

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

КОНЦЕПЦІЇ ТЕАТРУ БЕРЕЗІЛЬ, ВІДТВОРЕНІ Й. ГІРНЯКОМ В ЕМІГРАЦІЇ

Виконав:

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Дмитро БЄЛИЙ

Науковий керівник:

Заслужений артист України, старший викладач
кафедри майстерності актора ХДАК
Павло КУЧИН

Наукові рецензенти:

- 1) кандидат мистецтвознавства, старший викладач
ХДАК
Віталій МІЗЯК
- 2) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського
Людмила КОЛЧАНОВА

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЕСВ /
«18» січня 2021 року

Харків
2021

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
25 вересня 2019 року

ЗАВДАННЯ на виконання кваліфікаційної роботи магістранта Дмитра БЄЛОГО

1. Тема: «Концепції театру "Березіль", відтворені Й. Гірняком в еміграції»

науковий керівник:

Заслужений артист України, старший викладач кафедри майстерності актора
Павло КУЧИН

затвержені рішенням кафедри режисури від 25 вересня 2019 р.

2. Строк подання роботи – 18 січня 2021 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджуються мистецькі пошуки Й. Гірняка як послідовника концепцій «Березоля» та носія генетичного коду українського національного театру в еміграції.

4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ТВОРЧОСТІ Й. ГІРНЯКА

РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ Й. ГІРНЯКА ЯК ПОСЛІДОВНИКА
КУРБАСІВСЬКОЇ ДУМКИ В ЕМІГРАЦІЇ

РОЗДІЛ 3. ПОКАЗОВА ТВОРЧА СПАДЩИНА Й. ГІРНЯКА В
ЕМІГРАЦІЇ

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	доцент, кандидат мистецтвознавства Світлана Шумакова	30.04.2020	
Розділ 1	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент Ігор Борис	19.05.2020	
Розділ 2	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент Ігор Борис	29.05.2020	
Розділ 3	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент Ігор Борис	21.09.2020	
Висновки	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент Ігор Борис	01.10.2020	
Список використаних джерел	доцент, кандидат мистецтвознавства Світлана Шумакова	10.10.2020	
Додатки	доцент, кандидат мистецтвознавства Світлана Шумакова	17.10.2020	

6. Дата видачі завдання – 25 вересня 2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	30.05.2020	
2.	Розділ 1	25.06.2020	
3.	Розділ 2	30.06.2020	
4.	Розділ 3	30.10.2020	
5.	Висновки	15.11.2020	
6.	Список використаних джерел	30.09.2020	
7.	Додатки	15.10.2020	
8.	Редагування тексту	29.11.2020	
9.	Збір рецензій	27.12.2020	

Магістрант

(підпис)

Дмитро БЄЛИЙ

(ім'я та прізвище)

Науковий керівник
роботи

(підпис)

Павло КУЧИН

(ім'я та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Й. ГІРНЯКА	13
1.1. Аналіз наукових джерел.....	13
1.2. Методи дослідження.....	18
1.3. Визначення понять дослідження.....	22
Висновки до розділу I.....	27
РОЗДІЛ II. МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ Й. ГІРНЯКА ЯК ПОСЛІДОВНИКА КУРБАСІВСЬКОЇ ДУМКИ В ЕМІГРАЦІЇ	28
2.1. Концепції театру «Березіль» та творче становлення Й. Гірняка під орудою Л. Курбаса.....	28
2.2. Шлях до еміграції: на засланні в Чиб'ю та Львівський період.....	39
2.3. Творчі пошуки Й. Гірняка в Європі у 1945 – 1949 рр.: театр-студія в Австрії та Німеччині.....	43
2.4. Творчі пошуки Й. Гірняка в Америці у 1949 – 1960 рр.: театр-студія, «Український театр в Америці» та «Театр слова».....	58
Висновки до розділу II.....	75
РОЗДІЛ III. ПОКАЗОВА ТВОРЧА СПАДЩИНА Й. ГІРНЯКА В ЕМІГРАЦІЇ	78
3.1. Трагедія роздвоєності людини «Мати і я» за мотивами творів М. Хвильового.....	78
3.2. «Сон української ночі» та «Хожденіє Мамає по другому світі»: коли традиція стає новацією.....	82
3.3. Три версії вистави «Пошились у дурні»: еволюція постановки від «Березоля» до театр-студії в Америці.....	95
Висновки до розділу III.....	109
ВИСНОВКИ	112
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	119

ДОДАТКИ	129
----------------------	-----

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасне українське театральне мистецтво безсумнівно має прагнути до новацій, проте не можна забувати, що все нове беззастережно містить в собі частки старого та по суті є його результатом. Небажання враховувати досвід попередніх поколінь позбавляє творчість зв'язку з ментальним спадком та певної генетичної підмоги, роблячи його неунікальним та нецікавим як явище в контексті національної театральної школи.

Діяльність театру «Березіль» під творчим керівництвом Л. Курбаса сміливо можна назвати одним з найбільш знакових періодів для українського театального мистецтва не тільки в ХХ ст., але й в цілому. Серед безлічі талановитих творців, що яскраво заявили про себе на підмостках цього творчого об'єднання, особливе місце займає Йосип Йосипович Гірняк. Він був не просто актором, що володів винятковою виконавською майстерністю та унікальною стилістичною гнучкістю, але й носієм ідей «Березоля», транслятором естетики Леся Курбаса, згодом популяризуючи її далеко за межами України.

Й. Гірняк втілював тип універсального, показового актора того часу. Протягом багаторічної акторської практики, він створив низку високопрофесійних сценічних образів, які не мали аналогів у вітчизняній театральній школі. Діапазон його можливостей охоплював як персонажів класичної, так і героїв сучасної драматургії. Він вмів пристосовуватися до жанрового розмаїття, філігранно вписувався у створену автором художню реальність та був органічний у будь-яких режисерських рішеннях. Йому пророчили великі перспективи.

Але, на відміну від багатьох інших учнів Л. Курбаса, які з покорю прийняли нові погляди та умови радянської влади, що було гарантом їх спокійного кар'єрного благополуччя, Й. Гірняк пішов іншим, більш звивистим, нестабільним і нічого не гарантуючим шляхом - збереження та продовження творчої думки свого наставника. Це той випадок, коли акт так званого

«споживання», мав віддачу з посиленням, розширенням та спробою репрезентувати отримане за одне десятиліття протягом більше 30 років.

Звільнившись від впливу ідеологічного режиму, Й. Гірняк зміг не тільки зберегти в собі геніального острохарактерного актора-митця, але й професійно розкритись в області режисури та театральної педагогіки. Весь мистецький досвід, отриманий на рідних землях, а особливо - в творчому об'єднанні «Березіль», допоміг Й. Гірняку разом з командою однодумців організувати театр-студію, яка б просувала в Австрії, Німеччині та США, насамперед, творчі погляди Л. Курбаса.

Тому великий науковий інтерес представляють мистецькі пошуки Й. Гірняка в період еміграції, як послідовника концепцій «Березоля» та носія генетичного коду українського національного театру.

В радянській Україні особистість Й. Гірняка довгий час була заборонена, а значимість його діяльності применшувалася, не афішувалася або приховувалася. Тільки в період незалежності ситуація почала поступово змінюватися. Окремі сторони творчості Й. Гірняка різних періодів піддалися науковому висвітленню. Однак потреба в ґрунтовному вивченні, поглибленні та осмисленні досягнень Й. Гірняка в еміграції є й досі актуальною для формування цілісності спадщини вітчизняного театру та зміцнення позицій національної театральної школи.

Зв'язок роботи з науковими планами і темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури та плану Харківської державної академії культури 2016 – 2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол №12, від 10 лютого 2016 р.), та є складовою теми «Проблема методичного забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури».

Мета і завдання дослідження. Мета роботи — Дослідити творчий досвід Й. Гірняка в еміграції на вміст, ступінь відтворення та продовження концепцій

театру «Березіль». Для досягнення поставленої мети потрібно здійснити такі завдання:

- проаналізувати літературні джерела, присвячені діяльності театру Березіль та творчості Й. Гірняка, зокрема, в еміграційний період;
- встановити методи дослідження творчості Й. Гірняка;
- дати визначення термінологічної бази дослідження творчості Й. Гірняка;
- вивчити концепції, закладені в творчу основу «Березоля» Л. Курбасом;
- виявити особливості мистецького шляху Й. Гірняка після 1933 р. і до еміграції в Австрію;
- проаналізувати акторські, режисерські та педагогічні пошуки Й. Гірняка в Європі та їх особливості, розглянути в контексті зв'язку з концептуальною спадщиною «Березоля»;
- визначити творчі надбання Й. Гірняка в Америці та їх специфіку, розглянути в контексті зв'язку з мистецькими концепціями Л. Курбаса;
- простежити різні версії окремих показових вистав з доробку Й. Гірняка в еміграції, позначити їх характеристику та проаналізувати мистецькі особливості;
- узагальнити матеріали та встановити вагу творчості Й. Гірняка.

Об'єкт дослідження — Творчі надбання Й. Гірняка.

Предмет дослідження — Й. Гірняк як послідовник концепцій театру «Березіль» в еміграції.

Методи дослідження. Згідно з метою та завданнями методи дослідження за темою «Концепції театру Березіль, відтворені Й. Гірняком в еміграції» включають в себе міждисциплінарний, мистецтвознавчий та культурологічний підходи. Міждисциплінарний підхід базується на синтезі історії, літератури, культури та мистецтва. Мистецтвознавчий підхід використовується для визначення художніх особливостей творчості Й. Гірняка в еміграції, як носія «традицій» Березоля та національної театральної школи. У руслі мистецтвознавчого підходу використовуються такі методи: метод аналізу

акторської, режисерської, педагогічної діяльності Й. Гірняка в еміграції для того, щоб визначити суть і ступінь успадкування їм творчих концепцій театру «Березіль»; метод аналізу різних версій окремих вистав Й. Гірняка в еміграції для фрагментовного порівняння та позначення їх творчих особливостей, оцінювання загального мистецького рівня; метод класичного мистецтвознавчого аналізу для окреслення особливостей діяльності Й. Гірняка в період еміграції. Культурологічний підхід об'єднує дослідницький потенціал, що накопичено набором, вивчаючих культуру, наук та реалізує прагнення до аналізу творчості Й. Гірняка в еміграції як культурологічного феномену [110]. У руслі культурологічного підходу використовуються методи: системно-структурний, для здобуття знань про предмет з точки зору його специфічних системних характеристик; історико-генетичний метод, для розкриття явища в його зародженні, становленні та відмиранні через призму зв'язків з минулим; компаративний, для встановлювання схожості та відмінності між явищами, їх особливостей через порівняння; біографічний метод, що досліджує відображення життєвого досвіду митця та його особливостей на акті творчості; наративний, для опису подій, фактів або вражень; аксіологічний, для осмислення творчості й творчих здобутків Й. Гірняка в еміграції у вимірах трансформацій ціннісних орієнтирів та ідеалів різних культурних парадигмів; метод періодизації, для умовного поділу явища на часові періоди; проблемно-хронологічний метод, для структурування обсягів фактологічного матеріалу крізь призму існуючих проблем; може застосовуватися метод ідеалізації, який конструює подумки об'єктів, яких немає в дійсності або які практично нездійсненні; метод термінологічного аналізу, для здійснення експлікацій основних понять роботи. Загальнонаукові методи: метод аналізу, що розділяє складні явища на окремі простіші елементи, а також виокремлює в явищах ті чи інші функції, властивості, відношення між елементами; метод синтезу виконує зворотну процедуру та поєднує різні елементи, сторони, частини, властивості в одне ціле; метод дедукції, що дозволить перейти із загального до конкретного,

від теорії до вияву; метод індукції, що дозволяє переходити від конкретних точок зору до загальних висновків з приводу того чи іншого питання; метод аналізу літературно-історичних джерел, культурних текстів, що дасть більш повну інформацію стосовно творчих здобутків Й. Гірняка; метод узагальнення, для підведення результатів дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в розширенні, поглибленні, конкретизації знання та розуміння творчої спадщини Й. Гірняка в еміграційному періоді, формулювання нових теоретичних узагальнень сценічної практики актора, режисера та педагога, як носія курбасівських ідей та представника національної театральної школи, їх контекстуальному осмисленні.

Удосконалено цілісний мистецтвознавчий погляд на окремі показові вистави (версії вистав) з доробку Й. Гірняка закордоном. Поглиблено розуміння «репрезентативних» та індивідуальних особливостей мистецтва Й. Гірняка в еміграційному періоді. Набув подальшого розвитку аналіз професійного вияву Й. Гірняка як актора, режисера та педагога. Сприяло формуванню наукового інтересу до вивчення впливу специфіки життя в еміграції на творчість українських митців ХХ століття та до тем: «Актуальний театр в еміграції», «Українське театральне мистецтво в еміграції», «Розвиток виконавської майстерності Й. Гірняка».

Практичне значення одержаних результатів. Результати цієї магістерської роботи можуть бути використані у навчальному процесі, зокрема для студентів, які опановують культурно-мистецькі спеціальності «Історія українського театру» та «Майстерність актора». Матеріали праці також сприятимуть подальшим дослідженням у галузі вітчизняної культури та мистецтва. Окремі положення магістерської роботи можуть бути використані в сучасних арт-практиках, лекціях, тренінгах тощо.

Апробація результатів дослідження. Результати магістерського дослідження було апробовано на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ

століття» (23-24 квітня 2020 р.) та Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (26-27 листопада 2020 р.).

Публікації. Основні ідеї та положення магістерського дослідження було відображено в 2 публікаціях:

1. Бєлий Д. О. Опыт существования театра-студии Й. Гирняка в эмиграции // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квітня 2020 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2020. С. 144.
2. Бєлий Д. О. О творческих ориентирах в деятельности Й. Гирняка после 1933 года // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2020 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2020. С. 225.

Структура магістерської роботи зумовлена поставленими метою та завданнями. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел та додатки. Загальний обсяг магістерської – 142 стор. Основний зміст викладено на 128 стор.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Й. ГІРНЯКА

1.1. Аналіз наукових джерел

Встановлення основних напрямків вивчення творчої спадщини Й. Гірняка в еміграції, виокремлення методів й уточнення понятійно-термінологічного апарату сприятиме досконалості дослідження теми магістерської роботи, глибинного та послідовного вивчення сформульованих завдань й виведенню структурних висновків.

Джерельна база з теми дослідження представлена книгами, монографіями, мемуарною літературою, епістолярієм сучасників, науковими працями, статтями, нарисами, рецензіями, періодичними виданнями, електронними ресурсами та розділена по відповідним періодам творчості.

Однією з фундаментальних робіт у вивченні еміграційного періоду була монографія-колаж україно-американського перекладача, літературного критика, прозаїка, поета-модерніста, члена та одного із засновників спілки Нью-Йоркської групи Б. Бойчука «Театр-студія Йосипа Гірняка и Олімпії Добровольської» [99]. У ній зібрано загальний пласт інформації про діяльність Й. Гірняка та його однодумців на основних етапах творчого існування в рамках театр-студії та театру в еміграції. Завдяки цій праці з'явилася можливість з різних сторін проаналізувати події всередині майстерні Й. Гірняка та сформулювати загальну картину щодо їх творців, творчих концепцій та спадщини, що представлена різноманітним спектром сценічних робіт. Книга складається з базових біографічних відомостей, інформації про закладені основи, орієнтири та тенденції. Окрему цінність всередині роботи мають записи, опубліковані з щоденника В. Змія, що розповідають про внутрішню «кухню» театр-студії, про заняття, репетиції, події, що відбувалися в ній. Висвітлено настрої учасників, думки та вислови керівників колективу. У рамках книги зібрані думки самого укладача щодо тих чи інших вистав, свідком яких він став. Їм описані сюжети рідкісних п'єс, поставлених не тільки на етапі театр-студії, але й в період

існування «Українського Театру в Америці». Також опубліковані критичні замітки, думки та рецензії деяких авторів різних років. Окрему увагу займають вкладення у вигляді фотографій, списків ролей, відіграних вистав та інших додаткових відомостей. Отримана з даної роботи інформація сприяла продуктивному ходу дослідження. Відповідно до поставлених завдань виділені аспекти акторських, режисерських та педагогічних особливостей Й. Гірняка. Визначено основні творчі цілі, закладені в фундамент діяльності студії. На прикладі вистав позначені основні стилістичні напрямки, рішення, задуми, в тому числі ті, що знаходять співзвуччя з курбасівською спадщиною.

Не менш значущою виявилась спільна праця критиків-мистецтвознавців В. Хмурого, Ю. Дивнича, Є. Блакитного (Наконечного) «В масках епохи: Й. Гірняк»[19], в якому розглянута сценічна діяльність Й. Гірняка в різних часових відрізках від 1915 до 1947 року. Інформація подана різноаспектно, хоча й лаконічно. Незважаючи на стислість, авторам вдалося провести точний огляд основоположних моментів з життя та творчості Й. Гірняка. У розділі «Етюд», написаному В. Хмурим, охоплюються періоди з моменту акторського становлення в аматорському театрі січових стрільців та до роботи в Березолі. Розглянуто сценічні втілення в ролях Голохвостого («За двома зайцями»), Сір де Беліля («Жакерія»), Миколи II («Пролог»), Мюскара («Золоте черевко»), Кума («Народний Малахій») та Мيني («Мина Мазайло») в Березіля. Дана інформація фрагментарно окреслює майстерність Гірняка, акцентує увагу на його творчих трансформаціях, дає уявлення про діапазон, про гнучкість та універсальність його таланту. «У масках епохи» Ю. Дивнича описуються 1930-1933 роки, де творчість волелюбного Л. Курбаса починає активно придушуватися радянською владою. Відбуваються спроби насадження творчих планів, орієнтирів та напрямів. На тлі цього Гірняк продовжує створювати філігранно виліплені образи у п'єсах Микитенка, Корнійчука, а особливо - М. Куліша (Зброжек у «Маклена Граса»). У наступному розділі «Розгром» підтекстово передається громадянська позиція Гірняка, розповідається про арешт, заслання на північ, про

режисерський та педагогічний шлях, про повернення в Україну, перший досвід театр-студії та вирішення емігрувати. У розділі «На еміграції» Є. Блакитний висвітлює табірне життя та творчість Й. Гірняка в Австрії та Німеччині. У цілому, робота охоплює цікаві моменти та деталі феномена життя Гірняка, структуруючи та істотно розширюючи інформаційну підмогу. Розширено розуміння біографічної частини, специфіки акторського виконання Й. Гірняка, виділені етапи входження в режисерсько-педагогічну роботу, деталізована інформація про події після 1933 року.

Особливу дослідницьку цінність представляють мемуари «Спогади»[37] Й. Гірняка, в яких автор у подробицях розповідає про життя та творчість, зачіпаючи найголовніший та смислоутворюючий етап - роботу в театрі Березіль під керівництвом Л. Курбаса та його вплив на подальше світовідчуття. Перша частина книги складається зі спогадів про перші кроки в галицьких театрах, які публікувалися раніше в «Листах до приятелів», істотно розширюючи та доповнюючи вже відомі факти. Завдяки спогадам з цієї частини життя, виникає цілісне уявлення про особистість актора, про становлення в ньому творця, про його перші творчі досвіди. Друга частина складається зі спогадів про театр «Березіль». Цей розділ вмістив в себе унікальну інформацію, яка публікувалася вперше та перекривала всі ті білі плями, які були утворені в результаті дій сталінської влади. У цілому, робота пролила світло на раніш невідомі або приховані події та факти. Поручено творчі аспекти праці, що відображають не прості біографічні відомості, але й сутність того чи іншого процесу та явища, що стало особливо важливим у рамках даного дослідження. Третя частина спогадів являє собою зібрання листів про життя в засланні. Основний текст, силами упорядника Б. Бойчука, синтезований разом з уривками зі статей, розмов й численними рідкісними фотографіями. Також Й. Гірняком було опубліковано ряд статей-роздумів, що стосуються його соратників, колег-сучасників, Леся Курбаса та березилівського періоду творчості. Проаналізовано ментально-особистісні характеристики творця, що сформували психологічні установки в

ранній період творчості, виділені особливості роботи в МОБ та театрі Березіль, відстежено професійно-особистісну трансформацію, яка вплинула на подальше світосприйняття та творчість. Опубліковані мемуари й листування, дають можливість побачити події очима їхніх сучасників та безпосередніх учасників подій, акторів, відчути психологічний клімат доби.

Книга канадського театрознавця, педагога, професора українського походження В. Ревуцького «Нескорені березільці»[82] більшою мірою є осмисленням та компіляцією всіх попередніх робіт, пов'язаних з Й. Гірняком. Це витримка, що підводить фінальні підсумки життєвого та творчого шляху Й. Гірняка та його дружини - О. Добровольської. Окреслено їх роздільний та спільний творчий внесок в українське театральне мистецтво. Цінність роботи полягає в широкому інформаційному охопленні та концентрації викладеного матеріалу. Розширено розуміння особливостей творчого життя Й. Гірняка та його студії.

Окрім попередньої роботи, автор опублікував ряд монографій, серед яких й «Лесь Курбас у театральній діяльності в оцінках сучасників»[72]. Книга являє собою багаторівневу збірку з основних статей та листів Л. Курбаса, статей дослідників його творчості, публіцистики різних років, рецензій на деякі його постановки; статей та документів, пов'язаних з репресіями, розстрілом; бібліографія творчості та ін. Цінність проявлена не тільки в кількісному відношенні, але й в унікальності. Багато матеріалів опубліковано вперше після довгих років забуття. Ця монографія істотно вплинула на дослідження концепцій театру Березіль, була всебічно розглянута, проаналізована й використана в його користь. Отримано детальне уявлення про феномен Березіль, про напрямки його роботи, про творчі методи та основи. Також автор публікував статті (наприклад: "До 90-ліття театру - студії Гірняка, Добровольської"[83]), замітки, тобто був активним по відношенню до дослідження творчості українських діячів мистецтва за кордоном, зокрема - Й. Гірняка, доповнюючи та розширюючи інформацію з їх спадщини.

Не меншу цінність представили книги, нариси та статті українського театрознавця В. Гайдабури. Його роботи, такі як «Театр, розвіяній по світу»[35] («Гірниачкі та їхні театральні діти»), «Дорога, незабутня наша ...»[34], Йосип Гірниак: «Розбрелись, як у морі кораблі»[31] та ін. представляли собою екскурс, що висвітлює проблематику існування творця в умовах еміграційного життя. Їм розглянута політична, соціальна, психологічна та творча складова життя Й. Гірниака в еміграції на різних етапах. У деяких роботах використовуються вставки з письмового спілкування з Й. Гірниаком, О. Добровольської та їх сучасниками, за допомогою яких відкривається ряд додаткових розумінь щодо їх життєвих перипетій. Розширено уявлення спектру проблем, з якими стикався Й. Гірниак за кордоном, починаючи від побутових й закінчуючи творчими.

Важливою складовою джерельної бази становили численні матеріали публікацій періодичних видань України, Європи та Америки, автори яких представлені різними поколіннями: від сучасників Й. Гірниака та й до наших днів. На їх обкладинках часто публікувалася інформація щодо вистав, рецензії, відгуки, замітки, оголошення тощо. Саме за допомогою газет та журналів люди того часу отримували цінну для себе інформацію. Важливо відзначити, що крім загальнотематичних видань, існували й цілеспрямовані, що висвітлюють, наприклад, тільки питання культури. Серед зазначених назв, представлена періодика, яка так чи інакше була сполучною ланкою між творчістю Й. Гірниака та простими читачами й використовувалася в даному дослідженні. Це: «Українське слово», «Сучасність», «Громадський голос», «Свобода», «Українська літературна газета», «Арка», «Новодій», «Час», «Українські вісті» та ін. Все, що стосувалося діяльності Й. Гірниака після 1933 року та було знайдено в архівах бібліотек, оброблено, виокремлено та використано в якості матеріалу для даної роботи. Особливу цінність представляла театральна критика й відгуки сучасників тієї доби про вистави.

Незважаючи на кількісне різноманіття знайденої інформації, важливо констатувати гостру нестачу, загальну складність видобутку унікального

літературного матеріалу в зв'язку з особливою специфікою теми дослідження.

1.2. Методи дослідження

Виходячи з мети та завдань, основним ґрунтом методів дослідження творчості Й. Гірняка в контексті відтворення та продовження ним концепцій театру Березіль на теренах Європи та Америки, як суперечливого мистецтвознавчого явища, що віддзеркалюється у історії, літературі, культурі, мистецтві в його традиційних та інноваційних формах, є міждисциплінарність. Дослідником міждисциплінарного підходу О. Снопковой відзначено, що «комплексність досліджуваних явищ детермінує міждисциплінарні синтетичні дослідження, в яких об'єкт вивчення фіксується в різних предметних проєкціях і описується в різних моделях наукового пізнання з метою отримання цілісного знання...» [93, с. 113].

Силами мистецтвознавчого підходу визначено особливості творчих пошуків Й. Гірняка в еміграції, як послідовника курбасівських ідей та їх значення для українського театрального мистецтва. У роботі І. Нехайовой даний підхід позначається як «сукупність позицій, відповідно до яких досліджуються емпіричні факти, закони художньої діяльності, особливості творчого процесу автора, а також їх поєднання в творі мистецтва» [77] Основні методи, які використовуються в межах цього підходу - це метод аналізу художнього твору, у даному випадку – конкретних вистав; метод аналізу персоналії, у конкретному випадку – творчої діяльності Й. Гірняка в еміграції; метод класичного мистецтвознавчого аналізу. Об'єднуючою складовою викладених спеціальних методів є загальнонауковий - метод аналізу.

Завдяки культурологічному підходу з'являється можливість досліджувати різноманітні об'єкти та явища з точки зору культурології. В даному випадку мова йде про творчий внесок Й. Гірняка. Функції культурологічного підходу визначаються науковцями В. Шейко та Н. Кушнарєнко як ті, що «інтегрують дослідницький потенціал, накопичений рядом наук, які вивчають культуру

(філософія культури, теорія культури, мистецтвознавство, психологія культури, соціологія культури, історія культури та ін.), і реалізують прагнення до аналізу предмета дослідження як культурного феномену. У межах культурологічного підходу культура розглядається як система, та складається і функціонує у взаємодії: об'єктивної (будь-які культурні об'єкти) і суб'єктивної («зліпок» культури і свідомості) форм; раціональної та емоційно-чуттєвої її складової; культурно-новаційних механізмів проникнення культури в усі галузі і сфери людської діяльності; процесів виробництва, розповсюдження (трансляцій) і «присвоєння» культурних цінностей тощо» [110]. Тому художня спадщина та внесок Й. Гірняка розглядатимуться в більш ширших аспектах, ніж театральне мистецтво в еміграційному середовищі. Буде позначена його вагомість у вітчизняних та зарубіжних сценічних процесах; розглядаючи творчість Й. Гірняка під призмою історично-культурних передумов, буде встановлено зв'язок з ідеями та концепціями театру Березіль й українським національним театром; буде дана оцінка вкладу в формування та розвиток не тільки театральної культури, а й культури в цілому. Для цього треба звернутися до поліфонії конкретних культурологічних методів.

Системний аналіз представляє набір методів вирішення складної проблеми на засадах її поділу на більш прості підпроблеми [95]. Тобто системно-структурний метод являє собою один із провідних інструментів наукового пізнання, суть якого, на думку дослідника В. Попова, полягає у виділенні елементів, вивченні їх властивостей та встановлення стабільних зв'язків між ними. В даному випадку мова йде про творчість Й. Гірняка в еміграції, як про систему, яка складається з елементів, тобто складних виявів цієї творчості: акторських, режисерських, педагогічних.

Звернення до історико-генетичного методу дозволить проаналізувати походження та етапи розвитку такого явища, як творчість Й. Гірняка в еміграції, її зв'язок із «традиціями» чи то умовними системами, які витікають з інших

систем . Цей метод, як спосіб осмислення минулого, справжнього та майбутнього передбачає пошук коренів впливу в минулому [100].

В рамках спеціальної спрямованості, компаративний метод виявляється в одній з його форм, а саме - в порівняльно-історичній. Таким чином, використовуючи порівняння, виявляється загальне і часткове в історичних проявах творчості Й. Гірняка в еміграції, досягається пізнання різних історичних аспектів в розвитку даного явища [94].

Події з життя Й. Гірняка, стаючи частиною його біографії, мали безсумнівний комплексний вплив не тільки на його особистість, а й на творчість, зокрема і по більшій мірі. Біографічний метод дослідження як раз розглядає життєвий досвід творця, його особистісні складові, як головні спонукаючі та пояснювальні чинники в акті творчості. На думку фундатора цього методу - Шарль Огюстен де Сент-Бева (1836-1839), формування творчої особистості митця визначається спадковістю, літературним та творчим оточенням [59]. Георгом Брандесом, який назвав свій метод історико-психологічним, велика увага приділялася також ідеологічній приналежності творця [59], що було співзвучно з життєвої проблематикою Й. Гірняка та займало одну з провідних тем у ній.

Наративний або описовий метод дослідження, на думку А. Кліковкіна, полягає в переогляді та «... систематизації історичного матеріалу. Кінцевим результатом використання методу є опис, як найповніше розкриття індивідуально-неповторних характеристик досліджуваного об'єкта» [59, с. 118]. Використання цього методу в даній роботі є необхідністю, тому як існує проблематика нестачі вичерпного матеріалу з багатьох сторін досліджуваних питань; використовується схематична систематизація по хронологічним, структурно-функціональним та причино-наслідковим принципам [59]. Не дивлячись на критику в науковому товаристві, наративний метод вважається важливим та потрібним. Він сприяє первинному аналізу тих чи інших подій, що полегшує роботу при подальших більш глибоких дослідженнях.

Аксіологічний метод впливає з такої філософської дисципліни, як аксіологія, та ставить питання про співвідношення цінностей та оцінок. Російські філософи Н. Бучило і А. Чумаков висували точку зору, що ці категорії взаємопов'язані та не можуть існувати одна без одної. Завдяки оцінці, людина проповідує одні цінності, відкидає інші та вибудовує з цього приводу ієрархію. Варто згадати про оціночні судження. Так, наприклад, судження про результати мистецтва кваліфікуються, на думку Е. Джалілова, в поняттях істинності або фальшивості [39]. Виходячи з цього, можна говорити про доречність використання оціночного методу для осмислення цінності та цінностей творчості Й. Гірняка в еміграційному періоді під кутом минулого, сьогодення та майбутнього.

Метод періодизації дозволить розбити досліджуваний історичний процес на тимчасові відрізки, відповідно до тих критеріальних змін, які в ньому відбулися. Приводом до цього процесу можуть бути різного роду події, повороти, переломи в будь-яких категоріях, сферах та порядках, у даному випадку, в житті та творчості Й. Гірняка [59].

Проблемно-хронологічний метод сприяє механізму виокремлення потрібної сторони питання, яка розглядається в хронологічній послідовності, відсікаючи при цьому інші сторони [59]. Для цієї роботи метод є досить актуальним, тому як в літературних джерелах про творче життя Й. Гірняка в еміграції присутні інші персоналії, використання інформації про які не завжди доцільне.

Частково може бути використаний метод ідеалізації, що дозволяє, на думку В. Шейка та Н. Кушнарєнко, «...конструювати помисли об'єктів, яких немає в дійсності або які практично неможливі. Мета ідеалізації: позбавити реальні об'єкти деяких притаманних їм властивостей і наділити (подумки) ці об'єкти деякими нереальними і гіпотетичними властивостями. ... Мета досягається завдяки: багатоступінчастому абстрагуванню; переходу думки до кінцевого випадку розвитку якоїсь властивості; простому абстрагуванню» [110, с. 82]. Цей

метод буде доречний при аналізі тих чи інших висловлювань, вчинків Й. Гірняка та його найближчого оточення, коли в літературних джерелах інформація відсутня, але супутні непрямі дані дозволяють розглянути ситуацію з точки зору методу ідеалізації. Також можливо його застосування, особливо в кінці розділів та підрозділів, з метою згладжування деякої напруженості, депресивності та фатальності, применшуючи суворість реальності, таким чином, прикрашаючи її нереальним.

Дослідження, побудовані на теорії, вимагають опису, аналізу й уточнення понятійного апарату конкретного наукового напрямку. Метод термінологічного аналізу за В. Титовою – це «один з теоретичних методів дослідження, спрямований на розкриття сутності досліджуваних явищ за допомогою виявлення й уточнення значень і сенсів термінів (понять). Результатом термінологічного аналізу стають дефініції та експлікації, а також визначення виявлених наукових підходів відносно трактування відповідних понять» [101]. Цей метод дозволить дати визначення, встановити призначення та виявити взаємозв'язок між основними термінами дослідження: «гротеск», «умовність», «театральність», «рев'ю».

