
*До п'ятиліття кафедри театрознавства та акторської майстерності
Львівського національного університету
імені Івана Франка*



Григор Лужницький
(1903-1990)

Львівський національний університет імені Івана Франка
Кафедра театрознавства та акторської майстерності
Український Вільний Університет

Григор ЛУЖНИЦЬКИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Том 2

Статті, рецензії

Львів, 2004

Розділ I

СТАТТІ

ДО ОСНОВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Ми не повинні шукати основ української драми ні в психологічному конфлікті міста й села, ні в зударі т. зв. інтелігента й селянина, ні в десятках інших драматичних конфліктів людської душі, що ними така багата західноєвропейська драма. Тематика нашої драми завжди проковзувалася біля цих питань, що, по суті, є її основою, українська драма відгукувалася чи не на кожне питання дня, правильно чи ні, але майже завжди була помічним засобом ділення таких чинників, що, до речі, з мистецтвом мали не багато, а то й нічого спільного.

Таким чином, як помічний засіб (наприклад, національного усвідомлення, зберігання останків національної традиції, полеміки й т. д.) українська драма не виросла з основ, чи радше кажучи, не розвинулася так природно, як інші ділянки нашої духової культури. Вона й не могла так розвинутися силою умовин і людей, що запрягали її густо-часто до зовсім чужих для неї, а то й шкідливих завдань. А, може, тим саме сьогодні надійшов час усвідомлених собі вартости цієї основи не тільки нашого расизму, нашої історії, але основи цієї найкращої ділянки українського мистецтва й рівночасно найбільш занедбаної – українського театру.

Вже давно (наша історія любиться в плагіатах) нас порівнювали до того багача, що, ще не знаючи, яке в нього багатство, ледве животіє і вмирає в нужді. Не хто інший, а чужинці відгребували наші скарби, не хто інший, а чужинці показали світові нашу народну українську пісню, не хто інший, а чужинці відгребували наші прекрасні літописи, присвоїли їх собі (збірники “русских” літописів), не хто інший, а чужинці виказали вартість “Руської Правди”. Ми спершу дивувались, що в нас такі багатства, відтак гордились ними, а врешті їх призабули. Ясно, як ще є якісь багатства, то раніш чи пізніш найде їх якийсь чужинець, – навіщо маємо мучитись? І таким чином ми, не усвідомлюючи собі своєї власної вартости, не знаючи своєї власної сили, животіли тими

останками, що їх нам через сусідів передавала Західна Європа, яка на національних основах збудувала багато давніш своє, притаманне собі й тому таке чисте й правдиве мистецтво.

Бо як воно не цікаво й як воно не парадоксально, але правдиве, інтернаціональне мистецтво мусить будуватися на чисто національній основі. Цього давніше, а часом ще й сьогодні, ми собі не усвідомлювали. Що більше, ще сьогодні існують у нас критики, які не можуть того збагнути, що ніщо, перещіплене насильно, не тільки в нас не прийметься, але й прибирає карикатурні форми. На українській землі може рости тільки українське мистецтво. Цього ми не можемо забувати навіть тоді, коли воно торкається не тільки мистецтва, але й політично-суспільних рухів.

Наше минуле нам не відоме. Воно замкнене для нас у фольолях, томах, писаних різними мовами, що пилом буднів припадають по чужих і наших бібліотеках. Але ми самі не знаємо, які ми багаті. І тепер, коли ми шукаємо себе, коли хочемо збагнути не тільки наше майбутнє, але контролювати недавно минуле, шукаємо правдивих себе в давно минулому, – тепер ми мусимо відшукати підвалини українського театру. Не треба зле розуміти – не цього українського, в якому, неначе в доброму шпихлірі, побіч чистого зерна можна було найти й полуку, а то й інші потрібні до розбудови хазяйства держави знаряддя, але цього українського, яке створила, може, навіть підсвідомо нація. Основою українського театру є обрядові пісні, хороводи, танки – словом, всі залишки поганських обрядів, які ще по сьогодні живуть тут і там в народі, а решта яких окривається по бібліотеках.

Це є основи українського національного театру, основи незрушимі, чисті, правдиві. Щойно на цих основах може повстати правдивий український національний театр, щойно з цих основ ми можемо потягнути лінію розвитку не тільки українського національного театру, але й розвитку українського національного мистецтва. І коли б наші письменники в тому напрямі почали давати нам свої спроби, то згодом витворився би правдивий, оригінальний, окремішний український театр.

Нашу драму не врятує перемелювання соловецьких історій, тарабанщина побутово-історичних тем чи навіть психологічні зудари сьогоднішньої української душі. Ми мусимо стати собою, бо геній української нації, вдягнений навіть у найкращу грецьку чи французьку форму, буде завжди карикатурою.

ПОВОРОТ У 320-ЛІТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Цього року минає 320 літ, як у Камінці Струмиловій¹ (в 1619 р.) на ярмарку, в день св. Івана Хрестителя, виставлено польську драму Якуба Гаватовича, а при ній дві українські інтермедії, які є найдавнішими досі опублікованими українськими драматичними сценами*.

Та початку властиво української драми треба шукати в українських народніх обрядах. І хоч сьогодні можемо святкувати 320-літній ювілей української комедії, то не менш цікаво нам було б повернутись до цих старих зразків і, може (це буде надто сміливо?), на основі них же створити сучасну українську драму.

Але расову, національну українську драму. Бо коли сьогодні про інтермедії чи інтерлюдії, про участь скоморохів у обрядах коляди чи про українську шкільну драму вчимося тільки в гімназії (звичайно, дуже коротко, бо матеріял ще невичерпаний!), то первні української драми, драматичні елементи українського переднього життя й словесности до сьогодні нашими драматургами або, скажемо просто, неторкнені, або не використані як слід. Справедливо завважає проф. Возняк, що “українське весілля – це своєрідна релігійно-побутова драма. Ця прикмета українського весілля, що кожному обрядові товаришить пісня, яка пояснює його, що кожна поява й акція молодого, молодої, сватів, бояр, дружок пояснюється відповідними піснями, зближає наше весілля до старовинних клясичних містерій або трагедій Софокла з їх хором, строфами й антистрофами. Коли весілля розглядатимемо як релігійно-побутову епопею, то воно представляє такі важніші моменти: 1) сватання, 2) заручини, 3) печення короваю, 4) дівичвечір, 5) виття гильця, 6) посад, 7) вінчання, 8) покриття молодої, 9) подруже ліжко, 10) свято по щасливім заключенні подружжя”.

¹ Возняк М. Початки української комедії. – Львів, 1919.– С. 2, 6, 17, 71 і далі.

Вже на цьому прикладі зрозуміємо, який скарб для української драми мають народні обряди; вслід за цим мусимо собі усвідомити, що українська сцена завжди була прибіжищем українського націоналізму. Типово українськими були не драми, творені по західних зразках, тільки інтермедії. Не з чого іншого, тільки з інтермедії (типи, середовище, акція) виросла могутча побутова драма, яка царює у нас і по сьогодні. В інтермедіях Довгалевського, наприклад, “чується енергічний протест проти кріпацтва, якого даремне шукали б ми в тодішній московській літературі, наскрізь пройнятій сервілізмом. Інтермедії Довгалевського представляють, – пише Возняк у цитованому творі, – щодо свого змісту вершок української громадянсько-національної свідомості в цілій інтермедній літературі”.

А чим для українського творчого націоналізму була українська сцена, коли в московській неволі не вільно було друкувати по-українськи?

Творчий націоналізм української раси лежить в українській народній творчості. Звідсіль, безумовно, більше, як 320 літ, у сценічній оправі чарує стільки глядачів. Але – завжди мусить бути якесь “але” – української національної драми ми ще не маємо. В нинішній драмі – як не придивляться їй будемо – ми, йдучи слідами західних ближчих і дальших сусідів, занечищуємо свої драматичні расові первні й поволі стаємо, може, навіть дуже європейським, але все ж таки... мулятом.

У сьогоднішніх часах психічних обнов ми мусимо собі це усвідомити й зачерпнути з головного джерела повного віддиху. На наших очах круговоротом йдуть події, які, побіч усіх інших лекцій, дають нам вказівки, де є дух сильний, а де упадок життєвості. Навіть найсильнішою зброєю ніхто не захистить духа, й, знову ж, ніяка зброя не перемаже міці його. І коли ми сьогодні, під гомін великодніх дзвонів, придивлятьсьем гагілкам, то не забуваймо, що саме там скривається найбільш наше творче “я”, найсильніший наш дух. І рішімся на поворот. Поворот до того, що стало підвалинами нашого не завжди гармонійного сучасного. І зрозуміймо, що коли сьогодні в деяких наших будівлях духа трапляються щілини, то винні цьому підвалини: в них треба й мусимо шукати цих нахилень чи в один, чи в другий бік, нахилень, які є причиною пізніших більших чи менших щілин.

Поворот.

Поворот до первнів українського драматичного мистецтва, щоб збудувати величню, расово чисту, українську національну драму.

I. КОТЛЯРЕВСЬКИЙ – ДИРЕКТОР ПОЛТАВСЬКОГО ТЕАТРУ

У 1808 р. основано постійний міський театр у Полтаві. Містився він у великому трьохповерховому домі, а справдішнім опікуном його був кн. Н. Репнін, тодішній харківський генерал-губернатор^{1*}.

У 1818 р. Репнін заангажував до полтавського театру трупу Штейна з Харкова. В цій трупі одним із найкращих акторів був М.С.Щепкін, пізніший славний артист. Директорами полтавського театру іменував кн. Репнін оберавдителя А.Ф.Імберха й відомого українського поета І.Котляревського.

Щепкіна кн. Репнін дуже полюбив. Любила його також і полтавська публіка, головню в п'єсі “Жидівська коршма”, в якій він, граючи жида-корчмаря**, знаменито наслідував тодішнього полтавського “городського голову” А.Зеленського, жида-вихреста.

Не дуже воно подобалось і Зеленському. І він зговорився з акторами: я, мовляв, заплачу вам 2000 рублів річно, тільки зніміть п'єсу з афіші. Звичайно, актори погодились. Та дирекція театру не погодилася. Дійшло це до відома кн. Репніна, й він велів якнайчастіше ставити п'єсу “Жидівська коршма”. А бідний Зеленський, щоб не розгнівати губернатора, ходив на кожну виставу.

В театрі йшли п'єси: “Нещасні”, “Підводний камінь”, “Втеча від довгів”, “Наталка, боярська дочка”, “Срібне весілля”, п'єси Фонвізіна, графа Капніста й, врешті, спеціально для театру написані “Наталка Полтавка” й “Москаль-чарівник” Котляревського.

Крісло коштувало 4 рублі, партер – 2 рублі, партерові ложі – 16 рублів, поверхові – 12 рублів. Вистави починалися в 6-ій год. вечором.

Любимець Репніна Щепкін був кріпаком. Бачучи в ньому величезний сценічний талант, кн. Репнін почав переговори з

¹ Павловскій И.Ф. Полтава. – 1910.– С. 218 і далі; С. 244 і далі.

“владелицею” Щепкіна, графінею Анною Абрамовною Волькенштейн, щоб йому повернути волю. Почалось жваве листування, й то листування на два боки, офіційне, князя Репніна з графінею Волькенштейн, повне взаємної адорації, мовляв, вона дуже радо звільнить Щепкіна (хоч він їй страшенно потрібний) тільки тому, щоб “желая вашему сиятельству, как мною почитаемої особе, услужить”, а з другого боку, листування брата Анни Абрамовни й Котляревського, якому Анна Абрамовна показала своє правдиве обличчя: “Міша Щепкін! Дашь 8 тисяч рублей, то тебя освобожу з семейством, в противном случае – нет!”.

Не було ради, і треба було дібрати гроші, щоб викупити Щепкіна. І директор Котляревський урядив виставу 26 червня ст. ст. 1816 р. в полтавському театрі “в нагороду таланту актора Щепкіна”, проголошуючи розписку на білети вступу. Кн. Репнін заплатив за крісло 300 рублів, Потьомкін – 700 рублів, тесть Репніна граф Розумовський – 300 рублів. Якийсь поміщик жертвував картяний довг полтавського поліцмайстра Кіщенкова в сумі 1992 рублі й т. д. Каса дала 7207 рублів. А Анна Абрамовна жадала 8 тисяч. Не думаючи довго, кн. Репнін доплатив решту, й Щепкін був вільний.

Та ця “розписка” сильно підірвала дальші каси театру, й почалися погані часи. Бачимо це з листування Котляревського – Репніна, в якому Котляревський скаржиться, що нема звідкіля платити платні акторам і “трапляються вечори, де в касі є... 14 рублів і... чотири глядачі...”.

Та, маючи такого опікуна, як князь Репнін, театр не міг упасти. Почалося рятування поїздками в Чернігів, Кременчуг, Харків, Ромни й т. д. В Харкові цілу трупу прийняв під свій покров Григорій Квітка й так щиро заопікувався акторами, що кн. Репнін спеціальним листом дякував Квітці. “Каса полтавського театру в Харкові перейшла всі мої очікування, – пише Репнін, – а за це тільки вам треба подякувати... Прийміть від мене “іскреннюю благодарность”, надіюсь, що в рівній мірі повинна вам бути вдячна й харківська публіка. Я дуже бажав би, щоб ще й інші подібні випадки трапились, які нас з вами зблизили б. Дуже мені було б мило стрінати вас у Полтаві й особисто вам подякувати.”

В 1819 р. полтавський театр знову виїхав у гостину до Харкова й знову кн. Репнін гаряче дякує “моєму Григорієві Федоровичеві” за поміч. Ясно, що, маючи такого опікуна театру й мистецтва, як кн. Репнін, директор театру Котляревський старався зробити з полтавського театру правдивий храм мистец-

тва. Деякі п'єси чи гостинні виступи (відомі тоді в Росії балерини Боньковської) мали величезний успіх. Не могло це подобатися москалям, тим більше, що старанням Котляревського актори "українізували" мову як могли, так що тодішній полтавський театр (за дирекції Котляревського) мав безумовно український характер. Пробивається це пересердя зі слів князя І.М.Долгорукого, що був на гостинній виставі полтавського театру в Кременчуці. Бачив він п'єсу "Міщанин шляхтичем" і з цього приводу пише: "Жалость! Двух актьоров нет, каторие би адним наречієм гаварілі: кто по-русски, кто по-черкасски, кто по-малороссійски, іной по-польски – смешеніе языкоф!".

Бідний Долгоруков не догадувався, що з цього "смешенія языкоф" виросте могутча постать Івана Котляревського, батька національної української літератури, цієї літератури, яка звалила державу білого царя.

ВІД КОТЛЯРЕВСЬКОГО ДО ЛИСЕНКА

У кращі дні, коли вся Україна відзначає 105-ліття з дня смерти батька і основоположника нової української літератури Івана Котляревського та 31 роковини смерти творця української національної опери, великого композитора Миколи Лисенка, варто відмітити ту величезну роль, яку відіграла творчість обох видатних діячів рідної культури – в розвиткові нашого театрального мистецтва, та простежити той знаменний шлях, що пройшов наш театр від Котляревського до Лисенка.

Заслуги Котляревського перед українським театральним мистецтвом, як і перед усією художньою літературою мають справді епохальне значення. Вони, як відомо всім, полягають у тому, що Котляревський, використавши надбання всієї попередньої української культури і фольклору, створив визначні літературні пам'ятки народною українською мовою, що він закріпив в українській літературі народню мову, як панівну літературну мову, і цим відкрив новий етап розвитку, як української літератури, так і театру. Таким чином Котляревський став зачинателем цієї нової літератури і театру.

Отже, з іменем Котляревського пов'язана історія цілої української культури початку XIX віку. Генеза Котляревського є генезою національно-культурного розвитку України.

“З'являється талант – жива душа народна, – і як міст через безодню перекидає веселку поезії і єднає обидва береги. Він бере спід сільської стріхи пісню народну і переносить її на той бік – і бринять живі струни ... Своєю незвичайною на той час людяністю одкриває очі пана і показує йому, що під грубою свитиною б'ється людське серце.

І оживив цей чарівник слова організм народний, розпустилось коріння. Знов зацвіли квітки і не зівянуть.” Так казав Коцюбинський на відкритті пам'ятника Котляревського в Полтаві.

Для такої діяльності Котляревський був підготовлений самим життям. З дитинства слухав і засвоював він народні пісні, легенди, перекази про минуле, знайомився з звичаями і традиціями народу. Учителюючи по панських маєтках, майбутній письменник, за ствердженням його першого біографа Стебліна-Камінського “бував на сходках та іграх народних і сам переодягнений бував брав участь у них, уважно вслухувався в народну мову, записував пісні і слова, вивчав мову, нрави, звичаї, обряди, повір'я і перекази українців, якими підготовляв себе до наступної праці”.

І ця праця згодом виявилася у створенні “Енеїди” та двох речей для театру.

“Вічно пам'ятний, незабутній в історії України рік 1789-й, – писав С.Сфремов у своїй передмові до “Енеїди”. – Того бо року в Петербурзі з'явилась на світ невеличка книжечка, що виразно починає собою потужний рух до відродження українського народу, що на довгі часи позначила шлях розбурканій думці українській, дала зміст, напрям і форму українському письменству і вперше задала українському громадянству – та не тільки задала, а й порішила велику загадку – кудю йому йти і де ідеалів народного визволення шукати.” Цей згаданий Сергієм Сфремовим 1798 рік, був роком виходу в світ славнозвісної “Енеїди” Котляревського, того твору, що поклав основи нової української літератури.

26 років працював Котляревський над своєю славною поемою, 26 років “батюшки баяв над нею”, як писав він у листі до Гнедича. Перегукуючись у своїй бурлескно-травестійній поемі з іншими перероблювачами класичного твору Вергілія, Котляревський розгортає в своїй перелицьованій “Енеїді” барвисті картини українського народного життя та побуту і в цьому його заслуга. Це прекрасне зображення життя і побуту в “Енеїді”, особливо підкреслив у своїх працях про Котляревського проф. Зеров. Відмічаючи залежність поеми від Осипова (частково Котельницького), М.Зеров підкреслює, що Котляревський “переважає свого російського попередника літературним хистом”. Проф. Зеров відмічає також етнографічний реалізм “Енеїди” і каже, що автор її був великим майстром “травестійної мови” і на довгий час утвердив її в українській літературі.

Крім “Енеїди”, Котляревський, як відомо, написав для театру “Наталку Полтавку” і “Москаля-чарівника” і обидва твори називає українськими операми. В різних виданнях його творів,

обидві речі видавці називають також театральними видовищами, оперетами, комедіями, навіть водевілями.

Звичайно, в нашому розумінні твори Котляревського назвати операми не можна, оскільки ми звикли розглядати оперу, як музичний твір, чого немає у Котляревського і навіть ті арії та хори, що там є, не мали музичного тексту. Лише згодом Котляревський додав до них музичне оформлення, яке за його дорученням написав один з місцевих композиторів. На день же своєї появи на сцені твори ці були драматичними речами.

Написані Котляревським обі речі мали на меті поповнити ту велику прогалину з українською тематикою, яка відчувалася в репертуарі театрів на Україні, які почали організуватися.

Завдяки цій обмеженості в репертуарі, на українській сцені могли ставитися такі неякісні і малохудожні п'єси, як “Козак стихотворець” князя Шаховського, написаний потворним московсько-українським жаргоном, з абсолютним незнанням автором народних звичаїв і побуту.

Однак тодішня аудиторія, що звикла до непридатної мови українських трагікомедій терпляче ставилася і до твору Шаховського.

Виступ гуртка підтримав і Котляревський. Саме “Козак стихотворець” і прискорив створення “Наталки Полтавки”, а згодом “Москаля-чарівника”. Устами героїв з “Наталки полтавки” Котляревський обурюється проти ламаної каліченої мови твору Шаховського і перекрученого показу народного побуту.

В 1819р. на сцені полтавського театру вперше побачили вогні рампи “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник”.

“Свою “Наталкою Полтавкою”, водевілем із співами впровадив Котляревський український театр в нову світлу добу. Стодвацятилітня “Наталка” не постарілася нині. Грали її щонайкращі артистки, а в ролі Возного виступали найпередовіші українські драматичні актори”, – писав Богдан Лепкий в своєму історичному нарисі “Наше письменство” (Укр. Вид-во. Краків, 1941 р. - С. 53).

Успіхові “Наталки Полтавки” особливо сприяло те, що вся вона пройнята справжніми елементами народності. Основний мотив п'єси, що ліг в сюжетну її основу, мотив кохання дівчини до парубка, бідність якого перешкоджає їх одруженню, є поширений в українському фольклорі. В найрізноманітніших варіантах відображений він у сумних, сповнених зворушливого ліризму піснях. І на одному з таких варіантів будує Котляревський сюжет “Наталки Полтавки”.

Не випадково в авторській ремарці називає він героїню твору просто “українською дівчиною”. Образ Наталки, образ заплаканої дівчини, що безмежно віддана своєму коханому і страждає від розлуки з ним, овіяний виїнятковим ліризмом, теплою і зворушливістю, цей етнографічно-фольклорний образ втілює в собі моральні риси української селянки, уособлює в собі її типові моральні якості. Глибока правдивість, невимушеність, з якою змальований образ Наталки зумовили нев’янучу приналежність цієї постаті.

Прекрасні, повні глибокої задушевності Наталчині пісні ще рельєфніше розкривають цей ліричний образ. Вже перша пісня “Віють вітри”, в якій вона виливає весь душевний біль своєї тяжкої самотності без коханого, виявляє всю глибину її зворушливих почуттів.

Яскраво зображені й інші персонажі п’єси: і вбога старенька мати, і подібний своїми почуттями до Наталки Петро, і щирий одвертий Микола, і поважний пан Возний, і спритний Виборний, це галерія повнокровних живих образів доповнює образ головної героїні. В мові, характерних виразах, діях, поведінці дійових осіб ми бачимо живих людей з їх почуттями, враженнями, переживаннями, прагненнями.

“Коли-ж візьмемо під увагу як співчуває тут Котляревський народові, як вірно схарактеризував своїх героїв, як розлив по всьому творі гумор і ту рису українського національного характеру, в якій дехто бачив сентиментальність, коли пригадаємо собі гарні пісні “Полтавки”, її мову, що безперечно віддає тогочасну живу розмову, живість дії та сценічність, і коли усвідомимо собі, що все це дав Котляревський сам, не маючи ніяких українських зразків, тоді й стане перед нашими очима в повному блиску роля Котляревського як реформатора українського драматичного письменства й виявиться, які глибокі причини має довговічність “Полтавки” на українській сцені. Ось чому, по вислову В.Горленка, “Вічно молода” “Полтавка” забезпечить батькові української літератури незабутню славу”, – пише академік М.Возняк в розвідці “Іван Котляревський, його життя і творчість”.

“Москаль-чарівник”, як визнає М.Зеров, з художнього боку значно поступається своїй знаменитій літературній сестрі.. “Наталка Полтавка” майже бездоганна в розумінні архітектоники та художньої економії. Дія в ній розвивається швидко: всі повороти, інтриги мотивовані – ніщо не загромаджує простого

і ясного пляну. Навіть розумування героїв, крім одного, що торкається харківської постановки “Козака-стихотворця”, внутрішньо зв’язані з дією... В “Москалі-чарівнику” українського колориту менше, гумор елементарніший, дія розвивається не так майстерно, діалоги не такі яскраві... При всім тим з “Москаля чарівника” водевіль талановитий і жвавий, без різкої фальші і надмірної карикатури”.

Успіх від постановок “Наталки Полтавки” і “Москаля-чарівника” був цілковитий. Справа, якій Котляревський дав початок, була так своєчасна і актуальна, проблема репертуару в новоствореному світському театрі стояла настільки гостро, що перша ж поява обох творів славного письменника була зустрінена з піднесенням, їх підхопили, вони викликали численні наслідування.

Для відомого кріпацького театру Трощинського Василь Гоголь (батько Миколи Гоголя) написав під безпосереднім враженням “Москаля-чарівника” п’єсу “Простак” та ще кілька речей, з яких тільки зміст п’єси “Собака-вівця” зберігся, дійшов до нас. П’єса Якова Кухаренка “Чорноморський побит”, Писаревського “Весілля, або Над цигана Шмагайла нема веселішого”, Петренка, Білецького запозичають у Котляревського основні драматичні колізії і комічні ситуації.

На Чернігівщині в наслідуванні “Наталки Полтавки” з’явилася анонімна п’єса “Любка, або Сватання в селі Ригмаг”, яку для більшої авторитетності приписують Котляревському. Було багато й інших наслідувань.

Розглядаючи репертуар театрів першої половини ХІХ століття, Дмитро Антонович у своїй праці “Триста років українського театру” відмічає, що перше місце в ньому посіла “Наталка полтавка”, далі – “Сватання на Гончарівці” і “Назар Стодоля”. Змінялися жанри на українській сцені. Водевіль у 30-х рр. витіснив комічну оперу, а в 60-х рр. був сам витіснений оперетою. Але твори Котляревського беззмінно панували на сцені. В усіх оперетах українського репертуару лишилися непорушними комедійно-побутові основи, закладені Котляревський у “Наталці Полтавці”, а Квіткою в “Сватанні на Гончарівці”.

За свідченням дослідника проф. Біднова, “Наталка Полтавка” йде скрізь. У “Катеринославських губерніяльних відомостях” з 1838р. була рецензія на постановку цієї п’єси в Катеринославі.

Завойовує собі признання “Наталка Полтавка” і в Галичині. Коли в 1840р. в Коломиї утворилося з аматорів драматичне товариство на чолі з священиком Ів.Озаркевичем, першою їх

постановою була перероблена Озаркевичем “Наталка Полтавка” під назвою: Комедіо-опера “Дівка на виданню, або На милування нема силування”. Наталка фігурувала під іменем Анички. Дія була перенесена в Коломию, тексти Котляревського “перелицьовані” на покутський діалект. Слова відомої пісні:

Видно шляхи полтавській
І славу Полтаву,
Пошануйте ж сиротину
І не вводьте в славу.

в поставі Озаркевича звучать інакше:

Видно шляхи Коломийській,
Славу околицю,
Пошануйте сироточку
Бідную дівцю.

В 1848-1850рр. в Коломию ввійшов також “Жовнір-чарівник” (переробка “Москаля-чарівника”). Обі вистави мали успіх, глядачі аплодували та викликали автора і хтось виходив та кланявся. Хто саме, сказати важко, але Котляревського тоді вже не було на світі.

Постави “Наталки Полтавки” йшли в музичному супроводі, який не завжди задовольняв. Наприкінці 50-х рр. існувало кілька музичних оформлень цього твору. Одне з них – Борецького, інше – Алоїза Єдлічки, що користувалося спочатку успіхом, а згодом було розкритиковане. Опанас Маркович, відомий збирач і дослідник української пісні, склав нову музику для “Наталки Полтавки”. Партитуру до неї уклав Іоган Ляндвер, колишній капельмейстер у графа Болеслава Потоцького. При складанні цієї партитури він орієнтувався на цілу оркестру в складі 14 інструментів, і він же скомпонував увертюру з музичного матеріалу п’єси. Були й інші партитури. До 90-рр. багато українських труп користувалися партитурою Васильєва.

Успіху “Наталки Полтавки” сприяла і участь у ній видатних українських артистів. Мих.Щепкін, що грав Виборного у першій виставі “Наталки Полтавки” 1819р., беззмінно виступав у цій ролі і у наступних поставах, а також грав Михайла Чупруна в “Москалі-чарівнику”. В бенефісі Щепкіна в Харкові йшла “Наталка Полтавка”. Інший визначний майстер сценічного мистецтва, Карпо Соленик з великим успіхом грав також Виборного і Чупруна, при чому в ролі останнього за визнанням багатьох осіб навіть перевершив Щепкіна, хоч ця роль вважалась ледве

чи не коронною в репертуарі останнього. Коли Щепкіна Чупрун виходив лише як простакувата людина, що всьому вірить, то в Соленика він простак лише з вигляду, а добре все розумів. Славу видатного актора здобув в ролях Виборного і Чупруна також Іван Дрейсх.

Незабаром розпочинається сценічна діяльність Марка Кропивницького. Два роки згодом після першого дебюту на сцені, він дебютує в Харкові в ролі Виборного і відтоді ця роль поруч з Стецьком із “Сватання на Гончарівці” на довго застається кращою в його репертуарі.

З утворенням 1864р. Українського театру в Галичині одною з перших його постанов була “Наталка Полтавка”. Коли через рік трупа ця приїхала до Тернополя, це вже була подія великого культурного значіння. “Театральні вистави закликали велике одушевлення на цілім Поділлі, – писав відомий театральний діяч Барвінський, – театральна зала... була вся битком заповнена, а це ще більше розбуджувало нашу народну свідомість і народолюбивість...В “Наталці Полтавці” Котляревського, в “Щирій любові” і драматизованій “Марусі” Квітки, в “Гаркуші” Стороженка виступила перед нашими очима живописна Україна з цілим її народним побутом, мовою, звичаями та одягами...”

Однак у Галицьких поставах бували і невірні тлумачення дійових осіб; прибічник сценічного реалізму Кропивницький з приводу вистави “Наталка Полтавка” в Львові 1875р. обурювався відходом виконавців від життєвої правди. Він писав: “Талановита артистка Бачинська в “Наталці” мати якої “По убожеству продала дворик, купила хатину...”, вся була уквітчана французькими квітками й широченними шовковими биндами і не в запасці або плахті, а в куценькій до колін димчастій спідниці, що спідниці була підшита десятима біленькими спідничками, немов у кріноліні, у куценькому розмальованому фартушку, в панчішках та туфельках на високих закаблуках”.

Слава “Наталки Полтавки” все шириться. У своїх спогадах про гімназійні часи в Полтаві в 50-х рр., М.Драгоманов писав, що знав на пам’ять всю музику “Наталки Полтавки”, що була в Полтаві немов офіційна п’еса, котру широко грали “любителі”... грали також іноді і самі гімназисти на своїх сценах”.

Про чернігівську постановку “Наталки Полтавки” в музичному оформленні Марковича, з участю талановитої артистки Загорської відомий тоді знавець театрального мистецтва Тищинський писав: “Багацько бачив я спектаклів, бачив і трупу

Кропивницького, але не бачив нічого подібного до тих спектаклів, які споружав Опанас Маркович. Та й сили ж були добірні... Бував я на тих репетиціях і бачив, як Опанас лютував за найменшу фальш; бачив і те, як щиро плакав він, коли Загорська співала на сцені: Видно шляхи полтавські...”

Своїми вдалими поставами “Наталки Полтавки” славився також гурток аматорів у Києві в 60-х рр., керівником якого був згодом знаменитий етнограф Павло Чубинський, що майстерно грав ролю Виборного.

Чим далі більше шириться авторитет “Наталки Полтавки”. Де б не йшла ця славетна вистава, вона скрізь викликає овації, піднесення, ентузіазм.

І раптом у травні 1876 р. над українським театром, як і над усім культурним життям, ударив грім. Український театр і вистави українською мовою заборонялися зовсім. Одним розчерком пера намагався Валувєв знівечити культуру і мову багатоміліонного народу. Але вбити український театр цей наказ не міг, як не міг попередній наказ 1863 р. вбити українську літературу, хоч після руїнницького заходу Валувєва зловісна пітьма чорної реакції стала ще безпросвітнішою, ще моторошнішою, однак творчі сили України не розгубилися і не впали в розпач. Старицький і Кропивницький продовжували писати свої драматичні твори, не припиняв своєї музичної діяльності Лисенко. Ніщинський працював над “Вечорницями”.

Через 5 років наказ був фактично скасований, і Кропивницький, Садовський та Ашкаренко одержали дозвіл ставити п’єсу українською мовою. У Кременчуці “Наталкою Полтавкою” відкрився перший після заборони український театр. Виборного грав Кропивницький. Для ролі Наталки виписали з Палтави відому тоді співачку-аматорку Жаркову. Ролю Возного виконував Ашкаренко, Петра – Садовський, Миколу – Дружинін.

Успіх вистави був колосальний. “В тім самім грудні-місяці, – писав Кропивницький, – що 6-го на годовий празник, на п’єсу Островського ми мали не більш 30 карбованців, столітня бабуся “Наталка Полтавка” в буденний день зібрала людей повний театр.”

Згадуючи про прем’єру “Наталка Полтавка”, Садовський зазначав, що вона “була цілковитий загальний тріумф!”. “Я, – оповідає далі Садовський, – вже не кажу про Кропивницького, якого зустріла публіка бурєю оплесків і галасом таким, що весь зал трусився немов-би от-от розвалиться; але кожний номер

пісні треба було співати по кілька разів. В кінці спектаклю, після танцю Петра та Наталки, вітання перейшли в овації. Тоді третю дію кінчали чомусь танцями. Хустки в ложах маяли, галас стояв невимовний; танець прийшлося бісувати тричі. В такому святковій настрої розійшлась публіка назад додому, підпалюючи своїм впливом ту частину суспільства, яка не змогла попасти на першу виставу.”

У тому ж грудні 1881 р. трупа Кропивницького переїхала до Харкова, де мала ще більший успіх, а далі поїхали в Київ. Там уперше перед київськими глядачами виступили Кропивницький і Садовський, зустрілись Старицький і Лисенко.

Величезний інтерес, який викликала “Наталка Полтавка” серед киян, приводив у люті і здивування монархістів і великодержавників. Вони намагалися заспокоїти себе, що це тільки на перших кроках. “Пройдет недели две-три и “Наталка Полтавка” не окупит вечернего розхода, если ее начнут чаще ставить, а о других пьесах и говорить нечего” – втішав себе чорносотенний “Києвлянин”. Але час йшов, а “Наталка Полтавка” не сходила зі сцени й інтерес до неї все зростав.

Багато утисків доводилося терпіти українській трупі. Київський генерал-губернатор Дрентельн забороняв українські вистави в своїх володіннях, в київській, волинській і подільській губерніях, відповідаючи на всі прохання дозволити ці вистави: “Никаких Кропивницких і Заньковецких не подпущу на пушечный выстрел к Киеву”. На запитання, чому ж українські вистави дозволяють навіть у Москві і Петербурзі, а тут – ні, він відповідав: “Там – это только театр, а тут – это политика!”.

І трупа Кропивницького змушена була, оскільки не можна грати на Київщині, поїхати в Петербург. Розпочавши там вистави на якійсь третьорозрядній сцені, вона швидко завоювала загальне визнання, почала грати в першорядному приміщенні і, нарешті, її запросили виступити в двірському театрі перед царем.

Ставили “Наталку Полтавку” схвильовані, збентежені актори, відчуваючи всю відповідальність і небезпечність свого виступу, чекали початку... Нарешті за лаштунки вбіг задиханий петербургський губернатор зі звісткою, що цар прибув і треба починати.

І ось залунали чарівні звуки увертюри, сповненою ніжних мелодій української народної пісні. Розсунулась оксамитна завіса і відкрилась сцена, що зображувала мальовниче українське село над Ворсклою. І коли полилися проміні потужних прожекторів

та юпітерів, до рампи вийшла Марія Заньковецька в розшитій барвистими народними візерунками сорочці, з ведрами, і під склепіння театру полинули ніжні звуки зворушливої, задушевної пісні:

Віють вітри, віють буйні,
Аж дерева гнуться...

Наче електрична пісня прорізало всю залю, там зібрався весь “цвіт” двірського суспільства – князі, міністри, сановники, вся аристократія, вихована на кращих творах світового оперного мистецтва, яка бачила в цій залі кращих артистів Європи. І в цей вечір вона була переможена українською культурою, культурою “мужиків”, “пейзанів”, “тубільців”, як вона зневажливо висловлювалася. Вона була очарована блискучим твором і не менш блискучим виконанням.

Після вистави, підчас прийому в царській льожі один з великих князів сказав Кропивницькому:

– Ви маєте такий успіх тут, де ніхто не знає вашої мови. А який же успіх маєте ви у себе в Києві?

– Ми в Києві не граємо, ваша високість, – відповів Кропивницький.

– Чому? – здивувався князь. – Може, вам забороняє грати отой старий дурень? – спитав він, маючи на увазі Дрентельна.

– Так точно, ваша високість, – покірно відповів Кропивницький, сам добре не усвідомлюючи, що він говорить. Потім схопився: аджеш тим самим він стверджує, що київський генерал-губернатор дурень. Могло статися лихо, але нічого не трапилось, навпаки, після цього актори дістали деяке полегшення щодо виступів у себе на Україні.

Тодішній український театр відчував великий недостаток репертуару. І ось клясичні твори, насамперед Котляревського, що беззмінно йшли на українській сцені, стали підвалиною для створення нової драматургії. Маючи за приклад такі прекрасні зразки як, у першу чергу, все та ж “Наталка Полтавка” з її чудовим описом побуту, життя, переживань, Кропивницький, Тобілевич і Старицький створювали одну за одною нові п’єси, якими поклали основу новому репертуару для так званого побутового театру, який тим самим ступив у нову фазу свого розвитку. Але ці нові п’єси ні скільки не впливають на блискучий успіх “Наталки Полтавки”, яка як і завжди користується загальним визнанням. В ній виступають славні корифеї української сцени: Кропивницький,

Садовський, Заньковецька, Саксаганський, Тобілевич, Затиркевич-Карпинська. В їх високомайстерному виконанні “Наталка Полтавка” звучала, як прекрасна пісня, виблискувала, як перлина.

“Наталка Полтавка” вже давно переросла рамки комедійно-опереткової вистави. Це була опера. Виконувані корифеями за ходом дії пісні бриніли, як звучні арії. Потрібна була лише справжня партитура, той музичний кістяк, що сцементував би виставу в єдине ціле.

Ця потреба висувалася все більш одночасно з тим, як українська музика, пісня, танок дедалі більше завойовували собі місце на сцені, як складові компоненти у виставах. Майже всі п’єси українського репертуару йшли з введенням музичних пісенних, танцювальних номерів. Були спроби і переробок іноземних опер, а також перші кроки до створення власної опери.

У Києві в 50-х рр. йшла вистава що була переробкою німецької опери “Donauwelbchen” під назвою “Українка, або Волшебний замок, наповнений духами”. Цей фантастично-романтичний твір, цілком запозичений з німецької музики, незважаючи на свою ніби українську назву, ніяких ознак української музики не мав. Теж можна сказати і про оперу Кавоса “Дніпровская русалка”. У великих музичних частинах, доданих до “Сватання на Гончарівці” і “Чар”, п’єси Кирила Тополі тощо, також оригінальних мотивів було мало. У 1856 рр. у Києві ставили оперу “Українці”. Йшла вона також, здається, і в Галичині. Але що це за твір і наскільки вдало написаний – невідомо, бо слідів не зберіглося.

Український композитор Квятковський, директор оркестри Волинського дворянського театру, переробив на мелодраму повість Квітки “Маруся” і написав до неї музику. Нарешті в 50-х рр. працює композитор Сокальський, автор опер “Марія”, “Маєва ніч” і “Облога Дубна”, відомий також як теоретик солідної наукової праці про особливості української народної пісні та її гармонізує.

В 60-х роках виступає Гулак-Артемівський, до речі блискучий виконавець ролей Виборного і Чупруна. Він пише свого знаменитого “Запорожця за Дунаєм”, який по праву вважається твором, що поклав початок українському оперовому мистецтву. Як відзначав український музикознавець Микола Грінченко “тут уперше зазвучали зі сцени справжні українські мотиви – і в цьому іменно полягає значення опери для української музики”.

Роком пізніше, після прем'єри “Запорожця за Дунаєм” (в 1864 р.), в Галичині на драматичний конкурс була представлена опера “Підгіряни”, яку одностайно було визнано найкращим з поданих на конкурс творів і відзначено першою премією. Автор її Михайло Вербицький що написав музику “Ще не вмерла Україна”, помер незабаром після конкурсу.

Відомі також композитори: Наталь Вахнянин, автор незакінченої 4-актової опери “Купало”, Іван Лаврівський, який написав низку творів для хорового співу, Остап Нижанківський, що багато працював по аранжировці та гармонізації народних пісень і хорів Вербицького та Лаврівського, Сидір Воробкевич, що створив музику до ряду оперет (“Садагірський дяк”, “Весілля на обжинках”) і мелодрам, які мали успіх у Галичині, Віктор Матюк, автор оперет “Нещасна любов”, “Капраль Тимко” і “Простак”. Працювали також композитори дилетантського типу: Йосип Кишакевич, Кирилович, Кумановський, Купчинський.

Були спроби інсценізації народної пісні. Композитор Олександров під впливом збірки народних пісень Марковича спробував інсценізувати народні пісні і написав: “За Немань іду” та “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”.

Вся композиторська діяльність підготувала появу видатного українського композитора Миколи Лисенка, що розпочав свою творчість оперетами та музичними комедіями, а згодом перейшов до великих опер. Прекрасно засвоївши характер української народної мелодії, він записав і переклав на ноти багато українських пісень і він же вивів українську пісню на театральні сцени, дав їй повноправне місце у виставі, коли досі вона відігравала там лише допоміжну роль.

Подібно до Котляревського, що дав у своїх творах прекрасні картини народного життя, побуту, звичаїв і обрядів, Лисенко зобразив у музиці величезні багатства українського фольклору, показав неперевершені зразки гармонізації народної пісні, народних мотивів.

Не можна погодитися з Дмитром Антоновичем, який каже, що не слід рівняти Лисенка з великими композиторами XVIII століття, і застерігає від переоцінки таланту Лисенка, ніби останній як композитор великої опери не мав ні запасу своїх оригінальних мелодій, ні, головним чином, не володів секретом інструментації. Навпаки, як каже, М.Грінченко, Лисенкові “В історії української культури належить найвидатніше місце, а для української музики ім'я його набирає просто епохального значення”.

Маємо цікавий документ від 1861 р. У Київському театрі один аматорський гурток при значній участі студентів Київського Університету, під керівництвом студента університету Миколи Лисенка виставляє оперу Котляревського “Наталка Полтавка” на три акти.

До цього часу, як стверджують відповідні матеріали, “Наталка Полтавка” не мала упорядкованого клавіру, тобто поряд з драматичною дією виконувались окремі співочі номери, гармонізовані такими дилетантського типу композиторами, як Єдлічка, Маркович та інші. Поставка ж “Наталки полтавки” в 1861 р., за відомостями, що збереглися, мала вже інший вигляд. І гармонізація значної частини опери була проведена молодим ще композитором Мик.Лисенком.

Клавір “Наталки Полтавки” був упорядкований повністю на початку 80-х рр. і в такому вигляді, як ми маємо нині, надрукований в 1887 р., і з того часу ним користуються всі театри України. Гармонізація, музичний супровід настільки вдало зроблені, що народні пісні, які йдуть ще з часів Котляревського, придбали найяскравіший аромат українського фольклору завдяки цьому оформленню. Отже, через те, ім’я композитора М.Лисенка настільки зв’язане з оформленням і приведенням в порядок усього музичного матеріалу, що широкі кола громадянства лічили і лічать і по сьогоднішній день “Наталку Полтавку” по праву, як оперу Лисенка.

В 1910 р. Микола Карпович Садовський задумав переробити “Енеїду” Котляревського для оперової сцени. За сюжет він взяв перебування Енея і троянців в гостях у цариці Дідони. До участі у цьому М.Садовський притягнув відому українську письменницю і драматурга Людмилу Михайлівну Старицьку-Черняхівську, яка інтенсивно взялася до праці, внесла дуже багато істотних поправок, бо робота, проведена Садовським, не зовсім відповідала вимогам оперного лібрето, і таким чином спричинилася до появи “Енеїди”, як опери в її драматичному вигляді.

Микола Лисенко, якому М.Садовський запропонував написати музику до цієї опери, зробив це дуже швидко. За якихось кілька місяців музика до “Енеїди” на 3 акти була вже готова.

Театр Садовського, не чекаючи навіть закінчення опери, одразу приступив до її проробки. Восени 1911 р. опера “Енеїда” була виставлена на сцені театру Садовського, у приміщенні колишнього “Товариства грамотности” в Києві.

Перша дія “Енеїди” являє собою сцену в Еола, бога вітрів, де приймають участь Венера і Юнона. Далі йде поява троянців, які підпливають до берегів у час бурі, щасливо вибираються на берег і дякують богам за своє щасливе прибуття.

Другий акт – це сцена на Олімпі вже цілком сатирично-гумористичного, комедійного вигляду, що дуже яскраво підкреслено в музичній фактурі – арії Зевса, арії Бахуса, розмовах богів і богинь з блискучим фіналом: арії Венери, квінтет і хор.

Третя дія – у палаті Дідони. Зміст – лірико-драматичного характеру. Починається вона “веснянками”, далі йдуть арії Енея, Дідони, дуєт і численні хори троянців та картагенянок. Дія закінчується в стилі мелодрами – від’їздом Енея і троянців за велінням Зевса у дальшу путь, відчай Дідони і підпалення нею палати.

Музика “Енеїди” – це оригінальне сполучення українського фольклору з старогрецькими ладами (напр., хор троянців “Хвала, хвала!”, “Веснянки”). Музична фактура, взагалі різнобарвна і оркестрально насичена, належить до тих творів композитора, які відзначаються широким розмахом і великою композиторською ерудитією.

Київське суспільство з великим інтересом поставилося до цієї опери, про що свідчить безліч вистав, переповнених цілком в 1911-1912 рр. Потім “Енеїда” йшла невеликий час в театрі Садовського в 1918 р., в “Шато де-флер” у Києві та згодом, у 1926 р., теж у Києві поставлено її кілька разів на драматичній сцені театру ім.Франка, аматорськими силами. Остання поява “Енеїди” – у Вінниці в 1941 р. В постанові відомого українського режисера Бутовського, де також користувалася великим успіхом.

Тепер галицька громадськість, якій ця опера майже зовсім невідома, з інтересом чекає її постановки на львівській оперній сцені.

У “Москалі-чарівнику”, цьому невеличкому водевілі Котляревського, Лисенко використав у значній мірі фольклорний матеріал, вдало надавши йому характер до деякої міри оперети (ансамблі, окремі невеличкі арії тощо).

Ми розглянули твори Лисенка написані лише на слова Котляревського і не торкалися його опер на Гоголівські сюжети на чолі з славнозвісним “Тарасом Бульбою”, що по праву вважається вершиною Лисенківської творчості. Аналіза цих та інших творів славного композитора виходила б за межі нашої теми. Всю ж творчість його загалом можна схарактеризувати словами

знову ж таки М.Грінченка: “То багатство, що маємо ми в операх Лисенкових досить велике і значне, і значіння його зростає тим більше, що в особі нашого музики ми бачимо першого українського оперного композитора (підкреслено Грінченком). Він рішуче порвав з дилетантизмом своїх попередників і вступив на шлях музичної творчості, озброєний всіма засобами музичної штуки. І хоч в його музиці нема сміливих “дерзаній” Мусоргського або нових форм музичної драми Вагнера, все ж ми маємо в Лисенкових операх серйозну музику, цілком європейську, збудовану на рідному національному ґрунті”.

Великий вплив Лисенка, зокрема його творів на слова Котляревського, дуже позначився на тодішніх композиторах, про що свідчить велике пошвавлення їх творчості.

Микола Аркас пише трьохактову оперу “Катерина” на слова Шевченка, яка мала великий успіх. Народні мелодії, національний колорит, яким пройнята опера, дозволяють добачити в ній вплив Лисенка. Григорій Козаченко створює двохактову оперу “Пан сотник” теж за Шевченком, яка також мала успіх.

З галицьких композиторів Денис Січинський написав оперу “Роксоляна”, що йшла також у Києві в театрі Садовського під назвою “Бранка Роксоляна”. Інший композитор, Ярослав Лопатинський, автор оперети “Еней на мандрівці”, написав також музику до комедії “Свекруха”, складав, але не закінчив опери “Оксана” та “Казка скель”, а також переклав української мовою ряд текстів іноземних опер.

Відомі також композитори Владислав Заремба, автор 30 п’єс на слова “Кобзаря”, Михайло Завадський, що написав оперу “Марія”, Василь Пащенко, Коципінський, записувач та збирач народних пісень Банковський, Малашкін. Окреме місце посідають д-р Станіслав Людкевич і В.Барвінський.

На наддніпрянській Україні Кирило Стеценко пише дитячу оперу “Івасик Телесик”, починає, але не здійснює оперу “Полонянка”, складає музику до старовинних український водевілів, до драми Черкасенка “Про що тирса шелестіла”, до драматичної сцени Лесі Українки “Іфігенія в Тавриді”, до драматичних картин з Шевченкової поеми “Гайдамаки”.

Спроби створити українські опери робили і Степовий та Синиця. Нарешті працював над оперою “На русальчин Великдень” Леонтович. Опера ця дійшла до нас лише в уривках, які разом з піснями, обробленими автором, як каже М.Грінченко, “дають нам

право дати (композиторів) одно з перших місць в історії української музичної культури. Композиторська техніка Леонтовича в стислих мініатюрних формах хорального твору розкривається перед нами у всій силі, виявляючи яскравий могутній талант”.

Може, тут є і трохи перебільшення, може, Леонтович і не повинен зайняти одне з перших місць в історії нашої музики, але безперечно те, що майстерна обробка народних пісень, прекрасне почуття їх стилю, мелодій, нюансів є тим, що одразу відрізняє цього обдарованого композитора, якого підступна куля скотила в самому розквіті творчого таланту.

Молодшій генерації композиторів, куди на чолі з кращим представником її Вереківським, автором опери “Сотник” і балету “Пан Каньовський”, входять такі музики, як Кошиць, Дремцов, Гнат Хоткевич, властиве стремління вбрати народну мелодію в такі своєрідні і барвисті звукові побудування, що цілком відповідали б вимогам народної музики.

Вплив народної музики, вплив фольклору позначився і на операх, створених за останні 1-2 десятиліття. В “Думі Чорноморській” Яновського, де відтворено на матеріалі народних дум трагічне перебування Самійла Кішки та інших українських невольників у турецькому полоні, в “Золотому обручі” Лятошинського на слова історичної повісті Франка “Захар Беркут”, в “Кармелюкові” Костенка, складеній на відомий народний сюжет, і побудований на мотиві славетної пісні “За Сибіром сонце сходить” одразу відчуваємо ми подих.

Старенька “Наталка Полтавка”, що відродилася знову і як завжди притягає велику кількість глядачів на свої постанови, знову чарує їх своїми вічно молодими образами, своїми задушевними аріями-піснями, своєю мелодійною музикою, що є кращим зразком гармонізації фольклору. Вона і зараз не втратила свого впливу на сучасних композиторів, творців нового музичного мистецтва. Чимало з них і тепер працюють орієнтуючись на народну творчість, на пісні за прикладом Лисенка.

Не дивлячись на тяжкий час, на умови війни, на несприятливі обставини для творчості, композитори наші наполегливо працюють над новими творами, в яких відроджують славні традиції клясиків, будують свої твори на мотивах усної творчості, наслідуючи досвід знову таки Лисенка, що дав у своїй спадщині чудові зразки використання фольклору.

Усна народна творчість – ось джерело, з якого брали матеріали для своїх творів і клясичні письменники та композитори, і

новіші покоління діячів рідної культури, ось та дорогоцінна криниця, до якої в часи творчої спраги жадібно прилинали устами всі великі мистці, і цей життєдайний напій, як чарівний нектар, давав їм щоразу вище творче піднесення, збуджував новий патос, нове натхнення для все нової творчості, примушував їхню ліру бриніти на все більш повний голос.

Всі ми певні, що наші композитори виконують з честю своє завдання, збагатять нашу музичну скарбницю новими талановитими зразками своєї обдарованості, новими операми, які будуть золотим пам'ятником нашої епохи і великому Котляревському і великому Лисенкові, світлу пам'ять яких ми нині вшануємо.

ЗАБУТІ УКРАЇНСЬКІ ДРАМАТУРГИ

А. Я. Стороженко

“...Не від речі буде подати декілька звісток про Андрія Яковлевича Стороженка, якого ім'я досі не стрічалося в історії нашого письменства, а який проте займав свого часу визначне місце в духовнім житті російської, а почасти також української суспільности”, – пише Ів.Франко в своєму “Нарисі історії українсько-руської літератури” (Писання Ів.Франка, I, Львів, 1910, С. 193 і далі). “Андрій Стороженко народився в 1790 р. Служив довгий час при війську, а в роках 1843-1850 займав становище головного директора урядової комісії внутрішніх і духовних справ Царства Польського в Варшаві з титулом сенатора й тайного совітника. Помер 1858 р. Він написав, крім багатьох поменших праць, тритомову “Історію Полуденної Росії”, яка, однак, за життя автора десь пропала з його рук. На місце в нашому письменстві він заслугує як автор української оперетки “Запорожська Січ”, написаної українською мовою, віршами й прозою, з двох актів якої тільки один був надрукований у “Кіевской Старині” (1880, т. XV).

Біограф Андрія Яковлевича Стороженка (Н.С-ка – по всякій імовірності Микола Іванович Стороженко) пише про нього, що в автора “Запорожської Січі” “не було серйозного шкільного виховання й, таким чином, науково-літературна діяльність Андрія Яковлевича була неправильна, несистематична, а вслід за тим і формою різнородна”. Але коли він хотів здійснити свою мрію, себто написати історію України, то понукою до цього було не що інше, а любов до цієї історії, яка по його особистим запискам “збагачує уяву, широкий Дніпро манить на розкішні свої береги, манить віщий дух нашої старини, що її описав Нестор, манить українське небо...”.

Н.С-ка пише (“Кіевская Старина” 1886, т. XV, с. 639-685), що оперету “Запорожська Січ” (“малоруская оперетка”) веліла

Андрієві Яковлевичу написати “любов до вітчизни”. По своєму характеру цей твір належить до ряду тих, які повстали під впливом сентименталізму, що зі заходу прийшов у російську літературу, а виразником якого в українській літературі є Квітка-Основ'яненко. Сюжет цієї оперети взятий із життя українських козаків-хуторян і запорожців з другої пол. XVIII в.

Як ми вже згадали, перша дія надрукована в цілості в “Кіевской Старині”, плян другої дії тільки намічений. Зміст оперетки оригінальний, хоч простенький: (I дія). Молодий запорожець Безрідний кохається в дочці козака Андрія Шолома Галі. Неспокійне життя січовиків заставляє молодого козака розлучатися часто зі своєю милою. Звичайно, Галя тужить і банує. А між тим, під час відсутності неприязности Безрідного родичі Галі засватують її за дяка Прихідька, не дивлячись на її спротив. Тоді Галя, щоб не виходити заміж за нелюбого, рішається перодягнутись у костюм запорожця й разом із Безрідним та його товаришем Сагайдачним втекти на Січ. Сказано – зроблено. Ясно, що все це діється не без страху Безрідного, бо коли запорожці довідаються, що він привів на Січ жінку – тоді жде його неминуча кара смерти. (II дія). Але все йде добре. Хоробрістю Галя викликає подив і пошану в старшини, а сердечно щиру приязнь у козаків. Та родичі Галі (Андрій і Катря) шукають за дочкою й врешті довідаються, що вона на Січі. І до січової старшини приходять прохання від козака Андрія віддати дочку. Якби це сталося в XVII чи навіть ще в першій пол. XVIII в., то для Безрідного не було б помилування. Але Січ уже не така строга. Галя кидається до ніг старшині, прохаючи помилування, й козаки, пам'ятаючи хоробрі діла Галі, вибачають Безрідному. Безрідний з Галею йде на хутір, де втішені родичі дають їм своє благословення на шлюб.

Можна б думати, що Франко надто лагідно поставився до Андрія Яковлевича, кажучи, що на місце в нашому письменстві він заслуговує як автор української оперетки. Бо чи справді йому належить аж “місце?”. Чи не було знатніших авторів, яких історія письменства не записала на своїх сторінках? Або скільки сьогочасних авторів не ввійде в історію літератури? Та тут мусимо погодитися з Франком, що Стороженковим творам справедливо належить місце в історії української драми.

До сьогодні не маємо ще історії української драми. І мабуть, не швидко її матимемо. Андрієві ж Стороженкові належить місце на її сторінках, бо, либонь, він перший започаткував цей сюжет (втечу жінки на Січ), який пізніше найшов широкий

відгомін і в українській повісті, й, частинно, в українській драмі. І тут стрічаємося з дивним і цікавим явищем: Андрій Яковлевич ніяких літературних аспірацій не мав і... не міг мати (“не було серйозного формування”). ...Щобільше, він же ж сам у своїх записках пише, що єдиним товчком до писання була... “любов до України”. Значить, уявляючи собі політичні обставини, серед яких він жив, та просто неможливість в інший спосіб виявити свою любов до закріпаченої батьківщини, він пише. В писанні хоче заспокоїти свою любов. І творить “малорускую оперетку”, відтворює типи, природу, в’яже інтригу й все це переплітає справді дуже гарно підібраними українськими народними піснями.

Оперета нескінчена – залишається в рукописі. Не ставить її ніякий театр. Ім’я Андрія Яковлевича Стороженка поволі вкривається пилом забуття. А між тим він поневолі має вплив, сюжет його оперети наслідують (звичайно, по прочитанні ... “Кіевської Старини”...), і він живе. Твір забутий, драматург забутий, але ідея його живе. Ідея, зроджена виключно тільки любов’ю до рідної української землі.

БАТЬКО ПОВІСТИ Й СЦЕНИ

В 95-ліття смерті Гр.Квітки-Основ'яненка 8.VIII.1843

“Квітка – батько української повісти”, “Квітка – сентименталіст у повному розумінні слова”, “Квітка – автор перших в світовому письменстві повістей з народнього побуту” – так писали й пишуть про Квітку українські критики, Кулішем і Костомаровим починаючи, а Єфремовим і Зеровим кінчаючи.

Та про Квітку-драматурга, про Квітку, автора клясичного в своєму роді “Сватання на Гончарівці”, що 100 літ з чубком (перше видання “Сватання” в Харкові 1836 р., друге – там же ж 1840 р.) тішитися і безперечно довго ще буде тішитися успіхом, – ледве хто згадає. Так, начебто п’єси Квітки були або дуже слабкі, або просто були причіпкою до його прозової творчости.

Між іншим, так воно не є. Може, й здається деякому критикові, що п’єси Квітки “композиційно слабкі та не видержують критики”, чи знову вони, по словам В.Белінського, відомого російського критика про “Сватання”: “его водевиль изъ крестьянскаго быта, водевиль, впрочемъ, довольно растянутый, но местами не безъ занимательности”. Белінський, а за ним, врешті, не один із українських критиків, не призадумався над одною річчю: Квітині п’єси писав Квітка – український патріот.

Який гарячий патріот був Квітка, можемо бачити по листі, що його він писав до видавця харківського альманаху “Утренняя звезда” в 1833 р.: “Я чув, буцімто хочеш ти тут же притулити дещо й по-нашому писаного. За сюю вигадку аж тричі тобі дякую. Нехай же знають і наших! Бо є такі люди на світі, що з нас кепкують і говорять та й пишуть, буцімто з наших ніхто не втне, щоб було, як вони кажуть, і звичайне, й ніжненьке, й розумне, й полезне й що, стало бить, по нашому, опріч лайки та глузування над дурнем, більш нічого не можно й написати”.

А вслід за тим, як Квітка “любив” москалів, можемо побачити з листа до Шевченка (1840): “Примчали нам книжок, знаєте,

тих, которими нас, дурників, обдурюють... пишуть і друкують московську нісенітницю... звісно москаль, він по своїй вірі так і пише”.

Побіч свого сентименталізму, цього ідеального, вимріяного в своїй душі життя, була у Квітки ще одна риса, яка, хто зна, чи в інших життєвих обставинах не приглушила б була його, безумовно, часом дуже розводнений сентименталізм. Це сатира. Засадничо йде вона в парі з сентименталізмом. А що Григорій Квітка вмів навіть і з себе поглумитися, доказом цього оцей вірш, що він його склав сам на себе:

Прийшов Гриць, зажурився,
Та й в ченці постригсь.
Грицю, Грицю, до Марусі!
Зараз, зараз, приберуся.
Грицю, Грицю, до роботи!
В Гриця порвані чоботи.
Грицю, Грицю, роби хліб!
Акхи! Акхи! – щось охрип!...

І всі п'єси Квітки – це просто сатири. Сатирою є його комедія, видана анонімно в Москві 1829 р., “Дворянські вибори” (ч. I., комедія в 3 діях; 1830 р.; ч. II, п.з. “Выборъ исправника”, комедія в 4 діях), де він глузує з моральної гнилі т. зв. вищої верстви суспільности, сатирою є його двоактівка в московській мові “Мертвецъ-шалунъ” (яку переклав на українську п. з. “Мертвецъ-збитошникъ” Кс.Климкович, грана була в українському Народньому Театрі у Львові в 1865 р.). І якою ж сатирою мусіла бути Квітчина комедія в 5-ти діях “Пріезжий ізъ столицы, или Суматоха въ уездномъ городе”, надрукована щойно в 1840 р., коли вона від року написання, себто 1827 р., аж до надрукування (1840 р.) ходила по Україні в рукописі, хоч (звичайно, з цензурних причин) вона на сцені не появилася. Що більше, по здогадам деяких критиків, вона дала почин славному “Ревізорві з Петербурга” М.Гоголя. В “Ревізорі” (друкованому в 1836 р.) бачимо не тільки цю саму тему, але навіть і цю саму розв'язку¹.

Чи ж не сатирою є “Шельменко, волосний писар”, герой якої, “хахол”, в Московщині видає “пачепортики” злодіям і

¹ Литературная Газета.– 1843.– Ч. 35.– С. 650; порів. «Украинскую Старину».– С. 215; порів. О.Огоновського «Історія літератури». – III.– С. 18.

пройдисвітам, поки, звичайно, не повинулась йому нога? Або знову “Шельменко-денщик” (переклад Кс.Климовича “Шельменко-наймит”) прикінці п’єси побивається: “Який мене нечистий поніс між москалі?”. І чи ж не гострою сатирою віє від слів Аграфени Семеновни, жінки поміщика Осипа Опецьковського, коли вона заявляє: “У насъ въ Петербурге каждая хорошо воспитанная девица, или й замужняя дама, имеет особенную любовь”. Або слова панни Евжені: “Лишь бы вырваться замужъ, а любовь последнее дело, есть ли она между супругами, или нетъ, сет-егаль”. Або знову, такий знаменитий тип, як Кирило Петрович Шпак, мовляв, в якого на все є своя пора. І тому, наприклад, він читає “Московскія Ведомости” тільки раз у році й то всі числа за минулий рік...

Чи, знову, не є знаменитою сатирою відоме “Сватання на Гончарівці”? Адже ж побіч Стефка маємо ще “отставного салдата” Скорика, який що друге слово повторяє: “були ми у Франції, усю Німецію прайшли, у Расеї стоялі”... І чи цей сентименталіст Квітка не глумився з життя, не реготався з людей, серед яких доводилось йому бути “провідником дворян”? І подумати, що воно було ще так недавно по скасуванні гетьманства (1764 р.), по скасуванні слобідських полків (1765 р.), по зруйнуванні Січі (1775 р.), по заведенні кріпацтва на всіх козацьких землях (1783-1793 рр.)!

Квітка-сентименталіст промовляє зі сторінок історії літератури, Квітка-сатирик ще сьогодні говорить зі сцени. І коли Шевченко в своєму вірші “До Основ’яненка” писав:

Не втну більше! А ти, батьку,
Як сам здоров знаєш;
Тебе люде поважають,
Добрий голос маєш,

то не думав, може, що тим “добрим голосом” сміятиметься Григорій Квітка так довго-довго з української сцени.

ТРИ П'ЕСИ НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Так склалось, що в історії української драми Нечуй-Левицький не має місця. Але історія української драми щойно твориться, місця ще не призначені, й коли сьогодні прізвище М.Старицького, можна сміло сказати, не сходить з афіш, про Нечуя-Левицького-драматурга призабули.

А між тим, драматург Левицький стоїть вище від драматурга Старицького. Старицький був директором театру, брав різні п'єси, переробляв їх за згодою чи без відома авторів, бо треба було ставити. Нечуй-Левицький був повістяр, і коли сьогодні в історії української драми одно з чільних місць займає і, безумовно, займатиме його комедія “На Кожум'яках”, то це доказ, що й у драматичній ділянці українського письменства Левицький відіграв поважну роль.

Нечуй-Левицький залишив три п'єси – “Маруся Богуславка”, “На Кожум'яках” і “Голодному й опеньки – м'ясо”¹. Оперета “Маруся Богуславка” (в 4 діях) сьогодні не має вартости. Користуючись думою про Марусю Богуславку, Левицький впровадив у свою оперету чимало зайвих осіб, як гетьмана Томила, відтак гетьмана Байду й т. д. Цілу першу дію Левицький перевантажив весільними обрядами, вслід за тим є в цій п'єсі чимало неправдоподібних яв (напр., в II дії, які, врешті, живцем увійшли і в перерібку Старицького, що її по сьогодні грають наші театри). Врешті, сама героїня, Маруся Богуславка, є зазначена блідо, завжди нерішуча, особливо, як пише проф. Огоновський у своїй “Історії літератури” (III. 1. 690), тоді, “коли наближається катастрофа”.

¹ «Маруся Богуславка», оперета на 4 дії Івана Левицького (II видання, Київ 1887). «Голодному й опеньки м'ясо», міщанська комедія-водевіль на 2 дії Івана Левицького (II. видання, Київ 1897). «На Кожум'яках», комедія на 5 дій (Київ 1875, без автора).

Теж без вартости є фарса чи, радше, як пише Левицький, “комедія-водевіль” на дві дії “Голодному й опеньки – м’ясо”. Не тільки тому, що написана вона всупереч усім законам драматургії (робить вона вражіння недокінченої чи, радше, пообтинаної п’єси), але й тому, що в ній не віддзеркалюється життя. Не є вона ні кривим дзеркалом життя, ні уривком його, ні сатирою для нього. Але в ній – саме ці завдатки на добру міщанську п’єсу, якою є “На Кожум’яках”.

Проф. Огоновський, обговорюючи “На Кожум’яках”, згадує і про голоси критиків: Микола Костомарів писав, що “На Кожум’яках” має “гарні комічні прикмети та годилось би її поставити на сцені” (Вестникъ Европы. – Т. I. – Февраль, 1882. – С. 894). Н.Петров у своїх “Очерках истории украинской литературы XIX ст.” (с. 401) завважує, що тему комедії взяв автор із тої частини суспільности, яку віддзеркалює у своїх комедіях російський драматург Островський. Різниця тільки в тому, що герої Левицького – українці й ціла п’єса має український характер та відтворює київський побут. Між тим “Правда” (VIII. – 1875. – С. 645), сумніваючись чи “На Кожум’яках” написав Нечуй-Левицький (бо в першому виданні цієї комедії автора не зазначено), зве цей твір “чудним” і не додачує в ньому ні комізму в характерах осіб, ні в акції. Хіба, – пише “Правда”, – комізм є в міщанській лайці та в питті горівки.

І проф. Огоновський не погоджуючись уповні з “Правдою”, з одного боку, а трохи погоджуючись з Костомаровим, з другого боку, завважує, що “хоч сварливих сцен у цій комедії небагато”, то все ж таки “характеристики (напр., Евфросини) осіб нарисовані деколи карикатурно, а “деякі хори й діяльogi” зайві.

Можемо сміло сказати, що “На Кожум’яках” – це одна з найкращих наших міщанських п’єс. (Не торкаємось тут подібности, а то навіть і живцем “відбитих” сцен у “За двома зайцями” Старицького².) Ця комедія має аромат. І тому можна погодитись з редакцією “Правди”, яка не могла дошукатися комізму в цій п’єсі. Бо деякі літературні твори є, як вино: чим старші, тим більшої вартости.

І рішуче не можна погодитися на зчеркнення хорів, як це зазначає проф. Огоновський. Що діяльogi задовгі, часом навіть переговорюється давно говорене, це правда. Та це річ режисера.

² Ці «подібности», включно з прізвищами дієвих осіб, постараємось подати нашим Читачам у черговій статті. – Л.Н.

Але, на нашу думку, початок II дії, яка починається такою ремаркою: “По обидвох боках сцени – гори: Кисілівка й Старгородська. На Кисілівці сидить подольський хор шевців, на другій горі сидять старгородські шевці й співають. Вечір. Місяць високо на небі” – цей початок виказує величезне знання сцени, стилю епохи і вміння орудування ефектами. Вслід за тим, в комедії Левицького кожний персонаж є так соковито зарисований, що, як кажуть актори, “роля сама грається, й не треба грати”. Кожний персонаж має ще фон, має ще другі, інші персонажі до помочі, які, неначе краски й лінії, раз стищують його, другий раз роблять ярким. А крім цього, ціла акція, ціле те міщанське життя представлене в рямцях дієвих осіб, таких притаманних для міщанського побуту, а таких конечних для п’еси цього роду, як “перший митрополичий бас”, “другий митрополичий бас”, різного роду бублейниці, поденщиці чи, вкінці, обов’язковий в таких випадках “поліцейський”.

Думаю, що обов’язком нашого театру є виставити з приводу 100-ліття народин Нечуя-Левицького його міщанську комедію “На Кожум’яках”. Бо Нечуй-Левицький добре заслужився для історії української драми. Не пройшов побіч неї безслідно, а залишив їй тривку пам’ятку сатирично-романтичну картину з міщанського життя передмістя Києва, картину, подану в бездоганній сценічно-мистецькій формі.

ШЕВЧЕНКО НА СЦЕНІ

По словам Оскара Вайльда, “кожний письменник найкращий свій твір, свою особисту поему, ненаписану, бере з собою до гробу”. Слабші свої твори залишає він людям.

Не дивота, отже, що минуле великих людей завжди цікавило й цікавить письменників. Бо на основі творів великих людей чи їхніх діл, які занотували інші, стараються не раз передати цю постать, якою захоплюються цілі народи і яка є вічна. Стараються дійти не тільки до охоплення цілої силуетки великого чоловіка, сфотографувати його на тлі його обставин, але й, що найважливіше, його життям оправдати його твори, або, навпаки, його творами пояснити, досягнути дна його особистого життя, цієї саме ненаписаної поеми, найкращого твору, що його кожний великий чоловік бере з собою в могилу.

Так, як з одного боку, твори великого чоловіка, спомини про нього чи його особисте життя є пребагатим матеріалом для письменника, так, з другого боку, цей же сам матеріал стає на перешкоді творчій уяві того, хто хоче дати повість чи драму з життя якоїсь великої людини. Сила духу дуже рідко йде в парі з силою тіла, напрямні й світогляд, поміщені в творах письменника, дуже часто суперечать його особистому життю. І коли ми стрінемося з повістю чи драмою з життя нашого національного Генія Тараса Шевченка, то поневолі виринає у нас питання чи не понижить ця п'еса чи ця повість цієї світляної постаті, яку ми леліляли й пестили цілими поколіннями?

Сумнів оправданий та рівночасно зайвий. Правда, Шевченко є у нас не тільки пророком, якому поклоняються і поклонятимуться цілі покоління, він є невідлучною частиною всіх наших устремлень, всіх наших цілей, він належить до цілості нашого не тільки культурного, але й громадсько-політичного життя. “Кобзар” – це не література, а національне Євангеліє. І тому, коли ми побачимо на сцені живого Шевченка, то чи в нас не

обрушитися щось, чи справді ті, для кожного Українця святі слова, що їх писав не Тарас Григорович Шевченко, а Геній українського народу, чи вони не будуть своєрідною профанацією, чи, може, вони не відберуть у нас хоч трохи цієї безмежної пошани, що її вщипили нам цілі покоління?

Саме тут треба усвідомити собі, що геній українського слова, пророк національного визволення був людиною, яка жила, терпіла й яка вмерла самотно. Шевченко, силою своєю та пророчим духом, перейшов у нас у міт, але на сцені театру “Заграва” Шевченко – це людина. Як автор, так і режисер черпали з творів і життя Шевченка тільки те, що конечно було потрібно для характеристики Шевченка-людини, не Шевченка-генія, не Шевченка-пророка української нації, не Шевченка-міту.

Це, сказати б, відтяження самої особи Шевченка є головним мотивом п’єси. Відтяження як політичне, так і письменницьке. Те, що бачимо на сцені, може, навіть пережив не один з нас. Романтичне кохання, суд, зрада, присуд, смерть. На вид речі банальні такі дуже людські. І в нашій уяві Шевченко стає багатший. Бо кожний з нас такі чи подібні банальні (а такі дуже людські) речі переходив, кожний з нас ці переходи не тільки розуміє, але й почуває. А вслід за тим кожний знає, що ця звичайна, проста людина, яку ми бачимо в п’єсі, є тим Шевченком, якому поклоняється і поклонятиметься цілий український нарід во віки вічні. Що це звичайна, проста людина, яка терпить теж, як кожний з нас, залишила по собі вічні слова, залишила по собі національне євангеліє. Це не була якась уявлена, вимріяна істота, а наш брат, наш друг.

І таким чином, п’єса “Тарас Шевченко” З.Тарнавського не тільки скріплює нашу пошану, наш культ до найбільшого Генія українського слова, але наближує його до нас, споріднює його з нами.

ФРАНКО Й СЦЕНА

В 1893 р. драму Франка “Украдене щастя” (драма зі сільського життя на 5 дій) відзначили третьою нагородою Галицького Краєвого Виділу. Драма ця, як пише О.Маковей (“Зоря”, 1896. 1. с. 19), “на сцені українського театру робила все велике вражіння й збирала багато публіки. Зовсім безсторонні люди казали, що з-поміж трьох нагороджених на конкурсі Галицького Краєвого Виділу драматичних творів “Украдене щастя” Франка таки найкраще, хоч воно й одержало тільки третю нагороду. Франкові зладжено тоді кілька гарних овацій, які його глибоко зворушили й певно осолодили не один гіркий спомин з давніх часів. Перше звалася ця драма “Жандарм”, бо жандарм є головним героєм драми, а надужиття урядової поваги до личних цілей – змістом драми. З приводу цього героя була конкурсова комісія в клопоті. Більшість комісії рішила, що не годиться виставляти на позорище такої важної в суспільності людини, як жандарм, і тому автор мусів змінити його “чин” на якогось післанця, а частину його жандармської функції поручити іншому невинному жандармові. Ця метаморфоза, розуміється, ослабила значно вражіння драми, але цензури треба всюди слухатись... В “Зорі” було подано “Украдене щастя” в незміннім виді, в першій редакції”.

Крім “Украденого щастя”, Франко залишив оригінальні драми: “Сон князя Святослава”, драма-казка на 5 дій (1895 р.), “Камінна душа”, драма в 1 дії (1895 р.), “Учитель”, комедія в 3 діях (1896 р., головний наголовок “Квем ді одере...”), “Будка ч. 27” драма в 1 дії (1902 р.), “Майстер Чирняк”, комедія в 1 дії (1896р.), “Рябина”, комедія з народнього життя на 4 дії (залишилася в рукописі, написана в 1892 р., вперше надрукована в ХІХ т. повного видання “Твори” в-ва “Рух” Харків). М.Комаров в “Українській драматургії” (Одеса, 1906) подає ще “не надруковану” драму Франка “Три князі на один престол” (на 3 дії). Крім цього, Франко переробив Кляйста “Розбитий

збанок” (1884 р., на сцені появилось 1905 р.) і Кальдерона “Віт Заламейський”.

Обговорюючи Франка-драматурга в своїх “Літературних портретах” (“Зоря”, 1896, II, с. 37), В.Щурат справедливо зазначає, що “на перший плян висунена тенденція найчастіше підтинає крила Франкові”. У Франка-драматурга є й “тонка обсервація життя (в “Украденому щасті”), виразність у малюванні характерів, жива акція в діяльностях і гуртових сценах” і, додамо ми, всі помилки, притаманні кожному тенденційному творові. Цьому не можемо дивуватись. Сам Франко (в передмові до збірки “З вершин і низин”, 1893) каже про себе, що “я був соціалістом по симпатії, як мужик” і зараз же додає: “але далекий від розуміння, що таке соціалізм науковий”. І ця саме соціалістична нотка понизила сцену в творчій уяві Івана Франка.

Франко був добрим драматургом, і це бачимо по його, може, найслабшій драматичній речі “Учитель”. Яви II-VII першої дії цієї комедії – це правдиве драматичне мистецтво. Цілість, одначе, дуже слаба. Трохи мельодрами, багато скуки, а любовна зав’язка таки зовсім погана, Франко-поет і Франко-суспільник зустрілися на сцені. Франко-суспільник знав вагу сценічного слова, знав силу сцени, знав, що може дати глядачам слово, кинуте зі сцени. Не знав тільки секретів і тайн сцени. Франко-поет знав тайни й ефекти слова – що ж, коли поет на сцені тратить голос. І не диво, що Франко-суспільник переміг у цій дуже нерівній боротьбі. Переміг, знаючи прекрасно село, його життя, його спосіб думання і його льогіку. А чимало допомогла в цій перемозі Франкові-суспільникові манера нашої побутової драми: жид-шинкар, віт, який, не вмючи читати, ходить на ланцюгу шинкаря, писар-пияк, а з другого боку, – темні селяни, не завжди здійснені мрії про читальню, жажда “до світла”.

І як воно не дивно, коли в п’есах Франка водно повторюється тип, що своє урядове становище використовує для заспокоєння особистих цілей (а це саме головною ноткою в’ється майже крізь усі твори Франка), Франка, творця шедедру любовної лірики “Зів’яле листя”, в драматичних творах немає. Цілковита відсутність любовного акорду в п’есах Франка, а при тому надмірне вияскравлення суспільної нотки робить ці п’еси сухими, без життєвих соків. Цієї чуттєвої струни, що в поезії Франка дала стільки чудових акордів, не знайдете в п’есах Франка. Що більше, привяність виключно змислового кохання (наприклад, в “Украденому щасті”) належить у Франка до рідкостей. А вслід за тим,

ця змисловність мужчини деформує цілковито почування жінки. Франко торкнувся цього питання і в “Камінній душі”, і в “Будці ч. 27”. Образ вийшов не тільки неповний, але навіть скривлений. Франко-лірик відобразив тут силу Франкові-драматургові, й коли одно слово чи один оклик у лірика викликає у читачів широкі круги почувань, у драматурга проходить безслідно.

Критика, що не щадила похвал Франкові за “Украдене щастя” чи “Учителя”, про “Сон князя Святослава” висказувалась скептично, мовляв, “писана під впливом Шекспіра, надається радше до читання”. А сьогоднішня сцена каже навпаки: може, зі всіх п’єс Франка варто виставити саме “Сон князя Святослава”. Досягнення сьогоднішньої режисерії надали б реального життя цій нереальній і незрозумілій колись п’єсі; а сильні монольоги, ціпкі типи і таємна атмосфера п’єси виявили б нам, що Іван Франко залишився не менш заслуженим для українського драматичного мистецтва, як інші наші драматурги.

РЕЛІГІЙНІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Леся Українка творила серед обставин, на сторожі яких Шевченко поставив слово. Леся Українка знала вагу цього слова:

Слово, моя ти єдина зброє!
Ми не повинні загинуть обоє.
Може, в руках невідомих братів –
Станеш ти кращим мечем на катів!

Леся Українка знала, що:

Месники дужі приймуть мою зброю,
Кинуться з нею одважно до бою...
Зброє моя! Послужи воякам
Краще, ніж служиш ти хворим рукам!

Поезії Лесі Українки критики називають “розбуджуванням мертвих”, тим самим вони перестали бути поезією. Знала це Леся Українка, дуже добре розуміла, що соціальна поезія ніколи не буде поезією, що таких кличів, які потребувала та ще й сьогодні потребує українська нація, годі вдягати в рамки поезії, бо це не буде ні поезія, ні публіцистика. А знову ж з романтичними садками, перелазами чи річеньками, хатоньками й човенцями годі збудувати те, що зруйнували сильні світа цього, годі збудити те, що, присипане попелом століть, спить у душі. Тому Леся Українка почала писати драми. І мимоволі думаєш – писав Іван Франко, що ця хвора, слабосильна дівчина трохи чи не єдиний мужчина на всю Україну.

Коли я крицею зроблюсь на тім вогні,
Скажіть тоді: нова людина народилась.
А як зломлюсь, не плачте по мені –
Пожалуйте, чому раніше не зломилась.

Драма Лесі Українки – не що інше, а символічні картини, в яких треба дошукуватись проблем українського життя, і тому

в драмах Лесі Українки виступають найчастіше не герої, а героїні: Сафо, Даліла, Іфігенія, Ра-Менеїс, Кассандра, Прісцілла, Айша, пророчиця Тірца й т. д. Всі вони активні, хоч не тратять своєї жіночості, всі вони сильні, мов криця, своєю вірою, як сталь, невгнуті своєю волею.

Ця вольовість найкраще відбивається в циклі драм, що їх можна назвати релігійними драмами. Не можучи погодитись з покорою в цьому житті, а не беручи того під увагу, усіма почуваннями зв'язана з землею, на якій родилася, Леся Українка знаходила в старохристиянських часах матеріали для своєї праці, в першу чергу – для високомистецької передачі своїх ідей. Не керувалась вона християнством у властивому розумінні цього слова, хоч, з одного боку, наукова солідність, з другого, знову, повні чару постаті старохристиянських часів примушують Лесю Українку творити свої драми на строгих основах Біблії. Зразком такої драми, правдиво різьбленої в граніті слова, є “На полі крови”. Тут Леся Українка придержується строго слів св. Письма й на основі цих слів, закрашених глибоким почуванням та строгою логікою, вифантазовує правдиву красу, яка мусить полонити душу глядача. Зневаги Юди – це місцями богохульство, та при кінці драматичної поеми якою ж величною являється постать Христа, яким нікчемним, нещасним хробаком залишається Юда. Юда – це людина, що не доросла до вічності, й хоч частину вічного щастя носить він у собі, як, врешті, кожний з нас, душа його залишається зачинена для голосу неба. Бо не всі чують голос з неба, хоч його усі можуть почути. І чула його Леся Українка, коли творила “На полі крови”, чула його тоді, коли поставали такі мистецькі твори, як “Вавилонський полон”, “На руїнах” чи “Йоганна, жінка Хусова”. Всі ці драматичні поеми – це ніщо інше, тільки символічні картини, в яких релігією є віра, в яких релігією є визволення власними руками й власною волею керування життям. А саме в біблійних постатях, у найважчих хвиликах зневіри й повного упадку завжди блимало світло надії, завжди горів вогонь віри. Цієї віри, яка переносить гори з місця на місце, віри, що велить мертвим встати з могил і йти до бою, якщо живі заснули, віри, яка є єдиним творчим проявом життя “На руїнах”. Релігійні драми Лесі Українки є насичені вірою, кожна думка, кожне слово горить, палає нею. Правда, –

Умерлих не катують вороги,
Але за чужоземними словами
Забудем промовлять: “Єрусалим”!

А що дорожчого, що кращого може бути від слова Вітчизна?! Той не покинутий, хто сам покинув – навчає пророчиця Тірца й вслід за тим накликає:

Розкуй меча на рало! Час настав,
Потрібна оборона і руїні.
Бо прийде ворог і розоре землю,
Посіє збіжжя і збере жнива,
І буде хлібом люд сей годувати,
І вдруге завоює Палестину.

“Я вам це дав”, – говорить ворог, – значить, я вас поневолив, я з вас зробив рабів.

Глибокі й такі вічні своєю правдою думки, вплетені в майстерний діалог, своїми стисненими репліками, по думці деяких критиків, дорівнюють ефектним реплікам старогрецької трагедії. Та побіч зрозуміння краси, глибини думки та монолітності персонажів, релігійні драми Лесі Українки, з уваги на екзотику тематики, завжди будуть чужі українському загалові, з уваги на велич краси, завжди стоятимуть на першому місці всеукраїнського письменства. Важкі своїм ударним словом, не знайдуть вони відгомону серед лісів, але коли зерно їхньої правди впаде на живу душу, то з уст виривається оклик, що є впливом релігії, віри:

Хто раб? Хто подоланий? Тільки той,
Хто самохіть несе ярмо неволі!

“КАМІННИЙ ГОСПОДАР” НА СЦЕНІ Напередодні прем’єри у Львівському оперному театрі

Проблеми театральності драматичних творів Лесі Українки, цього найбільшого неоромантика в нашому письменстві, ще не розв’язано. І ледве чи скоро можна буде розв’язати цю проблему. Бо з хвилиною, коли Леся Українка вступила на шлях драматичної творчості, себто в 1905 р. (діалог “Три хвилини”), український театр – якщо не безпосередньо, то посередньо – живе в “перманентній революції”.

Різко пояснюється той факт, що драми Лесі Українки “не мали щастя”. Коли М.Кропивницький виставив 1899 р. в Києві першу драму Лесі “Блакитну троянду” (в 1909 р. аматорський гурток у Києві виставив її вдруге, тоді брали участь, крім аматорів, теж Н.Дорошенкова й Г.Борисоглібська), рецензенти закинули драмі “брак дії... бліда розмова проводиться довгими нудними монологіями...” (“Рада”, 1909, ч. 15).

Рецензент “Ради” помилився в одному: довгі монологи – це правда, але вони рішуче не нудні. Саме найбільша сила творів Лесі – це слово, а рівночасно її манера – монологи.

Але саме слово й монологи – найслабша сторінка Лесиних драм. Найслабша на сцені, бо вона вимагає найкращих акторів – акторів, що мали б не тільки повне відчуття істоти змісту чи настрою самого слова, але також і відчуття образу персонажів драми.

Леся дає режисерові прекрасний словесний матеріал, дає повні внутрішні зударів психологічні образи персонажів і залишає йому повну волю. А так воно якось водиться, наче в тій приповідці: “коваль завинив, а слюсаря повісили”, – що коли завинив режисер, то майже завжди вішають автора. Коли провалилась “Блакитна троянда” (драма, яку перед постановою

режисер, безумовно, мусить виправити, – в театрі робить це за вказівками режисера т. зв. літературний керівник), то рецензенти писали, мовляв, “актори робили, що могли”, але не вийшло. Що воно не вийшло у режисера чи в акторів, цього ніхто не догадався – не вийшло в Лесі. Автор винен!

Літературні критики тієї міри, що Б.Якубський, М.Зеров чи інші, погодились, що “в Лесі переважають образи слухові, а не зорові – головне місце в її творах займає діалог чи монолог”, що вона “будує розвиток сюжету на довгих діалогах” (не дії! – Л.Н.) і, таким чином, форма її творів – драматично-діалогічна. Критики це знають, але не знає цього звичайний глядач, що прийшов поглянути на драму, не знали цього й актори, що в постанові М.Садовського грали в прапрем’єрі “Кам’яного господаря” в Києві 1917 р. (Обсада: Дон Жуан – І.О.Мар’яненко, командор – М.Садовський, Донна Анна – Малиш-Федорець, Дольорес – М.Хуторна). “Ця постановка, – пише Д.Антонович (Триста років українського театру”, с. 205), – була свого роду подією на українській сцені. Група аматорів, сторонніх для театру, але непоправних ідеологів еволюції театру і поширення рамок репертуару, збрала значні для того часу кошти і рішила силами трупи Садовського виставити “Кам’яного господаря”, але виставити як зразкову постанову. Було замовлено новий і дуже дорогий одяг, декорації, докладно обмірковували кожную дрібницю: фонтан на сцені із справжньої води мусів “журчати”, як хвилі Гвадальквівіра, і робити звуковий фон для розмови дійових осіб... І чим більше було клопоту, старання і зусилля, тим більший був провал вистави. Один тільки Садовський провів свою роль командора в стримано-шляхетному тоні як актор доброї школи. Решта ж виконавців і головних ролей, як Донна Анна і Дон Жуан, і другорядних, такі були безпомічні, а то в одязі іспанських грандів просто вульгарні, що вистава справляла жалюгідне враження. Цікаво, що в дружності провалу п’єси не відступив від акторів і декоратор. Виколючивши нові, спеціально замовлені декорації для п’єси з XV в., а режисером перенесеної до XVI в. з відповідними костюмами і обстановкою, декоратор поробив копії пам’ятників Канови і інших майстрів доби класичності XVIII і XIX в. І то декоратор не такий поганий, але виявився безпомічним, вийшовши за межі української побутової декорації”.

