

■ РІК ВІД.
■ ПЕРШИЙ.
■ ДІЛЕНІ
■ КІВЕНІ
■ ЖИТІ
■ 1924 Р.

БАРИКАДИ ТЕАТРУ

ПРЕМ'ЄРА
МАШИНОВОРЦІ

6-го і 8-го Січня

Неділя і Вівторок

ПРЕМ'ЄРА

ПОСТА-
НОВКА
ЛОПА-
ТИНСКОГО
УЧАСТЬ
БЕРЕ
ВСЯ
МАЙ-
СТЕРНЯ
№ 4.

С 9 Середа
10 Четвер
Н 12 Субота
Я 13 Неділя

ДЖІММІ ГІГІНЗ
НОВІ ІДУТЬ
МАШИНОВОРЦІ

21 Р
6 А
34 З

Мистецьке Об'єднання „Березіль“.

Театральна майстерня № 1.

Г. КАЙЗЕР. Г А З 4 дії.

Постановка ЛЕСЯ КУРБАСА.

ДІВІ ОСОБИ:

Білій пан	М. Домашенко
Писар. . . .	М. Савченко
Інженер	Ф. Лопатинський
Робітники	{ Б. Тягно П. Масеха М. Кононенко
Син міліардера	Г. Ігнатович
Дочка його	В. Чистякова
Офіцер, чоловік її	П. Береза-Кудрицький
Божевільний робітник	Г. Триліс
I пан	І. Шевченко
II	С. Шагайдя
III	С. Хоткевич
IV	Б. Балабан
V	М. Домашенко
Сестра	Т. Коваленко
Мати	Р. Нещадименко
Жінка	Н. Титаренко
Брат	С. Свашенко
Син	С. Шагайдя
Чоловік	Г. Ковбасюк
I промовець	М. Кононенко
II	О. Ходимчук

Робітниці: Авдієва Я., Білодідова Н., Даценко Л., Коваленко Г., Комарецька Л., Коценко В., Кохно Л., Магат О., Матвієва Т., Недогарко К., Нещадименко Р., Обломієвська Л., Отмар Д., Пилипенко Н., Птухович З., Стрілкова Е., Сулько Е., Титаренко Н.

Робітники: Балабан Б., Домашенко М., Карпенко С., Ковбасюк П., Кононенко М., Кудрицький П., Масеха П., Новик М., Одокієнко І., Руденко П., Савченко М., Свашенко С., Сташук Г., СтепенкоВідний В., Тягно Б., Ходимчук О., Хоткевич С., Шагайдя С., Швагрун В., Шмайн Х.

Головний режисер—Лесь Курбас.

Лаборанти: В. Чистякова, Б. Тягно.

Конструкція сцени, костюмів—В. Меллер.

Музика—Буцький Анатоль.

Ганець—Шуварська Надія.

Короткий зміст.

Інтермедиа — машина.

I дія.

До писара, що працює на величезному заводі з'являється привид в виді білого пана. З іх розмови виникається, що цей одинокий в світі по своїй величині і задачам завод виробляє незмірної сили газ, яким живе вся промисловість світа. Інтенсивність його праці доходить до недосяжних раніше границь, бо робітники зацікавлені в його розвиткові рівним позділом прибутків. Організація заводу в руках сина міліардера, який відмовився від свого майна і одержує однаковий з робітниками пай. При

кінці розмови білий пан вказує на можливість вибуху газу. Бішування його спрямоване, газ в склі починає червоніти. Син міліардера наказує прервати бал—песілля своєї дочки з офіцером і висилає їх з заводу. А газ все темніє; причина цього незвісна. Формула, яку інженер провіряє ще раз, показується математично правильною, однак рівночасно неправильною, бо входять в гру незображені ще розумом людським сили природи. Наступає вибух.. знищенн... жертв...

II дія.

Син міліардера рисує план нового життя. Не хоче відбудовувати знищений завод, щоб не повторялися неминучі нові катастрофи. Делегати робітництва, які прийшли з домаганням усунуть інженера і приступити до відбудови заводу, намагають він піти за ним на зелені поля, заложити там оселі і безпечно працювати над землею. Робітники, що привели на заводі працювати, на це не згідні, настоють на усуненні інженера. Писар, що не находить собі праці в нових планах міліардера, кидає службу. Ті саме робить і інженер, бо не має більше змоги працювати по своїй спеціальності. „Я силою вас всіх привело піти за мною“—кидає ім всілі син міліардера

III дія.

Офіцер—зять міліардера програв в карти все майно, нарівні довгів, які мусить покрити в найкоротший речинець; приходить просить помочи у свого тестя. Однак він не може йому помогти, бо у його приватної власності не має; зате пропонує йому почати працювати разом з ним над новими планами. Офіцер не годиться на це, бо не може кинути свого звання. Тим часом робітники других заводів проголосили забастовку солідарності. Занепокоєні цим капіталісти приходять до сина міліардера з домаганням звільнити інженера. Даремні пояснення його, що інженер не повинен в катастрофі; капіталісти на своєму домаганні настоють, бо мусить знову почати працювати завод, щоб не спливла техніка цілого світу, яка зовсім зависить від газу. Хоч нові вибухи неминучі, однак буде змога вакопляти досвід, продовжувати періоди вибухів. Та син міліардера не хоче більше вільсідати за нові людські жертви. Мірйом усього на світі мусить бути чоловік, тому треба забезпечити йому спокійне життя. „Я до вечера не одержимо повідомлення про звільнення інженера, звернемось до правителства“—заявляють капіталісти.

IV дія.

Мітінг робітників. В промовах своїх піл-кressлють своє важке положення, вказують на те, що стали додатком до машини, яка висисає їх сили і потрібує до свого обслуговування лише їхньої одної руки, ноги, ока; прора часть тіла віді—умирає. Однак без цієї жити не можуть, а стануть до неї допер тоді, як звільнить інженера. Син міліардера намагається намовити їх кинути цей знищений підвал, а піти за ним на зелені луги і стати там повним чоловіком. Однак інженер закликає їх кинутись відбудовувати завод, бо тут на заводі вони володарі всесвіту, а там на полях стануть греко-сіамськими музиками, і тими самими руками, що творили бессмертне, будуть сіяти збіже. А щоб не стояти ім на перешкоді, інженер—хоча не почувається до вини, згадує піти. „Рішайтесь!—гримить його голос—маса кидається за інженером і знов стає до роботи на заводі. А син міліардера остается один на розвалинах своїх надій.

Театральна майстерня Березіль № 2.

„НОВІ ІДУТЬ“

(по Ю. Зозулі).

Підтекстовка Театр. Майстерні «Березіль» № 2.

Діві Особи: ПРОЛЬ ОГ

Епізод I: Робітник Ільченко М.
Капіталіст Івшутач О.

Епізод II: Стара панна Недогарко М.
Ветеринар Деркач М.
Лебрачка Омельченко В.

Епізод III: Чоловік Артикула П.
Жінка Лючик Л.
Приятель дому Подорожний О.

Епізод IV: Педагог Власенко С.
Хлопчик Ковалівська М.

Епізод V: Депутат Джудді А.
Епізод VI: Інтелігент Подорожний О.

Епізод VII: Капіталіст Івшутич О.
Учений Власенко С.
Робітник Ільченко М.

Епізод VIII: Піп Шудебіль Л.
Баба Криницька Л.

Епізод IX: Банкар Івшутич О.
Шансонетка Олінська О.
Читач Швачко Лесь.

Предсідатель Швачко Лесь
Член 1 Коле Подорожний О.

2 гії Тамань В.
3 ділі Недогарко М.
4 кат Шудебіль Л.

5 нос Деркач М.
6 ти Артикула П.

Прохач № 12345 Лючик Л.
№ 12346 Ільченко М.

№ 12347 Джудді А.
Жінка Криницька Л.

Капітал Шудебіль Л.
Вояка 1-їй Ільченко М.

2 Власенко С.

Нові: Подорожний О., Івшутич О., Попішук 1, Косяк, Сукач.

Двуголовий Шудебіль Л.
Орел—агітатори Власенко С.

Тризуб Ільченко М.
1 член Колегії Шудебіль Л.

2 вицої Деркач М.
3 рішу Подорожний О.

4 чости Івшутич О.
Бос Джудді А.

Жінка Боса Троцюк О.
Син Боса Тихонович В.

Меньшевик Власенко С.
Паразит Мудра Г.

Хворий Фостяк
Польот Деркач М.

МАССА:
Артикула П., Бренайзен О., Власенко С.,

Гровська Г., Греб-нюк, Деркач М., Джудді А., Ільченко М., Івшутич О., Ілющенко М., Ковалевська М., Кохно М., Коханівська М., Косяк, Криницька Л., Криницька Л., Лючик

Л., Мудра Г., Недогарко М., Науменко, Омельчук О., Подорожний О., Протевень Г., Попішук 1, Тамань В., Тихонович В., Троцюк О., Чклярова М., Стругацька В., Сукач, Хованова Л., Чорна В., Швачко Лесь, Шудебіль Л., Шербак, Фостяк О.

Постановка і монтаж—Ф. Лопатинський.

Режисер-лаборант—З. Птухович.

БАРИКАДИ ТЕАТРУ

ДВОХТИЖНЕВИК

№ 2-3. — ЗО Грудня — 1923.

Рік видання I.

ЗМІСТ:

З Реджурналу. Естетство — Л. Курбас. Сучасність потребує майстра — В. Меллер. Цеіхольгізм на сцені — Л. Курбас. — Театр в Туреччині. — Пан. Северин. Культурно-истецька Мексика — О. Слісаренко. Молодий театр, його роль і робота — Іона Шевченко. Епітафія на кратника — Г. Бал-й. Театральна гаря — С. Бондарчук. Сеіхотехніка в театрі — Др. В. Гаккебуш. Машинобудування — Ф. Л. Гогоса пресся. Ті, що по той бік — Mortalis. Кунст-Вінкль. Г. Кайзера. «З ранку до пізночі» — Ян.

Бібліографія: Похища театровіда — Народна театральна бібліотека — Р. Арсен. Фріц фон Унру: «Рід» трагедія Р. Арсен. Нові п'єси. Хроніка Ере і х. Хроніка загальна. Хроніка запоряджана. Театральні программи. Оголошення. Обортка В. Меллера.

З Реджурналу.

Київ. 30 грудня 1923 р.

Жовтневий блок виявився передчасним. Приїзд з Харкова у Київ представників Гарту і Плуга фактично не приніс для постулюваною блока нічого. Можливо, що не це було метою приїзду представників, можливо, що марксівський культурний блок був тільки справою другорядної важості, на стільки другорядної, що одведено для ньою за кілька днів пробування в Київі Гарто-Плужан — всією два засідання і одну приватну розмову. Вся увага була наче звернена на другий можливий блок — Неокласики. Апісівці. ВУАН. Н. Романович-Ткаченко. Михайличенківці, Л. Яновська. Т-во ім. Леонтовича... Спільні засідання... вечірки... фотографування.

Другорядна справа зостається другорядною хоч прокляється інакше. Справжнє відношення до питання, як шило з мішка. Декларація підписана Гартом, Плутом, Аспанфутом і Михайличенківцями (Березіль декларації не підписував, тай звернулися до ньою заочно з пропозицією підписать ютівеньке) зводиться до нічого. Це підтвердження побажання злиття приблизно на основі заклику Аспанфута і Березіля ні до чого не зобовязуюче. Пакт про складання колись програми блоку комісією з неозначенім складом — тактична побіда Гарту, що свідчить про певну нещирість, ілибоке недовір'я та заховані думки сторін. До «злиття» так не підходять. Гострий і ворожий тон по адресу київських організацій, особливо Аспанфута, що помітився на останніх прилюдних зборах Плуга в Харкові, теж доволі красномовний, а останній (11) № «Літератури, Науки, Мистецтва» настільки повен войовничою задору по відношенні до Аспанфуту («слава болу» про Березіль не згадують) що для об'єктивною навіть ілядача — ясно, що точка над і ставиться. А може це теж політика? Спроба завоювання права на авторитетну позу. Можемо в це повірити. Однаке для нас ясно, що тут ці прийоми міжпартийної політики дають можливо тільки «приємність» суб'єктивного порядку. Не всяке засідання витримує порівнання з зеленим столом діпломатів. Бувають пози, що в особливих обставинах вражают іротеском.

У всякому разі можемо вважати дискусію з приводу жов-

Естетство.

I.

Якимсь грубим діссонансом, зовсім неприємливим згучало би зараз незамасковано висловлене гасло «мистецтво для мистецтва». Саме «мистецтво» як постулат — чуже найпередовішим людям епохи.

Карнавальна фігура на вулиці різка протилежність того, чим живе наша епоха. Носителі її устремлінь, політик, дипломат, агітатор, інженер, робітник, революціонер, навіть біржовик, в діаметрально протилежному світі.

Воля до життя виперла волю до культури. Господарський розрахунок. Підожди з менче важкою справою. Треба зробити величезні переміни. В економіці, в політиці, в науці. Соціальна революція. Не лише тут — скрізь скрізь.

Треба використати нові об'явлення науки, нові открилля, винаходи що хлинули повіддю вимагають рук. Ім не лежати без примінення. Іх безліч. Іхніх перспектив не обнати. Творча організація людська як індівідуум, чи керманичі колективу, що може охопити глибоку концепцію в данному часі найважливішого, значить абсолютно найціннішого для життя — для людства — єдиного справді живого моменту у безконечних відношеннях людини — творча організація виявляє устремління епохи на тій ділянці, на якій іде бій.

В епохи соціального замирення глибоко заховані суспільних процесів, усталених форм ремісничої продукції і усталеного побуту — поліцай, ремісник, педагог, суддя, навіть політик і дипломат — це комічні типи, це міщане, філістери що множать населення попиваючи і висинаючись — всі в засижених звичках. — Мистецтво в руках найбуйніших голів найбільш

тневою блоку вичерпаною, принаймні в такому вигляді, в якому він намічався. Не всі ще досить зрозуміли, яку величезну користь для справи культурної будівництва він мусив пронести. Занадто ще сильний локальний патріотизм і може занадто ще не вияснені позиції ідеологічні на яких стоять групи.

Блок буде можливий тільки поміж тими організаціями, що в боротьбі зітрут заважаючі ріжници і недоговореності.

Про блок можна буде говорити, коли в дискусії буде дана відповідь не тільки про загальні ідеологічні основи, але і про певні випливаючі з них норми практичного здійснення в творчій праці.

Одчиняти ворота в блок на основі доступної для всіх платформи, значить зразу його паралізувати і коли хочете... компромітувати, еклектизмом і сентиментальним буянням в минулих настроях що прикриваються частонько якою хочете політичною платформою.

P. S. З Березілем взагалі повелися орігінально. Не знайшли часу навіть вислухать його пропозиції. Пропозиція Аспанфуту про ідеологічне підчинення (?) Березіля одній з «оловних» блокуючихся груп ще не ухвалена...

творчих індівідуумів набирає спеціальних завдань—вибиваючих із застою, хвилюючих, движущих.

Сьогодня справа мається якраз навпаки. Комичними або в країному

ліціонер, судя, ремісник, політик, дипломат і педагог роблять велике творче, одновідальнє діло, вони на передовому посту сучасності. Мистецтво плететься позаду.

Мистецтво а так само і театр в наш час не має органичного завдання—воно може сповнювати тільки механічно-підсобну роль одного з засобів пропаганди: руйнування і будівництва, або вийти поза життя.

II.

Два питання, чи значить це що мистецтво гине на завжди, і—чи значить це, що праця в мистецтві, в театрі маловажна у наш час?

Перше питання настільки широке, що треба буlob про нього широко й говорити. Вони вимагає дискусії, коли взагалі бува цікаво про нього диспутувати. До нашої теми як це пока жеться далі, має пряме

відношення тільки друге питання.

