

*Присвячую своїй родині ~
Неллі Корнієнко
й Оксані Шанюк*



Лесь ТАНЮК

ТВОРИ
ЩОДЕННИКИ
без купюр

в 60-ти томах

XVIII том

1967 р.

Жовтень-грудень

Київ
Альтерпрес
2011

ББК 84.44

T18

Танюк Л. С.

T18 ТВОРИ. Щоденники без купюр. В 60-и томах. Том 18. 1967р. (жовтень-грудень). — К.: «Альгерпрес», 2011. — 800с.

ISBN 966-542-189-1 (серія)

ISBN 978-966-542-454-3 (т. XVIII)

18-й том «Творів» Леся Танюка «Щоденники без купюр» охоплює жовтень-грудень 1967 року. Він продовжує історію пошуків автором власного самоусвідомлення й сенсу буття — на лезі доби — напередодні Празької весни; театральне й літературне життя, самвидав, історія в персоналіях і документах. Це передовсім Сталін і сталінщина — як проблема і як феномен виходу із закута; національний чин і комуністична ідея; втеча Світлани Аллілуєвої та її мемуари. Це маловідомі тексти Курбаса, Хвильового, Миколи Куліша, Йосипа Гірняка, Юрія Блохіна-Бойка, Михайла Добрянського, Віри Вовк, листи І. Світличного, заява М. Гориня, «Останнє слово на суді» Вячеслава Чорновола.

Серед персонажів киги — Данте, Бодлер, Пікассо, Ейнштейн, Бердяєв, Бухарін, Мрожек, Чапек, Андрій Платонов, архітектор Костянтин Мельников, Альфред Шнітке, Віра Марецька, Юрій Завадський, Леонід Єнгібаров та Чингіз Айтматов.

Завершує книгу промовистий есей Віктора Некрасова, публікацію якого автор присвячує 100-річчю з дня народження письменника (1911-1987).

ББК 84.44

ISBN 966-542-189-1 (серія)

ISBN 978-966-542-454-3 (Т. XVIII)

© Танюк Л. С., 2011

© «Альгерпрес», 2011

Озирнись у минуле: скільки уже переворотів пережили держави! Можна передбачити й майбутнє. Воно буде викінченим у такому ж сенсі й не вийде за межі звичних на сьогодні явлень. Отож не так уже й важливо, спостерігатимеш ти людське життя впродовж сорока чи впродовж десяти тисяч років. Бо що ти побачиш нового?

Марк Аврелій, – либонь, єдиний з імператорів, який спромігся бути філософом.

«Марк Аврелій – не єврей ли?!» –
(із записника І. Ільфа)

1967

жовтень-грудень

Зошит №29

Мама пішла з Оксаною на прогулянку, у них порозуміння, а я – благо неділя! – засів за переклади. Зробив майже розділ з Крега (розуміючи, що це марна праця, дев'яностовідсотково – ніхто не надрукує, а проте втік не втік, – побігти треба); а потім сів за пані Орисиного Аполлінера, якого дав мені Крюба. Не пішло, надто розгонистий автор, забагато надбудов. А настрої у мене зовсім інші. Без Неллі самотньо й кюхельбеккерно... Не сподобались ні болгари, ні турки, яких у мене вдосталь – оригінальних. Сів за Гете; і зовсім не те.

Згадав, що місяць тому Марина Орлова принесла мені Арагона, вона робить підрядники для когось із російських перекладачів, отож має напихати оригінальні тексти. Один вірш дуже потрапив на мій нинішній настрій. І ось що в мене вийшло (мабуть, перший шкіц, сирий):

Я вірю в тебе, як у дух світання,
Як в присмерки пташиних голосів,
Я вірую у тебе, як у море,
Як у троянду, що вночі розквітла.

Я вірую – ти на фронтоні світу,
Де сонце обертається на сніг,
І полум'ям стає повітря;
Я вірую в тебе, небокраю мій!

1 жовтня,
неділя

Мій перекладач з
Арагона



Л. Арагон

Я вірую у тебе до зомління,
 До подиху останнього в знемозі,
 До шалу самознищення і смерті,
 Я вірю в тебе, о моя єдина,
 Хоч би й життя лишилася краплина!

Я вірю в тебе, о моя нічице,
 При пам'яті й в непам'яті – я вірю,
 Попри самуми, шторми і сніги –
 Магноліє безсоння і жаги!

У нас Арагона подають більше як громадського діяча, він і в компартії, і підпільник-макі, і автор «Ножа в серце» (Драч устроїв ножа в сонце) та роману «Комуністи». А я захотів було перекладати його поему *Les yeux et memoire* («Очі й пам'ять»), там стільки шалу й чуття! Ну та це теж на потім, – як уже закриють геть усе мені в театрі...

У французів усе не так, як у нас. Там можна бути політичним публіцистом – і писати майже еротичні вірші. Принаймні, поезії Арагона (деякі) жодним соціалістичним реалізмом не назвеш!.

*Ще одна
 пригода Івана*

P.S.

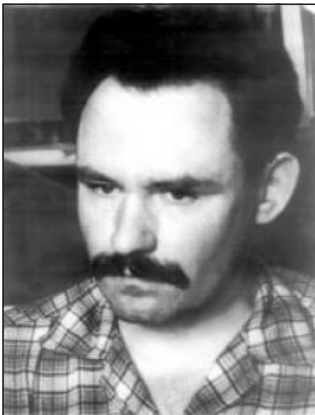
А цей химерний post-skriptum дописую вже поклавши Івана спати. Перша ночі, клацати на машинці негоже.

Записати треба, бо вийшов майже детектив...

Я був певен – Іван уже в Києві, – сам же його посадив у вагон, поїзд рушив, і «вусате сонечко» помахало мені рукою з вікна.

А півтори години тому – дзвінок у двері: Іван Світличний. Без наплечника, з невеликою торбинкою.

Ось що він розповів. У вагоні він побачив знайомого з інституту літератури чи когось із спілчанських, я не розпитував – хто саме. Той помінявся з жінкою, яка була з Іваном – і перейшов до нього, до Івана. Чи Іван помінявся з жінкою і перейшов до того хлопця, швидше так.



Ів. Світличний

А потім якісь **двоє** з сусіднього вагону ніби випадково зазирали в купе... Й Іван впізнав одного з них – запам'ятав по Володимирській...

– Отут мені й подумалось – це ж вони мене «проводжають» – мабуть щоб зустріти й зробити в Києві «шмон».

– І ти?

– Я домовився з тим хлопцем, що він завезе мого наплечника. Вийняв звідти те, що може їх зацікавити, ось воно в течці – і вийшов на першій зупинці на вокзалі, ніби в буфет – і «арівідерчі, Рома!» Вранці вже був у Москві, але до тебе не пішов, хто їх знає, чи не стежать. Увечері взяв таксі, заїхав он аж з того боку – з-за дитячого садка... Нікого не було – і от я тут.

– А книжки?

– То хлопець надійний. Там нічого «такого», самі словники і філологія... З Льолею я вже говорив – той хлопець їх уже завтра завезе.

– А не сказав, чи справді «шмонали»?

– Хто ж таке по телефону розповідатиме. Потерпимо...

Отакий майже пригодницький фільм. Такого юнацького заповзяття від Івана Олексійовича, виваженого й майже флегматичного, я не чекав. Розповів він про свій трюк майже з азартом, з вогником в очах – мовляв, пошив контору в дурні, - наступного разу...

– А наступного разу – я й не знаю, – завершив Іван, посміхаючись.

Випили на ніч по чарці, і він солодко спить. Найбільше цікавився Оксаною, він же її бачив лише в суботу, я забираю малу з садка на вихідні... Мала від нього не відходила...

Мала рацію Леся Українка, – «ми в облозі, треба виставити вартових, але жити так, ніби нема облоги...»

Івана з хати не випускав, поїхав сам брати йому квиток (до Києва), цього разу на літак. На завтра.

Льоля дзвонила, я Івана до трубки не покликав, сказав, що не знаю, де він, може, в якій коханки затримався, але пообіцяв Льолі, що от-от сам буду в Києві, то розповім,

**2 жовтня,
понеділок**

якщо знатиму щось нове. Нас абсолютно точно **підслухували**, у мене інтуїція. Та й Льоля розуміла, що не час говорити нічого всерйоз...

Іван оцінив мої старання: «Конспіратор!»

І ми перейшли на турків, яких хочемо видати на «трюх» – Світличний-Танюк-Халимоненко.

Антоненко став Давидовичем після одруження, взявши за дружину актрису Давидович.

. . .

Розмова з Іваном про Блакитного, про боротьбистів. Дзюба говорив Світличному, що існує документ за підписом Леніна – на знищення боротьбистів.

Тобто – зовні йшлося ніби про злиття, про влиття боротьбистів у компартію, насправді ж – про знищення?

Дзюба розповідав, що бачив цей документ на власні очі.

То його можна знайти десь в архівах? Чи є десь у «Творах»?