А публіка сказала: Леся Українка винна! Бо публіка, звичайна публіка, не читала, не читає і ніколи не читатиме ні

Б.Якубського, ні М.Зерова, ні Д.Антоновича, а просто знає, що Леся Українка написала п'єсу, яка провалилася...

Є ще одна причина “чужості” Лесиних п'єс: на 20 драматичних творів Лесі Українки тільки два мають українські теми, “Бояриня” й “Лісова пісня”. Безумовно, чужа тематика не може бути приємлива для широких мас театральної публіки, – доводить це хоч би успіх “Лісової пісні”, найпопулярнішої п'єси Лесі, яка ледве чи коли зійде з афіші. Та в тому й суть, що під чужою тематикою, під чужим одінням у творах Лесі пульсує українське життя. Пишучи “Камінного господаря”, Леся згадує в одному зі своїх листів (А.Музичка. Леся Українка. Держ. Вид. Укр., 1925, ст. 94): “Як ви зразу побачите по списку осіб, есть се не більше не менше, як українська версія світової теми про Дон Жуана. “До чего дерзость хохлацкая доходит”, – скаже Струве і вся чесна компанія наших “старших братів”. Що се є справді дерзость з мого боку, се я і сама тямлю, але вже певне, “но в высшем суждено совете”, щоб я mit Todesverachtung кидалася в дебри всесвітніх тем (як, наприклад, з Кассандрою своєю), куди земляки мої, за виїмком двох-трьох одважних, воліють не вступати”.

Не випадкові в Лесі ця згадка про Струве при писанні Дон-Жуана і натяк на Кассандру. В цій поемі точно передано події в Росії і на Україні. І драму “Камінний господар” з усесвітньою темою, як і всі попередні драми Лесі аж до “Адвоката Мартіяна” включно, можна краще зрозуміти на тлі дійсних подій. Бо й сам відомий міністр Струве з лицаря волі переходить у камінного господаря. Ще в 1898 р. пише він маніфест російської соціал-демократичної партії, пізніше переходить на бік лівих лібералів і стає редактором ліберально-конституційного органу, а вкінці типовим московським імперіалістом. “Потрібна “Велика Росія”, – писав і кричав за Столипіним Струве, – одна велика нація, одна культура.” А вслід за цим – “ідейна боротьба” з українською культурою та тенденціями “до культурного партикуляризму, що відкидає загальноросійську культуру, підкидає її орган і символ – загальноросійську мову”...

Які були засоби тієї “ідейної боротьби”, що її розпочав Струве, – загально відомо: небезпекою для Росії було друкувати книжки українською мовою, виставляти українські театральні п'єси, ба ще більше небезпекою для цілості Росії було відправляти панахиди по Шевченкові чи поставити йому в Києві пам'ятника...

І ось “Камінний господар” (не “гість”, не звичайнісінький собі дон жуан, а “господар”!) Лесі Українки – це неначе відповідь усім тим “старшим братам” – москалям, відповідь, яка за основу має ідею влади.

Але публіка, звичайна публіка, що ходить у театр, не знає і, врешті, не зобов’язана знати, хто це був Струве... Публіка не знає, чому Леся писала на “чужі” теми, і вона не зобов’язана вирішувати, чи “Леся втікала від бруду життя” (М.Євшан), чи Леся “шукала в чужих темах захисту від гіркої дійсності” (С.Єфремов) – публіці це зовсім байдуже. Публіка приходять дивитись на виставу драми “Камінного господаря”, що її написала Леся Українка і яку виставляє режисер та відіграють актори.

А річчю режисера, маючи такий шедевр, як драма Лесі “Камінний господар”, насвітлити її одним яскравим світлом, єдиним почуванням Лесі до Московщини – ненавистю!

Бо літеплих почувань у Лесі немає, є тільки безмежна любов або безмежна ненависть.

І цим вона велика.

ЗАКАРПАТСЬКЕ ДРАМАТИЧНЕ ПИСЬМЕНСТВО

Опізнений розвій закарпатського письменства спричинив застій драматичного письменства. Драматичне письменство не мало.. мови. Під час, коли живу, народну мову впроваджує письменство: на Україні – І.Котляревський у 1798 р., в Галичині – Маркіян Шашкевич у 1837 р., на Буковині – Ю.Федькович у 1861 р., на Закарпатті ненародною мовою пишуть по кінець XIX в., а щойно коротко, перед світовою війною починають вживати народної мови¹.

Щойно по світовій війні починає розвиватися нове українське письменство, а рівночасно з тим і драма. Бо коли тут і там письменників, що писали російщиною, нечисленна інтелігенція Закарпаття хоч частинно розуміла, село цієї мови не розуміло зовсім. Витворився, отже, такий воляп'юк, якого вкінці ніхто не міг зрозуміти, і з місцевою українською мовою змішали церковно-слов'янську, російську, чеську, а то й словацьку. Ясно, що такою мовою можна було друкувати книжки, але ставити п'єси на сцені таким воляп'юком було неможливо.

Ясно, що коли в 1924 р. на запрошення ужгородської “Просвіти” прибув до Ужгорода й обняв дирекцію тамошнього театру один з найкращих українських режисерів Ол.Загаров, як він сам висловився до автора цих рядків, “не маю для кого грати”. “Тут люблять театр, захоплюються ним, тільки не розуміють його...”

Та все-таки рік 1920-ий, коли в Ужгороді засновано “Руський Театр тов. “Просвіта” (найшов він поміщення в б. міській лазні, над рікою Ужом), можна вважати переломовим роком в історії драматичного письменства Закарпаття. Театр “Просвіти” не тільки давав вистави в Ужгороді, але їздив по більших містах, як Мукачів, Берегов, Хуст, а то й по селах. Спершу йшли українські побутові й історичні п'єси, зрідка перекладні з чеського чи російського. Такі п'єси, як “Наталка Полтавка” чи “Ой, не ходи, Грицю” обійшли ціле Закарпаття. І таким чином, постає новий театральний репертуар.

¹ Бірчак Вол. Др. Літературні стремління Підкарпатської Руси. II. Вид.- Ужгород. – С. 87 і далі.

Історія драматичного письменства починає на своїх, дотепер чистих сторінках нотувати нові прізвиська. Виступають нові автори. Августин Юрій Шерегій пише патріотичну п'єсу з життя селянства "Нова генерація". Разом зі своїм братом Євгеном, Шерегій пише оперету "Флірт і кохання" (грає її новостворений театр "Нова сцена"), Василь Гренджа-Донський, один з перших письменників, що почав писати народною мовою, відомий і поза межами Закарпаття (його повість "Ілько Липей" вийшла в "Українській Бібліотеці"), написав віршем п'єсу на одну дію "Сотня Мочаренка" з часів боїв 1919 р. в Марамородщині. Ірена Невицька написала драму з селянського життя на 3 дії "Огонь" і "Радости майстра Філардіна" на 1 дію. Врешті, Августин Волошин (під псевд. Андрій Верховинський) пише драму з селянського життя "Маруся Верховинка" (Ужгород, 1931 р.), яка добуває собі велике признание і вповні заслужений успіх, та "Без Бога ні до порога".

"Марусю Верховинку" можна вважати одним з граничних стовпів розвитку народного драматичного письменства Закарпаття. П'єса ця представляє боротьбу на селі проти самоволі низького урядовця, який враз із корчмарем виступає проти українського культурного відродження села. Маруся Верховинка учителює в цьому селі, веде завзяту боротьбу з корчмарем, і врешті виграє її, виказуючи при тому надужиття та різні "махльовки" корчмаря. В п'єсі автор дав живі типи селян, торкнувся найбільш пекучих питань українського закарпатського села, – не диво, отже, що ця п'єса мала величезний успіх і започаткувала закарпатський народний репертуар.

Місцевою говіркою, домішуючи туди трохи церковно-слов'янщини та російщини, виписав Сіон Сильвай народну оперету в 4 діях "Маруся" (Ужгород, 1930 р.). Та мотив цієї оперетки – це попований мотив "Наталки Полтавки", а поодинокі епізоди зовсім не в'яжуться з акцією. Сильвай є ще автором других п'єс: "Не добре ката в мішку купувати" (1932), де висміює женячку на основі анонсів у часописах, та релігійну драму "Іосиф Єгипетський" на 6 дій (I. "Его униженіє й страданіє" – 3 дії і II. "Возвращеніє" – 3 дії). Та це найслабша п'єса Сильвая. Докладніше кажучи, не є "Іосиф" п'єсою, а тільки ілюстраціями біблійного оповідання.

Драматичне письменство Закарпаття ставить щойно свої перші кроки. Як і всеукраїнська драма, починає з побутовщини, звертається до свого села. І недалекий цей час, коли в державно-творчому розвої закарпатське драматичне письменство дасть історії всеукраїнської драми свого Тобілевича.

ЗАКАРПАТСЬКА УКРАЇНА Культурна праця "ПРОСВІТИ"

Дня 9 травня ц. р. святкуватиме ужгородська „Просвіта” десятиліття свого існування. Галицьке українське громадянство мало вже не раз змогу зазнайомлюватися з діяльністю того товариства, а радше з його звідомленнями, в яких одначе є велика доля оптимізму, а то й замазування правди. Не від речі буде саме перед ювілеєм сказати про цю працю так, як вона представляється на ділі з нашої точки погляду. До деякого часу був цей оптимізм у звідомленнях потрібний на те, щоби виказатися перед урядами й жадати субвенції. Але коли тепер урядам і українським „Просвітам” є за українська, за небезпечна, то тепер немає виглядів на субвенцію й треба до цієї праці дивитися так: чи ця праця є дійсно працею, чи вона корисна для населення, чи знайде це товариство піддержання в масах на випадок потреби.

Треба признати, що „Просвіта” взялася до праці з великим розмахом і доброю волею. Але поповнено той самий блуд, який поповнюється при переліченні власних сил: захвачено за багато агенд, покликано масу комісій, які часто працювали одна на шкоду другій або за короткий час переставали за браком фондів і людей існувати. І так потворено комісії: будови „Народнього Дому”, музейно-бібліотечну, театральну, видавничу, просвітно-організаційну, організації театральних кружків, музичну, викладову, господарську, поборювання алкоголізму, літературно-науковий відділ тощо. Але вже від самого майже початку силою факту вибилася на перше місце комісія театральна, що мусіла вести сталий театр. Театр вимагав усе грошей, а часто їх не було. І поволі сталося так, що „Просвіта” стала одним великим театром: віділ став властиво театальною комісією, всі гроші йшли на театр, навіть гроші призначені на видавництво чи іншу працю. А врешті театральні недобори затяжили так, що в 1928 і 1929 рр. не видано ні одної книжки, крім календарів.

Але з початку, коли театр мав ще грошей досить, коли ще був кредит, могли й інші комісії працювати. Ведено великий „Національний Хор” із учнів середніх шкіл, з котрого вийшло чимало дірігентів, аж доки він по кількох роках існування не розбився задля заборони ученицям василіянської бурси ходити на проби. Заборонив секретар „Просвіти”, бо злякався деморалізації на пробах із хлопцями. Музейно-бібліотечна комісія доповнювала бібліотеку та збирала музейні річи, господарська комісія нічого, правда, не робила, але за те їздив із викладами з світляними образами інженер-агроном. Видавничка друкувала книжки всякого змісту. Але на організацію основи товариства, на читальні, на збільшення числа членів, на скріплення канцелярії, на прийняття сталого організатора й інструктора не звертано уваги й навіть на збори під Ужгородом тяжко було вислати делегата.

І організаційна праця велася сама. Читальні закладалися, вмирали, знов уставали або й ні. Але коли в 1929-ім р. загрозив уряд, що розв’яже всі читальні, котрі не відбувають річних зборів, пішли письма на села і з бідою відбуло збори біля 60 читалень, які можна тимчасово вважати існуючими. У минулорічному звіті виказується їх, правда, 176, але в це навіть і сам виділ не вірить і дурить сам себе, а радше вірить на слово канцелярії. Те саме з 4 філіями, бо вони майже не проявляють жадної діяльності. А вже про число членів краще й не згадувати.

Минулого року пустилася “Просвіта” на гру „*va bankque*”. Рішено поставити кіно і з його прибутків покрити нову будову „Народнього Дому” та опісля з них покривати видатки праці товариства. Та при тому кіні поставлено двоповерховий будинок із великою салею на музей, бібліотеку, читальню й канцелярію. Дурено себе, що на цю культурну палату дасть уряд допомогу. А на опінію ужгородського уряду прийшла відповідь, що на кіна держава підмог не дає. А тимчасом до великої салі на музей уже справлено за готівку дубові осклені шафи за 6.000 злотих — хоч ті шафи не має чим і до половини заповнити.

І сьогодні зі звіту „Просвіти” несеться одно велике нарікання: „Хоч ми працюємо над піднесенням культури і т. д., хоч наш музей і т. д., хоч наша бібліотека і т. д. і т. д., то шкільний реферат не дав жадної субвенції”. І не дає, хоч товариство старається усіми силами при всяких нагодах заманіфестувати свою льяольність і відхрещується від „української іреденти”.

І фінансовий стан дуже поганий. Хоч кіно дає прибутки понад сподівання, то воно ледви може платити відсотки позиче-

ного капіталу та покривати видатки пасивного „Народнього Дому”. Можливо, одначе, що з переняттям міністерства шкільництва схочуть соц.-демократи щось на „Народній Дім” дати, але якщо не дадуть?

Збиркова акція між інтелігенцією й населенням, не обтяженими жадними датками на публичні цілі, дала дуже мізерні висліди. А це наглядний доказ, що вся праця товариства не є викликана потребою з низів, що воно за 10 літ не знайшло зв'язку з масами, не зрослося з масою, але що воно будує хату від стріхи. Таким самим доказом було поставлення великої театральної трупи з емігрантів із директором з світовим ім'ям, заснування сталого театру, котрий блиснув як метеор, світив щораз слабше, а врешті згас, не виховавши місцевих артистів.

І нині, в десятиліття існування, треба виділові товариства подумати над тим, щоби знайти опору в селянських масах, навчити їх цінити власне культурне товариство, на тих масах опертися та в них шукати піддержки, а не в урядовій ласці, яка зовсім рветься. Але для цього мало випустити календар на рік, мало бачити декілька селян на зборах раз на рік.

А коли виділ не змінить своєї праці в масах для спопуляризування товариства й не зуміє опертися тільки на власних силах, то товариство жде катастрофа — й то без жадного співчуття з боку українського населення. І хто зна чи сьогодні вже не запізно.

ЗАКАРПАТСЬКА УКРАЇНА Руський театр товариства “Просвіта” Посмертна згадка

З кінцем грудня 1929 р. упокоївся по довгій та тяжкій недузі по 9-ти літах життя сталий український театр на Закарпатській Україні, що в більшості в дуже важких моральних і матеріяльних обставинах знайомив і несвідомих “своїх”, і чужих із українським театральним мистецтвом, ширив українське слово й пісню, підсичував полум’я смолоскипу Закарпатського українського відродження.

Умер із висилення, бо його існування було болючою колючкою домашнім “руським”, а також і браттям слов’янам, для котрих цей театр був усе таки до деякої міри гальмою для чехізації.

Прийшов на світ із початком січня 1920 року, коли то по розбитті капелі Кошиця група співаків до десяти осіб, що пробивалася на Закарпатті концертами, запропонувала “Просвіті” свої послуги як зав’язок сталого театру. Хрестним батьком був заступник голови “Просвіти” о. Волошин, що одначе всі свої обов’язки з того титулу звалив на голову д-ра Юлія Брацайка. А цей не міг забути, що це не він саме був хрестним батьком і, поки діло йшло гладко, “збирав гонори”, але як зачало рватися, став відноситися до театру як до пасинка й дуже часто на розпучливі благання артистів, щоби дати їм якісь гроші на рахунок декілька місяців невивпаченої платні, та на заступництво деяких членів виділу за нещасними членами трупи, можна було почути таке його розумування.

“Та то так зле ще не є. Бо то, знаєте, артисти то не такі люде, як от ми, що мусілиби вмерти без їди. А вони можуть витримати даяк (якось)...”. Це мав бути жарт, але на ділі виходило на гірку правду. Останніми роками артисти не діставали місяцями жадної платні, латали всяким кредитом,

якого дуже важко було добитися. А врешті розбитків, що помимо всього таки вдержалися більше з любови до діла, як із неможливости влаштуватися деінде, висаджено серед зими без хліба на вулицю. “Der Mohr kann gehen” (мурин може собі йти), бо “Просвіта” врешті добила ся своєї мети: дістала покриття нароблених на театр боргів.

А борги ці нароблено не тоді, коли грошей на театр не було, але тоді саме, коли їх було досить. Бо ще з початку існування театру була значна державна допомога, були й дари: президент Масарик дарував 250.600 Кч., прем’єр Бенеш – 50.000 Кч. Але виділ “Просвіти” хотів театром заімпонувати всім і вся. І за часів дирекції М. К. Садовського, коли допомога держави виносила вчетверо більше, чим у пізніших роках, вийшов поважний театральний недобір, що затяжів на “Просвіті” так, що їй грозила руїна. І довгі роки благано уряд про допомогу на покриття боргів, а відсотки росли, а одночасно меншала державна підмога. І всі наслідники дир. Садовського, як дир. Загаров (частинно), Левицький, Певний, а найбільше Базилевич і Аркас боролися з матеріальними труднощами, а два останні – просто з злиднями.

Праця була дуже важка. Треба було інколи поставити місячно 2-3, а то й 4 прем’єри. Крім Ужгорода, який по бажанню виділу треба було “осліпити” блеском українського театру, а в якому рідко коли можна було п’єсу поставити двічі за собою, треба було їздити по селах і містечках, у котрих, крім Мукачева, не було сцени, або були дуже примітивні. Не дивно, що за перших чотири роки театр виставив “лишень” 90 прем’єр. Також не дивно, що дир. Садовський за два роки переграв увесь побутовий репертуар, і виділ оглянувся за новиною, яку їй дав дир. Загаров європейським і сальоновим репертуаром і диригент Барнич оперою й опереткою.

І через сцену ужгородського театру перейшли відомі персонажі нашої сцени: Садовський, Загаров, Морська, Іванова, Совачова, Дівничева, Рубчак, Даньчак, Певний, Певна, Левитський, Чугай, Базилевич. Виставлено — як на тамошні обставини — бездоганно великі “шлагери” нашого сценічного дорібку: “Ревізор” (на якого в Празі у часі побуту ужгородського театру йшли вчитися виставляти празькі режисери), “Бояриня”, “Гандзя”, “Тріх”, “Тартюф”, “Мірандоліна”, “Тайдамаки” (інсценізація Л.Курбаса), опери: “Продана наречена”, “Жидівка”, “Фавст”, “Відьма й багато-багато інших”. Для порівняння слід згадати, що, напр., “Продану наречену” й “Фавста” ставив в Ужгороді і чеський

театр із Кошиць, що користується великою допомогою держави й самоуправних міст (бо це театр для чехізації Словаччини й Закарпаття), але він не міг постановкою й голосами дорівняти українському театрові. Так само мадярський театр не міг так виставити своїх таки оперет “Циганський барон”, “Королева чардашу”, “Циганська любов” і інших.

Театр цей був свого часу безперечно найкращим театром по цей бік рижського кордону.

Та молодого театрального нарібку місцевого він не виховав. Правда, й Садовський, а ще більше Загаров робили курси, випустили низку режисерів із учителів на село, але в'язати свою долю з таким непевним ділом, як ужгородський театр, до того на таких мізерних умовах, що на них міг вижити тільки патріотичний емігрант - ніхто з місцевих не ганявся, а хто пігнався, це був якийсь безнадійний невдаха.

Театр все таки сповнив свою величезну місію. Коли сьогодні є низка драматичних гуртків по селах, коли успішно взявся за театральну працю студенський аматорський гурток “Верховина” - то це в першій мірі заслуга театру.

Тамошні “руські” старалися вплинути на театр “Просвіти” через шкільний реферат, щоби поставлено деякі московські п'єси в оригіналі, бо більшість трупи були наддніпрянці. Та коли виділ “Просвіти” віднісся з запитанням у тій справі до трупи, артисти відкинули таку пропозицію з обуренням: “Ми наставляли свої голови в обороні України, а тепер малиби помагати русифікувати? Краще підемо каміння товчи!”.

І тепер, мабуть на домовині Українського театру, виросте пишна квітка московського театру при “обществі ім. Духновича”. І то може й при допомозі тих слабших людей із недавньої трупи українського театру, що під впливом огірчення задля викинення серед зими підуть заробляти на хліб до “русских”. А далі частіше зачне заїздити до Ужгороду чеський кошицький театр, якому все знайдуться в ужгородському краєвому уряді фонди, котрих для українського театру роками не можна було знайти.

Та хоч як болюча ця втрата, то є одна велика потіха, що той театр виросте знову, але тоді вже з долу й без огляду на панську, чужу ласку. І це воскресення тільки питання часу.

СТЕФАНИК НА СЦЕНІ

12 дня грудня 1934* р. йшла в Збаражі прем'єрою в театрі “Заграва” “Земля” Василя Стефаника.

Режисер “Заграви” В.Блавацький вибрав з оповідань Стефаника сім його речей: “Моє слово”, “Вона-Земля”, “Сини”, “Марія”, “Злодій”, “Побожна” й “Морітурі” та підібрав у постанові новий формальний підхід, класично український. Акцію на сцені інтерпретує мішаний хор (на зразок старогрецького) в оркестроні, а картини на сцені – це неначе образи в гуцульських рямцях.

На виставу до Коломиї приїхав сам Стефаник. При величезному здвизі народу та колосальних оваціях публіки (навіть жидівська Організація дала Йому вінок) йшла “Земля”. А під час антрактів, сидючи на паках в гардеробі, Великий Письменник казав до режисера Блавацького: “Ти з мене чоловіка зробив... Бо мене не люблять і не читають...”.

І як воно не прикро, але багато наших інтелігентів, коли побачили “Землю” на сцені, говорило: “А знаєте, то прекрасні речі, треба би їх прочитати...”. І по виставах збільшилося “запотребування” творів Стефаника...

Відтак В.Стефаник фотографувався з акторами театру “Заграва” (цю світлину ми помістили в одному з минулих чисел “Н.Ч.” – ред.).

Другий раз був Стефаник на “Землі” в Снятині. І тоді сказав до режисера Блавацького: “Чому ти з мене такого патріота зробив? Я таким не був!”.

Своєю простою поведінкою і своєю безмежною скромністю полонив акторів “Заграви”. І коли надійшла вістка про смерть Його, актори “Заграви” однохвилинною мовчанкою вшанували пам'ять Великого сина Землі.

В Снятині обіцяв Стефаник написати сценічний епілог до “Землі”. На жаль, не вспів. Авторського гонорару прийняти не хотів.

Яке величезне захоплення викликувала “Земля” Стефаника, всім відомо. Головно на колишніх військових УГА й УСС вистава робила сильне враження.

МИКОЛА КУЛІШ

Напередодні вистави комедії М.Куліша “Мина Мазайло” у Львові

Микола Куліш (уроджений 6.XII.1893 р. в селі Чаплинці, Херсонської округи) належить до найвидатніших українських драматургів нашої доби. Глядачам галицького театру він знайомий, бо його комедію “Мина Мазайло” виставляв театр ім. Тобілевича ще в 1929 р. Та обличчя цього чільного нашого драматурга щойно тепер можемо відслонити, щойно тепер, коли по дволітній більшовицькій окупації ми стали йому ближчі й рідніші, а вслід за цим його твори більш зрозумілі.

Куліш – син сільського жебрака, спершу громадський пастух, якого громада вчила на свій кошт. Під час світової війни в 1914 р. він уже народний учитель, як прапорщик з царською армією ввійшов у Галичину. Тут вперше стрінувся з українцями-галичанами і, як сам розказував, “сформував своє національне обличчя”. У першій своїй п’есі “97”, якою він започаткував свою драматичну творчість (1932 р.), Куліш розгорнув перед глядачами жахливі часи голоду в Україні; розгорнув їх так правдиво й так переконливо, що став у перші ряди українських драматургів.

“97” звернуло увагу відомого геніального режисера Л.Курбаса на М.Куліша. Згодом співпраця цих двох велетнів української драми чимраз дужче затісняється й у висліді їх обох, Курбаса й Куліша, запроторюють на заслання (1935 р.).

Характерне для усіх п’ес М.Куліша, чи це буде одна з ранніх його п’ес, як “Комуна в степах” (1924 р.), “Зона” (1923 р.), чи з останніх, як заборонена на українській сцені (якийсь час ішла на московській сцені) “Патетична соната” (1931 р.) чи “Маклена Грасса” (1933 р.) – це, в першу чергу, національна боротьба українського народу з Москвою, боротьба за національне обличчя. Вслід за цим, за цією прикметою іде друга, самозрозуміла врешті, актуальність п’ес Куліша. Кожна п’еса Куліша – це кусок

суспільно-політичного життя, вдягнений у мистецьку форму драми, це зривок з історії політичного чи суспільного рухів.

Може й тому п'єси М.Куліша роками не сходили з афіш (“Мина Мазайло” йшла два з половиною роки, поки її “урядово” не зняли з афіші), і, з другого боку, саме й тому кожна п'єса Куліша мала іншу драматичну форму. Це зовсім зрозуміло, що Куліш, відтворюючи на сцені поодинокі образи реального життя, такого змінливого в післяреволюційні часи, мусів шукати нових форм для своїх п'єс. Невідлучний зв'язок змісту й форми приневолював його до цього, й тому характерним для Куліша є таке багатство драматичних форм.

Куліш, член партії (в тодішні часи можна було бути чесним українцем і членом партії), в кожній своїй п'єсі видвигав цю нову, молоду українську інтелігенцію, яка просто росла на очах. У цьому саме й головна заслуга його, що він базується на сучаснім і дав можливість догадуватися майбутнього.

Та раніш від Куліша, Курбаса й тисяч йому подібних, догадалось цього майбутнього НКВД чи, як його звали в тодішні часи, ГПУ. В 1934 р. Куліша викинуто з партії, і протокол цього засідання партійної комісії, в якій засідали тільки жиди, заховався по сьогодні. Там теж і написано, що Куліша виключається з партії “як ярого націоналіста, який злигався і соєдинив свої творчі шляхи з ворогом народу, контрреволюціонером Курбасом”.

СПОГАД ПРО М. КУЛІША, АВТОРА П'ЄСИ "МИНА МАЗАЙЛО"

Розмова з реж. О.Гірняком з приводу
найближчої прем'єри

Режисер і артист колишнього найкращого театру України "Березіль", що його очолював незабутній мистець Лесь Курбас, п. О.Гірняк недавно повернувся з Харкова та у Львівському оперному театрі ставить відому вже частині нашої публіки комедію Миколи Куліша "Мина Мазайло". Ця знаменита комедія ішла в 1929 р. в театрі ім. Тобілевича і ставив її тоді реж. В.Блавацький.

Нам цікаво було поговорити з реж. О.Гірняком про нашого знаменитого драматурга М. Куліша та про постановку "Мина Мазайло", п'єсу, що два з половиною роки не сходила з афіш, поки її "урядово" не зняли. "Пане режисере, скажіть, будь ласка, коли "Мина" йшов уперше й які були причини його появи?"

– "Мину Мазайла" написав Куліш у 1928 р., а в 1929 р. ставилася п'єса на сцені театру "Березіль" у постановці Леся Курбаса. Причина появи "Мини" – українізація, яку робили московськими й жидівськими руками. Це був час напередодні процесу Спілки визволення України, по Україні відбувалися арештування, а тим часом вирости вже сотні-тисячі нової української інтелігенції (у п'єсі представником цієї нової інтелігенції є Мокій, на думку Курбаса, – сам Куліш, хоч Куліш зі скромности заперечував це), інтелігенції, що зовсім ясно розбиралась у політичній ситуації.

Так само добре зрозуміли п'єсу й більшовики. Два з половиною роки п'єса не сходила зі сцени, й серед найбільшого успіху більшовики її грати заборонили. Було ясно: почалась нагінка на "Вапліте", письменників, згуртованих у "Літературному Ярмарку", спершу почались довжелезні дискусії, а скінчилося фізичним знищенням.

Я дуже часто зустрічався з М.Кулішем. Проста людина, скромна, дуже дотепна, гостра на язик, навіть, можна б сказати, саркастична. Завжди стійкий і принциповий. Зустрічався я з Кулішем, якщо не в театрі, то на сходинах (славні курбасівські четверги) у Курбаса. Кожного четверга Курбас збирав у себе письменників з “Вапліте” й “Літературного Ярмарку”, щоб з ними дискутувати в першу чергу про драматургію, а потім про нові напрямки в письменстві чи мистецтві. Приходили туди М.Хвильовий, О.Досвітній, О.Дніпровський, А.Любченко, Ю.Смолич, І.Сенченко, М.Куліш, М.Йогансен, П.Панч, Ю.Яновський, П.Тичина та інші. Збиралися ми теж і в клубі ім. Блакитного. На цих незабутніх, справді мистецько-творчих вечорах кувалася нова форма української драматургії, провісником якої є і М.Куліш.

Сам Куліш – син села, безпритульний наймит, який ріс і вчився на кошт села. Світова війна застала його народним учителем. І цікаво: національна свідомість оформилась у Куліша щойно тоді, коли він у 1914 р. як прапорщик царської армії перебував у Галичині. Зустріч з Галичанами вплинула на нього так сильно, що в Україну повернувся він уже цілковитим “націоналістом”.

Перша п'єса Куліша – це “97” на сцені появилася (1923). Далі йдуть: “Комуна в степах” (1924), “Зона” (1925, з цензурних міркувань світу не побачила), “Народний Малахій” (1927), “Мина Мазайло” (1928), “Діалоги” (1930, навіть до цензури цієї п'єси Куліш не віддав), “Патетична соната” (1931, на українській сцені заборонена) і остання “Маклена Грасса” (1933). Це була лебедина пісня Курбаса й Куліша. Після її вистави в 1933 р. арештовано спершу Курбаса в Москві, а згодом Куліша в Харкові. Процес Куліша відбувся в 1935 р. в Києві.

На українську драматургію Куліш мав величезний вплив. Сміло можна сказати, що в цілому СРСР Куліш не мав рівного собі драматурга. І п'єса Дніпровського “Яблуневий полон” була написана під Куліша, і комедія Остапа Вишні “Віячко”, і, врешті, чи Микитенко, чи Корнійчук – усі носять на собі печать впливу Куліша. А вже Курбас був Кулішем просто захоплений!

– Які ролі ви, пане режисере, грали в Кулішевих п'єсах?

– Я грав кума в “Народнім Малахію”, діда Юхима в “97”, Кошавка в “Комуні у степах”, Мазайла в “Мині” і Зброжека в “Маклені”. І тут мушу сказати, що п'єси Куліша були неначе “духовним бенкетом” для акторів. Коли тільки проголошено, що Куліш читатиме нову п'єсу – а проголошувано завжди в останній

мент – то це було якесь свято, панувало небувале піднесення. Але й бо Куліш читав свої п'єси прекрасно, це був просто мистець у читанні. Кажуть, так само читав свої твори й Достоевський, що публіка, слухаючи, просто божеволіла.

– В якому ж плані ви, пане режисере, ставите “Мину Мазайла” в Оперному театрі у Львові?

– Курбас трактував свою постанову умовно, у нас, звичайно, це неможливо. В нашому театрі йде “Мина Мазайло” в пляні гострої комедії, а навіть сатири, однак при збереженні всієї теплоти до Улі, Мокія і їх товаришів, словом, до тієї нової української інтелігенції, яка життя своє закінчила на Соловках і по численних лагерах. Не забуваймо, що основа майже кожної п'єси Куліша – автентична. (Наприклад, Народний Малахій справді існував, він їздив з села в село.) А Кулішеві п'єси – це мистецький відгомін на актуальні явища, і в тому саме їх ціна й сила. Ось чому вже першою своєю п'єсою Куліш завоював не тільки українську драматургію, але й московську.

– На московську мову переклали його “Малахія”, “Маклену Грассу” й “Патетичну сонату”. А відомий московський режисер Таїров, прочитавши “Патетичну сонату” в Москві, сказав: “Врешті, ми дістали правдивого драматурга!”.

ПЕРЕКОНЛИВА П'ЕСА з приводу прем'єри К. Гупала "Тріумф Прокурора Дальського" на львівській сцені

Може, ще за близько це страшне недавнє-минуле, може, ще немає відповідної перспективи, щоб цю криваву ще й незгоєну рану у сценічних рамках показувати глядачам. Та тут же треба сказати, що "Тріумф прокурора Дальського" – тому, що оснований на особистих переживаннях – і являється в головному психологічною драмою, робить сильне вражіння.

Автор, викладач спершу Київського університету, відтак Львівського університету ім. І. Франка й співробітник Академії наук, зумів дуже тонко відмежувати агітаційний і сензаційний елемент від психологічного елементу, даючи перевагу останньому. Тому-то драма "Тріумф прокурора Дальського" є поважним вкладом в нашу драматичну літературу, бо вона не має тих гріхів, якими відзначалися дотеперішні драми цього жанру.

Заговор, допит, каземати ГПУ – це все характерні прикмети, так мовити б, сензаційної драми. Шляхом сензації йшли й дотеперішні п'єси цього роду. І саме цей шлях завів численних наших молодих авторів не в літературу. Беручи сензацію за основу, всі дотеперішні п'єси про ГПУ, Соловки, повстанців й т. д. – словом усе минуле високо-драматичне чи навіть, сказати б, трагічне, не-самовито-трагічне в життю – стало лубком на сцені, викликало сміх, а то навіть і погорду. Ми ж пригадаймо, що перед німецько-польською війною десятки п'єс цього роду появлялися на книгарських полицках. Дуже багато з цих п'єс мало автобіографічний характер – годі деяким авторам відмовити таланту – але у висліді ціла ця повільна п'єса не мала ніякої літературної стійности.

В чому секрет безумовного успіху п'єси "Тріумф прокурора Дальського"? На мою думку, не в драматичному нерві автора, ні в автобіографічних елементах його п'єси. Успіх "Тріумфу" в правдивій, без оболонки поданій. Із психологічним підложжям

життєвої п'єси. “Тріумф” – п'єса наскрізь життєва, ви не знайдете у ній ні одної паперової особи, ні одного не життєвого типа, там усе правдиве, живе, дійсне.

І саме цим “Тріумф прокурора Дальського” перемагає протибольшевицька агітація, якою пройнята ціла п'єса, виходить не із монологів чи діалогів дійових осіб, а з їхньої акції, з їхніх ідей, якими вони живуть і за які вони кладуть голови. Це впливає несилувано, поневолі, й коли ми, виходячи з театру, призаду маємося над усіма особами, яких ми бачили на сцені, то сміло скажемо, що таких самих або дуже подібних людей ми не раз і не два стрічали, стрічаємо, чи просто стрінемо в життї. Навіть епізодичні ролі в автора є наскрізь життєві, природно-дійсні.

Правда, коли б ми заглянули у режисерську кухню і порівняли “Тріумф прокурора Дальського” на сцені з “Тріумфом прокурора Дальського” в примірнику, ми знайшли б різниці. Сцена має свої права, і навіть найбільший драматичний нерв автора не дорівняє режисерському нервові. Але спільна праця в цьому випадку режисера й автора виходить тільки в користь п'єси.

Може декого не вдоволить картинна будова п'єси, цей такий частий прийом сьгоднішньої драми. Дехто з глядачів, вихований на строгій КЛАСИЧНІЙ будові драми, може мати, зовсім правильно, завваги, що кульмінаційна точка п'єси, її вершок є щойно вкінці. Є це загальною прикметою усіх т. зв. репортажів, цебто п'єс, картинної будови. Чи це недолік, чи позитивна прикмета годі сьгодні нам рішати. Безумовно, глядачів це томить. Кожний глядач звик підчас трьохгодинного побуту в театрі, уже по 1\2 години зваги в чому “звершилося”. Тут же щойно при кінці бачить трагедію.

Та це речі, які слід залишити теоретикам театру. Ми, сірі люди, йдемо в театр і бачимо на сцені в “Тріумфі прокурора Дальського” живих людей. Вони промовляють до нас не словами, а дією, і тому вони нас переконують. Вони не говорять довжелезних фраз про працю для народу, а терплять невисказані фізичні муки із-за цієї праці. Вони не є штучні, паперові, створені автором на те, щоб він при їхній допомозі нас переконав про правильність якоїсь ідеї, а вони є такі прості, такі життєві, як їхня ідея, так що не треба їм нас в тому переконувати.

І в тому сила наскрізь переконливої п'єси, в тому сила “Тріумфу прокурора Дальського”.

ЛІТЕРАТУРНИЙ СУД, ЙОГО МЕТА Й ЗАВДАННЯ

Напередодні літературного суду над п'есою К. Гупала "Тріумф прокурора Дальського"

Літературний суд, що його влаштовує Спілка Українських письменників над п'есою К. Гупала "Тріумф прокурора Дальського", викликав живе зацікавлення серед широких кіл нашого громадянства. Воно й не дивно, бо хоч ця форма обговорення й критики відома на Заході, український Львів стрічається з нею вперше.

І самозрозуміло виринають у нашого громадянства питання: Що це таке літературний суд? Чому, скажемо, замість "вечора критики" чи іншого дискусійного вечора, улаштовується суд з трибуналом, лавою присяжних, прокурором, оборонцем, возним суду й т. д. А в слід за цим, яка мета цього суду, які його завдання?

Ви не раз і не два читали в часописах т. зв. відділ "Трибуна читача", де сірі люди висловлюють свої побажання чи свої жалі, де словом з трибуни, якою є часопис, говорить звичайний собі читач про речі, які може і всіх болять чи вражають, але про які не пишеться. Саме такою ось "трибуною читача" чи "трибуною глядача" є літературний суд. Тут у першу чергу має голос публіка й тільки публіка. Вона в характері "свідків" говорить на суді те, про що або замовчали, чи не доглянули фахові критики (а характерною прикметою критиків є або щось замовчати, або чогось не доглянути!), або про що рецензенти не так написали як треба (а характерною прикметою рецензентів є якнайбільш заплутати зовсім ясну справу). Голос на літературному суді мають тільки ті, які не є фаховими критиками, ні фаховими рецензентами, які не розуміються і навіть не чули про архітектоніку драми, не відрізняють ямбів від трохеїв і яким

байдуже, чи на даного письменника мав вплив Бальзак чи Ройнер Марія Рільке.

Для фахівців письменства є журнали, є обговорення, є критичні вечори. Для широкої маси глядачів призначений літературний суд. Кожний, хто бачив п'єсу (яку “судять”), читав рецензії (а з якими або погоджувався, або ні), має право тепер висловитися вповні, має право не погодитися, чи то з думкою рецензентів, чи автора. Ось і мета літературного суду. Яке ж його завдання? Актор грає для громади, для широких кіл громадянства. Для цих же широких кіл пише автор п'єсу, чи письменник свій твір. І саме приявні на суді актори, письменники чи критики віч-у-віч стрічаються з цим же широким колом громадянства, які висловлюють свої думки та свої настрої. На сторінках часописів чи журналів стрічаються критики і автори, на суді одні й другі стрічаються з голосами тих, для кого пишуть і творять.

І така творча зустріч – це поштовх для письменників, а часто-густо вказівки для критиків. Бо хай собі не думає дехто, що твір, який підпадає судові, є злий. Навпаки, кожний твір, над яким проводять суд, мусить бути настільки вартісний, щоб він зворушив громадянство, щоб він був актуальний і потрібний. А що й сонце має плями, то й літературний суд мусить мати свого прокурора.

Залишається ще одно питання: форма дискусії. Саме найцікавіша й найбільш принадна форма – це суд. Ми звикли до різних форм драми, ми бачили академічні диспути. Але в драматичній формі ми не можемо подати того, що думає широкий загальний про даний твір, знову ж, для нас, сірих людей, академічна форма диспути заважка. Значить треба вибрати те, що має і театральну форму, а по своїй суті є легке й навіть веселе. А такою є форма суду. Що більше – так, як звичайний суд головню опирається на зізнаннях свідків і після цих зізнань щойно видає свій присуд, так і літературний суд у першу чергу бере під увагу те, що говорять на суді “свідки”, цебто публіка, ті, що читали й ті, що бачили твір.

Ось і мета, і завдання літературного суду над п'єсою “Тріумф прокурора Дальського”, суду, що його вперше влаштовує Спілка Українських Письменників.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У НІМЕЦЬКІЙ МОНОГРАФІЇ

З нотатника Шпаргаляра

В роках 1953-1957 появилася у Штуттгарті (Німеччина) 6-томова монографія відомого австрійського дослідника історії всесвітнього театру та письменника, д-ра Йосифа Ґрегора, доцента Віденського університету та професора Академії Мистецтв у Відні (народжений 1880 р. в Чернівцях на Буковині, Україна, помер 1960 р. в Відні) п. н. “Der Schauspielführer” – “Провідник” по найважливіших драматичних творах усіх народів світу. У цьому “Провіднику” має своє скромне місце й українська драма, бо лише 7 позицій, хоч все-таки більше, як Туреччина (6 позицій), Китай (4 позиції) чи Японія (5 позицій).

У IV-му томі, який появилася в 1956 р., побіч, очевидно, Росії (відділ “А”) є Україна (відділ “Б”, с. 309-317, ч. 305-911). У вступі автор пише: “Українська драма була драмою без сцени, мало що без літератури, виключна власність народу (в оригіналі “reines Volksgut”). Українська драма не мала національного театру, п’ять із семи згаданих п’єс не появилася на сцені в Україні, лише в Австрії. Великий лірик О.Федькович є Буковинець, І.Франко – Галичанин... А батько Миколи Гоголя, Василь Гоголь, писав комедії в українській мові, син же ж мусів піти до Петербурга, щоб досягнути свою ціль. При тому, однак, не можна відняти (українській драмі) мистецтва: Пантелеймон Куліш в середині минулого сторіччя перекладав (драми) Шекспіра, Гете й Шіллера на українську мову... Український романтизм повинен бути відкриттям для Європи... Сьогодні Україна має багато великих театрів, величезний акторський апарат, всі можливості продукції”.

Цих сім позицій української драми, що їх згадає Ґregor, це: “Наталка Полтавка” (І.Котляревського), “Назар Стодоля” (Т.Шевченка), “Украдене щастя” і “Сон князя Святослава” (І.Франка),

“Лісова пісня” (Лесі Українки), “Хірург” (тобто “Платон Кречет”, у перекладі на німецьку мову, О.Корнійчука) і “Мартин Боруля” (І.Тобілевича).

Слід тут згадати, що проф. Грегор в рр. 1948-49 відвідав був Грац, Стирія, щоб зорієнтуватися, чи можна при тоді уже повністю відкритому для нормального навчання університеті Карла Франца й незнищеному бомбами будинку відновити катедру мистецтвознавства. З цієї нагоди відбулась спільна зустріч у тодішнього керівника відділу слов'янських мов і літератур філософічного факультету та великого приятеля України, а зокрема студентства, і дійсного члена НТШ, проф. д-ра Гайнріха Фелікса Шміда, згодом – професора Віденського університету. Як тодішній доцент університету в Грацу, асистент Слов'янознавчого Відділу та гість-професор католицького богословського факультету, взяв я теж участь у цій зустрічі, а серед запрошених професорів були також два щирі приятелі України: професор порівнюючого мовознавства і керівник Інституту індогерманської філології д-р Вільгельм Бранденштайн (який під час гітлерівського походу на Україну, як сам казав, “уздовж і поперек зміряв Україну”) та д-р Константин Радакович, колишній професор філософічної соціології університету в Чернівцях, щирий приятель проф. Ст.Смаль-Стоцького. Серед загальної розмови я згадав мимоходом проф. Бранденштайнові, що у своїй, до речі, дуже цінній, праці (виданій у 1933 р. в Швейцарії, яку я придбав до своєї бібліотеки ще у Львові) “Weltgeschichte des Theaters” проф. Грегор ні слівцем не згадав про український театр, початки якого є такі самі, як у південних Слов'ян, яким знову ж Грегор у цій своїй праці присвятив багато місця. Бранденштайн (хоч барон з походження, як соціаліст по переконанні, ніколи не вживав свого титулу й завжди заявляв, що власником замку й майна Бранденштайн є його мати, а не він!) використав нагоду й, коли розмова почалась про підходи в наукових працях, безпосередньо звернувся до Грегора із запитанням, чому в його “Історії всесвітнього театру” немає згадки про театр України? У відповідь на це Грегор заявив, що справді він тепер бачить, що не завжди можна триматись “державницького підходу” до історії театру, хоч, на його думку, правдиво-мистецький театр без держави існувати не може. Дискусія стала загальною, я з місця заперечив, і по моєму боці стали професори Бранденштайн, Радакович і Шмід, але терезку ваги перекинув відомий візантолог, член Австрійської Академії Наук і тодішній ректор університету, д-р Ганс Герстінгер, який на основі походження грецької драми не погодився...

ПОСТАТЬ ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ НА ЧУЖОЗЕМНИХ СЦЕНАХ

Єдиний, мабуть, з усіх українських володарів гетьман Іван Мазепа став у повному зміслі цього слова власністю не тільки все-світньої літератури, але й усесвітньої драми. Правда, і в усесвітній літературі, й у всесвітній драмі постать гетьмана Мазепа представлена в більшості, можна б сказати, однобічно, не завжди згідно з історією, а цим самим не завжди згідно з дійсністю, але у всіх сценічних постатях Мазепа гетьман – незалежно чи він володар, чи козак, чи шляхтич, чи паж – Мазепа у світовій драмі є уособленням романтичного лицаря-героя, безстрашного у своїх задумах, якому ніяка трудність не важка й для якого нема перешкод.

Коли розглядати постать гетьмана Мазепа із сценічного боку, то треба ствердити, що вона у загальному є повна внутрішнього динамізму. І тому постать гетьмана Мазепа є, може, більше фільмовою постаттю, як сценічною. Та досі ще нема на сцені поганої постаті Мазепа, а тільки поодинокі епізоди із його життя, незалежно від цього, чи є вони історичною правдою, чи легендою, як у цьому випадку історія з “татарським конем і прив’язаним до нього Мазепою”, яку використано сценічно й яка ввійшла на сцену всесвітнього театру. Тому, отже, не диво, що постать гетьмана Мазепа зовсім інакше виглядає у французькому театрі, інакше – у німецькому, а знову ж, зовсім інакше – на американській сцені.

Найбільше опер, в яких центральною особою став гетьман Мазепа, появилося у Франції. Очевидно, знаючи французький смак і підхід, у всіх операх основним мотивом є романтичні любовні історії гетьмана й легенда про прив’язання Мазепа до коня. В 1830-х рр. улюбленою оперою Парижа була опера Сержанта “Мазепа, або Татарський кінь”. На цих же любовних інтригах основані й дальші опери: “Мазепа” Пурні, яку виставлено 7 вересня 1872 р. в паризькому театрі “Фоліє драматік”, і опера на 5 дій “Мазепа” маркізи де Грандваль, що її виставлено у Великому Театрі в Бордо 24 квітня 1892 р. В цьому ж театрі в

Бордо дня 11 лютого 1926 р. йшла прем'єрою опера французького композитора Еміля Неріні “Мазепа”, в якій головну роль любки Мазепа, Тереси, грала відома французька артистка Іванна Аляр.

Зовсім інакше уявляли сценічно постать гетьмана Мазепа німецькі драматурги: для них гетьман Мазепа не тільки любовник, але й державний муж. Мабуть, першою драмою про Мазепу (1849 р.) була драма А.Мая “Мазепа, король степу”. В цій драмі, побіч любовної інтриги, находимо теж і моменти бою “короля степу” за козацькі вольності. Але цю драму можна вважати передвісником одної із найкращих драм про гетьмана Мазепу, що її написав 1868 р. видатний німецький драматург Рудольф фон Готтшаль. Зараз же після появи цієї “історичної трагедії в п'яти діях” “Мазепа” Готтшала йшла на сцені театрів Дрездена, Бреслава, Бремена й ін. Найбільшим успіхом трагедія Готтшала “Мазепа” тішилася на сцені Гофтеатру в Дрездені завдяки обсаді найвидатніших тоді німецьких акторів: Мазепу грав трагик Б. Давісон, а Мотрю (Матрену) – артистка Баєр-Бірк.

Постаттю гетьмана Мазепа зацікавився і перший “Гамлет” американських сцен, автор відомої пісні “Гом, світ гом”, Джон Говард Пейн, і він написав (1825 р.) навіть драму про Мазепу. Драма ця, одначе, світу не побачила, зате “спопуляризувала” постать Мазепа на сценах США у сенсаційному зміслі відома колись цирківка-артистка, іспанська жидівка, народжена в Нью-Орлінс (Луїзіана), Ада Ісаакс Менкен чи згодом, як вона мала справді зватись, Долорес Адіос Фуертес. У 1864 р. Фуертес виступила в амфітеатрі Астлейтс в Лондоні у мелодрамі “Мазепа” Мільнера й, після величезних успіхів цієї мелодрами, переїхала з нею до США, де Долорес залічено до найвидатніших артисток США.

У цій мелодрамі, яка, власне кажучи, з постаттю Мазепа не мала нічого спільного, зінсценізовано легенду про “татарського коня і прив'язаного до нього Мазепу”, й роль Мазепа грала сама Менкен, яку прив'язувано до коня, в чому й була найбільша сенсація.

Повна драматизму постать гетьмана Мазепа жде ще свого драматурга, бо до відтворення великої постаті Гетьмана треба великого мистця. Крізь призму романтики бачена чужоземними драматургами могутня постать Великого Гетьмана України сьогодні, в обличчі жакхливої дійсності, набирає інших прикмет, а, може, незабаром ми будемо свідками, коли постать нашого Гетьмана стане не тільки в нашій історії, але й в усесвітній драмі й у усесвітньому письменстві символом і прапором волі.

ПОЧАТКИ ПОСТІЙНОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ

До 1776 р. постійної театральної сцени чи навіть зорганізованої мандрівної театральної трупи у Львові, а то навіть і в Галичині не було. Щойно після розбору Польщі в 1773 р.* та по прилученню Галичини до Австрії слідом за німецькими урядовцями, які приїхали сюди з губерніяльним радником (губерніяльрат) Кочіяном, переїхав до Львова німецький театр Гетерсдорфа в 1776 р.

Таким чином, Львів від 1776 р. має свій постійний театр. Незалежно від того тут і там відбувалися у Львові українські вистави. Вагу драматичних вистав для культурного розвитку львівські українці зрозуміли дуже швидко, і так, наприклад, у 1630 р. школа львівського братства вибрала драму як засіб релігійної пропаганди**. А ще в червні 1583 р. шкільна молодь улаштувала драматичну виставу в честь архієпископа Івана Соліковського, як згадує про це В.Зіморевич у своїй хроніці міста Львова, знову ж, у 1611 р. відбулася вистава з нагоди здобуття Смоленська і т. д. Та все це були доривочні вистави.

Німецький постійний театр грав у Львові майже через 100 років, звичайно, маючи державну допомогу й... не маючи високого місцевого рівня. Трупа Гетерсдорфа грала в дерев'яній шопі, яка містилася за єзуїтською фірткою.

(Єзуїтська фіртка була тоді при кінці вулиці, що розділювала площу св. Духа і костел Єзуїтів.) Якщо вірити тодішньому німецькому драматургові (а згодом і директорові театру та основникові "Львівської газети") Ф.Кротерові, стан тодішнього львівського театру був нужденний¹).

Причин цього дошукатися було легко. Перш за все німецької публики в тодішніх часах було у Львові дуже мало, а вслід за цим,

¹Пепловський С. Театр польський у Львові. – 1889.

матеріальна сторінка театру не була ще як слід упорядкована. Годі дивуватися німецьким акторам, що з Відня чи з інших міст тодішньої Австрії не хотіли їхати у Львів “у невідоме”. А знову, з другого боку, годі дивуватись тодішній німецькій публиці. Тодішня німецька публіка складалася головно з урядовців, що не хотіли дивитися на вистави театральної трупи, яка зразу складалася якщо не з третьорядних, то п'ятирядних акторів. Вправді, Кротер радив, щоб на поліпшення матеріальної сторінки німецької сцени вжито церковних і монастирських фондів, одначе цю пораду не використано.

Міжтим, 1780 р. до Львова з Варшави прибула польська театральна трупа під проводом Томи й Агнеси Трусколяських. Трупа Трусколяських грала в напіврозваленому амфітеатрі в городі Яблоновських. Але довго вона у Львові не видержала й з початком 1782 р. переїхала в Люблин.

Після Гетерсдорфа обняв дирекцію львівського театру Гільфердінг, після нього, знову ж, Тосканіні. Та ні один із цих директорів не міг вдоволити тодішньої львівської публіки. І коли в 1791 р. замкнено польський театр у Варшаві, тодішній директор польського театру Богуславський переїхав у Львів. Тут застав він чимало польських акторів-біженців, що схоронилися до Львова, і, договорившись з тодішнім директором німецького театру Хр.Буллою, піднаймив німецький театр на сорок вистав за оплатою третьої частини чистого доходу.

Ясно, що польські вистави у німецькому театрі тішилися тоді величезним успіхом. Поляки старалися усіми силами маніфестувати польськість міста, і коли польський загал німецький театр і бойкотував, то на польські вистави являвся численно. З уваги на таку яскраву маніфестацію, Христофор Булла під кінець травня 1795 р. відмовив дальшого піднайму сцени польському театрові і, врешті, по довгих торгах аж у серпні 1796 піднаймив Богуславському театр на один день тижнево й то в понеділок, за третю частину чистого доходу. Один день в тижні не міг врятувати катастрофального стану польського театру, тим більше, що політичних польських біженців щораз більше прибувало до Львова. А що німецький театр був близький до банкрутства, то по коротких торгах німецький театр сполучився з польським, спершу адміністративно, а згодом і “акторсько”, бо чимало німецьких акторів (як наприклад, диригент і композитор Й.Ельснер) спольщилось і, замість служити рідному мистецтву, творило історію польського театру. На основі договору Хр.Булла

залишився директором німецького театру, натомість Богуславський зобов'язався впродовж двох років оплатити артистам німецького театру належну їм заробітну платню в сумі 20.000 зл. польських, а половину усіх видатків, витрачених на реквізит, Булла мав сплатити Богуславському після 6-ти років. Договір заключено на 6 років.

Ансамбль німецького театру складався тоді з 10-ти членів і мав, крім Булли, визначні таланти, такі, наприклад, як драматичні акторки пані Лямпель і Дальберг, співачка Міллер, артисти Пардіні, Юнакович, Кудич і інші.

Зимовий сезон проходив з величезним успіхом, так що Богуславський розпочав будову нового літнього амфітеатру в городі Яблоновських. Город Яблоновських складався тоді з 8-ми чотирикутників, обсаджених деревами. Один з таких чотирикутників взято під амфітеатр. Один горбок сплантавано на три ряди міста. Найнижчі сидження – це був партер, вищі – галерія для жінок, найвищі – амфітеатр. Замість долівки була земля, висипана чистим піском. Партер від сцени відділювала оркестра, під якою був рід каналу, призначений для зливу дощової води. Сцена була поділена на три частини: на середній частині відбувались вистави, дві інші частини були криті дахом і там містились гардероби. Почато будову літнього львівського театру 1 травня 1796 під керівництвом архітекта Марайно. Цілий амфітеатр міг помістити 2500-3000 осіб: галерія для жінок – 500 осіб, амфітеатр і партер – по 1000 осіб. Закінчено будову в половині червня.

Між тим, шопа, в якій грав німецький зимовий театр, почала валитися.

Цісар Йосиф II “найвищим власноручним письмом” віддав площу, звану “Каструм”, під театр ще 1773 р. Але що ніякої оферти не було, то з будовою не спішилися. До 1837 р., тобто до того часу, коли граф С.Скарбек почав будову театру, площа стояла вільна. І тоді на приміщення німецької сцени віддано костел чина оо. Францішканів, який стояв впорожні на цій же площі “Каструм”, бо Францішканів перенесено до сьогоденішнього францішканського монастиря, що колись належав знову до капуцинів. У 1795 р. до костелу добудовано великі редутові залі і кружганки, в яких поміщено гардероби.

Цей театр, відомий в історії львівських театрів під назвою “Старого Театру”, відчинено 1 листопада 1798 р.

ЛЬВІВ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Львів не мав свого постійного столичного театру у властивому розумінні цього слова аж до 1941 р., дарма що перший галицький професійний театр постав у Львові й у Львові завжди організовувалося українське театральне життя. Назву “львівський” приймав чи не кожний галицький український театр, який поставав у Львові і дуже скоро його покидав, для підкреслення своєї вищості від усіх інших театрів, які поставали поза Львовом. Це була своєрідна символіка, яка надавала театрові значущості і ваговитості. Одначе на власний театр, справді столичний, постійний, Львів довгі роки спромогтися не мав сил. Коли якийсь театр і зав’язався у Львові, то залишатись там довго не міг і мусів виїжджати на провінцію, яка давала йому мінімум існування. Провінція ж набагато перевищувала свою столицю і своїми, хоч дуже скромними засобами вдержувала українські театри при життю. А деякі міста, як Станиславів або Коломия, мали постійні українські театри. Пізніше назва “львівський” зникла і різні театри прибирали собі інші назви, які не зв’язували їх із столицею, наприклад, театр “Заграва”, театр ім. Тобілевича, театр ім. Котляревського та інші.

Та все-таки в історії українського театру взагалі, а західноукраїнського зокрема, Львів відіграв велику роль – роль столиці, яка дала своїй землі перший професійний театр і тим самим широко відчинила двері розвитку українського театального мистецтва.

Дуже важливою датою в історії західноукраїнського театру є день 29 березня 1864 р., коли відбулася у Львові перша театральна вистава – мелодрама О.Голембйовського “Маруся”, переробка повісти Г.Квітки-Основ’яненка, до якої директор оркестри волинського дворянського театру В.Квятковський

створив музику¹. Це був день відкриття першого українського театру на західних землях.

Велика була радість і захоплення львівської Русі-України з приводу відкриття театру. Те, “чого наша Русь з гарячим бажанням і змаганням серця дожидала-виглядала, на що такі в своїй бідності багаті і добровільні жертви зносила – наскладала, те, накінець, здійснюється-втілюється (воплочується) нею і для неї...” – пише тодішне “Слово”. Відкриття театру мало стати “початком нової, краще розвиненої доби в історії довго- і многотраждального народу”, бо “в міру розвитку наших сил і цінностей нашого народного руського духа в святині драматичного мистецтва послідує тим ширше й загальніше визнання нашого самостійного національного існування в усіх сословіях тукраєвого жителя”².

Щоб добре зрозуміти те величезне захоплення українського Львова відкриттям українського театру і ту небувалу радість з приводу першої вистави, яка була реалізацією довголітніх мрій, треба завжди мати на увазі положення українського народу в Галичині перед і після першого поділу Польщі 1772 р. Польща залишила по собі велику руїну на українських землях. Український народ находився в жалюгідному стані. Населення західноукраїнських земель складалося з темного селянства і мала або й зовсім неосвіченого духовенства. Не було вже ні давнього міщанства, ні купецтва. Ремесло стояло низько, торгівля була вся в жидівських руках. Інтелігенції майже зовсім не було, не було ні шкіл, ні книжок. Із звітів тодішніх намісників Галичини³ знаємо, що в 1783 р. на 30 священників заледве один мав якісь студії. В передрозборовій Польщі панщина обов’язувала як католицьких, так і православних українських священників (польське духовенство було від панщини звільнене), і тільки в 1777 р. австрійський уряд видав заборону гнати священників на панщину. Сільський священник жив у нужденній хатині, як селянин, орав і сів, як селянин. “Я вже цілком зжився з думкою, що швидше Русь згине, ніж ми станемо чимсь...” – писав консисторський офіціал Левицький до архидиякона Левинського в Варшаві в 1773 р. “Шкода велика...

¹Чарнецький Ст. Історія українського театру в Галичині.– Львів, 1934.– С. 24.

² Чарнецький Ст. Нарис історії українського театру в Галичині.– Львів, 1934.– С. 24.

³ Спогади першого намісника Галичини графа Пергена.

що ми вчилися чогось, бо коли б так було з нами, як з нашими батьками, які нічого не вмiли й не знали, ми не відчували б і тих кривд, які терпимо невинно, й не тільки це пониження не було б прикре для нас, але й відбування підвод і наказ робити панщину не були б такі прикрі, як теперішня недоля... Шкода, що конфедератам не повелoся, були б нас, може, вже вирізуали й тим заспокоїлися, а так нас б'ють і не повбивають..."

Але дух, що тіло рве до бою, як казав І.Франко, не дав загинути українському народові в Галичині під Польщею. Навпаки, він пхав його до боротьби, рвав його до бою. Важка це була боротьба, важка тим більше, що з поляками, які були панами на українській землі і мали випробувані засоби і методи в нищенні українського народу. Хоч режим австро-угорський був трохи легший від польського з-перед розбору, але поляки всеодно уміли переводити свою нищівну політику супроти українського народу. Українці ж, бувши сотні років поневолені й упосліджені, не мали сил і засобів успішно протиставитись цій політиці. Та Боже Провидіння зіслало народові людину, одного з найбільших владик-провідників, який повів нещадну боротьбу з поляками. Це був львівський єпископ і київський католицький митрополит Лев III Шептицький. До якого загострення дійшла ця боротьба, видно з того, що занотував історик А.Петрушевич у своїй "сводній літописі": "Коли Лев III Шептицький по смерті київського католицького митрополита Ф.Володковича (в 1778 р.) став митрополитом і торжественно в'їжджав до Львова, польські катедральні вікарії кинулись на дружину митрополита й хотіли о. Протанському, що їхав напереді на коні, вирвати з рук архиєрейський хрест. Але о. Протанський відігнав їх гарапником"⁴.

У такій боротьбі сталились характери, і не диво, що не минуло 80 років від того часу, коли негнutoї волі, великої енергії й ініціативи патріот о. Лев Трещаківський на засіданні "Головної Руської Ради" у Львові 15 червня 1849 р. домагався створення українського театру та будови відповідної залі. "Театр, – казав він, – крім грошового доходу, причиниться найбільше до пробудження народності, яка у Львові і львівській окрузі, а також по інших містах була досі така приголомшена; бо й скажіть, які голоси чути у Львові? Театр розбуджує й мистецтво, естетику, моральність, розжене з-поміж русинів п'ятивікову тугу, яка до цієї пори не дозволяла навіть свобідно

⁴Роки 1772-1800.– С. 124.

думати. Драматургія пробудить письменників, істориків, народну музику й ін., і з цього виходить, що театр треба зачислити до найперших потреб.”

Може, сьогодні слова великого патріота о. Л.Трещаківського, який назвав театр “найпершою потребою”, будуть видаватися дивними і незрозумілими з перспективи більш як сотні років, однак ті слова сьогодні для нас не менш актуальні і важні, як були тоді. Бо наші умовини, хоч дуже відмінні від тих, про які йде мова, але все-таки вони того роду, що театр знову стає для нас “найпершою потребою”.

Заснований у 1864 р. перший український професійний театр “Руської Бесіди” у Львові став справді тією найпершою потребою для духового розвитку західних українців і був нею від першої дирекції О.Бачинського 1864 р. до останньої Йосипа Стадника 1924 р. І хоч у Львові цей театр був радше тільки гостем, він все-таки започаткував розвиток українського театрального мистецтва.

І тому не диво, що відкриття українського театру у Львові 1864 р. було великим національним святом. Воно почалося торжественною Службою Божою, яку відслужив крилошанин Михайло Куземський, пізніший холмський єпископ, з двома дияконами і піддияконами. Співав хор львівських богословів, а Успенська церква була повна народу, представників львівської та замісцевої інтелігенції, яка масово зібралася на це свято до Львова. А на виставу прийшли теж представники австрійського уряду включно з намісником графом Менсдорфом.

З цього часу Львів грає провідну роль в організації театрального життя Галичини, дає свою наче “найвищу згоду” на ведення театру, хоч сам не стає джерелом театральної творчості. Що більше, вже за новіших часів, тобто в 20-х роках нашого століття, український театр у Львові за дирекції О.Загарова проіснував заледве один сезон. І хоч у Львові містились усі “найвищі керівні” театральні установи, від “Руської Бесіди” починаючи, а кооперативом “Український Театр” кінчаючи, Львів здобувся на постійний український театр що лиш після упадку Польщі, в 1939 р.

Зложилось на це багато причин, як матеріальної, так і духової натури. Уважний обсерватор розвитку нашого драматичного мистецтва легко зауважить, що наша драматургія не йшла в парі з життям, а радше з розвитком нашого національно-економічного життя. Тут було свого роду “заворожене коло”, яким

є відношення драматурга до театру. Театр виховує драматурга в багато більшій мірі, як актора. Актор може рости й на чужому репертуарі, а драматург може рости тільки в своєму театрі. Хто цікавився психологією творчості драматичного письменника, той знає, що значить “писати під актора”. Український “театр на колесах” проробив велику роботу серед нашого суспільства, і то роботу, може, найбільш невдячну з усіх. Відомо, що із смертю актора вмирає і його творчість. Письменник залишає по собі свої твори, скульптор – різьби, маляр – образи, музикант – симфонії, тільки єдиний актор вмирає цілий, не залишаючи по собі нічого. Праця українського актора на західноукраїнських землях мала переважно освітньо-суспільний (а згодом навіть розривковий) характер, тому виховати українського драматичного письменника вона не могла.

Львів, як осередок українського життя, не жив українським театральним життям. Чужинні театри у Львові, польські чи жидівські (в перших роках австро-угорської займанщини – німецький) українського драматурга виховати не могли, чи то добором свого репертуару, чи формою видовища. А якби навіть така можливість і була, то той автор був би незрозумілий для акторів. Були тільки два моменти в історії галицької драматургії наших часів, коли український театр міг (теоретично) виховати своїх письменників. Це короткотривалий період театру Загарова і довший період театру під мистецьким керівництвом В.Блавацького. Припинила цей період друга окупація західних земель більшовиками, хоч Львівський Оперний Театр у здесяткованому складі продовжував свою діяльність під тим же керівництвом В.Блавацького на еміграції в Німеччині та в ЗДА.

Однак Львів започаткував іншу ділянку театального мистецтва, а саме театр малих форм. “Поважні” історики театру не зараховують цього жанру до театального мистецтва, проте їх думка не витримує критики.

Коли взяти до уваги колишній московський еміграційний театр “Сіня птіца” або передвоєнний варшавський “Кві про кво”, то відмовити їм мистецької вартості ніяк не можна. А коли наш театр малих форм у Львові не стояв на найвищому рівні, то все-таки він свою мистецьку вартість мав.

Започаткувала створення цього театру у Львові так звана “Богема”, якої ядро творили професійні актори, що жили постійно у Львові (М.Сабат-Свірська, П.Сорока, В.Косак-Софроневка й інші), першими своїми музичними комедіями (Балтарович-Лужницький “Жабуриння”, “Подружжя в двох мешканнях”).

Львівські музики (В.Барвінський, Н.Нижанківський) поставили були тоді на сторінках газет (“Діло”, “Новий Час”) одверте питання, чи легка музика (Балтаровича) належить до мистецтва, чи ні. Питання так і залишилось невирішеним.

Розвиток театру малих форм у Львові набрав уже був певних форм у часі війни і став притаманним для Львова, який був містом знаменитих типів, що аж просилися на сцену, навіть без характеристичності. Це було незвичайно багате джерело для скетчів, сатиричних пісень, сентиментальних танго і легких “трагедій”. Тому театр малих форм мав добрий ґрунт і черпав повними змінами з цього багатства.

Театр малих форм у Львові розвивався двома відмінними шляхами – шляхом “Веселого Львова”, що мав уже попередників у формі ревіо-театрів, яких на західних землях було чимало, хоч та форма не була оригінальна (звичайно ставили перекладні речі, які правдивого українського життя не відбивали), і шляхом “Клюбового Театру”, який попередників не мав. “Веселий Львів” (під керівництвом З.Тарнавського, В.Шашаровського) був наскрізь український і в своїй програмі відбивав рідний Львів. Актори “Веселого Львова”, в більшості “позичені” з Львівського Оперного Театру, створили вже були тверде ядро для майбутнього театру малих форм і мали своїх авторів і свою публіку.

“Клюбовий театр”, або, як він зразу звався, “Клюбова сценка”, був іншим типом театру малих форм. Постав він при Літературно-мистецькому клубі⁵ (1941) і був призначений виключно для української публіки. Його мистецьким керівником був Володимир Блавацький. Першою його виставою була комедія Д.Нікодемі “Скамполь” (Жевжик) в постанові Йосипа Стадника за участю таких акторів (усі з Оперного Театру), як Н.Лужницька, Ст.Стадниківна, О.Горницька, Я.Геляс, Вол.Шашарівський, Ст.Залеський, О.Любович і Яр.Пінот-Рудакевич.

Вистава мала великий успіх (ішла 32 рази підряд), і “Клюбовий театр” не тільки виправдав своє існування, але й почав помітно розвиватися. Після комедії “Соколики”, яку ставив Й.Стадник із участю М.Степової, С.Стадникової, Н.Лужницької, Л.Шашаровської, Л.Сердюкової, Р.Левицької, Я.Рудакевича, І.Гірняка, В.Шашаровського, Я.Геляса, О.Сліпенького (“Соколики” виставлено в 30-ті роковини смерті видатного драматурга Гр.Цеглинського), виставлено (вперше) психологічну п’єсу з життя української

⁵ За головства д-ра Г.Лужницького. – Ред.

інтелігенції під большевицькою окупацією М.Цуканової “Проліски”. (Постава Ганни Совачевої із участю Г.Совачевої, Л.Сердюкової, Н.Лужницької, О.Крупинка, О.Рудакевича, Й.Стадника, В.Шашарівського, О.Ольського.)

Дуже прихильні рецензії, на кожній виставі вщерть виповнена зала “Клюбового театру” створили пригожу атмосферу для сценічного експерименту, яким були знаменито подані реж. Вол.Шашарівським: “Одержима” Лесі Українки (підкреслення трьох елементів: слово, світло, музика, Міріям – Л.Шашарівська, постать Христа – О.Дендяк, музика Б.Кудрика), етюди “Осінь”, “На свій шлях” О.Олеся (у виконанні Г.Совачевої, Н.Лужницької, Л.Шашарівської, Я.Геляса і Вол.Шашарівського) і, врешті, одна з найцікавіших спроб – “Вечір пародії й сатири” письменника Вас.Кархута. Саме тоді, коли на сцені Оперного Театру йшла п’еса Ю.Косача “Облога”, на сцені Клюбового театру йшла рівночасно пародія цієї ж п’еси “Бенкет” (окрім цього “Успіх”, теж сатира). “Вечір пародії і сатири” був старанно підготований, перед виставою доповідь про пародію виголосив д-р Василь Лев, музичне оформлення виконав д-р Б.Кудрик, декорації – А.Антониншин, режисерував В.Шашарівський (взяли участь: Л.Шашарівська пародіювала Л.Кривіцьку (Беатріче), Зорич-Горняткевич – В.Блавацького (Бербедзький), Я.Любович – Й.Гірняка (Дольче), в “Успіху” виступали Н.Лужницька, Вол.Шашарівський, Я.Геляс, М.Мельник і інші (самого автора “Облоги” Косача спародіював Л.Пеліх). Цей експеримент, як і інші, виконувані на сцені “Клюбового театру”, наприклад, інсценізація уривка повісті “Земля” Кобилянської (обробка Гр.Лужницького й З.Тарнавського) в поставі Ганни Совачевої, проведена як читана проба перед публікою, у виконанні арт. Н.Лужницької і С.Дубровського, інсценізація деяких оповідань В.Стефаніка в поставі Б.Паздрія – давали запоруку гарного розвитку першого українського камерного театру у формі “Клюбового театру” у Львові. На жаль, воєнні події припинили все культурне життя українського театрального Львова і майже всіх театральних діячів вигнали на чужину.

Але український Львів, хоч на коротко, в 1940-х рр. знайшов себе в українському театрі і знайшов себе в повній різногранності, таким, як він і справді був: поважним і могутнім в Оперному Театрі, легким, жартівливо-свавільним у “Веселому Львові” і шукаючим нових шляхів для українського творчого духу в “Клюбовому театрі”.

СТОРИЧЧЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ

Коли 31 січня 1862 р. основано у Львові перше українське т. зв. касинове (а тоді воно звалось “читальнею”) товариство “Руська Бесіда”, цілню якого було оживити культурний рух серед українців Галичини, на першому плані виринала справа створення постійного українського театру у Львові. “Руська Бесіда”, що згодом стала власником і патроном українського львівського театру, в 60-х рр. XIX ст. була осередком, де скупчувалось все наше тодішнє товариське, культурне й політичне життя, а члени “Бесіди” творили тоді справжню еліту тогочасного громадянства. Не диво, отже, що думка, яка зродилась ще в сорокових роках минулого сторіччя, зорганізувати постійний український театр у Львові, найшла живий відгук серед тодішніх членів проводу “Руської Бесіди”.

Одначе слід тут відмітити, як про це згадує видатний історик галицького театру й один із директорів його, поет Степан Чарнецький¹, що справа створення постійної української сцени в 60-х рр. минулого сторіччя новою не була, й ще на одному із засідань “Головної Руської Ради”, 15 червня 1849 р., видатний галицький діяч, повний ініціативи і енергії, о. Лев Трещаківський (1816-1874) поставив внесення, щоб “збудувати Народній Дім в руському² місті Львові й примістити театр... Цей театр матиме ще й таку користь, що, крім грошового доходу, спричиниться найбільше до пробуду народності, яка у Львові та у львівській окрузі, як і по інших містах, була досі приголомшена... Театр

¹ Чарнецький Степан. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів: Накл. Фонду «Учітеся, брати мої», 1934. – Ч. 11 (1). – С. 11.

² Залишаємо давню назву, так як себе тоді галицькі українці звали; С. 13-14.

розбуджує і мистецтво, естетику, мораль, розжене з-поміж Русинів п'ятивікову тугу, яка до цієї пори не дозволяла навіть свobodно думати. Драматургія пробудить письменників, істориків, народну музику і ін., театр треба зачислити до найперших потреб”.

Немалим поштовхом до створення постійного українського театру у Львові був величезний успіх аматорських вистав у Коломиї, Львові, Перемишлі та по інших містах Галичини. Тому й не диво, що здійснення клича о. Трещаківського починає переводити один із тодішніх найвидатніших діячів Галицької Землі Юліян Лаврівський (1821-1873).

Перша його стаття в справі оснування постійного українського театру у Львові появилася на сторінках тодішньої газети “Слово” (ч. 51-52, 1861 р.) під назвою “Проект до завершення руського театру у Львові”. “Коли хочемо, – пише в цій статті Лаврівський, – щоб наша мова процвітала на полі поступневого розвитку, ми повинні дбати, щоб вона щораз більше входила в публічний ужиток, і з цього погляду думаємо, найкращу поміч могло би тут подати заснування руського театру у Львові... Театр – це чинник, який розсіває проміння в усі темні закутки та розбуджує і закріплює в грудях національне почування.” Театр учить історії минулих ясних віків, учить любити прадідну землю, збудить замилювання до поезії і мистецтва. Наш театр повинен бути “народнім домом у найкращому розумінні цього слова”.

Що ж торкається репертуару, то Лаврівський радить звернутися на Наддніпрянщину, де є чимало драматичних творів, написаних чистою українською мовою, які “не грішать ні російщиною, ні церковно-слов'янщиною”. Грошова справа теж, на думку Лаврівського, не представляла великих труднощів, бо театр – це справа загальнонародна.

На одному із перших засідань виділу “Руської Бесіди” на внесок Ю.Лаврівського рішено оснувати постійний український театр у Львові та вибрано з-поміж себе окремих “Виділ Театральний”, тобто комітет, до складу якого ввійшли: Ю.Лаврівський, Товарницький, Гавришкевич і Є.Згарський. Діставши від тодішньої австрійської влади (тобто дирекції поліції, військової команди й намісництва) дозвіл збирати гроші, комітет звернувся до українського громадянства з покликком надсилати жертви. Вислід був надсподіваний, жертви поплили з усіх сторін краю, гроші посилали священики, вчителі, військовики, богослови,

гімназійні вчителі, учні, сільські громади. Впливали жертви теж від Німців і Поляків. Уже на початку 1864 р. “Руська Бесіда” на конті “Руський Театр Народний” (бо так звався перший постійний український театр у Львові), згідно із касовою книгою, що зберігалась в архіві “Бесіди”, мала поважну на цей час суму 2,738 австрійських гульденів і 49 крейцерів. Підготовка до відкриття театру була в повному розгоні.

Уже 9 січня 1864 р. відбулось засідання “Виділу Театрального” із запрошеним із Житомира режисером об’їздового театру Омеляном Бачинським (1884-1906), родом з Галичини. На цьому засіданні підписано умову, й новонаставлений директор почав організовувати театральний ансамбль. Жіночий персонал мав складатися з аматорок, і зобов’язалася підібрати його дружина Омеляна, Теофіля Бачинська († 1904). У висліді прохання “Бесіди”, висланого 8 лютого 1864 р. до намісництва, дозволити “Бесіди” відкрити Руський Театр у Львові, 15 березня 1864 наспіла відповідь від тодішнього намісника графа Менсдорфа, в якій дозволено “Руському Театрові” дати 40 вистав у 1864 р. у приготуваній до цього салі “Народного Дому”.

А коли про це повідомлено одного із великих наших галицьких митрополитів Григора Яхимовича (1792-1863), він сказав: “Руський театр у Львові – це діло, достойне Руси!”³.

Святочне відкриття театру відбулось 29 березня 1864 р.; першою виставою йшла “Маруся”, оригінальна мелодрама в 3-х діях Ол.Голембйовського на основі повісти Григора Квітки-Оснoв’яненка, з музикою В.Квятковського, директора оркестри волинського дворянського театру. В програму свята, в цей “торжественний день відкриття народного зрілища”, як писали тодішні галицькі газети, входили ще й інші точки, як пролог-вірш проф. львівського університету, історика української літератури о. д-ра Ом.Огоновського (1833-1894) та продукції оркестри.

Свято відкриття театру почалось 29 березня 1864 р. ранком торжественною Службою Божою, яку відслужив крилошанин о. Михайло Куземський, пізніший холмський єпископ (1868-1871) із двома дяконами та двома піддияконами. Співав хор богословів. Успенська церква була вщерть виповнена львівською і замісцевою інтелігенцією, яка прибула до Львова на це рідкісне свято.

Вже після 7 години вечора велика зала Народного Дому заповнилась по береги. В год. 8.30 з’явився намісник Галичини

³ Слово, 1864.- Ч. 32.

граф Менсдорф, який із своїм почтом в окруженні світських, військових і духовних достойників зайняв перші ряди фотелів.

Заграла оркестра під проводом Ляйбольда, а коли завеса піднеслася вгору, на сцені стояв гурт святково поприбраних хлопців і дівчат, з-посеред яких вийшов наперед сцени студент Лонгин Бучацький, який із глибоким почуванням, сильним голосом виголосив вірш-пролог.

Після прологу оркестр заграє державний австрійський гімн, відтак симфонію М.Вербицького, й почалась вистава “Маруся”. Одначе мелодраму Голембйовського, основу на повісті Квітки-Основ'яненка, на пораду крилошанина М.Куземського, дир. Ом.Бачинський змінив: Маруся не вмирає, а видужує і виходить заміж за Василя, бо, мовляв, “негарно, щоб на першій святковій виставі вносити такий сум...”⁴

Вистава “Марусі” перейшла всякі очікування, зал гримів від оплесків, радості не було кінця⁵.

Про відкриття постійного українського театру у Львові та про гру акторів заговорила тодішня польська й німецька преса, не згадуючи про українську: “Газета Народова” (ч. 73), “Дзеннік Літерацкі” (ч. 71), “Лембергер Цайтунг” (ч. 31), “Кракавер Цайтунг” (ч. 35 у дописі зі Львова), а рецензент “Пшегльонду” (2. IV. 1864) написав: “Кожний театр із завистю може дивитися на українську сцену і її акторів”. Обдумані ситуації, добре зіграння акторів, декорації кисти декоратора Фридриха Л.Польмана з Берліну – все це склалося на мистецьку цілість. Наш театр став предметом статей і дописів не тільки на сторінках тодішньої галицької преси, але заговорила про нього й віденська преса, як, наприклад, “Ост унд Вест” (ч. 21 ст. 148, 1864).

Та вплив українського львівського театру не обмежився тільки до свого середовища. Польські провінційні театральні трупи (як, наприклад, Лобойка)⁶ почали давати українські вистави, в репертуар польської столичної сцени входять т. зв. утравістичні сценічні твори, в яких деякі особи говорять і співають по-українськи.

⁴ Чарнецький Степан. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів: Накладом Фонду «Учітеся, брати мої», 1934.– Ч. 11 (1).– С. 28.

⁵ Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців. – Львів, 1926.– С. 84.

⁶ Чарнецький Степан. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів: Накладом Фонду «Учітеся, брати мої», 1934.– Ч. 11 (1).– С. 30-31.

Дня 29 березня 1964 р. мине сто років від часу, коли в столиці Галицької волості народилась постійна українська сцена. Чимало сторінок за цей час перелистала історія українського театру. Були часи, коли українське театральне мистецтво стояло на верхівцях свого розвитку, були часи упадку й зневіри. Але не було випадку, щоб український театр зрадив свій народ чи свою місію, яку йому доручило Боже Провидіння, чи підважив великі слова, якими поблагословив український постійний театр у Львові один з найвидатніших владик нашої Церкви, митрополит Григорій барон Яхимович, кажучи про нього як про “гордість Руси-України”.

МИКОЛА САДОВСЬКИЙ 1856-1933

1956 року минуло сто років від дня народження одного з найвидатніших акторів і режисерів українського театру, засновника й директора першого постійного театру в Києві, Миколи Тобілевича, який увійшов в історію українського театру під прізвищем Садовського. Сучасники надали йому почесне ім'я “корифея українського театру”.

Садовський походив з родини Тобілевичів, яка, як це нерідко в історії мистецтва трапляється, дала українському театрові чотирьох знаменитих акторів – трьох братів і сестру – та одного з найвидатніших українських драматургів. Народжений у Костоватому на Херсонщині 1856 р., Садовський вчився спершу в реальній школі, а потім, у 1877 р., вступив до війська і брав участь у російсько-турецькій війні. В 1881 р. покидає військо з рангою підпоручника і вступає до театру Г.Ашкарєнка. З того часу й починається його праця як актора й режисера. Працює в трупах М.Кропивницького, М.Старицького, в 1888 р. організує власну театральну трупу, в 1905-1906 рр. стає директором галицького театру, в 1907 р. творить перший постійний театр на східно-українських землях, у Києві. В 1918 р. емігрує з Києва, якийсь час перебуває у Львові, в Празі й Ужгороді, а в 1925 р., повіривши обманові “радянської” України, вертається до Києва, де і вмирає, відмовившись від керування театром і від “соціалістичного” мистецтва. Разом із Садовським скінчилася і та епоха, яка в історії українського театру називається епохою “побутового реалізму”.

Щоб зрозуміти цю епоху, яку згодом її ж епігони дуже спрimitизували, треба пригадати ті умовини, серед яких вона творилась. Український театр, що початками своїми сягає дохристиянських часів і корінь якого лежить в українських народних обрядах (як “Купало”, весілля, колядки та гагілки), в різних епохах історії української культури виявляв різне обличчя (шкільний театр,

початки комедії, вертеп тощо). Та коли українські землі находилися під владою займанців, український театр, що не був і не міг бути виявом якоїсь окремої верстви народу, в силу умовин приймав на себе обов'язок розбуджування і збереження української національної свідомості. А пригадкою такої національної свідомості було життя села, бо вслід за українською шляхтою майже поголовно спольщилась і помосковцилась українська інтелігенція, а міста стали неукраїнські. Народне життя українських мас було (від ноші до пісень і танків включно) незвичайно колоритне, а через те й театральне. Та й уся історія українського народу була того роду, що так і просилася на сцену, – як з уваги на зовнішні ефекти, так і з уваги на бурхливу силу патосу. Український театр став виявом цих двох сил і через те величезним двигуном національної свідомості. Для окупантів, москалів та поляків, потім і німців, це була повна чару екзотика, а для зденаціоналізованих українців це була пригадка, що колись і вони належали до цього народу. Для всіх інших це було своєрідне впорскнення життєдайної сили до боротьби за існування. І поки це впорскнення було натхнене правдивою любов'ю, побутовий театр стояв на висоті мистецтва, коли ж епігони або наслідувачі, незважаючи на відмінні обставини, а то й на зовсім відмінний дух часу, із різних спонук почали відновлювати “побутовщину”, вона стала примітивізмом.

Немає сумніву, що початки побутового українського театру були одним із причин відомого “указу” в 1876 р., силою якого московські окупанти забороняли і так обмежений розвиток української літератури, а театральні вистави українською мовою забороняли зовсім. На яких тридцять років український літературний рух був цілковито на східних українських землях припинений. Та щодо українського театру, то “указ” з 1876 р. – цей вічний символ московської “культури й толеранції” – спізнився. Розвитку українського театру здержати вже було неможливо, а надто, що коріння його було глибоко в народних масах. У дійсності цей указ в життя не ввійшов, бо тут і там місцева адміністрація дозволяла на окремі театральні вистави, якщо вони мали, наприклад, якусь благодійну, харитативну ціль. Вистави аматорів здебільшого відбувалися в приватних домах при зачинених дверях і без продажі квитків. У Києві в тому часі мали великі й вигідні зали з усім улаштуванням для домашніх вистав (які, звичайно, дозволу не потребували) у своїх мешканнях проф. О.Кістяківський і О.Кониський. Там грала молодь, а на вистави збиралася чи не вся українська громада Києва.

