

ВАЛЕРІАН РЕВУЦЬКИЙ

НЕСКОРЕНІ
БЕРЕЗІЛЬЦІ



diasporiana.org.ua

VALERIAN REVUTSKY

UNDEFEATED BEREZIL ACTORS

JOSEPH HIRNIAK
&
OLIMPIA DOBROVOLSKA



UKRAINIAN WRITERS' ASSOCIATION IN EXILE "SLOVO"
New York

1985

ВАЛЕРІЯН РЕВУЦЬКИЙ

НЕСКОРЕНІ БЕРЕЗІЛЬЦІ

ЙОСИП ГІРНЯК

і

ОЛІМПІЯ ДОБРОВОЛЬСЬКА

diasporiana.org.ua



ОБ'ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ "СЛОВО"
Нью-Йорк

1985

Мовний редактор
ВАСИЛЬ СОКІЛ

Мистецьке оформлення
ОРЕСТ СЛУПЧИНСЬКИЙ

Репродукції знімків
ВОЛОДИМИР ГРИЦИН

Всі права застережені

Library of Congress Catalog Card Number: 85-050069

*Printed in U.S.A. by Computoprint Corporation
335 Clifton Avenue
Clifton, New Jersey 07011*

СЛОВО ВІД АВТОРА

Автор "Нескорених березільців" належить до покоління, що вже прийшло після діячів "Березоля". Йому доля судила лише побачити три вистави "Березоля" в Києві (одну в дуже ранньому віці), що залишили незабутнє вражіння. Хоч автор міг бачити пізніше виставу "Гамлета" Шекспіра, поставлену Йосипом Гірняком у Львові, і наочно спостерігати величезні наслідки театральньо-педагогічної праці його та Добровольської у львівській виставі "Ревізора" Гоголя та на зустрічах зі студійцями Театральної Студії, але йому не довелося бачити жодної вистави Театру-Студії в Європі. Окрім двох вистав ("За двома зайцями" та "Пошились у дурні") з репертуару Театру-Студії в Америці та лише трьох вистав Українського Театру в Америці ("Мина Мазайло", "Тартюф" та "Мартин Боруля"). Не довелося бачити й жодної вистави Театру Слова...

Але почувши по Другій світовій війні вістку про створення Театру-Студії в Ляндеку (Австрія) та порівнявши її до того, що творили раніше Й. Гірняк і Олімпія Добровольська, автор відразу відчув, що сталася дуже значна подія в театральному житті еміграції серед домінуючого засилля спадщини етнографічно-побутового театру. Відчулося, що керівники Театру-Студії Й. Гірняк і О. Добровольська шукають з молоддю нових шляхів, накреслених раніше Лесем Курбасом, і ніколи не будуть іти раніше протоптаними стежками. І автор намагався здалека стежити за ними, радіти їх великими успіхами і з болем переживати підступні дії не тільки ворожих осіб супроти діяльності Гірняка й Добровольської, але часто й своїх недозрілих представників українського середовища.

При писанні праці автор зіткнувся з величезними труднощами. Брак можливості звернутися до першоджерел (особливо в період діяльності "Березоля") неймовірно дошкуляв. В сучасній пресі "по тому боці" майже нічого не зустрічалося про діяльність Добровольської, а про Гірняка й поготів. Все, що він зробив в українському театральному мистецтві, остаточно виключалося. На допомогу авторові прийшли лише архів акторів та численні розмови з Гірняком та Добровольською, яким автор у першій мірі зобов'язаний появі у світ цього огляду їх творчости.

Автор також не може оминати подяки упорядчикові книжки про Театр-Студію Й. Гірняка й О. Добровольської, п. Б. Бойчукові. Останній допоміг авторові поставити певні наголоси в перебігу праці Театру-Студії. Автор вдячний п. В. Стельмашенкові та пані І. Чарській за допомогу в здобутті потрібних "зероксів"; Др. І. Чолганові за дозвіл користуватися машинописними копіями його драм; організації письменників "Слово", редакторів В. Соколові, пані У. Любович, п. В. Грицинові, панству О. та М. Слупчинським та моїй дружині Валентині за постійну ділову і моральну підтримку в створенні цієї праці.

В. Р.

ЗАМІСТЬ ПРОЛОГУ

"Доля моя не була мачухою. Вона повела мене у театр, який я полюбив до самозабуття, до безтяти, вона звела мене з Лесем Курбасом, вона відкрила передо мною двері "Березоля". Вона обдарувала мене прихильністю українського глядача, вона вела мене по крутих та небезпечних стежках і дорогах, вона оберігала мене перед небезпеками, якими кишіла наша доба..."

(Йосип Гірняк. "З Остапом Вишнею", Листи до приятелів, кн. 1-2, 1963, Нью-Йорк, стор. 9).

1927 р. Лесь Курбас у доповіді "Шляхи Березоля" говорив, що "репертуар від клясичної трагедії Шіллера до французького фарса, від водевіля до сучасної оперети й опери, від трактованої як мелодрама української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Гірняк, Крушельницький, Калин".^{а)}

З них молодий Володимир Калин надто рано пішов з життя; березильців Амбросія Бучму й Маряна Крушельницького примусово відіслано (одного раніше, другого пізніше) під "опіку" Гната Юри в Київський театр ім. Франка і лише Йосипові Гірнякові "доля не була мачухою". Вона хоч і повела його по крутих і небезпечних стежках, але зробила його репрезентантом історії "Березоля", чіткої і правдивої, позбавленої недоговорень та і пропагандивного намулу, і передала наступним поколінням (разом з його творчим помічником і другом життя — Олімпією Добровольською) традиції найвидатнішого українського модерного театру — Березоля.

.....

Була весна 1924 р. Весь Київ шумів дискусіями з приводу вистави "Макбета" Шекспіра в "Березолі". Не пройшов цей шум і повз увагу школярів — у тому числі автора цих рядків, — яким пощастило потрапити на виставу. Вражав у ній постійний рух і повна відсутність

а) Л. Курбас, "Шляхи Березоля", Вапліте, ч. 3, 1927, стор. 141-165.

декорацій. Все нове. Виявилось бажання імітувати цю виставу. Імена акторів тоді нічого не говорили школярам, але постаті самого Макбета, його дружини, Банко та інших міцно запам'яталися. На епізодичні ролі не зверталось жодної уваги. Нічого не говорило школярам і прізвище Йосипа Гірняка, що в ролі Розбійника спритно "вбивав" Банко.

Через чотири роки (влітку 1928 р.) довелося почути ім'я Йосипа Гірняка з уст його колеги по "Березолі", актора Митрофана Кононенка, сказане з великою пошаною, як про чоловічого актора цього театру. Це ім'я ставилося нарівні з Валентиною Чистяковою, Амбросієм Бучмою та Мар'яном Крушельницьким. Запам'яталася згадка Кононенка про створені Гірняком образи царя Миколи II у виставах "Напередодні" й "Пролозі" та спекулянта Голохвостого у комедії "За двома зайцями".

Через рік, навесні 1929 р., довелося побачити Йосипа Гірняка на сцені. Спершу в ревію "Алло на хвилі 477" в ролі студента Ляща в діалозі з селянином Свинкою (М. Крушельницький), а потім у ролі Малахієвого Кума в "Народнім Малахії" Миколи Куліша. Коли Йосип Гірняк з'явився на сцені в цій ролі, то ніяк у Кумі не можна було впізнати актора, що недавно грав студента Ляща. Зовсім інша людина, зовсім інша хода і манера говорити.

Запам'ятались обертони Гірнякового голосу, коли студент Лящ в "Алло на хвилі 477" картав за брехню Пантелеймона Свинку, а в Малахієвому Кумі виголошував слово "спокойно", запитував з пихою непомильного міщанина-авторитету Малахія чи оповідав про безжурне життя з ним. Але чи не найголовніше, що манерою мовлення Кума (і взагалі всім образом цього характеру) актор зробив величезне враження на молодь. Йосип Гірняк легко завойовував аудиторію. Йому тоді йшов 35-ий рік, був сьомий рік його праці в "Березолі".

I. МИСТЕЦЬКЕ СТАНОВЛЕННЯ

(Актори і вояк)

Мальовниче українське Поділля. Воно розташоване на невеличких горбках, між якими течуть срібними стрічками річки. Містечко Струсів над Серетом (тепер Тернопільська область) — не виняток у типовому краєвиді цієї частини Поділля. Тут осів на постійну працю дяк Йосип Гірняк (1846-1926) зі своєю дружиною Софією (з дому Рижевських, 1850-1942).

Про Йосипа Гірняка-старшого та його дружину розповідає отець Савин Дурбак: "Покійному Йосипові Гірнякові належить найбільше признання й нагорода за його жертвенну службу в дяківстві продовж більш як 50 років і за виховання сімох синів і однієї дочки на високоосвічених і патріотичних українців. Яким чином він це міг "втяти таку штуку" з дяківства у Струсові — це вже секрет його та його дружини. Немає на світі такої медалі для Йосипа Гірняка та його невсипущої дружини за їхніх дітей, що їх вони усіх вивели в люди, і то високовартісні..."¹

Дружина Йосипа Гірняка-старшого була незамінною помічницею чоловіка на хорах церкви, підтримуючи Богослуження сильним сопраном. Вона була дуже релігійна, з поміччю синів навчилася грамоти і згодом це використовувала, читаючи кожної неділі молитовника з допомогою побільшуючого скла. Знала силу пісень і часто співала їх дітям. Виступала в струсівських аматорських виставах. Її поважали священики і прихожани.

Йосип Гірняк-молодший був сьомою дитиною² в родині струсів-

1. О. С. Дурбак, "Незабутні свята під час I світової війни" Тербовельська земля, вид. НТШ, т. XX, 1968, стор. 442.

2. Найстарший, Юстин (1877-1958) став священиком; другий син Юліян (1881-1970), третя дитина по сестрі Іванні (1879-1944), науковець, дійсний член НТШ, професор Тайного Університету у Львові та автор численних статей з теоретичної хемії; четвертим був Євген (1883-1974), економіст; п'ятим — Никифор (1885-1962), педагог і організатор військової справи, отаман Українських Січових Стрільців, очолював Вінницький Ревком Української Галицької Армії; шостим — Омелян (1888-1943), директор гімназії, учитель, розстріляний німцями; восьмим — Володимир (1897-1964).

ського дядка. Він побачив світ 14 квітня 1895 року.

У містечку Струсові можливості побачити професійні театральні вистави були невеликі. Проте часом з'являлися мандрівні групи. Йосипові Гірнякові було 5 років, коли до Струсова забрела провінційна польська трупа. Хлопець запам'ятав якусь сцену сварки поміж чоловіком та жінкою. Цю сцену потім досконало відіграв для родичів; решту ж вистави він проспав. Вже це виявило його здібності імітування, що їх він показував, також наслідуючи характери визначних громадян Струсова.

Йосипові Гірнякові-молодшому було 10 років, коли він потрапив на першу виставу театру "Руської Бесіди" в Коломиї. В той час керував цим театром Микола Садовський, який у "Хазяїні" Тобілевича грав ролю Терентія Пузиря. Крім нього у виставі були Марія Заньковецька та Василь Юрчак, що грав ролю німця-орендаря Карла Куртца. Вистава захопила хлопця і заохотила подивитися всі наступні вистави.

Наступного року, коли Йосип був учнем першої кляси в Станіславові, йому пощастило побачити виставу опери Б. Сметани "Продана наречена" в театрі "Руської Бесіди" під мистецьким керівництвом Йосипа Стадника. За нею йшла вистава "Гандзі" І. Тобілевича, де головну ролю виконувала Софія Стадникова. Коли Йосипові було 15 років, він відвідував у Тернополі вистави Гуцульського театру під керівництвом Гната Хоткевича і мав змогу бачити на сцені молодого Леся Курбаса, який назавжди заворожив його.

Ще перед тим хлопець почав брати участь в аматорських виставах. 1907 р. зорганізувався під час літніх вакацій у Струсові гурток, який вирішив поставити драму Б. Грінченка "Степовий гість". Дванадцятилітньому хлопцеві доручили грати ролю селянина-п'янички Мусія, що мав стерегти головного героя Степана. В цій ролі мав неабиякий успіх. І, нарешті, коли Й. Стадник облишив керівництво театру "Руської Бесіди" і з кількома професійними акторами подався 1913 р. у мандри, то тоді, набираючи статистів до масових сцен у виставі "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, він згадав про Йосипа. Гірняк виступав там як один з парубків.

Але життя Йосипа Гірняка як професійного актора розпочалося лише з утворенням Стрілецького Театру в кінці 1915 р., коли він одягнув на себе мундир січового стрільця. Цей театр проіснував до листопада 1918 р. як "Театр Української Бесіди під дирекцією Катерини Рубчакової". Фактично це було відродження попередньої "Руської Бесіди", єдиної професійної театральної трупи на Західній Україні, яка працювала під керівництвом Романа Сірецького і діяльність якої припинили військові події 1914 р.

Командантами двох стрілецьких установ, а саме збірної станиці Українських Січових Стрільців у Львові та Коша УСС-ів, були дві особи. На чолі першої стояв отаман Михайло Волошин, львівський адвокат, щиро закоханий у мистецтво, а другу очолював брат Йосипа Гірняка, отаман Никифор Гірняк, перед тим учитель гімназії в Рогатині, де вчився і Йосип. Вони подбали про те, щоб зберегти в той

час війни театр як мистецьку одиницю. Діяльність їхня порушувала австрійські військові приписи, але вони все-таки зуміли тримати в театрі нелегально стрільців, обдарованих мистецькими здібностями.

М. Волошин та Н. Гірняк розуміли, що попередній єдиний професійний театр "Руської Бесіди" досягнув на 1914 р. неабияких мистецьких успіхів і шкода було би втратити остаточно його. Редакція "Діла", зокрема, зазначала, що дирекція Р. Сірецького підняла театр на такий рівень "що до нього можна ходити не тільки з патріотизму, але для задоволення своїх культурних потреб"³. Не дивлячись на постійне мандрівне життя, дирекція Р. Сірецького радикально оновила репертуар, включивши в нього такі вистави, як "Чорна пантера і білий ведмідь" В. Винниченка, "Сонце Руїни" В. Пачовського, оперу "Еней на мандрівці" Я. Лопатинського, оперету "Орфей у пеклі" Ж. Оффенбаха та інші.

Але поза оновленням репертуару дирекції Р. Сірецького вдалося зберегти надзвичайно сильний склад акторів⁴ разом з Катериною та Іваном Рубчаками, Михайлом та Василем Коссаками, Василем Юрчаком, Лесем Курбасом, Амбросієм Нижанківським, Євгеном Коханенком та іншими. За винятком Л. Курбаса, який мав вищу освіту, це були талановиті самородки, що й без неї творили справжні шедеври на сцені в складних, несприятливих умовах, при постійному дефіциті і загрозі заборони вистав, але завжди з великим мистецьким успіхом.

Для збереження акторського складу отаман Н. Гірняк видавав документи, якими члени Стрілецького театру легітимувалися перед військовими чинниками, а отаман М. Волошин перетримував їх місяцями у Львові. Тож під протекцією Збірної Станиці УСС-ів зібрано при Стрілецькому Театрі таких акторів, як В. Коссак, А. Нижанківський, Петро Сорока. Коли ж Тернопіль був звільнений від російських військ, то до Львова прибули І. Рубчак, Є. Коханенко та Микола Бенцаль.

Особливо цікавим був жіночий склад у Стрілецькому Театрі, де поруч універсального таланту Катерини Рубчакової та найзначнішої характерної акторки того часу Антоніни Осиповичевої визначалися Наталя Левицька, Катерина Пилипенко та Катерина Козак-Вірленська. З молодих жіночих сил були три сестри Парахоняківни, сестри Купчинські, Марія Криштальська та інші.

Між молодими силами був і Йосип Гірняк, а поруч з ним Олесь Новіна-Розлуцький, Володимир Демчишин, Михайло Онуфрак, Лесь Гринішак, Степан Волинець та Ярослав Барнич, що став диригентом Стрілецького Театру, ведучи увесь оперовий і оперетковий репертуар. Він же залучив Й. Гірняка до складу Стрілецького Театру, запропонувавши йому співати в хорі. У пригоді Гірнякові став його

3. С. Чарнецький, "Нарис історій українського театру в Галичині", науково-популярна бібліотека Просвіти, Львів, 1934, стор. 152.

4. Й. Гірняк, "Театр — моя школа", Листи до приятелів, ч. 153-154, 1966, стор. 26.

баритон, і йому часто доручали сольові партії.

Стрілецький театр ставив низку відомих опер та оперет ("Галька" С. Монюшка, "Продана наречена" Б. Сметани, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Катерина" М. Аркаса, "Циганський барон" Й. Штрауса, "Циганська любов" Ф. Легара та інші), крім того історичні та побутові драми з співами ("Маруся-Богуславка", "Циганка Аза", "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, "Невольник" М. Кропивницького, "Кума Марта" М. Юльченко-Здановської та інші).

Менше був представлений класичний репертуар драматичного плану: "Украдене щастя" І. Франка, "Суєта" і "Мартин Боруля" І. Тобілевича та комедія "За двома зайцями" М. Старицького. З західно-європейського репертуару поважне місце посіли мелодрами "Батьківщина" та "Огні Іванової ночі" Г. Зудермана, "Романтики" Е. Ростана тощо. Бідність сценічного оформлення не дозволяла поставити, наприклад, таку драму, як "Сонце Руїни" В. Пачовського, раніш показану в театрі "Руської Бесіди", але всі вистави, дякуючи професійному складу виконавців, були завжди на високому мистецькому рівні.

Професійний актор і режисер Стрілецького Театру Євген Коханенко догледів у молодому Гірнякові нахил до характерних ролей і наділив його ролею Хоми в мелодрамі М. Старицького "Ой, не ходи, Грицю". От тоді Гірняк і опинився на сцені поруч з найвизначнішими акторками: Катериною Рубчаковою (Маруся) та Антонією Осиповичевою (Вуєтя). Як сам Гірняк висловився: "безпомічний жовтодзюб" попав поміж двох корифеїв сцени, і Коханенко лише прохав його, щоб він не вніс дисонансу в їхнє гармонійне звучання. Для самого ж Гірняка виступити з цими корифеями було щастям і можливістю творчого зростання.

Репертуар молодого Гірняка в Стрілецькому Театрі зосереджувався навколо етнографічно-побутових драм. Серед більших його ролей крім згаданого Хоми ("Ой, не ходи, Грицю") був Антін, молодий слуга мірошника Кукси з комедії "Пошились у дурні" М. Кропивницького, який кмітливістю присипляє батьківську пильність Кукси і одружується з його дочкою.

Роля Голошука у мелодрамі "Кума Марта" М. Юльченко-Здановської (переробка драми Іполіта Шпажинського "Чародійка") фактично було повторенням характеру Хоми ("Ой, не ходи, Грицю"). Також Гірняк виконував роль ритора-філософа, бурсака Братського монастиря, Тиберія Горобця в інсценізації повісті "Вій" М. Гоголя. І нарешті Гірняк успішно співав партію російського офіцера Івана в опері "Катерина" М. Аркаса.

Окреме місце посідають його ролі в непобутових драмах: "Магда" та "Огні Іванової ночі" Г. Зудермана. В першій йому довелося грати радника муніципалітету доктора фон Келлера, який вважає дружину лише як чудову прикрасу, що нею він мав би здобувати прихильників не тільки серед друзів, але й серед ворогів.

Молодий пастор Гаффнер з "Огні Іванової ночі" (роля Гірняка), обстоюючи принципи християнської моралі, відмовляється підняти

тост за поганське свято "вогнів Іванової ночі" і входить у конфлікт з тими, що обстоюють це свято.

Загалом для молодого актора-Гірняка в цих ролях драм Зудермана (та й багатьох поза ними в українському репертуарі) чи не найкращою школою було мати таку партнерку, як Катерина Рубчакова, що виконувала ролі героїнь Магди та Марікке ("Огні Іванової ночі"). Його зростанню сприяли також виступи з такими визначними майстрами сцени, як Наталя Левицька (Гертруда) та Євген Коханенко (Брауер).

Перебування у середовищі обдарованих акторів було для Гірняка школою акторської майстерності. Для вдосконалення акторської практики мало значення й те, що він охоче погоджувався грати всі ролі, які йому пропонували в мелодрамах, комедіях, операх, оперетах, фарсах. За його власними словами — "численні характерні ролі простаків, хлопчаків, чоловіків і глибоких стариків — ось круговорот, у якому кружляв мій акторський човник"...⁵

Цей чудовий театральний кругобіг обірвали військові події і молодому УСС-ві довелося подорожувати двічі поза Галичину на Східню Україну — влітку 1918 р. і влітку 1919 р. Це зовсім не значить, що думки про театр залишили його. Він уже був у полоні театального мистецтва. В Києві мав нагоду подивитися в театрі Садовського на виставу драми С. Черкасенка "Про що тирса шелестіла", а в Державному Народньому Театрі драму Л. Старицької-Черняхівської "Гетьман Дорошенко".

Осінь 1919 р. застала його в Проскуріві. Зваживши на безнадійність ситуації в оточенні трьох військових сил (польської, денікінської та більшовицької), Гірняк вирішив попрощатися з військовою службою. Припадково він побачив афішу драматичного ансамблю під керівництвом Є. Коханенка і, знаючи про його прихильність до себе (ще з часів Стрілецького Театру), зголосився до нього. У гурті Коханенка він знайшов колишніх членів Молодого Театру, що ним керував у Києві Л. Курбас.

Гірняк, як він сам стверджує, "був загіпнотизований великим гуртом близьких співробітників Леся Курбаса"⁶. Вони з Коханенком вирішили добиратися до Києва. На станції Жмеринка з'ясувалося, що треба прямувати на Вінницю, де була Начальна Команда УГА і де вже діяв під її патронатом Новий Львівський театр зі старшими акторами Стрілецького Театру.

У Вінниці об'єднались обидві групи під назвою Новий Львівський Театр ім. І. Франка. Коли ж Начальна Команда відступила на південь, театр прийняв назву (з кінця січня 1920 р.). Театр ім. І. Франка, а мистецьким керівником його став колишній член правого крила Молодого Театру Гнат Юра. Гірняк залишився в складі цього театру разом з чільною молодотеатрівкою Олімпією Добровольською, з

5. Й. Гірняк, "Спомини", В-во "Сучасність", Нью-Йорк, 1982, стор. 61.

6. Ібід., стор. 81.

якою він розділив все своє дальше мистецьке і родинне життя.

Олімпія Добровольська народилася в Одесі 12 серпня 1895 р., у сім'ї родового козака Остапа Доброштана (1870-1950), що пізніше змінив прізвище на Добровольський. Мати — Марія (1870-1922), шляхтянка, римокатоличка (дівоче прізвище Паневич-Чайковська). Батьки любили театр, а коли, з переїздом до Києва, батько дістав посаду білетера в Київському оперовому театрі, молода Олімпія часто бувала в театрі та брала участь в аматорському гуртку гімназії. На виставі гуртка її побачила Марія Литвиненко (пізніше відома оперова співачка Литвиненко-Вольгемут) і рекомендувала як талановиту акторку керівниці Музично-Драматичної Школи Миколи Лисенка Марії Старицькій.

Після успішного закінчення Школи (1915) її товаришка Поліна Самійленко ввела Олімпію до Молодого Театру, керованого Курбасом, який складався, головним чином, з артистів, що закінчили Музично-драматичну Школу Лисенка. У Молодому Театрі вона перебувала під час всього його існування (1916-1919) аж до часу, коли з групою членів Молодого Театру мусіли податися з Києва з урядом Директорії до Кам'янка-Подільського, а далі до Проскурова, де вперше зустрілася з Й. Гірняком. У Молодому Театрі вона була провідною учасницею майже всіх постановок Курбаса, виступала його партнеркою і пізніше познайомила його з Йосипом Гірняком.

Яскравим підтвердженням цього був виступ Леся Курбаса в "Робітничій газеті" (23 вересня 1917 р.), де він заявив, що треба створювати новий театр з новим стилем мистецтва, з новими засобами виявлення у рухах, слові, тоні, ритмі. Наступного дня після маніфесту Курбаса Молодий Театр дав свою першу виставу — "Чорну пантеру і білого ведмеда" В. Винниченка.

У цій виставі О. Добровольська виконувала ролі Сніжинки, що в драмі є рушійною силою у взаємовідношеннях героя з героїнею. "Чорну пантеру" було виконано реалістично, але в даному випадку реалізм набув підкресленої театральності і позначився успіхом акторського тренажу. Молодотеатривець Йона Шевченко зазначив, що "успіх вистави полягав у глибоко-опрацьованому жесті"...⁷ Поліна Самійленко грала Риту, а Л. Курбас Корнія.

Наступною виставою Молодого Театру, де Добровольській знову довелося виступати головною партнеркою Курбаса, була "Молодість" Макса Гальбе. Олімпія грала Анхен, молоду дівчину, що стає жертвою її брата-дегенерата. На шляху становлення Молодого Театру п'єса Гальбе була вдалою спробою привчати молодих акторів до психологізму, як це було і в попередній виставі драми В. Винниченка.

Дві наступні ролі О. Добровольської в етюдах О. Олеса (Панночка в "Осені" та Галя "При світлі ватри") були для молоді акторки

7. Ю. Бойко, "Молодий Театр", Вибране, т. I, Мюнхен, 1971, стор. 6.

8. В. Винниченко, "Гріх", вид. "Нова Україна", Київ-Ляйпцір, 1920, стор. 3.

корисною вправою в драмі настрою, а завдання режисера Етюдів зводилося, головним чином, до того, щоб створити містичний настрій серед глядачів. Можливо, тут Курбас мав на увазі виявити численні мистецькі нюанси в настроєвих драмах Олесья, стиль якого не підходив до Театру Садовського і які не мали успіху у глядача в тому театрі.

Невеличка роля Труди в "Йолі" Є. Жулавського для Добровольської стала школою в опануванні віршованого тексту. Це легко далось, бо ще в Школі ім. Лисенка були помічені її здібності в художньому читанні. Щодо самого жанру драма Ю. Жулавського найбільше підходить до романтичної мелодрами, і перед режисером (Л. Курбас, що грав також героя Арно), Добровольською та іншими ходило про справу якнайкращого донесення до глядача головного конфлікту драми поміж чистими романтизованими почуттями людини та мізерністю фанатиків.

Перед початком другого сезону Курбас написав "Театрального листа", де з'ясував свій погляд на суть тогочасної театральної кризи, яку вбачав у всевладному пануванні реалізму. Вимога часу полягає в створенні нового актора, інтелект якого мав би виступати в гармонійному поєднанні з досконалою технікою сценічної майстерності. В шуканні ж стилю нового театру є два напрямки: повертатися до класицизму, або приймати символізм. Поміж цими двома протилежностями є синтез нового театру, основа його форми. У пошуках його слід вважати на філософію А. Бергсона, що була апологетом інтуїції, без якої не обійтися сучасному акторові.

Наступна роля Добровольської в цьому театрі поруч з головним партнером Л. Курбасом була зверненням до класицизму у виставі комедії Ф. Грільпарцера "Горе брехунові" (12 грудня 1918 р.), в якій було відтворено стиль *Commedia dell' Arte*, - користаючися з підкресленого жесту, руху, інтонацій голосу. В цій виставі Добровольська виконувала головну жіночу роль Едріти, а Курбас виступив у ролі Леона.

Два тижні пізніше Добровольська виступала в іншому жанрі. Їй було доручено символічну постать феї Равтенделяйн в драмі Г. Гавптмана "Затоплений дзвін". Режисером цієї вистави був діяч іншого напрямку молодотеатривець Гнат Юра, але актриса дотримувалася свого досвіду у настроєвих Етюдах О. Олесья, а виняткове оформлення Анатолія Петрицького допомогло їй утворювати атмосферу казки.

У виставі "Тартюф" (режисер — молодотеатривець Валерій Васильєв) Добровольська вперше зустрілася з Мольєром (коли оминати вправи в Школі ім. Лисенка), який залишився надалі одним з її найбільш улюблених драматургів. Вона грала у виставі роль доньки Оргона, Маріяни, яка вимагала особливої психологічної обґрунтованості. Ця роля проклала Добровольській шлях до більш складної ролі в "Тартюфі", — Дорини.

Довелось Добровольській бути і в складі першої вистави драми В. Винниченка "Гріх" (режисер Г. Юра), яку сам драматург передав

Молодому Театрові. В ній вона грала роль Ніни ("Муфти"). Про характеристику Ніни писав автор: — "В ній багато дитячого, ясного, але вона, знаючи про це, свідомо підкреслює ці риси й кокетує ними"⁸. Добровольська, за словами критики, з іншими артистами утворювали "повний ансамбль, дали ряд художніх, з тонким смаком змальованих типів"⁹.

Останньою ролею Добровольської в Молодому Театрі була третя Душа в інсценізації Шевченка його "Великого Льоху" (режисер Л. Курбас). Вистава була присвячена шевченківським дням 1919 р. Програма її складалася, крім "Великого льоху", з поеми "Єретик" та кількох ліричних віршів Шевченка. Основне емоційне навантаження досягалося у мистецькому оформленні засобами світла. Значну роль відігравали музичне оформлення, шумові ефекти, введення масових сцен. Загалом у всій виставі відчувався вплив експресіонізму.

Добровольська залишила Молодий Театр ("театр шукань" за висловом Л. Курбаса¹⁰), кваліфікованою акторкою, що була призвичаєна до сценічної поведінки в психологічних драмах Винниченка, в романтичній мелодрамі типа Жулавського, у відтворенні характерів *Commedia dell' Arte* ("Горе брехунові" Грільпарцера), в Мольєрівській комедії інтриги, в символізмі Равтенделяйн і навіть у засадах експресіоністичного театру, показаних Курбасом у шевченківських інсценізаціях. Лишалось далі постійно закріплювати набуту в Молодому Театрі акторську техніку. Чи ж це було можливо в Театрі ім. Франка?

Треба сказати, в цьому театрі не було сприятливих умов ні для мистецького зростання молодого актора Йосипа Гірняка, ні для колишньої акторки Молодого Театру — Добровольської. Мистецький керівник театру ім. Франка Гнат Юра, хоч і був у Молодому Театрі і міг пригланутися до праці визначних акторів "Руської Бесіди", де він був у сезоні 1913-14 рр., не міг легко відійти від своїх попередніх поглядів, бо свій мистецький світогляд сформував у старому театрі під впливом психологічної школи російського актора.

Це, перш за все, позначилося на репертуарі Театру ім. Франка. Хоч як намагався Гнат Юра використовувати численний репертуар Молодого Театру чи Державного Драматичного Театру під керівництвом О. Загарова (прихильника реалістично-психологічної школи), ставлячи світову класику (Мольєр, Гольдоні, Бомарше) чи звертаючись до Гавптмана та Ібсена, проте неодмінно з'являлися в репертуарі драми побутового театру, виконані з найбільшою досконалістю, такі, як "Суєта" і "Житейське море" І. Тобілевича та інші.

Зрозуміло, що в обставинах обмеженої кількості глядачів Театр ім. Франка мусів постійно дбати про репертуар, про поновлення його та часто мандрувати. Звідси велика кількість п'єс в його репертуарі. Про єдність стилістичного спрямування не доводилося й говорити.

9. Федор Б., "Гріх", "Нова Рада", 5.II, 1919.

10. Л. Курбас, "На грані", "Мистецтво", травень ч. 1, 1919.

Про це пізніше сказав сам Гнат Юра: "Про якусь мистецьку систему, що існувала вже або повинна була б бути запроваджена, говорити не доводилося. Говорили різними мовами".¹¹ У цьому різновидному гурті опинилися в Театрі ім. Франка 1920 р. О. Добровольська і Й. Гірняк.

Сценічна практика, набута в Молодому Театрі¹², допомогла Добровольській побільшити свій досить великий репертуар. Там вона зіграла понад 25 ролей. З них кілька були повторенням з репертуару Молодого Театру: дві з драм Винниченка ("Чорна пантера" та "Гріх"), Анхен ("Молодість" М. Гальбе), Равтенделяйн ("Затоплений дзвін" Г. Гавптмана) та Панночка з "Осени" О. Олеса. З репертуару Молодого Театру вона виступила також в "Йолі" Жулавського (замість Труди грала головну роль) та в "Тартюфі" Мольєра (замість Маріяни грала Дорину).

Серед нових ролей, що їх Добровольська мала в Театрі ім. Франка, визначилися два напрямки: ролі комічного пляну, де виявився її глибокий інтелектуалізм, відчуття образу через інтонації голосу, жести й рухи, та ролі ліричних героїнь, оповиті природньою чарівністю. Перший напрям презентують її ролі в світовій класиці: Мадльо та Мартіна в комедіях "Смішні манірниці" та "Лікар з примусу" Мольєра, Мірандоліна в "Господині заїзду" Гольдоні, Сузанна в "Весіллі Фігаро" Бомарше.

Як лірична героїня Добровольська з'явилася в ролі Юдиф у романтичній драмі "Уріель Акоста" К. Гуцкова та в ранній драмі "Велетні півночі" Г. Ібсена в ролі миролюбивої Дагні. Потім це її амплуа поширилося на драми гострих суспільних конфліктів, якими Театр ім. Франка намагався надолужувати актуальність "революційної" теми з критикою "буржуазного" середовища. Такими героїнями у Добровольської були: Гертруда ("Огні Іванової ночі" Г. Зудермана), Мартієтта ("Надія" Г. Геерманса), Наталя ("На дні" М. Горького), Ліці ("Потоп" Ю. Бергера).

Те саме стосується її українського репертуару в цьому театрі. Образ Наташі в "Суєті" та "Житейському морі" І. Тобілевича вкладається в рямці інженю-комік, а натомість у постаті Мари ("Панна Мара" В. Винниченка) виявлені сильні риси ліричної героїні (активну дію веде її партнер Срібний). Такою ж була й Оксана в ("пересічній"¹³) режисерській інтерпретації "Гайдамаків". Окремо стоїть в її репертуарі героїчна роль Марусі ("Базар" В. Винниченка), що говорить про те, як успішно акторка могла виступати і в цьому амплуа. Але брак експериментальної ініціативи мистецького керівництва знеохочував артистів і викликав бажання шукати інших шляхів.

Якщо для Добровольської не складалося добрих обставин у

11. ХХ років Театру ім. Франка, вид. "Мистецтво", Київ, 1940, стор. 8.

12. Дуже коротко Добровольська виступала після Молодого Театру в Другому Драматичному Театрі м. Проскурова (1919) в побутовому репертуарі, а в Об'єднаному Театрі ім. Шевченка (з Молодим Театром) у Києві виступала в драмі Г. Гавптмана "Ткачі" (роля Берти).

13. Й. Гірняк, "Спомини", вид. "Сучасність", Нью-Йорк, 1982, стор. 119.

Театрі ім. Франка, то для Й. Гірняка як молодого актора обставини склалися значно гірше. Він жадав нових ролей. Жадав багато чому навчитися, йому хотілося бути якнайбільше на сцені, але це далеко не завжди вдавалося. Змушений був задовольнятися тим, що йому давав режисер Г. Юра, а він виявляв мало уваги до молодих акторів. Доводилося самому нишком готувати ролі, які йому подобалися, і лише мріяти, що він колись їх буде грати.

Репертуар Гірняка в Театрі ім. Франка охоплює понад 40 ролей різного жанру: побутової комедії, класичної комедії, мелодрами, психологічної драми. Але "натиск" і "затиск" віддзеркалюється в репертуарі Гірняка. Хоч там є ролі характерні, як Секретар ("Пан" Ш. Ван-Лерберга), інквізитор Дамазій ("Йоля" Ю. Жулавського), Учитель ("Затоплений дзвін" Г. Гавптмана) чи Петруччі ("Герцогиня Падуанська" О. Вайлда) або комічні, як Дубль-Мен ("Весілля Фігаро" Бомарше) чи Лояль ("Тартюф" Мольєра), але все це ролі епізодичного плану. Кількість ролей другого плану, як, наприклад, Бен-Акіба ("Уріель Акоста" К. Гуцкова), Фабріціо ("Господиня заїзду" Гольдони), Костильов ("На дні" М. Горького) чи Осип ("Ревізор" Гоголя) були у меншості і часто він у них виступав як дублер.

В українському репертуарі Гірняка в Театрі ім. Франка теж домінували епізодичні ролі, як Штіф чи 2-ге вікно в драмах Винниченка "Чорна пантера" чи "Базар". У драмі "Гріх" цього ж автора Гірняк виконував аж три ролі: Михась, Ангелок, Середчук, а в драмі "Панна Мара" дві: Мойсей Абрамович та Віталій Борисович. Роля Лейби в "Гайдамаках" за Шевченком проходила епізодом. Єдині дві ролі Гірняка (Батько і Усай) в драмах "Суєта" та "Житейське море" І. Тобілевича можуть бути віднесені до другого плану.

Рік у Театрі ім. Франка для Гірняка, молодого актора, менше дав, ніж він дістав у Стрілецькому Театрі. Там його часто захочували до відповідальності і він опинявся поміж великих талантів, до яких пильно приглядався. Зовсім інше сталося в Театрі ім. Франка, де старші актори досить скептично ставилися до молоді, яка сама мусіла добиватися успіху на сцені.

Головний режисер Театру ім. Франка Гнат Юра не раз виявляв таке ставлення до молодих. Гірняк відчував себе додатковим елементом для заповнення прогалін, бо репертуар Театру ім. Франка орієнтувався на головних старших акторів. І якщо йому вдалося досягнути певних успіхів, то це була особиста його перевага, здобута величезною працею.

Ставлення до Гірняка старших акторів настільки ускладнилося, що він, вирішивши в Театрі ім. Франка не залишатися, пішов догравати останню виставу. Але сталося так, що старший актор пішов зі сцени при німій залі, а Гірняка тисячі глядачів нагородили гучними оплесками.¹⁴ І цей вечір вирішив справу. Гірняк залишився далі в театрі.

14. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, "В масках епохи", вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стор. 21.

Темпи праці Театру ім. Франка, коли він переніс свою діяльність з Вінниці до Черкас, збільшилися. Кожного тижня довелось продукувати нову виставу. Це штовхало акторів на штамповане ремісництво, бо готування нових вистав велося за зразками старих режисерів-антепренерів. Не було свіжого подиху.

Для Гірняка і Добровольської жевріла надія на те, щоб колись таки з'єднатися з Курбасом. А тимчасом вони знайшли серед членів Театру ім. Франка спільників. Поліна Самійленко згадує, що "ми добре відчували, як Гнат Юра не може нам вказати якихось нових шляхів у мистецтві театру. Він мав неабиякий організаторський хист, і це допомагало режисерові тримати театр. Він був гарним актором, але не був носієм широких теоретичних поглядів на театр. А ми, актори, горіли бажанням учитись, експериментувати, шукати..."¹⁵

П. Самійленко була в складі 17 осіб (між ними Гірняк і Добровольська), що в серпні 1921 р. залишили Театр ім. Франка і зорганізували власний Театр-Студію ім. І. Франка. За короткий час було поставлено 17 п'єс. Однак, не дивлячись на підтримку з боку міського керівництва, репертуар був обмежений. Не вистачало й глядачів. Все ж таки серед членів Театра-Студії панувала творча атмосфера.

Репертуар Добровольської поширився на героїчні ролі, серед яких були Йо в "Надії" Г. Гаєрманса та Марікке в "Огнях Іванової ночі" Г. Зудермана. Вона була основною акторкою в поновлених комедіях Мольєра, з успіхом виступала в арлекінаді М. Євреїнова "Весела смерть" (Коломбіна) та в етюдах С. Васильченка "На перші гулі" (Олена), "Зіля-королевич" (Таня) та "Куди вітер віє" (Ліза). Окремим надбанням її були ролі в "Камінному Господарі" Л. Українки (Дольорес) та в "Примарах" Г. Ібсена (Регіна).

Перебування Гірняка в Театрі ім. І. Франка кількісно збільшило його репертуар, зокрема в п'єсах неукраїнського репертуару. Але це був невеликий крок уперед. Інша справа — другий рік в Театрі-Студії. Тут Гірняк — рівноправний член ансамблю. В його репертуарі Мулен ("Чорна пантера" В. Винниченка) замість Штіфа; Баренд ("Надія" Г. Гаєрманса), замість Кобуса; Жеронт ("Лікар з примусу" Мольєра) замість епізодичного Роберта; Маркіз ("Господиня заїзду" Гольдоні) замість слуги. Він переконався, яке важливе значення має рівний ансамбль в театральній виставі. Крім цього у виборі репертуару Театру-Студії ім. Франка було прагнення до умовної театральності, що реалізувалося не тільки поновленням комедій Мольєра ("Лікар з примусу" та "Манірниці"), але і введенням таких одноактів, як "Одруження з немовою" А. Франса чи "Веселої смерті" М. Євреїнова. Особливо в цій останній, де Гірняк в ролі Доктора відтворював знану машкару з *Commedia dell' Arte*.

Важливе було і звернення до драматургії Л. Українки. Поява "Камінного Господаря" в Театрі-Студії стимулювала сам Театр ім.

15. П. Самійленко, "Незабутні дні горинь", "Мистецтво", Київ, 1970, стор. 54.

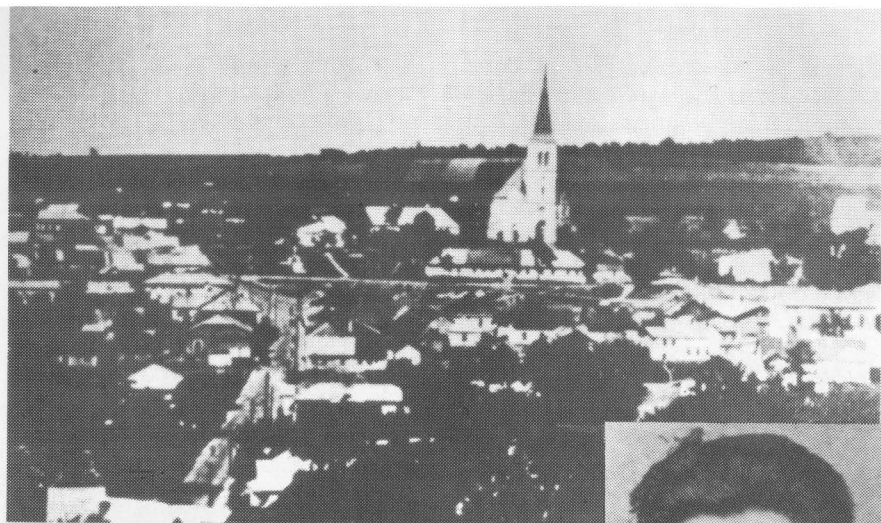
Франка звернутися теж до драматургії Л. Українки, а Сганарель Гірняка був дальшим кроком в його опануванні віршованої ролі. Хоч з таким завданням він зустрічався раніше (наприклад в "Герцогині Падуанській" О. Вайлда) в Театрі ім. Франка, але епізодична роля Марфіо Петруччі надто мало давала молодому акторові.

Серед інших ролей Гірняка в Театрі-Студії варті згадки ролі студента Коломийця в етюдї С. Васильченка "Куди вітер віє" та французького короля Карла IX в історичній мелодрамї Вільяма Девере "Генріх Наварський". Мав він також адміністративну працю в Театрі-Студії, що в складних обставинах з постійними переїздками в 1921 р. може бути оцінена, як посвята дійсного ентузіяста театру.

Театр-Студія з О. Добровольською та Й. Гірняком перестав існувати влітку 1922 р. З листа від Л. Курбаса їм стало відомо, що його ансамбль (Кийдрамте) повернувся з провінції до Києва і що створено Мистецьке Об'єднання "Березіль". Давня мрія поєднатися з Л. Курбасом ставала реальністю. Надходив кінець вічним подорожуванням в Театрі-Студії, з'являлася можливість розпочати нове театральне життя. У вересні 1922 р. вони приїхали до Києва і стали членами 4-ої майстерні Мистецького Об'єднання "Березіль" під керівництвом Курбаса.



Л. Курбас — часи Молодого Театру, 1916-19 рр.



Загальний вигляд м. Струсєва.



Й. Гірняк (1913 р.)



Батьки Й. Гірняка: Йосип і Софія (1905 р.)



Брати Гірняки (1915 р.) зліва сидять: Стефа — дружина Євгена з донею Олею, Марія — дружина Никифора, Йосип; Стоять: Євген, Никифор, Володимир



УСС-и (зліва): Михайло Герман, Володимир Гірняк, Йосип Гірняк, 1916 р.



Львівський театр УСС-ів (1916-17).
Зліва сидять: Ярослав Гриневич
(син письменниці К. Гриневичової),
Луць Лісевич, Євген Банах,
Степан Волинець, Степан Хомик
(суфлер);
Стоять: Лесь Новіна-Розлуцький (в
шапці), Юрко Танчаковський (за
ним, без шапки) Володимир
Демчишин, Йосип Гірняк, Євген
Кохан, Ярослав Барнич (капельмай-
стер театральної оркестри),
І. Прибильський.



Й. Гірняк
хорунжий армії УНР, 1919 р.



*Будинок Добровольських
в м. Черкасах.*

*Батько О. Добровольської:
Остап*



*О. Добровольська з матір'ю
Маріянною, 1915 р.*





Сніжинка, "Чорна пантера"...
Молодий Театр, (1916 р.)



Анхен "Молодість", Молодий Театр, 1917 р.



О. Добровольська (1916 р.)

*Равтенделяйн, "Затоплений дзвін",
Молодий Театр, 1918 р.*



*О. Добровольська й Л. Курбас
Едріта й Леон, "Горе брехунові",
Молодий Театр, 1918 р.*



Ріна, "Гріх", Молодий Театр, 1919 р.

"Панна Мара", Театр ім. Франка, 1920 р.

О. Добровольська



Головна роля "Господиня заїзду",
Театр-Студія ім. І. Франка, 1921 р.



Мадлон "Смішні Манірниці",
Театр-Студія ім. І. Франка, 1921 р.

II. У МИСТЕЦЬКОМУ ОБ'ЄДНАННІ "БЕРЕЗІЛЬ"

(На акторському піднесенні)

При першій загальній зустрічі колективу 4-ої майстерні Мистецького Об'єднання "Березіль," Л. Курбас, з'ясувавши плян перевишколу акторів, додав, що тимчасово ніхто з членів не може розраховувати на будь-яку матеріальну базу для свого існування. Тому Гірняк, попрохавши в театрі відпустку на три місяці, подався разом з А. Бучмою працювати на цукроварню в селі Андрушівці. Платня за цю працю натурою(у вигляді цукру), давала йому й Добровольській (що залишилася у Києві) перспективи існування до часу, коли можна було приступити до тренування в 4-ій майстерні МОБ.

Мистецьке Об'єднання "Березіль" через майстерні згуртовувало навколо себе різних представників мистецтва, що мали відношення до театру (режисери, актори, драматурги, сценографи, музики, критики, театрознавці, психологи творчості).

За короткий час було створено по різних місцях шість майстерень Мистецького Об'єднання для акторів, кілька лябораторій і комітетів, призначених займатися проблемами репертуару, театральною термінологією, фізичним вихованням акторів, збиранням статистичних матеріалів про творчу працю акторів, науковою організацією їх праці, створенням при Мистецькому Об'єднанні театального музею, тощо. Крім того статутом передбачалися театри для дітей, робітничі й селянські театри, поширювання діяльності МОБ аж до гуртків самодіяльності по клубах різних підприємств та створення журналу-двотижневика "Барикади Театру."

У перших виставах 4-ої майстерні МОБ уже виявився стиль початкового періоду, де головною дійовою особою була маса. Причину замилювання у масових сценах слід шукати у впливі експресіонізму. Як зазначав Курбас ще в Молодому Театрі, він виростав під впливом класики й модернізму, неоромантики й символізму, імпресіонізму Пітера Альтенберга чи гротеску Франца Ведекінда. У виставах цього театру була еклектика й стилізація, але активне прагнення не відриватися від життя відповідало хвилі експресіонізму. Цим і була позначена шевченківська вистава Молодого Театру, а потім у режисурі Курбаса "Гайдамаків" 1920 р.

Експресіонізм дотримувався умовного оформлення, яке лише символами натякало на місце дії, та користувався дисонантною музикою, і ці елементи пов'язував умовними рухами, словом, а понад усе "перетвореними жестами," що посилили особливе значення в праці МОБ і в системі Курбаса. Загалом перетворення є мистецько-театральний засіб, за допомогою якого режисер і актор намагаються виявити певну реальність. Перетворення в МОБ означало театральний символ, що виявляв суть якогонебудь явища, допомагав бачити його життєвий зміст для розкриття найрізноманітніших психологічних та соціальних явищ.

Засіб перетворення охоплював низку творчих прямувань Курбаса. Одним з основних законів його системи було твердження, що актор і створений ним образ — дві цілковито різні речі, а створений актором образ існує тоді, коли він втілений в чітку форму. Навчання принципом (який мусів опанувати Гірняк) розпочиналося з завдань на спостережливість та уяву. Актор мав виконати мімодраму, а потім ставилася вимога зафіксувати зроблене. Спочатку йшла фіксація зовнішньої поведінки, а потім приходило до фіксації внутрішньої дії. У фіксації зовнішньої дії наголошувалися виразність та ощадність. Фіксація внутрішньої дії складалася з процесів сприйняття побаченого чи почутого, усвідомлення та реакції дії (вчинком чи голосом).

Ставилися вимоги робити всі елементи чітко й послідовно. Усе, що робив актор на сцені, мало бути доцільним і виправданим логікою поведінки дійової особи. В мімодрамі, монолозі, в цілій ролі актор повинен був розташовувати матеріал за законом розвитку почуття, дії та думки. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, переходити рівно з виразу у вираз. Актор мусів кожне явище показувати в розвитку контрастів, постійних змін, бо саме в цих контрастах виявляється динамічність дії.

Курбас твердив, що для сучасного актора характерне конструювання, а не переживання. Він не відкидав переживання як такого, але вважав, що емоції повинні бути елементом творчості, засобом, а не основою її. Він давав можливість кожному акторові самостійно працювати над етюдом. Акторові, наприклад, давалося кілька непов'язаних між собою завдань, і він сам мусів пов'язати їх в сюжет. Коли це досягалось, ставилося завдання провести етюд в різних ритмах. Пізніше починалися вправи з аксесуарами і опанування майстерності слова на сцені. Слово мало бути поєднане з рухом.

Техніку перетвореного жесту актори опановували в майстернях МОБ, уживаючи акробатику, не боячись навіть ушкоджень, та опрацьовуючи різні теми для мімодрам. Актор МОБ мусів володіти своїми фізичними даними — тілом, голосом, рухом, щоб бути гнучким і податливим, як гума чи глина, з якої режисер міг би ліпити свої завдання так, як різьбар свої твори, як мистець-маляр свої образи. Мистецьку візію режисера актор мусів зафіксувати, закріпити в пам'яті й повторити на сцені.

Гірняк, йшовши до МОБ, зустрів для себе нове ставлення Курбаса

до театрального мистецтва, який вважав його не розваговою установою. Театр для нього був школою, а то й навіть університетом життя. Театр, за думкою Курбаса, повинен вести глядача, а не потурати йому в його смаках і звичках. Це й було відмінним для багатьох акторів, що раніше працювали з такими режисерами (як Гнат Юра), які лише ілюстрували мовою театру завдання офіційної політики уряду, наприклад, підкреслюючи антирелігійність в селянському середовищі ("Пан" Ш. Ван Лерберга) або виявлення анархізму поведінки робітників ("Бунтар" О. Мірбо).

Ствердивши місію театру як чинника виховавчого, Курбас (особливо в перших роках по революції, коли ще не було нової української драматургії), перероблював п'єси, доробляв, перемонтував, підтягав їх до свого мистецького пляну. Він завжди мав ясну відповідь, для чого брав ту, а не іншу п'єсу. Вибравши, доповнював її музикою, що була рушійною силою видовиша, та відповідним оформленням сцени.

Скомпоновавши символічну картину українських національних змагань засобами пантоміми в "Жовтні" та впровадивши обмежену роль слова в "Рурі," Курбас в подальшому звернув увагу на п'єсу Георга Кайзера "Газ". Вона була співзвучна його мистецькому мисленню і він при допомозі композитора Анатолія Буцького, сценографа Вадима Меллера та акторського складу досягнув виняткового перетворення, гіперболічно-загостреного конфлікту поміж двома силами — робітниками і власником газового заводу. Це було показано не за рецептом марксистської діалектики, а "шляхом конструктивізації масового образу, масової ритміки та масового сценічного руху."¹

У складі 4-ої майстерні МОБ Гірняк узявся до опанування системи перетворення. Л. Курбас, приглядаючись до виконання його мімодрам, звернув увагу на гострі, чіткі рефлексії Гірняка і швидке реагування на уявні зовнішні дії. І він покликав його на пробу епізодичної ролі Представника влади в останній дії "Газу". До речі, це було лише за кілька днів перед прем'єрою п'єси (27 квітня 1923 р.). Текст ролі складався з кількох слів. Представник влади доручав синові мільярдера постанову уряду щодо продукції Заводу.

"Чи ви звернули увагу," — говорив Курбас до Гірняка, — "приглядаючись до тих сцен, які тількищо були продемонстровані, в якому темпі і ритмі вони проходили? Отож ви появляєтеся з лівого боку, перед оформленням, і доходите до першої чверти сцени, до отого станка, де стоїть Син мільярдера. Йому маєте передати течку з урядовим документом, виголошуючи горловим звуком текст, який тількищо отримали. Перші три такти, під рахунок 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, ви йдете на випрямлених ногах, не згинаючи колін, роблячи крок на кожний удар. На першому ударі четвертого такту зупиняєтеся, на другому ударі повертаєте голову наліво і бачите Сина мільярдера,

1. С. Вітик (ред.), "Нова Громада", ч. 2, 1923, Відень, стр. 104.

на третьому підіймає ліву руку з розвернутою долонею, ніби для запиту, на четвертому робите крок до нього. Наступні два такти в тому самому ритмі, перескакуючи з станка на станок, наближаєтесь до нього і зупиняєтесь на віддалі двох кроків. Увесь цей ваш хід буде супроводити промінь рефлекторного світла, який доведе вас до Сина мільярдера. Розширене коло світла охоплюватиме вас обох. Упродовж трьох наступних тактів ви виголошуєте свій текст і вручаєте документ хазяїнові заводу-Синові мільярдера. Світло концентрується на ньому, а ви в темноті зникаєте між двома сусідніми станками."²

Курбас додатково пояснив Гірнякові, щоб він, вправляючись, мав на увазі ляльки, що рухаються за допомогою шнурків, які вживають ляльководи у вертепі, і навіть сам продемонстрував кілька таких кроків і рухів. На третій день, перед пробою "Газу", Курбас переглянув працю Гірняка, лишився задоволений і запропонував побути на пробі, де мав бути включений цей епізод з Представником влади у всю сцену, на цей раз уже з партнером, Гнатом Ігнатовичем, що грав Сина мільярдера.

Ще коли в 1-ій майстерні МОБ наполегливо готували "Газ", у 4-ій майстерні з'явилось оголошення про розподіл ролей в наступній виставі Л. Курбаса "Джиммі Гіггінс". Найбільшим "шоком" для Гірняка було призначення його на головну роль разом з таким визначним актором, як Бучма. З ним Гірняк ділив роки в Театрі ім. Франка та в Театрі-Студії ім. Франка, але вони ніколи не змагалися в одній ролі. Він довго хотів пояснити собі, чому це сталося. Може занедужав Бучма, а може невеличкий успішний епізод в "Газі" зіграв велику роль?

Ніякого тексту п'єси "Джиммі Гіггінс" не було. Знали лише, що текст буде записуватися під час проб. Гірняк попрохав у Курбаса дозволу бути присутнім не тільки на сценах, де Джиммі бере участь, але й при записуванні всіх сцен, щоб скласти для себе повний образ тексту. Цікаво, що весь текст на основі роману Е. Сінклера продиктував Курбас з пам'яті, без записок і скомпонований чітким білим віршем. Це переконувало, що вистава була давно виношена в уяві Курбаса.

Курбас заявив, що експресіоністична умовність, яка була в "Газі", пройдений етап. Абстрактне оформлення тої вистави тепер прибрало конкретні контури. Маса робітників і вояків діяла нерозривно з головним героєм п'єси. Рухами і дією вона висловлювала думки та ілюструвала переживання Джиммі, виконуючи службову роль у відношенні до головного персонажа. Персоніфікуючи почуття Джиммі з цілим колективом, режисер поглиблював психологічні нюанси. Цей засіб пов'язував Джиммі з колективом, він ніби поглиблював його індивідуальну трагедію, і в той же час деіндивідуалізував його,

2. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью-Йорк, 1982, стр. 164.

робив його трагедію колективною.

Для розкриття ідеї роману Е. Сінклера, що відбивав післявоєнні настрої, рухи робітничих спілок і соціальні прагнення в Сполучених Штатах Америки, Курбас не скеровував увагу на стандартну марксистську концепцію класової боротьби, а переніс її на трагедію маленької людини, виснаженої тяжкою працею, обтяженої напівголодною родиною. Ним усі послуговуються і він кожному радий служити; він нічого більше не хотів, тільки 8 годин праці, 8 годин на сон і 8 годин на відпочинок кожному робітникові.

У виставі "Джиммі Гігінс" Курбас уперше в українському театрі використав кіно, за допомогою якого переносив дію і персонажів з сцени на екран і навпаки. Режисер обмежувався тільки елементами зовнішньої подібності в гримі, наприклад, у Джиммі високе чоло й густі вуса, бо перехід зі сцени на екран робився при допомозі однієї кінострічки. Та сама кінострічка служила у виставах, незалежно від того, хто грав, — Бучма чи Гірняк.

Інсценізація Курбаса історії про Джиммі Гігінса, про маленьку, слабу тілом, але велику духом людину, опоетизована білим віршем, звучала небуденно й піднесено. Джиммі з'являвся вперше на авансцені, поспішаючи на мітинг і пхаючи поперед себе чотириколісний візок з своїми дітьми. Дружина його Лізі просить не поспішати, бо в неї опухлі ноги. На мітингу він слухає промовця, що агітує припинити працю, доки господарі заводу не забезпечать робітникам 8 годин праці, 8 годин на сон, 8 годин на відпочинок.

Джиммі в полоні цих мрій. Страшний вибух потрясає його. За муром заводу злетів у повітря склад військових матеріалів. На пустирі біля того складу жила в землянці родина Джиммі, яка гине від вибуху. Морально розбитого Джиммі військові органи вербують до американської армії. Він на фронті, але думки повертаються до дітей і дружини. Поранений Джиммі потрапляє до шпиталю.

Ще з невилгоєними ранами він відправляється з військом на північ до Архангельська. При охороні військового об'єкту до нього підійшов місцевий агітатор і почав оповідати про прагнення більшовиків. Джиммі, який був раніше частково обізнаний з революцією в Росії, відповів, що прагне того ж. На Джиммі доносять і він попадає до військової тюрми. Не зважаючи на тортури, він уперто мовчить і нікого не зрадив. Врешті, не витримавши психологічного навантаження, божеволіє.

В "Джиммі Гігінс" Гірняк уперше виступив у центральній ролі. Публіка на першій виставі вчинила овації Бучмі як виконавцеві головної ролі. Найбільшим йому задоволенням було повідомлення Курбаса після вистави, що ролю Джиммі виконувати будуть обидва актори, дотримуючись суворої черги.

З кожною виставою Джиммі-Гірняк вчився опановувати прояви акторського хвилювання перед виходом на сцену. Його технічні засоби дозрівали, і роля Джиммі залишилася за ним до того часу, коли вкінці 1927 р. ця вистава остаточно зійшла з репертуару.

Головні газетні оцінки праці над образом Джіммі Гіггінса припали на долю Бучми. "Роля Джіммі була для Бучми другим народженням актора,"³ але для Гірняка ця роля стала першим народженням великого актора в МОБ. В етюдї про Гірняка Василь Хмурий зазначив: "Гірняків Джіммі Гіггінс написаний ліричним олівцем. Опоетизований, теплий. Зігрітий любов'ю. Не Джіммі Гіггінс а Джіммі. Образ усіх Джіммі, що в Америці, Англії, Німеччині, Італії."⁴

У "Джиммі Гіггінс, Гірняк ще виступив у ролі більшовицького агітатора. В той час, коли Бучма грав Джіммі, Гірняк був зайнятий ролею агітатора. Кілька разів було й навпаки.

1924 р. МОБ реалізував ще дві вистави, що продовжували експресіоністичну лінію вистави "Газ": "Машиноборці" за п'єсою Е. Толлера (6 січня, режисер Ф. Лопатинський) та "Людина-маса" (14 лютого, режисер Г. Ігнатович). Обидві вистави оформляв В. Меллер. Головною дійовою особою була маса. Це було індустріяльне видовище, де актор зливався з машиною. У пролозі "Машиноборців" Гірняк грав епізодичну ролю Лорда "А" та робітника Генрі Каббота, а у виставі "Людина-маса" — Капіталіста.

При кінці лютого 1924 р. Гірнякові трапилася несподіванка. Курбас навантажив його обов'язками ляборанта над відновленням (11 березня 1924 р.) інсценізації Шевченкових "Гайдамаків." Завданням Гірняка було точне записування мізансцен і повторення їх акторами під час проб, коли режисер був відсутній. Участь у пробах давала багато Гірнякові фахової театральної освіти. У виставі "Гайдамаків" Гірняк грав Єзуїта, а потім ролю Лейби, яку він подавав як постать "глибоко-нешасну і зацьковану."⁵

Постава Шекспірівського "Макбета" (1 квітня 1924 р.) засвідчила, що Курбас покінчив з реалістичними інтер'єрами. Крім того в текст трагедії було введено ряд інтермедій з імпровізованими репліками на злободенні теми. Сам Гірняк був зайнятий в цій виставі лише в епізодичних ролях. Ними були молодший син короля Дункана-Доналбейн; розбійник, що забивав Банко, та лікар, що наглядав за Леді Макбет. Найголовніше було в цих ролях включитися відповідно в дію, що відповідала б ритмові вистави.

8 листопада 1924 р. МОБ виставив у новому приміщенні (колишньому Соловцовському театрі російської драми, тепер Театр ім. І. Франка) прем'єру "Пошилися у дурні" (режисер Ф. Лопатинський), де Гірнякові було доручено одну з головних ролей, а саме Кукси. Цій п'єсі Кропивницького режисер надав форму циркового видовища. Комедія Кропивницького дуже підходила для експерименту буффонно-

3. Л. Курбас, Спогади сучасників, "Мистецтво", Київ, 1969, стр. 155.

4. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 32.

5. Г. Довбищенко, М. Лабінський, Поема народного гніву, "Мистецтво", Київ, 1972, стр. 60.

циркової вистави, бо побудована на засадах характерів *Commedia dell' Arte* та основоположників європейської комедії Мольєра та Гольдони. Форма цирку була органічною формою вистави, де трюк клоуна, сальтомортале партерного акробата та повітряний пірует поміж двома трапеціями логічно впливали з дії та сценічної ситуації.

У "Пошились у дурні" Гірнякові знадобилися довготривалі вправи над мімодрамами і фізичний тренаж, що дозволив йому легко і бездоганно виконувати акробатику і повітряні піруети клоуна Кукси. Словесний матеріал комедії, пристосований драматургом Володимиром Ярошенком до сучасності з гострою сатирою на тодішній радянський побут, бюрократію та політичні угруповання, змушував глядача бачити в Куксі-Гірнякові сучасника-непмана, що прийшов щойно до театру з ресторану.

"Пошились у дурні" були першою виставою МОБ, де акторові було відведено центральне місце. Стиль вистави допускав широку імпровізацію і свободу акторської поведінки на сцені, але при умові, що актор мусить додержуватись обов'язкового ритму і мати почуття міри в межах мистецько-естетичного смаку. Куксі-Гірнякові режисер дав широку ініціативу імпровізованих реплік і навіть дійових вставок, які примушували його партнера до негайної відповіді чи діяння.

У 2-ій дії відбувалася сварка між Куксою-Гірняком та його партнером Дранком (актор С. Шагайда), і вони ганялися один за одним по сцені. "Дранко," оповідав Гірняк "вибігав через одні двері, за ним гнався Кукса. Дранко вибігав знову на сцену через сусідні двері, але за ним появлявся вже двійник Кукси. Обидва вони злітали із сцени в залу глядачів і через увесь прохід пробігали до виходу з залі. У хвилину, коли вони добігали до виходу, на сцені появлявся на помості над сіткою справжній Кукса, який, літаючи по трапеції і проробляючи низку циркових атракцій, симулював утечу від напасливого сусіда Дранка. А той, добігши за куліси, підхоплював теж з горішнього помосту над сіткою одну з трапецій і в повітрі доганяв свого противника, звідкіля обидва повітряними сальто злітали на арену."⁶

Коли до Києва приїхав Крушельницький, йому запропонували дебют у ролі Кукси. Але він був неспроможний опанувати акробатику до тієї міри, щоб виконувати всі атракції на трапеціях. Тоді Гірняк взяв на себе завдання двійника і змінивши свій грим Кукси на грим Крушельницького, літав на трапеціях, виконуючи атракції, яких не міг виконати Крушельницький. Коли в акцію мав вступити Кукса-Крушельницький, Гірняк зімпровізував мізансцену так, що зустрів його на сцені. І коли вони стали один проти одного, Гірняк шепнув Крушельницькому, що перед ним люстро, що він буде робити рух, жест, гримаси, а Крушельницькому треба той самий рух, жест, гри-

6. Й. Гірняк, *Спомини, вид. "Сучасність", Нью-Йорк, 1982, стр. 212.*

маси повторювати. Нарешті, заднім кульбітом Гірняк відв'язувався від нього й зникав за лаштунками.

Другий приклад імпровізації Кукса-Гірняк було введення до дії свого фокстер'ера-Дюка. Помістивши Дюка в клоунівську кишеню Кукси, Гірняк вирішив у відповідний момент його сварки з Дранком налякати напасника своїм оборонцем. Коли на сцені Дюк почув сварливий голос свого майстра, він вискакував з кишені й кидався на Дранка. Останній стрибав у залю глядачів, Дюк за ним, а за собакою навздогін за Дранком подався двійник Кукси-Гірняка, і так усі три пробігали всю залю аж до виходу. Режисер запропонував повторити виступ Дюка в наступній виставі, а коли той точно повторив свою дію, то він увійшов як персонаж у "Пошились у дурні" аж до кінця сезону.

"Пошились у дурні" два сезони не сходили з репертуару. Чимало глядачів приходили по кілька разів, чекаючи несподіваних акторських імпровізацій. Роля Кукси остаточно затвердила Гірняка на перших позиціях як актора пластичної виразності і дотепної імпровізації. На кожну виставу "Пошились у дурні" він приносив щось нове, а усі його партнери намагалися робити те саме, і це обертало виставу на терен самостійного творчого діяння.

23 грудня 1924 р. МОБ показав виставу "Секретар профспілки," сюжет якої був складений за романом американського письменника Лероя Скотта "The Walking Delegate" в поставі Б. Тягна, де Гірняк грав невеличку ролю секретаря профспілки нью-йоркських металюргів, Коннелі. Це було друге звернення МОБ до американських авторів після "Джиммі Гірінса". Курбаса дуже цікавили робітничі проблеми на новому континенті та розвиток діяльності професійних спілок зокрема. Прозорливість Курбаса зупинилася на романі Л. Скотта, тематика якого лишається надзвичайно актуальною по сьогоднішній день, і тому радянські джерела або тільки побіжно згадують виставу або зовсім оминають її.

Причина в тому, що головний конфлікт вирішено не в пляні стандартного марксистського конфлікту між підприємцями і робітниками, а між диктаторським та демократичним правлінням в самій профспілці. Представник першого, Бак Фолей, зробившись президентом профспілки, не гидує хабарями, діє залякуванням і різними махінаціями, запевняючи робітників, що він найліпший посередник між профспілкою та підприємцями в справах платні.

Секретар профспілки нью-йоркських металюргів Коннелі (ролю якого грав Гірняк) перебуває під цілковитим впливом Бак Фолей. Деякі робітники вважають його зняряддям останнього, але одночасно помічають в ньому риси доброї людини. Коннелі починає вагатися, помічає вади Фолей і пропонує йому більш помірковані методи стосунків з робітниками і в душі майже підготовлений стати на сторону Кітінга, старшого робітника, ідеаліста, що працює на добро трудівників.

Після "Секретаря профспілки" МОБ показав "За двома зай-

цями" (25 лютого 1925) за М. Старицьким, з пристосованим до сучасности текстом Володимира Ярошенка та окремою сценою Людмили Старицької-Черняхівської. Актуальність вистави під режисурою Василя Василька була в гострому висміюванні "бувших" та "непманів" (спекулянтів, шахраїв, авантюристів, перекупок, орендарів, базарних злодіїв, колишніх генералів і дам "із общества," псевдоінтелігентних міщан). За словами критики, вистава "видавалася нам спробою гармонійно поєднати деякі з придатніших засобів нового театру з здоровішими елементами старого."⁷ Але нове в ній перемагало.