1.3. Визначення понять «гротеск», «умовність», «театральність», «рев'ю»

Розглянувши специфіку художнього вияву Й. Гірняка в еміграції, було виокремлено основні поняття, які склали підґрунтя дослідження, а саме: «гротеск», «умовність», «театральність», «рев'ю» та додаткові уточнюючі, або пов'язані терміни.

У театральному словнику П. Паві «гротеск» визначається як «вид художньої образності, заснований на комічному, карикатурному, бурлескно-хімерному ефекті» [79, с. 57-58]. У вступному слові до п'єси «Кромвель», Гюго писав: «... В світогляді нових народів гротеск, навпаки, грає величезну роль. Він зустрічається в усіх напрямках; з одного боку, він створює потворне і страшне; з іншого - комічне і блазнівське. ... Тут ми тільки відзначимо, що гротеск ... є ...

найбагатшим джерелом, який природа відкриває мистецтву» [79, с. 58]. Тобто гротеск, виходячи з раніше написаного, є ні що інше, як формене спотворення по відношенню до відомої або визнаною норми, але за цією неправдою ховається художнє узагальнення важливих життєвих явищ.

У більш спеціальному сенсі, він може бути застосовний до драматургічного матеріалу та сценічного дійства. Парадоксально те, що підкорюючись принципу спотворення, гротеск не втрачає зв'язок з реалістичними деталями та продовжує відчувати конкретне. Називаючи театр вищої виразною формою гротеску, В. Мейєрхольд дає йому таке термінологічне формулювання: «Навмисне перебільшення, реконструкція (спотворення) природи, поєднання предметів, що вважається неможливим як у природі, так і в нашому повсякденному досвіді, з дуже великим упором на чутливу, матеріальну сторону таким чином створеної форми » [79, с. 58]. Їм підкреслено, що гротеск - це не просто характеристика форми, але й стилю; він синтетичний, та глибокий за змістом.

В іншому словнику доповнюється, що гротеск заснований на різких контрастах [96].

Менш абстрактне значення терміну розкриває Е. Вахтангов, що «гротеск - це прийом, що дозволяє акторові, режисерові внутрішньо виправдовувати яскравий, кондентований зміст даного твору. Це межа виразності, точно знайдена форма для сценічного втілення найглибшої, самої потаємної суті змісту. Для режисера - це завершення його творчих пошуків в органічному поєднанні форми та змісту вистави ... » [96, с. 6].

К. Станіславський розмірковував щодо гротеску трохи інакше, розрізняючи його на «лжегротеск» та «справжній гротеск». «Лжегротеск» означав перемогу форми над сутністю, а «справжній гротеск» - його протилежність: «повне, яскраве, влучне, типове, всевичерпне, найбільш просте зовнішнє вираження великого, глибокого та добре пережитого внутрішнього змісту ролі й творчості артиста» [12, с. 78]. За Мейєрхольдом, гротеск «пов'язує

в синтезі екстракти протилежностей», створюючи «картину феноменального». Виводячи гротеск в одну позицію разом з перебільшенням та шаржем, Станіславський не рахував його ні методом, ні навіть прийомом. [87]

Пізніше виникло визначення «психологічного гротеску», що використовувався Г. Товстоноговим та Б. Алперс. Останній поділяв гротеск на «пластичний» (по Мейрхольду) та психологічний (по Станіславському). В якості ідеального випадку розглядався перехід від пластичного гротеску до психологічного (у М. А. Чехова). Що було спробою поєднати два протилежні напрямки: «психологічний» театр та «умовний театр» [87].

На думку М. Бахтіна, «... гротеск надає зображенню умовність, ... гротеск відрізняється двоплановістю ...» [90, с. 32-33].

«Гротеск» є складовою частиною «театру синтезу» та одним з визначень «умовного» театру.

«Театр синтезів», перебуваючи в системі умовності, на думку О. Таїрова означав те місце, де органічно поєднуються всі різновиди сценічного мистецтва та в результаті являють собою єдиний монолітний твір.

Умовний театр створює за допомогою гротеску, який підпорядковується синтетичності, «... не характери або типи, а образи-синтези, що представляють не одиничних людей, а філософськи абстраговані узагальнення сенсу їх існування та його «вічних законів», протиріч сучасної свідомості та людських відносин» [98, с. 230]. Це важлива стверджувальна категорія у рамках аналізу комплексу термінів та безпосередньо пов'язана з об'єктом дослідження.

Театральна «умовність» за словником П. Паві: «сукупність експліцитних або імпліцитних ідеологічних та естетичних «передумов», що дозволяють глядачеві правильно сприймати уявлення; угода між автором та публікою, згідно з якою перший пише та ставить на сцені свій твір відповідно до відомих норм, існуючих серед других» [79, с.395]. Звернення до «умовності» означає звернення до правдоподібності, з метою встановлення та підтримки театральної розмови між творцем і глядачем, приєднання останнього до гри. Відзначається, що

«умовність як правдоподібність» або «умовність як прийом», в силу історичних причин, - важко визначальні поняття.

У сприйнятті терміну «театральність», як і «гротеск», «умовність», у наш час сформовано стабільно спотворене ставлення, де одна з передбачуваних причин - опозиція до театрального реалізму. Вони автоматично ототожнюються з негативними проявами театру. Поняття «театральність», в одному зі словників, позначається як те ж саме, що і театральний. Театральний, в цьому ж словнику, тлумачиться як «неприродний, показний, розрахований на зовнішній ефект» [97]. Хоч це і не єдине, але провідне позначення в більшості сучасників.

«Театральність» завжди належала театру. Найчастіше її ототожнювали з формами, в яких використовувалися ігрові та видовищні елементи, штучність, «умовність», відсутність зв'язку з реальним життям [20]. На початку ХХ століття, до затвердження системи Станіславського, це не приховувалося й активно впроваджувалося. Проте, вже тоді існувала проблема надмірної розбіжності вживання терміну, а значить і його необ'єктивного, приватного розуміння.

Такий діяч, як Н. Евреїнов, вважав, що «театральність - це властивість життя, точніше, властивість людини» [20]. Згідно з його переконанням, потреба в театрі закладена в людях на інстинктивному рівні. Тому всі життєві процеси, які відбуваються, відносяться до театральності та театралізуються. Тобто його концепція полягає у прагненні прибрати штучний кордон між театром та життям, щоб з'єднати розділене воедино.

У словнику Г. Кирилова розглядаються витoki театральності, де «театр - сцена» перейшов в «театр - текст» та повинен перейти в «театр - світ».

На окрему увагу заслуговує визначення «рев'ю» (з фр. - огляд). В кінці ХІХ ст., завдяки впливам вар'єте та мюзик-холу, воно визначалося як розважальна вистава беззмістовного характеру з багатством зовнішніх ефектів. Рев'ю справило значний вплив на мистецтво різних країн та часів, сприяло народженню нових напрямків: шоу, рев'ю-оперета та ін. Після революції в 1917 р. воно стало

однією з форм пропаганди через творчість. Надалі ставилися багатьма театрами сатири та оглядів в дусі політичних й соціально-побутових рев'ю. [86]

Позначається як «театральна вистава з ряду невеликих, відносно самостійних, драматичних сцен зі вставними естрадними піснями, танцями, цирковими номерами» [86]. Воно поєднує в собі елементи театрів кабаре та вар'єте, оперети, балету. Сюжет відсутній, тому полотною ланкою у видовищі є єдиний склад виконавців та загальна ідея. Головною домінантою була музика.

Режисер Е. Піскатор в своїй роботі ставить знак рівності між рев'ю і такими явищами, як «політичний театр» та «актуальний театр». У його значенні це - «театр, який показує на сцені сьогоденну соціально-політичну реальність та ставить собі за мету активний вплив на хід історичних подій».

У широкому сенсі, «актуальний театр» - це той театр, який гнучко реагує на комплекс життєвих процесів та говорить про злободенні речі.

Висновки до розділу I

Встановлено, що протягом багатьох років Й. Гірняк робив спроби репрезентувати концепції театру «Березіль» на територіях Австрії, Німеччини та США. Феномен його творчості в еміграції становить науковий інтерес. Актуальність обумовлюється потребою у вивченні та осмисленні досвіду попередніх поколінь для зміцнення позицій національної театральної школи й формування цілісності її спадщини.

Проаналізовано існуючу наукову літературу. Джерелами для вивчення творчих пошуків Й. Гірняка в період еміграції та основних концепцій театру «Березіль», які мали вплив на його професійний погляд, стали праці театрознавців і дослідників мистецтва: Б. Бойчука, В. Хмурого, Ю. Дивнича, Є. Блакитного, В. Ревуцького, В. Гайдабури та ін., а також мемуари, рецензії, епістолярії, нариси, інформація з журналів і газет, електронних ресурсів.

У методологічну базу дослідження закладено міждисциплінарний, мистецтвознавчий та культурологічний підходи. Специфіка міждисциплінарного підходу полягає в синтезі інформації з різних сфер наукового знання: історії, літератури, культури, мистецтва. Мистецтвознавчий підхід включає у себе методи: аналізу художнього твору; аналізу персоналій; класичного мистецтвознавчого аналізу. Культурологічний підхід являє собою сукупність методів: системно-структурного, історико-генетичного, порівняльно-історичного, біографічного, наративного, аксіологічного, періодизації, проблемно-хронологічного, ідеалізації, термінологічного аналізу. Загальні методи, що використовувалися у роботі: аналізу, синтезу, дедукції, індукції, аналізу літературно-історичних джерел та узагальнення.

Термінологічний аналіз підкреслив ступінь важливості понять «рев'ю», «гротеск», «умовність», «театральність» в дослідженнях специфіки творчого доробку Й. Гірняка за кордоном.

РОЗДІЛ II. МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ Й. ГІРНЯКА ЯК ПОСЛІДОВНИКА КУРБАСІВСЬКОЇ ШКОЛИ

2.1. Концепції театру «Березіль» та творче становлення Й. Гірняка під орудом Л. Курбаса

Лесь Курбас мріяв організувати єдину всеукраїнську театральну академію, щоб через студійність створити оновлений революцією, модерновий театр. Ця ідея трансформувалася і переросла в Творче Об'єднання «Березіль» (далі - МОБ), яке почало свій шлях в березні 1922 р. За короткий час колектив розрісся до 250 чоловік, а пізніше - до 400. Він увібрав в себе різних представників мистецтва, які в тій чи іншій мірі були пов'язані з театром: режисери, актори, драматурги, сценографи, музиканти, критики, театрознавці, психологи творчості і ін. МОБ взяло на себе обов'язок розв'язати клубок культурних та творчих проблем, які висувала діюча реальність. Це передбачало широкий діапазон виразного творчого прояву та відповідне охоплення. Театру необхідно було мати в своєму штаті вивчених та висококваліфікованих фахівців усіх напрямків, тому першочерговим завданням для «Березоля» стала підготовка відповідної «армії бійців». [72]

В процесі було створено 6 акторських майстерень, кілька лабораторій і комітетів, призначених займатися проблемами постановочної частини, репертуару, театральною термінологією, фізичним вихованням акторів, його психотехнікою, постановкою голосу, збором статистичних матеріалів про творчу роботу акторів, науковою організацією цієї роботи, створенням театального музею при МОБ, тощо. Крім цього, статутом передбачалися театри для дітей, робітничі та селянські театри, поширення діяльності МОБ в гуртках самодіяльності по клубам різних підприємств і створення власного журналу про театр. [37]

Уперта та одержима робота кипіла як серед молодих учасників об'єднання, так і в середовищі шанованих акторів, які вже мають великий сценічний стаж і визнання, які не бояться почати створювати себе з нуля. Це

було явною ознакою глибокої та повної довіри до творчих ідей і пошуків Л. Курбаса. Й. Гірняк не був винятком.

Курбас писав: «В «Березолі» виховуються не театральні манекени, але люди з широкою освітою. «Березіль» - це є ціла наукова інституція» [72, с. 333]. Він розумів, що сучасність потребує нового типу актора, який не буде тягнути за собою вантаж заповнених традицій, шаблонів, ненаповненого нутра та малограмотності. Тому учасники студій вивчали розширений пласт дисциплін, що дозволяли розвинути не тільки виняткову виконавську техніку, а й культурний, загальноосвітній рівень. Що в результаті породжувало так званого «розумного арлекіна», універсального актора-інтелектуала, який міг свідомо вибудовувати свою роль від початку і до кінця та ставився на противагу класичному лицедію того часу, вихованому в стихійному дусі псевдотрадиційних російської та української театральних шкіл. «Цей актор не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів і тем для своєї творчості. Він не буде шукати типів для зовнішньої імітації. Він піде шукати себе <...> Його тіло буде прекрасне, могутнє і гнучке. Вже один вигляд цього розвинутого, повного виразу тіла, руководимого волею скінченого естета, заставить спинити дихання. Жести його будуть такі красномовні, міміка така переконуюча, що свідоцтво Кассіодора про Квінта Росція Галла, який перекладав усі промови Ціцерона на мову рук, не буде вже фантастичною казкою» [69]. Для подібного роду актора звичайний театр психологізму та натуралізму зі своєю «багатою» репертуарною частиною вже не викликав гострого творчого інтересу, їх шляхи розходилися в усіх аспектах, тому як психофізичні можливості «розумного арлекіна» дозволяли рухатися набагато далі і робити те, що, наприклад, артисту старої школи було непосильним.

В ідеологічних позиціях Молодого театру зазначався вплив ідеалістичної філософії. З перших же кроків «Березоля» ставало зрозумілим, що обставини вимагають компромісною, гнучкої тактики і стратегії, перегляду низки установок і зміни деяких трансльованих частот. У відповідь на

пролеткультивський примітивізм, в статуті МОБ було заявлено, що «театр - це спосіб агітації і пропаганди» [72], в першу чергу цивільних і культурних устремлінь. Це помічає політичну спрямованість «курсу Курбаса», динаміка якого була змінною, але стійкою. Курбас був прихильником так званого «театру впливу», який, на відміну від «театру прояву», був покликаний до активного втручання в життя, зачіпаючи не тільки емоції, але і свідомість глядача цілою системою спеціально розроблених «нових» сценічних засобів. Ідея революційного театру, театру політичної агітації, яскравою сценічної форми повинна була бути пов'язана з масами; театр повинен був бути культурно-громадською та соціально-активною організацією, втручаючись в життя мас. Молодий колектив оголошував боротьбу проти рутини, штампу, відсталості [51]. Безсумнівно, повністю окреслені межі між «театром впливу» та «театром прояву» встановити неможливо, тому Курбас, звертаючись до «театру акцентованого прояву», за допомогою метафоричності та синтетичності у методі побудови сценічного твору, тобто у його «перетворенні», прагнув спонукати глядача до активного свідомства, що підносить думку-емоцію над реальністю сценічного дійства [113].

Пропрацювавши в Театрі Українських Січових Стрільців (1916-1920), театрі та театр-студії ім. Івана Франка (1920-1922) Й. Гірняк (як пізніше писав Л. Курбас: «актор виняткової стилістичної гнучкості» [72]) вирішив почати нове творче життя. У вересня 1922 р. він разом зі своєю дружиною - актрисою О. Добровольської, колишньою учасницею Молодого театру, приїжджає до Києва і виконує свою давню мрію про роботу з Курбасом - стає членом 4 майстерні МОБ. З цього моменту комплекс аспектів його мистецької особистості починають перетворюватися, розширюватися і отримують новий простір для якісно нового розкриття. Він входить в потік, який кардинально змінює не тільки його творчі погляди, але свідомість у цілому.

У перших виставах майстерні проявився стиль початкового періоду, де головною дійовою особою стала маса. Причинами симпатії до масових сцен слід

шукати у впливі експресіонізму. Курбасом відзначено, що він взошений під впливом класики та модернізму, неоромантики та символізму, імпресіонізму П. Альтенберга та гротеску Ф. Ведекінда. Це особливо відчувалося в виставах Молодого театру, де еkleктика поєднувалася зі стилізацією, але активне прагнення не відставати від життя відповідало хвилі експресіонізму. Це було позначено як в Шевченківській виставі Молодого театру, так і в режисурі «Гайдамаків».

Експресіонізм припускав дотримання умовностей в оформленні, де лише символи були натяком на місце дії, використання дисонансного музичного супроводу, пов'язуючи ці елементи умовними рухами, словом та «перетвореними жестами». Останні зайняли особливе значення в пошуках Л. Курбаса. В цілому, «перетворення» є театральним методом, за допомогою якого режисер та актор намагаються образно проявити сутність події, явища через художнє осмислення [51, с. 366]. Досягнення цього відбувається за допомогою різноманітності театральних засобів, метафор, алегорій, прийомів або їх сукупностей [18]. Один з провідних ознак цього методу - пробудження у глядача асоціацій. Перетворення, на думку С. Бондарчука, «не копіює життя, а справляє враження...» життя [15].

Існування методу «перетворення» базувалося на твердженні, що самі переживання людини вже нікому не цікаві. Відсиланням до методу був середньовічний театр, де в містерії виконавець не грав те, що відчував у рамках тексту, тому як текст був вкрай умовним, чужим, написаним подібно акатісту або літанії. Актор не міг переживати текст або навіть дію, тому що вони не вкладалися в його людські переживання. Він міг переживати роль, яку виконував, наприклад, Христа, а не текст до неї. І в цьому піднесенні дати себе розіп'яти. Таким чином реальне життя перетворювалося в таку собі паралельну реальність, де на чолі стояла ідея. [72]

Приблизний коментар з цього приводу дав один з помічників Курбаса - М. П. Верхацький: «Явище "перетворення" незмінно глибоке за змістом, барвисте

за формою, різноманітне та своєрідне, зумовлене конкретним драматургічним матеріалом і творчою унікальністю кожного з творців. Щоразу воно є новим оригінальним виявом і відкриттям. Канонічність, рецептура, будь які догми не є сумісними зі справжнім "перетворенням"» [18].

Як визначав Курбас, «перетворення» в дії бувають: «ілюстративні, ірреальні, психологічні, стилізовані, ритмізовані, символічні, образні, дійові й образно-дійові. Деякі ілюстративні перетворення вже стали штампами в режисурі: сльози – дощ, думки – хмари, хвилювання – море хвилюється, презирство – свист» [51, с. 367].

І так, згідно з «перетворенням», актор і створений ним образ - це два абсолютно різних зрізу. Створений актором образ існує тільки у тому випадку, якщо він втілений в чітку форму. Навчання цьому починалося з завдань на спостережливість, увагу і уяву. Актор повинен був виконати найпростішу мімодраму (наприклад, зав'язати уявний шнурок), а потім зафіксувати зроблене (закон фіксації). Первинною була фіксація зовнішньої поведінки, а потім тільки внутрішньої. В фіксації зовнішнього впливу ставився акцент на виразність (закон виразності) та економність (закон економності). Фіксація внутрішньої дії складалася з процесів сприйняття побаченого чи почутого, усвідомлення і реакції дії вчинком або голосом (закон сприйняття світу). Саме закон сприйняття з ланцюжком усвідомлення - оцінка - розрішення був основним [51, с. 362].

Висувалися вимоги робити всі елементи чітко та послідовно (закон послідовності дії). Все, що робив актор на сцені, повинно було бути доречним і виправданим логікою поведінки чинного персонажу (закон мотивації). У мімодрамі, монологі, в цілій ролі актор повинен був розташувати матеріал по закону розвитку почуттів, дій та думок (закон перспективи). Малюнок ролі повинен був мати ритмічну лінію, переходити рівномірно з виразу до вираження (особливо важливий у творчості Л. Курбаса закон ритмічності), а актор зобов'язувався показувати кожне явище в розвитку контрастів, постійних змін,

тому як саме в цих контрастах виявлялася динаміка дії (закон контрастів і світлотіні).

Як було згадано раніше, Курбас дотримувався думки, що для сучасного актора того часу близько конструювання, а не переживання. Він не заперечував адекватну емоційність як таку, але й не зводив її в ранг основи, вважаючи, що вона може бути одним з елементів творчості, його забарвленням і пристосуванням. [51, с. 363]

Техніку перетвореного жесту, або акт «вкладання образного змісту в жест» [14] актори освоювали за допомогою акробатики, не боячись травм і каліцтв, та відпрацьовуючи різні елементи в мімодрамі. Актор МОБ повинен був володіти своїми фізичними даними - тілом, голосом, рухом, володіти гнучкістю і піддатливістю, наче глина або гума, щоб постановник, подібно скульптору чи художнику, міг створювати свої шедеври. Творче бачення режисера актор був зобов'язаний зафіксувати, закріпити в пам'яті і повторити на сцені.

Велике значення також приділялося почуттю ритму, роботі з предметами, майстерності художнього слова, імпровізаціям та самостійності.

Крім експресіонізму, творчість Курбаса вбирала у себе поліфонію елементів імпресіонізму, символізму, романтизму та навіть реалізму. У дусі експерименту, в його творчості зустрічалося звернення до мистецтва українського барокового театру, до української поезики, до світового (особливо європейського) класичного театру. Наповнюючись, він трансформував усвідомлений досвід через призму свого сприйняття в нове, унікальне, що породжувало своєрідні формули для театру, вистав та виконавців. [21]

З віанням часу у «Березолі» народилися нові творчі переосмислення, що були результатом комбінацій різних естетичних орієнтирів, зцентрованих у новій ідеї під назвою «експресивний реалізм». Характерною рисою цієї формули була орієнтованість не на особистісний, а на масовий (соціальний) досвід, основа якого сформована під впливом активної життєвої позиції, відповідного світосприйняття та ставлення до життя [71]. Вона породжувала соціальне та

психологічне перебільшення, у якому з'являються логічність та елементи життєвої правди, але принципово ігнорується натуралізм та побутовізм. У результаті народжувалися соціальні типи, що мали схожість з традиційністю українського театру, але загостренні у своєму зображенні. Тобто це багатогранна суміш психологічного та гротескового як, наприклад, у сценічних втіленнях драматургії М. Куліша («Народний Малахій», «Маклена Граса», «Мина Мазайло») [50, с. 372].

Вступивши в МОБ, Гірняк, як і інші практикуючі актори, зіткнувся з абсолютно новим, імпонуючим йому ставленням до театрального мистецтва, яке вплинуло не тільки на його професійне переформатування. Такий театр став для нього повноцінної школою життя, створивши нову картину світу. Курбас вважав, що потрібно вести глядача, а не потурати його смакам та звичкам; театр повинен виховувати (але не повчати).

Крім іншого, був потрібний і відповідний репертуар. Все зводилося до прагнення відродження написання п'єс, сценаріїв, лібрето людьми, які чули про театр не з розмов, а відчують його і знають зсередини. Характерно те, що в історії драматургії кращі п'єси написані саме подібного роду авторами. Поки ж Курбас інсценував прозу, переробляв, доробляв, підтягував п'єси до рівня своїх творчих критеріїв. У нього завжди було присутнє розуміння для чого взято той чи інший матеріал. Вибравши, він доповнював його музикою - важливою рухомою силою видовища і відповідної сценографією.

Використовуючи всю палітру виразності сценічних прийомів, актори МОБ грали в комедіях, трагедіях, музичних і сатиричних рев'ю, політичних агітпостановках. Відбувалося цілеспрямоване злиття різних театральних стилів, об'єднання національної пародійно-бурлескної традиції і експресіоністської загостреності, що давала театральному мистецтву своєрідний український гротеск [106].

Скомпонувавши символічну картину українських національних змагань засобами пантоміми в «Жовтні» і запровадивши обмежену роль слова в

спектаклі «Рур», Курбас надалі звернув увагу на п'єсу Г. Кайзера «Газ». Вона була співзвучна його творчому мисленню і за допомогою композитора А. Буцька, сценографа В. Меллера і акторського складу він досяг виняткового перетворення, гіперболично-загостреного конфлікту між героями. Він був показаний «шляхом конструктивізації масового образу, масової ритміки і масового сценічного руху» [37].

У четвертій майстерні Гірняк взявся за освоєння системи перетворення. Придивляючись до виконання його мімодрам, Курбас звернув увагу на гострі, чіткі рефлекси Гірняка, на його швидке реагування на уявну зовнішню дію. За пару днів до прем'єри його запрошено на пробу епізодичної ролі представника влади в останній дії «Газу», який ставився в першій майстерні Л. Курбасом. Робота Гірняка режисеру сподобалася і можна сказати, що з цього моменту він потрапив в поле його зору як виконавець з великим потенціалом.

У постановці «Джиммі Хіггінс» Гірняка призначено на однойменну роль, яка була його першою працею над центральним образом. Курбас заявив, що експресіоністична умовність, присутня в «Газі» - це пройдений етап [72]. Абстрактне оформлення набуло конкретних контурів. У виставі вперше в українському театрі використовувалося кіно, за допомогою якого дія та персонажі переносилися зі сцени на екран і навпаки.

За експериментами Курбаса не встигали ні глядачі, ні критики. У кожному з вистав він був вхожий в систему координат світового авангарду, який виходив далеко за межі театру. Кожна його робота була освоєнням нового театрального плану. «Принцип відчуження, перетворення, експресіоністичний та фантастичний реалізм, перенесення невидимого в видиме, робота з потоком свідомості, ритмом, енергіями, масовістю, тілом, словом, театральністю, сценічним світлом, ідеями актора як «розумного арлекіна» і театру як конструктору життя» [64] - це мала частина складових творчого пошуку Л. Курбаса і послідовників. Ці орієнтири, методи, пристосування трансформувалися, перепліталися від репетиції до репетиції, від постановки до

постановки, одна філософія змінювала іншу в хаосі шукань, підкорюючись потоку творчої думки та духу часу.

Діяльність МОБ мала великий успіх, але все частіше не виправдовувала сподівань ЦК партії, тому Москва домоглася від уряду радянської України реорганізації МОБ і його переведення в статусі провідного гостеатру до Харкова під самими переконливими приводами. Курбас був змушений розпустити майстерні, лабораторії, відділи та зібрати всю діяльність в один театр – «Березіль», який переїхав до Харкова в серпня 1926 р. [37].

Перед відправленням в нове місто, варто відзначити, що Й. Гірняк за чотири роки надзвичайно зміцнів в акторському сенсі. Позаду залишився психологічно наповнений Джиммі Хіггінс з теплим почуттям любові до всіх, надзвичайно пластичний Кукса в «Пошились у дурні», шахрай-пристосуванець Голохвостий з «За двома зайцями», ідеальний заможний селянин Кощавка з «Комуни в степах», класичне втілення васальства Жаном де Білілем в «Жакерії», Микола II в «Напередодні» - вражаючий образ бездарності та безпорадності російського царизму, інші менш масштабні, але не менш важливі образи, завдяки яким формувався новий тип універсального, синтетичного актора. Пройдено практику в якості лаборанта при поновленні в МОБ показової вистави «Гайдамаки» за Шевченком, а крім цього, виконана роль Попа в короткометражному фільмі Курбаса «Вендетта» [37].

Опинившись один на один з харківською публікою, яка була вихована етнографічно-побутовим та російським дореволюційним театром, «Березіль» мав зрушити з місця інерцію недосвідченого глядача і поставити театр в досягнуте раніш положення, що йому поступово вдавалося. Харківський період ознаменований вступом в контакт з групою письменників ВАПЛІТЕ. Це сприяло появі драматичних творів, які залишили слід не тільки в історії самого театру, а й в історії всього театрального мистецтва. Знайомство з творчістю драматурга М. Куліша вплинуло на орієнтири Л. Курбаса. Театрознавець Н. Корнієнко зазначала, що якщо київський період можна назвати політичним, то

харківський – філософський [64]. Саме в Харкові Курбас змінив курс на негайну реформу людини, перейшов від масовості, колективізму до підвищення індивідуальності, національної ідентичності, самосвідомості [114]. Це було повною невідповідністю з політикою партії, ідеологічним ухиленням, що призводило до всесторонніх нападків прорадянської влади і поступово підводило до трагедії.

Гірняк брав участь у всіх виставах «Березоля» під режисурою Курбаса (за винятком «Жовтня»). Він, як актор з яскравою творчою індивідуальністю та відповідним генетичним корінням, мав здібності до гіперболізації, а тому метод перетворення Курбаса відчувався як явище співзвучне його творчості. Крім цього, він вмів точно зловити, повторити підказку режисера, розширити її, удосконалити, синтезувати і довести до потрібної концентрації. Гірняка можна назвати ідеальним втіленням системи Курбаса, а тому і одним із значущих акторів «Березоля». Наполегливою працею, але з більшою легкістю, ніж інші колеги, він вловлював тонкі матерії поставлених завдань у будь-якій із ролей, будь то в складній або епізодичній (на які в «Березолі» загострювали особливу увагу).

В репертуарному розмаїтті «Березоля» він ніколи себе не повторював. Можна відшукати деякі схожості рис куркулів в образах Кошавки – «Комуна в степах» М. Куліша та Чирви – «Диктатура» І. Микитенка; прислужництва різної форми: Сір де Біліля – «Жакерія» за Меріме, Мавра – «Змова Фієско» Шіллера та Мини Мазайла М. Куліша; наживи: Мюскара – «Золоте черево» Ф. Кромелінка чи Кума – «Народний Малахій» М. Куліша; маленької людини в путях суспільства: чи то американського Джіммі Хігінса в одноіменній виставі за Е. Сінклером, чи російського Миколи II в «Напередодні» та «Пролозі». Але ці риси були принциповим відображенням часу та лише невеликою частиною складних змістів кожної сценічної маски Й. Гірняка. Він не був актором одного амплуа, у ньому поєднувалося різноманіття професійних вмінь та постійне самовдосконалення.

Якщо оцінювати репертуар Гірняка в харківському періоді під кутом національно-історичної цінності, то мало не найяскравішою галереєю його ролей були п'ять образів в драмах Куліша - Кошавка, Кум, Мина Мазайло, дід Юхим та Зброжек. Гротеск був одним із найулюбленіших виразних засобів у прояві Й. Гірняка в «Березолі». Він чітко простежувався в роботах над М. Кулішем, особливо в ролі Зброжека. Цей образ характеризувався несподіваними гострими межами пластичного малюнку. Він сатирично висміював його і одночасно передавав почуття безнадії та турботи, що часто використовували сучасні актори, які не працювали в дусі соцреалізму [83].

Як було згадано раніше, через трансформацію творчих орієнтирів, «висловлювання» різких цивільних позицій, націоналістичних настроїв та тісної співпраці з М. Кулішем, який був, на думку червоного апарату, оплотом русофобії, буржуазії та націоналізму, театр Курбаса піддавався постійному тиску. Після ліквідації ВАПЛІТЕ, спочатку заборонили виставу «Воццек» А. Берга, далі – «Народний Малахій» Куліша, де всебічно піднималися проблеми національної культури, а потім - комедію «Мина Мазайло», де театр відверто знущався з високопоставлених партійних русифікаторів. [72]

Натомість Л. Курбаса зобов'язали поставити «Диктатуру» І. Микитенка та ряд подібних пропагандистських творів. Своєю режисурою він довів, що театр мав власний мистецький курс, та з винятковою майстерністю переміг кожну із нав'язаних п'єс. В якості помсти була заборонена постановка «Патетичної сонати» М. Куліша, сталася зміна адміністративного складу театру та почалось активне втручання у роботу режисерського штабу. Останньою крапкою стала вистава «Маклена Граса». Після відмови засудити свою діяльність та діяльність однодумців з ВАПЛІТЕ, Л. Курбаса зняли з посади художнього керівника театру, позбавили звання народного артиста республіки, а театр перейменували [37].

Гірняк був одним з чотирьох акторів (ще Б. Балабан, Р. Черкашин, І. Мар'яненко), хто відкрито підтримував Курбаса, за що і поплатився. 26 грудня

1933 р. він був заарештований працівниками ГПУ.

2.2. Шлях до еміграції: на засланні в Чіб'ю та Львівський період

Згодом, після арешту та поневірянь з одного сізо до іншого, Й. Гірняка було відправлено на заслання до півночі. Завдяки щасливій зустрічі з О. Вишнею, Гірняку поставили штучний діагноз, що стало приводом до звільнення від тяжких фізичних робіт. Спочатку його призначили на посаду гримера в бригаді для концертів та вистав. Через час начальник клубу наказав виступити в якості коміка-оповідача. Подолавши мовний бар'єр, Гірняку вдалося підкорити серця табірної публіки майстерністю свого виконання та завоювати професійний авторитет серед групи табірних акторів. Остання складалася із крадіїв, дівчат легкої поведінки, молодого режисера-учня В. Мейерхольда та двох актрис з Олександрійського театру в Ленінграді. Наявність спеціалістів сприяла трансформації агітбригади в театральну компанію. Після того, як її учасників звільнили від присутності на загальних роботах, з'явився час для підготовки розширеного репертуару та навчання аматорів навичкам акторського ремесла [19].