З тієї ж розмови про Дзюбу:

– Маєш рацію, там є поспіх. Але це можна зрозуміти, він написав її одним духом, за чотири місяці! Таку річ! Звичайно, сьогодні її треба було б дуже доробити, доповнити... Але воно вже пішло в люди – не зупиниш. Та й Іван Михайлович не дуже зараз за новий варіант візьметься. Хоч у нього все це не перегоріло; помиляються, хто так думає. Він ще своє скаже.

– Він не політик, він проповідник. Це інша аура, інша аудиторія, інший модус життя. Дзюбу над усе цікавить етика явища, правда-неправда. Він дуже болісно переживає неправду, з такою реакцією іти в політику ризиковано.

**3 жовтня,
вівторок**

Нічого особливого. Вихідний у театрі Маяковського.

Проводжав Івана. Здалося мені, тепер усе буде добре. А він жартує:

– Якщо й цього разу з півдороги повернусь, то лише вистрибнувши з парашутом.

– А вистрибнув би?

– Вистрибнути – не штука, штука – приземлитись...

Остання фраза:

– Найбільша втіха – побачу в Києві твою Неллю. І переконаю її, що нічого їй вертатися до Москви. Нащо їй Танюк, як у неї є Світличний?

Існує версія, що у переклад письменники тікають тому, що всього іншого їм робити не дають. Я й сам це не раз говорив.

У мене ж воно не завжди так. Іншомовні тексти мають чар загадки. Ніби опиняєшся в іншому середовищі, – у чужому лісі, у вирі нових і химерних образів, а вони завше – відкриття. Шарада, кросворд, потреба нових зусиль, намагання приручити чужу думку, дати своє ім'я незнайомому... виникає азарт змагання, необхідність підкорення того, що не піддається.

Ось і зараз – у мене безліч планів і пропозицій на театрі (авжеж, за винятком України – там шпана тримається міцно), а левину частку часу віддаю читанню, і хоч-нехоч – пориває до перекладу. Українською ще нема такої сили текстів! Жодна свідомо свого «Я» нація не може собі цього дозволити.

З іншого боку: ну хіба перекладеш належно іншою мовою Миколу Куліша? Російський текст «Патетичної сонати» – все-таки не те.

А це – суттєво. Ідеологія тисне на Куліша, цензура обклала його як вовка – і він хоч не хоч примушує себе «розвінчувати» Марину – про це й у листах до Зенкевича є. Тобто раціональну установку він на це має. А серцем протривить і – поза його усвідомленням – сама фактура тексту – ушляхетнює Марину, додає їй глибини, української душі... Тобто, намагається зробити одне, а талант диктує протилежне...

Моє бажання перекладу – потяг до виходу з лабіринту. Воно аналогічне тому, що я роблю в театрі – порив до світла, залучення інших до таємниці, яку розгадав я. Якщо в театрі це «образне перетворення», то в перекладі це – «перевыражение жизни». Саме тому, що тут більше, ніж в

чому іншому, залежиш від об'єкту перекладу, збуджується азарт противенства, підносишся ще на одну сходинку самоявлення... (самовияву). Тобто між поетом і перекладачем такі ж взаємини, як між Драматургом і Режисером. І вистава режисера – твір новий. Так само переклад Миколи Лукаша – твір і Гете, і Лукаша, на цьому вони конгеніальні. Якщо йдеться про **український** перевираз Гете.

СЕМЕН КИРСАНОВ



С. Кирсанов

*Семен Кирсанов
«Переводческое»*

ПЕРЕВОДЧЕСКОЕ

Ко мне зовет периодика —
нет ли какого переводика?

Но я боюсь!

Переводить —
как в мир теней переводить.

И мнится мне,
что переводчик —
Харон,

чья холодна рука.

Он скорбной тени перевозчик
На брег чужого языка.

Нет, нет —

я признаю заслуги!

Да, да — мы подлинника слуги!

Но подлинник всегда один,

Упрям и непереводим.

Ему на свете жить противно
поэмою переводной,
как не желает быть картина
картинкою переводной.

Вот на утесе Лорелея
в оригинале.

А под ней
поддельной кисти галерея.
позирующих Лорелей.

Мы сохранили точность смысла.
А вот поэта нет. Он смылся.

Сейчас я говорю от имени
оригиналов.

На звонки
ответствую – люблю стихи
предельно непереводимые
ни на какое языки!

Вот их – во славу переводчества
переводить мне очень хочется.

(«Москва», 5– 1967)

Під час тієї дніпровської подорожі Іванисенко сказав, що вони з Кочуром дали Ігореві Калинцю рекомендації для вступу в спілку. «Вогонь Купала» я маю, поезія гарна, але не видатна. Світличний, однак, вважає, що Ігор – один з найперспективніших після Драча-Вінграновського-Ліни Костенко, традиції Богдана-Ігора Антонича плюс українська міфологія. Пообіцяв написати про нього фундаментальну розвідку. Три його нові абсолютно класні поезії він мені передав, але я вже залишив їх Дейчеві для Льва Озерова, для перекладу. Не зробивши собі копії.

Втім, Світличний обіцяв борг покрити – ще до цього приїзду мав привезти мені не три, а більше – Калинцевих віршів. Неодмінно, сказав, передасть.*

З самим Ігорем ми не дуже й знайомі – бачив його у Львові періоду «Гуски», а потім вийшло так, що я привів його в майстерню на Репіна, до Алли. Коли саме? Якось це

* Йшлося про «Відчинення вертепу» (Л.Т. - 2008)

пов'язано мені в пам'яті з вагітністю Неллі, мабуть, квітень, три роки тому...

Якщо не помиляюсь, він на рік молодший. Вродливий, тендітний, очі величезні, – видався мені тоді років на двадцять... Намагався жартувати, а очі сумні.

Україна все одно проростає талантами, хоч би там що.

* * *

*Мій лист до Н.К.
Від 10.67*



3.X-67р.

Нель!

Нарешті 3-го одержав од тебе першу листівку. Відповідь прийде тоді, як ти будеш у Херсоні. Але передаю тобі її з Мик. Мерзлікіним, який був у мене тут і завтра летить у Київ.

Сьогодні полетів літаком Іван (якщо не спізнився у Внуково і не повернеться раптом ночувати).

Про які приємні прогнози ти пишеш? Чи не маєш ти на увазі книжку Крега для «Мистецтва»? Можу тебе порадувати: вчора одержав листа від О. Микитенка, де він пише, що «книга ця передбачена в перспективному плані серії «Пам'ятки естетичної думки», і ми охоче приймемо вашу пропозицію щодо перекладу «Мистецтва театру» і підготовки передмови та приміток до українського видання.

Орієнтовний час випуску цієї книги – 1969 рік. Рукопис здати – не пізніше травня 1968 р. Угоду на переклад, статті й примітки можна буде укласти десь під Новий рік. Гонорар за переклад – 100 крб., за статтю – 300 крб., за примітки – 80 крб. за аркуш.

Але, Нель, зверни увагу ось на що: до Нового року треба подати пробний аркуш українського перекладу разом з англійським оригіналом.

Я вже замовив через Емму англ. текст (книгу – видання 1911 р. і останнє). З тим, щоб передрукувати одну-дві англ. статті й перекласти їх до Нового року.

Ото й усе.

Вчора було новосілля у Є.М. Корш. Був Завадський.

Оксанка завтра третій день не йде в садок – кашляє. Лікуємо.

Нічого страшного – весь час питає, коли приїде мама. Тут пан Іван подарував їй різних іграшок – вони друзі – нерозлийвода.

Привіт тобі від Емми та Вовки.

Цілую-цілую-цілую!

Я.

Серденькові моєму пані Орисі – мої найтепліші обійми і бажання дочекатися від вас обох хоч одного пристойного листа. Ризикніть написати – про все!

Момент був урочистий, але я – пропустив. Кола навколо «Вдови полковника» зростають.

Залишилось відзначити цю подію бодай такими рядками:

Ильинский на «Вдове»! Атаас!

– О сир, играла я для Вас!

– Полковник твой рожден был хватом,

Слуга – Тебе, отец – солдатам!

О, Верочка Петровна! Ты

Достойна маршальской звезды!



І. Ільїнський

А ще він сказав, що сам охоче зіграв би Вдову. І це йому нагад про роки минулі.

Після чого Віра Петрівна – Ігореві Володимировичу:

– По рукам! А я у вас сыграю Городничего!

* * *

Лист від Н.К.

3. X.67 р.



Добрий день, мої любі!

Льоню, ти просиш мене писати не раз у тиждень, а я від тебе за 8 днів одержала єдиний лист. Твоя справа.

Добре, що з малою немає нічого страшного, але щоб сказати, що хвилювання спало – не можу.

Працюю в архіві. Навіть щоб переглянути матеріали, треба 2 роки. Я ледь-ледь закінчую 4-у папку. Після 6-ї години до 23.00 – я у п. Орісі. А коли повернусь з Херсона – лечу завтра в 15.40 – то буду з числа 11-12-го – жити у п. Орісі.

Справи такі. Соломарський відмовився від редакції. Шукають редактора. Верхацький відверто каже, що він дуже боїться щось писати.