І відповідь на нього, ні! Дуже і дуже немаловажна, особливо коли мова йде про театр, про цю книгу яку й досі (а напевне ще довго в майбутньому) читають всі з охотою. Та

й з якою охотою. Помимо існування багаточисленних кіно, із знаменими закордонними серіями кінофільм—у всьому блеску сучасної кіно-техніки при найкращих акторах—нам відомо що публіка наповнює перш за все—театри. Вона проганяє весь вечір дивлячись на поганеньку французьку драму чи п'есу у полуходатурному виконанні поганеньких акторів, (дайте їй між ними тільки хоч одного по міщансько-хорошого), і лається після спектаклю, і знову йде.

Велика притягуюча сила театру, що лежить в природі театру, в поборенні обмежених засобів (ви що в теорії бачите як кіно кладе театр на обі лопатки своїми «необмеженими можливостями» запамятайте це) не вижиті ще массою чарі безпосереднього враження від живого вів��у чого індівідуума на сцені, від непередаваемого в кіно майстерства (в кіно не буде а почасті і зараз немає актора, будуть тільки моделі)—ставлять театр в решті решт поза конкуренцією, коли театр не одмовиться від свого обличча во ім'я наслідування кіно.

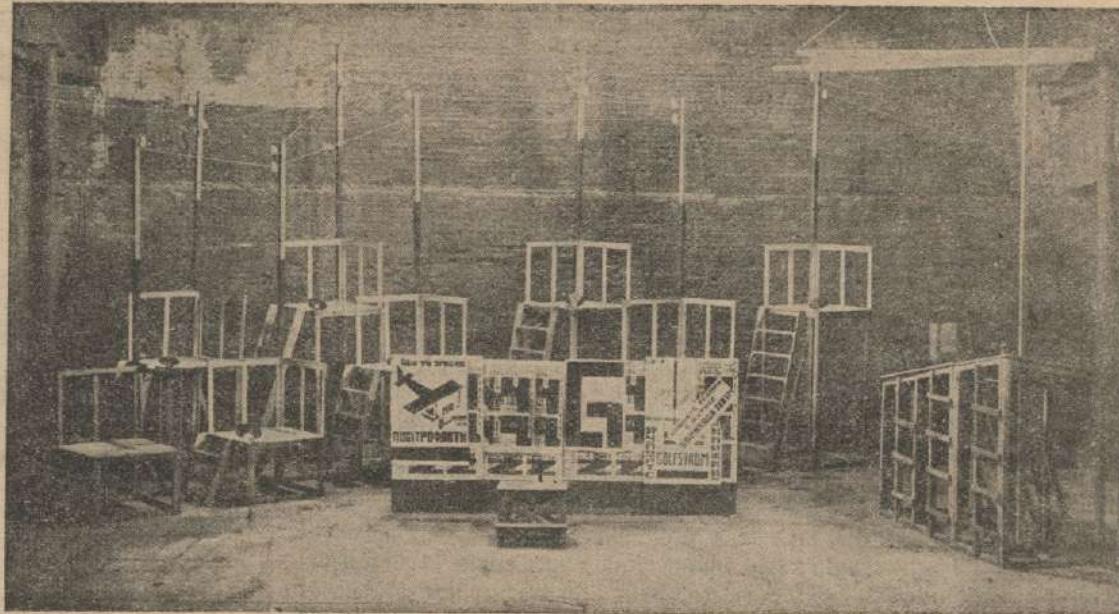
Факт однаке що є актори з'організовані у Всерадісі, що грають і будуть грати, є публіка, що йде в театри, чи по інерції звички, чи із дійсної потреби (одміраючої чи назріваючої, це все одно для кількох десятків років). Театр стає дуже важливою ділянкою загального фронту, тому що театр завжди був її більш чи менше рупором і більше чи менше трибуною, а крім того театр організатор емоцій, театр настройщик глядача по камертону довільної висоти: байдарості, активності, ентузіазму, устремлення в майбутнє, рішучості—чи пассеїзму, смутку, пригнобленості, пасивного оглядання. Тут його відповідальність, тут його підсобна роль. І чим дужча хвиля психологічно розкладаючого академизму, чим більше нез'орієнтованість і нерозуміння широких і однопідальних кол робить з нього і з покровних йому звіщів своїх протеже, тим дужче треба підкреслювати: іменно талановиті і ідейні перш за все люде мусять цю ділянку фронту захопити, дати рішучу відсіч необмеженному культывуванню отруйних продуктів роскладу—і установити здоровий вплив театру будуючого.

Тут і треба вияснити, де місце естетства в сучасній, театральній політиці чи в передових лавах, созвучних гаслах нашого часу, чи в ворожому таборі.



Джіммі Гіггіна Т. М. Б. № 4.
Вільсон-П. Долина, Король-Василько-Миляїв, Джіммі—
А. Бучма. Джіммі агітує короля.

разі трагікомічними фігурами стоять на тлі пожеж сучасності «мистецтв» із своїми паперовими чи бутафорськими страштами, ділами, подвигами. Життя випережає їх у своїй сміливості, гостроті, героїчності. Мі-



Джіммі Гіггінз Т. М. Б. № 4.
Постановка Лесь Курбаса. Конструкція Вадима Меллера.

III

Естетство це є:— снівак любується перед глядачем своїм голосом і нюансами своєї інтерпретації;

Постійні компроміси з пріncіпом і методом во імя вchorашнього смаку, (академичний естетизм) — або пріncіп і метод у вузько формальних завданнях як вище і важніше від основних завдань мистецтва (лівий естетизм).

— Пасивність мислі, во імя активності тільки почуття краси.

— Частина частин мистецької творчості; упадок, умірання, там де має говорити весь чоловік.

— Ізоляція твору мистецтва від глядача і настроєннє його на пассивне оглядання і непотрібне оцінювання.

— Початок деструкції; або деструкція для деструкції.

— Все одно що мистецтво для мистецтва.

— Фабрикація препаратів для фізіологічних радощів «естетичного порядку».

— Забавка в теплом кабінеті під гук гармат на вулиці.

— Розслабленість нервової системи.

— Лоскотання пяток утомленим на біржі, екзальтованим кокаїністкам.

— Органична згадка про старі, добре часи.

— Імпотенцість.
Онанія.

IV.

Не всяка лівість мистецька, являється лівістю в плані громадянської боротьби і будівництва. У Росіян це питання давно поставлено ясно. Ставлено його і-в нас, та тільки для втамничених. У одних лівих напрямках мистецьких переважають технічно-організаційні завдання. Ідеологично організаційні обовязково на другім плані. Мистецький твір буде від і для творця, а не від і для сприймача, глядача. Це якраз ці познаки що ставлять таке ліве мистецтво поза завданнями революційної сучасності і воно є нічим інакшим як іменно естетством. Перш за все суб'єктивно. А це дуже немаловажне. Це питання відношення до подій, активного чи в даному разі пассивного. Творчість із глибини переконання громадського діяча і зі справжнього бажання запалить авдиторію, має на 50% більше шансів не помилитися в підборі засобів. Врешті звідки твориш туди й попадаеш у глядача. Брак твердих громадсько ідеологічних підстав у більшості сучасних мистецтв почали релятивістів (настрій загальню європейський) почали карієристів (в Рад-республіках з'явише буденне) це половина причин що з мистецтвом у нас так погано. А об'єктивно — творчість, якої метою є перш за все а часто єдино твір мистецтва як такий — як всяке мистецтво для мистецтва — організує глядача тільки на грунті одиничного, випадкового, сьогодні вечірного «мистецького твору», без глибших наслідків, поза гаслами епохи, організує на грунті естетичної фізіологічної приемності — такій самій як свіжа водичка у лазні чи пляжування на сонці — тільки без тієї користі яку дають ті два утілтарні часопровоження.

(Кінець буде).
Лесь Курбас.



Шкіді Мак-Майстерні Березія
Джіммі Гіггінз Т. М. Б. № 4.
Джіммі — І. Грицак, Зарисовка — М. Ашкіназі.

Сучасність потрібує майстра.

Від реалізму до натуралізму і до фантастичних, поскільки театр феєрії залишався все таки в площині реалістичного театру,—не по сюжету, а по театральним засобам. Значне місце віддавалось бутафорії, та quasi — історичному костюму. Фактично все декоративне завдання зводилось до бутафорії, при чому намагались дати не ілюзійну дійсність, а підходящу «документально правдиву» обстанову.

Так вироджувався театр міщенства.

На цьому шляху художник-декоратор грав не останню роль, особливо в кінці, коли художник задушив і актора і режисера.

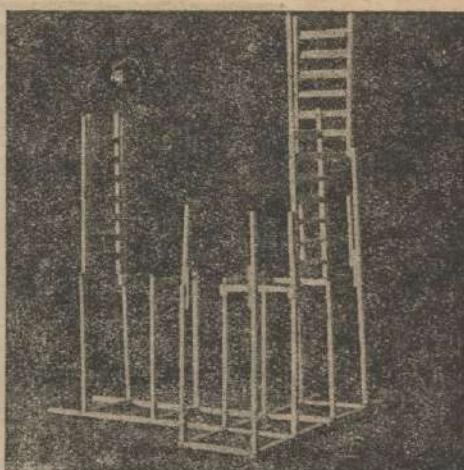
В реалістичному театрі були моменти справжньої організованності. Театр — підприємство, в якому строго розподілені обовязки кожного робітника (амплуа актора, машиніст, мебельщик, бутафор і т. і.) Сюди могли попасті виключно професіонали. Декоратор — одна з посад цілої системи.

Як і всякий інший робітник сцени, декоратор підлягав певному регламенту і в своїй роботі користувався встановленими засобами, як в галузі самого малярства, так і машинерії. Робота декоратора полягала го-

спільноти театр феєрії залишався все таки в площині реалістичного театру,—не по сюжету, а по театральним засобам. Значне місце віддавалось бутафорії, та quasi — історичному костюму. Фактично все декоративне завдання зводилось до бутафорії, при чому намагались дати не ілюзійну дійсність, а підходящу «документально правдиву» обстанову.

Художник декоратор не поривався вносити зміни в стилі, боючись загубити «історичну правду» бо стиль розуміли в театрі — чи тільки в театрі! — як зовнішній засіб, «закарлючку».

Тому передача «історичного» стилю полягала в рабському копіюванню вже покалічених (гравіровщиками, зарисовщиками) документів із Історії Мистецтв. Про «красоту» постановки казали, по скільки театралі знаходили вірною передачу декоратором



Нові ідуть Т. М. Б. № 2.

Постановка Ф. Лопатинського.

Конструкція В. Меллера.

Приймаються оповістки до журналу „Барикади Театру“.

ловним чином в пристосованні сцени до зовнішніх умов п'єси, в залежності від епохи, місця дії. Момент декоративний (прикраси) не був самоцінним, він входив, як якася додаткова вартість. Не декорація, а певніше обстановка. Сюди входили і лісні арки, і завіси, і помости, виключно до провалюючогося люку для п'єс казково-

епохи і поскільки умови п'єси утворювали помпезність. Художники станковісти, себ то ті, що писали картини і слугували «чистому мистецтву» цуралися театрального малярства. Декораторами ставали художники нижчі чинами, невдачники, часто просто самоучки. Але декоратори були справжніми професіоналами виробництва. Вони володіли певним знанням, правда в дуже малому масштабі, і по малярству, і по технології матер'ялів і тому, коли в часі умовного театру прийшли на сцену художники станковісти, старі декоратори їх зустріли вороже, як майстер зустрічає діллетанта. І по своєму були праві.

Театр реалістичний з одного боку виродився в театр натуралістичний, де остаточно загинув від діллетантизму, з другого — ідучи по лінії естетичною індівідуалізму стає театр умовним, — роскішью, доступною естетичною гурманам.

В натуралістичному театрі праця художника-декоратора пішла в площині ілюзіонізму. (Підробщик).

Замінивші старого декоратора художники-станковісти внесли в умовний театр своє відношення до

малярства, як самовистачаючої цінності. При діллетанті режисер і такому ж акторі художник один «рятував» театр, обертаючи його в станкову картину, статичне видовище.

В сучасному театрі праця маляра-художника тільки частина виробничого процесу. Тут нема місця ані декоруванню (оздоблення, прикраси), ані малярству до самозабуття, вже тільки через те, що в сучасності нема місця дезорганізуючому славнозвісному індівідуалізму. Мистецтво як якася надбудова вмірає. На зміну «талановитим діллетантам» приходить майстер озброєний знанням. Серед собі подібних, цей майстер знаходить спільну мову, загальну засаду (знання) для органічної спаяної роботи.

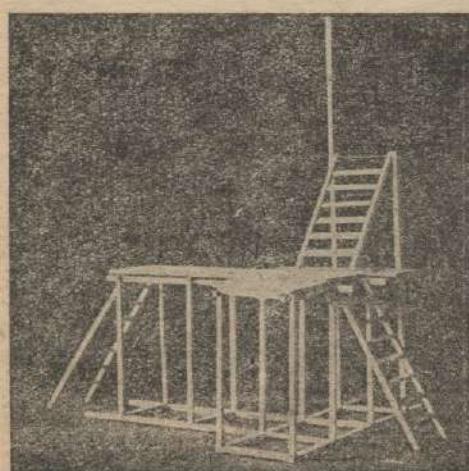
— В старому реалістичному театрі декоратор був — ремесником.

В умовному діллетантом.

— Сучасність потребує майстра.

Вадим Меллер.

24-ХІ 23 г.



Нові ідуть Т. М. Б. № 2.

Постановка Ф. Лопатинського.
Конструкція В. Меллера.

ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТА НА ЖУРНАЛ „БАРИКАДИ ТЕАТРУ“.

Психологізм на сцені.

(Конспект лекції для неофітів)

Мистецтво в етапах його еволюції можна пізнавати також як і все, або переживаючи з'явище в цілому, або аналітично стежучи за окремими його аспектами — лініями розвитку його складників. Останнє наш метод, метод сущності.

Аktor на сцені, його відношення до твору в час виконання, користування певним концептом засобів із всіх можливих засобів тільки одна лінія всього концепту мистецтва театру. Лінія підлягаюча одним, тим же що і ціле законам хитань, рознитку і упадку. Психологізм з'явище явно упадочне. В театрі він торкається і концентра засобів (натура згл. переживання на сцені) змісту (переживання як тема) і ділання на глядача (театр як музика). У нас помішання понять. Останнє постійно і скрізь забувається (добра половина „лівих“ — що воюють проти психологізму — в дійсності працює в його плані) і навпаки, емоціональність на сцені не мусить обов'язково бути в пляні психологізму.

Для актора краєугольним питанням є питання концентра засобів і відношення до твору. Психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається росклад без керми, появляється як одна із стадій роскладу мистецтва. [Натуралізм його отправна точка. Росклад буржуазного суспільства, його підстава.]

Головні етапи в історичній перспективі.

Як відомо в грецькому античному театрі актор на сцені був іртилежністю сучасному академисту. Він проголошував вірші драматурга, метрично неприродно, піднятим голосом, з неприродними жестами. Рупор, маска, котурни. Установлений традицією крайно-умовний жест психологично чужий. Звичайно — актор почував себе зовсім не так як натуралістичні епігони гуманізму почували себе на сцені; ці звички, щоб те що вони роблять і говорять на сцені було, або могло бути в згоді з тим, що вони як люді в цей час почували. Сценічна форма в натуралістичному театрі тягнулася за вну трішним переживанням (уявленням і рефлексом). Таким чином вона робилася випадковою. Рух, рисунок, ритм, інтонація стали залежними, випливали з випадкового настрою актора як лю-

дини в плані уявленої дії. Моск. Художній театр довів це до абсурду: цілковите повторення натури, підбор акторів вдачею схожих на дієвих осіб в п'єсі, заперечення гри на сцені. Шматки життя вклесні на сцену. Навіть не підробка під натуру, справжня натура (живі звірі, справжні історичні речі (у нас часи Кропивницького та його учнів).