Пізніше Й. Гірняка було призначено на посаду художнього керівника клубу, що стало відліковою точкою в його перших режисерських проявах. Ще Л. Курбас підкреслював схильність Гірняка до постановчої діяльності. Концерти, як правило, показувалися без декорацій, а будь-які самостійні ініціативи строго заборонялися. Проте, все сприяло тому, щоб клуб ім. Косолапкіна переродився в професійний театр з відповідними новими умовами. Начальник табору боявся, що по закінченню терміну Й. Гірняк покине місце своєї нової роботи та робив все можливе для його утримання. Згодом він був оформлений як самозайнятий працівник Ухтпечлага з правом виїзду в коротку відпустку. З приходом нового керівництва ув'язненим стало заборонено працювати в театрі та в якості заміни були запрошені актори з московської біржі праці, робота з якими не складалася. Основною причиною була їх професійна непридатність в силу незломних

штампів російської театральної провінції. Гірняк коментував: «Після кількох місяців зусиль я прийшов до переконання, що далі копання в тому провінційному трясовинні недоцільно, і намагався хоч якось пов'язувати кінці в один вузол, щоб хоч з бідною наполовину перетривати до кінця сезону» [37, с. 437].

Кількість зіграних Й. Гірняком ролей в театрі ім. Косолапкіна налічується до 50-ти. Репертуарна різноманітність була представлена виставами світової класики та російської драматургії: класичної та сучасної. Фрагментово зустрічалися переклади української сучасної драматургії. Велика увага приділялася жанрам комедії, оперети, рідше - мелодрамі, водевілю та опері. Весь репертуар можна розділити на етапи до приїзду дружини (О. Добровольської) та після. Перший відрізняється великою кількістю російських п'єс, другий - частим зверненням до зарубіжного матеріалу. На жаль, відсутність рецензій того часу не дозволяє проаналізувати виконавську діяльність Гірняка. Однак поліфонія репертуару є прямим підтвердженням широти виконавської розмаху. Специфіка місця передбачала обмеженість за кількістю глядачів та підвищену частоту нових постановок.

Цей період у творчості Гірняка був позначений такими постановками: комедія ситуації К. Гольдоні «Дотепна подорож», роль купця Фільберта; Шиллер «Підступність та любов», роль секретаря Вурма, де Гірняку допоміг досвід гри в романтичних драмах Березоля («Король бавиться» та «Змова Фієско»); оперета С. Джонса «Гейша», партія Вун-Чхі, в якій виявилася практика роботи у березолівській виставі «Мікадо»; К. Гольдоні «Слуга двох панів», роль Труффальдіно, яка вимагала досконалого володіння рухом та була побудована завдяки курбасівському тренажу та досвіду роботи в галицьких та київських театрах; комедія М. Гоголя «Ревізор», в ролі Хлестакова; «Тепле місце» О. Островського, де Гірняк грав роль чиновника Юсова та мав можливість відтворити в пам'яті березолівську виставу «Напередодні» або «Пролог», де тема чиновництва перегукувалася у достатній мірі; досконалий тренаж в «Березолі»

також допоміг їй в ролі Синичкіна у водевілі Д. Ленського «Лев Гурович Синиця» та ін.

Український репертуар обмежувався О. Корнійчуком та І. Кочергою. Перший був представлений виставами «Загибель ескадри», «Платон Кречет» та «Банкір». У «Загибелі ескадри» Гірняк виріс від березолівської ролі боцмана Бухти до головного персонажу – боцмана Кобзи. Цей образ транслиував тему українського патріотизму та будь-яка відкритість могла стати фатальною для митця. Театрознавці стверджували, що однією з кращих ролей Гірняка в Чіб'ю, був годинникар Карфункель у п'єсі І. Кочерги «Годинникар та курка» [84]. Гірняк мав успіх в будь-якій ролі, незалежно від її текстового розміру; був улюбленцем публіки та користувався повагою навіть у таборового керівництва.

Окремо відзначено контраст між курбасівською та російською школами. Остання, на прикладі праці своїх послідовників, не виходила за межі власного «я» та побутового відображення реальності. Гірняк та Добровольська навпроти прагнули звільнитися від «індивідуальних» обмежень та перевести реальність в театральну умовність, ігровий план. Ідеальність техніки розуму та тіла дозволяла їм «перетворювати» ілюзію життя в складні образні переосмислення. Тобто можна говорити про продовження, затвердження та зміцнення раніше отриманих творчих позицій.

Про роботу в табірному театрі писав Ю. Дивнич: «Це не був Березіль, так само як Ухт-Печорська непрохідна тайга не була Україною» [19, с. 56]. Однак це не означає, що даний період повністю випадає в плані професійного розвитку та зростання. Він був призначений на посаду художнього керівника, почав працювати в якості режисера та успішно виправлявся з поставленими завданнями. Якби Й. Гірняк не робив свою роботу на високому рівні, то звичайний аматорський клуб для табірних ув'язнених не переріс би в професійний драматичний театр для широкої публіки.

Опинившись в 1942 р. у Львові, Гірняк разом О. Добровольською почав свій шлях в Львівському Оперному Театрі (далі - ЛОТ) під керівництвом В.

Блавацького. Він складався з 4 секцій: опери, оперети, балету та драми. Й. Гірняк вирішив заявити про себе як про режисера.

Першою була поставлена вистава «Мина Мазайло», де роль Мيني, за традицією, виконував Й. Гірняк. Вона не стала повторенням березолівської вистави, проте відбівала її загальні концепти. Пов'язано це не тільки з образом головного героя, але й з численними переосмисленими мізансценами. Разом з Блавацьким був встановлений курс подальшого розвитку драматичного сектору ЛОТ. Окреслилися головні цілі: творче зростання акторів та виховання художнього смаку у глядачів. Було вирішено віддавати перевагу класичній драматургії, яка дарувала найбільші можливості для всебічного розвитку. Другою постановкою стали «Самодури» К. Гольдоні, а після - «Степовий гість» Б. Грінченка, де Гірняк виконував маленьку епізодичну роль. Четвертою була вистава за Л. Українкою - «Кам'яний господар». Далі Гірняк поставив виставу «Облога» Ю. Косача, який давав акторам можливість попрацювати в обставинах віршованої драматургії. Продовжуючи слідувати наміченим творчим завданням, Гірняк повторно звертається до К. Гольдоні, поставивши «Хитру вдовичку». Головним успіхом у режисерській творчості Й. Гірняка в ЛОТ була вистава «Гамлет», що поставлена вперше на українській сцені [78]. Колись розроблялася ідея постановки даної п'єси в «Березолі», проте цим планам не судилося збутися. У радянські роки, першість у постановці вистави, приписується не ЛОТ, а Харківському театру ім. Т. Г. Шевченка. Вистава Гірняка була позитивно відзначена не тільки місцевою, а й зарубіжною критикою. Останньою постановкою був «Ревізор» М. Гоголя. У цій виставі Гірняк виступав як актор, режисер та педагог.

Весь львівський період відзначається великою педагогічною роботою. З ініціативи Й. Гірняка та О. Добровольської в 1942 р. була створена Львівська Театральна Студія (далі - ЛТС) при Інституті Народної Творчості. Студія існувала два роки. Перший набір вели саме Гірняк та Добровольська, викладаючи акторську майстерність та сценічну практику. Крім цього, в

майстерні викладалася ритміка, пластика, фізкультура, мистецтво живого слова, історія України, історія світового театру, історія світової та української літератури, теорія музики, психології, українська та німецька мова. Другий рік відводився для роботи над складними частинами репертуару (світова та українська класика). Військові події перервали діяльність ЛОТ та ЛТС.

Виходячи з цього, можна робити висновок, що Гірняк взявся за можливість відродити творчі концепції «Березолю». Він не раз згадував мрію Л. Курбаса про створення альтернативного театру у Львові, маючи на увазі тип місцевих акторів, які привчені до широкого репертуару, а тому й більш податливі до системи перетворення. З одного боку були вистави Гольдоні, які стали доброю школою акторської поведінки, що позбавляють її від багаторічних штампів побутового театру; з другої - актори привчалися до максимального розкриття словесності, володіння білим віршем через вистави Л. Українки. Завдяки цьому ними було освоєно «Гамлета». Однак не все складалося рівно. Драматичний сектор ЛОТ був великим та мав у своєму складі різноманіття акторів, серед яких були як виняткові таланти, так й шанувальники побутового натуралізму. Деякі з них дуже часто випадали з вистав та працювали в збиток наміченим планам, стилістиці, ритму.

Таким чином, як актор та режисер Й. Гірняк реалізував безліч цікавих вистав, серед яких, безсумнівно, головне місце займає постановка «Гамлета». Як педагог він спробував відродити принципи театру «Березіль» роботою з молодими підопічними, намагаючись дати їм можливість вийти за межі побутового реалізму на користь «театралізованої умовності», завдяки якій створювався новий для того часу театр. Отже, ідея створення театр-студії та її перші кроки закладені саме на цьому етапі творчого існування.

2.3. Творчі пошуки Й. Гірняка в Європі в 1945 - 1949 рр: театр-студія в Австрії та Німеччині

Реалії війни передбачали постійні пересування. Завдяки зусиллям молодих

акторів, шляхи яких випадковим чином зійшлися в австрійській столиці, було поставлено та показано виставу за Кропивницьким «Пошились у дурні». Пізніше Гірняк разом з О. Добровольською приєднуються до гурту акторів, які опинилися в м. Ляндек, для того, щоб повторити віденську виставу. Труппа складалася з виконавців різних стильових напрямків та не давала задовільних для Й. Гірняка результатів. Йому були цікаві перспективи до подальших пошуків форм й експериментів. Подружжя Гірняків залишило колектив, щоб дати власну Шевченківську виставу. За відомостями із щоденника члена майбутньої театральної студії Володимира Змія, це була вистава-концерт «Гайдамаки». Як у двадцятих роках, де кожен читав свою роль без будь-якого руху. Актори просто сиділи під портретом Шевченка та грали словом [49]. Гірняк підготував виставу з декількома виконавцями, які пізніше увійшли в склад театр-студії і сам читав тексти Благочинного та Гонти. Через тиждень відбулися збори групи, яка приймала участь в «Гайдамаках». Це була організаційна застріч нової театр-студії.

Засновником, керівником, режисером та педагогом став Й. Гірняк. У якості помічниці виступала його дружина О. Добровольська. Це була установа з поширеним планом навчання, виразними мистецькими та громадськими тенденціями, концептуально співзвучна з поглядами Л. Курбаса щодо студійності, яка повинна прокладати шлях до нового театру. Теоретична програма включала у себе спеціальні предмети: мистецтво актора, художнє читання, дикція, постава голосу, техніка драми, а також із предметів загальнорозвиваючого циклу: історія театру, історія драматичної літератури, історія українського письменства, філософія, психологія, іноземна мова, тощо. Теоретична складова обов'язково закріплювалася практикою. Практична частина складалася з вправ, виконання яких було можливим завдяки знанням, отриманим у теоретичному блоці. Основними засобами розкриття та розвитку природних даних актора, напрацювання різнобічних виконавських навичок були: тренінг, робота з етюдами, міміодрама. Результати цих напрацювань

використовувалися у роботі над конкретними творами та у постановках. Чимало уваги приділялося розвитку фізичного апарату. Обов'язковою складовою навчання були предмети: фізкультура, акробатика, ритміка, сценічний рух та фехтування. Й. Гірняк намагався максимально наблизитися до лінії свого вчителя, впровадивши якомога більше елементів та основ березолівської спадщини [99].

Високий творчий рівень та безумовна кваліфікація актора - це те, до чого прагнула нова студія та учасники. Без цього, в уявленні Гірняка, неможливо було говорити про театр як про місце, яке виховує, несе духовно-естетичні ідеї, реформує суспільство та кодує громадянську психіку. Крім цього, театр мав особливі завдання художнього спрямування: показувати мистецтво та вибудовувати любов до нього, вчити глядачів розуміти, оцінювати мистецтво й бажати зустрічі з ним [99].

Одна з головних цілей, що підкріплювала сенс існування майстерні, позначена Й. Гірняком, як служіння українському суспільству та задоволення його національних потреб в мистецькому просвітництві, з урахуванням естетичного смаку та театральної культури [84]. Не менш важливою була мета широкого ознайомлення з європейським репертуаром драматургів-класиків, що дозволяло б навчатися на їх прикладах, розвиваючи українське театральне мистецтво: «Наш театр не обмежується тільки на Старицькім, Тобілевичу, Карпенку-Карому. Ми маємо ще такі скарби як Леся Українка, Шевченко, Франко, - з них ми почнемо, щоб перейти до Шекспіра, Мольєра, Льопе де Веги, Шіллера, а відтак повернутися до Старицького, Тобілевича, Карпенка-Карого. Але тоді ми вже будемо озброєні в акторську майстерність, в театральну етику. Тоді ми не схибимо і не скомпромітуємо, ні себе, ні авторів» [99, с. 38-39]. У роботі зі студійцями Гірняк часто наголошував про боротьбу з непрофесіоналізмом, формалізмом, побутовщиною та халтурою в українському театрі, в українських театрах на еміграції зокрема. Також, на думку Гірняка, важливо було впливати на суспільство через певний посил, напрямні, гасла, щоб

через них виховувати нове покоління глядачів.

В архіві зберігся запис лекції, яка точно відображувала загальну сутність роботи театру-студії: «Вся праця цього колективу на еміграції була спрямована на те, щоб театр став невід'ємною частиною духово-культурного життя нашого українського середовища. А коли так, то відповідальність самого театру за кожну свою п'єсу, за ідеологічну чистоту, за мистецький ріст своїх співробітників і за розвій мистецького смаку глядача дуже велика. Оця «відповідальність» була наріжним каменем усього життя театру-студії на протязі всього її існування» [116].

Шевченківська вистава-концерт, яка пізніше переросла в повноцінну постановку «Гайдамаки», складалася з чотирьох поем: «Гайдамаки», «Великий льох», «Ліпея», «Відьма» та ліричних віршів: «І широку долину», «І небо невмите, і заспані хвилі», «У неділеньку раненько», «Не спалося, - а ніч, як море». Дійство являло собою статичне читання з використання чистого художнього слова. Особливістю став підхід до самої декламації, де кожен актор був підпорядкований суцільній оркестровці [49]. Тобто виконавці повинні були влитися в цілість, як кожний інструмент в оркестрі, щоб перекреслити власну індивідуальність та виявити автора. Через цю виставу Гірняк та Добровольська хотіли відтворити Шевченківські річниці у «Березолі», щоб показати як глибоко Лесь Курбас входив у суть поеми, як він показував її в традиціях античної драми та виводив на сцену хор - слова поета [83]. Безумовно, головною метою була педагогічна праця. Усі вистави студії, у першу чергу, - це акторські вправи. У даному випадку, була зосередженість на тренуванні студійців у подачі слова: володінням голосу, музикою слова, колективним звучанням на фоні виключеного руху [49]. Сутність усіх складових вистави була яскравим прикладом «перетворення» у дії. Варто відзначити, що деякі позиції театр-студії в момент праці над «Гайдамаками» стали конкретнішими. Наприклад, стосовно відношення між театром та глядачем Й. Гірняк затвердив таке: «глядач мусить коритися нам, бо тільки тоді театр творчий, коли глядач виховується на його

програмі» [99, с. 53]. Цікавими були намагання перетворити студію на своєрідний чин служіння ідеї та збільшити інтенсивність у творчості. Все це перегукувалося з концепціями Курбаса.

У момент показу «Гайдамаків», в арсеналі театр-студії була вистава «Замотелічне теля». Її основою стало рев'ю молодого драматурга І. Алексевич (Іларіона Чолгана), написане спеціально для майстерні. Робота над матеріалом почалася відразу, коли Гірняк разом з молоддю відділився від табірнього театру. Він вважав, що працювати з некваліфікованими «старими» акторами, які мають різні штампи і манери – нецікаво. Створення театр-студії було більш доречніше. Суспільство вимагало від театру нового та театр потребував молодих сил з новими ідеями.

Післявоєнні обставини не дозволяли вибагливих декорацій чи таких простих речей, як перуки, грим та ін. Матеріальна недостача підносилась як засіб та ознака стилю. Сам Курбас акцентувався на важливості використання простих декорацій та економності щодо сценографії. Він вважав, що це лиш умовність, яка доповнює виконавця та не повинна відволікати від акту справжньої творчості [72]. Сцена була порожньою, ззаду висіла чорна завіса, на яку актори на очах у публіки вішали вікна, двері, малюнки або лозунгові написи. Усі були одягнені у чорні штани чи спідниці та у голубі сорочки. Відповідно до вимог дії, вони накидали на себе плахти, або накладали на голову умовні перуки, перевтілюючись на очах глядача в різні ролі.

На думку Блакитного, рев'ю «збагачувало бідний на жанри наш театр» [19, с. 29]. Постановка ознаменувала відродження жанру вистав Березоля, будь то «Алло на Хвилі 477» чи «Чотирьох Чемберленів» [105]. Такий початок був корисним для виконавських напрацювань та відточування навичок в сценічному ремеслі. Саме робота з рев'ю ще за часів «Березолю» ставила умовну точку, коли можна сміливо сказати, що для акторського вишколення охоплені та відпрацьовані всі головні театральні жанри. Для посилення спільної мотивації молодих виконавців, Гірняк з жінкою теж приміряли акторські образи (Чорна

маска та Репортер), пов'язуючи сцени в традиціях березолівських рев'ю [17]. В еміграції Й. Гірняк частіше виявляв себе як режисер, педагог та керівник, але саме акторство було дано йому від природи. У багатьох виставах студії він брав безпосередню участь.

Якщо в «Гайдамаках» головним центром було слово, то в «Замотеличеному теляті» акцент виставлявся на русі (різножанрові танки), гіперболізованому жесті, гротеску, іронії, пародії, широкому використанні імпровізації. Через деякий час тексти змінювалися, що характерно для жанру рев'ю. Додавалися жарти, шаржи, дуети та музичні куплети з інших постановок [107]. Зокрема поповнювалися «Останні вісті», які читали персонажі Гірняка та Добровольської. Ними порушувалися різні політичні теми: створення Верховної Ради для великого діпівського народу; вістки про відродження УНДО; вісті з-за кордону, де на Святвечір діпломати у Нью-Йорку співали хором «Слава на землі, а мир в небесах»; об'єднання всіх українських партій та урядів та інші. По закінченню вистави хор студійців характеризував її, як «веселий дотепів букет».

Робота над «Замотеличеним теля» не проходила безслідно як для молодих студійців, метою яких було оволодіння ритмопластикою та гротесковими засобами, так і для атмосфери табірної побуту. Після гротескової сцени «Катерина», «табірна опера», в якій брала участь сімидесятилітня співачка в ролі героїні, припинила своє існування [84]. У цьому виявлявся ще один творчий напрям студії – критика існуючого стану в театрі та намагання оздоровити його. Вистава продемонструвала, що жанр рев'ю актуальний, не дивлячись на незначні зауваження щодо окремих сценок та досить специфічного гумору в них. Хоча Курбас, працюючи над рев'ю, розглядав його лише більш як підготовчий ґрунт для створення українських театрів легкого жанру (оперета, театр сатири, українська естрада і цирк), цей напрямок органічно та злободенно вписувався в репертуар гірняківської майстерні та був більш потрібним. «Рев'ю», - писав Г. Шевчук, - «є та театральна форма, яка дає студії змогу поєднати матеріал для сценічних вправ і життєву громадську актуальність» [99].

Слідом за «телям» студією створюється вистава «Блакитна авантура», авторства І. Алексевича, який назвав її еміграційним фільмом-водевілем. Композиційно «Блакитна авантура» різнилась від «Замотеличеного теляти». Характер вистави визначався змінною ритмікою жестів, музики, танців, співів та коротких мізансцен – з однієї сторони, дотепом та сатирою – з іншої [99]. У дійстві майже не було статички, тільки темп, рух та динаміка.

Сюжетна складова ґрунтувалася на гоголівському «Ревізорі». Образ пройдисвіта-брехуна був завжди гострим, злободенним та своєчасним. На відміну від попередніх вистав, де була проведена робота над словом, дією, сценічною поведінкою, у «Блакитній авантурі» вперше відпрацьовувалися справи по частині створення характерів, а особливо – сатиричних.

Силою таборових обставин, Й. Гірняк випробував концепцію театра, який може бути всюди: на горищі, в підвалі, на вулиці, з декораціями чи без, з костюмами або без них. Виходячі з цього, перше місце відводилося саме майстерності актора та пов'язаним з ним художнім засобам. Дивлячись на себе під кутом сатири, глядачі самокритично сміялися. Саме це повинно було стати імпульсом для їх життєвих переосмислень. Жанр мав у собі свіжість та новизну. У цілому, «Блакитна авантура» - це суто еміграційна річ, глибину якої у повній мірі розуміли тільки таборовий прошарок глядачів. Зазначено, що ця вистава була останнім фундаментальним кроком у підготовці акторів до роботи у драмі.

Під час роботи над «Блакитною авантурою», на зборах студійців Гірняк наголошував, що акторам бракує дисципліни, фундаментального підходу до роботи та товариської етики. «Ми стали проти театральних груп на еміграції і треба вперто йти вперед. Не всі це зрозуміли та дуже повільно розганяються до цього. Поведінка деяких учнів, як на сцені, так і в житті, - дуже погана» [99, с.57]. Його не влаштовували півтони та розслабленість колективу, він хотів більшої та швидшої роботи; вважав, що якщо актором взята на себе певна місія, то повинно бути відповідне ставлення з належним результатом. «Де є місія - там усі особисті справи відходять на другий план» [99].

Але дійсно, в умовах табору можливість займатися професійним відточуванням акторської техніки не була присутня у стабільності. Мотивація студійців страждала через елементарне недоїдання та недосипання, не кажучи про інші «принади» підвішеного табірної існування. Іноді творчість більше нагадувала боротьбу та примус. Таким чином, виявлявся внутрішній конфлікт Й. Гірняка між його багатомірними творчими амбіціями та можливостями їх реалізації в обмежених життєвих обставинах.

Минуло чотири місяці між виставами «Блакитна авантюра» І. Алексеви́ча та «Мати і я» М. Хвильового. За цей проміжок часу Й. Гірняк разом з О. Добровольською активно працювали над складністю та специфікою М. Хвильового, зариваючись в самі надра його філософського світу. «Мати і я» поєднувала у собі такі елементи: політична агітка і психологічне роздвоєння, романтичне піднесення і внутрішня глибина, виняткова жорстокість людини та її щира любов [47].

Ще в 1924 р. у Харкові, коли Микола Хвильовий прочитав свою новеллу «Я» (Романтика), вона справила незабутні враження серед усіх присутніх. Глибину поставлених в ній питань доводила слідом опублікована стаття, де письменника звинувачували в тому, що він показав більшовицьку революцію як приклад самого витонченого садизму, безсоромно обмовив більшовизм, показавши, що українець може піти його шляхом тільки через власноручне вбивство матері [43].

Гірняк-режисер підкреслив у своїй виставі актуальність подій, що відбувалися у творі та їх значення для української людини того часу, а особливо - для політичних емігрантів. Що стосується Гірняка-актора, завдяки своїй гнучкій природі, засвоєної синтетичної акторської системи Курбаса та багаторічному служінню театру, в ролі Андрія він був переконливим. За словами критиків, Гірняк зміг піднятися не тільки на рівень пророка Мойсея в ролі Чирви («Диктатура» І. Микитенка), вирости в ролі Городничого («Ревізор») в соціальну фігуру царської бюрократії, але і створити «образ роздвоєного

Андрія, - цього Гамлета ХХ століття» [43]. Саме роздвоєність української людини як феномен цікавила Л. Курбаса.

Критика писала, що не кожен актор зміг би в чотирьох актах показати всю таємницю, весь духовний комплекс комуніста, всю амплітуду його переживань [47]. Гірняк талановито розкрив суперечливий образ та показав контраст - від безмежно високої, піднімаючої любові до психологічного падіння в безодню, крайній ступінь дегенератизма [99]. Йому була притаманна простота гри: відсутність зайвої жестикуляції та яскравих театральних «ефектів». Одночасне поєднання психолога, аналітика та синтетика, дозволило розкрити різні сторони людської душі, вибудовуючи складнопідрядний трагедійний образ [47].

Через таку деталь ролі як горілка, Й. Гірняк точно передав внутрішній хаос української людини післяреволюційної епохи, яка хоч і була вірною «собачкою» партії, але відчувала постійні сумніння та докори совісті. За для того, щоб заглушити їх, Андрій-Йосип безустанно пив горілку та продовжував виносити ще більше вироків українцям, все глибше опиняючись в безпросвітній безодні [47]. Тобто можна сказати, що роль Гірняка дійсно була співзвучна з проблемами, які існували в реальності української доби.

Вистава «Мати і я» була важлива з точки зору педагогіки. Молоді вихованці студії вперше зустрілися з такими складними характерами та спробували подолати свою необізнанність в проблематиці хвильовизму [99]. (див. III розділ).

Після праці над сатиричним рев'ю про чумака Мамая (див. III розділ), працюючи у синтезі традицій та новацій, в репертуарі театр-студії з'явилася вистава «Слуга двох панів» за К. Гольдоні. Подібний матеріал був доброю педагогічною підмогою у студійній роботі щодо відпрацювання легкості рухів та оволодіння мистецтвом жанрового сценічного діалогу. Гірняк ставив за мету привчити молодих акторів до класичної структури «комедії дель арте», бо саме ця п'єса Гольдоні зберегла головні маски італійського народного театру.

З огляду на основне завдання постановки - вишкіл молодих акторів, Гірняк-

режисер поставив цю п'єсу саме як комедію живого темпу, швидкого та динамічного ходу дії, як вправу на легкість акторської гри. У ній було багато місця для індивідуального вияву юних митців. Завдяки чотирьохмісячній кропіткій роботі, сформувалася жадана Й.Гірняком стабільна ансамблевистість. Молоді сили чарували безпосередністю поведінки та кожен показ відбувався у необхідній творчій атмосфері. Постановка театр-студії дещо відрізнялася авторським прочитанням та скороченнями, що робило її більш концентрованою у педагогічному сенсі та менш стомлюючою для публіки. Крім режисерської роботи, Гірняк увійшов до вистави і як актор, виконавши роль Пандольфо у масці Панталоне – самозакоханого скупого дурня-лавеласа. У цьому образі Й. Гірняк почував себе легко та невимушено, бо робота з маскою була його основною умовною спеціалізацією ще з «Березоля», а комедія – одним з найулюбленіших професійних жанрів.

Як і раніше, на сценографічне оформлення не було матеріальних спроможностей. Поміж скромних костюмів, залишався лише акторський талант. Гірняк постійно наполягав: «актори мусять грою віддати епоху» [99, с .105].

Ця вистава була переломна у діяльності театр-студії. У певному сенсі вона кінчала період підготовки, за яким починалося справжнє театральне життя. Після успішних гастролей по Баварії, колектив став більш впливовим культурним та громадським явищем, що поглибило почуття відповідальності, потребу не знижувати, а постійно піднімати планку.

Саме гастролі були невід'ємною складовою діяльності майстерні. Якби творче проявлення обмежувалося табірною публікою в Ландеке, важливість існування подібного роду театрального колективу була б під загальним питанням. В данному випадку професійний рух передбачав взаємозв'язок з географічними пересуваннями. Бо стартові умови, починаючи від побутових та закінчуючи культурними, більше сприяли регресу, ніж прогресу. Завдяки вольовій зосередженості Й. Гірняка, не було втрачено головних цілей та завдань, що зміцнювало прагнення до освоєння нових кордонів. Це була

національна мистецька місія на чужій землі. У період з 1946 по 1948 р. вистави театр-студії були показані в Австрії: Ландек, Астен, Зальцбург та Німеччині: Аугсбург, Діллінген, Регенсбург, Байройт, Бамберг, Ашаффенбург, Ельванген, Берхтесгаден, Мюнхен, Міттенвальд та ін. У 1947 році Баварія (Міттенвальд) стала новим притулком для студійців та місцем їх «постійної прописки» після Австрії. Важливим матеріальним проривом було те, що після переїзду вистави почали наповнюватися декораціями.

Після ознайомлення студійців з елементами комедії масок, Гірняк вирішив поставити знамениту жартівливу оперету М. Кропивницького «Пошились у дурні», з якою його пов'язували тісні співвідношення на протязі життя. Це була однією з найбільш сценічних та показових п'єс українського репертуару різних часів, яка завдяки впливу італійського середньовічного театру та драматургії Мольєра, формувала власний український комедійний стиль в дусі «комедії дель арте» (див. у III розділі).

Працюючи над «Оргією» Л. Українки, Й. Гірняк відзначав, що в такій п'єсі неможливо приховати акторську неспроможність. Якщо у попередніх постановках цьому сприяла музика, танці, жарти, свіжість репертуару, то в цій цього немає [99, с.126]. Режисурою займалася О. Добровольська. Це була її перша самостійна режисерська робота у рамках театр-студії. Через зміни у складі, Гірняку довелося виконувати роль мецената. Це було завдання пійти проти себе, пересилити своє нутро та знайти відповідні технічні засоби, бо персонаж був чужий його індивідуальності. Складність у виконанні не оминула уваги критиків: «Й. Гірняк шукає образ Мецената» [58].

Основним діючим елементом вистави було слово, все інше працювало тільки за для його посилення. Це відбивало етап шукань на лінії, започаткованій у «Гайдамаках». У концепті спрощення було виконано сценічне оформлення, музичний супровід та рух. Слово мало грати в різних інтонаційних варіантах: у вищому напруженні, у помірному згладжуванні, у заколисуючому спаді [58]. Після слова друге місце відводилося так званому принципу «просторовості».

Розміщення виконавців, їх пози, розташування об'єктів творили на сцені єдиний образ. Рухи зводилися до мінімуму та суворо контролювалися. У цій чітко стилізованій роботі явно простежувався відгомін «Молодого театру», де акцентована піднесеність поєднувалася з гармонією, чистотою стилю, революційністю та умовністю форми. У цьому проглядалася культура, фаховість та новість. Стиль постановки прирівнювали до робіт європейських державних театрів, таких як «Федра» Расіна в мюнхенському театрі та «Іфігенії в Авліді» Г. Гауптмана в віденському Бургтеатрі [84].

У мізансценах був відсутній рух та динаміка. Впроваджувалася формула «монументальності» - непорушності, повільності та стриманого патетизму. Нічого зайвого, що могло б відвернути увагу від загального асоційованого образу, ідейного конфлікту, дуелі думок, боротьби протилежних сил. «Як у грецькому храмі - архітектура ясних і чітких ліній, прозорість лапідарного вислову, простір для праці думки, не задавленої повнотою строкатих прикрас» [99, с. 133]. У виставі критика відзначала містеріальність урочистого слова, переконливе відчуття пристрасно висловлених думок Л. Українки та їх піднесеність [58]. Драма була поставлена в рік, коли Курбасу виповнилося б 60 років. Трагедія його життя метафорично перегукувалася в тексті «Оргії»: «топтати рідних лаврів я не хочу, тріумфи в Римі – то для мене ганьба» [103].

Через півроку театр-студія показує інсценізацію «Зайві люди», за мотивами повісті М. Хвильового «Санаторійна зона». Матеріал було розтлумачено у зрізі психологізму. Санаторійна зона розглядалася як символ, як місце для доживання тих, що або зрадили революції, або занадто емоційно її сприйняли та розчарувалися в ній [40]. Й. Гірняк нагадував про важливість йти за епохою та піднімати питання, які турбують епоху. Автор інсценізації поставив наголос на ідейно-політичній стороні твору та трактував образи Хвильового як у драмі соціально-політичних ідей [25]. Для цих зіткнень у постановочному сенсі підходила «драма камерного стилю», що було розширенням напрацювань з вистави «Мати і я». Однак змінений в інсценізації фінал хоча і був театральним,

але виявився більше мелодраматичним, ніж психологічним [40].

Аналізуючи рецензії на режисерську роботу Й. Гірняка, можна прийти до висновку, що перенесення центру уваги на думку, висловлену словом, статичний жест, відсутність зовнішніх ефектів та, зокрема, настроєвих елементів - все це підкреслено говорило про його бажання знайти дорогу до глядачів в площині інтелектуальних, а не тільки емоційних переживань [40]. Саме до розумового впливу першочергово прагнув Л. Курбас. Тобто ця вистава не була адресована до масового глядача емігрантських таборів, де основний девіз «хліба й видовищ» [25]. В процесі дії вводилися епізодичні характери, яких не було в оригінальному варіанті твору Хвильового. У цьому була присутня педагогічна мета показати студійцям один з принципів «Березоля», що допомагав загострити увагу на важливому морально-професійному аспекті професії, що і в маленькій ролі можна бути великим актором.