До книжки Самійленко підключається Смолич – він майже нічого не знав про збірку.

Кузякіну бере Бажан, який ходив до Шелеста. Після 50-річчя (і в це навіть я повірила!) з Йосипенком будуть щось робити. Це точно. Розповім.

Тебе чекають у т-рі Ужвії, які відверто і не досить відверто говорять про те, що тебе провалять...

п. Орісі запропонував «Прапор» статтю про Курбаса – віддала...

Твого вірша теж надруковано у «Прапорі» в №9 – купила.

А сьогодні вийшов №9 «Ранку», і Кочур сказав, що там моя стаття. Ще у кіосках немає «Ранку» – буде після 16-ти. Куплю.

Майже всі новини розповіла. Дома (тьху-тьху) добре. Батько цікаво дуже-дуже працює, розповідав мені. Не пив поки що – навіть дивно.

Мама їде 5-го. Живіть там дружно. Поведи її кудись.

Як Наталя Миколаївна? Що встигла ще подивитись? Чи задоволена?

Чи краще малій з цією мікстурою? А нащо п. Іван її балує іграшками? Бач!

Да! Написала і сама передрукувала і вже відправила в ж. «Театр» свою статтю.

Про Міллера ще нічого не знаю. Сьогодні запитав Кочура.

От і все.

Всіх Вас цілую.

Я хороша. Сумую за Вами.

Ваша Неля.

Привіт Загорюям.

**Середа, 4
ЖОВТНЯ**

Разом з усім іншим Світличний взяв для пані Орісі й мого «Големанова». Нехай би пані Оріся зробила правки, якщо треба, і можна було б спробувати поставити десь на Україні. Дуже воно підходить все – і під Бабійчука, і під Даденкова, і під Скабу з його «академічними» вихиласами. Калоянчев у Болгарії дав соціальний тип пристосуванця до влади, патріота високого крісла – й не пошкодував барв для оточення...

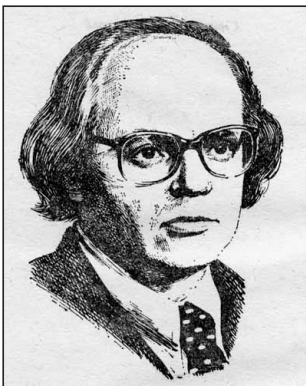
Не знаю, втім, жодного з керівників українських театрів, який відважився б заявити це до постави. Лелію надію, що, набравши ваги тут, зможу зробити це сам – за хутором Михайлівським. Виходить же дещо у Драча, в Осики... Я про ідею Крушельницького – поставити Стефаника. Втім, вони й не чули про те, що Крушельницький розповідав нам на лекціях. Співпало.

Медом по серцю – «Літературна Україна»! Два переклади Драча – з Рафаеля Альберті й з Аллена Гінзберга. Другий – бездоганий.

Але й уся публікація Драча – «Сполето, поезія, 1967» – мені сподобалась. Рано гарячі голови його ховали, рано. Для мене особисто це ще й **мовна** школа, взірць образно-го слова, **перетворення**. Отже, –

*Драч
«Сполето, поезія»*

ІВАН ДРАЧ



СПОЛЕТО, ПОЕЗІЯ, 1967

Мене запросили у липні цього року взяти участь у фестивалі поезії в невеликому італійському містечку Сполето – це в горах на північний схід від Рима. Після спекотного, виснажливого Вічного міста Сполето було нереально делікатним, стриманим і помірним. Пропала в кукурудзяній гушавині звичайна собі

ріка, рудовода і міліюча, у нас Тібром звана, і поїзд за кілька годин вже був у місті «Фестивалю двох світів».

Що мені було досі відомо про Сполето? Надибав цю назву в «Подорожі до Італії» Й.-В. Гете. Знав, що тут виступали на фестивалях в минулі роки Є.Євтушенко та Є. Винокуров, а в святі музики брав участь Святослав Ріхтер. Ось і все — про характер і фестивалю, і самого міста довелось тільки чувати...

(Міг би перед від'їздом зазирнути в словник Брокгауза-Ефрона — Сполетіум згадується у 241 році до н.е. як римська колонія Умбрії, сьогодні це провінція Перуджа з собором XII ст., з фресками Філіппо Ліппі, з римським акведуком — 200 метрів довжини й 81 метр заввишки; Нагорі — замок, який з 1860 року — тюрма).

На вокзалі мене очікував Патрік Крег, англійський поет, ірландець по крові, що давно змінив Лондон на Рим й щороку, з чисто цехового патріотизму, займається організацією фестивалю поезії. Він, як справжня душа поетичних зібрань, чатував на кожного з прибулих і з першої ж миті зачаровував своєю щирою безпосередністю й гарячою увагою. Саме Крег і організовував переклади для всіх виступаючих і тримав нас у курсі всіх подій фестивалю. Його довготелеса постать в синій тенісці виринала для мене, та й не тільки для мене, то тут, то там у фестивальному вирі як рятувальний поплавок.

Сполето — місто дивовижної блакиті над головою, химерно переплетеного лабіринту вузесеньких вуличок на землі і празникового спокою в душі. Місто саме по собі було найчарівнішим учасником фестивалю, воно пристосовувалося до його сімейного ритму і настрою, з невеличкими траторіями і римським театром, старовинною фортецею на узвишші, вночі підпертою палями прожекторів, і настирливими суперсучасними автомобілями, що, здавалось, розшттовхували затісні вулиці і вискакували скажено зненацька з розпашілими очима — оці натреновані вівчарки прогресу. Рої стрижів шаленіли над безмежно витонченими каскадами покрівель з круглої червоної черепиці, хтось поколошав їх спокій: ген з того заграбованого балкона, здавалось, міг вискочити на світанку Ромео і, потираючи скроню з безсоння, стрибнути на свій зарошений моторолер. Старовина проковтнула сучасність. У реальності свого буденного існування на чужині за-

вжди переконуєшся з часом, у Сполето ж усе вимірювалось на години. Розписна американська точність намагалась прищепитись на римському стовбурі.

Щоденно о 12 годині починалась програма з симфонічної чи камерної музики. Щовечора о 9 годині – театральні вистави, вистави опери та балету. Найцікавішою з них була, безперечно, постановка опери Моцарта «Дон-Жуан». Ставив її сам президент фестивалю, відомий італійський композитор Джанкарло Менотті. Гідним партнером його в оформленні сцени був один з найбільш сучасних скульпторів Генрі Мур. Мені вперше довелося бачити таке сміливе скульптурне вирішення сценічного інтер'єра. Шорстка фактура зрадників і химерні марсіанські мурівські жінки так визивно вдало контрастували і тим доповнювали музику геніального віденця XVIII століття. Симбіоз Моцарта і Мура був не тільки доречним і цікавим, але й дивовижно оздоровлюючим – огортало озонуючим.

«Лускунчик» Чайковського у виконанні Штутгартського балету і вистава ескізів театральних костюмів Бакста, італійський поп-арт і паризькі шансоньє, знаменитий клуб «Диогена» з співаками-неграми, дотепними й красивими, безтямно закоханими в негритянський фольклор Америки і німецьке північне кіно 20–30-х років – ось кілька граней цього шаленого фестивального калейдоскопа. І все ж попри надзвичайну розмаїтість програми, Сполето – місто старовинне, іронічно веселе і затишне – огортало все це різнобарвне диво в свої сімейні середньовічні шати. Смолоскипи над підворіттями, роздмухані то гірським вітром, то темпераментними вибухами італійського реготу, показували свої вогненні язики химеріадам атомної цивілізації – дзвіниця Сполетовського собору радо озивалася на поклики «Меси сі мінор» Себастьяна Баха і вибачливим подзвоном прощала галопуючі викрутаси сімнадцятилітніх католичок.

О 6-й годині вечора починалися виступи поетів. На фестиваль приїхали й виступали в театрі Кайо Мелісе з читанням своїх віршів Рафаель Альберті (Іспанія), Ігуда Аміхай (Ізраїль), Омеро Арідіс, Хосе Еміліо Пачеко та Октавіо Паз (Мексика), Інгеборг Бахман (Австрія), Джон Берімен та Аллен Гінзберг (США), П.Й. Каванах, Стефан Спендер та Чарльз Томлінсон

(Великобританія), Альфонсо Гатто і Джузеппе Унгаретті (Італія) та автор цих рядків.

Так багато поетів. Поетів не може бути багато — цей поспіхом народжений афоризм бунтівної свідомості, ця захисна реакція перебірливого сучасного інтелекту перекреслювалася буденною присутністю таких відомих і невідомих мені майстрів поетичного слова. Згадувались жорсткі слова поляка Тадеуша Ружевича, вивергнуті не стільки з глибини самопоїдаючої совісті, а більше усвідомлені як солоні концентрації об'єктивної істини:

«Уявіть собі, товариство, сміх слухачів, котрим якийсь добродій признається: я — поет. Що в тім смішного? Чи колись хтось ствердить: я — священик, міністр, поліцейський, візник, перукар, фізик, дроворуб... чи той хтось наразиться на сміх зібрання? Ні! Справа гірша натомість, з таким фахом, як кат, гибель, злодій, фальшивомонетник... того визнавати не годиться, в тім не признаються... ніхто також не представляється зібранню як садист, содоміст, імпотент, філософ... поет? Чи ж поетові неможливо сказати: я — поет, чи справді вибухне сміх у залі? Очевидно, сталися якісь зміни, які не дозволяють публічного визнання, так, визнання, повторюю, тієї вини. Визнання каліцтва, тої соромливої хвороби...»