Гірняк виступив у провідній ролі Голохвостого. В осучасненому тексті його — голову ринкому, було введено як афериста, що прикидається інвалідом. Його виключено з партії, але він це приховав і для здійснення своїх темних махінацій прикривається революційними фразами, в тому числі не відмовляється навіть від кар'єри лектора марксологічної політграмоти для героїні комедії Проні Прокоповни, примадонни сцен пролетарських клубів.

Про виконання ролі Голохвостого Гірняком писав В. Хмурий:... "І от тепер стоїть Голохвостий у галіфе, з щасливою усмішкою молодого та нахабством удосконаленого за революції шахрая. Обкручує кругом пальця подібних обивателів. І вже Голохвостий це і не Голохвостий. Це вже декомпозиція знайомого, класичного образу народного артиста республіки Саксаганського. Він уже саме заперечення. Він глузує з традиційного Голохвостого, іронізує з його популярних до нудоти фраз і слів, що застрягли в піднебінні людей, думка яких вік крутилася поміж Житнім базаром і Щекавицькою вулицею."⁸

"За двома зайцями" завоювали увагу молодого покоління. Гротесковість форми і дотепно покладений в оформленні принцип трансформації станків (сценограф Валентин Шкляїв) давали широку можливість Голохвостому-Гірнякові та його партнерам органічно пристосовуватися до них. Додаткові переносні щити з реклями кінофільмів у руках учасників масових сцен на базарі виконували функції своєрідних ширм, що при відповідному розміщенні постійно відокремлювали ту чи іншу частину сцени, посилюючи рух дії.

"Джimmі Гіггінс" та "Секретар профспілки" були інсценізаціями американських авторів; "Пошились у дурні" та "За двома зайцями" створені на українській етнографічно-побутовій драматургії. Шукаючи нових драм, МОБ звернувся до другої п'єси Миколи Куліша, "Комуна в степах." Вона була показана 17 жовтня 1925 р. в постанові молодого режисера Павла Кудрицького (сценографи Міліца Сімашкевич та Валентин Шкляїв). В першій редакції Куліш подав харак-

7. О. Кісіль, Український театр, Київ, 1968, стр. 212.

8. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 22.

тери, що потім не знайшли місця в другому варіанті цієї драми (1930 р.), яку він переробив не по своєму власному бажанню.

Підходячи до першого варіанту "Комуни в степах," Курбас відхилив режисерський плян Кудрицького і став в оборону невтручання в текст драматурга, бо побачив у стилі Куліша особливий засіб побудови діалогів, який надавав п'єсі спеціального руху. Одночасно він зазначив, що у Куліша є момент національний, який повинен відбитися в поставі, щоб дійти якнайповніше до глядача, бо п'єса мала бути одним з перших каменів для будівництва нового українського репертуару.⁹

Гірняк в "Комуні в степах" грав ролю куркуля Тита Кошавки (цей характер не увійшов до редакції 1930 р.). Про цю дійову особу сам Куліш писав, що "куркуль вийшов ідеальний, удосконалений."¹⁰ Ідеальність його полягала не тільки в тому, що він до останнього подиху мав мститися за свої десятини, але й природністю, з якою висловлював свої почуття любови, ненависти, туги, мстивої заздрости та психологічною опуклістю характеру і способу мислення. Про однубічну рису жорстокости драматург, змальовуючи Кошавку, й не думав.

Природність вдачі Кошавки надзвичайно вдало підхопив Гірняк. Яків Савченко оцінив його гру як блискучу. "Місцями Гірняк" — писав він — "підносив образ Кошавки до чіткої, майже гротескової загострености й виразности."¹¹ Зробити таку вдалу характеристику Кошавки, безперечно, допомогла йому практика праці над попереднім образом Голохвостого ("За двома зайцями").

Критик Бис у "Київському пролетарії" також відзначив живу людину в Кошавці-Гірняка. Та й сам автор, Микола Куліш, відчув це. У листі до автора цих рядків (2 лютого 1955 р.) Гірняк писав, що драматург, приїхавши з Харкова, сидів у залі глядачів і приглядався до гри. Після вистави не зайшов за куліси й несподівано зник. Згодом лише стало відомо, що під сильним враженням від вистави "Комуни в степах" він вирішив насамоті розібратися в тому, що побачив на сцені.

Через місяць після "Комуни в степах" МОБ показав свою наступну прем'єру, "Жакерію" за Проспером Меріме (постановка Бориса Тягна під мистецьким керівництвом Курбаса, 17 жовтня 1925 р.). Зміст вистави пов'язаний з боротьбою французьких селян в XIV столітті супроти феодалів. Хоч в оформленні й костюмах дотримувалася історична точність, вистава оповідала про часи ближчі, про недавню революцію. "Жакерія" має велику кількість дійових осіб та епізодів. В ній беруть участь усі верстви суспільства: феодали,

9. Н. Кузякіна, П'єси Миколи Куліша, "Радянський письменник", Київ, 1970, стр. 96.

10. Ібід., стр. 88

11. Ібід., стр. 104.

ченці, міщани, селяни, лісові розбишаки. Не зважаючи на важку форму трагедії, вона не втомлювала глядача, подаючи сюжет у мистецьких, емоційних формах.

В "Жакерії" Гірняк-Жан де Беліль, кавалер королівського палацу, посланець до табору повстанців-селян від свого патрона, герцога Норманського, регента французького королівства, для переговорів з ними про мир. Якщо у попередніх ролях (Голохвостий чи Кошавка) актор міг частково збагачувати творчу уяву явищами сучасності, то Жан де Беліль потребував додатково величезної праці над опануванням системи перетворення МОБ.

В. Хмурий оцінив Жан Де Беліля-Гірняка як одного з найвикінченіших і найтонших задумом його сценічних образів. "Де Беліль у Гірняка" — продовжує Хмурий — "доведений до такої експресії в рухах, жестах, кольориті мови й обертонах інтонацій, що над видимим фізичним образом цілий час стоїть його внутрішня суть, і власна тривога проглядає, наче еманация тривоги й настрою за сценою (цебто в королівськiм палаці)."12

В. Хмурий помітив також, як Де Беліль-Гірняк змінював тон свого голосу. Одне, коли треба було говорити до селян-повстанців у спокійнім, розумнім та улесливім тоні так, щоб вони повірили у добрі наміри регента королівства і щоб у мові бринів обертонами острах, що заліг у палаці. А друге, інакше звучала промова, коли вже було зломлено межу невіри, то в голосі Гірняка з'являлися владні інтонації, бо в королівський палац приходив спокій. І, нарешті, весь тон діалогу Жан Де Беліля-Гірняка з лицарем Сівардом зовсім інший, аніж з селянськими повстанцями.

Після "Жакерії" з'явилася в МОБ драматизована хроніка з історії революції 1905 р., "Напередодні" (прем'єра 24 грудня 1925 р.). Поклавши в основу вистави етюд-хроніку Олександра Поповського "Канун революції," Курбас від себе додав чимало нових епізодів. В центрі п'єси була доля терориста Івана Каляєва, страченого за вбивство московського генерал-губернатора. Перемішуючи трагічне з сатиричним, Курбас показав "гапоновщину," розстріл, демонстрації 9 січня та моральну й ідейну обмеженість царя Миколи II, якого грав Гірняк.

Цей образ Гірняка одні вважали за образ Миколи II, а інші за образ лише наближений до реального Миколи II. Їм відповів В. Хмурий: "... Миколи II не було, а наближеного до реального Миколи II і поготів. Бо коли Березіль, — і актор Гірняк значить —, справді хотів показати Миколу II, а в цьому я помиляюся, то я не помиляюся, що наближити сценічний образ царя в "Пролозі"¹³ до реального Миколи II ні режисура, ні актор і в думці не мали. Навпаки. Вони хотіли його

12. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 23.

13. Другий варіант "Напередодні", прем'єра 20 січня 1927 р.

зробити надреальним. Не Микола II показаний в "Пролозі," а в його фізичнім образі російський царат, що від довшого вже часу був ширмою політичної й іншої нездарности російської бюрократії з дворянства."¹⁴

Рецензент помітив також три характерні жести у Миколи II-Гірняка: покручування вуса, закладання рук за борт мундира та за спину. Крім того, уривчасті репліки, — ніби половинки слів родяться в голові, манера сидіти й ходити, кліпання очима — все це характеризує обмеженість, недорікуватість та безпорадність, — риси властиві всьому російському царату. На одного царя це було б занадто. З цього погляду мав рацію Петро Рулін, коли в статті "Минулий сезон у Березолі" зазначав, що "Микола II — чи не найкращий здобуток Й. Гірняка за цей сезон."¹⁵

Роля Гірняка може служити прикладом оволодіння системою театрального перетворення Курбаса. В цій п'єсі була сцена, коли Микола II-Гірняк диктував ад'ютантові нотатки в щоденник. Гірняк... "урочисто, з почуттям власної гідности ходив від столика до столика, за яким сидів ад'ютант, по одній і тій же самій лінії вздовж рампи розмірено повільними кроками. Він від столика робив кроків 12-15, потім зупинявся на якусь мить, обертаясь на одній нозі, наче ухиляючись чи то від удару, чи від якоїсь загрози, раптом ставав до глядача, робив два кроки вправо (схоже на балетне па, а може на виконання військової команди), знов ухилявся, робився якимось невпевненим, навіть переляканим. Щоразу він доходив до одного й того ж місця, немов далі йти було небезпечно, і знову йшов до столика ад'ютанта. Так протягом усієї сцени.

Цей образний прийом (перетворення) викликав цікаві асоціації. Текст сцени дуже невеликий — на п'ять хвилин, не більше. За цей час актор встигав кілька разів повторити свою мізансцену, яка емоційно загострювала сприйняття суті образу царя як нездарної маріонетки. Сцена перетворювалася на тонку карикатуру,¹⁶ перетворення сприймалося як органічне ціле; було непомітно, де починався жест, де вступала емоція, а де слово.

Останньою київською ролею Гірняка в МОБ була роля бухгалтера у "Шпані," "огляді-ексцентріяді в дев'яти показах" (текст Володимира Ярошенка, постава Януарія Бортника, 19 березня 1926 р.). Сюжет порушував справу зловживання в господарській установі, де службовці мали зв'язки з "блатним" світом. Огляд-ексцентріяда була пересипана різними вставками, інтермедіями та трюками, які вабили глядача.

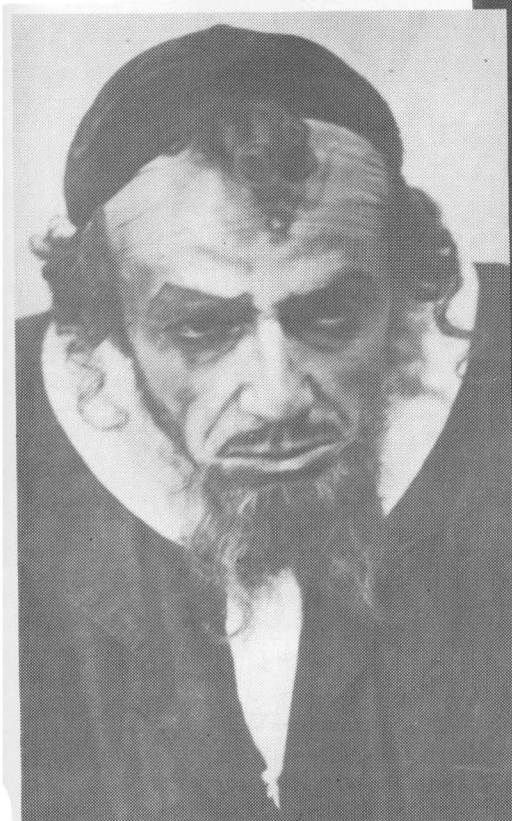
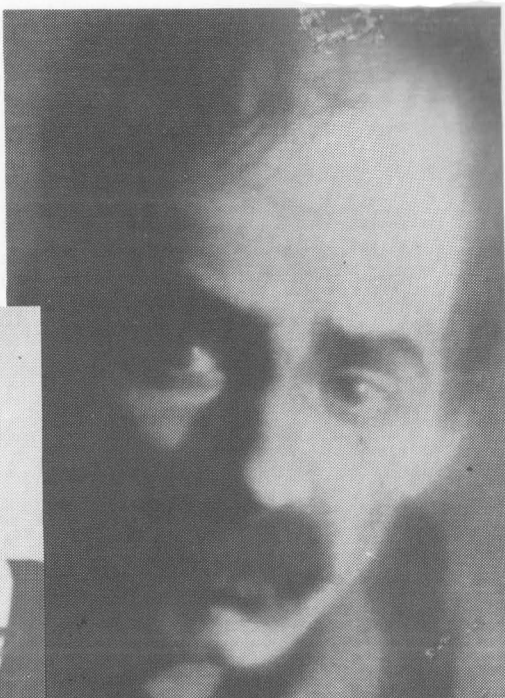
Роля бухгалтера не вписала нового в акторські надбання Гір-

14. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 24.

15. П. Рулін, "Минулий сезон у Березолі", "Життя і революція", ч. 6, 1926, стр. 70.

16. Л. Курбас, Спогади сучасників, "Мистецтво", Київ, 1969, стр. 324-25.

Й. Гіряк
"Джіммі Гігінс", Березіль, 1923 р.



Лейба "Гайдамаки", Березіль, 1924 р.



Кукса "Пошились у дурні", Березіль, 1924 р.



Й. Гіряк — Коннелі,
"Секретар профспілки",
Березіль, 1924 р.



Голохвостий, "За двома зайцями",
Березіль, 1925 р.



Кощавка, "Комуна в степах",
Березіль, 1925 р.



Й. Гірняк і М. Крушельницький на могилі Шевченка, 1926 р.



*Й. Гірняк — Сер де Беліль,
"Жакерія", Березіль, 1925 р.*



*Мюскар, "Золоте черевко",
Березіль, 1926 р.*



Й. Гіряк,
Трибуле "Король бавиться",
Березіль, 1927 р.



Микола II, "Пролог",
Березіль, 1927 р.

няка. Сам він стверджує, що він і Бучма (що грав роллю Замзава) надто швидко вступили в ансамбль технічно-зіграної вистави "Шпана" і прорахувалися, відчувши себе там, як гастролери, в результаті опинилися поза ансамблем. Переможцями тут вийшли Шагайда і Крушельницький, що своєю зовнішньою фактурою дуже скидалися на Пата й Паташона й досконало втілювалися в ансамбль вистави.

4 травня 1926 р. МОБ дав свою останню виставу в Києві перед від'їздом як державний столичний театр до Харкова. Відбуваючи до нового місця праці, Гірняк міг ствердити, що за чотири роки виріс неймовірно. Почавши з епізодичної ролі представника влади в "Газі", він скінчив Миколою II в "Напередодні". Почавши з звичайного члена 4-ої майстерні МОБ, Гірняк протягом чотирьох років наполегливої праці став одним з найкращих професійних акторів методи МОБ, поєднавши в собі виняткову пластичну виразність з психологічною наповненістю.

Лишилися позаду психологічно наповнений Джіммі Гірінс з теплим чуттям любови до всіх, надзвичайно пластичний Кукса ("Пошились у дурні"), шахрай-пристосованець Голохвостий (з Київського Подолу) ("За двома зайцями"), ідеальний куркуль Кошавка ("Комуна в степах"), клясичне втілення васальства (Жан Де Беліль в "Жакерії") і, нарешті, Микола II в "Напередодні" — разучий образ нездарности і безпомічності російського царату. Набуто практики в праці ляборанта при поновленні в МОБ вистави "Гайдамаків" за Шевченком, а крім всього участь у фільмі ВУФКУ ("Всеукраїнське фото-кіно управління") у 1924-25 рр. Гірняк грав роллю Попа в короткометражному фільмі "Вендетта," що його ставив Курбас.

Одначе, участь в кіномистецтві лишилась окремим епізодом.

III. В ТЕАТРІ "БЕРЕЗІЛЬ"

(На акторському зеніті)

За чотири роки перебування в Києві Мистецьке Об'єднання "Березіль" виховало численну групу молодих режисерів. Постійний зв'язок Мистецького Об'єднання з драматургами та його увага до кращих зразків світової класичної і сучасної драматургії зміцнили його авторитет. Театральні інститути та школи відкрили свої двері для вихованців Мистецького Об'єднання "Березіль", поширюючи по Україні нові напрямки модерного театру.

Приклад Гірняка свідчить, як у цьому періоді створився новий тип актора, який замінив майстрів колишнього етнографічно-побутового театру і випередив чоловічих представників російського театру на Україні, що в той час все ще працювали в стилі натуральної акторської методи Михайла Щепкіна. Цією методою вони, монополізуючи більші міста Східної України, виставляли другорядний репертуар.

Однак, 1926 р. приніс деякі зміни. Діяльність МОБ була дуже успішна, але Центральний Комітет партії був нею незадоволений, бо вона кардинально різнилася від його плянів. Провідні українські партійні діячі в галузі освіти (О. Шумський, Г. Гринько, М. Скрипник) бажали бачити МОБ в Харкові як носія прогресивного культурного процесу, але в той же час Радянський уряд бажав тримати МОБ під своїм контролем.

Вживаючи різних заходів, паралізуючи діяльність МОБ в усіх галузях мистецтва, Москва домоглася від уряду Радянської України реорганізації Мистецького Об'єднання "Березіль" на стаціонарний державний професійно-провідний український театр і перевести його до Харкова, тодішньої столиці.

За таких обставин Курбас змушений був розв'язати майстерні, лябораторії, відділи та реорганізувати їх в один театр "Березіль", який переїхав до Харкова в серпні 1926 р., де зайняв приміщення колишнього російського театру Миколи Синельнікова. Харків тоді був мало ознайомлений з "Березолем" (за винятком гастролей МОБ 1923 р.) і перебував під впливом етнографічно-побутового Театру ім. І. Франка, що до того працював у Харкові, та російських дореволюцій-

них труп. Розв'язанням проблеми для "Березоля" було серією тактичних заходів зрушити інерцію харківського глядача і поставити театр у положення, яке він досягнув у Києві.

Курбас відкрив перший театральний сезон у Харкові, буди певен, що місцеві театральні ентузіясти підтримають його напрямок в експресіоністичному театрі. Він почав сезон виставою п'єси бельгійського драматурга Фернана Кроммелінка "Золоте черево" (прем'єра 16 жовтня 1926 р.). Характери Кроммелінка розкривали дегенеративність безособових мешканців сучасного суспільства, наділених дикістю примітивних племен, які здатні раптово і нелогічно змінювати свій настрій, починаючи від хворобливої тривоги і аж до нестямних веселощів.

Зміст п'єси зводиться до того, що герой Гормідас, отримавши в спадщину купу золотих монет, радіє, що може одружитися з коханою, і вирішує віддати гроші іншим, залишаючи собі лише 150 монет. Однак незабаром Гормідасом опанувала жадібність і він, турбуючись за долю грошей, за жартівливого порадою лікаря з'їдає їх. Тепер він є "золоте черево" і зовсім забуває про кохану. Наприкінці, у фарсовій сцені, мати-природа перемагає і Гормідас, опинившись на туалетному сидінні, вибухає і помирає під загальний регіт.

Гірняк грав у "Золотому череві" брехуна, гіпокрити і п'яницю, слугу Гормідаса. При собі цей персонаж (Мюскар) тримає батіг і ніж, виявляючи ненависть до господаря і взагалі до всього світу. Він наділений численними рисами свого господаря, що відчувається у його надзвичайній активності. Він пишається собою, танцює, грає блазня, стискає кулаки, коли роздратований, а коли його опановує жах, починає пхикати.

Не дивлячись на успіх Гірняка в цій ролі, на прихильні голоси письменників Олеса Досвітнього та Миколи Хвильового (останній назвав виставу "Золотого черева"... "виходом з театального тупика"), харківський глядач не сприйняв її. Зросійщене міщанство разом з непманством і цілковито ворожа до українізації бюрократія знайшли у виставі "Золотого черева" нагоду для цькування всього незвичного в театрі.

"Український театр" — писав пізніше В. Хмурий — "наважився глузувати з живого пана. Театр з тією мовою, якою родина колишнього чинуші не може обійтися поміж голярнею і церабкопом. Театр, на долю якого було б смішити можновладного русифікатора й розчулювати до сліз репрезентанта пасічно-баштанницького капіталізму. Цей театр згадав, що колись українські різьбарі стояли врівні з венеційськими, і наважився сам порівнятися з театальною культурою свого часу. Чи ж міг апологет театру Сінельнікова дарувати це?"²

1. Легкосиня даль, ваплітянський збірник, ред. Ю. Луцький, вид. "Пролог", Нью Йорк, 1963, стр. 26.

2. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 15.

Вистава була задумана як памфлет. Персонажі були окреслені сатиричними рисами, і актори мусіли тримати їх у гіперболізованому вигляді. Це був гострий гротеск, не для непідготованого харківського глядача. "Дочекавшись своєї черги" — оповідає Гірняк. — "я вибіг на сцену, потріскуючи прикажчицьким гарапником. Не встиг я добігти до авансцени, звідкіля мав почати свій монолог для глядачів, коли з гальорки донеслося кілька оплесків, як видно, моїх давніх київських студентських прихильників. Перечекавши це не дуже-то однозгідне-спонтанне привітання, я почав своє дійство, сподіваючись, що ця зімпровізована "овація" викличе якийсь перелам у настороженому ставленні холодного столичного глядача. Та не тут то було! Глядач мовчки досидів до кінця вистави"...³

Хоч Гірняк, як оповідав В. Хмурий, намагався талановито пояснити суть "Золотого черева", хоч він говорив виразно, зібравши для своєї місії увесь арсенал акторської майстерності, хоч він суворо пильнував того місця, з якого мав би пояснити у відповідний момент те, що йому сказав режисер і досконало орудував нагайкою, але ми (тобто харківський глядач) не зрозуміли, бо ми тоді ще не були привчені розуміти карикатури без підписів".⁴

Невдача з "Золотим черевом" не розчарувала ані Курбаса, ані акторів, ані харківських прихильників "Березоля". Після "Золотого черева" на афішах театру з'явилися "Шпана", "За двома зайцями", "Жакерія" та "Пролог", де Гірняк виступив у своїх центральних ролях. Особливо у виставі "За двома зайцями" глядач Харкова мав змогу переконатися в багатогранній техніці акторів "Березоля", порівнявши їх до акторів Театру ім І. Франка. І його ставлення до театру змінилося.

У новій виставі після Мюскара Гірнякові в Харкові довелося виступити знову в ролі Миколи II (вистава "Пролог", 20 січня 1927 р.). На цей раз Курбас за допомогою Степана Бондарчука оновив її кількома новими сценами. Нововведень у текст ролі Миколи II-Гірняка не було, але досконалість поведінки його в цій ролі була очевидна, що змусило критику ствердити, що "чудово, може ще краще, ніж у "Напередодні", грає Гірняк Миколу II".⁵

19 березня 1927 р. Гірняк виступив у головній ролі Трибуле в драмі В. Гюґо "Король бавиться". Виставу підготував режисер Борис Тягно, і вона загалом додержувалася тексту драматурга за винятком того, що доньку Трибуле режисер зробив німою. Роль Трибуле — складна, він роздвоєний поміж людиною і блазнем (на основі цієї драми Д. Верді створив пізніше оперу "Ріґолетто"). Для короля він блазень, для доньки люблячий батько. Короля він навчає людським порокам, а доньку виховує для добродійства. Трибуле хоче викрасти

3. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 246.

4. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 27.

5. П. Руліч, На шляхах революційного театру, "Мистецтво", Київ, 1972, стр. 140.

для короля пані Де Коссе, а викрадають його доню. Він хоче вбити короля, бажаючи помститися за дочку, а вбивають її. Коли ж режисер зробив доньку Трибуле Бланш німою, складність ролі для Гірняка-Трибуле побільшувалася.

Звертаючись до романтичної драми Гюго, режисер намагався вирішити її в ліричному аспекті, позбутися трафаретного тлумачення жанру, коли актори били себе в груди, насилували свої голоси й несамовито гасали по сцені. Як свідчить В. Хмурий, Гірняк мав рацію, кажучи: "Для Трибуле у мене є цілком інші способи, фізично легші, а сценічно дужчі. Вони в тому, як саме я буду говорити за нього, як буду ходити, скакати, стояти. А груди, голос, руки та ноги мені ще здадуться".⁶

Після трагічного Трибуле Гірнякові довелося виступати в опереті А. Сюллівана "Мікадо" (прем'єра 13 квітня 1927 р.). Запрошений до "Березоля" як гість режисер Валерій Інкіжинов висловився, що завданням цієї вистави є опанувати глядача формою цього жанру.⁷ Зберігаючи майже всю музику Сюллівана, до цієї вистави був написаний новий текст (М. Йогансена, М. Хвильового й Остапа Вишні), який мав на меті надати опереті сатиричного змісту, апелювати до глядача сьогоднішнім, злободенним матеріалом, що й сприяло успіхові "Мікадо".

В процесі перероблення традиційного сюжету оперети В. Інкіжанов увів у виставу інтермедії, де тріо комедійних персонажів виконували пародійні сценки та куплети. Ці персонажі отримали прихильну критику, зокрема, — великий начальник Пу-Ба, якого грав Гірняк. У той час, коли дехто з виконавців мав труднощі в опануванні співу, Гірняк співав легко, невимушено, легко провадив інтермедії, справно носив кімоно і досконало танцював в японській манері.

Пу-Ба була останньою новою ролею Гірняка в першому харківському сезоні "Березоля" 1926-27 рр. Від неї до наступної ролі Гірняка (Кум в "Народньому Малахії" Куліша М.) пройшов рік. В першому сезоні він створив чотири нові великі ролі (Мюскар, Микола II, Трибуле, Пу-Ба), а коли додати дві, повторені з Київського періоду (Голохвостий і Жан Де Беліль), то складається своєрідна картина, яка в жанрах охоплює трагедію, романтичну мелодраму, сатиру, побутову комедію та оперету.

З нагоди століття німецького театру в Магдебурзі начальник відділу мистецтв при Комісаріяті Освіти Микола Христовий відрядив у середині травня 1927 р. групу українських театральних діячів до Німеччини, в число яких попав і Гірняк. Використавши нагоду, він побачився з рідними у Львові і Тернополі, зустрівся з Курбасом у Берліні (він також входив до групи українських діячів мистецтва), побував з ним на виставі трагікомедії "Актори" В. Шмідтбонна та на виставі французького театра-ревю з Парижу.

6. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 28.

7. Ю. Смолич, Про театр, "Мистецтво", Київ, 1927, стр. 123.

Гірняк писав, що ці дві вистави вразили його різницею національної притаманності. "Німецька раціональність і продуманість та французька безжурна легкість і віртуозність. Слово в устах французького актора звучало мов безперервна музика чи пісня. У німецького лицедія кожне слово, кожен рух це виплід довгих розважень, випробуваних під постійним внутрішнім контролем. У французького актора стихійно-нестримна імпровізація дії і рефлексів. Навіть в оформленні сцени при однаковому технічному багатстві матеріяльних засобів мистецька уява і напрям творчої мислі відзеркалювали особливості двох темпераментів".⁸

Побачивши французький театр, Гірняк ще раз переконався в доцільності вишколу березільського актора, а вистави в театрі Піскатора підтверджували вірність березільських експериментів. Оглядини мистецьких галерій та музеїв забирали у нього весь час у Берліні. Відвідання театральної виставки в Магдебурзі принесло нові враження від найскладнішого технічного устаткування сцени з численною апаратурою освітлення, а також від макетів декорацій, які ілюстрували розвиток німецької сценографії за кілька століть.

В розпалі всього баченого Гірняк забув про один важливий момент — лікування коліту в Бад Кіссенгені, що був одним з аргументів, коли керівник відділу мистецтв Народного Комісаріату освіти М. Христовий виряджав його до Німеччини. На це вже не вистачило фінансових можливостей. Обмежившись загально-формальною візитом до лікаря в Бад Кіссінген, Гірняк залишив курорт і поїхав на три дні до Львова, де провів час з родиною, зустрівся з шкільними товаришами УСС-ами, побував на виставі "Вертепу" під проводом Леоніда Лепкого та Едварда Козака. Це відбувалося в залі Музичного Інституту ім. Лисенка, де він починав в 1916 р. свої перші акторські кроки. Після відвідин Львова та проходження митниці в Шепетівці, Гірняк поїхав до Одеси, де Курбас збирав усю трупку.

У дерев'яному кінотеатрі Одеси, недалеко від пляжу над Чорним морем, з ранку до вечора відбувалися вправи березільців з акторської майстерності, української сценічної мови, постановки голосу, хореографії, акробатики, тренажу з фехтування. З бадьорим настроєм там починав цю працю з липня 1927 р. й Гірняк, що попав тепер в актив березільців, які були зведені до пляну "позакатегорійних акторів", що закріплювало його становище в театрі.

Не тільки окремі актори, як Гірняк, але й режисери, виховані в "Березолі", користувалися великою популярністю й попитом. Духовий зв'язок самого Курбаса з передовою фалангою літераторів і митців мав взаємно-корисні наслідки. Контакт "Березоля" з групою письменників ВАПЛІТЕ особливо сприяв появі драматичних творів, що залишили слід в історії українського театру. Так, наприклад, в кінці липня було повідомлено, що перед колективом театру буде читати свою нову, щойно написану п'єсу Микола Куліш.

В Одесі режисерський штаб "Березоля" невпинно працював над

8. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність," Нью Йорк, 1982, стр. 257.

складанням репертуару на наступний сезон. Ще перед читкою нової п'єси Куліша Курбас повідомив, що на ближчий сезон заплановано такі твори: "Яблуневий полон" Івана Дніпровського (режисер Я. Бортник), "Бронепоїзд 14-69" Вс. Іванова (режисер Б. Тягно), та "Воццек" А. Берга. Постановку останньої Курбас брав на себе, як також нової п'єси М. Куліша.

Взявши за основу романтичний твір Георга Брюхнера, А. Берг надав у своєму драматичному творі риси експресіонізму, де зовнішні форми були підпорядковані внутрішній реальності. Твір привернув увагу Курбаса палкими сценами, революційним духом, щирим гуманізмом і психологічною інтуїцією.

Сам Воццек маленька людина, що виявляє ознаки параноїка, а часом і впадання в галюцинації, стає жертвою образ базики-офіцера, віддає своє тіло лікареві до послуг експериментів, забиває дружину й гине сам, не маючи змоги розібратися в духовому і політичному житті доби. Складна роль Воццека вимагала від Гірняка вміння переборювати свої фізично-зовнішні дані і пристосувати їх до перетворення в образ, згідно запропонованих режисером мізансцен.

До прем'єри "Воццека" не дійшло. Проби припинено і виставу в листопаді 1927 р. заборонено. Це було перше втручання у діяльність "Березоля". Репертуарний комітет Народнього Комісаріату освіти знайшов п'єсу "ідеологічно шкідливою". Їх злякав психологізм твору і романтичне висвітлення революційного руху. За цією забороною відпали й дебюти Софії Федорцевої у п'єсі (Дружина Воццека, Марія), та Володимира Блавацького (Офіцер), а сам Гірняк змушений був повернутися до свого раніше граного репертуару.

11 листопада 1927 р. Гірняк зіграв епізодичну роль капіталіста Смоккі в ювілейній виставі "Жовтневий огляд". Над виставою працювали українські письменники, були використані переклади з творів Й. Бехера та Е. Толлера, сценографію робив В. Меллер та його найближчі учні, музику написав Ю. Мейтус, а режисерував Курбас. Сама вистава не мала драматичної інтриги, а складалася з окремих епізодів і скоріше нагадувала ораторію. Вона підкреслювала монументальність явища революції, але, як зазначала критика, не давала огляду сучасного життя і характеристики соціальних груп, як то робилося в стандартних масових радянських театральних діях.

Мистецьке читання М. Куліша його нової п'єси "Народній Малахій" зачарувало березильців. "На протязі тригодинного читання без перерви й відпочинку", — описує Гірняк, — "ніхто з слухачів не зважився ні словом, ні звуком перебити словесно-музичне дійство, що безперервно пливло з уст чарівника, яким об'явився перед нами автор твору. По рясних сльозах на обличчях не тільки м'якосердного жіноцтва можна було відчувати те, що творилося в умах і серцях потрясених слухачів".⁹ Після прослухання "Народнього Малахія"

9. Ібід., стр. 284.

ансамблеві "Березоля" стало ясно, що театр знайшов в особі М. Куліша виняткового драматурга.

Трупа "Березоля" вже кілька місяців провадила репетиції "Народнього Малахія" М. Куліша, коли в січні 1927 р. Курбас несподівано запропонував Гірнякові включитися в проби на ролі Кума, щоб через тиждень вже провести першу дію з партнерами. Протягом усього тижня Гірняк прислухався до режисерської інтерпретації "Народнього Малахія" і в той же час пригадував точні інтонації і мелодію Кулішевого читання цього твору. Одночасно почував себе схвильованим тим, чому режисер вирішив включити його в працю над Кумом, коли майже всі картини були розплановані.

Образ Кума в "Народнім Малахії" найбільше протистоїть образу самого Малахія Стаканчика. Риси характеру цього персонажу відбивають психологію консервативного малоросіянина, крайній матеріалізм у вигляді особистого забезпечення, лінощі, обмежене життя у дріб'язкових сварках з-за жовтявих курей та розвагами з кумом Малахієм під час вудіння риби на греблі поміж очеретами й вербами. А крім усього виразно видно було показне набожництво Кума.

Рецензент "Комуніста" Йона Шевченко¹⁰ поприкав Малахія Стаканчика в його запічному патріотизмі. З хуторянства, з провінційного містечка вийшли вони обидва, Малахій і Кум. Якщо в Малахії концентруються такі від'ємні риси української національної вдачі, як мрійництво та ліричне зітхательство, то Кум наділений негативними рисами пристосованця. Якщо критики "Народнього Малахія" порівнювали мрійництво Малахія до Дон-Кіхота Сервантеса, то Кум мав споріднення з його послідовниками: в українській драмі від Кошавки Куліша ("Комуна в степах") до Пузиря Тобілевича ("Хазяїн"), а в світовій літературі до Гаргантюа Ф. Рабле.

М. Куліш в "Народнім Малахії" ставив проблему не тільки трагічного засудження мрій і дій Малахія Стаканчика. Драматична інтерпретація Куліша значно більша, ширша. Ставилася тема України та її культури. Куліш скеровував свій заклик на збудження національної активності, піднесення національної гідності народу, який віками задовольнявся ролею культурних цінностей, вироблених іншими.

Режисер "Народнього Малахія" теж бачив головну небезпеку для розвитку української культури в 20-их рр. у "традиціях філістерської самозаспокоєності та провінційної некультурності".¹¹ Про це Курбас говорив на театральному диспуті 1927 р., ще рік перед появою "Народнього Малахія", адресуючи грікі слова представникам української інтелігенції: "Я знаю, що і серед українського громадянства не перевелось з віків рабства засвоєне недовір'я у власні сили".¹²

10. Й. Шевченко, "Народній Малахій" Миколи Куліша, "Комуніст", 1928, ч. 56.

11. Н. Кузякіна, П'єси Миколи Куліша, "Рад. Письменник", Київ, 1970, стр. 208.

12. Ібід., стр. 208.

У київському періоді праці МОБ та в перших двох роках праці "Березоля" в Харкові (коли не вважати виставу "Комуни в степах" М. Куліша, "Саву Чалого" Тобілевича як ототожнення діяльності отаманів-ватажків громадянської війни початку 20-их рр. чи безпосередньо громадянської війни в "Яблуновому полоні" І. Дніпровського), увесь репертуар складали інсценізації світових творів або осучаснена українська побутово-етнографічна класика. "Народній Малахій" Куліша був першою драмою в "Березолі", де проблема національної та української культури була основною.

Якщо говорити про Малахію Стаканчика як про мрійника, що вірять у Раднарком України ("Олімп пролетарської мудрости і сили"), то Кум (якого грав Гірняк) в контрасті до цієї риси виведений Кулішем як ідеолог міщанського заперечення Радянської влади. Коли Кум кидає свою останню репліку до доньки Малахія Любуні: "Загинеш, кажу!", то це стосується і самого її батька. В той момент Кум діє як звичайний міщанин-обиватель, що не розуміє потягнень свого кума та його доньки.

Після тижневого перебування на пробах "Народнього Малахія", де він тиждень до режисерської інтерпретації Курбаса, Гірняка було викликано для участі в "прогоні" першої дії. "Уперше зустрівшись з партнером (Крушельницьким, що грав Малахію), мені пощастило", — оповідає Гірняк, — "заїмпровізувати характерні Кумові тони звучання, що їх досі не вдалося відчуті під час індивідуальної підготовки ролі без контакту з Малахієм. Уперше глянувши Малахіїві в очі, Кум переконливо притискав співбесідника до стінки "запитаннями", доводячи нереальність його мрійницьких затій. Ми обидва забули, що дискусія наша відбувалася на пробі, ми, мов коні, віжки яким потрапили під хвіст, понеслись у запальному змаганні, вірячи в незаперечну правоту своїх аргументів".¹³

Прогон першої дії пройшов без режисерських втручань та зауважень і включив Гірняка у дальші проби в ролі Кума, яку він мав провадити у чергу з двома другими виконавцями: В. Блавацьким та Д. Козачківським. Але в першій прилюдній виставі (1 березня 1928 р.) грав Кума він. Вистава пройшла з величезним успіхом. Іншої думки був Репертуарний комітет при Народньому Комісаріяті Освіти, який наказав відкласти прем'єру "Народнього Малахія", а М. Куліша й Л. Курбаса покликав для переговорів про дальшу долю вистави.

Цілий місяць тривало змагання поміж драматургом і режисером з одного боку та цензурним комітетом при НКО з другого. Щодо оцінки твору Куліша критика теж поділилася на дві групи: партійну, яка шукала всяких ідеологічних ухилів у драмі, та рецензентів, що константували величезний мистецький зріст Куліша-драматурга. Обидві групи критиків висловлювалися з найбільшими похвалами про режисерську працю Курбаса, сценографію В. Меллера та гру акторів...

Гру самого Гірняка кінорежисер Олександр Довженко оцінив

13. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність," Нью Йорк, 1982, стр. 291.

винятково: — "геніальна!" Значалося, що чимало внутрішньо суперечливих рис було поєднано настільки органічно, з такою ненав'язливою майстерністю, що риси побуту в ній побільшувалися і образ підіймався до значних узагальнень. "Монументальною стала постать іконного крамаря, що не поскупився продати пару поросят, щоб повернути свого дорослого кума з "путі неправедної"¹⁴, — писав про нього Остап Вишня.

Критик В. Хмурий приділив понад дві сторінки образіві Кума-Гірняка: "Для міщанської вулиці Кум авторитет. Для залі він не може бути авторитетом, бо тоді б заля мала бути міщанською вулицею. Тим то актор за репліками й авторитетним тоном їх показує іншого Кума — типовий його бік. Він підгинає коліна, щоб перемістити центр ваги тіла в живіт і, несучи його перед собою, в животі несе авторитет Кума. Виходить інший, синтезований і стилізований у певнім пляні перший шкіц образу".¹⁵

Рецензент далі характеризує Кума-Гірняка символом "гальмо". "Гальмо" не тільки, як явище родинного значення, як тактика супроти дій свого кума, а гальмо-символ проти будь-яких змін в українському міщанському середовищі провінційного містечка. Кум твердо сидить у віковичному малоросіянстві, справжню віру заміняє гандлярством та кликушеством. Жовті кури, канарка, рибальство — коло його зацікавлень. "В кожнім русі його" — оповідає В. Хмурий — "в зумисне підкреслених манерах, у риторичності мови, під вусами його, коли він стоїть, чекаючи, як розв'яжеться зав'язаний вузлик — світиться свідомість і розум ширшого над факт повороту кума, сенсу його заходів".¹⁶

Гірняк залишився у ролі Кума аж до останньої вистави "Народнього Малахія". Дублера не було призначено. Після місячної перерви, заповіданої репертуарним комітетом, п'єса Куліша пройшла до кінця сезону 20 разів при постійно зростаючому зацікавленні глядачів і при завжди переповненій залі та при навгаваючій полеміці навколо вистави. Її вели не тільки літературні критики, але й численні партійні діячі, що вимагали зняття "Народнього Малахія" з репертуару, бачачи велику популярність вистави серед глядачів.

Травень і половина червня 1928 р. були використані на відпустку, і Гірняк у супроводі Остапа Вишні (за дозволом наркома освіти М. Скрипника), подався вдруге до Німеччини через рідну Галичину. На цей раз подорож була позначена неприємними подіями: під час відвідин родичів у Тернополі польська поліція зацікавилася особою Гірняка, а при поверненні радянські митники в Шепетівці дуже "ретельно" зробили обшук його та його багажу. Повернувшись, він одразу поїхав до Одеси на проби нової вистави —

14. О. Вишня, Мистецький Силует, Йосип Гірняк, "Культура й побут", ч. 10, 1928, 10. III.

15. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 30.

16. Ібід., стр. 31.

"Змови Фієско в Генуї" Шіллера.

Прем'єра "Змови..." відбулася 11 листопада 1928 р. Її мав режисерувати Я. Бортник, але докінчував Л. Курбас, бо Бортник перейшов до новоорганізованого театру малих форм "Веселий пролетар". Заборона "Воццека", а потім невпинне цькування партійних органів у зв'язку з виставою "Народнього Малахія" спричинили рішення режисерів і Л. Курбаса спинитися на драмі Й. Шіллера, де боротьба за владу генуезької республіки 1547 р. перекликалася з становищем України 1918 р. Вбивство змовниками претендента на дожа Генуї, диктатора Джанеттіно Дорія справи республіки не поліпшила. Подібно так і ліквідація царату більшовиками не змінила справи молодій українській республіці. Нові червоні диктатори виявилися не кращими за попередній білий царат.

У "Змові..." Гірняк грав відповідальну ролью Мюлей Гассана, туниського мавра, зловісну постать, діючу поміж Джанаттіно та Фієско, провідником змовників. Це — рабський виконавець, для якого золото — найголовніше мірило дій — убивств, підпалів та інтриг. Послух поєднується в ньому з крутіством та пихою. У березільській виставі Гірняк-Мавр набував символічного втілення тактики більшовицьких верховодів України, які одне висловлювали центральному урядові в Москві, а протилежне виконували з рабським послухом в Україні.

9 січня 1929 р. "Березіль" виставив ревію "Алло, на хвилі 477". Виставу ставила група молодих режисерів (В. Склярєнко, Б. Балабан, Л. Дубовик) під керівництвом Л. Курбаса. Текст склали М. Йогансен, О. Вишня та М. Хвильовий, музичне оформлення — Ю. Мейтус та Б. Крижанівський і сценографію — В. Меллер. У виставі були короткі фарсові сцени на теми тогочасного побуту, подій літератури і мистецтва, а в театральній формі було вжито популярну виставу-ревію, з тих, що рясніли на сценах Лондону, Парижу, Берліну та Нью-Йорку.

У виставі "Алло, на хвилі 477" Гірняк виконував роль студента Ляща. В куцях штанах і широкій блюзі разом з своїм партнером — М. Крушельницьким (Свинка) Лящ був своєрідним коментатором та поєднуючим чинником від однієї сцени до другої. Про цих коментаторів (Гірняка і Крушельницького) зазначав В. Хмурий, що ... "Лящ і Свинка цілком нові персонажі в українському театрі, який не знав зовсім естрадних форм. При тому їхня театральна природа цілком оригінальна. Вона не виходить ні з відомих естрадних форм російського театру, ні з якогось іншого. Обидва ці студенти подібні хіба до тих бурсаків, що ходили колись із стародавнім українським вертепом. Може це й штовхнуло театр на те, щоб перші персонажі української естради були народжені студентами. В такому разі тут маємо культурну традицію національну, як "Алло, на хвилі 477 метрів" трансформує інтернаціональну форму ревію"¹⁷

Останньою прем'єрою (18 квітня 1929 р.) сезону "Березоля"

17. Ібід., стр. 28-29.

1928-29 рр. була комедія М. Куліша "Мина Мазайло". Як видно з щоденника драматурга, відразу по виставі "Народнього Малахія" (3 квітня) він зазначив: "Нові образи для 'Мини Мазайла' ".¹⁸ Куліш потім двічі це повторив у щоденнику (7 липня та 28 серпня), аж поки остаточно не перейшов до komponування "Мини Мазайла". Беручись до писання комедії, М. Куліш одночасно занотував, що в ньому відбувається "читання й студювання Мольєра" (3 вересня).¹⁹ Це може свідчити про впливи французького комедіографа.

В січні 1929 р. Куліш прочитав "Мину Мазайла" акторам "Березоля", а весь склад театру з ентузіазмом зустрів заяву Курбаса про включення комедії до найближчого репертуару. Через кілька днів після читання Л. Курбас запитав Гірняка, яку б роллю він хотів виконувати в "Мині Мазайлі". Останній відповів: "Ви, Лєсю Степановичу, краще орієнтуєтесь у моїх можливостях, ніж я сам".²⁰ Наступного дня в оголошенні розподілу ролей Гірняк побачив своє прізвище проти ролі Мини Мазайла. Талант Курбаса-педагога дав новий стимул Гірнякові виявити себе в складній ролі.

Сюжетний кістяк комедії "Мини Мазайла" на перший погляд нагадував анекдот. Службовець "Донвугілля" Мина Мазайло, вирішив змінити прізвище з Мазайла на Мазєнін і брався за вивчення літературної російської мови. Але проблема була поставлена в п'єсі значно ширше, автор мав завдання показати національне питання в побуті, зокрема, як проходить процес українізації в міщанському середовищі, що ставилося в своїй масі до неї негативно.

Так і головний герой комедії Мина Мазайло рішуче повстає проти української мови. Денаціоналізований протягом багатьох років, Мина зненавидів приналежність до уярмленого народу, бо його походження й прізвище перешкоджали дістатися на вищий щабель службової ієрархії. "Двадцять три роки, кажу, носю я це прізвище і воно як віспа на житті — Мазайло! Ще малим, як оддав батько в город до школи, першого ж дня на регіт взяли: Мазайло! За репетитора не брали — Мазайло! На службу не приймали — Мазайло!"...²¹

Рішення Мини про зміну прізвища знаходить підтримку його дружини, дочки Рини та дурноверхої україножерки тьоті Моті з Курська, якій протистоїть вузьколобий націоналіст дядько Тарас з Києва. Всім трьом (Мині, тьоті й дядькові Тарасові), протиставляється син Мини Мокій.

Зберігаючи риси реального харківського службовця з передреволюційних часів, — з блискучим козирковим кашкетом, темним піджаком і сірими штанами в смужку, — Гірняк-Мина грав не стільки конкретного чиновника, скільки символічне втілення розумової меншовартости й духової порожнечі. Створювався образ людини, що намагається втиснутися в російську культуру, до якої через своє

18. М. Куліш, Твори, УВАН, Нью Йорк, 1955, стр. 310.

19. Ібід., стр. 312.

20. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 312.

21. М. Куліш, Твори, УВАН, Нью Йорк, 1955, стр. 122.

малоросіянство не доросла. Це навіть не людина, а поняття її, що вжахала своєю вбогістю і смішила нікчемною активністю.

Про Гірняка-Мину Петро Рупін писав, що він "виключний майстер мізансцени, уміє знайти такі лінії рухання, вміє так добрати потрібні для своєї гри речі, щоб глядач дістав максимум вражіння. З таких моментів слід відзначити оповідання Мيني про свої відвідини загсу і добре розділені на три частини маніпуляції з галошами, що їх він у захопленні забув скинути. Так само шедевром акторським є сцена, коли, залишившись насамоті, Мазайло вітає сам себе перед дзеркалами, репетируючи сцени свого майбутнього щастя".²²

Інший рецензент, В. Хмурий, зазначив, що в цій сцені кожне слово Гірняка-Мини "одсвічує, я б сказав "здійсненою мрією"... Гірняк тут не ходить, не говорить, не жестикулює, а грає. Текст тут тільки безконечна варіація фраз з прізвиськом Мазенін. Близько 15 хвилин актор на сцені по суті говорить шаблонні слова, що ми їх в звичайнім житті не чуємо, не фіксуємо в мозку. Але він мрію Мазайла, — психологічну категорію його соціально-расового сценічного образу, — так злив із цими словами, інтонаціями, жестами й мімікою, що вони звучать як надхненний сонет".²³

Режисерові вдалося так вивести образ Мазайла з актором Гірняком, що він ніби промовляє до глядачів: борітеся з цим страшним русотяпом. А про талановиту працю режисера писали: "Формально вистава проходить блискуче. Її театральна виразність, конденсована доречність сценічної мови роблять її зараз, після довгої праці над нею, кращим режисерським твором Курбаса. Час сприяв на користь вистави. Її гротесковість за півроку стала більш емоційно-поглибленою. Це не завжди буває з виставами".²⁴

Ця вистава "Мини Мазайла" була успішною, виявилось, коли Харків відвідав Київський театр ім. Франка влітку 1929 р. Критика явно давала перевагу березільцям... "У березільців був поданий першим шляхом дискусійний матеріал п'єси, були гостро протиставлені Мина й Мокій, тьотя Мотя й дядько Тарас; кожне слово тут, як ми писали, було підкреслене, підняте на дибки. У франківців — світло кинуте на характери дійових осіб. У березільців у виставі і в оформленні був деякий символічний відтінок. У франківців все було подане реалістичніше, жвавіше, більш зрозуміло. Перший Мина Мазайло був дещо універсальним, другий був увесь у побуті. У Гірняка він наче виходив за межі України, іноді наближаючись до образів мольєрівських комедій, у Т. Юри він повертався в середовище нашої комедії".²⁵

22. П. Рупін, Березіль у Києві, "Життя і революція", ч. 7-8, 1929, стр. 148.

23. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 32.

24. М. Романовський, "Мина Мазайло", "Харьковский пролетарий", ч. 279, 1929, 3 XII.

25. Глан, "Мина Мазайло" у франковцев, "Вечернее радио", 1929, ч. 127.

Хоча прем'єра "Мини Мазайла" в "Березолі" пройшла з величезним успіхом, незабаром посипалися обвинувачення партійних наглядачів, що Куліш відступив від ідеологічних установок. Їх занепокоїло колосальне зростання драматурга. Гостра сатира "Мини Мазайла", успішна співпраця Л. Курбаса і М. Куліша та ентузіазм сприймання вистави глядачами віщував складну ситуацію. Всеукраїнська Спілка Письменників (ВУСП) змобілізувала своїх пристосованців та й з інших мистецьких груп (включно з такими театральними діячами, як Г. Юра чи М. Терещенко) для наступу на Курбаса та Куліша. Їх підтримали партійні органи, які не могли простити, що "Мина Мазайло" в художній формі викривав шовіністичні тенденції російського театру та драматургії, зокрема Московського Художнього Театру (МХАТ), який поставив шовіністичну п'єсу М. Булгакова "Дні Турбіних".

На театральному диспуті в червні 1929 р. Курбас та Куліш протиставилися заходам підкорити театр пропаганді та наказам партії. Курбас обстоював право передового театру піднятися над людськими масами, вважаючи, що театр мусить бути творчим і ведучим. Курбаса ще тоді не завагався підтримати в основному нарком освіти М. Скрипник. Проте червнева театральна дискусія засвідчила, що театр, не дивлячись на мужню позицію Л. Курбаса, М. Куліша та М. Хвильового, позбувся ініціативи у виборі репертуару.

Повернувшись з літньої відпустки в другій половині серпня 1929 р., Гірняк та інші члени "Березоля" побачили чимало нових людей в адміністративному та професійному апараті театру, які за всім приглядалися і прислухалися, намагаючися втягнути молодих акторів в невігідні дискусії щодо драм Куліша. На вересневому пленумі художньо-політичної ради управління мистецтв при НКО УРСР активісти з ВУСП та "Нової Генерації" домагалися включення до репертуару двох п'єс І. Микитенка "Диктатура" та "Кадри". "Березіль" же заповів поставу "97" Куліша, а коли в листопаді драматург прочитав свою "Патетичну сонату" при великому ентузіазмі акторів, то і її було взято до репертуару.

Проте противники "Березоля" "трубили" скрізь про драми Микитенка. Численні театри почали виставляти їх, але "Березіль" не поспішав, сподіваючись на можливість поставити "Патетичну сонату" М. Куліша. Однак під тиском ради профспілок все таки було включено до репертуару "Кадри" Микитенка. А до введення в репертуар "Диктатури" дійшло тільки після заборони "Патетичної сонати" та в результаті категоричного розпорядження Центрального Комітету КП(б)У та НКО поставити її.

"Прослухавши "Диктатуру" в читанні автора" — оповідає Гірняк — "ми були вражені подібністю образів та типів до п'єси Миколи Куліша "97". Усі центральні герої "Диктатури" були скопійовані з героїв драми "97". Микитенко живцем переніс їх у свою п'єсу під іншими прізвищами. Навіть чимало окремих фраз із драми Куліша ми вловлювали у персонажів Микитенка. Коли за сконфуженим автором зачинилися двері, ніхто з нас не зважився відкрити рота. Мовчав і

Лесь Курбас".²⁶

"Залежність "Диктатури" від "97" така наочна і міцна" — писав у своїй неопублікованій статті Кость Буревій — "що можна говорити про рабське наслідування. М. Куліш — надзвичайний майстер виявити й подати характер. В "97" він дав цілу галерію нових яскраво окреслених характерів і створив оригінальну композицію та схему їх взаємодіяння. Микитенко з усього цього скористався в "Диктатурі", не зумівши навіть заховати кінців. Сільський персонаж "Диктатури" розміщується й діє за пляном і конструкцією "97", повторює її. Характери цілком повторюються".²⁷ Далі К. Буревій зазначає цілу схему: у Микитенка Андрій Чирва-Козир, а у Куліша Гнат Гиря: Петро Малоштан — Мусій Копистка; Гусак, колишній студент, переписує папери в сільраді — Панько, секретар сільради; Півень, куркуль, колишній "фільфобель"; Годований, куркуль, колишній драгун; Паранька, куркулівна — Лизька, куркулівна; Діди на сходці Дід з ціпком і тому подібне.

Сприйняти "Диктатуру" Микитенка як стандартну агітаційну п'єсу Курбас не міг, бо казав, що "мистецькому світовідчуванню Микитенка властиві залишки побутової натуралістичної занижености".²⁸ І Курбас вирішив перетворити мовою театру агітку в яскраве музичне видовище. Як розповів режисер В. Василько²⁹, сюжет микитенківської "Диктатури" Курбас використав по-своєму: переробив схему п'єси, "перетрусив" текст, викреслив кілька другорядних осіб (буфетника, дзвонаря та деяких інших), вилучив кілька епізодів.

Як це практично у Курбаса відбувалося, оповів Л. Балабан на прикладі однієї сцени.³⁰ За п'єсою друга картина (Чирва грає) починається з того, що куркулі сидять під хатою і говорять про радянську владу. До них підходить Малоштан. У "Березолі" цю сцену було подано інакше. Картину поділили на дві сцени, щоб відокремити сцену розмови самих куркулів від сцени розмов з Малоштаном. Першу сцену режисер висунув ближче на авансцену і підніс угору так, що всі постаті знаходилися прямо перед глядачем. Кожен з них спірався не на кійок, а на маленьку хатку.

Пози куркулів і їх окремі хатки давали значно більше уявлення ніж три куркулі з Горбачів. Щоб підкреслити розмови куркулів про радянську владу, режисер примушував акторів співати. Завдяки цьому таке звичайнісіньке речення, що цілком непомітно заховане в первісному тексті п'єси: "Ох-хо-хо, яке то лихо, коли держава немощна!", проспіване Чирвою, виростало в цілий образ. Чирву грав Гірняк, і як зазначав Ю. Дивнич, "режисерське завдання акторові було

26. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 331.

27. К. Буревій, Шекспір чи Куліш?, архів О. Буревій.

28. В. Гакебуш, Дві юності, (Соняшні гони), "Дніпро", Київ, 1970, стр. 155.

29. Л. Охмат, Світають театральні зорі, "Мистецтво", Київ, 1970, стр. 27.

30. Л. Болобан, "Радянський театр", ч. 3-5, 1930, стр. 48.

таке: звучати в драматичній виставі в оперовому пляні”³¹.

Про саму виставу "Диктатури" та про Чирву-Гірняка писав Кость Буревій: "Два табори борються. Співає тільки куркульський табір. Це зовсім не співи, це — ієреміяди тієї кляси, що тужить на "руїнах вавилонських" за своїм минулим, що ридає над власною смертю. Те, що куркулів показано в оперовому пляні, надає оригінальності їх постатям, примушує забути про їхніх прототипів з "97". От, наприклад, Гірняк в ролі Чирви. Це не просто куркуль, це ватажок тих куркулів, що їх тепер ліквідують, як клясу. У нього обличчя біблійного Мойсея, довга сива борода, величні рухи, трагізм в голосі. Він басить, відчуває, що його кляса вмирає і в своїх речитативних-ієреміядах підноситься до пророка..."³²

Супернатуралістичність образу Гірняка впала в око противникам березільської вистави. "Столипінський патріарх, стовп уенерівщини і петлюрівщини — це кому потрібна сьогодні така ідеалізація куркуля в театрі?"³³ зазначив Ю. Дивнич, синтезуючи голоси офіційних партійних критиків. Але одночасно в цій супернатуральності Чирва-Гірняк лишався з рисами людини, хоч би й з його яскравою самовпевненістю, на бенкеті куркулів, коли "радість душила" його, або в іншій сцені, надаючи образів риси комізму, чи тієї ж самовпевненості в трагічній ситуації, коли він пускає кулю з одрізана в смертельного ворога.

Так чи інакше виставою "Диктатури" Курбас (в тому числі й Гірняк) засвідчили перемогу театру над стандартною агіткою. "Пригадується мені" — зазначає Наталя Ужвій — "що автор був досить розгублений новаторсько-невідповідним втіленням (опінія акторки) цього твору"³⁴. Таке втілення, що зводилося в той час до терміну підняття на котурни, а по суті до заперечення режисером натуралістичного тону драми Микитенка й надання виставі узагальненого монументального характеру викликало палкі дискусії. "Наші гарячі студентські голоси теж розділилися на два ворожі табори, і після диспуту ми мало не побилися на спорожнілих вулицях нічного Харкова через ці самі фатальні "котурни"³⁵.

Загалом глядач сприйняв режисерську працю Курбаса з ентузіазмом. В його інтерпретації, згідно слів Гірняка, "дійство клясової боротьби з теми хлібозаготівлі переносилося в понадземні простори"³⁶. У виставі режисер використав усі театральні засоби: музику, кіно, динамічне, рухливе оформлення сцени (рухалися заводські будівлі, бідняцькі хатини селян, долівка сцени складалася

31. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 34.

32. Ібід., стр. 36.

33. Ібід., стр. 36.

34. І. Микитенко, Соняшні гони (збірник), "Дніпро", Київ, 1970, стр. 124.

35. Ібід., стр. 156.

36. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 332.

з семи пляшетів, що підіймалися догори й опускались донизу). Музичне оформлення імітувало ритм праці та руху заводу, бігу потягу та звуків вечірнього села.

Виняткову ролью також у цій виставі відогравало світло. З різних сторін рефлекторні снопи "висвітлювали то одну, то другу групу, а то й окремих персонажів, залежно від їхньої акції та дії. Рух світляних променів по цілому просторі сцени з однієї групи на другу, з окремого персонажа на іншого створював вражіння, що на мітингу селян у Горбачах діяли сотні, а то й тисячі людей... а їх було тільки кілька десятків"...³⁷. Таким чином до ритму вистави було залучено і технічний персонал з машиністом сцени.

Роль Чирви в "Диктатурі" була останньою новою роботою Гірняка в сезоні 1929-30 рр. До наступної ролі в "97" М. Куліша (Дід Юхим) він звернувся вже після літньої відпустки, прем'єра якої відбулася 24 листопада 1930 р. в режисурі Леонтія Дубовика. Глядачі побачили зовсім нову інтерпретацію цієї п'єси Куліша. Замість побутової мелодрами, що виставлялася в Театрі ім. І. Франка 1924 р., була показана трагедія глибокого соціального конфлікту. У постановці допомагав молодому режисерові сам Курбас.

Характер Діда Юхима А. Куліш окреслив: "Вуса й борідка, волосся сиве. Ніс великий. Сам маленький, худорлявий, спина згорблена. Ходить жваво, дрібненьким кроком, спираючись на свої ціпки. Трошки кучерявий. Очі ясні. Під білими вусами — непомітна усмішка". І трохи згодом: "Для режисера головне: яскраво підкреслити те перехрестя, на якому спинилося тепер село. Дід Юхим (колишнє) — Копистка (сучасне) — Вася С. (нове і молоде життя). Три доби і боротьба. Будні, голод і гибель".³⁸

З замітки Куліша видно, що він надавав неабиякого значення образів Діда Юхима. Характеристика автора дуже збігалася з зовнішніми даними Гірняка, а його здібність вловити збірне поняття в образі давала дійсний символ колишнього українського села. Про Діда Юхима-Гірняка писав Ю. Дивнич: "Старий скобелівський вояка, що пережив за 107 років не одну війну і революцію, не одні злидні й іспити, які кляли рубці на душу і тіло, Дід Юхим зберіг майже дитячу безпосередність, ліричну теплоту і виняткову ясність погляду на життя. А при тому і свою моральну міць та незалежність ("краще я сам у пекло піду, як з тобою до раю"). Пригадується, — як він розповідає про зустріч із генералом Скобелевим. Один жест актора рукою, що простягла ковіньку, і слова "Стоїть отак, як до соломи, і каже — здорові, діти мої, говорить, орли! — Тай заплакав". І перед вами весь внутрішній і навколишній світ діда".³⁹

37. Ібід., стр. 334.

38. М. Куліш, Твори, УВАН, Нью Йорк, 1955, стр. 316.

39. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 37.

8 березня 1931 р. було показано виставу "Товариш-жінка" за текстом творчої бригади авторів "Березоля" в остаточній редакції письменника Юрія Смолича, присвячену жінці-трудівниці. З ініціативи Курбаса відмінність цієї вистави мала полягати в тому, що кожному давалося безмежне право проявити творчу працю в ній. Вперше на цій виставі таку спробу зробили в режисурі В. Чистякова та О. Іщенко при допомозі сценографів Д. Власюка та Є. Товбіна. Гірняк виступив у цій виставі в епізодичній ролі Професора.

Значно більше праці довелося докласти Гірнякові у виставі сатирично-політичного ревію "Чотири Чемберлени" (прем'єра 14 квітня 1931 р., текст К. Буревія). Мета вистави була як можна більше привчити глядача до нового жанру. У виставі Гірняк з'являвся в чоловічій (разом з М. Крушельницьким) ролі студента Ляща, відомого з попереднього ревію "Алло, на хвилі 477". Цього разу він і його партнер Свинка були в фраках, коментуючи злободенні події в побуті, часом у формі пісень чи коломийок, на господарські теми (критика Укртютюнтресту або Кримтабактресту), літературні (критика неоклясиків чи футуристів), а також гостро висміювали тогочасні міжнародні теми, зв'язані з іменем Чемберлена, (йому Лящ і Свинка навіть складають листа, що був задуманий як пародія на відомий лист запорожців до турецького султана), Пуанкаре, Пілсудського та інших. Крім того, Лящ та Свинка відігравали ролі детективів, що полюють за чотирма Чемберленами і врешті викривають їх.

28 травня 1931 р. "Березіль" показав "Кадри" І. Микитенка (правдоподібно, другий напів-плягіят, тепер уже з драми молодого автора К. Гупала)⁴⁰ в режисурі Л. Дубовика. Гірняк тут зіграв ролю безпритульного Коті, який рано втратив батьків і разом з іншими селянськими хлопцями пробивається до університету. Режисер відтінив перешкоди, що ставали по дорозі студентам. Відмінною рисою цієї вистави від вистави в Театрі ім. І. Франка було провадження діалогів студентів на тлі українських народних пісень, глибоко патріотичних. В скрутні моменти молодь співає пісню "Ревуть, стогнуть гори-хвилі", а театр ім. Франка в той час звертався до революційних пісень.

"Гробокопатель" "Березоля", І. Микитенко (іронічно названий Курбасом "Іван Шекспір") сам ствердив, що "ряд акторів дають правильне тлумачення персонажів п'єси, надто ж цінне поглиблення образів дають Й. Гірняк (Котя-безпритульний) і Антонович (проф. Богоявленський)⁴¹. Таке поглиблення п'єси підтвердив і Ю. Дивнич, а саме, що Гірняк "уміє віднайти в мертвій полові світського тексту п'єси живе зерно життєвої правди і виростити з нього на очах у публіки образ, що був би цікавий (або ще й цікавіший) через десятки років у майбутньому. Образ народу, що й кинений на саме дно ідіот-

40. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 326.

41. І. Микитенко, Театральні мрії, "Мистецтво", Київ, 1968, стр. 332.

Й. Гірняк — Пу-Ба, "Мікадо",
Березіль, 1927 р.



Кум, "Народній Малахій",
Березіль, 1928 р.



Маєр, "Змова Фієско в Генуї"
Березіль, 1928 р.

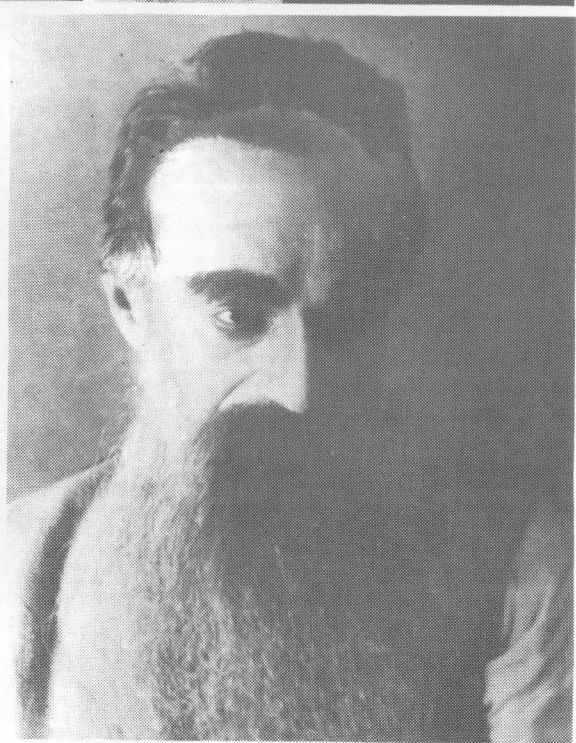
Й. Гірняк — "Мина Мазайло",
Березіль, 1929 р.



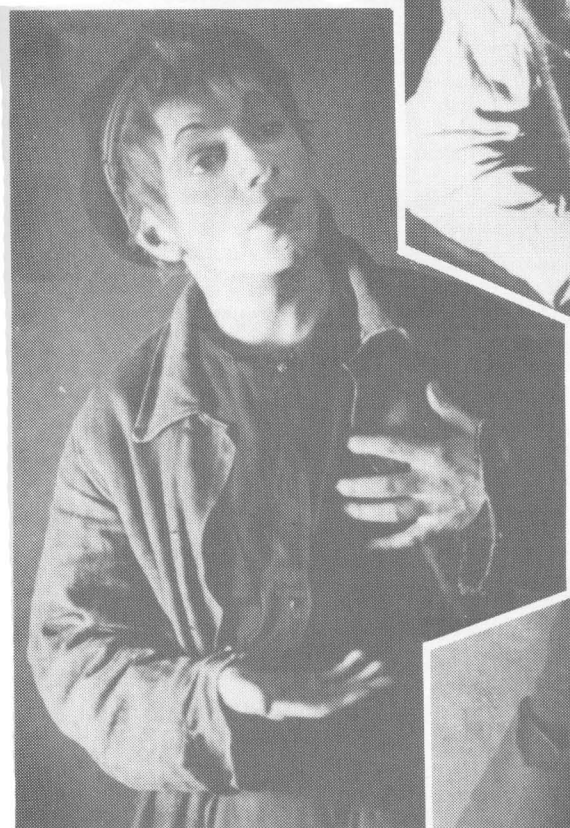
Лящ, "Алло на хвилі 477",
Березіль, 1929 р.



Андрій Чирва, "Диктатура",
Березіль, 1930 р.