Сценограф Є. Блакитний зловив настрої постановки і зумів відобразити необхідну атмосферу «санаторної зони» - задушливу та хворобливу. Оформлення було вирішено в поєднанні жовтого, білого та чорного кольорів. Умовні силуети зламаних та мертвих дерев несли в собі трагічну символіку «зайвих людей» - розчарованих, роз'єднаних та пригнічених атмосферою постійних доносів [99, с. 155]. Вистава була новою і для самого Гірняка як для режисера, з огляду на те, що велика частина попередніх його робіт звучала в іншому, гротесково-комедійному плані. Важливо, що Хвильовий був великим другом театру «Березіль» Курбаса, активним учасником росту та шукань цього театру. Саме він та М. Куліш мали вирішальний вплив на його творчі процеси. Недарма першими жертвами розгрому «хвильовизму» були саме Куліш («хвильовизм» у драматургії) та Курбас («хвильовизм у театрі»). Писали, що з ідейного погляду «Березіль» був насправді «театром Хвильового» [25].

Між тим, представивши продовження рев'ю «Сон української ночі» - «Хожденіє чумака Мамая по другому світі» (див. III розділ), в студійних відносинах почалися розлади. Емоційний Гірняк дорікав учасників у пасивній

позиції спорстерігачів відносно поточних життєвих подій. Короткочасний успіх запаморочив голову деяких молодих митців. Нетерпимість, небажання йти до компромісів та поступок, втрата духу учнівства та поважливого ставлення до трансльованих знань стали непріємним відкриттям на шляху до творчого процесу та створювали всі умови для неможливості подальшої роботи студії у тому вигляді, в якому вона існувала. Кількість студійців скоротилася до п'яти. Тому було вирішено перейти на класичний репертуар з меншою кількістю персонажів.

Останньої на території Німеччини стала постановка «Привиди» Г. Ібсена. Основним спонукаючим механізмом було бажання максимально повно донести ідею п'єси до глядачів. Необхідно було знайти відповідне стилістичне вирішення, яке б вдало гармоніювало з «голосом» автора та було б єдиним на протязі усієї вистави. Під натхненням від постановки П. Брука («Сон літньої ночі»), «Привиди» були вирішені у модерновому ключі, з домінуючим словом та ритмом. Психологічні моменти проявлялися ритмічно, образно та інтонаційно. Актори працювали за допомогою імпульсів, викликаючи реакції та обмінюючись ними з глядацькою залюю. Стиль вистави був концептуально пов'язаний з оформленням. Роботу можна охарактеризувати чотирма головними складовими: гармонія, слово, ритм та монументалізм [19].

У цій постановці сталася свідомо відмова від керування акторами, що давало більшу можливість самостійного розкриття. З одного боку режисер вивів виставу з натуралістичного поля, з іншого - дав студійцям можливість пройти найскладнішими стежками до внутрішнього освоєння образу-ролі. У цьому сенсі «Привиди» були іспитом з осягнення першого ступеня внутрішньої акторської техніки [99].

Й. Гірняк виконував роль пастора Мандерса. У критики склалися неодностайні думки щодо його роботи. Помічались або тільки позитивні моменти, або категорично негативні. Зазначалося, що він «розкрив сліпоту бездушного доктринерства та механічної вірності засвоєній системі правил і

поглядів взагалі» [38] або ж звинувачували в «дерев'яних інтонаціях і зроблених позах» [38], що нібито йшло врозріз з театральної щирістю молодих студійців. Ймовірно це була свідомо та досить влучна побудова ролі, яку не всі розуміли. Бо подібного роду претензії супроводжували Гірняка ще з початку його творчості в «Березолі» та були сформовані зятими шанувальниками театру Станіславського, що є, по суті, суб'єктивною та неавторитетною думкою. Охоплюючи попередні ролі Гірняка, Мандерсен був далеко не найскладнішим персонажем. Його біографія насичена більш відповідальними шляхами до внутрішнього освоєння образу-ролі (в тому ж «Березолі»).

Три роки важкої та продуктивної праці театр-студії в Європі сприяли не тільки спробам слідувати творчим концепціям «Березіля», але і пошуку власного синтетичного стилю, сутності справжнього українського театального дійства. Звільнившись від цензурних обмежень, театр міг вільно діяти. Безсумнівно, ця свобода була умовною та жодним чином не скасовувала тих обмежень, з якими стикалися емігранти. Але на той момент це було найкращою альтернативою у порівнянні з диктаторськими умовами радянської влади та постійною перспективою бути керованими або усунутими. У процесі існування театр-студія вирощувала нові, молоді сили. Разом з ними росли їх наставники. Гірняк систематично підвищував планку своєї творчої універсальності. Він створив абсолютно новий поєднаний образ чумака Мамає, а його постановчо-виховна діяльність була жертвовною. Разом з виїздом з Німеччини обірвалися усі плани подальшого розвитку театру-студії в Європі та була перекреслена практично вся робота на шляху до головної цілі. Не була закінчена вистава «Лис Микита» за І. Франком у сценічній версії І. Алексеви́ча, де основним завданням для студійців мав бути пошук характеру через маску. Домогтися потрібно було трьох рис: характеру тварини, національного характеру та індивідуального забарвлення конкретного персонажу. Також залишилася непоставленою вистава за М. Хвильовим «Аглая» в інсценізації Ю. Пивнича та не судилося реалізуватися мрії Гірняка щодо «Патетічної сонати» М. Куліша, як жорстокий та знаковий привіт

з недавнього минулого [81, с. 112].

2.4. Творчі пошуки Й. Гірняка в Америці в 1949 - 1957 рр: театр-студія, «Український театр в Америці» та «Театр слова»

Опинившись у Нью-Йорку, головною метою театр-студії стало збереження творчого рівня в абсолютно нових умовах. Але більшу частину часу студійці займалися не мистецтвом, а фізичною працею. Це дозволяло заробляти мінімальні кошти для існування в американських реаліях та лише вечорами або у вихідні дні навчатися театральному ремеслу та репетирувати. Таким чином, робота просувалася повільно [83].

Склад студії збільшився у два рази та у якості першого показу була обрана вистава «Мати і я». З точки зору режисури все залишилося без змін, але до творчого процесу підключився новий сценограф [116]. Хитке фінансове становище знову передбачало більше умовностей в оформленні, які за підсумком стали доречними та гармоніювали з характером вистави. Публіка нервово, але з успіхом прийняла виставу [48].

Почалася робота над комедією К. Гольдоні «Господиня заїзду». У порівнянні з першою роботою над Гольдоні в Європі («Слуга двох панів»), цей матеріал ставив перед студійцями вже більш складні завдання, де потрібно було опанувати не тільки ситуацію, але і характер. Режисурою зайнялася О. Добровольська. Гірняк вимушено був більш поглинений управлінською складовою. Нові умови вимагали залученості в нетворчі, але життєво необхідні завдання. При першій ліпшій нагоді він впливав на постановчий процес. До того ж на ньому була одна із відповідальних ролей Маркіза де Форліпополі. Цей персонаж не новий для Гірняка ще з часів таборового театру Чіб'ю. Він поєднував у ньому нахабство з льстивістю, риси спокусника та боягуза. У цій ролі легко було піти в шарж, карикатуру, що було не зовсім доречним. Але Гірняк строго дотримувався наміченого стилю, характеристичності та не дозволяв собі легких шляхів [117]. Добровольська вимагала від акторів чіткого

ритмічного виконання в численних мізансценах, що допомагало кращому виявленню суті дії. Критика говорила про ідеальне скульптурне втілення окремих сцен та відзначала гарну роботу режисера над промовою виконавців [46].

Репетиції після роботи провокували перевтому. Гірняк пропонував сповільнити роботу, але студійці протестували. Вони погодились далі терпіти, щоб закінчити намічений сезон [99, с. 231].

Вистава «Привиди» була відтворенням постановки німецького періоду та першим приводом до анонімної прорадянської критики. В «Громадському голосі» була опублікована рецензія про Ібсена-підбурювача і революціонера, про відсутність ідеологічної позиції у вистави та про орієнтацію на «несолідний», народний репертуар [5]. Метою цих статей був підрив іміджу та діяльності театр-студії в Америці. Гра акторів була розгубленою, непевною та напруженою. Більша частина еміграційної публіки вважала недоречним ставити такі «непреємні речі», як «Мати і я» та «Привиди». Оживши на сцені ще раз, вистава назавжди зійшла з репертуару через брак глядачів [115].

Постановка «За двома зайцями», була переосмислена у ключі ідей першеосновної березолівської вистави. Тоді драматург застосовував прийом осучаснення, актуалізувавши характери згідно віянням часу. Голохвостий, наприклад, був показаний як спекулянт чорного ринку [91]. Переосмислення М. Понеділка відзначається сильним акцентом на радянській побутовщині та радянському народному гуморі. Недоліки матеріалу були в тому, що автор не зміг звести все до єдиного ідейного посилу, то викриваючи правду, то просто відображаючи те, що відбувалося в оригінальній версії п'єси без необхідних підкреслень. Цей дисбаланс викликав відчуття деякої штучності, непослідовності та невідповідності [37].

Режисерське завдання полягало в виведенні вистави в інше русло, в гротесковий план. Підкреслюючи не тільки факти радянського побутового життя, але і його руйнуючі наслідки. Задум був виявлений у двох зрізах: перший

пов'язаний з Голохвостим, Пронею та комсомолом - це гротескна, переламана площа псевдопрогресивних людей; другий характеризує Сіркою, Химкою, Секлетою та Галею - реальними, традиційними, здоровими людьми [82]. У ролі Голохвостого Гірняк створив гротесковий образ «крутія», самолюбивого міщанина-хвалька, який ходив повз всіх зверхником та нікого поруч з собою не помічав. Він був загримований під Гітлера, виставляючи знак рівності між особою диктатора та внутрішнім світом свого героя. Пластика, манера, карикатурні театральні прийоми та епатажність (наприклад, стягування штанів) - переконливо синтезувалися в оригінальний тип прорадянського Голохвостого [37].

Ця вистава викликала бурхливу реакцію та жваво обговорювалася в літературно-творчому співтоваристві вже через тиждень після прем'єри. Більше питань викликав драматургічний матеріал, але факт його постановки був приводом до чергових випадів з боку прорадянських критиків у США. Осуду піддалося: театр-студія, її репертуар, філософія, сам Й. Гірняк. Його звинувачували у тому, що він затуманює розум глядачів та ініціює забобони, ненависть, сліпу злість стосовно мільйонів сільських жителів та інших сучасних українських людей, спотворюючи сприйняття такою карикатурною формою [39].

Американська версія легкої комедії «Пошились у дурні» вперше була показана під назвою «Пошились у дурні в Америці» за мотивами твору М. Кропивницького, авторства І. Керницького (див. у III розділі).

Далі шла постановка «Лісова пісня» за Л. Українкою. На цьому етапі театр-студія переживала чергову велику кризу. Втома акторів у повній мірі відбивалася на творчому житті колективу, створювала конфлікти, розхитуючи і без того слабкий енергетичний фон. Необ'єктивна та непослідовна критика поглиблювала положення, відвертаючи глядачів від театру. На тлі цього навіть українська преса висловлювала сумніви щодо необхідності постановки «Лісової пісні» театр-студією [99]. Все це давало привід для ще більшого цькування з

боку вороже налаштованих осіб, які вичікували момент, який дозволив би їм повторити сценарій знищення будь-яких проявів української культури. У цьому було співзвуччя з «Березолем».

Режисурою вистави займалася О. Добровольська. Ця робота була визнана не просто кращою, а тріумфальною та, можливо, саме з цим фактом не змогли змиритися протиборчі сили. Гірняком в одному з інтерв'ю було відзначено, що Добровольська слідувала за Л. Українкою та мала на меті донести глядачеві ідею людини, яку будні не зробили своїм рабом [53]. Така істота, по Лесі Українці, має схильність до краси, шукає красу, тужить за ідеальним. «Та життєві будні найчастіше приглушують той «цвіт душі», вбивають щастя, відриваючи від прекрасної природи» [102]. Постановник спробувала сопоставити провини й покарання Мавки з одного боку та трагедію Лукаша - з іншого. Вона хотіла максимально підкреслити різницю між чистотою лісового світу та суворістю людської реальності. Потрібно було домогтися, щоб роль Мавки відображала в своїх почуттях невинну чистоту, щиру любов та велику біль, але без зайвої показової зніженості, а з темпераментом, глибиною, інакомисленням [35, с. 140].

Гірняк виконував роль дядько Лева і це не випадково. Дядько Лев - приклад тремтливого поведження з людською першоосновою. Але зустріч тендітної природи з агресивною силою міста передбачає перемогу останнього. У цьому образі була закладена знаковість, що перепліталась з його життям. У цілому, глядачі досить добре оцінили створений Гірняком образ, а ось у режисера були деякі зауваження. Добровольська вважала, що роль не прожита в повній мірі та що в ній не відчувалася описана Л. Українкою простота людини, яка стоїть на межі двох світів. Виставляючи оцінку виставі, критик Петро Заярський висловився, що «Театр Гірняка - це не Килина з "Лісової пісні"; театр Гірняка - це Мавка, яка символізує вищі духовні інтереси» [53]. Ці слова дійсно дуже точно описували творчі чинники студії Й.Гірняка. Але так думали не всі. Різка та нещадна критика гнітила втомлених керівників студії. Крім гострих

висловлювань, останньою краплею став анонімний коментар в газеті, який стверджував, зокрема, що найслабшими акторами у виставі були Гірняк та Добровольська [99, с. 265].

Ними було вирішено залишити театр-студію. Колектив умовив їх залишитися на творчих правах, перейнявши всі адміністративні питання на себе. Крім керівництва студією та управлінням творчими процесами в ній, Гірняк також як і всі був змушений важко та багато працювати [35, с. 144]. Він хотів звільнити час для письменницької діяльності та вважав, що молоді студійці повинні вчитися керувати театром, більше усвідомлювати його значимість та вміти відстоювати його. Згодом, Гірняку стало складно не втручатися в організаційні процеси студії. Управління відбувалося у розріз із його очікуваннями та породжувало підриг раніш закладених ідей, цінностей, настроїв [99].

Почалася інтенсивна двомісячна робота над виставою «Мина Мазайло». У планах ще позначилася постановка «Патетичної сонати» М. Куліша та відновлення вистави «Примари» [63]. Після читки «Патетичної сонати» студійці зачарувались п'єсою. Але їх охоплював страх перед її складною структурою. Проте, в щоденнику одного зі студійців був життєстверджуючий запис: «Бачачи Й. Гірняка з вічно молодими та палаючими очима, віримо, що поразки не потерпимо» [99, с. 269]. Трохи пізніше, в червні з'ясувалося, що для роботи над п'єсою не вистачає виконавців. Чергова спроба доторкнутися до мрії зазнала краху, тому довелося знову повернутися до проб «Мини Мазайли». Згодом театр-студія позбулася приміщення в церкві св. Юри та це стало причиною рішення про закриття майстерні 15 жовтня 1951 р.

Й. Гірняк повідомив про це у пресі. З причин він зазначив байдужість, консервативність та провінційність поглядів еміграційної публіки, що розглядає театр як одне з місць для ненав'язливого відпочинку і розваги. Вважаючи, що театр повинен працювати на самозабезпеченні та без фінансової підтримки діаспори, у співвітчизників-емігрантів не було розуміння його ролі для

культурного, духовного і політичного росту. У чужому середовищі прагнення організувати професійний український театр не було, як і не було зацікавленості серед цивільних установ США в ознайомленні зі справжньою українською культурою, окрім «шароварщини» [36-44]. Курбас прагнув підняти український театр на новий рівень, позбавити його архаїзму, примітивізму та комплексу неповноцінності [72]. Зробити його унікальним та сильним, вивести його з тіні рабства, за що і був знищений. Ті ж сили, тільки іншими руками, за тисячі кілометрів від батьківщини намагалися принизити, зганьбити й знецінити працю тих, хто гордо, відчайдушно та самовіддано творив всупереч і незважаючи ні на що [81]. Складнощі накопичилися до такої міри, що внутрішні ресурси Гірняка знеструмило та подальших перспектив у існуванні студії він не бачив.

Роками пізніше колишні провідні учні театр-студії зустрілися у творчій роботі зі своїми педагогами. Треба було підготувати благодійну виставу для збору коштів на лікування доньки М. Куліша. Обрано «Мина Мазайло», де вже втретє головну роль виконував Й. Гірняк. Казали, що він зумів вдержати ідеальну середину кожної трагікомічної ролі: не ставати ані природньою карикатурою, ані дійсним мучеником із смішними рисами. У його грі не було навіть мінімального шаржу [76, с. 432]. Все було обдумане та виведено до подробиць вірно. Різномодність міміки та жестів була цілком зумовлена задуманим образом [99, с.281]. У довгому кульмінаційному монолозі Гірняк ритуально «подавав» нескінченні варіації прізвища Мазенін і робив це в такому розмаїтті гіпнотично-трансних рухів та інтонацій, що «хотілося дивитися і дивуватися до нескінченності» [82].

У цьому ж періоді Гірняк виступив в якості запрошеного артиста з трупою колишнього студійця Мирона Чолгана, який був не тільки керівником, але і режисером, зігравши роль Доктора Псіхіатренко в комедії І. Алексевича «Загублений скарб». Дія п'єси відбувається улітку 1949 р. в таборі для емігрантів «Вишневий садочок». Автор мав на меті створити сатиру на табірне життя. Ця

сатира була спрямована у першу чергу на керівництво таборів, до складу яких входили випадкові людьми з примітивним мисленням, які вважали себе справжніми політичними трансляторами національної думки. Сатира висміює подібного роду безглузді невідповідності, де над одним розумним панують два дурня та й ще визначають його долю. У той же час робився акцент на збереження втраченого багатства душ і сердець. Думка, що дає розуміння головних меседжів п'єси, звучить так: «еміграція закінчується і кожен знову стає нормальним» [76, с. 279]. Персонаж, якого виконував Гірняк, представляв собою пародію на медичне обслуговування в таборі. Крім цього, доктор ще був критиком табірної життя.

Проблеми та теми, що освітлювалися творцями-емігрантами того часу, сучасній людині можуть здатися дивними, незрозумілими та несуттєвими. Але це було ніщо інше, як еміграційний актуальний театр. Безумовно, йому притаманна локальна, вузьконаправлена специфіка, невловима тими, хто не зустрічався з подібним життєвим укладом. Однак, якщо відкинути часне, то залишається багато спільного та співзвучного як з минулим часом, так і з сьогоденням.

Крім вистави «Загублений скарб», Гірняк взяв у «Безталанній» І. Карпенка-Карого в ролі Івана та «Наталці-Полтавці» І. Котляревського в ролі Возного. Ці постановки не входили в коло його творчих інтересів, але були прикладом акторської солідарності та пошуків виходу з творчої кризи на теренах США. У першій він виступав у якості гостя разом з акторами з Філадельфії; збір грошей з цієї вистави був відправлений до фонду створення пам'ятника на могилі Блавацького. У другій була зроблена спроба затвердити любов Гірняка до ідей про спільну працю творців з різних театральних труп. Якщо розглядати ці дві вистави під оглядом постановки, то можна стверджувати, що вони нічого нового не дали. Але сам Гірняк зауважив, що, наприклад, персонаж Возний в «Наталці-Полтавці» був мрією його життя і коли трапилась нагода, він захопився за нього та дуже добре почувався в цій ролі. О. Добровольська вважала, що та вистава

була другим побутовим гріхом Гірняка після «Безталанної» та що «акторів завжди тягне туди, куди вони не належать», але в цілому її враження про постановку були позитивними [99].

Відігравши вистави в Філадельфії та Нью-Йорку, Гірняк скликав кістяк з колишніх учасників театр-студії та запропонував спробувати створити український театр на території Америки (далі – УТА). Крім деяких студійців, у трупі були включені актори М. Чолгана. Згодом знайшлося приміщення для репетицій та новонароджений колектив приступив до читання п'єси Мольєра «Тартюф». В цей же період у пресі активно критикують виставу «Мина Мазайло», яка показувалася в Торонто. Судження деяких театралів були просочені необгрунтованою антипатією та доведені до меж абсурду. Знову почали простежувалися підступи антагоністичних сил: «Й. Гірняк блукає по підтином непродуманого мистецтва» [84].

Режисурою «Тартюфа» зайнялася О. Добровольська. Казали, що це її найкраща постановка. Критика порівнювала «Тартюфа» з виставою в «Комеді Франсез». Відзначалася схожість концепцій в розстановці головних акцентів акторської гри і в пошуку пристосувань до неї. Режисер не давала готових акторських рішень, а вимагала самих виконавців шукати свої образи, коригуючи і зводячи все до єдиної стилістики. Це дало виставі більший колорит та окремішність [57].

Гірняк грав Оргона. Цей образ відображав багатогранність надзвичайної довіри щирого господаря, який потрапив в трагічну ситуацію. Саме завдяки цій роботі з'явилася можливість показати на сцені характерні риси української ментальності. Роль Оргона була близька акторській манері Й. Гірняка, який умів майстерно поєднувати комедію з трагедією. Трагедія нескінченної довіри огортала Гірняка-Оргона та перетворювала в «німий стовп» [111]. Підкреслювали, що Й. Гірняк знову створив новий тип. Навіть у гримуванні він вийшов цілим та заокругленим персонажем. В тонесиньких вусиках та в широко розкритих очах крилися риси, які підкреслювали маску наївного, довірливого,

хоч і дуже впертого міщуха. Роль Оргона будувалася на масці Панталоне, але Гірняк далеко вийшов поза її інтерпретацією. Він надав їй живі психологічні риси та відтворив живу особу. Тому його Оргон – це трагічна постать, яка терпить не лише з уваги на свою глупеньку довірливість, але й з уваги на лицемірну атмосферу, для якої він надто простий та обмежений [57].

Про громадянське значення вистави «Тартюф» влучно висловився М. Шлемкевич у формі листа до далекої пані: «Ви тривожитеся: що сталося? Хочете знати, як то кривдить суспільство Йосипа Гірняка, що він іноді попадає вже в списки мучеників. Дорога пані, пам'ятаймо завжди, що Йосип Гірняк - це справді великий актор, отже живе перебільшенням. Без цього немає митця. Безумовно, його мусять боліти напасті рідного примітивізму. Але філософствуйте твердо: за що наші Тартюфи мали б любити Гірняка? Чи за те, що він їм просто перед очима ставить дзеркало і перед повними захопленими залами скеровує увагу людей на криводушіє і лицемірство, розпаношене у нас?» [111].

Наступною прем'єрою УТА була вистава за п'єсою молодого драматурга Діми «Пересаджені квіти». П'єса розповідала про життя української молоді, яка шукала нові шляхи в еміграції у Франції. Твір не дотягував до рівня професійної драматургії, характеризувався плоскістю та однобічністю. Виконавці були змушені йти за словами, які не мали достатньої внутрішньої динаміки, щоб створити повноцінне театральне дійство. Єдина причина, по якій було вирішено зв'язатися з подібного роду п'єсою, це - підтримка молоді літератури [82]. В «Пересаджених квітах» Гірняк виконував роль колишнього вчителя історії Семена Самчука, який працював нічним сторожем в Парижі. Не знайшовши закінченого образу в текстовому матеріалі, Гірняк інтерпретував його самостійно: загубившийся серед чужих, добросердий провінційний інтелігент, подумки прив'язаний до своєї батьківщини [55].

Варто сказати, що в Америці функції режисера майже повністю віддані О. Добровольській. На той момент вона вже була досвідченим професіоналом із

сформованим постановчим стилем. Гірняк прагнув, щоб жінка займалася тільки театром, тому постійно розширював її повноваження. Безумовно, він контролював усі процеси, однак повного занурення в режисуру з його боку більше не спостерігалось. В першу чергу він був актором, захопленою натурою. Решта його занять лише підкреслювала та сприяла гармонійному вивільненню творчої енергії, яка передбачала рух, пошук, експеримент.

Далі була поставлена комедія І. Керницького «Таємниця доктора Горошка». Головний герой доктор Горошко не може видати свою книгу про концтабори на Воркуті. Його роботу сприймають скептично, його тероризують анонімними дзвінками та письмовими погрозами. Хтось його навіть б'є в парку. Після цього справа піддається розголосу, про нього розповідають в пресі й книга Горошка все-таки видається. В кінці п'єси виявляється, що все було інсценізоване приятелем Горошка, щоб опублікувати роботу замість нього. Автор насміхався з почуття власної важливості політичних емігрантів, де кожен вважав себе виключним елементом у визвольній боротьбі; і засуджував молоде покоління за марнославство, бездушність та жадібність в гонитві за сенсацією. Режисер повинен був розкрити ці дві проблеми [54].

Гірняк, створюючи маску доктора Горошка, слідував за персонажами великих комедій і зміцнював свій талант в балансуванні між комічним та трагічним [54], аналогічно досвіду в «Тартюфі» та в більшості ролей «Березіля».

Якщо продовжувати говорити про цю властивість Гірняка-актора, то наступна прем'єра «Мартіна Борулі» цілком може бути записана в його численний список. Гірняк вважав, що ця роль у нього не вийшла. Він згадував імпазантність своїх попередників-корифеїв, постійно подумки роздвоюючись між своєю фізичною даністю та існуванням на сцені. Однак це сум'яття ніяк не проявилось на сцені. Й. Гірняк створив свій власний тип Борулі - нормальний, життєвий, людяний, який бажав поліпшення свого стану не за для гонору або снобізму, а як прояв нормального людського прагнення до процвітання [84]. Хтось описував його як «нервовий процесович, цілковито очманілий своєю

дворянською манією» [60]. Ця роль багато в чому перепліталася з мольєрівським Журденом та Куксою Кропивницького. Жвавість маски супроводжувалася постійною рухливістю на сцені. Виставу називали «очищеним золотом», маючи на увазі, що вона була спрямована проти побутового примітивізму та його примітивного відображення на сцені. Для Добровольської було важливо віддалитися від побутових штампів. Вона усунула розмовні штампи та встановила власну, осучаснену, більш природну ритміку мови, підпорядкувавши їй цілу постановку [84].

У центрі п'єси Діми «Хміль» стояв звичайний любовний трикутник між емігрантами з України. Драматургія була слабою, без психологічної підмоги та складних переживань. Як позначила критика, від п'єси залишався «посмак зміління еміграційної людини, зменшення, сказати б, питомої ваги її та її вчинків» [15]. Добровольська робила все, щоб перебувати в зв'язці з автором і при цьому посилювати його неглибокі тлумачення. Вона намагалася подати п'єсу більш динамічно, широко, створити гармонійну ансамблевість; вимагала від акторів піднесення над текстом та боротьби з мілізною матеріалу. Й. Гірняк участі в даному спектаклі не приймав.

Завзято працюючи над новою драматургією, керівники театру сподівалися залучити молодого глядача, який наполегливо ігнорував ці спроби. Було вирішено перенаправити діяльність УТА в двох напрямках: організація театру для дітей та створення театру слова [84-99].

Так з'явилася вистава-казка «Князівна на горошині» в перекладі В. Софронова-Левицького. Це була переробка маленької казки Андресена, заповнена комедійним дійством та побудована на трьох персонажах: доктора, який на все дає раду; слуги, який все робить навпаки, і дами двору, у якої завжди щось болить. Всі названі персонажі нагадували типажі комедії дель арте. Постановка готувалася та змінювалася кілька разів. Режисер хотів показати казку в по-дитячи щирому, наївному стилі. З цієї причини у виконавців виникали труднощі, тому як досвід участі в дитячих виставах мали одиниці.

Багато що стверджувалося тільки шляхом спільних компромісів. Сама ця робота - ковток свіжого повітря після кількох невдалих прем'єр. У ній було присутнє різноманіття режисерської думки та цілий ряд витончених і цікавих мізансцен. Головні персонажі казки були нарочито представлені в тій театральній манері, яка ставила акцент на впорядковану відміну, що дозволяло спостерігати не людину, а ляльку - твір мистецтва. Перед кожним епізодом на сцену виходив Й. Гірняк, який незрівнянно виконував роль оповідача-скомороха [6].

«Князівна на горошині» могла б мати великий успіх і в подальшому. Крім живої театралізації комедії дель арте, спектакль ніс в собі велику повчальну складову. Однак тим, для кого він ставився, це в черговий раз виявилось непотрібним. Спроба знову зібрати в залі молодих представників української діаспори зазнала краху. М. Шлямкевіч писав з цього приводу наступне: «Та невже на м'яких матрацах і подушках добробуту ніяка горошина спомину і думки про українську культуру не перебиває твердого духового сну тих людей? Так сумно подумати: - невже це знак, що у них зовсім немає шляхетства князівни з казки, шляхетства, що про нього так чарівно оповідає своєму суспільству театр Гірняка?» [99, с. 315].

Звуження до формату словесної виразності («Театр слова») призвело до відмови від руху. Причини таких трансформацій: перша - початкова захопленість О. Добровольської словом, друга – відчуття немічності та гіркої життєвої кінцівки. Це була єдина та остання можливість утримати хоча б обмежену форму театру. Гірняк сподівався, що нове обличчя зможе стати основою його внутрішнього багатства [112]. «Театр, зокрема під впливом модерної його галузі - кіна, став театром руху, в осередку якого стоять популярні актори. Режисер, популярний актор і рух - це філяри. <...> Рух для руху, руху без ідеї, без цілі на сучасних театральних гайвях» [84]. Можна сказати, що УТА ніколи не зраджував ідеї заради порожнього ефекту, а його нове гасло «Театр Слова» - це українська форма зворотного, яке утворювалося в світі. Слово-думка та слово-рух, актори-представники кожного з цих

«відгалужень» повинні були знайти загальне в творчому синтезі. Також він повторно наполягав на важливості прищепити молодому поколінню любов до рідного слова в формі театру, які на піку війни не мали можливості прочитати хоча б найголовніші твори рідної літератури. «Для молоді, що дітьми, часто в пелюшках, покинули рідні землі, або родилися вже в Європі та США» [45].

Першою виставою театру слова був «Мойсей» І. Франка. Це сталося ще перед «Князівнею на горошині». Через всю постановку режисер доніс ритмічну цілісність в поєднанні з музикою на гебрейські мелодії М. Фоменка, вокалом під диригуванням Л. Крушельницького, шумами і світловим рішенням В. Змія. Подібно давньогрецькій трагедії, на сцені знаходився хор, а поруч – актори [50]. Складність творчої подачі слова полягала в прагненні з'єднати 11 голосів поета в розмаїтті їх звучання, в інтонаціях, в чіткості вимови, наближаючись до традицій античності та «Гайдамаків» Березоля. У постановці О. Добровольська йшла в модерновому напрямку, але в дусі ідей грецької трагедії, де важливо підкреслення релігійного та морального відчуття, висування ідеї, а у Франка ще й з акцентуванням на громадських чинниках. Новий театр виводив ідею на перший план, приділяючи театральності менше значення. На відміну від Курбаса, у якого ритмічні рухи, стилізовані лінії, майстерність та оригінальність масових сцен затримували відхід від театральності, тут центром всього було тільки слово [3].

Зазначалося, що саме читання звучало в дусі класицизму і продовжувало вже вироблений в «Лісовій пісні» стиль. Вистава була прийнята з великим успіхом. Це доводило те, що подібний театр оригінальний і є, можливо, єдиним у своєму роді для української культури з двох сторін. Реакція глядачів була позитивно-захопленою. Один із відомих поетів говорив, що якби його авторські твори так прочитали після його смерті, то він би ожив в пеклі і назавжди перейшов би в рай [45]. Хтось стверджував, що за останнє десятиліття в німецьких, американських і українських театрах, включаючи кіно, не було нічого подібного, що так би освіжало та стрясало [99, с. 321].

Гірняк читав текст Мойсея, вимовляючи його без зайвого пафосу і навмисною височини, що стало традицією численних декламаторів-непрофесіоналів того часу, які виступали на громадських заходах різного рівня. Він прагнув до стриманості, за якою відчувалося глибоке розкриття суті слів, написаних Франком. Це була трансляція свого роду скутої сили великого внутрішнього напруження; його гнів, його горе, його скорбота, супроводжувана іскрою любові до рідного краю, до людини з усім його добрим і поганим, красивим і потворним [45]. Проявився типовий для акторської біографії Гірняка контраст між характерною зовнішністю «маленького чоловічка» та благородною величчю його таланту, якому підвладні різного роду діапазони творчого розкриття. «Це внутрішнє, що засліплює та може переконати в усьому, наростаючи з кожною хвилиною перебування виконавця на сцені» [81, с. 185].