Середневічний театр, також як і старо-грецький театр, театр розцвіту. В містеріях, в мораліте актор не грав того що почував. Тексти п'єс не природні писані як літургічна форма акафіstu чи «літанії» крайне умовні. Аktor не міг переживати бо текст не укладався в його людських переживаннях. Аktor коли переживав то не текст, не дію навіть. Переживав Христа якого грав, а не його слова написані в п'єсі. I в своєму пафосі міг себе дати й справді роз'яти на хресті (як це м. і. і трапилося) це був театр, де живої людини з мязами і кровлю на сцені не було. В мистецькій творчості створено нову реальність, якої в житті не було. Паралелі у мальарстві, різбі примітивних культур, старинних цивілізацій, а хочби і цього самого середньовіччя.

Зраз у всьому всесвітньому мистецтві відбувся перелом і його усвідомлено вже. Природно, що у нас він найбільш яскраво підкреслився. Самі переживання людини як такі стали нецікавими. Остання стадія гуманізму одцвіла. Існування академичних театрів нічого не доказує. Іхньому існуванню у нас на Україні ще кілька десятків місяців. Обиватель теж у процесі, хоч тягнеться за ним. Є категорії переживань які зараз буквально ніким вже не приймаються. Публіка чмокає під час поцілунків на сцені, стогне під час всяких «вивертань душі» навіть найбільш відсталі — наша контрреволюційна частина інтелігенції і естети від поезії (хоч би і революційної) починають критичніше ставитись до академичних театрів. Сучасний глядач приймає «перетворенні», а не злиття актора з переживанням, не натуру. Це важно зрозумітъ. Не те, що почувается як людиною, а те, що перетворено і що вилилось у нове, неістнує в такому вигляді у житті. Сучасність у своїх мистецьких тенденціях близче до середньовіччя, аніж до гуманістичних останніх віків. Коли сучасність зображує вона навіть прямо нагадує зовнішне середньовіччя (експресіоністи в мальарстві, нова драматургія і навіть театр конструктивістів).

Абсолютна ідея — в Греції Мойра в середні віки християнство, в наші часи для пролетаріату це клясова боротьба.

Спостережаючи публіку пролетарського складу під час агіт-вистав (напр. «Рур-а» сцена гри в карти смерті з капіталом) зауважено що для глядача не важко як грають, а важко хто переможе. Прінцип гуманістичного театру виражений у фразі «Глядач переживає страх не од появи духа в Гамлеті, а від страху самого Гамлета» тут вже не при чому. Рефлекси (переживання) даються натяками. Важко що персонаж злякався; сам факт підкреслений (в цьому мистецтво) а не саме почуття переляку, як емоція передавана публіці.

Теж саме було в середньовіччі. Маркграф що прослухав п'есу, в якій бог не простив семи гришниць, (і кинув їх у пекло) — три дні сумував і бився в роспачу, а на четвертий умер. (Факт записаний у старій хроніці). Йому важко було чи простили чи ні а не те як він прощав.

Сучасний глядач не отяжілій обиватель вчоращнього дня. Він або за комуністів, або за фашистів. Він так чи інак бореться. Він стає сотворцем спектакля. Йому противно дивитися і слухати те, що він сам легко може доторкти і що при його загострених інтересах соціальних і політичних йому просто як процес не цікаве і знайоме. В цьому добра частина розгадки сучасного театру.

Лесь Курбас.



Шкіци Макетної майстерні «Березіль»

Джіммі Глгінз Т. М. Б. № 4.

Франція — Л. Гакебуш.
Зарисовка М. Семашкевич

Культурно-мистецька Мексика.

Як не можна собі уявити політичну партію, яка б не стреміла до захоплення влади, так не може бути культурно мистецького угруповання, яке б не претендувало на загальну визнаність. Але єсть політичні партії, що мають певні ідеали, здійснення яких домагаються в політичній боротьбі, а єсть партії, єдиним ідеалом яких є влада. Такий тип політичної партії поширений в екваторіальних республіках Америки, а надто в Мексиці. В таких партіях найголовнішу роль грає персональний склад і для цього персонального складу вони і утворюються і борються в інтересах цього таки персонального складу.

Щось подібне до Мексиканських партій ми зараз можемо спостерігати в культурно-мистецькому житті на

Україні, де для утворення угруповання треба небагато: два-три пустозвоних гасла та необмежене бажання стати „Фігурою“. А хто зараз у нас не зможе вигадати гасла, або хто не хоче стати генералом?

Збанкротувавші політики, бездарні актори, скудоумні літератори, безграмотні критики «валом валят» в Мексику культури і мистецтва і стають президентами. Стають на чолі культурно мистецьких угруповань, створених лише для того, щоб виправдати існування „президентського поста“.

Найчастіше буває так, що в основу, так би мовити, конституції, кладуться загально політичні положення. В умовах діктатури пролетаріату обкрадається звичайно Компартія. В статуті одного з таких Мексиканських

углуповань, наприклад читаємо буквально таке: «В основу своєї праці спілка ставить боротьбу з власницько-міщанською ідеольгією... Коли уважно читати далі статут, то при всьому бажанні не можна дізнатись яку ж лінію спілка веде в галузі мистецтва, наприклад. Походить це від того, що лінії такої зовсім немає, а окремі члени можуть бути одночасно членами інших мистецьких груп, що обстоюють соціалістичну культуру. Для чого ж тоді існує ця спілка? Бож виходить так що нема чого й «город городить» коли в політиці лінія Компартії (спільна для всіх членів) в галузі культури і мистецтва мішанина «коцла з капустою», а вірніше скільки членів стільки й «ліній», а в решті цими «лініями» так замазано фізі-

Театр в Туреччині.

Турецький театр в сповіточку. Спричинили це обставини життя турецького народу, і племінні і звичаєві та суспільні, які ставили на кождім кроці перешкоди розвою турецького театру. З одного боку жорстока цензура гальмувала всяку продукцію інтелектуальну, з другого, одною з найбільших перешкод для розвою турецького театру був, і є гарем, який забороняв турецькій жінці показуватися чужому мужчині, отже тим самим виступати на сцені. Через те саме і театр турецький ділиться на два роди. Один театр, для жінок, і другий, для мужчин.

Нарешті треба не забувати, щотурчин як вроджений завойовник, завжди більше кохався в змаганнях атлетичних, кінських перегонах і всяких бойових ігрищах, ніж в театральних виставах.

І в той час, коли невгомонний західний культурник створив собі з театру щось в роді академії гімнастики духа і інститут для виховання одиниці й цілого суспільства, а пройшовши довгу путь шукань нових шляхів і нових форм в мистецтві театру, де пробував навіть розвязувати проблеми духа, обанкротився і затужив назад до примітиву, — хитрий азіат турчин в своїм блаженнім квіетизмі, не залітає в надхмарні високості, і не потіє над проблемами духа, а як добрий, своєрідний фільозоф, умудрений Аллахом сидить собі в своїм кафэ—театрі за чашкою ароматної кави, тягне,

запашну нарілю і втішається на невибагливі, а часто міцно приперчені вибрики свого рідного примітивного Карагеза.

Карагез, по нашому „Чорно-окий“— головна особа турецького театру тінів, кловн, Петрушка, Hans-wurst, Полішнель турецький.

Про його існування і цих його характеру, ми європейці так само мало знаємо, як і про його Індуського колегу „Відузака“, який налічує собі приблизно дві з половиною тисячі годів. Правда Карагез не такий старий і коли-б ми захотіли прослідкувати час його народження, то ми-б вернулись назад аж до часів Мурада IV, сиріч біля 270 літ назад.

— Карагез.—

На празник Рамадану, коли визнавець Магомета поринає з головою у гріхи, щоб було за що ходити до мечеті покутувати, виступає на кон Карагез, щоб за час святочок виявити у всій красі і силі свого генія. Тут починається його сезон. Сезон не довгий, бо всього тягнеться біля місяця, але за цей час, умудряється він у спілку з своїм приятелем і нерозлучним товаришом Гаджейватом, виявити більше дотепу і орігінального гумору, ніж усі наші кабарети на купу.

Правда, що дотеп цей часто буває дуже екзотичний і крепкий для нашого витонченого вуха, і такий чорноземний карагез може шокувати нашого джентльмена, виплеканого борошненцем Nestle.

Що його однаке в очах європейського глядача може регабілітувати за

його часто смілі і вільні вибрики, це те, що він свою блазенську шату широко використовує, щоб свій жарт обернути в дошкульний бич ідкої сатири на людські прогріхи.

Найкращі зразки репертуару турецького театру тінів, то-б то мініатюрні комедійки Карагеза, подав в німецькій літературі орієнталіст проф. Георг Якоб, у французькій ще раніше його подали свої переклади тих зразків Теофіль Готье, Жерар де Нerval, а особливо Шампфлері в своїм „Musée secret de la caricature“.

В турецькім театрі існує з давна два типи народних сценічних вистав: Карагез і Орта-Оюну, з їхнім репертуаром, і п'єси театральні, що почали з'являтись яких 50 літ назад і які рівночасно поклали перші підвальні під турецьку драматичну літературу.

Тип вистав званих Карагез близький до китайського театру тінів. Це переважно вистави для простого народу і для дітей. Зміст їх жартовливи і невибагливий, нагадує італіянську commediа dell'arte, з постійними типами: один „Карагез“, пискач, забіяка, хваст, на ділі-ж наївний, що його легко пошипити в дурні,— і його товариш „Гаджейват“, постать учена, що дозволяє знущатися над собою, але під видимою добродушністю ховає хитрість і злобу, і в кінці кінців тріумфує завдяки якомусь фортелеві.

Другий тип народних вистав „Орта-Оюну“, того самого роду, тільки більше скомплікований і цікавий. Тут

ономію угруповання що відріжняється від сірої обивательської маси лише фабричною маркою.

На ґрунті такої «Мексики» розцвітає махровим цвітом міщанство, прикрите комуністичними лозунгами. Самий шкідливий вид міщанства.

Міщанство це реалізується в читанні віршиків перед естетичними панночками, в друкуванні власних фотографій по одинці і групами, в «чаепитіях», в фотографуваннях з автокефальними діячами і т. д.

Час покінчти з Мексиканським наїздництвом в преріях культури та мистецтва. Час виразно поставити питання про культуру комуністичного суспільства, а не профанувати ідею соціалістичної культури писанням слиняючих віршиків.

О. Слісаренко.



Нові ідуть Т. М. Б. № 2.

Постановка Ф. Лопатинського. Конструкція В. Меллера.
Дія ІІ. Будівля нового міста і змова старих.

вже наближаємося до справжнього театру.

Персонажі мають індівідуальний жест і міміку і грають в декораціях, правда, настільки примітивних, як за часів Шекспіра. Ролі жіночі грають мушкіни, як до недавна було в Японському театрі.

Головні персонажі Орта-Оюну це: «Пішекіяр» і «Кавуклю», фігури комічні, що відповідають менче—більше Гаджейвату і Карагезові, потім любовник і Зенне, сиріч жінка.

Та найбільш цікаві персонажі Орта-Оюну, це імітатори, що не мають ніякого звязку з дією, а в певні моменти виходять на сцену і передражнюють по черзі жести, акцент і тон мови всіх національностей отоманської держави; Албанців, Вірмен, Курдів, Перзів, Арабів, Греків і Жидів. Ці інтермедії мають звичайно найбільший успіх.

Крім тих двох типів народних вистав, мистецтво театральне нишого сорту, репрезентують ще численні трупи комедійно-водевільно-фарсові, які мають в своїм репертуарі перевільовані французькі п'єси, як «Монте-Крісто», «Сімон і Марія», «В 80 день навколо світа», але так перекроєні, що трудно їх пізнати.

На тих виставах дають теж інтермедії вокально-хореографічні, специальна мішанина мельодій східних і європейських, і танців турецьких, черкеських, арабських, альбанських і... модних париських.

По словам Ізета Меліг, турецького літератора, співробітника париських га-

зет, якому завдячуємо повищі інформації, драматична література в Туреччині в справжньому розумінні слова почалася тільки літ 50 назад.

Перший почав вистави турецької комедії вірменський артист Адамян, але ця проба йому не повелася, і тільки перед п'ятьдесятьма роками увів на сцену перші турецькі п'єси другий вірменин Гуллю Акоп, директор театру „Гедік—Паша“ в Царьгороді.

Як найвизначніших авторів значає Ізет Меліг прізвища: Аалі-Бея, Намік—Кемаля, Экрем—Бея, Ахмет Мідат-Эфенді і других. Найбільшим успіхом тішилася п'єса: „Отчизна“ (Ватан) Намік—Кемаля, дуже популярного в Туреччині поета і патріота, що скінчив життя вигнанцем на острові Родос. Публіка захоплена цією патріотичною п'єсою устроїла авторові бучну оваций і перший раз заставила автора явитися перед нею на кону. Крики публіки: „хай живе Кемаль“ долетіли до вуха падишаха, і той заслав сердешного автора на остров Родос, бо не міг дарувати йому успіху. Засланням заплатили за популярність і другі автори, а Абдул Гамід позаздрив навіть сміху своєму народові і славного коміка Абді, заангажував для включної придворної служби у себе.

Старий театр турецький мав обов'язок забавляти юрбу. Такий стан тривав аж до проголошення конституції, в Липні 1908 року. В цьому періоді один тільки театр вірменина Мінакіяна Эфенді ставався ставити поважніші спектаклі. Але там панував репертуар чужоземний, переважно фран-

цузький, пр. „Дама з камелією“, „Фру—Фру“, та мельодрами як „Дві сирітки“ і т. і.

Проголошення конституції і здобута воля викликали великий патріотичний підйом, а це в свою чергу цілу повінь драматургії, о скілько патріотичної, о стілько ж ділетантської. Кождий писав, бо хотів вилить свої патріотичні почуття. Множився репертуар злободневний. Кидано грудки в огорожу деспотичного уряду і прославлювано визначних емігрантів, та діячів молодотурецьких, що жили за кордоном, переважно в Парижі.

За цей час куцої конституції, намагаються кращі кола турецької інтелігенції створити національний турецький театр, але змагання ці змінив хвиля реакцій, що намагалася повернути старий режім.

Створення такої важкої культурної інституції як театр, тим більше потрібне, що за останнє десятиріччя, продукція поважніших драматичних творів сильно зросла, і автори не мають де ставити їх, а тільки друкують.

Іде ця драматургія в двох напрямках: історичної трагедії (Селім III, Джеляля—Ессада і Селяга) і драми соціальної, з пекучими спеціфічно турецькими питаннями.

Ізет Меліг твердо вірить, що за який десяток літ обставини переміниться і театр турецький, вже з акторками туркенями, замість сьогоднішніх вірменок і гречанок і з новочасною літературою драматичною, займе поважне місце в колі європейських театрів.

Пан. Северин.

Молодий Театр.

Його роль і робота.

До цього часу в нашій літературі не дано ще оцінки ролі „Молодого Театру“ в розвитку нової української театральної культури і не визначено місця його в системі фактів, що творять історію укр. театру.

Всього лише 15 постановок зробили режисери „Молодого театру“ за весь час його існування, але оскільки оригінальне явище цей театр на тлі української культури, так різко він свого часу порвав з традиціями, такі сильні товчки дав до життя і дальншого розвитку театру на Україні, що вся робота його вимагає спеціальних досліджів і широкої історичної оцінки. Ця ж стаття має лише поставити питання позначити віхи по яких мусить іти робота будучого історика й дослідувача нашого театру.

Серед широких кол публіки, як і серед критиків та журналістів, що писали про „Мол. Театр“ переважає думка, що цей театр „европеїзував“ українську сцену, себ-то одірвав її від побутових селянських мотивів, викинув з неї етнографію і поширив її мистецьку базу, ввівши в репертуар п'єси що малюють життя та складні переживання „вищих верств“ суспільства.

Такий погляд і така оцінка ролі „Молодого Театру“ занадто плиткі і в корні неправдиві.