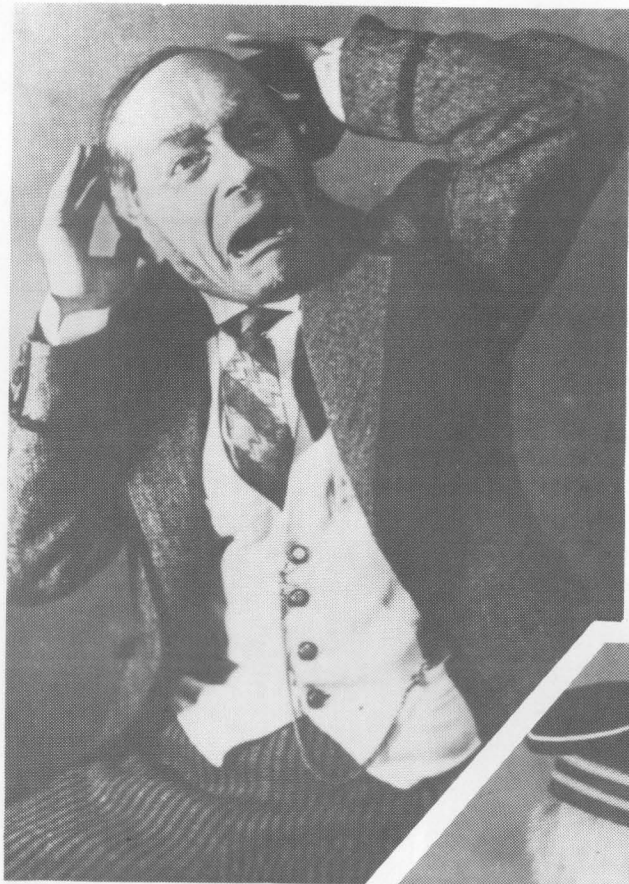
Й. Гірняк — Дід Юхим, "97",
Березіль, 1930 р.



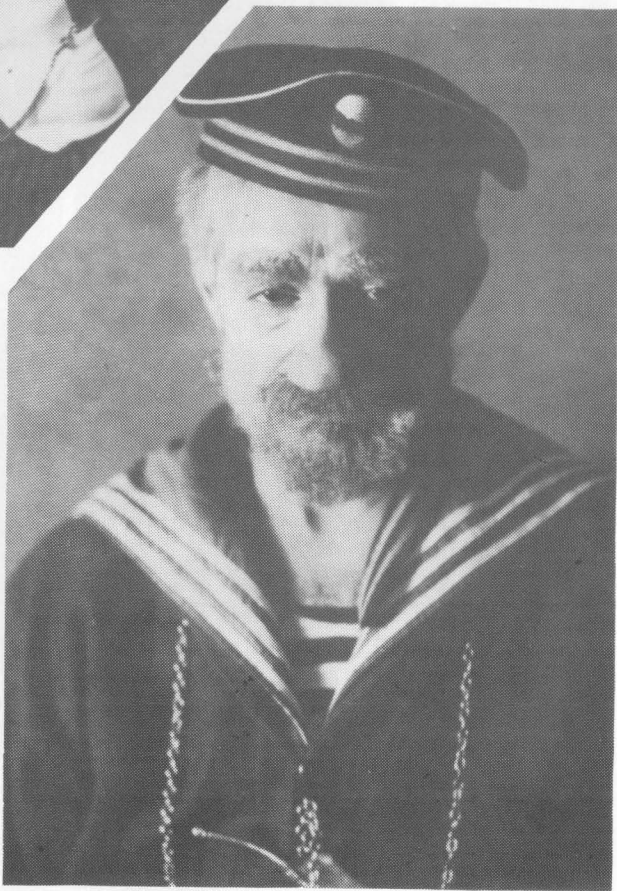
Котя, "Кадри", Березіль, 1931 р.



Кручек, "Плацбарм",
Березіль, 1932 р.



Й. Гірняк — Зброжек,
"Маклена Граса", 1933 р.



Бухта "Загибель ескадри",
Березіль, 1933 р.

ського суспільства та режиму, уміє витривати й вибитися, не втративши високо-людської душі"⁴².

Червень 1931 р. приніс березільцям приємну вістку. Після гастролей у Донбасі театрові було наказано виїхати до Тбілісі на "Дво-тижневик української культури". В усіх п'яти виставах, що показувалися в столиці Грузії ("Мина Мазайло", "Гайдамаки", "Диктатура", "Кадри" і "Пролог") був зайнятий Гірняк, а три ролі його були головними. Обидва відомі грузинські режисери (К. Марджанішвілі та С. Ахметелі) щиро вітали березильців. Грузинські колеги вразили їх своєю гостинністю, товариською культурою та увагою до найменших побутових потреб.

Повернення до Харкова у вересні 1931 р. не принесло нічого нового. Репертуарний комітет при НКО ставив нові й нові вимоги у виправленні тексту "Патетичної сонати" Куліша. Прем'єра її в Московському Камерному Театрі 20 грудня 1931 р. подала деякі надії на позитивну розв'язку цього питання, але стаття в "Правді" від 4 березня 1932 р., де автор скерував критику на драму Куліша та Камерний Театр, остаточно вирішило справу. Перелякани офіціями з НКО у Харкові заборонили виставляти її. Творчій праці Куліша й Курбаса було завдано найдошкульнішого удару.

Але доки справа з "Патетичною сонатою" відкладалася в кулуарах НКО, Л. Курбас був примушений переключити увагу на організацію поточного репертуару. Він швидкими темпами підготував інсценізацію-огляд з нагоди початку праці новозбудованого Харківського тракторного заводу. За документами живої історії було створено виставу "Народження велетня". Нашвидку записувалися тексти сцен і передавалися режисерам та акторам. У виставі (прем'єра 1 жовтня 1931 р.) був зайнятий увесь колектив "Березоля". Курбас керував підготовкою, а Гірняк виступив у виставі в епізодичній ролі інженера Корецького.

18 січня 1932 р. "Березіль" поставив п'єсу Мирослава Ірчана "Пляцдарм" (режисер Б. Балабан). Це — героїчна драма про події, що розгорталися на початку 1930-их рр. на терені Західньої України під польським режимом. Проте своєю проблематикою твір був тісно пов'язаний не тільки з обставинами на західньо-українських землях (зокрема, діяльністю Комуністичної Партії Західньої України), а з усією міжнародньою політикою. Дійовими особами прологу виставлені були західньо-європейські держави з їхніми плянами боротьби проти Радянського Союзу.

У "Пляцдармі" були виведені майже всі суспільні стани. Однак, головний конфлікт був між представниками польської влади і революціонерами-комуністами. У виставі влучною сатирою на польську поліцію був комісар Кручек, якого грав Гірняк, поділяючи успіх з сержантом Бендею (Крушельницьким). Саме в цій ролі Гірняк

42. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна," Мюнхен, 1948, стр. 38.

виявив багатогранну майстерність перетворення: одне, — картати шпиків за погану роботу; друге, — виявити гостру іронію до революціонерки Катрі; третє, — залякувати революціонера Кришку і, нарешті, продемонструвати смакування буйного сексуального потягу до жіночого агента — Париси.

Літом 1932 р. Гірняк, домовившись з дружиною О. Добровольською і на прохання матері Курбаса, поїхав до Хости над Чорним морем, де відпочивали Л. Курбас і М. Куліш, а також письменники А. Любченко, В. Гжицький та Ю. Яновський. Курбас з Кулішем тоді обмірковували пляни нової п'єси, але загалом настрої був скептичний. Дійсність не давала підстав на краще. "Березолеві був потрібний" — заявив Гірняк — "твір з широким простором для філософського мислення та історичних аналогій для роздумів над долею української культури"⁴³.

24 грудня 1932 р. "Березіль" поставив "Хазяїна" І. Тобілевича (режисер В. Складенко). Колись сам автор зазначив, що його... "Хазяїн" зла сатира на людську любов до наживи, без жадної іншої мети. Нажива для наживи! Побачимо, як вона піде!"⁴⁴ Оцінюючи високо ряд акторських досягнень у виставі, критика знаходила в ній елементи "соціологізму, які полягали в дещо спрощеному тлумаченні ідей драматурга та в силкуванні режисера стати з автором п'єси на запеклий герць нібито з метою створення антиглитайської, антибуржуазної вистави"⁴⁵. Крім того критику непокоїла думка, що режисер намагався робити своє "прочитання" "Хазяїна", дещо відмінне від стандартно-дозволеного.

Гірняк в "Хазяїні" грав чергуючись з І. Мар'яненком ролю Фіногена, особи, що служить хазяїнові, але в першу чергу дбає про себе. "Зафіксувавши", — говорить Ю. Дивнич, — "і витримавши в цій фіксації кризь усю виставу цю не то смиренну, не то діловито пригнуту фігуру з трошки витягнуною головою (немов у хорта), Гірняк викарбував на плівці сприймального апарату глядача цей образ, щоб несподівано розкрити нам цю маску своєї епохи. Коли вмирає Фіногенів господар — Пузир, Фіноген — колись його слухняний управитель і слуга, сідає в крісло і випростовується. Але як випростовується! Це вже не Фіноген, не управитель, а тим більше не слуга. Це сам Хазяїн".⁴⁶

Коли були виставлені "Чотири Чемберлени" навесні 1931 р., вони мали неабиякий успіх у глядачів, хоча критика вбачала в них лише

43. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 352.

44. І. Тобілевич, Драматичні твори, "Радянська школа", Київ, 1949, стр. 239.

45. Український драматичний театр (ред. М. Рильський), т. 2, АН УРСР, Київ, 1959, стр. 230.

46. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 38.

розважальний намір. Одначе, як зазначалося раніше, мистецьке керівництво "Березолю" дивилося на цю виставу інакше, а саме як завдання розвинути цей занедбаний жанр вистави і привчити до нього не тільки глядачів, але і акторів. З цією метою 16 квітня 1933 р. було дано новий варіант "Чотирьох Чемберленів" у постанові Б. Балабана. Але критика лишилася при своєму і вперто зазначала, що в новій редакції не були враховані недоліки попередньої вистави "Чотирьох Чемберленів". В новій редакції Ляц (Гірняк) і Свинка (Крушельницький) продовжували вести виставу у фраках, як студенти, що вернулися з закордонної поїздки і коментували тогочасні міжнародні теми.

На весні М. Куліш прочитав березільцям свою нову п'єсу "Маклена Граса"⁴⁷. В сюжеті драми була історія маклера Зброжека, який шукає людину, яка б погодилася вбити його, бо він збанкрутував, а це вбивство забезпечило б його родині високу страхову премію. Така тема ще не знаходила відтворення на світовій сцені. Куліш відчув у ній інтернаціональну вагомість. Якщо ситуації "Народнього Малахія" повторив Жан Жіроду в своїй драмі "Божевільна з Шайо" (1945), якщо Фрідріх Вольф прирівняв значення "Патетичної сонати" до "Фавста" Гете та "Пер Гюнта" Ібсена, то подібність теми "Маклени Граси" можна побачити в американського драматурга Артура Міллера в його драмі "Смерть комісонера" (1949).

Репертуарний комітет НКО легко дозволив до вистави "Маклену Грасу". Йому, правдоподібно, прийшлося до смаку, що маклера забиває донька безробітного пролетарія. Одначе, не було помічено, що ідея ставилася значно ширше. Засуджувалися люди, що в своїх стремліннях до забезпечення влади грошей не гребували ніякими засобами, включно жертвою власного життя. Зокрема натякалося на партійних українських бюрократів, що, виконуючи лише партійні доктрини з Москви, не хтували будь-якими засобами, включно з небезпечним для них самих винищенням української людності голодом.

Влітку 1933 р. березільці проводили час в Межигорському монастирі під Києвом, де прискореними темпами готували "Маклену Грасу". Передчуття близької катастрофи не покидало ансамбль, в тому числі й Гірняка. Але він навіки зв'язав свою долю з "Березодем". Знаючи його переконання, Курбас, коли трупа поверталася до Харкова, сказав про нього: "То старий УСС, той не зрадить"⁴⁸. Довіряючи Гірнякові, Курбас оповів йому про візиту до секретаря ЦК КП(б)У Павла Постишева, де той вимагав від нього "переглянути" свій попередній шлях, на що Курбас відповів цілковитою відмовою. І, нарешті, він сказав учасникам "Маклени Граси" у себе вдома, що

47. Розглядається текст "Маклени Граси" з російського перекладу П. Зінкевича. Оригінальний текст драми загинув в часах війни.

48. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 50.

ситуація така, коли його може не стати скоро між ними, і просив їх не забувати про вагу майбутнього українського актора.⁴⁹

Протягом вересня березільці готували "Маклену Грасу". Як розповів сам Гірняк (Курбас доручив йому ролю Зброжека), 22 вересня була остання проба перед запланованим "громадським переглядом". Проба тривала всю ніч. О десятій годині ранку 23 вересня Курбас заявив, що потрібні деякі важливі корективи, тому він відкладає "громадський перегляд" і прем'єру на один день, а акторам дав кілька годин відпочинку. Вийшовши з театру, Гірняк був вражений. По місту блукали голодні селянські діти і, простягаючи ручки, просили допомоги. Як очманілий він побіг до акторського гуртожитку.

Далі (з слів Гірняка) сталося таке, що не траплялося в історії світового театру. Йому не довелося довго спати. Його розбудили й сказали, що комісар освіти В. Затонський наказав продемонструвати виставу "Маклени Граси" перед членами репертуарного комітету і політбюро ЦК КП(б)У сьогодні ж, не дивлячись на протести Курбаса. На майдані перед театром Гірняк побачив групу озброєних співробітників ГПУ. Весь будинок був оточений вартовими. Біля дверей вартовий зажадав посвідки. В кімнаті Гірняка сидів агент і, як тільки він увійшов, агент обшукав його кишені і, не знайшовши для себе нічого цікавого, наказав готуватися до вистави.

"Я був переконаний", — оповідає далі Гірняк, — "що мене вже заарештовано. Прихід костюмерші та перукаря нагадав, що я мушу готуватися до виступу на сцені, що за годину мусить початися прилюдна вистава "Маклени Граси". Я гримірувався, оглядався, але роля, текст, зміст п'єси вилетіли з голови, перед очима тільки маячила силуета жандармського агента. А коли на сигнальний виклик до початку вистави я, йдучи на сцену, помітив, що агент прямує за мною, я втратив контроль над собою.

Герой, якого я грав, починав п'єсу. І ось я з'являюся на балконі мешкання Зброжека. Після кількох слів до дружини я стрілою збігаю по східцях на середину сцени і по вузькому помості, перекиненому через оркестру, виходжу майже понад голови глядачів у перших рядах і там починаю свій динамічний монолог. Коли я глянув униз, мої короткозорі очі засліпили ордени начальника ГПУ Балицького, лисина Косіора, похмурі обличчя Постишева, Затонського, Любченка і всієї камарильї окупантів України. Навколо них у партері, в льожках балконів море суворих облич охоронців виконавчої влади.

Як я тримався і діяв у наміченому Курбасом ритмі, я не тямив. І тільки тоді, коли почали з'являтися мої партнери і дія драми на сцені розгорнулася, я став приходити до свідомості. З очей колег і з блідості їхніх облич, що пробивалися з-під "ляхнерівських" фарб, я

49. Й. Гірняк, З хроніки останніх днів Березоля, "Сучасність," листопад 1979, стр. 54.

усвідомив, що ми, лицедії, ходимо, діємо, мов на розпеченій долівці і німою мовою взаємно питаємо себе й інших: чи це реальність, чи сон? Навіщо ці нагани кругом нас? Кого вони тут оберігають, нас, акторів від влади? Чи може представників влади від нас?"⁵⁰

Наступного дня 24 вересня 1933 р. відбулася прем'єра "Маклени Граси" при переповненій залі і з великим успіхом. Свідок вистави Ю. Дивнич оповідає, з яким тріумфом Зброжек-Гірняк вибігав на сцену. "Загальна господарська криза йде йому на користь. Весело шеркотить щітка по капелюху в руках Гірняка, ритм легковажно-жадібного серця чується в його тупоті з бальйону і на балькон. Пристрасть грає ним, скерцо летить, дріботить угору до найвищої ноти і раптом обривається на саме дно. В смерть!

Воно обривається, як маса водоспаду, і вже булькотить, захлинається в хаосі нагромадженого поперек його дороги каміння. Це Зброжек зненацька довідався, що і він банкрут, бо всі його гроші, за які він мав купити маєток, пропали в збанкрутованому банку. Приголомшений, він закидає шнур на балькон і сам лізе в петлю. Але тут в останню хвилину скерцо знову випрочується, і під завісу Гірняк ставить рвучку крапку. Самогубство? Без усякої з нього вигоди? Ні! Грач! Ні, хижак нічого не здасть дарма. То правда, — виходу нема. Так чи так, а він програв і мусить умерти. Але нехай живе і процвітає його родина, його гешефт. Нехай з нього зроблять жертву, і тоді страхове товариство заплатить його родині спасенну премію.

В дальших діях Гірняк скерцує цю до краю напружену пасіонату. Він остаточно завойовує для Зброжека сцену і глядача для того, щоб показати, що суб'єктивна трагедія жадібних Зброжеків об'єктивно трагі- або й просто комічна. Трудно збагнути, якими засобами пощастило Гірнякові кризь пекло кричущого Зброжекового відчаю кинути веселий гумористичний промінь. Сміх у залі над деякими найдраматичнішими переживаннями Зброжека був точно осягненим результатом творчої стихії і лябораторії Гірняка".⁵¹

Цей результат творчої лябораторії Гірняка, відшукання у найтрагічнішій ситуації рис яскравого гумору був помічений багатьма. "Найвиразнішим образом спектаклю", — писала Н. Кузякіна, — "виявився Зброжек у виконанні Й. Гірняка. Актор створив трагікомічний, гротесковий тип, у поведінці якого саме типове було найвище окреслено. І в той же час Гірняк не загубив індивідуально-неповторних деталей, не перетворив героя на плякатну схему".⁵²

Політбюро ЦК КП(б)У наказало зняти "Маклену Грасу" з репертуару. Завдання Політбюро було обернути "Березіль" на політичний театр "соцреалізму", остаточно покінчити з М. Кулішем, що насмі-

50. Ібід., стр. 55-56.

51. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 42-43.

52. Н. Кузякіна, П'єси Миколи Куліша, "Рад. письменник", Київ, 1970, стор. 434.

лився ставити національну проблему в своїх драмах та з Л. Курбасом, що відмовився засудити свою попередню діяльність.

Незабаром по забороні вистави "Маклени Граси" зійшлася колеґія Наркомпросу для осудження діяльності "Березоля". Курбаса обвинувачували, що він завів театр у кризу і спрямував на шляхи націоналізму. Гірняк того вечора був зайнятий у виставі і прийшов на засідання тоді, коли "кампанія" проти Курбаса була в повному розпалі. Курбас не піддався. Розкритикувавши в гострій формі тих, що засуджували його діяльність в українському театрі і в мистецтві взагалі, він покинув залю. Гірняк вийшов за ним. Побачивши його, Курбас промовив: "Йосипе! Можеш мене поздоровити: я останній раз у цьому крематорії української культури!"⁵³

Як оповів Гірнякові режисер Борис Балабан, після демонстративного виходу Курбаса в залі сесії запанувало кількахвилинне напруження. Тоді А. Хвиля (голова Комітету в справах мистецтв) став вітати М. Крушельницького з призначенням на мистецького керівника замість Курбаса, з якого незабаром було знято звання народного артиста республіки. В пресі почалася нагінка на Курбаса, було закрито режисерський штаб "Березоля", а в квітні 1935 р. театр цілковито реорганізували та переіменували на Харківський Театр ім. Шевченка.

Через два тижні після зняття Курбаса відбулася в ЦК КП(б)У нарада березильців з начальником "культурної пропаґанди" Кілерогом. Він навіть висловив надію на повернення Курбаса. Проте це був лише тактичний хід виявити справжні почуття березильців. Проти Курбаса висловилися Н. Ужвій та Ф. Радчук. З відповіддю їм виступив Гірняк. Він усім нагадав про заповіді вчителя, про відповідальність за скарби, витворені колективом під рукою Курбаса. Його промова була хвилююча і викликала замішання серед присутніх.⁵⁴

Після зняття Курбаса були заборонені всі його вистави. Гірняк залишився тільки з ролями Коті в "Кадрах" Микитенка та Кручека в "Пляцдармі" Ірчана. Тяжкі думи опанували його, були навіть думки про самогубство. В стані розпуки його одного разу застала Ужвій, вийшовши з кабінету директора О. Лазоришака, й заговорила до нього, тримаючи під пахвою том Й. Сталіна "Питання лєнінізму": — "Юзку! Що з тобою? Чого ти мучишся? Хіба ж ти не бачиш, що життя не стоїть на місці? Воно міняється і нас міняє! Не губи себе! Про твій внутрішній стан уже чимало розмов!" Гірняк лише відповів їй: "Наталю! Не турбуйся мною. Маєш ось лектуру під пахвою. Вивчай"⁵⁵

30 листопада 1933 р. Гірняк зіграв останню ролю боцмана Бухти в "Загібелі ескадри" О. Корнійчука. "Дарма автор кепкує з Бухти", —

53. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 368.

54. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 51.

55. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 373.

зазначив Ю. Дивнич, — "дарма намагається надати йому комічних рис "негативного типа", "обмеженого селяка", який дзеркальну чистоту палуби і порядок на кораблі ставить вище за всю стратегію Леніна. Він — син українського степу і моря — не може зрозуміти наказу Москви затопити його рідну флоту. І тут Гірняк вкладає в образ боцмана Бухти таку глибину безпосередності, таку силу щедрости, яка може прийти тільки з морських глибин українського світу. Світу, що любить у праці і працює в любові, світу конструктивного, дисциплінованого, творячого".⁵⁶

Про силу щирости й безпосередності в останній сцені боцмана Бухти-Гірняка свідчить випадок, що його оповів він сам. Евакуювавшись з Києва 1941 р. до Харкова, він випадково зустрівся на вулиці з замісником голови Раднаркому України Редьком. Той дав наказ прийняти Гірняка до складу Театру ім. Шевченка (кол. "Березіль"). Крушельницький доручив йому грати роллю боцмана Бухти. В останній сцені глядачі зареагували на гру Гірняка рясними аплодисментами, а його самого зворушила молода талановита акторка Поліна Куманченко, що виконувала роллю веселого юнги. Забувши про своє перебування на сцені, вона скаменіло дивилася на Гірняка з залитим сльозами обличчям.

Хмари згущувалися над головою Гірняка. 24 грудня 1933 р. під час зустрічі на вулиці з Остапом Вишнею, вони змушені були перервати свою розмову, переконавшись, що за ними стежать. 25 грудня дружина Вадима Меллера сповістила, що заарештували Вишню. Наступного дня, 26 грудня в залі літературного клубу ім. В. Блакитного А. Хвиля доповідав про сучасний стан театру на Україні, де розвінчував Л. Курбаса як "ворога народу." Добровольська, пригломшена доповіддю, запропонувала чоловікові покинути збори. Вона вийшла раніше, прохаючи Гірняка не засиджуватися. Швидко по її відході Гірняк вирішив наздогнати її. За рогом клубного будинку виринули два типи і з словами "ми робітники ГПУ — ідіть за нами!" заарештували його.

Напередодні він виступив останній раз в ролі боцмана Бухти в "Загибелі ескадри" О. Корнійчука...

Так закінчився для Гірняка період його праці в "Березолі." Невесело склалася й дальша доля Добровольської. Після арешту чоловіка вона ще працювала в театрі три роки. Вона зіграла ще сім ролей, але це вже не був "Березіль." Хоч колеги до неї ставилися співчутливо, але відношення дирекції було холодно-формальним. Коли її було заарештовано (про що пізніше), а потім випущено, то нових ролей вона не отримала. Закінчивши сезон, вона залишила театр і поїхала до чоловіка в Чиб'ю.

Перебуваючи від 1922 р. в МОБ, а потім в "Березолі," Добро-

56. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна," Мюнхен, 1948, стр. 39.

вольська зіграла понад 25 чоловічих та епізодичних ролей (включно з тими, що вона грала в театрі ім. Шевченка). Прийшовши 1922 р. до "Березоля" з великою практикою колишнього провідного члена Молодого Театру, вона зустрілася з новим стилем акторського виконання. Але це не завадило їй завжди бути ідеальним ансамблістом, постійно отримувати добру критику за свої ролі, а, найголовніше, заслужити глибоку пошану Л. Курбаса. Коли 1924 р., у відсутності його, у неї зайшов конфлікт з Ф. Лопатинським і вона вирішила вийти з МОБ, то Курбас, повернувшись, негайно попросив її повернутися до Об'єднання.

Першою ролею Добровольської в МОБ була епізодична роль (але добре відзначена критикою) Еллен в "Джиммі Гігінсі", легковажної жінки, коханки сина багатого фабриканта Ласі Греніч, що втекла від свого ревнивого чоловіка Поля, поклавшись на обіцянки щасливого добробуту з коханим. Але чоловік повертає її силоміць до себе.

Другим виступом Добровольської була більш відповідальна роль Леді Макдуф в "Макбеті" Шекспіра.

1924 р., як згадалося вище, в наслідок конфлікту з Ф. Лопатинським Добровольська на півсезону залишає МОБ і переходить до театру ім. Г. Михайличенка, а потім Державного Театру, звідкіля Курбас повернув її, приїхавши з Одеси. Там вона зіграла знову Мару в драмі В. Винниченка "Панна Мара," безжурну гімназистку Василину в "Суєті" І. Тобілевича, молоду Галіму — дочку правителя провінції в фантазії-сатирі В. Самійленка у "У Гайхан-Бея," дівчину Хесю в міщанській трагікомедії Г. Запольської "Мораль пані Дульської," а з найновішого репертуару студентку Ліну в драмі А. Гака "Студенти" та жартівливу Мотреньку в п'єсі М. Куліша "Комуна в степах."

1925 р. в МОБ Добровольська грала такі ролі, як "інтелігентна міщанка" Проня Прокоповна в комедії В. Ярошенка, за М. Старицьким "За двома зайцями" та Ізабелла в "Жакерії" за П. Меріме. Остання роль дуже складна, вона тримає на собі рівновагу в конфлікті двох відмінних соціальних груп, — селян-повстанців та аристократії. Як її батько, барон Жільберт Д'Апремон, Ізабелла зображена Меріме як шляхетна, теплосердешна людина. Вихована в аристократичному середовищі, вона щиро співчуває бідним. В постанові МОБ підкреслено роздвоєність Ізабелли, що приводить до фатального наслідку. Над її тілом мститься блазень за образи над ним.

Першою ролею Добровольської в "Березолі" після переїзду до Харкова була роль Пані Макфейл в драмі "Седі" Д. Колтона та К. Рандольфа, створеною за новелею С. Могема "Злива" (режисер В. Інкіжинов). Про виконання Добровольської писав відомий театрознавець П. Рулін: "Оживили свої невдячні, сухі ролі й Д. Антонович (лікар) та О. Добровольська (його дружина). Особливо цікаво було простежити за режисерською роботою по останній акторці. Автор позбавив її якоїсь характерности, проте режисер примусив деякими мізансценами грати і цю рису на сцені; отже перед глядачем десь на

другому пляні було подружжя з натяком якщо не на конфлікт, то в усякому разі на помітне незадоволення одне другим.”⁵⁷ Але й сама акторка, за словами Ю. Смолича, ”подбала про те, щоб вложити все, що тільки можна, в фігуру добродійної, молодої жони свого мужа.”⁵⁸ 1927 р. відзначений двома новими ролями Добровольської в ”Березолі,” якщо на рахувати епізодичний виступ у ”Жовтневому огляді”: ролею есерки Дори Брільянт у виставі ”Пролог” (за текстом Л. Курбаса та С. Бондарчука) та Зосі Курчинської в історичній трагедії ”Сава Чалий” І. Тобілевича. Найскладнішими місцями останньої ролі є сцени перед вбивством Сави, де успіх залежить від того, як будуть передані контрастні риси Зосі: з одного боку в додержанні родинного спокою, а з другого — неспокій в очікуванні небезпеки. Якщо зважити на критику відносно інтерпретації режисером головних характерів цієї романтичної трагедії, то така контрастність є логічна для характеру Зосі.

12 січня 1928 р. Добровольська показала в ролі Варі в березільській виставі драми В. Іванова ”Бронепоезд 14-69.” Цій поставі було надано кольориту поселенців-українців Зеленого Клину (наприклад, ватажок партизанів замість Вершиніна став Вершиною). Варя — зовні чарівна дівчина, наречена білого офіцера, капітана Незеласова, підтримує свого жениха і готова йти з ним у хрестовий похід проти большевиків. Проте базікаючи про рятування батьківщини, вона, — дріб’язкова міщанка, турбується більше про те, які треба пошити сукні у модистки. Цю особливість виразно підкреслює акторка.

11 листопада того ж року ”Березіль” показав прем’єру трагедії Шіллера ”Змова Фієско в Генуї.” Добровольська грала відповідальну роль Леонори, дружини Фієско. Сам автор писав про неї: ”18 років. Бліда й щупла. Ніжна й чуттєва. Дуже приваблива, але надто блискуча. Обличчя оповите мрійливою меланхолією. Одяг чорний.”⁵⁹ Леонора, шляхетна й високоосвічена жінка, не спромігшись перекопати чоловіка, щоб він кинув наміри оволодіти Генуєю, вирішує діяти з ним. Випадково одягнувши пурпуровий плащ забитого диктатора Джанеттіно, вона гине від руки самого Фієско, який ще не знав про смерть Джанеттіно.

Паранька в ”Диктатурі” І. Микитенка та Лизька в ”97” М. Куліша — ролі подібні між собою. Обидві — куркулівни, і, безумовно, образ останньої Микитенко запозичив від Куліша. Подібні схожі сцени у них і з нареченими та з батьками. ”Паранька копіює Лизьку, копіює одверто, ні разу й не поморщившись”⁶⁰ писав К. Буревій. Обидві ролі

57. П. Рулін, На шляхах революційного театру, ”Мистецтво”, Київ, 1972, стр. 137.

58. Ю. Смолич, Про театр, ”Мистецтво”, Київ, 1977, стр. 92.

59. F. Schiler, Die Verschwörung des Fiesco zu Genua Bd. I, Kiepenheuer & Witsch, Koeln-Berlin, 1959, p. 203.

60. К. Буревій, Шекспір чи Куліш?, архів О. Буревій.

увійшли 1930 р. до репертуару Добровольської. Про виставу "97" писалося: "Художньо виразний Панько — Ф. Радчук — та Лизька — Добровольська — доповнювали ансамбль."⁶¹ Нема сумніву, що акторці легко було створити характер Лизьки, яку вона грала після Параньки.

Три нові ролі Добровольської в репертуарі 1931-32 рр. були цілковито різного характеру. Селянка Хівря в огляді "Товариш-женщина," написаному за редакцією Ю. Смолича, який відзначив її в цій ролі. Друга роля — в "Кадрах" І. Микитенка, — доньки професора Богоявленського, Кіри, що постійно сперечається з батьком за його "ідеалістичні" погляди. Алгоритичний образ Польщі в "Пляцдармі" М. Ірчана, створений Добровольською, цікавий тим, що за задумом автора (Польща-пляцдарм Європи) поміж представниками інших держав набував особливого значення.

24 грудня 1932 р. "Березіль" показав прем'єру "Хазяїна" І. Тобілевича (режисер В. Склярєнко). "Як справедливо відзначала тоді театральна критика," — говорять Ю. Дивнич і О. Буревій, — "Соня (донька Хазяїна, Пузиря) мала свою особливість у тому, що Добровольська підкреслила природну скромність провінційної дівчини і то якимись особливо тонкими рисами, такими саме шляхетними, якими була накреслена і Леонора (в "Змові Фієско в Генуї" Шіллера). Ця шляхетна і чиста чіткість, своєрідний клясицизм даються тільки засобами свідомої і традиційної культивізації."⁶²

29 травня 1933 р. Добровольська зіграла роль молодої героїні Жюлі в одній з найбільш веселих п'єс Мольєра "Пан де Пурсоньяк" (режисер Л. Дубовик), де автор сягає вершин фарсової буфонати, даючи одночасно сатиру не тільки на провінціалів, які стають жертвами шахраїв, але й на "правосуддя," що має намір спочатку повісити людину, а потім розібрати її провини. У цій виставі Добровольська була найвище оцінена Курбасом відносно знання стилю мольєрівських комедій.

Зобов'язання знову звернутися до п'єс І. Микитенка після втрати Курбаса в "Березолі" привело театр до прем'єри драми "Бастилія Божої Матері" (12 лютого 1935 р.). Манастир за драматургом є бастилія, арсенал зброї, яку служителі церкви постачали білогвардійцям і українським націоналістам проти червоних партизанів. В цій слабкій драмі зі штучно вигаданими ситуаціями Добровольській було доручено роль молодої дівчини Ульки, доньки партизана, що терпить у манастирі знущання від білогвардійської ігумені та настоятеля монастирської церкви.

Мало додали до репертуару Добровольської ролі француженки

61. Н. Кузякіна, П'єси Миколи Куліша, "Рад. письменник", Київ, 1970, стр. 76.

62. Ю. Дивнич, О. Буревій, "Актор великого покоління", "Нові дні", квітень 1951, стр. 22.

Жермен ("Східній батальйон" бр. Тур та І. Прута, 22 грудня 1934 р.) та дівчини Шури ("Портрет" О. Афіноґенова, 18 квітня 1935 р.). Тема першої драми, — дії чужоземного батальйону під час громадянської війни, а в другій мова йшла про колишніх будівників Біломорсько-Балтійського каналу в нових обставинах. В "Березолі" вони мали дуже посередній успіх і дуже швидко зійшли з сцени.

Після участі у виставі комедії-казки "Приинц Лутоня" за В. Курочкіним з комедії М. Монье "Le roi Babulein," де Добровольська грала Принцесу (3 листопада 1935 р.), вона виступила в ролі Наталі в драмі М. Горького "Васса Железнова," невістки головної героїні-заможньої купчихи (4 січня 1936 р.). Сама Васса назвала Наталю "мокрицею," а інший персонаж драми, Прохор, окреслив її "голубкою з зміїним розумом." Під сукнею богомільної старовірки крилася темна душа Наталі. В родині Железнових вона є найбільш зловісна істота, яка мріє оволодіти всім маєтком Железнових.

Для відзначення пушкінського ювілею харківський Театр ім. Шевченка дав 10 лютого 1937 р. виставу, складену з двох одноактів поета ("Скупий лицар" та "Кам'яний гість") та читанням віршів письменника у виконанні Р. Івицького. Добровольська виступила в "Кам'яному гості" в ролі Донни Анни разом з О. Хвилею (Дон Хуан) та В. Чистяковою (Лаура). Майже слідом за пушкінською виставою театр виставив драму К. Треньова "Любов Ярова," де Добровольська виступила (остання робота в Театрі ім. Шевченка) в ролі Олени Горностаєвої, дружини професора, міщанки, що легко пристосовується до різних обставин життя.

Уже сам перелік ролей Добровольської в "Березолі" та в Театрі ім. Шевченка говорить про широку творчу амплітуду акторки, що цілком перекреслює поняття амплуа, чи акторки певних ролей. В цьому теж є успіх березільської системи перетворення. Досить лише нагадати такі відмінно полярні ролі, як Леонора ("Змова Фієско в Генуї"), Жюлі ("Пан де Пурсоньяк"), Соня ("Хазяїн") чи Лизька ("97") в "Березолі," а в Харківському Театрі ім. Шевченка від трагічної Донни Анни ("Кам'яний гість") до міщанки Горностаєвої ("Любов Ярова") чи аж до Принцеси в комедії-казці "Принц Лутоня"...

Розглядаючи жіночий склад "Березоля" (чи потім Театру ім. Шевченка) і питому вагу ролей Добровольської, впадає в око на перший погляд значно менше їхнє становище в порівнянні хоч би до ролей В. Чистякової чи Н. Ужвій. Іноді її ім'я стоїть у складі дублерів. Але цей дублер завжди виступав з успіхом, залишав за собою надалі першість і давав оригінальне тлумачення ролі. Так, наприклад, сталося з ролею Зосі ("Сава Чалий") в "Березолі," коли здібна акторка Н. Титаренко цілком поступилася перед Добровольською в цій ролі. Соня-Добровольська ("Хазяїн") давала зовсім інше тлумачення порівняно з В. Чистяковою.

Існує багато ролей, які неясно написані авторами. Їх намагається підсилити режисер мізансценами. Але часом і сам актор вживає додаткову працю над ними, знаходячи нові деталі в переосмисленні

їх, рятує їх невиразно окреслений характер. Саме таке глибоке переосмислення було типово для Добровольської-акторки. Так сталося з ролею Пані Макфейл ("Седі"), що й було підкреслено критикою.

11 років "Березоля" були не тільки різнобарвними сторінками творчого життя акторів Гірняка і Добровольської (якщо оминати її роки в Молодому Театрі та тимчасову відсутність у київському періоді МОБ), це були й найкращі сторінки режисерської праці Л. Курбаса та взагалі в історії української театральної культури. За висловом В. Інкіжинова, Курбас намагався творчою діяльністю "Березоля" подолати відчуття українцями національної меншевартості, а найстаріший актор його, І. Мар'яненко зазначив, що "до Курбаса Україна не мала театру в сучасному європейському розумінні цього слова. Це він створив нам цей європейський театр."⁶³

11 років історії "Березоля" одночасно показали, що більшовицький уряд у Москві з його партійними виконавцями в Україні ніяк не були зацікавлені в такому розвитку української культури. Придушення такого процесу розпочалося з ліквідації 1926 р. Мистецького Об'єднання "Березіль" з його численними майстернями і комітетами, коли їх широка діяльність (зокрема в провінції) пішла не тим шляхом, який був бажаний більшовикам.

Харківський період "Березоля," — це постійний натиск партії на загальмування дальшого розвитку української культури. Після ліквідації ВАПЛІТЕ у "Березолі" спочатку заборонили виставу "Воццека" А. Берга, а далі пішло "crescendo," особливо, коли театр уперше заговорив у "Народнім Малахю" М. Куліша про проблему національної культури, а вдруге, коли цей сміливий драматург дозволив собі в комедії "Мина Мазайло" глузувати з можновладних партійних русификаторів.

Партійні "гробокопателі" української культури зобов'язали "Березіль" поставити "Диктатуру" І. Микитенка. Курбас як режисер довів, що театр має свої власні мистецькі принципи, і переміг цю агітаційну п'єсу. Цього не змогли забути "гробокопателі." Вони заборонили виставляти "Патетичну сонату" Куліша, змінили адміністративний склад театру, почали втручатися в працю режисерського штабу і, нарешті, після відмови Курбаса засудити свою діяльність і своїх однодумців-ваплітян, зняли його з мистецького керівництва театру, позбавили звання народного артиста республіки, а театр переіменували.

Історія "Березоля" немислима без Л. Курбаса. Але історія театру немислима і без Йосипа Гірняка. Коли сьогочасні критики "по тому боці," для прикладу, аналізують виставу "Пролог" у "Березолі" описують сцену "Кабінет царя," де згадують що завгодно, і сукна на першому плані, і силует двоголового орла в глибині, кришталеві

63. В. Хмурый, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна," Мюнхен, 1948, стр. 49.

люстри, стільці, оббиті оксамитом,⁶⁴ називають акторів, але жодним словом не згадують виконавця одної з головних ролей, Й. Гірняка в ролі Миколи II, то, звичайно, така аналіза позбавлена правди і для дослідника історії театру нічого не варта.

Прикладів "замовчування" березільської діяльності Гірняка (неохоче згадується також ім'я Добровольської) можна навести багато. Ніде не пишуть, що він грав ролю Джіммі Гіг'їнса разом з А. Бучмою. Виставу приписують тільки останньому. Його ім'я оминається при аналізі В. Васильком вистави "За двома зайцями" в "Березолі".⁶⁵ Те саме в згадуваній книзі Анатолія Горбенка "Харківський Театр імени Т. Г. Шевченка," в монографіях про О. Сердюка, І. Мар'яненка, Л. Гаккебуш. В книзі "Поетеса української сцени" Й. Кисельова багато говориться про виконання ролі Маклени Граси Н. Ужвій, але Гірняк як Зброжек зовсім не згадується. Нема його імені і в "скорочених" березільських рецензіях Ю. Смолича.

Гірняк брав участь у всіх виставах "Березоля" під режисурою Курбаса (за винятком ранньої вистави "Жовтень"). В цьому відношенні з ним не може рівнятися ані А. Бучма, що часто ділив свою творчу діяльність поміж театром та кіно, ані Н. Ужвій, що прийшла до "Березоля" лише у харківський період, ані найстарший актор театру І. Мар'яненко, якого минули такі чоловічі вистави Курбаса, як "Народній Малахій" та "Мина Мазайло," ані М. Крушельницький, В. Чистякова чи О. Сердюк. Перші двоє не брали участі в такій етапній виставі, як "Джіммі Гіг'їнс", а останній не був зайнятий в "Маклені Грасі."

Процес переведення літературних образів у сценічні є принципом театрального мистецтва. З цього й народилася метода Курбаса для актора: оволодіти природою театрального перевтілення, в якому органічно поєднувалися б емоції, слова, жести, рухи, ритм і, навіть, структуральні стосунки між акторами та об'єктами на сцені. Гірняк, як актор з яскравою творчою індивідуальністю, мав у собі здібності до гіперболізації, а тому в методі перетворень Курбаса він відчув для себе явище співзвучне його творчості.

На цьому ґрунті постала тісна співпраця Курбаса і Гірняка. Довголітній його колега О. Сердюк стверджує, що "Гірнякові допомагало вміння точно схопити, повторити підказку режисера, в данному разі Курбаса."⁶⁶ Ця властивість Гірняка і зробила його (при великій працьовитості) визначним актором "Березоля." Схопити підказку — це не означало, що актор-Гірняк обмежився нею, — він її поширював, удосконалював, синтезував, доводив до необхідної концентрації.

64. А. Г. Горбенко, Харківський театр імени Шевченка, "Мистецтво", Київ, 1979, стр. 41.

65. П. І. Кравчук, В. С. Василько-режисер, "Наукова думка", Київ, 1980, стр. 56-60

66. О. Сердюк, "Кілька зауважень з приводу книжки М. Крушельницького", "Український театр", ч. I, 1975, стр. 28.

Актор-Гірняк може бути названий ідеальним втіленням системи перетворень Курбаса. Не без наполегливої праці він її опановував значно легше від інших своїх березільських колеґ (скажімо, в порівнянні з такими визначними березільцями, як А. Бучма чи І. Мар'яненко). Він це робив у ролях будь-якого жанру, в складних та епізодичних, а на ці останні якраз і зверталася велика увага в "Березолі." До різноманітних ролей Гірняк був при звичаєний ще до його появи в "Березолі," хоч би в ранньому періоді праці в Театрі "Бесіди." В "Березолі" це поширилося і закріпилося.

У різноманітному березільському репертуарі Гірняк ніколи себе не повторював. Можна відшукати подібності рис куркулів в образах Кошавки ("Комуна в степах" М. Куліша) та Чирви ("Диктатура" І. Микитенка); прислужництва різної форми: Сір Де Беліля ("Жакерія" за Меріме), Мавра ("Змова Фієско" Шіллера) та Мини Мазайла М. Куліша; наживи: Мюскара ("Золоте черево" Ф. Кроммелінка) чи Кума ("Народній Малахій" Куліша); маленької людини в пазурях суспільства: чи то американського Джіммі Гігґінса в одноіменній виставі за Е. Сінклером, чи російського Миколи II в "Напередодні" та "Пролозі." Але ці риси були лише невеликою часткою завжди нової цікавої форми в кожній ролі.

Коли б оцінювати репертуар Гірняка в березільськiм періоді під оглядом національно-історичних вартостей, то чи не найяскравішою галереєю його ролей були п'ять образів у драмах М. Куліша (Кошавка, Кум, Мина Мазайло, дід Юхим, Зброжек). Засоби гротеску були близькими для Гірняка в "Березолі." В ролях драм Куліша це можна чітко простежити. Особливо в ролі Зброжека. Цей образ характеризувався несподіваними гострими гранями пластичного малюнку. Він сатирично його висміював і одночасно передавав відчуття безнадійності й турботи, що часто вживають сучасні актори поза впливами "соцреалізму" і що прозорливо вбачав Курбас ще в 1933 році...

В даний час в Україні над березільською творчістю Гірняка лежить "табу" і майже не згадується Добровольська. Понад 40 років пройшло від арешту Гірняка, аж доки словами нового покоління, що вже не бачило ні одної березільської вистави, було лише сказано: "До Крушельницького Куксу грав винятковий комічний актор, ексцентрик та мім, що працював з Курбасом довгий час. Гірняк був одним з самих професійних акторів нової березільської методики: пластична виразність в ньому поєднувалася з психологічною наповненістю."⁶⁷

67. Л. Танюк, Мар'ян Крушельницький, "Искусство," Москва, 1974, стр. 64.

О. Добровольська — Леді Макдуф,
"Макбет", Березіль, 1924 р.



Еллен "Джіммі Гіггінс",
Березіль, 1923 р.



Ізабелла "Жакерія", Березіль, 1925 р.

О. Добровольська — Зося,
"Сава Чалий", Березіль, 1927 р.



Місіс М. Мак-фел, "Сєді",
Березіль, 1926 р.



Леонора, "Змова Фієско в Генуї",
Березіль, 1928 р.



*О. Добровольська
Лизька, "97", Березіль, 1930 р.*



Польца, "Плацдарм", Березіль, 1932 р.



*О. Добровольська — Соня,
"Хазяїн", Березіль, 1932 р.*



Принцеса. "Принц Лугоня", Театр, ім. Шевченка, 1935 р.

IV. НА ДАЛЕКІЙ ПІВНОЧІ

(Актори, режисер і зек)

Гірняк просидів п'ять місяців у камері-одиночці в "спецкорпусі" на вулиці Чернишевській в Харкові. У травні 1934 р. його перевели до загальної камери, куди на четвертий день привели Остапа Вишню, якому інкримінували "членство" в контрреволюційній організації УВО, до якої слідчі намагалися причепити й Гірняка, але це їм не повелось. Вишню швидко забрали, а Гірняк там залишився до кінця травня, коли йому оголосили ув'язнення на три роки.

"Чорним вороном" у травні його повезли з іншими ув'язненими до "століпінських" вагонів. Через щілини у "вороні" він побачив Сумську вулицю і проїхав повз приміщення театру "Березіль." "Століпінський" вагон простояв день і ніч у глухому закуткові харківської товарової станції, а далі розпочалася далека дорога на північ, минаючи Москву, Медвежу гору, Кем, аж доки Гірняк не опинився на Поповому острові за шістьдесят кілометрів від Соловецьких островів, де йому присуджено вантажити вугілля на морські баржі.

Але й там довго не затримався. По трьох тижнях праці Гірняка з іншими погнали майже 350 кілометрів трактом на північ. 30 серпня 1934 р. вони дійшли до табору Чіб'ю, столиці Ухт-Печорського концентраційного табору. Там Гірняк рубав ліс і копав котловани під будівлі, позбавлений належного одягу й харчування, спав на триповерхових нарах з блощицями.

Там він зустрівся з О. Вишнею, який на той час працював у редакції таборового бюлетеню. За його допомогою Гірнякові "зорганізували" медичний огляд, знайшли у нього міокардит серця, після чого начальник клубу ім. Косолапкіна призначив його гримером в агітаційній бригаді для концертів і театральних вистав. Через якийсь час начальник клубу наказав йому виступити в програмі "коміком-расказчиком"...

До цього часу Гірняк російською мовою не володів. Рятівником у цій справі стали твори письменника українського походження Михайла Зощенка з його характерним жаргоном. Отож Гірняк, борсаючись у чужій мові, не розповів, а скоріше зіграв оповідання Зощенка

"Покинув пити." "Після десяти місяців," — оповідає Гірняк, — "тюремного сидіння та підконвойних подорожей, опинившись на сцені перед своєрідним глядачем, я, як ніколи досі, відчув і переживав нове, надзвичайне акторське тривання. Через сценічну схвильованість пробивалася хвиля магічного контакту з залом."¹

Після Зоценка глядачі настирливо прохали його прочитати щось з О. Вишні. Почувши українську мову, глядачі зааплодували, мов несамовиті. Калейдоскопічні зміни картин і людей, багата барвистість у розповіді актора викликали надзвичайне захоплення у слухачів, однак, — він побачив у засланців-глядачів глибоку тугу за батьківщиною, печаль, біль, сльози на очах. Гірняк був глибоко зворушений. А начальник Ухт-Печлага попередив його дотримуватися програми і не дозволяти щось говорити від себе.

Перший виступ Гірняка на естраді клубу ім. Косолапкіна вирішив його долю в Уст-Печорському таборі. Група таборових акторів була дуже різноманітна. Вона складалася з вуркаганів, дівчат-вуличниць, молодого режисера (учня Вс. Меєрхольда) та двох професійних акторок з Александринського театру в Ленінграді. Вони зустріли Гірняка після його першого виступу прихильно і поставилися до нього як до авторитету в театральних справах. Навіть вихованець Меєрхольда знайшов в особі Гірняка співпоборника "біомеханіки," яку інші не могли збагнути.

Наявність трьох професійних акторів дала можливість переформувати агітбригаду в театральну організацію, а при звільненні членів ансамблю від загальних робіт стало можливим віддати час на підготовку репертуару і навіть на вишкільну працю над людьми, які не були приготовані для акторської праці. Потроху вистави зробилися кращими, і начальник Ухт-Печлага Яків Мороз вирішив піти за прикладом колишніх кріпацьких театрів і почав скеровувати до новоутвореного театру всіх акторів-засланців, музикантів та декораторів.

Найбільші труднощі для Гірняка складала російська мова. Єдиним допоміжним чинником у цій справі було те, що поруч нього були на сцені вуркагани різних національностей з власними жарґонами і в цьому конгломераті мов український акцент у російській мові Гірняка ставав менш помітним, а інколи додавав навіть певної кольоритності. Згодом і актори Москви чи Ленінграду прощали йому помилки в російській мові, бо переконалися, що в особі Гірняка мали справу з талановитим представником професійного театального мистецтва.

В січні 1935 р. з наказу Я. Мороза Гірняк став мистецьким керівником клубного театру ім. Косолапкіна. На цей час приходить і перше звернення Гірняка до режисури. Підстави для цього він мав, бо марно Л. Курбас не один раз ставив перед ним цю справу, але йому тоді не хотілося розлучатися з акторством. Тепер довелося звернутися до цієї мистецької ділянки театру. "Страх перед загаль-

1. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 397.

ними табірними роботами штовхнув мене в режисуру”, — оповідає Гірняк, — “на чужій сцені, з чужими акторами у різних, чужих жанрах.”²

Але над ним тяжіло становище засланця (“зека”). Воно постійно давало себе знати. Згадуваний учень Меєрхольда, режисер Шнеєрсон, підсунув Гірнякові п’єсу Йосипа Уткіна “Секретар партії.” Ця рання п’єса молодого письменника, написана 1924 р., була сатирою на тему кар’єризму людей, що займали керівні становища в компартії. Наївний Шнеєрсон хотів сам заграти в цій комедії роль головного героя, бо вона насправді була повна комедійних ситуацій. Але для Гірняка лишилося загадкою, чому саме йому підсунули цю п’єсу, бо критикувати партійців у середині тридцятих років було з погляду ідеології небезпечним.

Гірняк пояснив Шнеєрсонові, що ця п’єса анахронічна і ставити її немає рації. Але впертий режисер не здавався і як доказ послався на свою постановку цієї п’єси в 1927 р. на Соловках. На це Гірняк йому заявив, що 1927 р. п’єса ще могла піти, але сьогодні вона для театру в Чіб’ю не підходить, а він сам, будучи засудженим на три роки концтаборів, не думає ризикувати ще одним реченцем за допущення такої п’єси на сцену.

Через два дні Гірняка викликав начальник 3-го відділу слідчий Туаєв і розпочав розмову про цю п’єсу. Гірняк повторив, що п’єса Уткіна анахронічна. Слідчий натякав на те, що, очевидно, Шнеєрсон ворог народу, якщо він хотів пропихнути таку шкідливу п’єсу, а Гірняк тлумачив йому, що режисер просто дурень і політично-безграмотна людина. Слідчий наполягав, щоб Гірняк підписав протокола в його редакції, де говорилося, що Шнеєрсон шкідник. Гірняк протоколу не підписав. З цього випадку йому стало ясно, що сам слідчий підсунув п’єсу Уткіна Шнеєрсонові й наказав розіграти з Гірняком комедію, а коли це не вийшло, то задумав з нього зробити “стукача.”

Слідчий відпустив Гірняка, але спокій його був порушений. Навколо Гірняка було чимало “стукачів,” які часом під п’яну руку проговорювалися про те, що його картотека поповнюється рапортами про ідеологічні ухили. Одна з них, акторка Катерина Капустіна, склала рапорта до 3-го відділу про те, що Гірняк має необ’єктивний підхід і надмірно сентиментально-проникливу інтерпретацію творів з українською тематикою.”³ Це сталося після одного концерту, де були включені дуети Карася й Одарки з “Запорожця за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського.

Серед таборових глядачів було чимало таких, що вимагали такою репертуару. Концерти, як правило відбувалися без жодних декорацій, а коли з власної ініціативи молодий хлопець з Миколаєва Кириченко, що виконував обов’язки сценографа в театрі, вирішив оздобити сцену чорноморським пейзажем з стамбульськими мече-

2. Ібід., стр. 401.

3. Ібід., стр. 415.

тями і султанськими палацами, то ледве не поплатився життям. Таборівці власті і не повірили, що ця затія відбувалася без участі Гірняка. Тож навіть такі обмежені включення українських номерів у концертах довелося припинити.

Від 1935 р. клуб ім. Косолапкіна зростав і обернувся на професійний театр з великою, навіть оборотовою сценою, високими колосниками і багатьма допоміжними господарськими прибудівлями. Начальник Ухт-Печлага Я. Мороз, боячися, що Гірняк по відбутті терміну покине Чіб'ю, продовжив йому термін, а коли і той час минув, самовільно прикріпив його до Ухт-Печлага як вільнонайманого з правом виїзду тільки раз на рік у коротку відпустку. Такі виїзди були дуже ускладнені із-за "вовчого" пашпорта, по якому міліція ніде не прописувала.

На перший такий виїзд Гірняк відважився відразу по закінченні свого терміну 1936 р. і побував у Харкові. Його перша подорож скінчилася щасливо, але ускладнення сталося в наступну подорож 1937 р. Відразу по його від'їзді в серпні місяці було заарештовано Добровольську і протримано її до кінця року у в'язниці на вулиці Чернишевського в Харкові і, за порадою слідчого, рекомендовано виїхати на працю до чоловіка в Чіб'ю. Вона залишила Харківський театр ім. Шевченка і вже в червні 1938 р. була в Чіб'ю, де відразу включилася у працю таборового театру.

На початку 1939 р. в театрі Чіб'ю зайшли зміни. Нове начальство заборонило "зекам" працювати в театрі й розпорядилося запросити акторів з московської біржі праці. Актори, що закінчили свої терміни заслання, могли залишитися на своїх місцях. Гірняк порадив начальству табору, щоб і на посаду мистецького керівника запросили кваліфікованого режисера, бо він не певен, чи дасть раду з акторами, які не знали таборового життя. Крім того Гірняк відчував, що з новими московськими акторами буде тяжко знайти спільну мистецьку мову. Але дирекція вирішила це питання на якийсь час відкласти.

Влітку 1939 р. Гірняк і Добровольська поїхали у відпустку до Черкас, щоб трохи погрітися під південним сонцем після суворої зими. Їхати довелося з великими труднощами в зв'язку з Гірняком, колишнім "зеком." В Москві, наприклад, залишивши речі на станції, вони вдень вешталися по чужому місту, ввечері сиділи по театрах, а після вистави куняли на вокзалі, симулюючи чекання потяга. З Москви доїхали до Харкова і, виконуючи прохання О. Вишні, передали листа його синові та сестрі. Переночувавши дві ночі нелегально у приятелів, подалися для відпочинку до Черкас у хату батька Добровольської.

Недовго довелося спокійно відпочивати. До них з'явилися представники Обласного Черкаського Театру. Їх театр лишився без мистецького керівника, а у Києві їм сказали, що в Черкасах зараз Гірняк з дружиною, які приїхали з далекої півночі. Театральне управління в Києві не бачило перешкод, щоб запросити Гірняка на мистецького керівника, а Добровольську на працю провідної актриси, але оскільки

Черкаси не належали до заборонених місцевостей для репресованих осіб, тому голова обласного управління театрами доручив представникам Черкаського театру привезти Гірняка до Києва на переговори.

Гірнякові важко було переконати керівників Черкаського театру, щоб не їхати з ними відразу до Києва, бо йому здавалося, що його втягнуть до якоїсь незрозумілої гри. Тяжко було повірити, щоб так кардинально повернувся хід подій у кращий бік після їх повернення з концентраційного табору. Запанувала думка негайно повернутися до Чіб'ю. Лише слухні поради Добровольської, що негайна втеча не врятує від НКВД, привели до рішення поїхати до Києва на побачення з головою управління театрами Корнієнком.

Розмова з управлінням звелася про технічний і матеріальний бік їхнього переїзду на Україну і про завдання мистецького керівника в Черкаському театрі. Але чуття не зрадило Гірнякові. Розмова з Корнієнком була перервана візитом службовців НКВД, які розпорядилися, щоб Гірняк повернувся на працю в Ухт-Печлаг і полагодив там формальності, а тільки після того міг би повернутися до Черкаського театру. Гірняк з Добровольською рушили знову на далеку північ.

В Чіб'ю на них уже чекав переказ з Черкас "підйомних" грошей на дорогу, а лагерна управа отримала прохання від комітету в справах мистецтв у Києві про звільнення від праці Гірняка й Добровольської. Тим часом дирекція Театру в Чіб'ю привезла акторів з Москви, а з ними і режисера, що мав заступити Гірняка. Проте його невміння працювати з ансамблем і професійна невідповідність примусила дирекцію театру звернутися до Гірняка з пропозицією повернутися до обов'язків мистецького керівника. Гірняк погодився на цю пропозицію. Ухт-Печлаг повідомив Київ, що Гірняк лишається ще на рік у Чіб'ю, а "підйомні" гроші були повернені Черкаському театрові з подякою.

Керівництво Гірняка тепер полягало в праці з вільнонайманим персоналом. Велика частина бюджету театру, хоч він покривався дотацією управління Ухт-Печлага, мусіла покриватися касовими прибутками з продажу квитків. Це означало, що матеріально він мав би бути самовистачальним. Це визначило мистецький репертуар, який мав бути на такій висоті, щоб гарантував зацікавлення глядачів. Таким чином, сила нових обов'язків падала на плечі мистецького керівника.

Праця в театрі в цей сезон не ладилася. "Акторський ансамбль, привезений з московської біржі безробітних театральних невдах, — оповідав Гірняк, — був непридатний для того завдання, яке театр повинен виконати. Професійні штампи російської театральної провінції, які привезли з собою новоприбулі, паралізували всяку ініціативу та охоту до праці. Після кількох місяців зусиль я прийшов до переконання, що дальше копірвання в тому провінційному трясовинні недоцільне, і старався сяк-так зв'язувати кінці в один вузол, щоб хоч з бідою наполовину перетривати до кінця сезону".⁴

4. Ібід., стор. 437.

Навесні 1940 р. дирекція театру заявила, що наступного сезону договори з вільнонайманими співробітниками не будуть поновлені. Це дало змогу Гірнякові з Добровольською подумати, де далі шукати пристановища. Їх думки знову полинули до Черкас, де в хаті батька Добровольської можна буде розглянутися за постійним місцем життя. У серпні 1940 р. вони залишили Чіб'ю.

Обласний Черкаський театр все ще перебував без мистецького керівника і, як тільки Гірняк і Добровольська з'явилися в Черкасах, директор прийшов з документами про оформлення їх на працю в театрі. Гірняк відразу мусів узятися готувати репертуар до республіканської олімпіади колгоспних театрів, що мала відбутися 1941 р. Акторський ансамбль у театрі складався з кількох представників провінційного побутового театру та молоді, що тільки починала театральне життя. Постало складне завдання — єднати їх у чіткий ансамбль, щоб справдити надію керівництва театру здобути почесне місце на республіканській олімпіаді.

Через місяць у Києві відбулася всеукраїнська конференція театрального активу, на яку повинен був їхати і Гірняк як мистецький керівник Обласного колгоспного театру ім. Шевченка в Черкасах. Не маючи права як колишній "зек" зупинитися в готелях Києва, він прийняв запрошення директора свого театру зупинитися в мешканні його родини. Поява на конференції "розшифрованого фашиста-шпіона"⁵ збентежила багатьох колишніх колеґ Гірняка. Але щира зустріч з Ю. Яновським та з З. Гайдай сприяла теплішому відношенню. Стандартні промови не зацікавили Гірняка. Єдиним світлим променем був виступ режисера К. Кошевського, що не побоявся назвати тогочасну ситуацію в українському театрі "застоялим, зловонним багном".⁶

Проте Гірнякові судилися неприємності після конференції. Керівник комітету в справах мистецтв Компанієць запросив його наступного дня до своєї установи. Там він зустрів двох працівників НКВД, що запропонували йому зустрітися з ними ввечері в готелі "Континенталь". На зустрічі вони запропонували йому їхати до Львова й зайняти там посаду мистецького керівника драматичного театру ім. Л. Українки, а одночасно він був би зобов'язаний співпрацювати з їх установою. Гірняк одверто заявив, що для таких завдань він не надається. На тому й стало, хоч співробітники НКВД попередили, що іншим разом ще з ним поговорять.

Вони, як звичайно, на цьому не заспокоїлися. Пізньої осені Гірняк мусів відбутися другу розмову з тими ж енкаведистами в іншому готелі. Розмова велась у більш категоричній формі з суворою наполегливістю. Гірняк рішуче відмовився від посади мистецького керівника театру ім. Л. Українки у Львові й заявив, що йому більше до душі

5. Вираз критика Д. Грудини після арешту Гірняка.

6. Й. Гірняк, з Остапом Вишнею, Листи до приятелів, кн. 5-6, 1964, стор.

праця в обласному колгоспному театрі у Черкасах.

В квітні 1941 р. Гірняк отримав наказ комітету в справах мистецтв, підписаний Компанійцем, що він мусить з'явитися до Києва і приступити там до виконання обов'язків мистецького керівника Театру Юного Глядача. Наказ був категоричний, — за невиконання погрожувано судом. Але те, що Гірнякові наказано з'явитись у Київ, а не у Львів, свідчило, що НКВД відмовилося від посилення його на пост мистецького керівника Театру ім. Л. Українки, пов'язавши з іншими "немистецькими" справами.

1 травня 1941 р. Гірняк залишив Черкаси і поїхав до Києва. Запрошення на цю посаду після усунення попереднього мистецького керівника К. Кошевського, — лише за кілька його критичних зауваг, — надавало особливої складності його становищу в Київському ТЮГ-у. Дирекція театру почала робити заходи для заміни "вовчого" пашпорта Гірняка та у влаштуванні тимчасового житла для нього при театрі. Він почав знайомитися з ансамблем театру, а одночасно продовжував зніматися на київській кінофабриці у ролі Василя Півторака у фільмі "Борислав сміється".

26 червня Гірняка мала чекати "приємна" процедура, а саме відвідини управи міліції для заміни пашпорта, що давав право на прописку у Києві. Але 22 червня 1941 р. вибухла советсько-німецька війна. Гірняк так і залишився з "вовчим" пашпортом. Початок війни розв'язав вузол проблем, що скупчилися навколо колишнього "зека" та його дружини.

* * *

Оминаючи кілька вистав, поставлених Гірняком на сцені Черкаського обласного театру, кількість його ролей, граних в Чібію, доходить до 50-ти, а Добровольської до 30-ти. Це був надзвичайно різноманітний репертуар, що складався з кількох вистав світової класики та великої кількості російських класичних та сучасних п'єс. Невеличку частку становила українська сучасна драматургія в перекладах. Щодо жанрів, то головну вагу приділялося комедії та опереті, зрідка мелодрамі, водевілю та опері.

Весь репертуар в театрі Чібію можна поділити на два періоди: 1) 1934-38 рр. (до приїзду Добровольської) та 2) 1938-40 рр. Перший характеризується перевагою російської класики. Світова драма представлена одинокими виставами. В другому періоді світова класика займала по кількості вистав майже таке саме місце, як радянська драматургія. Приїзд Добровольської 1938 р. спричинився до збільшення ролі світового репертуару. В цьому мало деяке значення і більша участь вільнонайманих у виставах.

Брак рецензій того часу не дозволяє проаналізувати виконання ролей Гірняка й Добровольської в театрі Чібію, але згадуючи численний і різноманітний репертуар, можна уявити величезний розмах їхньої акторської діяльності. Звичайно, доводилося рахуватися з обмеженою кількістю глядачів і тому треба було готувати нові й нові вистави. І хоч часом вони готувалися прискореним темпом, але за

свідченням самого Гірняка ніколи не за рахунок якості вистави.

В світовій класиці перший період був позначений зверненням до драми К. Гольдоні "Дотепна пригода", типової комедії інтриги, де Гірняк грав голляндського купця Фільберто.

Другим екскурсом у світову класику була відома міщанська трагедія Шіллера "Підступність і кохання". Гірняк грав секретаря Вурма, маючи поза собою досвід вистав романтичної драми в Березолі ("Король бавиться" Гюго та "Змова Фієско..." Шіллера). Вурм — особа передбачлива, вертка і хитра на вигадки. Він — дійсний винахідник різних підступних дій.

Серед інших драм світового репертуару звертає увагу вистава драми М. Паньоля і П. Нівуа "Болото" (в оригіналі "Toraze"). Гірняк грав в ній ролю Топазу, скромного шкільного вчителя. Охоплений жадобою влади і збагачення, він стає співучасником махінацій осіб, які займають відповідальні становища, і падає їхньою жертвою, що й асоціюється з символічною назвою "Болото", трясовинням.

Не обійшовся репертуар Гірняка в першому періоді й без світової музичної класики. Такою була партія Вун-Чхі в опереті англійського композитора С. Джонса "Гейша". Не було в цій виставі ніякого оновлення, як, скажімо, в березільській виставі оперети Саллівана "Мікадо", але практика сценічної поведінки в цьому жанрі виявилася в грі Гірняка. До речі, "Гейша" Джонса була написана під безпосереднім впливом "Мікадо" і не поступалася творові Саллівана в безпосередності й жвавості почуттів та мелодійному багатстві.

Успіх "Дотепної пригоди" спричинив звернення до другої ситуаційної комедії К. Гольдоні, "Слуга двох панів". Головним стрижнем її є роля Труфальдіно (його грав Гірняк), що стає одночасно слугою двох господарів. Це викликає безліч непорозумінь, з яких він повинен викручуватися. Роля Труфальдіно вимагає досконалого опанування руху. Тут допоміг березільський тренаж та попередні вистави доберезільського періоду, де Гірняк грав в іншій комедії Гольдоні "Господиня заїзду" такі ролі, як Маркіз, Фабріціо та Слуга.

З російської класики була комедія Гоголя "Ревізор". Якщо раніше Гірнякові в Театрі ім. Франка доводилося виступати в цій комедії в ролях Бобчинського, Добчинського або Осипа, то тепер постало більш складне завдання заграти Хлестакова і то в чужій мові. Він добре впорався з завданням. Як актор сам зазначав, йому допомогли вислови самого Гоголя, що в Хлестакові бачив "усякого, що хоч на хвилину, або й на кілька хвилин робився або робиться цим характером, але, звичайно, в цьому не хоче признатися".⁷

В "Теплому місці" Островського Гірняк уперше зустрівся з реалістичним російським побутом. Він грав відповідальну ролю чиновника Юсова і мав можливість відтворити в пам'яті березільську ви-

7. Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, т. 4, Государственное Издательство художественной Литературы, Москва, 1959, стр. 367.

ставу "Напередодні" чи "Пролог", де було досить такого вищого чиновництва. На східцях царсько-російської імперії Юсов займає центральне місце поміж бюрократичними верхами чиновництва та молодими. Юсов — надреальна постать, що виростала з покоління в покоління на ґрунті підроблення різних паперів та на хабарях, будши певна, що нечесна діяльність ніколи не буде покарана.

Досконалий тренаж у "Березолі" знадобився Гірнякові для його виступу у водевілі Д. Ленського "Лев Гурович Синічкін", де він виконував назовну роль. Старий провінційний актор російської сцени Синічкін та його донька Ліза досягають мети, переходячи через численні перепони, що дають яскраву картину російського провінційного театру в першій половині XIX-го сторіччя.

Інсценізація двох жартівливих оповідань А. Чехова ("Побачення, хоч і відбулося, але..." та "Вдалий кінець") підсумовують ролі Гірняка в російській класиці в першому періоді. Герой першого оповідання, якого грав Гірняк, слабовольний репетитор Єгор Гвоздіков, одержуючи листа від дівчини на побачення, від радощів поступово перепивається, спізнюється на побачення з дівчиною, ображає її і втрачає все. Герой другого оповідання, Микола Стичкін, запросивши до себе сваху з метою пошуків дружини і детально пояснивши, яку саме дружину він хотів би мати, пропонує самій свасі одружитися з ним.

Нааявні в репертуарі Театру Чібію (в першому періоді) твори української радянської драматургії обмежуються лише двома іменами: О. Корнійчук та І. Кочерга. Перший репрезентований трьома драмами: "Загибель ескадри", "Платон Кречет" та "Банкир". У відміну від останньої березільської вистави, де Гірняк грав роль боцмана Бухти, тепер в "Загибелі ескадри" він виконував чільну роль боцмана Кобзи. В цьому була сміливість актора. Корнійчук зробив Кобзу провокатором, але він в такій же мірі український патріот. Найменше надолуження цією останньою рисою могло фатально відбитися на дальшому житті Гірняка в таборі.