Все було заточене під те, щоб підкреслити важливість звучання слів. Актори були викриті в стримані класичні шати, за якими з різною силою проходило світло. Моментами воно загасало до півтемряви, створюючи ілюзію фактору часу, переходу дня у ніч і навпаки [83]. Такий тонкий ефект був притаманний курбасівській школі, хоча в Америці віддалення від неї ставало все більшим. У цій роботі бачився «Молодий театр», «Цар Едип», «Іван Гус», березилівські «Гайдамаки», навіть «Пролог». У сутінках з'являвся Гірняк і коротко розповідав про трагедію Мойсея, який «не знайшов признання від свого народу, для якого віддав усе, що мав у житті, і не заслужив теж і ласки Божої». Цю ідею можна назвати домінуючою в даному творі.

У самому «Мойсеї» була відображена гірка правда байдужості української діаспори до того, що робив Гірняк разом з дружиною та творчими однодумцями. Вистава створювалася без будь-якою підтримки, власними психічними, фізичними та фінансовими ресурсами. Будь-якого роду орієнтири на духовне виховання та просвітницьку діяльність через творчість театру Гірняка продовжували бути незатребуваними цільовою аудиторією, тобто молоддю.

Наступною постановкою Театру слова став вечір пам'яті поета Юрія Клена.

Цю роботу можна назвати стилістичним продовженням «Мойсея», де 7 студійців розіграли дві сцени на основі творів поета («Коло життєве» та «Україна»). Вступну промову виголосив поет Є. Маланюк, Ю. Дивнич позначив життєвий шлях Клена та головні положення його поеми «Попел імперій», а Гірняк разом з Добровольської зачитували уривки з даного твору. В «Попелу імперій» охоплювався хід української історії останнього століття через верховенство радянської та німецької імперій, через сумбур революційного часу до повстання справжньої людини - українця. Закінчувався вечір «Молитвою» Ю. Клена. На жаль, ця подія залишилася непоміченою – вона не обговорювалася критиками у пресі, про неї майже нічого не було написано у книжках [84, с. 124].

Постановка «Людина і герой» була присвячена гетьману Мазепі. Гірняк відзначав, що ні про яку з фігур української історії не було стільки написано зарубіжними письменниками та композиторами, скільки про Івана Мазепу. Ніхто з українських гетьманів не викликав стільки питань та припущень, як Мазепа. Це була спроба зібрати погляди на особистість з усієї світової літератури, щоб якомога точніше, через призму художнього осмислення, відобразити його образ, який живе в серці кожного патріота як символ боротьби з ворожими силами. О. Добровольська збирила воедино композиційну структуру картин, що відповідали хронологічним епізодам життя гетьмана, розкриваючи його як людину і як героя, зводячи до піднесеного та романтичного стилю. Все було до тонкощів продумане, виправдане, відшліфоване [56]. Відзначено елегантне і стилістично виправдане оформлення М. Чолгана [99]. Режисер поступово відмовилася від бутафорсько-декоративних складових своїх вистав, обравши шлях внутрішньої театралізації авторського слова та авторського голосу. У центрі творчого фокусу було слово не тільки як одиниця мови, а як фарба, як ідея, як напруга могутнього духу великої людини. До цього слова важливо ставитися шанобливо, бути чутливим, обережним, нічим його не обтяжувати, нічим не нехтувати, прагнучи до повного розкриття втіленого в ньому внутрішнього образу [104].

Зведення про життя І. Мазепи складалося з 9 частин, де 6 колишніх учасників студії в білих сукнях і смокінгах декламували фрагменти творів з Мазепинської тематики. До них вкраплялись роботи В. Сосюри, А. Пушкіна, Д. Байрона, В. Гюго в перекладах С. Гординського та Д. Загули. Поетом В. Лесичем спеціально для вистави був написаний «Мазепинський триптих». Й. Гірняк зачитував есе Ю. Лавріненко про Мазепу, а також виступав в ролі ведучого-провідника, який як би пов'язував в єдине ціле всі частини постановки. Він демонстрував неабияку вимовність, енергію, емоційну залученість, поєднуючи їх з розміреною дикціонною протяжністю, зосередженістю на низьких тонах, стриманістю, гіпнотичною уявою, з «гірняківськими» різко вираженими інтонаціями та при глухому грудному тембрі з придином [4]. Про це писали так: «Гірняк читає. Просто читає. Але як! Слухав би й слухав цього видатного майстра вислову, з уст якого вилітають слова, мов чарівні золоті птиці, які радісно сідають у людській душі» [104].

Останньою виставою Театру слова стали «Неофіти» Т. Шевченка. Між ним та попередньої постановкою утворилося затишся довжиною в три з половиною роки. Вибір подібного роду політичної поеми не був випадковим, тому як якщо за часів Шевченка в створених ним алегоричних образах засуджувалася рабська система російських імператорів, то в 1964 р. за цією алегорією яскраво розкривався терор червоної радянської імперії, де обраним давали укази робити все, що заманеться з плебеями-гречкосіями, де прислужливі холуї «співають гімн і курять дим» [108].

Й. Гірняк переконався, що за межами рідної країни родючого ґрунту для стабільного пророщування ідей Л. Курбаса, чи то навіть справжнього національного українського театру - не було. Занадто довго він перебував не в тому місці, не в той час, не з тими людьми. Це був найтрудніший в театральному сенсі шлях за все життя; гірший, як свого часу зазначив Гірняк, ніж в засланні в Чіб'ю. На засланні існувала глибока потреба, тяготіння до театру. В Америці не було ні тяжіння, ні потреби, ні підтримки [99, с. 213]. Кожен мусить дійти до

кінцевої точки своєї роботи, яка не обов'язково буде вершинною. Безсумнівно, цей пошук довжиною у півжиття заслуговує на повагу та щоб про нього пам'ятали на рідній землі.

Висновки до розділу II

Таким чином, Український театр на початку ХХ ст. вимагав переосмислення та нестандартних підходів. Сукупність творчих пошуків Л. Курбаса у рамках «Березоля» вибудовували шлях до тотального оновлення національної театральної культури. Серед концептуальних складових головне місце займало виховання принципово нових професіоналів театральної справи. Завдяки напруженій роботі зі спеціальним набором тілесно-розумових практик, народжувалися універсальні акторські особистості («розумні арлекіни»). Яскравим прикладом таких був Й. Гірняк. Передбачалося, що з кожною постановкою мала відбуватися загальна трансформація та засвоєння нового театрального плану. Одним із регулюючих чинників було відчуття духу часу («політичний театр»). Революція підштовхувала на звернення до поглядів експресіоністів та принципів театральної умовності («ігровий театр»), формуючи методи «акцентованого впливу» та «перетворення». Згідно з ними театр повинен був впливати на свідомість глядачів через образність та художнє осмислення трансльованих ідей, пробуджуючи асоціації та залучуючи до уявного діалогу. Особлива увага приділялася тілесності, ритмічності, музичності. Метод «експресивний реалізм» народжував загострені соціальні типи та був безпосередньо пов'язан з покликом життя. У результаті багатомірного мистецького осягнення різних напрямлень, стилів та традицій виникали синтети, що народжували нові театральні феномени.

Встановлено, що Й. Гірняк вступив в 4 майстерню МОБ, де відбулася трансформація його професійного світовідчуття. Гірняк брав участь практично у всіх постановках Курбаса, проявивши себе як працелюбний, гнучкий та сприйнятливий до методу «перетворення» виконавець. Надалі він утвердився як синтетик та актор гротеску. У

постановці «Гайдамаки» Гірняк вперше спробував себе в якості помічника-лаборанта. За солідарність з Курбасом був заарештований.

Визначено, що у шестирічному періоді заслання на північ, Й. Гірняк розширив свої творчі здібності та спробував себе в якості режисера й художнього керівника професійного театру. Цей час виділявся, як факт самостійного затвердження поза «Березолем», зміцнення та набуття впевненості щодо отриманих раніше творчих основ.

Простежено, що у драматичній секції Львівського оперного театру та у Львівській театральній студії Гірняк остаточно затвердився у ролі режисера. Особливий інтерес становила вистава «Гамлет», як перша постановка твору на українській сцені. Окремої уваги заслуговував педагогічний дебют. Була організована театральна студія, де Гірняком здійснені перші спроби передачі знання курбасівської школи. Військові дії перервали працю та стали приводом до подальших творчих пошуків в еміграції.

Отже, в Австрії Й. Гірняк за прикладом МОБ організував творчу майстерню, яка повинна була стати першим етапом до створення професійного українського театру на еміграції. Його погляди на місію театру мали духовно-естетичний, національно-громадський та соціально-політичний відтінок. Робота студії в Європі відзначалася продуктивним творчим пошуком та професійними перспективами. Було поставлено 12 різножанрових вистав, серед яких найчастіше зустрічалися комедія (комедія дель арте, мольєрівська комедія, рев'ю, клоунада) та драма (поетична драма, драма камерного стилю). Головний акцент виставлявся на педагогічному вишколі. Й. Гірняк першочергово був актором-універсалом з гострою творчою індивідуальністю, тому його інша діяльність виходила саме із оглядом на цей базис. Осмислюючи поліфонію отриманих досвідів, він прагнув до сформування унікального стильового напрямку у режисурі національного комедійного дійства. Однак

будь-які експерименти обмежувалися можливостями студійців та побутовими обставинами табору. Затримки у розвитку театр-студії народжували внутрішні конфлікти Й. Гірняка, що формувало неспокійну творчу атмосферу. Таким чином, у результаті непорозумінь та сепарації більшої частини учасників від майстерні, її діяльність на території Європи була завчасно припинена.

Американський період творчості Й. Гірняка був завершальним. Інша ментальність диктувала приземлену систему цінностей, невластиву українському творцеві. Діяльність театр-студії була переведена до скороченого формату роботи, віддаляючись від закладених фундаментів та напрацьованих досвідів. Більшу частину часу студійців займала некваліфікована праця заради виживання, що провокувало постійну перевтому. Вистави відвідувалися погано та сприймалися з перемінним успіхом, розхитати пасивний інтерес вдавалося лише поодинокі. Погіршувало становище прорадянська критика та відсутність будь-якої підтримки. Побутова заклопотаність безпосередньо впливала на виконавську роботу та на самі вистави. Таким чином, еволюція театр-студії стала зворотньою. Все, що відбувалося ледь нагадувало гурт за інтересами. Зв'язок з театральними ідеями Л. Курбаса унеможлилювався. Пошуки нових прошарків глядачів тривали в «Українському театрі в Америці» та у «Театрі слова». Виставам останнього була властива патетика, образність, стилізація, масовість, що повертало до витоків «Березілю» але не сприяло подальшому існуванню.

РОЗДІЛ ІІІ. ПОКАЗОВА ТВОРЧА СПАДЩИНА Й. ГІРНЯКА В ЕМІГРАЦІЇ

3.1. Трагедія роздвоєності людини «Мати і я» за мотивами творів

М. Хвильового

Інсценізація «Мати і я» була створена за мотивами двох однойменних новел М. Хвильового в обробці Ю. Дивніча й І. Кошелівця, Дана робота є яскравим прикладом виняткової багатоплановості творчої індивідуальності Й. Гірняка.

У виставі майстерня перейшла від сатиричного викриття сьогодення до більш масштабних проблем часу. Головною дійовою особою був українець-чекіст Андрій, який служив чужому для його національної ідентичності ідеологічному режиму. Одержимість революційними ідеями поступово підводить його до вбивства рідної матері. За своєю суттю історія розповідає про взаємини між Україною та більшовизмом, де останній нещадно знищує не тільки своїх ворогів, але і друзів, а особливо - душі тих, хто йому сліпо служить. Однозначного, точного визначення жанру п'єси, як і самих новел, яке б повно охоплювало сутність написаного, не існувало. Автори інсценізації підносили її як політичну драму. Герої транслиували відповідні думки та за ними кожен ніс у собі алегоричний образ. Україну уособлювала мати; український народ, який служить старій Росії - середній син Остап; молодий борець за Україну - наймолодший син Іван; роздвоєний образ служителя більшовизму - Андрій; втілення двох душ Андрія - доктор Тагабат та Андрюша. Однак важливо відзначити, що історії Хвильового вбирають в себе більш яскраву палітру символів, освітлюваних проблем; неоднозначність та несумісність яких виходить за межі першого поверхневого враження.

Коли в студії розпочалася робота над текстовим матеріалом, то він розглядався спочатку як філософсько-політична драма. Філософський аспект твору показує чітку діалектику між метою та засобами її досягнення: «Хто заради

мети визнає всі засоби доцільними, неминуче губить свою мету. Хто заради мрії про загірну комуну запроваджує терор, той мусить кінець-кінцем розстріляти власну матір, знищити себе, і не дійде ніколи до мети» [43]. Згодом Гірняк підніс жанр вже готової вистави як трагедію роздвоєності людини, висуваючи кардинальні проблеми сучасності. Незважаючи на явну внутрішню динаміку п'єси, що була набагато сильніше зовнішньої, Й. Гірняку довелося додатково поглиблювати та посилювати усі сторони сценічними засобами для більшого впливаючого на глядачів ефекту.

Виставу вирішено ставити в акторському плані, щоб головні підкреслення передавати тільки акторською грою. Зовнішня форма була спрямована ні до прояву реалізму, а до вияву реальності. Внутрішня робота вибудовувалася на користь виявлення глибинного змісту психології персонажу. Акцент на психологізацію був лише одним із підходів та варіацій, що запроваджувалися з конкретною педагогічною метою. Можливо, що розкриття сутності авторського матеріалу вимагало більшої умовності та символізації, але у рамках навчального процесу учасникам театр-студії потрібно було освоїти саме ці завдання та пов'язані з ними вміння. У той момент для молодих учнів вже цього було більш ніж достатньо, щоб зазнавати значних труднощів у роботі з імпресіоністичним та таємничим мистецтвом Хвильового. Тим паче, що будь-яка спроба вивести його за межі написаного тексту обіцяла часткову втрату зв'язку з думкою, з тими смислами, які він вкладав та транслював. Текст вистави – лише своєрідна призма, через яку проектується у першу чергу творче уявлення режисера, його індивідуальні бачення; це є нормою для театрального мистецтва, яке не відтворює, а осмислює.

На думку деяких критиків, відмова від політичної драми та курс на акторсько-психологічну виставу істотно спотворили та обмежили вплив постановки на глядача [25]. Але в умовах навчання кожен конкретний експеримент повинен проводитися тоді, коли до нього усі професійно підготовлені. Певною мірою освоєння несценічної літератури та пошук її нових

проявів вже було свого роду новаторським шляхом на шляху до «театру думки» Хвильового.

Виконання головних ролей самими керівниками майстерні було не тільки корисним спостереженням для учнів, а й унікальною можливістю для глядачів побачити гру одних з провідних артистів української театральної сцени [43]. Роль Андрія, яку виконував Й. Гірняк, була найскладнішою та набагато більшою за інші. У цьому проявлялася його характерна риса - працьовитість та тяжіння до постійного вдосконалення. Займаючись питаннями управління, режисурою та педагогікою, він не відмовлявся від свого природнього покликання. Саме на ролі Андрія трималася вистава. Гірняку вдалося створити образ глибокого психологічного роздвоєння, де демонструвалася широка амплітуда внутрішнього розривного сум'яття від синовської любові до фанатичної рішучості безкомпромісного ката. Показаний моторошний шлях людини, яка через протиріччя та самопоїдання доводить себе до стану живого трупу. Його енергія була безмежно стриманою, експресіоністично укладеною всередину [43]. Міміка лиця, скупі жести, стрункість голосу допомагали переконливо та «по театральному реалістично» передавати мінливі контрасти від зовнішньої різкості до внутрішнього занепаду.

Гірняк-актор поєднував протилежні по своїй суті явища та домагався стилістичної гармонії в їх єдності. У ньому водночас існували та були активні: патетичність та лозунговість, емоційна прив'язаність та холодна байдужість, людяність та жорстокість, любов та смерть. У момент роздвоєння його голос заглиблювався нібито всередину самого себе; стан глави трибуналу проявлявся як афект одержимого ідеєю фанатика; у сценах з матір'ю він ставав ліриком та сентименталістом. Особливістю було те, що він зміг не тільки передати думкою психологічний стан героя як людини, а й перетворити його у політичний символ. Цього він домогся виключно завдяки синтетичності художнього методу «перетворення». Акторський талант Гірняка зміг збудувати напругу ролі так, що «коли закінчилася п'єса, залом пронісся віддих полегшення, знайшовши вислів у

словах: слава Богу, що це було тільки на сцені» [42]. На кожній виставі у залі була уважлива тиша та абсолютний встановлений контакт з публікою [63]. Такий, якого, на думку Гірняка, він ніколи не відчував раніше. Секрет успіху ролі, крім майстерності, полягав ще й у тонкому зв'язку з самим матеріалом, з його автором. Гірняк мав безпосереднє відношення до епохи Хвильового та був знайомий з ним особисто. На тлі його гри образ матері, поставлений О. Добровольською, складався зі шляхетної простоти, сили, яка найбільші муки та горе вміє прийняти з епічним спокоєм, зі всеохоплюючою любов'ю [42].

Відзначено, що крім вдумливо-піднесеного образу матері, О. Добровольська демонструвала фанатичну відданість процесу як помічник режисера, ретельно та жертвовно відточуючи кожну деталь в роботі зі студійцями [19]. Вистава виявилася непростою для освоєння молодими виконавцями ще на етапі роботи з текстом, бо твір базувався на довгих, складноритмічних та обтяжених монологів. Перший прем'єрний показ був нерівним та незавершеним, проте наступні з кожним разом все сильніше зміцнювали успішну ансамблеву роботу [43]. Гірняк, мотивуючи молодих акторів, говорив, що їх місія на еміграції - посилювати боротьбу українського народу за свободу та волю. «Ми зобов'язані підтримати тих людей на рідних землях, які не можуть висловитися так, як хотіли б, не можуть робити те, що хотіли б» [99, с. 70].

У більшості вистав театр-студії слабким місцем були декорації. Це обумовлювалося матеріальною нестабільністю та відсутністю людини, яка б узяла на себе сценографічні зобов'язання. Якщо специфіка комедійного дійства дозволяла заповнювати порожній простір відповідною енергією акторів, то в «Мати і я» це було гострою нестачею. Дрібні деталі оформлення врізалися своєю реалістичністю та побутовістю, порушуючи цим загальну концепцію про «театральність театру». Еклектичні костюми артистів створювали додатковий дисбаланс всередині вистави. Кардинальних змін сценографія зазнала лише в Америці. Оформлення всіх актів стало стилістично витриманим, з'явилася гармонія між декораціями та сценічним одягом. Головною рисою сценографії

стала простота та умовність, тобто те, що потребувалося від самого початку. У першій дії, наприклад, у кімнаті були виведені тільки форми, які натякали на ікону та дерева. Крізь розріз бачилися три шляхи, які сходилися в одній точці та закінчувалися покажчиком, викликавшим асоціації з хрестом. Ця картина створювала відчуття сюрреалістичності дійства. У другій частині, у підвалі чекістів, ззаду знаходилася цегляна стіна, на якій, як на абстрактному полотні, вимальювався силует закривавленого людського обличчя.

Дана постановка була однією з найпопулярніших та скандальних у біографії майстерні, викликаючи бурхливу та гостру полеміку у пресі. «Голоси із зовні» намагалися прищепити сумніви щодо цінності цієї п'єси та потреби в існуванні вистави за нею. Ймовірно, це була не просто приватна думка, а продовження тих сил, які діяли проти самого Хвильового. Пізніше «Мати і я» стала приводом для суперечок, дискусій, розколів та розпаду еміграційної громади на окремі радикально налаштовані групи.

Показувати актуальні соціально-політичні явища в суспільстві було принциповою позицією Й. Гірняка, яку він сформував ще за часів роботи в «Березолі». Гірняк намагався звернути увагу на проблеми всередині явища так, щоб глядач зміг самостійно розкрити шляхи до вирішення цих проблем, а головне – побачити їх причини.

3.2. «Сон української ночі» та «Хожденіє Мамає по іншому світі»: коли традиція становиться новацією

Рев'ю «Сон української ночі» це перша з чотирьох частин історії про чумака Мамає, де Й. Гірняк зіграв головну роль. Вона стала за правом однією з найбільш знакових в його акторській кар'єрі на еміграції. Альтернативна назва – «Мандрівка чумака Мамає довкола світу», що лаконічно виявляла сюжетну основу самого рев'ю. Це казкова подорож, в якій перепліталася історична реальність та ірреальність подій за різних часів; показувалося «пекло, чистилище та рай» сучасності [107]. Автор цілком виправдано позначив твір як музичну

казку-карусель, що складалася з набору інтермедій, різноманітних за місцем дії та його наповненістю.

Окремою потребою є відзначення творчої колаборації, «співзвуччя», що встановилося між Й. Гірняком та драматургом І. Чолганом. Майже усі поставлені роботи останнього були написані нібито з винятковою орієнтованістю на транслюючі погляди та позиції Й. Гірняка. Тобто театр-студія в Європі знайшла власного автора в особі І. Чолгана і це було рідкою театральною вдачою. Ще Л. Курбас казав, що у театрі повинні бути так звані «свої драматурги», які б успішно компенсували брак цільового літературного матеріалу. У даному випадку мова йшла про партнерство однаково мислячих людей. Точки зору про саму творчість І. Чолгана різнилися. Його звинувачували в естрадності, непримітності, локальності жартів та мови. Проте, серед цього була присутня влучна та важлива для моменту актуальність, через яку режисер міг перекрити більшу частину недоліків.

Працюючи над постановкою, Гірняком вирішено слідувати за думкою автора та не робити істотних скорочень в її відношенні. Для формування приблизного «заочного» уявлення про виставу, слід трохи докладніше зупинитися на розгляді його сюжетної основи, тим більше що п'єса маловідома та представляє інтерес з точки зору еkleктичності.

Все дійство розділене на сім частин. Перша картина, вона ж пролог, зображує Україну 1830 р. і розповідає історію про те, як дружина чумака Мамає вивляється відьмою та з ряду причин своїм чаклунством запечатує його в пляшці, закликаючи перебувати в ній вічність. Друга картина показує революцію 1917 р., де ця пляшка розбивається, і Мамає йде на поклик Пашківської волості, яка воювала та виступала проти всіх. Її жителі відправляють Мамає в дипломатичну місію до Відня.

У першій інтермедії перед наступною картиною, в дорозі на захід, він викладає бабусі свої дипломатичні теорії про непотрібність знань та мов, на що вона висловлює сумніви до його прийняття на чужій землі. Третя картина

відбувається 1920 р. у віденській кав'ярні, де доктор Рутенець представляє "міністра" Мамаю колишньому австрійському міністру. Мамай проголошує свою дипломатичну промову, пророкуючи перемогу пашківців, бо «в них кулі з галушок, а літаки - печені голубці, та свищучи на всіх чухраїнців, Остапа Сливку, футуристів, анархістів і рутенців» [107]. Це призводить до бійки з доктором, після чого австрієць визнає Пашківську республіку.

У другій інтермедії австрійський міністр коментує післявоєнну австрійську демократію, віденську спідничкову політику; іронізує з Гірнякового «нема мистецтва для мистецтва, а мистецтво для суспільства», та з залагодження дискусій після кожної «виставки». Дія четверта відбувається в Парижі. На сцені кабаре виступає співачка, яку обсвистує публіка. Власник наказує кельнеру та портієру насильно відвести її зі сцени. Мамай ловить портієра, думаючи, що він міністр, і намагається нав'язати йому справу пашківської сторони. Той починає заперечувати існування тієї республіки, а дівчина, яка сидить на колінах у Мамаю, прояснює йому, що це всього лише портієр. Мамай танцює з нею незвичне танго, після якого його запрошують до Голлівуду. П'ята сцена відбувається вже там. Тепер Мамай знаменитий режисер, якого переслідують журналісти; він ставить модерновий спектакль «Ой не ходи Грицю», де Маруся запрошує Гриця на побачення по телефону. Гриць співає їй пісню «Besame mucho», а закінчується трагедія боксом між ним і Хомою, суддя якого містер Мемей, він же Мамай.

Третя інтермедія показує Мамаю на чолі експедиції через джунглі, що готує до наступної картини; його як і раніше переслідує і лякає голос дружини-відьми. Шоста картина переносить дію в Індію. Сам Махараджа вітає Мамаю та його експедицію в своїй палаті. Той і там продовжує свою культурну місію, плануючи організувати виставку вишиванок, сподіваючись, що якщо захід нічого не зрозумів, то пропаганду потрібно починати з іншого боку. Місія закінчується тим, що Махараджа застукує Мамаю в гаремі зі своїми жінками. Інтермедія, що йде після цієї картини - це довгий монолог Мамаю з папугою, як своєрідний

погляд на себе. Він усвідомлює, що протягом життя тільки вигукував гасла, подібно папузі. Остання, сьома картина відбувається на острові Сан Доміно, де Мамай з П'ятницею проводить відокремлене життя. З розбитого корабля він дістає радіо, яке інформує про останні події в світі. Воно являє перед ним особистості Гітлера, Муссоліні, а коли він ловить радіохвилю Києва, то - командира в погонах, що говорить російською мовою. Мамай захоплено вітає «командира» як знак повернення царських часів. Коли він його переконує, що царизм мертвий, Мамай цьому не вірить, бо бачить на ньому царські погони. Тим часом підпливає корабель з українськими емігрантами і серед них Мамай чує голос своєї дружини. Злякавшись, він ховається в пляшку, яку вона кидає в море [107].

Чумак Мамай - це збірний соціальний образ української провінційності, добродушної негнучкості, неквапливості; примітивної хитрості у поєднанні з примітивною доброзичливістю та простотою [61]. У всіх своїх тимчасових перевтіленнях, на шляху від звичайного чумака до емігранта-дипломата та майбутнього президента української республіки в Сан Доміно, Мамай проносив у собі безтурботне, бездіяльне життя заспаного та замученого українського хутора [16].

В окремих сценах Й. Гірняком підкреслено безліч дрібних побутових деталей, які викривали проблематику повсякденного життя еміграційної громади. Це: халтура в театрах; зростання малоросійщини в заокеанських країнах, до якої більш прихильне місцеве населення; плазування перед чужинцями; закритість елітарного прошарку співвітчизників; псевдонауковість українських еміграційних «вчених»; випадковість складу учнів театр-студії; використання табору як традиційного хутора; мрійливість упереміш з самообманом [66]. Майже у всіх виставах, які ставилися в театр-студії та в УГА, піднімалися подібного роду теми та проблеми, гнучко доповнюючи одна одну відповідно до місця, конкретного часу та своєї гостроти.

Сцена у Відні відбувалася на тлі музики та вальсових балетних номерів. Її основою був монолог Мамає-Гірняка та інтермедійне соло австрійського міністра у виконанні М. Чолгана. Танго в паризькій сцені Гірняк виконував темпераментними, перебільшеними, гротесковими рухами. Сцена в Голлівуді вважалася найбільш театральною та викликала велике захоплення у глядачів, однак відзначалося нестача Гірняка в дії: «...Коли публіка бачить Гірняка на сцені, то хоче, щоб він грав, а не сидів на фортепіані й махав руками» [99, с. 91]. Картина в Сан Доміно цікава мізансценою, де Мамай-Гірняк слухає радіо. Коли по ньому повідомляють про події, що відбуваються у світі, то на екран транслюються тіні різних політиків та пов'язаних з нею персонажів. Головним носієм акторської гри був Й. Гірняк. Він виконав велику роботу, створивши власний архетип Мамає. Бувши у першу чергу комедійним актором, він перевтілювався в різні мамаєвські типи та ситуації з властивою йому легкістю та оригінальністю. Писали, що «Й. Гірняк створив образ Мамає з такою силою і майстерністю, які можна було бачити тільки в кращих спектаклях "Березоля", де, крім нього, тільки Крушельницький був здатний творити досконалі комічні образи з глибоким змістом» [19].

Важливо розуміти, що така нестандартна, алогічна, хаотично-тягуча замальовка була всебічно осмислена з точки зору режисури. Вистава будувалася на обов'язковій для неї зовнішній динаміці, характерності, фільмовій композиційності, заповнювалася тонкою сатирою на події тих років, пародією, гумором, хореографією. Робився обов'язковий акцент на життєвості виконання та молодості самих акторів. Окрема увага приділялася музичному оформленню, як сполучному елементу сценічного дійства. Урок важливості ролі звуку, музики, музикальності в існуванні вистави Й. Гірняк освоїв з часів роботи з Л. Курбасом. Хоча, без сумніву, передача образів через звучання повертає ще до українського національного поетичного театру в його найкращих проявах. Вплив «чистих» традицій, без нашарування натуралістичного побутовизму, ніколи не виключався Й. Гірняком та навіть вітався [66].

В даній постановці до «витоків» звернення було цілеспрямованим. В результаті вийшов синтез гротеску, сучасного кабаре та вертепних інтерлюдій, а деякі з критиків також помічали риси бурлеску. Гротеск - один з найбільш умовних методів творчого пізнання дійсності. Він споріднений з карикатурою та шаржем, які відрізняються перебільшеним підкресленням характерних рис. При найбільшому спотворенні дійсності, вони найвиразніше підносять типові риси цієї самої ж дійсності. Одним з перших, якщо ні першим, в українському театрі цим методом почав користуватися Л. Курбас. Й. Гірняк підхопив цю естафету. Що стосується більш глибокого коріння, то у виставі явно простежувалися елементи вертепу та «гоголівського театру». Приклади зовнішніх проявів вищевказаного: іграшкові мамаєвські воли, душа в пляшці, розмова з папугою, переслідуючий по всьому світу голос дружини, тіньові образи - відьми, Гітлера, тощо [19]. Не дивлячись на деяку непослідовність засобів та рідкісні звернення до рішень реалістичної комедії (напр. п'яний чоловік перед кулісою), можна стверджувати, що основний стильовий стрижень вистави - гротескове осмислення дійсності.

Технічний стан сцени залишав бажати кращого, враховуючи, що умови еміграційного табору не завжди припускали навіть звичайне світло. Оформлення у виставі було практично відсутнє. Висіли сірі плахти, а в першій сцені виднілися образи тополі та соняшнику. Це була вимушена й тотальна умовність, яка, з одного боку, не дозволяла довести роботу до якоїсь загальноприйнятої завершеності, а з іншого - була корисна в педагогічному сенсі. Таким чином молоді студійці не могли приховати своєї невідповідності. Це спонукало їх до більш кропіткої роботи над собою та роллю. В цілому, абсолютно всім членам студії, при таких обставинах, потрібно було більш активно звертатися до своєї фантазії, креативності та винахідливості, щоб створювати і виправдовувати наявну умовність, яка б гармонійно вписувалася в задум постановки і не йшла врозріз із загальними ідеями майстерні. Коли на сцену виходили чумаки, як було зазначено раніш, то вони тягнули на шнурках маленьких картонних волів. Таке

невідповідне співвідношення між волами та чумаками візуально встановлювало іронічну проекцію дійства та сатиричне відношення до певної традиційної символіки. Коли Мамай скликав відьму з Лисої гори, то на напівпрозорий екран, вмонтований в задню частину сцени, падала тінь відьми, яка з екрану вела з ним розмову. Коли Мамай виявився в пляшці, то тінь з його душею з'являлася на екрані. Сцена царського балу, в якій працівники вивертали царя догори ногами, висловлюючи таким чином революцію, була вирішена засобами музики, балету та за допомогою простих звуків на кшталт криків, свистів та пострілів. Часта зміна влади була передана виключно візуальними та звуковими засобами: крізь сцену прямо пересувався відповідний транспарант, або з'являвся потрібний прапор, а за сценою звучали військові пісні того часу [7].

Додатково варто відзначити студійний оркестр під керівництвом Н. Гірняка, який відрізнявся своєю масштабністю, жвавістю, легкістю та гумористичними протиставленнями. Своім стилем він професійно та органічно підходив до характеру театр-студії, творячи гарну ритмічну структуру для вистав [99].

Специфіка студії вимагала деякої стриманості в режисерських рішеннях в силу малої досвідченості виконавців. Працюючи над новою виставою і виставляючи ту чи іншу планку, Гірняк та Добровольська керувалися в першу чергу педагогічними інтересами. Спочатку відбувалося навчання і тільки потім це перетворювалося у театр.

Проте, після вистави «Сон української ночі» критики писали: «З дальших вистав театральної студії Йосипа Гірняка, що їх бачили наші глядачі, «Сон української ночі» слід розцінювати як подію, яка переростає межі студійної праці» та «Бачені нами вистави Студії Й. Гірняка дозволяють із повною ймовірністю говорити про появу за кілька років справжнього - повноцінного і принципового - театру на нашій еміграції» [66].