З культом етнографії в укр. театрі під непереможним тиском життя потроху почав рвати ще М. К. Садовський. В часи перед світовою війною почала вбиватися в пір'я українська національна буржуазія та буржуазна інтелігенція, вони давали Садовському матеріальні можливості і примушували його „европеїзувати“ свій київський театр. Доволі грамотними постановками п'єс Гоголя, Л. Українки, Андреєва, Л. Тостого, Шніцлера, Словацького, Гайерманса та інших драматургів широкого творчого розмаху М. Садовський уже почав виводити укр. театр з натуралистичних заулків селянського лобуту, ідеалізованого й омріянного сентиментальними паничами, до художньо-реалістичного перетворення і відбиття на сцені життя інтелігенції та буржуазії і до трактування навіть вселюдських проблем.

Цю роботу продовжували у Києві після Садовського: рахітична дитина Центральної Ради—«Національний Театр» і велетень на глиняних ногах—Державний Театр (пізніше ім. Шевченка) і зараз ще не зовсім вижили цю фазу розвитку всі театральні форму-

вання що перебувають по за Київом.

Цілком іншими—своєрідними і новими шляхами пішов у своїй роботі „Молодий Театр“. Правда, свої прилюдні виступи почав він «Чорною Пантерою» і «Молодістю»—п'есами на той час уже доволі банальними, а в режисерській обробці цікавими хиба тільки в масштабі тогочасного українського театру; правда теж, що і в другому сезоні «Мол. т-у» були постановки і п'єси „европейсько“—міщанського жанру (прим. „Гріх“), але треба сказати, що ці постановки мали значіння з одного боку „хлібного“ репертуару, що мав дати хоч якісь матеріальні засоби для організації діла, з другого ж—грали роль клапана яким виходили пари горячого бажання грati де—котрих з членів організації.—Не в цих постановках маємо шукати акценту роботи „Молодого Театру“.

„Ми заснували Студію“. Признали і рішили, що стиль в формах мистецтва—головне. Що з ним звязане все проче... Що чим далі в історії мистецтва, тим він складніший, важчий для зрозуміння. І тому почали роботу старогрецького „Царя Едіпа“. Так писав тоді старший з поміж нас, пізніше голов. режисер „Молодого Театру“ Курбас. І далі: „роботу будемо вести головно в студії, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досвіди находитимуть примінення; „Починаємо, щоб могти самим учиться“.

Отже з самого початку, з самого зародження свого „Молодий Театр“ заперечує тогочасний театр український чи російський—однаково: жодного з досягнень, жодної з цінностів цього риночного театру—театру розваги—театру—ілюстратора до літературного твору, він не приймає, натомісъ він іде вчитись. І наведені цітати свідчать що група „Молодого Театру“ ще не зовсім ясно, але розуміла вже, що не можна будувати нової культури, не ассімілювавши і не перевтравивши в своєму творчому апараті елементів старих культур.

В основу своєї роботи в дальшому „Мол. Театр“ кладе постулати грамотності—студіювання (стилі), досліди експерименти. Тут початок аналітичного, деструктивного процессу, що на ґрунті укр. театру в силу історичних умов зайшов трохи пізніше, аніж в інших театрах.

Відсі вже виникає освідомлення,



Джіммі Гіггінз Т. М. Б. № 4.
Ескіз костюма вояки В. Меллера.

критичне відношення і переоцінка всіх елементів театру.

Як безпосередній результат цього починається в «Молодім Театрі»—праця над жестом, при чому спочатку—в плані роботи над стилями—студіюється й освідомлюється характер, роль і місце жесту стилізованого, вишукується його джерела й основи («Царь Едіп», Горе брехунові, «Вертер»).

Але, шукаючи секретів виразу жесту, елементу доповнюючого або й замінюючого емоцію, «Мол. Т.», само собою, не міг спинитись на жесті стилізованому, завжди скованому й схематичному; живий і буйний він не міг залишитися з жестом—мертвою формулою. В силу діалектики річей він прийшов до жесту виражаючого на підставі певних законів природи матеріялу. До цього етапу роботи можна віднести етюди Олеся, «Ійолю», почасти «У пущі».*) Звичайно, вповні розвязати це величезне завдання «М. Театру» не довелось, але важко те, що проблему поставлено було яскраво виразно. Дано товчок. Накреслено завдання.

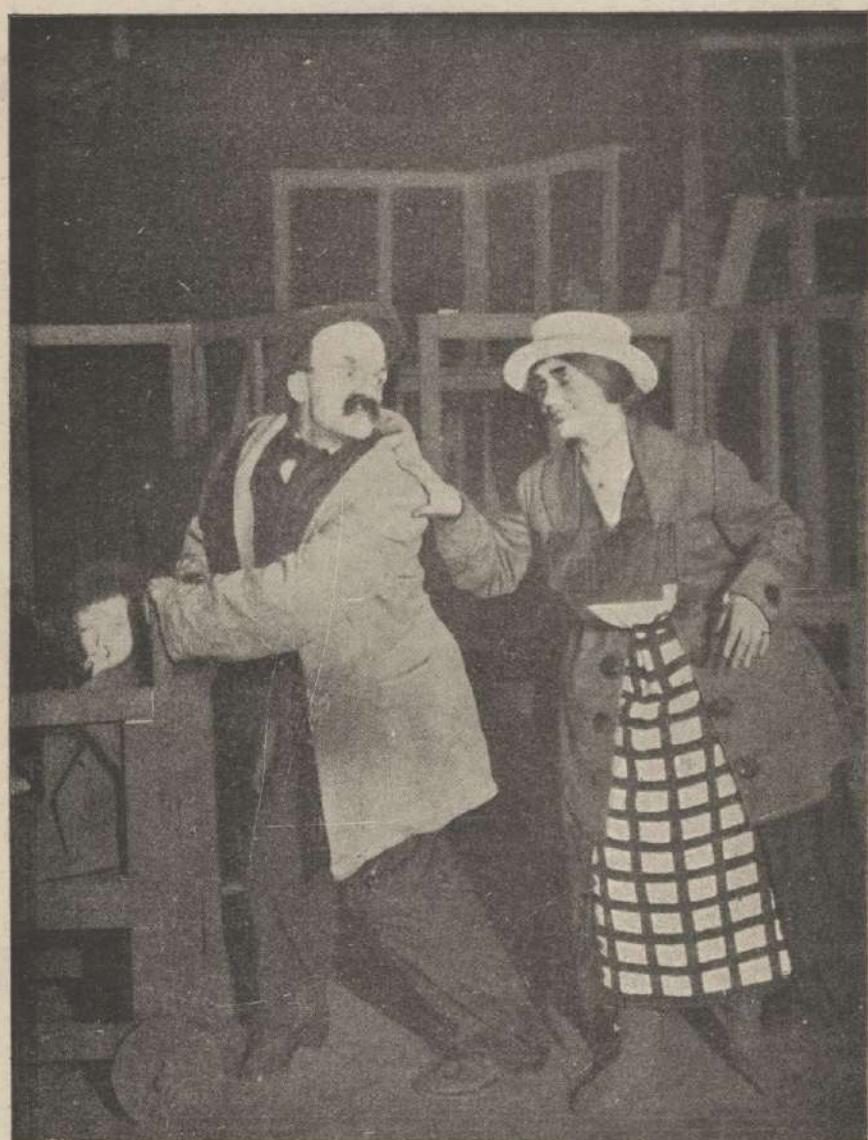
З першими глухими ударами вулкану революції почав жити «Молодий Театр». Вулкан вибухнув—опромінилось і засміялось життя, почав боротьбу напруженну й уперту мілонний колектив.

Люде, що вийшли від старого ще кірнія, а рости і працювати почали в дні великих соціальних бурь, Молодо-

*.) В серйозній праці над жестом між іншим і секрет того, що наші таємні мовити академічні постановки «Пантера» і «Молодість» могли витримувати конкуренцію з постановками «Пантери» великого «Соловцовського» театру, де були тоді такісильні актори, як Полевицька та Ходотов.

Джіммі Гігінз

Т. М. Б. № 4,



театровці не могли вже лишатися в рямцах і межах образотворчого театру. Життя рвало його тісні форми і наслідком цього в «Мол. Театр» по-значується пів-свідомий але цілком виразний здвиг до театру дінамічного. Ця дінаміка випирає навіть з строгого сімволічного обрамлення, в яке закуто було Курбасом Олесівські «Осінь» і «Танець життя».

Відсі у сам собою, з залишеною непереможністю логіки речей, повстає принцип масового дійства на театрі. Його перший прояв—«Іван Гус».

Рідси ж—здвиг і перші спроби театру безпредметного—«Ліричні вірші» Шевченка і вірші П. Тичини.*)

Все це—дінаміка, масове дійство, безпредметність—пізніше (у 1921-22 р.р.) було розвинуто—на лиху дуже невдало і компілятивно—в роботах колективу «Мистецтва Дійства» ім. Гн. Михайличенка («Перший будинок нового світу» і послідувачі роботи)**). В роботах «Мистецтва Дійства» не завше знайдено було ту межу, що oddіляє дінаміку від крикливого кривляння, а в безпредметності передено ту тонку грань, за якою починається грубе естетичне гурманство.

Треба ще згадати й про те, що стає зрозумілим лише тепер, коли ми post-factum підводимо під роботу «Мол. Театр» ідеологічну та фактурову базу. Це те власне, що в «Молод. Т.» цілком самостійно і інтуїтивно намітилась експресіоністична техніка будови театрального дійства. Те, що ставиться зараз експресіоністами в основу дійства—ляконічна фраза, коротка сцена, вираз стихійного почуття в формах, що глибоко сприймаються глядачем—намічено й показано було в таких постановках, як згадані вже «Іван Гус» і «Осінь».

Кволий, малограмотний театр початку ХХ століття було засмічено й задушено сильними впливами з літератури й мальства. І от в «Молод. Театр» вперше з'являється розуміння справжньої суті, дійсної природи театру, розуміння театру, як гри і від повідні в цьому плані постановки—«Горе брехунові», Ляльковий «Вертер».

Ось «Молодий Театр»—скринька чарівника, з якої вилетіло стільки багатих і здорових можливостей, що підготували ґрунт для Жовтневого театру на Україні,—можливостей, які лиши тепер вповні починають розвива-

ти і використовувати театри ріжних націй, що живуть на Україні.

За короткий час свого існування (перший сезон 15-16 ранкових вистав, другий прибл. 5 місяців а разом з студійною роботою біля 2½ років). «Молодий Театр» скороочено і в при-

скоренному темпі пройшов увесь той шлях шукань, що ним ішли експериментальні театральні формування Росії і Європи в перші 20 років ХХ століття.

Іона Шевченко.

27-XII-23. Київ.

Епітафія на критика.

Безграмотність! Претенціозна певність при цілковитому незнанні. Пустеля. Мертві тиша на запитання та вимоги мас. Це—сучасна театральна критика.

Час для лозунгу: Все на боротьбу з безграмотністю... театральної критики!

Зберіть усі рецензії та критичні статті, поставте поруч з тим, про що вони трактують і ви виразно побачите всю їхню нікчемність, біdnість і беспорадність, а часто й «дурість безпросвітнію».

Як виняток—критики, що по-важають своє слово, що чесно підходять, дізнаються та впізнають те, про що мають писати. Київ, що до цього, здається, щасливіший за інші місця. Хоч, і у нас не без «приємностей». Але, дякувати щасливому випадку одна така «циркемність» росперезалася не тут, а в Харкові—«листом з Києва» (див «Літ., Наука, Мист.» ч. 1.).

Пише шановний громадянин Юр. М—ко (?) про «Карнавал композицію Михайличенківців».

По скілько ті чи інші театральні явища є фактами, фактами, про які приходиться вести мову—по-стілько їх доводиться освітлювати в пресі.

Найдоцільніший один спосіб—яко мага краще, докладніше вияснювати їх культурно-громадську цінність, твердість чи вірність в тій чи іншій ідеольогії, близкість і зрозумілість масі, констатуючи більші чи менші здобутки.

Єсть друга можливість—вводити критикою масу в розуміння цієї спеціальної, вузької ділянки культурно-громадського життя. І найгірше починається тут—бо тут «вільному воля, а п'яному рай».

Тільки переглянути зразок подібного роду критики, яка тим більше скандална, як що писана не для широких кол читачів, а для «мистців», бо вимагає «спецрозуміння». А це—«слово-жонглювання».

Росписує шановний критик такі словеса: «В основу театрального дійства покладено рух, напружений, інтенсивний, динамічний».

Що це означає? От я плюнув (прочитавши цього «листа») і зробив цим «напружений, інтенсивний, динамічний» рух це і є «основа театрального дійства»? Гаразд! Згоден!

«Виправдання тому рухові треба шукати не в психологічних моментах дійства (чи в цілому, чи окремого героя), а лише індустріально робітничому житті. А тому рух у Терещенка і не потребує бути звязаним з психікою та емоцією персонажів».

По перше цілком справедливо що в «Карнавалі» рух ні з чим «не звязаний», а по-друге, критику коханий, треба вяснити, з чим він звязаний, а не хонглювати такими словами як «індустріально-робітничє життя», «колективна мета», робочі процеси».

Актори в тому чи інчому місці роблять іменно цей рух, а не інакший. Яке мають відношення «виробничі рухи» кovalя, або чи «виробничі рухи» мають відношення до першого ліпшого місця в п'єсі (хоч би зустріч Поліщінеля з Богом)? Ніякого і нічії. А рух якийсь єсть. Який? На мою думку—рух який має відношення до... приміром, «Горе брехунові». А коли ні, коли я помиляюсь, то треба встановити принцип, а не «мели Емеля—твоя неделя».

Як що причина руху—не психологія, не емоція, то ...що? А т. М. Терещенко—скажу я. І це критик повинен розуміти, або, принаймні, знати, а коли не згоден, то подати свою думку. А її у нього немає.

Бо як ви не відмінайте слова «колектив» та «дінаміка» «індустрія»—все таки це нічого не говорить.

А в дійсності все воно—випадково, компілятивно й до того одноманітно. Чистої води—брудна естетика. Нікому не потрібна, нікого ні в чому не переконуюча. А «критик» росписує про те, що т. «Терещенко вивчив виробничі рухи і з великим хистом використував—і в цілому їх виді і в окремих елементах, бо при вивченні, він їх розкладає на первні як математик формулу. Він показав себе не лише аналітиком, але й дав синтез

*) Останні ставились не в театрі, а на стороні, в кабаретних виступах артистів «М. Т.

**) Ініціатори театру Михайличенка вийшли з «Молодого Театру».

тих елементів руху і досяг того, що створив, «театр дійсно динамічний».

Критик—заробляє на кількості рядків, налагоджуючи при цьому приятельські відношення з т. Терещенком.

А при чому тут балетні виверти істини з Полішнелем?

А в яку індустрію віднести побутові, рівнобіжні зі словом, рухи та підрухи?

А для якої це «колективної мети» (хай живе пам'ять про великого артиста і письменника нашого Кропивницького) натуралістичні рухи (хоч би свяних)?

А в яких совідношеннях стоять «наша доба—добра праці—з малярським розв'язанням проблеми руху?

А яку етикетку наклеїти на рух—копію (хоч би будова мосту)?

А як в «театрі дійсно динамічному» опинилася стилізація, не «синтез елементів виробничого руху» по термінології шановного критика, а справжнісінка стилізація («яку, до речі не варт було б відкупувати, після того, як вона похована була ще в Молодому Театрі»)?

І коли про це, останнє, можна ще сперечатися, то ніяких суперечок бути не може,—що шановний Юр. М-ко, або сидів на виставі закривши очі, або писав рецензію закривши очі.

Михайличенківці «вийшли з під гіпнозу поняття «краси». Всі естетичні критерії скасовано». Коли критик пише таке, то він мусить дати місце і для пояснення таких фактів, як освітлення дій то рожевим, то синім, то жовтим то усіким іншим «ніжним» світлом.

Або «утренній спектакль летаючого балета», або... або, знову повторюю чистої води—брудна естетика т. Терещенка.

І пише автор дурниці, бо не знає того, про що пише. Лише безграмотність може породити такі ряди,—«у Курбаса рух-то ілюстрація, пояснення, підкреслення; підтвердження слова, яко психологочного чинника». Коли серйозна критика, то піддавати критиці дійсний стан речей у відношенні до задуму, те чи інше розуміння, ту чи іншу спробу, те що есть справді, а не підходить з розумінням індівідуума Юр. М-ка, бо нікому не цікаво читати ці поважні екскурсии. І треба зазначати, що—пишу як «обиватель», пишу і нічого не розумію в тому про-

що пишу. Тоді-б ми відповідно і становились би до цього «листа».