Морозний душ Ружевичної рефлексії може охолодити найгячіші поетичні голови. І, м'яко кажучи, ніяковість за свій прибраний фах поступово зменшується, коли вслухаєшся в рокітливі тони голосу вічного іспанця і довголітнього вигнанця Рафаеля Альберті, отого, що «воював у небі з ангелами» і, поранений, упав долі, крила ламаючи: -славний «співець республіки» до останніх днів брав участь у громадянський військовий льотчик-республіканець, і — покараний франкістським Мадридом заочно на смерть — перебуває зараз у вигнанні в Римі. Альберті, який чино стверджує своє слово. Рафаель Альберті, поет, який з глибоким хвилюванням згадує про дні Шевченківського форуму у Києві 1964 року, Рафаель Альберті, воїн, поруч з яким випала честь виступати і мені, представляючи українську сучасну поезію на фестивалі.

(Іван трохи передає куті меду з тією війною. Може він — воював «з ангелами», але я достеменно знаю, що

він два роки, 1936-1938, редагував там журнал «Синій комбінезон» і керував пересувним армійським театром республіканців. Стосовно ж «ангелів», то я маю старе видання, іспанською – «Sobre cos angeles», 1927, саме про ангелів, журба й народні мотиви.

Головне – він ажніяк не поет-публіцист, яким його намагаються в нас подати. Я планував перекласти його офорт «Noche de Guerra en el Museo del Prado», 1956, читав це в російському перекладі – блискуча основа для макабричного телевізійного кінофільму – картини музею Прадо під бомбами й мінами...

Навіть у такому сюжеті публіцистики мало, є висока поезія.

Драч вибрав для перекладу «Битву ангелів»: це більше космогонія війни, ніж відгук «поета-комуніста» на «антимілітаристську тему»).

Найколоритнішою постаттю з-поміж прибулих був, звичайно, найбільший серед сьогоднішніх американських поетів авангарду «король нью-йоркських битників» Ален Гінзберг. Він приїхав на фестиваль до Італії саме після того, коли його затримала поліція на Третій авеню біля радянського представництва в Нью-Йорку. Поет йшов на незаплановану зустріч з прем'єром О.М. Косигінім, який, як писали журналісти, мусив тоді задовольнитись товариством Джонсона. Цей декоративний, але дуже ширий виклик автора «Кадіша» і «Гвалту» американським охоронцям порядку був не тільки жестом поета, розрахованим на популярність, але й виявом глибокого прагнення більшості американців до порозуміння і миру з людьми радянськими.

З великою гривовою смолистого волосся, з широкою чорною бородою і гримучими разками чорного наміста на грудях, смутноокий і дотепний, наркоман і буддист, дивовижно обдарований учень і послідовник Уільяма Карлоса Уільяма збуджував загальну увагу. «Чао, піколо!» – прощалися з ним на добраніч о 5-й годині ранку гурти високорослих парубків Сполето, а мені він нагадував нашого сільського батюшку, доброго, підпилого веселуна, що так полюбляв грати в скраклі на вигоні. Трагічне неприйняття поетом сучасної цивілізації, війна з технологізованим американським, та хіба тільки американським, суспільством, проявляється не лише в ритмах його поезій, а й у способі життя. І коли гінзбергівські ляпаси суспільному смакові примушують згадувати екстравагантні

манери раннього Маяковського, то шорсткість, безкомпромісного світосприймання йде, може, не тільки з уїтменівських джерел, а також з сучасного Езри Паунда:

Міриади загинули,
І найкращі з найкращих між ними —
За суку стару, за суку беззубу,
За полатану цивілізацію.

До речі, згасаючий Езра Паунд теж з'явився в останні дні фестивалю — його голова майнула в оперному театрі, мов біла кульбаба, яку ще пожалів вітер часу.

«Я вважатиму, що ти намарне сюди приїхав, — казав мені Гінзберг, — коли я не покажу тобі Ассізі.» Ми дістались в автобус і невеликим гуртом приїхали в гості до Франціска Ассізького і Джотто. Маса туристів відвідують Ассізький собор з фресками Джотто — цю Києво-Печерську Лавру католицтва, де похований святий Франціск. А Гінзберг років десять тому кілька літніх місяців і днював і ночував тут на зеленій траві, як справжній битник, під церквою, намагаючись своїм розкутим верлібром вийти краще з ситуації у змаганнях з солов'ями, ніж святий Франціск.

На фестивалі виступав Аллен у супроводі якогось дивного інструмента, схожого на дитячу гармонію з кількома клавішами — частину поезій він виспівував як справжній тибетський далай-лама на превелике задоволення залу і справжніх цинітелів слова, і звичайних снобів, решту віршів прочитав темпераментно і драстично. Театр Кайа Мелісо шаленів.

Серед мексиканців виділявся Октавіо Паз. Ставний, смуглявочолий дипломат, посол Мексики в Індії, він, за свідченням критики, — один з найславніших іспаномовних поетів. Співець Юкатану, суворой землі Майя поєднує в своїй творчості модерність вислову з глибокою «мексиканськістю» й має нині домінуючий вплив на поезію свого краю.

Мені ж випало виступати з відомою австрійською поетесою Інгеборг Бахман та вже згадуваним Алленом Гінзбергом. З англійських перекладів моїх віршів нашвидку було скомпоновано програму, вони ж стали основою для перекладу їх на італійську — української мови, звичайно, ніхто з перекладачів не знав. Кожен поет читав вірші рідною мовою — переклади ж англійські або італійські, відбиті на ротапінті, слухачі мали на колінах.

Кілька чоловік у Кайя Мелісо мене розуміли – це був Ігор Костецький, український письменник та видавець з-під Штутгарта, його дружина, німецька поетеса Елізабет Котмайєр, які приїхали в Сполето, щоб зустрітись зі мною, та польський поет Єжи Гординський, родом зі Львова, римський кореспондент газети «Zusie literackie». Головуючий Патрік Крег сказав кілька слів про Україну й українську поезію з моєї намови – я був переконаний, що більшість людей у залі вперше сприймають такі поняття, як Україна і Шевченко. Після вечора дехто з італійців старшого віку, яких солдатська доля була закинула до нас, згадав собі дивне місто над Дніпром з не менш дивною назвою, а коли в «Клубі Діогена» мене просто примусили читати вірші, то справу популяризації української поезії, зокрема й України взагалі, я міг вважати фактом доконаним – одна літня, але ще досить мила французенка після виступу по-російськи попрохала мене конфіденційно передати вітання маршалу Жукову, з яким вона познайомилась ще в Берліні 1945 року. Жарти жартами, звичайно, але ж в Італії про українську літературу навіть письменники знають дивовижно мало.

Ігор Костецький та Елізабет Котмайєр збираються ближчим часом у серії видань «На горі» видати латиною й українською мовою праці Юрія Дрогобича – великого українського вченого XV століття, ректора Болонського університету в 1481-1482 роках. Сама постать автора «Прогностичного судження» могла б надихаюче сприяти нам у налагодженні італо-українських зв'язків...

І знову – Рим. Дивлюсь вгору, на небо мистецтва – на «Страшний суд» Мікеланджело в Сікстінській капелі. Дивлюсь поруч – скільки тут захоплених очей. Скільки захоплених віруючих і атеїстів, протестантів і буддистів. Скільки католиків – Сікстінська капела, може, більше затримала віруючих, ніж усі папські армії минулого. Могутній Христос з мускулатурою важкоатлета. Група знайомих студентів і їхній абсолютно констатуючий і трохи здивований шепіт: «Поет», їхні ковзаючі погляди: ще водяться на світі такі дивні пташки, як поети. Згадую ще одну деталь: поет, з яким я так мріяв познайомитись і який був запрошений на фестиваль, в Італію не приїхав, – Яніса Ріцоса, великого подвижника поезії, лицаря лова і діла, грецькі фашисти посадили за ґрати...

Сполето залишиться в пам'яті як дивовижна казка з щасливим кінцем – ніщо в мистецтві слова так не віддалене від життя, як казка, і ніщо так впритул не наближене до солоного ядра життя, як вона.

Л.Т. Від чого походить слово «Сполето»? Від римського військового терміну – Spolia.

Це означало зняті з ворога трофейні обладунки й навіть військові трофеї: перемога не вважалась цілковитою, якщо з ворогів не знімали шоломи, кіраси, бойові рукавиці, зброю, якщо не забирали їхні колісниці, щити, знамена, зброю. Все це потім виставляли – в соборах, прикрашали ними тріумфальні арки. Місце виставок – атрій чи вестибул. Сполія вважались священними і переходили до нового володаря, якщо дім продавали.