Успіх першої фантазмагорії про дивакуваті перипетії у житті чумака Мамає спонукав І. Чолгана до написання продовження історії, яка практично

відразу була підхоплена Й. Гірняком та втілена на підмостках театр-студії, але вже в Німеччині.

«Сон української ночі» в якомусь сенсі був однією з найвищих щаблів до освоєння театральності в театрі, яка розкриває в самому жанрі широкі можливості подальшого його розвитку й вдосконалення. Друга частина не відхилялася від цього шляху.

У програмці до обох вистав позначалося, що постановка належала Й. Гірняку, а режисура - О. Добровольській. Така суперечлива дуальність визначала простий практичний феномен співпраці двох близьких по духу, в першу чергу, творців. Гірняк окреслював загальні контури вистави, закладав фундаментальні смисли, розв'язував окремі мізансцени, а Добровольська фіксувала це і надалі зводила все до єдиного стилістичного знаменника.

П'єса була також побудована за принципом рев'ю та складалася з 6 сцен та 4 інтермедій. Тяжіння Й. Гірняка до рев'ю мала своє можливе пояснення. Ще в 20-х роках, перебуваючи в Берліні, він разом з Л. Курбасом відвідав французьке рев'ю гастролуючого театру. Ця робота справила на них незабутнє враження в плані знаменитої французької легкості, шарму, софістиковості [37]. Можна припустити, що це вплинуло і на творчі пошуки Л. Курбаса, який пізніше поставив пару вистав в подібному ключі. Беручи можливість такого «далекого» впливу «ззовні», потрібно враховувати і відповідну синтезуючу особливість Гірняка, яка проявлялася і в акторській майстерності, і в режисурі. Йдеться про вміння переосмислити старе так, щоб воно звучало, як нове, але несло в собі генетичний код традиційної школи.

Перша сцена називалася «Морське дно». Серед русалок та водоростей спить в бочці Г. Сковорода. Припливає Мамай, з яким починають загравати русалки. Пізніше вони дістають з бочки філософа і у Мамаю з ним зав'язується гостросатирична розмова. Мамай дає Сковороді монету, щоб він перевіз його через Лету, але той просить взамін американську сигарету. Мамай погоджується дати недопалок, а Еввідіка, яка їде в Париж грати в п'єсі Ануя, просить ним

затягнутися. Сократ тікає від Ксантіпи, паралельно спілкуючись з Сартром. Ксантіпа б'є Сократа по голові за те, що він сумнівався в її існуванні, та посилає його на «приділ харчів». Потім з'являється Данте і просить Мамай пройти через пекло, чистилище та український рай. Мамай сідає зі Сквородою в бочку і той провозить його в інший світ. Інтермедія показує Мамай з Цербером - чиновником ПРО, який ретельно його вивчає.

Друга картина відбувається в «Чистилищі», яке мало на увазі за собою табір переміщених осіб. Виступає тріо чоловіків, лунають жіночі плітки, ведуться паперові політичні бої, гімназійна любов з Дон Жуаном, нарешті - штовхання кола всесильної кухні, де Мамай знову щебече з молодою дівчиною, а дружина переслідує його та погрожує з екрану. З'являються три політика, які тягнуть Мамай кожен до своєї партії. В інтермедії показані ті ж політики, але кожен тепер штовхає промову проти Мамай та агітує за свою партію.

Третя сцена – «Консолідація». Сатира на табірні збори консолідаційного напрямку. Спочатку виступає секретар, потім голова жіночого руху з вимогою народити по дві з половиною дитини, далі йде вибір уряду, де головним промовцем був Мамай. Після нескінченних переговорів, Мамай відмовляється від влади, посилаючись на відсутність сил. Несподівано з Південної Америки приходить телеграма та корабель до диспозиції Мамай. Всі різко вирішують, що Мамай повинен бути прем'єром та обирають його. Довгі об'єднуючі перемови перетікають в бійку політиків. Мамай кличе на допомогу Гамлета, але той нічого не може зробити. Приймається рішення відійти від справи та набрати пастухів для виїзду в Канаду. Для цієї кваліфікації потрібен диплом та знання овечого діалекту. Після цього падає куртина.

Четверта картина «Олімп» відбувається в Кремлі. Замість Зевса, який тепер підмітає підлогу, правлять нові боги: Аполлонов, Марксос, Гефайстов. Прибувають журналісти з Америки, боги напоюють їх горілкою та дарують їм ангела світу. Мамай скидає з ангела покривало, під яким ховався збройних червоноармієць. Мамай заарештовують як ворога народу. В інтермедії смерть,

отримавши від політбюро наказ відправити Мамаю в пекло, веде його туди на поводку.

У п'ятій картині – «Пекло» дія відбувається на Соловках. Ангел світу, який дивиться за козаками, читає скликання від султана Віссаріоновича повертатися на батьківщину. Мамай разом із запорожцями пише нову версію листа до султана. Відразу ж з'являється смерть, щоб виконати наказ верховного командувача: ліквідувати Мамаю разом з козаками. Смерть та дружина-відьма намагаються заманити Мамаю в бочку. Мамай кружляє з ними в танці, огортає шию смерті шнуром та душить її. Дружині відрізає голову, звільняючи себе та козаків. В інтермедії Біатріче веде Мамаю до неба. Він виголошує промову, а потім вони виявляються в Києві, де Мамаю якраз відкривають пам'ятник. Заключна сцена «Рай» відбувається в Києві. Під час відкриття пам'ятника Мамаю, політики з попередніх картин штовхають жалісну промову про те, що ця велика людина не може зійти до них. Почувши це, Мамай з радістю сходить з п'єдесталу, але залякані політики зупиняють його та вимагають, щоб він не приходив, а сидів на небі як символ. Маючи на увазі, що йому місце на небі, а їм - на землі. Всі співають Мамаю величний гімн, а його статуя в цей момент повертається до всіх спиною [107].

Можна сказати, що мертвий Мамай, в царстві живих сучасних поселенців ДП-таборів, виявляється насправді єдиною живою людиною. Живий мрець серед мертвих живих, які совісно та механічно, як безформні і безособистісні тіні, сліпо повторюють і виконують «славні діла» Мамаю. В цьому була безжальна гострота сатири та її одночасний трагізм.

І. Чолган вмів настільки гостро та влучно, із завидною чіткістю помічати і фіксувати всі недоречні явища повсякденного табірної життя переселенців, що сам страждав від цього, впадаючи в крайню ступінь заперечення, виступаючи у виставі як один з експонатів показаної їм «музейної колекції» - паноптикуму. «І коли у виставі не відчувається сміх автора, який безнадійно загруз в тому, про

що писав, то з більшою силою та повнотою розкривається заливистий сміх постановника-режисера» [7].

У порівнянні з першою частиною, друга містить в собі набагато більше сатири, при цьому будучи абсолютно логічним та композиційним продовженням попередньої історії. Це передбачало стилістичну схожість. Всі дії відбувалися активно, підкреслено, запаморочливо; був знайдений переконливий темпоритм вистави, який був співзвучний з цирком та бурлеском. Скажений темп пов'язував усі картини доєдина, не роблячи пауз для усвідомлення незв'язного. Другою основною сполукою була джазова музика, яка визначала виставу ритмічно. Тобто основа була закладена та ж, що і в «Сні української ночі» [74].

Сцена на дні моря відбувалася за прозорою марлею, між водоростями та русалками. Синє світло творило загадкову художню атмосферу морського дна. Також був використаний, як і раніше, екран, на який падали тільки тіні фігур, які рухалися та грали свої ролі, а голос з'являвся збоку або ззаду. Сцена в чистилище контрастувала з першою більшою «реалістичністю», але не від слова «реалізм», а від слова «реалії». Водорості стали брудним одягом на мотузці, а реальне життя в таборі мало чим відрізнялося від існування мертвих під водою. У картині «Консолідація» відрізнялася хороша ритмічна розв'язка бою політиків. Імітувалася манера мови провідних політиків та діячів того часу, щоб викликати у публіки живі відчуття й зробити її частиною самого спектаклю. В епізоді, де Мамай розмовляє зі Смертю, навмисно стилістично спотворено діалог в ключі декламації та співучості, наслідуючи цим давні церковні манери подачі. Їх взаємодія нагадувалао вертепне дійство. Крім цього, в оформленні використовувалася бочка, в якій спав Сковорода. Вона ж використовувалася в якості кола в сцені «Пекло», навколо якої діяли запорожці, Смерть та відьма [99].

Цілком виправдано продовжена режисерська лінія за принципом контрастності, рельєфного гротеску з приєднанням елементів циркової ексцентричності. Це не той гротеск, який передбачає штампи та ділить світ на чорне або біле. Це наскрізь український дух комедійного єства з поглибленням в

епоху вітчизняного бароко [89], наприклад, сцена в пеклі; відкриття необароккової театральної культури; сатиричність, нав'язана поліфонією складових, будь то глибока іронія народної пісні, анекдоту, карикатурного шаржу та стародавнього дереворита, яка зустрічалася у вертепній дії, елліністичності І. Котляревського, в гостроті філософської іронії М. Куліша [65]. Про це писали: «Осяяна гоголівським червоनावим відсвітом демонізму, гірняківська концепція стилізованої комедійности зростає, місцями аж у моторошне своєю мистецькою логічністю, захоплююче своїм внутрішнім напруженням, таке просте, але таке вщерть наснажене видовище» [65]. А також ламаний ритм гротескових хороводів, різке виділення масок, що не застигають, а діють разом з нареченим підкресленням театального в фактурі та методі виконавців [74]. Всі ці відкриття вдавались Гірняку з властивою легкістю, практично імпровізаційно, в дусі комедії дель арте. Саме курбасівська спадщина, увага до традиційного театру XVII століття, до світової театральної класики; синтетизм цього породжував своєрідність, несхожість, тобто те, що характеризувало творчо-пошукову енергію студійців. У цьому, безсумнівно, був той ключ, який заповідав Л. Курбас.

Особливо вдалимими образами постановки був «Табірний паноптикум», сцена на Олімпі, образ запорожців у пеклі, а особливо - танцювальне закінчення картини. Окрему увагу глядачів привернуло скульптурне втілення картини І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа до султана», яке відрізнялося сміливістю творчої думки та оригінальністю її реалізації [61].

Деякі з критиків після перегляду «Сну української ночі» писали, що центральну роль Гірняка-Мамая потрібно розглядати лише як перший талановитий мазок образу, який при подальшому поглибленні буде розростатися та зможе стати традиційним персонажем з довголітнім сценічним життям [66]. Поглиблення, свого роду «присвоєння» відбувалося і з кожною відіграною виставою першої частини, і вийшло на новий рівень в цій постановці. В результаті звичайний персонаж переріс в окремий архетип [82]. В «Хожденні

Мамаю по другому світі» Мамай залишився таким же, яким він повинен був залишитися в традиціях українського мистецтва легкого жанру, близько пов'язаним з виставами «Березоля», де Гірняк разом з Крушельницьким ретранслювали фігури Свинки та Ляща в курбасівських рев'ю [8]. Ексцентричне забарвлення, гострий гротеск, умовність - це основні компоненти сценічної гри Гірняка-Мамаю.

Зазначалося, що більшість студійців впоралась з покладеними на них завданнями, проте деяким виконавцям варто було б звернути увагу на більш чітке відчуття ансамблевості, його скульптурності, на вміння більш конкретно визначати композиційний центр окремих масових сцен [61]. Виконання цих вимог ускладнялося тим, що сценографія М. Чолгана була розрахована на використання всієї сцени. Саме тому він уникав зайвих нагромаджень, щоб залишити місце для вільної дії виконавців [74]. В цілому, режисер-Гірняк зміг правильно розпорядитися силами своїх підопічних, вибудувати ланцюжок вдалих мізансцен, особливо масових, режисерських засобів та деталей акторського виконання.

Важливо відзначити хореографічне оформлення вистави, яким займалася прима-балерина В. Переяславець. Завдяки їй були створені досконалі з точки зору пластики та ритму образи, такі як танець русалок, танго у виконанні жіночого тріо, рух маріонеток паноптикуму, по-справжньому демонічний гопак; ідеальним щодо чіткості був танець Смерті, відьми та Мамаю, який нагадував середньовічний танець мерців на цвинтарі [99].

Своєю роботою театр-студія намагалася оновити українське комедійне дійство. Воно народжувалося в непростій атмосфері еміграційних буднів, було тісно пов'язане з тим днем, виникало в тонкій зв'язці з духом української театральної традиції, зокрема - з ідеями Л. Курбаса, які також були орієнтовані далеко вглиб. Це було свого роду змагання за новий стиль українського театру за тисячі кілометрів від батьківщини та займало окреме почесне місце в історії вітчизняного театального мистецтва. Ретельний огляд студійних досягнень

допомагає чіткіше визначити в якому світі знаходилися ці пошуки, яка робота була виконана і що було досягнуто на шляху до основоположних цілей. Тому Сама технічна сторона акторського становлення в студії та головна, своєрідна лінія мистецьких засобів, мали свій глибокий ідеологічний ґрунт. В театр-студії не було невиправданих знахідок та експериментів. Устремління до нового стилю пов'язувало окремі таланти та характери, породжуючи мистецьку єдність.

Постановка «Сон української ночі» була найпопулярнішою та однією з найулюбленіших, а архетип Мамаєва ще довго жив в серцях багатьох глядачів. Публіка еміграційних таборів в різних містах Австрії та Німеччини бачила її 53 рази, що є неабиякою цифрою при всіх наявних на той час обставинах. Стосовно вистави «Хожденіє Мамаєва по другому світі», то вона прожила в репертуарному аркуші студії зовсім небагато, проте встигла полюбитися публіці та бути показаною 24 рази. З огляду на те, що через недовгий час майстерня була змушена завершити свою діяльність в Європі та емігрувати в Америку, втративши при цьому більшу частину студійців та, відповідно, репертуару, це - досить непоганий показник.

3.3. Три версії вистави «Пошились у дурні»: еволюція постановки від «Березоля» до театр-студії в Америці

Про класичну жарт-оперету «Пошились у дурні» Й. Гірняк згадував протягом багатьох років. З натхненням, з винятковим творчим запалом, з ніжною батьківською любов'ю - він завжди говорив про неї зачаровано та захоплено. Сама доля веліла йому створити чотири своєрідної, що відрізняються один від одного, фігури Кукси, не схожих за формою, змістом та обставинам на першоджерело М. Кропивницького. Тонкий цирковий шарж і розкішна клоунада в «Березолі», чітка образність і стилізація в Австрії, «безгротесковий гротеск» в Німеччині і ще одна, абсолютно нова маска на прем'єрі в Америці. Він йшов з цим образом по життю, вдосконалюючи і з кожним разом оновлюючи його. А

саме знайомство Й. Гірняка з п'єсою відбулося ще в далекому 1916 році, коли він, будучи актором галицького театру «Бесіда», працював над роллю Антона.

«Пошились у дурні» - це одна з найбільш сценічних комедійних п'єс в українському репертуарі. Гнучка драматургія, що припускає поновлення змістовної частини свіжими реінтерпретаціями та вставками. Щедра на необмежене і багатогранне акторсько-режисерське тлумачення, коріння якої можна побачити в модифікаціях комедії дель арте і основоположників європейської комедії - Ж. Б. Мольєра та К. Гольдоні. В «Березолі», наприклад, Ф. Лопатинський ставив її як експериментальне буфонодно-циркове видовище. У постановці йому принципово хотілося змінити жанр цієї традиційної п'єси, ніби то роблячи акт естетичної трансформації національної спадщини [50]. Цирк впливає в першу чергу на емоційну природу глядачів, тому для більшості він є доступним видом мистецтва, більш прийнятним та зрозумілим. Але на відміну від театру, йому якраз-таки не вистачає смислової наповненості. Це була спроба синтезувати дві творчі моделі з метою взаємного збагачення і посилення театрального впливу на глядачів. Тим більше, що перші вистави Лопатинського в МОБ («Нові йдуть» і «Машіноборці») розкрили його схильність до гострого гротеску, циркового трюку та акробатичних технік. Злиття всіх цих засобів могло породити новий, сміливий, рідкісний для того часу спектакль.

Постановка була представлена київській публіці у 1924 р. Твір традиційного репертуару, оперета перетворилася в сучасне авангардне уявлення, органічно трансформувавшись в циркову форму. Сцена була подібна арені цирку, де кожна складова підкреслювала нестандартність режисерського рішення. На височині більше 2 метрів була протягнута сітка, що охоплювала увесь сценічний майданчик. Над нею розмістили дві платформи щоб з легкістю забиратися на трапедії. Кожна з них могла долітати до середини сцени, а при виконанні відповідної циркової техніки актори могли перелітати з однієї гойдалки до іншої. Під час подібних атракцій персонажі примудрялися, наприклад, виконувати дуетні арії, вести бесіди, загалом - вести драматичну

лінію через специфіку обраної режисером форми. Це було важливим акторським завданням - не тільки навчитися непростій технічній стороні, що дозволяла виконувати всілякі трюки різного рівня складності, а й перебувати в відповідному театральному ритмі, плані. Кожен цирковий елемент, зовнішній ефект виправдано і логічно впливав зі сценічної дії та ситуації, був мотивований, виправданий, брав участь в зв'язці причин, наслідків та внутрішніх станів персонажів. Якщо мова йде про театр, то зосередженість на тілесності, на зовнішній дії ніяк не може скасовувати необхідності пробудовування драматичних характерів, просування вперед драматичного дійства. Це перший спектакль в МОБ, де центральне місце відведено акторові, який повинен був проявити і задіяти всі свої професійні навички. Виконавцям була дозволена максимальна свобода і рідкісна можливість імпровізувати. Зрозуміло, маючи на увазі обов'язкове дотримання встановлених режисером стилістичних і ритмічних рамок. Також важливо було пам'ятати про почуття міри, такту і естетичної доречності [8].

Так, Гірняк дозволяв собі словесні та навіть дієві імпровізації, які завжди були несподівані для партнерів і змушували їх сценічну увагу загострюватися. Без цього неможливо було б миттєво пристосуватися, вчасно і правильно реагувати на зміну обставин. Майстерність полягала саме в тому, що ніхто попередньо ні про що не домовлявся та все, що відбувалося на сцені найчастіше породжувалося в ту ж секунду.

Для прикладу варто описати одну зі сцен, де Кукса-Гірняк і Дранко (які до речі були клоунами) з'ясовують стосунки. Задня та бокові куліси були огорожені високою двометровою стіною, що складалася з рухомих елементів. Ці планшети з легкістю могли крутитися і використовувалися акторами у якості дверей. Через них вони забігали, вибігали, гналися один за одним та що тільки не робили. За Дранком гнався Кукса, той вибігав через одні двері, потім через інші, його знову здогоняв Кукса, але вже не справжній, а копія-двійник. Разом вони злітали в зал до глядачів та пробігали аж до виходу. У момент, коли це

відбувалося, на сцені з'являвся справжній Кукса, що вже стояв на платформі над сіткою. Далі він робив набір циркових трюків, літав на трапеції, симулюючи втечу від неспокійного сусіда. Той же, опинившись за кулісами, підхоплював з майданчика одну з гойдалок і наздоганяв супротивника вже в повітрі. В результаті обидва робили сальто в польоті і злітали на підмостки. Це була вражаюча для драматичного театру того часу сцена. Глядачі були вкрай здивовані, як тільки що пробігаючий по залу Кукса через пару секунд вже з'являвся на сцені [37].

Коли на роль Кукси призначили М. Крушельницького, його здатність до навчання складним цирковим прийомам була дуже слабкою. Він не міг освоїти акробатику в тій мірі, щоб виконувати партії, підвладні Гірняку. Тоді останній виступив в якості двійника, але вже не для погоні за Дранком у залі, а для виконання всіх атракцій, які не міг зробити дебютант. Коли ж Гірняк зустрівся з Куксою-Крушельницьким на сцені, що було неминучим, він не розгубився і вирішив розіграти маленьку сценку. Шепнувши Мар'яну, що нібито перед ним (Гірняком) дзеркало, він буде дивитися на себе, а той повторювати - почалася імпровізація. Він повторював кожен жест, рух, гримасу. В кінці Гірняк за допомогою кульбіту назад зникав за лаштунками. Таким чином було вирішено трюк миттєвої появи Кукси на трапеції [85].

Фантазія та ігрова природа Гірняка не знали меж. До чергового показу він підготував новий експромт-провокацію, сховавши в своїй клоунській кишені собаку, щоб в момент сварки налякати партнера. Спочатку тварина поводитися тихо, але як тільки почула кричущий голос Гірняка на сцені - вискочила з кишені та понеслася прямо до опонента. Той бігом кинувся в глядацький зал, собака за ним, а за собакою побіг і двійник Кукси. Режисер затвердив цю сцену і запропонував повторювати її при наступних виставах. Вона викликала дикий захват у глядачів і була любима самими виконавцями. Фокстер'єра Дюка теж все влаштовувало, він із задоволенням раз по раз відігравав один і той же фрагмент, не відходячи від наміченого самим собою сценарію [85].

У якості акробатів виступали молоді персонажі - Василь, Горпина, Антон, Оришка; Скакунець та Ничипір були клоунами-помічниками. З боку арени знаходився гурт працівників цирку, які виконували дрібні обов'язки і одночасно виступали в ролі циркового оркестру, що грає на навмисне химерних музичних інструментах (гребінці, дудочки та ін). Була збережена музика і пісні Кропивницького. Всі дуети, сольні партії супроводжувалися цим неординарним оркестром, це давало суміш старого з новим, комічного з поетичним [37]. На прикладі музичного рішення вистави, можна зрозуміти, що режисер не ставив за мету перекреслити досвід національного драматичного театру як такого. Якщо в цьому і був видимим протест, то швидше по відношенню до театральної рутини.

Вистава була обожнювана, з дуже емоційним сприйняттям публіки. Два сезони вона не сходила з афіш та з'являлася на них найчастіше від усіх п'єс. Саме завдяки динаміці, ефектним трюкам та несподіваному імпровізаційному ходу дій, які кожен раз слідували за зовсім різними маршрутами, оновлюючи і оживляючи видовище, багато людей відвідували виставу не один раз. Актори любили її не менше, борючись в дуелі креативних знахідок та несподіванок. Це був свого роду азарт, який просив ще більше ініціатив, вигадок, імпровізацій та несподіваних відповідей на запропоновані партнером обставини. Цінна рідкість, коли акторам дарують можливість «награтися» вдосталь. Роль в цій роботі затвердила Гірняка як одного з провідних акторів «Березоля», гнучкого, з рухомим розумом, тілом та психікою.

Через роки Й. Гірняк повернувся до комедії «Пошились у дурні», але тепер вже не тільки в якості виконавця, а й як режисер. На жаль, відомості про першу самотійну постановку та про другий акторський досвід в ролі Кукси, в силу ряду обставин, відсутні. Відомо, що вистава була випадковим чином створена в неспокійному 1945 р. у Відні за участю молодих співвітчизників-ентузіастів та вирішена в дусі часткового експерименту з чіткою образністю та стилізацією. Проіснувала вона недовго, тому як війна передбачала постійні пересування.

Серйозна робота пророблена вже в рамках театр-студії в Німеччині, в таборі м. Міттенвальд. При першій студійній постановці (що була показана 12 серпня 1947 р.) основа п'єси не зазнала практично ніяких видозмін. У невеликій кількості І. Алексеви́чем були спроби зробити вставки, що вводять героїв Кропивницького у світ табірної життя, еміграційного побуту та злободенних соціально-політичних проблем. Помилково вважати, що табірний глядач знаходився в завмерлому стані, в тому минулому, з якого його висмикнули і що віяння життя йому чужі. Гірняк заявляв про загальну потребу актуалізації українського гумору в рамках нових обставин, про важливість його співзвуччя з сучасністю, припускаючи пошуково-експериментальний підхід. Незважаючи на неоднозначність і різницю думок, у нього була впевненість, що глядач реагує тільки на оновлене, а старі жарти та колись гострі речі він вже не розуміє [99]. Тому був обраний шлях нової інтерпретації осучаснених образів старої класичної комедії [67].

Спектакль був поставлений в стилі комедійної клоунади. І це мало явну передумову до «Березоллю». Гірняк як ніхто інший знав, що подібний підхід дозволяє зв'язати воедино стилістичну, культурну, часову різноманітність та синтезувати отримане з можливостями виконавців, породжуючи таким чином щось вибухове. А саме - народний гумор у сучасному звучанні, сприйнятті, з характерним загостреним та посиленням гротеском. Важливо було усунути бар'єр, створюваний консервативним, навіть нафталіновим трактуванням традиційного матеріалу, та звести все в один новий, живий, актуально звучний синтетичний знаменник. На відміну від Лопатинський, Гірняк вирішив відмовитися від виконання пісень, переводячи руками О. Добровольської (яка була режисером-помічником) усі елементи оперети в максимально можливий «оборотний» жанр (не виключаючи оригінального музичного супроводження). Але це не означало зречення від самої основи, ядра. Він лише намагався позбутися від етнографічно-побутового лушпиння, щоб замінити його на більш яскраву, сучасну форму європейської комедії, «перемикаючи ритм художньої

мови з чумацького воза на швидкісний автомобіль» [75]. Тільки таким чином, на думку Г. Набережного, герої Кропивницького могли б ожити. І в данному випадку не просто як персонажі, а як маски.

Все ж Гірняк більше був носієм курбасовських ідей, тому в даній роботі не виникло мети відобразити реальність чи то створити її ілюзію. Ніякого побуту та українського села в зовнішніх проявах. Це був чисто театральний погляд, який досягав фронтальної умовності і в грі акторів, і в обстановці: «Одкрилася завіса і, наче вітаючи глядача, весело закрутився охряно-жовтий з червонястим боком, грайливо вигнутий вітряк, зразу нагадавши блискучу, багатобарвну умовність "Березоля"» [89]. Виконавець під час дійства міг з легкістю взяти якусь із декорацій, наприклад кущ, та перенести у будь-яку іншу точку сцени; виправдовуючи свій вчинок внутрішнім спонуканням і пов'язуючи його з досягненням певної мети. Тим більше, що сценографія тільки підкреслювала гротесковість. Нестандартна взаємодія з елементами оточування, предметами нарочито підкреслювала драматичний бік того, що відбувається; порушуючи всі канони побутового театру. Такого роду рішення транслювали глядачам незвичну для них інформацію: що вони в театрі, що для них в будь-якому випадку грають; що актор в ролі Дранка піднімає не кущ, а тільки елемент сценічного оформлення; що їх розважають і хочуть розбавити їх сумне табірне життя; що виконавці зараз хочуть тільки одного - ясної, веселої посмішки від глядачів, пригнічених цим життям; що цей трюк - це весела вигадка людини з буйною фантазією; якій нічого не залишається, як своєю творчістю рятувати нещасних біженців від всепоглинаючого почуття невідомості та т.п. [38] Можна припустити, що саме в такому ключі звучали приховані думки акторів. Звичайна насмішка цілком могла перетікати в більш серйозну ментальну розмову-посил, яка розкриває гостру злободенність. Це характерно для театру Курбаса.

«І ось виходить на сцену Й. Гірняк - старий березолівській актор на еміграції. У традиційному українському одязі з тірольським капелюшком та вставленим в нього пером» [89] В характерній гумористичній манері, що

властива класичній комедії М. Кропивницького; пристосованої до «сьогоднішнього» дня. Тільки лише одним елементом одягу він скидає всю побутову оболонку п'єси. «Кропивницький у гробі перевернувся б, якби побачив своє дітище в нашій поставі» [89], - жартівливо говорив Гірняк. Хоча судячи з зацікавленості глядачів, їх відкритого чуттєвого сприйняття, сміху, він би навіть зрадив такій живій реакції на твір через 70 років. В цьому була, безумовно, заслуга і традицій, і новацій.

Центральною точкою, об'єктом, якому підпорядковувалося все дійство у виставі, був новий, не схожий на попередніх, Кукса, виконуваний Й. Гірняком. Точні, підкреслені, продумані рухи перепліталися з м'якою протяжністю, плавністю, граціозністю; що зливалося в яскравих фарбах з майстерно шаржованою грою, розподіленою по тональності. Цікаву думку висловив критик Г. Шевчук, назвавши подібну гру «безгротесковим гротеском» [109]. У ній було об'єднання і класичної ролі, і дотепної клоунади. Гірняк-Кукса одночасно і старий, лисий, бородатий власник млина, в скупість якого віриш; і бідний батько 5-ти дочок, якому співчуваєш; і хитрий куркуль, пошитий у дурні; і класичний майстер гротеску в тірольському капелюшку; і старий український дядько з глухого села; і сучасний діповець зі своїми мріями [89]. Ю. Шерехом відзначено, що створений образ Кукси переростав рамки самої вистави [99]. Тож можна казати про те, що робота Гірняка була сама по собі закінченою виставою. З іншого боку, ще О. Добровольська підмічала його характерну здатність органічно вписуватися в ансамбль, не порушуючи його цілісності. Гірняк контролював, щоб його гра гармоніювала з загальним звучанням вистави і не переймала більшої частини уваги на себе. Бо це могло нанести шкоду іншим, менш досвідченим виконавцям. У цьому висловлювався професійний такт, поважність та ключовий чинник - педагогічність. М. Чолган, який грав Дранка, стверджував, що його роль, як і ролі інших акторів, створювалися під враженням від творчості Й. Гірняка. Будь то в прагненні гармоніювати з ним або відштовхуватися від того, що він робив [99]. Звичайно, це не було копіюванням,

бо в акторській роботі важливо розкрити свою власну індивідуальність. Однак захоплення Гірняком все ж було і це закономірно для формату студії, де педагог є певним еталоном.

Якщо в попередніх роботах майстерні часто відчувалися більш педагогічні завдання, ніж строгий режисерський план, то в цьому спектаклі проявлялася тверда режисерська рука Гірняка та Добровольської. Неможливо було не помітити чітку продуманість, послідовність, вивіреність кожної деталі, дрібниці, які транслювали і втілювали головний задум. Тут не було акторської свободи та можливості для відкритих імпровізацій, як в постановці «Березоля». Виконавський рівень молодих студійців поки не дозволяв подібних ризиків, та й перспективи до такого роду експериментів, з урахуванням всіх умов, повинні були виникнути набагато пізніше.

Згідно з акторським, режисерським та педагогічним завданням, образи повинні були вибудовуватися не в психологічному ключі, а як гротескні маски. «Оришка (Варцаба) сконтрастована з примхувато-свавільною Горпиною (Позняківна); український Труфальдіно Антоша (Залеський) – з трошки недорікуватим і простакуватим Василем (Змій); комічно-страшний у своїй подобі печерної людини з дубцем коваль Дранко (Чолган); живе втілення суцільної недоречності вайлуватого-простакуватої недотепності Нечипір (Кривецький) – кожний з них у своїй грі виходить з кількох характеристичних рухів, інтонацій, розробляючи їх у складний і широко опрацьований образ» [109]. Часом відчувалося, що у молодих виконавців не вистачає техніки акторського переживання, але це не недолік вистави. Це наступна мета в навчальному процесі - освоєння психологічної драми. В рамках даної роботи це були малопомітні недоліки, які, безсумнівно, впливали на загальне сприйняття, але не спотворювали його. Можливо, цього і зовсім не було б помітно, якби поруч не грав Й. Гірняк. Він своєю роллю теж створював маску, але за нею відчувалося вміння створювати психологічний образ. Це було його невід'ємною частиною, хоч і свідомо відключеною. Доповнюючи, хочеться сказати, що

безсумнівно вся група акторів, яка знайома глядачам ще з минулого сезону, в цій постановці зробила сміливий крок на шляху до творчого зростання та вдосконалення акторської майстерності.

Окремої уваги заслуговує роль писаря (Бельський). Вона була подана в водевільних тонах, що потребує великої гнучкості тіла, дихання й голосу. І в цьому зрізі зіграна досить послідовно, хоча й неідеально. Однак, на думку деяких критиків, сучасність вимагала більш мефістофельського тлумачення образу інтриганта-бюрократа, який був таємною пружиною всієї п'єси, а можливо, і всієї історії того часу. Зрозуміло, що філософське ускладнення в обох випадках (текст Кропивницького та тлумачення Гірняка) було б зайвим, але якщо інші образи осучаснено деталями табірної побуту, мовою і одягом, то саме маска писаря, традиційного Шельменка, допускала подібні трансформації та навіть вимагала їх. Адже в основі своїй писар більше відноситься до персонажів мольєрівського театру, ніж до українського національного масочного гротеску [109]. Весела гра та блискуча театральність Мольєра і Гольдоні, якої вчився сам Кропивницький - це ще одна зі складових, що закодована в задумі вистави. Без зайвої етнографічно-побутової музейності світло впало на корені невмирущої мольєрівської театральності. Європейське проявляється в національному, національне охоплює собою європейське - це нормальне явище для нашого мистецтва.