Шановні критики—«хто має вуха хай чує».

І нема чого піднімати мови про героя, коли не дається хоч якої б то не було думки на розв'язання цього питання. Коли пишеться що «у Курбаса вони ще лишилися», то ми чекаємо—чому шановне перо з Києва гадає що герой мають «не залишився». «Персонажі у Терещенка... невідірвні складові не індівідуальні частини всього єдиного завдання», «всі вони лише частина величезного механізму, що вцілому має назуви композиції». Це все не вихід, не пояснення і ніяка думка. Треба, критику, відріжняти героя від центральної фігури.

І нема чого писати про «здоровий глум, голосний регіт з контраста, з фальші викритої таланом акторів і режисера, глум, що може бути єдиною правдиво сучасною сатирою». Для того, щоб сказати «сукин син» не варт було б робити цілої вистави і писати про неї «листа». Це можна зробити по за театром і більш інтімно. А коли критик пише про сатиру, як «єдино правдиво сучасну», то він повинен приймати на увагу факти.

А саме—майже жадного разу причинюю сміху не було щось по за словом. Сміх викликали слова і один, два раза дія і небесні постаті. Останнє треба записати в плюс костюмам, а не „єдиній правдивосучасній сатирі“.

Цім всім зближиться у вимогах до «єдиної правдивосучасної сатири»—не можна.

Слова—мало; одного двох рухів—мало; одного костюма мало. «Здорова сатира! Треба уважно поставитись до фактів і викрити дійсний стан речей, а не росписувати високим штилем—«так сміяється ті, що перемогли і сміяється інакше не тільки не вміють, а й не хотять». Слабо, товарищу! «Не треба», а то справді почнуть сміяється «ті, що перемогли».

Словом—вистава і лист близнята—послухаєш передмову, прочитаєш вперше «листа» з'являється думка—вартодівітись і розумно написав; а як глянеш і ще раз прочитаєш, то... «і за людей сором, і серце болить».

Так, шановний правозаступнику—«так пишуть критику ті, що нічого не розуміють і інакше писати не тільки не хотять, але й не можуть».

Г. Бал—ий.

Театральний гард.

Спілка пролетарських письменників «Гарт» в Харкові—дала почин організаційно - театральній тенденції марксівського напрямку. Самої організації, яка має носити назуви «Спілки Гарт Аматорів Робітничого Театру» (Г. А Р. Т.), ми ще не маємо, але виділене «Гартом» організаційне бюро в склад якого увійшли П. Тичина, В. Коряк, Любченко, Смоліч і Кудь, вже виробило статут і подало його на затвердження.

В основу своєї праці театральний гард кладе марксівську ідеольгію й программові постуляти комуністичної партії в культурній роботі, об'єднуючи навколо них і притягаючи до активної творчості широкі пролетарські маси.



Шкіц Макетної Майстерні «Березія»
Газ. Т. М. Б. № 1.

Дочка міліардера—В. Чистякова.
Зарисовка М. Ашкіназі.

Факт пробуждення в столиці театральної ініціативи з комуністичною ідеольгією—безперечно є дуже важливі і відрадні з'явище. Фронт лівореволюційних мистецьких лав змінюється. Особливо цінне в цім факті те, що «Театральний гард має свою роботу направить безпосереднє в шари пролетарських мас, шукаючи очевидно шляхів для органичного злиття останніх з самою суттю театрального дійства».

Про саму працю-звичайно можна буде судити лише на підставі певних реальних даних, яких ми зараз ще не маємо. Але той матеріал, що дає нам сучасна мистецька хроніка—до певної міри може накреслити контури будучого обличча нової асоціації. Ідеольгія і соціальне угруповання—ясне і тверде.

Відомий також родовід—спілка

«БАРИКАДИ ТЕАТРУ»

ПРИЙМАЮТЬ ТЕАТРАЛЬНІ ОПОВІСТКИ.

пролетарських письменників «Гарт». Це звичайно не заповнює змістом і не декларує в повному обсягу будучот роботи. Не можна також шукати декларації в окремих статтях в справі театрального читання, уміщених в пресі під призвищами, які ми знаходимо також під статутом театрального гарту. Але цілком природно, що думки, висловлені в пресі хоч і осбисто—тими що явились потім ініціаторами і фактичними провідниками ідеї театрального гарту, мусять відбітись на роботі цеї організації і вкрапити в загальний зміст її свої частини. Тому маємо рацію відліт увагу цім думкам. В № 7 додатку до «Вістей ВУЦВК». Ар. Любченко містить статтю: «Театральне бездоріжжя». Помінувши «сміливих аргонавтів», що вийшли в далеке плавання і ще не повернули (Мейерхольд, Курбас) автор «загальну ситуацію су-

поданого нею матеріялу, заміті в № 10 додатку до «Вістей». В ній ми знаходимо, що «Крім ідеольогічного керування» клубною працею робітничих районів Г. А. Р. Т. вживе заходів аби поставити при них своїх технічних керовників, а також, що таке керування в одному з клубів бере на себе член Оргбюро Гарту т. Смоліч і що першою постановкою намічається інсценірування антірелігійних фельетонів Остапа Вишні.

Маємо конкретні вказівки. В справі ідеольогічній праці намічається в твердо клясовому і живому з точки погляду сучасності принципі. Бік формального втілення проблематичний і з ясно означеню тенденцією невідразності. З одного боку «Театральне бездоріжжя» і цілковите ігнорування театральними професіоналами з яких 50% «закосневші» а «решта» (50%) безнадійні по іншим причинам і на-

гічного порядку на цім шляху не забезпечений від впливів і упереджень далеко не революційного характеру. Революційність певного контингенту суспільства в справі соціально-економічного порядку не завжди ототожнюється з революційністю його мистецьким прагненням.

Ми з практики в робітничих клубах знаємо, що останні в великий мірі проявляють тенденції «закоснення» далеко гіршого порядку ніж це можна спостерігати в колах мистецьких спеців.

І революційним масам аматорів доведеться пройти ще довгий тяж революціонізовання своїх театрально мистецьких функцій. А перемога над самим собою далеко трудніше дається ніж перемога над факторами зовнішніх препон. І що асоціації Гарту, як керуючій ідеї доведеться багато покласти праці на перемогу мистецько-

ТЕАТРАЛЬНІ РЕЧІ, що мають історичну цінність не держіть у себе, а здавайте в музей «Березіля» вул. Воровського 29.

частного театру» характеризує—«браком ситуації». На його думку пора «відчинити двері, який би ярлик на них не висів і в громадській дружній праці, щирій і безпретенціозній, без становання на ходулій галасливих декларацій, виковувати нові цінності. Потрібна організація театральних сил певного клясово-го характеру. Актори—професіонали з яких 50% люди «закосневші» в строгих формах, а решта фаховці, обмежені матеріальними умовами—не можуть дати собі в творчості цілковитого простору. Необхідно звернення уваги в бік роспорощених сил робітничих і селянських театрів, організація цих сил і проведення праці в таких умовах щоб мистецькі прагнення і цінності кляси, мали можливість виявитись цілком. Тільки той контингент суспільства, що створив революцію, може вивести сучасний театр з бездоріжжя і тільки віому може театр знайти своє сідло.

Юр. Смолич в № 9 того ж додатку містить статтю «Театри експериментальні й академичні. Констатуючи факт росколу поміж тими і іншими автор передбачає можливість справжньої війни меж академиками й експерименталістами і запевняє, що цього „треба уникнути, аби не прийти до дуже небажаних наслідків.

Необхідно ще зупинитись хоч і на короткій, але важній по фактичності

дія лише на «громадську дружню працю, щиру і безпретенціозну, без становання на ходулі, голосних декларацій» а з другого—застеріганні від росколу і можливої війни меж академиками, й експерименталістами і антірелігійні інсценіровки фельетонів.

Сучасний театр потрібус майстра. Інсценіровки, а особливо фельетонного порядку—сугубо. Без форм можливе тільки—ніщо. От же необхідно або зайнітись експериментами і напомацьки учиться всьому і щукати форм, починаючи від азбуки театру, або користуватись допомогою спеців і експериментами, ними вже зробленними. Із матеріялу, який ми маємо, неможна уяснити планів роботи Гарту в цім напрямку. Стремліннє до примирення академізму і експериментальності—безперечно накреслює певну лінію компромісості і викликає побоювання в можливості привнесення в роботу того «закоснення», якого так жахається т. Любченко.

З другого боку абсолютне цураннє майстерства «спеців» і цілковите збочиння до громадської праці того контингенту суспільства, що створив революцію, але який в процесі театрального дійства як в лінії певного ставання (становлення) органично не жив, може викликати теж цілком важного характеру побоювання.

Про кустарність форм, абсолютно недопустиму в наш час—говорить не доводиться, але й бік чисто ідеольо-

революційної пасивності мас—то це теж правдиво. А в такім разі покладання в цілому надій на саму громадську думку і не можливе і шкідливе. Безперечно контакт і досить міцний з використанням сил з лав «сміливих аргонавтів»—не тільки потрібен але навіть без нього очевидно обійтись неможливо. Побік того принципово не правдиве і не до тримання в самій основі забезпечення аматорських революційних мас від невтручання побічних елементів, якими треба рахувати майстерство спеців.

Це випливає з самого джерела театрального гарту. Ідея родиться не з самих мас органично, а з письменницьких кол. І хоч би то були і комуністичні кола все таки письменник—комуніст так само не є сама маса як і актор-комуніст, але по суті своєї професії (письменника, актора) останній є багато рідніший і свідоміший в зачепленій галузі мистецької діяльності мас.

Мусим застерігти також від тенденції зробить з театрального гарту засіб ілюстрації при допомозі сцени літературної продукції письменницьких кол. В такому разі незалежно від ідеольогічного змісту театральної діяльності гарту—вона ніколи не зможе стати театральною функцією по суті і по формі, не виведе сучасний театр з бездоріжжя і в ній театр не зможе знайти свого сідло.

С. Бондарчук,



Джіммі Гіггінз Т. М. Б. № 4.

Постановка—Леся Курбаса. Конструкція—В. Меллера. Дія—V. Сцена тортур. Джіммі.

Псіхотехніка в театрі

За останні часи миє свідками, незвичайного зросту зацікавлення широких кол громадянства мистецтвом взагалі, а особливо сценою і театральною творчістю.

З'явилася сила силлених театральних майстерень і шкіл різних напрямків, яким одбою нема від кандидатів, що бажають попробувати свої сили на сцені.

У мене таке враження зосталось, що особливо різко проявляється це бажання у нас, на Україні.

Чим це пояснити—я зараз не берусь судити. Питання дуже цікаве, але вимагає, щоб його спеціально простудіювати.

Середmassи молоді, що заповнила театральні школи, звичайно величезний процент припадає на тих, що не мають ніяких даних для артистичної професії. Це прекрасно відомо членам екзамінаційних комісій.

Вживані до цього часу методи екзаменовки—декламація, мімодрама і т. і. нікого не задовольняють, тому що ніколи не має повноти в тім, що особа яка виконує предложені йому завдання, справді годиться для художньої праці, яку вона собі намітила.

Конче потрібні нові шляхи у виборі кандидатів, що напливають у наші театральні школи.

Ці шляхи може дати нам тільки психотехніка.

Псіхотехніка,—це спеціальні наукові дісципліни, висунуті около 15 літ назад, по потребами ускладненого економічного життя Америки й Європи.

Ціль її, установити форми звязку поміж особливостями кожої професії і психофізіологічними оголивостями кожного з окрема індівидуума, присутність яких обезпечує найбільший успіх цьому індівидууму в даній професії. Завдяки досягненню психотехніки, у нас сьогодні пробують судити про здатність тої чи другої людини до професії, яку вона вибирає, на підставі здібності її до даної праці.

Сконстатувати ці здібності, скласти психофізіологічний "інвентар" даного робітника, це є одним з завдань психотехніки.

Навряд, чи треба спинятись на питанні про те, яке величезне значення повинно мати для театральної майстерні, школи, для самого театру наукове означення психофізіологічних особливостей сучасних і майбутніх діячів сцени, характеру тих прикмет, ступніх напруженності, можливість їх удосконалення шляхом педагогічної обробки і т. д.

Методи психотехніки в певні можна приклади і 6 мистецтв.

Художня творчість являється ще до сьогоднішнього дня в значній мірі мало обсліданою. Тим цініші повинні бути, помимо згаданих вже практичних цілей, нові шляхи до його зрозуміння.

Так само, як ми знаємо вже, діяючи психотехніці, психограмми професій токаря, слісаря, шофера, летуна, наборщика і багатьох інших, так саме нам необхідно скласти психограмму художників професій в данім разі—актора, режисера і др. А потім вже, вивіривши акторів і настоящих і майбутніх, слідкуючи за їх роботою на сцені і в школі, ми зможемо згодом підійти і до правильно наукового підбору учнів в наші майстерні.

Ідуши на зустріч цій до краю назрівіші потребі майстерень „Березія“ я, запроханий Л. Курбасом, в липні біжучого року, прочитав в Березілі ряд лекцій про психотехніку і раціоналізацію праці на потреби театру.

Тоді склалася комісія в яку увійшли крім Л. Курбаса й мене, режисери і де які артисти з майстерень Березія.

В протигу літа й осені комісія виробила схему картотеки професій актора. Тепер відбудиться провірка її, спроба примініти її в майстернях до учнів і всіх працівників Березілі.

Почате нами обслідування художніх процесів і професій актора, являється ділом зовсім новим. Літератури по цьому питанню майже не має, і тому труднощі в цій праці особливо великі. Але практична вага нового підходу до художньої творчості повинна примусити побороти всі труднощі у цій справі.

Др. В. Гаккебуш.

Машиноборці.

З дії і прольог по Толлеру.

(До постановки Т. М. Б. № 4, 4 січня 1924 р.)

В нашу добу шукання нових шляхів, перед постановщиком стають все нові (і все старі) проблеми, які йому так чи інакше приходиться розвязувати. Найболячішим в даній постановці було для мене питання місця і часу. Будинок театру, це тісне помешкання зі своєю коробкою сценою, ніяк не відповідає вимогам і бажанням сучасного режисера. Примітивність дотеперішньої театральної техніки рішуче не задовольняє. З нашими, (в сьогоднішньому театральному будинку) взагалі, не тільки у нас) кустарними засобами, неможливо втілити ідеятої частини задуму, поскільки хочеш пропустити через призму своєї роботи, сучасне життя з його таленім темпом і дінамикою.

В Машиноборцях, бажання розвязати питання переміни місця, наштовхнуло мене на думку вжити для цієї мети якось заслони, що пересовуючись за—і відслоняла-б все нові частини сценічних помостів, розвязуючи рівночасно (цілком механично) і питання швидкого (в часі) перенесення і розвинення дії. Поскільки п'еса (коли так можна виразитись) «індустріальна» то вибір між і спинився на колесі як формі для заслони, формі, як одній з найбільше типичних для поняття машини. Окрім того, як сама машина фігурує на сцені ще й винт, на тих самих правах що й коло.

Тут виникла ціла низка інших питань: органічне злиття машини з актором (рухомої частини мертвого з живим матеріалом) де-б вона не залишалася чимсь, що тільки прикрашає (декоративна вартість—ферми «газу») або чимсь що діє і ділає може і в певній залежності від актора, але в кожному разі цілком самостійно («крутільки» Маєрхольда) де-б машина ставши у спілку з працівником театру, витворила спільну динаміку, не заморожуючи абсолютно мертвим і нерухомим окруженнем палахкотіння дії, і равнозначно не забиваючи її (координація—зрівноваження).