Коментар з 2008 року:

Уже сам підбір прізвищ – відважна акція: Езру Паунда пропустили редактори, бо явно не знали, що за один... Та й Аллен Гінзберг не з шанувальників «радянського способу життя».

1983-го року Драч видав «Духовний меч», я перекладав у Москві цю книжку російською. Там є й ця стаття – про Сполето. Виявилось, цензура «Літ. України» зняла йому в 1967 р. наступний абзац:

«Великого успіху на фестивалі досяг Вроцлавський експериментальний театр своєю постановкою п'єси Кальдерона в переробці Юліуша Словацького «Затятий чернець». Театр має чудову трупу акторів. Його жорсткуватий, аж до солоного натуралізму стиль постанови був реалізований трупою бездоганно і мав багато схвальних відгуків в італійській пресі».

А в книзі, зокрема, знято прізвище Єжи Гординського, якого, мабуть, переплутали з емігрантом Святославом Гординським...

У книжці Драч відновив абзац про Вроцлавський театр. Але слід пояснити, що йдеться про легендарного польського режисера **Єжи Гротовського**, чия студія тоді працювала у Вроцлаві. Вистава за Кальдероном-Словацьким називалась «Стійкий принц», Драчеві поталанило побачити тоді одну з найбільш знакових вистав Європи 60-х років. (Л.Т.)

Театрові Комедії (Акимов) дали звання академічного. Микола Павлович вірить, що от-от почнуть будівництво нового театру – для них. Біля станції метро «Парк Перемоги». Найбільший фокус у тому, що сценічне коло, яке подає декорації, буде обертатися... навколо зали для глядачів...

Це – Давид, – каже, прочитав десь у газеті. А проблема сценічного кола – накладного, подвійного – для нашої вистави, Боровський стежить за всіма новинками.

Вистава йтиме у двох планах. На першому плані рухається назустріч глядачеві автомашина, в якій Меншиков їде на експеримент. Автомашину Давид пропонує зробити **прозору**, скелет-макет, абрис машини – так малюють машину на кресленнях. Сюди до Меншикова «підсідають» ті, з ким він веде подумки дискусію, аналіз – **чому не виходить?** Фанатично відданий науці, він відрізає від себе: все – кохану, друзів, рідних, учнів – аби віддатися головній меті, експериментові. Всі ці «тіні» «підсідають» на передне чи заднє сидіння – і зникають, після чого машина, розташована на рухомому колі, зникає за центральним станком, щоб після епізоду на центральному станку з'явитись знову. А щоб підкреслити рух машини, на центральному станку закріплені дорожні стовпчики, які летять **назустріч** машині. Їхня швидкість і є швидкість машини.

Обтявши всі зв'язки, все людське, емоційне – Меншиков не встигає доїхати до мети. Катастрофа. Скрик гальм, музичний акорд, вибух світла – темрява – на станку бачимо кермо від авто і колесо, яке ще докручується, щоб упасти...

У другій дії плівка ніби прокручується назад. На станку вгорі тепер дія умовна, а внизу, на тому колі, де була машина – реальні фрагменти того реального інституту, тієї лабораторії, які раніше були на високому станку по центру, де тривало життя реальне, побутові сцени.

Плівка назад – себто коло йде у зворотний бік, повільно й майже непомітно. А вгорі – Саша Лазарєв у білому костюмі, сам-один – у монолозі: чому так сталося, в чому була помилка? І що важливіше – ідея чи реальне життя? Ми

розуміємо, що це мить критична, він на межі смерті-життя, і цей **самоаналіз** – перед смертю або...

А щоб підкреслити умовність площадки, Давид розташовує ті стовпчики тепер уже на циферблаті високого станка; за стрілку цього годинникові править постать Меншикова-Лазарєва – і тінь від неї...

Одержую колосальне задоволення від роботи з ними. Ці молоді актори мають школу; без звички награвати, – вони краще не доберуть, ніж дозволять собі перебір. А головне – з ними цікаво як із співбесідниками, це школа **розумного** театру. Але не раціонального.

Я не дуже багато часу витратив на застольний період. Вони розуміють мене з випередженням, не удаючи цього; Охлопков зібрав справді **нову** молодь.

Дзеніс Освальд, історик, член-кор. АНУ президент ВУАМЛІН. Єжовці приписали йому керівництво к/р. (1896 – 1937). Латиш. **Розстріляний**.

Воронович Ірина (1907 р. н.). Дружина Г. Кочура (1932 р.). Закінчила УНО (1934). Арештована 1943 р., в Полтаві, на 10 років. Вийшла 1953 р. Син Андрій – 1933 р. н.



Т. Кочур

4 жовтня 1967
Київ

*Лист С. Білокопця
вч. 10.67*



Неллі!

Вибач, будь ласка, за деяку затримку. Бібліотека не працювала два дні. Вірніше, не не працювала, а перетягали фонди. Серйозно. «Без дураков». Крім Аполлінера є ще «переклади та переспіви» з Верлена, Рембо, Сюллі-Прюдона, Ередіа, Малярме, Мерілля, Рішпена, Гіля, Пегі, Вільдрака, Барбюса, Вайян-Кутюр'є, Муссінака, Елюара, Арагона та Добжинського. Напиши, що ще потрібно, – надішлю ще цього року.

Прошу дуже не забути про моє прохання відносно напевно точної копії лєнінських документів. Я дуже хочу це мати. Маю на увазі майбутнє використання. Бачиш, – все-таки маю!..

Ще. Хтось колись мені розповідав, нібито у Леніна в рукописі не «искусство должно быть понятно народу», а «искусство должно быть понято народом», і що так і друкувалося (я це бачив сам). Чи не можеш дізнатися, що трапилося? Це ж страшенно важливо! «Две большие разницы»... Якщо справді перший із наведених висловлювань зфальсифікований, і у Леніна – другий варіант, – можна зробити прегарну статтю. І це матиме величезне значіння. Для того необхідно звернутися до рукопису. Чи не можеш це організувати?

Протоколи можу зробити у лютому-березні. Це якраз після вакацій, коли маю на увазі зробити кругосвітне турне од Харкова до Львова через столиці за нарбутівськими матеріалами.

Чи не можна дізнатися, як ся має Мітрохін. Як він зараз себе почуває. Мені він просто необхідний (до кінця року). Що з ним?

Днями напишу Танюкові. Якщо встигну передрукувати, щось надішлю.

На все.

Пиши ж.

С. Білокінь

Бачив Елю Поліщук. Не сподівалась, що пам'ятаю – днями Валеріянові Поліщуківі виповнилося 670.

5 жовтня,
четвер

Як і Чистяковій, їм дали свого часу в руки фальшивку про його смерть – 17 березня 1942 року. Насправді він загинув тоді ж, коли й Курбас, – кашкетінські розстріли на Соловках. Так з усього виходить...

Валеріан
Поліщук

Авжеж, Поліщук – авангардист, тяжів до Верхарна й Уйтмена, але ж у Росії ніхто не зачепив ні Сельвінського, ні... мабуть, тому, що вони були авангардистами «за», а не авангардистами «проти»? У нього було багато і про Леніна, і про комуну, і про електрифікацію – «Електричні заграви», збірка 1929 року. Коли Хвильовий писав «Рівняйся на Європу!», Поліщук випустив «Європу на вулкані»... Якогось особливого націоналізму за ним не водилось... Але Поліщук був талановитий, як на мене, полеміст і критик,

майстер необережних висловів. Отож влада й не стала розбиратися, хто є хто – косили всіх підряд, якщо знищили й Микитенка, а потім Хвилю і т. д.

Чому не зачепили інших з «Авангарду»? Приміром, Раїсу Троянker з її сексуальними поезамами? Чи Олександра Леваду, який потім всіляко відхрещувався від своєї «авангардної» молодості?

Мабуть, тому, що вони тоді все-таки «колихнулися» разом з партією. І не так активно, щоб резонанс пішов **в інший бік...**

Еля попросила пошукати їй «Музагет», перше число – там, сказали їй, є поезії Поліщука.

Розчарував її: там поезії не Валеріана, а **Клима** Поліщука.

Хвалив маяковців – а сьогодні без попередження не з'явився на репетицію Женя Лазарєв! В кіно платять дорожче. Інші намагались його покривати – попередив, що дружба дружбою, а служба службою. Аня Обручева з ЦДТ – його дружина; він (вони) були у нас на новосіллі, тобто сяка-така дружба.

Не годиться.

Нелля й телефонно доводила, що вірш мій – у «Прапорі», а не в «Жовтні». Але я нічого не посилав до «Прапора». Хіба пані Оріся – якісь мої переклади? У неї з «Прапором» дружба...

Могілянська Ладя (Ліда), поетеса (1899–1937). Родом із Чернігова, донька М. Могілянського. Вперше арештували 1928 р., заслали на Біломорканал. Вийшла, але в 1937 р. – знову арешт. Розстріляна.