Та професійні театри не могли ставити українських вистав, тим-то й деякі українські актори (як, наприклад, Марко Кропивницький) якийсь час мусіли служити в московських театральних трупах. Але ніхто з діячів українського театру не припиняв своєї праці. Всі вірили, що цей “указ” довго не вдержиться. В тому часі ентузіаст українського театру М.Старицький починає свою працю над суспільно-побутовою п’єсою “Не судилось”, М.Кропивницький пише п’єсу “Поки сонце зійде, роса очі виїсть”, М.Лисенко працює над обробкою своїх опер, Ніщинський опрацьовує “Вечерниці”. По всій Україні відбуваються аматорські вистави, і ніби всюди йде підготовка до відкриття нової сторінки в історії українського театру. Початком цієї нової сторінки в історії українського театру певною мірою можна вважати аматорську виставу в Бендерах, в якій брала участь дочка українського політика з-під Ніжина Марія Адасовська і старшина місцевого військового гарнізону Микола Тобілевич, пізніше відомі в усій Україні як Марія Заньковецька й Микола Садовський. Від 1887 р. аж до 1909 р., тобто повних 22 роки, Марія Адасовська, чи пак Марія Заньковецька, була партнером Садовського в житті і на сцені*. І як М.Садовський перший відкрив у ній геніальний талант і перший промостив їй шлях до театру М.Кропивницького, так і М.Заньковецька впродовж 22-х років була джерелом акторської творчості для Садовського. Після 1909 р. Садовський уже не був творчим актором такої міри, як до 1909.

Але як в історії українського театру Садовський-Заньковецька залишили по собі велику славу, так у приватному житті Марії через любов до Садовського, – як пише Н.М.Лазурська в своїй “Біографії”¹, – довелося навіть зазнати прокляття батька й вигнання з рідного дому. І хоч згодом співжиття Заньковецької з батьком, якого вона безмежно любила, наладналося, ця особиста драма Заньковецької відбилася на її житті і творчості.

Найкращі ролі Садовського були виконувані із Заньковецькою, ролі ж, які Заньковецька виконувала із Садовським, досі, за словами критики, були неперевершені. У “Наталці Полтавці” вона була Наталкою, Садовський – Миколою, в “Невольнику” – Яриною, Садовський – Степаном, у “Назарі Стодолі” – Галею, він – Назаром, у “Наймичці” вона – Харитиною, він – Панасом, у “Глибі” вона – Оленкою, він – Андрієм, у “Безталанній”

¹ Дурилін С.М. Марія Заньковецька // Мистецтво.– Київ, 1955.– С. 215.

вона – Софією, він – Гнатом, у “По ревізії” вона була Приською, він – писарем, у “Дві сім’ї” вона – Зінькою, він – Самросем, у “Циганці Азі” вона була Азою, він – Василем. А виконання їхніх ролей, як писала тодішня критика, перетворювало їхні діалоги на чудові дуети, музично стрункі, насичені почуттям і пристрастю. Голос Заньковецької – м’яке меццо-сопрано і оксамитний теплий баритон Садовського “були вокально споріднені один з одним і при тонкій музикальності артистів давали у цих сценах-дуетах дивовижну сполуку вокальної партії з драматичним ритмом ролі”.²

Садовський, високий ростом, гарної будови тіла із виразним обличчям та знаменито розробленим в усіх регістрах голосом, був зразковим героєм-любовником; сильні драматичні тони у нього поєднувались з ніжним ліризмом чи безпосереднім стихійним гумором, і тому з рівним успіхом він міг бути молодим драматичним героєм в історичній трагедії і першим любовником у побутовій драмі. Ця широка шкала таланту Садовського вповні відповідала шкалі таланту Заньковецької, яка теж легко відтворювала драматичну постать Марусі Богуславки, як і лірично-драматичну постать Наймички, чи лірично-комічну Цвіркунку. Садовському чуже було те, що нищить кожного актора, – патос і позування. Своїх ролей він не грав, не грав “дієвої особи”, але він нею був; найбільший вибух темпераменту чи розмах почуттів Садовський подавав так просто й безпосередньо, що затрачувалась різниця між дійсністю і грою. Така безпосередність і простота має певні негативи: із вибухом почуттів чи пристрастей проривається цілість мистецького образу сценічної постаті, тобто актор втрачає естетичну міру. Та коли він має відповідного партнера чи партнерку, яка силою свого таланту (так як це було у Садовського із Заньковецькою) контролює, стищує або підсилює його гру, тоді цілість і гармонія мистецького образу повністю захована. Могутньому талантові, яким був Микола Садовський, міг протиставитись тільки геній Заньковецької, і це позначилось у грі Садовського після 1909 р., у якого, як часто зазначувала критика, “гра йшла на відкритому темпераменті”.

Садовський був не тільки високої якості актором, він був і добрим стилістом. Його театральні спогади написані так живо, що й до сьогодні не втратили своєї сили, хоч від часу їх написання

² Дурилін С.М.. Марія Заньковецька // Мистецтво. – Київ, 1955.– С. 217.

минуло саме 50 років³. Можна навести маленький образок, коли акторів українського театру (М.Кропивницького) після вистави “Назара Стодолі” й водевілю “Як ковбаса та чарка” перед царем Олександром III у Петербурзі запросили до царської ложі представитись цареві й цариці. Тому й грали ці дві п’єси, бо в канцелярії Імператорського театру заявили, що “Його Величество хочуть бачити трупу і що треба вибрати таку штуку, щоб вона була не довга й не коротка, щоб була і драматична, і комічна, щоб не стомила Його Величества й щоб мала гарну обстанову і костюми”.

Усіх виконавців запросили до царської ложі, не даючи їм навіть переодягнутися. “Я на ходу одірвав таки вуса й кинув, – пише Садовський, – а М.Л.Кропивницький як був на сцені у лисій, як коліно, перуці, в однім чоботі на одній нозі і в червоній панчосі на другій, смиренно почимчикував до царської ложі [...] “Артисти, Ваше Величество”, – промовив Гресер. Цар, почувши слово “артисти”, повернувся до нас лицем. Се була величезна на зріст людина з плечима в косовий сажень і не дуже довгою обкладистою русявою бородою, трохи лисуватий з лоба. Він тихо підійшов до дверей, а мені через щось у сей мент здалося, що душа Кропивницького швидко-швидко побігла спершу в п’яти, а потім в червону панчошу, а звідтіля прожогом полинула в рідний край по дорозі в благодатний Бобринець.

Знаменито, справді прекрасно! – сказав цар, лагідно всміхаючись, – дякую! А де ви грали? – звернувся до М.Заньковецької. У неї, видимо від ляку теж душа сховалася в п’яти, й вона мовчала. Бачучи, що треба дати відповідь, я осмілився і промовив за неї: на Півдні, Ваше Імператорське Величество.

Він глянув на мене й привітно хитнув головою.

А ви теж на Півдні? – звернувся до А.Затиркевич. – Та теж, видимо, вирядила свою душу до Прилук, бо мовчала.

Так точно, Ваше Імператорське Величество, – почувся голос Саксаганського у відповідь.

Душа Кропивницького долітала вже до Бобринця. – Ви? – звернувся цар до нього і, мов з далекого степу, задихаючись від шпаркої втечі, душа його пробреніла тихим голосом:

На Півдні Ва... Ва... – голос обірвався і видимо душа вже вскочила в хату й хутко зачинила за собою двері.”*

³ Садовський М. Мої театральні згадки //ЛНВ. – Львів, 1907. – Т. 39. – С. 205.

Тихо й незаметно проминув 100-літній ювілей одного з найбільших акторів українського театру М.Садовського. На рідній землі большевицькі окупанти не можуть йому простити, що він “після жовтневої революції залишив батьківщину, шукав нового шляху для себе й мистецтва в буржуазній безвиході, в чужій стороні”⁴. А на еміграції, серед нового поселення теж “якось” забулося того, хто був співторцем не тільки одної з найкращих сторінок історії українського театру, але й дав спонуку до постанови класичної української драми.

⁴ Дурилін С.М.. Марія Заньковецька // Мистецтво. – Київ, 1955.– С. 219.

ЙОСИП СТАДНИК

Йосип Стадник, постаті якого не тільки історик українського театру, але й історик української культури не може поминути, не мав за свого життя особливих симпатій. Ані автор “Історії основанийя русско-народного театра в Галичине”, один із найстарших артистів “руської” сцени (здогадно Гембіцький), ані Д.Антонович у своїй книжці “Триста років українського театру”, ані, врешті, С.Чарнецький у “Нарисі історії українського театру” не зуміли вірно схарактеризувати цієї цікавої постаті в історії українського театру. Вони трактували його дуже різно, але ніхто з них не був уповні об’єктивний і справедливий. Коли приглянемося характеристиці Й.Стадника, яку подали згадані дослідники театру, то знайдемо в ній багато протиріччя. І тільки ці протиріччя можуть нам вказати шлях, яким треба йти, щоб накреслити вірний образ цієї постаті, дуже, до речі, складної, бо до кожного актора як творця і відтворця треба підходити інакше. Його виявом є театр, оте видовище пристрастей, яке він застосовує дуже часто в особистому життю.

Йосип Стадник (нар. 1877 р.) вступив до театру “Руської Бесіди” 17-літнім юнаком (1894). І вже тоді, як він сам розказував, трапилася з ним “комедія помилок”. Вступив він до театру рівночасно з відомим пізніше актором Іваном Рубчаком. “Артистична комісія” приділила Стадника, в якого не було ніякого голосу, до відділу опери, а І.Рубчака, пізнішого відтворця цілої низки оперних креацій – від кардинала в “Жидівці” до Карася в “Запорожці” – до відділу драми.

Дев’ять років пізніше (1903) Йосип Стадник є одним із кандидатів на директора театру “Руської Бесіди”. Управа “Р.Б.” приймає його оферту і доручає делегатові Бесіди в Тернополі, проф. Мостовичеві передати йому театральний інвентар і заряд театру.

Одначе театральна дружина, як читаємо в згаданій “Історії русько-народного театру в Галичине”, знаючи некомпетентність і непрактичність того молодого чоловіка і брак кваліфікацій на директора, внесла до управи спротив, який підтримав і делегат проф. Мостович і визначніша руська інтелігенція. Внаслідок того до Тернополя приїхав голова “Бесіди” проф. В.Шухевич і по нараді з Губчаком і Стадником залишив директором Губчака.

Та цей перший конфлікт Стадника з театальною групою і “руською інтелігенцією” не заломив 26-літнього юнака. Три роки пізніше (1906) він таки став директором театру “Руської Бесіди” і вів його повних 7 років, до 1913 р.

Можна сумніватися, чи цей “молодий чоловік”, як зве його автор згадуваної “Історії”, так основно змінився за три роки (1903-1906), що з некомпетентного став нагло таким важним кандидатом, якому управа “Бесіди” доручила вести театр. С.Чарнецький пише про нього як про працюючого актора (ЛНВ, т. 31, 1905, С. 25-31), а Антонович хоч і признає, що він вправний режисер, але акторських здібностей йому не признає (“Триста років...”, С. 166). Проте Чарнецький подає далше і розв’язку цієї загадки. Він пише: “З поворотом М.Садовського на Україну управа “Бесіди” стала знову перед пекучим питанням: кому віддати керму театрального човна. З акторами старшої генерації Виділ мав багато сумних і прикрих досвідів. Та й були це люди відсталі, що ні освітою, ні розумінням театру не відповідали духові часу. З молодших був лише один Йосип Стадник, який міг входити в рахубу... Та в 1906 р. наладнати справу допоміг сам Садовський. Коли його перед виїздом запитали, кого він вважав би за відповідного кандидата, Садовський порадив “Бесіді” й переконав дружину, що серед тих умов єдиний кандидат може бути Стадник, який ставиться до справи серйозно, має життєвий і сценічний досвід, визнається як слід у відносинах та знає психологію і забаганки провінціальної публіки”. Однаково ж Чарнецький помиляється, коли пише, що впродовж семи років Стадник вів дирекцію театру по лінії найменшого опору, утертим, як він каже, шляхом, щоб догодити смакові та забаганкам провінціальної публіки. Він не взяв до уваги того, що дуже слушно підкреслив Антонович, стверджуючи, що театральна криза 1903-1905 рр. в Галичині не була лише кризою ансамблю чи керівництва театру, але (і головно) кризою репертуару. “В оправдання акторів того часу, пише Антонович (“Триста років...”, С. 164-165), треба завважити, що взагалі побутовий репертуар тоді вже відживав

свій час, що умілість виконання побутового репертуару на сценах російської України трималася пережитком попередніх часів і працею акторів, що прийшли на сцену у вісімдесятих роках, коли й у Галичині ця вмілість стояла вище. А з кінцем дев'ятдесятих років і на Україні російській спинився приток свіжих таланів для побутового репертуару, і, природно, уміння виставляти побутові п'єси в галицько-українському театрі упало зовсім, бо ніколи не стояло там високо й не мало тої традиції, що на Великій Україні.”

Слова Садовського про Стадника Чарнецький зрозумів, як “догодження смакові провінціальної публіки”, але в суті речі Стадник як молодий директор театру (29 років життя, в тому 12 років на сцені) своєю інтуїцією відчув, що лінію дотеперішнього репертуару треба послабити (як з уваги на репертуар, так з уваги на стан акторських сил) коштом нового репертуару, опери. І справедливо завважує д-р Іван Німчук (у “Свободі”, 1955), що Стадник “сам не співучий, зважився виставити цілу низку найкращих європейських опер уперше в такій кількості на українській сцені... З цього погляду Стадник має історичну заслугу – як популяризатор європейських опер.”

Чому ж на це не звернули уваги наші дослідники? Влучну відповідь на це питання дає В.Дорошенко у рецензії на “Триста років українського театру” Д.Антоновича¹: “Історії українського театру як театру у нас іще нема, бо її численні знахідки й опрацювання, які маємо в сій царині, се здебільшого досліди над літературною історією української драми. А се не все одно... І тому Чарнецький та інші дослідники “Літературної історії” нашого театру бідкалися, що “опера” в тих роках придавила собою весь репертуар. Вона стала для багатьох міст новиною – (і як таки мусять признати Чарнецький) – і товаром, що мав найкращий збут”².

Скермовуючи репертуар театру в бік опери, Стадник як директор доповнює дружину новими співочими силами (А.Гаєк, Карчмариківна-Якимцева, Фотиго-Фолянський, згодом комік польських сцен і ін.) та багатьма гостинними виступами таких акторів, як Буає, Альберті, Шиманський, Шляфенберг. У 1907-1908 рр. на сцені українського театру завдяки Стадникові як директорові і режисерові вперше появилися такі всесвітньої слави опери,

¹ Літературно-науковий вісник. – Львів, 1925.– Кн. VII-VIII.– С. 345-347.

² Нарис, я. в. ст. 137-139.

як “Фавст” Ґуно (переклад С.Чарнецького), “Жидівка” Галеві (переклад Л.Лопатинського), “Мадам Батерфляй” (переклад С.Чарнецького), “Кармен” Бізе (переклад П.Карманського), “Євгеній Онеґін” (переклад Ф.Коковський), “Оповідання Гофмана” (переклад Ф.Коковського), “Травіата” Верді (переклад Ф.Коковського), “Галька” Монюшка (переклад Ост. Левицького й Євг. Олесницького). З українських опер – “Катерина” Аркаса і “Роксоляна” Д.Січинського. Присвоєння цих мистецьких театральних творів українському театрові – це виключно заслуга Стадника. А крім того, це було оновлення театру, який хилився до упадку як з уваги на репертуар, так і з браку відповідних акторських сил.

Безумовно, що заслуги Стадника-директора не могли покриватися із заслугами Стадника-режисера, який, як відомо, тільки впертою працею над собою, бо не мав ніякої театральної школи, тільки вродженим талантом і силою волі став одною із чільних постатей в історії українського театру. Ще менше можна говорити в тому часі про Стадника-актора. Але в усіх періодах 60-літньої сценічної праці Стадник як директор, режисер, актор і перекладач вибивається на перше місце. Справа репертуару була (і є!) одною із найболючіших сторінок українського театру. Стадник-директор театру зрозумів це вповні й старався бодай частинно заспокоїти цей голод, на який терпить кожний творчий театр. Розуміється, що присвоєння українському театрові понад 100 чужих п'єс, які переклав Стадник, вимагало і спеціальної режисерії та відповідних акторів. Цьому Стадник не завжди міг дати раду. Навіть більше, ці п'єси, подавані зі сцени як-будь, часто викликували в рецензентів тодішнього “Діла” застереження. Та все ж ця величезна праця вже сама собою здобуває Стадникові місце в історії українського театру. А надто, що на цьому європейському репертуарі росли актори й театральна публіка. А це неабияка заслуга Стадника.

В 1913 р. Стадник організує вже після виходу з театру “Бесіди” власну театральну трупку. В 1917 р. бачимо його в театрі Садовського, в 1919-1920 рр. працює в театрі в Кам'янці-Подільському, а в 1922 р. – знову в Галичині, де він згодом знову організує власну трупку. По упадку Польщі в 1940-1943 рр. Стадник працює як режисер і актор у Львівському Оперному Театрі, але внаслідок непорозумінь покидає його 1943 р. і приймає керівництво українського театру в Дрогобичі. За другої окупації Західних земель України більшовиками немає докладніших відомостей про Стадника.

Щодо режисерства Й.Стадника та його акторства, то й тут маємо розбіжні і навіть протилежні думки, мовляв, “Стадник не був ніколи творчим режисером”, хоч “мав досвід, рутину, хист обсервувати інші сцени й чужу акторську гру...” (Чарнецький). Немає сумніву, що Стадник як режисер, найкращий час праці якого припадає на 10-ті роки ХХ ст., не міг бути “творчим” режисером в тому розумінні, як режисери так звані “модерні”. Однак він був творчим у тому розумінні, що спонукував актора шукати нових шляхів, бо в новому репертуарі. І чималою заслугою Стадника є те, що він, знаючи свої недоліки, скажімо, недоліки “старої режисерської школи”, не тільки не відкидав модернізму, але, навпаки, шукав його. Він не був тим штапованим режисером, що змушує актора сліпо слухати режисерських вказівок. Навпаки, кожний актор для Стадника-режисера мусів бути акторськи творчим, мусів себе виявляти індивідуально. Це був початок школи акторів-професіоналістів. Розуміється, що з такої настанови користали тільки сильніші одиниці³, але ці одиниці, хоч не раз і сердились на “стадниківську шміру” і кидали Стадникові перуками в обличчя, ті одиниці, що грали “Малку Шварценкопф” без Малки Шварценкопф, стали згодом визначними постатями української сцени. І всі вони вийшли зі “школи Стадника”.

Стадник як актор піднявся на вершини лише кілька разів. Такими його мистецькими креаціями були: “Скупар” Мольєра, “Уріель Акоста” Гуцкова і Токерамо в “Тайфуни” Ляндела. В цих ролях Стадник був справді творчим, він нікого не наслідував, а інтерпретація образів була його власна і була перфектна. Він незвичайно точно провадив лінію розвитку характеру, тінював моменти заломання та піднесення і жив цією креацією. Та це траплялося рідко. Стадник-антрепренер, Стадник-директор театру, Стадник-організатор не давали часу Стадникові-акторові підготувитись до ролі, як того вимагала дана п'єса. Тому й не диво, що рецензуючи виставу “Гануся” Гавптмана (переклад А.Крушельницького), рецензент “Діла” писав, що головну роль у п'єсі грав... суфлер.

З Йосипом Стадником сталось те, що діється з тими акторами й письменниками, які не зважають на слова І.Франка

³ Ширше про Стадника-режисера, гл. Гр.Лужницького. З історії українського театру // Київ.- Філадельфія, 1953.- Ч. 4.- С. 188-189.

“Час нам зі сцени зійти”. Цього мистецького такту Стадник не мав. Творча праця Стадника закінчилась з початком доби Олександра Загарова. Останнє 20-річчя Стадника, хоч і маємо тут і там проблески, було радше повторюванням минулого, якого сучасність не хотіла, а майбутнє відкидало.

Зі смертю Стадника* закрилась остання сторінка історії першого українського театру, так званого “Театру Руської Бесіди”, та сторінка, на якій незатертими буквами записав своє ім'я Йосип Стадник.

З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Це був 1932 рік. Львів, осередок українського духовного життя Галичини, не мав свого, українського, театру, навіть можна сказати, що й не хотів його мати. Це був своєрідний парадокс, що українська публіка у Львові, львівський український глядач, який дуже любив театр і майже щоденно ходив на вистави обидвох польських театрів, які в той час працювали у Львові (Великий Театр і Театр Розмаїтосьці), до українського театру серця не мав, хоч... тужив за ним, говорив про нього і бажав його мати. Але це була туга й бажання на віддаль. Бо коли тодішній український репрезентативний театр ім. Тобілевича, що гуртував найкращі театральні сили, приїздив до Львова, то завжди виїздив з дефіцитом. У той же час т. зв. провінційна публіка давала йому можливості існування та праці.

Важко сказати, що було причиною цієї нехоті українського глядача у Львові до українського театру, але немає сумніву, що чимало завинила й українська преса, яка, як, наприклад, “Діло”, до рідного театрального мистецтва ставилася здержано, а часом то й зневажливо чи легковажно. Безперечно, львівський український глядач, вихований на репертуарі польських театрів у Львові, особливо за дирекції Шіллера, домагався такого ж мистецького рівня і від свого театру та його репертуару. Вимога зовсім справедлива, але варто було поцікавитися, скільки тисяч польських злотих ішло на “латанину” бюджету польських міських театрів, які гонорари брали польські автори (майже виключно жидівського походження) за свої п’єси, та які були гонорари за переклади чужомовних п’єс, що жили часом на львівських сценах лише кілька разів, наприклад, п’єса румунського автора Г.Бляги йшла тільки один раз, а вистава її коштувала кільканадцять тисяч.

У Львові була кооператива “Український Театр”, завданням якої було опікуватися українським театром у Львові. Та, на жаль,

діяльність кооперативи обмежувалася тільки до загальних зборів раз на рік. Після вибору неодмінно тих самих директорів, діяльність кооперативи припинялася знову до наступних загальних зборів, щоб знову вибрати тих самих людей до управи, до надзірної ради і знову ждати до чергових загальних зборів. Даремно напередодні загальних зборів ішли на сторінках щоденника “Новий Час” (який належав, як тоді популярно говорили, до революційної преси, а “Діло” було завжди поважне й “статечне”) різні статті на театральні теми і звернення самих авторів (пригадую цілу низку статей В.Блавацького), які старалися побудити до життя кооперативу і розворушити трохи. Та ні, становище кооперативи було непохитне, і всі статті та звернення чи навіть гостра критика не діяльності кооперативи вважалися за “молодечі вибрики” недосвідчених юнаків, яких не можна серйозно трактувати.

Безперечно, нехтї і байдужість українського глядача до українського театру у Львові мали свої глибші причини, з яких немаловажним було існування цілого ряду маленьких театриків, а радше ревійових сценок (оскільки, не помиляюся, було їх кільканадцять), які їздили по селах і містечках Галичини. Очевидна річ, що ні з мистецтвом, ні з мистецьким репертуаром вони не мали нічого спільного. До більших міст вони не заїжджали, бо не було ні з ким, ні з чим. Була це справді біднота, яка не мала іншої можливості заробітку, як лише театр, при помочі якого протискалася крізь важке для кожного українця під польською займанщиною життя, з таким репертуаром, як “Все на рожево” (так називалася одна з багатьох ревій) і т. п. Цей, на вид “легкий”, хліб був дуже важкий і рівнявся жебранині.

Всі ці театрики й ревії були своєрідним продуктом даної доби народу, який, втративши державність, з господаря зійшов на наймита на своєму власному господарстві. На ведення таких “підприємств» треба було мати від польської адміністрації дозвіл. Керівники окремих груп добували собі такі дозволи в старостах і могли порушатися тільки в межах даного повіту, коли ж хотіли переїхати в інший, мусіли мати потвердження в другого старости. Натомість дозвіл, чи пак концесію, на цілу Галичину, видану у Варшаві й затверджену всіма трьома воєводствами – у Львові, Станіславові й Тернополі, – мала тільки кооператива “Український Театр”, і нею користувався театр ім. Тобілевича. А що власником концесії мусіла бути фізична особа, то в даному випадку був нею в кооперативі співробітник редакції “Діла” і його театральний рецензент д-р Михайло Рудницький.

Вернувшись у 1926 році з Праги до Львова, я став співредактором “Нового Часу”, який тоді ще виходив три рази в тиждень, і – як керівник літературного відділу – театральним рецензентом. І тут відразу позначилась виразна різниця підходу до театрального мистецтва обидвох тоді найбільших українських часописів, які формували, а також були виявом суспільного життя Галичини. Мої погляди на театральне мистецтво взагалі, а на українське зокрема, zasadничо різнилися від поглядів М.Рудницького, який був вихований на французьких інтернаціональних мистецьких гаслах, що досить виразно хилилися вліво. Це й було причиною, що М.Рудницький був у суті речі чужий українському театральному мистецтву, зглядно, воно було чуже йому. Більше інтелектуаліст, як чуттєвий, для якого форма була єдиною істиною, М.Рудницький дивився на український театр, як на своєрідний просвітянський посібник, і тому не вважав його гідним своєї назви. Це інша справа, що в тому було трохи слушності, коли брати до уваги наш тодішній театральний стан, але ж бо М.Рудницький відкидав усяку можливість українському театрові стати справжнім театром у повному розумінні цього слова.

Ще кілька років перед Другою світовою війною він в одній розмові зі мною на тему постійного українського театру у Львові – тоді говорилося про “Заграву”, яка стала найкращим українським театром на західноукраїнських землях – виразно твердив: “Виключене, щоб український театр у Львові міг постійно існувати. Ваші твердження абсурдальні! Це цілковитий нонсенс. Та ж до півроку ніхто не схоче дивитися на Кривіцьку ні на Блавацьку (пізніше заміжню Лужницьку), а до кількох місяців сприкриться кожному і Бенцаль, і Блавацький, і Паздрій, і інші аси українського театру. Тут треба такого ансамблю, як у польському театрі, де одна акторка грає раз на рік. Це я розумію! І це є правдивий театр”.

Згодом життя виявило велику помилку М.Рудницького, бо, в суті речі, він, незалежно від своєї великої ерудиції, сцени не знав. Всі його рецензії на сторінках “Діла” обмежувалися до переказування змісту п’єси (через те багато людей не хотіло їх читати, щоб не довідуватись наперед про зміст вистави) і до стереотипної характеристики, що даний актор “добре вив’язався”, погано відтворив і т. п. Хоч М.Рудницький був знаменитим знавцем світової драматичної літератури, все-таки сцени не відчував і театру не знав. Режисер для нього майже не існував, а всі помилки режисера він записував на рахунок автора п’єси і навпаки.

Сценічне оформлення та світляні ефекти теж не мали для нього ніякого значення, словом, він підходив до театру по-літературному та ще й строго формалістично.

На тому тлі і постали між нами суперечки, які згодом, після вистави моєї релігійної п'єси “Посол до Бога”, набрали були досить гострих форм на сторінках “Діла” й “Нового Часу”.

II. Доба Олександра Загарова¹

Щоб зрозуміти львівську театральну публіку й український театр у Львові 1930-х рр., треба собі пригадати часи, коли український театр у Львові стояв на вершку своєї мистецької творчості, тобто в 1921-24 рр.²

На жаль, як сторінки історії українського театру по упадку нашої державности 1918 р., так і розвиток нашого театру “за дрютами” (так будемо називати численні театральні вистави, що відбувалися під час Першої світової війни й після наших Визвольних змагань по різних таборах, як російських, так і робітничих і полонених, а також по таборах наших виселенців) ще як слід не розроблені, щоб мати погляд на цей відтинок історії українського театру³.

¹ Лужницький Гр. З історії українського театру. II. Доба Олександра Загарова // Київ. – Філадельфія, 1953. – № 4. – липень-серпень. – С. 187-191.

² С.Чарнецький у своїм «Нарисі історії українського театру в Галичині», Львів, 1934, С. 160 помилково подає 1922 р. як рік виїзду Загарова зі Львова.

³ Наприклад, зовсім невідомою сторінкою з історії українського театру є діяльність аматорського театру при Культурно-Освітнім Відділі Міністерства Освіти УНР, станиця Ланьцуг. Театр був під управою Олекс. Тимченка. Начальником станиці Збірних Військ УНР був тоді сотник В.Гончаренко. В. 1920 р. під протекторатом міністерства війни УНР у Ряшеві відбувалась вистава Кропивницького «Пошились в дурні», в якій брали участь: Кукса – Волод. Пашковський, Оришка – Тамара Тимченко, Горпина – Н.Лужницька, Антін – Ол.Тимченко, писар – Вадим (Вова) Янішевський. Крім цього, пізніше існував (1921 р.) театр ім. Садовського в Олександрії Куявській, якого режисером був Йосип Мандзенко-Сірий. У склад ансамблю входили: Константин і Ганна Мандзенки, Н.Лужницька, сот. Редька й інші. Згодом цей театр (з табором полонених) перевезено до Щипйорна, де склад театру доповнився такими силами, як Анна Ластівка (псевдо), Лінда Парахоняківна, Голубів, подружжя М'яковські й інші. Декоратором був Леонід Боровик, пізніший декоратор театрів ім. Тобілевича й «Заграви» в Галичині.

Цей відтинок “самодіяльної” (тоді це називалось “аматорської”) праці театру є дуже цікавим показником спеціального прив’язання українців до свого театру. (Згадані театри давали наробок пізнішим професійним театрам.) Театр для української збірноти є органічною konieczністю, без якої не можна обійтись, щось як без пісні або гумору. Театр не є вислідом якихось ступневих зусиль, чи намічених і планових змагань, тільки впливом внутрішньої потреби, яка, до речі, (як, наприклад, “театр за дротами”) в жадному разі не є співгармонійна з обставинами, тільки якраз навпаки, дисгармонійна, бо в цілковито несприятливих обставинах творилася сцена, організувався театральний гурток, який в голоді й холоді працював важко, не одержуючи взамін нічого, окрім хіба внутрішнього задоволення, отієї душевної ситості від заспокоєння голоду на театральне мистецтво. Могло здаватися, що цей колосальний вклад енергії зовсім не оплачувався. Матеріальної користі, очевидна річ, не могло бути ніякої, бо які грали, такі слухали чи дивилися. Але це й є доказом, що любов до театрального мистецтва, може, з усіх народів Сходу Європи є найбільш органічна власне українцям. До речі кажучи, напевно, дехто з наших істориків культури чи істориків звичаїв міг би доглянути в нашій духовній історії не один театральний елемент, з оперетковим включно.

Немає сумніву, що рік 1918 розпочинає новий етап в історії українського театру. З розваленого театру “Руської Бесіди” постають нові театри, а радше, відломки театрів. Видатні актори порозкидувані й незорганізовані, наприклад, Йосип Стадник на східних областях України адмініструє виступи бандуристів (арт. Ємця), Софія Стадникова виступає в Києві, Іван Рубчак (так званий Рубцьо) і Микола Бенцаль (так званий Беньо) із своєю дружиною Теодосією (яка померла, мабуть, у Тернополі) після упадку так званого “Нового Львівського Театру” (в Тернополі) опинилися в Проскуріві. Решта акторів, як Йосип Гірняк, Володимир Демчишин (так званий Стецьо), Амвросій Бучма і інші помандрували з армією і потім опинилися в Києві. З другої групи акторів, в склад якої входили Марія Козак-Вірленська, Наталя Левицька-Ничкова, Петро Сорока, Григор Сіятовський-Мінченко та інші, д-р Гриць Ничка організує у Львові так званий “Незалежний Театр”, в якому збираються згодом такі актори, як Іскорка (псевдо), О.Лужницький, що виступав під псевдонімом

Олег Ольський, Сеньків та багато інших, сьогодні вже зовсім забутих акторів⁴.

Оцей “Незалежний театр” у Львові стає передвісником нової доби в історії львівського українського театру. Він оформився з традиційних та технічних мотивів як театр “Бесіди”, хоч з давнішим бесідським театром, тобто з його давнішим напрямом, він мав дуже мало спільного. І керівником його стає тепер Олександр Загаров.

Скільки не помиляюсь, то десь у 1920 р. вернувся до Львова Йосип Стадник, один з найкращих акторів класичного стилю, визначний перекладач драматичних творів з чужих мов і один з кращих організаторів українського театрального життя. Але Стадник, якого знала зі сцени вся Західна Україна (включно з поляками і жидами), симпатій не мав. Не любили його актори, бо він як “антерпренер” не завжди виповнював свої зобов’язання, не любили його “антрепренери”, бо він був супроти інших безоглядний, не любили його, врешті, і визнавці правдивого мистецтва, бо Стадник, бажаючи “зробити касу”, не раз пускав на сцені так звану популярно “шміру”. Але сьогодні, з перспективи стількох років можна сміло сказати, що без Стадника просто не можна собі уявити українського театру. Стадник – це одна з підвалин театру, це один із тих піонерів, що прокладав шлях на українську сцену західноєвропейському репертуарові. “Тартюф” та “Скупар” Мольєра (злобні говорили, що Стадник тому був такий знаменитий у “Скупарі”, бо грав себе!), “Уріель Акоста” Гуцкова та сотні інших класичних і новітніх п’єс – це був репертуар, яким справді міг гордитися український театр часів Йосипа Стадника.

Не менші заслуги мав Йосип Стадник і як режисер, хоч у цій ділянці в нього був своєрідний підхід: актор повинен бути акторськи творчим, він повинен сам себе виявити, індивідуально, без допомоги режисера, хоч і за його вказівками. Коли ти, мовляв, актор, то й покажи себе. Не можна сказати, щоб цей підхід був злий, хоч до молодих талантів, які потребували керівництва, а то й поважної праці режисера над ними, Стадник ставився інакше. На

⁴ Цю невідому сторінку з історії українського театру найкраще знає і повинен написати спогад про неї один з творців «Незалежного Театру» д-р Гриць Ничка, що живе тепер в Нью-Йорку.

Ярослав Сеньків виступав під псевдонімом Ясень-Славенко. В окладі «Незалежного Театру» були ще: п. Терещенко (грала ролі старух), Олександра Козак-Парахоняк, Л.Краснопера, Луць Лісевич-Лісовий, Шиян, О.Скалозуб, Теодосій Ковальський-Левицький та ін.

Стадниковому підході користали, безумовно, в першу чергу сильні одиниці, індивідуально-творчі актори, але багато акторів, яких інша “режисерська школа” була б сформувала в якесь гармонійне ціле, заниділо. Не треба забувати, що репертуар українського театру був дуже різнорідний, і та “синтетичність” змарнувала багато молодих театральних талантів.

Вернувшись до Львова, Й.Стадник почав робити заходи, щоб одержати концесію, але “Бесіда” йому відмовила. На це зложилися причини як матеріального (“Бесіда” грошей не мала), так і морального характеру (брак симпатії до Стадника). Але серед львівських театральних кругів розійшлася вістка, що у Варшаві перебуває вихованець Московського Художнього Театру, режисер і артист українських і московських театрів Олександр Загаров з дружиною Марією Морською, артисткою великого стилю⁵.

Мати Загарова керівником львівського театру – це значило мати високомистецький театр. Але щоб мати такий театр, треба було мати чималі гроші. Треба було знайти мецената, який би підтримав театр бодай на початку. На щастя, такий меценат театру знайшовся, і справа скоро рушила вперед. Був ним львівський лікар, д-р Бронислав Овчарський.

Це був один з цікавіших типів повоєнної української богемії у Львові. Лікар і ... власник кільканадцяти кін у Львові й на провінції. Людина середнього росту, дуже милої безпосередньої поведінки та європейських манер. Добрий лікар, для якого медицина, одначе, була тільки зайняттям у вільних хвиликах. Він був, може, не стільки захоплений самим театральним мистецтвом, скільки радше людьми, що те мистецтво творили. Але рівночасно він дуже добре адміністрував своїми кінотеатрами, в яких знайшло працю багато наших людей, що з ласки шовіністичної польської влади опинилися без засобів до життя. Досить було задзвонити до д-ра Овчарського, щоб зараз для такої людини знайшлося місце касира в одному з кінотеатрів. З грішми він не рахувався, начеб підтверджував правдивість приказки, що “гроші тоді добрі, коли приносять приємність”. Мистецтво цінив високо і, може, тому,

⁵ Д-р Гриць Ничка подав про Загарова ще таку інформацію: влітку 1921 р. з кордону тодішньої Польщі Загаров вислав телеграму до Львова, ставлячи свою особу до диспозиції, бо він наміряв їхати до Варшави, до свого тестя-лікаря. При «Бесіді» існував тоді так званий Театральний Комітет, в склад якого, крім д-ра Г.Нички, входили д-р В.Шурат, д-р Ю.Савчак, дир. С.Дрималик. Тоді-то саме рішено передати керівництво львівського театру О.Загарову.

коли наступило банкрутство його кінотеатрів, що один за другим переходили до рук його спільників, він сприймав усе спокійно, як і тоді, коли ставав власником щораз нового кіно. Розв'язавшись із "Бесідою" в 1922 році, д-р Овчарський обмежився до своєї лікарської практики і згодом помер у забутті. Але саме йому завдячує історія львівського театру одну з найкращих своїх сторінок, коли львівський театр провадив О.Загаров.

По 30-х рр., що пронеслися бурею над нами, я завжди бачу постать Олександра Загарова як постать джентельмена-мистця. Таким він вразився у свіжу пам'ять 17-літнього юнака і таким залишився й досі, затираючи образи всіх попередніх та пізніших діячів української сцени, незважаючи й на те, що від того часу я мав нагоду познайомитися з багатьма визначними людьми з театральної ділянки, не тільки, зрештою, з нашими, але й з чужинними – чеськими, польськими та німецькими, серед яких були і люди світової слави, як історик театру Й.Грегор. І все-таки Олександр Загаров до сьогодні займає у моїй пам'яті окреме місце.

Був він середнього росту, кремезної будови тіла, з гострими рисами лица, неначе з каменю, з довгим рівним волоссям, розділеним посередині. Вже з першого погляду можна було вичути в ньому мистця і то мистця небуденного. Дуже простий і звичайний в розмові, він мав у собі той чар, який мають переважно жінки-акторки, які зразу ж, з першої зустрічі, стають вам такими давніми знайомими, наче б ви їх знали десятки років, хоч ви тільки що з ними познайомилися.

Познайомив мене з Загаровим д-р Гриць Ничка, приятель мого брата, адміністратор театру, який і запропонував мене Загарову на перекладача. Я одержав довідку вільного вступу на всі вистави театру, і вона збереглася в мене досі, дарма, що чимало документів та так званих урядових паперів пропало під час воєнного переселювання. Згодом (я тоді вже був на студіях у Граці) Загаров виставив мій переклад п'єси Оскара Вайльда "Ідеальний муж". Праця над сценічним вигладженням перекладу та розмови з Загаровим на теми театрального мистецтва належать до найкращих спогадів у моєму життві.

Загаров був з походження німець, нащадок курляндських баронів і називався фон Фессінг. Мати його була українка, і він завжди казав, що це вона дала йому любов до театру, а батько "навчив його системи вчення". І справді, Загаров був не тільки великим знавцем практичного знання (силою свого становища), але й прекрасним знавцем світового письменства. Коли ми сиділи

довгими пополуднями (чи вечорами, коли йшла п'еса, в якій він не грав) у його маленькій гардеробі в Музичному Товаристві ім. Шевченка (Шашкевича, 5) і виправляли та вигладжували переклад “Ідеального мужа”, Загаров цитував напам'ять цілі сторінки з інших п'ес або, що ще дивніше, з оповідань або повісті “Портрет Доріяна Грея” Вайльда, яким Загаров захоплювався. А коли згодом я попросив Загарова написати коротеньку передмову до перекладу Шекспірового “Сну літньої ночі”, який зробив проф. Ярослав Гординський, то сам перекладач, відомий літературознавець, був здивований, як Загаров на кількох сторінках так прецизно і коротко схарактеризував вартість Шекспірового твору.

На сцені я вперше побачив Загарова у п'есі Винниченка “Гріх”, якою почався був театральний сезон у Львові, сезон театру “Бесіди”, яким кермував “тріумвірат”: д-р Бр.Овчарський вів фінансову ділянку, Йосип Стадник – адміністративну і Загаров – мистецьку. Концесію давала “Бесіда”.

Це було справді театральне свято українського Львова. Вже кілька тижнів перед прем'єрою (якщо не помиляюсь, то у Львові “Гріх” був прапрем'єрою) усі квитки були випродані. Всі хотіли бачити не так п'есу, як гру нового ансамблю і постанову нового режисера, якою актори не могли нахвалитися. Загарова, як і його дружину Морську, ніхто з театральної публіки у Львові не знав, отже, вже самі ці прізвиська були атракцією для львів'ян. До того ж, “публічна опінія” зараз же пронюхала, що дружина Загарова польського походження, варшав'янка. Для українців Львова, яким поляки на кожному кроці – в крамницях, на вулиці, в трамваях – давали відчутти свою ненависть і шовінізм, цікавим був уже сам факт, що Морська, людина польського роду, маючи стільки польських театрів у Польщі, вибрала український і виступає на українській сцені. Це, а також те, що її чоловік Загаров, українець, створювало симпатичне наставлення до неї, яке згодом визріло в повну пошану і щире любов⁶.

Всі йшли на виставу зацікавлені і виходили очаровані. Пригадую, що по виставі люди не могли розійтися додому і приставали на сусідніх вуличках – Шашкевича, Котляревського, Сикстуській, на розі Лонцького, на закруті Коперника, на розі Потоцького – й говорили про гру й про п'есу, про Загарова в ролі

⁶ Марія Морська була артисткою Київського драматичного театру за часів гетьмана Скоропадського в 1918 р. і, мабуть, тоді і вийшла заміж за Загарова.

жандарма й про Морську в ролі Марії та про батька її, власника маленької “бакалейної лавочки”, Мар’яна Крушельницького, про Голіцинську, Бенцалю й інших. Сьогодні у моїй пам’яті виразно стоять чотири постаті: Загаров, Морська, Крушельницький і Бенцаль.

III. Доба Загарова⁷

Коли говоримо про театр під мистецьким керівництвом Олександра Загарова, мусимо вже на початку підкреслити одну його особливість, а саме – гру акторів, гру зовсім іншу, як ми бачили в інших театрах. Перше, що вражало в грі акторів Загарова, було те, що вони не то що грали ролі чи там відтворювали персонажів п’єси, але просто вони наче тими персонажами самі були, наче самі були тими живими і справжніми людьми, яких автор змалював у п’єсі. Не було в них ні тієї штучности, що в багатьох акторів буває, ні тієї вдаваности, ні тієї дуже часто неприродної жестикуляції. Це була жива дійсність, а власне ілюзія дійсности, ілюзія, яка сплелася так тісно з дійсністю, що відмежувати їх було дуже важко. Оце й був той початок нового, той поріг, який завдяки Загарову переступила історія українського театру, започатковуючи нову добу.

Немає сумніву, що той “мистецький реалізм” Загаров перебрав був від МХАТ-у (Московського Художественного Академічного Театру), але він зробив його на українській сцені чисто українським. Саме тут, на сцені українського театру цього нового періоду, оскільки не помиляюся, було вперше підкреслене слово, яке стало віссю усїєї драматичної дії, виразником усїх конфліктів, зударів і хвилювань. І, може, вперше тоді в моїй душі з’явилися відомі з гімназії образки перших спроб католицького театру, шкільні драми-містерії, які вели Єзуїти в своїх школах, інтернатах і церквах. Чи не вони перші догадались, що “сценічне слово” має такий могутній вплив? А, стосуючи це до наших часів, чи не це використовують більшовики у своїй пропаганді комунізму за допомогою театру?

Але це мистецьке реальне “сценічне слово” потребувало реального ґрунту, матеріальної бази, яку творять такі далекі ніби від мистецтва гроші. Звичайні, справжні, реальні люди на

⁷ Лужницький Григор. З історії українського театру. III. Доба Загарова // Київ. – Філадельфія, 1954. – № 2. – С. 79-81.

сцені мусіли мати справжню, реальну обстанову. Все мусіло бути справжнє й реальне, починаючи від китиці живих червоних рож, яку закоханий амант вручав своїй любці на сцені, кінчаючи на правдивому олійному портреті (в драмі Стріндберґа “Батько”), що його божевільний батько різав на кусники на сцені. На такі “видатки” міг спромогтися тільки державний театр, бо для держави, незалежно, чи п’єса йшла 30 чи 300 разів, і чи це була зима чи весна – 30 чи 300 китиць живих червоних рож або 30 чи 300 олійних портретів, великої різниці не робило. Але для українського театру це був початок катастрофи. І хоч на сцені були майже завжди т. зв. “комплети”, тобто усі місця були “випродані, кошти вистави й удержання ансамблю далеко перевищували прихід. До того ж долучились, або докладніше – цю “розтрату грошей” скріпили інтриги, які є притаманною рисою кожного театру взагалі, а українського зокрема. І хоч львівський театр під мистецьким проводом О.Загарова був у тому часі найкращим у Польщі і міг сміло змагатись з варшавською “Редутою” чи з таким модерним режисером Польщі, як Леон Шіллер, – для хробачків-інтригантів це не мало ніякого значення і їх роботи не спиняло. Пригадую, що якимось випадково в обидвох львівських театрах, українському й польському, йшла та сама п’єса Стріндберґа “Батько”. Роль батька в нашому театрі грав Загаров, в польському, в гостинному виступі, – один з найвизначніших тодішніх акторів Польщі К.Адвентович. Одного вечора, коли Загаров замінив “Батька” якоюсь іншою п’єсою, в якій він не грав, ми вибрались з ним до польського театру подивитися (або, як казав Загаров, “порівняти”) “Батька” – Адвентовича. Прийшли ми інкогніто, але, як виявилось пізніше, вже по першій дії Адвентович знав, що Загаров є на залі. Різниця між відтворенням “батька” в Адвентовича і в Загарова була досить велика і навіть можна сказати, що суттєва: “батько” Адвентовича був уже з природи неврастенічним типом, якого родинні конфлікти доводять до божевілля, а “батько” Загарова був спочатку нормальною людиною, і тільки згодом жінка спричинює його божевілля. Само собою розуміється, що обидві інтерпретації “батька” були логічні, завершені (хоч і відмінні) і високомистецькі, але різниця все-таки була досить значна. По другій дії Загаров пішов погратулювати Адвентовичеві й попросити його на українську виставу “Батька”. Адвентович, як пізніше розказував Загаров, не тільки погодився, але й заявив, що вже давно вибирався побачити “Батька” в інтерпретації Загарова, бо багато польських акторів були вже на

виставі “Батька” в українському театрі й деяким навіть краще подобалась інтерпретація Загарова. І справді, за кілька днів в одній із більших лож зали Музичного Інституту ім. Лисенка сидів на виставі “Батька” Адвентович у товаристві кількох польських акторів. По виставі Адвентович пішов до гардероби Загарова і, gratулюючи йому, сказав, що справді, його креація є правильніша з уваги на перехід психічний (нормальний стан – божевілля), більш трагічна, а тим самим – сильніша. “Але з моїми нервами, – закінчив Адвентович, – я так грати не міг би”. Коли я чув ці слова, мені здавалося, що вони звичайна собі “конвенціональна брехня” джентельмена. Але коли пізніше Адвентович захворів на нервовий розстрій і помер у божевіллі, показалося, що він говорив правду.

Підленькими інтригами усунено Загарова зі Львова, й він, зражений, виїхав до Ужгорода, щоб знову там при “Просвіті” створити театр. У 1925 р., буди студентом філософії Карлового Університету в Празі, я відвідав Загарова й Морську в Ужгороді. Грали, пригадую, тоді “Катерину” Аркаса. Сиділи ми в гардеробі Морської, згадували львівські успіхи, й Загаров з болючою усмішкою ствердив тоді, що українцям “в наймах служити” таки найкраще, бо вже і в Ужгороді інтриги проти нього йшли повною парою. Незабаром Загаров покинув Ужгород.

Це була, між іншим, остання моя зустріч із батьком нової доби українського театру Олександром Загаровим.

І. Львівська “Богема”

Звичайно називаємо “богемою” поетів, письменників та малярів і чомусь не прикладаємо цієї назви до театральних мистців, хоч серед українських мистців сцени було, може, більше богемістів у правдивому значенні цього слова, ніж у літературному світі.

Означення “богеміст”, “циган” в українському розумінні було інше, як у найвидатнішій батьківщині богеми, Франції. Звичайно, що український Мюржер, автор незрівнянних “Сцен з життя богеми” паризької, не міг би знайти стільки типів і різноманітності у Львові, які він знайшов у Парижі. Бо коли богемісти у Франції були, сказати б, майже суспільною верствою, що складалася з мистців і учених і мала свої окремі права й закони (а в першу чергу гостра опозиція проти “буржуазних конвенансів”), – в нашому життю такої богемічної “верстви” бути не могло. Але що деякі наші богемісти окремо як своїм способом життя, так і своєю “легкодушністю” чи навіть зовнішньою формою

вбрання могли дорівнювати французьким богемістам, про це не може бути й сумніву. Хто був знайомий ближче з такими, наче вродженими богемістами, як Степан Чарнецький, театральний критик і поет, відомий публіцист і письменник Микола Голубець чи актор Амврозій Нижанківський (“Бронцьо”), хто (ще в 30-х роках) бачив, в яких “краватах” ходили (широкі чорні шарфи, зав’язані у фантазійний вузол) такі відомі постаті українського мистецького світу, як Василь Пачовський чи Станіслав Людкевич, цей міг ствердити, безсумнівно, що українська богема, хоч і невеличка, жила своїм життям, неначе згідно з французькою приповідкою: “моя чарка невеличка, але я п’ю з власної чарки”.

І шкода, дуже шкода, що справді оригінальний і блискучий стиль цих наших, хоч і небагатьох, богемістів пішов у забуття, і ніхто не спромігся написати спогади про них. Чомусь ми завжди живемо з дня на день і не хочемо знати, що наше завтра зростає на нашому сьогодні, а сьогодні є продовженням учорашнього.

СВЯТО НАШОЇ АРТИСТКИ

Ювілей Софії Стадникової

Хто з нас не кохався в пані Соні? Хто з нас не купував цілими серіями карток з її фотографіями, як Маруся Богуславка?

День 16-го лютого – день її ювілею.

Хтось подумає: нагода, щоби кілька теплих слів сказати на адресу публіки, пожаліти артистів, порушити давно похоронену, а вічно в нас живу тему сталого українського театру й, врешті, закінчити (як звичайно), на жаль, ще й сьогодні правдивою оцінкою пок. Гр.Цеглинського: “нашій інтелігенції не достає ще багато інтелігенції”...

Нагадуються мені слова одного нашого театрального критика, коли справа торкалася бенефісу С.Стадникової: “якась тривога обхопила мене. Чи переживе вона ясний вечір серед української львівської громади? Ця соняшна Стадникова, що носить в собі казку про щирий сміх і правдиві сльози на сцені”.

Сьогодні майже нічого не змінилося, тільки, замість бенефісу, надходить день її ювілею. І я думаю, що найкращим для неї букетом буде в’язанка з тих численних, тепер вже майже неможливих до відшукання похвал-заміток, порозкиданих і погублених у щоденній пресі.

Ось декілька з них:

... Грала ролю Марусі з Богуслава справді *con amore*. Талант цієї артистки має передовсім одну рідкісну й безцінну прикмету, а іменно щирість виразу, значить, органічну основу театральної злуди. Не багато стрітив я акторок на українських сценах, що вміли би з такою спонтанічністю безпосередньої правди засміятися й заплакати на сцені...

... в ролі “Мірандоліни” ясніла всею своєю інтелігенцією, грацією й принадою. Вона одна мала “шліф”. Говорила кожду “квестію” прекрасно...

... були довгі хвилини, коли Стадникова виглядала, як мальовання, як мрія...

... її чудова гра, її симпатичний голос...

Навіщо ж більше? Це кілька тут і там найдених уривків, кусників творчості цілого життя Софії Стадникової. Життя, яке вона провела, починаючи з 1902 р. (роль Марії в “Попихачі”), ясніючи в світлі театральних кінкетів і креуючи з рівним успіхом Ярину в “Невольнику”, Соню в “Хазяїні”, Марусю в “Грицю”, як і Наталю Павловну в “Брехні”, Геро в “Хвилях моря й любови”, Ірину в “Золотім Руні” й Присю в “Сонці руїни”.

Під час світової війни виїхала Ювілянтка до Києва. “Наймичка”, “Безталанна”, “Про що тирса”, “Натусь”, “Молода кров”, “Украдене щастя”, “Казка старого млина” й багато-багато інших п’єс, комедій, драм, опереток, котрими захоплювалася київська публіка й українська преса.

Захоплювалися й ми. І сьогодні, в день ювілею, ми повинні усвідомити собі це й ювілей нашої артистки зробити нашим акторським святом...

У РЕЖИСЕРА М. БЕНЦАЛЯ

Користаючи з відвідин театру ім. Тобілевича у Львові, ми стрінулися з режисером М.Бенцалем.

– Пане режисере, скажіть нам дещо про театр...

Режисер Бенцаль всміхнувся.

– Про театр? – спитав. – Чи ви уявляєте собі, в якому театральному хаосі ми найшлися? В Галичині повинно бути тільки два театри. Один на провінції, в об'їздах, другий постійно у Львові. А сьогодні? Скільки ми сьогодні маємо театрів, цих, як я їх зву, палестинських театрів в руській мові...

– Це ж вина...

– Вибачте, ніяка вина. Це просто компрометація нашого громадянства. Це просто гріх піддержувати ці всі шміри, які їздять по провінції і зветься “театрами”. Є можливим тільки єдиний рятунок: коли наші театральні інституції не хочуть театру, коли наша верхівка, наша інтелігенція не потребує театру, то український загал, цей загал, який справді жие театром, черпає з нього силу й підйом духа, повинен і мусить збойкотувати чи наказати бойкот всіх т. зв. “театрів”, а піддержувати тільки два театри: ім. Тобілевича й “Заграву”.

– А чи думаєте, що при допомі цих двох театрів переможете кризу нашої сучасної драматичної літератури?

– Безумовно! У нас є талани! І хоч наша критика старається не допустити ніякого талану (бо, бачите, європейська нісенітниця у нас має право горожанства, але свій автор – Боже крий! Я сам стрічався з цього рода характеристикою одного нашого критика: “Він? Що він може написати?” Адже ж я його знаю особисто..!), то все ж таки талани є і то навіть великі й, я сказав би, геройські...

Дивуєтесь? Я вважаю, що ці письменники, які всупереч нашим критикам дальше працюють, які змагають до кращого й не зраджуються колодами, що їх кожний уважає своїм святим

обов'язком кидати їм під ноги – це герої. Не той герой, що дома кричить і лає, а той, кого лають!

– Чи не за ostrі слова, пане режисере?

– Ні! Рішуче не заostrі! Бачите, мудра критика ніколи не шкодить... А в нас так мало мудрої критики... Критик повинен бути лікарем, а не гонителем! Критик мусить знати, що від актора вимагати, й ніякий актор не боїться фахової критики. Але коли за критику беруться учні 7-ї гімназії чи люди, які з театром не мають нічого спільного (крім дарового білету – часом воно зветься редакційною картою!..), то вибачте! Що може подумати собі про такого критика український актор, ця людина, що ніколи не має спочинку, що скитається з місця на місце, що посвячує ціле своє життя на те, щоб кинути слово мистецтва зі сцени?! Театр, актор і автор є власністю загалу, є власністю широких мас, а не власністю чи хвиливою забавкою або розривкою якогось собі критика!..

– Значить, на вашу думку, наші критики винуваті в цьому, що немає авторів?

– Цього я не кажу. Але що наша критика не сприяє нашим авторам, що багато гостріше пише про них, як про чужих, – це факт. А між тим провінція кричить: давайте нам наших авторів, видвигайте наші талани, воно може бути слабше, але то нічого, прийде краще, ліпше. А найважливіше: це наше! Воно навіть може бути дуже слабе, але це наше! Цього хоче провінція!

– А Львів?

– Львів критикує і кричить!

– Ви, здається, пане режисере, надто похвально думаєте про Львів...

Режисер Бенцаль усміхнувся.

– Може, воно й правда. Але скажіть: всі кричать, чому театри не лучаться, а ніхто не уявляє собі, як можна злучити ці театри...

– Є ж інституції, які повинні й навіть мають завдання дбати про український театр...

– В тому й заковика! Бачите, ці інституції вважають, що вони є потрібніші, як сам театр. А на мою думку, хто зна, чи театр не є потрібніший від цих інституцій... Кожний самостійницько думаючий нарід у першу чергу дбав про театр, піклувався ним. Бо зі сцени кидаються ті кличі, які відтак реалізуються в житті...

– Значить, театр повинен бути виховний?

– Щоб виховати театр, треба мати виховане громадянство, воно мусить потребувати театру, театр мусить його вдовольяти.

– А ви вдоволені зі свого театру?

– Я так вдоволений з театру, як і з верхівки нашого громадянства. Зі села натомість я дуже вдоволений: село не тільки захоплюється театром, але й спомагає його. А наша інтелігенція не хоче театру...

– Може, не так не хоче...

– Повірте, не хоче! Але це нічого... Я стараюся виховати нових акторів (ми ж не вічні!), тому й підбираю молоді сили... Стараюся вишукувати нові талани, акторські й авторські...

– Себто репертуар?..

– Так. Ставлю інсценізацію У.Самчука “Гори говорять”, відновляю першу нашу музичну комедію Лужницького – Балтаровича “Жабуриння”, ставлю оперетку М.Чирського – Аркаса “Лев Абісинії”, інсценізацію стрілецьких пісень!..

– Словом, рятуєте український театр?

– Тільки постійний театр у Львові може врятувати сучасну театральну нужду й хаос...

НА МОГИЛУ ВЕЛИКОГО АРТИСТА

Дня 14-го помер в Коломиї найбільший сучасний артист, реж. Микола Бенцаль*.

З його смертю сходить у могилу один з цих численних, величезних талантів, що його дає нам селянська маса. Бенцаль – син селянської сім'ї з Куровець, коло Тернополя, ур. 1891 р. Як кільканадцятилітній хлопчина покидає батьківський дім і йде до села Довжанки на науку дяківства. Та довго на дяківській науці не видержує. В Довжанці при місцевій читальні “Просвіти” існує аматорський театральний гурток, душею якого є дружина місцевого пароха Неоніла з Лопатинських Бачинська. Молодий Бенцаль стає членом аматорського гуртка, об'їздить довколишні села, грою молодого хлопчини захоплюються Довжанка, Янівка, Глубічок. Та цього Бенцалеві мало. Враз із довжанецькими “акторами” приїздить він одного разу на “виступи” до Тернополя й тут стрічає театр. реж. Стадника. Кілька слів пані Бачинської, і Бенцаль стає правдивим актором.

Та артистом-актором Бенцаль вродився. Це була людина, що Божу іскру мала в собі: ще не маючи фахового акторського вишколення, була великим актором. Хто знав покійного режисера Бенцалю зі сцени і хто говорив з ним поза сценою, той зараз же знав, що говорить з актором. Бенцаль був актором-артистом у повному розумінні цього слова, в кожній справі, в кожній розмові, на кожному кроці свого життя, зовсім несвідомо, не знаючи про це.

Він не розрізняв світла кінкетів від світла сонця, для нього не було різниці між кулісами сцени і сценою життя. Бенцаль жив грою і грав у житті. Своєю грою на сцені він не тільки захоплював глядачів, не тільки держав у напруженні уми й серця тих, що на нього гляділи, але на сцені поривав граючих акторів. Ті, що з ним грали, знають, що для Бенцалю-актора не було стриму. Коли йому було треба, він імпровізував, він давав себе цілого, автор, режисер мусіли піти в тінь перед актором. Бенцаль-актор, не маючи й не

признаючи ніякої техніки, мав таку широку скалю почування гри, що ледве чи котрийсь зі сучасних акторів української сцени може йому дорівняти. Це була просто лава почування, що виливалася з його душі.

Бенцаль був капітальним у комічних ролях і незрівняним у драматичних. Хто його бачив у “Молодій крові” Винниченка, а відтак побачив у “Бурлаці” Тобілевича, цей не міг сказати, котрий Бенцаль кращий. Ці ролі лежали йому в душі. Він їх не тільки відтворював, він їх не грав, він жив ними. На сцені Бенцаль затрачувався, появлявся даний персонаж, живий, могутній, сильний, майже завжди бунтарський (це лежало в душі Бенцалю) і майже завжди захоплюючий. Бенцаль був актором-динаміком, він мусів мати рух, щоб проявити себе й щоб найти себе в даному персонажі.

Ця іскра Божа Бенцалю-артиста не дозволяла дуже часто Бенцалеві-режисерові приготувати п'єсу так, як вона цього вимагала. Бенцаль-артист захоплювався одною ролею – ролею, що торкала найбільш чулу струну його душі, й забував про інше. Для нього існував тільки цей тип, а решта йшла в сірій черзі. Будучи великим патріотом і індивідуалістом, з одного боку, а маючи величезний, просто від Бога даний талант, з другого боку, покійний режисер Бенцаль змагався зі злиднями української сцени, з нуждою українського актора й у найкращому розцвіті своїх сил покинув сцену назавжди. Покинув тоді, коли ще стільки мистецького міг їй принести в дар.

Відійшов від нас великий артист, велика, пребагата душа.

В. БЛАВАЦЬКИЙ ЯК РЕЖИСЕР

“Кожне покоління має свого актора, і кожна доба має свій театр та свого режисера.”

Ці слова одного з найвидатніших сучасних істориків світового театру, проф. Віденського університету Йосифа Грегора чи не найкраще ілюструють постать Володимира Блавацького, актора й режисера, який відійшов від нас в історію театру. Блавацький був актором того покоління, якому довелося жити між двома бігунами найбільшого змагу, що його знає історія кожного народу, – боротьби за державність. Блавацький був режисером театру цієї доби, яка, хоч і мала величезні традиції світлого і ясного політичного минулого, з уваги на близькість цих традицій не могла стати епохою й мусила залишатися зв'язковим між цим же минулим і майбутнім. І, може, недалеко будемо від правди, коли скажемо, що своєю смертю Володимир Блавацький наче заокруглив, якщо не закінчив цей відтинок доби українського театру, що в розпливчастому виді, з уваги на життєві умови, сам поволі нидів і зникав на наших очах.

Саме з цього боку нам треба підійти до Блавацького-актора й до Блавацького-режисера, щоб зрозуміти й наглядно побачити творче обличчя цієї сильної і великої постаті в історії українського театру. Тільки з цього боку насвітлюючи цю постать, ми зможемо зрозуміти, чому Блавацький підбирав і цікавився таким і не іншим репертуаром, чому в його сценічних креаціях був такий і не інший підхід, чому коло нього гуртувались такі і не інші актори і, врешті, чому він безпосередньо з'єднував собі публіку і чому кожний театр під його мистецьким проводом набирав нового творчого обличчя, незалежно, чи в тому театрі йшли опери чи оперети, комедії чи класичні драми.

Син інтелігентського середовища, Блавацький зосереджував у собі, може навіть і підсвідомо, те, що тремтить на дні душі кожного українця – безпосередній і завжди живий духовний

зв'язок із західноєвропейською культурою. З другого боку, фанатична любов до мистецтва, природний, Богом даний талант та незвичайна – в талановитих акторів – пильність і охота сценічної ерудиції в швидкому темпі зробили з молоденького Блавацького актора на малих ролях (з року 1919–1920), того Блавацького, якого ми всі знали. І коли ми не раз в рецензіях на вистави, в яких він грав або які ставив, читали про “оригінальну постанову” чи про “нові шляхи” українського театру, то це було не що інше, як поворот, чи скажимо радше, ствердження спільності нашої сценічної культури із західноєвропейською, це єдине одноціле, яке лише штучним паперовим параваном польської чи муром московської культури старались одна чи друга сторона відгородити нас від Заходу.

Цей поворот до “золотого віку” українського театру “Руської Бесіди”, як називав часи дирекції Біберовича – Гриневецького Степан Чарнецький, започаткував Блавацький, уже як мистецький керівник, в році 1934*, коли став мистецьким керівником театру “Заграда”.

Є ще відкритим питання, в якій ділянці театрального мистецтва Блавацький виявив більше оригінальної творчості: як актор чи як режисер. На нашу думку, актор-Блавацький уступав творчо режисерові-Блавацькому. Немає сумніву, що техніка Блавацького-актора була одною з найкращих, якою коли-небудь міг похвалитись український актор. Але як кожна техніка, вона мала свої обмеження, вона мусіла мати повторювання і при засвоєнні точно означених засобів ставала до певної міри репродукцією. І зрозуміло, що праця актора над собою вимагає інших умов життя, як їх мав Блавацький. Хоч в актора Блавацького жест чи міміка завжди мали той самий внутрішній зміст, яке мало слово, діалог ішов у повній гармонії із зовнішнім виразом тіла, і не було ніяких суперечностей між зовнішнім і внутрішнім змістом, то все ж таки режисер Блавацький у своїх постановках мав широкий розмах, мав той глибокий віддих, яким дихає правдиве мистецтво, мав у своїй повноті, дозволимо собі сказати, просто необмежений творчий вияв. Немає сумніву, що цей вияв формували як ті чинники, про які ми згадали, так і зустріч з такими творчими постатями театрального українського мистецтва, як Йосип Стадник, Олександр Загаров і найбільшою мірою Лесь Курбас. Побут Блавацького, хоч дуже короткий (від травня 1926 р. до квітня 1927 р.), на Україні й праця над собою під керівництвом такого мистця, як Курбас, оформили повністю Блавацького-режисера,

який увійшов в історію українського театру як стовідсотковий європейський режисер.

33 роки праці Блавацького на сцені – це одна безперервна лінія творчого підйому, що його можна поділити для ясності образу Блавацького-режисера трьома поставами: “Ой, не ходи, Грицю” (прем’єра – Перемишль, 1934). “Голгота” (прем’єра – лютий 1935 в Коломиї) і “Гамлет” (Львів, 1944). На основі розгляду постави цих трьох п’єс можемо дати відповідь на основні питання, які схарактеризують творчість Блавацького-режисера, а саме: 1) його відношення до нашого старого, побутового репертуару, цієї основи нашого театру, 2) його шукання зв’язку з старим, тоді ще спільним, європейсько-українським репертуаром і 3) його спроби на українській сцені показати безсмертні твори всесвітньої драматичної літератури, присвоїти їх українському театрові.

Може дехто, що мав нагоду говорити з покійним Блавацьким на тему побутового театру (а чимало й акторів та режисерів старої школи), міг би твердити, що Блавацький не любив побутового репертуару. На нашу думку, це помилка. Блавацький не любив оклепаності, примітиву, банальності. І саме постава “Ой, не ходи, Грицю” доказує, якою мірою мистецький такт Блавацького-режисера зумів з відомої сотні разів, якщо не тисячі, п’єси “Ой, не ходи, Грицю” створити справжній жемчуг нашої класики. В постанові Блавацького ця п’єса набрала не тільки психологічного умотивування, не тільки вияву глибоких душевних перипетій, не тільки лучності фактів, явищ, задумів, що підкреслювали чи то відповідні мізансцени, чи діалогові переходи або жести, але п’єса ця стала правдивою психологічною драмою, в якій усі монологи, цей справжній вантаж нашою побутового театру, були з уваги на виправданість усунені або розбиті так, що текст впливав, як щось конечне, із заздалегідь підготованих фактів чи сцен, що були грізним моментом тієї страшної розв’язки, яка неминуче надходить. В постанові “Ой, не ходи, Грицю” Блавацький виявив повну любов до нашого побутового драматичного репертуару, але це була любов творчого мистця, який хотів бачити на сцені повну людину, з усіма її позитивами й негативами, людину, яка, заплутана в життєві конфлікти, мусіла дійти до катастрофи.

І тому Блавацький мріяв поставити “Царя Едіпа” Софокла, і тому він відновив Ібсена на українській сцені. А за Ібсеном пішли й інші автори, як Сомерсет Моем, Ростворовський та інші. Та всі ці п’єси не заспокоювали Блавацького до тієї міри, щоб він як актор і режисер міг виявити себе вповні, щоб міг заспокоїти себе

тим, чого шукав. Психічних переживань, глибоких конфліктів і ударів внутрішнього світу людини, ту цілу гаму людських переживань, закінченням якої є катастрофа, тобто все те, в чому хотів і прагнув виявити себе Блавацький, в сьогочасному європейському, доступному йому репертуарі Блавацький не знаходив. А не знаходив з трьох причин: або цей репертуар, хоч сильний і багатий на психічні конфлікти й переживання, був тематично чужий українському глядачеві або був національно шкідливий, або, врешті, стояв на низькому мистецькому рівні. І хоч в тому часі Блавацький шукає нових українських тем, а то й штовхає молодих драматургів на зовсім нові шляхи (“Кирка з Льолео” – тематика старого українського Львова, “Шевченко” – спроба п’еси-монографії чи “Муравлі” – тематика: українське купецтво), сам заспокоює себе інсценізаціями в роді мистецьких перлин, як “Земля” чи “Батурин”, творить знамениті й незвичайно багаті оригінальністю так звані станкові постанови, як “Птах” Шанявського.

Однак все те не є рівноважником його творчої амбіції, не заспокоює вповні його прагнень як режисера й актора. І, врешті, він знаходить розв’язку в події, яка була найбільшою трагедією світу й найбільшою драмою всіх часів, – в “Голготі”.

Щоб поставити “Голготу, муки, смерть і воскресіння Христа” на українській сцені, треба було великої відваги. Блавацький із своїми акторами-одномумцями ту відвагу мав, як і мав її завжди, коли йшлося про новий репертуар, про нові шляхи в театральному мистецтві. І як відвагою було показати нового “Гриця” тому глядачеві, якого батьки, він сам чи його діти виховувались на трафареті побутових постанов, так одним із найбільш відважних кроків була постава “Голготи”.

Щоб зрозуміти цей крок, мусимо на основі докладних дослідів ствердити, що ніхто досі, відколи існує український театр, не вивів на українській сцені мук, смерті і воскресіння Христа. Перший в історії українського театру відважився це зробити Володимир Блавацький.

Українська релігійна драма XVII й XVIII ст., чи так званий шкільний театр, який тоді творив одне ціле з західноєвропейським театром, мала завелику пошану до Божого Сина, щоб Його постать показати на сцені. В латинських містеріях, які прийшли в Україну через Польщу і вперше виставлялись у Львові (“Воскресіння Христове” в Успенській церкві 1613 р. і 1689 р.), та в візантійських містеріях, що прийшли з Візантії через Київ до

Львова (“Христос Пасхон” 1630 р.), а також і в оригінальних українських містеріях (“Торжество естества человеческого”, так звана київська містерія, з 1706 р.), постать Христа показують на сцені тільки тоді, коли сюжет містерії ґрунтується на апокрифах і легендах. Коли ж іде про інсценізацію Євангелія, тоді, згідно з етично-психологічним наставленням українців, ніхто із смертних не міг грати ролі Богочоловіка.

Отже, виглядало б, що психічно український глядач (релігійне підложжя ми залишаємо на боці) до постави такої п’єси, як “Голгота”, не був приготований. Одначе психічна потреба такої п’єси була в кожного українця, бо кожний пережив Велику П’ятницю державницьких змагань, і всі ждали й вірили – її Воскресіння. Цією внутрішньою потребою й була викликана “Голгота”, в якій Блавацький міг знайти повний вияв своїх творчих сил і прагнень як режисер і актор.

І постава “Голготи”, й сценічна постать Христа у відтворенню Блавацького були великим мистецько-гармонійним образом. Треба підкреслити, що постать Христа дуже важко відтворювати на сцені, бо коли ми дивимось на Христа із сценічно-драматичного боку, то в Його особі бачимо повне поєднання всіх трьох типів сценічного героя. А згідно з теорією драми знаємо такі три типи драматичного героя: 1) активний тип, 2) пасивний тип і 3) хиткий тип. В особі Христа, як показують Євангелисти, поєднані всі три головні типи героя: як Бог – він активний герой, як Син Божий – пасивний, як людина – герой, що вагається, хиткий герой.

Постава “Голготи”, а за нею і дальші релігійні драми в інсценізації, була нав’язанням до світлої традиції українського театру минулих віків, коли то в горнилі української культури перетопились два світи, латинський і візантійський.

Третім етапом у мистецькій творчості Блавацького був “Гамлет” Шекспіра. Це теж перший “Гамлет” в історії українського театру. В цьому останньому етапі своєї режисерсько-акторської творчості (“Гамлета” ставив режисер Йосип Гірняк) Блавацький став на становищі безоглядної європеїзації українського театру, тим-то й ставить він такі європейські опери, як “Кармен”, “Аїда” й інші, з одного боку, і твори Ануйя та інших сучасних європейських драматургів, із другого.

В кожному з вищезгаданих трьох етапів театральної творчості Блавацького були й інші п’єси, в яких повним образом проявився акторський і режисерський талант Блавацького. Це

були такі твори, як одноактівка “На полі крові” (постать Юди), сценічна картинка-інсценізація Стефаникових “Синів” (постать Максима), “Мина Мазайло”, “Слово о полку Ігореві”, “Шевченко”, “Народний Малахій” і низка інших п’єс українського та чужого репертуару.

Наш силует Блавацького-режисера й актора ми почали словами: “Кожне покоління має свого актора, й кожна доба має свій театр і свого режисера”. Те українське покоління, до якого належав Блавацький, мало широку співзвучність шукання нових шляхів у театральному мистецтві, зарискуємо твердження, в цілому світі. Виразниками цього шукання чогось нового були такі реформатори-експериментатори театру, як Райнгардт у Німеччині, Лесь Курбас в Україні, Шіллер у Польщі, Мейерхольд у Москві. До їх гуртка включився і син галицької землі Володимир Блавацький. Але коли згадані чужинні реформатори усували майже зовсім національний елемент із своїх постанов і в своїх сценічних шуканнях не підкреслювали національного елемента, Курбас і Блавацький базувались у своїх шуканнях і реформах в основному саме на національно-психологічній базі.

Поданий силует Блавацького-режисера й актора – це тільки наче рисунок вуглем. Сценічна постать Блавацького, з уваги на брак перспективи, не може мати ще точно означених рамок; сьогоднішні рамки є ще в плинному стані. Але коли ми хилимо голови перед постаттю Володимира Блавацького, то робимо це не тільки тому, щоб віддати пошану великому майстрові української сцени, не тільки тому, що він своєю невсипущою працею підняв культурний рівень як українського театального мистецтва, так і українського глядача, але й тому, що він ціле своє життя віддав українському театрові, тому мистецтву, яке, як казали старинні грецькі філософи, “наближає людину до Бога”.

ГАННА СОВАЧЕВА

Історія наших чільних артистів – це історія нашого театру. І коли ми сьогодні спинимо увагу на одній з кращих представниць нашого театрального мистецтва, на Ганні Совачевій, то разом з цим казатимемо про головну лінію життя українського театру впродовж останнього 20-ліття.

Театр “Української Бесіди” під мистецьким керівництвом О.Загарова у Львові (рік 1921), театр “Просвіти” в Ужгороді (рік 1923), театр ім. Тобілевича (рік 1929), театр “Заграва” (рік 1933) – ось головні етапи історії українського театру та одночасно й етапи артистичної праці Ганни Совачевої.

Майбутні історики українського театру, безумовно, ділитимуть історію галицького театру до Олександра Загарова й від Олександра Загарова. Приїзд у Львів цієї міри режисера, що О.Загаров, мистецький рівень тодішнього театру “Бесіди” і напрямні, які після Загарова залишились у галицькому театрі по сьогодні, – все це творить нову сторінку галицького театру. Ця сторінка назначена двома основними роками: 1929, коли розквітав театр ім. Тобілевича, і 1933, коли піднімався найкращий щодо мистецького рівня український театр за Польщі “Заграва”.

В будові й розвитку кожного із цих театрів залишила свою цеголку Ганна Совачева, артистка всеціло віддана українському театральному мистецтву. Абсолютка Музичної Драматичної Школи при Московській Фільгармонії Ганна Совачева в 1902-1903 рр. виступала в російській опері в Москві, дебютуючи в опері Даргомижського “Русалка” в ролі Наталі. Після свого одруження з лікарем В.Совачевим пережила як сестра-жалібниця усі страхиття спершу російсько-японської війни 1905 р., відтак світової війни і, врешті, громадянську війну, концентраційний табір, небезпеку розстрілу й такі інші “пересічні” переживання людини ХХ сторіччя. В 1920 р. опинилася разом з українським військом у Тарнові. Там найшов її товариш із Фільгармонічної

Школи в Москві Олександр Леонідович Загаров, який у тому часі був мистецьким керівником львівського українського театру “Бесіди”. 20 жовтня 1921 р. переїхала Г.Совачева до Львова і з цього часу не покинула української сцени.

Двома шляхами йде артистична праця Ганни Совачевої: вона – гранд-дама в п'єсах західноєвропейського репертуару, вона – знаменита старуха в нашому народному репертуарі, а вкупі з цим Ганна Совачева – перекладач, що має за собою понад 25 перекладених п'єс, 12 з яких бачили уже світло кінкетів. Згадати б важніші, як: Островського “Одруження Бальзамінова”, “Вовки та вівці” (1926 р. ставив в Ужгороді режисер Загаров), “Пізнє кохання”, “Не було гроша”, М'ясицького “Детектив” (1927 р. йшла в Ужгороді, в 1930 в театрі ім. Тобілевича), “Скандал у шляхетній сім'ї, Фульди “Дурень” (в 1926 р. йшла в Подєбрадах, в Ужгороді, 1930 р. в театрі дир. Певного на Волині), Дроєра “17-річні”, Константинова “Хамка” (в 1928 р. йшла в Ужгороді), “Пані та її похресник” (виставлюване в 1927 р. в Ужгороді), Сарду “Мадам Санжен”, Гавптмана “Ельга” (йшла в театрі ім. Тобілевича 1932 р.), “Жінка, що вбила” (йшла в 1932 р. в театрі ім. Тобілевича), Б.Шова “Капітан Брасбаунд”, Паніоля “Крамарі слави” і “Маріус” (йшла в театрі “Заграва” в 1934-1935 рр.), “Пригоди одного кохання”, Антуана “Вороги”, Лянґера “Гранд-готель Невада”, “300 днів” (йшла в “Заграві” 1936 р.), Мольнара “Ніч Антонії”, Дюбуа “Кохання”, “В обіймах матері”, оперетки “Життя Парижа”, “Корневільські дзвони” (йшла в театрі ім. Тобілевича в 1931 р. і 1932 р.) та інші.

Численні рецензії, розсіпані по часописах і журналах, згідно відмічають у Совачевої мистецьку тонкість у передаванні типу, свого роду стриманість експресії та психологічний підхід до ролі. В тому саме, можна б сказати, і є те основне, що вирізняє нашу артистку і каже їй у ролях українських побутових п'єс зберегти ту таку важливу і таку рідкісну прикмету, яку ми б назвали дистинкцією. Коли ця прикмета, скажемо, у відтворенні гранд-дама в п'єсах західноєвропейського репертуару є зовсім природна і просто необхідна, а то й конечно потрібна, то в побутових п'єсах вона мило вражає. Бо ж це загально відомо, що ще з “етнографічних” часів втерлася була у наших театрах звичка, мовляв, кожна Вустя з “Ой, не ходи, Грицю” чи Мокрина з “Сорочинського ярмарку” (одні з кращих ролей Ганни Совачевої) мусить бути “широка” по вдачі чи, щиро кажучи, розхристана, а через те, як тип – перешаржована, незгідна з дійсністю й

неестетична. В цій лінії відтворювані згадані персонажі побутували в більшості наших колишніх театрів і, на жаль, “перевиховали” наших глядачів у такій мірі, що тонко й естетично поданий природний гумор не завжди знаходить відгук. І тут треба покласти в заслугу Ганні Совачевій, що вона не пішла “назустріч” широкому загалові по втопаному, але неправильному, а то просто й шкідливому шляху, а всупереч “моді” вибрала важчий, не завжди згідний з вимогами широкого загалу мистецько правильний шлях.

До найзамітніших творчих креацій Ганни Совачевої належать, у першу чергу, ролі тітки Марії Андріївни в “Законі” В.Винниченка, матері в “Загибелі корабля “Надія” Гайерманса, городнички в “Ревізорі” Гоголя, Пінцовой в “Шоколядовому воячку” Шова, матері в “Тарасі Бульбі”, а головно, матері в “Святому полум’ї” Моєма. Ця остання креація, повна внутрішніх, глибоких зударів, повна широчезних душевних переживань, належить, можна сміливо сказати, до репрезентативних ролей Ганни Совачевої, до найкращих, найсильніш зарисованих і найвиразніших її креацій. У цій незвичайно важкій, повній зовнішнього спокою ролі Ганна Совачева виявила свій мистецький таланти.

До кожного персонажу, до кожної, сказати б навіть, сценічної ситуації Ганна Совачева підходить психологічно. Багатобічність таланту Ганни Совачевої дозволяє їй творити й фарсові чи комічні креації, які з внутрішніми душевними переживаннями не мають нічого спільного. Однак головний її жанр – це драма.

Постать Ганни Совачевої тісно зв’язана з історією українського театру, й майбутній його історик муситиме нерозривно з історією розвитку й злиднів українського театрального мистецтва наслідувати й творчий шлях Ганни Совачевої.

У НАШОЇ НАЙМОЛОДШОЇ АРТИСТКИ

“Хай в небі всі святі!...”

Дальше не пригадую...

В Українському Театрі під дир. Й.Стадника йшла “Доллі”*. П-на Стефа Стадниківна помолилася (розуміється, на сцені) і, закутавшись в ковдру, при музиці заснула. Одначе за кулісами виталася вона зі мною зовсім не заспана.

– Панно Стефо, я хотів би з Вами дещо поговорити і то лише тільки про Вас...

– Я дуже радо...

Побіч нас пройшло двох людей, несучи бібліотеку й кусник шафи.

– Тільки в мене дуже мало часу й як бачите...

– Князь на сцену – де інспіцієнт?

– Годі тут говорити.

– То, може б, Ви дозволили мені зайти в Вашу гардеробу?

– Будь ласка...

– Властиво, чого ви тут лізете, та ж альтанка потрібна щойно в третій дії.

Перший дзвінок.

– От бачите, – говорить розгарячена п-на Стефа, – і що ж тут можна говорити. Хіба про...

– Балет на сцену.

Ідемо сходами вгору. Під очима Доллі темно – сині смуги, повіки вогкі, а на носі повздовжна біла риса.

– Навіщо Вам це? – питаю.

– Щоби носик був довший, відповідає всміхаючися Доллі.

Глядить на мене питаюче.

Дивлюся уважно на неї: великі очі, пухкі тонкі уста й ясні неслухняні кучері...

“Хай в небі всі святі!”..

Закурюю папіроску. Зовсім серйозно. Власне кажучи, чого

я прийшов? Чую питаючий її зір і усміхаюся...

– Я хотів би Вас пізнати!

Очі глядять на мене зчудовано: Як це?

– Зовсім звичайно! Хотів би Вас пізнавати як артистку, однак не зі салі, бо вже Вас знаю, але за сценою.

І ми усміхаємося...

– ...Тим більше, додаю я, що Ви наша наймолодша артистка.

По середині велика жовта коробка, праворуч на кріслі рожевий ранній стрій і вечірня шовкова сукня. Проти мене велике дзеркало, а під ним шмінки й туалетні прибори.

– А навіщо Вам мене пізнати? – всміхається задирчасто п-на Стефа.

– Перш за все хочу Вас представити читачам, а відтак... – врешті, дозвольте, що я на це питання не відповім.

– В такому разі “ухилюю це питання”.

З гардеробу вдирається гострий, пронизливий крик дзвінка.

– Ну, кажіть швидше, це вже другий дзвінок, – говорить схвильовано п-на Стефа.

– Мені також, на жаль, відомо, що Доллі виходить зараз на сцену, а ми ще майже не пізнались. П-но Стефо, в чому виступали Ви перший раз?

– У “Княжні Чардаша” в 1926 році в Сколім.

– У великій ролі?

– Ні, в маленькій. Стазі, друга амантка.

– А чи Ви вступили на сцену з власної охоти?

П-на Стефа усміхається.

– Щиро кажучи, ні! Ви ж знаєте, моя родина самі артисти.

– А дуже боялася?

– Дуже! Ви знайте, що й ще сьогодні, як виступаю навіть в дуже часто гарних штуках, то маю трему. От Доллі, йде вже кільканадцять разів, а я не можу позбутися тремі. Але це тільки в першому моменті. В дальшій грі я вже опановуюся зовсім.

– І опановуєте других...

– Так думаєте?..

– Але ж так! – усміхаюся. – А Ви б без жалю покинули театр?

Очі задумуються, або як каже Винниченко, павутиняться в них задума.

– Мабуть, не могла б... Почати спокійне життя. Хіба...

– Хіба? – нахилююся. Очі стають тепло-прозорими.

– Хіба з любови до когось...

Др-р-р.

Жорстокий голос дзвінка продер тишину. П-на Стефа здригнулася.

– Третій дзвінок. Я мушу на сцену!

– П-но Стефо, ми, властиво, нічого не поговорили. Я Вас не пізнав...

– Може, коли другим разом. Коли-небудь інде.

– Доллі, на сцену! – залунав голос. Ми збігаємо сходами вниз.

– Скажіть мені ще. Чим би Ви хотіли в майбутності бути?

– Оперетковою примадонною або фільмовою артисткою! – говорить швидко п-на Стефа, подаючи мені руку, здержавшись на порозі сцени.

– На милість Бога, Доллі, барон вже на сцені, – репетує інспіцієнт Легкий. Стиск долоні і усміх віястих очей: “До побачення!”.

Витягаю папіросницю, закурюю папіроску й, згадавши інспіцієнта, шепчу:

“Хай в пеклі всі чорти!”..

КРИТИКА ПРО БЛ. П. ЛЯНОВСЬКУ-БІБЕРОВИЧ

В розцвіті свого таланту, на вершку своєї сценічної слави, в 31 р. свого життя покинула визначна артистка Іванна Ляновська-Біберович українську сцену, щоби сповнити найкращий, найбільш шляхетний і благородний обов'язок матери-громадянки.

Тому-то для нашого покоління Біберовичева залишилася оповита легендою. Та ті, що бачили її на сцені, порівнювали гру її з грою найвизначнішої польської артистки Моджеєвської і щойно шматки рецензій, що залишилися з днів її слави з'ясовують нам, якої міри артисткою була покійна Біберовичева.

Тодішні критики-рецензенти, українські, німецькі чи польські, згадують про п. Біберовичеву, як про "талант чистої води", це – по їхнім словам – "прикраса кожної столичної сцени" – "реальна правда на сцені". – "Гра Біберовичевої овіяна якоюсь неозначеною принадою, шляхетні рухи артистки кваліфікують її на кожну, першорядну сцену." – "Найбільш симпатична, найбільш талановита артистка українського театру", якої "кожна гра докладно простудійована, повна дистинкції" і в якої "незвичайна свобода в інтерпретації і в рухах". Згадуючи про "Інтригу й любов" Шіллера, писав рецензент одного німецького часопису, що Біберовичева "грала так артистично, так викінчено в найменших навіть дрібницях, що викликувала загальний ентузіазм". В Біберовичевої "гра повна драматичної сили", в неї "величезний драматичний талант". "Ми зле кажемо, – пише один рецензент, – що п. Біберовичева грала Клару (в драмі "Власник гут" Оне), впродовж п'яти картин Біберовичева була Кларою, бо чула її і жила її істотою." "Біберовичева совісна, талановита й від перших кроків своєї артистичної кар'єри нашої народній сцені вірно віддана артистка."

Бл. п. Біберовичева до смерти залишилася вірною українській сцені й українському народові. Коли їй після вистави "Власника гут" тодішній намісник запропонував державну підмогу на виїзд на студії до Парижа, але поворот звідтам на... польську сцену, – бл. п. Біберовичева відмовила.