Підсумовуючи, хочеться відзначити, що тема відносин між сучасним новим і традиційним старим театром була і буде актуальною завжди. Розкривати її можна та навіть потрібно, не претендуючи при цьому на пальму першості, тому як прийти до єдиного знаменника неможливо. Потрібно просто шукати оптимальне. У той час, коли одні відмовлялися від минулого, традицій, а значить і своїх національних коренів; а інші захоплено і безпринципово реставрували їх, віруючи, що виконують святу місію порятунку багатств українського народу; Й. Гірняк здійснював спробу творчої ревізії старого театру, стаючи на шлях оновленого традиціоналізму. Критика писала, що ця постановка є ні що інше, як

насмійка над побутовим театром. Але це більше відносилось до Лопатинської версії, де він дійсно це робив. Гірняк же зайняв глибшу позицію: він лише відкинув несуттєву побутову оболонку в пошуках першооснови, внутрішньої ігрової специфіки української театральності. Навіть якби такий експеримент йому не вдался, то все одно ця вистава розглядалася б як проблемна, принципова та значна [38]. Тому що сама ідея цих пошуків несе в собі великий творчий та культурний зміст.

Вистава «Пошилися у дурні» має свою велику традицію. Більшу, ніж улюблені режисерами «Запорожець за Дунаєм» та «Наталка-Полтавка». І все це завдяки своїй театральності.

Через 3 роки в театр-студії була поставлена інша версія вистави, тому що попередня вже не сприймалася в зв'язку зі зміною ментального простору. У середовищі українських емігрантів в Америці все, що було пов'язано з М. Кропивницьким (мова, епоха, побут) не мало переконливої актуальності та навіювало нудьгу, навіть з огляду на різноманітність акторсько-режисерських трактувань. Тому драматургія піддалася вже більш радикальним зовнішнім трансформаціям. Якщо попередня версія відрізнялася лише невеликими авторськими вставками І. Алексеви́ча, сучасно доповнюючи оригінальний текст Кропивницького (хоч і не так точно, як хотілося б критиці), то в американській постановці вже представлений один з можливих варіантів повноцінної переробки, як не дивно - більш очікуваний. Її автором виступив письменник І. Керницький. Ним враховувалася важливість збереження першоджерельного духу, тому в процесі створення драматургічного ремейка він підключав властиві йому почуття міри та стилю. Маючи внутрішній, досить тонкий гумор, який місцями з'єднувався з цікавою грою слів, йому вдалося досягти високої планки і не опуститися на нижчий рівень в порівнянні з оригіналом. Сміслово він міг крокувати в одному ряді з Кропивницьким, навіть при врахуванні раніше згадуваної тематичної вузьконаправленості (еміграція). А за формою його звучання, крім специфічної актуальності, було більш жвавіше та цікавіше.

До цього студійці мали досвід роботи над виставою «Господиня заїзду» К. Гольдоні, яка вмілими руками О. Добровольської та під суворим наглядом Й. Гірняка втілювалася не в просто повчальну побутову комедію, а перетворювалася в гротескну замальовку. Саме режисерська солідарність з традиціями одного з головних вчителів усувала весь побутовий пласт та наділяла постановку витонченим гротесковим звучанням. Легкість слова та його значущість в недомовленості; легкість руху – та його підкресленість в натяку; а в цілому - вага граціозності та ефектності. Все це було добрим підготовчим трампліном до роботи над Керницьким, якого також було вирішено ставити в гротескній, але ще в більш окресленій формі.

Дію було перенесено в американсько-український побут. Кукса і Дранко - це заможні селяни та сусіди, а Антон і Василь - їх прислужники та емігранти, що приїхали з України. На цих досить м'яких контрастах побудовані взаємини та конфлікти. Відзначається креативне авторське рішення - англо-український жаргон, який застосовувався дотепно, вміло й до місця. Другий акт залишився недоторканим; поданий в первозданному вигляді, як аматорське дійство з відображенням незміненої провінційної реальності. І це, по збірній думці критиків, було не найвдалішим рішенням. З огляду на свіжість першої частини, друга також вимагала актуальної перестилізації, де звучить така мова і показаний той побут, який був би зрозумілий для народженого в тій Америці українця. Цей контраст відчутний на прикладі Кукси та Дранка, коли з сучасної розмовної ламаної мови вони різко переходять на літературну. Авторський стилістичний недолік позначився і на режисурі, яка не змогла його виправити та дотягнути чисто сценічними засобами. Так що це загальний творчий невирішений недолік.

В цілому, європейська вистава була більш «лірична» та м'яка. Факт втілення дії в типово американській обстановці та середовищі, обумовлював інший стиль постановки, інший ритм. Характер мови акторів, варіації їх костюмів (від фермерських сорочок і штанів до українських вишиванок) - це вже була інша зовнішня фактура. Як Й. Гірняку сказав один чоловік: «Навіть ваші

фермерські штани грали на сцені кожною своєю складкою» [99]. Тобто, ритм став більш кутовий, темп динамічніший, а структурально зв'язуючим елементом послужив музичний супровід з джазовими нотами. Дуже важливим і цікавим засобом були контрастуючі інтонації, переходи від злободенно-гавкучого тону до ліричних спогадів та туги. Зміни торкнулися і стилю перевтілення виконавців

«Одягнувши фермерські штани», Кукса-Гірняк, виділив та загострив риси свого персонажу, показав більш гострий тип. Уривок з рецензії М. Мелановіча: «Гірняк, граючи лисого, багатого і неосвіченого фермера, то доводив свого глядача до конвульсій ехидним і вчасно акцентованим реченням, то втишував цілковито вставкою чогось ностальгійно-сентиментального. Актор вмів нагинати свою публіку, як бажав» [118]. Якщо в Німеччині його хитрість була м'якою, стриманою, балансуючою, то в Америці вона стала більш розважливою та вкрай зацікавленою. Це був вже яскраво окреслений гротеск. У якийсь момент могло здатися, що перед глядачами розгортається казка з живими ілюстраціями - смішними, комічними, але при цьому ефектними, тонкими, непередбачуваними. Його рух, інтонації продовжували бути простими, легкими, характерними, але в них вже була присутня чітка закінченість, виразне акцентування; в ньому виднілися досконало відпрацьовані елементи зовнішньої і внутрішньої характерності Кукси. Роль Дранка виконували два актори: спочатку М. Герус, а потім М. Чолган. Ці дві різні акторські особистості створили відповідні різноманітні типи. Герус був більш грубим, колючим, настирливим - і саме тому добре контрастував з хоч і не м'яким, але все-таки більш плавним Куксою. М. Чолган теж колючий, але його кути були все ж закруглені, що стилістично більше збігалось з Гірняком, ніж різнилося. Недолік контрасту, з іншого боку, сприяв кращому руху ліричних сцен. Крім того зазначено, що М. Чолган добре відчував Гірняка-Куксу та мав велику сценічну переконливість. Критикою помічений талант молодих студійців, які «з увагою переймають вказівки обох своїх учителів і стараються бути гідними стояти на сцені поруч свого майстра» [24].

Стрункість виконання вистави підкреслювало максимально спрощене й дотепне оформлення В. Лисняка, що виділялося виразними плакатними елементами, які, до того ж, викликали гучні оплески у публіки. Спектакль безсумнівно був сприйнятий на належному рівні, судячи з записів у щоденнику В. Змія: «Перша дія пройшла з великим успіхом - глядач реагував на кожний жарт. Друга дія теж пройшла успішно, хоч йшла у зовсім другому плані - за Кропивницьким. Третя дія була бомбою сміху! Глядач майже не переставав сміятися» [99].

О. Тарнавський писав: «Гірняк не комік-резонер та не комікбуфо. За його грою відчувалося щось трагічне - і це у нього своєрідне, то, що не сховати і чого не відібрати. У новий американський костюм Кукси він переодягнувся просто і «з душею», створюючи новий, але такий гірняковській тип, що викликає сміх, коли він з сентиментальною сумом згадує про те, як в старому краю і трава росла інакше, і коли з колючим резонерством стверджує, що «тепер машина робить, а хлоп тільки пейду бере» [24]. Глядачі побачили самих себе в кривому дзеркалі тонкого гумору та іронії І.Керницького, як автора нової сценічної варіації, і Й. Гірняка, як професійного досвідченого актора. Він створив чергову маску в галереї яскравих та виключних акторських досягнень. Звертаючись до свого сценічного досвіду та до сукупності тих знань, що отримані в результаті постійних професійних трансформацій, Гірняк створив унікальні версії вистави, яка колись мала неймовірну популярність та багату історію постановок в українських театрах. На основі цих робіт він наполегливо та різнопланово розкривав творчий потенціал, розвивав та розширював діапазон можливостей молодих студійців, прагнучи поділитися з ними сакральністю своєї багатогранної мистецької душі.

Висновки до розділу III

Отже, вистава «Мати і я» була поставлена Й. Гірняком за інсценуванням неценічних творів М. Хвильового. Сукупність специфіки автора та специфічних характеристик авторського матеріалу («хвильовизм») обумовлювали перелік складнощів, на підставі яких вибудовувалася педагогічна праця з молодими виконавцями. Першоетапною вимогою у роботі над побудовою внутрішніх особливостей сценічного образу була його психологізація. Головною метою мало стати перенесення центру уваги на існування у думці, тобто у сфері інтелектуального світовідчуття. Вищим щаблем було «опанування» роздвоєності та «перетворення» образу в символ. Зовнішня форма передбачала концептуальну відповідність «вияву реалії» без спрощення до прояву простого реалістичного плану та представляла собою витриману словесність, статичний жест, відсутність домінуючих ефектів. Й. Гірняк, виконуючи роль Андрія, домігся стану багатокomпонентного роздвоєння та відповідного «перетворення» у політичний символ. Вистава була побудована як простір для акторського тренінгу, тому не представляла собою продукт пошукової режисури. У цілому, робота йшла у напрямку концепцій «театру акцентованого впливу», «експресіоністичного реалізму» та «перетворення»; мала зв'язок з творчими планами Курбаса (нездійснена постановка «Воцек» по А. Бергу).

Встановлено, що рев'ю було одним з найбільш популярних жанрів у постановочній творчості Й. Гірняка. Завдяки його широким зовнішнім можливостям посилювалися позиції театр-студії як актуального впливаючого театру на еміграції. Саме через барвисту форму висвітлювалися гострі соціально-політичні тенденції «сьогодення», що повинно було спонукати табірний прошарок до діалогу. Специфічна психологія останніх однозначно вимагала стратегічного підходу до

піднесення мистецтв. Водночас, рев'ю сприяло серйозній педагогічній роботі, творчому запалу студійців та натхненню самого Й. Гірняка.

Визначено, що у рев'ю «Сон української ночі» та «Хожденіє Мамає по другому світі» Гірняк-режисер намагався переосмислити традиції українського (вертеп, козацьке бароко, елліністичність І. Котляревського, демонізм М. Гоголя), зарубіжного (комедія дель арте, комедія Мольєра) театрального мистецтва, іронічну філософію М. Куліша у купі з творчим досвідом Л. Курбаса («Мина Мазайло», «Народний Малахій») та синтезувати їх, щоб в результаті отримати новий стиль. Тобто це були пошукові дослідження, що пояснювалися бажанням оновити українське комедійне дійство в контексті проблематики дійсності. Друга частина композиційно витікала з першої, розширювала тематичне охоплення та була більш сміливішим експериментом у контексті поєднання різних стилістичних напрямків. Спільні ключові характеристики вистав: театральність, гротесковість, ексцентричність, сатиричність, пародійність. Гірняк-актор показав один з найбільш синтетичних (існуючих загалом) масок міщан-обивателів. Викриваючий, екстравагантний та гострогротесковий образ українського провінціала Мамає став окремим архетипом у історії театру.

Праця над образом Кукси у виставі «Пошились у дурні» мала свій початок ще за часів сценічної практики у «Березолі» та відбивала сутність ігрового театру. «Перша» вистава була розкрита як синтез комедії ситуацій та циркового видовища, де персонажі мали модифіковані риси масок комедія дель арте. Гірняк проявив себе як майстер імпровізації та актор з виключно розвиненим фізичним апаратом. Надалі він став режисером наступних версій постановок в еміграції, продовжуючи лінію відмови від традиціоналізму. В Європі вистава була вирішена в стилі комедійної клоунади, що відображувало звернення до березолівських концепцій; використовувалися прийоми мольєрівської комедії. Образ

Кукси був побудован у гротескному ключі з акцентом на проблемах емігрантської сучасності. В Америці п'єсу було актуалізовано та накладено більш загострені трагікомічні соціальні маски. Виконавський рівень студійців прагнув складних імпровізацій, тому ця прерогатива залишалась за Й. Гірняком. Як режисер він продовжував пошук ігрового специфіку української театральності.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз літературних джерел за темою роботи виявив загальний недостатній кількісно-якісний баланс у комплексі наявної інформації. Це обумовлено рядом причин, серед яких можна виділити зачистку відомостей про діяльність ідеологічно неугодних осіб, географічну віддаленість від рідної землі та другорядну значимість у рамках чужої культури. Вивчення мемуарів Й. Гірняка дозволило розглянути його роботу в театрі «Березіль» для виділення основних біографічних відомостей. Через ознайомлення з книгами, монографіями та збірками статей про творчу діяльність Леся Курбаса та МОБ «Березіль», були визначені основні підпорядковуючі творчий процес думки-концепції. Творчість Й. Гірняка в період після 1933 року та, зокрема, в еміграції освітлено в працях вітчизняних дослідників театру та мистецтва українського походження, які працювали на територіях України, Європи або Америки. Колекція їх робіт представлена книгами, монографіями колажного типу, нарисами та статтями. У ході розгляду даних джерел інформації відбулося ознайомлення з фактами творчої біографії Й. Гірняка, були виділені основні етапи його діяльності після 1933 року, їх загально-приватні характеристики, особливості та результати, що надалі використовувалося для проведення спеціального аналізу. Особливої уваги заслуговувала періодика різних років, що містить в собі статті, епістолярій сучасників, відгуки та іншого виду публікації. Завдяки цьому матеріалу, його порівнянню з науковими роботами, відбувалася деталізація, розширення та поглиблення уявлень про акторську, режисерську та педагогічну спадщину Й. Гірняка в період еміграції, її концептуальне осмислення.
2. Оптимальні методи дослідження, виходячи з поставленої мети та встановлених завдань, визначені в рамках міждисциплінарного підходу, з якого, у свою чергу, впливають мистецтвознавчий та культурологічний

підходи. Мистецтвознавчий підхід містить в собі метод класичного мистецтвознавчого аналізу, метод аналізу персоналії та метод аналізу вистав. Культурологічний підхід включає в себе набір таких методів: системного аналізу, генетичний, порівняльно-історичний, біографічний, описово-розповідний, аксіологічний, періодизації, проблемно-хронологічний, ідеалізації, термінологічний аналіз. Також використовувалися загальні наукові методи: аналіз та синтез, індукція та дедукція, аналіз культурно-історичних джерел, узагальнення.

3. Аналіз понятійного апарату роботи показав, що концептуально необхідними для вивчення творчої спадщини Й. Гірняка в еміграції та такими, що дозволяють розглянути його в контексті успадкування творчих концепцій «Березоля» є терміни: «театральність», «умовність», «гротеск» та «рев'ю».
4. Визначено, що сукупність творчих прагнень у поєднанні з революційним духом часу дозволили Л. Курбасу заснувати театр-інституцію, яка намагалася оновити українське театральне мистецтво, переводячи його з застояної традиційності у рухому новацію. Однією із основ діяльності було виховання «універсалів» театального мистецтва. Акторська концепція «розумний арлекін» всебічно формувала виконавців, дозволяла осмислювати злободенні проблеми життя в інтелектуальному зрізі та конструювати осмислене в сценічних образах через технічні можливості тіла. У виставах особливе значення приділялося експресіоністичному світогляду та умовності, культивувався театральність, пластичність, ритмічність, музичність, робота зі словом та «позапсихологізм». Театр поділявся на категорії «акцентованого вияву» та «акцентованого впливу», де останній загостряв відчуття життєвих реалій у глядачів та був переважнішим. Провідним акторсько-режисерським методом стало «перетворення», що пов'язано з образністю, асоціативністю, уявою. Згідно із Курбасом, актор та образ – різні речі (виконавське

«роздвоєння»). У цілому, концептуальна сукупність мала за мету звернення до різних національно-світових традицій для переосмислення, синтезування і народження актуальних та принципово нових візуально-сміслових мистецьких звучань у контексті української театральної школи.

5. Встановлено, що період після 1933 року був предтечею створення театр-студії в еміграції. На засланні відбулося розширення мистецького плану Й. Гірняка до режисерської діяльності та утвердилась цінність отриманих творчих установок у «Березолі». У Львівському оперному театрі Й. Гірняк уперше в Україні поставив виставу «Гамлет» та остаточно затвердився у якості режисера. Виявивши потяг до педагогіки, він ініціює створення майстерні, де відбувалися перші спроби виховати майбутніх артистів з опорою на березолівський підхід. Таким чином, складався пазл із професійних умінь Й. Гірняка та було покладено початок у напрямку студійної роботи. Військові дії перервали працю та стали приводом до подальших творчих пошуків в еміграції.
6. Визначено, що в австрійському таборі для емігрантів зародилася нова театр-студія. Й. Гірняк зібрав аматорів з метою виховання та створення професійного театру за межами рідної країни. За основу була взята навчальна програма МОБ; закладені головні цілі та завдання, позначені шляхи, сутність яких транслювала цивільні, культурні та духовні впливаючі чинники по відношенню до еміграційного суспільства. Європейський період географічно поділявся на Австрію та Німеччину. Протягом 4 років Й. Гірняком та О. Добровольською поставлено близько 12 вистав, що у першу чергу було практичними результатами учбового процесу. Репертуар складався з творів М. Хвильового, Т. Шевченко, К. Гольдоні, Л. Українки, Г. Ібсена, М. Кропивницького, І. Алексевича. Останній писав п'єси спеціально для студії та був умовно її штатним драматургом. У показаних виставах концептуально відбивалися риси

березільських пошуків, переосмислені відповідно до виконавського рівня, педагогічних завдань та наявних специфічних обставин таборового життя. У жанровому сенсі частіше відбувалося звернення до комедії (комедія масок, водевіль-рев'ю, комедійна клоунада) та драми (поетична драма, драма камерного стилю). Особливе становище займала ідея «актуального (політичного) театру». Учнівськими шляхами через ознайомлення та опанування професійної поліфонії в умовах театральної умовності, ігрових принципів, переходу від синтезу традицій до новацій, окремих експресіоністичних пошуків звучання художньої думки (через імпульс, образ, слово, ритм, музичність у зв'язці з монументальністю, масовістю та стилізацією) або соціального типу - відбувалися спроби «перетворення» сценічної дійсності, що повинно було формувати просвітницький діалог з табірною публікою та впливати на її свідомість. Гірняк-актор створив нові показові образи, серед яких принципово позначались Андрій, Мамай та Кукса. Гірняк-режисер шукав власний постановочний стиль української комедії. У результаті внутрішнього конфлікту студія втратила більшу частину учасників, що стало приводом до подальшої міграції в Америку.

7. Простежено, що американський період поділявся на три етапи: театр-студія, «Український театр в Америці» та «Театр слова» та був заключним у прояві Й. Гірняка в еміграції. За 8 років було поставлено близько 18 вистав. Драматургія представляла собою різкий контраст, де міцна класична основа (К. Гольдоні, Л. Українка, Мольєр, І. Карпенко-Карий, І. Франко, Г. Ібсен, М. Хвильовий) чергувалася з переробками (М. Старицького – М. Понеділка, М. Кропивницького – І. Керницького), неоднозначними текстами сучасників (Діма, І. Керницький, Р. Бюркнер) та власними поетичними компоновками. На прикладі окремих вистав у рамках студії продовжувалася педагогічна праця: «Господиня заїзду» (опанування характеру образу-маски, ритмізація виконання задля «перетворення», скульптурність та робота над промовою), «За двома

зайцями» (поглиблена робота у гротескному плані), «Лісова пісня» (робота з особливостями поетичності Л. Українки) та ін. Але зберегти раніше сформовану відносно стабільність та відповідний творчий рівень в нових умовах не вдавалося. Негативні зовнішні фактори життя в Америці та ігнорування з боку еміграційного суспільства поступово унеможливили існування театр-студії, що стало тотальним віддаленням від намічених смислів та орієнтирів. «УТА» намагався посилити лінію «актуального театру» та висвітлював гострі теми, близькі українському емігрантові. Підтримуючи дебюти драматургів-початківців чи працюючи над дитячою виставою, керівники марно сподівалися долучити молоде покоління глядачів до театрального мистецтва. Репрезентативними та високопрофесійними залишалися акторські доробки Й. Гірняка: Мина Мазайло, Кукса, Голохвостий; нові образи-маски Оргона, Доктора Горошка, Мартина Борулі та ін. «Театр слова» став останньою спробою утриматися на еміграційному сценічному підґрунті у обмеженому прояві. Вистави були представлені в традиціях «Молодого театру» та «Березоля» («Едіп-цар», «Шевченківська вистава», «Гайдамаки»), але з більшим ухилом до акцентування на ідеї та громадських чинниках, що транслювалося через слово. Унікальність дійства вражала глядачів, проте захопленість швидко перетікала в пасивну байдужість та до знецінення потреби «справжнього» професійного українського театру на еміграції.

8. Більшість вистав Й. Гірняка позначалася як «театральний театр», що акцентувало віддаленість від показу натуралістично-побутової ілюзії життя та підкреслювало їх ігрову сутність. Серед сценічних робіт найбільшої уваги удостоювалися постановки: «Мати і я», різні версії «Пошились у дурні» та «Сон української ночі». Вони являли собою показові доробки акторського, режисерського та педагогічного вияву Й. Гірняка в еміграції. Вистава «Мати і я» вибудовувалася у першу чергу як виконавська вправа на внутрішню психологізацію образу. Вищим рівнем

мало стати сміливе розкриття специфічного комплексу трагедії, психологічного роздвоєння української людини у проблематиці «хвильовизму» через центровану думку; створення політичного образу-символу. Зовнішнє дійство повинно було поглиблювати глядачів у світ власних думок («акцентований вплив»), тому «реалізм» був перетворений у тягучу «реалію» («метод перетворення»). Завдяки підготовчому ґрунту у «Березолі» (заборонена вистава «Воццек»), Гірняк-актор зміг глибоко поринути у суперечливий світ головного героя Андрія. У ревію про подорожі Мамає була присутня акторсько-режисерська лінія пошуку «сучасного лиця» істинно українського комедійного дійства через переосмислення та синтез елементів-сміслів традиційного (вертеп, козацьке бароко, елліністичність І. Котляревського, демонізм М. Гоголя, комедія дель арте, комедія Мольєра) та новаторського (М. Куліш, Л. Курбас) мистецтва. Через гротеск, пародійність, сатиричність, ексцентричність Й. Гірняк зміг створити архитипову образ-маску українського провінціала Мамає. Роль Кукси у «Пошились у дурні» закріпилася за Гірняком ще за часів роботи у театрі «Березіль», у якій він демонстрував імпровізаційну свободу та виняткову гнучку тілесність. Створюючи нові версії вистави, Й. Гірняк органічно відштовхувався від метаморфозної природи оригінальної п'єси, що йде своїм корінням до класицизму Мольєра та «комедії дель арте». У результаті симбіозу виникли експериментальні постановки, де в основу були закладені гра, умовність, маска, гротеск та актуалізоване звучання. Й. Гірняк обрав тактику розумного застосування сильних сторін свого акторського таланту, розділяючи його між сферами творчого впливу, та орієнтуючись на закінченість власних творчих пошукових інтересів-установок.

З урахуванням всього вищезазначеного, можна прийти до головного висновку, виходячи з мети роботи:

Творчість Й. Гірняка в еміграції складалася з акторства, режисури та педагогіки. Як актор він був абсолютним послідовником березолівської школи, яка у повній мірі відповідала його артистичній природі та сприяла її розкриттю. Спираючись на березолівську універсальність, Й. Гірняк тяжів до гротеску та трагікомедії. Це умовно окреслювало коло його основних творчих уподобань та обумовлювало рух професійних прагнень. У режисерській роботі Гірняка імпонувала пошукова концепція Л. Курбаса, яка полягала у переосмисленні та поєднанні різних стилів, напрямків і шкіл, породжуючи унікальність та своєрідність отриманих результатів. Об'єднуючи акторсько-режисерські спонукання, він рухався до пошуку «справжнього» національного комедійного дійства. Метою педагогічної роботи було створення сприятливого середовища для зародження та розвитку професійного українського театру в еміграції, де головним орієнтиром став досвід «Березоля». Й. Гірняку вдалося сконцентрувати увагу на його концепціях: «розумний арлекін», «театр акцентованого впливу», «перетворення», «експресивний реалізм», «новація через синтез традицій». Однак відтворити і продовжити сутність цих явищ у повній зв'язці «актор - режисер - педагог - репрезентант "Березоля"» не представлялося можливим, в тому числі через обтяжливі чинники та обставини, які безпосередньо пов'язані з перебуванням у чужому ментальному просторі. Тобто творчий досвід Й. Гірняка як відтворювача та продовжувача концепцій театру «Березіль» в еміграції складався на рівні власного акторського проявлення як репрезентанта та індивідуальних досвідів режисури і педагогіки з елементами березолівської школи. Таким чином, творча діяльність Й. Гірняка в еміграції сприяла розширенню насліддя національного театрального мистецтва взагалі та частковій апробації концепцій театру «Березіль» за його межами, як складової цього мистецтва, зокрема.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Актор і театр. Йосип Гірняк – мистецьке об'єднання «Березіль» / за заг. ред. К. Мельника. Клівленд : Рідна школа, 1983. 16 с.
2. Антонюк Н. На шляхах творчих пошуків // Сучасність. Мюнхен, 1998. № 5 С. 122-127. (До сценічної співпраці Йосипа Гірняка та Іларіона Чолгана).
3. Барка В. «Мойсей» в театрі Гірняка і Добровольської // Українська літературна газета. Мюнхен, 1956. № 7(13). С. 7.
4. Барка В. Ювілейна вистава // Українська літературна газета. Мюнхен, 1960. № 6(60). С. 3.
5. Берест Б. Примари чи дійсність? // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1949. № 292. С. 3. (Перед виставою «Примар» Г. Ібсена Театром-Студією Й. Гірняка)
6. Білас Л. Казка на сцені Гірнякового театру / за заг. ред. І. Кошелівця, Ю. Лавріненко. Українська літературна газета. Мюнхен, 1957. № 11(29). С. 7.
7. Блакитний Є. «Сон української ночі» // Українські вісті. Ной-Ульм : СУПЖУ, 1948. № 36-37. С. 4.
8. Бойко Т. "Легкі жанри" у виконавській практиці Йосипа Гірняка // Український театр. Київ, 2007. № 6. С. 11-16.
9. Бойко Т. До питання про виконавську практику Йосипа Гірняка березільського періоду (1922-1933 рр.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Черкаси, 2009. Вип. 4-5. С. 68-81.
10. Бойко Т. З виконавської практики Йосипа Гірняка: концептуальний образ Чирви-Козиря ("Диктатура" І. Микитенка) // Український театр. Київ, 2008. № 6. С. 23-25.
11. Бойко Т. Йосип Гірняк - Михайл Чехов: уявний мистецький діалог // Мистецькі обрії, 2004. Київ, 2005. № 7. С. 324-333.

- 12.Бойко Т. Образ-маска та сценічний гротеск в акторській творчості Йосипа Гірняка 1922-1933 рр. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2010. 19 с.
- 13.Бойко Т. Сценічна практика Йосипа Гірняка в контексті березільської системи виховання актора // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Київ, 2018. Вип. 2. С.114-124.
- 14.Бойчук Б. Сценографія авангардистів і "Березіль" // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2016. № 1. С. 6-7.
- 15.Бондарчук С. "Молодий театр". Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи : ст., спогади, матеріали / упоряд., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. К.: Мистецтво, 1991. С. 156-157.
- 16.Брюховецька Л. "Мамай невмирущий, бо Мамай — це кожен з нас" // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2003. № 3. С. 11-13.
- 17.Брюховецька Л. Незагублений скарб // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2003. № 3. С. 14-16.
- 18.Брюховецька Л. Продовження Курбаса // Лесь Курбас і Юрій Іллєнко. Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія". 2007. № 3. С. 17-18.
- 19.В. Хмурий, Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи: Йосип Гірняк. Ной-Ульм : Вид-во "Україна", 1948. 109 с.
- 20.Введение в театроведение / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб. : СПбГАТИ, 2011. 366 с.
- 21.Велимчаниця О. Лесь Курбас і експресіонізм // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2007. № 3. С. 12-13.
- 22.Видатний митець ХХ століття : бібліогр. інформ. посіб / уклад.: Г. М. Єрофєєва та ін. Х., 2007. 72 с. (До 120-річчя від дня народж. Леся Курбаса).
- 23.Вистава, яка припала всім до вподоби // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1954. № 77. С. 6.
- 24.Від Гольдоні до перелицьовки Керницького. Нова прем'єра у студії Й. Гірняка // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1950. № 90. С. 3.

25. Гаєвський В. «Театр Хвильового» // Неділя. Швайнфурт; Ашафенбург; Аугсбург, 1948. № 15. С. 4.
26. Гайдабура В. "Гейша", або Гулагівські уроки Йосипа Гірняка // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2014. № 4. С. 41-44.
27. Гайдабура В. "До кінця виконати свій обов'язок!": невідомий лист Олімпії Добровольської // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2009. № 6. С. 28-29.
28. Гайдабура В. Йосип Гірняк - безсмертна мистецька душа // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2015. № 6. С. 27-29.
29. Гайдабура В. Йосип Гірняк: "Мене наспіла страшна катастрофа" // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2008. № 1. С. 31-33.
30. Гайдабура В. Йосип Гірняк: "Національний театр - своєрідний, неповторний" // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 1998. №1. С. 11-13.
31. Гайдабура В. Йосип Гірняк: "Розбрелись, як у морі кораблі..." // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 1998. № 1. С. 20-23.
32. Гайдабура В. Йосип Гірняк: "Співчуваю учительській громаді..." // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2008. № 4. URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=793 (дата звернення: 25.02.2020).
33. Гайдабура В. Йосип Гірняк: "Тюрма народів розвалиться..." // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2008. № 2. С. 28-30.
34. Гайдабура В. Йосип Гірняк: "Я був учасником епохи, про яку розповідаю". // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2008. № 6. С. 28-29.
35. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). 2-ге вид., перероб. Київ : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2015. 253 с.
36. Гірняк Й. «Заява» // Свобода. Д. ; Нью-Йорк, 1951. № 248. С. 3.
37. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 487 с.

38. Глушко В. «Цікаві шукання» // Неділя. Швайнфурт; Ашафенбург; Аугсбург, 1948. № 2. С. 3.
39. Джалилов Э. Аксиологический метод оценки юридической ответственности в сфере интеллектуального собственности // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2017. №4. Т. 2. С. 99-106.
40. Дивнич Ю. В дзеркалі страшної доби // Українські Вісті. Ной-Ульм, 1948. № 26(178) С. 3. (Нова прем'єра студії Гірняка «Зайві люди» - інсценізація повісті «Санаторійна зона» М. Хвильового).
41. Дивнич Ю. Думки під час проби // Українські вісті. Ной-Ульм, 1948. № 20(172). С. 6. (До прем'єри «Зайвих людей» в театр-студії Й. Гірняка).
42. Дивнич Ю. Завтрашній день нашого мистецтва // Українська трибуна. Мюнхен, 1947. №15. С. 3.
43. Дивнич Ю. М. Хвильовий на сцені драматичної школи // Нові Дні. Зальцбург, 1946. №10(274) С. 5.
44. Дискусія в справі українського театру в Нью Йорку // Свобода. Д. ; Нью-Йорк, 1951. № 272. С. 3.
45. Долинський Р. Від «Гайдамаків» Л. Курбаса до «Мойсея» Й. Гірняка // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1957. № 17. С. 3-4.
46. Дражевська Л. Нова прем'єра в театрі Гірняка: «Господиня заїзду» // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1949. № 284. С. 3.
47. Дубів П. Ще про М. Хвильового // Наше життя. Аугсбург, 1947. № 29. С. 3.
48. Єндик Р. Катарзіс // Промінь. Зальцбург, 1948. № 11. С. 3. (З нагоди двох виставок студії Й. Гірняка в Мюнхені).
49. Єндик Р. Шевченківська вечірня драматична школа // Таборові вісті: Бюлетень. Аугсбург, 1946. №3(10). С. 2-3.
50. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід : монографія / ІПСМ НАМ України. К. : Фенікс, 2012. 512 с.
51. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с. + 104 с. ілюст.