До експерименту відноситься і перетворення дії, де мімічний вираз вивертає її скрите значення як рука-вичку, бедподіядно оголюючи дійсний сенс того що говориться: і перенесення точки уваги глядача у певні (бажані постановщику) місця, шляхом залишання решти нарочито-нерухомою; і заміна композіційно потрібних але

не маючих конкретного, в словах, значіння монолітогів чи промов, низкою набраних нічого не означаючих (у відношенні мови) згуків; і ведення діяльогу однією особою і змішання планів, і ще багато дрібнішого порядку речей що зливаючись в одно ціле—бажання встановити новий етап на шляху розвитку театру від психольгічного—самоцілі, до механізованого засобу. В основу всьому положено точ-

ність, ясність, організованість і економіку, і в цілості віддається на «ласкавий осуд» нашій вельмишановній критиці.

Про ідеольгічний біки спектаклю я не згадую, бо хто бодай що не будь чув про «Березіль», той знає, яку ідеольгічну лінію він єдино може приняти.

Фавст Лопатинський.

Р. С. тт. Рецензенти! При попередній моїй постановці, (Нові ідуть) здоровово дісталося бідному т. Зозулі, що мав нещастя попасти у мої руки. (Я-б йому написав листа з вибаченням та не знаю адреси). Тепер прохання: не лайте Толлера. Він дуже симпатична людина, а окрім того у п'есі, його залишилося всього 10%! Мене лайте! тут усьому виною тільки я!

Ф. Л.



Джіммі Гіггінз Т. М. Б. № 4.

Лісвільська група: Форстер—Сердюк, Джіммі—Бучма, Сміт—Нятко, Сервіс—Василько, Норвуд—Дрозд, Станкевич—Дехтяренко, Шнейдер—Стукаченко, Біль—Супрун, Джеретті—Гуменюк.

ГОЛОСИ ПРЕСИ:

Джіммі Гіггінз.

(Театральна майстерня Березіль № 4 постановка Леся Курбаса).

«Більшовик» від 22 листопада 23 року за № 265 пише:

Нова постановка Курбаса «Джіммі Гіггінз» не тільки стверджує досягнення зроблені «Газом», а ще й величезний крок наперед, як в розумінні театральної майстерності й використання нових театральних методів; а також—уже зовсім чіткої постановки соціальних проблем в дусі класових інтересів та боротьби пролетаріату...

Сума кількох театральних пла-

нів—дала монолітну, безперечно орігінальну, композіцію, яка досягає максимального ефекту,—театрального,—і що найважніше, агітаційно соціального.. постановка крім близької режісерської роботи Курбаса показала багато яскравих акторських сил...

Конструкція станків, костюмів дані художником Меллером. Коли Курбас робить революцію в плані режісерської будови театральної дії, то В. Меллер—іде вірні з ним в плані техничного оформлення сцени...

Громадське значення постановки «Джіммі Гіггінза»—коло-
сальне. Ми свідками того, що

українська театральна культура, як і вся культура, несе в собі революційну, свіжу силу працюючих мас—на користь усіх працюючих.

Ярина Граділь.

«Пролетарська Правда» від 22 листопада 23 року за № 267 пише:

4-їй майстерні «Березіль» удається утворити надзвичайну виставу, повну революційного патосу і мистецького втілення... От уже дійсно вистава, в якій тяжко виділити окремих виконавців. Усі вони на великій височині. В цій виставі ансамбль та індівідуальна гра актора зливаються і одне одного доповнюють..

Не зважаючи на ухил в сторону лівих форм, вистава не позбавлена побутових елементів і в цьому ще більше її значення...

Введення кіно у виставу прекрасно розвязує і доповнює моменти сінклеровського твору...

Нарешті в Києві відкрився справжній театр, що має повне право на цю назву. До цього часу у нас театру не було. І величезний плюс цього театру в тому, що він від революції, що на ньому подих жовтня. Театр іде шляхом революції. Іде сміло, рішуче не зважаючи на НЕП і величезні матер'яльні перешкоди.

Х. Токарь.

«Комуністіше фон» від 23 листопада 23 року за № 135.

«В цій постановці відкриває нам т. Курбас необмежені обрії й колосальні можливості в царині театральних інсценіровок...

Ріжноманітність (планів) гри надає виставі особливої красочності, що вражає глядача й вимагає від нього активної участі в творчих процесах.

«Красная Армія» від 27 листопада 23 року за № 803.

Хоч п'єса дуже цікава—що цікавіше виконання її театром «Березіль». Тут зовсім нема декорацій. Де-кілька помостів, кілька листів дікту, обліплених плакатами—оце все... Вдале введення в дію кінематографу усуває неминучі для драматичного театру прогалини...

Тут перш за все не актори, а театр, запаяний єдиною ідеєю і спільним прагненням.

П. Г.

«Пролетарська Правда» від 4 листопада 23 року за № 277.

«Березіль» починає прищеплюватись. «Джіммі Гігінз» зацікавив. Працюючі сюди ідуть, але вони не зможуть ще довго окупити видатків на постановки, бо тут не халтурять... а уривають буквально від свого голодного істнування, щоби дати належну постановку. Я спостерігав те надзвичайне враження, яке справив спектакль «Гігінза» на робочу авдіторію, що переповнила театр в день свята робітниці. Робітнича маса відчула своє рідне... При всій нашій бідності ми мусимо

зробити все, щоб ця революційно—просвітня інституція не загинула.

Х. Токарь.

Робітники про виставу:

«Пролет. Правда» від 28 листопаду 23 року за № 272.

«Робітники що й досі, на жаль, мало ще набили руку в питаннях мистецтва, щоби сказати чому саме постановка майстерні Березіль краще за такі постановки в інших театрах...

Але за те нутром робітник відчув, що як по сюжету так і по постановці цей театр йому близче й рідніше. Тут все надзвичайне і нове: і постановка і декорації і гра. Почувається лет революційної думки, що не знаходить задоволення в старому. Лишається висловити побажання щоби яко мога більша кількість робітників мала змогу побачити цю п'есу, безкраю близьку робітникам.

Робкор Добрушин.

«Пролет. Правда» від 6 грудня 23 року № 279.

Видно, що адміністрація театру «Березіль» постановками п'єс і знижкою з білетів хоче мати звязок з робітничими масами і для них улаштовує вистави цілком задоволяючи вимоги робітників. І п'єса говорить за те, що театр цей для робітника. Кожен робітник повинен відвідати його. Культкомісіям треба постаратися келективно зі своїми т. робітниками познайомити робітників з п'єсами, близькими робітникам.

Робітник артмайстерні.
Н. Ніколаєвский.

Проминувши ще кілька рецензій в «Більшовику» та «Пролет. Правді» цітуємо статтю т. Верхотурського, що викликала цілий бум серед громадських і мистецьких кол.

«Пролет. Правда» від 5 грудня 23 року за № 278.

«Джіммі» величезне досягнення, театр Курбаса не тільки на фоні Київського театрального мистецтва.

«Джіммі» Курбаса—досягнення перед яким пасують, без перевільшення, московські постановки Мейерхольда...

Хто хоч раз бачив «Джіммі», той погодиться, що нашатреволю-

ційний репертуар обагатився новою і, можливо, найкращою п'єсою...

Ніхто так удало не вживав кіно, як це зробив Курбас в своїй п'єсі.

Крім того, жива, ділаюча ліпка за допомогою людської маси—часами перевищує все, що нам траплялось бачити...

Но над всим цим—рідка особливість п'єси; близкість для сучасного глядача ідеологічної частини твору Сінклера.

Театр, «Березіль», безумовно коли не цілком пролетарський, то є на шляху до розвязання проблеми пролетарського театру.

Тільки з запровадженням театру «Березіль» в театр ім Лібкнехта, тільки засігнанням йому відповідної субсидії, ми виконаємо наш обов'язок перед робітниками та їх театром.

Нові ідуть.

(Театральна майстерня Березіль № 2 постановка режисера Ф. Лопатинського).

«Більшовик» від 10 листопада 23 року за № 255:

«Дія тримається на декількох трюках не нових по суті, але нових в плані театру. Публіку заражають вонисміливістю, якої не звикли чекати від актора...

Така вистава як нові ідуть (Буревій) є по-перше новим кроком в історії театру на Україні, а по друге цікавим експериментом, який досі розробляється теоретично, але практично втіленим на Україні не був, в питанні будови театру ексцентрично трюковим методом».

З. Б.

«Пролетарська правда» від 24 листопада за № 269.

«2-я Студія «Березіль» береться за майже неможливу роботу: із «Ака» (Є Зозулі)—цього арлекінствуєчого мудреця людськості робиться серйозна агітка, засобами пристосовання тексту і фільтровки його крізь рух... Наближаючись до річи, ми бачимо чудовий прольот, де у в'їдливій манері дано походну критику ходячих уявлень про кохання, істину, милосердя та парламентську чесність. Перший акт витриманий в таких же тонах трюкової сатири, де в гуморі почувається заглиблена серйозність,

де дано яскраву чаплініаду культури, яскраву, і місцями надзвичайно вдалу...

Звичайно це ще не новий театр сучасності, але це уже більше ніж ескізи, це новий театр в його первісному, зародищному стані... Тут, незважаючи на всі хиби, все-ж є бажання і можливості творити нове.

Б. Розенцвейг.



Нові ідуть Т. М. Б. № 2.

Постановка — Ф. Лопатинського.
Погоня в залі глядачів.

«Більшовик» від 25 листопада за № 268:

«Друга постановка в цьому сезоні в театрі М. О «Березіль» ще раз підкреслила що цей театр дійсно театр нашого сьогодня, театр революційний і по-

змісту і по тим формам і засобам, які він вживає...

Геть відкинута психологія всякі сентиментальні нудні переживання. Режисер не зупиняється ні перед чим, коли треба дати найбільш економно повний, гострий, і цікавий вираз чи розвинути дію.

Палітра режисера дуже багата, фарбами від яскравого комізму сатири і буфонади (1-ша дія) до

глибокого трагізму в переживаннях маси (2 і 3 дії)...

У спектаклю намічаються можливості нового напрямку в українському театрі — яскравий експресіонізм. Спектакль інтересний, молодий, і свідчить про величі можливості майстерні № 2 і її режисера.

Б. Б-к.

— Ti, що по той бік. —

Драматичний театр ім. Франка.

Під керуванням режисера Гнати Юри.

Перебуває зараз у м. Харкові. На чолі художніх справ стоять режисери Гнат Юра, Є. Коханенко і С. Семдор. В складі трупи зібрались актори — прихильники академизму. По своїй ідеології театр хоче, стоючи на місці, іти вперед і, ідучи вперед, устояти на місці — а від цього нерозбериха в ідеологичному боці справи.

Коли простежити за тими деклараційними замітками, що друкувалися в Харківських газетах про цей театр, то враженння таке, що ідеологи цього театру самі не відають, що творять, а хочуть бути за всяку ціну в ногу з сучасністю. Репертуар Франківців яскравий доказ такої ідеологичної нерозберихи. Поруч з «Євгеном Нещасним» Толлера — «Йоля» Жулавського, поруч з «Фунті Овехуна» — «Чорна Пантера», а далі безконечні «Гріхи» і саєтера!

Виходить реальна праця театру цілком підтверджує оте роздоріжжа на якому стоїть театр. Звичайно свята серединка — шлях найменшого опіру, але разом з цим це й найнебезпечніший шлях. Кажуть що, ідеологи цього театру обдарували людськість новим напрямком — вони тепер героїчний театр великого нутра (?!!) очевидно ще бувають героїчні театри малого нутра, середнього і т. і. вся справа в тому як кричать на сцені, «на пупа» чи трохи тихше. А про те столиця Харків театром цим задоволена і хоча кожного разу виконавці головних ролів не задовольняють із їхньою інтерпретацією харківчане не погоджуються — все ж обстоїть благополучно!! Франківці вимагають включити їх в жовтневий блок — Плучане їх підтримують.

Similis simili gaudet.

Драматичний театр імені Т. Шевченка. „Шевченківці“.

Під такою назвою зараз існує в у. С. Р. Р. два театральних колективи. Обидва походять від колишнього «Драмат. т. імені Т. Шевченка» у Києві, обидва колективи мають у своєму складі акторів бувшого Драм. т.—ім. Шевченка у Києві, обидва грають майже один репертуар і обидва доводять громадянству що ми, мовляв, справжні Шевченківці, а ті другі то самозванці.

А). Перший колектив «Шевченківці» перебуває зараз у м. Прилуках на Полтавщині. На чолі його стоїть Правління в складі: Мішти, Тінського і Пелашенка. Художніми справами керують режисери М. Тінський і І. Юхименко. Останній лише недавно разом з М. Д. Діковою вступив у склад цього колективу. Репертуар цього театру так званий «Європейський». Поруч з «Свободою» — Потшера — «Брехня» — Винниченка, поруч з «Гайдамаками» Л. Курбаса, — «Молода Кров» — Винниченка, По дорозі в казку — Олеся і «Ряса» — Потапенка, Комедій Мольєра. Зараз уже готова до постановки «Ельга» Гавітмана і готується «Потоп» Бергера.

По ідеологічній своїй платформі і характеру праці театр цупко тримає прапор «академізму». Ті дешеві, але голосні лаври якими обдаровує їх темна і голодна на театр, наша провінція остаточно заспокоїли це «собраніе престарелых актеров», що все гаразд що вони позитивний культурний чинник в радянському будівництві. Досить почитати іхні інформації в «Новій Громаді» ч. 13 14 девониз такою гордістю пишуть про свій тріумф по полтавських сонгородах, щоби сказати, що з цього колективу революції театру нічого сподіватися.

Б). Другий колектив «Шевченківці» перебуває зараз у м. Житомирі.

На чолі його стоїть один з основоположників «Держ. Драм. Т. ім. Шевченка» у Києві — колишній директор цього театру, відомий Дмитро Ровинський. В складі колективу теж є старі Шевченківці: Є. Сидоренко, Г. Демченко, В. Лісовський, а також актори колишніх труп ім Заньковецької, М. Садовська, Ратміров, Петраківський і інші. Репертуар театру мішаний: європейський і побутовий:

Гріх, Пана Мара, Одруження, Суєта і такі шедеври як «Круті та не переверчуй». В трупі гастролював О. Сакаганський але й цей велетень минулого зборів не зробив Збори в театрі погані — є думка перейти до Києва і злитися з театром «Жовтень». Одним словом, чи «верть крутъ» чи «крутъ верть» — а в черепочку таки смерть!!
Mortalis.

актор не може втягнути глядача в хід подій.

Що торкається претензії скористатися в зоннішному оформленню сцени прінципом конструктивних площаць, треба признати, що режисер і маляр (тов. Заріцький) оказались в цьому напрямку найбільш непідготовленими. Конструкція ставить свої певні вимоги й головні, і разом з тим найбільш елементарні з них — це економість і абсолютне уникнення менту декоративного, що є, явищем цілком естетського характеру. Тут-же були показані умовні декорації (місцями дуже яскраво виконані) вперемішку з площацями незручними й неуміло використаними. Крім того декорації мінялися протягом вистави сім разів. В такій же мірі режисерськи не грамотними оказались, неуміло вжиті, світлові ефекти. Зловживання темнотою, безперестанне, мерехтіння рефлекторів дратує і, ні в якій мірі не

Г. Кайзер—,З ранку до півночи“.

Евтеатр «Кунст-Вінкл».

Нова робота молодого, порівнюючи з колективу. Робота чиста, чесна. Великий прогрес для театру побутового репертуару, з побутовими акторами. Єврейський театр в Києві має свого глядача, він потрібний і кожний його крок вперед треба широ вітати.

Але...

Ціх але є кілька.

П'єса. Всі герої — люде з душою, утопшою в міщенстві, роспustі, жадобі грошей. Трупний дух гнилої буржуазної культури. Чи не запізнилася п'єса для нас на кілька років? Вона розглядає проблему, для нас давно розрішену. Але й така п'єса в умілому, сучасному освітленню може ще бути для нас цікавою.

Наскільки це вдалося в цій постановці?