І тим дорожча залишилася вона для нас, тим ближча, рідніша.

КОМІТЕТИ, КООПЕРАТИВИ І ЗАНЕПАД ДРАМАТИЧНОГО ПИСЬМЕНСТВА

В 115 ч. “Нового Часу” появилася дуже актуальна, а ще більш може “Болюча справа” - стаття на просто безнадійну у нас справу – українського театру.

Коли з пташиного лету приглянемося цілості українського життя, то мусимо завважити одно відрадне явище: змагання до організованости. Поодинокі ділянки нашого життя прибирають певні, означені форми: зосереджується кооперація, уряджуючи різні свої свята (академія, посвячення прапору і т. д.), організується купецтво (гл. “Новий час”, інтерв’ю з дир. Я. Скопляком), ця, безумовно, найсильніша підбудова національного життя, гуртується міщанство, завдяки жертвенності чільних громадян будуються нові станиці “Рідної Школи”. Словом, переглядаючи українську пресу, ви майже кожного дня знайдете на сторінках звіти чи повідомлення якоїсь організації, прояви життя котроїсь з клітин українського суспільного життя. І переглядаючи в цій же самій українській пресі репертуари наших кількох (бо решта, в сумі кільканадцяти, не оголошуються) кращих театрів, читаєте: “Наша нарада”, “Бомба сміху”, “Ловіть цукорки”, “Рай без жінки”... В найкращому випадку: “Земля”, “Корневільські дзвони” чи... “Чумаки”! Це є репертуар українського театру в 1934 р.

На цю тему чуєте різні голоси: “Дайте гроші, а тоді гратимуть мистецькі й нові речі”, “ ми не маємо нових п’ес наших авторів, а чужих авторів наша публіка не любить, сучасна публіка любить щось легке й веселе, а важкі мистецькі речі їй не підходять”, “Ібсен чи Гавптман сьогодні “не йде”, а ревія “робить касу”, ми мусимо з чогось жити” і т.д. і т.д.

Все це повна правда, але одною зі суттєвих правд є і це, що ніщо не повстає з нічого. В нас є і автори, і актори, й режисери, але в сьогоднішніх часах бути актором, режисером і автором в одній особі, а у вільних хвилинах адмініструвати театр – це,

безумовно, страшенно важко. Тоді актор тратить коштом автора, режисер – коштом адміністратора, а всі разом – коштом до краю втомленої і знеохоченої людини.

Вислідом є репертуар українських театрів у 1934 р.

В статті “Болюча справа” п. М.Т. кинув зовсім слухний закид зліквідованому “Комітетові будови у.т.”, як і “Театральній кооперативі”, що вони дали почин теперішньому театральному балаганові. (Між іншим, одна цікава річ: на ліквідаційне засідання “Комітету будови” не запрошено представників преси. Чи “Комітет” вважав театральну справу своєю приватною справою?) Воно, правда, та ще з того приводу не треба бити великий дзвін, мовляв, “не може бути гірше”. Продажа площі, купно камениці й тому подібні справи з цим зв’язані вимагають довшого часу. Що сьогодні цей театральний чирак на організмі нашого громадянства дозрів до прорізання, в це немає що сумніватися, але само ствердження факту, що “є зле” – як зробив це п. М.Т. – є надто мало.

“Комітет будови у.т.” перейшов в історію, в справі будові українського театру “Театральна кооператива” також не зробила ні кроку. Цею справою мусить зайнятися нова організація, яка складається з фахових і охочих до праці людей. Єдиною такою організацією є львівський “Союз Діячів Українського Театрального Мистецтва”. В останньому часі він починає проявляти життєздатність, а вслід за цим, творять його актори, люди, для яких театр не є утопією, ані якимсь побічним заняттям. Туди не входять ні політики, ні радники, ні адвокати – Союз творять люди театру і тому його голос є рішачий. Його діяльність у цій справі – це недалеко (що дай Боже!) майбутнє. А наразі голос за “Театральною кооперативою”. Вона мусить подбати про репертуар наших театрів, вона мусить чи визначити нагороду, чи розписати конкурс, чи просто створити видавництво українських і перекладних театральних п’єс, хоч би навіть на зразок французького, себто місячний додаток до якогось журналу чи часопису. Не може цього зробити провід кооперативи, то хай покличе комісію, яка переговорить з першим кращим нашим часописом чи журналом. Що “Театральна кооператива” не зробила цього дотепер, це її великий блуд. Внаслідок цієї інертності загал нашого громадянства є цілковито ізольований від драматичної творчості Західної Європи, не орієнтується в ніяких напрямках і живе: “Корневільськими Дзвонами”, “Чумаками”, або в найкращому випадку “Ельгою” Гавптмана, чи “Будівничим Сольнесом” Ібсена.

Український театр не заспокоює сучасних життєвих потреб нашого громадянства, а що більше, примітивізує і обнижує мистецтво. Вслід за цим, сьогоднішній оклепаний і поверховий репертуар, який в більшості йде на касу, або гра на примітивних почуваннях людини не може виховати чи розбудити нових талантів. Сьогоднішній репертуар наших театрів не є ніяким кормом душі – він є лише тимчасовим прожитком акторів. Воно є зовсім ясне, що коли б не шляхетна театральна традиція в нашому громадянстві, а з другого знову боку, злидні наших акторів, то на ніяку виставу ніхто не пішов би.

І до цього воно йде. Ми найшлися вже на цьому шляху, що невдовзі само громадянство відцурається театру і повторить історичні слова М. Вороного, які він сказав до наших «етнографічних» письменників: “Не годуйте нас вишневыми садками, місяченьками й перелазами, а дайте нам страву здорову й пожиточну”. І якщо доходять до нас тривожні вістки про упадок фреквенції по наших театрах, то в тому не лише винна загальна криза і безчисленна кількість наших театрів. Брак відповідного нашого й перекладного театальною репертуару, непідховування нових авторських, акторських і режисерських сил, брак осередку й організації – ось непростими гріхи наших театральних установ, гріхи, які мстяться.

СТРУСИНЕ ЗАХОПЛЕННЯ

*На статтю Л.Нигрицького “Комітети, кооперативи і занепад драматичного письменства”, поміщену в 122 ч. нашого щоденника, відповів п. В.Блавацький статтею “Медвежа прислуга” в 130 ч. “Н.Ч.”. Сьогодні містимо відповідь Л.Нигрицького на цю статтю в надії, що вона викличе ще деякі голоси нашого загалу та тим самим хоч частинно обговорить та вяснить це до крови наболіле й болуче питання (Ред.)**.

Не розуміємося: для режисера В.Блавацького Стефанік, Ібсен, Лепкий, Гаєрманс – це сучасні автори й сьогоднішній “дух часу”. І п. Блавацький вдоволений зі свого репертуару.

Це рік 1934! – скажемо ми. Повернімо десять літ назад: ці ж самі Стефанік, Ібсен, Лепкий, Гайєрманс... А двадцять літ назад? Також ці самі! У п. Блавацького це “дух часу”! П. Блавацький тішиться, що на вистави інсценізацій (“Тарас Бульба”, “Батурін”, “Земля”) приїжджають селяни з доколичних сіл. Для нього це “дух часу”.

А воно не дух, а духота, якщо вже не задуха. І саме всі ці “Тараси Бульби” і їм подібне – це грання на примітивних почуваннях людини (що, між іншим, так обурює п. Блавацького). Це є саме доказом, що наша драматична творчість не дала публиці нічого більше, крім демагогії і фразеології. Доказом того, що сьогодні лише такий “твір” зможе викликати “захоплення”, коли на сцені кілька безштаньків або нетяг витягне деревляні шаблі й ревітиме: “За православну віру, за народ!” Якщо ця демагогія, якою воюється не лише на сцені, але, на жаль, і на різних засіданнях, підсіданнях і іншого роду присіданнях, якщо той підхід, який під цей час робить у нас у життю посади і становища, а в театрі касу, є для п. Блавацького “тепер на часі”, “показом, що йдемо з духом часу”, то, може, краще відразу скінчим дискусію!

А вслід за цим не пошкодило б п. Блавацькому поцікавитися трохи історією драматичного письменства. Тоді він знав би, що інсценізації – це або почин драматичного мистецтва, значить, примітивні початки його, або занепад.

Засаднича помилка: зі сцени в наше життя ідуть викривлені поняття, вузькоглядні погляди, старі, реkvізорські підходи, замість того, щоби наше дійсне життя йшло на сцену й звітдам нормувало наші погляди, поширювало наші світогляди, побуджувало творчу силу, викликувало реакцію.

Цього не зробить ніяка модерна постановка, ще менше інсценізація, ні Ібсен, ні Гавптман. Ми не є і не були з ними споріднені. Ці твори під цей час не запліднять нікого, й на них ніякий наш автор не виховається!

Нагадуються мені поневолі слова одного чужинця, критика, який познайомився з драмами В.Винниченка й, зчудований, спитав мене:

– Скажіть, будь ласка, чи Винниченко брав теми з українського життя? Адже ж у вас в літературі самі селяни й козаки!

Чи не завважує п. Блавацький, що наше життя від часів “Тараса Бульби” трохи поширилося? По словам п. Блавацького, я приніс шкоду українським театрам. Я дуже радий, що я приніс їм цього роду шкоду. Але чи не більшу шкоду приносить п. Блавацький, коли замикає очі на сучасний наш театральний хаос? Коли п. Блавацький, усвідомлюючи собі дуже добре вину різних голів і півголоків нехвальних Виділів та беззірних Рад, прерізного роду комітетів, кооператив, примикає очі на нужду й злидні заслужених наших режисерів, артистів? Коли не хоче бачити, що актори не мають ніякої опіки, ніякої контролі, ніякої еkзекутиви, що кожний, хто вміє трохи читати й писати, з браку іншого заняття, “робиться” директором театру, режисером і автором? Що невдовзі поняття актор буде покриватися з поняттям “босяка”, “прошак” чи “злодія”?!

Не розуміємося, п. Блавацький! Якщо наш театр і нашу драматичну творчість не хочуть рятувати ті, обов’язком яких є рятувати, якщо покликані до цього ховаються за частоколом Загальних Зборів і ждуть кращих часів, то рятувати мусить саме громадянство.

І тому я роблю шкоду театрам, бо це вийде в добро театрові!

ЛЮДИ З П'ЕСИ

Вони мають безліч імен, яких ні попи, ні публіка, що їх бачила й сплескувала, не тямить. Вони є часом Наталкою Полтавкою, Геддою Тесман або Чорною Пантерою, Будівничим Сольнесом, гетьманом Дорошенком чи Хлестаковом – словом, вони тут на світі зветься зовсім звичайно, а в п'есі вони перестають бути собою і є цими людьми, які входять в історію культури й мистецтва.

Життя цих людей з п'ес, реального, щоденного, не цього уривку життя, в яке їх умістив драматичний автор, ми не знаємо й, усвідомім собі докладно, не хочемо знати. Про кожного великого актора ми не говоримо як про знайомого, скажемо, пана Рябицького, ні, при ньому в нашій уяві виринає зараз же образ Отелло, що він його тоді або тоді грав, ми зараз же порівняємо його з другою його креацією, наприклад Освальда з “Примар” Ібсена і т. д. Рябицький, актор того-а-того театру, для нас щось друге, зовсім інша і на загал досить нецікава істота.

Це таке просте й зовсім психологічне явище є, мабуть, одною з причин, чому найкращі актори (не лише у нас, але часто-густо в Європі) у своїй біографії мають постійне закінчення: “помер у забуттю і в нужді”. Ні Освальд, ні Отелло не померли – вони живуть далі в нашій пам'яті, ми бачимо кожний їхній рух, ми бачимо їхню смерть на сцені. А що помер якийсь там пан Рябицький “в нужді й у забуттю”, безумовно, річ неприємна й прикра. Але ви пригадуєте собі, як він грав у “Грісі” Винниченка? Або його незабутня креація... і т. д. і т. д. Ціле правдиве, часто трагічно реальне життя даного актора йде в жертву ілюзоричному його життю, драматичний талант убивав сіру людину дня, видвигаючи людину з п'еси.

Люди з п'еси творять культуру, творять історію, творять мистецтво. По волі чи поневолі – це тайна творчості. Люди з п'еси

мають іншу логіку й інші рухи, іншу душу й інше обличчя. Вони є сконцентровані й суцільні, вони створені на те, щоб розв'язати якесь питання, яке лежить в осередку їхнього життя і їхнього зацікавлення, вони є створені з кільканадцяти інших індивідуальностей і з кільканадцяти інших ідей, які в реальному життю розпливаються і розгублюються, у світлі рефлекторів і кінсетів творять сильну й ясну силуетку. Люди з п'єси – це воплочені ідеї, пляни, мрії і почування.

Людина з п'єси промовляє до нас двома шляхами: зором і слухом. Її світ і акція його розіграється лише між цими двома площинами. Нашим двом зміслам – зорові й слухові, перед дає людина з п'єси, цілу себе з найвищими її змаганнями й з найнижчими її приземними почуваннями. І на цих двох зміслах постає у нас окремішній світ, цими двома зміслами прямує до нас те, чого ніколи не стрічаємо на хіднику життя, – душа.

Бути людиною з п'єси на сцені – це мистецтво. Бути людиною з п'єси в життю – це комізм.

І тому саме смерть актора Рябицького, який помер у нужді й у голоді, нас дуже мало зворушує. Та як же ж нас зворушує смерть Рябицького-Освальда в “Примарах”!

Люди з п'єси не можуть жити в нашому світі. Кожний актор – це неначе старий парубок, який, кажучи словами Пі де Мопассана, в кожному домі, де буває, оставляє кусник власного дому. Всі кусники разом – це його дім.

І кожний актор має кусники власного дому по різних п'єсах, кожна його креація – це кусник власного його життя, його ідеалу чи його мрій. А всі кусники разом – це щойно ціла людина з п'єси.

І в тому саме трагедія творчості кожного актора (як і аналогічно кожного мистця), що його, цілу людину з п'єси, ніхто ніколи не побачить.

Люди з п'єси мають двох найбільших ворогів, які рівночасно є двома найкращими їхніми друзями, – це автор і режисер.

КРИТИКА Й КРИТИКАНСТВО

Критика – це творчість, критиканство – це професія. Критика, розглядаючи минуле, осуджує і перевіряє сучасне, щоби збудувати майбутнє. Критиканство осуджує сучасне, не знає й не хоче знати минулого й не думає про майбутнє. Для критики “сьогодні” значить “вчора” й “завтра”, для критиканства не існує ні “вчора”, ні “завтра”, є лише відношення “я” до “сьогодні”.

Критика має в своїй основі добро. Байдуже, чи це добро одної клітини нації, чи це добро загальне, всеобіймаюче, навіть вселюдське. Байдуже чи це добро економічне, літературне чи політичне. Байдуже, чи це добро етичне, естетичне. І тому кожна критика є творча й будуюча. Правда критика є світло, у якому розвиваються творчі сили людини, так як у природі під проміннями сонця розвиваються творчі сили природи.

Якби не було світла, не було б тіни. Не будь критики, не було б критиканства. Критиканство – це тінь критики. Різниця між критиком і критиканом така, як між поетом і графоманом. Цей пише й той пише. В цього ритми й ритм, в того ритми й ритм. Але в цього душа й світогляд, в того холод і хаос.

Критик свідомо чи підсвідомо вичуває майбутнє. Сьогоднішній політичний, скажемо, договір чи якийсь письменницький твір, чи створення якоїсь громадської або політичної організації є для загалу незрозумілим ділом. І критики й критикани висловлюються про дане діло прихильно або неприхильно. Минає кільканадцять літ і виявляється, що дане діло принесло величезні користі, що воно стало основою чи нової політичної ідеї, чи нової доби письменства, чи нової економічної епохи. Саме на цьому прикладі різко зазначається межа між критиком і критиканом.

Критик дивиться в майбутнє й на основі минулого каже: діло є добре. Сьогодні воно ще є надто нове, надто переломове, але натяки на це є в минулому, й тому в майбутньому воно сповнить свою ціль. Критик не бере тут під увагу ні особи, яка

творює це діло, ні ціли, що її має ця особа. Критик в основу свого твердження бере обставини, серед яких родиться ця ідея, дошукується в ній будуючих прикмет минулого, передумує, чи ці прикмети в майбутньому дадуть почин чомусь новому, творчому, й зі своєї трибуни заохочує, пояснює й поширює нову ідею. Словом, стає герольдом ідеї, яка має невідомих загалом предків, ідеї, якої багато боїться (“знаєте, ці нові експерименти мені ні раз не подобаються!”), а ще більше не розуміє.

Зовсім навпаки поступає критикан. Для нього все нове є в першу чергу жиром. Байдуже, чи це політична ідея, чи економічна установа, чи письменницький твір. Критикан свою “критику” починає від особи, що дає почин новому ділові. Він знаменито орієнтується в біографії даної особи й що можна сподіватися від неї. Адже ж, всім відомо, що “не вродить сова сокола”. Коли ж дана ідея все ж таки починає кльчитися і “божевільних” (для критикана все нове є божевільне!) є щораз, то більше, критикан змінює методу: діло не в особі, а в тому, що за нею криється. І тут з таємничим обличчям розказує про різні-прерізні речі, які нібито є замаскованою пружиною цього діла, про різні таємничі сили й впливи. Коли ж хтось хотів би справді знати, що там нібито криється, критикан таємничо шепче: побачите наслідки! Звичайно, ніяких наслідків нема, але чому ж не допускати можливості?

Критиканові ніколи ніщо не подобається. В кожній речі він знайде якусь тінь і якусь помилку, й саме на цій помилці він буде свою “критику”. Критикан тішиться, коли може знайти щось злого, бо тоді щойно він є заспокоєний. Він зовсім не оглядається на це, чи дана ідея вже вбудувала щось, чи створила. Ні, він з великою приємністю добуває темні сторінки в почині цієї ідеї, яка вже сповнила свою ціль і зродила овочі. Критикан розмазує з насолодою ці темні сторінки не тому, щоби перестерегти чи охоронити сучасне покоління від повторювання старих гріхів, але тому, щоби насолоджуватися і (тут саме й суть критикана!) вийти завжди перед другими чимсь вищим, кращим і ліпшим.

Є різного роду критикани: тихі, мирні, на вид спокійні. Це так звані критикани голубиного серця. Вони завжди всміхаються сумно й знають вже наперед, що з “цеї муки хліба не буде”. Є критикани історичні: вони видають спомини, свої щоденники, п’ятнують минуле й, користаючи, що деякі речі забуваються, впевняють всіх і вся, що вони були завжди цієї самої думки (між іншим, це було зовсім навпаки, але це належить до стилю

критикана!). І є критикани хронічні: вони постійно невдоволені, всюди добачують зло, й ніщо їх ніколи не втішає. І навіть, коли якась ідея просякне всіх і видасть якнайкращий плід, хронічний критикан похитає сумно головою й скаже: ну й що з цього?

Творчий критик схвилюється, спалахне ненавистю, загорить захопленням. Критикан ніколи не схвилюється. Він завжди носить маску, бо всі шляхи є відомі йому: треба тільки знати, який шлях вибрати. Творчий критик має лише один шлях – добро ідеї, критикан шукає найдогідніших шляхів, щоби виказати зло її.

ЗАДУШЛИВА АТМОСФЕРА

Існує ця задушлива атмосфера не тільки в товариському, суспільному чи громадянському житті, існує вона також в літературному та мистецькому житті. Об'яви її різні: тут і там взаємне осміювання, посилення всіх інших під гільйотину (за виїмком себе, звичайно), публічне облповування “ворогів” (звичайно, ідеологічних) і тим подібні речі, які, якщо б жив покійний Олендорф, з підручників якого училися наші діди французької мови, цю ситуацію схарактеризував би так: “Чи з'їв ти гудзики городника? – Ні, але сини могого сусіда мають білі рукавички”.

Ця задушлива атмосфера спричинює саме цей “брак сучасності в сучасному”, про що ми недавно писали на сторінках нашого часопису; ця задушлива атмосфера велить нашим письменникам поринати в минуле й звіттам черпати силу з цих цілющих вод, що їх в сучасному житті годі найти. Врешті, ця задушлива атмосфера, може, й є причиною високо нетактовних виступів тих людей, які пропагують естетичну форму, а самі поринають щораз то більше в багно.

Під обстрілом таких же “аргументів” найшовся недавно й український театр, мовляв, немає в нього репертуару в стилі Тобілевича чи інших наших давніших драматургів, що публіка ходить до нашого театру з “національного обов'язку”, а все те, що сьогодні йде (звичайно, українське) на українській сцені, це, ще делікатно кажучи, барахло, врешті, що під цю пору немає ні артистів, ні режисерів, ні театру, ні репертуару. (Ще, може, міг бути один критик, але тому, що його недавно скомпрометували, немає нічого.)

Так воно було написане в польських часописах, а згодом в українських, але як воно виглядає в дійсності?

Перш за все мусимо усвідомити собі, що в історії українського театру взагалі, а українського репертуару зосібна, йде революція – революція тиха, але вперта. Хто почуває, чи сказати б, вичуває істоту українського театру, цей зрозуміє, що все те нинішнє – це

бій за нове завтра, за краще українського театру. Правда, це вичути можуть тільки ті, що живуть з театром. Та можуть вичути тільки ті, які серед цієї задушливої атмосфери шукають в українському театрі підйому українського національного “я”. Того, що тепер переживає український театр, не можна вчитати в ніякій “історії”. Бо порівнювати нинішні часи з часами Тобілевича – це так само, як дивуватися, чому-то на селі не будують міст? Адже ж на селі такий свіжий воздух, а в місті такий задушливий...

Треба бути дуже плитким і обмеженим, щоб з цього боку “обстрілювати” український театр. Бо те вже доказує, що даний автор цілковитий дальтоніст в українських театральних справах. Саме сьогоднішню епоху нашого театру можемо зачислити до найбільш цікавих епох. З української сцени зійшов гопак, горівка й невідлучна птиця України – ковбаса, і цю порожнечу треба чимсь заповнити. Часи безнадійного етнографізму безповоротно минули, й тепер починається творитись нове, сильне, яке мусить дати підвалину новій українській сцені. Почини національної драми, почини релігійної драми (навіть, скажемо, зовсім невдалі) – це шукання, що раніш чи пізніш мусять завернути нашу сцену на нові рейки, на ті рейки, на яких жде нас правдивий геній української сцени.

Повторюю: український геній і української сцени. Може, не всі це зрозуміють. І добре. Ми надто довго були московсько-польсько-німецьким алембіком, а наш український демократизм зводився і зводиться до того, що кожного, хто тільки трохи висунув голову понад других, ми з приємністю били й б'ємо по голові. Саме цю тиху революцію в театрі розуміє дуже добре наше громадянство. Бо коли перед війною наш театр додержувався при допомозі жидівсько-польської публіки, то сьогодні тільки дехто з українських журналістів дописує до жидівсько-польських часописів, а вся жидівська, вся польська публіка бойкотує в повному розумінні цього слова український театр. Не кермує нашим громадянством патріотичний обов'язок. Навпаки. Як наше громадянство знає, який театр як представляє вартість, хай буде доказом те, що є міста й села, які ніякому іншому театрові, крім “Заграви” й “Театру ім. Тобілевича”, салі не винаймуть. Це щойно правдиве розуміння патріотичного обов'язку!

Читаючи один наш щоденник, можна повторити за Байроном, Англія стає щораз то більш культурна, бо в ніяких часописах світу немає стільки фальшу й дурниць, що в англійських. Український театр розвивається й розвивається, безумовно, правильно, бо ще ніколи стільки колод не кидали йому під ноги, не оплюгавлювали українських режисерів, артистів і авторів, як недавно зробив це один український критик. І добре. Видно, що ідемо, як пси брешуть!

ТВОРЧА КРИТИКА

Бути критиком, значить: почувати глибше, як інші, бачити більше, як інші, переживати сильніше, як інші. Коли в душі критика прочитана повість, вірш чи побачена п'єса на сцені відіб'ється гомоном болю або радості — то тоді ця критика є творча. А в кого нерозвинена душа, хто не загорить вогнем правдивої ненависти чи правдивої любови, цей не буде критиком, тільки репортером.

Є поезія, драма й критика. Критик є так-само творчий, як поет чи драматург. Але критик повстав щойно тоді, коли письменник написав твір і цього ніякий критик не може забути письменникові. Письменник ненавидить критика, критик ненавидить письменника. Але один без одного не можуть жити й без одного чи другого не може бути розвою. По словам Брінетієра, „критика стала душею французького письменства — немає в нас і не було революції в письменстві чи естетичному підході, якої початком і провідником не була б відповідна еволюція в літературній критиці”.

Кожний мистецький твір кожного письменника є призначений для посвячених йому духово читачів. Коли повість, поема чи п'єса якогось автора появиться на книгарському ринку, перестає бути власністю автора, а стає власністю меншого або більшого кола читачів. Автор своє скінчив, до голосу зголошується критик.

Діється те саме, що в природі: щоб могли видати овоч, розцвілі чаші квітів своїм запахом кличуть комах, ці насичуються їхніми соками й запилюють їх поневолі, по вищому наказу. Творчий критик, наче ця комаха, запилює квіт і твір родить овочі. Сам твір це прекрасна квітка, але щоб дерево видало овоч, треба творчого критика. Критик своєю творчістю поширює твір письменника. Він доповнює його своїм знанням, своєю знайомістю тих царин, яких письменник або торкнувся, або інтуїтивно прочув.

Творчість критика виповняє цю прогалину, яка завжди існує між письменником і загалом, творчість критика це неначе місток між читачами й творцем. Таким чином, правдивим критиком-творцем є той, що на основі твору письменника чи творів цілого ряду письменників, напише творчий твір.

Кожний письменник уже по своїй психологічній структурі ненавидить і боїться критика. У творчому процесі, чи то пак творчій нестямі, хочби вона була навіть і під контролею самокритичного олівця, письменник не завважає недокладностей у своєму творі, не завважає впливів чужих літератур, ні аналогій, ні порівняння з іншими. Письменникові вистарчає осуд його чуттєвого стану. Між тим на це все реагує критик, хочби навіть між письменником і критиком існувало духове посвоячення.

Знову ж кожний критик уже по своїй психологічній структурі ненавидить письменника. Перш за все усі тайни творчости повстання твору є для нього зачинені. Критик говорить про твір написаний, творчість критика повстає щойно на готовому творі. А найкращі поеми, найбільші драми, найсильніші почування кожний письменник бере зі собою в могилу. Критик ніколи не переживає цього будууючо-творчого процесу, який переживає кожний письменник, він ніколи не бере й ніколи не може брати безпосередньої участі у тих душевних заломаннях, в цих зударях, плянах, змінах, передумуваннях, які товаришать народинам письменницького твору. Критика це надбудова, це регуляція будинків, якими є твори поодиноких письменників і критик-творець може щойно пережити й перетравити готовий письменницький твір і на готовому письменницькому творі може щойно повстати творчість критика.

...Творча критика це синтеза поезії, драми й життя. Взаїмні впливи кристалізуються в умі критика, перетоплюються в горнілі його світогляду й, будучи містком між читачем і письменником, формують уми й душі читача. В тому саме величезний додатній, а рівночасно величезний від'ємний вплив критики. Ні один твір ні одного письменника не може так зломати душу людини, як критика. Під час, коли письменник має до діла зі собою і життям, підчас, коли твір письменника це його особиста зустріч з минулим, сучасним чи майбутнім життям, критика це формування душі того читача, який приймає цей твір. Таким чином, критик може або перекинути й скріпити місток між читачем і творцем і критик може зірвати з'вязок між письменником і читачем.

ПРАВДА МИСТЕЦТВА

Історія письменства не може бути історією осіб, тільки історією ідей. Список імен, чи список авторів не говорить ніщо. А по суті, навіщо авторів? Для історії духа народу, якою то історією є історія письменства кожного народу, прізвища авторів є тільки пам'ятевою річчю — в історії письменства рішають твори. Ці твори складаються на величавий комплекс будинків святині, в якій царює дух, в якій царює та сила, що не дає нації гинути, яка піддержує її найшляхетніші пориви, її змагання, її високі лети, та сила, яку не поборе ні ярмо, ні муки, ні смерть. Що воно так справді по суті є, це бачимо на численних прикладах: автор щойно тоді нерозривно лучиться зі своїми творами (чи зі своїм твором), коли свій життєвий шлях кінчить, як мученик. Ідеї, які автор клав у своєму творі, набирають сили й стають всенародними, щойно тоді, коли їх припечатас кров і смерть.

Тому, може, по думці численних критиків, мистецтво зроджується тоді, коли говорить біль. Може тому, як кажуть, шлях до мистецтва може вести тільки через людину. Та не в цьому лежить правда мистецтва. Коли хтось питається вас, що це є мистецтво, так ви скажіть, що мистецтво — це вияв внутрішнього розриву душі, це зудар, що зробив щілину в душі, крізь яку дісталася життя, що мистецтво — це зовнішнє оформлення — у слові, мраморі чи колірі, — внутрішньої вартости людини.

Та зазначіть: внутрішньої вартости людини. Бо є люди безвартісні, є люди, які технічно вміють гарно складати слова, як поняття, й які, безумовно, можуть дуже талановито подати репортаж зі свого (чи чужого) зудару з життям. Але внутрішньої вартости в них немає, і тому це не буде мистецтво. Це може навіть дехто залічувати до літератури, може бути викуте в мраморі, може бути розмальоване в колірах — воно може бути “сензацією дня”, про це можуть говорити, це можуть хвалити, про

це можуть навіть дуже багато писати і нагороджувати різними нагородами. Але воно не буде мистецтвом. І кожний з нас, з тих сірих людей, вірючи “спецам” на слово, скаже: “Так я читав це, я бачив — і нишком подумає собі — але це для мене чуже”... Повірте, це не є мистецтво! В тому немає правди мистецтва.

Немає правди в тому розумінні, що мистецтво, як вияв внутрішньої вартости людини, рівночасно є судом над собою і судом над життям. Всі зустрічі наших внутрішніх станів з життям, які проявляються у слові, мраморі чи колірі, це ніщо інше, тільки гін, бажання чи просто воля нашого внутрішнього “я”, змінити те, що є, вибороти те, що краще, здушити те, що низьке, скріпити те, що добре. Таким чином, головним складником внутрішньої вартости людини — це ушляхетнювання, уліпшування, й якщо мистецтво не ушляхетнює, тоді воно не є мистецтвом — воно може бути засобом розбудження цікавості, воно може бути розривкою, навіть частинним заспокоєнням — але рішуче не мистецтвом.

І тому критика — це найважча форма мистецтва. З одного боку вона є судом над автором, з другого боку, над твором. Докладніше кажучи, критика є синтезом відношення вартости людини до вартости життя. Ми судимо не тільки: 1) розвій внутрішньої вартости мистця, 2) силу зустрічі внутрішнього стану мистця з даною сторінкою життя, 3) чи воно є згідне з правдою мистецтва, але й 4) чи все те є подане в такому оформленні, що ушляхетнює тих, для яких є зачинені тайни мистецької альхемиї.

Вслід за тим творча критика має ще одну ціль: вона приготовлює читача, приготовлює його душу до посіву цього шляхетного зерна, яке засіває автор-мистець. Творча критика допомагає читачеві не тільки почувати автора, бо кожного правдивого мистця кожний читач підсвідомо чуває, але, що й головніше, зрозуміти його. Твір виховує душу, мистець-автор проймає серце — критик-мистець полонює розум. Гармонійне співділення розуму й серця — це головне завдання творчої критики.

Та, по словам вічного Гете — мандрівник не винесе з Риму ніщо такого, чого передше до Риму зі собою не привіз.

Любити можна лише того, кому подарувалося любов.

А з чого-ж складається внутрішня вартість людини, як не з любови, як не з шляхетних поривів, святого обурення, творчої нестями? Хто-ж може розкидати жемчуги свого таланту, як не багач-мистець, хто-ж чуває тоді, як інші сплять? Сірі люди

цього не помічають, багато не завважає цієї нісенітничі, кажучи про життя, мовляв, воно нудне. А між-тим, в житті, так, як і в мистецтві, немає ні нудних, ні цікавих тем. Є тільки теми, що їх один подає цікаво, а другий нудно.

Треба мати широко розплющені очі й все бачити, все почувати. Щойно тоді ми зможемо охопити цілою своєю істотою те, що ми назвали правдою в мистецтві, щойно тоді ми зможемо зрозуміти всі тайни мистецтва, які тільки тому є тайнами, що є прості й нескладні, як євангельські слова.

ЦІЛІ УКРАЇНСЬКОЇ КРИТИКИ

Минуле української критики має багато прогріхів, між ними два найголовніші: дрібний утилітаризм і професорство. Усмішку радості викликували колись цього рода признання, що наше, мовляв, письменство, це „оборонець покривджених”, „адвокат народности”, що головними, провідними мотивами в нього є „любов до всіх”, до „рідного народу”, „бажання йому служити”, словом, що найвище й найкраще в нашому письменстві, це „принцип громадського слугування народів”.

Коли ми усвідомили собі до чого довів цей „принцип громадського слугування народів” в 1918 р. і пізніших роках, а вслід за тим, коли ми усвідомимо собі, як зразково-ідеально збанкрутували всі ті ідеї, що їх проповідувало наше письменство до 1918 р. – тоді зможемо зрозуміти, чому сьогодні наше письменство шукає сильної людини, чому сьогодні в нашій літературі йде в напрямі сильного й шляхетного повне відродження. Природне самозбереження націй, не маючи ніякої помочі від української критики, само звернуло українського духа на правильно-розвоєвий шлях і тим самим стоптало ці кличі, якими так щедро кидала українська критика, роблячи медвежу прислугу своєму письменству. Кидаючи такі фрази, як „любов до всіх” і „бажання служити”, українська критика не тільки похваляла зло, не тільки плекала ці хвости й цей бур’ян, що густо покривав стежки українського мистецтва, але що найважливіше, йшла всупереч природньому розвиткові української нації. Критика була шкідлива й мусіла раніш чи пізніш збанкрутувати. Це банкрутство в державі духа мусіло викликати таке ж банкрутство в житті. Ми, не маючи творчої критики, яка формувала б розріст і силу українського духа в напрямі ушляхетнювання природнього зросту нації – ми заспокоювалися цими охлапами, які падали нам зі

західньо-європейського стола й, маючи найвище й найкраще добро в собі, затроювалися чужою поганню.

Всі пояснюють програне наше недавнє минуле різними причинами: від військово-технічних причин починаючи, а браком політичних інтуїцій кінчаючи. Та ні один з нас не призадумався, що до великих чинів не треба великих закликів, тільки великої посвяти. А цього від нашого письменства критика не жадала, цього не мала в собі творча критика. Українська критика не збудувала української духової держави, а брак духової суцільності, брак духової держави був, є і завжди буде основою політичної отаманщини, без державницького животіння, хаотичної партійності.

До сьогодні покутує в нас професорська критика (якщо її, звичайно, можна звати критикою, в правдивому розумінні цього слова!), мовляв, автор „повинен” те-а-те, твір „був би” такий-а-такий, „як би”... Всі ці побожні побажання мають таке саме значіння, як би ми мали побажання до черешні, чому вона родить черешні, а не грушки? І до сьогодні, завдяки професорській критиці, дату народин, чи смерти якогось там письменника (а навіть час народин) даного твору, дуже багато з нас знає, лише ніхто не знає краси даного твору, чи його духової сили. Вслід за тим ніхто не може збагнути сили цієї краси, ніхто не може пережити цього твору, бо... „Григор Федорович Квітка уродився 18 листопада 1778 р. в селі Основі”, а в його повісті „Маруся” важніше те, як Маруся вдягалася: що „запаска була морева, хусточка з пояса мережована й з вишитими орлами”... Також дуже важне: що зробила Маруся, як побачила вперше Василя? Таким чином, ціле знання українського письменства, завдяки професорській „критиці”, обмежується до того, що Квітка уродився не 17-го або 25-го листопада, а 18-го! (Не забути: не в жовтні, це ж дуже важне й має величезний вплив!) Що Квітка (може бути котрий-небудь інший) написав стільки й стільки, що його оповідання виступають такі й такі особи, те й це говорять, так і так рухаються... Що вніс Квітка нового в українське письменство, чи скривив він душу українського народу, чи ушляхетнив її, чи додав він щось мистецького до цієї величньої святині духа, якою є письменство кожного народу – проте „професорська” критика не дбає. Тут найголовніше такі дрібниці, як дати народин чи смерти письменника, а вже в найкращому разі літературні впливи та тим подібні нісенітниці.

Ясно, що цього рода цілі нашої минулої за малими виїмками, критики, не могли ні заохотити загал читати й захоплюватися рідним письменством, ні не могли бути зв'язковим між письменником і читачем. Шляхи й напрямні нашої критики миналися з ціллю творчої критики, що дуже гостро відмежовує мистецтво, письменство чи репортажі.

КЛОПОТИ З РЕЦЕНЗЕНТАМИ

Перекладаючи театральні рецензії французьких щоденників, ви завважуєте одну цікаву річ: ніде не находите негативної рецензії. Майже всюди похвали. Часописні рецензенти знають, що для правдивої оцінки п'єси, для фахового осуду трудів режисера, актора, автора й маляра (не згадуючи вже про електротехніків чи монтерів!) немає місця в часописі, де між новинкою про землетрус в Чілі й одношпальтівкою про викопалища з часів Монтезуми, часописний рецензент має тільки до диспозиції парканадцять рядків про театр.

Серйозну оцінку залишається фаховим критикам в фахових журналах.

Ми належимо до тих щасливих істот, які на всьому розуміються. Спитайте, хто з ваших знайомих не є театральним критиком? Безумовно, кожний! Що ж легшого: сидіти на салі, глядіти на сцену й дивитися як “грають”? Тим більше, що обовязково грають, якщо вже не зовсім погано, то слабо, а всі нові п'єси, це “спроби” (улюблене слівце!), які в загальному ніщо не варті. Ось і ціла “критика”. А відтак такий “критик” (з фаху може бути столяр, зубар чи в найкращому разі абсолювент нижчої торговельної школи) за багато значучим підписом “тість”, “присутній”, “глядач” чи “крісло ч. 00”, посилає “допис” до часопису. Звичайно, кожний допис обов'язково поміщується, особливо про театр, бо хтож на цьому не розуміється?

А тепер уявім собі таку ситуацію: що буде коли професор клясичної фільольогії буде писати про плекання городовини, ветеринар вестиме цукорню, лікар будуватиме залізничні мости й інженер провадитиме ресторан? Всміхнетеся й скажете: Фарса! Балаган!

Такий же балаган існує і в театральній справі. Не думайте, що тільки в нас. В нас прибрав він гостріші форми, бо на цьому

відтинку самі неграмотні: неграмотний дописує, неграмотний поміщує, але що в нас т. зв. “Гембацайтунг” куди краще інформує, як часописи, ці “рецензії” зовсім не шкодять, а навпаки, дуже помагають. Аджеж просто фактом є, що коли появиться негативна оцінка якоїсь п’еси, то ця п’еса буде мати величезний успіх, як матеріальний, так і моральний. Коли ж якусь п’есу всі однозгідно похвалять, п’еса валиться як стій. І на це нема ради.

А втім на Заході не менш клопотів з рецензентами, як в нас. Театр переживає, може, не таку кризу, як своєрідну революцію. Коли приглянемося драматургам сучасного Заходу, так побачимо, що вони фактично дають “спроби”. І як справедливо пише один критик, що найбільшу драму тепер переживає театральний критик, бо рецензії на сьогоднішні п’еси повинен писати “електромонтер або інженер-механік”.

Театр змінє свій вид: техніка попереджує творчість, режисер, що давніше промовляв до глядача душевними переживаннями, тепер промовляє світлами й красками, тип актора змінився цілковито. Літературний критик є активний: він має перед собою твір, має основу до оцінки, бо має плід одної людини, людини такої ж як і він, себто, критик може проаналізувати душевні стани героїв, може порівняти даний твір з часом, в якому він повстав, відмежувати від нього впливи, під якими він повстав, занотувати місце в письменстві для цього ж твору.

Цього всього не має театральний критик. Дану п’есу він чує і бачить дві-три години. За цей короткий час, навіть скажімо, дуже короткий, критик театральний не може відмежувати праці режисера від актора чи автора. А між тим кожна п’еса це щонайменше (кажім пересічно) кількамісячна праця автора, режисера, акторів, декоратора-маляря. П’еса, яку бачить театральний критик, це праця збірна. І коли бідний критик під серією вражінь, що їх зазнав у театрі, занотує місце для даної п’еси в історії драми, то вже цим самим усувається йому земля під ногами, бо від театру втікає... в літературу. Значить, перестає бути театральним критиком, а стає літературним чи суспільним, себто з театром цілковито не зв’язаним...

В чому лежить драма театального критика? Пригадувалися над цим німецькі критики і в цьому напрямі вже започаткували працю: в Німеччині на університеті існують уже спеціальні катедри театрології, спеціальні інститути, посвячені цьому знанню. Бо суть драми театального критика, як пише Ганс Кнудсен в своїому знаменитому творі “Істота й основи театальної

критики”, лежить в тому, що театральний критик не має можності зглибити фазово театрологічне знання. За дві чи три години одноразової приявности в театрі, театральний критик, без основної підготовки, не в силі оцінити зусилля й труди багатьох тижнів різних людей, які працюють в різних ділянках і мають різне фахове образування.

Німці найшли вихід.

Але що маємо робити ми? Ми, що не маємо ні одного твору на театрологічні теми, що не маємо ні одного критика з театрологічним знанням?

Чи не варто призадуматись над цим клопотом?

МІСІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Як воно не дивно, але в історії українського письменства, побіч стільки кличів, закликів, окликів, мовляв, “письменники, виховуйте народ, працюйте для народу, пишіть для народу” й т. д., забулося про “виховне” значіння драми. Забулося про вагу цього живого слова. Властиво кажучи, може, не забулося, але не дбалосся про це так, як дбалосся про інші роди нашого письменства (якщо загалом дбалосся!), а вслід за тим логічним шляхом призбирані на театр гроші йшли на різні “вибори” й інші політичні речі. І театр, святиня культури кожного народу, це міжнародне по формі, а національне по суті мистецтво розвивалосся крадькома, в якомусь затхлому куті, без животворчого проміння, без ніякого догляду й нагляду – ось просто так, як у якомусь великому городі росте собі під муром квітка часто тільки завдяки забудькуватості городника.

Між тим театр – це, мабуть, найголовніший засіб “пропаганди”, що зрозуміли відразу більшовики й їхні теоретики. Те, що діється на сцені, стоголосим відгомоном відбивається в серцях тисяч глядачів, і ні один твір слова не має такого непереможного впливу (в першу чергу) на маси, як театральне мистецтво. Адже ж глядач бачить на сцені розв’язки тих питань, які, якщо навіть доходять до нього з якихось інших сторін, то не в такій силі, не в такій зустрічі з іншими питаннями й (що найголовніше) не в такому оформленні, як він собі це уявляв. Словом, світогляд сотень-тисяч глядачів формується під непереможним впливом ідеї автора, під мистецьким виконанням акторів. Можливо, що світогляд (чи хоч би якийсь почування) не одного глядача стрепенеться, стривожиться чи навіть гостро зреагує на якусь непідхожу йому ідею автора. Але зерно, кинене у виді слова зі сцени на зал, кільчиться по волі чи по неволі.

Звихнена в напрямі “виховного” впливу літератури на життя українська критика не добачила в українській драмі цієї

місії, яку виконує кожний інший театр, – місії переродження людини. Так, як головним, провідним мотивом нашого письменства є плач старої Горпини, що Маринка пішла в місто “в найми, між чужих людей”, як ми в літературі поза селом чи його настроями, його нуждою і радощами майже не вийшли (адже ж “підвалина нашого народу – це селянство!”), так знову в драмі ми визбулися того, що є основою людини, мотором його чинів – пристрасті. Писав колись О.Олесь, що ми не можемо чи, радше, не вміємо ні плакати, ні сердитись. Словом, якби хтось хотів порівняти настрої нашого загалу, збірне почування, не міг би більш влучно порівняти, як з подільською слотою. Такий собі дощик, сірий, дрібненький, крізь сито; тут калабанька, там калабанька, тут трішки болота, там якась ямка, все це мале, дрібненьке, спершу нешкідливе, а в висліді – запалення легенів.

Ясно, всім відомо, що слота причиняється незвичайно до розіюю... хопти, але тепер усвідомім собі, чи справді, навіть тепер, у нашому житті немає більших конфліктів, більших, глибших ударів, душевних колізій? Себто, чи сьогодні не можемо ми створити драми? А якщо вже так справді є, то чи наше життя, логічно заключаючи, не є прекрасним фарсом?

Значить, коли в нас питання днів годі збільшити до величини ударів пристрастей, то чи ж не можна їх вивернути горі дном і показати їх у кривому дзеркалі сатири? Безумовно, що більша частина нашої суспільності була б до глибини душі обурена “висміюванням найдорожчих почувань”, але чи ця суспільність, задивлена дотепер у невідоме, на зразок китайських божків, по кількох таких впорскненнях не прочуняла б з цього гіпнотичного сну й не витворила б людей з пристрастями?

Глум – страшна зброя, сильніша від патетичних слів і високопарних закликів. Українська література “виховувала” всіх безперервно, прийшов 1918 р., і ми показалися дуже “вихованими”. Не обдурюймо себе й не наркотизуймося. Бо прийшов час, коли мусимо собі сказати, що ми варта і невдовзі вірмо в це, треба буде здати ще важчий іспит, як перед роками.

Коли не побачимо самі себе на сцені, тоді побачать на сцені нас, і то без нашої згоди. А кепські актори “положать” найкращу п'єсу.

ЗА НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР

Два найкращі українські театри сполучилися в один театр: перестав існувати театр “Заграва” й “Театр ім. Тобілевича”, постав один великий театр ім. Котляревського...

І театр “Заграва”, й “Театр ім. Тобілевича” мають свою сторінку в історії українського театру. І один, і другий театр мали своїх акторів і свою публіку. Головно, театр “Заграва” може похвалитися тим, що в своєму репертуарі перший започаткував українську релігійну драму, перший повернув до найсвітлішої нашої доби, княжих часів, перший модерно оформив наш побутовий репертуар.

Вже давно йшов бій за один репрезентаційний український театр. Цього домагалося українське громадянство, яке бачило, можемо сміло сказати, цілковиту розперезаність на театральному фронті, бачило цілковиту нежиттєздатність театральних установ і само мусіло силою обставин двигати на своїх плечах існування доброго десятку наших театрів. З другого боку, знову, цього домагався український репертуар, який сьогодні вже не є доривочним заспокоєнням поодиноких ділянок нашого життя, а починає бути основою до створення правдивого, класичного українського національного репертуару.

Ніде правди діти, десятки наших “театрів” були театрами тільки тому, що не мали з чого жити, два наші найкращі театри їздили тому, щоб давати можливість існування нашому театральному мистецтву.

Знову ж у розмовах з нашими кореспондентами режисери Блавацький і Бенцаль видвинули ще одну причину злуки двох найкращих наших театрів в один репрезентаційний театр – консолідацію сил. Іде ця консолідація на всіх фронтах українського національного життя, чому ж має лежати облогом театр?

Думка постільки щиро патріотична, поскільки не дуже в згоді з мистецтвом. Бо мистецтво, щиро кажучи, консолідації сил не завжди потребує, хіба річ в консолідації індивідуальних, а не збірних сил, та коли справа нашого театру, коли це торкається українського репрезентаційного театру, то, безумовно, до ре-

презентації треба мати чим похвалитися. Вслід за тим, факт об'єднання обидвох українських театрів – це у високій мірі скріплення мистецьких надбань українського театру, й у цьому напрямі консолідація сил має першорядне значіння.

Думаю, одначе, що цього наше громадянство не жадатиме від театру ім. Котляревського. Річ у тому, що так, як ми могли захоплюватися грою чи постановою в одному чи другому театрі, так сьогодні ми мусимо жадати, щоб театр ім. Котляревського був цілковитим виявом нашої національної істоти. І театр “Заграва”, і “Театр ім. Тобілевича”, хоч і були власністю громадянства, то не в такій мірі, як є власністю театр ім. Котляревського. Театр ім. Котляревського мусить бути не тільки сумою наших стремлінь, не тільки реалізацією наших мистецьких плянів і мрій, але й авангардою національних сил, що, перетоплені в горнилі театру, розбудували б нашу душу й дали їй те, чого нам так дуже бракує.

Театр ім. Котляревського має не тільки моральну поміч нашого громадянства, має він обіцяне й те, без чого не може існувати ніякий правдиво мистецький театр. І тут саме сила театру ім. Котляревського, й тут, тільки в цьому театрі, може проявитися правдиве мистецьке обличчя української нації. Театр ім. Котляревського мусить стати нашим національно-державним театром, бо інакше ніколи не буде українським театром, а тільки доривочним, побутовим театром. На основі досягів минулого нашого театрального мистецтва ми мусимо будувати сучасне українське національне театральне мистецтво, щоб майбутні покоління могли ввійти в історію всесвітнього театру. А без виразного національного обличчя ми нікуди не ввійдемо. Тупцюватимемо на місці, так як тупцюють наші безчисленні “театрики”, що або перемелюють старий репертуар, або в старих міхах подають нове вино.

Мова духа є мовою інтернаціональною. А найкращим виразником духа є театр. І ніхто з нас, чи глядачів, чи авторів, чи акторів, чи режисерів, чи врешті тих, в руках яких спочиває доля українського національно-державного театру, не сміє забувати, яку роль мусить відограти театр ім. Котляревського, в якого популярність, каса, доривочні успіхи – словом, усе те переминаюче мусить піти в жертву вічного, мистецтва. І так, як в театрі ім. Котляревського об'єдналися найкращі режисерсько-акторські таланти, так театр ім. Котляревського силою свого репрезентативного становища мусить об'єднати в своєму репертуарі не тільки найкращі творчі сили українського духа, але й зціпити те, що розпливається різними струмками життя, в один могутній моноліт.

Щойно тоді буде це повна консолідація сил.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ У БІЛЬШОВИЦЬКОМУ ТЕАТРІ

“Theater ist Waffe im Klassenkampf des Proletariats” – “Art is weapon” – “L’arte й un’arma” – “Мистецтво – це зброя”...

Такі “лозунги” красувалися на першій міжнародній олімпіаді революційного робітничого театру в Москві 1933 р. І ось репортер французького журналу “Нувелз Літерер” так характеризує тодішні советські театри: “Советські театри показують нам їх спосіб вислову, їх життя, їх революцію. Москалі – це знамениті актори, й тому не диво, що їхні вистави чудові. Взагалі режисерія у слов’ян багато вища від, наприклад, режисури у паризьких театрах. А щоб висловити свої погляди в театрі, пролетарі пристосовують метод старої класичної школи. Є це своєрідний парадокс. Їх спосіб вислову різниться від конструктивного стилю реж. Таїрова, від збірного популярного театру Мейєрхольда, від чистої пластики студії Вахтангова. Советський театр є просякнутий натуралізмом Станіславського й Антуана. В усіх виставах советського театру кипить якесь гарячкове, буйне життя. Це все в основному різниться від м’якості й ніжності західних сцен. Дурненький “геппі енд” є конечний. Усі п’єси кінчаються танками на честь перемог. Всюди кипить радість життя і радість бою...”.

Поки обговоримо цю “радість життя” і тим подібні “сонячні сторінки щасливого советського життя”, мусимо пригадати, що від початку існування советської влади на землях колишньої царської Росії до початку 1932 р. йшла гостра боротьба між двома таборами: табором пролетарських організацій, які на ціле горло викрикували лозунги революції й майбутньої соціалістичної конструкції та в зв’язку з цим висували різного роду теми і плани, і табором, назвім це, інтелектуалістів, який у більшій частині складався із реакційних елементів.

Мусимо пригадати собі й те, що підчас т. зв. першої п'ятирічки, коли наші селяни кривавились у боротьбі за особисте існування і мільйонами вмирили з голоду, комуністична партія величезними грішми забезпечувала існування цілій низці культурних і театральних комуністичних організацій. У першу чергу, театр відіграв тут величезну роль, бо перший театр допоміг владі колективізувати село. І коли 23 квітня 1932 р. перший план п'ятирічки зреалізовано, коли по трупах і морі сліз та крові українських селян і українства взагалі жидівсько-комуністичний чобіт здавив, здавалось, раз і назавжди, горло українському націоналізмові, в нагороду за це Центральний Комітет Всесоюзної Комуністичної Парії проголосив декрет, в якому, відзначаючи працю письменників і мистців, зрівняв їх з “робітниками”, цебто дав основу союзові мистців і письменників, який мав складатися з фахових і пролетарських сил. Таким чином, постало звання “робітника мистецтва”, звання, що існує по сьогодні.

Мало було в Галичині наших акторів, які знали, якими жахливими жертвами окуплений був цей титул “робітник мистецтва”. І не один з нас по “визволенню” в 1939 р. просто з дива не міг зійти, чому акторів так “шанують і поважають”. А між іншим, “робітники мистецтва” – це були, по волі чи по неволі, робітники, в найгіршому цього слова значенню, комуністичної партії чи “охорони” тієї партії – НКВД. Не диво, отже, що актори, чи то пак робітники мистецтва, – це була своєрідно упривілейована верства, яка повністю стояла в залежності від партії і кожночасно мусіла бути готова виконати назначену партією роботу “освідомлювання мас”.

Спершу, в 1930-х роках, як уже ми згадали, советський театр був просякнутий натуралізмом Станіславського й Антуана. Що Станіславського, скаже дехто, це правильно. Станіславський поклав чималі заслуги для московського театру й, коли вибрав шлях “на-ліво”, то не диво, що більшовики почали його величати “своїм”. Тим більше, що натуралізм Станіславського (як і, врешті, він сам про це говорить) “був неначе містком до цього “нового величного”, яке, мовляв, “зродить епоха майбутнього” (читай: епоха жидівської комуні), коли театр “буде власністю мас” (читай: на послугах НКВД).

Але при чому тут Андре Антуан, один з визначніших французьких театральних діячів? Діло ясне, коли приглянемося “Щоденникові директора театру”, що його написав Антуан як директор спершу “Вільного театру”, відтак “Одеону”, а вкінці “Театру Антуана” в роках 1887-1906. (На московську мову переклав цей

щоденник жид А.Мовшенсон у 1939 р.) Які п'єси ставив Антуан? У "Вільному театрі" Антуан ставив у першу чергу п'єси, які представляли "дно капіталістичного суспільства, він просто фотографував дійсність в її темних і мрячних кольорах". Це з одного боку. А з другого, ставив він також п'єси, які в сатиричному наświetленні подавали глядачеві "буржуя, його кретинство, брехню його моралі, загин буржуазної сім'ї, глибоку аморальність високопоставлених осіб" і т. д. (замітна в цьому напрямі є триактова комедія Жоржа Ансе "Лекція вдівцям", що її напередодні упадку Польщі ставив один з варшавських театрів, звичайно, директором цього театру був жид!).

Годі сказати, щоб Станіславський чи Антуан були більшовиками в розумінні сьогоднішнього більшовизму, але що ця "сценічна революція", як звать її історики театру, підходила більшовикам, це ясно. Сам Антуан у своїх спогадах пише, що "форма сучасної драми вмерла, й поки історія потвердила його здогад, "умерла й її суть". Та він не був у силі "привернути життя драматургам" так, як привернув життя акторам. З перспективи сьогоднішнього дня можна сказати, що Антуан і плеяда йому подібних були революціонерами, звичайно, у мистецтві, без ідеї. Це й зосталось на ньому, але він дав підложжя – може, й поневолі – більшовицькому т. зв. соціалістичному реалізмові.

Представляти гниль буржуазного суспільства на сцені советського театру – діло похвальне. Це советський театр прийняв зразу, й десятки театрів почали грати сотні п'єс, в яких оплюгавлювано й осмішувано буржуїв, капіталістів і т. д. Долучився до цього ще й другий, не менш важний чинник: визиск нещасних робітників-пролетарів буржуями, капіталістами і т. д. Та все ж таки це була тільки одна сторінка медалі й то сторінка негативна по своїй суті й зовсім не будуоча. Комуністична партія зараз же зрозуміла й усвідомила собі, що коли хтось оплюгавлює другого, то цей хтось ще нічого не буде. Треба було шукати якоїсь творчої основи. Реалізм чи натуралізм був добрий тільки для з'ясування негативної сторінки ворожого табору. Що більше, поволі негативні типи, такі обов'язкові у ворожому таборі, почали просякати й до советського театру. Советські драматурги почали "реалістично" представляти життя, й виходило, що люди, чи в правому, чи в лівому таборі є завжди... людьми... А цього бути не могло! "Сталінська епоха" могла складатися тільки з геніїв, щоправда, з менших, як сам Сталін, бо ж він був "генієм людства", але все ж таки з геніїв.

“Радість життя чи радість бою” – це міг бути тільки настрої п’єси, це могла бути тільки атмосфера, в якій дія розвивається. Але що має представляти собою п’єса? Коли буде згідна з дійсністю, то на сцені побачимо умираючих з голоду селян, побачимо, як мати їсть свою рідну дитину, побачимо, як останню корову селянинові відбирає колгоспне управління. А корову міг тільки відбирати селянинові поміщик, селяни могли гинути з голоду тільки в службі панів. Писати п’єсу, де в ідеальних кольорах представлялось би майбутнє, – це не згідне знову ж з постановами Всесоюзної Комуністичної Партії більшовиків. – Письменники – це будівничі дня, вони мусять бути “робітниками”, а не безплідними мрійниками-ідеалістами. Для таких є тільки льохи ГПУ.

Треба було, отже, придумати якийсь термін, який не тільки спрямував би увагу письменників на “буденну” будівничу роботу, але, що найважливіше, літературно оформив би театральне мистецтво. Байдуже, чи цей термін відповідатиме дійсності, байдуже, чи буде зрозумілим для письменників, – одне тільки найважливіше, цей термін мусів надати театральному мистецтву цілого СРСР “братній російський народ”, цей “найкультурніший народ у світі”, мовою якого говорила, чи то пак не говорила, а просто вигукувала на radoщах “одна шоста частина світу”.

Найповажнішою фірмою для советської літератури був, безумовно, “братній” письменник Максим Горький. І ось советські дослідники письменства кинулись шукати, чи він коли-небудь чого-небудь про це не сказав. І виявилось чудо – одне з історичних патьомкінських чуд – “геніальний братній” письменник Горький, ще поки умер, у своїй геніальності передбачив, що не менш “братні й геніальні” критики, як Л.Ліфшиц, С.Гольдштаб і А.Гозенпуд будуть шукати в його творах за одним терміном, і для улегшення їхньої праці придумав згори термін – “соціалістичний реалізм”. Невиказана радість огорнула “братніх” критиків, невиказана радість заволоділа усією літературою “одної шостої частини світу”.

Усі часописи, журнали, шкільні підручники заговорили всіма голосами про соціалістичний реалізм, і ніхто не знав, що воно таке є. Поодинокі ці слова кожному були не тільки знайомі й зрозумілі, але й сердечно оклепані. Але зв’язок цих слів у пристосуванні, в першу чергу, до театрального мистецтва рішуче не був зрозумілий. Скажемо, реалістично поставити відому п’єсу Старицького “Ой, не ходи, Грицю” не тільки можна, але й треба, й

ніхто її в українському театрі ніколи інакше не ставив. Соціальні моменти видвигнути із “Ой, не ходи, Грицю” можна, й навіть советський драматург Микитенко (згодом “ворог народу”, який і наложив на себе руки) переробив “Ой, не ходи, Грицю” в цьому напрямі, що Хома – це був куркуль, Гриць – експлуатований пролетар, Маруся – колгоспниця і т. д. Але в який спосіб можна ставити “Ой, не ходи, Грицю” в стилі соціалістичного реалізму, коли ніхто собі не може з’ясувати, що воно таке є?

Та від чого ж такі геніальні советські критики, як згадані Гольдштаб або Гозенпуд, чи І.Альтман, А.Рубін або М.Гольдштейн? Просто й ясно: соціалістичний реалізм – це згода з дійсністю, але тому, що ця згода з дійсністю завжди виходила на шкоду більшовикам (цього ж, однак, не можна було голосно говорити), чи, інакше, реалізм – це “буржуазна видумка” давно вже відома, отже, згода з дійсністю, не такою, яка заіснувала під час писання даного твору, але згода з дійсністю такою, яку автор, пишучи даний твір, передбачує в соціалістичному устрої. Ось і все, ясно і зрозуміло. Кожний такий твір, писаний у стилі соціалістичного реалізму, буде в першу чергу жахливо виховний, будуючий, а що найважливіше, буде в гострій суперечці й контрастивно-трагічно різний від справдішньої, оточуючої нас дійсності. А це останнє (про що також не можна було голосно говорити) для більшовиків було найважливіше.

Може, ще дехто спитатись: хто ж знає, яка буде “дійсність” соціалістичного устрою? Адже ж один письменник може собі уявити цю “дійсність” інакше, а другий письменник – інакше! Та тут різних відповідей не було: Всесоюзна Комуністична Партія більшовиків сказала, що соціалістичний устрій виглядає і виглядатиме так, як вона каже. І крапка. “Отводов нет”! Докладнішу відповідь могло дати тільки НКВД.

Оформлення панівного напрямку в літературі й театрі найшлося, з цього приводу дуже багато говорилося, ще більше писалося, але, по суті, нічого з цього не вийшло. І не могло вийти: бо ж ніхто з письменників не міг собі (звичайно, безкарно!) дозволити писати повість, драму чи оповідання, згідне з дійсністю... майбутнього! Тут великі можливості мали тільки критики, бо кожному (звичайно, померлому!) авторові, на якому більшовицькій літературі залежало, чи хотів небіжчик, чи не хотів, а з покійником дискусія, як відомо, легка, сугеровано соціалістичний реалізм. Мовляв, ось у цьому творі він “хотів” сказати таке і таке, а в тамтому є “натяк” знову на це й т. д. Та таке вирішення справи

театрові не допомогло. До чого докотився більшовицький театр напередодні упадку СРСР, з'ясовують найкраще слова І.Бурмистенка, начальника Головреперткому (головного репертуарного комітету) УРСР під час наради активу театральних працівників України 11.X.1940 р. (за журналом “Театр”, № 11, 1940, с. 4).

“Радянська драматургія, – говорить Бурмистенко, – має ряд великих недоліків. У створенні драматургічних творів спостерігається деяка “серійність”. Зовсім недавно до комітету в справах мистецтв надійшло дуже багато п’єс, присвячених не стільки боротьбі радянських людей з ворогами народу, скільки самим ворогам народу. Шпигуни, диверсанти, вороги різних мастей заповнили твори радянської драматургії і частково заповнили сцени наших театрів. Природно, що проти цього напряму – одностороннього, потворного, проти цього *шкідливого відображення нашої радянської дійсності* (підкреслення моє. – Л.Н.) треба було виступити.”

Значить, соціалістичний реалізм не переміг! Жахливість життя мусіла відбитися в письменстві, і не допомогло навіть і те, що вину за це страхиття, що діялось у СРСР, скидали на “ворогів народу”, мовляв, вони винні, що так є, як є. Ці фікційні вороги народу, створені жорстокою уявою азіата, хоч у страшній дійсності життя в межах СРСР і спливали невинною кров’ю, письменство, театральне мистецтво, закриваючи жахливу дійсність, було настільки непереконливе, настільки брехливе, що не переконало навіть самих більшовиків. Надаремно горлали “братні” критики вроді Гозенпуда, що “наші хороші драматурги неправильно розуміють завдання радянського мистецтва”, що лихо, мовляв, у тому, що “радянські драматурги не дають глибокого зображення радянського життя”. Бо, як каже Бурмистенко, “ми викорінюємо пережитки капіталізму в свідомості людей, але комуністичне виховання трудящих передбачає не тільки викорінення пережитків капіталізму в свідомості людей, але й *виховання нової моралі* (підкреслення моє. – Л.Н.). Ось цю сторону наша драматургія, на жаль, зачіплює дуже і дуже мало, більш, ніж поверхово, нецікаво. Нам треба зображати героя наших днів, рядову радянську людину, її переживання, її почуття. У нас створені прекрасні образи героїв громадянської війни, але, на жаль, центральне завдання нашої драматургії і театру – створення образу героя наших днів, образу людини, з якою ми працюємо пліч-о-пліч – не розв’язане ще нами...”. Що більше, ми довідуємося, що “у нас мало місця

зневажливе ставлення до романтики, а романтика не суперечить нашому принципу соціалістичного реалізму, романтика входить як складова частина в загальне поняття соціалістичного реалізму”.

Стара правда: чого не було в житті, чого в житті немає, не буде і в письменстві. “Рядової радянської людини”, “героя наших днів”, в якого переживання і почуття можна було б зняти в містецьку форму, годі було знайти в трагічній “радянській” дійсності. А те, що можна було знайти, було таке зневажливе для гідності людини, було таке несамовите, що навіть коли б хто побачив усю нагу правду, не тільки не повірив би, але просто відвернувся би з відразою й огидою.

Услід за цим це “зневажливе ставлення” до романтики – це ж ніщо інше, як тільки неможність просто зняти в рамку духового захоплення борні за ідею. Бо ж, по суті, хто бачив і стрічався віч-у-віч зі страшною “радянською” дійсністю, тому ясне, що це не був бій за які-небудь ідеї чи напрями, а просто карикатура цього. Ясно, отже, що гниль і бруд не можна опромінити романтикою, хоч як і силувався би хтось це зробити.

І, таким чином, соціалістичний реалізм став пустою етикеткою і такою етикеткою залишиться в історії театру. Всупереч заходам і міркуванням паперових критиків, життя вирішило інакше.

ЗАВДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Немає, мабуть, ні одного періоду в історії української культури, в якому український театр не відіграв би чільної ролі. Був він пристановищем українського національного елемента, був він рушійною силою творчості українського народу, був він заборолем проти різного роду зазіхань інших, ворожих українському народові елементів. Можна сміло сказати, що продовж довгих десятиків років, особливо в початку ХХ в., наш театр зайняв у історії української культури одне з передових місць і був одною із найбільш висунених творчих стійок.

Минулі цензурні утиски, жахливе zdeформування українського національного театру жи́до-більшовицьким режимом вимагали різних підходів чи, докладніше кажучи, різних засобів рятунку українського театру. Майбутні історики українського театру щойно з перспективи часу матимуть змогу докладніше устійнити сьогоднішнє місце театрові в історії культури. Сьогодні, пристосовуючись до обставин, ми мусимо мати на увазі в першу чергу час, в якому ми живемо, можливості, які вириваються перед нами, й завдання, що ми його мусимо сповнити.

Треба собі усвідомити, що родиться нова людина, яка не тільки кермуватиме новим світом, але яка мусить цей же новий світ збудувати чи zdeформувати. Ця нова людина – це не якесь майбутнє нове покоління, яке прийде “по наших аж кістках”, це ми самі, що мусимо основно переродитись. А головну роль у нашому переродженні гратиме український театр, як ця установа, що є в найближчих зв'язках, в якнайтіснішому контакті з масами, зі загалом. І тут саме починається одне з основних завдань українського театру – іти в маси з новими гаслами, з новою психікою, з новою душею.

Та на цьому не вичерпується основне завдання українського театру сьогодні, бо не треба забувати, що наш театр поруч і з нашим малярством є репрезентацією нашої культури. Репрезента-

цією перед цими народами Західної Європи, які силою політичних обставин творять нове життя на Сході. Український театр під цю пору відіграє – поволі чи поневолі – роль нашого амбасадора, і про це ми не можемо забувати. І коли в минулому український театр не дозволяв погаснути національному духові, коли був тим голосом, що будив зі сну бойово-творчі сили, і з уваги на те, ми не дуже або зовсім мало звертали увагу на його зовнішню форму, тепер ми, знаючи його репрезентативний характер, мусимо, в першу чергу, звернути увагу на його зовнішню форму. Нам не вільно сьогодні забувати, що представник нашої культури мусить бути бездоганно... вдягнений.

Завдання українського театру сьогодні – величезні. А вплив театру на нас, цей сірий загал, можна буде колись з'ясувати словами одного з наших істориків театру, який під час революції 1918 р. сказав: “Хто думав би, що Заньковецька своєю грою змогла повалити московського царя?”

УКРАЇНСЬКИЙ АКТОР

Письменник залишає свої писання, маляр – свої образи, музика – свої композиції. Актор сходить зі сцени і сходить з життя. Згадує його ще те покоління, яке бачило й захоплювалося ним на сцені, згадує його також ще чергове покоління, яке знає його прізвище “зі слуху”, і на цьому кінчиться його “слава”. Це, сказати б, зовнішня, життєва сторінка. Правда, є ще друга, ця невловна, до якої актори не завжди признаються, а яка є основою невмирущого акторського покоління. Ця друга і, скажемо, головна суть акторської творчості – це навіть дуже часто поневільне виховування нового акторського наробку, це поневільне запліднювання творчістю, іскорки якої актор силою свого таланту розкидає у серця тих, що дивлячись із залі, переживають з ним усі моменти на сцені. І сміло можемо сказати, що це найбільша сатисфакція актора і його найбільша сила.

Під цим кутом розглядаючи українського актора, ми мусимо сказати, що так, як його історія не має, мабуть, рівної собі в цілому світі з уваги на недержавність нації, так знову, з другого боку, український актор, мабуть, єдиний теж у цілому світі не діждався належної йому цілогранної монографії. Не слід нам тут вивиснювати, чия це вина. Радянська Україна, усвідомлюючи собі ці недоліки, звичайно, з точки погляду діалектичного матеріалізму, почала була видавати (у київським видавництві “Мистецтво”) монографії “орденоносців” різного роду й величини. А сьогодні, коли перед українською культурою відкриваються нові можливості, ця помилка чи, може, радше недотягнення нашого минулого, мусять бути справлені.

Монографії наших акторів – це не тільки стовпи розвитку нашої культури, це не тільки обов’язок пошани до наших, у тінях захованих, великих жреців краси, але також і відтворення обличчя нашого суспільно-громадського життя. Це обличчя українського театру, про яке досі не згадували, а якщо згадували, то тільки тут

і там принагідно наші історики театру, в повній мірі і в повному образі можна буде відтворити тільки в біографіях, у цій борні з життям кожного українського актора. І перемога українського високовартісного театрального мистецтва над українським злиденним, затурканим життям – це історія українського актора.

ЮВІЛЕЙ ЛЬВІВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ Розмова з літературним керівником Театру, д-ром Гр. Лужницьким

Львів, 11 квітня.

8-ий день квітня був святочним днем для Львівського Оперного Театру, як теж для його численних любимців. На цей день припала 200-ня вистава цієї нашої культурної установи. 200 вистав – здаватись може й небагато – та скільки досягнень, скільки успіхів здобула за цей час львівська сцена! Згадати б лише такі вистави, як “Кармен” чи “Пер Гінт”, і справді можна бути гордим за наш Львівський Театр. Як нас інформує літературний керівник Театру д-р Гр. Лужницький якого відвідали ми в його кабінеті, на Львівський Театр складається, по-правді, аж чотири театри, а це: Театр драми та комедії, Оперний Театр, Театр Оперети та Балетний Театр. Усі вони співпрацюють у згоді, хоч може й не без певного співзмагання. Добірний склад акторів, власна оркестра, власний хор і, передусім, обширний театральний будинок дають змогу щораз кращому розвоєві Театру.

– Може б так, пане докторе, дещо про початки нашого Театру?

– Початки Львівського Оперного Театру рівночасні з початками нашої нової дійсности. Кожний хотів тоді бути на своєму місці. Працівники театру при допомозі тодішньої Управи міста взялись за організацію Театру. І ось проминуло кілька місяців, а вже здобуто чималі успіхи.

– Яка була перша вистава?

– Першим ішов наш старовинний “Запорожець за Дунаєм”. Це було це 19-го липня минулого року. Ставив цю виставу відомий наш театральний діяч і сеніор наших акторів Йосип Стадник. А дотепер ця вистава йшла на нашій сцені вже 14 разів, осягаючи за кожним разом щораз новий успіх.

– Котра з вистав мала найбільший успіх?

– Якщо взяти під увагу чисельний облік, то найбільше разів виставили ми “Циганського барона”, бо аж 19 разів. І справді? ця завжди жива оперета в постанові Й. Стадника мала та й ще має великий успіх у нашої та німецької публіки. Не менший успіх мала вистава народної драми “Ой, не ходи, Грицю” в постанові Й. Стадника, що йшла дотепер 15 разів, “Мадам Батерфляй” у постанові В. Блавацького, що йшла 14 разів і “Жайворонок” у постанові П. Сороки, що йшов 13 разів. Із інших вистав – “Маруся Богуславка” в постанові В. Блавацького йшла 14 разів. “Батурин” у тій самій постанові – 13 разів, “Скупар” – 11 разів і т. д. Окремо взяти треба актуальну протибольшевицьку п’єсу українського київського письменника К. Гупала п. н. “Тріумф прокурора Дальського” в постанові В. Блавацького, що виставлялась на нашій сцені вже 15 разів, а передбаченні є ще її нові вистави. Великим успіхом у глядачів тішаться дві нові вистави, що, за словами критики, є найкращими досягненнями нашого Театру: це опера “Кармен” у постанові В. Блавацького та балет – Пер Гінт” у постанові Е. Вігілева. Обі ці вистави ввійшли найпізніше в наш репертуар і тому чисельне зіставлення не може вірно схарактеризувати їх успіху.

– Ви згадували, пане докторе, про 4 театри. Котрий із них найдіяльніший?

– Це теж не проста справа. Підготова опери чи балету вимагає більше часу, як підготова драми чи комедії. Тому й драматичний репертуар можна частіше змінювати. А в нашому репертуарі – 7 драм, 3 комедії, 4 опери, 2 оперетки та 2 балети. Те саме можна сказати про акторів. Усі вони мистці у своїй ділянці, і Театр справді гордиться ними. Возьмім оперу Л. Черних у прекрасній креації Кармени чи Е. Поспієва як Батерфляй, чи І. Туркевич-Мартинцева, чи любимець нашої публіки д-р В. Тисяк чи І. Романовський, чи новий здобуток нашої сцени Л. Рейнарівич – всі вони репрезентують високе мистецтво. Те саме в балеті. Такі імена, як В. Переяславець і О. Ярославців, мають свою вимову. А. К. Ошкамп чи Р. Геринович, або Сугробкіна, чи І. Соколовська та Д. Нижанківська – це теж не мала причина успіхів наших балетних вистав.

– Це в більшості нові прізвища!

– І. Рубчак і Й. Стадник – це сеніори нашого Драматичного Театру. Тут ще й такі прізвища, як Л. Кривіцька, В. Блавацький. А. Совачева. Н. Лужницька, В. Левицька. А. Степова, Б. Паздрій,

Ст. Крижанівський, В. Королик, І. Гірняк. Ростуть теж нові таланти, як Є. Шашарівська, Є. Дичківна та інші. Окремо згадати треба оперету, в якій, безперечно, веде перед Ст. Стадниківна та побіч неї такі імена, як О. Кальченко, Бенцалева, Копистинська. П. Сорока, Є. Курило, Є. Левицький, В. Шашарівський... У театрі ок. 400 працівників. Ніяк про всіх говорити. Згадаю ще коротко про керівництво, що по його боці головна заслуга успіху вистав. Тут на першому плані мистецький керівник Театру В. Блавацький, що, так сказати б, надає тон Театрові і є справді його душею. Велику працю виконує музичний керівник Театру Л. Туркевич. Його заслугою є існування симфонічної оркестри, про яку вже давно думали наші музичні кола. Балет має теж видатного спеціаліста – балетмайстра Е. Вігілева, що є автором обох наших балетних вистав і всіх балетних вставок в інших виставах. М. Радиш, що, правда, не появляється ніколи на сцені, та якого прекрасні та завжди свіжі й оригінальні декорації раз-по-разу подивляємо, теж наша гордість. Але маю ще для вас новину... Наш Театр заангажував визначного харківського режисера, колишнього режисера світової слави Українського Театру “Березіль” за дирекції геніального Леся Курбаса, п. Й. Гірняка. Режисер Гірняк приступив уже до праці та вже незабаром побачимо на львівській сцені комедію П. Куліша п. н. „Мина Мазайло” в його постанові. Крім цього, до кінця сезону, що минає 30-го червня, поставить наш Театр оперетку Легара “Циганське кохання”, оперу Пуччіні “Тоска” та ще одну балетну виставу, можливо, що Лисенкову.

– Скільки лиш концертів відбулось за цей час, а в усіх брали участь члени Театру!

– І концерти теж не вичерпують усієї нашої діяльності! Наш Театр недавно їздив до Станиславова з виставою “Тріумфу прокурора Дальського” та здобув там повний успіх. Виїздитиме він теж і в майбутньому. Уривки з нашої ювілейної вистави народної драми п. н. “Ніч під Івана Купала” зфільмовано. Незабаром матимемо теж можливість відкрити балетну та драматичну школу, щоб підготувити нових кваліфікованих акторів і танцюристів. Взагалі Львівський Оперний Театр – це організація, що під кермою досвідченого директора А. Петренка прямує до щораз більшої висоти. Прапором цієї організації – розвій театрального мистецтва. І цьому прапорові всі ми непохитно вірні.

500-а ВИСТАВА ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ

Львів, 13 березня

Пам'ятного 30 червня 1941 р., коли німецькі збройні сили зайняли місто Львів, віджив також і Львівський Український Театр, що звався за більшовицьких часів Театром ім. Лесі Українки. Театр ім. Лесі Українки майже не проявляв життя, бо треба було його спершу “зорганізувати”, тобто галицьких акторів перемішати з “перевихованими” уже радянськими акторами, а вслід за цим, будинок колишнього старого львівського театру, де за Польщі містилося кіно, не був ще як слід зладжений.

Зараз же після “приходу німецьких збройних сил львівські актори на загальних зборах вибрали управу нового львівського театру, який відтоді почав зватися “Український Театр міста Львова”, в склад управи входили: А.Петренко – головний директор, реж. В.Блавацький – мистецький керівник і перший заступник директора, реж. П.Сорока – другий заступник директора. Управу “Українського Театру міста Львова” затвердив тодішній посадник міста д-р. Ю.Полянський, і згодом за його порозумінням назначено музичним керівником проф. Л.Туркевича, літературним керівником д-ра Гр.Лужницького, а секретарем театру став Р.Мусій¹.

До двох тижнів на сцені Львівського Театру появилася перша вистава (19.VII. 1941) “Запорожець за Дунаєм” у постанові реж. Й.Стадника. Минуло 25 місяців від того пам'ятного дня, а в неділю, 14 березня 1943 р. іде 500-ю виставою “Камінний Господар” Лесі Українки.

¹Гляди докладніше «Львівські Вісті» з 12.XII.1941 р.

500 вистав – під цю пору це неабиякий баланс Львівського Театру. Це не тільки величезний здобуток української театральної культури, це показ української творчості перед чужинцями, показ, гідний пошани.

Під цю пору головним директором Оперного Театру (бо так тепер зветься офіційно Львівський Український Театр) є мистецький керівник його, реж. В.Блавацький (дир. А.Петренко уступив 30.VI.1942 р., а на його місце управа міста назначила директором реж. В.Блавацького). Львівський Театр по своїй суті має три відділи: драматичний і комедійний, оперний і оперетний та балетний. У склад театру входять: 15 людей провідного персоналу, 4 суфлерів і інспіцієнтів, 19 солістів опери й оперетки, 20 драматичних артистів, 53 хористи, 36 членів балету, 16 адміністраційних урядовців, 59 членів оркестри й 119 членів технічного персоналу. Разом 341 особа.

За 21 місяць свого існування Львівський Театр виставив 40 прем'єр – значить, пересічно 2 прем'єри місячно, вчислюючи туди II Симфонічний Концерт і IX Симфонію Бетговена. Поодинокі театр виставив такі прем'єри: “Аїда” (йшла 11 разів), “Батурін” (13 разів), “Балетний вечір” (25 разів), “Циганський барон” (34 рази), “Циганське кохання” (18 разів), “Дон Кіхот” (15 разів), “Голандець-блукач” (3 рази), “Кавалерія рустікана” (3 рази), “Кармен” (26 разів), “Копелія” (13 разів), “Камінний господар” (8 разів), II Симф. Концерт (1 раз), “Маруся Богуславка” (19 разів), “Мужчина з минулим” (10 разів), “Мадам Батерфляй” (24 рази), “Мина Мазайло” (11 разів), “Наталка Полтавка” (6 разів), “Ніч під Івана Купала” (15 разів), “Пестрий вечір” (6 разів), “Облога” (4 рази), “Ой не ходи, Грицю” (22 рази), “Пер Гінт” (23 рази), “Паливода” (3 рази), “Паганіні” (12 разів), “Ріка” (11 разів), “Скупар” (16 разів), “Схоплення Сабінянок” (6 разів), “Самодури” (9 разів), IX Симф. Бетговена (3 рази), “Степовий гість” (13 разів), “Схоплення з Сералю” (4 рази), “Тріумф прокурора Дальського” (27 разів), “Тоска” (12 разів), “Травіата” (7 разів), “Украдене щастя” (10 разів), “Запорожець за Дунаєм” (16 разів), “Земля” (11 разів), “Жайворонок” (23 рази), “Зимовий вечір” і “На перші гулі” (6 разів).

За 21 місяць квитків продано на суму 1.707.204.042 злотих, відвідало театр 359.926 глядачів.

Як уже згадано, головним директором Оперного Театру є реж. В.Блавацький, начальником канцелярії – О.Тарнавський, режисерами – П.Сорока, О.Гірняк, Б.Паздрій, режисером-

адміністратором є С.Крижанівський. Помічниками режисерів є С.Гонджа, Н.Лісовська, О.Добровольська. Музичним керівником є проф. Л.Туркевич, диригентом, крім проф. Л.Туркевича, Ф.Вайдліх, Я.Барнич, І.Копп, Я.Вошак. Хормайстрами є Я.Вошак і І.Копп. Концертмайстри: М.Лисенко, О.Голинська, І.Приймова, З.Ліпчинська. Виконують костюми Е.Олесницька і І.Прокопович. Декорації виконують або виконували: М.Радиш, Г.Кендзьора, М.Григоріїв, В.Ласовський, М.Іршов, С.Лянґнер. Балетмайстри театру: проф. Е.Вігілев і В.Штенгель.

Як уже згадано, від 19.VII.1941 по 14.III.1943 рр. усіх постанов було 40. В тому числі, реж. Блавацький поставив 15 вистав, реж. О.Гірняк – 5 вистав, реж. Й.Стадник – 5 вистав, реж. Б.Паздрій – 3 вистави, реж. І.Іваницький – 1 виставу, реж. В.Яковлів – 1 виставу. Музичні постанови: проф. Туркевич – 15 вистав, Ф.Вайдліх – 4 вистави, Я.Барнич – 5 вистав, І.Копп – 1 виставу, Л.Бекерс – 1 виставу, Я.Вошак – 4 вистави. Балетних постанов 4 поставив Е.Вігілев, 1 – В.Штенгель.

Кинувши оком на цей творчий баланс Львівського Театру з приводу 500-ї його вистави, яка йде в неділю 14.III. ц. р., не важко нам собі усвідомити, що в сучасному культурному житті не тільки Львова, але й цілої нашої батьківщини Львівський Театр займає перше місце. Воно йому належить по заслuzі, й це з гордістю відмітить на сторінках нової історії українського театру його майбутній дослідник.

ІДОЛ ЧИ ДЕМОН ТЕАТРУ? На маргінесі статті Ю. Косача "Демон театру" "Наші Дні", ч. 7 за липень 1943*

Колись П. Карманський в Італії над морем, ще як студент теологічного факультету в Римі, побачив меву й, нагадавши Байрона, написав вірш. Впродовж одного десятка років у поетів "молодомузців" – не було кращого поетичного порівняння як мева. Я особисто знав одного бувшого поета (помер ветеринаром у Гузієві), який до редакція "Шляхів" прислав був вірш, що починався від слів: "Ти мева, а я чоловік"¹.)

Франко написав "Каменярів" і кожна промова, кожний реферат, кожна стаття не сміла інакше кінчитися, як на "шляху поступу ми лиш каменярі". Про нагоду чи про зміст, причину свята, торжества, концерту, реферату, – байдуже, головне, треба було вжити цього порівняння. І навіть один наш адвокат, коли йому гратулювано з приводу уродин донечки, зворушеним голосом відповів: "Я каменяр"! А. Блок написав "ветер, ветер по всьом божем свете". Блока прочитав Тичина і закликав: "чортів вітер, проклятий вітер", пишучи свою "думу про трьох вітрів". І пішов "вітер з України" по нашій землі й докотився аж до емігрантських поетів, до А. Павлюка, Є. Маланюка: "оттак на вік, каварня, вітер..." В доказ існування такого ідолопоклонства в нашому письменстві – а що гірше в нашому житті – можна б

¹ На відміну від меву тепер находимо майже в кожному оповіданні, вірші, а навіть статті, не говорячи вже про грубші речі, як драма чи повість аж три ідоли. Це слова: «духмяний», «рахманний» «поліття». Як виказало слідство одного з наших старших письменників, панове Ідолопоклонники не знаючи їх правдивого значіння, вживають їх де попаде, щоб тільки котресь із цих слів найшлося в їхньому творі.

навести ще десятки-тисяч цього рода прикладів, та щоб уявити собі, як виглядає новітнє ідолопоклонство, варто прочитати статтю нашого письменника Ю. Косача “Демон театру”, поміщену в “Наших Днях” ч. 7 за липень 1943 р., с. 4.

“Альфонс де Шатобріян – починає свою статтю Ю. Косач – забираючи голос у недавній дискусії французьких письменників, заявляє, що вирішним чинником у перемінах, що їх зазнає духове життя сучасности, є маса (підкреслення Ю. Косача). Значить, кожний читач “Наших Днів”, прочитавши цю заяву Альфонса де Шатобріяна, повинен зняти капелюх: раз сказав це Альфонс де Шатобріян, то воно непорушне, як скала, й про це не може бути дискусії. А між тим кожний, хто цікавиться українським театром, знає без Альфонса де Шатобріяна, що тому 20 років, коли їздили по українських землях такі наші театри, як “Театр ім. Тобілевича”, театр “Союзу Акторів” чи театр “Заграда”, “вирішним чинником” і напрямним театру й репертуару була тільки маса. І коли хтось на якихсь дискусіях французьких письменників щось скаже, то воно не мусить бути пригоже й підхоже до українських письменників чи до українського театру. І слова пана Альфонса де Шатобріяна, може, добрі для французів – є в цьому випадку величезним анахронізмом для українців.

Слідом за цим, пише Ю. Косач – маса прагне чуда, прагне неймовірного, чарівного і лицем до маси повинен стати кожний мистець, коли не хоче, щоб епоха пройшла повз нього, не озирнувшись”.

Не знаю, чиї це слова, Альфонса де Шатобріяна чи Ю. Косача, на всякий випадок слова ці неправильні й шкідливі, Лицем до маси стає демагог – правдивий мистець стоїть здебільше спиною до маси, він веде її, а не сугерує їй свої хотіння. І в тому саме різниця між демагогом – чи, злагіднім це порівняння, між трибуном і мистцем, що хоч один і другий панують над масою, але мистець панує над масою тому, що він віддав їй свою душу, а трибун – тому, що заволодів її пристрастями. В тому саме основна різниця!