* * *

5.10 67 р.

Сірий мій Зайчику!

Лист цей чекатиме тебе на пошті.

Сьогодні одержав нарешті листа від тебе (до нього була листівка). Я тобі написав один лист на Головноштамт, а другий – додому,

*Могілянська
Ладя*

*Мій лист до
Н.К. від 5.10.67*



третій передав з Мерзлікіним – так що ніяк не «за 8 днів... єдиний лист».

Мала в садок не ходить. Кашляє. Але почуває себе добре, грається й усе допитується, чи написав я мамі, щоб швидше приїздила. Не знаю, чи то вплив мікстури, чи мо що інше, але жодного разу за нею не було помічено нічого поганого.

Завтра вранці зустрічаю маму. А моя мама побуде тут до неділі – поїде в неділю, – Степан Самійлович шле шалені телеграми.

Репетирується мені в театрі Маяковського важко. Здається, посварюсь (і міцно) з Ж. Лазарєвим – ні з того ні з сього поїхав на зйомки. Очевидно, зніму його з ролі. Та й не виходить у нього. А пора гаряча, треба випустити спектакль до 15 листопада.

Ти певна, що мій вірш надруковано в «Прапорі», а не в «Жовтні»? А чому ж тоді мені прислали 15 крб. гонорару зі Львова (видавництво «Каменярь»)? Подивись і «Жовтень» № 9. А може щось пішло у котрійсь львівській газеті?

№ 9 «Театр» (Болгарія) мені ще не прислали. І листів звідти нема.

Маму поведу в театр обов'язково. В суботу (7-го) іде «Вдова полковника».

Молодець, що закінчила статтю. Пришли мені копію, якщо є.

Була в мене розмова з Дейчем, він говорив, що ти могла б взятися за те, щоб запропонувати «Искусству» збірку п'єс М. Куліша (рос. мовою), куди могли б увійти і «Мина Мазайло» і «Народний Малахій». Ти упорядник. Треба подати проспект – словом, поговорити про це. Привіт тобі від нього та Єв. Кузьмівни.

Напиши, коли повертаєшся.

Ми всі за тобою скучили, а я – нема чого й сказати. Тисячу разів цілую й обіймаю.

Я

Привітання п. Орісі. Щось вона зовсім не пише. Перекажи, що я її люблю.

Вітай Р. Пилипчука.

Маму зустрів. Усе добре.

* * *

Нель!

Сьогодні (6. X) був у Дейча й показав йому проспект на видання 3-томника М. Куліша. Упорядник – ти, головний редактор – Дейч. Обсяг – I том – 18 арк., II – 20, III – 22 аркуші. Разом – 60 аркушів. П'єси – всі які є. А в III томі – листи, оповідання, виступи, статті, щоденники.

Дейч віддасть це в «Искусство». Хай розглянуть як заявку на видання.

Бажано, щоб вийшло до 80-річчя Куліша (1972 р.).

Цілую й чекаю.

Гарне моє Зайчення!

Я

6. X. 67 р.

Музика
Ярослава

До «Списку»...

Музика Ярослава, 1898 р. н., художник, родом з Тернопільщини. Вчилась у Парижі. Арештували в Криму 1949 р. і засудили «за націоналізм» на 25 років. Вийшла в 1955 р., скалічена. Зараз викладає в Львівському ін-ті прикладного мистецтва (або звільнена в 1966 в час арештів).

**П'ятниця,
6 жовтня**

Мейєрович – музика, Давид – костюми, до яких він ще не брався. На якомусь етапі поділили так: Володя репетирує **реальні** епізоди, а я – все те, що Меншикову **мариться**. Хід цікавий, позаяк потім багато що вирішить монтаж. Адже кожен епізод «марення» йде в чергу з епізодом реальним; цікаві саме ці останні секунди зіткнень.

Цього року весь випуск студії увійшов до складу трупи – я про ЦДТ. Вперше – взяли всіх разом, без винятків. Шах-Азізов добре збалансував «Гусяче перо» й дещо інше – Печніков поставив «Як гартувалася сталь», дипломна вистава студійців: ЦК ВЛКСМ, райком, преса! Ось і в «Театральной жизни» – стаття Т. Кулаковської: у захваті.

Некрасова підкреслює у вступній частині, що це – четвертий випуск, і вперше такий – всі талановиті. Перед тим

вони зробили «Смерть Тарелкіна» – як на мене, багато цікавіше за «... сталь»; але Геннадій Печніков уже з другого курсу давав їм етюди на теми Островського (завбачливий!), – от і набралось на повнометражну виставу.

Павку грає Хотченков, перспективний юнак, я брав його в студію, він одразу видався мені потрібним для ЦДТ. Колесаєв (покійний уже) дав йому головну роль у виставі «Сыновья идут рядом» Соболева. П'єса слабенька, не розіграєшся, але Льоньку Хотченков зіграв як ескіз до Корчагіна. Була в нього ще одна роль, характерна – Расплюев у «Смерті Тарелкіна»: трохи аматорськи, але іспит на характерність він тоді здав блискуче.

Шах цвіте.

Ось я й мислю собі – куди пішов би ЦДТ без Петі Фоменка й без мене? В офіціальщину й політичне заробітчанство? І ці талановиті діти порозбігалися б у дорослі театри, бо на тюзівському героїзмі довго не витримали б. І «Гусяче перо», і «Матіуш», і «Казки Пушкіна» показали їм інший бік медалі, засвітили перспективу **ролевих перетворень**. Мабуть, добре для них, що прийшла Кнебель; педагог-Кнебель, людина культури, шанує не лише Станіславського, але й Михайла Чехова.

На героїці Колесаєва, а тим паче Геші Печнікова, ЦДТ забуксував би неодмінно. Після Ефроса у них почався спад...

Шах це зрозумів – і витягнув на світ божий мене, Петю Фоменка, шукає. Хоч, звісно, боїться (власної тіні) – злопам'ятний.

*З анекдотів
Єнгібарова*

**З анекдотів Леоніда Єнгібарова:
«Лавры и свитер»**

«Это случилось, говоря словами поэта, «на заре туманной юности». Заря нового клоуна, а это был я, превосходила все ожидания. Тумана было хоть отбавляй, особенно в голове.

Я приехал в один из наших южных красивых городов. Приехал на съемки нового фильма (со мной в главной





роли) и параллельно на гастроли в цирк. Букеты цветов от поклонниц, первые рецензии, первые аплодисменты...

Если к этому добавить, что я приехал не один, а с голубоглазой партнершей, что нам с ней вместе едва стукнуло сорок, вы поймете мое состояние. Была чудесная южная осень. Мы сидели на веранде, обедали и рассуждали о том, как обременительна эта проклятая популярность, как, вероятно, тяжело жить Олегу Попову, Фернанделю и Бриджит Бардо, особенно после

появления таких конкурентов как мы.

Неожиданно к нам подошел средних лет мужчина.

— Дорогой, — обратился он ко мне с южным акцентом, — на одну секунду подойди к нашему столу.

«И тут не дают покоя», — выражал я всем своим видом.

Уговаривал он меня минут пятнадцать. Я благодарил за внимание, говорил, что сижу с дамой, что я устал и т. д.

Но мой поклонник буквально умолял меня подойти хоть на секунду, я же, как и полагается быть звезде, был печален и непреклонен.

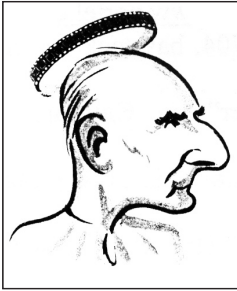
Тогда он воскликнул:

— Уважаемый, ты хотя бы повернись к нашему столу! Понимаешь, я тебя, конечно, не знаю, извини, но там сидит моя жена, ты к ней повернись, пожалуйста, она хочет посмотреть на твой свитер, чтобы потом мне точно такой связать...

С тех пор я одеваюсь поскромнее. И не каждый возглас восторга принимаю на свой счет».

**Субота,
7 жовтня**

Антоніна Михайлівна – не театрал; готуватися до походу на виставу почала майже зранку; щось підшивала, прасувала, постійно позирала на годинник і т. д.



Посадив її в партері, на найкращому місці, поруч сів Володя Загоруйко, в присутності якого вона найкраще почувалась – і вона подивилась «Вдову полковника»; грала Віра Петрівна. Я стежив за виставою з-за лаштунків, показуватись у залі мені ніяк не випадало, – праворуч від мами сів Утьосов з якимись двома жінками, а перед самим початком

*Кторов та
Утьосов на
«Вдови»*

прийшов мхатівський Кторов, постійно незворушний і ніби постійно здивований. Віра Петрівна з'їмпровізувала якусь репліку Вдови про її любов до вистав Художественного театра – «Мой полковник если и любил театр, то исключительно художественный, даже высокохудожественный»; шурхіт захвату навколо Утьосова їй спочатку заважав, але вже в перших репліках вона так прикрикнула на Костомолоцького, що зала мимоволі притихла...