- 52.Залеська-Онишкевич Л. Гірняк і Добровольська - модерні скоморохи й корифеї, актори і режисери, вчителі великої штуки // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2010. № 2. С. 11-12.
- 53.Заярський П. Прем'єра «Лісової пісні» // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1951. № 7. С. 3.
- 54.Кедрін І. «Тайна доктора Горошка» // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1955. № 46. С. 4.
- 55.Кедрін І. Діма: «Пересажені квіти» // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1955. № 13. С. 3.
- 56.Кедрін І. Культурна імпреза в Нью Йорку: «Людина і герой» // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1959. № 242. С. 4.
- 57.Кедрін І. Український Театр в Америці – Мольєр: «Тартюф» // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1954. № 185-190. С. 4.
- 58.Керницький І., Блакитний Є., Оленський Є. «Оргія» Лесі Українки в Театральній Студії Й. Гірняка // Арка. Мюнхен, 1947. № 5. С. 44-45.
- 59.Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження : метод. посіб. / Ін-т проб. суч. мист. Нац. акад. мист. України. К. : Фенікс, 2017. 144 с.
- 60.К-н. Бібліографія // Свобода. І. Д.; Нью-Йорк, 1955. № 105. С. 4.
- 61.Ковалів Б. Мамай за нами // Українська трибуна. Мюнхен, 1948. № 6. С. 5.
- 62.Корибут Ю. З театального життя // Вісник оселі. Регенсбург, 1947. № 9-10. С. 6. URL: <https://libraria.ua/numbers/915/39736/> (дата звернення: 8.02.2020).
- 63.Корибут Ю. З театру // Вісник оселі. Регенсбург, 1947. № 4. С. 3. URL: <https://libraria.ua/numbers/915/39682/> (дата звернення: 8.02.2020).
- 64.Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Факт, 1998. 468 с.
- 65.Косач Ю. Основа українського комедійного дійства // Українські вісті. Ной-Ульм : СУПЖУ, 1948. № 95(370-371). С. 3.
- 66.Костецький І. «Сон української ночі на сцені табору» // Українська трибуна. Мюнхен, 1947. № 48. С. 4.

67. Кошелівець І. «Пошились у дурні в постановці Й. Гірняка» // Українська Трибуна, 1948. № 35. С. 5.
68. Кукуруза Н. Жанр і форми літературної композиції у творчості діячів мистецтв української діаспори // Мистецтвознавчі записки. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 22. С. 208-215.
69. Курбас Л. Театральний лист // Літературно-критичний альманах. К., 1918. Кн. 1 (жовт.) С. 66-74
70. Леонтович О. Свої люди в Голлівуді // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 1998. № 1. С. 15-17.
71. Леся Курбас і театр ХХ століття. URL: https://otherreferats.allbest.ru/culture/00158315_0.html (дата звернення: 15.03.2020).
72. Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи / заг. ред., передм. і прим. В. Ревуцького ; упоряд. О. Зінкевич. Балтимор; Торонто : Смолоскип, 1989. 1026 с.
73. Леся Курбас: спогади сучасників / за ред. В. С. Василька, упоряд. М. Г. Лабінський. К., 1969. 359 с.
74. Лисяк О. Ходженіє Мамає по іншому мирі // Українська трибуна. Мюнхен, 1948. № 20. С. 6.
75. Набережний Г. Предки й нащадки // Українська трибуна. Мюнхен, 1947. № 9. С. 5.
76. Наш театр. Книга діячів українського театального мистецтва 1915 – 1975 / за ред. О. Лисяка, Г. Лужницького, Л. Полтави, В. Шашаровського. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто : ОМУС, 1975. Т. 1. 835 с.
77. Нехаєва І. Критика искусствоведческого подхода к исследованию проблем музыкального мышления // Обсерваторія культури. 2007. № 6. С. 121–126.
78. Німчук І. Вистава «Гамлета» у Львові // Наші дні. Львів, 1943. № 10. С. 8-9.
79. Пави П. Словарь о театре / П. Пави; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М. : Прогресс, 1991. 504 с.: ил.

- 80.Подобєд О. Культурне життя та повсякдення переміщених осіб і біженців з України у західній Німеччині (друга половина 1940-х рр.) : дис. ... д-ра істор. наук: 07.00.01. Черкаси, 2018. 549 с.
- 81.Ревуцький В. В орбіті світового театру. К.; Х.; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1995. 244 с.
- 82.Ревуцький В. Возлюбленики муз і грацій // Сучасність. Мюнхен, 1975. №4(172) С. 3-15. (До 80-річчя Йосипа й Олімпії Добровольської).
- 83.Ревуцький В. Нескорені березільці // Сучасність. Мюнхен, 1985. № 7-8. С. 91-103. (До 90-ліття Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської).
- 84.Ревуцький В. Нескорені березільці. Нью-Йорк : Слово, 1985. 201 с. : іл.
- 85.Ревуцький В. Старе, але вічно молоде // Сучасність. Мюнхен, 1990. № 5. С. 71-75. (До 150-ої річниці від дня народження Марка Кропивницького).
- 86.Ревю : Belcanto.ru : сайт. URL: <https://www.belcanto.ru/revu.html> (дата звернення: 20.01.2020).
- 87.Русское актерское искусство XX века : сб. статей. 4-й вып. / отв. ред. и сост. Н. А. Таршис. СПб. : Рос. инст. ист. иск, 2013. 280 с.
- 88.Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект // Народознавчі зошити. Київ, 2012. № 1(103). С. 90-97.
- 89.Слобожанок Л. Прем'єра в студії Й. Гірняка // Неділя. Швайнфурт; Ашафенбург; Аугсбург, 1947. № 8. С. 3.
- 90.Словарь театральных терминов для студентов очной и заочной форм обучения по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура» : профиль подготовки «Руководство любительским театром» : квалификация выпускника – бакалавр / сост. Е. Ф. Шангина. Алт. гос. ин-т культуры, каф. театр. режиссуры и актерского мастерства. изд. 2-е доп. Барнаул : Алт. гос. ин-та культуры, 2015. 135 с.
- 91.Смолій І. Велика перемога // Свобода. Д.; Нью-Йорк, 1950. № 18. С. 3. (З приводу прем'єри Театр-Студії «За двома зайцями»)

- 92.Сніжинський М. Правда – простота – сила // Неділя. Швайнфурт; Ашафенбург; Аугсбург, 1948. № 7. С. 3.
- 93.Снопкова Е. Актуальность междисциплинарного подхода: научное обоснование // Интеграция образования. 2015. № 1(78). Т. 19. С. 112-117.
- 94.Сравнительно-исторический метод. (историч.) URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/105/491.htm> (дата звернення: 15.01.2020).
- 95.Станфорд Л., Оптнер Системный анализ для решения деловых и промышленных проблем / пер. с англ. и вступ. ст. С. П. Никанорова. М. : Советское радио, 1969. 215 с.
- 96.Сто основных театральных терминов, понятий и определений / авт.-сост. Г. Д. Кириллов. Рязань : Ряз. гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2007. 24 с.
- 97.Театральность : толковый словарь русского языка : сайт. URL: <https://www.vedu.ru/expdic/34856/> (дата звернення: 20.01.2020).
- 98.Театральные термины и понятия : материалы к словарю / сост. В. М. Миронова, И. Р. Складьевская, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. 3-й вып. СПб., 2015. 296 с.
- 99.Театр-Студія Й. Гірняка і О. Добровольської / упоряд., передмова Бойчук Б.; УВАН у США. Нью-Йорк : Вид-во Нью-Йоркської Групи сприяння виконанню Гельсінгських угод, 1975. 348 с. фотоіл.
100. Теория и методология истории: учебник для вузов / отв. ред. В. В. Алексеев, Н. Н. Крадин, А. В. Коротаев, Л. Е. Гринин. Волгоград : Учитель, 2014. 504 с.
101. Титова Е. В. Терминологический анализ как метод и задача исследования // Письма в Эмиссия. Оффлайн (The Emissia. Offline Letters): электронный научный журнал. Июнь 2010, ART 1425. URL: <http://www.emissia.org/offline/2010/1425.htm> (дата звернення: 15.01.2020).

102. Українка Л. Лісова пісня / передм. та приміт. М. Г. Жулинського. Харків: Фоліо, 2017. С. 443-533. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=10002> (дата звернення: 06.06.2020).
103. Українка Л. Оргія. Українка Л. Твори / за заг. ред. Б. Якубського. Київ : Книгоспілка, 1927. С. 119-160. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=12194> (дата звернення: 14.04.2020).
104. Фоменко М. Черговий мистецький осяг // Нові дні. Торонто : Український універсальний журнал, 1960. № 121. С. 19-20.
105. Цимбал Я. «Це Харків, крихітко!»: улюблені мюзикли двадцятих // Український тиждень. Київ, 2016 № 3(427)22. С. 40-41.
106. Чечель Н. Акторська школа Леся Курбаса і кіно // Кіно-театр. К. : Нац. ун-т "Києво-Могилянська Академія", 2007. № 3. С. 14-15. фотогр.
107. Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї: Зібрані драматичні твори 1945—1989 / передм. В. Ревуцького, комент. В. Наглоч. Нью-Йорк : Слово, 1990. 517 с.
108. Шевченко Т. Неофіти / Зібрання творів. У 6 т. К., 2003. Т. 2. С. 244-257.
109. Шевчук Г. «Пошились у дурні» в студії Й. Гірняка // Арка. Мюнхен, 1947. № 4. С. 43-44.
110. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науководослідницької діяльності : підручник. 4-те вид., випр. і доп. Київ : Знання, 2004. 307 с
111. Шлямкевич М. Тартюф // Листи до Приятелів. Нью-Йорк : Ключі, 1954. № 11. С. 7–8.
112. Шлямкевич М. Театр Слова // Листи до Приятелів. Нью-Йорк : Ключі, 1959. № 12. С. 12–13.
113. Эстетика Леся Курбаса. Творческие принципы драматургии и ее сценического воплощения, в театре "Березиль" : Человек и наука : сайт. URL: <http://cheloveknauka.com/estetika-lesya-kurbasa-tvorcheskie-printsipy-dramaturgii-i-ee-stsenicheskogo-voploscheniya-v-teatre-berezil> (дата звернення: 12.02.2020).

114. Яке їхало, таке й здибало: Курбас і Куліш : Про живопис, кіно, культуру : сайт. URL: https://pustoproject.com/literatura/kulish_i_kurbas (дата звернення: 10.03.2020).
115. М. М. Ibsen in the Ukrainian Theatre // Svoboda. J.; New York, 1949. №52. P. 1. URL: http://ukrweekly.com/archive/pdf1/1949/The_Ukrainian_Weekly_1949-52.pdf (дата звернення: 17.07.2020).
116. М. М. New York debut of Hirniak's Theatre-Studio // Svoboda. J.; New York, 1949. №42. P. 1. URL: http://www.ukrweekly.com/archive/pdf1/1949/The_Ukrainian_Weekly_1949-42.pdf (дата звернення: 17.07.2020).
117. Milyanovych M. «An 18th century play - the success of the Girnyak's theater» // Svoboda. J. ; New York, 1949. № 289. P. 2.
118. Milyanovych M. «Aren't we all?» // Svoboda. J. ; New York, 1950. № 75. P. 3.

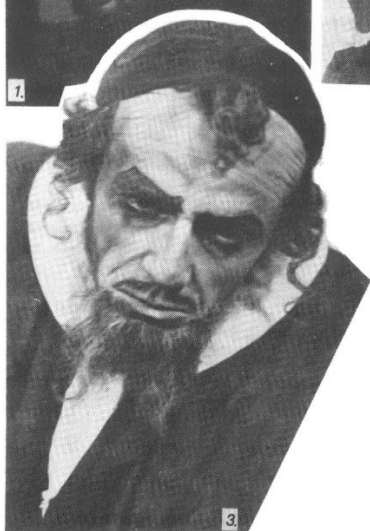
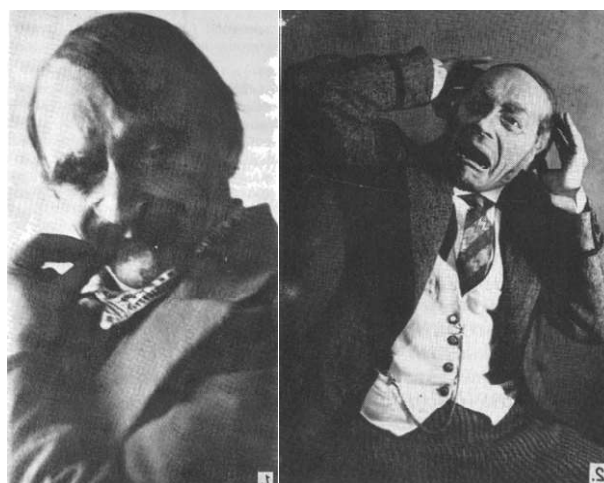
ДОДАТКИ

Додаток А



Йосип Гірняк в ролях:

1.
Кума в "Неробньому Малахії" Куліша,
Березіль, 31.III.28.
2.
Зброжка в "Маклені Грєсі" Куліша,
Березіль, 24.IX.1932.
3.
Мичи в "Мина Мазайло" Куліша,
Березіль, 18.IV.29.



Йосип Гірняк в ролях:

1.
Досімі в "Досімі Гіґінс"
Сінклера,
Березіль, 20.XI.23.
2.
Кукси в "Пошились у дурні"
Кропивницького,
Березіль, 8.XI.24.
3.
Лейби в "Гайдамаках"
Шевченка,
Березіль, 11.III.1924.

Йосип Гірняк в ролях:

1.
Голохвостого в
"За двома зайцями"
Старицького,
Березіль, 1925.
2.
Трибуля в "Король бавиться"
Гюґо,
Березіль, 25.II.1927.
3.
Мавра в "Змова Фієско в Генуї"
Шіллера,
Березіль, 11.XI.1928.



Рис. А.1. – А. 9.

Колектив Театру-Студії.



Рис. Б.1. Колектив Театру-Студії

Фрагменти із вистави «Блакитна авантюра»

Фінальна сцена вистави.



Танець в барі: В. Кемпе, А. Кривецький

Рис. В.1. - В.3.

Фрагменти із вистав «Сон літньої ночі» та
«Хожденіє Мамає по другому світі»

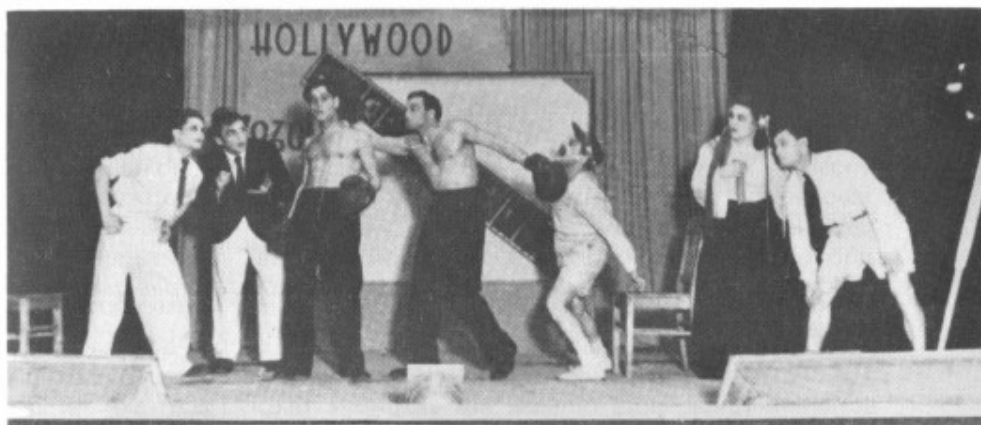


Рис. Г.1. Сцена «Голлівуд»



Рис. Г.2. Сцена «Олімп»

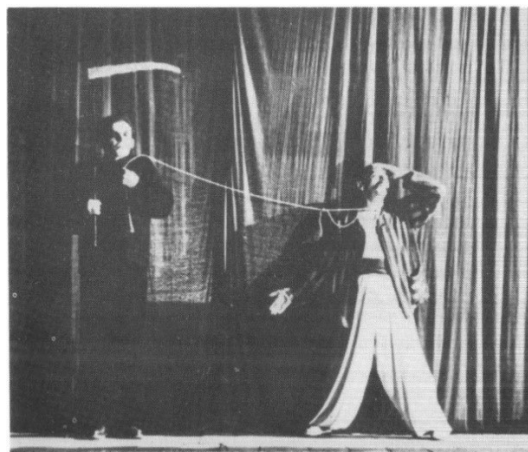


Рис. Г.3. «Мамай і Смерть»

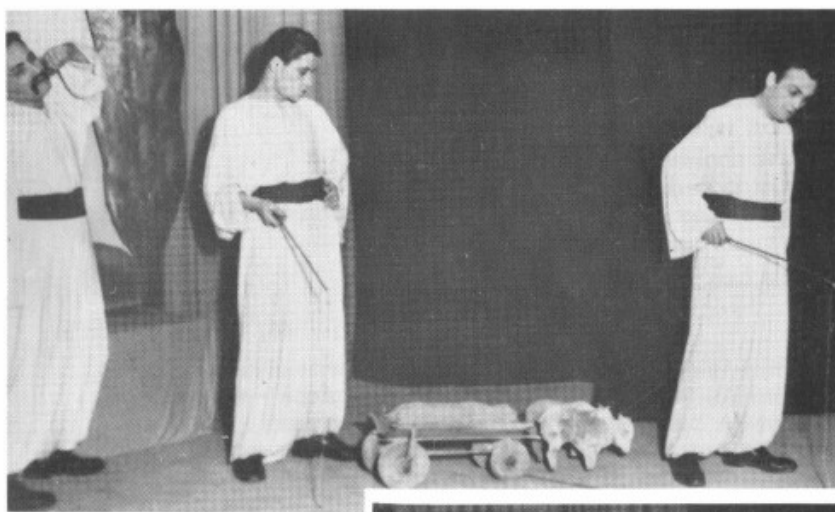


Рис. Г.4. Чумаки з умовними волами



Рис. Г.5. Мамай з папугою

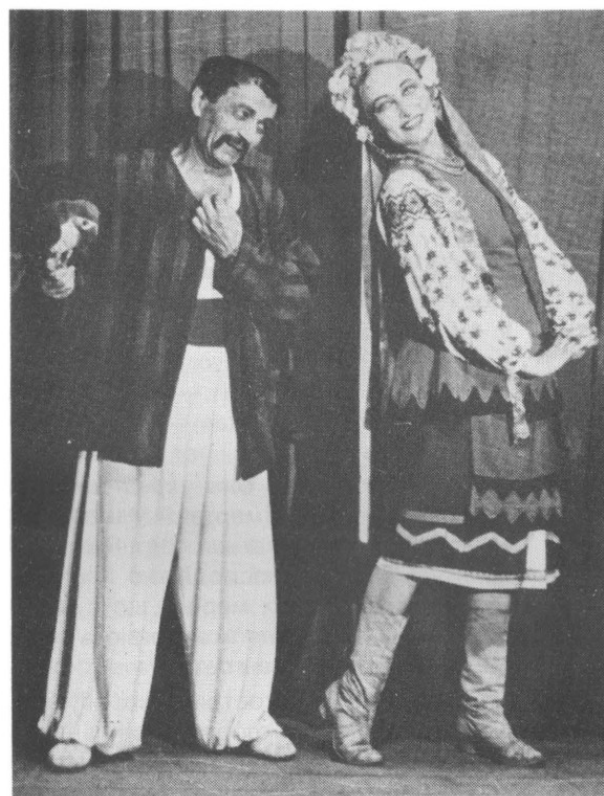


Рис. Г.6. Мамай заграє з дівчиною



Рис. Г.7. Сцена «Ад»

Фрагмент із вистави «Мати і я» (всі версії)



Рис. Д.1. д-р Тагабат і Андрюша



Рис. Д.2. Андрій і д-р Тагабат, Андрій і мати

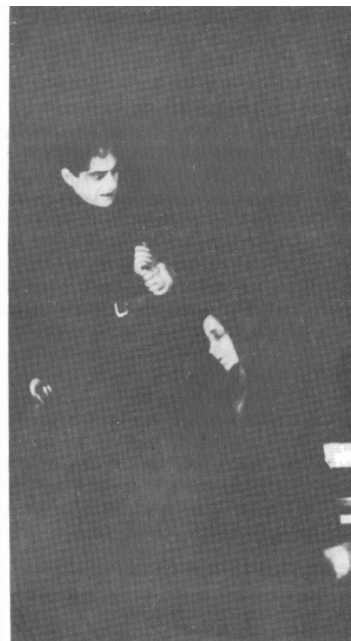


Рис. Д.3. Андрій і мати



Рис. Д.4. У підвалі



Рис. Д.5. З доктором Тагабатом

Фрагменти із вистав «Пошились у дурні» та «Пошились у дурні в Америці»

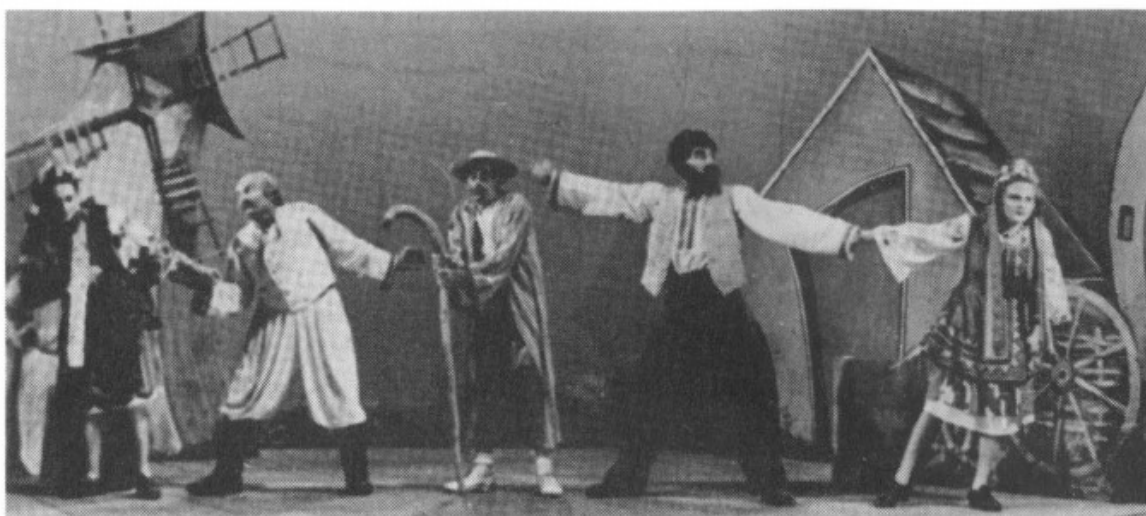


Рис. Е.1. Фінал «Пошились у дурні»



Рис. Е.2. Кукса і Дранко



Рис Е.3.



Рис. Е.4. - Е.7.

Фрагмент із вистави «Гайдамаки» (Шевченківська вистава)



Рис. Ж.1.



Рис. Ж.2.

Додаток И

«Театр слова»

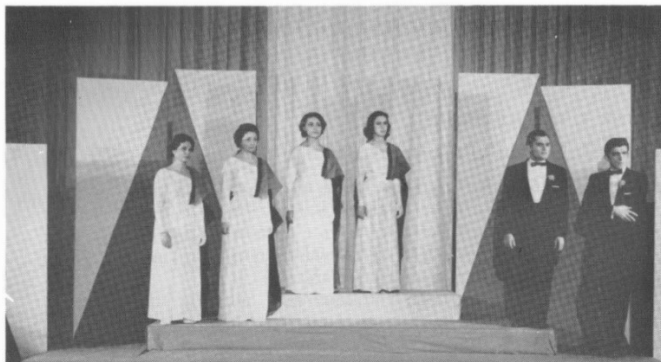


Рис. И.1. - И.4.



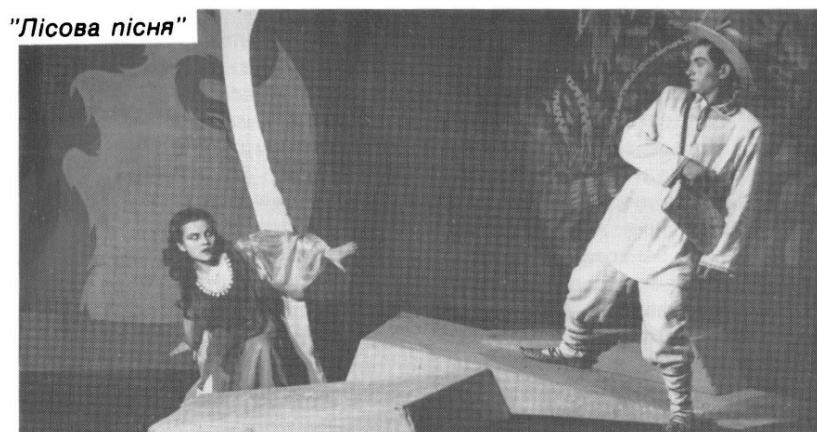


Рис К.1. Лукаш і Мавка

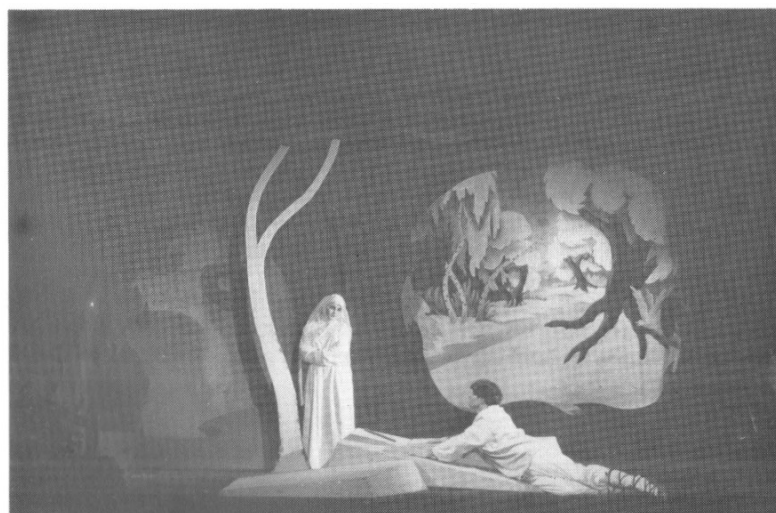


Рис К.2. Лукаш і Мавка



Рис. К.3. Мати Лукашева та дядько Лев

Фрагменти із вистави «Оргія»

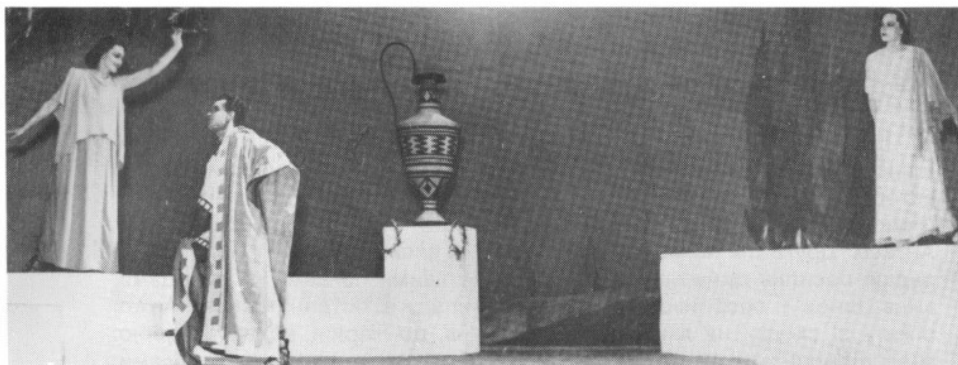


Рис. Л.1. - Л.2.

Фрагмент із вистав «Тартюф», «Слуга двох панів», «Господиня заїзду»



Рис. Н.1. – Н.2.

Словник термінів

Вертеп – старовинний пересувний український ляльковий театр, де ставили релігійні й світські (переважно жартівливі та іронічні) п'єси; відтворена стайня з народженням Христа. Український вертепний театр – самобутнє явище у розвитку нашої театральної культури. Український вертеп відомий з 17 століття. Світська частина вистави поклала початок української комедії 19 століття.

Діаспора – етнічна, в першу чергу релігійна (конфесійна) та мовно-культурна спільнота або сукупність індивідів, які існують та зберігаються за межами свого материнського регіону, і котрі усвідомлюють свою генетичну або духовну з ним єдність.

Експресіонізм – літературно-мистецька течія авангардизму, що сформувалася у Німеччині на початку ХХ століття. Мав своїх прихильників у Франції, Австрії, Польщі, німецькомовній Швейцарії. Прояви експресіонізму наприкінці ХХ століття відносять до неоекспресіонізму. Основний творчий принцип експресіонізму – відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку ХХ ст.

Еміграція – вимушена чи добровільна зміна місця проживання окремих груп людей (емігрантів, переселенців), переселення зі своєї батьківщини, країни, де вони народилися і виростили, в інші країни глобального суспільства з економічних, політичних або релігійних причин.

Комедія дель арте, або Комедія масок – вид італійського народного (майданного) театру, спектаклі якого створювалися методом імпровізації, на основі сценарію, що містить коротку сюжетну схему вистави, за участю акторів,

одягнених в маски. У різних джерелах згадується як *la commedia a soggetto* (сценарний театр), *la commedia all'improvviso* (театр імпровізації) або *la commedia degli zanni* (комедія дзанні).

Культура – 1) специфічний спосіб буття людини як природної істоти, суспільно вироблена форма її зв'язку з природою; виступає необхідним засобом людського існування в природному універсумі; 2) сукупність створених людиною матеріальних і духовних цінностей, а також система історично сформованих знань, ідей і соціальних норм, що відображають активну творчу діяльність людей в освоєнні світу і спрямовані на врегулювання суспільних відносин.

Маска, или Персона (Persona) – описаний К. Г. Юнгом архетип, представляющий собой социальную роль, которую человек играет, выполняя требования, обращённые к нему со стороны общества, публичное лицо личности, воспринимаемое окружающими, она скрывает уязвимые и болезненные места, слабости, недостатки, интимные подробности, а иногда и суть личности человека.

Натуралізм, веризм – напрям у літературі й мистецтві, що набув поширення на межі 19 - 20 століття і характеризувався настановами на фотографічно точне відображення дійсності та осмислення особистості крізь призму її біологічної і соціальної зумовленості. Натуралісти прагли перенести в художню творчість принципи наукового дослідження, наполягаючи на тотожності письменницької творчості праці вченого.

Ритм – рівномірне чергування мовних, звукових, зображальних елементів у відповідній послідовності; періодичне рівномірне членування звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо.

Сатира – гостра критика чогось, окремих осіб, людських груп чи суспільства з висміюванням, а то й гнівним засудженням вад і негативних явищ у різних ділянках індивідуального, суспільного й політичного життя, суперечних із загальнообов'язковими принципами чи встановленими ідеалами. Походження

своє веде від давньоримської сатури. Художні засоби сатири - гротеск, пародія, іронія в різних літературних жанрах поезії, прозі, драматич. творчості.

Стилізація – у мистецтві й літературі свідоме наслідування формальних прикмет якогось стилю. У мистецтві можна стилізувати під будь-який стиль (єгипетський, візант., бароковий, бідермаєр, народне мистецтво тощо); часом це наслідування виростає у власні стилі (неокласицизм, неовізантизм, неореалізм тощо). Стилізація це один із прийомів візуальної організації образного вираження, при якому виявляються найбільш характерні риси предмета і відкидаються непотрібні деталі. Стилізація як процес роботи являє собою декоративне узагальнення зображуваних об'єктів (фігур, предметів) за допомогою ряду умовних прийомів зміни форми, об'ємних і колірних співвідношень. Творчий метод стилізації увазі запозичення історичних, національних, сюжетних мотивів або художніх прийомів із уже наявного культурного досвіду, їх творче переосмислення і образну передачу сучасними художніми засобами.

Театральна культура – 1) символічна інформаційно-знакова організація театральної дії, змістовно-смісловне наповнення якої здійснюється за допомогою процесів кодування (творець) і декодування (аудиторія) інформації, де ключовим імпульсом взаємодії є художниктворець; 2) сукупність соціальних інститутів, що забезпечують колективну діяльність людей зі створення, розповсюдження, оцінки та сприйняття театрально-мистецької продукції.

Театральне мистецтво – вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами. У постановці вистави безпосередньо беруть участь принаймні п'ять осіб. Тільки, якщо всі вони стають співавторами, вистава перетворюється у витвір мистецтва.

Театр-студія (колектив) — нечисленний театральный колектив, який, в більшості, не маючи власного приміщення, виступає на орендованих сценічних майданчиках