Ю. Косач в дальших частинах своєї етапі розвиває цю думку “влади” над душами, мовляв масу лиш надить успіх п’єси, а це діється тоді, коли драматург, одержимий демоном, уміє найти дорогу до почуття маси й то не стаючи її рабом, не творячи під “смак” глядача, а здобуваючи владу над душами”.

Можна б тут сперечатися, чи є яка різниця в тому, що драматург находить “дорогу до почуття” чи пише “під смак” – чи

цей смак не є самою реакцією на знайдену “дорогу до почуття” – повторюю, це може бути темою окремої дискусії. Та річ не в тому і лаю вражіння, що суть сказаного Косачем є у владі над душами. І тут мусимо виразно сказати, що коли письменник творить із цього погляду, то він залишиться звичайним амбі-ціонером! Він, може, матиме тимчасовий успіх, але “епоха пройде повз нього не озирнувшись” і він буде метеором, що заяснів і згас. Ярким і сильним своїм світлом він може й проріже фірмамент мистецького неба, але сам згорить і по собі не залишить нічого. А найкращим доказом влади над масою є тимчасовий неуспіх драматурга. Бо ж відома річ, що треба самому згоріти в огні любови, щоб цим вогнем запалити інших!

“Чи не чарує нас Олександр Дюма-син своєю повістю про Даму з камеліями, чи не забуваємо про все, поринаючи в хащі людської комедії велетня Бальзака,” – питається Ю. Косач і признається, що “кохання Манон Леско й кавалера де Гріє для мене особисто є неповторною, чарівною казкою...”

Якщо йде про особисте, то мене Олександр Дюма-син ніколи не чарував своїми повістями, а велетень Бальзак є для мене незносно нудний. Правда, я ніколи не поклонявся чужим ідолам і тому, може. “Старе гніздо Я молоді птахи” В. Лови для мене залишиться “неповторною, чарівною казкою”.

І на тому напрямі не переконають мене ні цитати Шопенгауера, ні розмови Гете з Еккерманом, ні те, що говорив Жерар де Нерваль про Мольєра, з Міллер про Гоцці, ні цитати з Кальдерона Гольдоні, Лесінга, Вольтера, Дідро, Фрайтага і імже ність числа, що їх у своїй статті згадує Ю. Косач. При чому весни тут? Ю. Косач захоплюється, мовляв, Шопенгавер розв’язав так істоту театрального мистецтва і так повинно бути, а не інакше. При чому тут Шопенгавер? Ніякі цитати неукраїнських філософів і неукраїнських театрознавців не розв’яжуть питань українського театрального мистецтва і про це мусять пам’ятати поклонники ідола театру. Бо український театр є органічний із нацією, він не є надбудовою суспільнокультурного життя даної нації на Заході, тільки він є одною з підвалин, одною з клітин української нації. І тому поклонники ідолів доходять до таких просто злочинів, як ось у статті Косача, який пише: “виборсуючись із хащів провінційної бульварщини, знов пробудженої гаркун-задупайської побутовщини, слинявого мелодраматизму, повинен новий український театр зачерпнути свіжого повітря з вічномолодих просторів світового театрального мистецтва”. Чи справді М. Старицький,

М. Кропивницький це “гаркун-задунайська побутовщина”? А якщо так, то на чому вирости драматичні етюди О. Олеся, драми Лесі Українки чи В. Винниченка? Адже ж їх виховували ці ж самі, за словами Ю. Косача “хащі провінційної бульварщини”, цей самий “слинявий мелодраматизм”! І, Господи зглянься над українським театром, коли б він мав “черпати свіже повітря” із Олекс. Дюма-сина!

Побачити Захід це ще не значить кидати каменем на своє рідне – як це роблять поклонники ідола. Бо тоді будемо схожі на одного критика, що цілими роками доказував нам на сторінках нашої преси, що вежа Айфля в Парижі є краща від вежі Волоської церкви у Львові. А галицькі українці таки не дали йому віри.

Що ж, тупоголові ми, їй Богу!

Там Есхіл, Лопе де Вега, Расін, Бомарше, Гегель, Гавтман (цитую за Косачем), а в нас у Львові, при виповненій завсіди залі Оперного Театру йде “Ой, не ходи Грицю” М. Старицького, ці зразкові “хащі провінційної бульварщини”, цей “слинявий мелодраматизм”, це найвищого ступня “гаркун-задунайська побутовщина”!

І щоб на це сказав Шопенгавер?

ТЕАТР ЮНОГО ГЛЯДАЧА

Львів, 11-го лютого.

Наша українська молодь до самого останнього часу була позбавлена культурного обслуговування відповідно до свого віку. Не було у Львові ні театру, ні інших видовищних закладів, що займалися би цією справою і ставили б вистави цікаві і корисні для юнацтва, і через це останнє орієнтувалося виключно на театри для дорослих, відвідуючи такі п'єси, що робили на них негативне враження та шкідливо впливали.

Тепер ця прогалина в культурно-мистецькій ділянці зліквідована. При Інституті Народної Творчости нещодавно організовано спеціально з метою обслуговування молоді театр юного глядача.

Своїм завданням театр цей ставить показати молодій аудиторії українську клясику, поставити кращі історичні та побутові п'єси.

Трупу театру скомплектовано з професійних артистів та найздібніших місцевих аматорів. Художнє керівництво покладено на п. Сірого, він же режисер-постановщик.

Для вистави, яка відбудеться сьогодні і завтра в Літературно-мистецькому клубі, трьохактову п'єсу С. Васильченка "Не співайте пісні – не вменшайте ночі". У виставі беруть участь артисти: Матерський (Максим), Руденко (Кость), Гавришко (Прися), Горлиця (Пастуня), Пчілка (Горпина), Козій (Палажка), Нечай (Тихон).

П'єса йде в постанові мистецького керівника п. О. Сірого. Помічник режисера Кулій. Акомпаніює Марія Жабка. Оформлення і вбрання виготовлено власними силами.

Наступними виставами намічаються "Квіт папороті" ("Дитинство Франка") та "Шельменко-джура". Передбачені виїзди трупи на периферії для обслуговування там молодого глядача, а також виступи в таборах Української Служби Батьківщини.

ПЕРШІ КРОКИ ТЕАТРУ ЮНОГО ГЛЯДАЧА

Львів, 14-го лютого.

Новоорганізований Львівський театр юного глядача показав українській громаді свою першу роботу, поставивши в залі Літературно-мистецького клубу п'єсу С. Васильченка "Не співайте пісні – не вменшайте ночі".

Вибір того твору для молодого глядача не можна вважати за цілком удалий. П'єса Васильченка це ескіз української ночі, на тлі якої розгортаються окремі мало пов'язані між собою епізоди гулянок сільської молоді, які можна було б продовжувати далі і далі і тільки нічим не обумовлена заходом дії пожежа раптом обриває виставу.

Позбавлена внутрішнього змісту, драматичних конфліктів та колізій, без акції ця п'єса базує майже виключно на виявленні настроїв в різноманітних персонажів: студентів, курсисток, селян та ін. Отже перед молодим щойно утвореним колективом театру юного глядача стояло складне і відповідальне завдання створити образи всіх цих дійових осіб і передати настрій кожного з них.

Здебільшого виконавці під орудою свого мистецького керівника О. Сірого багато і старанно працювали над ролями, однак поважне завдання, що постало перед ними, було їм не під силу. Тому, не дивлячись на багато зусиль і енергії, покладених на цю поставу, колективу не пощастило повністю розкрити свої можливості і дати те, що він міг би дати.

В окремих місцях вистави помітна деяка недоробленість, не всі мізансцени достатньо опрацьовані, вбрання частини акторів не відповідає часу і місцю дії. Прекрасні народні пісні, якими вся наскрізь пройнята п'єса Васильченка, виконані в дуже малій кількості і побільшості або зовсім опущені, або передані в формі мельо-деклямації під музику.

Ці недоліки, неминучі при всякій новоорганізованій справі, певною мірою зменшили те вражіння, яке могла б залишити вистава у глядача.

Однак творчий колектив, як ми вже відзначили, чимало зробив, щоб правдиво передати зміст п'єси. Більш наблизилися до інтерпретації Васильченкових образів артисти: Гавришко (Прися), Козій (Палажка), Нечай (Тихон). В основному задовільно провели свої ролі Пчілка (Горпина), Горлиця (Настуня), Зюків (Максим), Руденко (Кость). З виразністю і почуттям стилю провела партію фортепіану Марія Жабка.

Можна сподіватися, що, працюючи і далі з такою наполегливістю і старанням та обравши до репертуару цікавіші для юного глядача п'єси, творчий колектив щойно утвореного театру швидко зросте культурно і піде вперед шляхом обслуговування нашої молоді.

ПРОТОТИП УКРАЇНСЬКОГО КЛЮБОВОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ

З нотатника Шпарґаляра

I.

Може, одною із найбільше занедбаних ділянок старовинної української культури є історія українського театру. Театр України – це ділянка, не лише занедбана українською дослідною наукою (а найкращим доказом цього є те, що впродовж останнього сторіччя українських театрологів можна на пальцях однієї руки полічити!), не лише систематично не опрацьована, але, дарма що український загал кохається в театрі, а кожний Українець навіть у житті є своєрідним актором, український старовинний театр, а зокрема українську старовинну драму, наші й чужі науковці розглядали (і до сьогодні ще й воно мститься на нас!) з мовного, етнографічного чи літературного боку, але ніколи – зі сценічного чи театрального. І тому головними причинами опізнення розгляду розвитку українського театрознавства були історія української літератури й історія української етнографії, які українські драми-п'єси, включно з їхнім сценічним матеріалом, включили у свої ділянки.

Правда, театрознавство як окрема наука розвинулось у Західній Європі щойно в 30-х роках нашого сторіччя, а у нас першим, який у численних своїх театрознавчих працях, статтях і розвідках добився у 20-х роках точного з'ясування завдань дослідника історії і історика-науковця українського театру, був Петро Рулін (1892-1941?), професор Музично-Драматичного Інституту ім. М.Лисенка в Києві; йому “братній російський народ” у “найщасливішій країні світу” допоміг на засланні скоропостижно перенестись у вічність.

II.

І хоч ми дуже любимо все починати від себе й, рік-річно згадуючи на концертах і академіях Т.Шевченка, ніяк не хочемо пам'ятати його святі слова: "І згадуйте один-одного", які перш усього торкаються нашого минулого, то все-таки треба нам ствердити, що недолюблена нашими "демократичними" (хто ж з нас, старших віком, не пам'ятає клича – "ми руські хлопці-радикали"!) істориками епоха гетьманування Кирила Розумовського, якщо йде про театр і музику, включно з архітектурою, була одною з найвидатніших епох культури України. Одною з причин цієї нехиті до цієї епохи, на нашу думку, була легенда про москвофільство останнього гетьмана України графа Кирила Розумовського (1728-1803), за що, начебто, цей козацький рід наділено графськими і княжими титулами. До речі, цю легенду остаточно розвіяв наш незабутній історик проф. Ілля Борщак у своїх працях про Григора Орлика. Що більше, в українській літературі минулого десятиріччя у нашому розсіянні появились лише дві повісті про гетьмана Кирила (М.Лазорський "Гетьман Кирило Розумовський". "Дніпрова хвиля", Мюнхен 1961; і Б.Полянич "Замок Янгола смерті", "Добра книжка", Торонто 1963), з яких акція першої, на жаль, всупереч усім історичним даним проф. Борщака, кружляє лише довкола "вареників" і "шаравар"...

А центром мистецького життя України за часів гетьманування Кирила Розумовського була його гетьманська палата, збудована італійськими мистцями 1751 р. в Глухові, сьогодні Сумської області (цитуємо статтю Якіма Кривка "Перший на Україні Театр", поміщену в ч. 3-му журналу "Життя і Школа", ЗСА з ц. р.). Там же ж діяв постійно і театр, в якому виступали українські й італійські мистці, актори й співаки, в цьому театрі відбувались балетні вечори (відомі нам "Венера й Адоніс", "Альоїза"), йшли театральні вистави драм Есхіля, одноактових п'єс Лесажа і ін. Сценографом цього театру був Григор Стеценко (1710-1781), один із найстарших мистців епохи українського бароко, автор низки портретів родини Розумовських і дорогоцінного іконостасу в місті Почепі.

III.

Сьогодні, більш ніж 200 років тому, ми дуже мало знаємо про цей перший на Україні камерний театр у Глухові, який став прототипом, хоч і серед інших обставин, створеного саме

30 років тому (заснований у червні 1942 р.) у Львові камерного українського театру, званого “Клюбовий Театр”. І так, як забуті сьогодні незвичайно успішні й цікаві експерименти, що йшли на сцені Клюбного Театру, як наприклад, читана проба інсценізації повісти “Земля” О.Кобилянської або “Вечір пародії і сатири”, де представлено пародію п’єси “Облога”, яка йшла рівночасно на сцені Міського Львівського Театру, так же ж само й забуті сьогодні актори-мистці українського камерного театру в гетьманській резиденції в Глухові, як Р.Богданович, С.Котляревський, П.Марченко, В.Іванов чи К.Роговський.

І тому не диво, що члени Об’єднання Мистців Української Сцени (ОМУС), ті, які шануючи українську мистецьку честь і не покоровшись московському більшовицькому окупантові, подались на чужину, сьогодні приступили до видання монументальної “Книги Діячів Українського Театру”, щоб не пропали ці всі цінності української культури, якими є театр і мистецтво, під цю пору промовчуване або злонависне перекручуване обманною московсько-більшовицькою театрологією.

АКТОР – ВОЇН

Безпосередній і постійний зв'язок актора з публікою, тобто із широким загалом суспільності, незалежно від верств цієї суспільності чи рівня її освіти, творить із актора, – в перших початках його праці на сцені навіть несвідомо, – своєрідного суспільного діяча. Кажемо своєрідного, бо публіка бачить у грі актора різномірні прикмети низки постатей, що їх відтворює актор; глядач безпосередньо, наочно вчувається у психіку дії героїв драми, незалежно чи це буде відтворювання драматичних зударів із історичного, суспільного, чи родинного середовища. І саме цією особою, яка виховує, бо це все передає безпосередньо глядачеві, є актор.

Тому-то справедливо твердять історики театру, що театр відтворює не тільки минуле й сучасне, але й є передвісником майбутнього. Тоді, коли суспільно-громадське життя пливе ще мирно й спокійно, драматург і актор, ці дві рушійні сили театру, уже наперед відчують ці підземні грохоти, які раніш чи пізніш струхнуть цим мирним і спокійним руслом суспільно-громадського життя.

Таким чином, актор, який переживає на сцені й силою свого таланту велить переживати глядачам на залі, – а в ширшому понятті суспільності, широким громадським шарам, – цю візію майбутнього, стає воїном, який із сцени кидає у гущу сердець іскру борні за майбутнє. І знову можемо сказати, своєрідним воїном, бо воїном у бою за мистецтво духу, яке є підвалиною і повинно бути основою життя кожної людини, створеної “на образ і подобу Бога”. В цьому бою за мистецтво духу актор стає духовним воїном, і щойно, коли він, у відповідному моменті, бере зброю в руки, щоб своїм життям позначити правду своїх слів, сказаних на сцені, й вже не відтворювати, але творити нове життя, – він стає в повному значенні цього слова бойовиком за ідеали.

Історія всесвітнього театру має на своїх сторінках чимало таких імен акторів-воїнів, не залишилась позаду й історія українського театру. Від естрадного театру княжих часів аж по недавнє минуле українські актори-воїни своїм життям, а не тільки сценічним словом, засвідчували свій бій за найвищий ідеал – Незалежну Державу. Існування “Нового Львівського Театру” при Начальній Команді Галицької Армії, коли-то враз із УГА низка українських акторів у 1919 р. перейшла на Велику Україну й 1 листопада 1919 р. наказом генерального четаря О.Микитки оформилась у військовий театр, існування цілої низки т. зв. таборових театрів (чи, може, краще “театрів за дротами”), коли-то по таборах полонених, після наших Визвольних Змагань, опинились актори-воїни, де свою зброю мусіли перетопити знову на сценічне слово. Від Скальмежиц, Александрова Куявського, Домб’є в Польщі, через Йозефів в Чехії до Ріміні в Італії тягнеться історія українського театру, який завжди був нерозлучно зв’язаний із історичними подіями й кривавим минулим України.

Остання сторінка, під цю пору, історії військово-таборових театрів – це Український Таборовий Театр у Ріміні, що його основано 4.XII.1945 р. Почин до створення цього театру дала низка українських акторів, які із вибухом Другої світової війни, засвідчуючи тяглість і престиж українського актора-воїна, увійшли в склад Української Дивізії, яка зводила бої із московсько-більшевицьким наїзником. Були це (поазбучно): Я.Бенцаль, І.Ганжа, О.Данилко, В.Карп’як, Є.Левицький, М.Малецький, Й.Поляків і багато інших, прізвищ яких, з уваги на їхні рідні, які найшлись під московсько-більшевицькою окупацією, не можна згадувати.

Із кінцем Другої світової війни, коли вояки Української Дивізії найшлись у таборі полонених в Ріміні (Італія) основано театр. Як довідуємось із спогадів очевидця, Управа Українського Таборового Театру в Ріміні числила 7 членів, акторський склад – 26, технічний – 22, театральна служба – 26 осіб. У січні 1946 р. прем’єрою йшла вистава “Ой, не ходи, Грицю” і одна дія “Запорожця за Дунаєм”. Спершу жіночі ролі виконували медсестри з Дивізії, з табору Річоне (пані Г.Карпинець, Потапенко, Малевська, Погорельова, Г.Солтикевич), згодом, коли англійська влада заборонила вступу жінкам до табору, жіночі ролі грали мужчини. Впродовж двох років існування театру поставлено п’єси: “Американець”, “Мартин Боруля”, “Ясні зорі”, “Украдене щастя” та низку ревій.

Уже в перших днях організування театру за ініціативою панів Руденського й Вербинця зголосилось у склад театру коло 50 людей, у тому числі кільканадцять професійних акторів, які перед війною працювали в театрах Галичини та Придніпрянщини від 5-15 років. Директором театру став хор. Мих. Вербицький, головним режисером – Столярчук, мистецьким референтом був полк. Сосідко, декоратором – хор. Яцушко, костюми: Яремцьо, Стецьо й Мельник. Із низки видатніших акторів слід згадати: Гайовський, Микуш, Француженко, М.Гринюк, Мамалига, Луцишин і ін. Впродовж двох років Український Таборовий Театр в Ріміні дав 86 вистав, а драму Б.Грінченка “Ясні зорі” повторювано 20 разів!

Як бачимо, впродовж цілої історії України Український Театр, завжди й всюди, чи на своїй землі, чи на чужині, сповняв свою культурну місію: він вів до ідеалу під час миру, закріпив до бою під час війн і беріг морально-національні цінності у важких часах історії України, виховуючи актора-воїна.

ЗАРУБІЖНА ДРАМАТУРГІЯ

300-ЛІТТЯ РАСІНА (1639-1699)

Ціла Франція торжественно святкує 300-літні роковини народин одного зі своїх найкращих драматургів, Жана Расіна (Racine). Театри ставлять його драми (залишив він головних 9 драм і 1 комедію), науково-літературні журнали посвячують йому спеціальні числа.

Расін мав щастя: жив у тому часі, що його історики літератури звать часом “найкращого розвитку літератури”. За Людвика XIV, який сказав, що “хочу бути своїм власним міністром”, жили й творили: драматург Корнель, філософ, математик Паскаль, знаменитий комедіописець Мольєр і інші сівчасні Расінові безсмертні, світової слави уми, як ля Фонтен, Ля Брієр, Фенелеон, Боссюе..

А було честю для французького маґната гостити в себе й удержувати когось з цих слав. І коли сьогодні поглянемо на портрети тодішніх найкращих представників духа Франції і побачимо шовки, оксамити, величезні перуки, численні ленти, то мимоволі приходить нам на думку 1660 рік на Україні..

Расін, дрібноміщанський син місточка Фер-те-Мільом, спершу, як і всі студенти, веде гуляще життя. Та швидко пізнається і починає приятелювати з Мольєром. Захоплює його сцена й артистки. На цьому тлі доходить до непорозуміння між приятелями, але користає драматична творчість. І так, як в житті, Расін є пристрасний, щирий і непоздержливий, такого себе й дає французькій сцені.

Його найбільший конкурент Корнель, здержаний, галантний, у своїй творчості ідеалізує людей (навіть насильно). Ситуації в драмах Корнеля є просто неправдоподібні. В Расіна навпаки: теми драм його є природні, в драмах своїх показує нам дійсний, не штучний світ. Герої його драм (пристрасні й щирі, такі, як і він) творять життя, творять обставини, нагинають умовини так, як їм треба. Не роздумують, тільки чином вирішують справу. І так, як у грецьких драмах: вже все є приготоване. Трагедія є

розв'язкою акції, і тому можна заховати й єдність акції, і єдність місця та часу.

А головним, вузловим почуванням, просто всемогучою силою, якій коряться і розум, і воля, є любов. Все уступає місця справам серця, й тому в Расіна находимо прекрасну галерею жіночої любови, у всіх можливих її відтінях. Расін належить до цих творців, що в життєвих бурях, пристрасних боях найшов себе й пізнав серце жінки. Знає він розкоші пристрасного кохання, муки заздрости, ніжність материнської любови, відданість сентиментальної лубки й брутальність володарки. Вразливість у Расіна просто жіноча, а коли додамо до цього поважні студії грецької драми й прекрасну, щоправда не позбавлену прикрас тодішньої епохи, мову, яку він часто сам збагачує новими образами та словами, матимем повний образ творчости Расіна.

Щороку або щодругий рік дає він нову драму: 1667 р. – “Андромаха”, 1669 р. – “Британік”, 1670 р. – “Береніка”, 1672 р. – “Баязет”, 1673 р. – “Мітридат” і т. д. І, врешті, в 1676 р., написавши “Федру”, справдішній архитвір, усувається з життя та думає постригтися в ченці. Але під намовою приятелів, інакший вибирає шлях життя – жениться (в 1677 р.).

І дванадцять літ не пише нічого.

До сьогодні невідомо, що було причиною такої довгої мовчанки. Чи докладніше кажучи, цілковитої мовчанки. Бо, коли в 1689-1690 рр. на замовлення написав дві біблійні трагедії (“Естера” й “Аталія”), то не були вони написані під впливом внутрішньої понуки. Писані вони були виключно на замовлення.

Різно здогадуються. Кажуть, що Расін під впливом похмурої релігії секти янсеністів перестав узагалі писати. Та, мабуть, найбільш влучно розв'язав цю загадку сьогочасний французький католицький письменник і есеїст Фр.Моріак у своєму творі “Життя Расіна”: “Расін усвідомив собі, що написав архитвір, усвідомив собі, що нічого кращого, нічого ліпшого вже не напише, що все, що написав би по “Федрі”, буде тільки повторюванням”.

І Расін перестав писати.

Справді, коли сьогодні, з перспективи століть, подивляємо в Расіна мистецтво, доведене до найвищої простоти, захоплюємося живими істотами, створеними його уявою, що їх він нам залишив на папері, вчуваємося в сміливі, а то просто революційні слова, кинені в тодішніх часах – часах безоглядної влади короля, “боюся Бога, а нікого більше” (“Аталія”), – можемо признати справедливість здогадові Моріяка: Расін був свідомий того, що йому не вільно повторятися.

А свідомість – це є привілей безсмертних.

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА І БАЛЕТ “ПЕР ГІНТ” З приводу вистави балету “Пер Гінт” у Львівському театрі

Друга половина XIX сторіччя – це вершок розквіту норвезької літератури. Тим письменником, який звернув очі цілого світа на Норвегію і на себе, являється Генрих Ібсен (ур. 1828, пом. 1906 р.).

Як і не менший Велит Півночі Б’єрнстєрне Б’єрнсон, Генрих Ібсен ціле своє життя боровся за норвезький театр і норвезьке драматичне мистецтво. В життю песиміст і мізантроп, Ібсен, по словам одного з критиків, “з ліхтарнею Діогена шукав людини, яка відповідала б його ідеалові” – і, звичайно, цієї людини не найшов. В майбутньому бачив Ібсен цю людину, то й не диво, що сучасне йому громадянство (не тільки норвезьке!) не могло його любити, хоч і мусіло шанувати.

Вже в одній з ранніх п’єс Ібсена “Пані Інгер на Острет” находимо основну нотку цілої пізнішої драматичної творчости Велита Півночі: “від людини треба жадати чесности, незломного становища відносно ідеалу” Йди правдою через життя і будь собі вірний”. Не диво, отже, коли Ібсен, уже не як аптекарський лаборант, а як директор театру в Християнії, в 1862 р. пише сатиру “Комедія кохання”, в якій основно розмежує кохання і подружжя й зовсім їх не ідентифікує; громадянство гостро виступає проти “бунтара”, який нищить „освячені закони”. Та метою Ібсена не було зовсім “нищити”, а навпаки, будувати. Він виїжджає закордон, де живе 27 років і де пише твори, які з’єднують йому усесвітню славу драматурга-філософа. Закордоном повстають, крім численних інших, такі безсмертні Ібсенівські твори, як “Бранд” (1866) і “Пер Гінт” (1867).

“Бранд” і “Пер Гінт” – це дві драматичні поеми, з яких друга є антитезою першої. “Бранд” – це трагедія незломної волі: “Чим ти є, будь ним вповні, будь ним безоглядно – половинчастості не сміє

бути”. Або все, або ніщо! Бранд – це стовідсотковий максималіст: “Морозний шлях веде до Правди, але при кінці шляху світить Сонце”. А між тим, в Пер Гінта душа половинчата, зброєю Пер Гінта є брехня. Пер Гінт не доспіває своєї пісні, не довершує свого діла й марнує дар життя.

І в “Бранді”, й в “Пер Гінті” Ібсен, знаючи прекрасно вимоги сцени, закінченість драматичної форми, свідомо не зв’язався нею, пишучи “драматичну поему”, а не драму. Бо тільки в драматичній поемі міг Ібсен в цілій ширині подати розвиток характеру свого Героя, міг поглибити філософічний погляд на життя. Тільки в драматичній поемі міг Ібсен оформити становище людини-героя до цілого життя, а не до поодинокого життєвого питання, як це можливе у драмі.

І як воно не дивно, хоч життєво зовсім вірно, “Пер Гінт” – це антитеза до максималіста Бранда, до людини незломної волі; Пер Гінт – половинна людина, в якій надмір уяви нищить і других, і його особисте життя – є багато ближчий і навіть, сказати б, дорожчий усім поколінням, як Бранд. Воно зовсім вірно, бо ж Пер Гінтів у кожній суспільності чимало, на кожному кроці ми їх і в нашому житті стрічаємо, підчас коли такий Бранд родиться раз на сторіччя. Герой може нас захопити, але спочування ледве чи найде, підчас коли мрійник-фантаст завжди найде у нас серце.

Від 1880 р. “Пер Гінт” ввійшов на усі європейські сцени, усюди викликаючи захоплення і безчисленні дискусії. Та ніхто дотепер не пробував при помочі балету, при помочі пантоміми передати переживання Пер Гінта на сцені. Вперше робить це сьогодні Львівський Український Театр; в Українському Львівському Театрі ця прем’єра – це нова сторінка не тільки в історії українського балету, але, сміло можемо сказати, в історії балету взагалі. Ця смілива спроба не тільки відчиняє нові можливості для українського балету, але рівночасно відкриває одну, дотепер затаєну сторінку балету: те, що не завжди можна вповні подати при помочі слова чи мімичного жесту, те, що в драмі чи в драматичній поемі проходить мимо, те стовідсоткове назначується в балеті, даючи таким чином образ чистого мистецтва.

Не треба тут зле розуміти: балет, як одна зі самостійних ділянок мистецтва, має свої засоби й прийоми. Але назв’яв це, балетна інсценізація драматичної поєми видвигає нові можливості вже силою самих драматичних зударів, які заіснували в драмі чи в поємі й до яких мусить пристосуватися балет. І саме ми в балеті “Пер Гінт” почуваємо й наочно стрічаємось з цим

рідким моментом “чистого мистецтва”, яке без слів захоплює. Така картина, як очікування Сольвейги, смерть матері Пер Гінта, Ази, чи поворот зламаного життям мрійника пера до єдиного, правдивого свого кохання – Сольвейги – це чисте, правдиве мистецтво і як кожний з нас часом в буденному життю у зворушенні не може знайти відповідних слів, так і тут цих слів немає: тільки музика і дія, яка проходить в нашій душі.

Балет “Пер Гінт” – вистава для смакунів, а в творчому білянсі Українського Театру у Львові – одна з основних головних позицій.

ДИКИЙ ВЕЛЕТЕНЬ 90-ліття народин Стріндберга (1849-1912)

Український загал знає Августа Стріндберга, одного з найчільніших представників літературної Швеції, з його знаменитої драми “Батько”. Довгий час не сходила зі сцени, довгий час морозила вона кров численним глядачам, що зі запертим віддихом гляділи на трагедію “Батька”. І в уяві не одного з глядачів автор цієї жахливої драми виринав як якийсь несамовитий божевільний, якого реальне життя давить і допче ногою.

І справді, ні в житті, ні в письменстві Стріндберг не мав щастя. Може, це була вина його вибухової, нічим і ніким не погамованої вдачі, може це був цей геній, який велів Стріндбергові рідну його літературу вивести в широкий світ. Бо творчість Стріндберга поломала в Швеції міщанську заскорузлість і, проломавши її, прославила шведське письменство на весь світ.

До Стріндберга шведська література з мистецького боку не представляла великої вартости. Була чисто шведською, але не європейською. Правда Стріндберг мав попередників, які підготували йому дорогу, але ніхто з цих попередників не був такою індивідуальністю, як він.

В свою суспільність вдарив Стріндберг сатирою. Його твори “Червона кімната” (1879), “Нова держава”, “Син наймички” викликали бурю. Правда, по формі ці твори не приносили нічого нового, акція не була незвичайна, але Стріндберг з такою силою вислову, з такою плястикою слова представив брехню, неморальність і численні прогіри шведської суспільності цього часу, що Швеція задрижала. Критика кидала громи, всі обурювалися, але кожний мусів у душі признати Стріндбергові величезний, непересічної міри сатиричний таланти.

“Червона кімната” викликала огиду в одних, захоплення в других. Це було й заохотою для Стріндберга до дальшого писання. З питомою собі легкістю (ледве чи знайдеться в Швеції автор, який дорівнював би йому кількістю томів!!) кидає він нові твори: “Тайна Гільди”, “Дружина добродія Бенгта”. Та це вже не були такі боєві твори, як “Нова держава”. Стріндбергові нервова система, що пізніш привела його до упадку, не дозволяє йти одним шляхом. Він борсається між романтизмом і реалізмом, між натуралістичною драмою і ніжною лірикою, між реформаторською критикою і з’їдливою сатирою.

“Новою державою” Стріндберг заняв чільне місце в Шведській убогій сатиричній літературі. Але на повне море європейської літератури вплив він своїми драмами. “Батько” (1887), “Пана Юлія” (1887), а вслід за цим “Товариші”, “Вірителі” й інші, це твори виїмково сильні, глибокі, повні цієї міці, яка при помочі слова на сцені полонить ум і не допускає ніякої іншої думки, крім цієї, що її сугерує автор. Ці драми Стріндберга веліли не тільки низько вклонитися перед їхнім автором, але прославили шведське письменство в усесвітній літературі, бо крім притаманного шведському письменникові удару в міщанське життя, мали й загально людське тло.

Та знову Стріндберг не пішов наміченим шляхом. Тим разом кидає він на ринок новий тон історичних новель, без патріотичного вогню, без сентименту: “Життя мешканців морського побережжя”. А втім, щось гонить його зі Швеції, щось велить йому шукати підйому деінде, Стріндберг починає ненавидіти людей і виїжджає в 1883 р. до Франції, де перебуває до 1888 р. І нотка горючі, нотка самотності, нотка ненависти до жінок, що її завважається в його віршах, головно в збірці “Ночі причинного”, починає що раз то більше зростати в силу. У Франції Стріндберг попадає в цілковитий песимізм, захоплюється Руссо і стає радикалом. Але... не надовго.

А вслід за цим ненависть до жінок, по розводі з першою жінкою, вибухає в Стріндберга з нестримною силою. “Утопії”, “Подружжя”, ці твори викликають грозу, а критика зве їхнього автора психопатом. Між тим Стріндберг справді починає заломлюватися: кожний його твір це помста на кімсь, весь час він тільки обсервує себе й в чергових творах, як напр.. “Сповідь божевільного” (1888), на основі особистих переживань старається оправдати психологічно свою творчість. В нього що раз то більше

пробивається недовір'я до людей, появляются об'яви манії, мовляв, його хочуть вбити, викрасти, вивезти.

Життя Стріндберга стає важке, сильні недомагання нервової системи спинюють розвиток його могутніх творчих сил.

В Парижі студіює окультизм і алхімію, їде до Берліна, де ознайомлюється з Пшибишевським, Б'єрнсоном, і врешті захоплюється Ніцше і вертається до вітчизни. І тут наступає несподіваний зворот: Стріндберг стає містиком. Пише головно драми. "В Дамаск" – це просто покута. Стріндберг сповідається зі своїх настроїв, зі своїх мук, зі свого горя, сповідається так щиро й так переконливо, що просто не до віри, що це пише колишній бойовий Стріндберг.

Крім містичних драм, пише історичні, як "Густав Ваза", "Ерик XIV" і "реформує", напр.: "ніякого суфлера. Ніякої оркестри. Музика тільки на сцені. Вистави мусять бути короткі: від 8-10. Без павз. Сяля повинна мати тільки 160 місць" і т. д.

Критика переконує, що Стріндберг вичерпався, що він уже нічого не напише. І суспільність, яка ніколи не захоплювалася Стріндбергом, дає віру критиці. Самітно, опущений всіма живе Стріндберг в Стокгольмі, де видає в 1907 р. "Чорні прапори", останній свій твір, в якому вибухає розпука, в'їдливість і пересердя вмираючого велетня.

В 1912 р. Стріндберг вмирає. Вмирає так, як жив, огірчений на всіх, самітній.

І до сьогодні ніхто ще зі шведських істориків літератури не зумів представити цілості творчості й впливу Стріндберга. Стріндберг відновив стиль, в драмі дав рідку плястику слова, він – головний основник реалістичної повісти, проломив міщанську атмосферу, вивів рідне письменство на широкі води. Та все це тільки уривки, цілості ж творчості цього дикого велетня, що його дало світові шведське письменство, ще ніхто не схарактеризував.

ШОВ І ЧЕСТЕРТЕН

Пані М. Стіфензен докторизувалася на одному із американських університетів на основі праці “Фільософія Бернарда Шов” і один примірник її переслала сучасному лавреатові Нобеля. А цей, одержавши його, відписав: “Ви є справді молодою, дуже зручною блягеркою... Будете колись славною журналісткою... Всього найкращого...”.

Шов¹ є високий, худий, ніколи не їсть м’яса, не уживає алкоголю, не п’є ні кави, ні чаю. Ненавидить вівісекції, щеплення віспи й Шекспіра. Цьому останньому не може дарувати, що він у своїх писаннях не створив заокругленого погляду на світ. Бо після Шова обов’язком письменника є вказувати нові шляхи, а відмалювання явищ чи опис подій не говорить нічого. І тому Шов є противником і ворогом краси стилю і лірики, бо в творі мистецтва провідним мотивом повинна бути конструкція думки в певному напрямі, тенденція.

Шов уродився в Ірландії; по предках одідичив еготизм, котрий не дозволяє йому про нікого іншого говорити, тільки про себе й дотеп, дуже часто блазна. Але коли він “бавить товпу”, то не робить це задля забави – навпаки, сміх для сміху, взагалі яке-небудь мистецтво для мистецтва уважає ганьбою, річчу негідною правдивого письменника – його жарти й його сміх це тільки принука для людей, бо він передусім є тенденційний.

Шов є з переконання матеріялістом, колективістом і завзятим ворогом романтизму. Спершу був театральним і музичним критиком, відтак пробував писати повісти, але популярність і славу здобув драмами.

Основа першої його драми була чисто соціалістична: тисячі, тисячі людей живе з винайму нуждарам брудних, темних кімнат за

¹ W. Tarnawski: Z Anglji wspolczesnej, Lwow 1927. стор. 222-378.

дорогі гроші. Чи мають вони до цього право? І далі: чи вільно жити з проценту?

Шов пригадувався над тим проблемом у драмі “Доми вдівців” (“Widowers Houses”) і став відтоді боротися проти капіталізму зокрема, а сучасного устрою суспільности взагалі. Рівночасно замічено в першій драмі Шова характеристичну прикмету: автор своїх героїв ні любить, ні ненавидить. Найчастіше їх осмішує або підлій людині вкладає в уста дуже милі й моральні фрази.

Однаке другу протикапіталістичну драму “Професія пані Варрен” поліційна цензура пуританської Англії заборонила. Заборонила, бо зрозуміла правдиву основу штуки. Пані Варрен є жертвою життя і християнської моральности, котра після Шова стоїть на услугах злого суспільного устрою й її професія, себто вербування молодих дівчат до публичних домів, є тільки формою капіталістичного промислу (тим-більше, що один із капіталістів фінансує цю професію а розвиваючи далі думку – подружство є формою проституції..

Дійшовши до такого заключення, треба було знайти якийсь лік. Шов, однаке, вернув щойно пізніше до розв’язки цієї проблеми – по останній такій яркій і драстичній драмі, як “Професія пані Варрен” наступив цикл погідних штук Шова² й щойно “Чоловік і надчоловік” (Man and Superman) рішають це питання.

Чоловік і надчоловік це властиво фантазія на тему Дон Жуана й у штуці герой і теоретик соціалізму є жертвою жінки. Але вдіта в таку форму штука має глибшу основу; тут є лік а радше перспектива такого суспільного устрою, де б усі люди були задоволені: словом, треба впровадити соціалістичний устрій, але він тоді тільки буде справді корисним, коли люди будуть інші – треба випродукувати надчоловіка – щойно тоді соціалізм, примінений до життя, дасть позитивний вислід.

Аджеж сьогодні (у штуці зазначено) є стільки соціалістичних націоналістів і національних соціалістів, стільки відтінків, заломань, категорій, ріжниць – і тому сьогоднішній соціалізм (примінений до людей) не має ніякого хісна й ніякої будуччини. І Шов, з одної сторони, випродуковуючи надчоловіка, себто видаючи засуд на соціалізм, з другої сторони, оскаржує капіталізм, що він

² “Шоколядовий воячок” граний з успіхом на укр. сцені у Львові (правдива його назва “Оружжя й людина”).

іде різними дорогами до здобуття своєї цілі: винаймлюванням кімнат бідакам за грубі гроші і фінансуванням професії пані Варрен і навіть бандитизмом...

Шов від 27 р. життя є соціалістом, але Шов не вірить в догматичність Маркса. І тому Шов написав драму “Майор Варвара”, де доказує, що одна з кращих чеснот, а саме милосердя сьогодні не тішиться успіхом і, що найголовніше, герой цієї драми Андершефт є циніком, виголошує гимни в честь гроша й динаміту й говорить, що найбільшим злочином на світі є нужда! І Андершефт, хтоб повірив, говорить устами Шова!

«Нема ні добрих людей, ні злочинців»... Шов завжди повторяє, що на світі нема ні добрих, ні злих, злий є тільки устрій суспільности, а причиною того зла є християнство зі своїм поняттям вини й кари.

А Андершефт є уосібленням життєвої сили замість Бога. Андершефт створює для пролетаря можливість існування, він є свого рода надчоловіком, для котрого не існують моральні права, він дуже часто виголошує противні собі теорії, негативні думки, але він зближує людство до ідеального устрою.

І розвиваючи свою теорію надчоловіка, Шов попав у суперечність із давнішими своїми поглядами – дійшов до висновку, що реформа людства вийде від одиниць, надлюдей, котріж знова уживатимуть до цього поганьбленого й виклятого капіталу.

Шов поблудив, а завели його на манівці матеріялістично-соціялістичні міркування. Мрією є переміна капіталу на добродійну могутність і мрією є цілковите його знищення. Тільки в мрії можуть існувати нездеморалізовані величезними богатствами одиниці і їхня матеріяльна сила надлюдей.

І до своїх поглядів, так сильно зазначених у цих двох штуках, Шов уже не вертає, а оскільки ж вертає, то тільки уривково, фрагментарично. Оригінальні свої думки Шов уже висказав і ряд його драм має завжди ту саму молодечу силу сатири, гнучкість дотепу і навіть оригінальність тем, одначе оригінальності поглядів уже не має. Шов вичерпується і на старість стається невиносимо балакливим і нудярем. Починає вірити в догми марксизму, на кожному місці повторяє, що всі страхіття большевицької Росії – це видумки капіталістичного світа, доходить до висновку, що кожному вільно бути комуністом, але націоналістом нікому, видає дуже ефектну, але з фальшивою історіософією і яркими анахронізмами сатиру на християнство ХХ в. і

на вдачу людини “Святу Йоанну”, і признає: “мало вже піску в моїй клепсидрі”...

* * *

Контрастом до Шова, колективіста, ворога романтизму, матеріяліста, є Дж. К. Честертен, фанатик особистої власности, романтик і католик. Честертен є низький, грубий, на кожному місці глузує собі з антиалькоголіків, дуже часто дає доказ своєї сильної голови й так само, як і Шов ненавидить нинішнього устрою світа, мистецтва для мистецтва й капіталізму. “Я перевів більшу частину життя на критикуванню й опоганюванню сучасного устрою й уряду моєї вітчизни. Уважаю це найбільш патріотичною річчю здорово думаючої людини.” В “Літаючій коршмі” коршмар співає «пісню проти пісень»: “а пісня про Красу, Мистецтво, Любов є смердячою піснюю. Виведе тебе в поле, стягне тебе з висот і за життя віддасть твою душу на погібель”.

Світ є злий, значить, треба його направити. Але бурити не треба: треба задержати те, що добре; відновити, воскресити це, що було добре. Проти капіталізму висунути приватну, дрібну власність і тоді оскільки кожний щось матиме, то не буде визиску.

Але Честертен є романтик, він тужить за ельфами, русалками; в часах цієї культури механізму із забиванням індивідуальности він пригадує собі середньовіччя з його простою, наївною вірою в баляди...

Честертен є загорілим націоналістом, але він гордиться таким націоналізмом, котрий інших чи то атакує чи негує. Підчас полуднево-африканської війни боксувався Честертен з якимсь імперіялістом на вулиці й цей епізод закінчився для нього розбиттям носа! Він є патріотом, але для нього Англія без християнства не є Англією. Найбільшим злом наших часів, джерелом усіх наших нещасть, злочинів є брак віри. Це основа творчости Честертена, його провідний мотив.

І тому він виступив проти одушевлень Шова Ібсеном у своїх “Єретиках” (The Heretics 1905), кажучи, що нема в ібсенізмі головних чеснот, нема у нього ідеального чоловіка. Брехня руйнує в «Підпорах громадянства», але й правда нищить у “Дикій качці”...

А Золя? Він «ширить моральність в такому значінню, як її поширює кат чи сатана»... Поступ? Як може бути поступ, коли люди сваряться: чи «майбутність полягатиме на збільшенню чи зменшенню установ; на поширенню чи обмеженню свободи; на остаточній злуці власности чи на її знесенню чи половий гін буде найбільш здоровим при дівичім удуховленню чи при звірячій свободі; чи маємо з Толстоєм любити кожного чи з Ніцшем нищити кожного»... Всі означення це абсурд. Світа не можна трактувати як мешкання, котре винаймається, бо людина входить у життя, не застановившись чи загалом варто жити.

І тому Честертен дуже любить казки, бо із них він довідався, що часто треба виповнювати прикази не розуміючи їх, в противному випадку станеться нещастя. «Не в тому річ чи цей світ є надто сумний, щоби його любити, чи надто веселий, щоби його не любити; річ у тому, що коли любити річ, то її веселість є причиною, щоби її любити, а її смуток причиною, щоби її ще більше любити...»

Але любити треба трансцедентно, без земської причини й цей трансцедентний момент є джерелом розвою людства: «ідіть до найтемніших початків цивілізації, а побачите, що її коріння сягають якогось святого каменя або якоїсь святої керниці... Люди не любили Риму, тому що він був великим, але Рим став великим тому, що його любили»...

І Честертен поволи, поступово приходять до висновку, що люди спершу створили свята для Бога, а відтак переконалися, що створили їх собі, поволи приходять силою власного розумування до заключення, що він є християнином: «Мученик це людина, що так високо цінила це, що є за нею, що забула про своє особисте життя. Самовбійник, це людина, котра так низько цінить все це, що є поза нею, що хоче на раз усе покінчити».

І Честертен тут зрозумів, що іменно християнство так завжди розрізнявало ці два типи позірно до себе подібні; «Один чоловік погордив життям; був такий добрий, що його кости могли спасати міста перед заразою. Другий погордив життям; був такий злий, що його кости могли зганьбити кости його братів». Честертен почув під ногами твердий шлях і, почувачи конечність злуки оптимізму з песимізмом, «полюбив світ не вірючи йому» й став християнином. «Християнство... зробило между між тим, що вмирає для життя, тим, що вмирає для смерті... християнська відвага є погородою смерті противно хінській, яка є погородою життя».

І Честертен станув по стороні католицизму проти протестантизму, бо цей видвигає розум над почуванням і виповів війну безвір'ю, видаючи повість “Куля і хрест³” (The Ball and Cross).

* * *

Д. Б. Шов і Д. К. Честертен, перший в товаристві Г. Д. Ввельса, правовірного соціаліста й фанатика науки, другий серед партійників думки Г. Беллюка і Р. Бензна репрезентують два літературні, ворожі собі табори о соціальної основи. Шов агітує, Честертен кидає думки, оба хочуть перевести реформи, оба тішаться величезною популярністю дякуючи лискучости їхнього стилю і смілости парадоксів; і обох, дякуючи тій же смілости парадоксів, не трактують поважно. Їх читають, бавляться їхніми думками, одушевляються стилем. Одначе їх погляди не промовляють до душі читаючій публиці... Шова люблять за його іронію і сатиру ті, котрим не подобаються його думки й його погляди, сховані під плащем стилю. Може ці ідеї подобалисяб иншим, та вони, одначе, не мають сили відгорнути плаща й перенятися ними.

І є знову люди, що кохаються в парадоксах Честертена, але його міркування про зло нинішних відносин викликає їм усміх на уста, бо матеріяльна культура нинішного дня їх вповні задовольє. А иншим його міркування не промовляють до душі, бо вістря їх є звернене проти них самих.

³Апотеозою католицького духовенства є три збірки оповідань в стилі Конан-Дойля, котрих героєм є о.Бравн. Кілька із тих оповідань появилися в минулих чч. нашого журналу.

МАКС ГАЛЬБЕ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ З приводу прем'єри "Ріки" у Львівському театрі

"Мабуть, це було моїм завданням на світі навчати вірити, що вірити мусимо, як довго ми, як люди, ліземо по драбині вгору, щоб побачити Бога, бо в противному випадку - так у повітрі висіти над пропастю - закрутиться нам у голові..."

(Із творів Макса Гальбе)

Др. Макс Гальбе, автор численних драм, між якими "Молодість" здобула йому найбільшу й заслужену славу, народився 4.X.1865 р. в Гітлянд над Вислою, біля Данціґа. У своїй історії життя "Scholle und Schicksal" (Зальцбург, 1940) пише Гальбе (с. 48), що, як він народився, то "Вільгельм I був королем Пруссії, Наполеон III – цісарем французів, Олександр II – царем Росії, а Пій IX сидів на престолі св. Петра. Залізниця існувала щойно 20 років, Гете вже 30 років лежав у могилі, Ріхард Вагнер ще не осягнув свого зеніту слави, Ібсен, Толстой, Золя, Достоевський щойно входили на життєві рейки. А який десяток воєн і революцій струснув континент..."

Ці війни й революції відбилися стоголосим відгомонам у душі молодого Гальбе, спершу студента університету в Гайдельберґу (1883 р.), опісля в Мюнхені (1884 р.), врешті в Берліні (1887 р.).

Війна й революції потрясли не тільки континент, але й людські душі, цілу систему внутрішнього життя людини. І Гальбе, в якого, за його ж словами, пливе й слов'янська кров (с. 15), відчув це глибше й основніше, як інші письменники тодішнього часу. У згаданих спогадах, які він пише в 65-му році життя, він знає, що цих 65 років – "це довга дорога, коли ми її вже перебули, але коли дивитися на неї з кінця, то в цілому вона здається короткою..."

“Куди ж веде шлях життя, звідкіля він іде? Докладної відповіді на це немає. У 25-му році життя ця відповідь інша, як у 60-му чи 70-му. Колись я був матеріаліст, Бюхнер, Дарвін, Геккель – це були смолоскипи, які освічували мені шлях життя. Сьогодні я переконаний, що наше “я” має метафізичне коріння, і вірю, що наше життя – тільки фрагмент, що його початок і кінець лежить поза нашою теперішньою оптикою... Був я тоді дурніший? Чи тепер я мудріший? А, може, навпаки?” (с. 9).

Ті самі питання, тільки, може, в іншому наświetленні, хвилювали тоді молодого, 26-літнього Гальбе, автора “Молодості” (написана 1892 р.), “Любовної драми”, що її з величезним успіхом виставила берлінська “Вільна Сцена” в 1893 р. А з’єднала собі “Молодість” глядачів і здобула Максіві Гальбе належне місце в літературі не тільки завдяки сильному талантові, але також і завдяки безпосередності й щирості. “Молодість”, “Ріка” і, врешті, численні інші драматичні твори та романи схоплені просто з його життя, з його особистих переживань, які він силою свого таланту убрав у рамки мистецтва.

“Молодість” мала величезний успіх на всіх німецьких сценах, вийшла в широкий світ і в 1917-1920 рр. завоювала й усі українські сцени. Та мало хто з тодішніх критиків і рецензентів знав, що ту “любовну драму”, якою так захоплювалися, пережив сам автор. Критики й рецензенти дискутували на сторінках (навіть і української) преси, чи це “драма призначення”, чи просто “психологічна драма”, а, по суті, найбільший секрет був у тому, що це був шматок живої душі, одно з найсильніших (бо перший хрест завжди найважчий) любовних переживань молодого студента з Гайдельберга, дядько якого, Ромпф, був парохом у Грібенав, і була в нього небога Аделя. І молодий студент з Гайдельбергу, як довідуємося з його спогадів (с. 235), слухав її гру на фортепіано, а присмерком ходив із нею по стежках парохіального саду в Грібенав, тримав її руку в своїй долоні і тоді, коли цвіли останні айстри, вони “мали собі так багато сказати, що вкінці не сказали собі нічого” (с. 265).

Слово сказав драматичний талант.

Першу дію “Молодості” (перший заголовок “У парохіяльному домі” – *Im Pfarrhof*) Гальбе писав чотири тижні, другу – вісім днів, третю дію – три дні. І повстав твір, що поклав початок новій сторінки в історії німецької драми і, рівночасно, став наче гаслом нового українського театру.

Тоді-бо, коли Макс Гальбе ввійшов на українську сцену, український театр переживав важкі часи.

“Сучасне театральне мистецтво, – пише Лесь Курбас у своїй статті “На грані”, – має на собі всі позначки старіння, смерті й епігонізму. Безкровне і в’яле, переживаюче старі традиції, розумове і бліде, без волі до життя, без відваги й темпераменту. Молодий театр на Україні з’явився першим протестом проти такого стану і носить у собі всі симптоми нового, самостійного шукання, нової волі [...] Український тип, дякуючи зичливим, прихильним сусідам, проявив досі своє відчуття в довгому етапі часто талановитого, доволі високого культурою, та недалекого культурністю романтично-побутового театру. Тепер вимагає він свого проявлення, своєї формотворчості у новій своїй концепції, якої рами не хочуть обмежувати себе темами рідного села і старини, котра почуває себе у зв’язку із всесвітніми висотами здобутків і сумнівів...”¹

І тому в репертуарі Молодого Театру в Україні бачимо, побіч “Едіпа-царя”, “Горе брехунів” та інсценізацій Шевченка, – “Чорну Пантеру”, “Молодість”, “Йолку”.

У постанові й перекладі Леся Курбаса поставлено “Молодість” у 1917-18 рр. як другу п’єсу (першою була “Чорна Пантера” В.Винниченка) в зимовому сезоні в театрі Бергоніє в Києві в такому складі: о. Гоппе – Степан Боднарчук, Ганнуся – О.Добровольська, Аманд – М.Терещенко, о. Лингорський – О.Ватуля, Ганс (Івась) – Л.Курбас, Маруся – Г.Ігриць. “Молодість” ішла безперервно півтора року, збори були прекрасні, а рецензії ще кращі. Восени, коли денікінці захопили Київ, театр зліквідовано, і щойно в 1920 р. напровесні у Вінниці (теж другою виставою, після “Чорної Пантери”) йшла “Молодість” у театрі ім. Франка в складі: о. Гоппе – А.Бучма і Л.Гринішак, Ганнуся – О.Добровольська, Аманд – М.Крушельницький, згодом Й.Гірняк, о. Лингорський – О.Ватуля, згодом С.Семдор, а пізніше А.Бучма, Ганс – Л.Терниченко, Маруся – О.Рубчаківна. Знову ж зимою в 1921-22 рр. ішла “Молодість” у театрі “Студія” ім. Франка в Херсоні в складі: о. Гоппе – А.Бучма, Ганнуся – О.Добровольська, Аманд – Й.Гірняк, о. Лингорський – С.Семдор, Ганс – К.Блакитний, Маруся – Н.Пилипенко.

На галицьку сцену “Молодість” прийшла в літньому сезоні 1920 р. Як довідуємося з “Громадської думки”, ставив її ювілейний театр кілька разів у постанові М.Бенцалю і в перекладі Л.Курбаса в складі: о. Гоппе – М.Бенцаль, Ганнуся – Н.Левицька, Аманд –

¹ Мистецтво. Літературно-мистецький тижневик української секції Всеукраїнського товариства – Київ, 1919. – Ч. 1. – травень. – С. 17.

О.Лісовий, о. Лингорський – Ясень-Славенко, Ганс – Т.Левицький². Згодом ставив “Молодість” режисер Загаров у Львівському театрі в складі: о. Гоппе – М.Бенцаль, о. Лингорський – О.Загаров, Ганнуса – О.Голіцинська, Аманд – М.Крушельницький, Івась – В.Блавацький.

Незалежно від Львова поставив “Молодість” і Станиславів, а саме Український театр під управою З.Стасюка й Е.Шепаровича в червні 1920 р. “Праця артистів-аматорів увінчалася успіхом. Гра зробила глибоке, питоме цій п’есі враження, – пише рецензент Ю.Міськевич. – Автор вийшов далеко поза рами психологічних конфліктів і буденної логіки фактів і поза зміст трагедії, сягнув у таємне царство містицизму. Автор немовби намагався доказати, що послух законам природи є так само кари гідний, як і проти-законня, і що для духа й для матерії є інші закони... невидима сила має свою жорстоку логіку...”³

“Довкола драми двох вісімнадцятилітніх, – пише рецензент з львівської вистави М(ихайло) С(трутинський), – поставлені питання, на які кожна генерація може дати іншу відповідь. А поставив їх Гальбе за добрим приміром Ібсена глибоко й пориваюче... (У п’есі)... люди видаються тільки м’ячем всемогучої волі весни, що в них наказує, їхнє життя в цих самих обіймах рівночасно доводить до верхів щастя і спаду в пропасть знищення... в драмі Гальбе промовляє молодість зі своєю п’яною піснею, зі своїм ліризмом, що виростає з проблеми драми, як її внутрішня конечність, молодість з її безжурною радістю в I дії, з її щастям і горем в II дії, з її жалібним кінцем і останнім акордом “deinde te absolvo” в III дії”⁴.

“Ніхто не вибирає собі сам своєї життєвої ролі, однак кожний мусить її аж до кінця сам заграти”, – пише Макс Гальбе. І може поневолі Гальбе зіграє одну з поважніших ролей в українському театрі – це нова сторінка українського театру, його “Ріка” у Львівському театрі йде на грані важких своїм змістом, могутніх своєю незбагнутою силою подій. “Українська мова мені чужа, – пише Макс Гальбе до перекладача й режисера “Ріки” на львівській сцені⁵ п. І.Іваницького (лист з Мюнхена з 20.5.1942), –

² Громадська думка.– 1920.– Ч. 129.– 4.6.1920.

³ Громадська думка.– 1920.– Ч. 158.– 8 липня.

⁴ Громадська думка.– 1920.– Ч. 211.– 15.9.1920.

⁵ Гальбе Макс. Ріка. Драма на 3 дії. Переклад з німецької І.Іваницький.– Краків-Львів: Українське видавництво, 1942.– С. 72.

вашого перекладу читати не зможу, але тішуся, що мій твір, який постав узимі 1902-03 рр., себто 40 років тому, завдяки вашому перекладу ввійде в широкий український круг і буде доступний зацікавленим... Я переконаний, що український нарід і край на втопаному тепер Німеччиною шляху досягне щастя, миру й добробуту.”

Гальбе писав “Ріку” на переломі ХХ ст., “в добі, коли в європейській літературі змагалися або й перехрещувалися головно натуралізм зі символізмом... Театральний світ майже цілої Європи був тоді під впливом гарячкового шукання нових шляхів... Біля реформації театру згуртувалося тоді багато корифеїв сучасного театру. Техніка сцени робить в цю пору шалений крок вперед і часто усуває драму на другий план... Тоді саме постають спроби впливати на глядача не драмою, себто живим словом, але головно трюками сценічної техніки... Але Гальбе у своїй творчості ставить на почесному місці в театрі в першій мірі драму, не заперечуючи, одначе, й сучасних осягів сценічної техніки...”⁶

У грудні 1902 р. Гальбе почав писати I дію “Ріки”. У кінці січня 1903 р. друга дія була готова, а в половині березня 1903 р. закінчив п’єсу. Та сама тема “Ріки”, трагедія братів, довго хвилювала його душу. “Каїн, що забив Авеля, і Авель, який став Каїном, – обриси братньої трагедії, наче якісь несамовиті знаки духів, блимали в півсумерку моїх дитячих спогадів, таємно сяjali на досвітку мого життя, в ясний полудень моїх молодечих років, і сплелися з лініями іншого спогаду з хлоп’ячих літ, вирішної, символічної сили природи, ріки”, – пише про генезу “Ріки” Гальбе.

–Що робить ріка? – питає в п’єсі Петро, землевласник і командант греблі.

–Вона лежить і чигає, – відповідає наймолодший брат Петра, Яків.

Чи це ріка чигає? Ні, це чигає всемогутня сила, яка кидає людьми, як м’ячем, та невидима, незбагнута сила, що має свою жорстоку логіку. В цьому випадку це ріка, в іншому – молодість.

Так постали п’єси “Молодість” і “Ріка”.

За словами Гальбе, вони є інтермедією, бо “Перше й останнє слово каже Господь Бог сам. Інтермедія ж – наша”.

⁶ Іваницький І. Дещо про драму // Краківські вісті. – 1942. – Ч 5. – С. VI.

“РІКА” М. ГАЛЬБЕ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

Сьогодні, у вівторок, 29 дня вересня 1942 р. йде о Львівському Оперному Театрі прапрем'єра драми М. Гальбе “Ріка”.

Макс Гальбе, один з кращих німецьких драматургів, українському заголові, а головно театральній публиці відомий ще зі своєї “Молодості”. Його рання драма (написав її в 1893 р.) “Молодість” пройшла ще в 1917-1920 рр. усі українські сцени від Києва й Херсона починаючи, а Станиславовом та Львовом кінчаючи – всюди добуваючи собі заслужений успіх. Та коли “Молодість” і мала в собі повно чару весни й кохання, можна було на її дні добачити Макса Гальбе – психолога, цього вдумчивого життєвого філософа, який з життя і тільки при допомозі життя розв'язує питання пристрастей людини й старається прослідити незбагнуті сили природи. Др. Макс Гальбе уродився в 1865 р. у Гітлянді над Вислою біля Данцігу, як син дідича Роберта Гальбе.

Спершу студіював право в Гайдельбергу, відтак германістику в Мюнхені і в 1888 р. зложив у Мюнхені докторат філософії. Від 1888 р. працює як поет, журналіст, драматург і новеліст.

Перші його драматичні спроби “Доробкевич” (соціяльна трагедія, написана 1889 року) чи “Вільне кохання” (модерна драма – як сам автор її назвав, написана в 1890 р.), не добули признання Максові Гальбе. І не диво. По словам Гальбе, “драма – це символ усіх тих первнів життя, що криються у нашій підсвідомості” – то ж ясно, що на переломі двадцятого століття, в добі, коли в літературі воювали зі собою або й перехрещувалися натуралізм зі символізмом, коли на сцені почався новий “дух часу”, який вище ставив техніку сцени, як саму драму – Макса Гальбе слухати не хотіли. Та “тріками” сценічної техніки годі було заступити живе слово. На часок воно було добре, воно навіть цікавило глядача, усякі такі вигадки, як “динамічні сцени” й т. д. – як і кожна сензація – проминули скоро. Залишилося живе, правдиве слово.

І саме одним з найяскравіших представників цього живого правдиво драматичного слова являється в німецькій драматургії новіших часів Макс Гальбе.

Хоч історики літератури зачисляють його ще до натуралістів, та правдивим натуралістом він уже не є. В багатьох його творах помітно ухили від завмерлої уже форми натуралізму в сторону не тільки, сказати б, символізму, як навіть фаталізму. Цей фаталізм криється не так на дні судьби самої людини, як, може, в незбагнутій, невідомій силі природи, яка оточує людей і яка поневолі, в затемненій підсвідомості людини, співділає з нею чи, радше, ділає на неї майже завжди в її некористь.

Таким чином, Гальбе, хоч і віддає належну дань натуралізму, натуралістом не є.

Майже у всіх драматичних творах Макса Гальбе – а має він за собою около 25 п'єс – дві нотки є в нього притаманні: любов до рідної ріллі й автобіографічний момент. Нема майже ні одної п'єси у Гальбе, де щось не було б в неї із його особистого “я”, з його особистих переживань. Тому і не диво, що п'єси Гальбе тішаться на усіх європейських сценах величезним успіхом, бо крім знаменитої драматичної форми – яку він під впливом Ібсена витончив, ніщо так не зв'язує людину з людиною – а в тому випадку автора з глядачем, як спільні переживання, як те, що окуплене хвилюванням власної душі.

І ще одне характерне для творчості Гальбе: усі його п'єси взяті з поодиноких середовищ суспільности. В п'єсах Гальбе бачимо різні середовища, різні суспільні групи людей, які взаємно зударяються зі собою: бачимо п'єси взяті з пролетарського, дрібно-міщанського, мистецького, журналістичного чи священничого середовища. Ці суспільні групи не зударяються поодинокі зі собою; всі вони для себе є кусками, фрагментами цілоти життя; дія драми розвивається не між поодинокими групами, а тільки між поодинокими людьми, які живуть тим же життям даного середовища, а рівночасно виступають проти нього.”Ріка”, що її ставить під цю пору вперше Львівський оперний театр в українському перекладі реж. І. Іваницького, належить саме до цих глибоких, психологічних п'єс Гальбе, які є символом у найбільше широкому значенню цього слова. Присвоєння її українській драматичній літературі це чимала позиція в творчому білянсі львівського театру.

“МОЛОДІСТЬ” М. ГАЛЬБЕ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

З приводу гостинного виступу Станиславівського Театру ім. І. Франка у Львові

Найбільшу і заслужену славу добула авторові др. М. Гальбе його перша драма “Молодість”, написана 1892 р. Вперше виставила її берлінська “Вільна сцена” 1893 р. А з’єднала собі “Молодість” глядачів і добула Максові Гальбе належне місце в літературі не тільки завдяки сильному талантові, але також і завдяки безпосередності і щирості. “Молодість” Макса Гальбе тільки тому така переконлива, що схоплена просто з життя, з його особистих переживань, які він силою свого таланту убрав у рядки мистецтва.

“Молодість” мала величезний успіх на всіх німецьких сценах, вийшла в широкий світ і в 1917 – 1920 рр. завоювала й усі українські сцени. Та мало хто з тодішніх українських критиків і рецензентів знав, що цю “любовну драму”, якою так захоплювалися, пережив сам автор, Критики й рецензенти дискутували на сторінках німецької й української преси (“Громадська Думка”, ч. 211. з 15. IX. 1923) чи це “драма призначення”, чи просто “психологічна драма” – по суті ж, найбільший секрет був у тому, що “Молодість” це шматок живої душі, одно з найсильніших любовних переживань молодого студента з Гайдельберга, Макса Гальбе, якого дядько, о.Ромпф був парохом у Грібенау. (М. Гальбе „Шолле унд Шікзаль”, Зальцбург, 1940, стор. 235). В пароха Грібенау, о. Ромпфа, дядька Макса Гальбе, жила небога його Аделя. І молодий студент з Гайдельберга слухав її гру на фортепіяні, а сумерком ходив із нею по стежках парохіяльного саду в Грібенау, тримав її руку в своїй долоні й тоді, коли цвіли останні айстри, вони “мали собі так багато сказати, що вкінці не сказали собі нічого” (с. 265).

Першу дію “Молодости” (перший заголовок “У парохіяльному домі”) Гальбе писав чотири тижні, другу – дію вісім днів, третю дію – три дні. І так повстав твір, що поклав початок нової сторінки в історії німецької драми і рівночасно став наче гаслом нового українського театру.

Бо тоді, коли Макс Гальбе ввійшов на українську сцену, український театр переживав важкі часи.

Роки 1917-1918 – роки гарячої боротьби за “бути чи не бути” українського народу. Театральний фронт включився теж в цю боротьбу, включився під реж. геніяльного Леся Курбаса, який поставив “Молодість” як другу п’єсу (першою йшла “Чорна Пантера”, В. Винниченка) в зимовому театрі Бергонія в Києві. Йшла “Молодість” в такому складі: о. Гоппе – Степан Боднарчук, Ганнуса – О. Добровольська, Аманд – М. Терещенко, о. Лингорський – О. Ватуля, Ганс (Івась) – Л. Курбас, Маруся – Г. Ігриць. “Молодість” йшла безперервно 1 1/2 року, а згодом, коли денікінці захопили Київ, “Молодість” йшла у Винниці, в театрі ім. І. Франка, напровесні 1920 р. в такому складі: о. Гоппе – А. Бучма і Л. Гринішак, Ганнуса – О. Добровольська, Аманд – М. Крушельницький, згодом М. Гірняк, о. Лингорський – О. Ватуля, згодом С. Сейдор, пізніше А. Бучма, Івась – Л. Терниченко, Маруся – О. Рубчаківна.

Зимом у 1921/22 йшла “Молодість” в театрі “Студія ім. Франка” в Херсоні.

На галицьку сцену “Молодість” увійшла в літньому сезоні 1920 р. Як довідуємося з “Громадської Думки” (ч. 129. з 1920 р.), ставив її “Ювілейний Театр” кілька разів у постанові М. Бенцалю в перекладі Л. Курбаса в складі: о. Гоппе – М. Бенцаль, Ганнуса – Н. Левицька, Аманд – О. Лісовий, о. Лингорський – Ясень-Славенко, Івась – Т. Лавицький. Згодом ставив “Молодість” реж. Загаров у львівському театрі в складі: о. Гоппе – М. Бенцаль, о. Лингорський – О. Загаров, Ганнуса – О. Голіцинська, Аманд – М. Крушельницький, Івась – В. Блавацький.

Незалежно від Львова ставив колись “Молодість” і Станіславів, а саме “Український Театр” під управою З. Стасюка і Е. Шепаровича в червні 1920 р. Гра артистів-аматорів (пише рецензент Ю. Миськевич в “Громадській Думці” 1920 р. ч. 158. з 8 липня) “зробила глибоке, питоме цій п’єсі враження ... Автор вийшов далеко поза рямки психологічних конфліктів і буденної логіки фактів і поза зміст трагедії, сягнув у таємне царство містицизму. Автор немов би намагався доказати, що послух законам природи є так само каригідний, як і протизаконня, і що

для духа й для матерії є інші закони... невидима сила має свою жорстоку логіку”.

“Довкола драми двох вісімнадцятилітніх – пише рецензент з львівської вистави М(ихайло) С(трутинський) у “Громадській Думці” з 1920 р. Ч. 211. з 16. ІХ, – поставлені питання, на які кожна генерація може дати іншу відповідь... поставив їх Гальбе... глибоко й пориваючо... люди видаються тільки м’ячем всемогучої волі весни, що в них наказує, їхнє життя в цих самих обіймах рівночасно доводить до верхів щастя і спаду в пропасть знищення... в драмі Гальбе промовляє молодість з її безжурною п’янкою піснею, зі своїм ліризмом, що виростає з проблеми драми, як її внутрішня конечність, молодість з її безжурною радістю в I дії, з її щастям і горем в II дії, з її жалібним кінцем і останнім акордом “нині отпушаєши” в III дії”.

Як українська публіка прийняла “Молодість” – вистачить перечитати оголошення “Ювілейного Театру”, поміщені на сторінках “Громадської Думки” в 1920 р.: “На загальне бажання” – в третє, в четверте... А не забуваймо, що рік 1920 – це рік переломовий в Галичині, рік усвідомлення невдач на фронті і рік, який заповідав важке майбутнє. Та сила мистецької п’еси як “Молодість” перемогла усі тяжкі тодішні настрої. “Молодість” тішилася не меншим успіхом на українській сцені, як на німецьких сценах.

Бо сила “Молодости” в її молодости, в її щирости переживань. Ця перша й найсильніша п’еса Макса Гальбе буде захоплювати кожного. Вона тим велика, що кожний з нас найде у ній шматочок власного життя, – власного переживання.

І тому ми мусимо бути вдячні Станиславівському Театрові ім. І. Франка, який приїжджає до нас з такою цікавою і завжди молодою п’есою, якою є “Молодість”.

Розділ II

РЕЦЕНЗІЇ

1928 р.

Просвітянський Театр

З НАГОДИ ГОСТИННИХ ВИСТУПІВ "ПРОСВІТЯНСЬКОГО ТЕАТРУ" У ЛЬВОВІ

"Просвітянський Театр", зорганізований матірним товариством "Просвіта" у Львові для обслуговування аматорських гуртків при читальнях "Просвіти" по селах, має перед собою великі завдання.

Драматичні гуртки при читальнях вимагають порад, вимагають тих найконечніших вказівок, а село аж надто зацікавлене під теперішню пору театральною штукою, так що така зразкова група могла би принести неоціненну прислугу.

Бо коли наші аматорські гуртки мають і надалі розвиватися, то їх не можна залишити от так самим собі, без ніякої опіки й допомоги. Инакше вони занидіють, зведуться на нінащо, коли без певної організованости, без якогось пляну й означеного напрямку стоятимуть все на тому самому місці, вічно з тією недоладністю і з тим же самим, нижче всякого рівня, примітивізмом.

Треба навчити селянських режисерів як ставити штуки, яка повинна бути обстановка сцени, які декорації, характеристика, словом – всі ці найзвичайніші дрібнички, що вимагають фахового знання й досвіду та ще практичних показів і поучень на місці, а не в якомусь журналі чи там у популярній пресі. Треба свого рода мандруючих театральних інструкторів по селах, їх треба й вони можуть оплатити самі себе, якщо справа буде відповідно поставлена й добре продумана. І кому довелося побувати на селі, то цей наглядно міг переконатись, як дуже зацікавлене село театром і як жажливо виглядають у дійсності по селах ці аматорські вистави.

Тут була би ще одна можливість зарадити лихові. Поставити аматорські гуртки на кооперативній основі, а у Львові зорганізувати “Союз Аматорських Театрів”, який спішив би з фаховими порадами та з допомогою для аматорських селянських гуртків. Вислав би режисерських інструкторів, декораторів, постачав би репертуаром, загалом, дбав би про розвиток та поглиблення театрального мистецтва по селах.

Ясна річ, що й справу коштів можна би відповідно поставити, хоч би тим способом, що всі аматорські гуртки виплачували б якусь квоту до централі місячно з загальних прибутків від поодиноких вистав. І це, певно, вдалося би й принесло би велику користь. Тоді й розвиток і аматорських гуртків був би запевнений і культурний рівень нашого села стояв би багато вище.

Здається, що й тов. “Просвіта” мало всі ці справи на увазі, приступаючи до зорганізування “Просвітянського Театру”, такої зразкової (інструкторської) трупи для обслуговування села.

Та, на жаль, ці гарні наміри в теорії інакше виходять у практиці.

“Просвітянський Театр” перекинувся в останніх часах чомусь то в оперетку й почав об’їжджати міста та містечка, ба навіть став уже побивати своїми оперетками інші наші “опереткові” трупи.

Два гостинні виступи цього театру у Львові можуть переконати й невірних, що і з нічого можна щось зробити. Цей театр без ніякої допомоги станув якось сам на ноги. Призбирав уже деяку гардеробу, має вже чим обставити в крайній потребі сцену, загалом уявляє собою театрик, який робить непогане вражіння, а навіть подекуди краще, чим інші подібні йому мандруючі трупи.

Дві оперетки передвоєнного походження, які ми мали нагоду бачити у Львові – “Осінні маневри” та “Гейша”, були поставлені доволі дбайливо, хоч друга з них робила краще вражіння. Постановка, обсада поодиноких роль, темпо – виявили багато режисерських старань та праці. В “Гейші” не було стільки недотягнень, як в “Останніх Маневрах”.

При тому до мови в “Осінніх маневрах” можна би мати багато побажань. Військова термінологія просто жахлива. Це не австрійські вульгаризми, це Бог знає що таке – всі ці назви “ротміщів”, “підпоручників” та інших “капралів”.

Невже “Просвітянський Театр” такою термінологією думає послугуватись по українських селах, і то як “зразкова” театральна трупа?!

Гріх непростимий! В нас же ж була недавно своя модерна

армія, були й вістуні, й хорунжі, й сотники. А про це в першій мірі не повинен забувати театр “Просвіти”...

Коли вже мова про репертуар, зокрема про “оперетку”, то слід завважити, що оперетка, як така має великі вимоги, яким не завсіди й не всяка трупа може вповні відповісти. Бувають дрібнички й недотягнення, які іноді разять немило око й слух. Це на загал у нас увійшло вже, можна сказати, в привичку. В оперетці, крім усяких зверхніх ефектів специфічного блиску, багатства вистави, треба ще й опереткової гри. Темпа, знання ролі напам’ять і тієї дикції, яка цілком инакша, як у побутовщині або в звичайних драмах чи комедіях.

Все те підходить більше до кабаретового жанру, більше має гротесковий характер, чим реалістичний, який в цім випадку так дуже вражає бувалих на оперетках глядачів.

Можна сміло сказати, що всі наші “опереткові трупи” не звертають на це уваги, так що й досі не помітно в них ніякого поступу, хоча з оперетками в останніх часах просто мішок розв’язався...

Тому треба признати режисерові “Просвітянського Театру”, що він дещо відмінно поставився до тієї “опереткової” справи й його постановки менше грішать невдатністю. Видно, що він більше докладає старань і дбайливости, хоча поодинокі його вистави не виходять надто поза звичайний і практичний досвід у примітивних “досягненнях”, завчених по інших мандрівних театрах.

В “Просвітянському Театрі” є декілька молодих сил, які вносять багато живого й нового. Це мимохіть почувують глядачі й їм стає ніби відрадніше, коли бачать нові лиця. Не дивниця, новина завсіди бавить.

До таких “новиків”, симпатичних з появи й голосу, можна зачислити п. Нікітіна, Костівну та ще декого. З старих ветеранів нашої колись славної сцени бачили ми п. Шеремету, який у ролі здитинілого австрійського Генерала в “Осінніх маневрах”, та в ролі Мандарина в “Гейші” був, як на наші відносини дійсно незрівнянний.

Так як ми це бачили, то “Просвітянський Театр” поступає скорим кроком вперед і можна побажати йому щастя. Тільки одно але: “Просвітянський Театр” має вигляди й амбіції опереткові. Річ ясна, що з ними на село не поїде. А тоді вириває знову те саме питання – пекуча справа аматорських гуртків по селах. Що з ними робити?

Може б подумала ще раз над тим “Просвіта” у Львові або “Театральна Кооператива”.

Кооператива “Український Театр “**СКУПАР**

**(комедія на 5 дій Б. Мольєра (субота, 8-го грудня),
“Доллі”, оперетка на 3 дії Гірша. (неділя, 9-го грудня)**

Приємну несподіванку зробив нам театр під дир. Й. Стадника, започатковуючи новий сезон. Наша публіка була немало здивована, коли, прийшовши на представлення на кілька хвилин перед сьомою (початок точно 7-30 вечором!), побачила перед собою зачинені двері залі, в котрій (уявіть собі) йшла друга дія! Просто неймовірно! Що більше, наша публіка (мила кохана публіка) вже 15 хвилин перед десятою змагалася з собою в “просторій” гардеробі Музичного Інституту імені Лисенка, щоб, переглянувши всі чужі плащі і футра, найти, врешті, свій і спокійно вдатися домів. Тому, отже, прошу вибачити нашій публіці, що вона так часто під час вистави біла браво й що, крім закінчення дій, це браво було ні при чому... Вона була надто заскочена новістю (кохана публіка!), або валила браво, де погано, або зовсім не прийшла в театр (український театр грав комедію Мольєра – 17 вік! – а кіно “Люна” – “Чужоложницю, або Сліпу невірлицю Магараджі”! Справді важкий вибір, куди йти!...).

І український театр справді грав! Роля Гарпагона (“Скупар” – дир. Й. Стадник) у своєму відтворенні, характеристичній, мімічній, рухах, вислові місцями доходила вершин справдішнього мистецтва. Це не був тип пересічного скупаря-лихваря, а зразок, модель, просто, поскільки б можна так назвати, сконденсована суть скупарства – це, чого, власне кажучи, й шукав Мольєр. Майже рівнозначною партнеркою дир. Стадника була п-ні Кривіцька (Фрозина), котра своєю вервою і темпераментом надавала живіше темпо акції гри, дуже схопивши головну суть ролі. Інші ролі вийшли досить блідо і, можна б сказати, без душі. Одначе це рішуче не є виною артистів. Нам не раз доводилося бачити їх у знаменитих відтвореннях інших роль, бачити й слідкувати за їх грою.

З креаціями драм Мольєра це саме, що з Шекспіром чи Вагнером: до цих ролей треба вродитися. Цього останнього і доказує недільна оперетка “Доллі”, яка, як на наші невідповідні салево-декораційні відносини, випала просто — знаменито. С. Стадниківна (Доллі) була основою, нервом і принадою всієї гри.

Ледви чи вдалося б закинути щось грі цієї “милої, малої дівчинки”, її буйна молодість, верва, міміка, рухи, крім самої властивої їй принади, мали ще й високу мистецьку цінність. Рівнож прочі артисти вповні гармонізувалися з Доллі. Знаменитий Бенцаль в ролі князя-дегенерата, Рубчак – Шнабель, Ярема – Емерак і Гедда-Бенцалева – дали як найкраще доказ, що на минулій виставі ролі їм не відповідали і що вони щойно тут могли проявити повну вартість своєї талановитої гри. Бачучи таку гру наших артистів, можна було вибачити й браки сцени, темно-освітлену салю чи врешті невдалу музику, їх гра захоплювала, чарувала й веліла забувати, що ми, культурна суспільність, маючи таких артистів, не маємо до сьогодні театру!

Ми можемо його мати, безумовно! Ми тільки повинні усвідомити собі, які цінності й, в цих обставинах не можливі до використання, вартості криють в собі наші артисти. Просто соромно було по такій мистецькій грі опускати такий “український театр”.

Кооператива “Український театр”

ВАНТАЖ (п'єса на 3 дії Ярослава Галана)

Прем'єра. (Четвер, 13-го грудня 1928 р.)

Між іншим, з якої речі “Вантаж”? Це п'єса, поставлена на українській сцені невідомо чому, могла б рівно ж добре зватися “Порожнеча”, як і “Вантаж”. Хто зна навіть, чи перша назва не відповідала б більше змістові п'єси.

Так значить, уявіть собі жінку (Дженні – О. Кривіцька), вона кохає мужчину (Оскар – Я. Ярема) так сильно, що не дозволяє йому виповнити його обов'язку, цебто цілковито обезцінює його перед собою і перед ним самим. Таким чином, герой стає слабодухом, а з другої знову ж сторони – в нічому не причасний, кохаючий слабодух капітан (Хуан Гарсія – М. Бенцаль) стає “ради синіх очей” героєм. Це перше, а друге, знову ж, егоїзм любови жінки мститься на ній в страшенно дивний спосіб: любчик “її стріляє. Не себе, а її. Чому, з якої речі, яким чином? Безумовно, Олександр Великий був великим чоловіком, але навіщо ламати крісло?

А третє найважніше: чи справді “нова” ідея, котру заступає творчість Галана, ідея, котрої основою є, що людина “повірила в людину, не в Бога”, за представників має цього роду дегенератів, як згадані герої? Дегенератів, “котрих тіні покликало море”, котрі тішаться, що “вмиратимуть перед сходом сонця”? І врешті, яка ціль п’єси? Чей же не викликання несмаку, порожнечі душі, невідповідженого питання: до чого це все? Бо хто як хто, але найменше право має автор виголошувати такі афоризми, як “смерть є життям, а життя є смертю”! Через дві з половиною години мучаться і роздумують, диспутуючи в предовжезних діялогах розфілософовані дегенерати, на те, щоби при кінці звернутися до публіки й, розвернувши руками, сказати: або я знаю?

Гра артистів була зовсім на місці. Знаменитим відтворенням ролі вибивалася О. Кривіцька; мистецького дисонансу як в грі, так у постановці не було.

Кажуть, що на одній п’єсі публіка, вислухавши першої дії, сказала: гм! не зла дія! Прийшла друга дія, і публіка призадумалася: перша дія була добра. А по третій дії, виходячи з театру, публіка рішуче твердила: вибачте, перша дія була дуже добра!

1929 р.

Кооператива “Український Театр”

В ЗАДУШНИЙ ДЕНЬ
(драма на 3 дії Германа Гайєрманса,
в перекладі Й. Стадника)

Щиро кажучи, ми в театрі не були, ми не бачили гри, ми були свідками драми, вирваної живцем з життя, без штучних комбінацій і силуваних ефектів. На виставі “В задушний день” затрачувалося межі між оманю й дійсністю, між акторами й типами.

Як завіса запала по другій дії, не було чутно ні одного оплеску, найменшого гамору. Саля скам’яніла. І щойно, коли

світло заблисло, посипалися рясні, невмовкаючі оплески: ми були в театрі, щойно тоді можна було собі це усвідомити.

Драма Гайерманса належить до типу психологічних драм, і “В задушний день” має в собі дещо подібного з “Ворогом народу” Ібсена, а навіть “Молодістю” Макса Гальбе. І хто бачив М.Бенцалю в “Молодості”, той міг на драмі Гайерманса захоплюватися просто неоціненним таланом цього актора. О[тець] Нансен в крещенні М.Бенцалю був світляною, не з цього світа постаттю післанця Христової науки. Ні, це не був Бенцаль, це був священник, що з піднесеним чолом іде проти цілої товпи, навіть проти влади, щоби тільки спасти одну заблукану душу. Приймаючи серцем слова Розп’ятого, щоби своє життя класти за друзів своїх, о. Нансен стає посміховищем юрби, що обкидає парохіяльний дім камінням, тратить свого друга і йде на вигнання.

А другом його є рівно ж священник, о. Бронк (О.Неделко). І всі ці, що бачили Неделка в інших, часто не дуже вдатних ролях, щойно тепер могли пізнати інтелігенцію цього актора. О[тець] Бронк, представник реального життя, уособлення розумового приміювання слів Христа, не може стерпіти, не може дарувати о. Нансенові, що він примістив біля себе, у своєму домі, невічану жінку з немовлям. Він не розуміє і він не в силі зрозуміти вчинку свого друга Нансена, він заходить до нього часто, щоби його перемовити, щоби йому це все вияснити, й, коли всі його старання йдуть марно, він пише листа до єпископа, вислідом чого є прогнання пароха о. Нансена. Як же ж? Товпа обкидає парохіяльний дім камінням, поганьблює священнику рясу ради якоїсь нікому ближче незнаній розпутниці!

– Як дерево родить трійливі овочі, то його треба зрубати, – каже о. Бронк.

– Як же ж мало тоді останеться дерев! – відповідає глухо о. Нансен.

Два світи людей: світ жертви й світ кари, світи, котрі ніяким чином не можуть себе взаємно зрозуміти, оба покликаючися на Спасителя, на Жертву й на Кару.

І представники обох світів звели перед нашими очима страшенну, дику, нестримну боротьбу. В кожному слові Бенцалю й Неделка тремтіли нотки глухого болю, величньої посвяти, безмилосердної кари й трагічної самопожертви. Два світи стрінулися, й один з них уступив, уступило вломане серце, щоби колись з новою вірою розпочати нову боротьбу. Й у тій нотці загину серця о. Нансена Бенцаль станув на висоті своїх драматичних крещенн.

Він не грав, а жив, в його ролі не було слів, а кусники закривавленої, болем розбитої душі... Він був мистцем!

А до цієї драми долучається інша драма: жінка, котра, удержуючи свою матір, “продає очі, руки, ноги” на ярмарку життя. В безпросвітньому світі вона покохала мужчину, який став лише її власністю, котрого з нею злучила любов. І її нікуди не хочуть прийняти з дитям любови. Воно ж байстря, вони обоє подружжя перед Богом, а не перед Церквою. Хотячи рятувати одну заблукану душу Ріти (пані О.Кривіцька), о. Нансен приймає їх до себе – її, розпутницю, яка так любить життя, так кохає море, так втішається сонцем. А самотнім її щастям є дитина, це огниво, що лучить її з радістю життя...

Дитина вмирає, три дні й три ночі мати сидить біля трупа й не хоче дати його поховати, мимо розважань лікаря (д-р Герт-Королик), мимо прохань сестри-жалібниці (О.Посацька), намов економки мамзель Ко (М.Цісікова). Аж врешті, дяк Лянґебір (І.Рубчак) краде трупа й закопує за парканом.

І знову драма: трісло огниво життя. Є ще муж (Я.Ярема), але немає радости в задушній день...

Пронизлива була роль О.Кривіцької, проймала аж до глибини душі глядача, її материнська розпука просто жebraла ласки, змилювання, пощади. На переміну то блискуча втіха, то страшна розпука, безмежне горе, то знову розливна радість не давали глядачам ні на хвилинку спочити, ні відітхнути. З запертим віддихом слідкували всі не за грою, а за стражданням розбитого життя. Кривіцька страждала не удавано, а справді.

Оправа вистави була бездоганна. Прекрасним був Рубчак у ролі хитрого дяка, знаменитими – С.Крижанівський (Ван Далем) і Долинська (Янетта) як селяни. Про згаданих уже Цісікову, Посацьку, Ярему чи Королика годі сказати що-небудь зле, вони вповні достроювалися до високомистецької гри прочих.