Згідно із стандартами, що вже намітилися в радянській драматургії до 1934 р., кожен герой мав бути віддзеркалений поруч з героєм-трудівником меншого штибу. Це є в драмі Корнійчука "Платон Кречет". Біля героя лікаря Платона Кречета стоїть лікар-трудівник, Терентій Бублик, якого грав Гірняк. Бублик старий земський лікар, за плечима якого двадцять п'ять років праці. "Я тільки готую аеродром", каже він окулістові Стьопі, "літати будете ви".⁸ Бухгальтер Шапіро, — третя роля Гірняка в п'єсах Корнійчука. Це епізодична роля, що мало пов'язана з головними персонажами малосценічної драми "Банкир".

Найбільш цінною серед творів українських радянських авторів була драма І. Кочерги "Годинникар і курка" ("Майстрі часу"), де Гірняк виступив у ролі доктора механіки і годинникаря Карфункеля,

8. О. Корнійчук, П'єси, Держлітвидав України, Київ, 1953, стр. 61.

що обстоєє закон щільного часу. За двадцять чотири хвилини "можна знайти щастя, можна втратити щастя, можна покохати на все життя. Так, так, можна навіть умерти — або когонебудь убити".⁹ Це один з кращих образів у драматургії Кочерги, і можна цілковито допустити, що у Гірняка ця роля стала однією з кращих в репертуарі таборового театру. Тут уже могли ховатися й дефекти російської мови, а знання Гірняком німецької мови тільки підсилювало специфічний жаргон Карфункеля.

Обставини в Чібію в 1934-38 рр. змушували давати переважно вистави сучасної російської драматургії. Як зазначив сам Гірняк, ставили все, що вдавалося дістати. Це були в більшості комедії, але траплялися й вистави інших жанрів. З цих останніх був "Вогненний міст" Б. Ромашова (про шляхи російської інтелігенції під час революції 1917 р.). У ній Гірнякові припала роля білогвардійського офіцера Геннадія Дубравіна, людини, що не перейшла "вогненного мосту", символу переходу інтелігенції від минулого в сучасність, і залишилася ворогом радянської влади.

Виступав Гірняк і в іншій п'єсі Б. Ромашова "Бійці", яку драматург присвятив темі перебудови Червоної Армії. П'єса "потонула" в побутових деталях, що послабило й без того слабо розвинений конфлікт. Гірняк грав у ній роль старого академіка Ленчицького, вченого, що займався військово-хімічними проблемами. Як твердив сам автор, цей образ "був майже цілком узятий з дійсності, що, правда, доповнений рисами других знайомих мені вчених".¹⁰

Курс початку 30-их рр. на прискорений розвиток індустрії в Радянському Союзі змушував уряд звертатися по допомогу до закордонних фахівців, яких вони потім намагалися затримати надалі при праці. П'єса "Приборкання містера Робінзона" В. Каверіна присвячена цій темі. Героєм комедії є англієць, науковець-хімік, роль якого грав Гірняк. Томас Робінзон людина вибухова, але одночасно й доброзичлива. При вмілому використанні цих контрастних рис складався цікавий образ, чого й досягнув Гірняк.

"Соцреалістична" лірична комедія В. Кірсона "Чудовий сплав" присвячена темі єднання молоді в праці. Дія відбувається в науководослідному інституті авіаційної промисловости, де група молоді працює над створенням нового сплаву для збереження покриття літаків проти корозії. Серед них — Гоша (роля Гірняка), людина, зосереджена в собі, з внутрішньою "хворобою" якнайшвидше знайти відповідний сплав. Цим він "горить", а його постійна зосередженість відштовхує інших як від людини нецікавої, понурої.

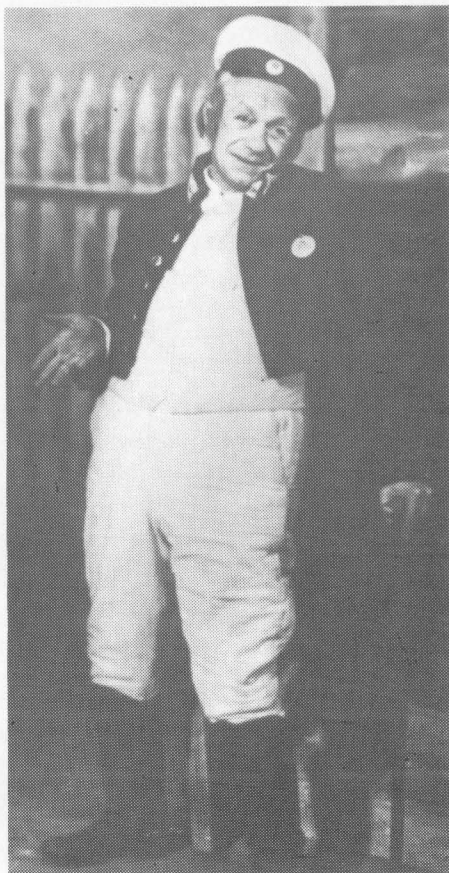
Того ж року, що й "Чудовий сплав", з'явилася "соцреалістична" В. Катаєва "Дорога квітів", яка мала нагадати радянському глядачеві, що міщанин живе, пристосовується, що він може перели-

9. І. Кочерга, Твори, т. I., Державне Видавництво Художньої Літератури, Київ, 1956, стор. 592.

10. Б. Ромашов, Вместе с вами, Всероссийское Театральное Общество, Москва, 1964, стр. 117.



Театр в Чіб'ю на першому пляні племінниця Гірняків Іва Куліш



*Й. Гірняк — Градобоев,
"Гаряче серце", Чіб'ю, 1937 р.*



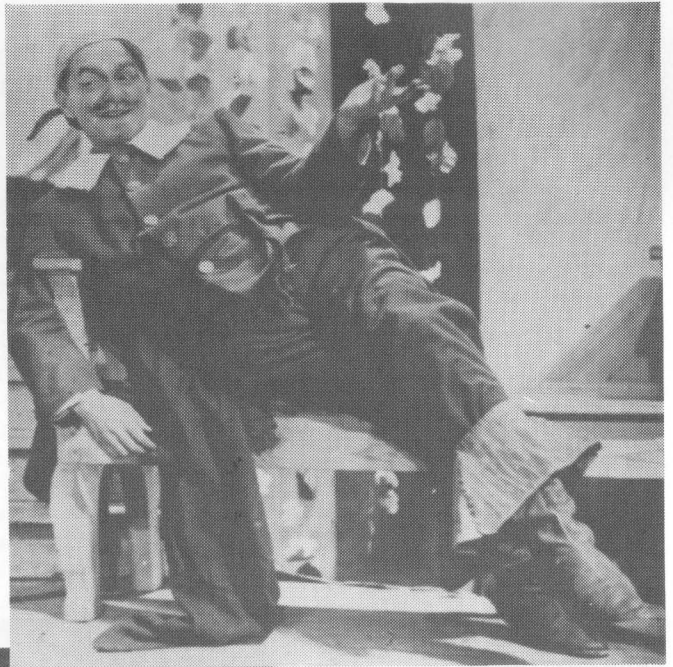
"Нора" Г. Ібсена
Інтерієр Театру в Чіб'ю, 1938 р.



О. Добровольська — "Нора",
Чіб'ю, 1938 р.



Й. Гірняк і О. Добровольська
Ранк і Нора "Нора", Чіб'ю, 1938 р.



Й. Гірняк — Тристан



"Собака на сні",
Чіб'ю, 1939 р.

О. Добровольська — Діяна



*О. Добровольська
Борисівна, "Таланти",
Чіб'ю, 1939 р.*



*О. Добровольська — Феліче,
"Самодури", Чіб'ю, 1939 р.*

цьовуватися в кого завгодно, репрезентуючи "щасливу" нову людину. Таким є герой комедії лектор Зав'ялов. Його антагоністами виступають дружина та Доктор (роля Гірняка), що мали представляти радянських трудовиків-громадян з проповіддю вічної боротьби в світі, яка означає повну віддачу себе у праці.

"Шестеро улюблених" О. Арбузова являє собою водевіль з комічними ситуаціями та мовними каламбурами під час проведення колективізації на селі. Гірняк грав спритного тракториста Білку, функція якого у виставі зводилася лише до пожвавлення дії, яку ведуть головні дійові особи.

Індивідуальність актора-Гірняка, що так яскраво проявила себе в трагікомічному пляні (для прикладу, — роль Зброжека в березільській виставі "Маклени Граси" М. Куліша), знайшла свій відбиток у виконанні ролі Василя Зверева, колишнього службовця-канцеляриста в комедії В. Шкваркина "Нічний перегляд"; Зверев любить випити і пише поеми й новелі, до яких усі ставляться скептично. Але одночасно він виступає й серйозним радником молоді, коли зазначає: "Якщо восени вам доведеться йти по сумних, стоячих каплюхах, знайте, що в світі існують і течуть ріки, озера й моря!".¹¹

Репертуар Гірняка не вичерпується переліченими драмами в першому періоді. Одне можна ствердити, що Гірняк-актор мав великий успіх у будь-якій ролі, головній чи епізодичній. Успіх у глядача давав йому можливість розв'язувати багато проблем, що стосувалися обов'язків мистецького керівника. Не зважаючи на "стукачество" деяких членів трупи, він мав прихильне ставлення до себе таборового начальства, що іноді навіть висловлювало своє задоволення його працею (наприклад, відносно ролі Соломона Берга в маловідомій п'єсі М. Трігера "Відоме прізвище").

Період таборового життя започаткував також успіх Гірняка як режисера. Він ставив майже всі п'єси репертуару (за винятком Островського), а велика кількість їх змушувала шукати допомоги в асистентах, якими виявилися дві колишні акторки Александрінського театру з Ленінграду. Першою режисерською роботою Гірняка була п'єса радянського російського драматурга К. Фінна "Нісенітниця", де автор протиставив активну участь у житті і слабовольне мрійництво. За автором, останнє веде людину на манівці.

Фінн вивів у "Нісенітниці" два характери, що наповнені, на думку автора, "нісенітницею". Один з них, Борис Гребнев, розчарований особистими невдачами, відходить від життя, стає мрійником. Другий, Андрій Ногтев, робить низку недоречних вчинків, але під впливом співробітників визнає свої помилки. "Нісенітниця тримала мене і не випускала", — каже він співробітникам. — "Як часто нас, інтелігентів, тримає ця нісенітниця в полоні. Її доводиться змивати з себе, як бруд".¹² Можливо, ця думка і привабила режисера Гірняка.

11. В. Шкваркин, Комедии, "Искусство", Москва, 1966, стр. 129.

12. К. Финн, Вздор, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1934, стр. 43.

Приїзд Добровольської в Чібію 1 червня 1938 р. пожвавив режисерську і акторську діяльність Гірняка, а з ним і всього театру. Хоч Гірнякові тяжко було полагоджувати справи всього ансамблю, до якого прибули вільнонаймані актори з московської біржі, але він зумів часто ставити нові вистави, так необхідні в Чібію. Глядачі сприймали дуже добре вистави класики, а не "соцреалістичні". Наприклад, "Як гартувалася сталь" за романом М. Островського пройшла тільки двічі.

Для свого першого спільного виступу Гірняк і Добровольська обрали комедію К. Гольдоні "Самодури", що гостро критикує тиранію у домашньому побуті. Тиранами є Люнардо (Гірняк) та його колеги Канчіано, Сімон і Мавріціо. Люнардо керує родиною так, що ніхто без його згоди не має права переступити поріг дому. Своїй дружині він відмовляє піти на веселий карнавал, а доньці не відкриває ім'я її майбутнього чоловіка, якого він призначив для неї і якого вона в очі не бачила. Цей тиран зустрічає опір з боку дружини Канчіано, Фелічче (Добровольська), розумної жінки, наділеної волею. Зачувши про заплановане Люнардом одруження, вона дотепними комбінаціями ламає задум Люнардо і доводить справу до щасливого кінця.

Гірняк і Добровольська блискуче провели свої ролі в комедії, мораль якої: — живіть, як справжні люди, а не як дикуни, керуйте, але не будьте тиранами і любіть, якщо ви хочете, щоб вас любили.

Другою комедією К. Гольдоні з участю Гірняка й Добровольської була "Господиня заїзду", де Добровольська виконувала назовну роллю. Кокетування господині Мірандоліни розпалює серця не тільки молодих (Фабріціо чи слуга кавалера ді Ріпафрата), старих "ухажорів" (маркіз і граф), але й завзятого антифемініста, самого Кавалера ді Ріпафрата. Роллю маркіза ді Фортліпополі, блазня і боягуза, грав Гірняк, поєднуючи його нахабство з улесливістю. Розпалюючи всіх, Мірандоліна виходить заміж за Фабріціо, а аристократи повлять облизня.

Справжнім тріумфом Гірняка й Добровольської була вистава комедії Лопе де Вега "Собака на сні", що стверджують і самі виконавці (Діяна-Добровольська, Трістан-Гірняк). Можливо, це була найкраща вистава Театру Чібію, що промайнула на далекій Півночі. Автор показує конфлікт у душі молодій графині Діяни, що кохає свого секретаря, людину з народу. Їй не можна відкрито з ним одружитися, бо тоді її репутація буде зруйнована. Вона вирішує здобути дворянський титул для коханого, що й досягає шляхом влади і інтриг.

Добровольська виявила у цій комедії скорше внутрішньо-психологічний конфлікт Діяни, аніж зовнішній, викликаний її дворянським становищем. В її грі було видно складне мереживо чуттів від озлобленості, сміливості і впевненості поведінки в першому акті до тихої і втомленої ходи й жестів в останньому. Була в ній тонка іронія в тому, як саме вклонялася ця молода шляхетна панна або як вона тримала віяло, лишаючись гордою й довірливою, пристрасною й

лукавою. Хто знає, чи не була її Діяна ідеальним втіленням принципу самого Лопе, який ніколи не висловлювався зневажливо до жінок?

Слуга героя, Трістан (якого грав Гірняк) несе на собі головний стрижень другорядної інтриги в "Собаці на сні". Розумний Трістан не тільки допомагає закоханим героям влаштувати долю, він дозволяє собі часом іронічні репліки на їх адресу і являє собою тип так званого "граціозо", фактично своєрідну пародію на героїв, комічний характер, фігуру, що близько підходить до маски "дзанні" з італійської "commedia dell'arte". Своїми репліками він висловлює переконання у здібностях людської волі перемагати труднощі і вселяє віру в гуманізм.

Яскрава комедія інтриги, де Добровольська виступила в ролі королеви Анни ("Склянка води" Е. Скріба), побудована на суперечках з приводу англійської політики під час війни з Еспанією. Комедія нагадує, як великі державні справи залежать від примх королівського двору, а в самому характері королеви Анни показано боротьбу поміж її обов'язками королеви та почуттям жінки. У цій виставі брав участь і Гірняк, але, переобтяжений обов'язками режисера, обмежився епізодичною ролею камергера.

Виступити Добровольській в таборовому театрі довелося також у романтичній мелодрамі "Мачуха" О. Бальзака, де молода жінка (Гертруда де Грандшамп) є суперницею своєї падчерки (Поліни) у стосунках до молодого Фердинанда Марканделя, що служить у них. Щоб позбутися суперниці, Гертруда хоче видати Поліну заміж за невідповідного претендента (Годар). П'єса закінчується самогубством Фердинанда і Поліни (яку грала Добровольська). Автор лишився в межах мелодрами, хоч критика підкреслювала, що драматург намагався довести, до чого доводять людські пристрасті "навколо канапи й льомберного столу".¹³

Другим виступом Добровольської в цьому жанрі була героїня "Раю і Пекла"¹⁴ П. Меріме, Донна Урака. Героїня поставлена в надзвичайно складну колізію; вона вагається поміж осудженням коханого (бо переконалася в невірності його) та намаганнями врятувати йому життя. Драматургові вдалося показати моральну нестійкість людської душі. Пристрасті Ураки зображені як брутальна, руйнуюча і нестямна сила, за якою постає похмура дійсність.

В репертуарі Гірняка й Добровольської знайшлися і вистави світової модерної драми. Не тільки відома драма "Ляльковий дім" Г. Ібсена, де в ролі Нори виступила Добровольська, а Доктора грав Гірняк, але і такі драми, як "Викрадення Гелени" Л. Вернейля (Гелена — Добровольська, Ларсоньє — Гірняк) або "Дурень" Л. Фульєда (Доріс Віганд — Добровольська, Суддя — Гірняк). Переобтяжений

13. Л. Гроссман, Театр Тургенева, Петроград, 1924, стр. 68.

14. Див. P. Merimee, Le theatre de Clara Gazul.

режисерськими обов'язками, Гірняк у цих виставах виконував менші ролі, аніж Добровольська. Вона ж показала себе тут у різноманітних жанрах: в Ібсенівській драмі характерів, детективній драмі з яскравим політичним офарбленням (назовна роля в п'єсі Л. Вернейля) чи комедії інтриги (промотор дії, Доріс Віґанд у "Дурні" Л. Фульда).

Роля багатой американки Доріс Віґанд у комедії Фульда була новим творчим успіхом Добровольської. Розумна і спритна Доріс (про яку герой комедії Юстус, визнаний іншими як "дурень", складає вірші, як про далеку, недосяжну принцесу) стверджує, що герой зовсім не дурень, а лише жертва віри в людей, ідеаліст, фантазер, велика дитина. Для рятування його від загибелі, Доріс стримує свій виїзд до Америки і рада одружитися з Юстусом. У фіналі лікар-психіатр представляє їх як заручених.

Російська клясика в другому періоді була показана творами О. Островського, О. Сухова-Кобиліна та М. Горького. Перші два увійшли до репертуару Гірняка, М. Горький опинився у Добровольської. В драмі Островського "Горяче серце" драматург застосував гротеск і комічну гіперболізацію, засоби, що ними володів Гірняк ще в драмах Куліша. Їх він і вжив для відтворення образу городничого Градобоева, — символу російської провінційної поліцейської адміністрації, яка нібито турбується про виконання законів, але вирішує їх завжди на користь багатіїв.

Робінзон в "Безприданіці" Островського подібний до Трібуле Ґюго (якого Гірняк грав у "Березолі") або ще яскравіше до блазня при шекспірівському Королі Лірі. Робінзон виступає в ролі блазня, якого багатій відібрав від купця-гультя і збирається знову передати іншому ділкові. Інакше кажучи, Робінзон обернувся на річ, яку передають з рук до рук. А якщо він намагається щось сказати для власного захисту, то й те видається смішним.

Про третю ролю Гірняка в драмах Островського — Шмагу з мелодрами "Без провини винні" говорить його колега по сцені, представляючи акторці Кручиніній: "Актор Шмага! Комік у житті і чорний характер на сцені. Ви не подумайте, що він грає чорні характери; ні, це не його амплуа. Він грає різні ролі і навіть шляхетних батьків; але він все таки чорний характер для кожної п'єси, де він грає".¹⁵ Проте Шмага гордий і щасливий у своїй професії.

Коли мова йде про Шмагу, як про чорний характер, то Расплюєв, якого грав Гірняк в "Одруженні Кречинського" О. Сухова-Кобиліна, в дійсності є особа чорного характеру, відіграючи "другу скрипку" при шахраєві Кречинському, з яким він поєднаний, як шляхетний Дон Кіхот з Санчо Пансо або ловелас Дон-Жуан з Лепорелло. Але Расплюєв не тільки шахрай, він також наївно відвертий, і ця риса знайшла яскраве втілення у грі Гірняка.

15. А. Н. Островский, Пьесы, т. 9, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1951, стр. 174.

Добровольська в Чібію грала Варвару, доньку головного героя драми М. Горького "Єгор Буличов", представника купецтва старої формації, який не знаходить спільної мови ні з представниками нового купецтва, ні з духівництвом, ні з більшістю членів своєї родини, до яких належить і Варвара. Вона, за висловами батька, видра, модниця, що все знає, тільки очікує смерті свого батька та підтримує лібералів (до яких належить і її чоловік).

В репертуарі російської радянської драматургії в другому періоді була "Любов Ярова" К. Треньова. В ній Гірняк виступив уперше в ролі Шванді, а Добровольська (в перший раз в театрі ім. Шевченка вона грала в цій виставі дружину професора Горностаєва) — а тепер у ролі машиністки Панової.

Старий актор Медведєв у віршованій драмі В. Гусєва "Слава" задуманий як коментатор подій та носій комічного начала в п'єсі. За плечима Гірняка, що виконував його, був не тільки коментатор Ляц з ревових вистав "Березоля", але й граней в Чібію провінційний актор Синичкін з одноіменного водевіля Д. Ленського. Специфічний колорит ролі Медведєва криється в мовній манері старого актора, який за всі роки театральних мандрів не втратив оптимізму. Цю ідею, власне, і намагався ствердити Гусєв у той час, коли офіційно проголошувалося владою "веселіше" життя в Радянському Союзі.

З такою ж долею оптимізму була показана в таборовому театрі драма О. Арбузова "Таня", де Добровольська грала назовну роль (Гірняк виступив в епізодичній ролі інженера Грищенка). На образі Тані драматург будує свою головну думку, що тільки праця може привести людину до справжнього щастя, а на це потрібні не дні і тижні, а місяці й роки.

У плянї "Тані" О. Арбузова побудовано і п'єсу Л. Рахманова "Неспокійна старість". Головний характер професора Полежаєва є центром, навколо якого розташовані інші дійові особи, між ними й дружина професора, Марія Львівна, яку грала Добровольська.

Виставлена в часи "єжовщини" п'єса братів Тур¹⁶ та Л. Шейніна "Очна ставка" присвячена темі радянської розвідки і висвітлює "шпигуноманію" того часу. Створена за зразками детективної європейської драми, вона багата на гострі колізії і швидкий розвиток інтриги. Гірняк і Добровольська в ній мали одну картину, де вони зустрічалися з "ворогом" Радянського Союзу. Гірняк грав роль кравця Гуревича, а Добровольська його дружину Іду.

Театр Чібію після "Нічного огляду" В. Шкваркіна тричі 1938 р. звертався до цього автора в творах "Чужа дитина", "Проста дівчина" та "Страшний суд". Ці п'єси Шкваркіна скеровані на засудження людської банальності. Справа лише в тому, що автор, оглядаючись на радянську дійсність, лікує цю хибу не жанром сатири, а лірики, вживає поверхові водевільні засоби, а найхарактерніше — поставивши проблему, сам вирішує її, замість того, щоб дати глядачеві самому її вирішити.

16. Псевдонім Л. Тубельського та П. Рижєя, нар. в Україні.

Добровольська була зайнята в усіх трьох комедіях Шкваркіна, а Гірняк у двох. В "Чужій дитині" вона грала Ольгу Павлівну, матір дівчини-міщанки, що колись скінчила гімназію, а далі виключно займалася домашнім господарством. В "Страшному суді" її роля — Валентини Миколаївни, племінниці директора, яка пройшла "бурхливе" життя. Її першого чоловіка заарештовано за "політичну" контрреволюцію, другого за "економічну", бо він "цілий універмаг на неї витратив"¹⁷, третього будуть судити за хабарі, а співробітник його, правдоподібно, стане її четвертим чоловіком. В третій комедії, "Проста дівчина" — Добровольська мала ролю Анни Самозванцевої, злісної міщанки-наклепниці.

Сенечка Перчаткін (роля Гірняка в "Чужій дитині") є одним з найкращих персонажів у комедіях Шкваркіна. За професією молодий зубний технік, дачний "Карузо", безнадійно закоханий в героїню, яку за його власними словами, — "любить без нахабства, ввічливо, як Данте свою Петрарку"¹⁸. Інший образ Степана Ізнанкіна в "Страшному суді", боягуза, що з метою уникнути далекого відрядження дає хабаря секретареві, а на суді дружина секретаря стверджує, що дарунок був для неї, в результаті Ізнанкіна попадає під "суд" своєї дружини. Врешті він признається, що накрутив так, що й сам розібратися не міг, і радий понести кару. Обидві ці ролі були вправно зіграні Гірняком.

Про працю Гірняка й Добровольської в таборовому театрі Чібію писав Ю. Дивнич, що "це не був Березіль, так само як Ухт-Печорська непрохідна тайга не була Україною"¹⁹. Але чи можна розглядати цей період праці Гірняка й Добровольської, як марно втрачений час, що нічого не приніс мистцям для їх професійного зросту? Таке твердження було б неправильне. Таборовий театр в Чібію особливо виріс в останні два роки, коли поповнився професійними акторами російської сцени. Інша справа, що це не були (за окремими винятками) обдаровані люди, актори не з великих російських міст, а радше з провінції.

Коли порівняти здібності цих акторів провінційної російської сцени до школи і практики, яку дістали Гірняк і Добровольська в "Березолі", то стає ясным, чому вони були значно вищими акторами в таборовому театрі Чібію. Метода перетворень промінювала всіма барвами на фоні інших акторів-колег. Ця метода привчала акторів-березильців аналізувати, не залишатися в рамках своєї індивідуальності, а прагнути до певної мети. В обставинах таборового театру, з огляду на постійну зміну вистав, це ставало конечною необхідністю.

Найголовнішим досягненням праці Гірняка в таборовому театрі Чібію було його режисерство, з яким він успішно справився, підтвердивши передбачення Л. Курбаса про його здібності в цій ділянці.

17. В. Шкваркін, Комедии, Искусство, Москва, 1966, стр. 205.

18. Ібід, стр. 31.

19. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний, В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 56.

Нелегко було зводити до одного ансамблю професіоналістів з аматорами.

У таборовому театрі Чібію вражає не тільки кількість поставлених п'єс, але і характер репертуару. Треба було робити численні поступки виставам сучасних російських радянських авторів. Часом доводилося ставити все, що вдалося дістати. Але нема сумніву, театри великих міст Радянського Союзу, не виключаючи навіть столичних, могли б позаздрити такій великій кількості вистав світової класики, які були в таборовому театрі в Чібію. Вистави ці перенесли тих глядачів в інший світ, далекий від невідрадної дійсності у глибокій тайзі.

Приїхавши до таборового театру Чібію 1938 р., виросла і Добровольська-акторка. Порівняння її репертуару в перші роки існування Харківського Театру ім. Шевченка, а не "Березоля", з тим, що вона заграла в таборовому театрі Чібію, випадає на користь останнього. Особливо це можна простежити на відповідальних ролях її з світового репертуару, починаючи від Лопе де Вега до Ібсена й Фюльда. Недаремно така вистава, як "Самодури" К. Гольдони, де вона виступала промотором дії, вийшла у життя поза таборовий театр Чібію.

Російський письменник Ю. Олеша сказав про радянську драматургію, що "сучасні п'єси схематичні, брехливі, позбавлені фантазії, прямолінійні. Грати в них, це визначає втрачати кваліфікацію"²⁰. Від 1931 р., коли цей драматург висловив цю думку, згадані "якості" нової радянської драматургії не зникли, а збільшилися. Гірняк і Добровольська в цих п'єсах зосереджували свою увагу не на "позитивних" характерах, а радше виступали в ролях другого плану, а то й епізодичних. І якщо траплялися часом головні ролі (наприклад, Таня в одноіменній драмі О. Арбузова), то Добровольська робила наголос на показ звичайних рис людини-трудівника, який набуває кваліфікації в будь-якому середовищі. Гірняк і Добровольська ніяк не втратили кваліфікації в таборовому театрі Чібію, а вийшли з нього з новими здобутками.

Сезон 1940-41 рр. в Черкаському обласному театрі не приніс чогось нового в мистецькому житті Гірняка і Добровольської. Так само, як і за два неповні місяці перед війною в Київському Театрі Юного Глядача, найголовнішою проблемою в Черкасах для Гірняка як мистецького керівника стало створення зрівноваженого ансамблю. Було повторено з успіхом "Самодури" К. Гольдони, де Гірняк і Добровольська виступили в тих же ролях, що в Чібію. Вони також повторили свою колишню виставу "Любови Ярової" К. Треньова. У водевілі "Як ковбаса та чарка" М. Старицького Гірняк зіграв Шпоньку. Що ж до майже двомісячного перебування в Київському Театрі Юного Глядача, то там лише відбулося ознайомлення з акторським складом театру.

20. Ю. Олеша, Список благодетей, Изд. "Федерация", Москва, 1931, стр. 6.

V. У ВИРІ ВІЙНИ

(Режисер і педагог)

З вибухом війни Гірняк і Добровольська роздумували чи не покинути Театр Юного Глядача і майнути до Черкас. На здивування Гірняка цю думку підсилив директор ТЮГу, порадивши зробити те саме. Одначе наступного дня він наказав їм бути готовими для евакуації з Києва, а потім особисто відпровадив на київський вокзал, де вони опинилися у вагоні з акторами, в тому числі з В. Васильком та Л. Гаккебуш. Протягом подорожі на схід у невідомому напрямкові їх не переставали турбувати думки про дальшу долю.

Коли стало відомо, що поїзд прямує до Харкова, з новою силою посилювалося рішення відлучитися. Скориставшись з метушні на харківському вокзалі, Гірняк і Добровольська вийшли на перон, загубилися в масі людей, залишили вокзал і подалися до колишнього березільського гуртожитку, де знайшли притулок. Через кілька днів випадково Гірняк зустрів на вулиці замісника голови Раднаркому УРСР і той, дізнавшись про його становище, сказав, що дасть наказ зачислити його до складу Театру ім. Шевченка. Швидко по цьому до Гірняка звернувся режисер Л. Дубовик з проханням з'явитися до театру.

Гірняка привітав мистецький керівник театру М. Крушельницький і запропонував виступити в його останній березільській ролі боцмана Бухти ("Загибель ескадри", Корнійчука). "Відношення колишніх березільців до мене", — оповідає Гірняк, — "склалися досить своєрідно: при зустрічі без свідків бували навіть сердечні, співчутливі; на пробах, при свідках — холодно формальні. Лесь Сердюк навіть запросив до себе в гостину, але в тісному сімейному колі".¹ Приємною несподіванкою для Гірняка й Добровольської стала поява в Харкові директора київського ТЮГу з групою акторів. Однак ситуація в Харкові ставала гарячішою і невдовзі почалась евакуація.

1. И. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 463.

Коли Гірняк отримав повідомлення, що в Ашхабаді, куди було евакуйовано Київську кінофабрику, його розшукують для закінчення фільму "Борислав сміється", де він знімався в ролі Василя Півторака, він вирішив розв'язатися з харківським театром. Під приводом виїзду до Ашхабаду вони з Добровольською залишили гуртожиток і непомітно перебралися на Чорноглазівську вулицю до мешкання, де перебувала дружина актора Михайла Покотила. Там вони пробули 30 днів, доки 23 жовтня до Харкова ввійшли німці.

Міська управа в Харкові розпочала реєструвати театральних працівників, доручивши це Гірнякові. Список реєстрованих збільшувався, але праці не передбачалося. Зареєстровані сиділи в голоді і холоді. Тому, коли військове командування запропонувало скласти групу для обслуговування військових частин, Гірняк взявся за організацію її. Проте швидко жінки-учасниці такої групи зрозуміли, що військова влада зацікавлена в зовсім відмінному характері "обслуг". Гірняк мав гостру розмову з військовим ініціатором групи і вирішив остаточно вийти з цієї затії й подався до Черкас. Колишній "Усуус" Петро Сагайдачний допоміг йому й Добровольській з перепусткою до Кременчуга.

За порадою Сагайдачного Гірнякові належало звернутися по допомогу до редактора часопису "Дніпрова хвиля" в Кременчузі про дальшу перепустку. Коли Гірняк знайшов приміщення редакції, якесь дівча порадило йому не заходити туди, бо нещодавно німці арештували співробітників редакції, а зараз забирають усіх, хто туди заходить. Згодом на "Etappenkommandant" станції Гірняк зустрів колишнього учня свого брата Никифора Гірняка. Той представив його своїйому начальникові, в наслідок чого Гірняк і Добровольська дістали дозвіл не тільки відвідати Черкаси, але й дістатися до Галичини.

Після короткої зупинки в Черкасах вони рушили далі на захід і врешті опинилися в складі Львівського Оперного Театру (скорочено ЛОТ). Цей театр за часів німецької окупації займав найвизначніше мистецьке становище по всій Україні, хоч діяв в обмеженнях, які диктував новий окупант. ЛОТ складався з чотирьох секцій: опери, оперети, балету й драми. Саме в драмі ДОТ досягнув визначного становища, бо професійні актори колишнього Державного Театру ім. Л. Українки у Львові не були евакуйовані на схід.

Прибуття Гірняка як вихованця "Березоля" посилювало позицію одного з режисерів ЛОТ-у В. Блавацького не тільки тому, що він був колись мистецьким керівником експериментального театру "Заграда", але й актором частково ознайомленим з мистецькою практикою "Березоля".

Тому не випадково для свого першого виступу Гірняк обрав назовну роль у комедії "Мина Мазайло" М. Куліша, (прем'єра 12 травня 1942 р. в оформленні М. Радиша) — одну з своїх найкращих березільських ролей. Ця комедія Куліша була добре відома й Блавацькому, яку він ставив з успіхом в Театрі ім. Тобілевича. Звичайно, "Мина Мазайло" в ЛОТ не міг бути повторенням березіль-

ської вистави, але впливи її були дуже значними, пов'язані не тільки з образом головного героя комедії, але й з численними мізансценами.

Як зазначав В. Блавацький, "великий акторський талант Гірняка заблещув ярко в його виконанні Мینی Мазайла, а Добровольська в ролі Баронової-Козино створила шедевр акторської гри"². Актриса не грала цієї ролі в "Березолі". Вона була новою для неї. Нема сумніву, що Добровольська зуміла дати концентрований образ учительки старої російської гімназії, а крім того допомогло їй мистецьке володіння словом, що має особливе значення для цієї ролі, особи, спеціальність якої лекції "правильних произношений". Отож в даному випадку було поєднання акторки і майстра мистецького слова.

Швидко по прибутті Гірняка були встановлені спільно з В. Блавацьким шляхи дальшого розвитку праці драматичного сектору ЛОТ. Виринули дві головні проблеми: творчий зріст актора і виховання мистецького смаку у глядача. Вирішено віддавати головну увагу класичній драматургії, яка дає найбільші можливості для розвитку актора і одночасно знайомить глядача з найкращими зразками сценічної літератури, виховує його мистецький смак. Для другого виступу Гірняка й Добровольської було поставлено "Самодури" К. Гольдоні.

Вистава цієї комедії відбулася 1 липня 1942 р. В ній брав участь кращий склад драматичного сектору. Як і раніше, Гірняк грав тирана Люнардо, а його найбільшого антагоніста — Добровольська (Фелліче). Це була вже третя режисура Гірняка цієї комедії. Якщо в таборовому театрі Чібію довелося творити її з різношерстим складом виконавців, а в Черкаському обласному театрі постали ті ж самі проблеми, то у виставі ЛОТ виступали професійні актори, більше ознайомлені з виставами західно-європейського театру, і легше режисерові було концентруватися на стилі самої вистави.

Для свого третього режисерського дебюту в ЛОТ Гірняк вирішив поставити історичну драму з часів визвольної війни 1648-54 рр., "Степовий гість" Б. Грінченка, де сам виконував роль селянина Муся. Режисерові вдалося показати нове тлумачення цієї драми проти заялжених побутових штампів і одночасно засвідчити принципи березільської школи, що вважала епізодичні ролі такими ж важливими, як і головні. Мали значення й особисті симпатії Гірняка до цієї драми. Адже він в ранньому юнацтві виступав у ній перший раз на сцені.

Наступною виставою драматичного сектору ЛОТ, де брав участь Гірняк, стала "Ріка" Макса Гальбе, яку ставив молодий режисер Іван Іваницький.

В цій драмі, написаній в стилі Г. Гауптмана, Гірняк грав шести-

2. В. Блавацький, Три роки Львівського Оперного Театру, "Київ", ч. 3, 1950, стр. 155.

десятилітнього господаря, Рейнольда Ульрікса, практичного релігійного філософа, резонера, що своїми порадами об'єднує головних дійових осіб, а тим часом складає певне напруження в розвитку дії. "Як бачу", — говорить Ульрікс героїні драми Ренаті, — "ти є на небезпечній дорозі. Ти, людське сотворіння, є на такій дорозі, де жодна людина не знає кінця. Можна вийти з лісу. Можна також увійти в середину його. А там хащі, що мають чорне трясовиння... Коли людям погано, їм допомагає Бог. Чи ти розумієш мене?"³

Четвертою режисерською постановою Гірняка (за допомогою Добровольської) став "Камінний господар" Л. Українки (прем'єра 23 грудня 1942 р.). Раніше чи пізніше ця вистава мусіла посісти місце в їхній творчості, бо побутова тема не була властива березільцям, а в драмах Л. Українки цього якраз і не було. Наявність такого майстра мистецького слова, як Добровольська, саме й позначилося на розкритті в "Камінному господарі", глибоких ідей авторки, — всієї поетичної глибини її мислення. При такому тлумаченні вистава "Камінного господаря" вимагала від акторів рівного ансамблю, а, найголовніше, спрямовувала їх відмовитися від побутовізму

Гірняк-Режисер також дав можливість глядачеві обізнатися з новою оригінальною концепцією світової проблеми донжуанства, бо Л. Українка поставила її в світлі боротьби соціальних ідей доби початку ХХ століття. Про це яскраво посвідчила Л. Старицька-Черняхівська, сказавши, що "Камінний господар" віддзеркалював дискусію революційно-політичних груп тогочасної української інтелігенції, а саме боротьбу поміж оволодінням державним апаратом і анархічним запереченням всякої державности.

Даючи акторам приклад розкриття боротьби думок у тексті "Камінного господаря", О. Добровольська взяла на себе відповідальну роль Дольорес, яка втілює не менш важливу жіночу проблему в драмі, а саме тему моральних зобов'язань, що накладає жінка на чоловіка своїми жертвами і ними підкоряє його так, як активна, вольова Анна. Дольорес є концентрацією страждання й покори, повної офіри Дон-Жуанові. Протиставлення двох жінок розкрито вже в першій сцені навіть у підкресленні кольорів: Анна ясно вбрана, а Дольорес у глибокій жалобі.

Однею з вистав драматичного сектору ЛОТ, що посіла кількісно одне з перших місць (супроти тверджень радянської преси⁵) і безпосередньо відтворювала дійсність в Україні, — з переслідуваннями патріотів, доносами й катуванням НКВД, — був "Тріумф прокурора Дальського" молодого українського драматурга Костя Гупала. Виставу ставив В. Блавацький, а Гірняк виконував епізодичну роль

3. M. Halbe, Saemtliche Werke, bd. 6, Verlag "Das Bergland Buch", Salzburg, 1945, p. 405.

4. Л. Українка, Твори, т. XI, вид. Тищенко і Білоус, Нью Йорк, 1954, стр. 39

5. Л. Кривицька, Повість про моє життя, "Мистецтво", "Київ", 1965, стр. 150.

слідчого НКВД, Кацнельсона, чергуючись у цій ролі з відомим актором Олександром Яковлевим.

Після вистави "Самодури" та "Камінного господаря" логічним було звернення Гірняка-режисера до нової драми драматурга Юрія Косача "Облога" (прем'єра 23 березня 1943 р.), що давала акторам вправу виступити у віршованому тексті. Драматург побудував свій твір на темі з часів Хмельницького. Місцем дії обрав дім італійського архітекта Карло Дольче в опанованому поляками українському місті під час його облоги військами Хмельницького. В цей дім драматург уводить сина Хмельницького Тимоша, що має підготувати підкоп з будинку Дольче до близької фортеці.

Тиміш під ім'ям архітекта Дель Акви зустрічається в домі Дольче з його жінкою, красунею Беатріче і робить її з настроєної проти Хмельницького своєю спільницею, яка подає гасло козакам для здобуття фортеці. Любовну інтригу веде Бербецький, закоханий у донну Беатріче, який відчуває в "архітекторові" Дель Аква свого суперника, кидає підозру на нього Дольче, і, нарешті, обвинувачує архітекта з дружиною в зраді. Але коли вже місто здобує, програє. Його заарештовують, а всі (включно з подружжям Дольче) йдуть на бенкет до гетьмана Хмельницького.

Архітектоніка "Облоги" нагадує в принципові засади романтичної мелодрами. В ній є чотири головні характери: герой (Тиміш, що виступає під маскою Бернардо Дель Аква), героїня (якою є донна Беатріче), чорний характер (Бербецький, суперник Тимоша) та комедійний характер для пошквалювання дії (Дольче). Його грав Гірняк, створивши образ епікурейця, людини закоханої в мистецтво й добрі вина, але не без боязні, що його козаки візьмуть "на дибу".

Дбаючи й надалі про ефективні засоби розвитку актора й плекання мистецького смаку глядача, Гірняк як режисер удруге звернувся до К. Гольдоні, поставивши його комедію характерів (без складної інтриги), "Хитру вдовичку" (прем'єра 17 червня 1943 р.), де в головній ролі Розуари виступила Добровольська. Гірняк, обтяжений працею режисера, залишив за собою лише роллю француза Лебльо, одного з претендентів на руку спритної вдовички і, за висловами критики, успішно провів її. Ніяк не з меншим успіхом провела свою роллю і Добровольська.

21 вересня 1943 р. драматичний сектор ЛОТ'у показав "Гамлета" Шекспіра в режисурі Гірняка. До цієї вистави ансамбль готувався старанно. Це була перша вистава цієї трагедії на українській сцені. До сьогоднішнього дня вона цілковито замовчується радянською пресою, а першу виставу її приписують Харківському Театрові ім. Шевченка, де в назовній ролі виступив Я. Геляс, який у виставі ЛОТ'у грав роллю Першого Актора. Режисерська лабораторія "Березоля" в минулому часі розробляла проєкт постави цієї трагедії, але до вистави не дійшло через розгром театру і ліквідацію режисерського штабу. З ініціативи режисера Я. Бортника (колишнього члена режисерського штабу "Березоля") Дніпропетровський Театр ім. Шевченка звернувся з проханням до другого секретаря ЦК КП(б)У М. Хатаєвича

викликати з заслання Гірняка для ролі Гамлета. Хатаєвич дав згоду, але хвиля ежовського терору "змела" і його, і Бортника.

Перша вистава "Гамлета", створена Гірняком, з'явилася в дуже відповідальний момент української історії. Загально визнано, що "Гамлет" являє собою трагедію не тільки суспільства, опанованого злом, але глибинна суть трагедії полягає в усвідомленні зла. Ненависть проти зла творить патос трагедії. "Гамлет" в ЛОТ з'явився в момент історії, коли український народ усвідомив, що він опинився між молотом і ковадлом з двох сторін зла. Одне зло нищило друге. Падало одне зло, створене німецькими окупантами, а його заступало советське зло та ще й з підлою посмішкою (на зразок короля Клавдія), що під машкарою гуманних ідей несло з собою нелюдську безсердечність і криваву жорстокість.

Коли "режисерію драми", — оповідає В. Блавацький, — "взяв на себе Йосип Гірняк, ми спільно дуже довго і основно обмірковували обсаду п'єси, бо від правильної пов'язки цього питання залежав у великій мірі успіх нашого ризиковного діла. Ясним і безсумнівним було те, що Й. Гірняк не може грати в "Гамлеті" ніякої ролі, бо переважні обов'язки поставника п'єси виключили цю можливість. Це було конечне, хоч невикористання такого визначного актора було не абиякою втратою для обсади "Гамлета"⁶.

Вистава "Гамлета" отримала добру критику не тільки в самому Львові. Дуже прихильно відгукнулася на виставу чеська преса ("Людове лісти" 3-го листопада). Похвалив її і місцевий німецький часопис "Лембергер Цайтунг" (стаття д-р Г. Гавсвальда). Німецькі актори порівнювали гру В. Блавацького в ролі Гамлета до визначних німецьких Гамлетів — Віллі Біргеля та Рудольфа Фернау. Відомий український критик д-р Іван Німчук писав про режисерську роботу Гірняка:

"Львину заслугу в цій виставі має, очевидно, її режисер, Йосип Гірняк. Мало хто уявляв собі, який велетенський вклад праці, скільки знання... і нервів режисера коштує така вистава. Поставив Гірняк "Гамлета" реалістично, хоч деякий серпанок романтизму в ньому помітний. Режисер старався підкреслити вольовість і дійовість Гамлета, щоб глядач бачив перед собою сильну, повну задумів і пристрастей індивідуальність, яка вкінці падає тільки тому, що обставини були сильніші за неї. Отже, коли все пішло так успішно, коли львівські актори, незвичні до такого великого клясичного твору, впорались як слід зі своїми нелегкими ролями і дали задовільні, навіть знамениті типи, то за це признання належить передусім талановитому і досвідченому режисерові"⁷.

До останньої постанови Гірняка в ЛОТ, "Ревізор" Гоголя (прем'єра

6. В. Блавацький, Прапрем'єра "Гамлета" на українській сцені, "Театр", ч. 2, Мюнхен-Авсбург, 1946, стр. 27.

7. І. Німчук, Вистава "Гамлета" у Львові, Наші дні, Львів, "Жовтень" 1943, стр. 8.

3 березня 1944 р. в оформленні М. Радиша) привела дискусія, що точилася на тему "Гоголь наш чи не наш" на шпальтах львівської преси і в львівському літературно-мистецькому клубі, коли дехто підходив до оцінки письменника, ігноруючи епоху й обставини, в яких творив Гоголь. "Саме це безпідставне паплюження геніяльного письменника українського народу явилось основною причиною до постановки Й. Гірняком гоголівського "Ревізора" на львівській сцені, як також бажання показати сучасним Хлестаковим-гохштапперам їх справжнє обличчя"⁸.

В "Ревізорі" Гірняк виступав у потрійній ролі: як режисер, актор і педагог. В перших двох функціях він старанно додержувався Гоголя, як і в попередній своїй виставі "Ревізора" в таборівім театрі Чібію. Як режисер він намагався точно йти за вказівками автора відносно дійових осіб комедії (зокрема для ролі Хлестакова), а як актор в ролі Городничого він був трагікомічний: боягуз і підлабузник до чиновництва вище за нього, сатрап і "держиморда" по відношенню до підлеглих.

Як педагог Гірняк поділяв у "Ревізорі" успіх з Добровольською (що бездоганно передала міщанське ество Анни Андрійовни), висунувши на ролю Хлестакова 29-літнього актора Степана Залеського, члена Театральної Студії. Помітивши раніше серед хористів ЛОТ його надзвичайну рухливість, Гірняк і Добровольська взяли з ним підготувати ролю Хлестакова й досягнули блискучих наслідків. Можна сказати з певністю, що Залеський у легкості своєї сценічної поведінки далеко перевищив Є. Пономаренка в цій ролі (Театр ім. Франка, 1938), так само як і відомий український актор Ю. Шумський не був трагікомічний у тій виставі, як Гірняк, не дивлячись на свої чудові зовнішні дані.

Окремо стоять дві ролі Гірняка, зіграні ним у віденських оперетах "Fledermaus" Й. Штрауса та "Продавець птахів" К. Целлера. В першій він мав характерну ролю тюремника Фроша в останній дії; в другій старого професора Вюрмхена, що разом зі своїм колегою (Сюффле) робить інтерв'ю з головним героєм оперети, приймаючи його на посаду директора королівського звіринця, який був під особистим патронатом принцеси. Обидві ролі, що потребують не абиякого комічного дару, були дуже прихильно зустрінуті критикою.

Увесь львівський період праці Гірняка й Добровольської широко позначений їх педагогічною працею. З їх ініціативи вже 1942 р. була закладена Львівська Театральна Студія. Вона розпочала свою працю при Інституті Народньої Творчості, який офіційно входив як підвідділ мистецтв до відділу культури і освіти Українського Центрального Комітету. Театральна Студія проіснувала два роки. Перший набір її вели Гірняк і Добровольська, що викладали мистецтво актора та практику сцени, а другий набір, — Блавацький. Окрім цього в

8. В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний. В масках епохи, вид. "Україна", Мюнхен, 1948, стр. 60.

Театральній Студії викладали ритмо-пластику та фізкультуру, мистецтво живого слова, історію України, історію світового театру, історію світової і української літератури, теорію музики, психологію, українську та німецьку мови. На другому році студійці працювали над найскладнішим репертуаром, що включав світову класику (уривки з "Ромео і Джульєти" Шекспіра, "Скупаря" Мольєра, "Підступність і кохання" Шіллера), а в українському репертуарі центральне місце посіли драми Л. Українки ("Лісова пісня", "Орґія", "В луцї").

Військові події припинили діяльність ЛОТ і Театральної Студії. Проте дворічна праця Гірняка і Добровольської у Львові не залишилися без результатів. Театральна Студія відродилася пізніше в Австрії (м. Ляндек), а праця в ЛОТ принесла чимало цікавих вистав, в тому числі й "Гамлета". Очевидно, ідеальним бажанням Гірняка було максимально відродити традиції "Березоля". Він не раз висловлював думку Л. Курбаса, мрією якого було створення у Львові театру, аналогічного до "Березоля", маючи на увазі тип тамошнього актора, призначеного до широкого репертуару і тому більш податливого до системи перетворення.

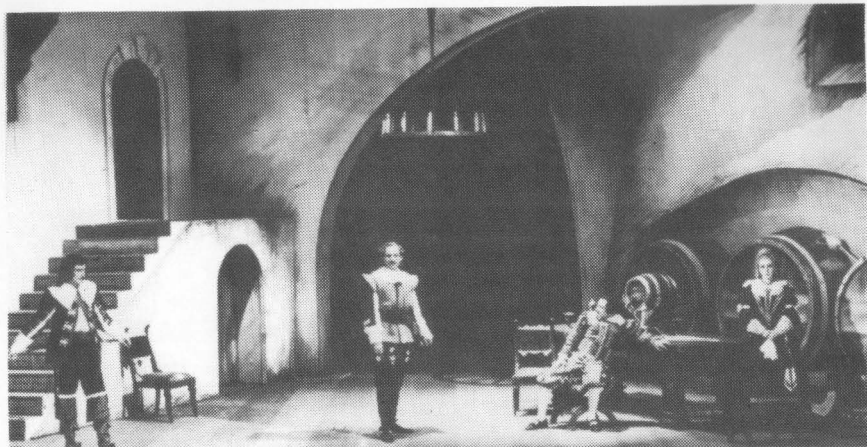
В цьому напрямі й скерувалася праця Гірняка в драматичному секторі ЛОТ з принциповим погодженням мистецького керівника В. Блавацького. З одного боку були вистави комедій Гольдоні, що стали доброю школою сценічної поведінки актора, позбавлення його довголітніх штампів побутового театру; з другого боку привчання актора до максимального розкриття слова, володіння білим віршем, розпочатою "Камінним господарем" Л. Українки і без чого немислимо було б реалізувати поставу "Гамлета".

Далеко не все проходило рівно. Для певної групи акторів драматичного сектору ЛОТ режисерські принципи Гірняка лишилися непереборними. Драматичний сектор ЛОТ мав багато талановитих акторів, але трупа складалася з різностилевих прихильників побутового натуралізму. Ансамбль у виставах Гірняка складався довго, з великою витратою сил. Згодом багато труднощів переборювалося, але все таки чимало лишилося. Наприклад, у такій виставі, як "Ревізор", де загалом було досягнуто певного ритму вистави, такий відомий актор, як Петро Сорока у відповідальній ролі Осипа випадав з цього ритму. Таке траплялося і з іншими акторами в інших виставах і знижувало не тільки їх майстерність, але часом і працю сценографів. В цьому відношенні оформлення М. Радиша більш гармоніювало засадам режисера-Гірняка, аніж, скажімо, праця М. Григорієва в "Гамлеті", де окремі сцени стреміли більше до монументального реалізму, ніж до театралізованої умовності.

Великі витрати енергії в ЛОТ над виставами більше й більше скеровували увагу Гірняка (та й Добровольської) до створення одного-згідного театрального ансамблю з молодих сил. Звідси й зародилася Театральна Студія.

Загальна оцінка львівського періоду творчості Гірняка мусить бути оцінена в подвійному пляні. Перше, Гірняк-Актор і Режисер в ЛОТ, де він зреалізував багато цікавих вистав на чолі з етапною

виставою "Гамлета"; і друге: склалася перша можливість для Гірняка відродити принципи "Березоля" молодими силами, у роботі з якими він і Добровольська виявили свій педагогічний талант. І в першому, і в другому пляні праці вони керувалися принципами свого вчителя Л. Курбаса і вірою в його театральне новаторство.



"Облога" Ю. Косача реж. Й. Гірняк, Львівський Оперний Театр, 1943 р.



"Ревізор" М. Гоголя реж. Й. Гірняк, Львівський Оперний Театр, 1944



*О. Добровольська — Мати, "Мати і я",
Театр-Студія в Німеччині, 1946 р.*

VI. ТЕАТРАЛЬНА СТУДІЯ В ЕВРОПІ

(Актори, режисери, педагоги)

Здавалося б, що військові події остаточно припинять театральну діяльність Гірняка. Але коротка інформація Остапа Тарнавського в "Краківських вістях" від 14 січня 1945 р. зазначала, що нова українська трупа у Відні під керівництвом Гірняка ставить комедію Кривницького "Пошились у дурні" в частково експериментальному вигляді. Вистава була складена силами молодих акторів, що випадково опинилися у Відні. Вона недовго йшла, бо знову довелося скеровувати свої шляхи на Захід у зв'язку з наступом більшовицьких сил.

Минуло кілька місяців по капітуляції Німеччини. 16 липня до трупи акторів, що опинилися в м. Ляндеку (австрійський Тіроль) прилучилися Гірняк з Добровольською. Згодом (26 серпня) він повторив віденську виставу "Пошились у дурні", де грав Куксу. Трупа, що була складена з акторів різного стильового напрямку, не давала можливості до дальших пошуків форми та експериментів, тому в половині грудня 1945 р. Гірняк з Добровольською залишили трупу і вже 25 грудня 1945 р. дали власну Шевченківську виставу.

Як свідчить член майбутньої Театральної Студії Володимир Змій, це була вистава-концерт "Гайдамаки" в обробці і тонаційній партитурі Леся Курбаса, де кожний читав свою роль, але без жадного руху. Гірняк підготував її з кількома акторами, що пізніше увійшли до Театру-Студії і сам читав тексти Благочинного та Гонти. Тиждень після цього відбулися збори групи, яка брала участь у "Гайдамаках", і це були організаційні збори Театру-Студії.

В архіві Гірняка зберігся запис його лекції під назвою "Кілька думок і рефлексій про студію і про наші театральні і біля-театральні справи". Хоч ця лекція виголошена рік після того, коли Театр-Студія опинилася на терені США, але вона визначала суть праці Театру-

1. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 37.

Студії. Гірняк там казав: "Вся праця цього колективу на еміграції була спрямована на те, щоб театр став невід'ємною частиною духово-культурного життя нашого українського середовища. А коли так, то відповідальність самого театру за кожен свій п'єсу, за ідеологічну чистоту, за мистецький ріст своїх співробітників і за розвій мистецького смаку глядача дуже велика. Оця "відповідальність" була наріжним каменем усього життя Театру-Студії на протязі всього її існування".²

Шевченківський концерт-вистава, а пізніше повна вистава "Гайдамаків" та інших творів поета (прем'єра 3 березня 1946 р.) складалася з чотирьох поем ("Гайдамаки", "Великий п'юх", "Лілея", "Відьма") та ліричних віршів: "І широку долину", "І небо невмите, і заспані хвилі", "У неділеньку раненько", "Не спалося, — а ніч, як море". У колективному читанні "Гайдамаків" був застосований рух і всю увагу було звернено на опанування чистоти сценічного слова. Головний принцип Добровольської у підході до колективного читання полягав у підпорядкуванні кожного актора суцільній оркестровці.

Ця вистава для студійців мала два значення: першим було завдання чисто педагогічне, поставлене Гірняком і Добровольською, — а саме вишколення студійців у подачі слова; і друге — показати їм, як провадилися Шевченківські річниці у "Березолі", як глибоко Курбас в своїй інсценізації ввійшов у суть поеми, показав її з традиціями античної драми, виводячи на сцену хор-слова поета.

Коли відбувалася вистава Шевченкових "Гайдамаків" та інших творів його, в Театрі-Студії вже була вистава "Замотеличеного теляти", реву молодого драматурга І. Алексеви́ча (Іларіона Чолгана). Праця над цією виставою розпочалася відразу, коли Гірняк разом з молоддю вийшов з таборного театру в Ляндеку. Актори цього театру спробували обвинуватити Гірняка в роздорі, на що він сказав, що "працювати з некваліфікованими акторами, які мають різні штампи і манери — нецікаво. Робота Театру-Студії потрібніша, бо і суспільство вимагає від театру чогось нового, і театр конечно потребує молодих сил з молодими ідеями"³.

"Замотеличене теля" було показане 12 лютого 1946 р. Автор її, І. Алексеви́ч, дав своєму творові підзаголовок "замаскований літературно-театральний кабаре́т", одначе, це була типова вистава-реву. Перед глядачем проходили ряд сцен ("мигунці" за автором): двобій тореодора з телям; побутові сценки "Жарівка" і "Дума про Щипуна" (пародія на родинні взаємини); сцена "Жаба" (пародія на літературну прозу); "Буря на морі або Запорожець за шафою"; шарж на оперу Аркаса "Катерина".

У "Замотеличеному теляті" був відроджений жанр вистав "Березоля" "Алло на хвилі 477" та "Чотирьох Чемберленів". Гірняк

2. Архів Й. Гірняка.

3. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 38.

мотивував такий початок тим, що ця вистава дуже зручна для вишколу актора в сценічному ремеслі та що вона була останнім кільцем і для вишколення актора у всіх театральних жанрах нашого театру⁴. Для посилення цієї мотивації та для заохочення молоді Гірняк і Добровольська взяли на себе ролі Репортера і Чорної Маски, пов'язуючи сцени в традиціях березільської вистави.

Якщо у першій виставі Театру-Студії ("Гайдамаки") все центрувалося на слові, то в "Замотеличеному теляті" Гірняк і Добровольська наголошували рух (танець теляти з тореадором, танці масок, танго, фокстрот), гіперболізований жест (довбання зубів Ненажерним), іронію (дуєт про любов усіма мовами), гротеск (особливо позначений в сцені "Катерина"), пародію (сцена "Жарівка" про українську гостинність), широке вживання імпровізації. Цей засіб вживали Гірняк і Добровольська в ролях Репортера і Чорної Маски.

Згодом текст "Замотеличеного теляти" змінювався, що є характерним для жанру ревію. В текст вистави в грудні 1947 р. увійшов ювілейний жарт на "Гайдамаків" Шевченка, дуєт про любов, сценка "Марокко", шарж на мотив поеми "Великий льох" Шевченка (містерія еміграційної політики) чи на вистави Театру-Студії ("Мати і я" за М. Хвильовим, "Оргія" Л. Українки, "Слуга двох панів" К. Гольдони, музичні куплети з вистави Театру-Студії "Пошились у дурні"). Окрім усього з бігом часу поповнялись "Останні вісті", що їх читали Гірняк (Репортер) і Добровольська (Чорна Маска). В "Останніх Вістях" порушувалися різні теми: створення Верховної Ради для великого діпівського народу; вістки про відродження УНДО; вісті з-за кордону, з таким, наприклад, повідомленням про Святвечір дипломатів у Нью-Йорку, де всі співали хором "Слава на землі, а мир в небесах"; об'єднання всіх українських партій та урядів та інші. На закінчення вистави хор студійців характеризував її, як "веселий дотепів букет".⁵

Наслідки "Замотеличеного теляти" були помітні не тільки на самій праці студійців в оволодінні ритмопластикою і гротесковими засобами, але і в оздоровленні таборового побуту. Після гротескової сцени "Катерина" таборова "опера", в якій виступала семидесятилітня співачка в ролі героїні, припинила своє існування. Вистава "Замотеличеного теляти" також показала, що жанр ревію актуальний, не дивлячись на окремі завваги щодо неоригінальності деяких сценок.

"Ревю", — писав Гр. Шевчук, — "є та театральна форма, яка дає Студії змогу поєднати матеріал для сценічних вправ і життєву громадську актуальність"⁶. Такою формою поєднання з'явилася "Блакитна авантюра", друга п'єса І. Алексевича, поставлена Студією 5 травня 1946 р. Автор назвав її еміграційним фільмом-водевілем зі

4. Ібід., стр. 42.

5. І. Алексевич, "Замотеличене теля" (машинопис), версія 1947 р., стр. 28.

6. Гр. Шевчук, Молодість, що вміє, старість, що може, "Час", лютий 1947

співами і танцями. "Блакитна авантура" композиційно різниться від "Замотеличеного теляти". Музика, співи і танці єднають окремі картини, а також два основні характери — Романа Птаху і Ясновидця. Гірняк крім ролі віщуна, виконував ролі інтерпретатора та сполучника окремих сцен.

Гірняк говорив про головного героя Романа Птаху у "Блакитній авантурі", що він становить собою сатирично зображений тип сучасної (і не тільки сучасної) української дійсності. В "Блакитній авантурі" — це тип еміграційного Хлестакова, самозакоханого брехуна. Сюжетну схему взято з "Ревізора" Гоголя, але крім вічних рис хлестаковщини, показано й теперішні. Образ брехуна-пройдисвіта Романа Птаху гостро-злободенний і сучасний, а водночас у ньому є прастарі риси українського національного типу в його негативних проявах⁷.

В пролозі "Блакитна авантура" розпочиналася набором людей до Театру-Студії. Ясновидець пророкує спритному студентові Роману Птахові небуденне майбутнє. І той вирішує діяти. Починає кар'єру науковця, що винайшов нову блакитну "атомбомбу", і в Ляндеку раптом стає представником американських українців, містером Покером, збирає гроші на переїзд до Америки; забирає театральну касу під претекстом переїзду театру до Нью-Йорку; тікає до Зальцбургу, де творить концепцію гонолюльської держави (кожен українець у ній має кілька партій), тим часом накручує роман з австрійською баронесою.

Одначе, баронеса виявляється агенткою Студії, а друзі Примруженого Ока членами Студії, і Романа Птаху демаскують. "Ось перед вами", — говорить режисер, — "злочинець, що проколов на наших очах чотири жіночі серця, брав гроші від легковірних і програвав їх у карти, роздавав вам міністерські теки в Гонолюлю і з усіх поробив блазнів"⁸. Ініціатора "Блакитної авантури", Романа Птаху "трибунал" зобов'язує вступити до Театру-Студії. Йде фінал, де стверджується, що "синя авантура, екзотична, чарівна пригода. Політична буря, де до сміху всім була нагода"⁹.

Якщо Гірняк і Добровольська в Шевченківській виставі та "Гайдамаках" давали студійцям основи у вишколенні слова, якщо "Замотеличене теля" було використане для вирішення проблем руху та сценічної поведінки, то "Блакитна авантура" була першою вправою у творенні характерів. Керівники Театру-Студії брали від молодих акторів все, що ті могли дати. Але найголовнішим було намагання навчити їх творити сценічні характери, зокрема, у пляні сатири.

"Блакитна авантура" звернула на себе увагу критики. Той факт, що ця вистава утрималася в репертуарі Театру-Студії аж до грудня 1947 р., говорить сам за себе. Побачивши себе в люстрі сатири,

7. Й. Гірняк, лист до І. Стешенко, ч. 30, 20 квітня 1969 р.

8. І. Алексевич, "Блакитна авантура", стр. 25 (машинопис).

9. Ібід., стр. 26.

глядачі сміялись, що вказувало на високий рівень самокритики і на те, що цей жанр був добре сприйнятий. Були й заперечення ролі Театру-Студії взагалі як засобу виховання мистецького смаку глядача, але ніхто не мав сумніву, що театр давав людям імпульс до передумувань і переоцінок. Загалом мистецький доробок "Блакитної авантури" був сприйнятий позитивно. "Бачити реву", — писав Модест Сніжинський, — "чи то в оздобі національних вишивок і танків, чи то "модерні" з оголеними плечима і спокусливими стегнами — не первина. "Блакитна авантура" — це річ насправді свіжа, нова"¹⁰.

Між виставою "Блакитної авантури" І. Алексеви́ча та виставою "Мати і я" М. Хвильового (в обробці Ю. Дивни́ча та І. Кошелівця) пройшло чотири місяці (прем'єра 3 вересня 1946 р.). В таборових умовах, коли студійці не мали досить часу присвятити своєму вишколу, це великий відрізок часу. Його доцільно використали Гірняк і Добровольська для підготовки такої складної вистави, як "Мати і я", що єднала в собі такі елементи, як політична агітка і психологічне роздвоєння людини, як романтична патетика і внутрішня глибина, як виняткова жорстокість людини і її шира любов.

Коли 1924 р. Микола Хвильовий прочитав у Харкові свою новелю "Я" (Романтика), вона справила на присутніх величезне враження. З цієї новелі фактично розпочалася відома літературна дискусія 1925-28 рр. Як глибоко Хвильовий поставив у ній питання, свідчила незабаром надрукована стаття в одному харківському урядовому часописі, де обвинувачували письменника в тому, що він у новелі "Я" показав більшовицьку революцію як приклад найгострішого садизму, зробив нечуваний наклеп на більшовизм, показавши, що українець до послідовного більшовизму може прийти тільки через власноручне вбивство матері.

Коли 22 роки пізніше Театр-Студія переїхав до Баварії і там виступив з виставою "Мати і я", то її вистава зчинила також дискусію в пресі після опублікування статті письменника Федора Дудка. Він нічого не сказав про саму виставу Театру-Студії крім того, що вона викликала захоплення преси, але спрямував критику проти твору "Мати і я", як потворного, нездорового, позбавленого основ української психіки.¹¹ Йому влучно відповів Павло Дубів, що в "Мати і я" Хвильовий показав українську психіку в тому вигляді, якого вона набрала, потрапивши під вплив російського більшовизму"¹². Він ствердив доречність вистави й зазначив: "Заслуга Гірняка-постановника в тому, що він підкреслив актуальність зображення на сцені подій і їх значення для нас"¹³.

10. М. Сніжинський, Правда-простота-сила, "Неділя", 30 березня 1947 р.

11. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 197.

12. Ібід., стр. 204.

13. Ібід., стр. 207

Авторів цих рядків, на жаль, не довелося бачити цю виставу. Колись думалося, чи міг Гірняк бути переконливим у ролі Андрія, головного героя. Але засвоєна Гірняком синтетична акторська система Курбаса і довгорічна праця в "Березолі" переконували, що він був цілком успішним у ролі Андрія. Якщо, за словами критика К. Буревія, Гірняк зі своїми зовнішніми даними міг піднятися в ролі Чирви ("Диктатура" І. Микитенка) на рівень біблійного пророка Мойсея, якщо він зміг вирости в ролі Городничого ("Ревізор") у соціальну фігуру царської бюрократії, то створити "образ роздвоєного Андрія, — цього Гамлета ХХ сторіччя"¹⁴ він міг на основі синтетичної системи Курбаса.

Про цю найскладнішу в драмі роллю Андрія критика писала, що "не кожен актор зміг би в чотирьох актах показати весь духовий комплекс комуніста, всю амплітуду його душевних переживань, — від безмежно високої, звеличаючої людини любови до матері аж до дна психологічної безодні людського падіння — дегенерата. Повторюємо, не кожен актор зміг би вповні розкрити перед глядачем цей складний і суперечливий образ, але Гірняк зміг. Майстерно простий у грі, без зайвих жестикуляцій, без дешевих театральних ефектів виступає він перед нами як глибокий знавець людської психіки, аналізатор, синтетик одночасно. Аналізатор, бо розкриває всі сторони людської душі; синтетик, бо показує ці риси не як механічне нагромадження абстрактних ідей (любов до матері, вірність партії, мрія про загірну комуну і т. д.) — а з'єднаними в один художній образ — людину з усіма її сильними і слабкими сторонами"¹⁵.

Критика помітила ще одну важливу деталь. Андрій-Гірняк невпинно п'є горілку. Вона дає йому сили бути вірним прислужником партії і виносити присуд багатьом українцям, в тому числі й рідним. Актор чудово відчув цю типову рису людини в пореволюційній добі. Тут Андрій-Гірняк споріднюється з героєм оповідання Г. Косинки "Анкета", Антоном Собачкою, якого партія поставила на посаду уповноваженого по "бе-бе" (боротьбі з "бандитизмом"). Діяльність його для партії характеризує онукам теща Собачки, стара баба Оксана, яка каже: "ваш батько випикує душі, як у граматку, а потім п'є і матір б'є"¹⁶.

В ролі матері виступила Добровольська. За текстом драми це маломовна роля. Критика зазначила, що акторка підкреслювала силу внутрішнього драматизму. "Свої скупі слова подавала О. Добровольська в одних ситуаціях дуже напружено з мінімальними, але сильно вражаючими жестами, — так, що така стримана сила подачі зупиняла лютя і ненависть роздертих подіями рідних братів у двобой; в інших ситуаціях з такою ж скупістю виявляла глибину

14. Ібід., стр. 77.

15. Ібід., стр. 207-208.

16. Ю. Лавріненко, Розстріляне відродження, 1959, стр. 462.