Лундін — режисер залишився в цій постановці вірним собі. Він завжди тримається специфічного репертуару й специфічного його втілення. Основа його робіт завжди хворобливість, завжди зайва, пересаджена нервозість, яка нервує в маленький дозі, а в великій робиться залякуванням глядача дитячими страхіттями. Сумнівної вартості «містіцізм», непотрібний й незрозумілій здоровому, пролетарському глядачеві.

Як було зазначено, постановка задумана режисером в плані «наростаючого бігу колеса». Це цілком відповідало-б експресіоністичній будові Кайзеровської п'єси. Але це твердження себе не віправдало. П'єса йде в рівномірному, занадто повільному темпі. Після прольоту, яскравого й динамічного, перша картина (ограбування банку) затримує хід дії, розхолоджує глядача і своєю млявістю робить непідготовленим і одірваним самий момент катастрофи. Більш щасливою в цьому відношенню з'явилася друга картина (у дами з Флоренції). Рівне напруження решти картин і

відсутність ударного пункту роблять виставу сумною.

Одною з головних помилок режисера є трактовка ролів кассира й директора банку. Ультра побутова, шаржована фігура директора (тов. Калманович) вривається в загальний плян постановки різким діссонансом. Змішування ріжних театральних пля-



„На передодні“ Т. М. Б. № 1.

Постановка — Б. Тягна. Виставлялась на вулицях Києва в день жовтневих свят.

нів в одній виставі цілком можливе, але для цього потрібний звязуючий чинник, якого в данному випадкові не знайшлося. Роля ж кассира була побудована навпаки всім законам театральної гри. Максимальне, пересаджене ексцентричне напруження з першої появи актора відрізує всяку можливість нарощання й розгортання образу в дальнішому. І тому, залишаючись весь час на одній площині,

заміняє ясності образу (кабаре, напр.), як цього, очевидно, хотів режисер.

Цей крок в роботі колективу і стремління до серйозної, справжньої роботи, дає надії, що при умілій, здо ровій режисурі колектив зможе створити громадський цінний театр для єврейського пролетаріату.

Яи.

БІБЛІОГРАФІЯ.

«Народня театральна бібліотека.»

Не так давно спілкою селянських письменників «Плуг» одчинено народню драмфарбярню під загальною назвою «Народня театральна бібліотека».

Драматичне лахміття ріжних, на цей час уже немодних колірів ремонтується та перефарбовується сумлінно й аккуратно.

Здобувши не малого досвіду за плугом, плужане не з меншою вправністю орудують мальським квачем та гідрем з олійною фарбою.

Заново пофарбовані персонажі третичної доби нашого історичного минулого оздоблені відповідними етикетками й виглядають напрочуд ефектно, особливо при освітленні сучасної рампи. З огляду на поширеній попит на дрампродукцію, можна сподіватись, що село в скрому часі одержить з плужанської драмфарбярні «відновленні» такі перли української драми, як «Кум мишиник або сатана в бочці», «Бувальщина», «Піймав облизня або ж перекапустили» та інші високо пробні «жарти.»

Перед нами поки що п'ять п'есок не однакової вартості.

1) «По ревізії»—1.ом. на 3 дії. Муринець. Заголовок та ідею запозичено з відомого оригіналу Кропивницького. П'еска претендує на називу комедії сучасного селянського життя. Для такої претензії підстав аж надто небагато.

З одного боку—негативні постаті не виїру придуроватих та безголових голов селькомнезаму та сельради, з другого—сервілистичною водицею розмазані члени Ревізікому. Ні художнього смаку, ні міри. Сама фабула позбавлена всякого комізу, не помагає п'есці багацтво дешевеньких, грубих ефектів. Краще було пошукати в селянському «сьогодні» справжнього, нефальшованого юмору—його там досить.

2) «Ой не ходи, Грицю.» За Старицьким переробив І Сенченко.

П'еса Старицького овіяна особливим народнім духом, пройнята оригінальною романтикою. Не поскупився на романтичні фарби і Сенченко. Особливо б'є в ніс специфічним душком з V дії—Гриця отруено, Маруся збожеволіла, Хома застрелився—все на очах у глядача.

Від того, що Гриця названо незаможником і комуністом, Хому—

куркулем,—драма ще не стає соціальною. П'еса сценічна і більш художня аніж Муринців експеримент.

3) «Голота.» За Винниченком інсценувала Дмитрова.

Винниченкова «Голота»—оповідання в зачайно пошарпанім, нервовім психологічнім стилі. Нервовість і пристрастність персонажів ще не є динамічністю, на якій головне базується сучасна драма. «Попечені» голодрабці п'еси розумують, зляться, іронізують і найменше діють. Героем п'еси—колектив, однак дія в ній не нарости, як хоч би в Гауптманових «Ткачах», а розгортається майже епично. П'еса не має драматичного центру, уважність глядача не концентрується круг домінуючої ідеї, а роспорощується між психологічним методом змальованими персонажами. Ідея протесту, боротьби з експлоататорами, цей осередок п'еси вдалась найменше.

Селянин не все зрозуміє з психологічних кунштюків. Пропонувати залежалий «психологічний» крам трошки не по сезону.

4) «Сава Чалий». Тобілевич. Зредагували Панів та Грудина.

В спрощенному, опрацьованому вигляді трагедія робить краще враження за оригінал. Соціальний зміст п'еси та художність форми заставляють побажати її широкого успіху на селі. До п'еси додано статтю Панова про добу Сави Чалого та статтю Грудини «про постановку складних п'ес на селянських сценах» з порадою залишивши непотрібний реалізм в театрі й перейти до умовного спрощеного театру.

Популярні статті, особливо ремарки що до постанов для діячів селянського театру мають особливе значення.

5) «Боротьба». Степовий.

«Боротьба» єдина оригінальна, не перероблена, може симпатичніша серед виданих «НТБ» п'ес. В автора хватило сміливості скласти власну схему, зачертнути ілюстрації для своєї ідеї з джерела власних спостережень. П'еска простенька, до вистави на селі приступна.

Книжечки видані чепурно, коли ціна їх не занадто висока, вони знайдуть шлях до селянського театру.

Потрібно б облишити ідею реконструкції та перефарбувань, взятись за оригінальну та сумлінну працю над сучасним селянським репертуаром.

Р. Арсен.

Полиця театрівіда.

1) Журнал «Горн» кн. 8. видан. Всеосвітського пролеткульта

Зміст: Тезиси по науці. Тезиси по мистецтву. Вірші і проза. Відділ—винахідливість і майстерство—статті: Мент винахідливості і маси; досвід театральної праці (про постановку Московськ. Пролеткульта п'еси «На всякого мудреца» Островського); кіно-правда. Відділ питання культури: Пролетарська культура і пролетарська революція. Відділ наука—Пролетаріат і наука. Відділ мистецтва—Мистецтво і революції і революція в мистецтві: Мистецтво і виробництво; Музика в світлі економічного матеріалізму. Відділ класова боротьба. Пролетаріат і фашизм. Відділ критика—Шляхи пролетаріату в поезії. На театральніх фронтах. Літературні замітки. В галузі мальства. Випадковість чи лінія. Самокритика і самобібліографія.

2). С. Радлов «Статті о театрі» 1918—1922. видан. «Мисль» 1923 р. Петроград, ціна 45 коп. золотом.

Зміст: Про едину волю в театрі. Електрофікація театру. У двісту перші і останні раз про країзу в театрі. Творець слів чи керовник людей. Яго. Про масове дійство і речі більш важливі. Масові постановки. Загроза кінематографу. Кінематограф, драма, пантоміма. Сучасність в мистецтві. Словесна імпровізація в театрі. Обряд і театр. Про техніку грецького актора.

3). А. Гвоздьов. *З Історії театру та драми*. вид. «Academія» Петербург 1923-р.

Зміст: Германська наука про театр. (Методологія історії театру) пазковий театр Карла Гоцці і комічна опера Лесажа. Трагедія геройчної боротьби. Від акробатизму до трагічного мистецтва. Комедія Шелепира на сцені. Заходу Драматична поезія Германії.

4) Збірник „О театрі“ 1921: Р.

Зміст: Блюм—на перевалі Бескін—На нових шляхах. Фердинандов. Театр сьогодні. Ган—Боротьба за масове дійство. Аксенов—Театр у дорозі. Тихонович—Пролетарський театр. Загорський—Театр і глядач доби революції. Арватов—Театр як виробництво. Блюм—Актор і режисер. Раппопорт. Театральна теорія і сучасна наука. Сабанеєв—Музика, сцена і сучасна проблема мистецтва.

5). І. Гірн „Происхождение искусства“.

Держвидат України. 1923 р. Ціна 2 р. 20 к.

Зміст: Постановка проблеми. Мистецький інстінкт. Ємоціональний тон відчування. Душевні хвилювання. Насолода при стражданні. Соціальні виразисті рухи. Дедукція художніх форм. Мистецтво, як визволення. Художній твір. Заперечення та відповіді. Конкретні початки мистецтва. Мистецтво і знання. Історичне мистецтво. Жест у тварин. Мистецтво і половий підбор. Походження самооздоблення. Еротичне мистецтво. Мистецтво і праця. Мистецтво і війна. Мистецтво і Чародійство-Числовики.

6). „Плеханов Искусство“. Збірник статті. Нова Москва 1922 р.

Зміст: Як ставився Плеханов до мистецтва. Аксельрод, Плеханов і «наукова естетика» В. Фріче. Статті Плеханова: про мистецтво. Мистецтво у первісних народів. Французька драматична література і французьке мальство XVIII століття з точки зору соціології. Мистецтво і суспільне життя. Пролетарський рух і буржуазне мистецтво.

ХРОНІКА „БЕРЕЗІЛЯ“

Театральна майстерня Ч. 1.

* За останній час пророблено цілий ряд експериментів, що в великий мірі розширяють ряд питань загально-програмного характеру.

* Режисер Лесь Курбас приступив до чергової програмної постановки.

* Недавно влита в майстерню молодь успішно працює по всіх дісциплінах треніровочної роботи.

Театральна майстерня Березіль Ч. 2.

* Після постановки «Нові ідуть» та короткого відпочинку, майстерня знову приступила до інтенсивної треніровочної праці. Ця праця мусить лягти в основу великої показаної вистави майстерні, яка має виявити її досягнення в галузі акторської техніки.

* У найближчому часі майстерня починає працювати над антирелігійною агіткою, якою вона обслуговуватиме робітничі райони м. Києва.

* В майстерні заснувався активний гурток, що ставить собі за мету — досягнення максимальної продуктивності праці. Однієм із перших кроків цього гуртка вступного члена до ліги часу.

* 31 грудня с./р. друга майстерня святкує першу річницю свого існування. В тісному колі відновідальних робітників об'єднання майстерня демонструвала деякі з своїх робіт. На святкуванні був присутній автор «Нові ідуть» т. Ефим Зозуля.

Театральна майстерня № 4.

Після прем'єри Джіммі Гіггіна, майстерня приступила до остаточної підготовки постановки «Машинобудівці» по Е. Толлеру. «Есу ставить режисер Фавст Леватинський. У виставі приймає участь вся четверта майстерня і кілька майстерняків в ІІ театр. майстерні. Паралельно в цим проводилися чергові репетиції «Людини-маси» в постановці режисера Гнати Гнатовича, а також треніровочна робота, яку стиснено в часі через роботу над репертуаром. Група молоді, яка увійшла в 4 майстерню з вишколу крім спільної праці в рештою майстерні, що зокрема провадила лекції по системі Л. Курбаса під керуванням т. Ігнатовича.

Макетна майстерня «Березіль».

На чолі майстерні стоїть старший майстер В. Г. Меллер. Майстерня заснована в жовтні 1923 р. В склад майстерні входять студенти 3-го курсу інституту мистецтва по майстерні Меллера, а також і наші учні. За час свого існування майстерня виконала ін сороге завдання режієрської лабораторії „Березіль“: макети до інсценованих „Царі“ по Шевченку в постановці режисера лабораторії В. Долини. Роботи були переглянуті і обговорені ціллю режисерською лабораторією на чолі з (Лесем Курбасом і в більшості були виконані гідними до вживання на сцені. На цьому тижні буде закінчено макет до „Вацлавського Полону“ в постановці режисера Г. Ігнатовича.

Крім праці по виконанню завдань Режисерської лабораторії в майстерні проводиться пра-

ктикаціонська праця на сцені. Макетній майстерні доручено зарисовувати акторів у різких ролях для утворення альбому постановок майстерні „Березіль“.

Майстерніки макетній майстерні по черзі працюють над монтажем тексту афіш М. О. Березіль і журналу „Барикади Театру“ під безпосереднім керівництвом старшого майстра.

Анкета.

Утворена спеціальна комісія для вироблення тексту анкети, яка має переводитись по між глядачами березілевських вистав. Анкета розроблена в 4 планах: „Глядач“, „Наша вистава“, „Наш театр“, „Театр взагалі“ — Анкету вдано до друку і незабаром вона буде переведена серед глядачів.

Режисерська лабораторія.

Лабораторія заснована 4 березня 1923 р. з метою підготовки нових режисерів, вихованців по новому розумінню мистецтва як сопільного чинника. В лабораторії праця проводиться в двох напрямках 1) шкільна праця і 2) експериментальна праця. За останній час лабораторія поповнилась новими членами і зараз нараховує до двадцяти учнів. За браком часу, зогляду на виробництво працю по майстернях, режисерська лабораторія працює 5 годин на тиждень, але крім того учні працюють самі по завданню керовника Л. Курбаса. За останній час детально були простудійовані постановки „Джіммі Гіггінса“ і „Нові ідуть“, а також розглянутий проект постановки антирелігійної агітації в ІІ майстерні лаборанта З. Шигуловича.

Товариство допомоги українському революційному театру.

З відкриттям сезону театру „Березіль“ значно скріпився мистецький лівий фронт СРСР. Постановка „Джіммі Гіггінса“ звернула увагу всіх, хто цікавився культурним життям спілка радянських республик.

ХРОНІКА ЗАГАЛЬНА.

В майстерні театру ім. Г. Михайличенка.

Закінчена нова постановка М. Терещенком «Універсальний Некрополь» (переробка Бачеліса з романа І. Гренбурга). Сценичне оформлення єлеві. Музика — Веріківського. Постановка затримується за відсутністю коштів на костюми. Тов Калюжний приступив до роботи над експериментальною постановкою.

Готується під проходом артистів т. Михайличенка в студії Робкомхозу (Мерингіївська 3) антирелігійна постановка «Страшний Суд». Основа тексту взята з репертуару Театрального Гарпу.

Т. Марко Терещенко приступив до роботи нової постановки присвяченій шефу майстерні — Губкомнезамові.

Майстерня дуже поширює свою роботу серед робітничих районів. (Спектаклі ідуть кождий тиждень по клубах). Почувається величезна скрутка з помешканням Маленьке і зовсім непристосоване помешкання, яке займає майстерня, гальмує роботу.

А пролетарський Київ, заповнюючи по береги театр „Березіль“ не лише висловив йому признання за цінну працю, але і намітив зараз шляхи матеріальної йому допомоги.

В перших днях і: грудня під головуванням голови Губвідомінку т. Гринька відбулась нарада відповідальних представників Гукбома, Відділу освіти, ГРПС, господарських установ, 45 ділані, преси і „Б-резіль“, на якій після докладу завгубаросвітою т. Салько і промов цілої низки представників, по тановленю було організовано товариство сприяння українському революційному театру в Київі.

Організаційне бюро в складі тг. Гринька як голови, Сліпанського як заступника голови, Лазоринського як секретаря і членів Рухотурського, Салька, Курбаса і Терещенка М. виконуючи постанову наради, звернулось до всіх господарських, професійних і військових установ з пропозицією внести певну сумму в фонд товариства. Крім цього бюро віднеслось до президії Губвідомінку з проханням змінити та театру „Б-резіль“ від всіх податків і платів за комунальні послуги, а в Губполітості з проєктою перевести театр в найближчому часі в п міщення театру ім. Леніна (б. Соловцов), якою і пороблено вже відповідні заходи в цьому напрямку.