Драма Гайерманса належить до безсмертних драм. Вона не є створена силоміць, не є вмисною плутаниною випадків чи проявом якогось часу, чи роду життя. Вона є драмою життя, й тому вона є така проста й життєва, така звичайна й така трагічна, така важка й немінуча.

Хто не бачив “В задушній день” в Українському Театрі, той не знає, яке ми багатство талантів маємо серед наших артистів, що, перецінюючи чуже, не хочемо доцінювати свого.

Кооператива “Український Театр”

ГРАФИНЯ МАРІЦА

Вечірня недільна вистава “Графині Маріци”, хоч пройшла з успіхом, мимо старань артистів була виставлена дуже недбало. Недільної публіки не можна собі ігнорувати, хоч би навіть тому, що вона в більшості складається з жидів і поляків, не згадуючи вже про “роблення каси”. А вже вершок нетакту є на сцені кричати вголос до суфлера “тихо” або звертати увагу (рівно ж голосно) прочим артистам, що вони мають обернутися так, як це робила п-ні Орлян. Для цього рода завваг повинні вистарчити... проби.

Український театр ім. Тобілевича в Станиславові

ПАЯЦИК

(оперетка на 3 дії Штольца,
в перекладі Ю. Шкрумеляка)

Цю рецензійну замітку можна б назвати “Гріх суспільности”, котра приходиться дивитися на муку артистів і... сама мучиться.

Вистава “Паяцка”, досить двозначно жартівливої оперетки, відносно гри, підбору артистів та виконання ролей – знаменита! Але повісьте образ найкращого мистця в задумленій, брудній, запавутиненій закутині, хто на нього зверне увагу, кого він причарує? “Гарна ніжка потребує гарної панчішки й гарного черевика”, – писав колись Теофіль Готьє. Розсіваючи чар своєї гри, п-і Голіцинська мусіла вважати, щоб не впасти на оркестру, лямпки якої разили очі цих, що сиділи в перших рядах. П-і Ленська й склепарки не могли злитися на одному темпі, бо взаємно штовхалися й наступали собі на ноги.

І справді, було болюче дивитися на прекрасну гру п-і Совачевої, мистецько вирежисеровані ролі пп. Блавацького, Боровика чи Нікітіна. Боляче, коли бачиться, що ми давимо такі таланти, не маємо можности (чи то пак, даруйте, не можности, але сили волі, примітивного сповнення обов’язку!) дати їм розвинутися, прийняти їх так гідно, як гідно вони відносяться до мистецтва!

Брак українського театру в 20-му віці – це, в першу чергу, сором українського Львова, свідоцтво квалості української суспільності.

П. С. Наша публіка, на жаль, не заповняє і так маленької зали. Варто би також звернути пильнішу увагу на виговор деяких артистів, бо хоча вони всі стараються говорити зразковою мовою, але все таки вряди-годи попаде москалізм або галицизм (“отель”!).

1930 ƒ.

Театр ревії “Гонг”

ГОСТИННИЙ ВИСТУП Г.РАПАЦЬКОЇ (Програма, ч. 7)

Остання програма ревії “Гонг” зветься зовсім несправедливо “Рапацка в Гонгу”. Давній знайомій львівської публіки ще з бл. пам’яти “Театру Новосьці”, визначній артистці Галині Рапацькій дано таку незначну й неефектовну точку, що хіба, щоб надолжити ще незнану програму її іменем. Невідомо чому, але п. Рапацька не хотіла нам пригадати цих милих колишніх хвилин, які ми свого часу перевели в цім же самім будинку, де тепер міститься театр “Гонг”.

Одинока львівська ревія справді заслугоє на повне признання й похвалу. З “Гонгу” виходиться завжди усміхненими, а на виставі забувається на всі журби й неприємности будня. Годі тут вичислювати поодиноких артистів, всі вони творять гармонійну цілість у грі, виконання поодиноких скетчів – це одна з найкращих сторінок “Гонгу”. Так, наприклад, скетч “Томбак”, прекрасна сатира на бюрократизм міністерських урядників, виконана просто бездоганно. Рівно ж дуже добрі інші скетчі, розмова маршалка Пілсудського й марш. Дашинського в 1860 р. на Рів’єрі або “Ще одно слово”.

Дуже добре зіграний балет новоприбувших “Гонгенят” збирає заслужені оплески.

Словом, варто заглянути до “Гонгу”, варто зайти туди, щоб сердечно посміятися та весело провести час.

Театр ревії "Гонг"**КОХАННЯ, ЗДІЙМИ МАСКУ
(Програма, ч. 8)****I.**

Програми ревії повинні бути, немов ракетні стріли: короткі, різнокольорові, веселі й... пусті. Публіка, що йде на ревію, не хоче ні драматичної плутанини, трагічного вузла, ні вершка акції. Якщо програма ревії є поважна, то тоді нудить, якщо довга, то томить. Кожна точка вистави – це для себе цілість, одна краска, яка захоплює, але яка поруч з іншими творить рівно ж гармонійну цілість.

II.

Остання програма "Гонгу" слабша від попередніх. Скетчі, головна опора "Гонгу" (крім "Д-ра Ральфа"), нудні й нецікаві. Єдина добра точка програми – це виступ Джозефіни Бекерман пані Ч.Целінської.

Причина кволости, мабуть, у тому, що кращі артисти, як Сконечний, Цибульський та Кошутський, опустили "Гонг". Добру славу "Гонгу" держать ще дир. Ястшембец, Г.Руновецька та Лясковський. Балет "Гонгенят" добре зіграний і робить гарне вражіння. Але молоденька дебютантка Дуся Созонович задихає вже кабареом. У загальному, остання програма проходила в порнографічній атмосфері й оскільки так даліше буде, то вистави "Гонгу" будуть тільки "для мужчин". Думаю, що ні каса, ні жінки не будуть з цього вдоволені.

Театр ревії "Гонг"**ТІЛІ-БОМ
(Програма, ч. 9)**

Остання програма краща від попередньої, одначе в "Гонгу" вже були кращі. Як завжди, скетчі незрівнянні: "Квартет" і "Змагання атлетів", гонгенятка гармонійно зтанцьовані, але (як завжди!) конферансьєрка слабша. Лірично-кабаретова пісенька

“Тілі-бом” у виконанню Дусі Созонович була б, може, кращою, коли б інтерпретаторка не так надто елегійно її передавала. Решта програму не нудила, але й не дуже бавила. При кінці слід завважити, що приєднання до свого ансамблю танцюристів Попелевскої та Фабіяна, як рівно ж і гостинні виступи Бекерман, дуже уріжно-манітнюють програму, надаючи їй правдиву закраску ревії.

Обстановка й оркестра без закиду.

Театр ревії “Гонг”

ЯК ЖІНКА ЧОГОСЬ ЗАБАЖАЄ...

(Програма, ч. 10)

Щось псується у львівському Гонгу. Дві останні програми зовсім слабкі, можна сказати, що одна слабша від другої. Навіть скетчи, себто те, що держало Гонг на висоті театру ревії, в останній програмі зовсім невдатні. Тільки з одної речі можна сміятися щиро: з “обжинок” діалогу-дуету у виконанню І.Леоновича і С.Ляковського.

А в загальному – нудьга й немов якесь вичерпання. Немає просто нерву життя у виконанню поодиноких точок, хоч “Гонгента” танцюють, і балет Попелевська-Фабіян дає мистецьку оправу програмі. Шкода! Шкода, бо Бельський намагається надаремно розвеселити публіку, шкода, бо Ганка Руновецька, вернувши з відпустки, привезла зі собою лише мертву усмішку на лиці...

Якщо хочете йти на останню програму Гонгу, то йдїть лише в веселому товаристві. Минули програми, на котрі ви йшли самітно й вертали усміхненим.

Театр ревії “Гонг”

ТУТ НАЙДЕШ ЧОЛОВІКА!

(Програма, ч. 11)

Серйозно, кризу подружжя можна доглянути навіть після програм “Гонгу”. Бо так як передостання програма “Гонгу” п. з.

“Як жінка чогось забажає” була дуже слаба і мужчини нею зовсім не цікавилися, то остання програма “Тут найдеш чоловіка” притягнула до сали Кольосея найбільше... жінок! Ясно: тут найдеш чоловіка!

Щоправда, вимріяного чоловіка в програмі не було, але це зовсім не вина дирекції “Гонгу”. Їх сьогодні немає в життю, тим більше, отже, важко знайти в театрі. Але типи були: був знаменитий кравець (Бельський), дуже добрий його помічник (Лясковський), були караванярі, словом, можна було сміятися і було весело. “Гонг” поправився. Балетова опера Фабіяна й Попелевскої майже без закиду, як рівно ж і танки “Гонгенят”. Руновецька й Леонович на своєму місці, навіть Дуся Созонович вже так не задихає кабаретом, і поява її робить помітне вражіння. Тільки... коби менше було цих “холер”, “шляків” і прочих подібних засобів вислову горожан передмістя. Безумовно, відбиваючи життя в ревії, можна легко перескочити межу пристойности, але вже поскільки муситься вживати цього підходу в поодиноких точках програми, то принайменше треба його вистерігатися в конферансьєрці.

Великий Театр

ФІЯЛКА МОНМАРТРУ

(оперета на 3 дії Кальмана (XX вік) – прем'єра)

ДІМ ТРЬОХ ДІВЧАТ

(оперета на 3 дії Шуберта (XIX вік))

Великий Театр рівночасно дає дві ці оперетки, так знаменні своєю музикою, виставою, типами, а то й підходом до різних сторінок життя. Хто мав би охоту схопити різницю, цю таку навіть характеристичну різницю між XX і XIX в., хай побачить ці дві оперетки, які як щодо інсценізації, так і щодо підібрання ролей, виведені знаменито.

Мабуть, рідко Львів матиме нагоду побачити так багато виставлену оперету, як “Фіялка Монмартру”. Публіка є просто захоплена. Багатство балетів, коротких, сказати б, дискретних і тонких у виведенню, світляні несподіванки й ніжна гра красок,

прекрасні костюми та декорації – все це складається на просто казочну цілість – казочну у нас, яким не часто доводиться побачити правдиву, в європейському значінню, виставу.

Такою європейською виставою є “Фіялка” – оперетаревія Кальмана. Саме тут ця притаманна різниця між двома згаданими оперетами, між Оффенбахом і Кальманом, цим солодким, мрійливим, ніжним композитором і тою з фокстротовим темпом, до глибини серця пориваючою, музикою Кальмана. “Фіялка Монмартру” – це сучасність, яка потребує і темпу, й мрії, шалу, забуття і легкодушною (може, й не так легкодушною, як добросердечною) погоди легких, не болючих дотепів.

Кальман підбрав музику до життя Монмартру, життя богемі, малярів, музиків, поетів і... парижанок, але цих парижанок, які дають настрої богемі. І треба з признанням сказати, що артисти з повним успіхом вив’язалися зі своїх ролей. Рушковський (музик Фльорімон) вносив на сцену верву й життя, Равль і Генрих (Вісьневський й Груцинський) творили з Рушковським зіграну, правдиву богемістичну трійку.

Панна Мохович (Мінон) дала дуже добрий тип артистки з “Фолі Бержер” як своєю грою, так і щодо костюмової сторінки. Але, безумовно, найкращою появою (побіч Фолянського та інших) була Віолетта – Я.Фонтанівна.

Вневдовзі Фонтанівна стане улюбленою артисткою львівської публіки, бо так приємним голосом, як і своєю милою появою, збирає заслужені оплески публіки, котра хотіла б її якнайдовше бачити на сцені.

Як у “Фіялку”, так і в “Дімку трьох дівчат”, Фонтанівна є віссю вистави, “Фіялок” (мабуть, всупереч вже так давно скомпромітованим віщбам ріжних критиків) довго удержиться на львівській сцені. Також “Дім трьох дівчат” як друга сторона медалі сьогоднішніх оперет, повинен довго нагадувати публіці минуле. Тим більше, що й ця оперета, може, не так багато, але дуже дбайливо виведена, зокрема ж заслуговують на повне признання й похвалу Т.Ловчинський (Шуберт), Б.Фолянський (Чель), Мяжик як Римар та М.Нохович.

Богема у Відні з початком ХІХ в. і сьогоднішня богема в Парижі – ось теми цих двох згаданих оперет, які, безумовно, варто побачити.

Малий Театр

ПЕРША ПАНІ СЕЛЬБІ
(комедія на 3 дії, С.Джон Ервайн)

Типова англійська комедія, писана англійцем для джентльменів. Без грубих крикливих дотепів, гамірних сцен, зайвого вантажу діалогів. Писана тепло, сердечно і з глибоким знанням життя. Француз на місці Ервайна зробив би темпераментну, осяяну різнокольоровими світилками дотепів комедію, німець – глибоку, похмуру психологічну драму, в італійця хтось мусів би згинутися, якщо не в другій дії, то принайменше в третій.

Англієць всі ці труднощі поборов спокійно, щиросердечно, але без тіни нахабства чи якогось насилля.

“Якщо хтось терпить глибоко, то про це не говорить” – так наказує кодекс чести джентльмена. І тому перша пані Сельбі по 20-х роках співжиття з мужем на його бажання, хоч дуже його кохає, розводиться. Він жениться з другою Сельбі, з якою знова розводиться, щоби вернути до першої; ніби все кінчиться добре й щасливо, хоча тільки нещасних хвиль пережилося з усміхом на лиці, з тонким (так часом болючим!) дотепом на устах, з гірким жалем у серці. Що більше, все добре скінчиться, бо всі люди мають серце. Воно є в деяких гаряче й палке, в других спокійне й холодне. Але воно є. І тому треба всім вибачати, бо всі, що зблудили, навернуться, якщо усвідомлять собі свою помилку чи свій гріх. І автор так вірить в доброту людського серця, що навіть в сучасних, наскрізь розджейбендованих жінках дошукується клаптика серця, бо й вони кохають.

До високо культурного позему комедії Ервайна достроїлися вповні, гра артистів психологічно видержана й спокійна. Ч.Стшелецький як Джемс Сельбі дав прекрасний зразок опанованого “Егоїста зі серцем” і виявив свій безумовний талан. П-ні Жбіковська (Дженні, перша пані Сельбі) була неначе б основою гри й відтворила цю важку, психологічну ролю знаменито, як рівно ж і гра прочих артистів – пп. Подгорівної, Керчинського, Стемповського та інших була без закиду.

Найслабша була обстановка сцени, яка зовсім не гармонізувала з духовною істотою “першої пані Сельбі”.

Театр Ріжнородностей**ДОРОТА АНГЕРМАН**
(драма на 5 дій Гергарта Гавптмана)

Бачучи цю драму на сцені “Театру Ріжнородностей”, ще раз можна ствердити, що гостропартійна приналежність чи захоплення (яке би це не було) суспільним рухом шкодить письменникові, шкодить його творчості, глибині його психології.

Дію першу й другу написав Гавптман-письменник, автор “Затопленого дзвону” й “Ганнусі”, третю, четверту (й властиво, цілком зайву) п’яту дію написав автор “Ткачів” Гавптман-соціаліст. І це драмі пошкодило, пошкодило навіть остільки, що вона втратила цю свою тяглість драматичної нотки, силу суцільности трагедії душі, степенування експресії душевного стану.

В глибоко ліричних моментах чи, радше сказати б, ситуаціях, нещасна Дорота виголошує цілі тиради, просто вічеві промови. Вони б, може, не так дуже нас вдаряли, коли б не передісторія і ціла *ad hoc* створена обстановка (III і IV дія). Безумовно, це можна було сказати, й воно навіть є потрібне й оправдане (принайменше частинно!), але рішуче годі перевантажувати соціологічними теоріями чи тезами дієвих осіб.

Вслід за цим можна було, на мою думку, змінити одну яву в другій дії, себто омління проф. Периншнідта, бо ж воно справді чудачно виглядає, якщо професор університету мліє, довідавшись, що його мила не хоче за нього вийти заміж.

В загальному, режисер п. Л.Шіллер вложив чимало труду та праці, що увінчалася повним успіхом.

І тут треба признати, що всі актори, без всякого виїмку, вив’язалися зі своїх ролей без закиду. Героїня драми п. Ева Кунцевичівна приступом здобула собі публіку своєю прекрасною, тонко видержаною, глибоко простудійованою роллю. Дикція, міміка, опанування моментів та, врешті, жахливий крик нервів – все це склалося на одну з найкращих креацій сьогорічного сезону. Без закиду були й прочі артисти: Ф.Бродневич (Маріо), З.Кончевська (Леонора), знаменитий П.Хмелєвський яко пастор Ангерман, Д.Домецький як Герберт та інші.

“Дорота Ангерман” відтворена сильно, пронизливо. І в кого сильні нерви, кому не вистарчає життєвих потрясінь, хай старається побачити цю драму. З певністю, не розчарується.

Малий Театр

ПЕРФУМИ МОЄЇ ЖІНКИ

(фарс на 3 дії, А.Ленц)

Якби не змісл нюху й спеціальний запах перфуми “Parots d’Azgentes” (Срібні маки), не мав би був п. Ленц можности на протязі 2-х з половиною годин розмішувати численно (цим разом!) зібраної публики. Фарса Ленца має в собі щось з американського гумору й погоди соняшного, дитинного усміху. Сміх ради сміху, без ніякої иншої ціли, без всяких зайвих плутанин і штучностей будови, без глибини чи тонкостей самого зміслу гумору.

“Перфуми моєї жінки” – це неначе американська кінова комедія, з котрої людина сміється беззвільно, не думаючи й не застановляючися, чому сміється. Коли б собі це усвідомила, то з певністю піднесла б рамена вгору та, закопилівши губи, торжественно сказала: що за плиткість! Та слухаючи “Перфуми моєї жінки”, на застанову немає часу, й ви виходите з театру розсіяні й (скажім собі на ухо, крадькома!) вдоволені.

(Вам же ж, як поважній людині ХХ в., годі сміятися з дурниць!)

Головна заслуга цієї без закиду виставленої комедії є, безумовно, знаменита гра артистів. Цим разом відтворив ролю професора (від метеликів) артист М.Зніч, даючи публиці можність просто заливатися сміхом. Тип професора був відданий без закиду, докладно простудійований і, що важніше, не виходив в нічому поза границі “професорів (не конечно від метеликів) зі світа”. Не можна цього сказати, натомість, про Емму, покоївку (С.Барвінська), під час, коли “пані професорова” (І.Гривінська, “адвокат” (Стшелецький) та “Юзеф” (Р.Керчинський) вповні гармонізували з незрівнянною грою М.Зніча.

Обстановка й режисерія видержано в тоні, цілість варто побачити й пригадати собі дитячі роки, коли сміялися з переверненого крісла.

Малий театр**СКАНДАЛ В САВОЇ**
(комедія на 3 дії Келєманса й Гавера)

В порівнянні з “Новою подружньою умовою” дуже слабенька комедія, банальна й, що найголовніше, без ніякого нерву життя. Не винуваті в тому артисти чи їхня гра (хоч і вона місцями могла би бути краща!), тільки автори, які, мабуть, мали на увазі провінціональне життя-сцену, де цього роду “скандали” можуть ще “притягати” публику.

Оклепана історія з листом (покійні зав’язки старих комедій) сьогодні не цікава. Правда, “Скандал в Савої” – це комедійка легка, але так само “легкими” є сотні-тисячі сьогоднішніх повістей і оповідань, які саме через свою “легкість” не мають ніякої вартости.

Шість осіб, які сходяться тоді, коли авторам треба, й виходять саме тоді, як ми цього сподіємося. Ясно, що й гра була сподівано правильна, без ніяких несподіванок. “Професор” (Бродневич) міг бути більш професорським, а менше “легким” під час, коли М.Зніч (актор) був знова надто “легким”, щоби не переступити границі комізму.

Решта, М.Малянович, М.Медзінська, Пшиставський та Домбровський грала відповідно до бажань... авторів.

1931 р.

Кооператива “Український Театр”
Український театр ім. Гобілевича в Станиславові

“ТРИХ” – ДРАМА В.ВИННИЧЕНКА

Публики мало, гра добра, але не найкраща. П. Бенцаль у ролі полковника був добрим, але міг бути кращим. Сила його вимови, його доказів не може перекопати, просякнути уми арештованих, добитися до серця. Проходила мимо, хоч була така сильна й ударна, бо була виголошена надто скоро й тому майже не переконуючо.

П-ні Кривіцька в ролі Марії майже бездоганна, відчула всі тонкості й хвилювання гри, рівно ж вповні згармонізувалася з грою п. Бенцалю, тільки єдиний “Михась” давав багато до бажання. Режисеря дуже добра.

Театр Ріжнородностей

ЧОЛОВІК З ТЕКОЮ (драма в 5-ти діях В.Файка)

Пронизливий, жахливий кусник життя. “Чоловіка з текою”, як каже герой драми Дмитро Гранатов в незрівнянній креації К.Адвентовича, стрічаємо часто в життю, по всіх товариствах, інституціях, в ріжних громадах. Це тип громадянського злочинця, який по трупах своїх найближчих доходить до влади й по засаді “все мститься” кінчає з собою.

Психіка злочинця формується у відповідних обставинах, і тому драма В.Файка така глибока й закривавлена, бо ж це все діється в СРСР, там, де вдарили об себе два світи й де виграв вогонь і меч. Файко з незрівнянною мистецькою психологією створив у своїй драмі дві прекрасні сцени: батька зі сином (IV дія) і смерть професора Андросова (III дія). В першій заломлюється злочинна лінія людської душі, в другій – звір перемагає. Виглядає, що “все ради ідеї” мусить кінчатися злочином, в той час, коли, по суті, напрямною лінією нестримного походу ідеї, “основним зародком” її є злочин.

Новий нарубок комуністів представлений у драмі дуже додатньо. Воно зовсім правильно, бо ж тут немає вже питання “між двох сил”. Бігунові типи професора університету Гранатова (Р.Адвентович) й босяка Редуткіна (Ю.Ходецький) – це основні тони цієї жахливої, проймаючої трагедії, яку рідко з такою незрівнянною плястичністю бачиться на сцені, а про котру часто чується в життю...

Виставка на львівській сцені пройшла краще як бездоганно. Львівські артисти зрівнялися в грі з тузом польської драми К.Адвентовичем, і цього рода виступи Ю.Ходецького, Е.Верцінського або пань З.Жичковської, З.Копчевської належать до світлих сторінок театрального мистецтва.

Малий Театр

ПРИГОДИ Ч.А.ПЛІНА (в 9 картинах, Н.Гарая)

Коли вперше появилася звукова фільма, любителі театру зажурилися: отже ж з різних причин, як економічних, так і технічних, театр не видержить конкуренції.

Помимо, одначе, занепокоєння, звукова фільма не пошкодить театрові, й ми тепер вже зовсім певні, що не пошкодить. Що більше, оглядаючи на сцені “Пригоди Ч.А.Пліна”, ми також певні, що й театр не пошкодить фільмі.

Спроба представити фільму сценічно стрінулася з недор’ям критика й... масовою прихильністю публіки. Нове бавить і манить, а ще до цього, коли осередком цілої акції є славний Чаплін, ця найбільш мелянхолійна людина серед сміхунів. І тут саме суть, бо по всіх даних – серце повинно краще виглядати на сцені, як у фільмі. Обстановка, акція, темп – всі основні прикмети фільми на сцені гаснуть. І тому, коли критика нарікає на “Пригоди Ч.А.Пліна”, то неслухно, тут винні не пригоди, не гра (місцями мистецька!), лише автор, який тільки частинно зрозумів відтучену, ніжну й добрячу дитину, якою є Чаплін. Зрозумів частинно, бо доказом цього є справді мистецьке закінчення, правдиве чаплінівське: бачиш, я не є паном... І це все серед покинутого ковнірика, краватки, з лагідним усміхом на лиці.

М.Зніч в ролі Пліна, чи то пак Чапліна, декілька сцен відтворив по-мистецьки. Місцями нагадував Швейка, але це все не його вина, а режисерії. Бо декілька ситуацій, які можна були або переформувані, або просто усунути, кинули на Чапліна рефлекс блазня. А цього треба рішуче уникати. Чаплін не є блазнем і ніколи ним не був. Це велика дитина, яка на світ і на життя глядить крізь вічно-гоголівський “сміх крізь сльози”.

Що торкається решти артистів, то їхня гра подобалася, хоч вони грали різно й навіть не завжди гармонійно. Найкращими були Тедді (Ф.Попянський), Овердок (Гутнер) і Діксі (Подгорівна).

Обстановка дуже старанна.

Театр Ріжнородностей

ГЕДДА ГАБЛЄР

(драма на 4 дії Г. Ібсена)

- Подумай лише, Геддо!
- Думаю... – відповідає Гедда...

Це думання, переходячи різні фази, спершу ненависти до оточення, до родини, до мужа (яка враз з ним одушевляється молодією дружиною!), відтак безнадійної бездонної нудьги, й кінчиться, врешті, смертю жінки, яка всіх кругом знищила. Ібсен, творячи Гедду, зосередив у цьому типі плитку ненависті до міщанства, охоту безперервних вражінь, елемент нищення і неузмістовлене, фальшиво подумане поняття краси. Це все овіяне жагою чину, рішення виконати щось своєрідного, стилевого.

Гедда, яка виходить заміж тільки тому, щоби вийти, неначе блудний вогник, манить до себе геніяльного Левборґа, що спалюється у вогні душевної обопільної пристрасти, причаровує міського Дон Жуана, радника Брака й, врешті, заломлюється... Скандал! Ще, може, єдиним у цій драмі найменш пошкодованим чи, може, радше відносно мало розбитим є муж Гедди, професор Тесман, “спец” у науці й нещасна жертва в подружжі! Це також один із численних внутрішніх конфліктів, якими насичені є грізні драми Ібсена.

Режисерська постановка Л.Шіллера, безумовно, видвинула багато внутрішніх, трагічних моментів гри, однак не була суспільною, не носила на собі тавра несамого жаху. Вина тут у підборі артистів. Так як п. Ева Кунцевичівна дала нам Гедди життя, як пп. Махальський, Дамецький і тета Юля створили знаменитий фон для неї, – так знова муж Гедди п. Ходецький був надто мало вченим, не можучи бути цілковитим мужем. Також і Теа Малянович не могла створити цього тепла й доброти, яке розсіває кругом “дурненька кучерява гусочка”.

Обстановка Дашевського дуже добра.

КОРОЛЕВА ПЕРЕДМІСТЯ (водевіль на 5 дій Крумловського, реж. А.Шіллера)

Властиво, публіка була дуже вдоволена, а театр повний. Нагадалися старі “андрусівські” дотепи, маленькі, зовсім не такі дуже трагічні романси, розміряність настроїв і безжурна нудьга богеми. Словом, запахло старими, поживклими повістями, ідеальними жінками та вічним (аж поза могилу) коханням. Тільки... дотепи й пісеньки були, може, надто “модерні”. Якщо 30 літ тому співали й говорили такі перчені дотепи чи пісеньки, то хіба ми сьогодні мусимо скаржитися на... пуританізм новітніх штук.

Гра дуже дбайлива, режисерія знаменита. Реж. Шіллер вилловив у цьому водевілі усі найтонші настрої, оправив їх у мистецькі рами й цим чином, безумовно, скріпив та збагатив пересічний на вид водевіль. Декотрі артистки голосово, може, не дуже надавалися на сцену, декотрі дотепи рівно ж задихали підміським шантаном, але публіка була вдоволена й, що найважливіше, каса була!

Театр Ріжнородностей

КОЛИСАНКА (комедія на 3 дії В.Фодора)

“Так, так... кожний з нас в сільвестрову ніч повинен стати на позір і зложити рапорт Богові... І я голошуюся Тобі, Господи, бо друзі мене опустили, а жінка покинула. Сьогодні сільвестрова ніч, а я є самотній. Про себе не говоритиму, Господи, бо Ти все знаєш. Але прошу Тебе, пішли мені щось величного, могутнього, щоби я міг у цій монотонії життя зазнати щось гарного...”

Найкраща сцена комедії Фодора вислухана у виді... дитини! На тому тлі доходить до ріжних комічно-неделікатних ситуацій і дотепно-перчених конфліктів. Ціла комедія – це властиво пісня хвали дитині, а жінка й кохання – це лише тло для дотепів.

Гра гармонійна, без претензій, типи віддані докладно, з тонкостями. Атмосфера легка, без напруження. Може остання дія надто штучно збудована, та це вина автора, а не режисера. В загальному техніка комедії невибачлива, та тут річ в усміху. На першому плані гра М.Медзінської та Р.Невяровича.

Театр Ріжнородностей

РАДІСНЕ ЗНАННЯ (комедія на 3 дії А.Фракароллі)

Дуже цікава комедійка, яку варто побачити. Варто тому, щоби до самого кінця комедії не знати, як то все скінчиться, і... сміятися з чужого нещастя. Це останнє в сучасних часах є, безумовно, великою насолодою!

Фракароллі зробив собі “вар’ята” з публики, й ця, страшенно вдоволена, оплескувала “вар’ятів” на сцені. А коли це ще керував Р.Невярович, то справді варто було бачити ці знаменито відтворені природні сцени, яких би не посоромилося саме життя.

І всі артисти, мабуть, відчули цю спільну нотку гри з життям, бо, справді, важко було доглянути якісь неточности чи недотягнення. Годі це саме примінити до жіночих ролей, але тут, може, зло не так у виконанню, як у самих особах. Темпо комедії добре, обстановка й режисерія старанна.

А хто б не схотів щиро посміятися?

Львівський Український Театр “Цвіркун”

НЕ БАНКРОТУЄМО! (ревія в 14 точках А.Курдидика)

I. Публіка

Діждалися ми врешті свого театру, але – таки кажіть, що хочете, не вміємо його шанувати. Кожний з нас як піде до чужого театру, захується зразково. В загальному старається

по можності бути якнайменше Українцем і свої завваги навіть на павзі шепче нишком, от, щоби не звертати, мовляв, уваги. А під час нашої вистави, пожалься Боже! Я сумніваюся, чи дехто навіть так дома заховується, як у нашому театрі! Можливо, що кермуються хто народнім значінням слова “театр” і робить собі “тиятр” на салі, але чому в такому випадку не береться подвійного вступу? Одного при касі, а другого на салі? Принайменше кожний знав би, за що заплатив, і інші би не обурювалися!

II. Ревія

Ревія нашого молодого письменника А.Курдидика не є властиво ревією по суті (титул “Не банкрутуємо” зовсім неоправданий!). Є це відірвані від себе скетчі зі вставками без провідного мотиву. Вслід за цим, деякі скетчі не писав сам автор. І ці “пожичені” сюжети треба було якось відповідно зазначити. Деякі скечі, як напр. “Ганді”, випали слабо, не мали відповідного закінчення. Також треба було оживити конферансьєрку, яка обмежувалася до афішки. Але тут на похвалу заслуговує сам факт першої спроби наших молодих письменників. Спроба ця, безумовно, слаба, але доказує добру волю. Тільки більше самостійности й без зайвої реклями (“гопак преси”).

III. Цвіркун

І якщо ревія стрінулася і, безумовно, стрічатиметься з повним успіхом, то це заслуга нашої театральної дружини (вибивається п. Сорока, єдина правдива ревієва сценка, знаменито відтворена “Не хочу я”) і головно арт. провідника Ф.Кулігівського. Колишній режисер мінських театрів зумів надати їй темпо, їй збагатити сухий зміст ревії. Пізнати було його тонкий смак у дотягуванню фіналів (“гопак преси”), у використуванню ефектів. Тому їй не дивота, що численно зібрана публіка довгими, невмовкаючими оплесками нагородила п. режисера Кулігівського за його успішну працю. Балет укладу балетмейстра Статкевича бездоганний. Це цінна оправа ревії. Вибивається п. Красновецька. Музичний провід п. Шлапаків вдатний.

Кооператива “Український Театр”**ЗОЛОТИЙ УСМІХ**
(“Біг пес через овес” – ревія в 17 точках
пера С. Л. Гаращаківни і Л. Яцкевича)

Пишучи цю замітку рецензент знаходиться в неприємному положенню. Говорити про гру тут не лише важко, але й неможливо. Не тому, що цеї гри загалом не було в правдивому значінню, але що це грали аматори-студенти, від яких годі вимагати доброї гри. Інша справа, що можна вимагати загалом гри, ну але щож... Тяжкі часи!

Значить студенти робили, що могли. Дещо зробили досить добре, багато зробили зле, але ще більше було несмаку. І саме на цей несмак зложилося багато причин:

Перш за все, що це “Золотий усміх”? Академічна сценка, гурт студентів, що хочуть допомогти біднішим від себе, а може, й собі. Чи може хтось сказати проти цього? Аджеж академічний світ, як це знаємо, на жаль, не з нашої літератури, такий багатий в ревієві моменти, такий цікавий і дотепний. Не дивота, отже, що до салі Лисенка не можна було просто дотиснутися. Аджеж ревію ділали студенти, ці, що як перепроводжуються, то несуть зі собою щіточку від зубів і два ковнірики, що пожинають на обід і замість цього ідуть зі своїм ідеалом в кіно.

Аж тут нагло на білетах: кооператива Український Театр!?. Як це? Найповажніша театральна установа в часах такого жахливого безробіття акторів фірмує аматорську сценку? Себто, що представляє собою Кооператива? Чи це одна особа, чи гурт, а якщо так, то кому вона має допомагати? Чи як, напр., “Центробанк” захотів би виставити “Сватання на Гончарівці”, то кооператива також “допоможе” йому? Дуже неясна історія. Виходилоб, “що “Золотий усміх” є зовсім студентський. Воно й вказує на це вірш в честь. Атляса! З програмки довідуємося, що в “Атляса кухня здорова, забавитись перша кляса” – словом, ніяка з оголошених українських (навіть і похоронне заведення Ст. Здона!!!) установ не діждалася вірша! Нема що казати: гарний об’яв академічної (а може це неакадемічна?) молоді і під сучасну хвилю, і як оправа до цього об’яву була ця ревія. Конферансьєрка, яку провадив п. Яцкевич, задихала не то порнографією, але просто гниллю. Хоч завжди п. Яцкевич кланявся (що вказувало б на

його добре виховання з дому), то це, що він говорив про панну з української установи (С!), сплячі панни чи спомини з дитинства (!), вимагало справді незвичайного просто такту й інтелігенції зібраної публіки, яка навіть не зареагувала на поприставлювані перед першим рядом дві лавки на яких посідали... Жиди!

Лише на кілька сенок з ревії варто було поглянути. Музика була жахлива, а деякі скечі були “випожичені”. Ціла ревія (помимо участі артистичного провідника) цілковито не була змонтована. Натомість “змонтована” була публіка. Напр., на наше седакційне крісло дирекція виставила. 6 (!!) вільних білетів.

“Золотий усміх” – це академічна сценка. Шкода!

Кооператива “Український Театр” у Львові Український театр ім. Тобілевича в Станіславові

ПУРГА

(п'єса на 3 дії Щеглова в перекладі В.Блавацького)

П. Кривіцька має в собі таку широку скалю різнобарвних тонів, що їй позаздрити може не одна світової слави артистка.

Все у неї виконане так тонко і мистецько, що перехід з настрою в настрій, перехід краски тону в іншу зміну, а то навіть і противну краску відбувається для глядача так просто й незважено, якби це діялося не на сцені, а в життю, не вивчене з ролі, а створене з обставин.

Голод і кохання, два мотори життя, віднайшли свій знаменитий вислів у п'єсі Щеглова. Двоє мужчин і одна жінка, револьвер, сокира й сніги. І серед цих обставин жінка старається надаремно опанувати ситуацію, надаремно викресати у людей хоч трошки людського. Та це їй не вдається. Помимо хвилевого опанування ситуації, звір остає звіром. І навіть вона, в якої почування є найбільш витончені, з природи, сказати б, інтуїтивно винижені, затрачує своє людське й на хвилину стає самолюбним звірятком ради свого особистого проблематичного щастя.

П. Блавацький відтворив без закиду тип революціонера, в якого були глибоко заховані ліричні нотки. Може, декого вражала однотонність його мови, яка місцями, внаслідок надто часто вживаних сентенцій і своєрідних афоризмів, задихала декля-

мацією. П. Бенцаль місцями був мало Американцем, хоч гри його рідше нічого не можна закинути.

Прекрасний тип тунгуза Улейги дав п. Яковлів, креація, яку рідко можна побачити на нашій сцені.

Всі інші артисти творили відповідну оправу для мистецької гри п. Кривіцької. Наша публіка повинна зайти до Театру ім. Тобілевича, щоби побачити правдиве мистецтво. Адже ж його тепер так важко знайти.

Кооператива “Український Театр” Український театр ім. Тобілевича в Станиславові

МИНА МАЗАЙЛО (комедія на 4 дії М. Куліша)

Це така комедія, по якій остається у глядача й несмак, і огірчення. А вслід за цим не один з публіки, що намагався сміятися з “комічних” сцен, усвідомив собі прекрасно “українізацію” на Радянщині... Якщо цього хотів автор, то йому вповні це вдалося, – але в такому випадку при чому тут “комедія”?

Нащадок козацько-чумацького роду Мазайлів, помімо всіх історичних зусиль автора й знаменитої гри п. Блавацького, – це просто дегенерат, немічно закоханий в українську мову та нарід. Він багато гірший від не одного “блакитно-кровоного випортка буржуазного класа”, бо цей принайменше не претендує на провідника, а глядить на світ глумлячо примруженими очима й хоч не вмів жити, то вмів вмирати. А “комсомолец” Мазайло”, натягнувши ліричні штанята, деклямує про зорі, та коли батько перемилює собі прізвище на “Мазенін”, він, завернувши очима до неба, хапається за голову й тупо повторяє своє прізвище! Це, бачити, єдиний аргумент комсомольця!

Гидота, їй-Богу! Нащадок козацьких отаманів, запорозьких курінних, чумаків-бурлаків! Та аж так і просилося (в останній дії) взяти поодиноких членів достойної родини за обшивку та показати їм, де перець росте! Не було б це, щоправда, по думці “доброго тону” пані баронової Сутнер, але, принайменше, по-мужеськи! А так виходить дійсність; шкода комсомольських дискусій, шкода зборів і лозунгів; кінцевим акордом є ляскіт московського кнута!

А тисячі українських Мазайл, розкривши рота, поклоняються чоботові Сталіна й, завернувши очима, плямкають язиками, мовляв: радуйтеся, українізація йде!

Гидота!

Не кажучи вже, що “комедія” переповнена різними глумливими натяками, четверта дія зовсім непотрібна. Гра наших артистів бездоганна. П.Кривіцька, як завжди, незрівнянна. Не було ніяких недотягнень, постановка дуже дбайлива.

Театр Ріжнородностей

ВІРНА ЛЮБКА (комедія на 3 дії М.Фійолковського)

Якщо б герої, вдягнені в теперішній однострій, не розказували, що вони зводять бої з большевиками, то публіка могла б думати, що це комедія принайменше з кінця минулого або початку нашого століття. Автор тут безпотрібно вивищив один стан зі шкодою другого. Правда, таким чином комедія стала справді багатую на дотепні ситуації, але вслід за цим не одному дала притоку думати: чи справді тільки герої носять військовий однострій?

Воно в життю дуже часто буває інакше.

Але сміятися можна (помимо “заглобівських” часто ефектів), є кілька гарних, добре видержаних ліричних місць, є хвили й ситуації, коли справді чутно силу слова й діла. Все це дякуючи тільки грі артистів та режисерові (Р.Невярович).

Пописову ролю одержав тут п. Гутнер і вив’язався з неї бездоганно.

Театр ім. Тобілевича

“МИНА МАЗАЙЛО” Й МИ У відповіді п. Альфі

Між іншим, ні при чому тут мистецький талант М.Куліша й що ми, мовляв, “не любимо бачити або чути річей, що не

дозволяють нам розкошуватися безділним самообманом”. Так відповів п. Альфа (“Новий час”, ч. 135) мені на мою рецензію (в ч. 131) з останньої вистави “Мини Мазайла”, що її виставив у салі театру “Цвіркуна” Театр ім. Тобілевича.

Виходило б з цього, що рецензент, який (дозвольте мені так невмісно порівняти) іде на виставу Шекспірового “Отелля”, мусить перед цим перечитати всі історичні драми цього ж автора. п[ан] А. прецінь згадує про “творчість”, про “мистецтво”... І якщо Куліш не дав у “Мині Мазайлі” нічого мистецького, то, виходить, треба пошукати цього мистецтва в інших творах Куліша.

Прекрасно! Шукати можна, тільки, вибачте, не підходити з цим вантажем до “Мини”. Себто, рецензент бачить п’єсу, бачить постановку, бачить гру. П’єса говорить сама про себе. І ні при чому тут такі дитинні аргументи одного рецензента, мовляв, п’єса добула величезний успіх в СРСР чи на Україні, значить ця п’єса є “знаменита”. Нічого подібного. Кожний з нас погодиться, що “Парсіваль” Вагнера чи “Мадам Батерфляй” Пуччіні – це високимистецькі твори. А вони є заборонені на Україні, себто повинні не мати найменшої вартости, не йдуть. А “Мина Мазайло” йде! Що це є “Мина Мазайло”? Агітація? Сатира? Комедія? Фотографія?

Тільки це останнє! І то робив її аматор, не мистець-фотограф! Бо якщо б творив це мистець, то, збільшуючи риси поодиноких типів аж до пересади (карикатура значить!), викликав би сміх, але й рівночасно затремтіло б у тому щось людське, може прибите, може, приглушене, а може, навіть і співчуваюче. Адже ж і Дон Кіхот є людиною...

А в “Мині Мазайлі” нема людей. Може, п. А., вправді на Україні нема людей, але я в це останнє сумніваюся. А доказом цього: є хоч би ці численні розстріли, і ці сірі і забуті, що, скриваючися, моляться в кутках ограблених церков. Це люди! І в них, може, дошукався би Куліш нотки мистецтва – що ж, коли п’єса “не йшла б...”

А “Мина Мазайло” йде!

І ще одне: я згадував у своїй рецензії, що четверта дія непотрібна. Та перечитавши п’єсу, побачив я, що тут винен не автор, а режисер. На сцені ми бачили, що Мокій знесилений (чи він був коли сильний?), а москалі заводять побідний танок. А тут тим часом службовця “М.М.Мазайла – Мазеніна звільнено з посади за систематичний і зловмисний опір українізації”...

Значить, комедія є! Бо “Мину Мазайла” виставлено зі строго політичною тенденцією і очікувано... мистецької рецензії!!

І чи можна тут було доглянути цей “крок вперед Галицького театру”, беручи під увагу реалістичну постановку п’єси, яку насильно кинено на сцену нашого театру.

І коли п. А. питається, чи не “цікаво нашій публиці познайомитися з цим, що ставлять українські театри на Великій Україні”, то, якщо будуть це “Мини Мазайли”, повірте – не цікаво!

А я завжди відповідатиму в тому тоні, в якому до мене звертаються.

Львівський Український Театр “Цвіркун”

САРАЄВО

(сенсаційна драма на 5 дій Брандовського)

“Попсувався щось Цвіркун”! Принайменше по вчорашній прем’єрі годі бути вдоволеним. Правда: “Цвіркун” – це єдиний львівський театрик. Правда, тяжкі, страшенно важкі часи; правда, в ансамблі є більшість аматорів, а публіка постійно недописує. Словом, блудне коло, одно в друге зазублюється, але ролі можна вивчити, міміку можна опанувати й, що найважливіше, режисеркою вигладити ці браки, які поробив автор.

А автор “Сараєва” поробив помилку чимало. І хай собі хтось говорить, що, мовляв, сенсація не потребує таких тонких дотягнень, як що-небудь інше, що тут річ в ефекті, в напруженні, в таємничості, в револьверах, бомбах, вкрадених актах і т. д. Це так не є! Безумовно, вкрадені пляни й кілька револьверових стрілів – річ необхідна, але при тому треба ще конечно гри... І майже завжди треба авторові допомогти. Себто штуку вирежисерувати, докладно, в подробицях, дещо додати, дещо креслити. А так автор захотів в першій дії і першій яві зробити з невідомої ні президентові поліції, ні військовим кругам панни Христі Браун головну особу розвідки... Авторів це вільно, воно йому вдалося, але натомість зовсім не вдалося на сцені. І от вийшло, що Христя Браун це геній, який шукає грошей на придане, бо страшенно хоче вийти заміж... А всі їй беззастережно вірять, дають під її прикази й агентів, і розвідників, і вояків – їй, цілковито невідомій особі! Гм! Якщо воно справді так було, як це зробив собі добродій

Брандовський, то я не дивуюся, що Австрія програла війну! Зовсім заслужено!

А між тим “Сараєво” повинно мати успіх. Є це кінова штука, це правда, але має в собі перчик сенсації, добрі ефекти й таємничість грози. Повинна “піти”! Тільки трохи старань... А то годі мати довір’я до старанности вистави й режисера, коли чується про “унесення”, “небезпеченьство” та інші подібні мовні дивовижі. Найкраща гра п. Остої-Залуцького, слабший п. Сорока, дуже слаба п. Орлян. Решта добрі, головно п-і Сорокова.

1932 *р.*

Театр Ріжнородностей

ЩАСТЯ ЗАВТРИШНЬОГО ДНЯ
(комедія на 3 дії С.Кенджинського)

Це така “комедія”? На якій можна сплакнути? Вона, мабуть, тільки тому є комедією, що всі душевні трагедії, заломання між коханням а обов’язком матері, плиткість біржевого спекулянта та його любки й хрустальність серця автора – все це є трактоване з усмішкою, часом крізь сльози. Ці сльози говорять про душу штуки й надають їй рису шляхотности.

І тому варто поглянути на це, таке крихке “щастя завтрішнього дня”, варто призадуматися над зустрічами ріжних характерів, ріжних життєвих ліній. Відтворені вони в комедії рівно й певно, не односторонньо й без протекції. І тому, може, найкращими відтворцями був Вошчерович (актор) і Водзінська (Богданська). Решта добра, Оля (п. Мартіні) в загальному мила, місцями дуже добра. Натомість Морель зовсім поганий. У штуці, в якій почувуються дрогоання душі, не сміє бути деревляности.

Публики мало, режисерія і обстановка дбайливі.

Великий Театр**ЛЮДИ В ГОТЕЛІ**
(штука на 3 дії Вікі Бавм)

Інценізовані повісти не завжди мають щастя. Ще гірше з фільмованими повістями. Повість Вікі Бавм (яка наробила багато гамору) належить ще, може, до щасливих перерібок, помимо великих прогалин, головно психольогічних.

Критика закинула повісті “Людям в готелі” брак позитивних типів. І справді. Мовляв, у готель заїжджають люди сумерку. Немає радости, є лише затоптування душі, використовування хвилі, насильний шал і смерть. І “кружлякові двері, що є подібні до життя: хтось входить, хтось виходить з життя щохвилини...”

Поплутані лінії життя, різні вдачі, “готелеві щурі” й круговорот різних інтересів, різних справ. Все це скриває в собі “Гранд-готель” – символ життя, але тільки одного кутика його, одноі його частини.

Виставка бездоганна, одна з найкращих виставок Міського Театру. Гра знаменита. На першому пляні вибивається Д.Дамецький, незрівнянний Й.Конрадт і Ева Бонецька. Щойно в цій ролі ми побачили в ній артистку. Штука повинна мати у Львові великий успіх.

Режисерія і обстановка дуже дбайливі.

Театр Ріжнородностей**МЕЗАЛЬЯНС**
(комедія на 3 дії Шова)

Якби хтось брав поважно Б.Шова, то Шов був би найбільш шкідливим письменником сучасности. Шкідливим у тому напрямі, що для нього немає нічого святого, а його кличі (родинно-етичні) – це хіба завершення приміненого комунізму. Та зараз же в другій сцені він прекрасно глумиться над цими кличами й, жонглюючи дотепами, неначе затирає руки й каже: “А бачите? Вмію вас вивести на сухеньке, щоправда, й я сам туди попав, та я геній, а ви...”

Врешті, зайдіть на “Мезальянс”. Варто це побачити, головно в знаменитій грі артистів театру Ріжнородностей. Шов же ж так добре підходить до нашої сучасности, що, не проймаючися, можна

добре забавитися. Але не пройматися, Шов не проймається також.

Театр ім. Тобілевича у Львові

ПАН ДИРЕКТОР (комедія на 3 дії Карре)

Кожного разу (а їх є так мало!), як приїжджає у Львів Театр ім. Тобілевича, то члени Комітету Будови Українського Театру повинні зі Львова виїхати або, принайменше, не приходити на вистави. (Це друге примінюється часом з успіхом.) Бо це просто сором, що такі артисти мусять грати в такій обстановці й на такій салі.

Не раз вже на сторінках нашого часопису ми подивлялися чар і принаду арт. О.Кривіцької, Л.Ленської, Бенцалевої, захоплювалися грою пп. Блавацького й Бенцяля і т. д. Врешті, й наша публіка, що прибула на вистави Театру ім. Тобілевича, вміла оцінити гру наших артистів. Так, цінити ми вміємо, лише не любимо, якщо нам пригадуються... довги. А ми в наших артистів затягнули великий довг...

Коли ми його сплатимо!?

Перша дія "Пана Директора" не мала нерву, друга й третя дуже добрі. Дует Кривіцька – Блавацький прекрасний. Решта дуже добра (крім служниці). Постановка дбайлива, хоч монольоги (II дія) в деяких випадках зайві.

1933 р.

Театр Ріжнородностей

ЗОЛОТА ТЕТА (легка комедія на 3 дії, П. Гавуль)

Погода настрою в сучасних часах – це багато. Викликати щиру усмішку на обличчі – це ще більше, а хто хоче справді

щиро насміятися і вдоволеним вийти з театру, цей повинен бачити “Золоту тету”. Соняшна комедія, чи навіть фарса, бавить і розвеселює публіку, викликає бурі сміху й оплесків. Що, правда, має “Золота тета” тут і там надто “французькі” дотепи, має прогріхи в режисерії (неоправданий помисл з телеграмою), недотягнення в грі (п. Стемповські) та в загальному річ знаменито змонтована й дуже солідно виконана. Словом “легкість” сьогодні поплачує: і в музиці, й в літературі, і в... плаченню довгів!..

Великий Театр

ФРОЙЛЯН ДОКТОР (фактомонтаж Ю. Тепи)

Монтажі зі шпигунського життя не завжди вдаються - до речі кажучи, майже завжди не вдаються. Техніку шпигунської методи праці ледве чи можна буде коли вивести на сцені, бо колиб її можна було вивести, тоді сензаційна штука переміниться в психологічну п'єсу й втратить... касу.

“Фройлян Доктор” (німецька шпигунка з часів світової війни, Анна Марія Лессер) буде мати з певністю успіх на львівській сцені. Штука молодого польського автора змонтована добре й що найважливіше знаменито вирежисерована. Режисер не щадив ефектів, щоби лише викликати у публіки (театр як рідко, вивонений по береги) відповідні вражіння. Є в штуці слабкі моменти (друга сцена, нереальна втеча “Фройлян” з окопів і т. д.), але є і багато сильних (допит Енгельса, деліріум і т. д.). Скріплює штуку просто концертна гра акторів (головно сама “Фройлян” п. Айхлерівна).

Автор віддав данину днів і віддав її так, як це повинно бути: трохи тенденції, трохи психології, багато сензації, дещо душевної втоми героїв, багато гуку й стрілів! – В порядку! Каса певна!

Театр Ріжнородностей**МИХАСЯ І ЇЇ МАТИ**
(комедія Флера й Кояве на 3 дії)

Легка комедія з французького життя з обов'язковими марграфами, пережитими членами клубу (один з найкращих типів) та гарним запасом парадоксів. Може, місцями надто довга чи, радше, зайво поширена, але деякі, просто капітальні сцени (сцена перепросин в 3-тій дії) надають комедії легкий милий тон. В порівнянні зі “Золотою тетею” чи “Мадмуазель” ця комедія є більш плитка, глибших (комічних) підходів в неї немає, але має добру гру акторів та приємний присмак.

Маю враження, що в сучасному французькому репертуарі можнаби знайти багато кращих комедій, але...

Актори говорили голосно, суфлери також.

Театр Ріжнородностей**ШУКАЄМО ТАЛАНОВИТОГО ВЛОМНИКА**
(фарса на 3 дії з прольогом В. Будзинського)

Є в цій фарсі цього рода помилка в будові, що не дає можливості зорієнтуватися публиці в ситуації, себто глядач не може заглибити самого дотепу. Не вина в тому акторів – їхня гра саме вирівнює, доповнює, вигладжує акцію, заокруглює “актуальні” дотепи та, на жаль, дуже часто, поки глядач усвідомить собі суть дотепу, акція покотилась вперед і увагу цікавить вже щось інше. Це головно відбивається на другій дії. Натомість третя дія змонтована знаменито й має елементи фарси, які мусять викликати усмішку на лиці.

Величезну прислугу досить важкому, як на фарсу, вузлові акції віддала тут режисерія і гра акторів. На вчорашній виставі можна було пізнати, що значить актор і що може зробити актор своєю грою. Публика виповнила салю по береги. Не дивота: чеж прем'єра другого з черги львівського автора.

Великий Театр**СХОПЛЕНА СУДЖЕНА, АБО ЯК ПЛАЧЕ
Й СМІЄТЬСЯ ЛЬВІВ
(водевіль на 4 дії Ген. Збежховського)**

Є там і українські мелодії (“І шумить і гуде”), є і український Львів (могучий образ місячним сяйвом облитого собору св. Юра) і, може, в цьому водевілі Львів не так “плаче й сміється”, як більше мріє. Г. Збежховський належить до цих письменників, що в цілій своїй творчості прив’язані є до міста, в якому живуть і захоплюються кожним його рухом, тішаються його радістю і сумують його смутками. І Львів вирізьбив з творчости Г. Збежховського глибоку рису, якої не затре ні новітнє темпо життя, ні новітні драматичні чи музичні підходи.

Режисерська оправа водевілю знаменита, хоч багато характеристичних рис поодиноких типів не використано. Це вже третя з черги в цьому сезоні прем’єра львівських авторів.

Театр ім. Тобілевича**БАТУРИН
(драма на 5 дій Б. Лепкого)**

Історичні картини на 5 відслон Б. Лепкого, в сценічній переробці Л. Лісевича.

Таких драматичних картин нам треба. Воно не дуже приємно, маючи за собою 80-і роки, казати треба! Як багато було б приємніше сказати нам: вже не треба!

“Батурин” збудований нерівно. Перша дія (неначе пролог) важка й, може, навіть зайва. Варто б над цим призадуматися, чи її не зменшити, навіть сполучити частинно з другою. Скористав би на цьому діалог Мазепа-Мотря і саме засідання старшин. Натомість третя картина дуже добра в кожному напрямі. Стовп хребетний штуки, щоправда, заломлюється, лінія нерівна, але це йде на користь “Батурина”. Символ прекрасний. Остання картина дещо розпливчата, але сильна.

Гра загально добра. В третій картині дуже добра, п. Блавацький знаменитий. Всі креації п. Боровика (Кенігзент, кн. Меншіков, Дід) бездоганні. Найкращий, витончений Меншіков (4 картина, історично неправдива) і дуже добра характеристика. (Годі сказати це про п. Бенцалю і Мазепу-Блавацького.) Тип Чечіля вдатний і сильний. Дуже добрий і офіцер Меншікова п. Кривіцький. П-ні Кривіцька не мала для себе ролі. Також п. Кривіцька повинна по можності вистерігатися білих одягів, всі інші додержували лінії (пп. Рубчак, Нікітін, Даньчак, Яковлів, Теплий і інші), тип Носа вдатний і оформлений. Його ява в 4-й картині дуже добра.

Постанова нерівна: в 1-й картині слаба (в палаті гетьмана була служба, хто-небудь не входив), в 2-й гарна і сильна, в 3-й знаменита, витончена й субтельна, в 4-й добра, в 5-й надто розливчаста. Словом, треба таких штук!

Театр Ріжнородностей

НЕПРИЯТЕЛЬКА МУЖЧИН (комедія на 7 відслон Антуана)

Сезон почався – і театр Ріжнородностей започаткував його одною з найбільш оригінальних по формі комедій, овіяною глумливою усмішкою перецивілізованого Француза. Форма цієї комедії задихає дещо одною з новельок Гі де Мопассана та збудована вона так знаменито, що видці хоч і не “конають зі сміху”, то виходять з вистави з радісним блиском в очах.

Жінки рішуче повинні заложити протемт і п. Малянович виключити за її знамениті креації типів, поданих в незвичайно тонкій, розкішній просто формі. Всі актори достроювалися вповні до гри п. Малянович, а режисерія і обстановка гідні похвали.

Цю комедію варто побачити!

1934 р.

Театр Ріжнородностей

ФАННІ (Комедія на 4 дії М.Паніоля)

Сильний автор, мабуть, чи не найглибший серед своїх сучасників у своїй простоті. Життєві питання у “Фанні” (яка є продовженням “Марі”) просякають наскрізь діялоги й витворюють такі сенсації, що глядач забуває, що це все лише творча комбінація, що акторами порушає автор, а не життя. А вслід за цим, Паніоль – це глибоко етична людина, це творець-будівничий сучасної французької драматургії.

“Фанні” – це комедія, яку варто побачити кілька разів, правдива, мистецька комедія, де на кожному місці життя сміється крізь сльози. І саме ця усмішка життя, в якій скривається біль, – це мистецтво.

“Правдиве кохання - це нещасливе кохання”, – сказав, мабуть, Шопенгавер. Паньйоль це потвердив.

Гра концертова. Найслабший Марій, натомісць креація п. Мартіні незрівнянна.

Великий Театр

Я ПЕРЕМІГ КРИЗУ (комедія на 3 дії Вульпіюса)

Знаменита комедія, так по-мистецьки виконана, як і відтворена, що, мабуть, взята з життя. Є це, з одного боку, прегарна сатира на сучасні наші обставини, повні бюрократичних глухих кутів і парадоксальних ситуацій, які так і надаються до гоштаплерських махінацій, а, з другого боку, знову ціла акція переведена так інтелігентно, з таким мистецьким тактом, що не залишає по собі несмаку, а лише щиру, невимушену усмішку. Словом, знаменита комедія, збудована не з дотепів чи насильно створених

ситуацій, а з кусників життя, з яких автор вибрав природні жемчуги гумору й опрацював у мистецьку цілість.

Дуже добрі креації дали пп. Леліва, Кшеменський й Невярович. Без закиду була й решта. Публіка сміялася до сліз.

Великий Театр

12.000

(П'єса на 3 дії Б.Франка)

Сильна п'єса. Немає ні одної зайвої сцени, ні одного воднистого діалогу. Ціла акція іде рівно, твердо, кожний діалог має свої питому краску й силу. Акція є тісно зв'язана з будовою п'єси.

Відіграна пєса бездоганно, всі актори неначе вроджені на ці ролі. Режисерія старанна. П. Невярович, хто зна чи не кращий у драмі, як у комедії. Психічний розвиток п. Малянович і Невяровича переданий знаменито.

П'єса "12.000" принесла подих, може, великого та людського. Її варто побачити, бо є гріхи, що є спільні всім історіям.

Театр Різнородностей

ЧУЖА ДИТИНА

(комедія на 3 дії (7 картин) Шкваркіна)

Першорядна нісенітниця, щось такого глупого й "шмірватого" рідко можна бачити на сценах міського театру. Бідний цей "радянський гумор", як такі речі йдуть на експорт, як же ж воно трагічно мусить бути в краю! Дотепи "запозичені" з (гнилої!) французької оперетки й так "по-радянському" перелицьовані, що хіба в провінціональних кабарегах можуть викликувати сміх на салі. Будова комедії передпотопова ("ударність в письменстві!"), а типи запозичені в "буржуазних" письменників (повитуха в Чехова "Свадьбі").

Словом, шкода такої інтелігентної режисерії (п. Татаркевич) і такої мистецької гри акторів (п. Леліва).

Великий Театр

РОЗКІШНА ДІВЧИНА (музична комедія на 3 дії Р.Бекацького, польський переклад Ю. Тувіма)

Дуже мила, легка й приємна музкомедія, яку справді “розкішно” відтворили на сцені Великого Театру. Знамениті дотепи, легка лінія гри акторів, тонко зрізничковані типи, дуже старанна режисерія і без закиду обстановка – все це зложилося на змістово гарний вечір. Публіка виходила з театру розсміяна й вдоволена.

Виконавці неначе б змовилися і грали без закиду. Без сумніву, найбільш розкішною була п. Матусяківна, з мужчинами п. Кшеменський й Татаркевич. Оркестрою вміло диригував п. Мундт. Здалися б кращі голоси (головно в мужчинах).

1935 р.

Великий Театр

ПЕРЕПРОВАДИНИ (п'єса 4 дії К.Г.Ростворовського)

Треба бути довго в теміні, щоби пізнати силу світла; щойно на дні нужди й упокорення людина пізнає Бога – ось питання, що його обговорює сучасний польський католицький драматург Ростворовський у своїй п'єсі. Стиль її короткий, ляпідарний, події розвиваються швидко й... жорстоко, навіть може надто жорстоко (2 дія).

П'єсу відіграли концертово, режисерія витончена, типи яроко зазначені, ні в чому не перетягнені.

Великий Театр**НЕБОЖЕСЬКА КОМЕДІЯ**
(драматична поема на 4 дії Ж.Красінського)

Є драми, по прем'єрі яких можна лише говорити про постановку й гру виконавців. До таких драм належить і класичний твір польського письменства “Небожеська комедія”. Постановка цієї п'єси не була надзвичайна, хоч дуже старанна. Йдучи слідами Шіллера, режисер Редульський видвигнув головно масові сцени (включно з шибеницею!). Гра дуже добра, хоч не завжди в темпі. Сьогоднішню постановку “Небожеської” можна вважати лише одною зі (дотепер нечисленних) спроб.

На премієрі було дуже багато учениць і вояків.

Великий Театр**ОПЕРА В КРАТКУ**
(музична фарса на 3 дії Р. Невяровича,
музика Мундта й Гермеліна, тексти Гардта)

Від музичної фарси важко жадати чогось іншого, як сміху, та, на жаль, на “Опері в кратку” важко сміятися. Є вона надто льокальна, щоб цікавити, не має дотепів і, що найважливіше, згори відомо, як скінчиться “інтрига”. Може би, ці недомагання й виповнила музика (як це завжди буває), та, на жаль, музика Мундта ще гірша від тексту, незугарна, немельодійна й дуже вбога на мотиви.

Режисер надто не висилювався, крім кількох “трюків”, немає в режисерії нічого замітнішого.

Грали, як завжди, добре. Хресним стовпом п'єси був незрівнянний актор Леліва. Інші актори старалися бути кращими, як у примірнику. Дуже часто не можна було розрізнити, чи музика вже грає, чи щойно починає строїти інструменти.

Театр Ріжнородностей**ПЕРША П'ЄСА ФАННІ**
(комедія на 3 дії Б.Шова з прологом і епілогом)

Шов є високий і худий, ніколи не їсть м'яса, не вживає алкоголю, не п'є ні кави, ні чаю та ненавидить вівісекції, щеплення віспи та Шекспіра.

Цьому останньому не може вибачити, що він у своїх писаннях не створив заокругленого погляду на світ. На думку Шова, обов'язком письменника є вказувати нові шляхи, а не відмальовувати явища й події; в творі мистецтва провідним мотивом повинна бути в певному напрямі конструкція думки, словом, тенденція.

Тому-то Шов (як він сам каже словами одного свого персонажу в "Першій п'єсі Фанні") не зважає на ніяку композицію драми, він мало цим журиться, що наприклад, в 1-й і 2-й дії "Першої п'єси Фанні" нічого не діється, немає ніякої акції. Що більше, мусимо вірити акторам, що вони за сценою зазнали цих пригод, про які розказує їхня родина. Адже ж найголовніше тенденція! А де ж краще можна проявити тенденцію, як не в дискусії? І всі балакають, заперечують, потакують, переконують, сваряться і кричать.

І так як дві дії є справді нудні (хоч як режисер старався їх оживити), так 3-тя, пролог і епілог (головно, цей останній) писав Шов-мистець, Шов-іроніст. Поглумився здорово над критиками, над Англією та світоглядом своїх земляків. Не пощадив нікого, навіть себе! Це притаманне Шовові, поглумився над всім, а відтак сказав публиці: ну, бийте браво!

І публіка оплескувала, може, не так Шова-автора, як Шова-іроніста й гру акторів, бо відіграли "Першу п'єсу Фанні" бездоганно. І так як в Англії Шова не дуже люблять, так в Польщі він має велику симпатію. Мабуть, тому, що він так, як Честертен, "більшу частину свого життя посвячує критикуванню та опоганюванню сучасного устрою й уряду моєї вітчизни...", це ж є найбільш патріотичною річчю здорово думаючої людини.

Театр Ріжнородностей**ШВЕДСЬКА СІРНИЧКА**
(комедія на 3 дії Гіршфельда)

“Річ діється у Відні”, вона може зовсім добре діятися в Пацикові, й хто знає, чи не з кращим успіхом. Авторіві забажалося розв’язати інтригу (якщо взагалі є якась інтрига в цій комедії!) при допомозі шведської сірнички, себто шведки зі Штокгольму, але так само добре можна було тут вжити нафтярки з Борислава чи й Канади.

Будова комедії невибаглива, також як і зміст її. Слаба акція, особи тоді входять на сцену, коли їх саме треба, так що перед входом панни Іванни вся публіка знає, що в цій хвилині з’явиться п. Іванна. І справді, вона з’являється, і це саме зветься комедія. Типи відомі вже з інших комедій і зовсім не цікавлять глядачів. Кінцеві акорди поодиноких дій мляві й слабкі. Діялоги надто довгі й, хоч тут й там переплітані кілька добрими дотепами, нудять і томлять, бо глядач уже згори знає розв’язку.

Тільки добра гра й швидке темпо може вдержати цю комедію на поверхні. Навіть режисер не мав змоги дати їй відповідної оправу, просто не було до чого.

Гра акторів добра, найкращий п. Страхоцький, найслабший п. Шпіганович.

Великий Театр**МУЗИКА НА ВУЛИЦІ**
(музична комедія на 3 дії Ф.Шугера,
польська обрібка М.Гемара)

Одна з кращих музичних комедій, хоч по будові своїй “Музика на вулиці” – це комедія й музики в ній мало. Але добрі типи, живий, незвичайно дотепний діалог і відповідно підібрані комічно-поважні ситуації складаються на легкий, милий, безжурний вечір. Режисерія п. Невяровича видобула з цієї дотепної історії вуличних музикантів усе найкраще, подане воно було дискретно, в добрій стилевій оправі.

Концертував у цій комедії п. Леліва, нова артистка п. В.Вілінська без закиду. Решта добра. Публика бавилася щиро, й “Музика на вулиці”, мабуть, довго не сходитиме з афіш.

Великий Театр

ВИЗВОЛЕННЯ

(драма на 3 дії С.Виспянського,
інсценізація В. Гожиці, постановка К.Татаркевича)

Незрозумілий і понижуваний за життя вульканічний поет С.Виспянський щойно по смерті ввійшов у галерію “великих” і, як це постійно трапляється, страшенно “актуальних” поетів.

За 10 літ “викинув із себе” Виспянський 20 драм, всі вони, на думку тодішніх критиків, не були “фунта клоччя” варті. Сьогодні майже всі драми Виспянського належать до репрезентативного, а то й залізного репертуару польської сцени.

Майже всі, бо “Визволення” не належить до великих творів Виспянського. Передусім є це драма, змістом якої є слово, себто драматична поема. “Визволення” є документом боротьби поета з власною душею, з болем патріота, боротьби поета з думкою. Сценічно драма слаба, публіцистично сильна, і щойно по цій драмі можна пізнати, що Виспянський маляр і поет.

Львівська постановка “Визволення” зазначила цю чергову образівність дії (I дія), поскорочувала (й слушно) поодинокі сцени (масок у II дії) і таким чином ця драматична поема не томила, а навіть місцями давала насолоду.

Виконання мужеських ролей бездоганне, жіночі місцями слабші, музична ілюстрація вдатна.

Український театр ім. І.Тобілевича

ОТАМАН ПІСНЯ

(п'єса на 3 дії (5 відслон) М.Чирського)

П'єса.

Є два роди п'єс: одною тішиться чи захоплюється глядач на салі й, коли вийде з театру, забуває про неї і спокійно говорить “на

біжучі теми”; другий рід п’єси глядач переживає й перетравлює не на салі, а щойно згодом, пізніше. Є, сказати б, п’єси посередні й безпосередні. І до такої безпосередньої п’єси належить і новий набуток театру Тобілевича, драма Чирського “Отаман Пісня”.

П’єса зі сцени кричить до глядачів, вона повна закликів, окликів і патріотичних настроїв. Словом, вона виховна й у тому напрямі наскрізь позитивна. Можна різно задивлятися на “демагогію” цієї п’єси, але ж чи можна назвати демагогічними слова Франка, який у відношенні до України сказав, що “я ж гавкаю раз в раз, щоби вона не спала”?

Гра.

Вина тут у грі акторів, у незугарному схопленні деяких моментів п’єси. Актори вибивали острі тони, різкі, вибивали надто сильно, так, що ліричний фон, чуттєве підложжя згубилося, зникло. Таким чином, не вийшла роля проф. Кислиці (І.Кудла), одна з найкращих епізодичних ролей (своєрідний альянс двох подібних типів-стариків з “Гріха” й “Панни Марі” Винниченка), не вийшло закінчення І дії (“тату, це Україна...”) і т. д. Надто молоді акторські сили, пп. Слюзарівна й Кемпова (Люба й Шурко) не мали тих основних контрастів між собою, які дав їм автор, вслід за тим у першій (Люби) не було глибокого переживання, в другій (Шурко) – ні сліду милої наївності. Це саме торкається і военрука Димова (А.Теплий). Актор посперечався тут з автором і замість низького, підленького добродія, вийшов Богу духа винний чоловічок, якась нещасна жертва лихоліття і пристрасти. На своїх місцях були пп. Бенцаль, Тимчук (бездоганна гра!), І.Рубчак і пані Бенцалева. Їхня лінія гри рівна, видержана й, що найважливіше, повна. Немає в них розломаности й горбковатости гри, якою, між іншим, визначаються молоді невироблені сили. В тому виді матрос (С.Когут) і “жінка” не роблять вражіння.

Постанова.

Режисер Бенцаль вложив туди багато праці й багато знання. Останню дію скоротив, дав музичне підложжя, перевів дуже добре логіку мізансцен. Може, надто перевантажив п’єсу баталістичними сценами, хоч головна з них (напад повстанців на станицю комуністів) вийшла знаменито й ефективно.

Театр "Заграва"

НОВА УКРАЇНЬСЬКА П'ЄСА

(О.Олесь "Земля обітована", трагедія на 4 дії відомої галицької рідні в Большевії)

Театр "Заграва" під артистичним проводом реж. В.Блавацького виставив цими днями прапрем'єру трагедії О.Олеся "Земля обітована".

О.Олесь, найкращий сучасний український лірик, ніжний у вислові, сильний у почуваннях, написав трагедію зі сучасного життя. На вид воно дивне: адже ж звичайно лірики розгублюються, розпливаються у вислові свого світу, не мають зв'язки (конечно потрібної драматургам) форми діалогу, вчуваються в дрібниці, залишаючи на боці цілість.

Між тим "Земля обітована" Олеся – це найсильніша й найбільш проймаюча, наскрізь сучасна п'єса.

Може, Олесь-лірик відчув трагедію родини Крушельницьких (у п'єсі Шумицьких), відчув глибоко. Цей біль (а його чутно в п'єсі) не міг вилитися у формах (надто скромних і надто вузьких) лірики. До цього треба було форми драми.

І постала "Обітована Земля". Не є "Обітована Земля" зразковою драмою. Її навіть так і Олесь не зве. Трагедія родини Крушельницьких втілена в чотири картини, повні переживань, дискусій, думок, душевних зударів, політичних, а то й агітаційних кличів, жаху й божевілля. І в тому саме місці, на лінії зустрічі теоретичного, політичного світогляду зі страхіттям реальних обставин (вже в Большевії) режисер і автор подали собі руки й (як це рідко буває в театрі) доповнили себе так по-мистецьки, що рівень усіх дій, рівень гри всіх акторів не мав у собі ніяких недотягнень і ніякої горбковатости.

Перед нашими очима поволі проходять моменти виходу "Нових Шляхів", виїзду Крушельницьких на Україну, вістка про вбивство Кірова, арешт Крушельницьких і, врешті, найстрашніший епілог людини, яка "ціле громадянство збудила й озброїла проти себе", божевілля в казематах ГПУ.

Власне кажучи, ніщо не діється. А між тим п'єсу слухаємо з запертим віддихом, слідкуємо за розвоєм світогляду нещасного Антона Крушельницького й здригаємося, коли в останній дії в мрячних казематах Г.П.У. напівбожевільному батькові причува-

ється голос матери: “Де мої сини, що ти зробив з моїми синами...”. Олесь своїм мистецьким тактом усунув з драми первень низькоти деяких представників тодішнього галицького комунізму, режисер злагіднив деякі персонажі, що працювали “для ідеї” по 15 дол. за аркуш, і, таким чином, “Земля обітована” є справдішньою кривавою драмою одного з галичан, яка не задихає “агіткою” ні в одну, ні в другу сторону.

І в тому саме сила “Землі обітованої”, в тому її вартість. Немає в неї цеї повені демагогічних закликів, від яких кишить майже кожна українська драма. Немає в неї патосу, ні голосіння (це теж необхідні прикмети наших драм!). Є трагедія, щира й проймаючо правдива, наскрізь пронизлива трагедія громадянина-діяча, чоловіка-батька.

Реж. Блавацький виставив п'єсу бездоганно. Не тільки вирізьбив персонажі, оживив їх (дві дії наскрізь дискусійні!), але в кожного з них влив світогляд, що, зударюючись з безпосередньою жорстокістю життя, витворює цю специфічну атмосферу не тільки зовнішньої, але й внутрішньої трагедії. Навіть епізодичні чи допомогіві ролі заступлені в цій п'єсі найкращими артистами (Л.Боровик, Б.Паздрій). А все йде в стилевих, мистецьких декораціях Л.Боровика.

Але ж бо й п'єса варта цього. Безумовно, “Земля обітована” в гурті деяких людей викличе неприємний посмак. Адже ж не всі тільки читали “Нові Шляхи”. Деякі дописували.

Але призадуматися глибоко над кривавим кусником нашої дійсності мусить кожний. Навіть і ті, що стояли колись по тому боці барикад.

Театр ім. Тобілевича

ГОРИ ГОВОРЯТЬ

(картини Р. Антоновича й З. Тарнавського на основі повісти У. Самчука)

Саля “Скіз” у пасажі Міколяша.

В 6-ти картинах інсценізатори дали перекрій настроїв Гуцульщини 1918 р., закрашуючи це малою любовною інтригою й декількома легкими сценами. Але кожна інсценізація спутана

іншою формою письменства, драматичний нерв головного конфлікту персонажів не має можності заволодіти душами глядачів і тим самим розпливається в діалогах і в акції. Так і в “Гори говорять” були тільки натяки на це щось, яке діється в повісті Самчука, що, безумовно, діялося в не одному серці наших гуцулів, чого, врешті, й публіка ждала й надіялася.

Доказом цього була II картина, сильна своїми контрастами, напруженням і добре виведена. Тут інсценізатори дали завдаток свого драматичного таланту, тут, врешті, і режисер міг дібрати відповідні ефекти. Але вже в чергових картинах ця внутрішня лінія драматичного нерву трохи заломалася чи, радше, вигнулася. Інсценізатори, мабуть, надто невільничо держалися повісти й, може, не хотіли використати відомих їм драматичних ефектів (шпигунська інтрига), які, безумовно, були б оживили акцію.

Деякі жіночі ролі не мали доброї обсади. “Гори говорять” – це перша спроба молодих авторів-інсценізаторів, і вже сам труд і охоту попрацювати на тому невдячному полі, яким сьогодні в нас є театр, треба щиро повітати. Тим більше, що жниво багате, але робітників дуже-дуже мало...

Вистава йшла в салі “Скіз” і, докладніше кажучи, було дві вистави – одна на сцені, а друга в гардеробі.

Великий Театр

РЕВІЗОР (комедія на 5 дій М.Гоголя)

Столітня (прем'єра відбулася 1838 р.) сатира Гоголя на бюрократію не постарілася, але й не вийшла так, як треба, на сцені Міського Театру. Не було цієї специфічної Гоголеві атмосфери, яка створила типа Бобчинського, не було гоголівського духа, що при кінці таки не видержав і кинув в очі публіці: з чого ви смієтеся? Зі себе самих?

Можливо, що було це виною перекладу, який не віддавав тонких дотепів Гоголя, можливо, що режисер не міг собі дати ради з п'єсою. Гарна обстановка йшла врозріз із постановкою, типи – з акторами. Коли б Гоголь сидів був на салі, між глядачами, хто зна, чи не повторив би своїх безсмертних слів: “Скучно на этом свете, господа!”

Театр "Заграва"

ВЕРБЛЮД ВУХОМ ГОЛКИ (комедія на 3 дії Ф. Лянгера)

Гарно зробив театр "Заграва", що познайомив нас з цим твором визначного чеського письменника. Бо тема цієї комедії стара, це все ми вже бачили не раз і не два у всяких французьких п'єсах, але Лянгер надав своєму творові так багато свіжости, що поневолі порівнюєш задушливі французькі п'єси цього змісту й вибираєш "Верблюда вухом голки"... Хоч торкається автор дуже ковзких питань, то робить це так природньо, безпосередньо й "на весело", що замість обурюватися, глядач регочеться і, захоплений, б'є браво.

Щиро бавилася і львівська публіка й частими бравими переривала знамениті діялоги дієвих осіб. Але й виставлено цю комедію бездоганно. Постановка режисера Блавацького й тонко підібрані декорації п. Боровика були знаменитою оправою для правдиво мистецької гри п. Блавацької. Створила вона бездоганно рідкісний у нас тип бідної дівчини з голубиним серцем і практичним розумом. Пп. Паздрій і Боровик (прекрасний тип чеського фінансієра) та пп. Сочачева й Істоміна вповні достроювалися до мистецької гри в кожному виразі й у кожному рухові п. Блавацької. Добре загравав майже німу (через 3 дії) ролю Аліка п. Курило. П[ані] Левицька й п. Рудакевич у своїх теперішніх креаціях покинули аматорщину й сягають справедливо по титул "актора". Головно, п. Левицька є дуже милою появою на сцені. Пп. Данилко й Радванський (чи не треба би більше сили виразу?) на місці.

По підборі репертуару під цей час театр "Заграва" займає чільне місце.

Театр Ріжнородностей

ІВАСЬ З МІСЯЦЯ (комедія на 3 дії Ашарда)

Карколомна то річ переконати глядачів, що жінка не є такою, якою в дійсності є, а тільки такою, в яку вірить тридцять-

кількалітній Івась (в тому випадку п. Невярович), що впав... з місяця і на землі плекає квіти. Всі докази ні на що, й... ця віра його спасає. Ця віра переконує вповні достойну Марцеліну (в тому випадку дуже милу п. Нічевську) й... все в найкращому випадку. Але публіку важко було переконати, й тут помилка режисерії. В другій дії головна думка п'єси розплилася (головно в закінченню), ліричний тон став домінуючий і, не маючи до помочі Кльотера (п. Кшеменського), минувся з успіхом. Третя дія, може, трохи направила помилку минулого, але настрою вже не дала.

В п'єсі є декілька добрих дотепів (декілька натягнень ситуацій), і вся вона збудована на пливкому, іскристому діалого.

1936 р.

Театр Ріжнородностей

ТРАФІКА ПАНІ ГЕНЕРАЛОВОЇ (комедія в 5-ти картинах Буш-Фекете)

Мадярський сучасний комедіописець Буш-Фекете належить до добрих майстрів сцени. “Трафіка пані генералової” має всі прикмети знаменитої комедії: добрі дотепи, пливкий діалог, зручну інтригу й дуже пізну розв'язку, словом, глядач, хоч і знає, що воно щасливо скінчиться, до останньої хвилини не знає, як автор розв'яже поплутану інтригу.

Не має “Трафіка” рівнорядних типів, деякі задихають гротесковістю, себто з комедії робиться фарса, інші знову є взяті з французької опери (тим разом, не маркіз чи князь, тільки граф, що обов'язково бігає за дівчатами), сюжет, одначе, є наскрізь сучасний (діється воно у Відні). Підляв автор цей сюжет сильним паприковим сосом, 2 і 3 картина повна недоговорень, двозначних, а то й грубих ситуацій, словом, не на кожне піднебіння. Буш-Фекете знає сцену й знає глядачів. Йому зовсім не належить на тому, щоби насвітлити якісь ситуації чи представити якихсь типів, а тим самим найти відгук у внутрішньому світі глядача, – йому вповні вистарчить, якщо глядач сміється, б'є браво, вдоволений виходить з театру й... забуває, з чого він сміявся.

Добра режисерія (може, надто фарсове закінчення) і гарна гра заповнюють успіх “Трафіці пані генералової”. Дуже добра була п. Богданська (генералова) і п. Лентська (Міцці). Особливо ця остання своєю креацією зробила милу несподіванку львівській публиці. Добрі були пп. Леліва і Слівінський.

Декорації без закиду, особливо в 3 картині дуже гарна гра світел.

Великий Театр

БАЛЬ У САВОЮ (оперетка на 3 дії П.Абрагама)

Годі жадати від оперетки, крім співу й вистави, якоїсь іншої емоції, але “Баль у Савою”, за виїмком кількох гарних сцен, у цілості належить до слабших опереток. Не має “Баль у Савою” ні добрих дотепів, ні комічних ситуацій, так що глядач уже в першій дії знає докладно, що буде в дальших, і сидить тільки тому, щоб слухати справді гарної музики й... подивляти працю режисера.

Саме завдяки режисерові “Баль у Савою” має кілька дуже ефектовних сцен і в цілості робить гарне вражіння. Головно акторська пара пп. Вінцковський – Вілінська своєю знаменитою грою додають цій млявій оперетці нерву життя.

П[ані] Н.Кульчицька, як завжди, захоплювала своїм співом і, хоч може ця роля не дуже їй підходить (багато краца вона в “Пригоді в Гранд-готелю”), дала бездоганну креацію.

Решта ансамблю добра, одну несмачну сцену можна би без шкоди для цілості опустити, як також і починати виставу трохи точніше.

Великий Театр

ОТЕЦЬ МАРКО (драматична поема на 3 дії (5 картин) Ю.Словацького)

“Отець Марко” – драматичний твір Ю.Словацького, про якого деякі польські критики писали, що він не має “ні наміру, ні логіки,

ні значіння”, належить не до автора “В Швейцарії”, закоханого в переливах душі, в мистецтві слова, в чарі образів. В “О. Марку” Словацький має місію патріота, переводить він тут свою містичну доктрину: скріпленням духа людина панує над матеріальним світом, все повинується її волі, все кориться перед її духом.

Герої “О. Марка” (по зразкам Кальдерона) говорять все, що відслонює їхню душу (не зважаючи, чи це монолог чи діалог), їхні характери зовсім не розвиваються (вже від першої яви є вони готові), ідея, чи то пак “місія”, як Словацький сам це звав, розсадила будову драми й, справді, треба величезного вкладу праці режисера, щоб цю драматичну поему пристосувати до сцени, тим більше, що для романтиків драма завжди мусіла бути лірична й мусіла переносити нас у надземські сфери.

“О. Марко” у львівському театрі пройшов з успіхом. Перш за все режисер злагіднив тенденційність твору й видвигнув на перший план зудар пристрастей. На цьому твір тільки скористав. А вслід за тим добре сценічно-декораційне поодиноких, розірваних частин поеми дало драмі цю суцільність, якої важко дошукатися в творі.

Гра акторів бездоганна. П.Жичковська в ролі Юдити (впливи Товянського на Словацького, мовляв, жидів повинні поляки повернути на християнство – як бачимо сьогодні, воно є навпаки!) дуже добра. П.Страхоцький в ролі о. Марка, може, надто опанований. Світляні ефекти й угруповання гуртів знамениті.

Великий Театр

ВАШ КОРЕСПОНДЕНТ ПОВІДОМЛЯЄ (сенсаційний репортаж на 6 картин Р.Невяровича й О.Отецького)

Так, як сенсаційну чи шпигунську повість читається цікаво, так, звичайно, шпигунська п'єса томить і нудить, і мало є сенсаційних п'єс, які б до кінця останньої дії тримали в напруженні глядача. Річ у тому, що шпигунська п'єса (або повість) – це неначе ребус, неначе поплутана загадка, яку читач чи глядач старається розв'язати, поки ще не розв'язав її автор. На жаль, сцена вимагає зовсім іншої техніки.

Репортаж двох польських авторів “Ваш кореспондент повідомляє” не має в собі саме цього поплутаного вузла, цього ребуса, так конечно потрібного до зацікавлення чи, радше, напруження. Але має зате незрівнянний діалог (VI картина) і дуже цікаві сцени. В загальному, “Ваш кореспондент повідомляє” належить до кращих п’єс того роду, хоч і тут годі було авторам позбутися необхідних банальностей чи, радше, недотягнень режисера.

Є в цьому репортажі сильні сцени, посвяти, добрі типи, але місцями й натягнені ситуації. Мабуть, італійсько-абіссинська війна чи “смерть” відомого полковника Льюренса (що й є змістом п’єси) є ще надто близькі нам речі, щоб ми могли вірити “на слово” авторам, що воно так, а не інакше. Але те, що є основою кожної війни й кожної виграної, розвідча служба, це в п’єсі представлено добре й живо.

Головну роль відтворює п. Красновецький. В цілому роль не дуже йому підходить. Дуже добрі п. Брехвич у ролі раса Гукси й п. Нічевська в епізодичній, але дуже сильній крещії.

Великий Театр

ГРУБІ РИБИ (комедія на 3 дії М.Балуцького)

“Грубі риби” подобаються тим, що мають спомини, що пам’ятають ще стару мебель, ц. к. надрадників двора, кадрили і великі нафтові лампи. Бо ніякої іншої вартости ця комедія не має: сьогоднішній глядач не знайде в ній ні психології, ні інтриги, може хіба дощукається дуже воднистої “комедії помилок”. Але для того, хто хоч дрібку сентименту заховав до недавніх минулих часів, комедія “Грубі риби” дуже приємна.

В першу чергу причинилась до того постановка: режисер подбав, щоб глядач відчув цей аромат минулого. Вслід за тим гра: пп. Татаркевич і Гутнер (Вісговський й Пагатович) можуть сміло зачислити ці ролі до найкращих своїх крещій. Треба справді великого мистецького такту, щоб у такій п’єсі, як “Грубі риби”, не переступити границі комізму й шаржі. А в типах Вісговського і Пагатовича, як врешті й у цілій грі інших акторів, була мистецька міра.

Публика прийняла “Грубі риби” дуже сердечно й частими оплесками при відчиненій сцені нагороджувала виконавців. Ніхто з глядачів не реготався так, як, наприклад, на виставі сучасної комедії. Але кожний, що виходив з театру, був мило всміхнений.

Такою усмішкою усміхаються ті, що нагадують минуле.