матірньої любові і бажання облегли долю синів”¹⁷

Вистава "Мати і я" знаменна ще одним досягненням — педагогічною працею Гірняка й Добровольської. Молодим студійцям вперше довелося зустрінутися з такими складними характерами і подолати свою необізнаність з проблемами хвильовизму. Сприймаючи вимоги режисерів на психологізацію характерів, вони мусіли одночасно враховувати деяку публіцистичність і патетику, заложену в тексті. Тому цілком зрозуміло, що під час готування вистави у деяких студійців виникали труднощі в подоланні тексту, зокрема, довгих монологів.

Третє ревію І. Алексеви́ча "Сон української ночі", інша назва "Мандрівка чумака Мама́я довкола світу" (поставлена Театром-Студією 10 жовтня 1946 р.) охоплювала події від 1917 до 1946 р., якщо не вважати на пролог, що зображав Україну 1830 р. На відміну від двох попередніх ревію, де Гірнякові доводилося брати епізодичну участь (окрім режисерської праці), то в "Сні української ночі" він виступав основною дійовою особою у ролі Мама́я. Величезний успіх ревію змусив Театр-Студію звернутися до другої частини про мандри чумака Мама́я. Так з'явилось четверте ревію І. Алексеви́ча "Хо́дження Мама́я по другому світу" (прем'єра 3 травня 1948 р.).

Пролог першої частини подає чумака Мама́я (Гірняк), який тяжко хворіє без горілки. На згадку чумаків про ненависну йому жінку Ївгу висловлює бажання побачити відьму-шинкарку з Лисої гори, а коли вона з'являється, він, залицяючись до неї, просить у неї запіканки. Шинкарка обертається на Ївгу і за його залицання до жінок навіки замикає Мама́я в пляшку. Весь пролог являє собою гострий сатиричний малюнок на вистави романтично-побутового театру з його яскравою театральністю, з неодмінними атрибутами співу, з п'яним горілочним захватом у комічному пляні та використанням демонології засобами мелодрами.

Революційні події 1917 р. розбили пляшку з Мама́єм і представники Пашківської "республіки" висилають його з дипломатичною місією до Відня. Там Мама́й виголошує промову, повну сарказму на анархізм, нігілізм та вузькомислення. Недалеко від поглядів Мама́я стоїть Доктор Рутенець з своїми відстало-консервативними принципами, — і нема нічого дивного в тому, що після мало що не бійки поміж собою вони приходять до порозуміння відносно доцільності існування Пашківської "республіки" і їдуть до Парижу. Тут Мама́й, раніше заперечуючи на словах своє малоросія́нство, при зустрічі з російським міністром, який працює порт'єром в кабаре, ладен підписати з ним договір, хоча той міністр виявляється ворогом Пашківської "республіки". "Єдину" вправність Мама́й виявляє в танцях, і його запрошують до Голлівуду.

Тепер Мама́й не тільки відомий режисер (ставить змодер-

17. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 72-73.

нізовану виставу "Ой, не ходи, Грицю"), але й виступає як суддя в боксі поміж Грицем і Хомою (вже не як Мамай, а МЕМЕЙ). Далі він з культурною місією подорожує до Індії, але кінчає її... в гаремі. Розмова з папугою на авансцені символічно засуджує попередню діяльність Мамаю, який промандрував цілий світ і, не знайшовши правди, погнався за кличами. Пашківська "республіка" стала міражем, і він іде покутувати самотній, як Робінзон Крузо, на острів Сан-Доміно. У міжчасі до острова під'їздить з українськими емігрантами корабель. Між ними Мамай чує голос своєї дружини Івги. З переляку ховається в пляшку, яку Івга закорковує і кидає в море.

"Одисея" Мамаю (якого й далі грав Гірняк) на цьому не закінчується. Йде друга частина "Хожденіє Мамаю по другому світі", що є по суті найсильнішим ревію І. Алексеви́ча. Розчарований Мамай "помер" у "Сні української ночі", але лишився дух його. Цей дух попадає на морське дно, опиняється в "чистилищі-паноптикумі" (ДП таборі), на опанованому більшовицькою "демократією" Олімпі, в "пеклі" на Соловках, і, нарешті, як дух, під проводом української Беатріче, дівчини з Лубен, прямує до "українського неба" у Київ, де йому урочисто відкривають пам'ятник і співають величний гімн.

Не випадково на "дні морському" Мамай зустрічається з такими визначними особистостями, як Сковорода, Сократ, Данте. Вони "втекли" на "дно морське", бо в небі українському "заложили три академії, три наукові товариства"¹⁸. Данте рекомендує Мамаєві плисти в царство тіней і пройти чистилище, пекло і небо українського народу. Чистилище — паноптикум еміграції в таборі: плітки, паперові бої, безліч партій, потік консолідаційних промов. Мамаю обирають прем'єром. Він резигнує. Його розчарованого виводить з чистилища Гамлет, бо, за словами останнього, це в'язниця¹⁹.

Залишивши чистилище, Мамай потрапляє до опанованого більшовицькою "демократією" Олімпу, де зустрічається з "детронованим" Зевсом та генералом Марксом з ... малоросійського міста Ніколаєва. На святі нові боги більшовицького Олімпу дарують гостям-американцям постать Янгола Миру. Мамай шарпає за простирadlo, в яке одягнена ця постать, воно злітає і замість нього стоїть озброєний червоноармієць. Мамаю заарештовують як ворога народу, а Смерть, що дістала наказ від політбюро доставити його до пекла, тягне його туди на шнурках.

Соловки репрезентують пекло. Янгол миру читає козакам і Мамаєві заклик султана Вісаряновича про повернення "на рідину". Козаки відписують йому їх власну запорізьку версію, нагороджуючи "султана" низкою красномовних епітетів. Приходить Смерть з наказом ліквідувати козаків. Мамай у танці закручує шнур навколо шиї смерті, душить її, рубає голову дружині Івзі, яка допомогла

18. І. Алексеви́ч, "Хожденіє Мамаю по другому світі", стр. 5, (машинопис).

19. Ібід., стр. 21.

смерті, і визволяє козаків.

Остання картина відбувається в Києві, де урочисто відкривають Мамаєві пам'ятник. Політики з чистилища-паноптикуму виголошують промови і шкодують, що Мамай не може зійти з п'єдесталу. Але коли він починає сходити, його зупиняють, мовляв, сидить собі в небі як символ на камені. Слава в небі вам, Мамаю, а на землі нам! Коли ж весь паноптикум починає співати славу і честь Мамаєві, статуя на п'єдесталі повертається до них спиною.

Якщо "Сон української ночі" висвітлював, головним чином, лише основний образ Мамаю, показував головні риси його, то "Хожденіє Мамаю по другому світові" ставить проблему ширше, а саме конфлікт духу Мамаю з сучасним середовищем, де мертвого Мамаю поставлено в царстві живих ДП-істів. Але в дійсності він стає єдиною живою людиною серед живих мерців, серед численного паноптикуму Мамаїв нової еміграції. "Такі герої", — говорить він в інтермедії, коли дівчина з Лубен веде його до українського неба, — "як я, Мамаї, сидять кругом нас, сидять може і в самих вас, дарма, що ви того не помічаєте"²⁰.

Окресливши своє становище серед нового еміграційного паноптикуму, Мамай в "Хожденії по другому світі" робить остаточний висновок: "Я виїхав з Пашківки у світ і не осягнув нічого. Хто з вас, пані й панове, здобув на дипломатичному полі більше успіхів, ніж я, хай перший кине на мене каменем! Дякую, що ви чемні і не розбили голови. Ви товчетесь, як і я, у своїй ступі і дальше власного носа не бачите. Я не маю жалю до вас, дорогі мої Пашківці, що ви смієтеся з мене. Бо пророкую вам, що так само з вас сміятимуться ваші нащадки!"²¹

Гайдамацький дух Мамаю був не позбавлений сміливости. Це й відбувається у сцені визволення козаків з пекла Соловків. Але не це було головним стрижнем задуму ані автора І. Алексевича, ані Гірняка, виконавця ролі Мамаю. Починаючи від вічно п'яного чумака-бабія і вічно перестрашеного своєю дружиною Ївою, як гоголівський Каленик з "Майської ночі", він далі подається автором у "Сні української ночі" як вузько-діючий "отаман", репрезентант єдино правильної лінії Пашківської "республіки", коли вбачає в бабусі з Кислокапустянської області свого ідеологічного ворога. На дипломатичному полі він невіглас, бо на цій ділянці, як він запевняє, навіть мови не потрібно, а знання чужих мов — анахронізм. Мамай — демагог, що вірить у гарні слова, в могутність явища "солон'яного духу". Він — людина з комплексом малоросійства, що бачить "рідну душеньку" в кожному, хто говорить російською мовою. Свою культурну місію в Індії обмежує... виставкою вишивок.

Мамай Гірняка перевищує всі образи міщан-обивателів, створених раніше в "Березолі". Це — одні з найбільш синтетичних

20. Ібід., стр. 36а.

21. Ібід., стр. 36а.

образів наївного українського трагікомізму, позначеного рисами ледарства тупого обивателя, звиклого лише до спостереження явищ, аніж до дії, істоти простодушної і наївної до нестями, що вірить кожній "папузі" та її підшептам; це особа з комплексом менш-вартісного малоросійства, різка сатира на отаманію, на її непомильність адміністрування в різних проблемах, на безпринципне пристосування в різних ситуаціях.

Але це ще не все. "Виставу вирішує залізна рука режисера-новатора", — писав Ю. Косач. — "Й. Гірняк бере з традиції українського театру два засадничі елементи: візійну сатиричність і демонізм, в ніякій мірі не гротеск за готовими штампами: чорне-біле, живе-мертве, статичне-динамічне. Це таки суто-український дух комедійного, з корінням у бароковій добі нашої культури, сатиричність, навіяна глибокою іронією народньої пісні, анекдоту, лубкового шаржу і старовинного деревориту. Цю південну, многогранну українську сатиричність, можливу тільки у вертепному дійстві, в гелленістичній, елегантній пікантності І. Котляревського чи в метафізичній іронії М. Куліша, — знайдено у виставі про Мамаю Й. Гірняком повно і неповторно"²².

Критика, однак, не помітила багатьох цікавих мізансцен режисера у виставах обох "Мамаїв". Одною з таких була сцена радіоповідомлень в Сан-Доміно з "Сну української ночі". Коли голос розповідав про хід історичних подій, на екрані з'являлися то тінь Гітлера, то тінь Муссоліні чи радянського генерала. В "Хожденії Мамаю по другому світові" вражала розробка масової сцени "консолідаційних" зборів, яскрава циркова ексцентрика фінальної сцени червоного Олімпу, скульптурне втілення на сцені картини І. Репіна, коли козаки пишуть свою відповідь-версію султанові Вісаряновичу. Оригінальним виявилось пародійне поєднання музичного або образотворчого матеріалу з дією. Наприклад, коли дівчина з Лубен веде Мамаю до українського неба, то лунає мелодія молитви "Владико неба" з "Запорожця за Дунаєм" Гулака Артемовського, або коли морські водорості в оформленні морського дна обертаються на розвішену білизну сцени "чистилища".

Поява "Слуги двох панів" К. Гольдоні в репертуарі Театру-Студії (прем'єра 19 лютого 1947 р.) закономірна як добра вправа для молодих акторів щодо легкості рухів та оволодіння блискавичним діянням. Гірняк-режисер поставив завдання привчити молодих акторів до класичної структури "commedia dell' arte", бо саме ця комедія Гольдоні зберегла головні маски цього жанру: двох старих, дві пари закоханих (з відповідними варіаціями на рухливість), два дзання, субретка. За традицією "commedia dell' arte" збережено навіть маски закоханих: перша пара — він динамічний, вона статична, а в другій: він статичний, вона динамічна. Два дзання об'єднуються в

22. Ю. Косач, Основа українського комедійного дійства, "Українські вісті", 6 листопада 1948 р.

головному нерві комедії — Труфальдіно, який втілює в собі простуватість і дурашливість другого дзанні разом з хитрощами і рухливістю першого дзанні.

Враховуючи привчання до "commedia dell' arte" молодих акторів, Гірняк-режисер поставив цю п'єсу "просто, як комедію жвавого темпу, блискавичного розгортання дії, як вправу на комедійну легкість гри акторів"²³. Чотири місяці наполегливої праці над виставою "Слуги двох панів" згуртували абсолютно рівний ансамбль. Молоді сили захоплювали глядачів безпосередністю поведінки. Вистави "Слуги двох панів" проходили весело. Вона дещо вигравала навіть при частково скороченій версії супроти оригіналу.

Гірняк окрім режисерської праці увійшов у виставу "Слуги двох панів" в ролі Пандольфо (в оригіналі Панталоне). Це, правда, сталося пізніше, а на прем'єрі Пандольфо грав А. Кривецький. Традиційну маску Пандольфо (чи Панталоне) драматург лишив недоторканою. Самовпевнений скупар, але завжди пошитий у дурні, він вважає себе найрозумнішим, однак стає жертвою витівок інших. Не дивлячись на роки й хвороби, любить волочитися за жінками, зазнає поразки, але лишається невиліковним повеласом. Гірняк у цій ролі почував себе легко, невимушено.

Логічно, що після ознайомлення студійців з класичною структурою "commedia dell' arte" Гірняк звернувся до відомої жартівливої оперети М. Кропивницького "Пошились у дурні" (прем'єра 4 серпня 1947 р.), не тільки як однієї з найсценічніших п'єс українського репертуару, а й такої, що яскраво відбиває впливи італійського середньовічного театру та драматургії Мольєра. Після участі в "Пошились у дурні" в різностильному показі (від побутової — в Театрі Бесіди — до наскрізь протилежної циркової буфонати в "Березолі" та й частково експериментальної в обставинах Відня) Гірняк підійшов до неї з новими задумами, не роблячи змін у тексті за винятком маленьких вставок І. Алексевича на тему сучасності.

Гірняк вирішив ставити "Пошились у дурні" в стилі комедійної клоунади, бо такий підхід дозволяв на сполуку різних стилів, культур, епох та інших елементів. Звести все це під один знаменник припало Добровольській. Основним її завданням, як вона сама згадувала, було усунути елементи оперетковості, тому вона применшувала співи, дуже часто переходячи майже до розмовності²⁴.

Вперше Театр-Студія вжив декорації (праці М. Чолгана) в умовному, гротесковому стилі, який за порадою режисера не мусів давати ілюзії реальної дійсності. Оформлення було здійснене лише окремими деталями. Хата Кукси, наприклад, мала дочеплений

23. Гр. Шевчук, Молодість, що вміє, старість, що може, "Час", лютий, 1947 р.

24. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 114.

вітряк та мішок з боку, а хата Дранка форму підкови. Були й ще інші умовні деталі театралізації (колеса, куці, тощо).

Гірняк не ставив у "Пошились у дурні" завдання поглузувати з побутового театру. "Режисер зайняв глибшу позицію: він лише відкидає неістотну побутову оболонку і шукає українську театральну першооснову. Ставить складніше завдання — виявити українську ментальність, не вишивану сорочку, не справжній горщик з Полтавщини, не фолкльорний обряд, не побутову дрібницю, а внутрішнє, цінніше: ігровий специфікум української театральності". Дещо далі критик продовжує: "Й Гірняк роздягає п'єсу Кропивницького, витягає її з побутових шат, звільняє від льокально-етнографічних нашарувань і докопується до театального кістяка, яким є стара, але вічно молода своїми ігровими можливостями історія про закохані пари та обдурених батьків. Це весела історія, що її не один раз використали блискучі представники європейської комедії. Режисура обіграє театральну серцевину сюжету, має справу з його оголеною суттю, а все регіональне, побутове, етнографічне відкинуто. Сценічним підґрунтям інтерпретації є народні фарсові елементи".²⁵

Про виконання ролі Кукси Гірняком у цій виставі Г. Шевчук зазначав, що "є в цьому образі щось від Лиса Микити. Основний засіб гри — м'яке недовершування жесту й інтонації. Кожного разу несподіване, але плавне й сповнене якоїсь особливої лисячої граціозності зупинення самого себе на півтоні, на півжесті. Це гротеск, який саме тим гротесковий, що не допускає гротесковости. Задерикувато-обережна хода, вкрадливо-простакуваті на півтонах витримані інтонації творять досконалий образ хитруна-куркуля, пошитою в дурні. Блискуче обіграні ракурси контрасту між високим Дранком і малим Куксою. Гірняк своєю ролею теж творить маску, але за маскою відчувається вміння творити психологічний образ, виростий в плоть і кров".²⁶

В наступній прем'єрі ("Оргія" Л. Українки, 7 вересня 1947 р.) Гірняк безпосередньо не брав участі як режисер і як автор, але його участь постійно відчувалася. Зокрема, в своїй лекції студійцям він підкреслив, що акторську невмілість в такій п'єсі, як "Оргія", неможливо приховати. В попередніх виставах ця невмілість прикривалася музикою, дотепами, свіжістю репертуару. Режисуру цієї вистави взяла на себе Добровольська. Це була її перша самостійна режисерська робота в Театрі-Студії.

Проте Гірнякові таки довелося виступити в ансамблі "Оргії" і замінити виконавця ролі Мецената після того, коли актора в цій ролі Добровольська перевела на ролю Антея. Як зазначив Гірняк, це не була його роль, треба було йти проти своєї індивідуальності, знаходити відповідні технічні засоби, переборювати себе. Це було й відчуте критикою, яка обмежилася короткою реплікою відносно

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

26. Гр. Шевчук (Ю. Шевельов), "Пошились у дурні" в Студії Й. Гірняка, "Арка", жовтень, 1947, стр. 44.

його виконання: "Й. Гірняк шукає образу Мецената".²⁷

Основним чинником вистави Добровольська зробила слово, а інше мало тільки підсилювати чи прояснювати його. В такому сенсі було вжите умовне оформлення (Є. Блакитний), музика (Є. Оленський), хореографія (В. Переяславець). Вистава мала грати словом у різних варіантах: то сягаючи великого напруження, то поміркованого злагодження, підвищення і зниження інтонацій. Після слова на другому місці Добровольська поставила принцип просторості. Розміщення акторів та об'єктів, пози окремих акторів творили суцільний образ. Рух був зведений до мінімуму і, згідно режисерської концепції, суворо контрольований.

В цій чітко стилізованій виставі яскраво виявилися індивідуальні риси Добровольської-режисера, що позначилися в ній домінуючими ще з часів Молодого Театру та театральної школи Лисенка, з якої вона засвоїла принципи наголошення ролі слова у виставі і любов до європейської класики. В Молодому Театрі вона це все підсилила, а крім того звідтіля винесла чистоту стилю, революційність та умовність форми. Стиль вистави "Оргії" критика дорівнювала до вистав "Федри" Расіна в Мюнхенському Державному Театрі та "Іфігенії в Авліді" Гавптмана у віденському Бурттеатрі.

Добровольська "уникає мізансцен", — писав В. Глушко, — "повних динамізму і рухливості, провадить принцип повільності, стриманості, статуарності (початки і кінцівки I та II дій). Цей принцип скупий, нічого зайвого, ніяких дрібниць, оздоблюючого орнаменту, зовнішнього блиску та суцільної галасливості — нічого, що відтягає увагу від ідейних конфліктів, двобою думок, змагання антагоністичних сил. Як у грецькому храмі — архітектура ясних і чітких ліній, прозорість ляпідарного вислову, простір для праці думки, не задавленої повнотою строкатих прикрас".²⁸

Критика зазначала, що режисер "Оргії" надав у виставі головну увагу урочистості слова. Режисер добре розуміє, що Л. Українка словом висловлює пристрасність думок, патос їх. Цю драму ставили колишні члени "Березоля" і до того ж у рік, коли його фундаторові Л. Курбасові минуло 60 років життя. Трагізм життя його бринів у тексті "Оргії", коли Антей говорив дружині Нерісі, що "топтати рідних лаврів я не хочу. Тріумфи в Римі — то для мене ганьба"²⁹ і цим переключався з відмовою Курбаса виступити "Березолю" на Все-союзній Олімпіаді театрального мистецтва у Москві 1933 р.

Майже півроку пройшло до наступної прем'єри Театральної Студії "Зайві люди" (6 березня 1948 р.) М. Хвильового, що її склав І. Кошелівець за оповіданням письменника "Санаторійна зона". Гірняк

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

28. Ібід.

29. Л. Українка, Твори, том XI, Тищенко і Білоус, вид. спілка, Нью-Йорк, 1954, стр. 141-142.

режисер тлумачив "Зайві люди" як психологічну п'єсу. Світ розколовся на Схід і Захід, на світ ідеалістичний і матеріалістичний. Йде боротьба за існування. В цій боротьбі не можна забувати, що наше завдання хоч чимось допомогти своєму краєві, Україні. Мусимо йти з епохою і порушувати питання, які непокоять епоху.³⁰

Основними постатями "Зайвих людей" є: колишній анархіст-махнівець Анарх, психічно заламана людина; Майя — роздвоєна людина (чекіст з одного боку, а з другого — людина з "бувших"); мрійник Хлоня, віра якого в справжній соціалізм не знайшла підпертя; Карно — центр огидного шпигунства, підступності і провокації, та сестра Катря — єдина людина з майбутністю, що виринається з санаторійної зони. Сама санаторійна зона розглядається як символ, як місце для доживання тих, що або зрадили революцію, або надто чуттєво її сприйняли і розчарувались у ній.

Автор інсценізації поставив наголос на ідейно-політичному боці твору і трактував образи Хвильового в пляні драми соціально-політичних ідей. Для зіткнення ідей дуже підходила драма камерного стилю, що було новим жанром вистави, над яким студійці ще не працювали. Однак змінений в інсценізації фінал хоча й театральніший, але виявився більш мелодраматичний, аніж психологічний.

Аналізуючи працю Гірняка-режисера, критика зазначила, що "перенесення центру ваги на думку, висловлену словом, статичний жест, відсутність зовнішніх ефектів і, зокрема, настроєвих елементів (хоч текст Хвильового надто спокусливий з цього погляду) — все це виразно свідчить про підкреслене бажання режисера знайти дорогу до глядача в площині інтелектуальних, а не лише емоційних переживань. Тим то ця вистава — не для пересічного масового глядача наших таборів, де, на жаль, девіз "Хліба й видовищ!" є виразом переважних настроїв".³¹

У виставу "Зайвих людей" були введені епізодичні характери, які у Хвильового відсутні. До таких належить і тип советської активістки Родні, епізодичну роль якої грала Добровольська. Тут і вона, і режисер вистави мали на меті показати студійцям одну з ґрунтовних засад "Березоля", що і в малій ролі можна бути великим актором. Це було важливим, бо дехто з студійців все ще не переборов нехтування "малими" ролями.

Режисера Гірняка в "Зайвих людях" добре розумів сценограф (Є. Блакитний), допомагаючи підкреслити задушливо-хворобливу атмосферу "санаторійної зони". Він вирішив оформлення в поєднанні жовтого, білого й чорного кольорів. Умовні силуети високих і зламаних дерев несли в собі символіку трагедії "Зайвих людей" — розчарованих, роз'єднаних, задавлених атмосферою постійного донощицтва. Ця вистава була дещо новою і для самого режисера,

30. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 148.

31. В. Г. (В. Гаєвський), Театр Хвильового, "Неділя", березень, 1948.

якщо говорити про його попередні успіхи в режисурі гротесково-комедійних вистав Театру-Студії.

Останньою постановою Театру-Студії в Німеччині були "Примари" Г. Ібсена (прем'єра 26 лютого 1949 р.). "Гарячка" виїзду з Німеччини в заокеанські країни охопила частину членів Театру-Студії. Тому Гірняк з Добровольською вирішили переключитися на вистави, де мало дійових осіб. В цьому відношенні "Примари" були вельми зручними. Виставу ставила Добровольська. Ігор Костецький відзначив, що це був той випадок, "коли режисер стає інтерпретатором автора, входячи в задум автора, ніби зливаючи свою особу з особою цього останнього".³²

Принцип режисерської праці Добровольської полягав насамперед у тому, щоб довести якнайповніше ідею п'єси глядачеві. Потрібно було знайти стиль вистави, який би був у гармонії з автором. Добровольська захоплювалася модерністичною постановою Пітером Бруком "Сна літньої ночі" Шекспіра, де від початку до кінця витримувалася суцільність стилю. В такому пляні Добровольська ставила й "Примари", доносячи твір Ібсена в першу чергу словом і ритмом. Психологічні моменти також виявлялися ритмом, образами та інтонаціями, які мали викликати неспокій у глядача, а актори повинні були творити імпульси до нього. Якщо, за концепцією Добровольської, стиль вистави включав у єдине ціле й елементи оформлення, то виставу "Примари" можна розглядати під кутом зору чотирьох чинників: слово, ритм, гармонія, монументалізм.

Вистава "Примар" являла собою тріумф режисерської праці саме тому, що в ній режисер не був володарем акторів, а їх помічником, педагогом. Критик Ю. Корибут зауважив, що Добровольська вивела "Примари" з натуралістичного пляну з одного боку, а з другого перетворила виставу на розгорнену можливість для студійців пройти якнайскладнішими шляхами внутрішнього опанування ролі-образу. З цього погляду "Примари" стали для студійців іспитом в оволодінні першим ступенем внутрішньої акторської техніки.

Відносно участі Гірняка в "Примарах", що грав ролю пастора Мандерса, критика розійшлася в оцінках. Ю. Дивнич підкреслював, що Гірняк в цій ролі "викрив не тільки короткозорість конкретного Мандерса, а далеко більшу річ, — сліпоту бездушного доктринерства та механічної вірності засвоєній системі правил і поглядів взагалі".³³ Ю. Корибут зауважив, що "сам Йосип Гірняк у ролі пастора Мандерса грав чомусь гірше за всіх. Безліч дерев'яних інтонацій і роблених поз йшла в розріз з абсолютною театральною щирістю власних його вихованців".³⁴

32. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 182.

33. Ібід., стр. 190.

34. Ібід., стр. 186.

Коли дивитися на попередні ролі Гірняка до появи "Примар" і не тільки в Театрі-Студії, то роля Мандерса не є найскладнішою. За Гірняка було безліч значно відповідальніших і складніших ролей. Не стала вона для нього важкою після березільського виховання проходження найскладнішими шляхами до внутрішнього опанування ролі-образу. Тим більше він як актор мав органічну властивість легко входити в ансамбль вистави. Тому важко сприйняти твердження критика, що його інтонації і пози йшли в розріз з іншими членами ансамблю в "Примарах". Але від менших успіхів в окремих виставах не гарантовані і найталановитіші актори.

Три роки існування Театру-Студії Гірняка й Добровольської в Європі можна окреслити, як шукання власного синтетичного стилю, шукання справжнього ества мистецького українського театрального дійства. Позбувшись цензурних обмежень, Театр-Студія під мистецьким керівництвом Гірняка й Добровольської міг вільно діяти. В цій акції зростали не тільки молоді сили, члени Театру-Студії, але й самі мистецькі керівники. Там, для прикладу, Гірняк створив цілковито новий синтетичний образ Мамаєва, а Добровольська виросла як режисер. Нема потреби говорити, як плідно позначилась їх педагогічно-виховна діяльність на молодому складі Театру-Студії.

Плани дальшого розвитку Театру-Студії в Європі обірвалися з виїздом з Німеччини. Не було закінчено запланованого "Ліса Микиту" за І. Франком в сценічній переробці І. Алексевича, де завданням студійців було знайти характер через маску, домагаючись трьох рис: характеру звіряти, характеру нації та індивідуального забарвлення конкретної особи. Оформлення "Ліса Микити" мав робити Е. Козак. Залишилася нездійсненою третя вистава циклу М. Хвильового "Аглая" за романом "Вальдшнепи" в інсценізації Ю. Дивича, а також нереалізовані мрії відносно "Патетичної сонати" М. Куліша.

Дванадцять оригінальних вистав Театру-Студії в Європі характеризуються пильним дотриманням принципів діяльності "Березоля" та його керівника Леся Курбаса. Звідси випливають три головні риси, що їх бажав зреалізувати мистецький керівник "Березоля". Перше — це звернення до театральних традицій українського барокового театру, друге — контакт з сучасним і класичним театром Заходу і третє (чого він не міг здійснити в підрадянській дійсності повністю) — розкрити комплекс трагедії, психологічного роздвоєння української людини в тих обставинах.

Традиції "Березоля" і звернення до українського барокового театру найбільш проявилися в чотирьох ревію І. Алексевича ("Замотелене теля", "Блакитна авантюра", "Сон української ночі", "Хождение Мамаєва по другому світові"). Це не тільки синтетичні вистави щодо змісту, як були березільські вистави "Алло, на хвилі 477" або "Чотири Чемберлени"; у них також можна простежити впливи здійснених ("Народній Малахій", "Мина Мазайло") і нездійснених ("Патетична соната") вистав драм М. Куліша в "Березолі". Таких деталей не бракує в ревію Алексевича: як засіб ілюстрування, — зміна режимів

відповідними піснями під впливом "Патетичної сонати" в "Сні української ночі", або окреслення рис Мамаєв з комплексом меншовартості, рівнобіжної до Мими Мазайла. Діалог Репортера і Чорної Маски в "Замотеличеному теляті" перекликається з діалогами Ляца й Свинки в березільських ревію, а яскравим прикладом звернення до традиції барокового театру служать включені інтермедії і, зокрема, сцена Смерти з Мамаєв в "Хожденіє Мамаєв по другому світові", від якої пахнуть вертепними діями чи народньою драмою про Царя Максиміліяна, подані в пародійній формі.

Подібно до березільських вистав, ревію І. Алексєвича в режисурі Гірняка виявились успішним експериментом розгорнути на сцені гротескове видовище, де на допомогу театральній дії додані елементи музики, співу, оформлення, фільмової техніки. Тут суттєвим є знайдення легкої форми вистави, через яку драматург і режисер подають свої думки.

Репертуар української класики в Театрі-Студії включає "Гайдамаків" за Шевченком та "Оргію" Л. Українки, а з світової класики "Слугу двох панів" Гольдоні та "Примари" Ібсена. Створені вони завдяки режисерській діяльності в Театрі-Студії Добровольської, яка здійснила ці чотири вистави. Дві риси характерні для неї як майстра: любов до мистецького слова і закоханість в драматургію Гольдоні та Мольєра. Готуючи виставу "Гайдамаки", вона зазначала, що "ставити їх в тоні й принципі Леся Курбаса".³⁵ В "Оргії" вона так само акцентувала увагу на праці над словом. До речі, знайомство її з Гольдоні на сцені датується з першого року існування Театру ім. Франка, а з Мольєром ще з часів "Молодого Театру"..

Репертуар ще однієї групи вистав, що порушували проблеми психології підрадянської української людини, включає дві інсценізації новел М. Хвильового: "Мати і я" та "Зайві люди". Що ця проблема нуртувала в планах Курбаса, — є поза сумнівом. Прикладом цього було звернення до драми А. Берга "Воццек", де його увагу привернули ширший гуманізм і безжалісна психологічна колізія людини. Коли "Воццек" був заборонений до вистави, Курбасові не можна було й думати, що він може щось здійснити на подібну колізію про українську підрадянську людину.

Такою колізією охоплений і головний герой "Мати і я" Андрій з його одночасною людяністю і нелюдяністю. Тут Театр-Студія і Гірняк договорювали те, що не міг уже сказати Курбас; тепер підійти до ролі Андрія було легше, бо подібно до нього Гірняк колись виношував непоказаного Воццека, людини роздвоєної. Це й було подане у виставі Театру-Студії через внутрішні конфлікти дійових осіб. Психологічним роздвоєнням охоплена більшість характерів вистави "Зайвих людей", хоча в даному випадку змінився стиль режисерської праці Гірняка в порівнянні до "Мати і я". Коли в ній

35. Ібід., стр. 49.

панував стиль романтичної патетики, то в "Зайвих людях" він змінився на камерний.

Отож, вистави інсценізацій творів Хвильового у Театрі-Студії, базуючись на ідеях "Березоля", продовжували й далі його експериментальну працю. Прикладом цього може бути, зокрема, вистава "Пошились у дурні". Ідея осучаснення клясичної п'єси Кропивницького належала "Березолю", але в Театрі-Студії вистава мала цілковито відмінний стиль не тільки від побутової вистави "Руської Бесіди", але й березільської. Гірняк в ній подавав тільки театральну гру, основу на історії взаємовідношень між закоханими молодими парами та їх батьками на тлі цілковито умовного оформлення. Критика вважала її найтеатральнішою виставою Театру-Студії.

Ставлення першим пляном елементів театральної гри в осучасненій українській клясиці, чи синтетизм поєднання "commedia dell' arte" з українським бароковим театром та вертепом в реву талановитого Алексеви́ча, чи сміливі експерименти показати трагедію української підрадянської людини на матеріалі творів М. Хвильового, чи майстерна подача слова у виставі "Оргія" Л. України в поєднанні з музикою, танком та оформленням, — все це промовляє про яскраву індивідуальність режисерів Гірняка і Добровольської.

Не можна ігнорувати й важливого чинника того часу, коли в обставинах таборового життя в Німеччині була змога молодим членам Театру-Студії цілковито віддавати свої здібності на підвищення мистецького рівня вистав, "творити (за висловом І. Костецького) і проклямувати справжній, непідроблений, щирого золота театр".³⁶ Театр-Студія в Європі, — яскрава сторінка історії українського театру, не тільки еміграційного. Він був там (за висловом самого Гірняка) "виявом української ментальности, а не лише показом національних костюмів та екзотичного фолкльору".³⁷

36. Ібід., стр. 193.

37. Ібід., стр. 259.

VII. ТЕАТР-СТУДІЯ В АМЕРИЦІ

(Актори, режисери, педагоги)

Опинившись у Нью-Йорку, Театр-Студія Гірняка і Добровольської став перед найважливішою проблемою — утримати належний мистецький рівень діяльності в нових умовах. А ці нові обставини не були сприятливими, бо віднімали час студійців на втомлюючу щоденну фізичну працю, залишаючи для репетицій суботу-неділю, а в будні лише вечори... Проте молодечий ентузіазм не вгасав.

Для першого виступу Театр-Студія старанно підготував складну виставу "Мати і я" за М. Хвильовим, прем'єра якої відбулася 9 жовтня 1949 р. Успіх цієї вистави був настільки значний, що склад Театру-Студії, в якому по приїзді до США було всього 7 осіб, відразу вдвоє збільшився.

Фактично вистава "Мати і я" під кутом зору режисерської праці Гірняка і Добровольської залишилася без змін. Лише цього разу на допомогу режисерам прийшов новий сценограф (В. Лисняк). В новому оформленні були чимало умовности, але воно більше гармоніювало з характером вистави (наприклад, три шляхи через розріз хати, які сходилися в одній точці, дороговкази у формі хреста, або мертве обличчя, що вирізьблювалося на стіні з червоної цегли в підвалі трибуналу).

Наступною виставою Театру-Студії стала відома комедія Гольдоні "Господиня заїзду" (прем'єра 26 листопада 1949 р.). В порівнянні до першої вистави Гольдоні цього ансамблю в Німеччині ("Слуга двох панів"), вона ставила перед студійцями складніші завдання в опануванні характерів, а не тільки ситуацій.

"Господиню заїзду" ставила Добровольська. Гірняк грав у ній відповідальну роль Маркіза ді Форліпополі. Режисер ставила головну увагу на працю акторів, вимагаючи від них чіткого ритму в численних мізансценах, що допомагало б найкращому виявленню дії. Критика говорила про доскональне скульптурне втілення окремих мізансцен та підкреслювала плідну працю режисера над мовою акторів.

Роля Маркіза ді Форліпополі не була новою в репертуарі

Гірняка. Він грав її раніше в таборівім театрі Чіб'ю і поєднував у ній нахабство з улесливістю, риси блазня і боягуза. Гірняк підкреслював у Маркізі своє походження, людини "блакитної крові". Це єдине, що лишилося йому, бо його колись славний рід уже втратив повагу. Маркіз перебуває в стані матеріяльного животіння, тож упасти в шаржування у цій ролі легко. Однак, Гірняк пильно виконував накреслений стиль режисера, зокрема, у стосунках до головного партнера — Мірандоліни (Т. Позняківна).

Вистава "Примар" Ібсена йшла за "Господинею заїзду". Це було повторення вистави в Німеччині (прем'єра 17 грудня 1949 р.), у тій же режисурі Добровольської. Ця вистава викликала першу анонімну критику в советофільському дусі про Ібсена бунтаря і революціонера(!?), про брак у виставі ідеологічного обличчя(!?), про орієнтацію на народній(!?) репертуар. Така критика, друквана в "Громадському голосі" (1 січня 1950 р.) була скерована на підрич діяльності Театру-Студії, зокрема, проти вистав "Господиня заїзду" Гольдоні та "Примар" Ібсена.

Виставляючи "За двома зайцями" Миколи Понеділка за М. Старицьким (прем'єра 14 січня 1950 р.), Театр-Студія продовжувала ідею березільської вистави, де на матеріялі Старицького драматург Володимир Ярошенко застосував прийом осучаснення, — відповідно до характерів доби НЕП'у, зробивши головного героя Голохвостого спекулянтом чорного ринку. В своїй переробці М. Понеділок занадто оперся на радянську побутовщину, пересадивши живцем у п'єсу чимало радянського народного гумору, часом вульгарного.

Початком дії була поява радянського "генерала по пропаганді", Голохвостого, в колгоспі "Червоний бугай". Далі замиготіли картини з підрадянського життя. Оголошення "Голосу Америки" про об'єднання еміграції сприймається символічно як кінець діяльності "Вані Голохвостого" та його пропаганди. Недоліки п'єси полягають у тому, що автор або відразу подає сцену так, як воно має бути з погляду правди (перша сцена Голохвостого з хлопцями), і тоді утворюється штучність, або дає матеріял так, як він є, нічим його не засуджуючи, наприклад, сцена читання "Отчешашу" отцем Олексієм.

Перед режисером (Гірняк і Добровольська) постало питання перевести виставу в інший "ключ", а саме до гротескового стилю, підкреслювати не тільки факти радянського побуту, а й деструктивні наслідки цього побуту в "поламаних" образах, в "поламаних" ситуаціях та в "поламаний" обстановці. "Режисерський задум виявлявся у двох площинах: першу характеризували Голохвостий, Проня і комсомолія, це та гротескова, "переламана" площина "прогресивних" людей; другу характеризували Сірки, Химка, Секлета і Галья, традиційні, тому і реальні, здорові люди".¹

1. Театр-Студія Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 237.

Гірняк грав Голохвостого. "Він створив закукурічений, гордий з себе, гротесковий тип хвалька, міщанина, який ходив з задертою головою, нікого не помічаючи. Голохвостий Гірняка був загримований під Гітлера, ставляючи таким сценічним засобом знак рівняння між одним диктатором і лицем другого. Рухи Гірняка, його хода, його карколомні театральні прийоми (наприклад, стягання штанів на сцені, коли присутні на виставі монахині аж затуляли очі), переконливо зливалися в оригінальний тип підсоветського Голохвостого".²

О. Добровольська виступала сама (окрім участі як режисера) в ролі матері-міщанки Сірчихи, що мала характеризувати одну з реальних, здорових постатей, глибоко закорінених у народньому побуті. Вона виявляла певне ставлення до світу Сірків, що стояли по другому боці супроти "поламаной" доні Проні та Голохвостого. Така настанова ще більше підсилилася, коли пізніше в ролі батька-міщанина Сірка виступив Гірняк, передавши роллю Голохвостого В. Лиснякові.

Вистава "За двома зайцями" викликала жваву дискусію 20 січня 1950 р. у літературно-мистецькому клубі. Найбільше був підданий критиці сам твір М. Понеділка, а не вистава. Значно серйознішим був згадуваний виступ анонімного просоветського рецензента в "Громадському голосі" з явним наміром засудити всю мистецьку діяльність Театру-Студії, а зокрема Гірняка. Цей критик вбачав у виставі "За двома зайцями" "затуманювання глядача", який виходить з театру після такої п'єси ще з більшою мірою упередження, сліпої злості й ненависти до мільйонів селян та інших сучасних українських людей, яких йому показано в такій карикатурній формі".³

"Пошились у дурні в Америці" Івана Керницького за М. Кропивницьким (прем'єра 25 березня 1950 р.) переносила дію на українсько-американський побут. Головні дійові особи Кукса і Дранко стали заможними фермерами-сусідами, а їх наймити, Антін і Василь, стали новими прибульцями-імігрантами. Керницький вдало застосував англо-український жаргон. Друга дія зовсім не перероблялася і була залишена в оригінальному вигляді як аматорське "представлення", що відбувалося по стодолах. Третій акт знову переносив дію до сучасного американського життя.

Режисери вистави (Гірняк і Добровольська) порушили в ній проблеми: 1) показати злободенне ревію на матеріялі побуту української еміграції в Америці і 2) дати пародію на еміграційні аматорські вистави. У першій — злободенність відчувалася в характерах дійових осіб і в тексті драматурга як двох рівноправних чинників; у другій увага акцентувалася на пародійності характерів, а словесний матеріал посідав другорядне значення. Його замінили суто театральні елементи: грим, реквізит, бутафорія, мізансцени.

2. Ібід., стр. 237.

3. Ко-к, Яка ціль таких театральних вистав?, Громадський голос, 1 лютого 1950 р.

Окремим питанням для режисерів був образ захожого чоловіка Нечипора. Еволюція цього характеру відмінна від решти дійових осіб. Коли інші дійові особи комедії приходять (в редакції І. Керницького) від життя у виставу і знову повертаються до життя в третьому акті, то образ Нечипора з'являється в американське життя відразу. Це змушувало режисуру докладніше обґрунтувати його сценічне становище.

Гірняк грав улюблену роль Кукси, але це був цілковито відмінний образ від німецької вистави "Пошилися у дурні". Про його виконання зазначала М. Мілянович (англійською мовою), що "Гірняк, граючи лисого і багатого, з малою освітою фермера, то доводив свого глядача до конвульсій ехидним і влучно акцентованим реченням, то цілковито потішував вставкою чогось носталгічно-сентиментального. Актор умів нагинати свою публіку, як бажав".⁴

Остап Тарнавський вказав, що тяжко охопити словами "легкість та образуву витонченість кожного його (Гірняка) руху, затриманому на півтоні, недоказаному. Часом так несподівано приходить якийсь рух, але він такий простий і такий властивий та перфектний. Гірняк не комік-резонер і не комік-буффо. За його грою відчувається щось трагічне — і це у нього своєрідне. В новий американський костюм Кукси він переодягнувся просто "з душею", створюючи новий, але такий Гірняківський тип, що викликає сміх".⁵

Вистава "Лісова пісня" Л. Українки (прем'єра 30 грудня 1950 р.) проходила в дуже тяжких обставинах, і їй судилося стати лебединою піснею Театру-Студії. Актори були виснажені фізичною працею для заробітків на прожиття. Це приводило до конфліктів на пробах і нервувало режисера. У Театрі-Студії постала криза, а необ'єктивна критика типу Бориса Ковалева (що від попереднього занадто високого вихвалювання перейшов до цілковитого засудження праці Театру-Студії) тільки поглиблювала її, відпихаючи глядача від театру. Навіть в українській пресі перед прем'єрою були голоси визначних театральних мистців, що висловлювали сумнів з приводу потреби постави "Лісової пісні" на сцені.

З другого боку активно діяли ворожі сили, тотожні в своїй тактиці до тих, що колись знищили "Березіль", а тепер нищили нові цінні прояви української культури. Сумної слави в цій кампанії здобув письменник Юрій Косач, що звів нанівець дискусію з приводу праці Театру-Студії, і врешті опинився в прорадянському таборі.

"Лісову пісню" ставила Добровольська і її режисерську працю визнано за справжній тріумф. Відповідаючи на запитання редакції бюлетеню Об'єднаної Демократичної Української Молоді в США з приводу цієї вистави, Гірняк сказав: "Режисер Олімпія Добровольська ставить перед собою завдання донести до глядача ідею,

4. М. М. (Меланія Мілянович), Хіба не всі ми? "Свобода", 3 квітня 1950 р.

5. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 248-249.

яку так блискуче показала Леся Українка в "Лісовій пісні", а саме: людина, яку будні ще не зробили своїм рабом, має нахил до краси, вона тужить за ідеальним. Та життєві будні найчастіше приглушують той "цвіт душі", вбивають щастя, відриваючи від прекрасної природи".⁶

Саме тому Добровольська як режисер хотіла підкреслити різницю поміж чистотою лісового світу та брутальністю людського світу; співставити провину і кару Мавки з одного боку та трагедію Лукаша з другого. Як режисер вона домогалася, щоб центральний характер Мавки відбивав у своїх почуттях незайману чистоту, її щирі любов і величезний біль, а також щоб цей образ ніколи не був переізнаний, а темпераментний і глибокий.

Виступала Добровольська у "Лісовій пісні" і як актор в ролі матері Лукаша, яку сама оцінила досить суворо: "я ніколи таких ролей не грала; це була просто ніяка, дурнувата баба".⁷ Проте критика була іншої думки: "Вийшла ясна чіткість портрету, яка може бути досягнена лише засобами постреалістичного театру. Реалізм тут ужитий як стилізація, як засіб легкого шарму, скерованого не лише на персонаж п'єси, а й на його зображення".⁸

Гірняк грав у виставі ролю дядька Лева. Це трапилось не випадково. Цей образ служив прикладом, як треба людині ставитися до природи, — єднатися з нею. Дядько Лев не дозволяє зрубати дуба, тримає чорного цапа при конях, щоб Куць міг їздити на ньому. Але дійсність жорстока: цапа продають, дуба рубають, а під його пеньком ховають дядька Лева. Загалом Гірняк отримав добру критику в цій ролі. Одначе, режисер Добровольська зазначала, що ця ролі Гірняком не була достатньо пережита, не вистачало достатньої простоти для особи, що стоїть на межі лісового царства та людини.

Даючи критику виставі "Лісової пісні", Петро Заярський висловився, що "Театр Гірняка — це не Килина з "Лісової пісні"; театр Гірняка — це Мавка, що символізує вищі духовні інтереси".⁹ В цьому була безсумнівна правда. На жаль, ворожі чинники зробили все можливе, щоб чарівну "Мавку" втопити. Тут були не тільки Борис Берест чи Юрій Косач. До них приєднались анонімні голоси, а один з них насмілювався сказати, що "найслабшими акторами (?!), як не дивно, були на протязі всієї вистави відомі професіонали: Й. Гірняк і О. Добровольська. Обое грали щось зовсім інше, ніж "Лісову пісню".¹⁰

Критика "Громадського голосу" вплинула пригноблююче на керівників Театру-Студії, особливо на Добровольську. Через кілька днів вони заявили, що залишають театр. Але студійці попрохали їх

6. Українські вісті, Новий Ульм, 24 грудня 1950 р.

7. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, стр. 256.

8. Ю. Дивнич, Поезія сцени, "Прометей", 8 лютого 1951 р.

9. П. Заярський, Прем'єра "Лісової пісні", "Свобода", 10 січня 1951 р.

10. О. С-ка, "Лісова пісня" в Нью-Йорку, "Громадський голос", січень 1951 р.

лишитися з умовою, що студійці переберуть на себе господарські справи. Гірняк подав плян ставити спершу "Мину Мазайла", а потім "Патетичну сонату" М. Куліша. З старого репертуару пропонувано відновити "Примари". Два місяці йшли інтенсивні проби над "Миною Мазайлом".

В кінці травня 1951 р. відбулася читка "Патетичної сонати" при величезному захопленні студійців. Але часом їх охоплював страх, чи опанують вони складну структуру п'єси Куліша. Проте як записав у своїому щоденникові В. Змій, "бачачи Й. Гірняка з вічно молодими і палаючими очима, віримо, що поразки не потерпимо".¹¹ Однак, в середині червня виявилось, що для "Патетичної сонати" не вистачає людей. Праця повернулася знову до проб над "Миною Мазайлом". В серпні 1951 р. Театр-Студія втратив приміщення в церкві св. Юра. Це вбивчо вплинуло на керівника Студії і студійців. Гірняк вирішив ліквідувати Театр-Студію, що й сталося 15 жовтня 1951 р., а 24 жовтня він опублікував про це свою "заяву" в часописі "Свобода".

Заява Гірняка стверджувала, що припинення праці Театру-Студії було наслідком консервативно-провінційного погляду еміграції, яка розглядала театр як розвагову установу і до того ж установу далеко не першої ваги, яка може існувати з власних заробітків. До появи нової еміграції після другої світової війни в США не було прагнення організувати справжній театр. Громадські установи в США не бажали ознайомитися з справжньою українською культурою і воліли лише час-від-часу побавитися виставами, орнаментованими в етнографічні шати.

"Березіль" з Л. Курбасом загинув, бо прагнув вивести український театр з комплексу меншовартости. Натомість імперсько-російські сили домагалися, щоб він навіки залишився в цьому комплексі. Коли ж двоє вихованців "Березоля" (Гірняк і Добровольська) пішли шляхами Курбаса, себто проти політики русифікаторів в Україні, то тепер тут, в США, руками їхніх прибічників постаралися принизити, ганьбити і дискваліфікувати цих двох заслужених березильців.

Відсутність будьякої допомоги молодому Театрові-Студії від громадянства, — чи то у вигляді фінансової підтримки, чи навіть у наданні приміщення для праці, — утворювали непереборні труднощі для Театру-Студії. Мистецькі керівники Театру-Студії змушені були припинити його діяльність...

11. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 269.

VIII. УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В АМЕРИЦІ

(Актори, режисери, педагоги)

Після ліквідації Театру-Студії в житті Гірняка й Добровольської до кінця 1953 р. утворилася прогалина. Колишні студійці власними силами виставили драму Л. Українки "Бояриня" (прем'єра 25 квітня 1952 р.). Після переговорів з Гірняком і Добровольською вирішено показати в Торонто дві вистави: "Бояриню" та спільними силами поставлену сатиру М. Понеділка "За двома зайцями". Про цю виставу афіша зазначала, що її показує Українська Театральна Група з Нью-Йорку при співучасті Олімпії Добровольської і Йосипа Гірняка. Гірняк узяв на себе провід поїздки і на цей раз грав Прокопа Сірка, батька комсомолки Проні.

На канадійського глядача вистава "За двома зайцями" справила величезне враження. Йому вперше пощастило бачити одну з вистав, створену ще в часах існування Театру-Студії. Поява Гірняка і Добровольської в першій сцені вистави надала ритму всім дальшим сценам. Після вистави до автора цих рядків підійшов один поважний громадський діяч, що прожив десятки років у Канаді, й сказав, що з усіх українських вистав на цьому терені він ніколи не бачив такої чудової професійної вистави. На запитання, що йому найбільше подобалося у виставі, він насамперед відзначив Гірняка й Добровольську.¹ Реакція іншого глядача була така: "За таку виставу більшовики відразу режисера поставили б до стінки". Отож не диво, чому аноніми з "Громадського голосу" доконали свою мету, — ліквідували Театр-Студію.

Виховну педагогічну працю, проведену Гірняком і Добровольською з молодими акторами, можна було простежити у цій виставі на головних характерах: Голохвостого (В. Лисняк) та Проні (Т. Позняківна). Ці молоді актори дали виняткову картину сучасного "виховання" підрадянської людини: безпринципність, кар'єризм,

1. "Сучасність", квітень, 1975, стр. 3-4.

базікання гучними фразами, брехливість, недоуцтво, позерство тощо.

Одна подія в 1953 р. знову згуртувала колишніх учнів Театру-Студії з їх керівниками. Гірняк, Добровольська та провідні студійці погодилися дати виставу, щоб допомогти хворій доньці Миколи Куліша. Вибір випав на комедію М. Куліша "Мина Мазайло", де Гірняк виконав (уже втретє) назовну роллю, продовжуючи кращі традиції "Березоля". Кульмінацією в цій ролі є його 15-тихвилинний монолог з безконечними варіаціями прізвища Мазенін. Мавши нагоду бачити його в цій ролі (вистава 6 лютого 1954 р. в Торонто), хочу сказати, що він подавав їх так різноманітно в рухах та інтонаціях, що хотілося дивитися і дивуватися до безконечности. Добровольська вдруге повернулася до ролі Баронової-Козино. Вона ж ставила виставу, яку критика відмітила, як характерну своїм "сценічним темпом".²

Незабаром по прем'єрі "Мини Мазайла" (17 жовтня 1953 р.) Гірняк виступив як гість в групі, що zorganizувалася під проводом колишнього члена Театру-Студії в Європі Мирона Чолгана, який був там і режисером. В своєму гостинному виступі Гірняк зіграв роллю Доктора Психіятренка в комедії І. Алексевича "Загублений скарб". Дія її відбувається влітку 1949 р. в Альпах у таборі ДП "Вишневий садочок". Автор мав на меті створити сатиру на таборове життя, але додав у програмі: "Всі особи й події комедії — вигадані. Евентуальна подібність до живих людей є зовсім випадкова".

Сатира "Загубленого скарбу" перш за все була спрямована на керівництво табору, до управи якого попали випадкові люди з примітивними поглядами, але які вважали себе за справжніх політичних "репрезентантів" України. Сатира висміює хворобу творення численних партій, організації маловартісних академій невідповідними силами. Одночасно робився наголос на ідеї збереження загубленого скарбу душ і сердець. Поєднання сердець з рідним краєм пробуджується перед виїздом за океан, — мовляв "еміграція кінчається, — і кожен знову стає нормальним".³

Доктор Психіятренко з Криворіжжя, якого грав Гірняк, являє собою і пародію на лікарське обслуговування в таборі, але в той же час йому надано функції критика таборового життя. З його власних слів, він з чистим серцем радий підписати довідку на ... божевільля всьому таборові, де література повна політики, а політика літератури, де всі партії — жебраки, ефемериди. Нарешті, коли редактор таборових вістей відмовляється від партії Дажбога, Доктор Психіятренко визнає, що це є перший пацієнт, якого вінвилікував у своєму житті.

Після показу "Загубленого скарбу" в Філядельфії та Ньюарку, в кінці грудня 1953 р. Гірняк скликав членів колишнього Театру-Студії і повідомив, що хоче ще раз спробувати створити Український Театр в Америці (УТА) з долученням до чоловічих членів Театру-Студії групи

2. І. Кедрин, "Свобода", 29 жовтня 1958 р.

3. І. Алексевич, "Загублений скарб", стр. 37 (машинопис).

акторів М. Чолгана та акторів з Філядельфії. Як свідчить у щоденникові В. Змій, Гірняк був дещо непевний щодо останніх, і це швидко справдилося. Натомість група М. Чолгана радо приєдналася. У квітні 1954 р. об'єднана група дістала приміщення і приступила до читки п'єси "Тартюф" Мольєра.

Одночасно на початку 1954 р. після успішних вистав "Мини Мазайла" на терені США, показ цієї вистави в Торонто зчинив зливу негативних виступів у пресі крайньо-консервативної критики (не без роздмухування її ворожими елементами, що давно діяли проти Театру-Студії та творчості М. Куліша), яка доходила аж до безглузкого твердження, що Й. Гірняк блукає "попід тином непродуманого мистецтва".⁴ В тому ж часі від УТА відійшов В. Лисняк, в якому Гірняк вбачав свого наступника в режисурі. В його особі відійшов і здібний сценограф.

Прем'єра "Тартюфа" 26 вересня 1954 р. за висловом колишніх студійців М. Чолгана та В. Лисняка була найкращою роботою Олімпії Добровольської.⁵ З Мольєром вона була добре обізнана з перших років сценічного шляху: в театрі ім. Франка виступала в мольєрівських комедіях, а в "Березолі" грала Жюлі в "Пан де Пурсоньяк". У Молодому Театрі вона виконувала ролі Мар'яни у "Тартюфі", а згодом в Театрі ім. Франка — Дорину.

Критика порівнювала "Тартюфа" в УТА з виставою в *Comedie Francaise*, хоч Добровольська бачила цей театр в Нью-Йорку вже після прем'єри своєї вистави. Була зазначена подібність її концепції в проблемі головного наголошення на акторське виконання та в доборі строїв. Добровольська не накидала готових образів акторам, а вимагала створення їх від самих акторів, дещо модифікуючи і зводячи до єдиного стилю. Це дало виставі більшого кольориту та опуклості.⁶

Перевантажена режисерською працею, Добровольська взяла на себе в прем'єрі епізодичну ролі Фліпоти, служниці пані Пернель що з'являлася лише на кілька хвилин на сцені без жодного слова. За словами Дивнича, це була лялька, зроблена з застиглого невгнутого пап'ємаше, і ця німа лялька промовляла до глядача більше, ніж фонтани слів.⁴ Згодом Добровольська виступила в ролі матері Оргона, Пані Пернель, справжнього патріярха дому, старої віком, але молоді духом людини, сварливої, коли справи не йдуть в тім напрямі, як їй бажається.

Гірняк грав Оргона, — в образі якого відбивався комплекс надзвичайної довірливості щирого господаря, який попадає в трагічну ситуацію. Саме тут для актора виявилася можливість показати на

4. "Нові дні", березень, 1954, стр. 22 (вислів з часопису "Наша держава").

5. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 283.

6. Ібід., стр. 284.

7. Ібід., стр. 288.

сцені цю безмежну довірливість, так характерну для української ментальности. Одночасно роля Оргона була в площині творчої індивідуальности Гірняка, який досконало міг поєднувати комізм і трагічність. Трагедія безмежної довіри обертає Гірняка в цій ролі в "німий стовп" по відомій сцені під столом.

Про громадське значення вистави "Тартюф" влучно сказав д-р М. Шлемкевич⁸ у формі листа до далекої пані: "Ви тривожитеся: що сталося? Хотите знати, як то кривдить суспільство Йосипа Гірняка, що він іноді попадає вже в списки мучеників. Дорога пані, пам'ятаймо завжди, що Йосип Гірняк — це справді великий актор, отже живе перебільшенням. Без цього немає митця. Безумовно, його мусять боліти напасті рідного примітивізму. Але філософствуйте твердо: за що наші Тартюфи мали б любити Гірняка? Чи за те, що він їм просто перед очима ставить дзеркало і перед повними захопленими залями скеровує увагу людей на криводушіє і лицемірство, розпаношене у нас?"⁹

Коли виставлявся "Тартюф" в УТА та й біля року перед тим, були ще дві ролі Гірняка (крім його участі в "Загубленому скарбі" І. Алексевича), що лежали поза його основними творчими прагненнями, але які показують його пошуки виходу в театральній справі на терени США та свідчать про його акторську солідарність. Такими виставами були "Безталанна" Тобілевича (15 березня 1953 р.), де Гірняк грав ролю старого Івана, та "Наталка-Полтавка" Котлярєвського (7 листопада 1954 р.). У першій Гірняк виступав як гість з філядельфійськими акторами. Збір з вистави мав піти на фонд побудови пам'ятника на могилі В. Блавацького. У другій була зроблена спроба наочно засвідчити прихильність до ідеї Гірняка про сумісну працю. На жаль, на цій виставі і закінчилися спроби співпраці.

Ці дві вистави нічого нового не дали, коли їх розглядати під оглядом постановки. Хіба лише сам Гірняк зауважив, що роля Возного в "Наталці-Полтавці" була мрією його життя і, коли трапилася нагода, він вхопився за неї і говорив, що почувався добре в цій ролі. Іншої думки була Добровольська, яка вважала, що вистава "Наталки-Полтавки" не була по дорозі їхнього театрального напрямку і зачислила її Гірнякові, як другий "побутовий гріх" після вистави "Безталанної" Тобілевича. Жартуючи, вона додала, що акторів завжди тягне туди, куди вони не належать. Про саму виставу "Наталки-Полтавки" вона була доброї думки, особливо про гру Б. Паздрія¹⁰ в ролі Виборного.

9 січня 1955 р. УТА поставив п'єсу молодого драматурга Дімі "Пересаджені квіти" з життя української еміграції у Франції. П'єса

8. М. Шлемкевич, "Тартюф" (лист до далекої пані), Листи до приятелів, т. XI. 1954.

9. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 293.

10. Ібід., стр. 296.

заторкувала тему української молоді, яка шукає нових шляхів у паризьких обставинах. Сам Гірняк висловився, що це була данина молодій літературі. Ця данина великої чести УТА не принесла, не дивлячись на те, що в складі акторів крім нього самого й Добровольської була запрошена ветеран української сцени Ніна Горленко. Він ствердив, що п'єса плоска, і довелося йти прямо за словами, а слова не мали достатньої внутрішньої динаміки, щоб створити повноцінне дійство.

Гірняк грав у "Пересаджених квітах" колишнього вчителя історії Семена Самчука, а в Парижі нічного сторожа. Як зазначив О. Тарнавський, Гірняк, не знайшовши в п'єсі викінченого типу, інтерпретував цю роль по-своєму, як щиросердного заблуканого серед чужих, провінційного інтелігента, в якого лишилося стихійне прив'язання до своєї рідної давнини.¹¹ "Пересажені квіти" ставила Добровольська і грала стареньку українську служницю Олену в домі французької графині зрусифікованого українського роду.

Черговою прем'єрою УТА була комедія Івана Керницького "Тайна доктора Горошка" (6 березня 1955 р.). Головний герой, доктор Горошко не може видати свою книжку про концтабори на Воркуті. До його праці ставляться скептично, його тероризують анонімними телефонами і листами. Хтось побиває Горошка в парку, і він опиняється у шпиталі. Відтоді справа набирає розголосу, про неї рекламують у пресі, і праця Горошка йде до друку. В кінці комедії виявляється, що все було інсценізовано приятелем Горошка, щоб видати його працю.

Драматург з одного боку глузує з "важливості політичної еміграції", де кожен вважає себе винятковим чинником у визвольній боротьбі, а з другої засуджує молоду генерацію за її бездушність і жадобу погоні за сенсацією. Добровольська, що ставила п'єсу, мала завданням показати ці дві проблеми. Вона грала роль пані Татух і створила комічний тип емігрантського побуту, не переходячи ні в гротеск, ні в карикатуру, а Гірняк, відтворивши образ доктора Горошка, ішов за персонажами великих комедій, де комічне стоїть на межі з трагічним¹², що, звичайно, не було новиною для актора, коли мати на увазі його попередні ролі в "Березолі" і щойно зіграний в УТА Оргон в "Тартюфі" Мольєра.

Коли мовиться про творчість Гірняка як актора, у якого комічне стоїть на межі з трагічним, то Мартин Боруля в одноіменній п'єсі Тобілевича може бути цілковито зарахований до цього пляну, хоч сам Гірняк мав відчуття, що він незадовільно провів цю роль (прем'єра УТА 15 травня 1955 р.). "Нервовий процесович, цілковито очманілий своєю дворянською манією"¹³, писав про нього один

11. Ібід., стр. 296-8.

12. О. Тарнавський, "Іван Керницький. Тайна доктора Горошка", Київ, ч. 3, 1955.

13. І. К-н, "Свобода", 3 червня 1955 р.

критик. Драма, що так легко перегукується в рівнобіжному аспекті з Мольєром, як "Пошилися у дурні" Кропивницького. Мартин Боруля "очманілий дворянською манією", як мольєрівський Журден ("Міщанин-шляхтич").

Письменниця Д. Гуменна назвала цю виставу "відчищенням золотом", маючи на увазі те, що вона була спрямована проти побутового примітиву і примітивного відтворення його на сцені. Це твердження збігається з принципом режисера Добровольської відштовхнутися від побутових штампів. Відмовляючись від них, вона "нівелювала встановлену побутову манеру подачі тексту, тобто штамп мови. Вона встановила свою власну, усучаснену, більш природню ритміку мови і підпорядкувала тій ритміці цілу постановку. З цим режисерським задумом вповні гармонізувало добре оформлення М. Чолгана, обмежене до своєрідної ритміки білих рамок".¹⁴

Прем'єра другої п'єси Діми "Хміль" (2 жовтня 1955 р.) побудована на вічній темі, так званому "трикутнику" (в даному випадку — вона, він, вона), що наприкінці завершується поверненням подружжя до попереднього стану. Як справедливо зазначала критика, від п'єси лишається "посмак зміління еміграційної людини, зменшення, сказати б, питомої ваги її та її вчинків".¹⁵

Найбільшим досягненням вистави "Хміль" визнано режисуру Добровольської, яка все робила в спілці з автором, щоб підсилити неглибоке тлумачення драматурга. Режисер намагалася подати п'єсу більш динамічно, створити рівний ансамбль і вимагала від акторів ставати понад текст драматурга, наполягала, щоб вони зважилися на боротьбу з мілізною "Хмелю".¹⁶

Добровольська колись висловилася, що п'єси Діми ("Пересаджені квіти" та "Хміль") і комедії І. Керницького "Тайна доктора Горошка" Гірняк узяв для УТА не як добрий театральний матеріал, а для заохочення нових драматургів. Керівники УТА сподівалися показом цих п'єс заохотити молодого глядача, який, на диво, на ці вистави майже не з'явився. Пізніше довелося шукати іншого вирішення, і зусилля керівників УТА спрямувалися в двох напрямках: творення Театру-Слова та організації дитячого театру. Залишаючи тим часом появу Театру-Слова, УТА звернувся до казки Р. Бюркнера "Князівна на горошині" в перекладі В. Софронова-Левицького (прем'єра 13 вересня 1957 р.) в музичному супроводі М. Фоменка та оформленні О. Дядинок. Перекладач переробив її з короткої казки Андерсена. Фабула була заповнена комедійним дійством, що будувалося на трьох персонажах: доктора, який на все має раду; слуга, який все робить навпаки, і дами двору, в якої завжди щось болить.

14. Театр-Студія Йосипа Гірняка—Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 304-5.

15. Ю. Дивнич, "Хміль" в УТА, Українська літературна газета, ч. II, 1955.

16. Ібід.

Й. Гірняк — Мамай, "Хождєніє Мамає",
Театр-Студія, 1948 р.



Й. Гірняк та М. Чолган
Оргон і Тартюф

"Тартюф"
Український Театр в Америці
1954 р.



О. Добровольська — Пані Пернел



*Й. Гірняк і О. Добровольська серед учасників вистави
"Мойсей" І. Франка. Театр Слова 1956 р.*



*П'ять братів Гірняків. Зліва: Володимир, Юліан,
о. Юстин, Никифор, Йосип, (1956 р.)*

Казку подавав перед кожною дією у ролі оповідача-скомороха Гірняк, а Добровольська ставила виставу. "Це був мистецький і організаційний подвиг одночасно", — писав М. Шлемкевич, — "це перемога над нашим пливким ліризмом, що розбиває єдність і форму. Але перемога, яка не нищить і не заперечує, а підносить і оформляє. Це "державницький" чин у площині мистецтва. Цей чин велика заслуга Олімпії Добровольської, її театрального знання, її школи, її постанови. Найкраща держава та, що її не видно... Може для підкреслення саме тієї істини Олімпія Добровольська не з'явилася перед публікою, що хотіла вклонитись їй і подякувати за виставу".¹⁷

Добровольська мала рацію, коли не вийшла перед глядачем на цій виставі. Розрахунок керівників УТА, що виставу "Князівна на горошині" відвідає численна молодь, не справдився. Чудова вистава з живою театралізацією "commedia dell' arte", на якій молодь мала б чималому повчитися, пройшла повз них. "Та невже на м'яких матрацах і подушках добробуту ніяка горошина спомину і думки про українську культуру не перебиває твердого духового сну тих людей? Так сумно подумати: — невже це знак, що у них зовсім немає шляхетства князівни з казки, шляхетства, що про нього так чарівно оповідає своєму суспільству театр Гірняка?"¹⁸

Ці слова М. Шлемкевича до молодого покоління залишилися подібно вислову М. Зерова про Хвильового "криком серед півночі в якійсь глухій околії".¹⁹ Керівники УТА втомилися пропагувати цінності справжньої української культури в середовищі людей, які знали лише Україну як країну шараварів та голубців. Зневірилися показувати молодому поколінню приклад творення справжнього мистецтва.

Але подумайте, — від молодих вимагалось лише одне — братися до упертої праці над собою на прикладі діяльності керівника УТА. Але це було цілковито ігноровано, і УТА припинив своє існування.

17. М. Шлемкевич, Листи до приятелів, X, 1957.

18. Ібід.

19. М. Зеров, До джерел, Укр. вид. Краків-Львів, 1943, стр. 269.

ІХ. ТЕАТР СЛОВА

(Актори, режисери, педагоги)

Виникнення першої півторагодинної вистави Театру Слова ("Мойсей" І. Франка) сталося ще перед "Князівною на горошині". Це було 20 травня 1956 р. на відзначення століття від дня народження письменника. Але були й інші причини для театральної вистави, де центром було би слово. Найважливіша з них — бажання прищепити молодому поколінню любов до рідного слова в формі театру. "Не для себе ж", — говорив Гірняк, — "ставимо Мойсея", а для молодого покоління, що в бурі війни не мало змоги добре прочитати навіть перлин своєї власної літератури, для молоді, що дітьми, часто в пелюшках, покинули рідні землі, або родилися вже в Європі та США".¹

Про великий успіх вистави "Мойсей" свідчить і голос письменника Василя Барки: "Виконання "Мойсея" в театрі Гірняка й Добровольської (якраз це виконання свідчить, що названий театр існує справді, як, можливо, найоригінальніша творча одиниця в цілому сучасному театральному житті України — по обидва боки заслони), — виконання поеми має прикмети, що наближають його до ораторії. Я й до сьогоднішнього ранку, місяць після вистави, вагаюся в уваленні — здається, що бринить велика оркестра".²

Реакція на виставу "Мойсея" лунала від глядачів — людей різного стану суспільства. Як зазначає Ю. Лавріненко, — "на виході з залі по закінченні дійства один відомий наш поет сказав: "Якби мої твори (не ті, що є, а ті, що тепер стараюся мати) так прочитали після моєї смерті, то я ожив би в пеклі і навіки перейшов у рай". А ось реакція іншої людини: "За останнє десятиліття мого бування в німецькому, американському й українських театрах, включаючи кіно, мене оце вперше в театрі стрясло й освіжило до дна. Діяли дві речі:

1. Роман Долинський, Від "Гайдамаків" Л. Курбаса до "Мойсея" Й. Гірняка, "Свобода", 25 січня 1957 р.