Завадський запросив «дорогих гостей» до себе, В. П. умовляла й мене залишитись «на чашку чая», але я не пішов – не залишиш же маму напризволяще; «поклади, де взяв». Та й не дуже добре я себе відчуваю на світських бесідах. Були на «Вдови» і якісь українські студенти. Школьник сказав – з театрального інституту. Я їх не бачив.

Лише випадково – І. С. – дізнався, що Галю Гордасевич було засуджено на 10 років, сиділа з 1952 по 1954-й; якби не смерть Сталіна, не вийшла б.

Таких, як вона, **у нашому колі** – не одна сотня й не одна, мабуть, **тисяча**. Тільки вони про своє не дуже люблять розповідати. Вся генерація у шрамах.

А сиділа вона десь під Черніговом, у Бобровиці.

Галинин Богданчик уже, мабуть, пішов до школи?

Що йому світить? Що світить моїй Оксані, чорноволовому Тарасові?



Г. Гордасевич

Коментар (2008):

У той свій приїзд Світличний привіз мені восьме число «Сучасності» (за серпень 1967 р.). З надрукованих там віршів Нечерди я зробив брошурку на 8 сторінок, самвидавний варіант – Іван повіз до Києва три її примірники. Вірші були цілком легальні, з радянських видань, але наприкінці, на фотокопії останньої сторінки невиразно прочитувалась адреса редакції журналу «Дружба народів», куди нібито й були надіслані Борисові вірші херсонським (?!) анонімом.

Іван Олексійович Нечерду любив, у скрутну для Бориса хвилину (про це є в попередніх моїх «Щоденниках») домігся позитивної рецензії на його вірші, й охоче взяв участь у цій невеличкій містифікації.

З тієї ж «Сучасності» за серпень 1967 року потрапила до мого «Щоденника» і стаття Мирослава Прокопа, де, зокрема, йшлося про «документ» В. Скурлатова, відомий в обмеженому колі й фактично не опублікований досі. Світличний зустрівся тоді у мене з Юрієм Живлюком, який на «викритті» цього документу саме й погорів; але оригінального тексту скурлатівського «опусу» нам дістати не вдалось.

Не менш важливою була й друга частина публікації М. Прокопа – про взаємини України з російським інтелектуальним ферментом.

Часопис у мене зберігся, там чимало цікавого, зокрема, фрагменти з книги Василя Шахрая «До хвилі», а також нотатки Юрія Луцького про новелу Бабеля – голодомор .., – і зауваги Марти Богачевської про Маркса.

На мою думку, багато публікацій тодішньої «Сучасності» залишаються актуальними й донині, – отож потребують вибіркової перепублікації та вивчення й наукового осмислення.

БОРИС НЕЧЕРДА

Від редакції:

У великому гурті сучасних молодих поетів України Борис Нечерда посідає одне з передових місць. За оригінальністю та наснагою поетичного вислову він іде в тому ж ряді, що й Ліна Костенко, Микола Вінграновський, Іван Драч. Подібно, як цикли та збірки віршів названих поетів, також і перша збірка Б. Нечерди «Материк», видана 1963 року в Одеському книжковому видавництві, була зустрінута «з почуттям тривоги» за її «туманність» –

її першим рецензентом у київській «Літературній Україні» від 15 листопада 1963 року (одночасно робітником її ж друкарні) Г. Тименком; а за її «незрілість», — поетами-початківцями з Кадіївки (Луганська область), членами літературного об'єднання при редакції газети «Кадиевский рабочий», у надрукованій ними погромницькій рецензії на сторінках київського щоденника «Правда Украины» від 9 січня 1964.

Незважаючи на ці атаки, Б. Нечерда продовжує йти обраним шляхом поетичних пошуків та дерзаних і своєю другою збіркою «Лада» (вид-во «Маяк», Одеса, 1965) здобув загальне визнання радянської літературної критики.

Народжений 1939 року в селі Ярешки на Житомирщині, в сім'ї залізничника, Б. Нечерда переїхав у 1958 році до Одеси вчитися в Одеському інституті інженерів морської флотії; з того часу він постійно живе в цьому портовому місті України. Того ж року він виступив з першою добіркою віршів у журналі «Зміна». Працював стрілочником на залізниці, робітником на будівництвах, згодом у редакції обласної газети «Комсомольське плем'я».

Живучи в Одесі, він продовжує у своїй поетичній творчості мариністичні традиції Юрія Яновського і розстріляного в грудні 1934 Олекси Влизька: пише про море, моряків і про життя та людей морської пристані.

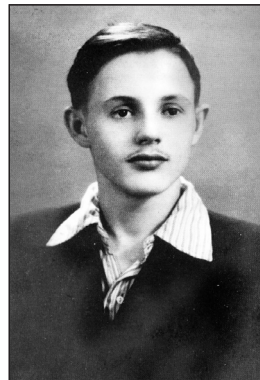
БОРИС НЕЧЕРДА: КОРАБЕЛИ

ОБЕРЕМОК КВІТІВ

Голова тріщить від теоремок.
Вітру з моря
хоч один ковток!
Я для тебе цілий оберемок
Понесу незайманих квіток!
Побіжу, щасливий, так, як хочу.
І дарма що з однокурсниць хто
Навздогін смішну гримаску скорчить
І руками сплесне:

«Анекдот».

Борис Нечерда



У трамваї люди очі скосять,
І моргнуть значуще: «Неспроста!...»
Не жалій, що певно, у дорозі
Я квітки кондукторкам роздам.
Ми з тобою ще гарніших стебел
В дальнім полі влітку наберем.
І не злись, коли втечу від тебе
До своїх

серйозних

теорем.

(«Жовтень», ч. 10, 1962)

ПОЧАТОК

Голову під вітер —
як під дощ!
І стоїш на пристані,
коренастий.
Парубки дожовують бринзу і батон,
помідори рвуть за куреннями.
Сорок плоскодонок. Один баркас.
А від них (хитаючись!)
точно по курсу
хвилі ходять, ходять —
мов на биках...
мов чумацькі хури по сіль пекучу!
Ой ти море, гнать вали кінчай,
дай дістатись кожному на диво-сейнер!
Люди втислись в човники, як зерно в качан, —
так,
що замість ліктя
чути
серце!
... Не одні на промислі штани порвеш.
І від штормів знудить (пробач на слові).

Але будеш певен, що ти – поет,
а не просто значишся
в риболовах!

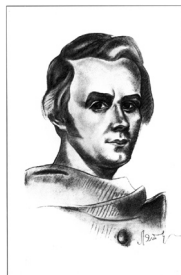
(«Дніпро», ч. 7, липень 1963)

ВСТУП ДО ПОЕМИ ПРО ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

І знов – як учора! –
розкошлато вуса вітрами.
І знов, як у човен,
стрибати в майбутнє відродно.
Од поля, од плуга
зачатись крамольним думам.
Червоно й округло
аральським світитися дюнам.
Поета, як прапор,
затопчуть в багнуку.

І – смеркне.

Він матиме право
лише воскресати з мертвих!
І чути вітальний,
весняний, весільний гелгіт.
І знов, як віддавна,
в сьогодні вганяти свій геній!
Не стримує рамка:
тріщить, потребує поновлень.
Не справдилась крапка,
яку становили по ньому!
Не справдився сором
і глум недоріких людей!
Над пралісом сосон
і виструнчених антен,
над метрополітенами,
що сонцем снять,
над руками теплими,



ХЛІБ УДОСВІТА

(З поеми «Лада»)

Удосвіта, любове, удосвіта
є сто думок,
але нема досвіду.

Удосвіта – трагічний вираз неба.
Птахи в нім – не охочі до розмов.
Удосвіта, любове,
хліб їмо,

холодний хліб –
як грушка вереснева.
Так солодко,
так хмільно,
так прозоро –
Неначе нам обом дали вина!
Анішелесь навкруг.
Але при всьому –
озвучена суха деревина...
і чутен звук незвіданої мови
у неживих, збуденених речах...

і риби вистромлюють морди з моря,
дивують іхтіологів – кричать...
і лебедіють трунки поруч ніздрів,
і голубінь голублячу всотав...

Як тіло дзвону, кругле й порожнисте,
удосвіта над нами висота!

Лише отак:
папір послати лугом,
заклякнуть перед лоном чистоти
і риму – помічницю недолугу –
на всі чотири боки відпустить!

ІСПАНСЬКИЙ РОМАНС

(З поеми «Лада»)

Крупнокаліберна тітка
з обличчям тореадора
у вино доливала воду,
ловила кинуті гроші,
сп'янілих тягла за двері
під волоцюжний регіт...

І молоком овечим
пахла її спідниця.
Канула в ніч неділя.
Порожні столи і лави.
Вийшли карабінери,
дівок за талію взявши.
Востанне в гортаннім герці
перехльостнулись гітари.