Великий Театр

НЕОПРАВДАНА ГОДИНА (комедія на 3 дії (5 картин) С.Бекеффі)

Мила, легка комедія, з легкою закраскою фарси (остання картина), яка на львівській сцені матиме безумовний успіх, бо... темою її є школа, себто найкращий і найбільш веселий час молодости. Багато авторів сягало вже до цієї теми й черпало звідтіля свої помисли, трагічні й комічні. Тим разом бачимо на сцені “школу на весело” й не тільки школу, але й сучасний дім.

Дотепно змонтована, комедія залишає у вас приємний настрій. Може, декілька типів, яких ви знали чи знаєте в житті, надто перешаржовані, може, є декілька ситуацій, надто натягнених, – все це можна авторові простити, бо він хотів забавити вас продовж трьох годин, і це йому вповні вдалося. Так і видно з п’єси, що “Неоправдана година” подобалася режисерові, бо він аж до найменших дрібниць витончив так гру акторів, як і ситуації. Щоправда, автор місцями хоче бути поважний, а навіть і повчаючий, мовляв, “неоправдану годину “в школі можна вибачити, але неоправдана година в подружжі може бути причиною... розвалу дому, та, одначе, ці “науки” (подані в дуже милій формі) затрачуються серед численних дотепних ситуацій і барвистих діалогів.

Гра акторів без закиду. “Неоправдану годину” варто побачити.

Великий Театр**ЛІСОВА ПІСНЯ
(драма-феєрія Лесі Українки)**

У драматичному дорібкові великої нашої письменниці драма-феєрія “Лісова пісня” займає одне з перших місць, а в українській драматургії взагалі – місце репрезентативне.

Тому-то, коли за сценічну реалізацію оцього шекспірівського покрою твору береться, щоправда під кермою фахових сил, шкільна молодь, можна мати поважні застереження. Та те, що ми побачили минулої суботи (9 ц. м.) в Великому Театрі у виконанні драматичних гуртків молоді філії держ. гімназії з українською мовою навчання та дівочої гімназії сс. Василянок, всякі упередження щодо постанови “Лісової пісні” шкільною молоддю розвіялись.

Задумана як шкільне представлення для шкільної молоді, суботня “Лісова пісня” прибрала форми мистецької сценічної гри.

При добре використаних засобах театральної техніки побачили ми гурт молоденьких, а втім субтельних інтерпретаторів Лесиної драми-феєрії, у гарній, солідно вирежисерованій, місцями навіть захоплюючій грі. За виїмком першої дії, що дещо тремувала молодих акторів, цілість випала вповні вдоволяюче. Правдивими концертантами в ній були: Р.Темницька (Мавка), М.Сенишин (Лукашева мати) й Горбач (у ролі дядька Лева). Особливо чарувала й захоплювала своєю грою Р.Темницька. Молоденька ця артистка у ролі Мавки виявила стільки таланту, мистецької інвенції, стільки привабу та чару, що не хотілось вірити в її... 15 років.

Завдяки як слід опанованій ролі дала вона гру непересічну, у всіх ситуаціях рівну, глибоко обдуману, що можна б вчислити в почот заслуг її славної вчительки й режисерки драми п. Лесі Кривіцької.

Досконалий під кожним оглядом тип теці (мати Лукаша) дала М.Сенишин, що своєю грою викликувала гомеричний сміх і оплески. Поважну й мистецько виведену креацію дядька Лева створив п. Горбач. Щодо ролі Лукаша, то слід завважити, що він у інтерпретації і грі М.Антоновича не все був однаковий.

Гра інших учнів без закиду. Гарно теж був виведений, хоч, може, дещо задовгий, балет у композиції п. Суховерської.

В цілій імпрезі було видно вмiлу й вправну руку режисера п. Л.Кривiцької, що своїх молодх “акторiв” не повстидалася.

Великий Театр

МІЗАНТРОП (п'єса на 5 дiй Мольєра)

“Мізантроп” зі всіх комедій Мольєра є найбільш особистою п'єсою. Як кожний гуморист чи комік, Мольєр був меланхоліком, і ця гіркість, якої нотки тут і там в його творчості можна доглянути, найшла повний свій вислів у “Мізантропі”, якого тодішня публіка (1666 р.) не зрозуміла чи радше не хотіла зрозуміти, бо звикла була вже до сміху й легкості сатири геніального француза. А між тим “Мізантроп” – це шматок душі Мольєра, шматок його життя – життя, повного інтриг, доносів і людського багна, повного зависти й зради приятелів, а що найважніше, пуствара в душі. Надаремно шукав геніальний француз пристані в подружжі. Найшов у своєї коханої жінки те, чим бридився, що осміщував на сцені, брехню і зраду.

І представляючи кусник себе на сцені, Мольєр не визбувся сатиричної нотки й... поглумився над собою. “Мізантроп” має справедливі погляди, високоетичні думки, навіть у жарті не взнає брехні (нагадує в тому Аристида в освітленні Непоса), але при тому всьому є доктринером, егоїстом і в своїх поглядах деспотом. Таким чином, його співжиття з людьми унеможлиблюють не тільки люди, але й, то головне, він сам.

На тому тлі постає комедія, яка є драмою, й, може, львівська прем'єра (150-та прем'єра за дирекції В.Гожици), виведена дуже дбайливо й з великою пошаною до п'єси, надто багато мала драматичної атмосфери (гра п. Красновецького). Виходило, що герой правий, в той час, коли й він багато винен. Гра інших добра, п. Малянович і п. Ленська дуже добрі. Обстановка й світляні ефекти без закиду.

Великий Театр**ГАРНА ІСТОРІЯ**
(комедія на 3 дії Кейлявса і Флера)

Комедію цю, зручно змонтовану, попередила фільма, так що загал львівської публіки вже був з нею ознайомлений. Має ця комедія всі прикмети французької комедії: і легкість діалогу, й зручність ситуації, і кілька добрих дотепів, і “неодмінний перчик” вроді пошлюбної ночі. Є там обов’язково дивак граф, і “чорний характер” – графиня, і приємний туман, тим разом не князь чи маркіз (як воно не дивно!), але радник скарбової палати. Але центральною фігурою цілої комедії є бабуня, така бабуня, яку ми пам’ятаємо з наших наймолодших літ і про яку ми читали в книжках (“нагорода пильности”), що може їх читати тільки “молодь нижче 12 літ”. Відблиск цього типу бабуні кидає тепле світло на всі інші персонажі й надає цілій п’єсі якогось теплого й солодкого посмаку.

С. Чаплінська (гостинний виступ), яка надала саме цієї теплоти атмосфері п’єси, була нейтральною фігурою й вела бездоганно лінію гри. Без закиду були пп. Мартіні, Р. Невярович і Слівінський. Решта млява, без виразу, хоч, може, це вина акторів чи, радше, режисера, який не надав п’єсі потрібного темпу.

Великий театр**ВОЯК І ГЕРОЙ**
(комедія на 3 дії Б. Шова)
Гостинний виступ театру “Редута”

Мабуть, не один з численної публіки, що прийшла на прем’єру театру “Редута”, захоплюючись виставою, простив Шовові написання цієї комедії, незрівнянне число його парадоксів, цілковитий брак логіки й неправдоподібність типів. Загально-відомо, що Шов пише п’єси тільки тому, щоб переконати глядачів, що так, як він думає, є добре, й коли, скажемо, переконаний

глядач заспокоїться, Шов щойно тоді вияснює, мовляв, і глядач, і він цілковито помилилися, а ціла історія – це тільки жарт.

Та бачучи гру акторів “Редуті” й режисерію О.Венгерка, можна було простити Шовові й те, що тоді, коли найбагатша й найінтелігентніша родина в Чорногорі стоїть на інтелектуальному рівні мешканців Африки (для них також електричний дзвінок є осьмим чудом світа), слуга цієї родини, молода дівчина, виголошує теорії, яких не посоромився б сам Кавтський. Бачучи гру Раїни (п. М.Зарембінська), О.Венгерка (Блюмчлі) чи майора Петкова (п. Віктор Арнольдт), можна було Шовові простити й те, що, по його словам, геройство є наслідком дурноти й трусости, а трус по суті є героєм, повторюю, все це можна було простити, бо, щиро кажучи, актори своєю викінченою грою і мистецька режисерія притьмили нісенітницю Шова, а видвинули те, що найбільш суттєве гротеску парадоксального підходу автора до життя.

Сказав хтось, що успіх п’єси є в 50-ти відсотках залежний від акторів. А, може, в 99-ти? Зі Шова талант Венгерка видобув тільки 1 відсоток і зробив з цього на 100 відсотків мистецьку п’єсу.

Не дивота, що багато жалкувало, що п’єса Шова має тільки три дії, але що були такі, які при тирадах служниці били браво, – це вже дивно.

Великий Театр

НА ЛИЧАКОВІ

(видовище на 3 дії Ф. Домініка в перерібці

В. Будзинського)

В інтерв’ю сьогоднішній автор В.Будзинський казав, що з комедії “На Личакові” він викинув дві дії, а тільки три справив. Було б дуже добре, якби п. Будзинський викинув був ще ці три дії, бо тоді залишилася б ілюзія, а так вийшла низького роду аматорщина найличаківського передмістя. Через три дії клакери на салі старалися зворушити акторів на сцені, що піддержували темпо й живість гри “відтвореннями” різного роду “штаєрків” при музиці, яка грала... в личаківському шинку з... нот!

По другій дії всі хотіли бачити автора: одні з цікавості, як він по такій виставі виглядає, другі зі садистичної приємности

поглумитися над нещасною жертвою касового лихоліття міського театру. Автор довго не виходив, але, як мені шепнув один знайомий рецензент, тільки тому, бо довідався, що львівські автори, які дбають про добре ім'я львівської драматичної творчості, хотіли з нього покптити так “по-личаківськи”.

Всі редакційні й дармові місця були переповнені. По виставі публіка розходилась спокійно.

Великий Театр

ЗАМАХ

(п'єса на 3 дії О.Соміна, переклад М.Гемара)
Гостинний виступ театру “Атенеум”

Томляча п'єса. Три дії, дві особи, не вчисляючи телефону, радія, криків за сценою і кількох стрілів. Уже в першій дії глядач догадується в чому річ, у другій вже знає докладно й спокійно жде... катастрофи. Про цю п'єсу писав один з варшавських критиків, що “навіщо страшити публіку, мовляв, поліція йде, адже ж на афіші зазначено лише дві особи, й всі знають, що на сцену ніхто більше не ввійде...”. Зовсім справедливо, двійка знаменитих варшавських акторів (Ярач, Пежановська) місцями просто концертувала (головно Ярач, II дія – сцена з телефоном, III дія – признання), але й здорово страшила публіку, між іншим, зовсім безпотрібно.

По суті п'єса деструктивна й не має ніякого ясного моменту, вся держана в чорному колірі. Є кілька гарних і дуже правдивих думок (суд, кара, тюрми, адвокати), та вони затрачуються в чорному колірі п'єси. С.Ярач у цій п'єсі не міг виявити сили свого таланту, він тільки блистів у моментах.

Режисерія не суцільна, надто розпливчата.

1937 р.

ПОДРУЖЖА (комедія на 3 дії (15 картин) І.Вашарі)

Якщо мистецтво має понижувати й оплюгавлювати, то в такому випадку “комедія” Вашарі сповняє дуже добре своє завдання. Стільки бруду (хоч його стрічаємо в житті навіть і більше) ми вже давно не бачили на сцені. А шкода! В автора є й глибокі думки, навіть часом влучні дотепи, але все це подане так драстично, що поневолі виринає питання: чи справді на це є театр, щоби, замість гартувати духа й вести його до добра й краси, понижувати й оплюгавлювати найкращі сторінки життя?

Безумовно, що автор старався бути настільки об’єктивним, що тут і там подав контрасти, позитивні сторінки життя. Та вони губляться в бруді, їх глядач не завважує чи, радше, вони не можуть вплинути на його емоціональну сторінку і пропадають. І в загальному, пересічна собі людина, хоч і сміялася (а навіть бавилася) на виставі, виходить з театру з несмаком і, знизуючи плечима, повторяє за авторам: все є одна велика дурниця.

І в тому головна помилка автора й несмак його п’єси.

Відіграно п’єсу бездоганно. Навіть епізодичні ролі були креовані по-мистецьки.

Великий Театр

ТЕТОЧКА (комедія на 3 дії О. гр. Фредро)

Має “батько польської сцени” Ол. Фредро, побіч слабих і неоригінальних творів (перерібки з Маріво), багато й сильних, таких, що перетривали пробу часу й ще сьогодні можуть забавити глядачів. Безумовно, що львина частина успіху такої вистави – це режисерія. І тут мусимо признати режисерові, що сценічна оправа “Теточки” була бездоганна. Підбір акторів, виконання дуже добрі. Публіка бавилася щиро й, як воно не дивно, не вражали

навіть репліки “на боці” чи “до себе” або довгі монологі. Це все було подане в такій простій а рівночасно тонкій формі, що глядачі, звиклі до сьогоднішніх п’єс, не завважували цієї різниці, чи, радше кажучи, цього промаху, мовляв, актор, “як вар’ят”, говорить сам до себе.

Публики було багато, акторів сплескували щиро. З виконавців найкраща Т.Богданська, інші добрі, найслабший п. Калінович (Здзіслав).

Великий Театр

ЗАВТРА НЕДІЛЯ

(сенсаційна п’єса на 5 картин Г.Адлера й Л.Перуца)

“Завтра неділя” – сенсаційна п’єса на 5 картин Г.Адлера й Л.Перуца. Інсценізація М.Варнецького, декорації М.Ружанського. Переклад З.Клецинського.

Добра п’єса, гарно виведена й знаменито вирежисерована. Коли хтось по прем’єрі спитав, хто був кращий, чи дир. Варнецький у ролі героя п’єси, чи дир. Варнецький як режисер, питання треба було залишити без відповіді. І як актор, і як режисер, дир. Варнецький не перетягнув струни, завжди був на своєму місці, й ні один момент п’єси не уйшов його режисерського ока.

Сенсаційні картини (а до такого роду “фактомонтажу” належить “Завтра неділя”) мусять мати т. зв. плиткі місця, з яких тільки добрі актори можуть викресати іскорки правдивого мистецтва. І в п’єсі “Завтра неділя” пп. Варнецький, Межеєвський і Сташевський (та частинно п. Леліва) були саме цим стрижнем, цею віссю, кругом якої не тільки крутилася ціла акція, але які кидали на поодинокі (безумовно, знамениті) яви стільки природнього світла й стільки глибокого переживання, що глядач затрачував злуду, якою є сцена. Чи це була сцена з радієм в I картині (дир. Варнецький), чи “виклад про позичку” (в II картині), чи, врешті, прекрасна ява з бароном (у IV дії), або знову знаменитий режисерський перехід з куклюю (залізнична стація), чи вкінці сцена барона з “емеритованим ц. к. радником” (п. Леліва), або розвивання історії листа – всі ці моменти, повторюю, стояли на вишині правдивого мистецтва, й не дивота, що деякі з них викликували

щирі (можна би сказати, з боку настроїв публіки, відтяжуючі) рясні оплески.

І хоч картинна будова (“фактомонтаж”!) п’єси не вимагала від автора льогічної послідовності! (за виїмком, звичайно, кінцівок картин), тяглість була захована, а епізодичні ролі (сценки в нічній кав’ярні й на стації) виведені без закиду (меценас, контужений, начальник стації і т. д.). Немає в цій п’єсі ні одної непередуманої мізансцени (дуже добра мізансцена – “приватна” розмова в V карт. між контролером і героєм п’єси), ні одного нелогічного ходу. Цілість вирежисерована обдумано, послідовно й з мистецьким тактом. Дуже мило вражала легка характеристика акторів, це підчеркнуло природність дії. Що торкається жіночих ролей, то їх автор потрактував дуже легко. Деякі побажання можна би мати до колірів суконь і накидки (I дія). Декорації скромні, але добрі. Може, надто багато нервів у III картині, хоч вона може бути оправдана залізничною катастрофою.

Щоб побачити п’єсу “Завтра неділя”, варто піти до Великого Театру. Щоб побачити гру акторів і режисерію в “Завтра неділя”, варто піти туди вдруге.

Театр Ріжнородностей

ЖАБКА

(комедія на 3 дії Г.Запольської,
режисерія Г.Шлетинського)

Мабуть, тому, що 40 літ тому ця п’єса Запольської (написана вона 1896-го року і виставлена 1897-го року) ішла прем’єрою у Львові, дирекція театру постановила її відновити. Іншого приводу важко знайти. П’єса, на загаль, дуже слаба (хто зна, чи не найслабша з усіх п’єс Запольської), в своїй основі неетична, а що найважливіше, перестаріла. В своїй основі така наївненька (“так мені сумно, підку засвічу лямпку, то буде веселіше”, – каже до себе героїня, або “служниця пішла й чи зачинила дверей”, – каже знову сама до себе героїня, звичайно, тільки тому, що-би тими незачиненими дверима хтось потрібний ввійшов на сцену) і така примітивна, що часом викликає у нас глумливу усмішку на обличчі. І літературно, й сценічно “Жабка” не має

великої вартости. (Поневолі нагадується ця сама тема в сценічній знаменитій обробітці В.Винниченка “Брехня”).

Режисерія не дуже вдала. Сильні трагічні яви режисер чомусь-то урядив по кутках сцени й, замість звузити простір, поширив його. Таким чином, переживання поодиноких осіб виходили неприродно й мляво. Типи добрі, сильно зазначені – це ще єдине, що вартного в цій п’єсі. Повне признання належить п. Ір.Гурський, що відтворювала ролю Мані. Реагування на кожен фразу партнера, широка голосова скаля і знамениті переходи (I дія: “в мене є суджений”) поставили цю артистку на чільному місці вчорашнього вечора.

Великий Театр

СВАТАННЯ

(майже неправдоподібна історія на 3 дії М. Гоголя)

По цих прем’єрах, якими започаткував директор Варнецький новий театральний сезон у Львові, важко писати про “Сватання” Гоголя. Режисер Шлетинський не тільки що не зрозумів Гоголя, але зробив з цієї знаменитої сатири таку карикатуру, що дехто не міг висидіти й виходив перед кінцем вистави. За виїмком п. Гутнера (Подкальосін), який в першій дії (і дещо в третій) мав декілька добрих моментів, ні один тип на сцені не нагадував гоголівських типів, була це радше пародія мол’єрівських типів, як костюмово, так і грою. Публики було багато, тим більший був несмак. Обстановка, за виїмком великого самовара, можлива. А вже просто не до подумання було, щоб за часів Гоголя співали ...сьогоднішню кавказьку пісеньку... (кінець I дії). Такі речі є хіба можливі тільки у режисера Шлетинського.

1938 р.

ДОНОГОО ТОНКА**(Комедія в 3-х частинах (23 картинах) Жіля Ромена,
переклад Л.Поміровського, інсценізація Я.Варнецького)**

Може, вона нас і зацікавила б, якщо у Міському Театрі була б оборотова сцена й завіса не підносилася і не опускалася 46 разів і якби в нас траплялись такі “добродії людства”, як Ставіський і т. д. Може, воно було б для нас не тільки смішне, але навіть захоплююче, коли б наше життя вже стояло на тому культурному рівні, що наші письменники вважали б письменство за забавку й кожний старався б перегнати другого у вишуканні “помислу”, щоб тільки забавити глядачів.

Не можна сказати, щоб дир. Варнецький цієї комедії (між нами кажучи, це не є комедія, ні п'єса, ні драма, а просто 23 образи без ніякої інтриги, так що глядач по 3-й сцені знає, що буде в 23-й) не виставив старанно. Виставлено твір Ромена так гарно, що він навіть на це не заслуговує. Було на сцені й кіно, й телефони, й стріли, та все це не врятувало, безумовно, як з одного боку, доброго помислу, так, з другого боку, слабій п'єси. І пп. Михальський, Медалінський чи Шиманський грали бездоганно, й п. Мундт старався своєю закулісовою музикою ілюструвати все, тільки не п'єсу, але в цілості глядача воно не цікавило, бо, за виїмком кількох дотепних глузувань, з п'єси не залишився навіть і слід. Воно й зрозуміло, в цілій “Доногоо Тонке” немає душі й поневолі, коли слухається пламенної промови в кінцевій сцені, про динаміку людських сил, про розбудову матеріялістичних вартостей людини, про силу творчости й підсвідому волю її, – тоді поневолі приходиться запитання: навіщо воно все? Чи ж справді яка-небудь, хоч і як велична будівля, може стояти без духа, без шляхетних поривів, без творчости посвяти? І чи справді тої міри письменник, що Жіль Ромен, вірить у свої погляди, мовляв, побудоване на брехні людей, розвивається на правді життя? А якщо автор “Доногоо Тонки” в це вірить, то по вчорашній його прем'єрі, ми йому перестали вірити навіть на слово.

Великий Театр**ПРИ МЕТІ**
(комедія на 4 дії (5 картин)
з епілогом К. Г. Ростворовського)

Вистава “При меті” була справдішньою насолодою. Це, сміло можемо сказати, перша п’еса, яка за дирекції реж. Варнецького стояла на вишині справдішнього мистецтва. Не було в цій п’есі ні “слабих” акторів, ні “сильніших” ролей, а все враз із декораціями спливалось в гармонію прекрасних діялогів, знаменитої гри й влучної режисерії.

І справді, щойно в такій виставі, як “При меті”, себто в такій п’есі, яку можна зачислити до геніяльних творів польського драматичного письменства, можна було бачити, яку гру можуть артисти розвинути. Щойно у виставці п’еси цієї міри драматурга, що недавно покійний Карло Г.Ростворовський, можна побачити силу слова на сцені, відчутти драматичну силу образів, які, кермовані геніяльною рукою мистця, пересуваються перед очима глибоко зворушених глядачів.

“При меті” – це остання (третя) частина відомої мелодії: “Несподіванка” (грана також і на українській сцені в театрі “Заграва”) і “Перепровадження”. Історія одного гріха (мати вбиває рідного сина) тягнеться ниткою крізь усі п’еси й кінчається трагічним акордом (епілог “При меті”), так мистецько зробленим, що кращого й більш ефективного закінчення уявити собі годі. Ростворовський, один з чільних представників католицького польського письменства, в усіх своїх п’есах представляє низькість і слабіну людини, яка, хоч і наділена високими прикметами, мусить коритися вищій волі. Цю провідну думку Ростворовський подає в прорізі звичаїв польського середняка й, треба признати, подає в такій часом гострій і драстичній формі, що треба дивуватись відвазі й клонити голову в пошані. Для Ростворовського, щоб тільки плястично представити само міле чи даний тип, немає меж ні у вислові, ні в сенсації, і це одна з найкращих прикмет його творчости. З цим лучиться і те, що в його п’есах, дуже часто чисто комедійні чи сатиричні ефекти безпосередньо зливаються з високо трагічними акордами й у суміші нагадують скоки тифозної горячки. Воно відбивається і на будові п’еси й, тут мусимо признати, дуже додатньо.

“При меті” належить до тих п’єс, що їх варто побачити вдруге. І коли б хтось захотів піти втретє на цю виставу, то я йому не дивувався б.

Театр Ріжнородностей

ПОДРУЖЖА, ЯКИХ МАЛО (легка комедія на 3 дії В. Фодора)

Це справді така “легка” комедія, що коли вийдеться з театру, то забувається, з чого сміялося. Має ця комедія багато сатири, ще більше трафарету й кілька добрих дотепів, що мають чисто фарсову закраску. Численно зібраній публиці вона подобається і буде завжди подобатися тим, що хочуть в театрі забавитися.

Режисер Шлетинський, може, кращий артист, як режисер. У його режисерії актори не знають, що робити собою, головню тоді, коли переходять від фотелю до софи й від софи до фотелю.

Комедія ішла добре. Деякі мізансцени (в кінцевій дії) добрі. Дуже добру креацію дали пп. Шлетинський і Гутнер.

Великий Театр

ЛІТО В НОАН (комедія на 3 дії Я. Івашкевича, режисерія К.Боровського)

По смерті найбільшого польського драматурга К.Г.Роствовського польська драма не має сили. Бачили ми це вчора на прем’єрі нагородженої драматичним варшавським конкурсом союзу Авторів комедії Івашкевича “Літо в Ноан”. Вчорашня львівська прем’єра (прем’єра відбулась у Варшаві, й вся преса прийняла її дуже горячо) була, докладніше кажучи, успіхом режисера й акторів (головню жінки), але не автора.

Композиційно п’єса (важко її назвати навіть у найширшому розумінні комедією) збудована слабо, без акції, пересичена том-

лячими й предовгими діяльогами (на цілу п'есу тільки останній між Шопеном і Жорж Санд цікавий), не може держати глядача в напруженні. Дієві особи входять, коли їм треба, й виходять, коли вже їх не треба, й з рівним успіхом можуть не приходити зовсім, це рішуче не пошкодило б п'есі. Правда, мусимо признати, що автор зумів кожній дієвій особі надати т. зв. "типу", осіб "без обличчя" в цій п'есі немає. Та все це томило б страшенно, коли б не добра режисерія К.Боровського, який створив стільки руху (напр., в 1-й дії), що глядач слухає цю дію через 55 хвилин і не томиться.

Правда й те, що виводити на сцену такого "типа", як Шопен, незвичайно важко. Автор зумів відчути цю межу, що ділить геніяльність від смішності й, хоч кинув кілька сатиричних завваг цього "міліе" пані Жоржа Санд (а саме в її домі йде ця ціла "гра на замку"), та незвичайно влучно, хоч і досить різко представив "етичні" вартості всіх мистців, починаючи від різьб'яра, а кінчаючи письменником. На тому тлі вибивається постать Шопена, й це було завданням автора. Та ледве чи не треба тут погодитись з думкою одного критика, мовляв, "залишім геніяльних людей геніяльними й не представляймо їх людьми".

Грали п'есу дуже добре. Найкращі були пані Жмієвська й Тіхе. Ця остання мала в своїй грі чимало мистецьких моментів. Публики дуже багато.

Великий Театр

РОМАН ЗІ СКАРБОВИМ УРЯДОМ

(комедія на 3 дії, на основі Ліхтенберга, написали
Е.Шлехтер і Т.Вітлін, постановка Я.Варнецького)

Сила цієї сатири (не комедії, тільки справді дуже доброї сатири) лежить у діяльогах. Треба признати, що стільки добрих дотепів ледви чи можна часто почути зі сцени. Глядачі бавилися знаменито й під час дії нагороджували виконавців щирими оплесками. Знову ж щодо виконавців, то вони без закиду. І пп. Шлетинський та Войтецький, і пп. Барвінська та Крушельницька були дуже добрі, звичайно, не їх вина, що автор (чи радше автори) жіночі ролі скривдив. Що, одначе, торкається композиції сатири, то вона дуже слабенька, а вже справді дивно, що режисер не

завважив таких яриких помилок, як, наприклад, те, що один входить у футрі, другий у літньому плащі й т. д. Також у II дії остання ява така “екс-махіна”, що треба б її конечно чимось оправдати. Та в загальному сатира дуже добра, дуже добре за-грана й повинна мати публику, хоч би навіть з уваги на прізвища авторів.

Великий Театр

ОСТАННЯ ПОВІСТЬ

(комедія на 4 дії Е.Бурдста, переклад Б. Желенського)

“Остання повість” – комедія на 4 дії Е.Бурдста, переклад Б.Желенського, гостинний виступ Б.Самборського, режисерія С.Дачинського, декорації М.Ружанського.

Б.Самборський – артист великої міри. На вчорашній премієрі прекрасно написаної комедії-сатири з видавничо-літературно-го життя Франції можна було бачити, як тої міри актор, що Самборський “підтягає” гру всіх інших акторів, надає знамените темпо цілій п’єсі й поневолі своєю мімічно-динамічною грою держить п’єсу. У цілій п’єсі “царював” Самборський. А довкруги нього творилася правдиво мистецька атмосфера, яку своєю грою піддержували Дачинський, Орановська, Венгжин і Леліва. Не було ніякого натягнення, ніякого заломання в лінії гри поодиноких акторів, у темпі п’єси чи в недотягненні деяких мізансцен.

Сама ж комедія з розкішно закроєними типами й, між іншим, глибокою психологічною основою, належить до цього “легкого” репертуару, в якому можуть грати тільки добрі актори. Найменше “непорозуміння” режисера з автором чи автора з актором кладе таку п’єсу цілковито. І тому саме належить вона до цих комедій, які варто побачити вдруге.

Декорації розкішні.

Рецензія на книгу

Ростислав Єндик: “ЧЕРНИК”
(драма з української революції)

Львів. 1938. В-тво “Обрії”. Видання Богдана Кравцева. 16^о. с. 80.

Єндик, новик у драмі, відомий новеліст. Його “Черник” – це не драма, а своєрідний мітинг стрільців, убраний у довжелезні й нудні діяльogi. По суті, нічого не діється: стрільці входять, виходять, сидять, стоять і цілісінький час говорять. Одні віршом, другі прозою і завжди про те саме. Годі відмовити Єндикові о образування, чи начитання, але в тому випадку треба дивуватися, що він не цікавився настільки композицією драми взагалі (“говоріння вбiк”), що відважився під наголовком написати “драма з української революції”. В чому драма, важко розчовпати.

А матеріал мав Єндик добрий і, навіть можна сказати, свіжий. Уже сама постать сотника Черника, що увійшла в легенду, є дуже приємлива для сцени. А по прочитанні “Черника” Єндика (коли б ми його побачили на сцені, то було б ще гірше!) залишається справдішній несмак. Не тому, що діяльogi (повторюю, мітингові й наскрізь демагогічні) томлять і замість розвивати акцію, чи заплутувати її, без потрібно продовжують її тільки в першу чергу, читач бере в оборону “чорних типів” п’еси Єндика, австрійських старшин і замість захоплюватися стрільцями (так, якби повинно бути) на місці Косовського (полковника австрійської армії), велів би їх безпардонно розстріляти. Думаю, що це напевно зробив би й сам автор, коли б у стрілецькому рові, замість воювати його стрільці робили збори й виголошували різного рода заяви та “виносили резолюції”.

Не знаю чому, але цю деморалізаційну нотку “Черника”, автор старається на кожній сторінці оборонити українським націоналізмом. Поскілки нам відомо, австрійські вояки й старшини – українці сповняли завжди чесно свій обов’язок і тому в австрійській армії тішилися великою пошаною. Адже ж “галічани”, це ж були відомі з обов’язковости й солідності характерів! А що при тому консолідувались в ім’я національної ідеї, то хіба годі з цього робити “драму”. Міг це автор зробити, міг автор використати конфлікти зовнішнього обов’язку українського лицаря-націоналіста. Тоді щойно була б завязка справжньої п’еси.

Була б! Та чи одно було б, якби...

Рецензія на книгу**Л. Отаманець: "СИН ПОВСТАНЦІВ"
(драма на 3 дії)**

Львів. 1938. В-тво "Книгар". Накл. Степана Ванкевича.
Драматична Бібліотека Ч. 1. с. 30. 8^о.

"Син повстанців" зветься ця драма, мабуть, тільки тому, що десятилітній синок повстанців залишається випадково в живих і кінчає цілу драму патетичною ворожою: мамо! встань! збудись! царство наше воскресає!..

Цього рода заклики наша публіка любить, і, може, тому ця драма, відіграна на аматорській сцені (бо ніякий професійний театр не відважиться її грати!), буде мати сякий-такий успіх. Автор, видно, людина молода й не без таланту, але з драматичною ділянкою цілковито не познайомлений. В нього трапляються довжезні монольоги (с. 7, 26), а що найважливіше, "Син повстанців" не має ніякої інтриги, цілковито не цікавить, бо вже в перших явах першої дії глядач дуже добре знає, як воно скінчиться. Не знає тільки, чому воно так є, бо коли зрадника-провокатора всі пізнають і просто божаться, що це ніхто інший, тільки він, отой клятий зрадник – героїню не вдається перемовити. Інше діло, що якби її вдалося перемовити, то не було би драми й тому автор зробив її такою, в тому напрямі, недотепою. І таким чином, ця п'єса, композиційно слабесенька, не має навіть цього, що так хотілося б бачити в літературно-слабих творах, правди – життя.

Театр Ріжнородностей**ПАН ЛЯМБЕРТЬС
(драма на 3 дії Л. Вернея, виступ Е. Житецького)**

Три дії дві особи держали публіку в напруженні. Через три дії пп. Анквич-Шийковська й Е.Житецький хвилювали публіку, відкриваючи занавісу одного подружнього життя, яке по суті своїй було каторгою...

П'єса (хоч писав її комедіописець) належить до роду т. зв. психологічних драм. Зависть, що є вже поважною недугою, тіні минулого, а вслід за тим безперервна брехня й обріхування чоловіка на кожному кроці (між іншим, логічно думаючи, зовсім безпотрібно), а що найважніше, подружна зрада, створюють таку задушливу атмосферу, що просто гидко. Але годі сказати, щоб цій п'єсі бракувало таких кличів, як “будьте чесні” чи “не встрявайте в минуле своїх найближчих”, або “годі жити в тіні гріха”. Саме закінчення п'єси (привиди, кара совісти) чимало людей назве баналом, хоч цей банал є дуже-дуже життєвий...

П. Анквич-Шийковська не мала такої пописової ролі, як п. Житецький. Майже через цілі три дії (за виїмком кінцевих як II дії) була вона пасивна й тільки зав'язувала щораз, то новий клубок діяльогової акції. П. Житецький як актор і режисер бездоганий. Моментами гра його була так повна трагічного елементу, що публику проходила дрозж. Знаменитий був Житецький у цих хвиликах, коли, здушуючи в собі зависть і пристрасть, намагався бути спокійним і зрівноваженим, коли своєю спокійною грою передав бій пристрастей, що кипів у ньому.

Безумовно, “Пан Лямбертьє” – це п'єса, написана для вибраних і відіграна була теж для вибраних.

Великий Театр

ДЕНЬ БЕЗ БРЕХНІ (американська комедія Г.Монгомеррі на 3 дії, виступ Б.Самборського)

Від доброї фарси не треба домагатися льогіки, тим більше, коли на сцені бачимо артиста тої міри, що Б.Самборський і таку знамениту гру, як М.Венґжина. Між іншим, Самборський належить до цих рідких чільних артистів, що полоняють глядачів не тільки своєю грою, силою вислову, знаменитою мімікою й притаманними собі окликами (“фююю!”), але й цією невловимою ниткою симпатії, яка при першій появі на сцені всеціло зв'язує актора й глядача. В нав'язуванні цього т. зв. “контакту” сцени зі салею мистцем є Б.Самборський.

“День без брехні” – сама по собі дуже добра фарса, добре збудована й повна прекомічних ситуацій, може, часом трохи “американських”, але завжди дотепних. Виведена дуже інтелегентно (реж[исур] Дачинського), дуже добра й оригінальна мізансценійно, напевно, довго не зійде з афіш. Безумовно, свій успіх завдячує вона в першу чергу Б.Самборському й М.Венгжинові, що в цій комедії виявився бездоганим артистом. Решта акторів достроювалася вповні до культурного рівня виставки “Дня без брехні”. Як “Пан Лямбертіє”, так і “День без брехні”, – це безумовні додатні позиції в театральному білянсі дирекції М.Шпакевича.

Український національний державний театр “Нова сцена”

П'ЕСА, ЩО ЇЇ ПИСАЛО ЖИТТЯ (“Часи минають”, п'єса на 3 дії Ю. Грома)

10-го грудня грала “Нова Сцена” в “Слов'янському Домі” в Хусті п'єсу на 3 дії Юрія Грома “Часи минають”. Автор назвав свій твір “Драматичні образи на 3 дії з прольоґом і епільоґом про відродження Карпатської України”. Така назва, до речі, ще найвлучніша. Бо сама штука – це свободні картини, повиривані живі шматки з історії Срібної Землі в 3-ох діях – передвоєнній мадярській, чеській (розсипалівського режиму) і найновішій, дії наших днів. Коли говорити про вартість п'єси, то треба зразу відділити два поняття – мистецьку вартість і вартість, з огляду на її актуальність.

Гадаємо, що автор не мав претензій до мистецької вартості твору. П'єса в багатьох випадках недотягнена чи перетягнена як щодо змісту, так і щодо форми. Просто говорячи, треба сісти за стіл і в багатьох місцях свій твір змінити, скоротити. Це необхідно, коли річ має стати на відповідному рівні.

Та, з другого боку, треба підкреслити велику заслугу автора, що загалом впав на ідею покласти глядачам перед очі ці шматки їхнього життя. Тут він виявився тим тактиком, що вмів в часі революції підняти владу з вулиці. За це належить авторові признання й одночасно “відпущення гріхів” в оформленні своєї ідеї. А реасумуючи одне й друге, треба сказати: справлена п'єса

матиме під цю пору величезну ціну, й було б побажаним, щоб “Нова Сцена” об’їхала з нею тепер, у час прозрівання багатьох незрячих, по всіх закутинах держави.

Переходячи до самої постанови штуки, треба підкреслити, що як режисерія покійного вже тепер дир. М.Аркаса, так і гра всіх без виімку акторів, стояли на високому рівні. Зокрема треба відмітити гру п. Аркаса в ролі старого гуцула Петрунека, пані Шерегієвої в подвійній ролі Марусі й її дочки Христі та самого автора в ролі мадярона, опісля “перелицьованого” “русского” Свистака. Талантом великої міри блиснула панна В.Локатошівна в незвичній ролі бабусі-голосінниці, й тільки підрядна роля не дозволила їй розгорнути свій талант на всю ширину.

Прольог – це картина ідилічного сімейного щастя гуцульських молодят Білявчуків, на сторожі якого стоїть її батько, старий гуцул Василь Петруняк. Це щастя жорстоко перериває одної днини барабанний гул і жахлива вістка в незнаній мадярській мові – мобілізація! Тут же й кілька знімків з безпросвітніх злиднів верховинців, над якими досхочу знущаються мадяронські перевертні й їхні ступайки та жидова. Під тягарем тих злиднів захиталося навіть священство. Тільки він не захитався – син цих одвічних гір, цієї землі, український верховинець. Своєю твердою, як скеля, поставою заставив працювати над народом ту частину інтелігенції, що вміла глибоко глянути в наболілу душу гуцула, добачити всю безодню ціннощів цієї душі й рятувати ці рідні ціннощі.

Перша дія змальовує стан верховинського села з двадцятого року: прийшла демократична чеська влада, але доля гуцула ні в чому не змінилася. Розсипалівський режим заставив тільки давніх п’явок грати на нову “русску” дудку. Дія кінчиться трагедією – колишній мадярон, а тепер “русский” Свистик убиває безталанну жінку (Білявчукову), що не хоче віддатися йому на наругу.

Друга дія змальовує політичну “роботу” “русских сменовеховців”. Мадярон Свистак і жид Грінберг намагаються перетягти до своїх партій священика, якого вкінці заставляє піти правильним шляхом знов же гранітна постава сина цієї землі – старий гуцул Петрунек. У тому часі починає вже жевріти вогник свідомости серед інтелігенції, що захоплює й дочку священика.

Друга сцена цієї дії – у покійниці – показує красу побутовщини гуцульської країни. Голосіння, приказки й рідко подибувані забави біля покійниці відкривають цікавий фрагмент гуцульського життя з його мистецької сторінки.

Третя дія показує гуцульське життя напередодні світанку. Злидні й сваволя перевертнів досягла вже свого апогея, що по ньому неминучий уже тільки наглий струс і визволення з кайданів старого світу. Воно й приходить (епілог): на селянських, гуцульських хижках блакитно-золотисті прапори Волі. На сцену входять січовики з прапором. Молоде, свідоме покоління маніфестує в честь влади. Несуться слова ще вчора писаних відозв уряду, маніфестів, на сцені й салі овації в честь уряду...

Цю відслону дописало життя останніх днів.

1939 р.

Рецензія на книгу

**Тарас Бистриченко: "ПОСОЛ НА СЕСІЇ"
(комедія з волинсько-поліського життя в 3-х
відслонах)**

Львів. 1939. Накл. В-ва "Дешева Книжка". Вид. О.Кунанець.
16^о. с. 29.

"Дієві особи": "Іван Цимбалюк – посол на сойм, Марія Цимбалюк, його жінка, Марко Голий, любовник пані послової, Черевенько, адвокат і любовник пані послової, Лисий – директор банку й любовник"... Коли ще додати до цих дієвих осіб Уляну Бездомну, як автор зазначає, "жінку легкої поведінки", то читачеві таки важко робиться на серці. Ясно, що тоді мусять бути такі діяльogi, як на стор. 13, де дві "пані" вичислюють собі взаємно, скільки "кавалерів" було в їх спальні.

І таку "гінтертреппенлітератур" кидає сьогодні в-во "Дешева Книжка" на ринок! У 1939 році! Бо авторові годі дивуватися, що не вмiє відрізнити гнилі від гумору, а нісенітницi від дотепу. Але у в-ві чей же повинні працювати люди, якщо вже не інтелігенціi, то принайменше такту, які повинні повчити авторів, що сьогодні можна друкувати, а чого не вільно – таки просто не вільно. Бо, на нашу думку, сьогодні друкувати й кидати між маси цього рода речі рівняється національній зраді.

Рецензія на книгу

Михайло Приймак: “СТРІЛЕЦЬКА РУКА...”
(п'єса на 4 дії в 5-х відслонах)

В-во й друкарня оо. Василян.– Жовква, 1939.

Здається, дуже мало авторів драм усвідомлює собі, що писати п'єсу є дуже важко, але ще важче написати популярну п'єсу. І що п'єса не тільки мусить мати добрий зміст (в тому випадку моральний), але й добру форму. А між тим видавання таких речей, як “Стрілецька рука”, не можна записати в добро так поважному в-ву, як оо. Василяни.

Автор “Стрілецької руки” не має найменшого сценічного змислу: в двох відслонах розгортає глядачам цілу інтригу, а відтак в решті дій повторює показово її. Про якісь вузли інтриги, якесь зацікавлення, немає мови. Перед глядачами все стоїть ясно, як на долоні, й треба було б здивуватися, якби глядач досидів до кінця вистави, бо вже в двох перших явах знає кожний, що воно буде, чому так буде й чим воно скінчиться. Основною помилкою є цього роду популярну п'єсу будувати тільки на діяльнях: дві особи безперервно говорять. Діється щось? Нічогосінько! Вийде одна особа, приходять друга, й далі йде розмовонька. Цей засіб, уживаний виключно тільки в психологічних п'єсах, вимагав сильних акторів, але в ніякому разі аматорів, які кладуть п'єсу в таких випадках на лопатки. А врешті, з якої речі перемелювати, й то нездарно, те, про що писав і то дуже добре Гр.Цеглинський? Адже ж “Стрілецька рука” (між іншим, з якої речі “стрілецька”? І при чому тут “рука”? Заголовок так зле підібраний, як зле написана й сама річ!) – це безталановито переповіджена “Кара совісті”!

Повторюю: редагуючи й видаючи популярні драматичні речі, треба дуже дбайливо підбирати матеріал. Бо як п'єса положиться, то в тому випадку не буде винен автор, ні видавництво, тільки опоганиться ідею твору. От, скажуть глядачі, нісенітницю “поставили на сцені, нікому не подобалося, видно, що неправду написали. Ні один глядач не пригадується над тим, що тут винен брак таланту, а не ідея твору.

1944 р.

Літературно-Мистецький клуб

КОНЦЕРТ В КЛЮБІ

Львів 20-го березня

Другий концерт солістів Львівського концертного бюро, що відбувався 19-го ц. м. в Літературно-Мистецькому клубі, пройшов з великим мистецьким успіхом, чому сприяли як гарний склад співаків, так і різноманітність їх репертуару.

В центрі уваги концерту був артист Григор Манько, виступи якого особливо захоплено сприймали слухачі. Різні речі, що їх виконував співак, прозвучали яскраво, по мистецьки. З великим піднесенням проспівав соліст пісні Коханського “Ой чого ти, Дніпре”.

У жартівливих піснях – Виборного з “Наталки-Полтавки”, “Удовицю я любив” Кропивницького, “Ой кум до куми залицявся” Степового, артист з майстерністю передав той невичерпний гумор, яким пройняті ці оброблені нашими композиторами перлини українського фольклору. Оригінально співав артист і жартівливу пісню “Слон та муха”.

Не менш обдарованим показав себе артист Манько у дуєті з арт[исткою] Шостак, виконавши сцену з опери “Запорожець за Дунаєм”. Ця сцена була проведена виконавцями у вбранні і гримі, як справжній уривок з театральної вистави. Вони відспівали теж народний жарт “Явтух”.

Добрий голос, прекрасна міміка, виразність, багата артистична культура виконавця обуволили блискучий успіх усіх його номерів. Цьому ж сприяв і непоганий акомпанемент піаністки п. Манькової.

Солістка Шостак, що виступила з різними піснями, має міцний, повний голос і гарну дикцію. Вона виконала ще “Пісню про батьківщину” Лопатинського.

Вдалися теж співакці жартівливі: арія Хаврі з “Сорочинського ярмарку” та народні пісні “На вулиці не весело” і “На вулиці скрипка грає”.

Соліст Шведченко, в минулому співак хорової капелі, виявив міцний тенор. Він співав арію “Каварадоссі” з опери “Тоска” Пуччіні, “Як почувеш вночі” Січинського, “Три шляхи” Степового, “Чари ночі”, “Повій, вітре, на Україну”.

Гарно прозвучав дует Оксани й Андрія з опери “Запорожець за Дунаєм”, виконаний арт. Шведченком разом з співачкою Приходько. У дуеті відчувалася теплота і м’якість, необхідні в таких ліричних місцях. Це ж можна відмітити і в іншому спільному виступі обох виконавців, що проспівали пісню “І широкою долиною”.

Гарний голос має солістка Приходько. Коли в пісні Лисенка “Чи я в лузі не калина” співачка з почуттям і переконливістю змалювала гірку долю дівчини, то в “Прилинь, прилинь” і в “Не співайте мені сеї пісні” Олешкевича бажано було б теплішого офарблення. Арії Саффі з “Циганського Барона” артистка виконала оригінально, по своєму.

Добрий успіх мала солістка Хоменко. Її теплий, приємний голос, ніжність і відчуття стилю виконаних речей допомогли їй гарно справитись з своїм завданням. Як арія Батерфляй, так і арія Тоски, яку артистка виконала італійською мовою, прозвучали виразно, переконливо. З почуттям і зворушливістю проспівала солістка і “Вечірню пісню” Стеценка та “Ой у полі вітер віє” Лятошинського, виявивши ту ж ніжність, виразність і теплоту виконання.

З майстерністю і музичним смаком провів партію фортеп’яну концертмейстер Олешкевич, всіляко допомагаючи солістам у виявленні узичної фрази. Як завжди, в своєму жанрі проводив конферанс А. Дубовенко.

Літературно-Мистецький клуб

ВЕЧІР ПАМ’ЯТІ Т. ШЕВЧЕНКА

Львів, 24-го березня.

Шевченкові вистави і вечори, присвячені пам’яті геніального українського поета у зв’язку з 130-літнім ювілеєм з дня його народження, проходять тепер для вихованців львівських навчальних закладів і користуються серед молодого глядача незмінним

успіхом. Той великий інтерес, та увага, з якою сприймаються доповіді про великого народного співця та мистецькі ілюстрації до його творів, найкрасномовніше промовляють за те, з якою любов'ю і пошаною ставиться підрастаюче покоління до великого Кобзаря, з якою старанністю вивчає його життя і полум'яну творчість.

Проведений 21-го ц. м. заходами Спілки Українських Письменників вечір пам'яті Тараса Шевченка мав великий успіх у молодії аудиторії. Заля Літературно-Мистецького клубу була вкрай переповнена учнями вчительської семінарії, школи суспільної опіки та інших навчальних закладів. Прийшли і викладачі та інші педагоги.

З живим інтересом було заслухано реферат про життя і творчість великого поета, прочитаний літературознавцем ред. Г. Лінчевським. Прелегент змалював багатостраждальний тернистий життєвий шлях Шевченка-поета, борця, патріота рідного краю та зупинився на характеристиці його натхненних творів, які своєю пристрасністю, запальністю кликали народні маси на боротьбу за своє визволення і цієї войовничої сили не втратили до наших днів. Яскравими фактами було освітлено переслідування Шевченкової творчості царською цензурою, заборона святкувати ювілей поета, вартування жандармів на його могилі з метою не допустити відвідувань і шанувань могили, тощо. Наприкінці прелегент зупинився на значінні Шевченка для сучасности.

Під час мистецької частини, проведеної силами артистів, були виконані вокальні твори на слова Шевченка та деклямації його поезій. Тенор Григор Луків виразно і з внутрішнім піднесенням проспівав низку романсів Лисенка, Нижанківського, Алчевського, написаних на слова з "Кобзаря".

З великою мистецькою силою і почуттям прочитав артист Євген Іванусь Шевченкову поему "Кавказ" та твір "Якби ви знали, паничі".

Співачка Наталя Артемієва, що виступила з вокальними творами Степового, Стеценка, Фоменка і Лисенка на слова Шевченка, виявила добрі голосові дані й успішно справилася з своїм завданням.

Молодь, що переповнила клубову залю, зустріла виступи прелегента і виконавців дуже тепло і залишилася вечором задоволена.

ВИСТАВИ ТЕАТРУ "ВАР'ЄТЕ" В САМБОРІ

Самбір, 14-го квітня.

Перед від'їздом на гостинні виступи до Перемишля та Тарнова група циркових артистів колишнього київського театру "Вар'єте" дала 10-го і 11-го ц. м. в Самборі дві останні прощальні вистави. Обидві вистави пройшли з підвищеним інтересом при переповненій залі. Успіхові театру сприяли цікаві різноманітні номери, з яких складалася програма вечорів та старанність усіх виконавців.

Володимир Дарсай, еквілібрист, акробат і повітряний гімнаст, майстерно продемонстрував низку номерів свого репертуару як еквілібристичні вправи, так і складні вправи на трапезі виконав він легко, невимушено, хоч подекуди вони і викликали деяке побоювання глядачів за виконавця, що міг впасти. Однак артист показав високу клясу виконання й успішно провів усі ці номери, побудовані на основі точних законів рівноваги. Особливо яскраво пройшов його виступ на сходах, що по праву можна вважати одним з найскладніших номерів комбінованого еквілібру.

Багато сили, мужности, відваги і майстерности виявив і атлет-глядіятор Демон. У численних атлетичних номерах він показав високу майстерність, гарну техніку виконання, натренованість і головне – велику фізичну силу, що допомагала йому робити складні вправи і піднімати на собі по декілька осіб.

Цікаво пройшов виступ молодого актора цирку Анатолія Ревенка, що як жонглер успішно справився з своїм завданням і продемонстрував оригінальні номери своєї програми.

Гумор, жарти, гостроти і комічні репліки, якими супроводжувалася кожна поява на сцені коміка Чиккі, викликали веселий сміх усієї залі. Бажано було б тільки, щоб виконавець урізноманітнив свій репертуар і відійшов від наслідування традиційного "Рудого" БЛАЗНЯ.

Прекрасно проводила конференс Ж.Вишневіська, що брала участь також і в сценах з арт. Чиккі.

Вистави користувались цілковитим успіхом глядачів.

Тернопільський театр ім. Івана Франка**В КОМЕДІЙНОМУ ЖАНРІ
(комедія "Гріхи молодости" А.Баха)**

Самбір, 17-го травня.

Весела комедія Арнольда Баха "Гріхи молодости", поставлена силами тернопільського театру імені Франка як жартівливий розважальний спектакль, показала обдарованість колективу і його вміння працювати над творами легкого жанру.

Грайливий, побудований на різноманітних несподіванках і комічних ситуаціях сюжет п'єси давав акторам багатий і благородний матеріал для розкриття своїх здібностей і відтворення всіх тих пригод і курйозів, якими сповнений твір Арнольда Баха.

В ролі Якова Клапчача виступив Б. Сарамача, який з соковитим гумором розкрив образ старого Донжуана, що над ним ще досі тяжать "гріхи" молодости і яких він ніяк не може позбутися. Комічна постать, відповідні жести, вимова, образ обличчя – все сприяло акторові у створенні ним комічного типу героя п'єси.

Т. Гудечек, яка грала Євтихію, дружину Клапчача, успішно справилась з ролею грізної жінки, що суворо ставиться і до "вольностей" у поведінці свого чоловіка і до романів дочки, яку теж намагається тримати в своїх руках. Міміка, рухи, інтонація допомагають Гудечек добре здійснити завдання.

Павлю, молоду дівчину, Клапчачову дочку, що зовні зображує невинність і непорочність, а насправді спритно обдурює пильність своїх батьків та захоплюється романами і фліртами, О. Федчишинова подає досвідченою "Лисою Патрикіївною", що вміє зразково маскуватися і задоволена тим, що водить за ніс своїх батьків.

Виконуючи ролю Бургело, Д. Крих підкреслив характеристичні риси посла, якого подав забавно та жартівливо.

Ролю Мілі, дочки Бургела весело і невимушено провела Н. Сарамачова. В її подачі пристрасна, темпераментна дівчина, якою за акторським задумом є Міля, вийшла достатньо рельєфно і переконливо.

Виразно, з живим гумором створює образ Точного, швагера Євтихії, І. Головка.

Нитку кривого Клапчача В. Старощук грає з внутрішнім піднесенням і легким сарказмом.

Трохи блідо подає характеристичну постать Василя Мазія І. Дух. В його інтерпретації гоноровитий голова суду вийшов подекуди одноманітний і невиразний.

З властивим йому запалом і гостротою подає М. Клименко завзятого, енергійного Генрика, сина Мазія. Як завжди, актор скупчує навколо себе увагу глядачів і максимально насичує дію мізансцен, в яких бере участь.

Виступаючи в ролі Матильди, Генрикової дружини, Л. Карбіневич підкреслила характеристичні риси цієї особи – підступність, невблаганність, суворий нагляд над чоловіком. Артистка, що здається спеціалізувалася на подібних ролях, яскраво і майстерно подає цю постать і тепер.

Образ адвоката Тягнигоре легко і невимушено створює І. Федчишин. Молодий правник, людина веселої вдачі, герой у виконанні актора набирає всіх характеристичних рис, властивих цьому персонажеві.

Непогано провела невеличку роль покоївки Марії З. Голлокова.

Хоч в окремих епізодах і мізансценах подекуди відчувалася переіграність, але загальне враження від комедії, веселої, бадьорої і життєрадісної залишилося позитивне.

Театр ім. Тобілевича

ЩО КОМУ ПОДОБАЄТЬСЯ?

Самбір, 26 травня.

Цікавий концерт під назвою “Що кому подобається”, відбувся силами артистів театру ім. Тобілевича, 14-го ц. м., в Самборі. Гарний склад виконавців та інтересна, складена з оригінальних номерів програма, сприяли підвищеній увазі глядачів, що переповнили залю.

З цілим рядом різних номерів виступив балетний ансамбль театру. Показаний на початку дружній шарж “Солдатики” у виконанні Т. Маринченко, Н. Устенко, Т. Позднякової, Л. Гуценко та Є. Білецького, пройшов забавно і комічно. З старанністю і майстерністю провели виконавці веселу балетну сцену, зобразивши постаті грізного офіцера і мало дисциплінованих вояків, яких

він підчас військового навчання все ж залишає самим, щоб піти на прогулянку з дівчиною, даючи їм широкі можливості робити, що вони бажають.

З великою експресією, піднесенням і бадьорістю пройшов у тому ж складі гопак. Барвисті народні вбрання, запал, життєрадісність, легкість і невимушеність рухів, чіткість ритму обумовили заслужений успіх виконання рідного народного танцю.

У польці “Пожежник” – багато комічних моментів. Суворий пожежник, що вимагає чітко дотримуватись протипожежних заходів а сам їх порушує, знайшов в особі арт. Білецького свого непоганого виконавця. Номер цей, хоч і був трохи одноманітний та нічим оригінальним не відзначався, все ж пройшов задовільно.

Оригінальний танок-метаморфоза “Маски”, побудований на швидкій зміні зверхнього вигляду танцюристок, що мають попереду одне вбрання, а позаду – інше, був проведений жваво і з веселим піднесенням. Виконавці – Т. Маринченко, Н. Устенко, М. Каблуков і Ф. Федорович добре справилися з своїм завданням. З неменшим успіхом пройшов і веселий, грайливий квінтет з оперети “Коломбіна” у виконанні М. Тагаєва та балетного ансамблю.

Виступи танцюристів показали, що невеликий балетний ансамбль театру, весь складений з молоді, має вже деяку музичність, натренованість, набув уже деяку балетну техніку, яку молодим виконавцям треба все далі розвивати і підносити свою хореографічну майстерність.

З співами народних пісень виступив арт. М. Тагаїв. Не дивлячись на свій поважний вік, маститий актор, сучасник корифеїв української сцени цілком задовільно провів свій виступ та довів, що і в такі роки можна мати бадьорість та молодечий запал.

Пройнятий комізмом, живим гумором і непідробною теплою був виступ арт. Г. Малієвої, що майстерно провела сцену Вусті Шурай з фіналу I-го акту “Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, Старицького. Тип старої, веселої, що трохи підгуляла, жінки добре вдавня виконавиці.

Такий же успіх мала артистка і в спільному виступі з арт. В. Гуценком, разом з яким виконала дует з опери “Запорожець за Дунаєм”. І коли Малієва цілком гарно і витримано провела партію суворої, неблаганної Карасевої жінки, то її партнер у ролі Карася надто переграв, створив надмірно карикатурний тип запорожця і не позбувся вульгарних моментів.

Як вихід Вусті з “Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, так і дует з “Запорожця за Дунаєм” були виконані артистами в повному вбранні та гримі і справляли враження не концертних виступів, а справжньої постави уривків з цих творів, лише без декорацій.

Арт. О. Марченко, що виконував арію султана і каватину Карася „Тепер я турок, не козак” співав досить невиразно і від його виступу не залишилося того мистецького вражіння, яке буває після прослухання цих пам’ятних номерів.

Досить довгу пантоміму “У парку” з карними пригодами, роздягання на сцені, різними комедійними ситуаціями розіграли артисти Н. Гущенко, Л. Радько, Є. Білецький, М. Каблуков, М. Тагаїв, Ф. Федорович, Ф. Поздняков, О. Варченко. Велика розтягнутість пантоміми і повільний темп дії обумовили те, що вона, хоч і була задумана цікаво, однак пройшла блідо.

Загальне враження від концерту залишилося непогане і коли б театр більш попрацював над деякими номерами, успіх був би ще більший.

1952 *р.*

Український театр у США

ЧОРНОМОРЦІ*

(оперетка на 3 дії Я. Кухаренка, музика М. Лисенка)

Український Театр під мистецьким проводом В. Блавацького. Танки укладу й у виконанні танкової школи із Нью-Йорка під дирекцією І. Флиса. Диригент І. Задорожний; постава В. Шашарівського.

У рямцях дванадцятого З’їзду Української Католицької Молоді, який відбувся у Філадельфії 27-29 жовтня ц. р., виставив Український Театр В. Блавацького оперету “Чорноморці” Кухаренка-Лисенка 27 жовтня.

Проста, безпосередня українська оперета “Чорноморці”, багата своїми мелодіями, з мальовничою, повною руху й співу третьою дією, була введена чисто і гарно. Усі ролі віддано влучно,

без недотягнень і без перетягнень. І тому саме найбільш привабливими були Віра Левицька, Б. Паздрій та В. Шашарівський (Кабиця, Цвіркунка й Цвіркун), бо їхні ролі дуже часто бувають перешаржовані. А між тим віддані вони були добре, з тактом і безпосередньою живістю. Рівно ж дуже добрими були Є. Дичківна в ролі Наталки й Маруся в виконанні Л. Шашарівської.

Дуже гарний сценічний образ дала Н. Горленко. Натомість, для такого актора, як Пінот-Рудакевич, Тупиця – образ несконплікований і плиткий.

Як гості виступали А. Матковська (в ролі Кулини, голосово добре подана роля) і М. Мельник (І. Прудкий, сценічно слабкий).

Танки в 3-й дії виконано бездоганно. Слабшою була оркестра під диригентурою І. Задорожного, яка глушила акторів, і театральний хор, скріплений катедральним хором в числі 19 осіб..

Український театр у США

Я І МОЯ СЕСТРА

(музична комедія у 2 діях з прологом і епілогом

Р. Бенацького, переклад І. Чолгана)

Український Театр під мистецьким проводом В. Блавацького у Філядельфії: “Я і моя сестра” – музична комедія у двох діях з прологом і епілогом Ральфа Бенацького, переклад І. Чолгана. Постави Вол. Блавацького, сценічне оформлення В. Клеха, музичний супровід Б. Перфецького. Численна публіка, що виходила з залі Горожанського Клубу після прем’єри музичної комедії “Я і моя сестра” яка відбулась 25 січня у Філядельфії, була дуже вдоволена. Ця невибаглива музична комедія, з гарною, мелодійною музикою, дала не тільки посмак Європи, але була введена культурно й (як кажеться в театрі) чисто. Безумовно, що кожний театральний критик, який тільки й глядить за недоліками, міг би й виведенню “Я і моя сестра” закинути невеличкі недотягнення (напр., до сукні із золотої лямі можна вдягати лише т. зв. “біле ожерелля”, тобто брильянти й перли, або сцену треба пристосувати

декораціями до танців, щоб можна її було цілу “обіграти” танком і ін.), однаке ці недотягнення зовсім не псували загального вислідку й були тільки видні для театрального критика, яким, як відомо, є тільки людина злої волі...

На перше місце (врешті, й згідно з лібрето) висунулась своєю грою і сценічною появою (навіть і людина злої волі мусить це признати!) п-і Євдокія Дичківна. Муз. комедія не потребує сильних голосів, тому й голос “принцеси Сен-Лябіш” був милий і вповні гармонізував з грою, якій нічого не можна закинути. Простота подавання ролі є у цієї артистки дуже добре поставлена, й тому всі її креації є вдало зроблені. Ірма у виконанні п-і Є. Шашарівської, хоч була задовільна, не вповні підходила цій артистці, бо це не її жанр. Подовгасті рухи артистки не завжди сходились із змістом слів, оформлених мімікою. Малу ролю Генрієтти виконала М. Клеханівська.

Із виконавців чоловічих ролей (Є. Левицький, Б. Паздрій, Я. Пінот-Рудакевич, Р. Тимчук) на перше місце вибився, безумовно, Р. Тимчук у ролі Фільоселя, який дав місцями знамениту (дві мімічні сцени) креацію. Насолодою було дивитися на його гру й на його кожний рух. Дуже добрі були Б. Паздрій і Я. Пінот-Рудакевич, даючи соковиті, повні життя креації графа й судді (разило читання з підручника) та лакея і покупця. Живий і милий, повний руху був Є. Левицький.

Гарне було оформлення В. Клеха, яке, на жаль, на тлі цих нещасних нових котар сцени не робило ніякого естетичного враження. Взагалі, коли глянеш на “відновлену” сцену й залю Горожанського Клубу, то мимохіть нагадаєш слова пок. Степана Чарнецького: тільки хемічно випраний із всякого естетичного смаку добродій міг щось подібне запроєкувати!

Але вечір був вдалий і немає сумніву, що коли театр В. Блавацького повторить “Я і моя сестра”, багато з тих, які вже були на прем’єрі, прийдуть вдруге, щоб посміятись, натішитись доброю грою артистів та розважитись милою мелодійною музикою старого Відня.

1954 р.

Горожанський Клуб

НОВА УКРАЇНЬСЬКА П'ЄСА
("Чай у пана прем'єра", комедія на 3 дії
Б. Нижанківського й З. Тарнавського)

В кінці березня (28.) ц. р. йшла прапрем'єрою на сцені Горожанського Клубу комедія (як було написано на афішах) на 3 дії Б. Нижанківського й З. Тарнавського "Чай у пана прем'єра" у постанові В. Шашарівського.

Згаданий "Чай" не є властиво комедією, а тільки сатирою і то з нахилом до памфлету (3 дія), саме тому викликав він чимало згадок у пресі й хвилювань в публіки, включно з обуренням та питанням у роді "Чай" з цукром чи без цукру", але досі ніхто (на жаль!) не поставився до цієї нової появи на українській сцені поважно, а чимало принагідних "рецензентів" (годі людей із публіки, які не є театрознавцями назвати рецензентами) писали на сторінках нашої преси про п'єсу не з уваги на її вартість, а тільки тому, чи вона (радіше її зміст) ображує когось чи ні. А тимчасом ця п'єса зовсім нікого не ображує, тільки показує нашу дійсність без рожевих окулярів і такою, якою вона справді є. (Чи президенти екзильних урядів не є часом возними своїх урядів?)

Автори п'єси дуже зручно показали на сцені у сатиричному навітленню нашу сьогоднішню "політичну верхівку" і показали, треба сказати, правильно. А що п'єса вразила багатьох глядачів, то це тільки тону, що на сцені ми бачили майже самих негативних типів. На тому користала сатира, але втратила дійсність, бо немає тіні без світла.

Правда, щоб врятувати основну лінію п'єси, автори взяли (уже відомий, хоч рідкий і, на нашу думку, дуже важкий) інший підхід: отримати ілюзію з дійсністю. Актори "грають" і тільки "грають", отже це все гра. По суті ж воно так не є, як є. Цей підхід добре переведений в I дії, затратився в II дії і пропав зовсім у III. І тому ясного образу цієї злуки ілюзії з дійсністю на сцені глядач схопити не міг, він (як і всі глядачі на світі) сприймав зорово й слухово (мізансцени і діалоги) і вражіння вийшло зовсім інакше, як повинно було вийти.

Та це не є доказом, що п'єса “невдала” й “погана”. Ні, п'єса добра, талановито написана й дуже добре виконана. Правдиву руку режисера можна було пізнати головно в III. дії, найслабшій на сцені (повторювання попередніх діялогів і розтягування драматичної лінії) і найважчій для режисера. Тут В. Шашарівський створив багато мізансцен, щоб оживити акцію й надати їй темпа, за що варто йому справді погратулювати.

Зі сценічного боку можна авторам закинути неоригінальне закінчення (лист у III. дії), за яке вже Оскара Вайльда били, що він завертає театр до часів Мольєра. Зовсім добре можна було тут ужити модернішого засобу, нпр. радіо, що дало б навіть кращий ефект. Мавши претенсії до цього чи до того все таки треба сказати, що п'єса добра, вартісна, авторам треба тільки висловити побажання, щоб вони далі працювали, бо в них є і дотепний діялог і добре знайомство із сценою і цікавий типаж і, що найважніше, охота й намагання не йти втертими шляхами, тільки дати українській сцені щось нове і живе.

П'єса поставлена, як згадано вище, дуже старанно. В. Шашарівський щераз доказав, що він на першому місці ставить все нові засоби й нові підходи. Допомогали йому в тому і виконавці, відомі актори – Пілот-Рудакевич (прем'єр – тип сценічний бездоганий, видержаний у лінії і додержаний у найменших деталях) Віра Левицька (прем'єрова – тип дуже вдалий, правильно поставлений), Марія Степова-Карп'як (Клявдія, тета – тип дуже добрий і якби автори були його підсилили, то це міг був бути єдиний позитивний тип у п'єсі), Люна (Євдокія Дичківна) й Приск (Вол. Карп'як) добре вивели типів “нової генерації”.

Сам режисер, В. Шашарівський, ролю возного – побіч прем'єра це найкращий тип у п'єсі – відіграв якнайкраще, не впадаючи в шарж, що було дуже спокусливе і цьому акторові подекуди притаманне. Тому ця креація Шашаровського належить до найкращих його сценічних креацій.

1962 р.

Український театр у США

АКТОРИ

(драматична вистава на 3 дії Л. Полтави)

Драматична вистава на 3 дії Леоніда Полтави. Режисер – Б. Паздрій, звукове оформлення – інж. Б. Бобинський, технічний керівник вистави – В. Шашарівський, оформлення сцени – О. Гранат.

Наша публіка стужилася за українським театром, доказом цього прапрем'єра Л. Полтави – “Актори”, двоособова п'єса, присвячена 40-літній праці колиш. акторів “Березолю”, О. Добровольській і Й. Гірнякові, що відбулася у вщерть наповненій залі Укр.-Америк. Клубу при Френклін вул. у Філядельфії, в суботу, 31-го березня ц. р.

Задум цієї, названої автором “драматичної вистави”, а по суті драматичних картин, поданих у рямцях театральної вистави, справді оригінальний, бо впродовж цілої виставки двійка наших артистів, Марія Степова-Карп'як і Богдан Паздрій (він же і режисер) оперують тільки словом (інтриги немає), для якого зв'язковим є звукове оформлення. Це ж звукове оформлення й заступає дію, бо дії-акції у сценічному змислі немає.

В цьому напрямі Леонід Полтава дав справді оригінальний поетичний твір (картини писані гарним віршем, тут і там із глибокими сентенціями, як, напр., “давно загинув швед біля Полтави, а Швеція живе собі й живе!”), і не вина в цьому автора, як і теж інж. Б. Бобинського, що звукова апаратура (а це ж одна з найголовніших рушійних сил у цього роду виставі!) не вив'язалася як слід із свого завдання. Спеціально відбилося це у третій дії “Акторів”, у частині “звукова картина “Історії України”, яка повинна була являтися ліричною вставкою, а по суті три моменти з історії України (татарська неволя, переможна Козаччина й наступ Московщини) злилися в один тупіт коней. Так само не зовсім вдало (за винятком одного дуже доброго відтворення) передавано свист бомб.

Може, й тому третя дія вийшла надто розпливчато й із затертим виразом.

Гра акторів дуже добра й треба з признанням підкреслити величезний їхній вклад праці у цю важку театральну виставу.

При кінці вистави кошами та букетами квітів обдаровано автора, акторів і ювілята арт. Йосипа Гірняка, який прибув на виставу з Нью-Йорка. Щирими й теплими словами привітав арт. Гірняка реж. Б. Паздрій, після цього арт. Й. Гірняк подякував акторам і численній публіці за відзначення його акторського ювілею серед наших, отих злиденних для української культури, умовин.

1966 *р.*

Український театр у США

НАЙКРАЩІ ХЛОПЦІ З ДИВІЗІЇ

(музична комедія на 3 дії, лібрето О. Лисяка, музика Ст. Гумініловича)

Музична комедія на три дії, лібрето Олега Лисяка, музичне оформлення Ст. Гумініловича, постава Богдана Паздрія. Проект сценічного оформлення – Орест Слупчинський, виконання – Василь Сердюк, хореографія – Ольга Ковальчук-Івасівка. При фортепіяні – Зоя Маркевич.

Заходом Управи Братства кол. Вояків ІУДУНА та “Театру у П”ятницю” відбулася у Філядельфії вдруге – і теж при повній залі та щирих оплесках розбавленої публіки – вистава нової музичної комедії Олега Лисяка, “Найкращі хлопці з Дивізії”, і хоч існує серед акторів повір’я, що друга з черги (після прем’єри) вистава є завжди найслабшою, то в цьому випадку це акторське повір’я не справдилось: виставу публіка сприймала не тільки з вдовolenням, не тільки сердечно й щиро сміялась із густо розсіяних у діялогах дотепів і примовок, але й не менш щиро й сердечно, хоч і дискретно, “ронила сльозинку” у ліричних місцях нашої нової музкомедії. Що більше, навіть деякі рецензенти, яких, як відомо, обов’язком є все, де можна й не можна “різати” (очевидно, починаючи від автора, а кінчаючи на влаштуванні сцени, бо інакше

“рецензія” не була б “рецензією”, і театрознавчі кваліфікації рецензента впали б до зера!), і які прийшли вдруге на виставу (можна підозрівати, щоб побачити, який успіх має їхня рецензія, а не нова музкомедія!), мусіли розвести руками й сказати собі, роблячи кислу міну: нема ради!

Перш усього, Олег Лисяк дуже зручно скомпонував цю музкомедію: інтрига вже розв’язана у першій дії, але дві другі дії є такі повні несподіванок, що глядач із нетерпеливістю жде розв’язки клубка вічних інтриг, які у першій дії затрачуються у головній інтризі. Тут можна б не авторові й не режисерові, а керівникові світел закинути надто наглі чуттєві переходи, які повинні, при допомозі відповідних світел, не так різко вирізнятися.

Йдучи слідом відомого німецького сучасного есеїста Людвика Голя, який, пишучи про сучасну літературу й театр, каже, що “оригінальність є тільки в тому, щоб сказати інакше те, що було вже давно й не раз сказане”. Олег Лисяк своєю музкомедією не тільки дав нову й свіжу п’єсу “Театрові у П’ятницю”, що найважливіше, відновив спогади про нашу Дивізію. Несправедливо забута (в літературі й драмі) “дивізія Галичина”, цей зародок Української Національної Армії, до сьогодні присипаний попелом забуття скитальчих таборів, концентраків, страхіттям вивозів, переселень. Цей зародок УНА відсвіжує у своїй музкомедії О. Лисяк. І в тому є велика заслуга О. Лисяка як автора, й крайової Управи Братства кол. Вояків ІУДУНА і акторів – членів “Театру у П’ятницю”.

Бо це “п’ятірне гроно” (вживаючи вислови наших неоклясиків, пані Марія Лисяк і Юлія Шашарівська та п-ове Володимир Шашарівський, Володимир Карп’як і Богдан Паздрій), це, скажім собі щиро, є “останніми Могіканами” днів слави кол. Українського Театру, який був справді нашим театром, а не агіткою комуністичної брехні чи лизунства Москви. Коли візьмемо до уваги, що після важкої щоденної праці (“доляри в Америці лежать на вулиці, але схилитися по них дуже важко!”) вони впродовж кількох тижнів зуміли так зіграно й так влучно передати характери типажу музкомедії, яка є не тільки ситуаційною, але й діялоговою комедією, то ці дрібні й незначні недоліки (може, засильно переграні деякі моменти чи недотягнення, головню у першій дії, часом надто велика повага, зокрема непотрібні деякі монологи, які вже давно вийшли з моди і ін.) по суті не є ніякими прогріхами.

Немає сумніву, що музкомедія “Найкращі хлопці з Дивізії” матиме всюди успіх, бо вона писана серцем і серцем відіграна.

Мелодійність пісеньок (музичний супровід проф. Зої Маркевич дуже добрий), “наш” старий Відень за вікном (дехто з публіки хотів навіть заспівати “Боже, буде покровитель цісарю, його краям...”), проект декорацій (О. Слупчинський, виконання Василь Сердюк), скромно і з тактом виведені хореографічні фігури (О. Ковальчук-Івасівка), а найважливіше, жовті левики на синьому тлі наших вояцьких одностроїв, герб старовинної землі короля Данила й Лева – це те підложжя, яке музкомедії О. Лисяка у виконанні артистів “Театру у П’ятницю” і вдалій режисурі Б. Паздрія запевнює повний і заслужений успіх.

КОМЕНТАРІ

Псевдоніми і криптоніми Григора Лужницького, якими він підписував свої поетичні, прозові, драматичні твори, наукові праці, статті та рецензії:

Б.Полянч, Л. Корнич, Мар-н, Мар-син, Меріам, Меріам-Лужницький, Л. Нигрицький, Нікі Грегор, Р. Жданич, Р. Сенечільський, Семен Ордівський, Гр. Л., д-р. Л., др-л., Др-л., л., Л., Л. Н., М. Н., Н. Г., Х. Ордаківський, Семен, Ордаківський С., Ордінський, С., Корнич П., Нигрицький Л. Л., Сонечільський Р., О.Шептицький, Андрей (алонім), Др. Л., М.

СТАТТІ

ДО ОСНОВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. До основ української драми // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1937.– Ч. 9.– 13 грудня. – С. II-III.

ПОВОРОТ У 320-ЛІТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Поворот у 320-ліття української драми // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1939.– Ч. 15.– 9 квітня. – С. VII.

*С. 9**. – Цього року минає 320 літ, як у Камінці Струмиловій (в 1619 р.) на ярмарку, в день св. Івана Хрестителя, виставлено драму Якуба Гаватовича, а при ній дві українські інтермедії, які є найдавнішими досі опублікованими українськими драматичними сценами. – У 1972 р. польська дослідниця Алодія Кавецька-Гричова опублікувала за недатованим стародруком, який вона атрибує під 1608 – 1618 рр., текст анонімого українського фарсу “Трагедія

руська” (“Pamiętnik teatralny”. – 1972. – Ч. 2). Але ще до цієї дати були опубліковані дві колективні декламації, які виголошували учні львівської братської школи, – різдвяні вірші Памви Беринди (1616 р.) і ще давніше – анонімна просфонема (1591 р.).

І.КОТЛЯРЕВСЬКИЙ – ДИРЕКТОР ПОЛТАВСЬКОГО ТЕАТРУ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. І.Котляревський – директор полтавського театру// Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1938.– Ч. 48.– С. III.

С. 11* – У 1808 р. основано постійний міський театр у Полтаві. Містився він у великому трьохповерховому домі, а справдішим опікуном його був кн. Н.Репнін, тодішній харківський генерал-губернатор. – Постійний міський театр у Полтаві було засновано справді у 1808 р. під керівництвом антрепренера Осипа Калиновського. Тут він проіснував до 1812 р. Але опікуном його не міг бути князь Ніколай Репнін з тієї причини, що Малоросійським генерал-губернатором з резиденцією у Полтаві був тоді князь Лобанов-Ростовський (до 1816 р.), а його заступив на цій посаді у 1816 р. Н.Репнін, який ніколи не був харківським генерал-губернатором. Він справді запросив з Харкова до Полтави трупу Івана Штейна.

С. 11** – ...Любила його також і полтавська публіка, головню в п'есі “Жидівська коршма”. – М.Щепкін виступав у ролі Ізраїля у виставі російськомовної одноактної опери-водевілю “Удача – от неудачи, или Приключение в жидовской корчме” П.Семенова.

ВІД КОТЛЯРЕВСЬКОГО ДО ЛИСЕНКА

Уперше надруковано: Л. Від Котляревського до Лисенка // Львівські вісті. – Львів, 1944. – Ч. 73-78. – 31 березня-5 квітня. – С. 4.

ЗАБУТІ УКРАЇНСЬКІ ДРАМАТУРГИ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Забуті українські драматурги: А.Я.Стороженко // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1939.– Ч. 20.– 15 травня. – С. I-II.

БАТЬКО ПОВІСТИ Й СЦЕНИ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Батько повісти й сцени. В

95-ліття смерти Гр.Квітки-Основ'яненка 8.VIII.1843 // Літературно-науковий додаток "Нового часу". – Львів, 1938.– Ч. 8.– 23 лютого. – С. II.

ТРИ П'ЕСИ НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Три п'еси Нечуя-Левицького // Літературно-науковий додаток "Нового часу". – Львів, 1938.– Ч. 47.– С. II-III.

ШЕВЧЕНКО НА СЦЕНІ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Шевченко на сцені // Тарас Шевченко. 4 картини з життя поета. – Накладом Українського Молодого Театру "Заграда", б. р. в. [1937].– С. 9-15.

ФРАНКО Й СЦЕНА

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Франко й сцена // Літературно-науковий додаток "Нового часу". – Львів, 1939.– Ч. 21.– 22 травня. – С. IV.

РЕЛІГІЙНІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Релігійні драми Лесі Українки // Літературно-науковий додаток "Нового часу". – Львів, 1939.– Ч. 14.– 3 квітня. – С. II. Передрук у книзі "Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915-1975" (Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975.– Т. 1.– С. 231-234).

"КАМІННИЙ ГОСПОДАР" НА СЦЕНІ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Камінний господар на сцені (Напередодні прем'єри у Львівському оперному театрі) // Наші дні. – Львів, 1942.– Ч. 12.– С. 10.

ЗАКАРПАТСЬКЕ ДРАМАТИЧНЕ ПИСЬМЕНСТВО

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Закарпатське драматичне письменство // Літературно-науковий додаток "Нового часу". – Львів, 1938.– Ч. 41.– С. IV.

ЗАКАРПАТСЬКА УКРАЇНА: Культурна праця “Просвіти”

Уперше надруковано: Н. Закарпатська Україна: Культурна праця “Просвіти” // Новий час. – Львів, 1930.– Ч. 6.– 20 січня. – С. 4.

**ЗАКАРПАТСЬКА УКРАЇНА. Руський театр товариства
“Просвіта”**

Уперше надруковано: Н. Закарпатська Україна: Руський театр товариства “Просвіта” // Новий час. – Львів, 1930.– Ч 3.– 13 січня. – С. 3.

СТЕФАНИК НА СЦЕНІ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Стефаник на сцені // Новий час. – Львів, 1937.– Ч. 15.– 25 січня. – С. 7.

С. 60* – Помилка автора або редакції. Насправді прем'єра відбулася 12 грудня 1933 р. в Збаражі. Див: Козак Б. Вистава “Земля” за творами Василя Стефаника в театрі “Заграва” (1933)// Вісник Львівського національного університету. – Львів. 2001. – Сер.: Мистецтвознавство. – С. 56.

МИКОЛА КУЛІШ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Микола Куліш. Напередодні вистави комедії М.Куліша “Мина Мазайло” у Львові // Львівські вісті. – Львів, 1942.– Ч. 99.– 7 травня. – С. 3.

СПОГАД ПРО М. КУЛІША, автора п'єси “Мина Мазайло”

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Спогад про М.Куліша, автора п'єси “Мина Мазайло” (Розмова з реж. О.Гірняком з приводу найближчої прем'єри) // Наші дні. – Львів, 1942.– Ч. 6.– Травень. – С. 11.

ПЕРЕКОНЛИВА П'ЄСА

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Переконлива п'єса: з приводу прем'єри К. Гупала “Тріумф прокурора Дальського” на львівській сцені //Львівські вісті. – Львів, 1942. – Ч. 27. – 8-9 лютого. – С. 4.

ЛІТЕРАТУРНИЙ СУД, ЙОГО МЕТА Й ЗАВДАННЯ

Уперше надруковано: Л. Н. Літературний суд, його мета й завдання: Напередодні літературного суду над п'єсою К. Гупала "Тріумф прокурора Дальського" // Львівські вісті. – Львів, 1942. – Ч. 82. – 17 квітня. – С. 2.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У НІМЕЦЬКІЙ МОНОГРАФІЇ

Уперше надруковано: Лужницький Григор. Український театр у німецькій монографії [З нотатника Шпарґаляра] // Америка. – Філадельфія, 1972. – Ч. 178. – 7 жовтня. – С.

ПОСТАТЬ ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ НА ЧУЖОЗЕМНИХ СЦЕНАХ

Уперше надруковано: Лужницький Григор. Постать гетьмана Івана Мазепи на чужоземних сценах // Календар "Провидіння". – 1960. – Ч. 419. – С. 102-103.

ПОЧАТКИ ПОСТІЙНОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Початки постійного театру у Львові // Львівські вісті. – Львів, 1942. – Ч. 178. – 9-10 серпня. – С. 4.
С. 74* – ...Щойно після розбору Польщі у 1773 р. – Перший розподіл Польщі відбувся 1772 р.

С. 74** – Вагу драматичних вистав для культурного розвитку львівські українці зрозуміли дуже швидко, і так, наприклад, у 1630 р. школа львівського братства вибрала драму як засіб релігійної пропаганди. – Цей засіб львівська братська школа застосувала незабаром після свого заснування (1586 р.), принаймні перше документальне свідчення про виставу декламації "Просфоніма" стосується 1591 року. Що ж до згаданої тут вистави в честь архієпископа Івана Соліковського у 1583 р., то йшлося про виставу в римо-католицькому середовищі на честь латинського архієпископа Яна Соліковського.

ЛЬВІВ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Уперше надруковано: Лужницький Григор. Львів в історії українського театру // Львів: Літературно-мистецький збірник: В 700-ті роковини заснування княжого міста / За ред. Богдана Романенчука. – Філадельфія: Київ, 1954. – С. 152-157.

СТОРИЧЧЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ

Уперше надруковано: Лужницький Григор. Сторіччя українського театру у Львові // Календар “Провидіння”. – 1964.– Ч. 422.– С. 102-105.

МИКОЛА САДОВСЬКИЙ (1856-1933)

Уперше надруковано: Лужницький Григор. Микола Садовський. (1865-1933) // Київ. – Філадельфія, 1957.– Ч. 1.–Січень-лютий. – С. 20-23.

С.91* – Від 1887 р. аж до 1909 р., тобто повних 22 роки, Марія Адасовська, чи пак Марія Заньковецька, була партнером Садовського в житті і на сцені... М.Заньковецька впродовж 22-х років була джерелом акторської творчості для Садовського. – Тут трапилися непорозуміння з датами. М.Заньковецька йшла поруч з М.Садовським у житті й на сцені з жовтня 1882 р. до лютого 1909 р., отже двадцять шість, а не двадцять два роки.

С. 93* – Цей текст зі спогадів М.Садовського автор переказав довільно.

ЙОСИП СТАДНИК

Уперше надруковано: Лужницький Григор. Йосип Стадник // Київ. – Філадельфія, 1955.– Ч. 5.– С. 225-228.

С. 315* – Йосип Стадник помер 8 грудня 1954 р. Похований на Личаківському цвинтарі у Львові.

З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Уперше надруковано: Лужницький Г. З історії українського театру // Київ. – Філадельфія, 1953.– Ч. 3.– С. 148-150.

СВЯТО НАШОЇ АРТИСТКИ

Уперше надруковано: Др. Л. Свято нашої артистки: Ювілей Софії Стадникової // Новий час.– Львів, 1929.– Ч. 15.– 11 лютого. – С. 8.

У РЕЖИСЕРА М. БЕНЦАЛЯ

Уперше надруковано: Н. У режисера М.Бенцалю // Новий час.– Львів, 1935.– Ч. 230.– 16 жовтня. – С. 6.

НА МОГИЛУ ВЕЛИКОГО АРТИСТА

Уперше надруковано: Лужницький Гр.М. На могилу великого артиста // Новий час.- Львів, 1938.- Ч. 200.- 17 вересня.- С. 3.

С.119* – Дня 14-го помер в Коломиї найбільший сучасний артист, реж. Микола Бенцаль. – М.Бенцаль помер 9 вересня 1938 р.

В. БЛАВАЦЬКИЙ ЯК РЕЖИСЕР

Уперше надруковано: Лужницький Григор. В.Блавацький як режисер // Київ. – Філадельфія, 1953.- Ч. 1.- Січень-лютий. – С. 37-41.

ГАННА СОВАЧЕВА

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Ганна Совачева // Наші дні. – Львів, 1942.- Ч. 5.- С. 6.

У НАШОЇ НАЙМОЛОДШОЇ АРТИСТКИ

Уперше надруковано: Д-р Л. У нашої наймолодшої артистки // Новий час.- Львів, 1929.- Ч. 3.- 7 січня. – С. 7-8.

КРИТИКА ПРО БЛ. П. ЛЯНОВСЬКУ-БІБЕРОВИЧ

Уперше надруковано: Л. Критика про бл. п. Ляновську-Біберович // Новий час.- Львів, 1937.- Ч. 203.- 13 вересня.- С. 6.

КОМІТЕТИ, КООПЕРАТИВИ І ЗАНЕПАД ДРАМАТИЧНОГО ПИСЬМЕНСТВА

Уперше надруковано: Л. Нигрицький. Комітети, кооперативи і занепад драматичного письменства//Новий час. – Львів, 1934. -Ч. 122. – 4 червня. – С. 5.

СТРУСИНЕ ЗАХОПЛЕННЯ

Уперше надруковано: Л.Нигрицький. Струсине захоплення // Новий час. – Львів, 1934.- Ч. 140.- 25 червня. – С.6.