2. "Мойсей" в Театрі Гірняка і Добровольської, Українська літературна газета, ч. 7, липень, 1956.

сила мистців сценічного слова і сила Франка, якої ми досі такою мірою, як показала ця вистава, не знали”.³

Через усю виставу Добровольська як режисер донесла цілісний ритм у поєднанні з музикою на гебрійські мелодії (композитор М. Фоменко), співом (диригент Л. Крушельницький), шумами та світлом (В. Змій). Сама Добровольська читала через мікрофон текст Азазеля з притаманною їй силою інтерпретації. Гірняк читав текст Мойсея. Критика погодилась на тому, що він вимовляв текст без зайвого громового піднесення, що стало заскорузлим “привілеєм” численних аматорів-рецитаторів на різних громадських урочистостях, а прагнув до стриманості, за якою відчувалося глибинне розкриття тексту Франка. “Який контраст!”, — зазначає Ю. Лавріненко, — “Виходить дрібний на зріст чоловік, без перуки, без театрального вбрання, — гномик в окулярах та й годі. А потім, хвилина по хвилині виростає колосальна духовна постать пророка: в переживанні гніву, скорботи, горя, пораненої любови до рідного люду, якій немає границь: — все щастя святої душі, що її в пустині словами каменують”.⁴

Складність мистецької подачі слова зі сцени для Добровольської полягала ще в тому, щоб досягти єдності одинадцятьох “голосів поета” в різноманітному їх звучанні, в інтонаціях, в чіткій дикції, наближаючись до традицій античного грецького театру та березільських “Гайдамаків”. Добровольська реалізувала в своїй інтерпретації засаду мистецтва, якому непотрібне будьяке бутафорське оформлення. На сцені панувало слово.

Тому для підкреслення вагомості слова вистава йшла в сукнях. По них проходили світла з більшою чи меншою силою, часом спадаючи майже до темряви, створюючи ілюзію чинника часу, переходу дня на вечір, вечора на ніч, ночі на світанок. В сутінках з’являвся і Гірняк (лише горіли червоним світлом троянди під портретом Франка) і коротко розповідав про трагедію розп’яття Мойсея-людини, що “не знайшов признання від свого народу, для якого віддав усе, що мав у житті, і не заслужив теж і ласки Божої”.⁵

Ця ідея домінує в творі Франка, а у самому факті вистави “Мойсея” виявилася гірка правда невизнання байдужої української громадськості надхненої праці Добровольської, Гірняка та вихованих ними акторів. “Мойсей” був зроблений без громадської підтримки, власними силами виконавців, власними засобами і нервами. “Прикро вражало те, — говорив один глядач, — що не було масової участі молоді, передовсім пластової молоді, на виставі “Мойсея”. Невже її спів: “Ми ростем, ми надія народу” — порожній звук?”⁶

3. Ю. Лавріненко, Незвичайна поява “Мойсея”, “Українське слово”, 1 червня 1956 р.

4. Ібід.

5. ОТ (О. Тарнавський), Огонь в одезі слова, “Народня воля”, грудень, 1956.

6. Н. Г-к, “І не слухає його слів молоде покоління” (архів Гірняків).

Другою виставою Театру Слова, яка чомусь пройшла мал. поміченою в пресі, був вечір присвячений 10-літтю з дня смерти поета Юрія Клена (8 грудня 1957 р.). Стиль вистави був подібний до "Мойсея". На основі творів поета сім студійців розіграли дві сцени — "Коло життєве" та "Україна". Добровольська (вона була і режисером вистави) закінчувала вечір поезією Ю. Клена, — його "Молитвою". Крім того вона з Гірняком рецитувала уривки з епопеї "Попіл імперії", що являє спробу охопити перебіг української історії останнього сторіччя через жахливі царства двох імперій — советської та німецької, через хаос революційних часів до повстання справжньої людини, що за словами автора, народиться там, де був найскладніший шлях на Голгофу, а саме в Україні. Вступне слово до вечора виголосив поет Євген Маланюк, а Ю. Дивнич окреслив життя Ю. Клена та головні засади "Попелу імперії".

5 грудня 1959 р. Театр Слова дав третю виставу "Людина і герой", присвячену гетьманові Іванові Мазепі з нагоди 250-ої річниці з дня його смерти. Це був ніби погляд світу на постать Мазепи, відбиток його постаті в світовій поезії та музиці. Біографія Мазепи (від юнацьких років до смерти) була подана в дев'яти фрагментах: "Королівський двір", "Страта на палі", "Бунт серця", "Віщі сни-марива", "Утеча", "На крилах Пегаса", "Бій під Полтавою", "Остання ніч по цьому боці Дніпра", "Мазепинський триптих". Шестеро колишніх студійців (жінки в білих сукнях, а чоловіки в смокінгах), рецитували уривки творів з Мазепинською тематикою. В тексті перепліталися В. Сосюра і В. Гюго в перекладі С. Гординського, Пушкін і Байрон в перекладі Д. Загула, а "Мазепинський триптих" був написаний для вистави поетом Вадимом Лесичем...

Відносно самої теми вистави "Людина і герой" Гірняк зазначив, що про жодну іншу постать української історії стільки не писали світові письменники та композитори, як про Івана Мазепу. Одночасно ніхто інший з українських гетьманів не викликав стільки питань і здогадів, як Мазепа. Театр Слова взявся зібрати погляди на цей образ з літератури світової, своєї і навіть ворожої, щоб якнайповніше відтворити образ, який живе в кожному серці українця-патріота як символ боротьби з російськими, білими та червоними імперськими силами.

Перед самою виставою Гірняк читав есей Ю. Лавріненка про Мазепу, де його схарактеризовано такими словами: "Він, — політик, володар і козацький полковник на морі й на суші, — був водночас носієм ідеї свободи народів Сходу, меценатом вільної мистецької творчости, джентельменом ренесансу. Запам'ятаймо собі, що без будівничої фундаментальної тридцятирічної праці Мазепи, як і без його виступу проти Москви, було б немислимим українське відродження на порозі ХІХ-го століття, немислима була би поява Шевченка і Куліша, немислиме було би і революційно-державне відродження України у 1917 році. 1917 рік був тріумфом Мазепи і поразкою Петра".⁷

7. Л. Л., "Людина і герой", "Наш світ", 25 грудня 1959.

Вистава про Мазепу (за словами Гірняка) яскраво мала б свідчити з однієї сторони про те, як імперська Росія виставляла його Кайном, а на Заході його постать звеличувалася в романтичному світлі творами світових письменників та композиторів, включно з російським поетом К. Рилеевим. І навіть у Пушкіна він вище від пропаганди російських імперіялістів. З другої сторони ця вистава зобов'язувала її учасників показати велич живого мистецького слова.

Крім читання есею Гірняк виступав у ролі ведучого (що ніби пов'язував у ціле дев'ять фрагментів). "В цьому читанні і в ролі актора-провідника", — писав Василь Барка, — "він виявив незвичайну вимовність, з енергією, гаразд розміреною протяжністю в дикції. Зосереджуючись на низьких тонах, провадив розповідь стримано, але з найбагатшими почуттєвими сугестіями і гіпно-тичною уявністю, з різко вираженими індивідуальними, суто "гірняківськими" інтонаціями, при глухуватому грудно-придиховому тембрі"⁸

Автором поетичної "партитури" вистави "Людина і герой" стала Добровольська. Стиль її — піднесений, романтичний. "О. Добровольська скомпонувала виставу", — писав В. Барка, — "як належить, на виголошенні поетичного слова. З двох звучань слова в творі поезії: звичайного, як ми його чуємо і привчилися приймати, і — "глибинного", для надсвідомого слуху серця, — це друге звучання значно важливіше, ніж перше. Хоч обидва відгукуються пов'язано в сприйманні, але не в однаковому характері"⁹.

Про ці три вистави Театру Слова (включно з "Людиною і героєм") композитор Микола Фоменко так висловився: "Сказати, що це були культурні імпрези, як було зазначено в одній поважній рецензії, це значить не сказати нічого. Як можуть бути у кращих учнів геніального Курбаса некультурні вистави? Критерієм для оцінки їхньої творчості мусить бути не звичайна культурність, а щось інше, побудоване на базі театральної спеціалізації"¹⁰. Згадана Фоменком спеціалізація знаходиться саме в принципі професійного погляду керівників вистави на театр, в акцентуванні всіх елементів театрального дійства (звук, світло, пластика, тощо) на допомогу слову.

Від вистави "Людина і герой" минуло три з половиною роки, коли Театр Слова показав "Неофіти" Шевченка на відкритті пам'ятника у Вашингтоні 27 червня 1964 р. Вибір цієї політичної поеми Шевченка з його оптимістичними висновками для такої урочистості — не випадковий. Якщо у свій час Шевченко в алегоричних образах картав систему російських імператорів, то 1964 р. за цією алегорією яскраво вживався терор червоної російської імперії, де "преторіянам дан указ, щоб все, що хочуть, те й робили"¹¹ над "плебеями-гречко-

8. В. Барка, Ювілейна вистава, Українська літературна газета, ч. 6, червень, 1960.

9. Ібід.

10. М. Фоменко, Черговий мистецький осяг, "Нові дні", березень, 1960, стр. 19-20.

11. Т. Шевченко, том I, Держлітвидав України, Київ, 1949, стр. 533.

сіями", де численні холуї-прислужники "співають гімн і курять дим".¹² Новій класі партійців, де "нема сім'ї, немає хати, немає брата, ні сестри, щоб незаплакані ходили, не катувалися в тюрмі або в далекій стороні, в британських, гальських легіонах не муштрувалися!"¹³

"Неофітам" судилося бути останньою виставою Театру Слова, керованого Гірняком і Добровольською. Немає сумніву, що цей театр народився з конечної потреби. То була остання можливість втримати якунебудь, хоч обмежену форму театру"¹⁴, засобами найскромнішими, що показували б глядачам бодай в такій формі багатства української культурної спадщини. Одначе, за окремими виїмками, громадськість виявила повну байдужість і нічим не допомогла Театрові Слова. Гірняк і Добровольська більше не намагалися відновити театр на американському терені.

12. Ібід., стр. 531.

13. Ібід., стр. 530.

14. Театр-Студія Йосипа Гірняка-Олімпії Добровольської, упор. Б. Бойчук, УВАН, Нью-Йорк, 1975, стр. 319

Х. ГІРНЯК-АВТОР

При кожній зустрічі з такою особистістю, як Гірняк, постає його основна професія актора. Далі виникає постать Гірняка-режисера та діяльність його як педагога, яку він провадив і ділив з Олімпією Добровольською. Але Гірняк був і автором численних статей, що об'єдналися в його монументальних "Споминах" (1982), де частково висловлені його думки з раніш написаних статей та листів.

Переглядаючи статті Гірняка, вражає його винятково широкий обсяг зацікавлень. Звичайно, найбільшу вагу в його авторському доробкові мають статті, що стосуються діяльності "Березоля". Тема "Березоля" зустрічається майже у всіх його публіцистичних працях, нарисах про визначних акторів і в матеріалах про загальний стан українського театру і в тих статтях, що торкаються діяльності Театру-Студії в Америці, тощо. Окремо стоять його літературні силуетки, праці відносно проблем кіномистецтва (зокрема, про творчість Олександра Довженка), а також загальні огляди подій, що відбувалися в часи його раннього життя.

Гірняк почав діяльність як автор лише по Другій Світовій війні. Ця частка його діяльності розвинулася після того, коли він багато років попрацював режисером, починаючи з таборового театру в Чіб'ю. Пройдена ним березільська школа виховання актора привчила його багато читати, вивчати матеріали при підготовці ролей (для прикладу згадаймо, як Гірняк старанно працював над різними джерелами у зв'язку з ролею царя Миколи II в "Напередодні" та "Пролозі").

Гірняк був і добрий промовець, виявляючи обізнаність у мистецьких питаннях. Актори Театру ім. Франка зазначали змістовність промови, коли Гірняк як представник "Березоля" вітав їх у Києві 1930 р. з нагоди святкування їх 10-ліття.

Перша стаття Гірняка з'явилася під час існування Театру-Студії в Європі і була видрукувана в журналі "Сучасник" 1948 р. під заголовком "Двадцятиріччя прем'єри "Народнього Малахія"". Багата на інформаційний матеріал, стаття відзначає захоплення Миколи Куліша режисерською роботою Курбаса. Драматург відчув, що саме такий режисер і театр можуть мати на нього як автора великий творчий вплив.

В цій же статті Гірняк пише про одне важливе явище в театральному житті: про включення глядачів у дію вистави. На це він звернув увагу на виставі "Народнього Малахія". "Закінчивши свою ролі в третій дії", — оповідає Гірняк, — "я подався в залю, щоб разом подивитись останню дію. Маючи можливість вийти з образу, я розчинився в масі глядачів і хотів пасивно сприймати кінець вистави. Але чи моє довге тривання в попередніх трьох актах як актора, чи активне включення глядачів у дію пірвало мене теж у той вир надреального буття. По закінченні вистави мало хто покидав театр, більшість, сидючи тут в залі, дискутували над п'єсою і її сценічним вітленням".¹

Друга стаття Гірняка з історії "Березоля" "Славний, але трагічний ювілей" ("Свобода", 29 березня 1952 р.) нагадує про тридцятиріччя заснування у Києві Мистецького Об'єднання Березиль (МОБ), модерного українського театру, ім'я якого зараз небезпечно згадувати в Україні, хіба лише "злим словом". Однак результатами Курбасівського таланту користуються не тільки колишні учні, але й кон'юктурники, які ніколи не могли досягнути курбасівського рівня.

На наступній статті Гірняка в англійській мові "Birth and Death of the Modern Ukrainian Theater" (Народження і смерть українського модерного театру), вміщеної в збірникові "Soviet Theatres 1917-1941"² необхідно довше зупинитися. Книжка, обсягом 350 сторінок видана, як науковий підручний і в ній стаття Гірняка займає майже одну третину.

Тому, що тема статті була абсолютно невідома англословному читачеві, Гірнякові довелося подати докладний вступ про історію українського театру. Стаття починалася з вислову професора Д. Антоновича у праці "Триста років українського театру, 1619-1919", — про український театр, як національний чинник у культурній і політичній боротьбі народу.

Головна частина праці Гірняка має мемуарний характер. Автор зберігає хронологію подій, а свої враження описує, як безпосередній свідок або учасник тих подій. Такий характер має й розділ про виставу: Курбаса "Гайдамаки" за Шевченком (1920). Гірняк описує події, пов'язані з мистецькою біографією Курбаса, а саме, — його студії і зацікавлення у Відні, повернення до Галичини, праця у гуцульському ансамблі під керівництвом Гната Хоткевича, а потім у професійному театрі "Руської Бесіди", перебування в побутовому театрі ("Тернопільські театральні вечори", театр Садовського в Києві) та організація Молодого Театру.

В розділі про Молодий Театр подається детальний репертуар цього молодого театральньо-революційного ансамблю та його

1. Й. Гірняк, Двадцятиріччя прем'єри "Народнього Малахія", "Сучасник", ч. I, 1948, стр. 121.

2. Soviet Theatres, 1917-1941, Research Program on the USST, New York, 1954, pags. 250-338;

загальну характеристику. Мистецьке та ідеологічне обличчя нової трупі окреслено Гірняком фрагментами зі статей Курбаса, зокрема, з його "Мистецького маніфеста" та "Театральних листів". Далі йде опис основних вистав Молодого Театру "Царя Едіпа" Софокла, "Горе брехунів" Грільпарцера та "Різдяного вертепу". Згадуються негативні наслідки примусового об'єднання Молодого Театру з Державним Драматичним Театром О. Загарова (1919).

Виставу "Гайдамаків" окресено, як таку, що якнайяскравіше представила велич поета, живими образами донесла до глядача його поему через застосування "десяти слів поета" — групи десяти жінок, які не просто коментували, а посилювали всю виставу. Наводить Гірняк і вислів критиків про "Гайдамаків", які 1920 р. підкреслювали її значення, як "клясичної вистави раннього революційного українського театру", додаючи, що тринадцять років пізніше, по усуненні її творця, — трактовано як "контрреволюційну спадщину Курбаса".³

Гірняк розглянув працю Київського Драматичного Театру (Кийдрамте), керованого Курбасом на периферії (Умань та Біла Церква), де було вперше поставлено українською мовою шекспірівського "Макбета" (з Курбасом у назовній ролі). За цим автор переходить до організації Мистецького Об'єднання Березіль (МОБ), робить коротку аналізу праці майстерень МОБ, перших експресіоністичних вистав ("Газ" Г. Кайзера та "Джиммі Гіггінс" за Е. Сінклером), згадує дискусію навколо вистав "Макбета" та боротьбу з напасливістю партійних бюрократів.

Далі автор говорить про творчість М. Куліша (зокрема про вистави "Народнього Малахія" та "Мини Мазайла"), окреслює пов'язання драматурга з "Березолем" та з діяльністю ВАПЛІТЕ, спільну боротьбу Курбаса і Куліша на театральній дискусії 1929 р. за справжні мистецько-національні ідеали, змагання за виставу "Патетичної сонати" М. Куліша, пише про перемогу Курбаса як режисера над пропагандивною п'єсою "Диктатура" І. Микитенка, про тиск партійних бюрократів на "Березіль" і складні обставини останньої вистави Курбаса "Маклени Граси" М. Куліша.

Обставини вистави "Маклени Граси" та "суд" над Курбасом в приміщенні Народного Комісаріату Освіти України з'являються вперше в спогадах Гірняка. Такі жажливі розправи над митцями не траплялися в історії світового театру, тому вони є унікальні для англомовного читача. Гірняк показує, що зробили з Курбасом, провідним режисером українського театру, мистцем і людиною, що не захотіла бути лялькою в руках партійних бюрократів і скоритися їх русифікаційній політиці.

На основі англомовної статті Гірняка можна створити в майбутньому меморіяльну працю про Леся Курбаса й "Березіль", щоб показати іншомовному читачеві цей театр, — як найвизначніше явище

3. Ibid., стр. 274.

в історії української культури і, зокрема, українського театрального ренесансу 1920-их років. Гірняк, скерувавши увагу на "Березіль", на жаль, не заторкнув інших цікавих мистецьких театральних явищ у той час, які так само зникли в зв'язку з розгромам "Березоля".

Поява статті Гірняка "Лист, що його адресат не отримає і не прочитає" (1959) пов'язана з виступом у пресі провідного артиста Театру ім. Шевченка в Харкові, колишнього актора "Березоля" Олександра Сердюка, який в зв'язку з частковою "реабілітацією" Курбаса зляканим голосом "заїкнувся"⁴ про нього. Навіть за одне це він там був критикований за вказівками партійних чиновників-русифікаторів.

Ця стаття Гірняка була скерована проти критиків-фальсифікаторів, що намагаються наклепами на Курбаса і на добу "Березоля" приховати від молодого покоління справжні досягнення в історії українського театру того часу. Гірняк звертав увагу на постійну фальсифікацію щодо перебільшеного значення участі А. Бучми у виставі "Джиммі Гігінс". Основний же постулат його висловлювань у тому, що сучасні критики не договорюють фактів, бояться правдиво висловитися, що Курбас тим і могутній, що вів нещадну боротьбу з малоросійщиною та провінційною некультурністю.

Стаття ще раз нагадує про рішучу відмову Курбаса від поклінних гастролей "Березоля" в Москві та участі в олімпіадах неросійських народів. Свою відмову він не побоявся висловити російським наркомам освіти — А. Луначарському, а потім А. Бубнову, лишаючись у складних підсоветських обставинах відважним і принциповим.

Стаття "З чого смієтесь?" (1960), в основі має центральним стрижнем відповідь Гірняка на статтю редактора київського "Перця" Федора Маківчука "Репортаж з того світу" в журналі "Дніпро" за липень 1960 р., в якій намагалося дискредитувати Гірняка, назвавши його "скитальською гряззю", та сміттям.⁵ Відповідати на цю брудну лайку не було потреби, тож відповідь Гірняка Маківчукові має неособисте спрямування. На противагу твердженню Маківчука про "розквіт" сучасного театру в Україні, Гірняк окреслює той театр як "картину безпросвіття", безвихідної макулятури, брехні "соцреалізму", котурняної фальші "позитивного героя", від якого пролетарський глядач захворів на недугу театроскуки".⁶

На репліку того Маківчука, що колись, мовляв, Гірняк мав театр, а тепер ні, — він відповів, що не тільки він мав театр, Україна мала театр, мала "Березіль", мала Курбаса, Куліша, але русифікатор П. Постишев з компанією інших Маківчуків знищив їх, бо вони їм були не до впадоби, а замість "Березоля" нічого не створили.

Стаття "Лесь Курбас і світовий театр" (1961) була написана, коли

4. Й. Гірняк, Лист, що його адресат не отримає і не прочитає, "Вільне слово", 14 вересня 1959 р.

5. Ф. Маківчук, Репортаж з того світу, "Дніпро", ч. 7, 1960, стр. 122.

6. Й. Гірняк, З чого смієтесь?, "Прометей", 6 жовтня 1960 р.

в київській "Літературній газеті" надрукували повідомлення, що в Харківському театральнім інституті відбувся перший вечір пам'яті Курбаса. Цей факт тільки піднімає значення статті Гірняка. Допомагає його оцінці знаменитого режисера в тому, що "заслуга Курбаса не тільки в т. зв. європеїзації українського театру, не в механічному переозброєнні актора театальною культурою Заходу. Лесь Курбас був одним з небагатьох творців небарокового стилю пореволюційного мистецтва, — і його непроминальна заслуга в тому органічному перетравленні надбань минулого з новонародженою культурою України".⁷

Порівнявши постать Курбаса з світовими майстрами сучасного театального мистецтва, Гірняк приходять до висновку, що сорок років тому Курбас пішов шляхами, на які ступили майстри сьгоднішнього світового театру. В цьому відношенні Курбасові допомагала його прониклива інтуїція, що відкривала йому шляхи українського театру у світові обрії з прогнозом на цілі десятиліття. Ця прониклива інтуїція була сполучена з монументальною уявою і режисерським втіленням її в драматичних творах та рідкісним умінням і педагогічною здатністю підкорити затиснений, неподатливий акторський матеріал своїм мистецьким візіям.

Як підтвердження своїм висловам про Леся Курбаса, Гірняк наводить слова Валерія Інкіжинова (монгола, вихованця театрів Петербурга та Москви, а потім актора і режисера французького кіно), що Курбас був найбільшою особистістю, яка діяла в царині нової української культури. "Два джерела наповняли Курбасову театральну творчість. Першим був український театр вертепу та старенької Наталки-Полтавки, а другим джерелом — німецький театр з блискучою генерацією Йосифа Кайнца. Оці два важливі першоджерела запліднили цілющою водою творця новітнього українського театру".⁸

Стаття "Невиголошене слово в Харкові під час реабілітації Леся Курбаса" (1962) скерована до колишніх членів "Березоля" після оголошення в підрадянській пресі про вечір пам'яті Курбаса, де виступали В. Василько, І. Мар'яненко, О. Сердюк, Ф. Радчук. Мета статті — спогади Гірняка — зобов'язати кожного колишнього березільця на визбирування "цеглинок", з яких майбутній "архітект" реставрує театр "Березіль" і його натхненника Леся Курбаса. Це — нелегке завдання, бо тридцять років викорчувувалися його коріння з українського театру.

"Мій спомин", — зазначив Гірняк, — "не буде повторенням того, що виголошувалося сьогодні. Не буде тому, що Господь дав мені

7. Й. Гірняк, Лесь Курбас і світовий театр, Листи до приятелів, ч. 11-12, 1961, стр. 10.

8. Ігор Костецький, Контур, степ і доля, "Україна і світ", листопад 1954, Мюнхен, стр. 60.

змогу говорити не оглядаючись на цензуру, на партійні директиви, на державні накази. Тому, що я й колись говорив те, що думав і у що вірив — за це опинився поза стінами нашого театру”.⁹ Він також пригадав березільцям, що виступи Курбаса були скеровані проти тенденції підкорити театр розрахункам партії, а думки і діла Курбаса дбали про поступ мистецтва та зріст українського театру.

Стаття “Підзолочений ювілей” (1972) написана з приводу появи статті режисера Р. Черкашина в “Літературній Україні” про святкування “Золотого ювілею” Харківського Театру ім. Шевченка та з приводу майбутніх його гастролей у Москві під час 24-го з’їзду партії. Гірняк спростував Черкашина: нема золотого ювілею Театру ім. Шевченка, бо він заснований після “Березоля” лише в квітні 1935 р. І додав, що цей театр — “за роки свого існування достроївся до рівня соцреалістичного казенного типу театру “на українском языке”, де царствувала корнійчуківщина та обов’язкова драматургія Горького”¹⁰, а українська мова зникла навіть за кулісами.

Гірняк пригадає Черкашину (як і в попередній статті “Лист, що його адресат не отримає і не прочитає”), що Курбас 1932 р. відмовив наркому освіти РРФСР А. Бубнову взяти “Березолю” участь в театральній “показусі” національних меншин у Москві, зазначивши, що він проти таких екзотичних явищ для розваги московського глядача, і запропонував всесоюзний огляд за участю всіх передових театрів і щоб не кочало то мало бути в самій Москві.

Грунтовна стаття “До недобитків “Березоля” 1974 р. присвячена двом темам: 1) ситуації в останні трагічні дні “Березоля” та 2) зауваженням з приводу появи книжки “Спогади учасників” про Курбаса. Щодо першої, то, переказавши дослівно розмову Курбаса з “особливим уповноваженим” Сталіна на Україні Постишевим у зв’язку з виставою “Маклени Граси” та розправу над ним спеціальної колегії НКО, Гірняк зупиняється на тому, як катастрофічно змінився стиль праці в “Березолі” по усуненні мистецького керівника. Під час підготовки п’єси “Загибель ескадри” Корнійчука почали вмішуватися в працю режисера і сценографа і наказний директор О. Лазоришак, і місцевком, і навіть рядові члени партії з технічного персоналу (старі кадри ще російського театру Н. Сінельнікова), а на громадському перегляді з’явилися П. Постишев, П. Любченко та А. Хвиля, які командували режисерові та окремим акторам міняти мізансцени, жести та інтонації.

Такий руйніницький стиль дуже швидко привів український театр до такого стану, що він опинився в назадняцтві, потонув у провінційщині, зробився сірим, монотонним видовищем. Про дійсний стан Харківського театру ім. Шевченка 1972 р. Гірняк наводить

9. Й. Гірняк, Невиголошене слово в Харкові під час реабілітації Леся Курбаса, Листи до приятелів, ч.1-2, 1962, стр. 16.

10. Й. Гірняк, Підзолочений ювілей, “Свобода”, 26 вересня 1972 р.

підлабузницькі слова Леся Сердюка: "Харківський орден Леніна академічний український театр ім. Т. Шевченка є "однолітком" з Союзом РСР і святкує разом з ним своє повноліття "50". Орден Леніна на прапорі, звання академічного на афіші, популярність колективу та його акторів серед народу — все це є результатом благодійного партійного впливу на наше творче життя!"¹¹

Відзначаючи як відрадне явище згадку про Курбаса в збірнику "Спогади сучасників", Гірняк звертає увагу, що всі 38 авторів цих спогадів стверджують, що такого талановитого культурного режисера до цього не було, але тут же зауважує, що над цими признаннями домінує магічна сила, яка не дає їм змоги все договорити до кінця. Навіть самі видавці "Спогадів сучасників" одразу роблять застереження в передмові, що творчість Курбаса була суперечливою, що у "деяких своїх роботах він стояв на формалістичних позиціях, а в доборі репертуару театру й у виступах з теоретичних і творчих питань припустився ідейно-творчих зривів, поділяючи платформу ВАПЛІТЕ".¹²

Гірняк рекомендує замислитися колишнім "недобиткам "Березоля"", що Лесь Курбас належав до творчої української еліти, яка гострою скалкою стирчала і стирчить в очах московсько-партійних держиморд. Отож, Лесь Курбаса хоч і реабілітовано, але над ним висять обтяження національного комплексу, які при кожних обставинах треба пригадувати малоросійським кон'юнктуристам та пристосованцям".¹³

Нарешті у статті "До недобитків "Березоля" Гірняк відзначає, що дехто з авторів збірника спогадів про Курбаса признається у невідрадному стані тамошньої театральної дійсності. І не тільки молодих не приваблює сучасна українська Мельпопена (наводиться приклад актора Добровольського, що на старість залишив український і осів у провінційному російському театрі в Києві). Багато молодих "надійних" режисерів пасе задніх на московських естрадах, бо на батьківщині їх глушить безпросвітний малоросійський бур'ян. Як ґрунтовно змінилися обставини з того часу, коли не стало Леся Курбаса"¹⁴

Гіркою правдою звучать слова Гірняка, коли він згадує репліку дядька Тараса з комедії М. Куліша "Мини Мазайло": "Їхня українізація — це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було... попереджаю!"¹⁵ Це й відбилося на "Спогадах сучасників". Діяв інстинкт фізичного самозбереження, а не бажання

11. Й. Гірняк, До недобитків Березоля, "Сучасність", лютий 1974, стр. 33.

12. Л. Курбас, Спогади, листи, щоденники, "Мистецтво", Київ, 1969, стр. 3.

13. Й. Гірняк, До недобитків Березоля, "Сучасність", лютий 1974, стр. 27.

14. Ібід., стр. 29.

15. М. Куліш, Твори, УВАН, Нью-Йорк, 1955, стр. 169.

історичної правди. "В час писання своїх обережних спогадів про керівника "Березоля", ви (Гірняк звертається до колишніх членів театру) не дуже-то повірили хрущовській відлизі, тим більше, що дбайливі політруки накреслили чітку межу, яку переступити не слід".¹⁶

В статті Гірняка "З хроніки останніх днів "Березоля" повторено думки, висвітлені ним раніше. Ця стаття з'явилася лише як документ того, що відбулося на засіданні колегії Народнього Комісаріату Освіти України 5 жовтня 1933 р., коли Курбаса було знято з посади мистецького керівника "Березоля". В цій статті нагадується, що в стенограмі цього засідання, яка дісталася закордон, було знайдено чимало фальсифікованих фактів (особливо в останній частині).

В тій стенограмі, наприклад, замовчано, що Курбас демонстративно покинув залю (про його демонстративний вихід говорив тоді не тільки весь Харків, а вістка про це дісталася і до Києва); зі стенограми викинуто рішучу атаку Курбаса на пристосованців (Д. Грудину, І. Микитенка, С. Левітіну, С. Щупака, А. Хвилю); не згадано розгубленість противників Курбаса, коли він залишив залю; кінцеве слово Хвилі подано так, ніби Курбас був присутній і мало не прохав помилування; постанову Раднаркому УРСР та НКО подано як проект резолюції, ухвалений на цьому засіданні, а не як категоричний наказ Постишева партійним пристосуванцям.¹⁷

Відгомін історії "Березоля" простежується в багатьох статтях Гірняка. Як вихованець березільської школи він знаходить у проблемах українського театру порівняння до явищ, що відбувалися у театральній діяльності інших народів. В цьому пляні цікавою спробою з'являється його стаття "Чому український народний театр не пережив своїх основоположників?" (1960), де автор дає оригінальне порівняння українського народнього театру (етнографічно-побутового) з традиціями японського театру "Кабукі". Гірняк пригадує, що останній захоплює сьогодні сучасного глядача так, як захоплював його ще тисячу років тому, бо з роду в рід театр "Кабукі" готував і виховував собі наступників. Коли ж звернутися до історії нашого театру, то легко зауважити, що такого збереження минулого в ньому не було. "Що збереглося у нас від старого вертепу?" — запитує Гірняк. — "Що ми знаємо про цю форму театральних вистав Могилянської Академії та її бурсаків? Чи є якісь сліди про майстерність Соленика, Дрейсіха, Щепкіна в нашому театрі? Чи перебрали щось наші корифеї народнього театру від них? Чому театр Кропивницького, Садовського, Заньковецької, Саксаганського не став прибіжищем для їхньої старости?"¹⁸

16. Й. Гірняк, До недобитків Березоля, "Сучасність", лютий 1974, стр. 31.

17. Справа Леся Курбаса й театру Березіль, "Сучасність", листопад 1979, стр. 3.

18. Й. Гірняк, Чому український народний театр не пережив своїх основоположників? "Український огляд", ч. 2, 1960, стр. 57

Окресливши велике значення корифеїв українського народного театру, які навіть накинута їм царсько-російською цензурою форму підносили на височінь духу народу, Гірняк зазначає, що їх трагедія крилася в двох основних причинах: перше, у формі своєї творчості вони вбачали вияв духового обличчя нації, не помічаючи, що побут українського села минулого сторіччя став анахронізмом на початку ХХ-го сторіччя і нова українська драматургія вже не вміщала в рамки етнографізму. Друге, вони недоцінювали ваги молодих кадрів, їх співробітники мали бути лише тлом для їхнього тривання на кону, "челядниками".

Стаття "Чорна московська невдячність" (1963), написана з нагоди 75-ліття Гната Юри, підкреслювала, що варт було би більш відмітити його руїницьку ролю в сфері здобутків українських культурно-мистецьких надбань 1920-их років. Тепер, на початку 60-их років, коли український театр знову потонув у "малоросійщині", де українська милозвучна мова замінена хахлацьким суржиком в угоду і радість зрусифікованого міщуха Мазеніна¹⁹, віднині стала непотрібною і постать Гната Юри. Ювілей його було ледве відмічено, а йому самому відплачено "чорною московською невдячністю".

Побічно Гірняк нагадує про режисерську практику Гната Юри, який переступив межі копіювання чужих зразків і поверхових еклектичних комбінацій різних стилів. Основний репертуар Театру ім. Франка (який, як до речі тут же зазначає Гірняк, — створився не за ініціативою Червоної Армії, а при матеріальній і моральній допомозі Української Галицької Армії з акторів Нового Львівського театру та членів Молодого театру) складався з основних вистав цих двох театрів та театру ім. Шевченка під режисурою О. Загарова.

У статті слушно сказано, що театр ім. Франка "під неодмінним мистецьким керівництвом Гната Юри став столичним театром постишевської та хрущовської України".²⁰ Засудивши діяльність Курбаса та Куліша, Гнат Юра дав місце п'єсам І. Микитенка та О. Корнійчука, перетягнув кращих акторів з колишнього "Березоля", дав їм відповідальні ролі у п'єсах М. Горького та О. Островського, а сам час від часу говорив про свою мрію бачити театр ім. Франка як "український МХАТ", що свідчило про нехтування національними традиціями в угоду політики русифікації.

Метою Гірняка в статті "Український театр і диктатура партії" (1965) було показати, що "театр на батьківщині і тут у вільному світі — це дві неспівмірні величини. Маштаби їхні дуже вже різні, але їх еднає спільна доля: там і тут над ними висить "диктатура партій". Там супроти тієї диктатури театр безсильний, немічний. Тут театр приглушила загальна апатія, яка виелімінувала творче і живе з еміграційних буднів".²¹ Автор має рацію, коли зазначає, що ворожа

19. Й. Гірняк, Чорна московська невдячність, "Українське слово", 17 березня 1963 р.

20. Ібід.

21. Й. Гірняк, Театр і драматургія двадцятих років, (архів).

агентура осквернила творчі факти театрального життя у вільному світі з єдиною метою, щоб вони не стали животворящою поживою для сьогоднішнього і прийдешнього покоління.

В першій частині статті Гірняка проходить скрізною лінією контраст між тим, чим авангардний український театр був у 1920-их роках і тим, коли він до 50-річчя революції 1917 р. підійшов з цілковито відсутністю режисерських індивідуальностей, ставши рупором агітпропівських настроїв партії.

В другій частині статті Гірняк дає виразну картину нищення українських культурних починань в діаспорі силою, часто законспірованою, по природі антикультурною. Ця сила відстрашила своїми вчинками чимало висококваліфікованих діячів української культури, що опинилися в еміграції по Другій Світовій війні і вони розпоршились в чужих наймах. Тоталітарна сила спаралізувала і діяльність українського театру в США.

Виголошена доповідь "Театр і драматургія двадцятих років" (1968) видрукувана в пресі не була. Гірняк у ній доводить, що в той період протягом десяти років (спочатку Молодого Театру, а потім "Березоля") на обрії української драматургії не з'явилося нічого, що було би рівнозначним рівневі театру. Тому Курбас мусів звертатися до інсценізації творів Шевченка або сам складав пантоміму "Жовтень", феєрію "Рур" чи інсценізацію роману Е. Сінклера "Джиммі Гіггінс".

"Зараз більш, як коли, — потрібна нам нова своя драматургія", так закінчив Гірняк свою доповідь. — "Наш драматург щось майже без виімків, у розумінні рівня культури, на якому він стоїть, не дійшов ще до тої маленької істини, що реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його світовідчужанням, тобто світом в його відчутті, його суб'єктивним баченням світу, а цей внутрішній світ є або прагненням, або спокійно переварюючим, споживаючим черевом. І коли з цього погляду подивитися на нашу драматургію, то ніяк не обережешся вражіння: революція до нас прийшла, щось з нами зробила, дала трохи змінені моделі, але ми самі її ніколи не робили, кровною нашою справою вона ніколи не була, в огні її нас не перегартовано".

Кажуть, що мистець про мистця не може об'єктивно говорити. Завжди йому ніби заважає його мистецьке "я". У Гірняка це має цілковито відмінний характер. Він добачає вади і позитиви не тільки своїх колег по українській сцені, а й визначних митців світу, яких йому доводилося бачити в театрі чи в фільмі. Не раз про їхню творчість він висловлювався, але, на жаль, мало що лишилося зафіксованим. Все ж таки кілька цінних сільветок (у вигляді статей) були друковані в пресі або збереглися в рукописах.

Один з таких оглядів починається статтею "Син Англії — дитя Америки" ("Сучасна Україна", 17 грудня 1952 р.) присвяченою Чарлі Чапліну і написаною після бачення фільму "Limelight" з цим видатним актором. Цей фільм викликав сильні рефлексії Гірняка, в ньому він побачив велику частку власної творчості, де не раз у своїх ролях

(особливо в "Березолі") показував трагічний світ у поєднанні найширшого сміху з такою ж щирою сльозою трагедії.

Саме в "Limelight" й є величезної сили поєднання трагічного з комічним. У "Limelight" Чарлі скидає з себе машкару обірванця з доброю душею і становиться звичайною старенькою доброю людиною, що рада постійно служити знедоленим людям. Чарлі Чаплін ніби сходить в цьому фільмі від попередніх німих образів до театру, де глибокий гуманіст чергується з кловном Кальверо, утворюючи щось споріднене до системи перетворення, такої близької індивідуальній творчості Гірняка.

Передчасна смерть Володимира Блавацького у 1953 р. викликала дві статті Гірняка: "Думки над могилою сл. п. Володимира Блавацького" ("Київ", ч. 1, 1953) та "Перестало битись велике серце" ("Свобода", 15 січня 1953 р.). Остання була виголошена на українській радіостанції у Філядельфії, організованій і керованій В. Блавацьким. Гірняк ствердив, що покійний "своєю працею довів, що український "лицедій" може стояти в перших лавах вибранців суспільства і в ті лави він промостив дорогу українському акторові".²²

Статті про цього найцікавішого театрального діяча 1930-их років на Західній Україні яскраво показують обставини, в яких працював і передчасно "згорів" цей відомий режисер і актор. Згадано, як Блавацький, перебуваючи на посаді директора й мистецького керівника у Львівському Оперовому Театрі, не мав власного мешкання, бо його дні й ночі проходили або на сцені, або за сценою театру.

Стаття Гірняка "Амбросій Максиміліянович Бучма" (1957) залишиться найкращим джерелом для пізнання найвизначнішого українського актора ХХ-го століття. Про Бучму писалося чимало статей і книжок, проте невеличкий нарис Гірняка переважає їх об'єктивністю. Ніде в радянських джерелах не сказано, що театр "Руської Бесіди" буквально вигодував молодого Бучму, а "жанрова різноманітність репертуару галицького театру була плодючим ґрунтом для його мистецької інтуїції і акторського темпераменту".²³

Радянські джерела згадують Бучму як виконавця назовної ролі в "Хазяїні" І. Тобілевича або Миколи в "Украденому щасті" І. Франка, але оминають сказати (як нагадує Гірняк), що післяреволюційний театр не знав кращого, ніж Бучма, виконавця характерних образів у драмах В. Винниченка, Корецького, в забороненім водевілі С. Васильченка "Куди вітер віє", або навіть в ролях Мольєрівських комедій. Чи не найціннішим у статті Гірняка слід вважати характеристику вад визначного актора, який поруч з своїм великим талантом був одночасно прикладом громадської безпринциповості і яскравим втіленням "богемщини" в гіршому значенні цього слова.

22. Й. Гірняк, Перестало битись велике серце, "Свобода", 15 січня 1953 р.

23. Й. Гірняк, Амбросій Максиміліянович Бучма, Українська літературна газета, ч. 2 (20), лютий 1957.

"У найбільш відповідальні моменти боротьби і праці "Березоля" над завоюванням зрусифікованих твердинь культури і глядача", — говорить Гірняк, — "під час напружених змагань Леся Курбаса над утворенням в українському театрі світової культури Бучма, заманений високими гонорарами та вигідними побутовими обставинами, без викидів сумління міг залишити "Березіль" на цілі сезони і співпрацювати з провінційними режисерами на кінофабриці в Одесі. Чи не вимовно говорить сам за себе факт, що цей майстер сцени, на тій же фабриці ні разу не потурбувався тісніше зв'язатися з Довженком, цим пристрасним піонером української кінематографії. Не превеликий жаль, Бучма своїми акторськими можливостями не допоміг Довженкові в його творчих дерзаннях. Його манила богемська безтурботність провінційних російських недобитків, що ніяк не бажали здавати засиджених місць на Одеській кінофабриці".²⁴

Гірняк у цій статті, порівнюючи долю Курбаса і Бучми, говорить про дві лінії нищення українського театрального ренесансу: лінію терору та лінію підкупу. Першою знищили Курбаса, другою купили Бучму. Офіційні чинники добре знали виняткову "слабкість" в характері Бучми до вигідних побутових умов і спокусили його розкішним помешканням, нагородами та преміями, зробили з нього знаряддя провінціалізації українського театру.

Стаття "Марко Лукич Кропивницький" ("Український огляд", ч. 4, 1960) написана на відзнаку 50-річчя з дня смерти "батька українського побутового театру". Вона дає уяву про різноманітну діяльність драматурга, виняткового актора, режисера, композитора, співака, декляматора та сценографа, підкреслює його обізнаність зі світовою літературою, наводить винятково прихильні відгуки про його творчість російських "великодержавників".

Гірняк підкреслює, що "Марко Кропивницький подолав геніяльного предтечу Щепкіна своєю національною свідомістю".²⁵ Інакше кажучи, Кропивницький не пішов шляхом Щепкіна і не прийняв запрошення працювати в імперських театрах царської Росії. Він радше наслідував свого попередника Карла Соленика, що теж мав подібну пропозицію, але принципово лишився працювати на Україні, де предчасно й загинув у скрутних матеріальних обставинах.

Дві наступні статті Гірняка — "Іван Олександрович Мар'яненко" (1962) та "Мар'ян Крушельницький" (1963) з'явилися як некрологи по двох колишніх колегах з "Березоля". Тепла згадка про І. Мар'яненка малює єдиного актора театру корифеїв, який збагнув необхідність революційних змін в українському театрі. До цього він прийшов, зустрівшись 1920 р. з Курбасом-режисером при постановці "Гайдамаків", де йому доручено було ролі Гонти, а потім він і

24. Ibid.

25. Й. Гірняк, Марко Лукич Кропивницький, "Український огляд", ч. 4, 1960, стр. 38.

лишився далі в МОБ. Стаття наводить рішучий і сміливий виступ Івана Олександровича Мар'яненка на захист Курбаса під час "суду" над останнім на спеціальній сесії НКО. "До нього", — сказав Мар'яненко, — "наш театр не переступав межі етнографічного поняття. Лесь Курбас приніс українському театрові європейську культуру. Лесь Курбас вивів український театр на шляхи світового мистецтва!"²⁶

Некролог про Мар'яна Крушельницького подає кілька деталей з його біографії, які цілковито замовчуються в радянській пресі. Ними є походження Крушельницького, що був сином дяка; його служба у військовій оркестрі Українських Січових Стрільців (куди він прийшов з допомогою Гірняка) і, чи не найголовніший факт, що він 1920 р. залишив Театр ім. Франка у Вінниці і подався з відступаючою польською армією до Галичини.

Окресливши визначні ролі Крушельницького в "Березолі", зокрема, в драмах М. Куліша ("Народній Малахій", "Мина Мазайло", "Маклена Граса") Гірняк показує трагічне становище цього талановитого актора, що "взявши на себе чужерідні обов'язки, не зберіг свого акторського хисту на раніше завойованій вершині. Він розтанув серед безвартісних почесей і непосильних завдань, втратив контроль режисерського ока зовні, насилуючи свою природну чарівність — зіп'явся на бутафорські театральні котурни".²⁷

Що Гірняк мав рацію, про це свідчать факти. "Чужерідні обов'язки" Крушельницького як мистецького керівника полягали в тому, щоб приймати репертуар, який йому нав'язували офіційні чиновники з Москви; одночасно йшли "непосильні" завдання стати режисером, бо раніше в "Березолі" він жодної п'єси не ставив. Півтора року від його призначення він теж нічого не ставив, аж доки йому не нав'язали поставити драму О. Афіногенова "Портрет", визнану за найслабший твір цього драматурга. За нею йшла не краща якістю "Глибока провінція" М. Светлова.

Як режисер Крушельницький жив мистецьким "капіталом", отриманим у спадщину від Л. Курбаса. Своїм студентам він переказував і програвав етюди ще з часів, коли Курбас ставив "Маклену Грасу".²⁸ За багаторічну "мозольну працю" (вираз Й. Гірняка) Крушельницького після гастролей театру в Москві 1952 р. відповідно "подякували" і усунули з мистецького керівництва колишнього "Березоля" та відправили до Київського Театру ім. Франка під опіку Гната Юри.

Довідка-некролог Гірняка про заслуженого майстра української сцени Наталю Левицьку (1893-1964) чи не єдиний документ про неї

26. Й. Гірняк, Іван Олександрович Мар'яненко, Листи до приятелів, ч. 117-118, кн. 11-12, 1962, стр. 44.

27. Й. Гірняк, "Мар'ян Крушельницький", Листи до приятелів, кн. 5-6, 1963, стр. 20.

28. Л. Танюк, "Мар'ян Крушельницький", "Искусство", Москва, 1974, стр. 107.

за останні роки. Автор гірко пригадав, що "дуже скоро громада глядачів та поклонників забула свою актрису"²⁹, хоч вона ніколи не забувала свого улюбленого театру, дарма, що зійшла зі сцени 1927 р. зігравши востаннє роллю Інни в драмі В. Винниченка "Закон" в Українському Людовому Театрі під мистецьким керівництвом молодого тоді режисера В. Блавацького.

Годі шукати будьякі інформації про Н. Левицьку в радянських джерелах. Головна причина і провина її — кількарічна праця у Стрілецькому Театрі, де вона посідала чільне місце поруч К. Рубчаквої та А. Осиповичевої. Н. Левицька була, як багато інших, актором-самородком, але цілком вільно виступала як в українських, так і західньо-європейських драмах. Вона була "незвичайно талановита, з природи тих "великих наївних", яких небагато буває в історії театру кожної нації".³⁰

Стаття "Над могилою Ніни Горленко" (1964) виконує дві функції: з одного боку дає сильвету визначної акторки, а з другого порушує страшну гіпокризію еміграційних "батьків народу" та "достойних гостей" щодо моральної і матеріальної підтримки науковців і митців. Горленко заслуговувала на достойнішу увагу від громадянства за свою багаторічну сценічну діяльність. Вона "була представником слуг театру, які свій успіх здобували тяжкою працею, безроздільною любов'ю до театру, рідкісною скромністю і дисциплінованістю".³¹ Скінчивши Музично-Драматичну Школу ім. Лисенка, Н. Горленко вступила 1912 р. до Театру Садовського на ролі інженю широкого діапазону, від ліричного до характерного. Працювала в Товаристві Українських Акторів під орудою І. Мар'яненка, в полтавському театрі, в Харківському Червонозаводському Театрі та в Театрі ім. Шевченка (колишній "Березіль"), а далі (вже на характерних ролях) в Ансамблі Українських Акторів під керівництвом В. Блавацького, гостинно виступала в УТА ("Пересаджені квіти" Діми) і скінчила.. на каторжній праці в шпитальній пральні, що вичерпала її останні сили.

Як широко сягала ерудиція Гірняка, свідчить його спомин (що не був друкований) про Ореста Руснака ("Гостинні виступи Ореста Руснака на Україні", 1968). Ці виступи видатного оперного співака відбулися 1929 та 1930 рр., а Гірняк особисто вітав знаменитого тенора на бенкеті в Харкові, виступаючи від "Березоля". Гірняк пише про нього, як про вокаліста виняткової техніки й культури та блискучого актора, здатного вільно перетворюватися в образ при допомозі пластичних рухів. Побіжно автор стверджує, що успіх

29. Й. Гірняк, "Наталя Левицька", "Свобода", 30 січня 1964 р.

30. В. Блавацький, "Мої дебюти", Арка, вид. "Українська трибуна", Мюнхен, ч. 2, 1948, стр. 20.

31. Й. Гірняк, "Над могилою Ніни Горленко", "Українські вісті", 25 жовтня 1964.

Руснака спаралізував опозиційні прогнози зросійщених майстрів оперної культури.

Степан Залеський, молодий актор колишнього Львівського Оперного Театру, а потім провідний член Театру-Студії в Європі — результат театрального виховання Гірняка й Добровольської. Ніхто краще, як вони, не міг не помітити його природних плястичних рухів у підготовці ролі Хлестакова в "Ревізорі" Гоголя. Вони вивели його "в люди" в цій виставі, а коли він передчасно відійшов від життя, широко оповіли про нього в статті-некролозі "Степан Залеський" ("Свобода", 21 листопада 1970 р.).

Крім успішного виступу його в ролі Хлестакова, стаття-некролог згадує ролі Залеського в Театрі-Студії, діапазон яких сягав від клясичного Труфальдіно в "Слузі двох панів" Гольдоні до Анарха в "Зайвих людях" за М. Хвильовим та злободенних ревію І. Алексевича. "Цінною рисою майстерности молодого актора", писали Гірняк і Добровольська, — "була його неповторність. Не міняючи своєї зовнішности, не користаючись складними характерними наліпками, перуками, бородами тощо, Степан Залеський завжди був різний, відповідний до акторського образу".³²

Як і стаття про О. Руснака, не була друкована і його коротка згадка про Олену Голіцинську (1978). Про цю визначну акторку й співачку написано мало, тому вельми цінне кожне доповнення до її творчої характеристики. "Китиця спогадів на могилу Лени Голіцинської" Гірняка подає кілька цікавих штрихів до її ще далеко не закінченої біографії. Між ними: пляни Л. Курбаса в Молодому Театрі дати Голіцинській зіграти ролю Джульєти в шекспірівській трагедії "Ромео і Джульєта"; успішний виступ її 1930 р. в ролі гейші Юм-Юм у березільській виставі "Мікадо". Цікава ще й така згадка про участь Л. Курбаса як весільного боярина під час вінчання Лени з Є. Голіцинським.

У доробку Гірняка-автора знаходимо й статті, присвячені питанням кіномистецтва. Влітку 1924 р. він брав участь у зніманні короткометражного фільму "Вендетта", поставленого Л. Курбасом. Гірняк грав ролю Попа і таким чином увіковічнив себе на стрічці. Друга зустріч Гірняка з кіномистецтвом лишилася незакінченою, коли він 1941 р. почав зніматися у фільмі "Борислав сміється" в ролі Василя Півторака. Гірняк був добре обізнаний з процесом кінознімання і це давало змогу йому відчутти те, що пройшло б непоміченим повз актора виключно театрального мистецтва.

Гірняк залишив дві розвідки з кіномистецтва: "Фестиваль кінокартин Олександра Довженка" ("Листи до приятелів", ч. 5-6, 1961) та "Після перегляду "Землі" Довженка" (виступ 1967, друкований не був). У першій розвідці нема згадок про те, які саме фільми йшли на фестивалі, лише зазначено, що вони позначені

³² Й. Гірняк і О. Добровольська, "Степан Залеський", "Свобода", 24 листопада 1970.

своїми позитивами і негативами філософії української людини, і що Довженкове ім'я все частіше й частіше фігурує на міжнародних фестивалях. Автор більше спинається на трагічній постаті самого Довженка, якого сувєтська імперія загарбала з його талантом, його славою у західньому світі, його поетичним хистом та любов'ю до своєї батьківщини.

В другій статті Гірняк зазначав, що не його завдання робити аналізу знаменитого фільму Довженка "Земля", а лише поділитися особистими спостереженнями та контактами з автором фільму. Фільм "Земля" з його ідеєю нерозривної єдності людини з рідною землею засвідчив про глибоку внутрішню колізію Довженка. З цією колізією в душі він мусів потім погодитися на виконання "соціально-го замовлення" Сталіна у фільмі "Щорс". Сценарій цього фільму постійно змінювався, бо герої громадянської війни і виконавці фільму зникали в небуття, як "вороги" народу. Маневрування Довженка в таких обставинах коштувало йому неймовірної витрати сил та здоров'я.

6 Травня 1949 р. з Німеччини до Нью-Йорку приїхали Гірняк і Добровольська, а рівно через рік Гірняк написав — ще не опубліковану — статтю "Кілька думок і рефлексій про студію і про наші театральні і біля-театральні справи" (5 травня 1950). Стаття написана після успішного першого сезону праці Театру-Студії в Америці і з-під пера Гірняка б'є широким струмом оптимізму. До певної міри це не тільки підсумки праці першого сезону, а й спрямування на майбутнє.

Стаття стверджує, що Театр-Студія в Америці за перший рік свого існування намагалася стати невід'ємною частиною духово-культурного життя українського середовища та вважала обов'язком взяти на себе відповідальність за чотири елементи: за кожен п'єсу, за ідеологічну чистоту, за мистецький зріст своїх співробітників та за розвиток мистецького смаку глядача. Додатково під увагу Театру-Студії в Америці були взяті питання розвитку драматургії та театральної критики.

Театр-Студія в Америці уникала йти по лінії вистав розважального характеру, а також не бажала стати безкритичним епігоном так званого народного репертуару. Такий репертуар мав право зайняти своє місце в театрі, але насамперед необхідно відсіяти усю "малоросійську екзотику", яка завдавала шкоди українському театрові. В репертуарі потрібно було провести різницю поміж побутом і історичними драмами. Останні — невмируще джерело репертуару.

Вистава Театру-Студії "За двома зайцями" М. Понеділка відбиває сучасний побут в Україні; "Пошились у дурні" І. Керницького дають картину побуту української еміграції в Америці, а "Мати і я" за М. Хвильовим показують трагедію народу, яка триває десятки років. "Березіль" було розгромлено не тільки тому, що він прагнув до національної спрямованості, але й тому, що посмів піднятися вище і залишити за собою московські театри. Не випадково після знищення "Березоля" на першій декаді українського мистецтва у Москві

показано було лише "Наталку-Полтавку" й "Запорожця за Дунаєм". І на сьогодні не дозволено українському театрові переходити межі провінційних російських театрів. Театр-Студія брала на себе обов'язок не тільки зберегти традиції "Березоля", але й піти далі.

Кожна з п'яти вистав першого сезону Театру-Студії в Америці відповідали настанові ідеологічно-суспільного порядку. Ходило про добрий театр, де всі б верстви суспільства знайшли задоволення. Театр повинен творити для сучасности, шукати в ній довготривалих істин і бути в перших лавах культури. Однак українські культурні організації в Америці ще не збагнули, що театр є найважливішою інституцією і до нього не можна підходити з "бізнесовим" мірилом.

Найважливішим завданням Театру-Студії в Америці була підготовка і виховання молодих акторів, і в цьому відношенні театр у першому сезоні мав успіхи. Другим завданням була співпраця Театру з молодими українськими драматургами. Драматург без єднання з театром — риба без води. Театр-Студія не був байдужим і до справ театральної критики, домагаючись лише того, щоб вона стояла на належному рівні і була принципово об'єктивною і справедливою.

Голоси громадськості висловлювалися за об'єднання головних театральних організацій в одну. На це Гірняк сказав, що театр в тій формі, в якій він існував на своїх землях, неможливий на еміграції, а саме еміграція, виявляючи непосильну жертвенність на багато інших справ, неспроможна утримати такий великий об'єднаний театр. Крім того, творча співпраця мистців можлива в такому театрі, де панує один стиль, одна мистецька школа. А чи це можливо в даних умовах?

Єдине можливе і потрібне, щоб у кожному місті, де є чимале скупчення українців, — говорить Гірняк, — культивувати найширшу театральну самодіяльність. Відсутність цензури тут полегшує цю справу. Завдання старших професіоналів театру підтримувати таку самодіяльність. Необхідно лише, щоб ці гуртки мали чітку і ясну лінію свого завдання. Не масові інтереси, не організаційні "бізнеси", а дійсно культурна праця.

Стаття Гірняка "Кілька думок і рефлексій про студію і про наш театральні і біля-театральні справи" виявляє, як поважно, широко, по-професійному бралось за справу театру на американському континенті (і не тільки маючи на увазі Театр-Студію під його керівництвом). Великий ентузіаст сценічного мистецтва, він вірив, що справа кваліфікованого театру в майбутньому реальна. Від написання статті минуло десять років, і Гірняк мусів гірко визнати, що все пішло не тим шляхом.

Ситуацію, що склалася на початку 1960-их років, відбито в двох статтях Гірняка: "Дещо про непопулярні справи" (1960) та "Український театр в Америці" (1961). Першу присвячено Театрові Слова (що став наступником Театру-Студії в Америці та Українського Театру Америки). Театр Слова було створено в надії, що ця економічно-портативна та оригінальна форма без великих витрат може стати на зміну клясичному театрові і допоможе молоді пізнавати рідну культуру та рідне слово.

Гірняк з гіркотою ствердив, що словесне убоління за долю молоді в еміграції, — суцільне фарисейство. На першій виставі Театру Слова "Мойсей" було дуже мало молоді. Вже попередня вистава Українського Театру Америки "Князівна на горошині" лишилася поза увагою еміграційних виховників та педагогів. На виставі Театру Слова "Людина і герой", — зазначив Гірняк, — "нам було дуже ніяково і боляче слухати ті слова признання і похвали, бо вони звучали не від тих, для кого ми цю виставу готували. Ми не бачили, не чули молоді, не бачили ні учнів українознавчих курсів, ні їхніх учителів".³³

Стаття "Український Театр в Америці" (1961) одверто робить наголос на цій фарисейщині і дає картину засипля аматорщини та дилетантизму, домінуючого стилю діяльності еміграції 60-их років. Стиль, який утворився в наслідок того, що до громадського активу прийшли люди жадібні "влади", але малокультурні, півтелігентні, які відштовхнули від себе людей живої думки й надії, а невинною самодіяльністю підмінили повновартісне мистецтво.

Автор статті нагадує, що національну культуру і мистецтво, зокрема театр, не можна ізолювати від життя громади та її внутрішніх процесів. "Я тільки хотів пригадати нашим газетам", — пише Гірняк, — "які рішили з обличчям старих невинних дівичь заговорити про пекучу потребу професійного театру, — що вони все зробили для того, щоб цей театр не існував! Їхній дилетантський підхід до проблем театру й далі культивує аматорщину, яка припечатала все наше еміграційне життя".³⁴

Варто коротко зазначити (про що мова є теж у статті), що коли Гірняк 1950 р. звернувся до чільних представників УНС та УКК з пляном організації постійного професійного театру для обслуги Америки й Канади, запевнивши, що такий театр міг би давати вистави по містах значного поселення українців по Народніх Домах, які хай би безкоштовно давали свої залі, а часописи щоб про театр регулярно інформували, то ця серйозна пропозиція була відкинута.

Гірнякові, бач, пояснили, що часописи і Народні Доми є комерційними підприємствами і не можуть займатися філантропією до театрів і запропонували Гірнякові самому мати театр як власний "бізнес". Така комерсантська позиція свідчила про цілковите нерозуміння ролі театру, його завдань і значення як вихователя глядача. І театрові нічого не лишилося, як відійти до меж самодіяльності.

До справи Українського Театру в Америці Гірняк знову повернувся в статті "Ще й ще раз про Український Театр в Америці" (1962). Правдоподібно, стаття викликана словами одного діяча "Самопомочі", що знову розглядав театр як "бізнес" (усі витрати

33 Й. Гірняк, "Децо про непопулярні справи", Листи до приятелів, 1960, стр. 13

34. Й. Гірняк, Український театр в Америці, Листи до приятелів, ч. 1-2, січень-лютий, 1961, стр. 19.

будуть покриватися касовими прибутками за кожную виставу), але пішов так далеко, що пропонував запровадити... репертуарний контракт. Гірняк засудив нереальність і шкідливість цієї затії, побачивши знову закостенілу рутину у ставленні еміграційних верховодів до культурно-мистецьких проблем. Лишалось сподіватися, що ентузіазм молодих зможе її перебороти.

Кілька нарисів Гірняка про українських письменників не можуть претендувати на літературну аналізу. Але в кожній такій сільветці (за окремими винятками) відчувається досконале знання специфіки сценічного мистецтва. Гірняк оперує не загальними, а конкретними елементами мистецтва. Театр для Гірняка є постійний спільник, а часом і добрий суперник літературної творчості, і тому кращі письменники так прагнули до співпраці з "Березолем" і Л. Курбасом.

Нариси про письменників різного характеру, доповіді з нагоди ювілеїв, вступне слово, виступи на радіо, рецензія чи промова. Всі вони (за винятком деяких) не були друковані в пресі, але кожна з них (в меншій чи більшій мірі) подає цікаві деталі зустрічей з письменниками-сучасниками, а часом розглядає важливі проблеми культури й літератури. Не зважаючи на те, що в спостереженнях Гірняка наявний відбиток суб'єктивного сприймання явищ, цінність цих нарисів у самих свідченнях очевидця...

Про Тараса Шевченка Гірняк говорив у доповіді під назвою "Про те, про що не зважуються говорити" (1964) та в короткому виступі на одній Академії про поеми "Кавказ" та "Сон" (1969). Теза автора: Шевченко — поет живого слова. Гірняк зробив короткий історичний огляд, як слова поета подавали корифеї українського театру і як лунало його живе слово в поставах Молодого Театру, що знайшло своє найвище втілення у виставі "Гайдамаків". Від актора там вимагалось не тільки володіти словом, а він повинен був стати дослідником Шевченкової поезії.

Гірняк аналізує ювілейні Шевченківські свята в Україні 1961 р. і наочно показує, як виконавці його поезій виявили свою неспроможність відтворити могутню силу Шевченкового слова. Як приклад Гірняк наводить платівку з творами Шевченка, начитаними Н. Ужвій, І. Мар'яненком, Д. Антоновичем, В. Добровольським та В. Сокирком. Перша продемонструвала повну безпомічність і відсутність самостійного мистецького мислення, вражала фальшивою підробленістю під молодість, читаючи ранні ліричні вірші Шевченка. Імітував хлопця також І. Мар'яненко у вірші "Мені тринадцятий минало". З подібним розкриттям тексту лишилися й інші виконавці.

Як приклад русифікації наводить платівка, начитана Ростиславом Івицьким з нагоди століття ювілею Шевченка. Шевченко тут говорить російською мовою і, як трактує читець, — хоче схилити своє чоло до кам'яних бруків Петербургу та вкрити поцілунками руки своїх благодійників, що простили його грішно-блудного сина. На радощах, — устами Івицького, поет під звуки бандури наспівує гопака та мелодеклямує "Реве та стогне" милозвучним малоросейським наречієм. Жодної згадки нема про "Сон", "Кавказ",

"Юродивого", "Великий льох" чи "Суботів".

Єдиний приклад, коли Гірняк у сільветках про письменників не посилається на театральні явища, — вступне слово до "Кавказу" й "Сну" Шевченка. Шевченко для чужинців — символ свободи всіх людей і націй, для українців — пам'ятник у серцях, ділах і щоденних змаганнях, совість людська. "Кавказ" — звеличення героїв оборони Кавказу і гнів до російського імперіялістичного хижака, що довбає ребра свободолюбних горців; "Сон" — панорама царства, що за часів Шевченка дістала тавро тюрми народів.

Стаття "Рефлексії під час ювілейної вистави в 100-річчя з дня народження Лесі Українки" (1971) не є аналізом драматургічної спадщини славетної поетеси, ані історією її сценічного відтворення. Це є відгук на виставу "Студії мистецького слова" під режисурою Лідії Крушельницької, колишнього провідного члена УТА та Театру Слова, якій у цій виставі важливі були життя, розвиток, рух і боротьба думок, колізій не між героями, а між ідеями, переданими словом Л. Українки. До монтажу вистави ввійшли частини поеми "Прокляття Рахілі", драматичний етюд "Йоганна-жінка Хусова", уривок з "Адвоката Мартіяна", драматична поема "Грішниця" та дві сцени з драми "Бояриня".

Якщо Лідії Крушельницькій, як режисерові, вдалося створити нерозривне мистецьке видовище, пов'язане однобарвним сценічним оформленням та дотепними музичними антрактами, то це не тільки тому, як говорив Гірняк, що після театральної реформи Курбаса твори Л. Українки засяяли сценічними барвами, але й тому, що режисерові пощастило працювати в УТА та в Театрі Слова з найкращим інтерпретатором текстів драм Л. Українки — О. Добролюською.

Сучасників-письменників Гірняк представив згадками про Т. Осьмачку, М. Хвильового, М. Куліша, М. Бажана та О. Корнійчука. У "Слові над могилою Т. Осьмачки" (1962) бринить глибока трагедія, коли Гірняк згадав слова Л. Курбаса, сказані на винятково-скромних похоронах М. Садовського у Києві 1933 р., "Чого варта нація, яка так хоронить свого Корифея?"³⁵, що у випадку аж надто скромного похорону Осьмачки звучало, як докір "гомінливій українській еміграції", яка так хоронить "Гомера своєї епохи". Одночасно звучить і докір пресі, яка дезінформує людей, пишучи про велику (!?) участь громадянства на похороні.

Згадки про трьох визначних письменників, сучасників Гірняка — М. Хвильового, М. Куліша та М. Бажана були призначені для виступів на радіо. Частина цих згадок увійшла пізніше до "Споминів" актора (1982). Там згадано про співпрацю М. Куліша та М. Хвильового з "Березолем", про похорон М. Хвильового, про останнє побачення М. Бажана з Курбасом, тощо.

35. Й. Гірняк, "Слово над могилою Т. Осьмачки", "Українське слово", 30. XI. 1962

Окремо стоїть стаття Гірняка про О. Корнійчука ("Людина, якій "везло", "Сучасність", вересень 1970 р.). Це розповідь про дискусію навколо драми Корнійчука "В степах України", розпочату статтею О. Борщагівського в московському журналі "Театр" 1940 р., де автор знаходив у драматурга сумбурні поєднання різностилевих засобів та ігнорування глузду й логіки. Гірняк згадує, як Корнійчук у відповідь на це зачитав на активі літературних і театральних діячів у Києві прихильного листа Й. Сталіна про п'єсу. Цього було досить, щоб "побити" усіх критиків і навіть позбавити їх посад.

Стаття "Вітер з України" (1962) висловлює думки Гірняка про виступи ансамблю танцюристів під керівництвом Павла Вірського. Тут менш цінне те (що цілком правильно зрозумів Гірняк як свідок розгрому нового українського ренесансу), що прекрасне народне мистецтво танку виконано виснаженими тяжкою фізичною працею кріпаками совєтської імперії. Цікавим у статті те, що в ній виявилось ще одне надбання синтетичної школи березільського виховання, — досконала обізнаність Гірняка з принципами хореографії.