Будемо сподіватися що мистецьке об'єднання „Березіль“ не буде більше в голоді та холоді боротись за своє існування, а маючи крішку матеріальну основу зможе зараз спокійно віддаючись дальшій творчій праці на кристи пролетаріату.

В обсяз діяльності товариства входить крім „Березіль“ театр—майстерня ім. Михайличенка і „Думка“.

Персональні відомості.

— Режисер Лесь Курбас одержав від московського Тет-ту Революції пропозицію дати свою інсценірку „Джіммі Гіггінса“ для постановки в цьому театрі. Це вже буде поставлена під безпосереднім керівництвом В. Мейерхольда.

ТЕО. До завте Кліаської Наросвіти надійшов лист від Центрального клубу імені Я. І. Свердлова п/у ВЦВК (Москва) з проханням належати інсценіровку Лесем Курбаса „Джіммі Гіггінса“, а також монтаж ІІ та Фотографії —

* В Міському Раді нового скликання від 4-ї групи робітників мистецтв обрано т. т. Лесем Курбаса і Г. Денисова.

* У Квеві засновано новий театральний колектив „Жовтень“ під керуванням Т. Голика. У склад товариства з старих акторів входять Л. Лініцька, М. Малиш-Федорець, Полянська О., Зірка, Чичорський, Щащенко, Лучко, О. Маловський, а також багато театральної молоді. Т. вони знято в аренду помешкання театру ім. Заньковецької, але театр буде робити свої вистави таож і по околицям м. Києва.

23-го грудня відкрито сезон п'єссою Ірчані „Бунтарь“ з революційного життя. Ставив п'єсу режисер Пашченко.

МОСКВА.

— В театрі В. Є. Мейерхольда закінчена постановка п'єси «Ліс». Острівського. Вистава уперше відбудеться у перших числах січня 1924 р. Текст п'єси збережено цілком, але зроблено велику перекрайку. Вся п'єса розбита на 36 епізодів. В основу режисерської праці покладено тенденцію довести трактовку дієвих осіб до великого загострення. Виділена група осіб соціально позитивних типів. В постановці є тенденція ввести етнографію (багато співів) театрально підкреслену. Якось єдиної конструкції нема, є окрім установки сприяючі грі актора (висіча дорога на трасах, гойдалки гігантські кроки), а також схематизовані річі побуту. Річеве оформлення по малюнкам В. Федорова. Музична частина В. Гнесин. Режисери-лаборанти З. Він і В. Федоров.

— Слідуючу постановкою буде «Жакерія» Меріме

— В театрі революції готовують до постановки «Стеньку Разіна» Каменського. П'єсу ставить Бебутов під керівництвом В. Мейерхольда.

— Постановку В. Мейерхольда «Озеро Люль» в Театрі Революції колегію наркомпроса Р. С. Ф. С. Р. визнано п'єсою ідеологічно не відповідаючою репертуарним завданням поставленим перед театром революції. Запропоновано п'єсу переробити.

— В Камерному театрі останньою новинкою п'єса «Людина, що була четвергом». П'єса успіху не мала. До того-ж конструкція має багато спільногого з конструкцією до «Озера Люль», що викликало багато непорозумінь.

— 24 грудня збулася девятирічна річниця заснування Московського Камерного театру.

— В театрі Пролеткульт остання новинка «Слушай Москву, слышь». Приступлено до праці над п'єсою Третьякова «Протигази». Ставить п'єсу Ейзенштейн.

— 2 студія М. Х. Т. включила в свій репертуар п'єсу Фульда «Тінь Осла».

— В Малому Академичному театрі пройшла з успіхом п'єса Ринди-Алексєєва «Залізна Стіна».

— В тому-ж театрі готовиться до вистави нова п'єса А. Луначарського «Ведмеже весілля».

— В театрі «Атеїст» виставлюють п'єсу С. Поліванова «Жрець Тарквіній» п'єса успіху не має.

Видає Березіль.

Р. У. П. Київ.

Редакція Колегія.

Типо-Літографія Військо-Редакційного Совета УВО. Ул. Народового 40.

За редакцію відповідає О. Лазоришак.

Зак. № 32—1500 экз.

Хроніка закордонна.

Німеччина.

Осередком театрального життя Німеччини є зараз: Берлін, Франкфурт, Монахів і Дармштадт.

Берлінський „Schauspielhaus“ став зараз першим театром в Німеччині, завдяки праці режисера й директора Леопольда-Єнснера, одного з самих радикально настроєних режисерів Німеччини.

— Міський театр в Аахені, виставив в успіхом у вибраної публіки нову трагедію Альфреда Бруста: «День гніву».

— В Ліпську в „Старому театрі“ виставлено трьохактну трагедію Эриха Толлера „Гінкеман“, — по словам кореспондента твір понурого пессізму, розлучливий крик о справедливості і гірку критику сучасників обставин, помітний вплив Толстого.

— В Монахові, в Rezidenz theater виставлено 4-х актну комедію Іоганга Бріттінга „Хатня-муха“.

— В Гамбурзі, в „Німецькому театрі“ виставлено трагікомедію Фріца Штурма: „Між дев'ятьма і дев'ятьма“, перероблену з романа (під таким же заголовком) Лео Черуца.

— В Франкфурті н. М. виставлено вперше п'єсу на 4 дії Ганса Міллера: „Вампір“, в якій головну роль грав сам автор.

— В Берлінському театрі „Молодий театр“ виставлено нову п'єсу Германа Їссіга: „Надсатана“.

— В Монахові виставлено п'єсу поета Берта Брехта: „Trommeln-in der Nacht (бубни вночі)“, яка, розігривається на тлі спартаківського повстання.

— В „Deutsches Theater“ іде зручно сценічно зроблена п'єса Ганса Міллера: „Die Grossmutter“ (Бабуся) — Контраст: стара бабуся, що любить життя і уміє жити, ще хоч глуха, а любить двозначні анекdoti слухати, і молода дівчина на якій лежить весь тягар домашніх клопотів.

Франція.

Провід другої після Comédie Française казиною сцени в Парижі обняв на біжучий сезон відомий режисер і реформатор театру Ф. Жемье. На біжучий сезон обіщає він запросити в Париж кількох видатних закордонних режисерів, між ними Рейнгардта та Станіславського, щоб вони показали артистам і публіці свої методи праці.

— В минулім сезоні в Парижськім театрі «Odeon» виступив славний актор James K. Hackelt в ролі Шейлока і Гамлета. Мала виступити і Елеонора Дузе, але щось перешкодило.

— В «Одеоні» виставлено п'єсу нового автора Густава Тері: «Le Fruits Defendus». Річ діється в році 1934. Передбачається нова війна між Франциєю й Німеччиною і в звязку з тим

знов зачеплено питання про вимирання населення Франції. Ситуацію рятует військовий лікар родом з Мадагаскар, з яким потішилась герояня після загибелі нареченого (офіцера). І коли в результаті всього являється на світ потомок, вERTAється пропавший наречений офіцер, щоб шлюбом завершити п'єсу і покрити скандал в благороднім семействі. — Ende gut, alles gut.

— Театр «Водевіль» виставив нову річ відомого драматурга Е. Brieux п. з. «Адвокат». Тема навязана до відомої п'єси того-ж автора «Червона тога». І тут і там героями є люди із світа судейського.

— В театрі Едварда VII виставлено нову п'єсу відомого драматурга Саші Гітрі, під заголовком: «Тема для повісті».

Англія.

— The Daily Mirror доносить, що на Новій Рік, відкрито в Лондоні спеціальний театр для дітей, під назвою „Play-Box“. Пробний сезон почав на підвальних кооперативних і виставив вже ліві п'єси написані спеціально для дітей. Вистави мали у дітвори незвичайний успіх.

В репертуарі лондонських театрів находимо нову п'єсу японського автора Torahiko Kori: „Муки Joshihome“. З історичних п'єс іде „Король Генріх IV“ (І частина) з Walter-ом в ролі Фальстафа.

В англійському театрі масно занотовувати технічну новину, в оборудуванні сцен. Іменно світляні декорації. Молодий театральний колектив „London Players“ завів у себе систему світлових декораций. Завдяки цій системі (винахід Oscar-a і Stirling-a) могло бути реалізоване давнє стремлення молодих театрів до упрощення декораций і побороти роскішні вінішні вистав театральних, яка розпаношилася без потреби у всіх жайже сучасних театрах.

Америка.

Нью-Йорк, 17 жовтня. на покладі корабля «Монголія» прибув до Нью-Йорку відомий український скульптор, Александр Архипенко.

Архипенко, який в області новочасної скульптури здобув собі світову славу, має намір уладити ряд вистав во більших містах Злучених Держав і оснувати в Нью-Йорку школу модерної скульптури.

Протягом кількох останніх років Архипенко жив в Берліні і Празі.

* Український національний хор, під орудою визначного дірігента Александра Кошиця, збирається провести другий сезон в Злучених Державах, після укінчення сензаційної подорожі по південно-американських республіках минулого літа.

ДЕРЖВИДАВ

**ДЕРЖАВНЕ
ВИДАВНИЦТВО
УКРАЇНИ**

КІЇВСЬКА ФІЛІЯ

**Вул. Карла
Маркса 2.**

Тел. 16-08, 16-09.

УКРАЇНИ

**Книжки і ноти. Магазини
Воровського 29, тел. 30 27.
Подол Гостинний ряд, тел.
55, Леніна 8, тел. 31-70 —
Книжки по всім спеціальностям:
підручники для трудшкіл
і Вузів. Контори і агентства
по всіх місцях Київщини,
Подолії, Волині і Чернігівщины.—Ноти старих і нових
видань. Закордонна література.—Останні новинки Москви,
і Петрограду.—Продаж по
гуртовим цінам Державним,
громадським установам, партійним,
культурно-освітнім організаціям при гуртових
закупках скідка.—Готові
комплекти бібліотеки для
клубів, червоноармійських і
заводських.**

**Бібліотека ул. Воровського 41 (бувш магазин
Югансена).**

КРИМ ТАБАК ТРЕСТ

ДЕРЖ. ФАБРИКИ

б. Месаксуді

Керч

б. Стамболі

Феодосія

ОПТОВИЙ МАГАЗИН

Вул. Воровського (Хрещатик) 29.

ПРЕДСТАВНИЦТВА: Житомір, Конотоп, Чернігів.

ОПТОВИКАМ ЗНАЧНА ЗНИЖКА.

СІЛЬГОСПОДАРЬ

КІЇВСЬКА ФІЛІЯ

**Вул. 25-го Жовтня
(б. Інстітут.) ч. 3.**

ОРГАНІЗ

**ІНСТРУКТ
РЕВІЗ**

УЄ

**РАЙОНІВІ, ПОВІТОВІ
СОЮЗИ С. Г. КООПЕРАЦІІ**

С. Г. машини

Реманент

Мін-паливо

Штучне угноєння

ПОСТАЧАЄ

С. г. союзам

Комуналам

Артілям

НА ЛЬГОТНИХ УМОВАХ.

ЗБУВАЄ: зерно, хліб, фураж, насіння, хміль, тютюн,
ріжну сільсько-господарську сировину та
продукти.

ОРГАНІЗУЄ: Меліоративні товариства, дає їм технічну
і фінансову допомогу.

Мистецьке Об'єднання „Березіль“.

Театральна майстерня Бересіля № 4.

ДЖІММІ ГІГІНЗ

вистава на 5 дій по У. Сінклеру
Інсценіровка композиції текту Л. Курбаса.

ДІВІ ОСОВІ:

Джіммі Гігінз . . . А. Бучма Й. Гірняк
Ліл, його дружина . . . Г. Бабіцява
Доктор Серіс . . . В. Василько-Миляїв
Доктор Норвуд . . . Г. Дроzd
Мабель Сміт . . . П. Нятко
Біль Муррей . . . О. Супрун
Фоєстр . . . Л. Сердюк
Швейдер . . . В. Стукаченко
Станкевич . . . К. Дехтаренко
Джерітті . . . С. Гуменюк
Ласі Греніт . . . С. Каргалський
Поль . . . І. Маряненко
Елен, його дружина . . . О. Добровольська
1-й сержант поліції . . . Д. Бабенко
2-й . . . Ф. Радчук
1-й полісмен . . . А. Тихонівський
2-й . . . І. Гудзенко
Літліл . . . В. Василько-Миляїв
Американка . . . П. Доліна
Нідеччина . . . І. Мар'яненко
Франція . . . Л. Гакебуш
Росія . . . С. Бондарчук
Угорщина . . . Н. Карпенко
Бельгія . . . О. Стешенко
Віден . . . Н. Доліна
Король Георг . . . В. Василько-Миляїв
1-й робітник . . . Г. Дроzd
2-й . . . Д. Рева
Сестра мітосерда . . . С. Мануйлович
Казінія, більшовик . . . Блакитний
Німеч, офіцер англійської армії . . . С. Гуменюк
Граф, офіцер англійської армії . . . Д. Бабенко
Бржевський . . . Г. Дроzd
Ганнет, лейтенант . . . Д. Бабенко
Неркін . . . Ф. Радчук
Коннор . . . Д. Рева
Греді . . . С. Влагин
Робітники, робітниці, вояки, хворі в лазареті.
Істтанська—Головного режисера Лесі Курбаса.
Ліберант В. Василько-Миляїв.
Оформлення сцени і костюмів—Радима Меллера.
Тапці—Надія Шуварська.
Зав. муз. частиною—Анатолій Буцький.
Номіш, режисера—О. Савицький.
Електротехнік—Юрко Кравченко.
Перукар—С. Щербина.
Костюмерша—Е. Еременко.
Політком—О. Лазоришак.
Головн. адміністратор—М. Дацюк.
Адміністратор—П. Боярський.

МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ „БЕРЕЗІЛЬ“

ТЕАТРАЛЬНИЙ МУЗЕЙ.

Київ, вул. Воровського 29, Мистецьке Об'єднання „Березіль“.

ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТА

на двохтижневі

кінтора журналу, Київ, вул. Воровського 29.

Телефон 21-61.

„БАРИНАДИ ТЕАТРУ“

ТЕАТРАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ № 4.

МАШИНОБОРЦІ

з 3 дій з прологом до Е. Толстого.

Діві особи:

Лорд Кавеллер . . .	В. Василько-Миляїв
Лорд Байрон . . .	А. Бучма, Єланський
Лорд А.	Й. Гірняк
Лорд Б.	Г. Дроzd
Лорд С.	К. Дехтаренко
Лорд Д.	Л. Шудебль
Лорд Е.	В. Стукаченко
Лорд Ф.	Д. Рева
Лорд Г.	П. Артикула

Робітники: Д. Бабенко С. Бондарчук С. Благий С. Гуменюк Я. Гудзенко М. Деркач А. Джудді П. Доліна М. Ільч-еко І. Мар'яненко К. Музичко А. Тимошівський Ф. Радчук А. Сердюк О. Супрун Ятченко.	
Вістник	{ О. Подорожній { О. Швачко
Окниччиця	І. Власитний А. Бузма

Дія I.

Джіммі Коббет . . .	А. Бучма
Діти: П. Нятко Т. Миргород О. Добровольська Г. Лор С. Мануйлович	К. Єланський
Лорак	В. Василько-Миляїв
Вед. Луд	І. Мар'яненко
Джон Уайлль	П. Доліна
Реврі Коббет	Г. Гірняк
Мата	А. Смерека
Уре, фабрикант	Г. Бабіцява
Тедді	С. Каргалський
Відлена боротьби	О. Добровольська
Джіммі і Джона	М. Деркач
	О. Швачко

Дія II.

Панна I	Ф. Радчук
Панна II	І. Сердюк
Альберт	Д. Рева
Наставник	Г. Дроzd
Державн. контролер	С. Гуменюк

Приймаються
оповістки до
журналу «Ба-
рикади Театру»

Київська філія Вукопспілки
повідомляє **ЩО** в магазині взуття

СКОРОХОДА

Червоноармійська вул. № 1.

на ВЗУТТЯ

на 25% ЦІНИ на 25%

знижені

Взуття **БРАН** продается

по значно зменшеним цінам.

Б 4705