С. 137* – Подаємо статтю В. Блавацького “Медвежа прислуга” для кращого розуміння контексту відповіді на неї Л. Нигрицького в статті “Струсине захоплення”.

Володимир Блавацький

МЕДВЕЖА ПРИСЛУГА

Для всецілого висвітлення наболілої справи українського театру у Львові і театр. мистецтва загалом містимо надіслану третю з черги статтю на цю тему. (Ред.).

В одному із останніх чисел “Нового Часу” появилася стаття Л. Нигрицького п. з. “Комітети, кооперативи і занепад драматичного письменства”. Стаття написана очевидячки з бажанням допомогти театрові, на жаль хибно інформує читача про причини критичного стану наших театрів і тому вимагає відповіді. Автор б’є у великий дзвін на тривогу, мовляв швидко дійде до того, що публіка взагалі перестане ходити до театру, а головна причина цього сумного стану це невідповідний репертуар наших театрів; “сьогоднішній репертуар наших театрів не є ніяким кормом душі, він є лише тимчасовим прожитком акторів”, – пише пан Л. Нигрицький.

І ще багато “приємних” слів про непідховування нових акторських і режисерських сил, про грання на примітивних почуваннях людини, брак орієнтації в нових театральних напрямках читали ми у вище згаданій статті.

Перш за все устійнім одну річ: правдою є великий упадок фреквенції глядачів в наших театрах, та рівночасно правдою є, що не уважаючи на кризу, ще ніколи мабуть, від початку існування галицького” театру українська публіка так масово не відвідувала свого театру, як тепер. Причиною обниження фреквенції є бойкот наших театрів чужинцями, головно жидами. Це причина не мистецька, а радше політична і настільки ясна і зрозуміла, що про неї більше не приходиться писати. А без чужинецької публіки, що на дев’яносто відсотків виповнювала салю, ще недавно не міг би наш театр існувати. Тепер існує!

Далі закидає нам пан Нигрицький, що в підборі репертуару не йдемо з духом часу. Не беруся писати про репертуар усіх театрів (Театр ім. Тобілевича мабуть сам дасть відповідь), згадаю тільки про репертуар Заграви. Хто скаже, що “Земля”, “Тарас Бульба” чи “Батурин” не є тепер на часі, хто не бачив сотень селян і інтелігентів, які на ці п’єси приїздять з далеких сторін, десятки кілометрів, хто не бачив і не чув ептувіязму, який ці п’єси викликають, той хіба духа часу не відчуває.

Чи постановки цих п’єс і хоч би “Штаха” і “Тетто” свідчать про брак орієнтації в нових мистецьких напрямках? Це може сказати той, хто не бачив п’єс, або... хто сам мало в повних мистецьких напрямках орієнтується, а в цьому Нигрицького не підозріваю.

Василь Стефаник, Богдан Лепкий, Гоголь, Ібсен, Гаєрманс, Кервуд і Ростворовський, це ще не дуже “оклепаний і поверховний” репертуар.

Правда, що між поважним репертуаром мусить знайтися місце і на легку комедію і фарсу, та це зовсім не свідчить про упадок мистецького рівня наших театрів.

Такі статті, як вище згадана, замість принести користь театрам, приносять їм шкоду. Наш читач, що в більшості своїй сліпо вірить, в друковане слово, вичитавши помилковий осуд, що в теперішніх українських театрах, нічого цікавого не побачить – ніколи до них не загляне.

Це буде одинокий наслідок такого необережного “рятування” українського театру.

Як допомогти нашій Мельпомені – про це іншим разом.

ЛЮДИ З П'ЕСИ

Уперше надруковано: Л.Нигрицький. Люди з п'єси // Новий час. – Львів, 1934. – Ч. 78. – 8 квітня. – С. 6.

КРИТИКА Й КРИТИКАНСТВО

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Критика й критиканство // Новий час. – Львів, 1935. – Ч. 93. – 28 квітня. – С. 21.

ЗАДУШЛИВА АТМОСФЕРА

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Задушлива атмосфера // Новий час. – Львів, 1937. – Ч. 186. – 23 серпня. – С. 7.

ТВОРЧА КРИТИКА

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Творча критика // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1938. – Ч. 6. – 1 лютого. – С. 1.

ПРАВДА МИСТЕЦТВА

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Правда мистецтва // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1938. – Ч. 7. – 21 лютого. – С. 1.

ЦІЛІ УКРАЇНСЬКОЇ КРИТИКИ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Цілі української критики // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1938.– Ч. 9.– 7 березня. – С. 1.

КЛОПОТИ З РЕЦЕНЗЕНТАМИ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Клопоти з рецензентами // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1939.– Ч. 30. – 24 липня. – С. 2.

МІСІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Місія українського театру // Новий час.– Львів, 1936.– Ч. 82.– 12 квітня. – С. 12.

ЗА НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР

Уперше надруковано: Нигрицький Л. За національний театр // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1938.– Ч. 36.– 12 вересня. – С. 1.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ У БІЛЬШОВИЦЬКОМУ ТЕАТРИ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Соціалістичний реалізм у більшовицькому театрі // Львівські вісті. – Львів, 1942.– Ч. 79.– С. 2; Ч. 80.– С. 2; Ч. 81.– С. 2.

ЗАВДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Завдання українського театру // Львівські вісті. – Львів, 1942.– Ч. 4.– 6-10 січня. – С. 7.

УКРАЇНСЬКИЙ АКТОР

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Український актор // Наші дні. – Львів, 1942.– Ч. 3.– С. 14.

ЮВІЛЕЙ ЛЬВІВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ

Уперше надруковано: Ювілей Львівського оперного театру: Розмова з літературним керівником театру д-ром. Гр. Лужницьким // Львівські вісті. – Львів, 1942. – Ч. 78. – 11-12 квітня. – С. 3.

500-а ВИСТАВА ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ

Уперше надруковано: Лужницький Гр. 500-а вистава Львівського Театру // Львівські вісті. – Львів, 1943.– Ч. 56.– 14-15 березня.

ІДОЛ ЧИ ДЕМОН ТЕАТРУ

Уперше надруковано: Л. Нигрицький. Ідол чи демон театру // Краківські вісті. – Львів, 1943. – Ч. 215.– 28 вересня. – С. 3-4.

С. 178* – Подаємо статтю Ю. Косача “Демон театру” для кращого розуміння контексту відповіді на неї Л. Нигрицького у статті “Ідол чи демон театру”.

Юрій Косач

ДЕМОН ТЕАТРУ

Немає сумніву, що поточна доба з усіх галузей письменства віддає поклін передусім драматургії. Правда, драма й комедія за кожної доби була найдовершенішим родом поетичної творчості, можливо, найбільш мистецьким із мистецтв, більшим за вирішування, новелю, роман, але ця вищість драматичного над ліричним і епічним якраз сьогодні видається такою яскравою, такою переконливою. Альфонс де Шатобріян, забираючи голос у недавній дискусії французьких письменників про шляхи нової літератури, заявляє, що вирішним чинником у перемінах, що їх зазнає духовне життя сучасності, є маса як споживач гарного й чарівливого. проте завданням письменників є змагання за здобуття влади над масою. Індивідуалістичні, естетизуючі методи були б перестарілими в цьому змаганні: говорити треба на весь голос, творити “не в рукавичках”, не обмежуватись півжанрами, недосказами, імпресіоністичними витівками. Маса прагне чуда, прагне неймовірного, чарівного, і лицем до маси (племінності, нації, суспільства) повинен стати кожний мистець, коли не хоче, щоб епоха пройшла повз нього, не озирнувшись.

Владний демон театру загарбує душі безпосередньо. Чи не чарує нас Олександр Дюма-син своєю повістю про Даму з камеліями, чи не забуваємо про все, поринаючи в хащі людської комедії велетня

Бальзака, а проте та сама історія Євгенії Гранде, розповіджена в театрі, надить нас більше. Сентиментальний роман абата Прево про кохання Манон Леско й кавалера де Гріє став, особисто для мене, неповторною чарівною казкою, коли я побачив його інсценізацію в монпарнаському театрі Г. Баті. Мертві люди, давно забуте поліття Людовика XV ожило в сьайві чудодійних лямп: така бо магічна влада театру.

Якийсь час могло здаватись, що одвічного, пристрасного демона театру, який промовляв до нас генієм Шекспіра, Кальдерона, Мол'єра, Гольдоні, Гоголя переможе чортик “камери обскури”, чортик фільмового “мистецтва”. Так було за переходною добою, коли переплутано всі критерії й цінності, і видавалось, що хвилинка може заступити вічність. Але цього не сталося. Один із визначніших німецьких сценаристів Август Гінріхс признається зовсім щиро: “Фільм виходить не з духовного, а з технічного. Він народжується без поета. Для нього важливими є лише техніки, а потім режисери й актори”.

Ось де загадка демона театру. Фільм є знеособлений твір масового мистецтва, а театр – це поезія.

Недавно писав один автор, що “в театрі повинно бути все так, як у житті, нічого неприродного, нічого вигаданого”. Яка ж бо віддаленість від справжньої істоти театрального мистецтва, зокрема в нашу добу! Шопенгавер розв'язує цю проблему зовсім протилежно: “Мистець не повинен копіювати природу, а конфронтувати свою власну уяву, що її має про всі речі. Історик, який працює тільки за датами, нагадує таку людину, що, не маючи ніякого математичного знання, досліджує за допомогою випадково знайдених фігур їх співвідношення, проводячи їхній помір, через що всі дані, знайдені емпірично, мають усі помилки нарисованих фігур. Натомість мистець – це такий математик, що конструює співвідношення а priori і вивідає їх не так, як це в дійсності виглядає на нарисованій фігурі, а так, як ця фігура виглядає в ідеї, що її потім зображує рисунок”.

Драматург – раб демона театру – математик! Чи не парадоксально, дошкукуватись алгебраїчних формул у світі блискучої бутафорії, котурн, масок і фальшивих чуприн? Чи не парадоксально шукати правил у найбільш ірраціональному, в світі не чисел, а емоцій? А проте, воно так. Великий німецький поет Гете був гіршим драматургом від Г.Кляйста. З драм Гете сязкий-такий драматичний нерв має лише “Гец з Берлахангену” та ще може “Клявіго”, але Кляйстів “Принц Гамбург” дивує на сцені математичною стрункістю своєї незрівняної будови. Мірний літературний талант Євгена Скріба, що написав 57 драм і комедій, завоював усі сцени світу, хоч земляки називали Скріба “письменником без стилю, без дару спостерігання, без знання людського характеру, без глибини, навіть без

дотепності й радості”. Але Скріб збагнув демона театру, він опанував ремесло драматурга, він збагнув, що зворушує, що тримає глядачів у напруженні. Недаремно бо Ля Брюєр говорив про драматичне мистецтво: “Написати добру п’єсу це те саме, що зробити годинника”.

А чи не математиком є режисер, який плянує сцени, викреслює на своїх ескізах кількість кроків, що їх має зробити герой чи героїня, мент, коли мають вони стояти чи порушати руками так, начебто кожний метр сцени відповідає якійсь скалі емоцій у душі глядача.

Подібно говорив Гете до Еккермана, що, за Гоцці, існує 36 драматичних ситуацій, що повторюються у всіх драмах і комедіях за кожної доби. Шіллер заходився, щоб найти більше, але не вигадав більше, ніж Гоцці. Жер ар Нерваль начислив лиш 24, а засоби, за допомогою яких Мол’єр викликав сміх на залі, зводяться, напр., до таких: “хтось приймає удари, призначені для іншого”, “хтось переодягається”, “хтось хоче іти геть, але завжди вертається”, “хтось говорить, не помічаючи іншого”, (позичене у Плявта), “хтось повторяє постійно ті самі слова” (Мол’єр ужив цього засобу вперше), “хтось обирає собі другого за довірену людину, не знаючи, що це його ворог” і т.д. і т.д.

Чи це не применшує нашого вимріяного демона театру, що його уявляємо собі з дужими чорними крилами, в таємничому освітленні рефлекторів, персоніфікацію величного, чарівного і могутнього?

Ні, бо маса, бо глядач не знають і не хочуть знати секретів драматичної техніки. Їх не цікавить, хто перший вжив такий чи інший комічний засіб – Кальдерон, чи Мол’єр, чи Гольдоні. Маса не знає підручників драматургії Лессінга, Вольтера, Дідро, Фрайтага. Масу лише надить успіх п’єси, а це діється тоді, коли з хаосу, з темряви лаштунків з’являється демон-конструктор, демон-будівничий, коли драматург, одержимий демоном, уміє найти дорогу до почуттів маси, і то не стаючи її рабом, не творячи під “смак” глядача, а здобуваючи владу над душами. В театрі немає нічого “нового”. Є тільки різність стилів, що формуються в зв’язку з епохами й театральними різнонаціональними середовищами. Демон театру завжди той самий, бо вічний, як Шекспір, якого грали на пустій, дощатій сцені “Гльобуса”, в пишних декорація міщансько-ліберальної доби, і тепер знов грають в трьох голих стінах, без усяких натяків на венеційські брокати та золочені стіни замку Ельсінору. Демона театру не вбили ні подробиці дріб’язкового натуралізму, ні піджаки реалізму, ні витівки експресіонізму. Від Есхіла до Лопе де Веґи, від Расіна до Бомарше, від Геббеля до Гавптмана все та сама маска чарівливого, небуденного, уявного, піднесеного, недійсного.

І таким є театр напередодні свого чергового відродження. Український театр зокрема. Виборсуючись із хащів провінційної бульварщини, знов пробудженої гаркунзадунаївської побутовщини, слинявого мелодраматизму, повинен новий український театр зачерпнути свіжого повітря з вічно молодих просторів світового театрального мистецтва, заговорити голосніше, глибше, відітхнути ширше, віднайти за лаштунками свого українського демона стилю і таким чином найти шлях до влади над суспільством, не ставши його лакеєм.

ТЕАТР ЮНОГО ГЛЯДАЧА

Уперше надруковано: Л. Театр юного глядача // Львівські вісті. – Львів, 1944. – Ч. 32. – 12 лютого. – С. 4.

ПЕРШІ КРОКИ ТЕАТРУ ЮНОГО ГЛЯДАЧА

Уперше надруковано: Л. Перші кроки Театру юного глядача // Львівські вісті. – Львів, 1944. – Ч. 32. – 15 лютого. – С. 4.

ПРОТОТИП УКРАЇНСЬКОГО КЛЮБОВОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ

Уперше надруковано: Лужницький Григор. Прототип українського клубового театру у Львові [З нотатника Шпарґалєра] // Америка. – Філадельфія, 1972. – Ч. 122. – 1 липня. – С.

АКТОР – ВОЇН

Уперше надруковано: Лужницький Григор. Актор – воїн // Театр у П'ятницю. – Філадельфія: Краєва Управа Братства колишніх Вояків І УД УНА, 1966-1967. – С. 7-8.

ЗАРУБІЖНА ДРАМАТУРГІЯ

300-ЛІТТЯ РАСІНА (1639-1699)

Уперше надруковано: Нигрицький Л. 300-ліття Расіна (1639-1699) // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – Львів, 1939. – Ч. 24. – 12 червня. – С. І.

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА І БАЛЕТ “ПЕР ГІНТ”

Уперше надруковано: Л. Нигрицький *Драматична поема і балет “Пер Гінт”* // *Львівські вісті*. – Львів, 1942. – Ч. 39. – 22-23 лютого. – С. 5.

ДИКИЙ ВЕЛЕТЕНЬ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. *Дикий велетень: 90-ліття народин Стріндберга (1849-1912)* // *Літературно-науковий додаток “Нового часу”*. – Львів, 1939. – Ч. 29. – 17 липня. – С.1-2.

ШОВ І ЧЕСТЕРТЕН

Уперше надруковано: Л. Нигрицький. *Шов і Честертон* // *Поступ*. – Львів., 1927. – Ч. 3-4. – Березень-квітень. – С. 160-163.

МАКС ГАЛЬБЕ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

Уперше надруковано: Нигрицький Л. *Макс Гальбе на українській сцені (З приводу прем'єри “Ріки” у Львівському театрі)* // *Наші дні*. – Львів, 1942. – Ч. 11. – С. 7.

“РІКА” М. ГАЛЬБЕ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

Уперше надруковано: Л. Н. *“Ріка” М. Гальбе на українській сцені* // *Львівські вісті*. – Львів, 1942. – Ч. 220. – 29 вересня. – С. 2.

“МОЛОДІСТЬ” М. ГАЛЬБЕ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

Уперше надруковано: Л. Нигрицький. *“Молодість” М. Гальбе на українській сцені* // *Львівські вісті*. – Львів, 1943. – Ч. 102. – 9-10 травня. – С. 2.

ТЕАТРАЛЬНІ РЕЦЕНЗІЇ**З НАГОДИ ГОСТИННИХ ВИСТУПІВ ПРОСВІТЯНСЬКОГО
ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ**

Уперше надруковано: Л.Л. *З нагоди гостинних виступів Просвітнянського театру у Львові* // *Новий час*. – Львів, 1928. – Ч. 129. – 22 жовтня. – С. 5-6.

СКУПАР

Уперше надруковано: Д-р Л. “Скупар”, комедія на 5 дій Б. Мольєра (субота, 8-го грудня), “Доллі”, оперетка на 3 дії Гірша (неділя, 9-го грудня) //Новий час”. – Львів, 1928. – Ч. 152. – 12 грудня. – С. 5.

ВАНТАЖ

Уперше надруковано: Д-р Л. “Вантаж”, п’єса на 3 дії Ярослава Галана //Новий час. – Львів, 1928. – Ч. 54. – 17 грудня. – С. 9.

В ЗАДУШНИЙ ДЕНЬ

Уперше надруковано: Др. Л. “В задушний день”, драма на 3 дії Германа Гайерманса, в перекладі Й.Стадника // Новий час.– Львів, 1929.– Ч. 21.– 27 лютого. – С. 6.

ГРАФИНЯ МАРІЦА

Уперше надруковано: Др. Л. Вечірня недільна вистава “Графині Маріци” // Новий час.– Львів, 1929.– Ч. 24.– 6 березня. – С. 6.

ПАЯЦИК

Уперше надруковано: Др. Л. “Паяцик”, оперетка на 3 дії Штольца, в перекладі Ю.Шкрумеляка // Новий час.– Львів, 1929.– Ч. 146.– 25 грудня. – С. 6.

ГОСТИННИЙ ВИСТУП Г.РАПАЦЬКОЇ.

Уперше надруковано: др-л. Гостинний виступ Г.Рапацької. Програма, Ч. 7 // Новий час.– Львів, 1930.– Ч. 8.– 24 січня. – С. 6.

КОХАННЯ, ЗДІЙМИ МАСКУ

Уперше надруковано: Др-л. “Кохання, здійми маску”. Програма, Ч. 8 // Новий час.– Львів, 1930.– Ч. 15.– 10 лютого. – С. 9.

ТІЛІ-БОМ

Уперше надруковано: Др-л. “Тілі-бом”. Програма, Ч. 9 // Новий час.– Львів, 1930.– Ч. 20.– С. 11.

ЯК ЖІНКА ЧОГОСЬ ЗАБАЖАЄ...

Уперше надруковано: Др-л. “Як жінка чогось забажає...”. Програма, Ч. 10 // Новий час.- Львів, 1930.- Ч. 25.- 5 березня. - С. 7.

ТУТ НАЙДЕШ ЧОЛОВІКА!

Уперше надруковано: др-л. “Тут найдеш чоловіка!”. Програма, Ч. 11 // Новий час.- Львів, 1930.- Ч. 29.- 14 березня. - С. 6.

**ФІЯЛКА МОНМАРТРУ
ДІМ ТРЬОХ ДІВЧАТ**

Уперше надруковано: Л. “Фіялка Монмартру”, оперета на 3 дії Кальмана (XIX вік) – прем’єра; “Дім трьох дівчат”, оперета на 3 дії Шуберта (XX вік) // Новий час.- Львів, 1930.- Ч. 125.- 3 листопада. - С. 10.

ПЕРША ПАНІ СЕЛЬБИ

Уперше надруковано: Л. С. Джон Ервайн. “Перша Пані Сельбі”, комедія на 3 дії // Новий час.- Львів, 1930.- Ч. 129.- 12 листопада. - С. 7.

ДОРОТА АНГЕРМАН

Уперше надруковано: Л. “Дорота Ангерман”, драма на 5 дій Гергарта Гавтмана // Новий час.- Львів, 1930.- Ч. 132.- 25 листопада. - С. 6.

ПЕРФУМИ МОЄЇ ЖІНКИ

Уперше надруковано: Л. Л. Ленц “Перфуми моєї жінки”, фарс на 3 дії // Новий час.- Львів, 1930.- Ч. 136.- 1 грудня. - С. 8.

СКАНДАЛ В САВОЇ

Уперше надруковано: Л. “Скандал в Савої”, комедія на 3 дії Келеманса й Гавера // Новий час.- Львів, 1930.- Ч. 147.- С. 8.

“ГРІХ” – ДРАМА В.ВИННИЧЕНКА

Уперше надруковано: Л. “Гріх” – драма В.Винниченка // Новий час.- Львів, 1931.- Ч. 7.- 26 січня. - С. 10.

ЧОЛОВІК З ТЕКОЮ

Уперше надруковано: Л. “Чоловік з текою”, драма в 5-ти діях В.Файка // Новий час.— Львів, 1931.— Ч. 7.— 26 січня. — С. 10.

ПРИГОДИ Ч.А.ПЛІНА

Уперше надруковано: Л. “Пригоди Ч.А.Пліна”, в 9 картинах Н.Гарая // Новий час.— Львів, 1931.— Ч. 11.— 4 лютого. — С. 6.

ГЕДДА ГАБЛЕР

Уперше надруковано: Л. “Гедда Габлер”, драма на 4 дії Г.Ібсена // Новий час.— Львів, 1931.— Ч. 49.— 8 травня. — С. 6.

КОРОЛЕВА ПЕРЕДМІСТЯ

Уперше надруковано: Л. “Королева передмістя”, водевіль на 5 дій Крумловського, реж. Л.Шіллера // Новий час.— Львів, 1931.— Ч. 70.— 29 червня. — С. 6.

КОЛИСАНКА

Уперше надруковано: Л. “Колисанка”, комедія на 3 дії В.Фодора // Новий час.— Львів, 1931.— Ч. 115.— 19 жовтня. — С. 8.

РАДІСНЕ ЗНАННЯ

Уперше надруковано: Л. “Радісне знання”, комедія на 3 дії А.Фракароллі // Новий час.— Львів, 1931.— Ч. 123.— С. 7.

НЕ БАНКРУТУЄМО!

Уперше надруковано: Л. “Не банкрутуємо!”, ревія в 14 точках А.Курдидика // Новий час.— Львів, 1931.— Ч. 125.— 11 листопада.— С. 7.

ЗОЛОТИЙ УСМІХ

Уперше надруковано: “Золотий усміх” (“Біг пес через овес” — ревія в 17 точках пера С. Л. Гаращаківни і Л. Яцкевича) //Новий час. — Львів, 1931. — Ч. 128. — 18 листопада. — С. 6.

ПУРГА

Уперше надруковано: Л. “Пурга”, п’еса на 3 дії Щеглова в перекладі В.Блавацького // Новий час.- Львів, 1931.- Ч. 130.- 23 листопада. - С. 9.

МИНА МАЗАЙЛО

Уперше надруковано: Л. “Мина Мазайло”, комедія на 4 дії М.Куліша // Новий час.- Львів, 1931.- Ч. 131.- 25 листопада.- С. 6.

ВІРНА ЛЮБКА

Уперше надруковано: Л. “Вірна любка”, комедія на 3 дії М.Фійолковського // Новий час.- Львів, 1931.- Ч. 131.- 25 листопада. - С. 6.

“МИНА МАЗАЙЛО” Й МИ

Уперше надруковано: Л. “Мина Мазайло” й ми: У відповіді п. Альфі // Новий час.- Львів, 1931.- Ч. 136.- 7 грудня.- С. 5.

САРАЄВО

Уперше надруковано: Л. “Сараєво”, сенсаційна драма на 5 дій Брандовського //Новий час. - Львів, 1931. - Ч. 30. - 12 лютого. - С. 6.

ЩАСТЯ ЗАВТРИШНЬОГО ДНЯ

Уперше надруковано: Л. “Щастя завтрішнього дня”, комедія на 3 дії С.Кенджинського // Новий час. - Львів, 1932.- Ч. 48.- 4 березня. - С. 4.

ЛЮДИ В ГОТЕЛІ

Уперше надруковано: Л. “Люди в готелі”, штука на 3 дії Вікі Бавм // Новий час. - Львів, 1932.- Ч. 52.- 8 березня. - С. 4.

МЕЗАЛЬЯНС

Уперше надруковано: Л. “Мезальянс”, комедія на 3 дії Шова // Новий час. - Львів, 1932.- Ч. 76.- 7 квітня. - С. 4.

ПАН ДИРЕКТОР

Уперше надруковано: Л. “Пан Директор”, комедія на 3 дії
Карре // Новий час. – Львів, 1932. – Ч. 82. – 15 квітня. – С. 4.

ЗОЛОТА ТЕТА

Уперше надруковано: Л. “Золота тета”, легка комедія на 3 дії,
П. Гавуль // Новий час. – Львів, 1933. – Ч. 75. – 11 березня. – С. 6.

ФРОЙЛЯН ДОКТОР

Уперше надруковано: Л. “Фройлян Доктор”, фактомонтаж
Ю. Тепи // Новий час. – Львів, 1933. – Ч. 74. – 3 квітня. – С. 6.

МИХАСЯ І ЇЇ МАТИ

Уперше надруковано: Л. “Михася і її мати”, комедія Флера й
Кояве на 3 дії // Новий час. – Львів, 1933. – Ч. 75. – 5 квітня. – С. 6.

ШУКАЄМО ТАЛАНОВИТОГО ВЛОМНИКА

Уперше надруковано: Л. “Шукаємо талановитого вломника”,
фарса на 3 дії з прольогом В. Будзинського // Новий час. – Львів,
1933. – Ч. 95. – 3 травня. – С. 6.

СХОПЛЕНА СУДЖЕНА, АБО ЯК ПЛАЧЕ Й СМІЄТЬСЯ ЛЬВІВ

Уперше надруковано: Л. “Схоплена суджена”, або як плаче й
сміється Львів, водевіль на 4 дії Ген. Збежховського // Новий час. –
Львів, 1933. – Ч. 97. – 5 травня. – С. 6.

БАТУРИН

Уперше надруковано: Л. “Батурич”, драма на 5 дій Б.
Лепкого // Новий час. – Львів, 1933. – Ч. 196. – 4 вересня. – С. 7.

НЕПРИЯТЕЛЬКА МУЖЧИН

Уперше надруковано: Л. “Неприятелька мужчин”, комедія

на 7 відслон Антуана //Новий час. – Львів, 1933. – Ч. 201. – 9 вересня. – С. 6.

ФАННІ

Уперше надруковано: Л. “Фанні”, комедія на 4 дії М.Паніоля // Новий час. – Львів, 1934.– Ч.84.– 14 квітня. – С.7.

Я ПЕРЕМІГ КРИЗУ

Уперше надруковано: “Я переміг кризу”, комедія на 3 дії Вульпіюса // Новий час.– Львів, 1934.– Ч. 204.– 12 вересня. – С. 7.

12.000

Уперше надруковано: Л. “12.000”, п’еса на 3 дії Б.Франка // Новий час.– Львів, 1934.– Ч. 233.– 18 жовтня. – С. 7.

ЧУЖА ДИТИНА

Уперше надруковано: Л. “Чужа дитина”, комедія на 3 дії (7 картин) Шкваркіна // Новий час.– Львів, 1934.– Ч. 235.– 20 жовтня. – С. 7.

РОЗКІШНА ДІВЧИНА

Уперше надруковано: Л. “Розкішна дівчина”, музична комедія на 3 дії Р.Бекацького, польський переклад Ю.Тувіма // Новий час.– Львів, 1934.– Ч. 270.– 3 грудня. – С. 10.

ПЕРЕПРОВАДИНИ

Уперше надруковано: Л. “Перепровадини”, п’еса на 4 дії К.Г.Ростворовського // Новий час.– Львів, 1935.– Ч. 50.– 8 березня. – С. 7.

НЕБОЖЕСЬКА КОМЕДІЯ

Уперше надруковано: Л. “Небожеська комедія”, драматична поема на 4 дії Ж.Красінського // Новий час.– Львів, 1935.– Ч. 81.– 13 квітня. – С. 7.

ОПЕРА В КРАТКУ

Уперше надруковано: Л. “Опера в кратку”, музична фарса на 3 дії Р.Невяровича, музика Мундта й Гермеліна, тексти Гардта // Новий час. – Львів, 1935.– Ч. 102.– 11 травня. – С. 7.

ПЕРША П'ЕСА ФАННІ

Уперше надруковано: Л. “Перша п'еса Фанні”, комедія на 3 дії Б.Шова з прольогом і епільогом // Новий час. – Львів, 1935.– Ч. 113.– 24 травня. – С. 7.

ШВЕДСЬКА СІРНИЧКА

Уперше надруковано: Л. “Шведська сірничка”, комедія на 3 дії Гіршфельда // Новий час. – Львів, 1935.– Ч. 124.– 16 червня. – С. 7.

МУЗИКА НА ВУЛИЦІ

Уперше надруковано: Л. “Музика на вулиці”, музична комедія на 3 дії Ф.Шугера, польська обрібка М.Гемара // Новий час. – Львів, 1935.– Ч. 209.– 19 вересня. – С. 7.

ВИЗВОЛЕННЯ

Уперше надруковано: Л. “Визволення”, драма на 3 дії С.Виспянського, інсценізація В.Гожици, постановка К.Татаркевича // Новий час. – Львів, 1935.– Ч. 214.– 26 вересня. – С. 7.

ОТАМАН ПІСНЯ

Уперше надруковано: Л. “Отаман Пісня”, п'еса на 3 дії (5 відслон) М.Чирського // Новий час. – Львів, 1935.– Ч. 226.– 11 жовтня. – С. 7.

НОВА УКРАЇНСЬКА П'ЕСА

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Нова українська п'еса: О.Олесь “Земля обітована”, трагедія на 4 дії відомої галицької рідні в Большевії // Новий час.– Львів, 1935.– Ч. 236.– 23 жовтня.– С. 6.

ГОРИ ГОВОРЯТЬ

Уперше надруковано: Л. “Гори говорять”, картини Р.Антоновича й З.Тарнавського на основі повісти У.Самчука // Новий час.— Львів, 1935.— Ч. 254.— 15 листопада. — С. 8.

РЕВІЗОР

Уперше надруковано: Л. “Ревізор”, комедія на 5 дій М.Гоголя // Новий час.— Львів, 1935.— Ч. 258.— 20 листопада. — С. 12.

ВЕРБЛЮД ВУХОМ ГОЛКИ

Уперше надруковано: Л. “Верблюд вухом голки”, комедія на 3 дії Ф.Лянґера // Новий час.— Львів, 1935.— Ч. 277.— 12 грудня.— С. 9.

ІВАСЬ З МІСЯЦЯ

Уперше надруковано: Л. “Івась з місяця”, комедія на 3 дії Ашарда // Новий час. — Львів, 1935.— Ч. 281.— 17 грудня. — С. 10.

ТРАФІКА ПАНІ ГЕНЕРАЛОВОЇ

Уперше надруковано: Л. “Трафіка пані генералової”, комедія в 5-ти картинах Буш-Фекете // Новий час.— Львів, 1936.— Ч. 39.— 20 лютого. — С. 10.

БАЛЬ У САВОЮ

Уперше надруковано: Л. “Баль у Савою”, оперетка на 3 дії П.Абрагама // Новий час.— Львів, 1936.— Ч. 48.— 2 березня. — С. 10.

ОТЕЦЬ МАРКО

Уперше надруковано: Л. “Отець Марко”, драматична поема на 3 дії (5 картин) Ю.Словацького // Новий час.— Львів, 1936.— Ч. 67.— 24 березня. — С. 10.

ВАШ КОРЕСПОНДЕНТ ПОВІДОМЛЯЄ

Уперше надруковано: Л. “Ваш кореспондент повідомляє”,

сенсаційний репортаж на 6 картин Р.Невяровича й О.Отецького // Новий час.- Львів, 1936.- Ч. 81.- 10 квітня. - С. 7.

ГРУБІ РИБИ

Уперше надруковано: Л. “Грубі риби”, комедія на 3 дії М.Балуцького // Новий час.- Львів, 1936.- Ч. 95.- 30 квітня.- С. 9.

НЕОПРАВДАНА ГОДИНА

Уперше надруковано: Л. “Неоправдана година”, комедія на 3 дії (5 картин) С.Бекеффі // Новий час.- Львів, 1936.- Ч. 97.- 2 травня. - С. 9.

ЛІСОВА ПІСНЯ

Уперше надруковано: М.С-ин. “Лісова пісня”, драма-феєрія Лесі Українки // Новий час.- Львів, 1936.- Ч. 107.- 14 травня.- С. 10.

МІЗАНТРОП

Уперше надруковано: Л. “Мізантроп”, п’єса на 5 дій Мольєра // Новий час.- Львів, 1936.- Ч. 121.- 1 червня. - С. 8.

ГАРНА ІСТОРІЯ

Уперше надруковано: Л. “Гарна історія”, комедія на 3 дії Кей-лявса і Флера // Новий час.- Львів, 1936.- Ч. 128.- 10 червня. - С. 9.

ВОЯК І ГЕРОЙ

Уперше надруковано: Л. “Вояк і Герой”, комедія на 3 дії Б.Шова. Гостинний виступ театру “Редута” // Новий час.- Львів, 1936.- Ч. 129.- 11 червня.- С. 9.

НА ЛИЧАКОВІ

Уперше надруковано: Л. “На Личакові”, видовище на 3 дії Ф.Домініка в перерібці В.Будзинського // Новий час.- Львів, 1936.- Ч. 139.- 23 червня.- С. 9.

ЗАМАХ

Уперше надруковано: Л. “Замах”, п’еса на 3 дії О.Соміна, переклад М.Гемара. Гостинний виступ театру “Атенеум” // Новий час.– Львів, 1936.– Ч. 149.– 4 липня.– С. 8.

ПОДРУЖЖА

Уперше надруковано: Л. “Подружжа”, комедія на 3 дії (15 картин) І.Вашарі // Новий час.– Львів, 1937.– Ч. 2.– 2 січня.– С. 9.

ТЕТОЧКА

Уперше надруковано: Л. “Теточка”, комедія на 3 дії О. гр. Фредро // Новий час. – Львів, 1937.– Ч. 117.– 29 травня. – С. 6.

ЗАВТРА НЕДІЛЯ

Уперше надруковано: Лужницький Гр. “Завтра неділя”, сенсаційна п’еса на 5 картин Г.Адлера й Л.Перуца // Новий час.– Львів, 1937.– Ч. 234.– 21 жовтня.– С. 8.

ЖАБКА

Уперше надруковано: Лужницький Гр. “Жабка”, комедія на 3 дії Г.Запольської, режисерія Г. Шлетинського // Новий час.– Львів, 1937.– Ч. 235.– 22 жовтня.– С. 3.

СВАТАННЯ

Уперше надруковано: Гр. Л. “Сватання”, майже неправдоподібна історія на 3 дії М.Гоголя // Новий час.– Львів, 1937.– Ч. 260.– 23 листопада.– С. 9.

ДОНОГОО ТОНКА

Уперше надруковано: Л. “Доногоо Тонка”, комедія в 3-х частинах (23 картинах) Жіля Ромена, переклад Л.Поміровського, інсценізація Я.Варнецького // Новий час.– Львів, 1938.– Ч. 53.– 12 березня. – С. 9.

ПРИ МЕТІ

Уперше надруковано: Гр.Л. “При меті”, комедія на 4 дії (5 картин) з епільоґом К.Г.Ростворовського // Новий час.— Львів, 1938.— Ч. 70.— 1 квітня.— С. 9.

ПОДРУЖЖА, ЯКИХ МАЛО

Уперше надруковано: Л. “Подружжа, яких мало”, легка комедія на 3 дії В.Фодора // Новий час.— Львів, 1938.— Ч. 74.— 5 квітня.— С. 9.

ЛІТО В НОАН

Уперше надруковано: Л. “Літо в Ноан”, комедія на 3 дії Я.Івашкевича, режисерія К.Боровського // Новий час.— Львів, 1938.— Ч. 104.— 16 травня.— С. 13.

РОМАН ЗІ СКАРБОВИМ УРЯДОМ

Уперше надруковано: Л. “Роман зі скарбовим урядом”, комедія на 3 дії, на основі Ліхтенберґа написали Е.Шлехтер і Т.Вітлін. Постанова Я.Варнецького // Новий час.— Львів, 1938.— Ч. 165.— 30 липня.— С. 10.

ОСТАННЯ ПОВІСТЬ

Уперше надруковано: Гр.Л. “Остання повість”, комедія на 4 дії Е.Бурдста, переклад Б. Желенського // Новий час.— Львів, 1938.— Ч. 241.— 29 жовтня.— С. 9.

Ростислав Єндик: “ЧЕРНИК”

Уперше надруковано: Л. Нигрицький. “Ростислав Єндик: “Черник”, драма з української революції // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. Львів, 1938.— Ч. 49.— 12 грудня.— С. 4.

Л. Отаманець: “СИН ПОВСТАНЦІВ”

Уперше надруковано: Л. Нигрицький. “Л. Отаманець: “Син повстанців”, драма на 3 дії // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. — Львів, 1938.— Ч. 49.— 12 грудня.— С. 4.

ПАН ЛЯМБЕРТЬЄ

Уперше надруковано: Л. “Пан Лямбертьє”, драма на 3 дії Л. Вернея, виступ Е. Житецького // Новий час.— Львів, 1938.— Ч. 284.— 21 грудня.— С. 9.

ДЕНЬ БЕЗ БРЕХНІ

Уперше надруковано: Л. “День без брехні”, американська комедія Г. Монгомеррі на 3 дії, виступ Б. Самборського // Новий час.— Львів, 1938.— Ч. 284.— 21 грудня.— С. 9.

П'ЕСА, ЩО ЇЇ ПИСАЛО ЖИТТЯ

Уперше надруковано: Л. Н. П'еса, що її писало життя: “Часи минають”, п'еса на 3 дії Ю. Грома // Новий час.— Львів, 1938.— Ч. 289.— 28 грудня.— С. 7.

Тарас Бистриченко: “ПОСОЛ НА СЕСІЇ...”

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Тарас Бистриченко: “Посол на сесії”, комедія з волинсько-поліського життя в 3-х відслонах // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. — Львів, 1939.— Ч. 5.— 30 січня. — С. 5.

Михайло Приймак: “СТРІЛЕЦЬКА РУКА...”

Уперше надруковано: Нигрицький Л. Михайло Приймак: “Стрілецька рука”, п'еса на 4 дії в 5-х відслонах // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. — Львів, 1939.— Ч. 14.— 3 квітня. — С. 14.

КОНЦЕРТ В КЛЮБІ

Уперше надруковано: Л. “Концерт у клубі” // Львівські вісті. — Львів, 1944. — Ч. 64. — 21 березня. — С. 3.

ВЕЧІР ПАМ'ЯТІ Т. ШЕВЧЕНКА

Уперше надруковано: Л. Вечір пам'яті Т. Шевченка // Львівські вісті. — Львів, 1944. — Ч. 68. — 25 березня. — С. 3.

ВИСТАВИ ТЕАТРУ "ВАР'ЄТЕ" В САМБОРІ

Уперше надруковано: Л. Вистави театру "Вар'єте" в Самборі // Львівські вісті. – Львів, 1944. – Ч. 84. – 15 квітня. – С. 3.

В КОМЕДІЙНОМУ ЖАНРІ

Уперше надруковано: Л. В комедійному жанрі: комедія "Гріхи молодости" А.Баха //Львівські вісті. – Львів, 1944. – Ч. 112. – 18 травня. – С. 3.

ЩО КОМУ ПОДОБАЄТЬСЯ

Уперше надруковано: Л. "Що кому подобається" //Львівські вісті. – Львів, 1944. – Ч. 120. – 27 травня. – С. 3.

ЧОРНОМОРЦІ

Уперше надруковано: Л. "Чорноморці", оперетка на 3 дії Я. Кухаренка, музика М. Лисенка //Америка.– 1952.– Січень

С. 299* – "Чорноморці", оперетка на 3 дії Я.Кухаренка, музика М.Лисенка. – Ця помилка тиражується протягом багатьох десятиліть. Відомо, що Я.Кухаренко у 1836 р. написав "малоросійську оперу" "Чорноморський побит", яку виставляли російсько-українські трупи у 40 – 50-х роках ХІХ ст. (Таганрог, Ставрополь, Тифліс). 1862 року текст п'єси у редакції П.Куліша був опублікований в журналі "Основа" (С.-Петербург). У 1872 р. М.Старицький на матеріалі цієї п'єси написав текст оперети, музику до якої створив М.Лисенко. Відтоді цей твір друкується й виставляється на сцені як спільний твір М.Старицького (за Я.Кухаренком) і М.Лисенка.

Я І МОЯ СЕСТРА

Уперше надруковано: Л. "Я і моя сестра", музична комедія у 2 діях з прологом і епілогом Р. Бенацького, переклад І. Чолгана // Америка. – 1952. – Січень

НОВА УКРАЇНСЬКА П'ЄСА

Уперше надруковано: Л. Нигрицький. Нова українська п'єса:

“Чай у пана прем’єра”, комедія на 3 дії Б. Нижанківського й
З. Тарнавського //Київ. – 1954. – Ч. 3. – С.138-139.

АКТОРИ

Уперше надруковано: Л. “Актори”, драматична вистава на
3 дії Л. Полтави //Америка. – 1962. – Ч. 66. – 6 квітня.

НАЙКРАЩІ ХЛОПЦІ З ДИВІЗІЇ

Уперше надруковано: Л. “Найкращі хлопці з дивізії”, музична
комедія на 3 дії, лібрето О. Лисяка, музика Ст. Гумініловича //
Америка. – 1966. – Листопад.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Абрагам П. 267
Адасовська Марія див. Занько-
вещька Марія
Адвентович К. 111, 112, 235
Адвентович Р. 235
Адлер Г. 277
Айхлерівна 250
Алчевський 294
Альберті 97
Альтман І. 165
Альфа 244-246
Аляр Іванна 73
Анквич-Шийковська 286, 287
Ансе Жорж 163
Антонішин А. 83
Антонович Дмитро 18, 25, 49,
50, 95-97
Антонович М. 271
Антонович Р. 263
Антуан Андре 128, 161, 162,
163, 253
Ануй 125
Аркас Микола 28, 58, 98, 112,
118, 289
Арнольдт Віктор 274
Артемієва Наталя 294
Ашард 265
Ашкаренко Г. 21, 89
- Бавм Вікі 248
Баєр-Бірк 73
Базилевич 58
- Байрон 145, 178
Балтарович 81, 82, 118
Балуцький М. 269
Бальзак 69, 180
Банковський 28
Барвінська С. 233, 283
Барвінський В. 20, 28, 82
Барнич Я. 58, 177
Бах Арнольд 296
Бачинська Неоніла 119
Бачинська Теофіля 20, 86
Бачинський О. 80, 86, 87
Бекацький Р. 256
Бекерман Джозефіна 227, 228
Бекеффі С. 270
Белльок Г. 204
Бельський 228, 229
Бенацький Ральф 300
Бенеш 58
Бензн Р. 204
Бенцалева 174, 221, 249, 261
Бенцаль Микола 103, 105,
110, 116-120, 159, 207, 208,
213, 221, 223, 234, 235, 243,
249, 253, 261
Бенцаль Теодосія 105
Бенцаль Я. 189
Бетговен 176
Белінський В. 34
Б'єрнсон Б'єрнстєрне 193,
198
Бистриченко Тарас 290

- Біберович 122
 Біберович Іванна див.
 Ляновська-Біберович Іванна
 Бізе 98
 Білецький 18
 Білецький Є. 297, 298, 299
 Блавацька див. Лужницька Н.
 Блавацький В. 60, 81-83, 102,
 103, 121-126, 137, 138, 159,
 173-177, 208, 213, 225, 242,
 243, 249, 253, 262, 263, 265,
 299-301
 Блакитний К. 207
 Блок А. 178
 Бляга Г. 101
 Бобинський Б. 304
 Богданович Р. 187
 Богданська 247, 267, 277
 Богуславський 75, 76
 Боднарчук Степан 207, 213
 Бомарше 181
 Бонецька Ева 248
 Боньковська 13
 Борецький 19
 Борисоглібська Г. 48
 Боровик Л. 225, 253, 263, 265
 Боровський К. 282, 283
 Борщак Ілля 186
 Боссюе 191
 Бранденштайн Вільгельм 71
 Брандовський 246, 247
 Брацайко Юлій 57
 Брінетієр 146
 Бродкевич Ф. 232
 Бродневич 234
 Брочвич 269
 Буає 97
 Будзинський В. 251, 274
 Булла Христофор 75, 76
 Бурдет Е. 284
 Бурмистенко І. 166
 Бутовський 27
 Бучацький Лонгин 87
 Бучма Амвросій 105, 207,
 213
 Буш-Фекете 266
 Бюхнер 206
 Вагнер Ріхард 28, 205,
 220, 245
 Вайдліх Ф. 177
 Вайльд Оскар 40, 108, 109, 303
 Валуєв 21
 Ванкевич Степан 286
 Варнецький 277, 279, 280,
 281
 Варченко О. 299
 Васильєв 19
 Васильченко С. 182, 183, 184
 Ватуля О. 207, 213
 Вахнянин Наталь 25
 Вахтангов 161
 Вашарі І. 276
 Ввельс Г.Д. 204
 Венгерка О. 274
 Венгжин М. 284, 287, 288
 Вербінець 190
 Вербицький Михайло 25, 87,
 190
 Вергілій 15
 Верді 98
 Вереківський 29
 Верней Л. 286
 Верховинський Андрій див.
 Волошин Августин
 Верцінський Е. 235
 Винниченко В. 109, 120, 131,
 138, 139, 181, 207, 213, 234,
 261, 279
 Виспянський С. 260
 Вишневська Ж. 295
 Вишня Остап 64

- Вігілев Е. 173, 174, 177
Вілінська В. 260, 267
Вільгельм І 205
Вінцковський 267
Вісьневський 230
Вітлін Т. 283
Возняк М. 9, 17
Войтецький 283
Володкович Ф. 79
Волошин Августин 53, 57
Волькенштейн Анна Абра-
мовна 11
Вольтер 180
Воробкевич Сидір 25
Вороний М. 136
Вошчерович 247
Вошак Я. 177
Вульпіюс 254
- Гавптман Гергарт 99, 128, 134,
135, 138, 181, 232
Гавришкевич 85
Гавришко 182, 184
Гавуль П. 249
Гаск А. 97
Гайерманс Герман 129, 137, 222,
223, 224
Гайовський 190
Галеві 98
Гальбе Макс 205, 206, 208-214,
223
Гальбе Роберт 210
Ганжа І. 189
Гаращаківна С.Л. 241
Гардт 257
Гегель 181
Геккель 206
Геляс Я. 82, 83
Гемар М. 259, 275
Геринович Р. 173
Гермелін 257
- Гетерсдорф 75
Гільфердінг 75
Гірняк І. 82, 174
Гірняк Йосип 83, 105, 125,
174, 207, 304, 305
Гірняк М. 213
Гірняк О. 176, 177
Гірш 220
Гіршфельд 259
Гоголь Василь 18, 70
Гоголь Микола 18, 35, 70, 129,
264, 279
Гожица В. 260, 272
Гозенпуд А. 164, 165, 166
Голинська О. 177
Голіцинська О. 110, 208, 213,
225
Головко І. 296
Головкова З. 297
Голубець Микола 113
Голь Людвик 306
Гольдоні 180
Гольдштаб С. 164, 165
Гольдштейн М. 165
Гонджа С. 176
Горбач 271
Гординський Ярослав 109
Горленко В. 17
Горленко Н. 300
Горлиця 182, 184
Горницька О. 82
Горняткевич 83
Горький Максим 164
Готьє Теофіль 225
Гранат О. 304
Гресер 93
Григоріів М. 177
Гринецький 122
Гринішак Л. 207, 213
Гринюк М. 190
Грінченко Б. 190

- Грінченко Микола 24, 25, 27, 28
 Гром Ю. 288
 Губчак 96
 Гудечек Т. 296
 Гулак-Артемівський 24
 Гумінілович С. 30
 Гупало К. 68, 173
 Гурська І. 279
 Гущенко В. 298
 Гущенко Л. 297
 Гущенко Н. 299
- Г**
 Гаватович Якуб 9
 Гавер 234
 Галан Ярослав 221, 222
 Гарай Н. 236
 Гембіцький 95
 Герстінгер Ганс 71
 Гете 70, 149, 180, 205
 Голембйовський О. 77, 86, 87
 Готтшаль Рудольф, фон 73
 Гоцці 180
 Грандваль 72
 Грегор Йосиф 70, 71, 108, 121
 Гренджа-Донський Василь 53
 Гривінська І. 233
 Грущинський 230
 Гуно 98
 Гутнер 236, 244, 269, 279, 282
 Гуцков 99, 106
- Д**
 Давісон Б. 73
 Дальберг 76
 Дамецький Д. 48, 237
 Данилко О. 189, 265
 Даньчак 58, 253
 Дарвін 206
 Даргомижський 127
 Дарсай Володимир 295
 Дачинський С. 284, 288
 Дашевський 237
- Демон 295
 Демчишин Володимир 105
 Дендяк О. 83
 Дичківна Євдокія 174, 300, 301, 303
 Дівничева 58
 Дідро 180
 Діоген 193
 Дніпровський О. 64
 Добровольська О. 176, 207, 213, 304
 Довгалевський 10
 Долгорукий І.М. 13
 Долинська 224
 Домбровський 234
 Домецький Д. 232
 Домінік Ф. 274
 Дорошенко В. 97
 Дорошенкова Н. 48
 Досвітній О. 64
 Достоевський 65, 205
 Драгоманов М. 20
 Дрейсх Іван 20
 Дремцов 29
 Дрентельн 22, 23
 Дроєр 128
 Дружинін 21
 Дубовенко А. 293
 Дубровський С. 83
 Дух І. 297
 Духнович 58
 Дюбуа 128
 Дюма Олександр (син) 180, 181
- Е**
 Еккерман 180
 Ельснер Й. 75
 Ервайн Джон 231
 Есхіл 181, 186
- Є**
 Євшан М. 51
 Єдлічка Алоїз 19, 26

- Смець 105
 Сндик Ростислав 285
 Сфремов Сергій 15, 34, 51
 Жабка Марія 182, 184
 Жаркова 21
 Жбіновська 231
 Желенський Б. 284
 Житецький Е. 286, 287
 Жичковська З. 235, 268
 Жмієвська 283
 Завадський Михайло 28
 Загаров Олександр 52, 58, 59,
 80, 100, 104, 106-112, 122,
 127, 128, 208, 213
 Загорська 20, 21
 Задорожний І. 299, 300
 Залеський С. 82
 Заньковецька Марія 23, 24, 91-
 93, 169
 Запольська Г. 278
 Заремба Владислав 28
 Зарембінська М. 274
 Затиркевич А. 24, 93
 Затиркевич-Карпинська див.
 Затиркевич А.
 Збежховський Ген. 252
 Згарський Є. 85
 Здон С. 241
 Зеленський А. 11
 Зеров М. 15, 17, 34, 49, 50
 Зіморович В. 74
 Зніч М.233, 234, 236
 Золя 203, 205
 Зорич-Горняткевич див.
 Горняткевич
 Зюків 184
 Ібсен Генрих 123, 134, 135,
 137-139, 193, 194, 202, 205,
 208, 211, 223, 237
 Іваницький І. 177, 208, 209, 211
 Іванов В. 187
 Іванова 58
 Іванусь Євген 294
 Івашкевич Я. 282
 Ігриць Г. 207, 213
 Імберх А.Ф. 11
 Іршов М. 177
 Істоміна 265
 Йогансен М. 64
 Йосиф II 76
 Каблуков М. 298, 299
 Кавос 24
 Калінович 277
 Кальдерон 43, 180, 268
 Кальман 229, 230
 Кальченко О. 174
 Капніст 11
 Карабіневич Л. 297
 Карманський П. 98, 178
 Карпинець Г. 189
 Карп'як Володимир 189, 303,
 306
 Карре 249
 Кархут В. 83
 Карчмариківна-Якимцева 97
 Квітка Григор Федорович див.
 Квітка-Основ'яненко Григор[ій]
 Квітка-Основ'яненко Григор[ій]
 12, 18, 20, 24, 32, 34-36, 77,
 86, 152
 Квятковський В. 24, 77, 86
 Кейлявс 273
 Келеманс 234
 Кемпова 261
 Кендзьора Г. 177
 Керчинський Р. 231, 233
 Кенджинський С. 247

Кирилович	25	Кочіян	74
Кишакевич Йосип	25	Кошиць	29, 57
Кіров	262	Кошутський	227
Кістяківський О.	90	Кояве	251
Клех В.	300, 301	Кравців Богдан	285
Клеханівська М.	301	Красінський Ж.	257
Клецинський З.	277	Красновецька	240
Клименко М.	297	Красновецький	269, 272
Климович Кс.	35, 36	Кривіцька Леся див. Кривіцька	
Кляйст	42	О.Кривіцька О.	83, 103, 173, 220-222, 224, 235, 242-244, 249, 253, 271, 272
Кнудсен Ганс	154	Кривіцький	253
Кобилянська О.	187	Кривко Яким	186
Ковальчук-Івасівка Ольга	305, 307	Крижанівський С.	174, 176, 224
Когут С.	261	Крих Д.	296
Козак-Вірленська Марія	105	Кропивницький Марко	20-23, 48, 89, 91, 93, 181, 292
Козаченко Григорій	28	Кротер Ф.	74, 75
Козій	182, 184	Крумловський	238
Коковський Ф.	98	Крупинко О.	83
Комаров М.	42	Крушельницька	283
Кониський О.	90	Крушельницький Антон	99, 262
Конрадт Й.	248	Крушельницький М.	110, 207, 208, 213
Константинов	128	Крушельницькі	262
Кончевська З.	232	Кудич	76
Копистинська	174	Кудла І.	261
Копп І.	177	Кудрик Б.	83
Копчевська З.	235	Куземський Михайло	80, 86, 87
Корнель	191	Куліговський Ф.	240
Корнійчук	64, 70	Кулій	182
Королик В.	174, 224	Куліш М.	34, 61, 62, 63, 64, 65, 243-245
Косач Ю.	83, 178, 179, 180, 181	Куліш Пантелеймон	70, 174
Коссак-Софронєва В.	81	Кульчицька Н.	267
Костенко	29	Кумановський	25
Костівна	219	Кунанець О.	290
Костомарів М.	34, 38	Кунцевичівна Ева	232, 237
Котляревський Іван	11-20, 25- 28, 30, 52, 70	Купчинський	25
Котляревський С.	187		
Коханський	292		
Коципінський	28		
Коцюбинський	14		

- Курбас Лесь 61-65, 122, 126,
174, 207, 213
- Курдидик А. 239, 240
- Курило Є. 174, 265
- Кухаренко Яків 18, 299
- Кшеменський 255, 256, 266
- Лаврівський І. 25
- Лаврівський Юліян 85
- Лазорський М.186
- Лазурська Н.М. 91
- Ласовський В. 177
- Лев Василь 83
- Левинський 78
- Левитський 58
- Левицька В. 173, 265, 300, 303
- Левицька Н[аталя] 105, 207,
213
- Левицька Р. 82
- Левицька-Ничкова Наталя див.
Левицька Н[аталя]
- Левицький 78
- Левицький Є. 174, 189, 301
- Левицький Ост[ап] 98
- Левицький Т. 208, 213
- Легар 174
- Легкий 132
- Леліва 255-257, 260, 267, 277,
284
- Ленська Л. 225, 249, 267, 272
- Леонтович 28, 29
- Леонович І. 228, 229
- Лепкий Богдан 16, 137, 252
- Лесінг 180
- Ленц Л. 233
- Лесаж 186
- Лессер Анна Марія 250
- Лисенко Микола 14, 21, 22,
25-30, 91, 174, 177, 220, 241,
293, 294, 299
- Лисяк Марія 306
- Лисяк Олег 305, 306, 307
- Ліпчинська З. 177
- Лісевич Л. 252
- Ліснівська Н. 176
- Лісовий О. 208, 213
- Ліфшиц Л. 164
- Ліхтенберг 283
- Лова В. 180
- Ловчинський Т. 230
- Локатошівна В. 289
- Лопатинський Л. 98
- Лопатинський Ярослав 28, 292
- Лопе де Вега 181
- Лужницька Н. 82, 83, 103, 173,
265
- Лужницький Г. 81, 83,
118, 172, 175
- Лужницький О. 83, 105, 106
- Луків Григор 294
- Луцишин 190
- Любович О. 82
- Любович Я. 83
- Любченко А. 64
- Людвик XIV 191
- Людкевич Станіслав 28, 113
- Ля Брієр 191
- Ля Фонтен 191
- Ляйбольд 87
- Лямпель 76
- Лянгер Ф. 128, 265
- Ляндвер Іоган 19
- Ляндел 99
- Лянер С. 177
- Ляновська-Біберович Іванна
133
- Лясковський С. 227, 228, 229
- Лятошинський 29, 293
- М.Т. 135
- Мазепа Іван 72
- Май А. 73

Маковей О.	42	Міллер	76, 180
Маланюк Є.	178	Міськевич Ю.	208, 213
Малашкін	28	Мовшенсон А.	163
Малевська	189	Моджеєвська	133
Малецький М.	189	Моем Сомерсет	123, 129
Малиш-Федорець	49	Мольєр	99, 106, 180, 191, 220, 272, 303
Малієва Г.	298	Мольнар	128
Малянович М.	234, 237, 253, 255, 272	Монгомеррі Г.	287
Мамалига	190	Монюшко	98
Манько Григор	292	Мопассан Гі, де	140, 253
Манькова	292	Моріак Ф.	192
Мараіно	76	Морська Марія	58, 107, 109, 110, 112
Маринченко Т.	297, 298	Мостович	95, 96
Марій	254	Мохович	230
Маркевич Зоя	305, 307	Музичка А.	50
Маркович Опанас	19-21, 25, 26	Мундт	256, 257, 280
Маркс	201	Мусій Р.	175
Мартіні	247, 254, 273	Мусоргський	28
Марченко О.	299	Мюржер	112
Марченко П.	187	Мяжик	230
Мар'яненко І.О.	49	М'ясницький	128
Масарик	58		
Матерський	182	Наполеон III	205
Матковська А.	300	Невицька Ірена	53
Матусяківна	256	Невярович Р.	239, 244, 255, 257, 259, 266, 268, 273
Матюк Віктор	25	Неделко О.	223
Махельський	237	Неріні Еміль	73
Медалінський	280	Нечай	182, 184
Медзінська М.	234, 239	Нечуй-Левицький	37-39, 58
Межеєвський	277	Нижанківська Д.	173, 294
Мейерхольд	126, 161	Нижанківський Амврозій	113
Мельник	190	Нижанківський Б.	302
Мельник М.	83, 300	Нижанківський Н.	82
Менкен Ада Ісаакс див.		Нижанківський Остап	25
Фуертес Долорес Адіос		Ничка Гриць	105, 108
Менсдорф	80, 86, 87	Нікітін	219, 225, 253
Микитенко	64, 165	Нікодемі Д.	82
Микитка О.	189	Німчук Іван	97
Микуш	190,		
Михальський	280		

- | | | | |
|----------------------------------|---|--------------------|----------------------|
| Ніцше | 198, 203 | Певний | 58, 128 |
| Нічевська | 266, 269 | Пежановська | 275 |
| Ніщинський | 21 | Пейн Джон Говард | 73 |
| Норвель Жерар, де | 180 | Пеліх Л. | 83 |
| Нохович М. | 230 | Переяславець В. | 173 |
| Овчарський Бронислав | 107-109 | Перуц Л. | 277 |
| Огоновський О. | 37, 38, 86 | Перфецький Б. | 300 |
| Озаркевич Ів[ан] | 18 | Петренко А. | 18, 174-176 |
| Олександр II | 205 | Петров Н. | 38 |
| Олександр III | 93 | Петрушевич А. | 79 |
| Олександров | 25 | Пилипенко Н. | 207 |
| Олендорф | 144 | Писаревський | 18 |
| Олесницька Е. | 177 | Пій IX | 205 |
| Олесницький Євг[ен] | 98 | Пінот-Рудакевич Я. | 82, 300,
301, 303 |
| Олесь О. | 83, 158, 181, 262, 263 | Погорельова | 189 |
| Олешкевич | 293 | Подгорівна | 231, 236 |
| Ольський Олег див. Лужницький О. | | Поздняков Ф. | 299 |
| Оне | 133 | Позднякова Т. | 297 |
| Орановська | 284 | Полтава Леонід | 304 |
| Орлик Григор | 186 | Польман Л. Фридрих | 87 |
| Орлян | 225, 247 | Поляків Й. | 189 |
| Остої-Залуцький | 247 | Поляннич Б. | 186 |
| Островський | 21, 38, 128 | Полянський Ю. | 175 |
| Отаманець Л. | 286 | Поміровський Л. | 280 |
| Отецький О. | 268 | Попелевська | 228, 229 |
| Оффенбах | 230 | Попянський Ф. | 236 |
| Ошкамп А.К. | 173 | Посацька О. | 224 |
| Павлюк А. | 178 | Поспієва Е. | 173 |
| Паздрій Богдан | 83, 103,
173, 176, 177, 263, 265, 300,
301, 304-307 | Потапенко | 189 |
| Паніоль М. | 128, 254 | Потоцький Болеслав | 19 |
| Панч П. | 64 | Потьомкін | 12 |
| Пардіні | 76 | Приймак Михайло | 291 |
| Паскаль | 191 | Приймова І. | 177 |
| Пачовський Василь | 113 | Приходько | 293 |
| Пащенко Василь | 28 | Прокопович І. | 177 |
| Певна | 58 | Протанський | 79 |
| | | Пурні | 72 |
| | | Пуччіні | 174, 245, 293 |
| | | Пчілка | 182, 184 |
| | | Пшибишевський | 198 |

- Пшиставський 234
 Радакович Константин 71
 Радванський 265
 Радиш М. 174, 177
 Радько Л. 299
 Райнгардт 126
 Рапацька Г. 226
 Расін Жан 181, 191, 192
 Ревенко Анатоль 295
 Редульський 257
 Рейнарович Л. 173
 Репнін Н. 11, 12
 Рільке Ройнер Марія 69
 Розумовський 12
 Роговський К. 187
 Розумовський Кирило 186
 Романовський І. 173
 Ромен Жіль 280
 Ромпф 212
 Ростворовський К.Г. 123, 256,
 281, 282
 Рубін А. 165
 Рубчак І. 58, 95, 105, 173, 221,
 224, 253, 261
 Рубчаківна О. 207, 213
 Рудакевич О. 83
 Руденко 182, 184
 Руденський 190
 Рудницький Михайло 102, 103
 Ружанський М. 277, 284
 Рулін Петро 185
 Руновецька Г. 227-229
 Руссо 197
 Рушковський 230
 Рябицький 139, 140

 Сабат-Свірська Марія 81
 Садовський Микола Карпович
 21-24, 26, 49, 53, 58, 59, 71,
 89, 91-94, 96-98, 120, 144
 Саксаганський 24, 93

 Самборський Б. 284, 287, 288
 Самчук І. 263, 264
 Самчук У. 118
 Санд Жорж 283
 Сарамба Б. 296
 Сарамбагова Н. 296
 Сарду 128
 Семдор С. 207, 213
 Сенишин М. 271
 Сенченко І. 64
 Сеньків 106, 208, 213
 Сердюк Василь 305, 307
 Сердюкова Л. 82, 83
 Сильвай Сіон 53
 Синиця 28
 Сірій О. 182, 183
 Січинський Денис 28, 98, 293
 Сіятовський-Мінченко Григор
 105
 Скарбек С. 76
 Сконечний 227
 Скопляк Я. 134
 Слівінський 267, 273
 Сліпенький О. 82
 Словацький Ю. 267, 268
 Слупчинський Орест 305, 307
 Слюзарівна 261
 Смаль-Стоцький Ст[епан] 71
 Смолич Ю. 64
 Совачева Ганна 58, 83, 127-
 129, 173, 225, 265
 Созонович Дуся 227, 228, 229
 Сокальський 24
 Соколовська І. 173
 Соленик Карпо 19, 20
 Соліковський Іван 74
 Солतिकевич Г. 189
 Сомін О. 275
 Сорока П. 81, 105, 173-176, 240,
 247
 Сорокова 247

- Сосідко 190
Софокл 9, 10, 123
Ставіський 280
Стадник Йосип 80, 82, 83, 95-100, 105-107, 109, 122, 130, 173, 175, 177, 220, 222
Стадниківна Стефа 82, 130-132, 174, 220
Стадникова Софія 105, 114, 115
Сталін 163
Станіславський 161-163
Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна 26
Старицький М. 21-23, 37, 38, 91, 164, 180, 181, 298
Старощук В. 296
Стасюк З. 208, 213
Статкевич 240
Шашевський 277
Стеблін-Камінський 15
Степовський 231
Степовські 250
Степова А. 173
Степова М. 82, 303, 304
Степова-Карп'як Марія див. Степова М.
Степовий 28, 292, 293, 294
Стефанік В. 60, 83, 126, 137
Стеценко Григор 186, 293, 294
Стеценко Кирило 28
Стецьо 190
Стіфензен М. 199
Столипін 50
Столярчук 190
Стороженко Андрій Яковлевич 20, 31-33
Стороженко Микола Іванович 31
Страхоцький П. 259, 268
Стріндберг Август 111, 196-198
Струве 50, 51
Струтинський Михайло 208, 214
Стшелецький Ч. 231, 233
Сугробкіна 173
Суховерська 271
Тагаїв М. 298, 299
Таїров 65, 161
Тарнавський З. 41, 82, 83, 263, 302
ТатаркевичК. 256, 260, 269
Темницька Р. 271
Тепла Ю. 250
Теплий А. 253, 261
Терещенко М. 207, 213
Терниченко Л. 207, 213
Тимчук Р. 261, 301
Тисяк В. 173
Тичина П. 64, 178
Тищинський 20
Тіхе 283
Тобілевич Микола див. Садовський Микола
Товарницький 85
Товянський 268
Токерамо 99
Толстой 203, 205
Тополя Кирило 24
Тосканіні 75
Трещаківський Лев 79, 80, 84, 85
Трусколяська Агнеса 75
Трусколяський Тома 75
Тувім Ю. 256
Туркевич Л. 174, 175, 177
Туркевич-Мартинцева І. 173
Українка Леся 28, 45-51, 71, 83, 175, 181, 271

- Устенко Н. 297, 298
- Ф**
 Фабіян 228, 229
 Файко В. 235
 Федорович Ф. 298, 299
 Федчишин І. 297
 Федчишинова О. 296
 Федькович Ю. 52, 70
 Фенелеон 191
 Фессінґ 108
 Фійолковський М. 244
 Флер 251, 273
 Флис І. 299
 Фодор В. 238, 282
 Фолянський Б. 230
 Фоменко 294
 Фонвізін 11
 Фонтанівна Я. 230
 Фотиґо-Фолянський 97
 Фрайтаґ 180
 Фракароллі А. 239
 Франко Ів[ан] 29, 31, 32, 42-44, 70, 79, 99, 178, 182, 261
 Франко Б. 255
 Француженко 190
 Фредро О. 276
 Фуертес Долорес Адіос 73
- Х**
 Хвильовий М. 64
 Хмельєвський П. 232
 Ходецький Ю. 235, 237
 Хоменко 293
 Хоткевич Гнат 29
 Хуторна М. 49
- Ц**
 Цеглинський Г. 82, 114, 291
 Целінська Ч. 227
 Цибульський 227
 Цісікова М. 224
- Цуканова М. 83
- Ч**
 Чаплінська С. 273
 Чарнецький Степан 84, 95-99, 113, 122, 301
 Черкасенко 28
 Черних Л. 173
 Честертен К. 202-204, 258
 Чехов 255
 Чиккі 295
 Чирський М. 118, 260, 261
 Чолган І. 300
 Чубинський Павло 21
 Чугай 58
- Ш**
 Шанявський 124
 Шатобріян Альфонс, де 179
 Шаховський 16
 Шашарівська Є. 82, 174, 300, 301
 Шашарівська Л. див. Шашарівська Є.
 Шашарівська Юлія 306
 Шашарівський Володимир 82, 83, 174, 299, 300, 302-304, 306
 Шашкевич Маркіян 52
 Шведченко 293
 Шевченко Тарас 28, 34, 40, 41, 50, 70, 186, 207, 293, 294
 Шекспір 70, 109, 199, 220, 245, 258
 Шепарович Е. 208, 213
 Шептицький Лев 79
 Шерегієва 289
 Шерегій Євген⁵³
 Шерегій Юрій Августин 53
 Шеремета 219
 Шиманський 97, 280
 Шіллер Леон 101, 111, 126, 232, 237, 238, 257
 Шіллер [Ф.] 70, 133

- | | | | |
|------------------------------|----------------|-----------------------------|----------------|
| Шкваркін | 255 | Шугер Ф. | 259 |
| Шкрумеляк Ю. | 225 | Шухевич В. | 96 |
| Шлапаків | 240 | | |
| Шлетинський Г. | | Щеглов | 242 |
| 278, 279, | | Щепкін М.С. | 11, 12, 19, 20 |
| 282, 283 | | Щурат В. | 43 |
| Шлехтер Е. | 283 | | |
| Шляфенберг | 97 | Юнакович | 76 |
| Шмід Гайнріх Фелікс | 71 | | |
| Шов Бернард | 128, 129, 199, | Яковлів В. | 177, 243, 253 |
| 200-202, 204, 248, 249, 258, | | Якубський Б. | 49, 50 |
| 273, 274 | | Яновський Ю. | 29, 64 |
| Шопен | 283 | Ярач С. | 275 |
| Шопенгавер | 180, 181, 254 | Ярема Я. | 221, 224 |
| Шостак | 292 | Яремцьо | 190 |
| Шпакевич М. | 288 | Ярославців О. | 173 |
| Шпіганович | 259 | Ясень-Славенко див. Сеньків | |
| Штейн | 11 | Ястшембец | 227 |
| Штенгель В. | 177 | Яхимович Григорій | 86, 88 |
| Штольц | 225 | Яцкевич Л. | 241 |
| Шуберт | 229 | Яцушко | 190 |

ЗМІСТ

СТАТТІ

ДО ОСНОВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ.....	7
ПОВОРОТ У 320-ЛІТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ.....	9
І.КОТЛЯРЕВСЬКИЙ – ДИРЕКТОР ПОЛТАВСЬКОГО ТЕАТРУ.....	11
ВІД КОТЛЯРЕВСЬКОГО ДО ЛИСЕНКА.....	14
ЗАБУТІ УКРАЇНСЬКІ ДРАМАТУРГИ: А. Я. Стороженко.....	31
БАТЬКО ПОВІСТИ Й СЦЕНИ	
В 95-ліття смерті Гр.Квітки-Основ'яненка 8. VIII. 1843.....	34
ТРИ П'ЕСИ НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО.....	37
ШЕВЧЕНКО НА СЦЕНІ.....	40
ФРАНКО Й СЦЕНА.....	42
РЕЛІГІЙНІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....	45
“КАМІННИЙ ГОСПОДАР” НА СЦЕНІ	
Напередодні прем'єри у Львівському оперному театрі.....	48
ЗАКАРПАТСЬКЕ ДРАМАТИЧНЕ ПИСЬМЕНСТВО.....	52
ЗАКАРПАТСЬКА УКРАЇНА. Культурна праця “Просвіти”.....	54
ЗАКАРПАТСЬКА УКРАЇНА. Руський театр товариства “Просвіта”.....	57
СТЕФАНИК НА СЦЕНІ.....	60
МИКОЛА КУЛІШ. Напередодні вистави комедії М.Куліша	
“Мина Мазайло” у Львові.....	61

СПОГАД ПРО М. КУЛІША, АВТОРА П'ЄСИ "МИНА МАЗАЙЛО"	
Розмова з реж. О.Гірняком з приводу найближчої прем'єри.....	63
ПЕРЕКОНЛИВА ПЄСА. З приводу прем'єри К. Гупала "Тріумф прокурора Дальського" на львівській сцені.....	66
ЛІТЕРАТУРНИЙ СУД, ЙОГО МЕТА Й ЗАВДАННЯ	
Напередодні літературного суду над п'єсою К. Гупала "Тріумф прокурора Дальського".....	68
УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У НІМЕЦЬКІЙ МОНОГРАФІЇ	
З нотатника Шпарґаляра.....	70
ПОСТАТЬ ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ НА ЧУЖОЗЕМНИХ СЦЕНАХ.....	72
ПОЧАТКИ ПОСТІЙНОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ.....	74
ЛЬВІВ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.....	77
СТОРІЧЧЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ.....	84
МИКОЛА САДОВСЬКИЙ (1856-1933).....	89
ЙОСИП СТАДНИК.....	95
З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.....	101
СВЯТО НАШОЇ АРТИСТКИ. Ювілей Софії Стадникової.....	114
У РЕЖИСЕРА М. БЕНЦАЛЯ.....	116
НА МОГИЛУ ВЕЛИКОГО АРТИСТА.....	119
В. БЛАВАЦЬКИЙ ЯК РЕЖИСЕР.....	121
ГАННА СОВАЧЕВА.....	127
У НАШОЇ НАЙМОЛОДШОЇ АРТИСТКИ.....	130
КРИТИКА ПРО бл. п. ЛЯНОВСЬКУ-БІБЕРОВИЧ.....	133

КОМІТЕТИ, КООПЕРАТИВИ І ЗАНЕПАД ДРАМАТИЧНОГО ПИСЬМЕНСТВА.....	134
СТРУСИНЕ ЗАХОПЛЕННЯ.....	137
ЛЮДИ З П'ЄСИ	139
КРИТИКА Й КРИТИКАНСТВО.....	141
ЗАДУШЛИВА АТМОСФЕРА.....	144
ТВОРЧА КРИТИКА.....	146
ПРАВДА МИСТЕЦТВА.....	148
ЦІЛІ УКРАЇНСЬКОЇ КРИТИКИ.....	151
КЛОПОТИ З РЕЦЕНЗЕНТАМИ.....	154
МІСІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.....	157
ЗА НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР.....	159
СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ У БІЛЬШОВИЦЬКОМУ ТЕАТРІ.....	161
ЗАВДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.....	168
УКРАЇНСЬКИЙ АКТОР.....	170
ЮВІЛЕЙ ЛЬВІВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ. Розмова з літературним керівником Театру д-ром. Г. Лужницьким.....	172
500-а ВИСТАВА ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ.....	175
ІДОЛ ЧИ ДЕМОН ТЕАТРУ. На маргінесі статті Ю. Косача “Демон театру”, “Наші Дні”, ч. 7 за липень 1943.....	178
ТЕАТР ЮНОГО ГЛЯДАЧА.....	182
ПЕРШІ КРОКИ ТЕАТРУ ЮНОГО ГЛЯДАЧА	183

ПРОТОТИП УКРАЇНСЬКОГО КЛЮБОВОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ

З нотатника Шпарґаляра.....	185
АКТОР – ВОЇН.....	188

ЗАРУБІЖНА ДРАМАТУРГІЯ

300-ЛІТТЯ РАСІНА (1639-1699).....	191
ДРАМАТИЧНА ПОЕМА І БАЛЕТ “ПЕР ГІНТ”.....	193
ДИКИЙ ВЕЛЕТЕНЬ. 90-ліття народин Стріндберґа (1849-1912).....	196
ШОВ І ЧЕСТЕРТЕН.....	199
МАКС ГАЛЬБЕ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ	
З приводу прем’єри “Ріки” у Львівському театрі.....	205
“РІКА” М. ГАЛЬБЕ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ.....	210
“МОЛОДІСТЬ” М. ГАЛЬБЕ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ.....	212

ТЕАТРАЛЬНІ РЕЦЕНЗІЇ

1928 р.

**З НАГОДИ ГОСТИННИХ ВИСТУПІВ ПРОСВІТЯНСЬКОГО
ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ.....**

СКУПАР. Комедія на 5 дій Б. Мольєра.	
“Доллі”, оперетка на 3 дії Гірша.....	220
ВАНТАЖ. П’єса на 3 дії Ярослава Ґалана.....	221
1929 р.	
В ЗАДУШНИЙ ДЕНЬ. Драма на 3 дії Германа Гайерманса.....	222
ГРАФИНЯ МАРІЦА. Оперетка Кальмана.....	225
ПАЯЦИК. Оперетка на 3 дії Штольца.....	225

1930	
ГОСТИННИЙ ВИСТУП Г.РАПАЦЬКОЇ. Програма, ч. 7.....	226
КОХАННЯ, ЗДІЙМИ МАСКУ. Програма, ч. 8.....	227
ПІЛІ-БОМ. Програма, ч. 9.....	227
ЯК ЖІНКА ЧОГОСЬ ЗАБАЖАЄ... Програма, ч. 10.....	228
ТУТ НАЙДЕШ ЧОЛОВІКА! Програма, ч. 11.....	228
ФІЯЛКА МОНМАРТРУ. Оперета на 3 дії Кальмана.	
ДІМ ТРЬОХ ДІВЧАТ. Оперета на 3 дії Шуберта.....	229
ПЕРША ПАНІ СЕЛЬБІ. Комедія на 3 дії.....	231
ДОРОТА АНГЕРМАН. Драма на 5 дій Гергарта Гавптмана.....	232
ПЕРФУМИ МОЄЇ ЖІНКИ. Фарс на 3 дії Л.Ленца.....	233
СКАНДАЛ В САВОЇ. Комедія на 3 дії Келеманса й Гавера.....	234
1931 р.	
“ТРИХ” – ДРАМА В.ВИННИЧЕНКА	234
ЧОЛОВІК З ТЕКОЮ. Драма в 5-ти діях В.Файка.....	235
ПРИГОДИ Ч.А.ПЛІНА. В 9 картинах Н.Гарая.....	236
ГЕДДА ГАБЛЕР. Драма на 4 дії Г.Ібсена.....	237
КОРОЛЕВА ПЕРЕДМІСТЯ. Водевіль на 5 дій Крумловського.....	238
КОЛИСАНКА. Комедія на 3 дії В.Фодора.....	238
РАДІСНЕ ЗНАННЯ. Комедія на 3 дії А.Фракароллі.....	239
НЕ БАНКРОТУЄМО! Ревія в 14 точках А.Курдидика.....	239
ЗОЛОТИЙ УСМІХ. “Біг пес через овес” – ревія С. Л. Гарашаківни і Л. Яцкевича.....	241
ПУРГА. П’еса на 3 дії Щеглова.....	242

ЗМІСТ

МИНА МАЗАЙЛО. Комедія на 4 дії М.Куліша.....	243
ВІРНА ЛЮБКА. Комедія на 3 дії М.Фійолковського.....	244
"МИНА МАЗАЙЛО" Й МИ. У відповіді п. Альфі.....	244
САРАЄВО. Драма на 5 дій Брандовського.....	246
1932 р.	
ЩАСТЯ ЗАВТРИШНЬОГО ДНЯ. Комедія на 3 дії С.Кенджинського.....	247
ЛЮДИ В ГОТЕЛІ. Штука на 3 дії Вікі Бавм.....	248
МЕЗАЛЬЯНС. Комедія на 3 дії Шова.....	248
ПАН ДИРЕКТОР. Комедія на 3 дії Карре.....	249
1933 р.	
ЗОЛОТА ТЕТА. Легка комедія на 3 дії, П. Гавуль.....	249
ФРОЙЛЯН ДОКТОР. Фактомонтаж Ю. Тепи.....	250
МИХАСЯ І ЇЇ МАТИ. Комедія Флера й Кояве на 3 дії.....	251
ШУКАЄМО ТАЛАНОВИТОГО ВЛОМНИКА. Фарса на 3 дії.....	251
СХОПЛЕНА СУДЖЕНА, АБО ЯК ПЛАЧЕ Й СМІЄТЬСЯ ЛЬВІВ. Водевіль на 4 дії Ген. Збежховського.....	252
БАТУРИН. Драма на 5 дій Б. Лепкого.....	252
НЕПРИЯТЕЛЬКА МУЖЧИН. Комедія на 7 відслон Антуана.....	253
1934 р.	
ФАННІ. Комедія на 4 дії М.Паніоля.....	254
Я ПЕРЕМІГ КРИЗУ. Комедія на 3 дії Вульпіюса.....	254
12.000. П'єса на 3 дії Б.Франка.....	255
ЧУЖА ДИТИНА. Комедія на 3 дії Шкваркіна.....	255
РОЗКІШНА ДІВЧИНА. Музична комедія на 3 дії Р.Бекацького.....	256

1935 р.

ПЕРЕПРОВАДИНИ. П'єса на 4 дії К.Г.Ростворовского.....	256
НЕБОЖЕСЬКА КОМЕДІЯ. Драматична комедія на 4 дії Ж.Красінського.....	257
ОПЕРА В КРАТКУ. Музична фарса на 3 дії Р.Невяровича.....	257
ПЕРША П'ЄСА ФАННІ. Комедія на 3 дії Б.Шова.....	258
ШВЕДСЬКА СІРНИЧКА. Комедія на 3 дії Гіршфельда.....	259
МУЗИКА НА ВУЛИЦІ. Музична комедія на 3 дії Ф.Шугера.....	259
ВИЗВОЛЕННЯ. Драма на 3 дії С.Виспянського.....	260
ОТАМАН ПІСНЯ. П'єса на 3 дії М.Чирського.....	260
НОВА УКРАЇНЬСЬКА П'ЄСА. Трагедія на 4 дії О.Олеся “Земля обітована”.....	262
ГОРИ ГОВОРЯТЬ. Картини Р.Антоновича й З.Тарнавського.....	263
РЕВІЗОР. Комедія на 5 дій М.Гоголя.....	264
ВЕРБЛЮД ВУХОМ ГОЛКИ. Комедія на 3 дії Ф.Лянґера.....	265
ІВАСЬ З МІСЯЦЯ. Комедія на 3 дії Ашарда.....	265
1936 р.	
ТРАФІКА ПАНІ ГЕНЕРАЛОВОЇ. Комедія в 5-ти картинах Буш-Фекете.....	266
БАЛЬ У САВОЮ. Оперетка на 3 дії П.Абрагама.....	267
ОТЕЦЬ МАРКО. Драматична поема на 3 дії Ю.Словацького.....	267
ВАШ КОРЕСПОНДЕНТ ПОВІДОМЛЯЄ. Репортаж на 6 картин Р.Невяровича й О.Отецького.....	268
ГРУБІ РИБИ. Комедія на 3 дії М.Балуцького.....	269
НЕОПРАВДАНА ГОДИНА. Комедія на 3 дії С.Бекеффі.....	270

ЗМІСТ

ЛІСОВА ПІСНЯ. Драма-феєрія Лесі Українки.....	271
МІЗАНТРОП. П'єса на 5 дій Мольєра.....	272
ГАРНА ІСТОРІЯ. Комедія на 3 дії Кейлявса і Флера.....	273
ВОЯК І ГЕРОЙ. Комедія на 3 дії Б.Шова.....	273
НА ЛИЧАКОВІ. Видовище на 3 дії Ф.Домініка.....	274
ЗАМАХ. П'єса на 3 дії О.Соміна.....	275
1937 р.	
ПОДРУЖЖА. Комедія на 3 дії І.Вашарі.....	276
ТЕТОЧКА. Комедія на 3 дії О. гр. Фредро.....	276
ЗАВТРА НЕДІЛЯ. П'єса на 5 картин Г.Адлера й Л.Перуца.....	277
ЖАБКА. Комедія на 3 дії Г.Запольської.....	278
СВАТАННЯ. Історія на 3 дії М.Гоголя.....	279
1938 р.	
ДОНОГОО ТОНКА. Комедія в 3-х частинах Жіля Ромена.....	280
ПРИ МЕТІ. Комедія на 4 дії К. Г. Ростворовського.....	281
ПОДРУЖЖА, ЯКИХ МАЛО. Легка комедія на 3 дії В.Фодора.....	282
ЛІТО В НОАН. Комедія на 3 дії Я.Івашкевича.....	282
РОМАН ЗІ СКАРБОВИМ УРЯДОМ. Комедія на 3 дії Е.Шлехтера та Т.Вітліна.....	283
ОСТАННЯ ПОВІСТЬ. Комедія на 4 дії Е.Бурдста.....	284
РОСТИСЛАВ ЄНДИК: "ЧЕРНИК". Драма з української революції.....	285
Л. ОТАМАНЕЦЬ: "СИН ПОВСТАНЦІВ". Драма на 3 дії.....	286

ПАН ЛЯМБЕРТЬЄ. Драма на 3 дії Л. Вернея.....	286
ДЕНЬ БЕЗ БРЕХНІ. Комедія Г.Монгомеррі на 3 дії.....	287
П'ЕСА, ЩО ЇЇ ПИСАЛО ЖИТТЯ. “Часи минають”, п'еса на 3 дії Ю. Грома.....	288
1939 р.	
ТАРАС БИСТРИЧЕНКО: “ПОСОЛ НА СЕСІЇ...”. Комедія з волинсько-поліського життя в 3-х відслонах.....	290
МИХАЙЛО ПРИЙМАК: “СТРІЛЕЦЬКА РУКА...”. П'еса на 4 дії.....	291
1944 р.	
КОНЦЕРТ В КЛЮБІ.....	292
ВЕЧІР ПАМ'ЯТІ Т. ШЕВЧЕНКА.....	293
ВИСТАВИ ТЕАТРУ “ВАР'ЄТЕ” В САМБОРІ.....	295
В КОМЕДІЙНОМУ ЖАНРІ. Комедія “Гріхи молодости” А.Баха.....	296
ЩО КОМУ ПОДОБАЄТЬСЯ.....	297
1952 р.	
ЧОРНОМОРЦІ. Оперетка на 3 дії Я. Кухаренка.....	299
Я І МОЯ СЕСТРА. Музична комедія у 2 діях.....	300
1954 р.	
НОВА УКРАЇНЬСЬКА П'ЕСА. “Чай у пана прем'єра” комедія на 3 дії Б. Нижанківського й З. Тарнавського.....	302
1962 р.	
АКТОРИ. Драматична вистава на 3 дії Л. Полтави.....	304
1966 р.	
НАЙКРАЩІ ХЛОПЦІ З ДИВІЗІЇ. Музична комедія на 3 дії, лібрето О. Лисяка.....	305

Львівський національний університет імені Івана Франка
Кафедра театрознавства та акторської майстерності
Український Вільний Університет

Наукове видання

Григор Лужницький
Наукові праці, статті, рецензії

Підписано до друку 25.12.2003
Формат видання 60x90/16
Друк офсетний. Папір офсетний.
Фіз. друк. арк. 22,5. Умовн. друк. арк 22,5
Наклад 1000. Зам. № 306

Видавничо-виробниче підприємство “Місіонер”.
Друкарня ВВП “Місіонер”