Про керівника танцювального ансамблю він писав: "Балетний артист і режисер багатьох хореографічних вистав Павло Вірський, який виріс у школі клясичного французького танку, попавши в стихію українського народнього мистецтва, не міг обмежитися традиційними, законсервованими формами. Він етнографічну форму постарався наповнити народнім змістом, текстом пісні, мітом, гумором, навіть деталями сучасного побуту, народньою історичною романтикою. Його танцюрист мусів опанувати не тільки вершинну балетну техніку, але мусів і оволодіти мистецтво лицедія, актора, і то многогранного актора".³⁶

Гірняк висловив міркування, що совєтські стратеги не передбачали такого успіху Вірського і його контакту з вільними людьми на терені США та Канади, тому вдалися до провокації, — організували спалення костюмів під час турне по Канаді. Але те їм не повелось, бо їхні канадійські прислужники виявили виняткову ініціативу, щоб відновити майно і не зрвати турне. Хоча ансамбль Вірського більше не з'являвся в США та Канаді, його поява спричинилася до пожвавлення діяльності ансамблів танцю у вільному світі.

"Валентина Переяславець і її школа", — друга коротка стаття Гірняка з ділянки хореографії. Вона присвячена п'ятирічному ювілею школи, керованою Переяславець, колишньою провідною балериною оперних театрів у Харкові та Львові і співробітницею О. Добровольської у виставі "Оргія" Л. Українки в Театрі-Студії у Німеччині. Автор статті докладно говорить про концерт-показ, побудований на творах М. Лисенка, де було показано чисту клясику на модерну сюжетну тему та оригінальний український танок з мелодією народної пісні, яка своєю змістом, ритмом і темпом створила зовсім новий характер танку.³⁷

36. Й. Гірняк, "Вітер з України", Листи до приятелів, кн. 5-6, 1962, стр. 9.

37. Й. Гірняк, "Валентина Переяславець і її школа" (архів).

Нарис "Майстер оформлення сцени" розглядає творчість Мирослава Радиша (1910-56), колишнього головного сценографа Львівського Оперного Театру. Гірняк підкреслює його здібності створити ілюзію модерної театральної атмосфери на невибагливих сценах, майже непридатних до вистав (що він і показував у таборових театрах), та його ідеальну співпрацю з режисером, та з усім творчим ансамблем в єдиному сценічному плані.

Не оминув Гірняк і теми історії. Перебуваючи в Едмонтоні 1973 р., він виголосив промову про події Листопада 1918 р. Доповідь була побудована на поезіях, присвячених Листопаду. Гірняк підкреслив, що вони значенням своїм подібні до поетичної спадщини Гомера. Віки не заглушили слів Гомера про славу героїчних вчинків античних греків. Не будуть заглушені й слова співців Листопаду.

Колись будуть зібрані не тільки недруковані промови Гірняка, виголошені ним з різних нагод, зокрема на похоронах колег по сцені та інших визначних громадських діячів і мистців. Серед таких була й промова "Над гробом Фоменка" (1961), композитора, автора вокально-емоційного оформлення в першій виставі Театру Слова "Мойсей". Не тільки з нагоди сумних подій виступав Гірняк. Варто згадати його вітальне слово Е. Козакові з нагоди 70-ліття майстра гострої сатири в рисунку й слові (1972).

Емоційним і глибоким було його слово над домовиною громадського діяча Дмитра Галичина ("Нехай пам'ять про нього ніколи не згасає" (1971) та невиголошене слово ("На вічну пам'ять про паню Ірену Домбчевську", (1964), — з якими були пов'язані ранні роки Гірняка. Галичин був його побратимом у Січових Стрільцях Рогатинської сотні та як вояк Української Галицької Армії включно з перебуванням в "чотирикутнику смерті". Домбчевська — сестра-жалібниця УСС-ів, колишня управителька стрілецької лікарні та притулку, де доживав останні дні Іван Франко, долею якого вона жертвено опікувалася.

Постать Миколи Шлемкевича в біографії Гірняка посідає особливе місце. Тому з таким зворушенням він промовляв над домовиною цього науковця, громадського діяча, принципову людину, скромну і готову до самопожертви.³³ Д-р М. Шлемкевич був завжди серед тих, що підтримували творчу працю Гірняка, зокрема в останньому періоді існування УТА та Театру Слова. Він давав широке місце Гірнякові як авторові в журналі "Листи до приятелів", де були вміщені серії спогадів Гірняка: "З Остапом Вишнею" (1962-64) та "На шляхах Леся Курбаса" (1965-66).

Майже 500 сторінок "Споминів" (вид. "Сучасність") охоплюють усе життя і творчу діяльність Гірняка. Ці спомини великого театрального майстра є невичерпним джерелом інформацій для дослідника українського театру, фундаментальний твір жанру мемуаристики. А

38. Й. Гірняк, "Слово на прощання", Листи до приятелів, кн. 3-4, 1966, стр. 1.

коли глянути на "Спомини" в порівнянні з численними мемуарними збірниками, написаними "на тому боці" з одвертими фальшуваннями фактів, з недомовленнями й перекрученнями, — то вони являють собою унікальне явище.

Створення "Споминів" — величезна п'ятирічна праця Гірняка. Існувала небезпека, що вони не будуть реалізовані, але наполегливий, енергійний упорядник, Богдан Бойчук, об'єднав матеріяли, друковані на сторінках журналу "Листи до приятелів" з ново-написаними сторінками та з усними розповідями автора.

"Спомини" Гірняк присвятив Л. Курбасові, за його власними словами: "Найбільшій постаті в історії українського театру — найтрагічнішій постаті в українському театрі".³⁹ Але, окрім цього, "Спомини" висвітлюють ряд театральних подій, які постійно промовчуються на "тому боці". Так автор детально оповів про Театр Українських Січових Стрільців. Ніде в публікаціях "по тому боці" не згадано цього цікавого явища, коли воляцький колектив не тільки згуртував у своєму складі визначних професійних акторів, але й спромігся ставити крім українського репертуару твори таких авторів, як Мольєр, Е. Ростан, Г. Зудерман, М. Гальбе, а серед оперет твори Й. Штравса та Ж. Оффенбаха, і сягав навіть до опери ("Галька" С. Монюшко).

Стрільецький Театр, в якому знайшли місце колишні актори "Руської Бесіди", був чудовою школою для молодих акторів (не тільки для самого Гірняка). Вони мали змогу виступати на сцені поряд з такими великими акторами-самородками, як К. Рубчакова, А. Осиповичева та ін. Автор "Споминів" підкреслює, що ці актори були майстрами надзвичайної пластичності і багатогранності, вільно почувалися і в народньо-побутовій українській мелодрамі і в репертуарі французьких авторів. А як слушно каже Гірняк, "сценічна практика серед товариства обдарованих Божим даром це теж школа!"⁴⁰

Окрему сторінку в "Споминах" становить період творчості українського театру 1919 року. Советські джерела ніде не згадують, що в тимчасовій соборній столиці України, Кам'янці-Подільському, того року одночасно виступали трупи М. Садовського та Й. Стадника. Нічого також не згадується, що Новий Львівський Театр виступав у Проскуріві під опікою начальної команди УГА і що в той час так само діяла театральна трупа О. Новіни-Розлуцького в Могилеві-Подільському. Згадали лише, що актори Нового Львівського Театру "стали в січні 1920 р. одними з засновників радянського театру ім. І. Франка у Вінниці".⁴¹

Так само невірно подає Театральна Енциклопедія, що Театр ім.

39. Й. Гірняк, "Спомини", вид. "Сучасність", Нью-Йорк, 1982, стр. 13.

40. Ібід, стр. 61.

41. Український драматичний театр, Вид. "Наукова Думка", Київ, 1967, стр. 433.

Франка засновано "в січні 1920 р. у Вінниці після її звільнення Червоною Армією"⁴², в той час коли "Спомини" уточнюють, що Театр організувався у Вінниці за підтримкою начальної команди Української Галицької Армії. Гірняк наводить ще одну цікаву деталь про Гната Юру, який вітав С. Петлюру 1920 р. разом з польським військом, а потім, перебуваючи в Черкасах 1921 р., провадив Театр ім. Франка за допомогою фондів української кооперації, створеної за Директорії.

Радянська преса згадує Гната Юру на першому місці серед українських режисерів. "Спомини" визначають його правдиве місце як типового антрепренера передреволюційних провінційних труп. В перші роки існування Театру ім. Франка він скопіював чимало вистав з репертуару Молодого Театру. Побачивши виставу "Гайдамаків" Курбаса 1920 р., він намірився теж її поставити, але його здібності режисера не спроможні були піднятися понад рівень "малоросійських труп" передреволюційної України.⁴³

У радянській пресі фальшуються й інші події та роля осіб. Мова й про А. Бучму. У радянських джерелах оповідається про А. Бучму, який нібито панічно тікав... від петлюрівців 1920 р.⁴⁴ Насправді Бучма боявся поляків і товариші по сцені вирішили переховати його в психіатричній лікарні у Вінниці, де знаходився шпиталь Української Галицької Армії, куди Гірняк передав Бучму під опіку своїх братів, Омеляна й Володимира.

Дуже мало радянські джерела згадують і про Театр-Студію ім. Франка, що відокремилася 1921 р. від основного складу Театру ім. Франка. Якщо й зазначається, що члени Театру-Студії знаходили працю Гната Юри "консервативною" (в лапках), то відразу йде спростовання, нібито вони цим зробили помилку.⁴⁵ "Спомини" доводять, що жодної "помилки" не було. У Херсоні, наприклад, — "ми встигли перекопати, — говорить Гірняк, — чимало молоді у правильності так званої європеїзації театру".⁴⁶

Радянські джерела згадують виставу "Газ" Г. Кайзера, в якій Гірняк мав епізодичну роль, лише як виставу, побудовану за законами руху, та й усе. "Спомини" підкреслюють значення цієї вистави: Курбас-режисер довів, що мистецтво буде тільки тоді мистецтвом, коли над ним не буде тиску, коли воно буде творінням вільного духу. "Спомини" звертають увагу, що конфлікт у виставі "Газ" між двома силами, — робітниками і власником заводу, — був показаний не за принципом марксистської діалектики, а як соціаль-

42. Театральная Энциклопедия, т. 5, изд. "Советская Энциклопедия", Москва, 1967, стр. 343.

43. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью-Йорк, 1982, стр. 119.

44. Ю. А. Косач, Амброзій Бучма, вид. ЦКЛКСМ "Молодь", Київ, 1978, стр. 63.

45. Ібід., стр. 73.

46. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью-Йорк, 1982, стр. 127.

на трагедія: — наступ індустрії вбиває людину, робить її автоматом.

У радянських джерелах також не згадується Гірняк як виконавець ролі Джиммі Гігінса, а весь успіх у цій ролі приписується А. Бучмі. Тому розповідь Гірняка у "Сломинах" про роботу над образом становить нову сторінку в історії "Березоля". Якщо "роля Джиммі була для Бучми другим народженням великого актора"⁴⁷, — писала про нього Ірина Авдієва, — то про себе Гірняк каже: — "роля Джиммі стала моїм трампліном у ведучі актори".⁴⁸ І вона лишалася за ним аж до 1927 року.

Після "Джиммі Гігінса" і гостинних виступів Театру Меєрхольда у київській пресі розгорілася полеміка про театри Курбаса і Меєрхольда, при чому багато авторів віддавало перевагу першому, а серед прихильників Курбаса виявилось чимало росіян. "Стрибок українського Театру з народнього побуту у світовий процес культурно-духових проблем, професійно-технічна готовість молодого режисера й вихованих ним багатогранних кадрів театрального активу приневолити північних задавакуватих світил змінити своє ставлення до паростка революційного театру України".⁴⁹

Проте провінціалні російські критики, хоч і були приневолені визнати "Березіль", при кожній нагоді дошукувалися в Курбасі впливів Меєрхольда, Таїрова та Комісаржевського. А ці впливи, на думку цих критиків, були шкідливі. Так вони заговорили в пресі про дебют "Березоля" в Харкові п'єсою Ф.Кроммелінка "Золоте черево" в поставі Курбаса, повторюючи трафаретну оцінку пролетарської критики: "Єтого рабочий класс не поймёт!"⁵⁰

З нагоди відвідин театральної вистави в Магдебурзі 1927 р. Гірняк підмічає явище, характерне і для сучасної радянської дійсності, а саме, замовчування того, що відбудова Одеського оперного театру, побудова багатьох палаців культури та реконструкція майже всіх театрів Москви і Ленінграду була проведена з застосуванням західньої модерної сценічної апаратури силами німецьких спеціалістів. "Одначе про це радянська преса не згадувала. Навпаки, гучно розрекламувала це як радянські пореволюційні досягнення".⁵¹

"Спомини" зазначають, що перший "удар" по творчій діяльності "Березоля" припав на кінець 1927 р., коли репертуарний комітет НКО заборонив п'єсу А. Берга "Воцтек". Курбас це сприйняв "як головотяпський перегин недолугих цензорів"⁵² Одначе, це був запланований похід, що виявився в горезвісних "Тезах про театральну критику" (29 грудня 1927 р.), які зобов'язували суворо карати театральних діячів за відхилення від політики партії в галузі

47. Лесь Курбас (спогади сучасників), "Мистецтво", Київ, 1969, стр. 155.

48. Й. Гірняк, Спомини, вид. "Сучасність", Нью Йорк, 1982, стр. 186.

49. Ібід., стр. 189.

50. Ібід., стр. 246-247.

51. Ібід., стр. 263.

52. Ібід., стр. 288.

мистецтва. За тезами з'явилася директива про "художні ради при театрах", складені з представників партії й профспілок для нагляду над діяльністю театру. Ці "ради" комплектувалися переважно з людей, що не мали ніякого відношення до театрального мистецтва.

Успіх "Народнього Малахія" М. Куліша насторожив партійний апарат і відразу ж почалася боротьба проти Курбаса та Куліша, яка й довела до зняття цієї п'єси з репертуару, бо ж вона розкриває гірку правду дійсності, прикриту брехливими гаслами про "світлі досягнення соціальних реформ радянської влади".⁵³ Наслідком кампанії проти "Народнього Малахія" була постанова ВУЦК і Раднаркому УРСР "Про державні театри і їх об'єднання". Партійні чиновники почали садовити своїх кандидатів до "ради" театру "Березіль". На знак протесту Курбас резигнував з директорства, залишивши за собою становище мистецького керівника.

Театральна дискусія 1929 р., розпочата після вистави "Мини Мазайла", була знову використана для обвинувачення "Березоля" та М. Куліша у націоналістичній контрреволюції. Доволі було Кулішеві у комедії викрити шовіністичні тенденції слухняних виконавців наказів Москви, щоб керівні партійні органи в УРСР негайно засудили драматурга. "Спомини" тим яскравіше подають цю подію, коли нагадують, що за пашквіль М. Булгакова на українську визвольну революцію 1917 р. в драмі "Дні Турбіних" нікому не було дозволено обвинувачувати його в російському шовінізмі.⁵⁴

Під категоричним натиском ЦК КП(б)У та НКО Лесь Курбас був приневолений включити в репертуар свого театру "Диктатуру" І. Микитенка. "Омузичення "Диктатури", — писав в "Споминах" Гірняк, — "підняло примітивно-траферетну агітку на котурни, з яких лицедії зазвучали дохідливим відгомоном у сприйнятті глядачів".⁵⁵ Але така інтерпретація суперечила партійному наставленню, то ж офіційна критика писала, що "широкі кола радянських глядачів не сприймали березільського спектаклю "Диктатури"⁵⁶

На виставу "Диктатури" ВУЦВК і Рада Народніх Комісарів УРСР у серпні 1930 р. zareагували новою постановою "Уставом про державні театри і їх об'єднання". За "Уставом" театри повинні були підлягати контролі НКО УРСР, якому надано право затверджувати і звільняти директора, мистецького керівника, схвалювати чи забороняти репертуар, наглядати за напрямком діяльності театрів та давати вказівки про склад виконавців. Безпосереднім наслідком "Устава" була заборона виставляти "Патетичну сонату" М. Куліша.

Останні півтора роки існування "Березоля" описуються Гірняком у "Споминах" як невпинна, розгнуждана кампанія проти Курбаса та Ку-

53. Ібід., стр. 296.

54. Ібід., стр. 321.

55. Ібід., стр. 337.

56. Український драматичний театр, т. II, Вид. АНУРСР, Київ, 1959, стр. 229.

ліша з обвинувачуваннями їх у шкідливому контакті з розгромленим ВАПЛІТЕ та в опозиції до новоутвореної спілки пролетарських письменників. Оповідається, зокрема, про усунення кваліфікованого директора "Березоля" Михайла Дацкова та про появу в господарській ділянці театру невігласів з партійними квитками, що прищеплювали молодим акторам і режисерам недовіря до мистецького керівника.

Відмова Курбаса від участі в "олімпіяді народів" та його наступна відмова секретареві ЦК КП(б)У П. Постишеву засудити діяльність ВАПЛІТЕ, М. Хвильового та М. Скрипника (про що Гірняка довірочно повідомив Курбас) привели до надзвичайного показу вистави "Маклени Граси" М. Куліша перед Політбюром ЦК КП(б)У та "суду" над Курбасом на спеціальній колегії НКО 5 жовтня 1933 р.

У "Споминах" розповідь Гірняка про цей brutальний "суд" — жорстоку розправу над видатним діячем театрального мистецтва Лесем Степановичем Курбасом — є кульмінацією всієї книжки. Для більшовиків-душителів великої культури, катів усього прогресивного в мистецтві, — такий театр як "Березіль" не міг далі існувати. А Лесь Курбас, принциповий, вірний своїм ідеям, не пішов ні на які компроміси. Тому й був приречений на загибель.

Третя частина "Споминів" ("З Остапом Вишнею") дає багатий матеріал для біографії як Остапа Вишні, так і Гірняка й Добровольської. Найсильнішою частиною цього розділу є розповідь Гірняка про свою долю колишнього "зека", випущеного перед війною на Україну з заслання, але гостро обмеженої в правах людини, затисненої в клітках НКВД, ігнорованої колишніми знайомими акторами, які в страху і рабській покорі "зігнулися" до послуг "соцреалізму" в мистецтві.

Поза Курбасом і Кулішем автор розповів багато цікавого і цінного про інших видатних діячів української культури. Жаль лише, що автор обірвав свою чудову оповідь у науку майбутнім поколінням і, у своїй скромності, не сказав нічого про участь у Львівському Оперному Театрі (ЛОТ), зокрема про свою режисерську роботу над "Гамлетом" Шекспіра, що вперше під його керівництвом побачив світло рампи української сцени.

ХІ. З ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ

Серед численних листів Гірняка окреме місце належить його листуванню з Орисею Стешенко, акторкою "Березоля" в 1923-34 роках та перекладачкою. Воно тривало майже шість років (21 червня 1967 — 7 березня 1973), складалося з 74 листів і було припинено в наслідок чергових політичних репресій в Україні. Багато деталей з цих листів про життя "Березоля" та про театральне, літературне й громадське життя увійшли до "Споминів." Гірняк писав, що "слідкуємо за театральним життям на батьківщині, маємо змогу читати газети і журнали майже з усіх областей України, радіємо успіхами та співчуваємо труднощам і невдачам. Стараємося тримати руки і на живчику світового театру та кіно."¹

Таким активним реагуванням Гірняка на театральне життя є згадка про вихід I-го тому "Українського Драматичного Театру"² та його критичні завваги щодо розділу у цьому томі про Молодий Театр, написаного В. Васильком та С. Бондарчуком так, ніби вони були ідеологами Молодого Театру, всупереч Курбасові. До постаті Бондарчука Гірняк повертається у листуванні і пізніше (ч. 26 від 26 лютого 1969 р.), пригадуючи його статтю в журналі "Мистецтво" (ч. 3, 1919) з обвинувачуванням Курбаса в тому, що він "забиває" актора масою режисерських замислів.

На запитання О. Стешенко в цьому ж листі відносно драматургії Євгена Плужника Гірняк відповів, що одну драму його, під назвою "Змова в Києві," має на руках дружина письменника. Щодо інших, то одна з них, під назвою "Болото" була прийнята до постанови в Театрі ім. Франка, але після арешту автора не була поставлена. Окремо в листі (ч. 51, 25 листопада 1970 р.) Гірняк передрукував для О. Стешенко спогад Миколи Тайги "Як умер Євген Плужник."

У "Споминах" Гірняк згадував, що співпрацював в Молодому Театрі з А. Петрицьким, Курбас його для співпраці в "Березолі" не

1. Лист 21 червня 1967 р.

2. Лист 15 листопада 1967 р.

запрошував, а вибрав В. Меллера. Тепер у листі до Стешенко Гірняк детально пояснив,³ чому так сталося. Меллер розумів Курбаса з півслова, не вередував, а переробляв оформлення, згідно мистецьким завданням Курбаса. Петрицький був тяжким у співпраці, він накидав, що хотів, а тому почувався краще не з Курбасом, а з Гнатом Юрою в Театрі ім. Франка або з В. Манзієм в опері.

О. Стешенко в цьому ж листі запитувала, хто з режисерів був найближчий до системи Курбаса, Ф. А. Лопатинський чи хтось інший. Гірняк відповів, що серед соратників-режисерів Курбаса не було такого, який би найближче допасувався б до нього. Ф. Лопатинський довше інших стажував при Курбасі і намагався йти за своїм учителем, але йому бракувало хисту і, особливо, відповідно Курбасівської освіти.

В цьому ж листі у відповідь на запитання про взаємини Курбаса з акторами Гірняк сказав, що актор, який здатний поборювати свої індивідуальні навички, був для Курбаса цінним матеріалом. Але Курбас був не тільки геніальним режисером, але й великим педагогом, він умів акторську глину обробити і приліпити до своєї скульптури. Якщо актор був здатний на лету піймати інтенції Курбаса, він цинив такого співробітника. Акторові слід було тільки довіритися Курбасові-режисерові, і ніхто на тому ніколи не програв.

На запитання Стешенко⁴ про взаємовідносини поміж Курбасом та провідними російськими режисерами Є. Вахтанговим та Вс. Меєрхольдом, Гірняк відповів, що з Вахтанговим Курбас ніколи не зустрічався, але коли той помер 1922 р., то гебрейська театр-студія "Габіма" запропонувала Курбасу поставити в ній кілька вистав. "Габіма" збагнула, що Курбас був найближчий до Вахтангова. Після деяких міркувань Курбас відмовився. З Меєрхольдом Курбас зустрічався лише один раз у Харкові після вистави "Ревізора," показаної театром Меєрхольда в приміщенні колишнього цирку. Меєрхольд бундючним тоном запитав Курбаса про враження від вистави. Курбас, вкрай розчарований таким тоном, влучним маневром не відповів прямо і перевів розмову на інше.

В цьому ж листі зайшла мова про вихованця Курбаса Володимира Склярєнка. Гірняк зауважив, що серед його співробітників молодшого покоління Склярєнко був досить помітний, бо окрім усіх прикмет режисера був обдарований почуттям гумору та гострої сатири (чого не мав, наприклад, Л. Дубовик) та мав гострий мистецький зір. Але він надто швидко став широко жити, вважаючи, що вже перескочив через вишкільний період і потім не знайшов часу уважно заглиблюватися у джерела. Склярєнко був антиподом до Б. Тягна, якому не бракувало "зіцфлайшу." До згаданих недоліків можна б іще додати відсутність скромності, на яку хворіли деякі вихованці Леся.

3. Лист 21 лютого 1968 р.

4. Лист 19 березня 1968 р.

Тепле відношення Курбаса до Гірняка тривало й тоді, коли він уже був на засланні, що підтверджує лист Гірняка до Стешенко від 28 березня 1968 р. Цей лист також дає додаткові інформації про почуття гордості Гірняка за свого вчителя Курбаса. У соловецькому театрі Курбас ставив "Підступність і кохання" Шіллера. Приятель молодого актора МХАТ'у М. Названова (що перебував з Гірняком в Чіб'ю) у тій виставі грав ролю Фердинанда і захоплено писав йому, що Курбас-режисер затьмарив усе, бачене ним у театральному мистецтві.

Гірняк пише, що Курбас трактував виставу "Маклени Грасі" Куліша як трагедію з трагікомедійними мотивами. Важливою рисою її був ритм — "скерцо." "Курбас догледів у "Маклені Грасі" те, чого Куліш не мав змоги договорити. Він помітив в автора комплекс Лесі Українки, яка теж рятувалася в чужих, навіть в античних темах."⁵ У "Маклені Грасі" Курбас наголошував трагедію людини в тиску свавілля державної системи. "Тема дійсно гідна Шекспіра і стилю акторської інтерпретації його творів... Від шекспірівського реалізму дорога вела до реалізму доби, і по тій дорозі наш театр, на чолі з Курбасом, договорив би те, що почав у "Маклені."⁶

В цьому ж листі зачеплена й система "перетворень." Вона була домінуючим фактором у виставі "Газу" і у "Джиммі Гіггінс". Гірняк пригадає сцену тортур Джиммі, коли масовка внизу передавала не тільки фізичний стан його, але й його внутрішню боротьбу, хід його думок. Гірняк далі пише, що Курбасові після експресіонізму в цій виставі далі не було бажання йти і він попросився з цим стилем, і у виставі "Джиммі Гіггінс" перейшов до конструкцій.

Окремої уваги, відзеркаленої у листах, заслуговують вражіння Гірняка з приводу його відвідин з Добровольською вистави італійського театру "Teatro stabile di Genova" — "Венеціянські близнюки" (Il Bugiardo) К. Гольдоні. "Такої несамовитої акторської майстерності, багатой на вигадки режисерської фантазії досі ще не доводилося бачити. Всі вони (актори і режисери) потрясають своїм шаленим темпераментом, фанатичною любов'ю до традиції Commedia dell'arte, суперплятивною технікою і вершинною культурою."⁷ У висновку Гірняка — італійці продемонстрували всі ті засоби, яких так наполегливо добивався Курбас від акторів "Березоля."

В подібному контексті написані і відгуки Гірняка на вистави Миського Театру в Ліоні під керівництвом Рожера Пляншона,⁸ де вони бачили мольєрівські комедії "Жорж Данден" та "Тартюф" та інсценізацію "Трьох мушкетерів" за А. Дюма. Кожна вистава була

5. Лист 28 травня 1968 р.

6. Ібід.

7. Лист 22 червня 1968 р.

8. Лист 4 липня 1968 р.

показана в різному стилі: "Три мушкетери" зроблені в ключі старовинного китайського театру. В "Жоржі Дандені" персонажі ніби зняті з картин Пітера Брейгеля чи пізнішого Франсуа Буше. Про виставу "Тартюф" Гірняк сказав пізніше,⁹ що цю комедію грали як глибоку драму наївного, довірливого і глибоко релігійного Оргона.

На запитання Стешенко, як ставився Курбас до драматургії В. Винниченка, Гірняк посплався на доповідь Курбаса "Шляхи Березоля," де останній сказав: "Не було волею тих, що творили Молодий Театр грати "Чорну пантеру" і "Йолю" (Жулавського). Це був компроміс, про який, до речі, виразно написано в першій декларації молодотеатрівців."¹⁰ Реалізм і навіть натуралізм Винниченка, продовжував Гірняк, був чужим для Курбаса, бо він сформувався під впливом модерних течій, які скидали з себе анахронічні "ізми" попередньої доби. Крім того, психологічний реалізм драм Винниченка вимагав більш підготованого актора. І Винниченко опинився поза "Березолям," він став основою нового репертуару Театру ім. Франка, де йшли майже всі його драми.

Відповідаючи в цьому листі, чи стилізація мала найбільшу вагу у виставі "Царя Едіпа" в Молодому Театрі, Гірняк застеріг, що в самому Молодому Театрі він не був, але багато чув про виставу від численних членів цього ансамблю. У виставі "Царя Едіпа" була не тільки стилізація, але вся вона носила експресіоністичний відтінок, що особливо відносилось до хору, домінуючого елементу вистави, рушійної сили дійства. На цій виставі Курбас нащупував шлях до інсценізації творів Шевченка, включно з "Гайдамаками," де пластика слова і руху зливалися в єдиному потоці сценічного виявлення і гармонійного звучання.

В листі від 15 вересня 1968 р. дано критичну оцінку спогадам Ю. Смолича про Курбаса. Гірняк зазначає, що ніхто до Смолича не зважився поставити Гната Юру та Театр ім. Франка на своє місце. Одночасно він зауважує, що автор перегнув, коли висловив опінію, ніби вистава "Диктатури" І. Микитенка в "Березолі" була провалом, в той час, коли вона відкривала нове в режисурі та ще в такому складному жанрі, як опера.

У листуванні Гірняка яскраво описано становище Курбаса в час його появи в Києві 1916 р. "В театрі М. К. Садовського він був чужаком. Серед старшого покоління київського громадянства співчуття Лесь не знайшов. Молодотеатрівці відставали від нього по всіх лініях: освітою, інтелектом, талантом. Лесь дуже до них горнувся, возився з ними, як з писаною торбою. Однак, нікому він не міг прощати: еґоцентризму, кар'єризму, лукавства та фальші. На жаль, вони йому тим відплачували. Тоді він став шукати співчуття у молоді. Трагедія Курбаса в тому часі полягала в розриві між його творчою

9. Лист 14 липня 1968 р.

10. Ібід.

потенцією, його культурою, ерудицією і тою спадщиною, яку він отримав від своїх попередників. Він мусів починати все з азів, він оглядався за однодумцями.”¹¹

Подорож театру до Грузії 1931 р. й тепле прийняття їх Гірняк висвітлив у “Споминах.” В обставинах цькування Курбаса партійними пристосованцями в Харкові зустріч з провідними грузинськими театральними митцями була для всіх певним натхненням і відпуженням. В листуванні з Стешенко Гірняк подав характеристики двох провідних грузинських режисерів того часу: Коте Марджанішвілі та Сандро Ахметелі. Перший — досвідчений педагог, був вихованцем МХАТ’у, але намагався йти з духом часу, не відстаючи від модерністичних впливів. Ахметелі кохався в національній стилізації, будував масові сцени й цілі вистави на ритмах грузинських пісень і танків.

Відписуючи Стешенко про Курбаса як театрального практика та мислителя, Гірняк наводить чимало слушних порівнянь, що показують впливи Г. Креґа та М. Райнґардта на його творчість як режисера. Креґ вплинув на Курбаса застосовуванням дисципліни в театрі, а подібність до Райнґардта виявилася в постійному експериментаторстві, відповідальності тільки перед самим собою за виставу та в стремлінні до простоти в ній. Райнґардт стверджував, що театр і література відокремлені одне від одного. Курбас так само вважав, що театр може відродитися не через літературу, а через актора і режисера.¹³

В наступному листі Гірняк подає витяг з інтерв’ю Курбаса у Празі 1927 р., де ним було сказано: “Українці розвиваються сьогодні в націю в модерному розумінні слова, і цю саму тенденцію переслідує український театр. Розірвати рямці провінціалізму, нав’язати до головних течій світу — це наші завдання. З провінціалізмом український театр покінчив. Хоч у театрі є все ще дуже багато злого, проте число кращих театрів постійно збільшується, вони стоять сьогодні, без сумніву, на поземі, що дорівнює російському, а подекуди досягає західноєвропейського.”¹⁴

Наприкінці 1969 р. вийшов збірник про Курбаса у видавництві “Мистецтво.” Як говорилося раніше, Гірняк цій події присвятив окрему статтю. В листі до Стешенко¹⁵ він пише про т. зв. “помилки” Курбаса, про які говорять усі автори того збірника, не бачачи своїх “помилочок” і брехень, виявляють себе в замовчуванні багатьох подій. Для прикладу подається факт передачі молодотеатрівцями всього збору з вистави “Базар” Винниченка Українському Урядові, а не робітничим організаціям. Також нагадується палка промова А. Бучми

11. Лист 1 грудня 1968 р.

12. Лист 4 грудня 1968 р.

13. Лист 14 жовтня 1969 р.

14. Лист 12 квітня 1969 р.

15. Лист 14 жовтня 1969 р.

від свого театру до С. Петлюри в Проскуріві, що ніде не фігурує в його численних біографіях і т. п. Автор листа в скромності нічого не згадує про те, що його весь час оминають у згадках про головні ролі в "Березолі," хібащо за винятком кінозйомок у "Вендеті."

Вихід у світ праці Наталі Кузякіної "П'єси Миколи Куліша" знайшов відгук Гірняка в листуванні. Її праця, — пише він, — "це нова сторінка у нашому театрознавстві. Це глибока аналіза доби беззастережної співпраці драматурга з режисером. Вона визиває на турнір сучасних молодих і майбутніх дослідників."¹⁶ І далі на цю ж тему в наступному листі: "Думаю, що коли б Н. К. (Кузякіна) захищала свою докторську дисертацію "П'єси Миколи Куліша" на рідній землиці, то той номер не пройшов би. "Нар. Мал." і "Мина Мазенін" (вираз Гірняка) лежали б під десятима печатками, а Лесь і Гурович (Куліш) і далі угиналися б під збоченнями і помилками."¹⁷

Гірняк з Добровольською, живучи в Нью-Йорку, намагалися відвідувати все поважне й цікаве на світовій сцені. Так вони дивилися шекспірівську виставу англійського режисера Пітера Брука "Сон літньої ночі." Відразу у Гірняка виникли порівняння до тих сценічних інтерпретацій, що провадив Курбас ще на початку 1920-х років: "Колосальні технічні і матеріальні можливості, великої наснаги і культури актори роблять на сцені те, що ми робили у "Березолі" в 1922 і 23 роках в "Нові ідуть" і "Пошились у дурні." А у нас це робив учень Лєся — Ф. Лопатинський. З чистою рукою на серці заявляю: такого режисерського мислення і творчої інтуїції, якими був обдарований творець "Березоля" — я досі не зустрічав."¹⁸

Вистава "Гамлета" Шекспіра у Львівському Оперовому Театрі не знайшла висвітлення в "Споминах" Гірняка. Тим цінніше, що в листуванні з Стешенко знайшлися його думки як режисера цієї вистави, що й досі змовчується в радянській пресі. До послуг, як свідчить листування Гірняка,¹⁹ було сім перекладів "Гамлета;" він вибрав новий переклад літературознавця і письменника Михайла Рудницького, що, крім того, переклав для ЛОТ "Самодури" й "Хитру вдовичку" К. Гольдоні та "Ревізора" Гоголя. В архіві митрополичої палати Гірнякові пощастило натрапити на автограф М. Лисенка, — пісні Офелії, яку композитор створив до вистави "Гамлета" в перекладі й режисурі М. Старицького 1878 р., і ця пісня увійшла до музичного оформлення Б. Кудрика.

Щодо своєї експлікації вистави "Гамлета," Гірняк писав до Стешенко: "Слідуючи за Курбасовою настановою, а саме: через нагромадження якнайбільших труднощів, прямувати до назначеної мети, я націлівся на кількох зайців. Перш за все — повести акторів у світ найскладнішого драматурга і там попробував їх переплавити у зовсім

16. Лист 29 квітня 1971 р.

17. Лист 22 травня 1971 р.

18. Лист 9 липня 1971 р.

новий сплав, з якого згодом можна би було вишліфувати податливий матеріал для гіднішого театру, ніж той, який я застав на своїй батьківщині. Друге завдання, яке я поставив перед собою "у те люте время" запрезентувати людину, яка вміщує в собі Бога, але відкидає світ, створений Богом. До того ж мені здавалося, що Гамлет конденсував у собі багато того, що через тодішні окупаційні обставини лежало під десятима печатками всяких обмежень та цензурних заборон. А виворитись — ох, як хотілось!"¹⁹

Самому Гірнякові довелося багато виступати не тільки з читанням творів Шевченка поза виставами і в самих виставах, але й виголошувати доповіді про нього. Він цікавився і був широко ознайомлений з літературознавчими працями про Шевченка. У листуванні з Стешенко він, наприклад, ділиться враженнями від прочитаної книжки польського літератора Jerzy Jędrzejewicza "Nosze ukraińskie albo rodowód geniusza" "Такого знання матеріялу, такої любови до об'єкту, такого талановитого аналітика треба було чекати стільки років, і то не на рідній Україні, а в сусідів, які не грішили особливою склонністю до "гайдамакуф."²⁰

В листуванні порушено й працю Курбаса з акторами.²¹ Гірняк поділяв її на два етапи: перший, що проходив у реалізації мистецької візії режисера, тобто втілення драматичного твору в сценічні рами і дію, а другий — робота Курбаса з акторами над образом і його триванням у виставі. Це тривання розкривало цілу панораму для актора часто одною інтонацією чи одним словом Курбаса. Одначе, коли актори чогось не могли дочекатися, тоді Курбас брався за показ і робив це бездоганно не тільки з акторами-чоловіками, але й акторами-жінками. Часом один штрих Курбаса — і актор відразу починав добре почуватися в своїй ролі, як це було у випадку зміни костюмів клоунів для Ляща і Свинки в "Чотирьох Чемберленах" на фраки.

Такими штрихами Курбас часто переміщував побутове забарвлення на монументальне звучання всього процесу, що відбувався, скажімо, на початку революції в перебудові психології селянства (для прикладу Гірняк у листуванні згадує Крушельницького в ролі куркуля Гната Гирі в "97" М. Куліша). Курбас порадив Крушельницькому змінити селянський грим на урядовця-чиновника царської доби, встромити праву руку в кишеню камізельки й підняти її вище нормального положення, а другу руку постійно тримати за спиною.²²

Гірняк спиняється²³ і на творенні Курбасом масових сцен. Була

19. Ібід.

20. Лист 31 липня 1971 р.

21. Лист 26 січня 1972 р.

22. Лист 20 лютого 1972 р.

23. Ібід.

В день 40-ліття
театральної праці Й. Гірняка й О. Добровольської Нью Йорк 1956 р.





Нью-Йорк, 1983

сцена біля 25 осіб з плянованої вистави "Воццек." Кожен з учасників отримав свій номер і за викликом його мав з'явитися на сцену на певне місце, хто через двері, хто через вікна, але в чітко зазначеній черзі і часових інтервалах, то цілими групами, то поодинокі, з відповідними вигуками, репліками, характерними для виконуваних персонажів та членів гурту. Курбас перейшов у партер і після сигналу почав вираховувати такти, а кожен з акторів мусів пильно стежити за своїм вступом у музично-зорову та звукову дію. Сцена тривала біля півхвилини, але була кольоритна і динамічна.

Продовжуючи описувати в листуванні з Стешенко працю Курбаса з акторами,²⁴ Гірняк говорить, що остаточний образ ролі та всієї вистави складався в акторів на пробах при декораціях, музичному супроводі та наявності інших компонентів (костюм, грим, освітлення). Перед тим Курбас давно виношував у своїй уяві плян вистави і встигав переварити його після розмов з драматургом, сценографом чи композитором. І часто бувало так, що тільки одягнувшись у костюм, вийшовши на сцену при декораціях та освітленні, актор починав жити в обставинах, що їх запропонував Курбас.

Роля царя Миколи II, виконана Гірняком у виставах "Напередодні" та "Пролозі," цілковито оминається в книзі "Лесь Курбас," хоч самій виставі приділено найбільш уваги.²⁵ В зв'язку з цим доповнення Гірняка про те, як створювалася ця роля з використанням численних джерел (включно з щоденником царя), набувають винятковості. Те, що в збірникові ухиляються назвати Гірняка в цій ролі, свідчить лише про придушення цензурою театральної критики в 1969 р., у протигагу до 1926 та 1927 років, коли рецензенти згадували його ім'я на першому місці.

В цьому ж листі (26 жовтня 1972 р.) приділено чимало місця освіті Курбаса та його студії у Відні, куди він подався з огляду на несприятливі обставини для освіти в Галичині. У Відні в драматичній школі він слухав лекції Йосифа Кайнца, Альберта Бассермана, бачив вистави Макса Райнгардта, був поклонником акторської техніки Коклена-старшого. Польська драматургія і театр були добре знані для нього, крім того він знав німецьку критику, театрознавство, драматургію та філософію.

В листуванні з Стешенко варто підкреслити ще одну ділянку творчості Гірняка, пов'язану з його мистецьким читанням. Він не раз згадував у листах про читання улюбленої новелі В. Стефаніка "Камінний хрест". Вже говорилося про читання творів Шевченка та Франка; не обійшлося без Лесі Українки. Поет УСС-ів Р. Купчинський був близький Гірнякові, як і численні його сучасники-письменники 1920-х років, а потім Б. І. Антонич, І. Багрянний, В. Симоненко, твори яких він виконував. І нарешті, згадуваний у листу-

24. Лист 8 травня 1972 р.

25. Лист 26 жовтня 1972 р.

ванні "діяспорний філософ" Гриць Зозуля з його монологами.²⁶

Листування з Стешенко найбільше стосувалося розповідей про Л. Курбаса в зв'язку з плянованою нею монографією про нього. Гірняк намагався подати правдиві факти і пояснити деякі інші явища, що про них додатково запитувала Стешенко.

Важко сказати, чи збереглися його листи до О. Стешенко, — у всякому разі про публікацію цього листування не може бути й мови в Україні. Тому варт було потрібним більш-менш докладно зупинитися на найважливіших питаннях і змісті цього листування.

Серед інших також збереглися дванадцять листів Гірняка до Добровольської, писані між 3 серпня та 10 жовтня 1948 р., коли Театр-Студія давав вистави в Західній Німеччині по місцях більшого скупчення еміґрації. Листи написані в найскладніших часах існування Театру-Студії, коли почалася лихоманка виїзду за океан, коли деякі члени ансамблю Театру-Студії виявилися "еґоцентриками".²⁷

І хоч листи відбивають цю тяжку атмосферу, понад усе бринить мажорний тон Гірняка, який свідчить про величезні успіхи Театру-Студії на гастролях. "Грали другий раз "Орґію"", — писав Гірняк Добровольській, — "яка зовсім положила на лопатки "Антиґону"". ²⁸ Вистави Театру-Студії глядачі вітали палкими промовама на честь педагогів-керівників, вручали їм квіти, а тим часом всередині "личаківські корифеї" руйнували творчу працю. Проте і в таких обставинах оптимізм не залишав Гірняка.

26. Лист 17 листопада 1972 р.

27. Лист 30 вересня 1948 р.

28. Лист 10 жовтня 1948 р., "Антиґона", Ж. Ануї, вистава Ансамблю українських акторів під керівництвом В. Блавацького.

ЗАКЛЮЧНИЙ РОЗДІЛ

Коли вийшли у світ "Спомини" Гірняка, Патріярх і Кардинал Йосип Сліпий писав до автора: "Ваш добрий Батько не помилився в своїх мріях бачити Вас з мітрою на голові. Хай вона не церковна, але, вживаючи традиційного вислову Вашого мистецтва, якому служили все своє життя, Ви здобули чесною, шляхетною і жертвенною працею для українського театру вінок Мельпомени, чим Ви є для нас усіх дорогим і великим сином українського Народу, якому служили вірно чудовим талантом, що його Вам дав Бог".¹

Так говорить про Гірняка не тільки визначний церковний діяч, а патріот, колишній в'язень концентраційних таборів і близький земляк його, — як про людину чесну, шляхетну і жертвенну. Чесну, бо відмовився ганьбити Курбаса і пішов разом з ним з "Березоля" (як і Добровольська, що воліла виїхати на далеку Північ до місця заслання чоловіка, аніж лишитися в "обезкровленому" Харківському Театрі ім. Шевченка); шляхетну, бо взявся з Добровольською за організацію Театру-Студії по війні; жертвенну, бо з тієї праці власного нічого не мав, а клопотів набрався неймовірних.

Історія всесвітнього театру знає небагато постатей універсального порядку типу Мольєра, що поєднував у собі актора, режисера й драматурга. В українському класичному театрі такою постаттю був Марко Кропивницький, а в модерному Л. Курбас. Крім акторської і режисерської діяльності він виношував і складав інсценізації, писав оповідання, був філософом, психологом-педагогом, досконало знав закони кіномистецтва. Гірняк не був драматургом, але об'єднував у собі ряд численних функцій (і то на професійному рівні), що далеко відводили його від основної акторської праці в театрі.

В ранніх роках у Стрілецькому Театрі він виконував ролі різного амплуа і в різних жанрах драматургії, і це склало основу його як актора виключної стилістичної гнучкості. Не нехтуючи жодною працею в улюбленому театрі, він радо виконував адміністративні функції поруч з акторською працею в Театрі-Студії ім. Франка.

1. Патріярхат, листопад, 1982, Нью-Йорк, стр. 5.

Цілковите довір'я до режисерської праці Курбаса в "Березолі" швидко поставило Гірняка на перші ролі, а також на позицію ляборанта при творенні вистав. Одночасно в його творчу працю входить мистецьке читання.

У львівському періоді чітко окреслилися три ділянки праці Гірняка: актора, режисера, педагога. Перша вистава у Львові "Мина Мазайло" засвідчила (разом з Добровольською) про поєднання автора і режисера, тим часом у виставі "Гамлета" переміг режисер, а в "Ревізорі" ще й вихователь-педагог. Одночасно (при найближчій допомозі Добровольської) створилися реальні можливості продовжувати намічені "Березолем" шляхи, в наслідок чого було організовано молоду Театральну Студію. Таким чином склалася основа розпочати будову всього психофізичного апарату актора на новому незайманому матеріалі.

Історія Театру-Студії в Європі й Америці (аж до Театру Слова), — це картина широкої діяльності Гірняка як актора, режисера й педагога. Тут до режисерської праці з успіхом долучилася і Добровольська. Винятково ваговою була її праця в організації Театру Слова, як головного керівника в ділянці мистецького слова. Всі вистави Українського Театру Америки (УТА) пройшли успішно під її режисурою.

В часи діяльності Театру-Студії в Європі з'явився і Гірняк-автор; ця сторінка його творчості набула виняткового значення з переїздом за океан. Гірняк-автор намагався перш за все оповісти якнайбільше про правдиву історію "Березоля". Кульмінацією в цьому відношенні з'являються його "Спомини" та листування з О. Стешенко. Здається, нема ділянки, яку б не зачепив Гірняк-автор у своїх статтях: актори, режисери, хореографія, вокальне мистецтво, кіномистецтво, література, критика, організація театрального життя і навіть політика та історія.

Окремо слід згадати його виступи з художнім читанням на численних концертах (зокрема, монологи під іменем Гриця Зозулі), награння платівки, читання творів В. Стефаніка та О. Вишні (те саме робила й Добровольська, виступаючи з "Народніми Казками"), виступи його на радіо (переважно з питань театру та драматургії), промови з нагоди громадських подій.

Мистецька й громадська діяльність Гірняка була відзначена обранням його дійсним членом Української Вільної Академії Наук у 1962 р.

Про акторську творчість Гірняка є різні відгуки. Одні, як його колишній колега О. Сердюк, з політичних мотивів (бо ж Гірняк опинився в еміграції) зазначав, що він "сухий, формальний, роблений, щоправда дуже працюючий".² Інші твердили, що Гірняк був великим актором, доки перебував під режисурою Курбаса. Ще дехто відзначав у ньому ледве не повторення того ж самого образу в

2. О. Сердюк, "Кілька зауважень з приводу книжки про М. Крушельницького", "Український Театр", ч. 1, 1975, стор 28.

поберезільському періоді, зокрема його Кукси в "Пошилися у дурні". Як бачите, і Сердюк не заперечував великої працьовитості Гірняка. Дійсно, Гірняк точно схопивши підказку режисера, виявляв велику творчу наполегливість при створенні тої чи іншої ролі.

Гірняк є учень Курбаса, який глибоко засвоїв мистецькі принципи свого вчителя. Він мав точну інтуїцію і тому вже без Курбаса шукав продовження того, чого навчав Курбас. В цьому він мав значні творчі досягнення як актор і як режисер.

Щодо твердження тих, які вбачали в поберезільському періоді нібито повторення того ж самого образу в кожній ролі Гірняка, то це абсолютно бездоказове.

Гірняк-актор у своєму органічному таланті мав нахил до гіперболізації в підкресленій ході, жестах, інтонаціях. Сама система акторського перетворення, створена Курбасом, являла собою по суті гіперболізований стиль. Тому вона знаходила в індивідуальності Гірняка плідний ґрунт. Слід додати, що Гірняк мав цілковите довір'я до Курбаса-режисера і ставив за мету якнайкраще реалізувати задум, отриманий від режисера.

Якщо шукати реалізму доби, що його намічав Курбас своєю останньою виставою "Маклени Граси", то для Гірняка й Добровольської (зокрема, для останньої) можливості його реалізації почали складатися ще у Львові, а повно виявилися в її режисерській праці в Театрі-Студії в Європі та Америці. Умовність "Маклени Граси" нагадувала умовність драм Л. Українки, і недаремно початком самостійної праці Добровольської-режисера стала "Оргія". Під час існування Театру-Студії в Європі відбувся остаточний перехід Добровольської-акторки на характерні ролі, створені в дуже широкій образній амплітуді, для прикладу скажемо, від наскрізь реалістичної Сірчихи ("За двома зайцями") до стилізованої служниці-ляльки Фліпоти ("Тартюф").

Раніше говорилося, що Театр-Студія Гірняка й Добровольської в Америці не знайшов зрозуміння серед деяких еміграційних чинників. Крім того діяли й одверто ворожі сили, що бажали ліквідувати цінну театральну одиницю. Однак діяльність Театру-Студії Гірняка й Добровольської залишиться в історії українського театру яскравим продовженням творчих пошуків, намічених ще "Березолем", і зробила певний вплив на дальшу театральну долю декого з його колишніх членів.

Ім'я "Березоля" нерозривне з ім'ям Курбаса. В цьому театрі він зумів об'єднати найкращі мистецькі сили того часу. В "Березолі" працював найвидатніший український драматург ХХ-го сторіччя Микола Куліш. Він був провідним драматургом театру. Головним сценографом був Вадим Меллер. Були в "Березолі" й видатні актори. Але кого з акторів можна було би вважати найвизначнішим, хто найкраще виявив мистецькі прагнення Курбаса? Ним не може бути чи не найталановитіший актор українського театру ХХ-го століття А. Бучма, бо постійно хитався поміж "Березолем" та кіномистецтвом. Ним не може бути О. Сердюк, що веде свою творчу біографію від

корифеїв клясичної української сцени і тепер навіть боїться признатися, що грав Мокія в "Мині Мазайлі" Куліша. Ним не може бути хамелеон в людській подобі (хоч і найвизначніша українська акторка сучасности) Н. Ужвій, якої ще не було в Київському періоді "Березоля".

Ними могли би бути М. Крушельницький або Й. Гірняк. Обидва брали головну участь у чотирьох найвизначніших виставах Курбаса: "Народній Малахій", "Мина Мазайло", "Диктатура", "Маклена Граса". У Крушельницького: Малахій, Дядько Тарас, Малоштан, Падура; у Гірняка: Кум, Мина Мазайло, Андрій Чирва, Зброжек. Ситуація — рівноцінна, коли оминути те, що Крушельницький по своїй акторській вдачі мав менше вдячний матеріал щодо опанування системи перетворень. Обоє вони посідали в "Березолі" положення виключно акторське, бо ні один, ні другий там режисурою не займався.

Але їхня театральна діяльність не обмежується історією "Березоля". Крушельницький посідав чільне місце в Харківському Театрі ім. Шевченка, а Гірняка (та згодом Добровольську) з нього було усунено. Крушельницький ганьбив Курбаса, Гірняк захищав його. У 1947 р. Крушельницький зіграв роль представника мілітарної сили окупанта України генерала Ватутіна в одноіменній п'єсі Л. Дмитерка, а в той час Гірняк в Театрі-Студії створив образ Мамаєв в ревію І. Алексевича "Сон української ночі", а Добровольська ставила "Орґію" Л. Українки.

В поберезільському періоді Крушельницький програв по всіх лініях, — хоч іноді й намагався користатися мистецькою спадщиною Курбаса. Він не міг його забути, через те, попавши в Театр ім. Франка, відчув там себе чужим. Режисерська спроба його в опері (поставив "Богдана Хмельницького" К. Данькевича) була різко скритикована³. За спробу стати на оборону режисерського театру був також критикований на театральних конференціях. Залишив декого з учнів, але вони мало чим збагачують український театр. Спогадів про свою діяльність він не написав. А "Спомини" Гірняка стануть настільною книжкою кожного діяча українського театру.

Одна справа тільки говорити й трохи згадувати про свого вчителя, як Крушельницький, але бути неспроможним практично здійснювати його погляди в майбутньому, — а друга, — постійно, наполегливо в творчій практиці втілювати принципи вчителя, продовжувати, як Гірняк, його вчення.

В історії англійського театру у першій половині XVII-го століття знаний був народний театр "Глобус". Там уперше йшли п'єси Шекспіра; їх ставив і грав головні ролі актор Ричард Барбедж.

³ В. Пименов, "Мариан Михайлович Крушельницький", "Театр", ч. 4, 1968, стр. 79-82.

"Глобус" закрили консервативні пуритани. В двадцятих роках ХХ-го століття народився і діяв "Березіль". Його діяльність припинили консервативні партійні русифікатори. В тому театрі йшли кращі драми Миколи Куліша. У всіх виставах цього драматурга грав Й. Гірняк, а коли склалися можливості, він (як колись Барбедж) перший поставив на українській сцені "Гамлета" Шекспіра. Опинившись пізніше (1954 р.) у вільних умовах Америки, він знову повернувся до своєї улюбленої ролі, назовного персонажу комедії М. Куліша, Мина Мазайла, з іменем якого актор засуджував малороса з комплексом меншовартости, теперішнього сателіта можновладних партійних русифікаторів.

Поет і есеїст Остап Тарнавський⁴ в одному з своїх сонетів писав з нагоди 25-річчя створення Гірняком цієї ролі.

ЙОСИПОВІ ГІРНЯКОВІ В АЛЬБОМ

Коли в часи Шекспірові у "Гльобі"
з'являвся Ричард Барбедж, весь народ
підносився в екстазі й, насолод
чекаючи, у шуканій шанобі

акторові хвалу співав в оздобі
красивих слів. А Лорд із лъож висот,
а навіть сам король, задля чеснот
партнера бачили в його особі.

В нас не везло театрові ніяк:
І Кропивницький, Курбас, і Гірняк-
це боротьба за височінь театру,

на вівтарі краси святкова дань.
Вітай, нам майстре, що крізь тьму заслань
і злобу дня проніс мистецтва ватру.

Мистецтво ватри "нескорених березильців", — Гірняка і Добровольської, — продовжує жити. Тьма заслань і людська злоба не згасили його. Воно тимчасово опинилося в летаргічному сні, як і весь український театр "по тому боці". Але летаргічний сон зникає раптово, і за ним приходить повернення до життя. До життя повернеться і український театр, запалений березильцями.

4. О. Тарнавський, "Йосипові Гірнякові в альбом", "Свобода", 17 грудня 1954 р.

ПАМ'ЯТНІ ДАТИ ПРО ЖИТТЯ І ДІЯЛЬНІСТЬ ЙОСИПА ГІРНЯКА

- 1895, 14 квітня народився в м. Струсові на Поділлі.
- 1907 — перший виступ на сцені (Мусій в "Степовому гості" Б. Грінченка).
- 1915 — в лавах Українських Січових Стрільців.
- 1916 — актор Стрілецького Театру.
- 1918 — відвідини Києва й Харкова.
- 1920 — актор Театру ім. Франка (Вінниця).
- 1920 — в лютому вперше зустрічається з Курбасом.
- 1921 — актор і адміністратор Театру-Студії ім. Франка (Черкаси-Херсон-Черкаси).
- 1922 — у вересні стає членом Мистецького Об'єднання Березиль (МОБ).
- 1923 — 27 квітня виступає в "Газі" Г. Кайзера.
- 1923 — 21 листопада грає роль Джиммі Гігінса.
- 1926 — помер батько Й. Гірняка.
- 1927 — перша подорож закордон (відвідує Польщу і Німеччину)
- 1928 — 31 березня грає Кума в "Народнім Малахії" М. Куліша.
- 1929 — 18 квітня грає Мину Мазайла в комедії М. Куліша.
- 1930 — 31 травня грає Андрія Чирву в "Диктатурі" І. Микитенка.
- 1931 — видавництво "Рух" у Харкові видало нарис В. Хмурого "Й. Гірняк".
- 1933 — 24 вересня грає роль Зброжека в "Маклені Грасі" М. Куліша.
- 1933 — 26 грудня заарештований у Харкові.
- 1934 — 30 серпня прибуває до Чіб'ю.
- 1940 — 1 вересня призначений актором і режисером Черкаського Колгоспного Пересувного Театру.
- 1941 — 1 травня призначений мистецьким керівником Київського Театру Юного Глядача.
- 1942 — померла мати Йосифа Гірняка.
- 1942 — 12 травня ставить і грає Мину Мазайла в комедії М. Куліша. (перший виступ у Львівському Оперовому Театрі)
- 1943 — 21 вересня ставить "Гамлета" Шекспіра (перша вистава цієї трагедії на українській сцені).

- 1946 — 1 січня засновує з Добровольською Театр-Студію в Ляндеку.
- 1946 — грає ролю Андрія у "Мати і я" М. Хвильового (обробка Ю. Дивнича та І. Кошелівця).
- 1946 — 10 жовтня грає Мамаю в "Сні української ночі" І. Алексевича.
- 1949 — 6 травня приїздить до Нью-Йорку.
- 1949 — 9 жовтня перша вистава Театру-Студії в Америці ("Мати і я" М. Хвильового, обробка Ю. Дивнича та І. Кошелівця).
- 1953 — 17 жовтня грає Мину Мазайла у поновленій виставі комедії М. Куліша.
- 1954 — 26 вересня грає Оргона в "Тартюфі" Мольєра.
- 1958 — вийшла платівка Й. Гірняка з читанням творів В. Стефаніка та О. Вишні.
- 1975 — вийшла книжка про Театр-Студію (упорядник Б. Бойчук).
- 1982 — вийшла книжка "Спомини" (вид. "Сучасність", упорядник Б. Бойчук).

РОЛІ ЙОСИПА ГІРНЯКА

ТЕАТР УКРАЇНСЬКИХ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ

Антін — "Пошились у дурні" — М. Кропивницький.
Хома — "Ой, не ходи, Грицю" — М. Старицький.
Голошук — "Кума Марта" — М. Юльченко-Здановська
(переробка з І. Шпажинського)
Гаффнер — "Огні Іванової ночі" — Г. Зудерман.
Фон Келлер — "Батьківщина" — Г. Зудерман.
Тиберій Горобець — "Вій" — М. Кропивницький (за Гоголем).
Іван — "Катерина" — М. Аркас (за Шевченком).

ТЕАТР І ТЕАТР-СТУДІЯ ІМ. І. ФРАНКА

Штіф — "Чорна пантера і білий ведмідь" — В. Винниченко
Михась — "Гріх" — В. Винниченко.
2-ге вікно — "Базар" — В. Винниченко.
Учитель — "Затоплений дзвін" — Г. Гауптман.
Молодий — "Панна Мара" — В. Винниченко.
2-га ворона — "Великий льох" — Т. Шевченко.
Батько — "Повинен" — С. Черкасенко.
Зіля — "Зіля Королевич" — С. Васильченко.
Лісовик — "Затоплений дзвін" — Г. Гауптман.
Дубль-мен — "Весілля Фігаро" — Бомарше
Баренд — "Надія" — Г. Гаерманс.
Аманд — "Молодість" — М. Гальбе.
Слуга — "Господиня заїзду" — К. Гольдоні.
Барильченко — "Суєта" — І. Тобілевич.
Мулен — "Чорна пантера і білий ведмідь" — В. Винниченко.
Костильов — "На дні" — М. Горький.
Ангелок — "Гріх" — В. Винниченко.
Вуглик — "Чорт та Шинкарка" — Кривошевський.
Мойсей Абрамович — "Панна Мара" — В. Винниченко.
Добчинський — "Ревізор" — М. Гоголь.
Бартольо — "Весілля Фігаро" — Бомарше.
фабриціо — "Господиня заїзду" — К. Гольдоні.

Кобус — "Надія" — Г. Геерманс.
Віконт — "Манірниці" — Мольєр.
Роберт — "Лікар з примусу" — Мольєр.
Усай — "Житейське море" — І. Тобілевич.
Петруччі — "Герцогиня Падуанська" — О. Вайдль.
Середчук — "Гріх" — В. Винниченко.
Бобчинський — "Ревізор" — М. Гоголь.
Дюгормель — "Бунтар" — О. Мірбо.
Віталій Борисович — "Панна Мара" — В. Винниченко.
Гаффнер — "Огні Іванової ночі" — Г. Зудерман.
Дамазій — "Йоля" — Ю. Жулавський.
Лейба — "Гайдамаки" — Т. Шевченко.
Лояль — "Тартюф" — Ж. Б. Мольєр.
Секретар — "Пан" — Ш. Ван-Лерберг.
Кульгавий — "Чорт та шинкарка" — Кривошевський.
Осип — "Ревізор" — М. Гоголь.
Бен Акіба — "Уріель Акоста" — К. Гуцков.
Маркіз — "Господиня заїзду" — К. Гольдоні.
Тиміш — "На перші гулі" — С. Васильченко.
Коломиєць — "Куди вітер віє" — С. Васильченко.
Брандес — "Король ніг" — Г. Ге.
Доктор — "Весела смерть" — М. Євреїнов.
Енгstrand — "Примари" — Г. Ібсен.
3-й брат — "Закон життя" — О. Олесь.
Жеронт — "Лікар з примусу" — Мольєр.
Лікар — "Одруження з немовою" — А. Франс.
Сганарель — "Камінний господар" — Л. Українка.
Карло ІХ — "Генріх Наваррський" — В. Девере

МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ "БЕРЕЗІЛЬ" ТА ТЕАТР "БЕРЕЗІЛЬ"

Представник влади — "Газ" — Г. Кайзер.
Капіталіст — "Рур" — Л. Курбас.
Калінкін — Джіммі — "Джиммі Гігінс" — Л. Курбас (за Е. Сінклером).
Генрі Каббот — Лорд "А" — "Машиноборці" — Е. Толлер.
Дон Альбейн — Лікар — "Макбет" — В. Шекспір.
Дон Альбейн, Лікар, Розбійник — "Макбет" — В. Шекспір.
Єзуїт — Лейба — "Гайдамаки" — (за Т. Шевченком).
Коннелі — "Секретар профспілки" — Л. Скотт.
Жебрак — "Машиноборці" — Е. Толлер.
Кукса — "Пошились у дурні" — М. Кропивницький.
Кошавка — "Комуна в степах" — М. Куліш.

Голохвостий — "За двома зайцями" — В. Ярошенко та Л. Старицька-Черняхівська (за М. Старицьким).
Сір Де Беліль — "Жакерія" — П. Меріме.
Микола II — "Напередодні" і "Пролог" — Л. Курбас, С. Бондарчук (за О. Поповським).
Бухгальтер — "Шпана" — В. Ярошенко.
Мюскар — "Золоте черево" — Ф. Кроммелінк.
Трібуле — "Король бавиться" — В. Гюго.
Пу-ба — "Мікадо" А. Саллівен (тексти М. Хвильового, М. Йогансена та О. Вишні).
Смоккі — "Жовтневий огляд" — Колектив письменників.
Мавр — "Змова Фієско в Генуї" — Ф. Шіллер.
Ляц — "Алло на хвилі 477" — О. Вишня, М. Йогансен, М. Хвильовий.
Ляц — "Чотири Чемберлени" — К. Буревій.
Кум — "Народній Малахій" — М. Куліш.
Професор — "Товариш жєнщина" — Колектив письменників за редакцією Ю. Смолича.
Корецький — "Новий велетєнь" — Колектив театру.
Дід Юхим — "97" — М. Куліш.
Котя — "Кадри" — І. Микитєнко.
Кручек — "Пляцдарм" — М. Ірчан.
Мина Мазайло — "Мина Мазайло" — М. Куліш.
Андрій Чирва — "Диктатура" — І. Микитєнко.
Фєноген — "Хазяїн" — І. Тобілевич.
Зброжек — "Маклена Граса" — М. Куліш.
Бухта — "Загигель ескадри" — О. Корнійчук.

ТЕАТР ІМ. КОСОЛАПКІНА (НА ЗАСЛАННІ В ЧІБ'Ю)

Трістан — "Собака на сїні" — Лопе де-Вега Карпєо.
Фільберто — "Дотєпна пригода" — К. Гольдоні.
Труфальдіно — "Слуга двох панів" — К. Гольдоні.
Лєонардо — "Самодури" — К. Гольдоні.
Маркіз — "Господиня заїзду" — К. Гольдоні.
Вурм — "Підступність і кохання" — Ф. Шіллер.
Топаз — "Болото" — М. Паньоль і П. Нівуа.
Томсон — "Склянка води" — Е. Скріб.
Вун-Чхі — "Гейша" — С. Джонс.
Д-р Ранк — "Нора" — Г. Ібсен.
Ларсонє — "Викрадення Гелєни" — Л. Вернейль.
Оєлшлєгер (суддя) — "Дурєнь" — Л. Фульда.
Хлєстаков — "Рєвізор" — М. Гоголь.
Робінзон — "Бєзприданниця" — О. Островський.
Юсов — "Тєплєньке мїсце" — О. Островський.
Шмага — "Бєз провини винні" — О. Островський.
Градобоев — "Гаряче серце" — О. Островський.
Синичкін — "Лєв Гурович Синичкін" — Д. Ленський.

Расплюєв — "Одруження Кречинського" — О. Сухово-Кобилін.
Стичків — "Вдалиий Кінець" — А. Чехов.
Гвоздіков — "Побачення відбулося, але..." А. Чехов.
Іван Карась — "Запорожець за Дунаєм" — С. Гулак-Артемівський.
Карфункель — "Годинник і курка" ("Майстрі часу") — І. Кочерга.
Бублик — "Платон Кречет" — О. Корнійчук.
Кобза — "Загибель ескадри" — О. Корнійчук.
Шапіро — "Банкір" — О. Корнійчук.
Швандя — "Любов Ярова" — К. Треньов.
Медведев — "Слава" — В. Гусєв.
Соломон Берг — "Відоме прізвище" — М. Трігер.
Робінзон — "Приборкання містера Робінзона" — В. Каверін.
Перчаткін — "Чужа дитина" — В. Шкваркін.
Ізнанкін — "Страшний суд" — В. Шкваркін.
Зверєв — "Нічний перегляд" — В. Шкваркін.
Білка — "Шестеро улюблених" — О. Арбузов.
Доктор — "Дорога квітів" — В. Катаєв.
Гоша — "Чудовий сплав" — В. Кіршон.
Генадій — "Вогнений міст" — Б. Ромашов.
Ленчицький — "Бійці" — Б. Ромашов.
Гуревич — "Очна ставка" — Бр. Тур і Л. Шейнін.

ЧЕРКАСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ТЕАТР

Люнардо — "Самодури" — К. Гольдоні.
Швандя — "Любов Ярова" — К. Треньов.
Шпонька — "Як ковбаса та чарка" — М. Старицький.

ЛЬВІВСЬКИЙ ОПЕРОВИЙ ТЕАТР

Мина Мазайло — "Мина Мазайло" — М. Куліш.
Люнардо — "Самодури" — К. Гольдоні.
Мусій — "Степовий гість" — Б. Грінченко.
Ульрікс — "Ріка" — М. Гальбе.
Кацнельсон — "Тріюмф прокурора Дальського" — К. Гупало.
Дольче — "Облога" — Ю. Косач.
Вюрмхен — "Пташник з Тіролю" — К. Целлер.
Лебльо — "Хитра вдовичка" — К. Гольдоні.
фрош — "Fledermaus" — Й. Штраус.
Городничий — "Ревізор" М. Гоголь.

ТЕАТР-СТУДІЯ В ЕВРОПІ

Благочинний — "Гайдамаки" — (за Т. Шевченком).
Репортер — "Замотеличене теля" — І. Алексєвич.
Ясновидець — "Блакитна авантюра" — І. Алексєвич.
Андрій — "Мати і я" — М. Хвильовий (обробка Ю. Дивнича та І. Кошелівця)

Мамай — "Сон української ночі" — І. Алексевич.
Пандольфо — "Слуга двох панів" — К. Гольдоні.
Кукса — "Пошились в дурні" — М. Кропивницький.
Меценат — "Оргія" — Л. Українка.
Мамай — "Хожденіє Мамаю по другому світі" — І. Алексевич.
Мандерс — "Примари" — Г. Ібсен.

ТЕАТР-СТУДІЯ В АМЕРИЦІ

Андрій — "Мати і я" — М. Хвильовий (обробка Ю. Дивнича та І. Кошелівця).
Маркіз ді Форліпополі — "Господиня заїзду" — К. Гольдоні.
Мандерс — "Примари" — Г. Ібсен.
Голохвостий — "За двома зайцями" — М. Понеділок (за М. Старицьким).
Кукса — "Пошились у дурні" — І. Керницький (за М. Кропивницьким).
Дядько Лев — "Лісова пісня" — Л. Українка.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В АМЕРИЦІ

Мина Мазайло — "Мина Мазайло" — М. Куліш.
Д-р Психіятренко — "Загублений скарб" — І. Алексевич.
Орґон — "Тартюф" — Мольєр.
Возний — "Наталка Полтавка" — І. Котляревський.
Савчук — "Пересаджені квіти" — Діма.
Д-р Горошко — "Тайна доктора Горошка" — І. Керницький.
Мартин Боруля — "Мартин Боруля" — І. Тобілевич.
Скоморох — "Князівна на горошині" — Р. Бюркнер.
Прокіп Сірко — "За двома зайцями" — М. Понеділок (за М. Старицьким).

ТЕАТР СЛОВА

Мойсей — "Мойсей" — І. Франко.
Ведучий — "Людина та герой" — Монтаж з творів Байрона, Пушкіна, Гюґо, Сосюри і Лесича.
Ведучий — "Вечір Ю. Клена" — Ю. Клен.
Ведучий — "Неофіти" — Т. Шевченко.

ПОСТАНОВКИ ЙОСИПА ГІРНЯКА

ТЕАТР ІМ. КОСОЛАПКІНА (НА ЗАСЛАННІ В ЧІБ'Ю)

- "Нісенітниця" — К. Фінн.
- "Собака на сіні" — Лопе де Вега Карпю.
- "Самодури" — К. Гольдоні.
- "Дотепна пригода" — К. Гольдоні.
- "Господиня заїзду" — К. Гольдоні.
- "Підступність і кохання" — Ф. Шіллер.
- "Склянка води" — Е. Скріб.
- "Рай і пекло" — П. Меріме.
- "Болото" — М. Паньоль і П. Нівуа.
- "Мачуха" — О. Бальзак.
- "Нора" — Г. Ібсен.
- "Викрадення Гелени" Л. Вернейль.
- "Дурень" — Л. Фульда.
- "Гейша" — С. Джонс.
- "Ревізор" — М. Гоголь.
- "Одруження Кречинського" — О. Сухово-Кобилін.
- "Лев Гурович Синичкін" — Д. Ленський.
- "Вдалий кінець" — А. Чехов.
- "Побачення відбулося, але..." — А. Чехов.
- "Майстрі часу" — І. Кочерга.
- "Платон Кречет" — О. Корнійчук.
- "Загибель ескадри" — О. Корнійчук.
- "Банкір" — О. Корнійчук.
- "Запорожець за Дунаєм" — С. Гулак-Артемівський.
- "Любов Ярова" — К. Треньов.
- "Слава" — В. Гусев.
- "Таланти" — К. Фінн.
- "Відоме прізвище" — М. Трієр.
- "Проборкання містера Робінзона" — В. Каверін.
- "Чужа дитина" — В. Шкваркін.
- "Страшний суд" — В. Шкваркін.
- "Нічний перегляд" — В. Шкваркін.
- "Проста дівчина" — В. Шкваркін.

"Справа по душам" — Б. Папаригопуло і В. Голічников
"Шестеро улюблених" — О. Арбузов.
"Таня" — О. Арбузов.
"Очна ставка" — Бр. Тур (Л. Тубельський та П. Рижей) і Л. Шейнін
"Неспокійна старість" — Л. Рахманов.
"Дорога квітів" — В. Катаєв.
"Чудовий сплав" — В. Катаєв.
"Вогненний міст" — В. Ромашов.
"Бійці" — В. Ромашов.
"Як гартувалася сталь" — (за М. Островським).

ЧЕРКАСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ТЕАТР

"Самодури" — К. Гольдоні.
"Любов Ярова" — К. Треньов.
"Як ковбаса та чарка" — М. Старицький.

ЛЬВІВСЬКИЙ ОПЕРОВИЙ ТЕАТР (драматичний сектор)

"Мина Мазайло" — М. Куліш.
"Самодури" — К. Гольдоні.
"Степовий гість" — Б. Грінченко.
"Камінний господар" — Л. Українка.
"Облога" — Ю. Косач.
"Хитра вдовичка" — К. Гольдоні.
"Гамлет" — В. Шекспір.
"Ревізор" — М. Гоголь.

ТЕАТР-СТУДІЯ В ЕВРОПІ

"Замотеличене теля" — І. Алексевич.
"Блакитна авантюра" — І. Алексевич.
"Мати і я" — М. Хвильовий (обробка Ю. Дивнича та І. Кошелівця).
"Сон української ночі" — І. Алексевич.
"Слуга двох панів" — К. Гольдоні.
"Пошились у дурні" — М. Кропивницький
"Зайві люди" — М. Хвильовий (обробка І. Кошелівця).
"Хожденіє Мамая по другому світі" — І. Алексевич.

ТЕАТР-СТУДІЯ В АМЕРИЦІ

"Мати і я" — М. Хвильовий (обробка Ю. Дивнича та І. Кошелівця).
"За двома зайцями" — М. Понеділок (за Старицьким), разом з Добровольською
"Пошились у дурні" — І. Керницький (за М. Кропивницьким), разом з Добровольською.

СТАТТІ ЙОСИПА ГІРНЯКА

- "Двадцятиріччя прем'єри "Народнього Малахія," "Сучасник," ч. 1, 1948. стр. 11-12, стр. 114-122.
- "Кілька думок і рефлексій про студію і про наші театральні і біля-театральні справи," 1950, архів Гірняка.
- "Син Англії — дитя Америки," "Сучасна Україна," 17 грудня 1952.
- "Славний, але трагічний ювілей," "Свобода," 29 березня 1952.
- "Думки над могилою сл. п. Володимира Блавацького," Київ. ч. 1, 1953, стр. 55-56.
- "Перестало битися велике серце," "Свобода," 15 січня 1953.
- "Birth and Death of the Modern Ukrainian Theater 1917-1941" in *Soviet Theatres 1917-1941, Research Program on the USSR*, New York, 1954, ps. 250-338.
- "Мистецтво — всенародній скарб," "Нові дні," вересень, 1955, стр. 9-12.
- "З Остапом Вишнею," Українська літературна газета, ч. 12-18-1956. ч. 1-19-1957; ч. 2-20-1957.
- "Майстер оформлення сцени," 1956, архів Гірняка.
- "Мої сусіди в 'стопинському' вагоні," Українська літературна газета, ч. 2-8-1956.
- "Амбросій Максиміліянович Бучма," Українська літературна газета, ч. 2-20-1957.
- "З приводу ще одної мазепинської імпрези," "Прометей," 19 листопада, 1959.
- "Лист, що його адресат не отримає і не прочитає," "Вільне слово," 14 вересня 1959.
- "Дещо про непопулярні справи," Листи до приятелів, ч. 2-3, 1960, стр. 13-14.
- "З чого смієтесь?," "Прометей," 6 жовтня 1960.
- "Марко Лукич Кропивницький," Український огляд, ч. 4, 1960, стр. 36-41.
- "Над чим смієтесь?" Українська літературна газета, ч. 10-14-1960.
- "Чому український народний театр не пережив своїх основоположників?" Український огляд, ч. 2, 1960.

- "Леся Курбас і світовий театр," Листи до приятелів, ч. 11-12, 1961, стр. 5-12.
- "Над гробом Фоменка," 1961, архів Гірняка.
- "Нехай пам'ять про нього ніколи не згасає," "Свобода," 31 березня 1961.
- "Український театр в Америці," Листи до приятелів, ч. 1-2, 1961, стр. 15-20.
- "Фестиваль кінокартин Олександра Довженка," Листи до приятелів, ч. 5-6, 1961, стр. 20-22.
- "Вітер з України," Листи до приятелів, ч. 5-6, стр. 3-10.
- "Заява," Листи до приятелів, ч. 9-10, 1962, стр. 45-46.
- "З Остапом Вишнею," Листи до приятелів, ч. 7-8, 1962, стр. 9-15; ч. 9-10, 1962, стр. 11-16; ч. 11-12, 1962; стр. 4-10; ч. 1-2, 1963, стр. 9-14; ч. 3-4, 1963, стр. 15-20; ч. 7-8, 1963, стр. 23-30; ч. 9-10, 1963, стр. 15-21; ч. 11-12, 1963, стр. 18-24; ч. 1-2, 1964, стр. 14-20; ч. 3-4, 1964, стр. 22-27; ч. 5-6, 1964, стр. 16-22; ч. 7-8, 1964, стр. 21-29.
- "Іван Олександрович Мар'яненко," Листи до приятелів, ч. 11-12, 1962, стр. 43-45.
- "Невиголошене слово в Харкові під час реабілітації Леся Курбаса," Листи до приятелів, ч. 1-2, 1962, стр. 15-21.
- "Слово над могилою Т. Осьмачки," "Українське слово," 23-30 листопада 1962.
- "Ще й ще раз про український театр в Америці," 1962, архів Гірняка.
- "Листопадаво доповідь," 1963, архів Гірняка.
- "Мар'ян Крушельницький," Листи до приятелів, ч. 5-6, 1963, стр. 14-21.
- "Чорна московська невдячність," "Українське слово," 17 березня 1963.
- "На вічну пам'ять про пані Ірену Домбчевську," "Свобода," 13 серпня, 1964.
- "Над могилою Ніни Горленко," "Українські вісті," 25 жовтня 1964.
- "Наталя Левицька," "Свобода," 30 січня 1964.
- "На шляхах Леся Курбаса," Листи до приятелів, ч. 1-2, 1965, стр. 1-6; ч. 3-4, 1965, стр. 1-9; ч. 5-6-7, 1965, стр. 1-17; ч. 1-2, 1966, стр. 24-32; ч. 3-4, 1966, стр. 22-33; ч. 5-6-7, 1966, стр. 32-42; ч. 8-9-10, 1966, стр. 15-26; ч. 11-12, 1966, стр. 29-39.
- "Про те, про що не зважаються говорити," 1964, архів Гірняка.
- "Український театр і диктатура партії," Листи до приятелів, ч. 8-10, 1965, стр. 1-14.
- "Слово на прощання," Листи до приятелів, ч. 3-4, 1966, стр. 1-2.
- "Микола Куліш," 1967, архів Гірняка.
- "Після перегляду 'Землі' Довженка," 1967, архів Гірняка.
- "Гостинні виступи Ореста Руснака на Україні," 1968, архів Гірняка.
- "Театр і драматургія двадцятих років," 1968, архів Гірняка.
- "Вступ до поем 'Кавказ' і 'Сон' Т. Шевченка," 1969, архів Гірняка.
- "Микола Бажан," 1969, архів Гірняка.
- "Степан Залеський," "Свобода," 21 листопада 1970.

- "Рефлексії під час ювілейної вистави в 100-річчя з дня народження
Лесі Українки," 1971, архів Гірняка.
- "Майстрові образотворчого і словесного мистецтва," "Сучасність,"
липень-серпень 1972, стр. 56-58.
- "Підзолочений ювілей," "Свобода," 26 вересня 1972.
- "Прощання з Ігорем Шуганом," 1973, архів Гірняка.
- "До недобитків Березоля," "Сучасність," лютий 1974.
- "Китиця спогадів на могилу Лени Голіцинської," 1973, архів Гірняка.
- "Микола Хвильовий," 1978, архів Гірняка.
- "З хроніки останніх днів Березоля," "Сучасність," листопад, 1979.
- "Спомини," "Сучасність" Нью-Йорк, 1982, стр. 486.

МАТЕРІАЛИ ПРО ЖИТТЯ І ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛІМПІЇ ДОБРОВОЛЬСЬКОЇ

- 1895, 12 серпня народилася в м. Одесі.
1912, 1 березня — учень Музично-Драматичної Школи ім. М. Лисенка в Києві.
1915, 30 квітня — закінчила Музично-Драматичну Школу.
1916, вересень — зустріч з Л. Курбасом і початок праці в Молодому Театрі.
1919, 25 квітня — Театр ім. Шевченка в Києві.
1919, 31 серпня — виїздить з групою акторів до м. Кам'янець-Подільський, а потім до м. Проскурова.
1920, січень — Театр ім. Франка (Вінниця, Черкаси).
1920 — одружується з Гірняком.
1921, квітень — Театр-Студія ім. Франка (Черкаси, Херсон, Черкаси).
1922 — померла мати Добровольської.
1922, вересень — член Мистецького Об'єднання "Березіль" (Київ).
1923, 20 листопада — грає Еллен в "Джиммі Гірінс".
1925 — Театр ім. Михайличенка.
1925 — Чернігівський Державний Драматичний Театр.
1926 — МОБ (Київ), потім "Березіль" (Харків).
1928, 11 листопада — грає Леонору в "Змові Фієско в Генуї."
1935 — Театр ім. Шевченка (Харків).
1937, 1 серпня — заарештована в Харкові.
1938, 1 червня — приїзд до Театру в Чіб'ю.
1940, 1 вересня — Черкаський Колгоспний Пересувний Театр.
1941, 13 травня — Київський Театр Юного Глядача.
1942, 12 травня — перший виступ у Львівському Оперовому Театрі (Баронова-Козино в "Мині Мазайлі" М. Куліша).
1946, 1 січня — засновує з Гірняком Театральну Студію в Ляндеку (Австрія).
1947, 25 січня — переїхала з Театром-Студією до Баварії.
1947, 7 вересня — перша самостійна режисерська робота ("Оргія" Л. Українки).
1949, 6 травня — приїзд до Нью-Йорку.

- 1950, 5 квітня — помер батько О. Добровольської.
- 1951, 14 січня — ставить "Лісову пісню" Л. Українки (Театр-Студія в Америці).
- 1954, 26 вересня — ставить "Тартюф" Мольєра (Український Театр в Америці).
- 1956, 20 травня — ставить виставу "Мойсей" (Театр Слова).
- 1958 — вийшла платівка "Народні казки" у виконанні Добровольської.
- 1959 — друге видання платівки Добровольської.
- 1975, березень — вийшла книжка "Театр-Студія Й. Гірняк та О. Добровольської" (упорядкував Б. Бойчук).

РОЛІ ОЛІМПІЇ ДОБРОВОЛЬСЬКОЇ

МОЛОДИЙ ТЕАТР

Сніжинка — "Чорна пантера і білий ведмідь" — В. Винниченко.
Ніна — "Гріх" — В. Винниченко.
Анхен — "Молодість" — М. Гальбе.
Галя — "При світлі ватри" — О. Олесь.
Панночка — "Осінь" — О. Олесь.
Труда — "Йоля" — Є. Жулавський.
Равтенделайн — "Затоплений дзвін" — Г. Гавтман.
Маріянна — "Тартюф" — Мольєр.
Едріта — "Горе брехунові" — Ф. Грільпарцер.
З-я Душа — "Великий льох" — Т. Шевченко.

ДЕРЖАВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМ. ШЕВЧЕНКА

Берта — "Ткачі" — Г. Гавтман.

ДРУГИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР (м. Проскурів)

Галя — "Циганка Аза" — М. Старицький.
Одарка — "Дай серцю волю" — М. Кропивницький.
Харитина — "Наймичка" — І. Карпенко-Карий.
Галя — "Назар Стодоля" — Т. Шевченко.
Зінька — "Лісова квітка" — Л. Яновська

ТЕАТР ІМ. ФРАНКА І ТЕАТР-СТУДІЯ ІМ. ФРАНКА

Сузанна — "Весілля Фігаро" — Бомарше.
Мара — "Панна Мара" — В. Винниченко.
Маруся — "Базар" — В. Винниченко.
Сніжинка — "Чорна пантера і білий ведмідь" — В. Винниченко.
Ніна — "Гріх" — В. Винниченко.
Мірандоліна — "Господиня заїзду" — Гольдоні.
Наташа — "Суєта" — І. Карпенко-Карий.

Наташа — "Житейське море" — І. Карпенко-Карий.
Марія Антонівна — "Ревізор" — Гоголь.
Дорина — "Тартюф" — Мольєр.
Мартіна — "Лікар з примусу" — Мольєр.
Мадльон — "Манірниці" — Мольєр.
Наталка — "На дні" — М. Горький.
Сестра — "Танок життя" — О. Олесь.
Панночка — "Осінь" — О. Олесь.
Панфіла — "Чорт і шинкарка" — Кривошевський.
Йоля — "Йоля" — Є. Жулавський.
Мартієтта — "Надія" — Г. Геєрманс.
Женев'єва — "Бунтар" — О. Мірбо.
Труда — "Огні Іванової ночі" — Г. Зудерман.
Ліцці — "Потоп" — Ю. Бергер.
Оксана — "Гайдамаки" — Т. Шевченко.
Юдиф — "Уріель Акоста" — К. Гуцков.
Дагні — "Велетні півночі" — Г. Ібсен.
Анхен — "Молодість" — М. Гальбе.
Равтенделяйн — "Затоплений дзвін" — Г. Гавптман.

ТЕАТР-СТУДІЯ ІМ. ФРАНКА.

Дольорес — "Камінний господар" — Л. Українка.
Регіна — "Примари" — Г. Ібсен.
Марго — "Генріх Наваррський" — В. Девере.
Труда — "Огні Іванової ночі" — Г. Зудерман.
Марікке — "Огні Іванової ночі" — Г. Зудерман.
Йо — "Надія" — Г. Гаєрманс.
Коломбіна — "Весела смерть" — М. Євреїнов.
Олена — "На перші гулі" — С. Васильченко.
Таня — "Зіля-королевич" — С. Васильченко.
Ліза — "Куди вітер віє" — С. Васильченко.
Дорш — "В холодку" — С. Васильченко.

ТЕАТР ІМ. Г. МИХАЙЛИЧЕНКА

Донька камергера — "Камергер" — С. Грей та Ю. Яновський.

ЧЕРНІГІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР

Мотринька — "Комуна в степах" — М. Куліш.
Леонтина — "Революційне весілля" — С. Міхаеліс.
Хеся — "Мораль пані Дульської" — Г. Запольська.
Ліна — "Студенти" — А. Гак.
Василина — "Суєта" — І. Карпенко-Карий.
Мара — "Панна Мара" — В. Винниченко.
Галіма — "У Гайхан Бея" — В. Самійленко.

МОБ, "БЕРЕЗІЛЬ" І ТЕАТР ІМ. ШЕВЧЕНКА (ХАРКІВ)

- Еллен — "Джиммі Гіггінс" — Л. Курбас (за Е. Сінклером).
Тедді — "Машиноборці" — Е. Толлер.
3-тє слово — "Гайдамаки" — Т. Шевченко.
Леді Макдуф — "Макбет" — Шекспір.
Проня Прокоповна — "За двома зайцями" — В. Ярошенка (за М. Старицьким).
Дора Брільянт — "Пролог" — Л. Курбас та С. Бондарчук (за О. Поповським).
Ізабелла — "Жакерія" — П. Меріме.
Місіс Макфейл — "Седі" — Д. Колтон та К. Рандольф (за С. Моем).
Зося — "Сава Чалий" — І. Карпенко-Карий.
Варя — "Бронепоезд 14-69" — Вс. Іванов.
Леонора — "Змова Фієско в Генуї" — Ф. Шіллер.
Оксана — "Гайдамаки" — Т. Шевченко.
Паранька — "Диктатура" — І. Микитенко.
Кіра — "Кадри" — І. Микитенко.
Лизька — "97" — М. Куліш.
Польща — "Плацдарм" — М. Ірчан.
Хівря — "Товариш жєнщина" — Колектив письменників за ред. Смолича.
Соня — "Хазяїн" — І. Карпенко-Карий.
Жюлі — "Пан де Пурсоньяк" — Мольєр.
Улька — "Бастилія Божої Матері" — І. Микитенко.
Жермен — "Східній батальйон" — Бр. Тур та І. Прут.
Шура — "Портрет" — О. Афіногенов.
Наталья — "Васса Железнова" — М. Горький.
Принцеса — "Принц Лутоня" — М. Монье (за В. Курочкіним).
Горностаєва — "Любов Ярова" — К. Тренєв.
Донна Анна — "Камінний гість" — О. Пушкін.

ТЕАТР ІМ. КОСОЛАПКІНА (НА ЗАСЛАННІ В ЧІБ'Ю)

- Фелічче — "Самодури" — Гольдоні.
Таня — "Як гартувалася сталь" — М. Островський.
Панова — "Любов Ярова" — К. Тренєв.
Самозванцева — "Проста дівчина" — В. Шкваркін.
Ольга Павлівна — "Чужа дитина" — В. Шкваркін.
Валентина Миколаївна — "Страшний суд" — В. Шкваркін.
Іда — "Очна ставка" — Бр. Тур і Л. Шейнін.
Гелена — "Викрадення Гелени" — Л. Вернейль.
Уракка — "Рай і пекло" — П. Меріме.
Таня — "Таня" — О. Арбузов.
Королева Анна — "Склянка води" — Е. Скріб.
Поліна — "Мачуха" — О. Бальзак.
Марія Львівна — "Нєспокійна старість" — Л. Рахманов.
Доріс Віганд — "Дурень" — Л. Фульда.
Діана — "Собака на сні" — Лопе да Вега Карпьо.
Борисівна — "Таланти" — К. Фінн.

Нора — "Нора" — Г. Ібсен.
Мірандоліна — "Господиня заїзду" — Гольдоні.

ЧЕРКАСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ТЕАТР

Фелічче — "Самодури" — Гольдоні.

ЛЬВІВСЬКИЙ ОПЕРОВИЙ ТЕАТР (ДРАМАТИЧНИЙ СЕКТОР)

Баронова-Козино — "Мина Мазайло" — М. Куліш.
Фелічче — "Самодури" — Гольдоні.
Дольорес — "Камінний господар" — Л. Українка.
Розаура — "Хитра вдовичка" — Гольдоні.
Анна Андрійовна — "Ревізор" — Гоголь.

ТЕАТР-СТУДІЯ В ЄВРОПІ

"Чорна маска" — "Замотеличене теля" — І. Алексевич.
Ясновидець — "Блакитна авантюра" — І. Алексевич.
Мати — "Мати і я" — М. Хвильовий (обробка Ю. Дивнича та І. Кошелівця).
Голос ночі — "Сон української ночі" — І. Алексевич.
Родня — "Зайві люди" — М. Хвильовий (обробка І. Кошелівця).

ТЕАТР-СТУДІЯ В АМЕРИЦІ

Мати — "Мати і я" — М. Хвильовий (обробка Ю. Дивнича та І. Кошелівця).
Явдоха Сірчиха — "За двома зайцями" — М. Понеділка (за М. Старицьким).
Мати Лукаша — "Лісова пісня" — Л. Українка.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В АМЕРИЦІ

Баронова-Козино — "Мина Мазайло" — М. Куліш.
Пані Пернель — "Тартюф" — Мольєр.
Фліпота — "Тартюф" — Мольєр.
Олена — "Пересаджені квіти" — Діма.
Місіс Татух — "Тайна доктора Горошка" — І. Керницький.

ТЕАТР СЛОВА

Азазель — "Мойсей" — І. Франко.

ПОСТАНОВКИ ОЛІМПІЇ ДОБРОВОЛЬСЬКОЇ

ТЕАТР-СТУДІЯ В ЕВРОПІ

"Оргія" — Л. Українка.
"Примари" — Г. Ібсен.

ТЕАТР-СТУДІЯ В АМЕРИЦІ

"Господиня заїзду" — Гольдоні.
"Примари" — Г. Ібсен.
"За двома зайцями" — М. Понеділок (за М. Старицьким) , разом з Гірняком.
"Пошились у дурні" — І. Керницький (за М. Кропивницьким), разом з Гірняком.
"Лісова пісня" — Л. Українка.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В АМЕРИЦІ

"Мина Мазайло" — М. Куліш.
"Тартюф" — Мольєр.
"Пересаджені квіти" — Діма.
"Тайна доктора Горошка" — І. Керницький.
"Мартин Боруля" — І. Карпенко-Карий.
"Хміль" — Діма.
"Князівна на горошині" — Р. Бюркнер.

ТЕАТР СЛОВА

"Мойсей" — І. Франко.
"Вечір Ю. Клена" — Ю. Клен.
"Людина і герой" — тексти Байрона, Пушкіна, Гюго, Сосюри, Лесича.
"Неофіти" — Т. Шевченко.

ПОКАЗНИК ІМЕН

- Авдієва Ірина (1904-), 151.
Алексевич Іларіон (Чолган, 1918-), 5, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 106, 107, 108, 116, 118, 120, 141, 166, 173, 174, 176, 185.
Альтенберг Пітер (1859-1919), 21.
Андерсен Ганс Христіан (1805-1875), 120.
Антонич Богдан Ігор (1909-1937), 161.
Антонович Данило (Будько, 1889-1975), 58, 145.
Антонович Дмитро (1877-1945), 128.
Ануї Жан (1910-), 162.
Арбузов Олексій (1908-), 75, 79, 81, 173, 176, 184.
Аркас Микола (1852-1909), 12, 92, 170.
Афіноґенов Олександр (1904-1941), 61, 139, 184.
Ахметелі Сандро (1886-1937), 51, 158.
Баґрянний Іван (1907-1963), 161.
Бажан Микола (1904-1983), 146, 178.
Байрон Джордж Г. (1788-1824), 124, 174, 186.
Балабан Борис (1905-1959), 43, 52, 60, 155.
Балицький Всеволод (1892-1937), 54.
Бальзак Оноре де (1799-1850), 77, 175, 184.
Барбедж Ричард (1567-1619), 166, 167.
Барка Василь (1908-), 122, 125.
Барнич Ярослав (1896-1967), 11.
Бассерман Альберт (1867-1952), 161.
Бенцаль Микола (1891-1938), 11.
Берґ Альбан (1885-1935), 39, 62, 107, 151.
Берґер Юхан (1872-1924), 17, 183.
Берґсон Анрі (1859-1941), 15.
Бехер Йоганн (1891-1958), 39.
Бис (критик, псевд.), 30.
Біргель Віллі (1891-1973), 87.
Блавацький Володимир (Трач, 1900-1953), 39, 41, 83, 84, 85, 87, 88, 118, 137, 140, 162, 177.
Блакитний Євген (Наконечний-Нольден, 1914-), 26, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 42, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 62, 80, 103.
Бойко Юрій (1909-), 14.
Бойчук Богдан (1927-), 5, 91, 92, 95, 97, 101, 104, 105, 110, 112, 113, 114, 118, 119, 120, 122, 126, 169, 181.
Болобан Леонід (1893-), 47.
Бомарше П'єр О. К. (1732-1799), 16, 17, 18, 170, 182.
Борщагівський Олександр (1913-), 147.
Брейгель Пітер (б. 1530-1569), 157.
Брук Пітер (1925-), 105, 159.
Бубнов Андрій (1883-1940), 130, 132.
Булгаков Михайло (1891-1940), 46, 152.
Буревій Кость (Сокольський, 1888-1934), 47, 48, 50, 59.
Буревій Оксана (1921-), 60.
Буцький Анатолій (1892-1965), 23.
Бучма Амбросій (1891-1957), 7, 8, 27, 41, 43, 50, 51, 53, 56, 57, 63, 64, 82, 130, 137, 138, 150, 151, 158, 165, 177.

- Буше Франсуа (1703-1770), 157.
 Бюркнер Роберт (1887-?), 120, 174, 186.
 Бюхнер Георг (1813-1837), 39.
 Вайльд Оскар (1856-1900), 18, 20, 171.
 Ван-Лерберг Шарль (1861-1907), 18, 23, 171.
 Васильєв Валерій (1893-?), 15.
 Василько Василь (Миляєв, 1893-1972), 29, 47, 63, 82, 131, 154.
 Васильченко Степан (1878-1932), 19, 20, 137, 170, 171, 183.
 Ватутін Микола (1901-1944), 166.
 Вахтангов Євген (1883-1922), 155.
 Ведекінд Франк (1864-1918), 21.
 Верді Джузеппе (1813-1901), 36.
 Вернейль Дуї (1893-1952), 77, 78, 172, 175, 184.
 Винниченко Володимир (1880-1951), 11, 14, 15, 16, 17, 18, 58, 137, 140, 157, 158, 170, 171, 182, 183.
 Вишня Остап (Губенко, 1889-1956), 7, 37, 42, 43, 57, 65, 66, 68, 70, 148, 153, 164, 169, 172, 177, 178.
 Вірський Павло (1905-1975), 147.
 Вітик Семен (1876-?), 23.
 Власюк Дмитро (1902), 50.
 Волинець Степан (1895-1969), 11.
 Волошин Михайло (1878-1943), 10, 11.
 Вольф Фрідріх (1888-1953), 53.
 Гавсвальд Гюнтер (1908-), 87.
 Гавтманн Гергардт (1862-1946), 15, 17, 18, 103, 170, 182.
 Гаєрманс Германн (1864-1924), 17, 19, 170, 171, 183.
 Гайдай Зоя (1902-1965), 70.
 Гак Анатоль (1893-1980), 58, 183.
 Гаккебуш Валерій (1912-), 47.
 Гаккебуш Любов (1888-1947), 63, 82.
 Галичин Дмитро (1895-1961), 148.
 Гальбе Макс (1865-1944), 14, 17, 84, 149, 173, 183.
 Геляс Ярослав (1916-), 86.
 Гірняк Володимир (1897-1964), 9, 150.
 Гірняк Йосип (старший, 1846-1926), 9, 168.
 Гірняк Євген (1883-1974), 9.
 Гірняк Іванна (1877-1944), 9.
 Гірняк Никифор (1885-1962), 9, 10, 11.
 Гірняк Омелян (1888-1943), 9, 150.
 Гірняк Софія (Рижевська, 1850-1942), 9, 168.
 Гірняк Юліан (1881-1970), 9.
 Гірняк Юстин (1875-1958), 9.
 Гітлер Адольф (1889-1945), 111.
 Глан (псев.), 45.
 Глушко Валентин (Гаєвський, 1902-), 102, 103, 104.
 Гоголь Микола (1809-1852), 5, 12, 18, 72, 87, 94, 141, 159, 170, 171, 173, 175, 176, 183.
 Гомер (8-й вік до н. е.), 146.
 Голіцинська Олена (1899-1978), 141, 179.
 Голіцинський Євген (1878-1932), 141.
 Горбенко Анатолій, 63.
 Гординський Святослав (1906-), 124.
 Горленко Ніна (1898-1964), 140, 178.
 Грей С., 183.
 Григор'єв Мирослав (1911-), 89.
 Гринішак Лесь (1895-1923), 11.
 Грицин Володимир (1908-), 6.
 Гринько Григорій (1890-1938), 34.
 Грінченко Борис (1863-1910), 10, 84, 173, 176.
 Грудина Дмитро (1898-1937), 70, 134.
 Гулак-Артемівський Семен (1813-1873), 12, 67, 100, 173, 175.
 Гуменна Докія (1904-), 120.
 Гупало Кость (1908-1942), 50, 85, 173.
 Гюго Віктор (1802-1885), 36, 72, 78, 172, 174, 186.
 Ге Григорій (1867-1942), 171.
 Гете Йоганн Вольфганг (1749-1832), 53.
 Гжицький Володимир (1895-1973), 52.
 Голічніков Вячеслав (1899-), 175.
 Гольдоні Карло (1707-1793), 16, 17, 18, 27, 72, 76, 81, 84, 86, 93, 100, 107, 109, 141, 156, 159, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 182, 184, 185, 186.
 Горький Максим (1868-1936), 17, 18, 61, 78.

- Грільпарцер Франц (1791-1872), 15, 16, 129, 182.
- Гроссман Леонід (1888-1965), 77.
- Гусев Віктор (1909-1944), 79, 173, 184.
- Гуцков Карл (1811-1878), 17, 18, 171.
- Данте Алігієрі (1265-1321), 98.
- Данькевич Кость (1905-1984), 166.
- Дацьків Михайло (1895-1937), 153.
- Девере Вілліям (1870-1945), 20, 171, 183.
- Демчишин Володимир (б. 1890-?), 11.
- Джеррі Альфред (1873-1907), 40.
- Джонс Сідні (1861-1946), 72, 172, 175.
- Дивнич Юрій (Лавріненко, 1905-), 26, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 42, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 62, 80, 88, 95, 96, 105, 106, 113, 117, 120, 122, 123, 124, 173, 174, 176, 185.
- Діма (Комілевська, 1925-), 118, 120, 174, 185, 186.
- Дмитерко Любомир (1911-) 166.
- Дніпровський Іван (Шевченко, 1895-1934), 39, 41.
- Добровольська Марія (Паневич-Чайківська, 1870-1922), 14, 180.
- Добровольський Віктор (1906-1984), 133, 145.
- Доброштан Остап (Добровольський, 1870-1950), 14, 68, 181.
- Довбищенко Галина, 26.
- Довженко Олександр (1894-1956), 41, 127, 141, 142, 178.
- Долинський Роман (б. 1895-1961), 122.
- Домбчевська Ірена (1886-1964), 148, 178.
- Досвітній Олесь (Скрипаль, 1891-1934), 35.
- Дрейсх Іван (1791-1888), 134.
- Дубів Павло (псевд.), 95.
- Дубовик Леонтій (1902-1952), 43, 49, 50, 60, 82, 155.
- Дудко Федір (1885-1962), 95.
- Дурбак о. Савин (1874-1964), 9.
- Дюма Олександр (батько, 1802-1870), 156.
- Дядинюк Ольга (1903-), 120.
- Євреїнов Микола (1879-1953), 19, 171, 183.
- Енджеєвич Єжи (1902-1975), 160.
- Жіроду Жан (1882-1944), 53.
- Жулавський Єжи (1874-1915), 15, 16, 17, 18, 157, 171, 183.
- Загаров Олександр (Фессінг, 1877-1941), 16, 129, 135.
- Загул Дмитро (1890-1938), 124.
- Залеський Степан (1915-1970), 88, 141, 178.
- Заньковецька Марія (1854-1934), 10, 134.
- Запольська Габрієля (1857-1921), 58, 183.
- Затонський Володимир (1888-1938), 54.
- Заярський Петро (псевд.), 113.
- Зеров Микола (1890-1941), 121.
- Змій Володимир (1922-), 91, 114, 117, 123.
- Зошенко Михайло (1895-1958), 65.
- Зудерман Герман (1857-1928), 12, 17, 19, 149, 170, 171, 183.
- Ібсен Генрік (1828-1906), 17, 19, 53, 77, 81, 105, 107, 110, 171, 172, 174, 183, 184, 186.
- Іваницький Іван (1906-), 84.
- Іванов Всеволод (1895-1963), 39, 59, 184.
- Івицький Ростислав (1908-1974), 61.
- Ігнатович Гнат (Балінський, 1898-1978), 24, 26.
- Інкіжинов Валерій (1895-), 37, 62, 131.
- Ірчан Мирослав (Бабюк Андрій, 1897-1937), 51, 56, 60, 172, 184.
- Іщенко Олександр, 50.
- Йогансен Майк (1895-1937), 37, 43.
- Каверін Веніямін (1902-), 74, 173, 175.
- Кайзер Георг (1878-1945), 23, 129, 150, 171.
- Кайнц Йосиф (1858-1910), 131, 161.
- Калин Володимир (1896-1923), 7.
- Капустіна Катерина, 67.
- Катаєв Валентин (1897-), 74, 173, 176.

- Кедрин Іван (Рудницький, 1896-), 116.
- Керницький Іван (1913-1984), 111, 112, 119, 120, 142, 174, 176, 185, 186.
- Кириченко Іван, 67.
- Кисельов Йосип (1905-1980), 63.
- Кисіль Олександр (1889-1937), 29.
- Кілерог (б. 1885-?), 56.
- Кіршон Володимир (1902-1938), 74, 173.
- Клен Юрій (Бурггардт Освальд, 1891-1947), 124, 174, 186.
- Ковалів Борис (1924-), 112, 113.
- Козак Едвард (1902-), 38, 106.
- Козак-Вірленська Катерина (1893-?), 11.
- Козачківський Доміян (1896-1967), 41.
- Ко-к (псевд.), 111.
- Коклен Бенуа (старший, 1841-1909), 161.
- Колтон Джон (1889-1946), 58, 184.
- Коммісаржевський Федір (1882-1954), 151.
- Компанієць М., 70, 71.
- Кононенко Митрофан (1900-1965), 8.
- Корнієнко Іван, 69.
- Корнійчук Олександр (1905-1972), 56, 57, 73, 82, 135, 146, 147, 172, 173.
- Косач Юрій (1909-), 86, 100, 112, 113, 150, 173.
- Косинка Григорій (1899-1934), 96.
- Косіор Станіслав (1889-1939), 54.
- Косолапкін, 66, 68.
- Коссак Василь (1886-1932), 11.
- Коссак Михайло (1874-1948), 11.
- Костецький Ігор (також Корибут Ю., 1913-1983), 105, 131.
- Котляревський Іван (1769-1838), 100, 118, 174.
- Коханенко Євген (1886-1955), 11, 12, 13.
- Кочерга Іван (1881-1952), 73, 74, 173, 175.
- Кошевський Кость (1895-1945), 70, 71.
- Кошелівець Іван (1907-), 95, 169, 173, 174, 176, 185.
- Кравчук Петро, 63.
- Крег Гордон Е. (1872-1966), 158.
- Кривецький Антін (1911-), 101.
- Кривецька Леся (Олександра, 1889-1981), 85.
- Крижанівський Богдан (1894-1955), 43.
- Криштальська Марія (1893-), 11.
- Кроммелінк Фернан (1886-1970), 35, 64, 151, 172.
- Кропивницький Марко (1840-1910), 26, 101, 111, 134, 138, 163, 170, 171, 174, 176, 177, 182, 186.
- Крушельницька Лідія (1915-), 146.
- Крушельницький Леонід (1905-1982), 123.
- Крушельницький Маріян (1897-1963), 7, 8, 27, 41, 43, 50, 51, 53, 56, 57, 63, 64, 82, 138, 139, 166, 178.
- Кудрик Борис (1897-1950), 159.
- Кудрицький Павло (Береза-Кудрицький, 1896-1926), 29, 30.
- Кузякіна Наталя (1928-), 30, 40, 55, 60, 159.
- Кукольник Нестор (1809-1868), 166.
- Куліш Микола (1892-1937), 8, 29, 30, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 49, 51, 52, 53, 58, 59, 62, 64, 83, 100, 106, 114, 116, 117, 129, 130, 133, 139, 146, 152, 153, 159, 165, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 176, 178, 180, 184, 185, 186.
- Куліш Пантелеймон (1819-1897), 124.
- Куманченко Поліна (1910-), 57.
- Купчинські (сестри), 11.
- Курбас Лесь (Олександр, 1887-1937), 5, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 62, 63, 64, 66, 80, 89, 90, 91, 96, 103, 107, 114, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 178, 180, 184.
- Курочкін Василь (1831-1875), 61, 184.
- Кшивовшевський Стефан (1866-1950), 170, 171, 183.
- Лабінський Микола, 26.
- Лазорішак Олексій (б. 1894-1937), 56.

- Левицька Наталя (1893-1964), 11, 13, 139, 140, 178.
 Левітіна Софія (1891-1957), 134.
 Легар Ференц (1870-1948), 12.
 Ленін Володимир (1970-1924), 57.
 Ленський Дмитро (1805-1860), 73, 79, 172, 175.
 Лепкий Лев (1881-1971), 38.
 Лесич Вадим (1909-1982), 124, 174, 186.
 Лисенко Микола (1842-1912), 147, 159.
 Лисняк Володимир (1927-), 109, 111, 115, 117.
 Литвиненко-Вольгемут Марія (1892-1966), 14.
 Лопатинський Фавст (1899-1937), 26, 58, 155, 159.
 Лопатинський Ярослав (1871-1936), 11.
 Лопе де Вега Карпю (1562-1635), 76, 81, 172, 175, 184.
 Луначарський Анатолій (1875-1933), 130.
 Любович Уляна (Старосольська, 1912-), 6.
 Любченко Аркадій (1899-1945), 52.
 Любченко Панас (1897-1937), 54, 132.
 Мазепа Іван (1639-1709), 124.
 Маківчук Федір (1912-), 130.
 Маланюк Євген (1897-1968), 124.
 Манзій Володимир (1884-1954), 155.
 Марджаношвілі Коте (1872-1933), 51, 158.
 Мар'яненко Іван (1878-1962), 52, 62, 63, 64, 131, 138, 139, 140, 145, 178.
 Меєрхольд Всеволод (1874-1940), 66, 67, 151, 155.
 Мейтус Юлій (1903-), 39, 43.
 Меллер Вадим (1884-1962), 23, 26, 39, 43, 37, 155, 165.
 Меріме Проспер (1803-1870), 30, 58, 64, 77, 172, 175, 184.
 Микитенко Іван (1897-1937), 46, 47, 48, 50, 56, 59, 60, 62, 64, 96, 134, 135, 157, 172, 184.
 Микола II (1868-1918), 8, 31, 32, 33, 36, 63.
 Михайличенко Гнат (1892-1919), 58.
 Міллер Артур (1915-), 53.
 Мілянович Меланія (1910-), 112.
 Мірбо Октав (1848-1917), 23, 171, 183.
 Міхаеліс С., 183.
 Моем Вілліам С. (1874-1976), 184.
 Мольєр Жан Б. (1622-1673), 15, 16, 17, 18, 19, 27, 44, 60, 89, 101, 107, 117, 119, 120, 137, 149, 163, 169, 171, 173, 174, 182, 183, 184, 185, 186.
 Монюшко Станіслав (1819-1872), 12, 149.
 Монье Марк (1829-1885), 61, 184.
 Мороз Яків, 66, 68.
 Муссоліні Беніто (1883-1945), 100.
 Названов Михайло (1914-1964), 156.
 Н. Г.-к, 123.
 Нижанківський Амбросій (1873-1943), 11.
 Нівуа Поль (1889-1958), 72, 172, 175.
 Німчук Іван (1891-1956), 87.
 Новина-Розлуцький Олесь (б. 1884-1919), 11, 149.
 Оленський Євген (Ольховський, 1902-1963), 103.
 Олесь Олександр (Кандиба, 1878-1944), 14, 15, 17, 171, 182, 183.
 Олеша Юрій (1899-1960), 81.
 Онуфрак Михайло (б. 1892-?), 11.
 Осиповичева Антоніна (1855-1926), 11, 12, 149.
 О. С-ка, 113.
 Островський Микола (1904-1936), 175, 184.
 Островський Олександр (1823-1886), 72, 75, 78, 135, 172.
 Осьмачка Тодось (1895-1962), 146, 178.
 Оффенбах Жак (1819-1880), 11, 149.
 Охмат Лідія, 47.
 Паздрій Богдан (1904-1975), 118.
 Паньоль Марсель (1895-1974), 72, 172, 175.
 Папарігопуло Борис (1899-1950), 175.
 Парахоняківни (сестри), 11.
 Пат (Шестром Карл, 1881-1942), 33.
 Паташон (Мадсен Харальд, 1890-1949), 33.

Пачовський Василь (1878-1942), 11, 12.
Переяславець Валентина (1906-), 103, 147.
Петлюра Симон (1879-1926), 150, 159.
Петрицький Анатоль (1895-1964), 15, 154.
Петро I (1672-1725), 124.
Пилипенко Катерина (б. 1890-?), 11.
Пілсудський Юзеф (1867-1935), 50.
Піменов Володимир (1905-), 166.
Піскатор Ервін (1893-1966), 87.
Плужник Євген (1898-1936), 154.
Пляншон Рожер (1931-), 156.
Позняківна Тамара (1930-), 110, 115.
Покотило Михайло (1906-1971), 83.
Полевой Микола (1796-1846), 166.
Понеділок Микола (1922-1976), 110, 111, 115, 142, 185, 186.
Пономаренко Євген (1909-), 88.
Поповський Олександр (1897-), 31, 172, 184.
Постишев Павло (1887-1939), 53, 54, 130, 132.
Пуанкаре Раймон (1860-1934), 50.
Пушкін Олександр (1799-1837), 124, 174, 184, 186.
Рабле Франсуа (б. 1494-1533), 40.
Радиш Мирослав (1910-1956), 83, 88, 89, 148.
Рандольф Клеменс, 58, 184.
Расін Жан (1639-1699), 103.
Раханов Леонід (1908-), 79, 175, 184.
Ревуцька Валентина (1923-), 6.
Редько, 57.
Репін Ілля (1844-1930), 100.
Рилєєв Кіндрат (1795-1826), 125.
Рильський Максим (1895-1964), 52.
Романовський Михайло, 45.
Ромашов Борис (1895-1958), 74, 173, 176.
Ростан Едмон (1868-1918), 12, 149.
Рубчак Іван (1874-1952), 11.
Рубчакова Катерина (1881-1919), 10, 11, 12, 13, 149.
Рудницький Михайло (1889-1975), 159.
Рулін Петро (1892-1940), 32, 36, 45, 58.

Руснак Орест (1895-1960), 140, 141, 178.

Савченко Яків (1890-1937), 30.
Сагайдачний Петро (1898-1975), 83.
Садовський Микола (1856-1933), 10, 128, 134, 146, 149, 157.
Саксаганський Панас (1859-1940), 29, 134.
Самійленко Володимир (1864-1925), 58, 183.
Самійленко Поліна (1888-), 14, 19.
Светлов Михайло (1903-1964), 139.
Сервантес Міґуель (1547-1616), 40.
Сердюк Олександр (1900-), 63, 82, 130, 131, 133, 164, 165.
Симоненко Василь (1935-1963), 161.
Синельніков Микола (1855-1939), 34, 132.
Сімашкевич Міліца (1900-), 29.
Сінклер Елтон Б. (1878-1968), 24, 25, 64, 129, 136, 184.
Сірецький Роман (б. 1880-?), 10, 11.
Скляренко Володимир (1907-1984), 43, 52, 60, 155.
Скобелев Михайло (1843-1882), 49.
Сковорода Григорій (1722-1794), 98.
Скотт Лерой (1875-1929), 28, 171.
Скрипник Микола (1872-1933), 34, 42, 46, 153.
Скріб Євген О. (1791-1861), 77, 172, 175, 184.
Сліпий Йосиф (1892-1984), 163.
Слупчинська Марія (1941-), 6.
Слупчинський Орест (1925-), 6.
Сметана Бедржих (1824-1884), 10, 12.
Смолич Юрій (1900-1976), 37, 50, 59, 60, 151, 172.
Сніжинський Модест, 95.
Сокирко Володимир (1892-1983), 145.
Сокіл Василь (1905-), 6.
Сократ (469-399 до н. е.), 98.
Соленик Карпо (1811-1851), 134, 138.
Сорока Петро (1891-1948), 11, 89.
Сосюра Володимир (1898-1965), 124, 174, 186.
Софокл (496-406 до н. е.), 129.
Софронів-Левицький Василь (1899-1975), 120.

- Стадник Йосип (1876-1954), 10, 149.
 Стадникова Софія (1888-1959), 10.
 Сталін Йосип (1879-1953), 56, 132, 142, 147.
 Старицька Марія (1865-1930), 14.
 Старицька-Черняхівська Людмила (1868-1941), 13, 28, 85, 171, 172.
 Старицький Михайло (1840-1904), 10, 12, 29, 58, 81, 110, 159, 170, 172, 174, 182, 183, 184, 186.
 Стельмашенко В. (псевд., 1912-), 5.
 Стефаник Василь (1871-1936), 161, 164, 169.
 Стешенко Ірина (1898-), 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164.
 Сухово-Кобилін Олександр (1817-1903), 78, 173, 175.
 Сьюлліван Артур С. (1842-1900), 37, 72.
- Таїров Олександр (Корнбліт, 1885-1950), 151.
 Тайга Микола (псевд.), 154.
 Танюк Лесь (1938-), 64, 139.
 Тарнавський Остап (1917-), 91, 114, 117, 123, 167.
 Терещенко Марко (1894-1982), 46.
 Тимірязев Климент (1843-1920), 79.
 Титаренко Надія (1903-1976), 61.
 Тобілевич Іван (Карпенко-Карий, 1845-1907), 10, 12, 17, 18, 40, 41, 52, 58, 59, 60, 83, 118, 137, 170, 172, 174, 182, 183, 184, 186.
 Товбін Євген С. (1906-), 50.
 Толлер Ернст (1893-1939), 26, 39, 171, 184.
 Тренюв Константин (1876-1941), 61, 79, 81, 173, 184.
 Трігер Марко (1896-1941), 75, 173, 175.
 Туаєв, 67.
 Тур (брати): Тубельський Леонід (1905-1961) та Рижей Петро (1908-), 61, 79, 173, 176, 184.
 Тягно Борис (1904-1964), 28, 30, 36, 39, 155.
- Ужвій Наталя (1898-), 56, 61, 63, 145.
 Українка Леся (1871-1913), 19, 70, 71, 83, 85, 89, 93, 103, 107, 108, 113, 115, 146, 147, 156, 161, 165, 166, 171, 174, 176, 179, 182, 183, 185, 186.
- Уткін Йосип (1903-1944), 67.
- Федор Б. (псевд.), 16.
 Фернау Рудольф (1901-), 87.
 Фінн Константин (Фінн-Халфін, 1904-), 75, 175, 184.
 Фоменко Микола (1894-1961), 120, 123, 125, 148.
 Франко Іван (1856-1916), 12, 106, 107, 122, 123, 137, 148, 150, 161, 174, 185, 186.
 Фульда Людвіг (1862-1939), 77, 78, 81, 172, 175.
- Хатаєвич Мендель (1893-1939), 86, 87.
 Хвиля Андрій (1898-1938), 56, 57, 132, 134.
 Хвиля Олександр (1905-1977), 61.
 Хвильовий Микола (Фітільов, 1893-1933), 35, 37, 43, 46, 93, 95, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 121, 141, 142, 146, 153, 169, 173, 174, 176, 179, 185.
 Хмельницький Богдан (б. 1595-1657), 86.
 Хмурий Василь (Бутенко, б. 1894-1937), 25, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 42, 43, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 62, 80, 88, 168.
 Хоткевич Гнат (1877-1938), 10, 128.
 Христовий Микола (1895-1937), 37, 38.
- Цеглинський Григорій (1853-1912), 7.
 Целлер Карло (1842-1912), 88, 173.
- Чаплін Чарлі (1889-1977), 136.
 Чарнецький Степан (1881-1944), 11.
 Чарська Іва (1927-), 5.
 Чемберлен Остін (1863-1937), 50.
 Черкасенко Спиридон (1876-1940), 13, 170.
 Черкашин Роман (1906-), 132.
 Чехов Антон (1860-1904), 73, 173, 175.
 Чистякова Валентина (1900-1984), 8, 50, 61, 63.
 Чолган Мирон (1922-), 116, 117.
 Шагайда Степан (1896-1938), 27.
 Шевченко Йона (1886-1938), 14, 40.
 Шевченко Тарас (1814-1861), 16, 18,

- 26, 33, 61, 63, 68, 70, 82, 92, 93,
107, 124, 125, 128, 132, 136, 145,
146, 160, 161, 170, 171, 173, 174,
178, 182, 183, 184, 186.
- Шевчук Гр. (Шевельов Юрій, 1908-),
93, 101, 102.
- Шейнін Лев (1906-1967), 79, 173,
184.
- Шиллер Фрідріх Й. (1759-1805), 7,
43, 59, 60, 64, 72, 89, 156, 172,
184.
- Шкваркін Василь (1894-1967), 75,
79, 80, 173, 175, 184.
- Шкляів Валентин (1895-1942), 29.
- Шлемкевич Микола (1894-1966),
118, 121, 148.
- Шмідтбонн Вільгельм (1876-1952),
87.
- Шнеєрсон, 67.
- Шпажинський Іполіт (1848-1917), 12,
170.
- Штраус Йоганн (1825-1899), 12, 88,
149, 173.
- Шуган Ігор (1933-1973), 179.
- Шумський Олександр (1890-
1946?), 34.
- Шумський Юрій (Шомін, 1888-1954),
88.
- Щепкін Михайло (1787-1863), 34, 134.
- Щупак Самуїл (1895-1942), 134.
- Юльченко-Здановська Марія (б.
1870-?), 12, 170.
- Юра Гнат (1887-1966), 7, 13, 15, 16, 17,
18, 19, 23, 46, 135, 139, 150, 155,
157.
- Юра Терентій (1884-1973), 45.
- Юрчак Василь (1876-1914), 10, 11.
- Яковлів Олександр (1902-1944), 86.
- Яновський Юрій (1902-1954), 52, 70,
183.
- Ярошенко Володимир (1898-1937),
27, 29, 32, 58, 171, 172, 184.

ПОКАЗНИК П'ЄС, ОПЕР, ОПОВІДАНЬ ТА ФІЛЬМІВ

- "Аглая" ("Вальдшнепи"), 106.
"Адвокат Мартіян", 146.
"Актори", 37.
"Алло на хвилі 477", 43, 92, 106, 172.
"Анкета", 96.
"Антигона", 162.

"Базар", 17, 18, 158, 160, 182.
"Банкір", 73, 173, 175.
"Бастилія Божої Матері", 60, 184.
"Батьківщина" 12.
"Безприданниця", 78, 172.
"Без провини винні", 78, 172.
"Безталанна", 118.
"Бійці", 74, 173, 176.
"Блакитна авантюра", 93, 94, 95, 106, 173, 176, 185.
"Богдан Хмельницький", 166.
"Божевільна з Шайо", 53.
"Болото", 72, 172, 175.
"Борислав сміється", 71, 141.
"Бояриня", 115, 146.
"Бронепоезд 14-69", 39, 59, 184.
"Бунтар", 23, 171, 183.

"Васса Железнова", 61, 184.
"Вдалих кінець", 73, 173, 175.
"Велетні півночі", 183.
"Великий льох", 16, 92, 93, 170, 182.
"Вендетта", 33, 159.
"Венеціанські близнюки", 156.
"Вертеп", 38.
"Весела смерть", 19, 171, 183.
"Весілля Фігаро", 17, 18, 170, 182.
"Вечір Ю. Клена", 124, 174, 186.
"Викрадення Гелени", 77, 172, 175, 184.

"Відоме прізвище", 75, 173, 175.
"Відьма", 92.
"Вій", 170.
"Вогненний міст", 74, 173, 176.
"Воцек", 39, 43, 62, 107, 151.
"В пуці", 89.
"В степах України", 147.
"В холодку", 183.

"Гайдамаки", 17, 26, 33, 51, 91, 92, 93, 94, 107, 122, 123, 128, 138, 145, 157, 171, 173, 183, 184.
"Галька", 12, 149.
"Гамлет", 5, 87, 89, 153, 159, 167, 168, 176.
"Гандзя", 10.
"Гаряче серце", 78, 172.
"Генерал Ватутін", 166.
"Генріх Наваррський", 20, 171, 183.
"Герцогиня Падуанська", 18, 20, 171.
"Гетьман Дорошенко", 13.
"Глибока провінція", 139.
"Годинникар і курка" ("Майстри часу"), 73, 173, 175.

"Горе брехунові", 15, 182.
"Господиня заїзду", 17, 18, 19, 76, 109, 170, 171, 172, 174, 175, 182, 184, 186.
"Гріх", 15, 17, 18, 170, 171, 182.
"Грішниця", 146.

"Газ", 23, 24, 26, 33, 129, 150, 156, 168, 171.
"Гейша", 72, 172, 175.

"Дай серцеві волю"... 182.
"97" (Дев'яносто сім), 46, 47, 49, 59,
61, 160, 172, 184.
"Джиммі Гіггінс" 24, 25, 26, 29, 58, 63,
129, 130, 136, 151, 156, 171, 180,
184.
"Диктатура", 46, 47, 48, 49, 51, 62,
64, 96, 152, 157, 166, 168, 172,
184.
"Дні Турбіних", 46, 152.
"Дорога квітів", 74, 173, 176.
"Дотепна пригода", 72, 172, 175.
"Дурень", 77, 172, 175, 184.
"Еней в мандрівці", 11.
"Єгор Буличов", 79.
"Єретик", 16.
"Жакерія", 30, 31, 33, 36, 58, 64, 172,
184.
"Житейське море", 16, 17, 18, 171,
183.
"Жовтень", 136.
"Жовтневий огляд", 39, 172.
"Жорж Данден", 156, 157.
"Загибель ескадри", 56, 73, 82, 132,
172, 173, 175.
"Загублений скарб", 116, 118, 174.
"За двома зайцями", 8, 12, 28-29.,
30, 33, 36, 58, 63, 165, 171, 184.
"За двома зайцями", (н. в.), 5, 110,
111, 142, 174, 176, 186.
"Зайві люди", 103, 104, 107, 108, 141,
176, 185.
"Закон життя", 171.
"Замотеличене теля" 92, 93, 94, 106,
107, 173, 176, 185.
"Запорожець за Дунаєм", 12, 67,
100, 173, 175.
"Затоплений дзвін", 15, 17, 18, 170,
182, 183.
"Земля", 141, 142, 178.
"Зіля-королевич", 19, 170, 183.
"Змова в Києві", 154.
"Змова Фієско в Генуї", 43, 59, 61,
64, 72, 172, 180, 184.
"Золоте черево", 35, 36, 64, 172.

"І широкою долину", 92.
"Іфігенія в Авліді", 103.
"Йоганна — жінка Хусова", 146.
"Йоля", 15, 17, 18, 157, 171, 182, 183.
"Кадри", 46, 50, 51, 56, 60, 172, 184.
"Камергер", 183.
"Камінний господар", 19, 85, 86, 171,
176, 183, 185
"Кам'яний гість", 61, 184.
"Камінний хрест", 161.
"Катерина", 12, 92, 170.
"Князівна на горошині", 120, 144,
174, 186.
"Комуна в степах", 29, 33, 40, 41, 58,
64, 171, 183.
"Король бавиться", 36, 72, 172.
"Король ніг", 171.
"Куди вітер віє", 19, 20, 137, 171,
183.
"Кума Марта", 12, 170.
"Лев Гурич Синічкін", 73, 172, 175.
"Le roi Babulein", 61, 184.
"Лилик", ("Fledermaus"), 88, 173.
"Лис Микита", 106.
"Лікар з примусу", 17, 19, 171, 183.
"Лілея", 92.
"Limelight", 136.
"Лісова квітка", 182.
"Лісова пісня", 89, 112, 174, 181, 185,
186.
"Любов Ярова", 61, 79, 81, 173, 175,
176, 184.
"Людина і герой", 124, 125, 144, 174,
186.
"Людина-маса", 171.
"Ляльковий дім", ("Нора"), 77, 172,
175, 184.
"Магда", 12
"Майська ніч" 99.
"Макбет", 7, 26, 58, 129, 171, 184.
"Маклена Граса", 53, 54, 63, 75, 132,
139, 153, 156, 165, 166, 172.
"Мартин Боруля", 5, 12, 174, 186.
"Маруся Богуславка", 12.
"Мати і я", 93, 94, 97, 107, 109, 169,
173, 174, 176, 185.
"Мачуха", 77, 175, 184.
"Машиноборці", 171, 184.
"Мина Мазайло", 5, 44, 45, 51, 62, 83,
106, 114, 116, 129, 133, 139, 164,

* За часів Березоля вживали правопису Хіггінс.

- 166, 172, 173, 174, 176, 180, 185, 186.
- "Мікадо", 37, 72, 141, 172.
- "Міщанин-шляхтич", 120.
- "Мойсей", 122, 123, 124, 144, 174, 185, 186.
- "Молодість", 17, 170, 182, 183.
- "Мораль Пані Дульської", 58, 183.
- "Надія", 17, 19, 170, 171, 183.
- "На дні", 17, 18, 170, 183.
- "Назар Стодоля", 182.
- "Наймичка", 182.
- "Напередодні", 8, 31, 33, 36, 64, 73, 127, 161, 172.
- "На першій гулі", 19, 171, 183.
- "Народження велетня", 51.
- "Народній Малахій", 8, 37, 40, 41, 42, 62, 64, 106, 127, 128, 129, 139, 152, 159, 166, 168, 172, 177.
- "Наталка-Полтавка", 118, 174.
- "Невольник", 12.
- "Неофіти", 125, 174, 186.
- "Не спалося...", 92
- "Неспокійна старість", 79, 176.
- "Нісенітниця", 75, 175.
- "Нічний перегляд", 75, 79, 173, 175.
- "Новий велетень", 172.
- "Нові ідуть", 159.
- "Облога", 86, 173, 176.
- "Огні Іванової ночі", 12, 17, 19, 170, 171, 183.
- "Одружіння з немовою", 171.
- "Одружіння Кречинського", 78, 173, 175.
- "Ой, не ходи, Грицю", 10, 12, 98.
- "Оргія", 89, 93, 102, 103, 107, 108, 147, 162, 166, 170, 174, 186.
- "Орфей у пеклі", 11.
- "Осінь", 14, 17, 182, 183.
- "Очна ставка", 79, 173, 176, 184.
- "Пан", 18, 23, 171.
- "Пан де Пурсоньяк", 60, 61, 117, 184.
- "Панна Мара", 17, 18, 58, 170, 171, 182, 183.
- "Патетична соната", 46, 51, 62, 106, 107, 114, 152.
- "Пер Гюнт", 53.
- "Пересаджені квіти", 118, 119, 140, 174, 185, 186.
- "Підступність і кохання", 72, 89, 172, 175.
- "Платон Кречет", 73, 173, 175.
- "Плацдарм", 51, 56, 60, 172, 184.
- "Побачення, хоч і відбулося, але...", 73, 173, 175.
- "Повинен", 170.
- "Покинув пити", 66.
- "Попіл імперії", 124.
- "Потоп", 17, 183.
- "Портрет", 61, 139, 184.
- "Пошились у дурні", 26, 28, 33, 91, 93, 101, 102, 120, 159, 170, 171, 176.
- "Пошились у дурні", (н. в.), 5, 111, 112, 142, 174, 176, 186.
- "Приборкання містера Робінсона", 74, 173.
- "Примари", 19, 105, 106, 107, 114, 174, 183, 186.
- "При світлі ватри", 14, 182.
- "Продавець птахів", ("Пташник з Тіролю") 88, 173.
- "Продана наречена", 12.
- "Пролог", 8, 31, 36, 51, 59, 62, 64, 73, 127, 161, 172, 184.
- "Проста дівчина", 79, 80, 175, 184.
- "Про що тирса шелестіла", 13.
- "Рай і пекло", 77, 175, 184.
- "Ревізор", 18, 72, 87, 96, 141, 155, 159, 164, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 183, 185.
- "Революційне весілля", 183.
- "Ріголетто", 36.
- "Ріка", 84, 173.
- "Романтики", 12.
- "Ромео і Джульєта", 89, 141.
- "Рур", 23, 136, 171.
- "Сава Чалий", 41, 59, 61, 184.
- "Самодури", 76, 81, 84, 86, 159, 172, 173, 175, 176, 184, 185.
- "Седі" ("Злива"), 58, 62, 184.
- "Секретар партії", 67.
- "Секретар профспілки", 28, 29, 171.
- "Склянка води", 77, 172, 175, 184.
- "Скупар", 89.
- "Скупий лицар", 61.
- "Слава", 79, 173, 175.
- "Слуга двох панів", 72, 93, 100, 101, 107, 172, 174, 176.
- "Смерть комісонера", 53.

"Смішні манірниці", 17, 19, 171, 183.
"Собака на сні", 76, 172, 175, 184.
"Сон літньої ночі", 159.
"Сон української ночі", 97, 99, 106,
107, 166, 169, 174, 176, 185.
"Сонце Руїни", 11, 12.
"Список благодіянь", 81.
"Справа по душам", 176.
"Стеловий гість", 10, 84, 168, 173,
176.
"Страшний суд", 79, 80, 173, 175,
184.
"Студенти", 58, 183.
"Суєта", 12, 16, 17, 18, 58, 170, 182,
183.
"Східній батальон", 61, 184.

"Тайна д-ра Горошка", 119, 120, 174,
185, 186.
"Таланти", 175, 184.
"Танець життя", 183.
"Таня", 79, 176, 184.
"Тартюф", 5, 15, 17, 18, 117, 118,
119, 156, 157, 165, 169, 171, 174,
182, 183, 185, 186.
"Тепленьке місце", 72, 172.
"Ткачі", 17, 182.
"Товариш-жінка" (жінчина), 50,
60, 172.
"Три мушкетери", 156.
"Тріумф прокурора Дальського",
85, 173.

"У Гайхан-Бєя", 58, 183.
"Украдене щастя", 12, 137.
"Уріель Акоста", 18, 171, 183.

"Фавст", 53.
"Федра", 103.

"Хазяїн", 10, 40, 52, 60, 61, 137, 172,
184.
"Хитра вдовичка", 86, 159, 173, 176,
185.
"Хміль", 120, 186.
"Хожденіє Мамає...", 98, 99, 106,
107, 174, 176.

"Цар Едіп", 129, 157.
"Циганка Аза", 12, 182.
"Циганська любов", 12.
"Циганський барон", 12.

"Чародійка", 12.
"Чорна пантера...", 14, 17, 18, 19,
157, 170, 182.
"Чорт і шинкарка", 170, 171, 183.
"Чотири Чемберлени", 50, 52, 92,
106, 160, 172.
"Чудовий сплав", 74, 173, 176.
"Чужа дитина", 79, 80, 173, 184.

"Шестеро улюблених", 75, 173, 176.
"Шпана", 32, 33, 36, 172.

"Я", 95.
"Яблуневий полон", 39.
"Як гартувалася криця", 76, 176.
"Як ковбаса та чарка...", 81, 173,
176.

Додаток

ЙОСИП ГІРНЯК

Усе було дуже, дуже нескладно. Навіть звичайнісінько.

У цього глядачевого улюбленця, у цього майстра виразної фрази, вибагливого художника сценічного образу, у цього зворушливого Джиммі Гіґінса, безвільного і придуркуватого сатрапа Миколи II-го, своєрідного й виключно яскравого Мавра, незабутнього Кума й, нарешті знаменитого Мина Мазайла — така собі коротенька "незахоплююча", навіть неприпустима для доброго артиста, біографія. Здається, що коли б Й. Й. Гірняк заздалегідь знав, що то саме він буде прем'єром у найпершому театрі України, коли догадався б він, що ото йому доведеться стояти у перших лавах революційної генерації українського акторства, мабуть постарався б він розквітчити і свою біографію.

Родина дядя.

Якась Галичина.

Якесь містечко Струсово.

Якийсь-то непомітний 1895 рік.

Деж тут біографія?

І вчився Йосип Гірняк всього на всього у гімназії, а потім був студентом.

Подумаеш, який освітній ценз для першого міністра Мікадо!

Гіґінси, царі Миколи, клясичні Маври, "зловредні" куми — хіба можуть ці велитенські сценічні образи жити собі без біографії? Не можуть. А хіба у виконанні Йосипа Гірняка ці постаті — будь вони звичайні собі люди чи могутні конденсовані соціальні типи не мають повної, вичерпної, яскравої біографії? О, так! Сценічні образи актора Гірняка — це галерея соціальних біографій.

Ви кажете — Йосип Гірняк не має біографії? Помиляйтесь — він має її не одну, він має їх кілька, він має їх безліч. Якраз стільки, скільки чудових постатів створив він на кону театру і ще матиме стільки — скільки створить у своїх дальших роботах.

Типи і характери. Образи і біографії. Це — Гірняк. Один. Один і незлічимий, невловимий в своєму перевтіленні. Знайдіть його, Йосипа Гірняка, між Гіггінсом, Миколою, Мавром і Кумом. Не знайдете. Але він себе — знайде.

Бо він досконально володіє технікою, бо він знає секрет мистецтва перетворення, бо він озброєний конструктор-винахідник.

Ще на гімназійній лаві Й. Гірняка потягло до кону і він вже тоді брав активну участь у гімназійних та аматорських виставах і вже тоді ж виявляв себе не абияким артистом.

І що ж ви собі думаєте? Й. Гірняк грав жінок і дідів. От вам і біографія.

Отак вона почалася.

Року 1915 почав Гірняк працювати статистом у Львівському театрі "Українська Бесіда". Потім року 1919 опинився на Радянській Україні, приєднався до організаторів театру ім. Івана Франка. Року 1922 увійшов до мистецького об'єднання "Березіль" і працює в ньому аж до цього року.

Типаж у Гірняка напричуд різноманітний, чіткий і незабутній. Серед цілої серії образів, що створив Гірняк, не знайдеш жодного подібного на раніш створений. Гірняк не любить повторюватися і це примушує завжди з нетерпінням чекати нової роботи артиста. Він зосереджує на собі увагу далеко раніш, ніж буде вистава. Такий Гірняк.

Та хіба ви самі не знаєте, який Гірняк?

УЖ

Універсальний Журнал. Грудень 1929 р. ст. 14

ЗМІСТ

Слово від автора	ст. 5
Замість прологу	7
I. Мистецьке становлення	
Актори і вояк	9
II. У Мистецькому об'єднанні "Березіль"	
На акторському піднесенні	21
III. В театрі "Березіль"	
На акторському зеніті	34
IV. На далекій півночі	
Актори, режисер і зек	65
V. У вирі війни	
Режисер і педагог	82
VI. Театральна студія в Європі	
Актори, режисери, педагоги	91
VII. Театр-Студія в Америці	
Актори, режисери, педагоги	109
VIII. Український театр в Америці	
Актори, режисери, педагоги	115
IX. Театр Слова	
Актори, режисери, педагоги	122
X. Гірняк — автор	127
XI. З епістолярної спадщини	154
Заключний розділ	163
Пам'ятні дати про життя і діяльність Йосипа Гірняка	168
Ролі Йосипа Гірняка	170
Постановки Йосипа Гірняка	175
Статті Йосипа Гірняка	177
Матеріяли про життя і діяльність	
Олімпії Добровольської	180
Ролі Олімпії Добровольської	182
Постановки Олімпії Добровольської	186
Показник імен	187
Показник п'єс, опер, оповідань та фільмів	195
Додаток. УЖ. Йосип Гірняк	199