І за сьогодні вперше
в тюремнім дворі стріляли.
В кутку, під червоним світлом,
міцно сидів мужчина
в солом'янім капелюсі,
збитім до брів тернових.
В долоні його дебелий
качався опукло й тяжко
пуп'янок апельсину.
А між сухими губами
спрагло стриміла стебелина,
і жовта квітка
од подиху коливалась...
Отак, певно, й ждуть кохану!
Але ніхто не приходив.

Крупнокаліберна тітка
з обличчям тореадора

руки вмостила на стегна
і зажадала пояснень:
«Добродію, а чи гоже
не пити вина в неділю,
не замовляти м'яса
й мовчати в моїй кавярні,
наче на кладовиську?
Озвіться чи забирайтесь!»

Ніяково всміхнувся:
«Озватись? Будь ласка, мамо...
СЕНЬЙОРО, ВИ ЧУЛИ КАЗКУ
ПРО ПРОМЕТЕЯ?
ТАК ОТ, ЙОГО ПРИКУВАЛИ ДО СКЕЛИ,
АЛЕ
НАВІТЬ ОРЕЛ НЕ ЗМІГ ЙОГО
ЗАКЛЮВАТИ...»

Ліктем твердим, як ложе
солдатського карабіна,
сперся на чистий аркуш
і подарував очі
стінам і господині.

Увага! Зачаття дива:
рядок пролетів папером
натужно, немов рубанок!
Слово не вмістилось,
закручувалось пружнисто,
ніби соснова стружка...

А на полях, в задумі,
замість жіночих голівок
він малював кайдани.

Мокріла і ворушилась,
мов крила, його сорочка,
квітка в зубах пашіла

ненавистю і любов'ю.
Гордо глядів на двері,
які могли відчинитись..
Отак, певно, й ждуть поети
пришестя своїх дантесів!
Але ніхто не приходив,
ще
ніхто не приходив...

Федеріко Гарсія Льорка
себе простягнув Еспанії,
а тіточці — жовту квітку
і апельсин в додачу.
Зняв капелюха чемно,
з надією засміявся,
сказав, що іде додому..

Та більше його не бачили.
Крупнокаліберна тітка
з обличчям тореадора
знайшла під столом папірчик
з написом без початку:
... А З ТІМ'ЯМ ЦАРЯ ДАДОНА
ВПОРАВСЯ ПРОСТИЙ ПІВЕНЬ!

(«Ранок», ч. 7, 1965)

МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ МОГО ДИТИНСТВА

(Барвистий естамп)

Торкало сонце повіки мої тонкі...
А мати,
примруживши влучне око,
висмикувала з печі
пахку паляницю
і смачно давала щигля зі споду,

як немовляті,
щоб те закричало вперше.

А ще, не продуманий,
вгадував я, що мати
терпко досягає батькової щоки,
а він німими губами
виліплює своє «Ганю...»
і захлинається,
тихне,
вщухає за ворітьми...

Верталась вона небавом,
Хустина була зім'ята...
Погляди зустрічалися —
і мати від несподіванки
хапала лише долонями
і паленіла, як дівчинка,
й ловила себе на цьому —
і червоніла ще більше...

Посічене сиве волосся
так пасувало до сміху,
який у її горлі

врочисто й дівочо
заквітував нарешті.
- Доброго ранку, мамо!
- Доброго ранку, сину.

Пашіли уста, а пальці танок творили,
коли постеляла вона скатертину,
хрумку і білу, на жовтім столі,
коли висипала яблука, нахололі за ніч,
і ставила чорний глечик теплого молока,
і батувала гарячу хлібину. «Поснідай».

Дотиком кухля до засмаглої спини,
водою з криниці, стоколір'ям райдуг
і споришем між пальцями босих ніг —

я пригощався...
Мати сідала навпроти,
І раптом змеженівала,
заполоняла простір, сяюче неозоріла!

Бачив не всю відразу,
бачив окремо волосся,
очі окремо і губи,
зморшки, і ніс, і вухо,
і повне її руків'я,
схрещене на столі.

Я не займав яблук, я не сьорбав з глека,
я не ламав хліб! —
Вже не було мене...

Була лише думка, що якимось так сталося,
що — очі всього жіноцтва,
губи всього жіноцтва,
радість плодоносіння,
жіноче всього жіноцтва —

заструмували в неї, як ріки всього світу
в згуртований океан!..

Мати моя, на твоєму лоні —
цнота і біль
і колиска моя...

«І чого б ото дивився... Та проснився ж! — мати нарешті сердилася. — Поженеш сьогодні Лиску до череди».

«Та не порви штанів... та в чужі садки не закрадайся, нещастя моє капловухе» — наздоганяли дзвінки, як скло, вигуки. Це був єдиний музичний інструмент мого дитинства...

(З книги поем «Лада», Одеса, 1965)

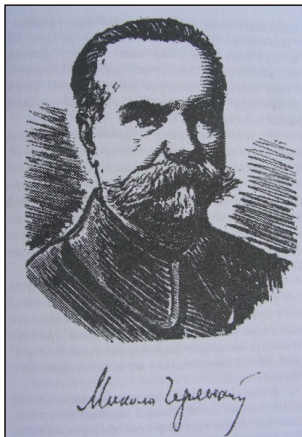
Дай одному побути під моєю чалмою.
 О, що діється, о-о-о...
 Глузд втрачаю чи мову?
 Ой гаю-гаю,
 біду нараю...
 Гроші... грошики... Хай потопить
 світ по цей бік і світ по той бік!
 Біду нараю
 в чужому краю...
 Гей опудало, осьь... і мовчи, і куняй! —
 все, що маю, даю за борзого коня...
 в чужому краю
 серце розкраю...
 Прости, о мамо, оманна каро,
 моя лукава, кохана Кафо!
 серце розкраю
 ой...

Переказують: колись у дике поле збожеволілий татарин вигнав полонянок. У степу полонянки розірвали його.

(«Жовтень», ч. 8, серпень 1966)

*Про Миколу
Чернявського*

ПРО МИКОЛУ ЧЕРНЯВСЬКОГО



«Світогляд його наскрізь ідеалістичний, без будь-якої осуги модного в той час позитивізму і матеріалізму. Чи не найбільш суттєвими і показовими для світогляду і творчості Чго можуть бути ідеї, висловлені в його оповіданні «Богові Невідомому», що дало назву його збірці оповідань, виданій 1913 року в Києві. В цьому оповіданні про відвідини поета в будь-якому йому степу йде мова про зустріч із багатієм-степовиком Севрюком і з його «органічним світоглядом», світоглядом «степової людини, що

родилась і зросла і умре на оцій рівнині» і для вияву та закріплення цього світогляду буде серед степу високу могилу Богові Невідомому, до пізнання якого вона прийшла після довгих років студій по університетах німецьких і швейцарських мандрівок по Європі та Америці і блукань у хащах атеїзму. «Через нетрі безвір'я і муки самотності, — заявляє герой Чернявського, український степовик Севрюк, — я прийшов до висновку, що Бог все таки єсть. Єсть Бог!... Уявляю Бога як єдину творчу світову силу, як найвищий закон усякого життя матеріального і духовного — вічний і незмінний. Або моя думка, підносячись над хаосом інакше сказати: Бог мій єсть найвищий пункт, до якого доходить моя думка, підносячись над хаосом життя. Синтеза всього сущого». До цієї своєї віри й молитви герой Чернявського, колишній атеїст, прийшов: «степовими шляхами, чумацькими», «слідком за предками нашими...»

З цією вірою в Бога була тісно пов'язана в Чернявського його безмежна любов до України і віра в її майбутнє, виявлені в усій його творчості, від ранніх сонетів «Україні», що в них Микола Ч-й ще в 1890 року їй єдиній співав («в порфірі злотоканій, красуне горда, мовчазна, пишати будеш ти одна»), до чудової патріотичної передмови до поезії датованої 30-м червня 1927 р. і надрукованої під назвою «День на кораблі» в 6-му томі його «Творів» (Харків, 1928, стор. 5). «Надаю моїм писанням, — писав Микола Ч-й у цій передмові, — переважне значення документів пережитого життєвого процесу, документів того дня на кораблі, що пробіг передо мною з ровесниками моїми. Того зокрема дня, що прожили його ми, українці. Ніколи вже цей день не повториться. А був він хмарний і буряний, і тільки над вечір розпогодилось над нами небо. І пережила за цей день Україна, а вкупі з нею й ми, події, що їм подібних не поставало ще від часів Хмельниччини. Майже минув уже той день. Тільки сверсники мої знають, який він був. І їм дивно буде, гортаючи листки моїх книжок, бачити, як автор їх, як святиню яку безцінну, безперестанно підносить одне ім'я, ім'я, що зараз для багатьох і багатьох стало порожнім згуком, Україна... О, сучасна молодь не може навіть уявити собі, чим це слово було для нас. Нехай же воно живе й святиться в своїх піднесеннях сердечних в віки й віки непорушно».

Виходячи з таких ідеалістичних і націоналістичних настанов у своїй поетичній творчості, Микола Ч-й сприйняв революцію 1917 року та українські визвольні змагання як події, подібні своєю могутністю до зриву Богдана Хмельницького в 1648 році, що захоплював його уяву ще в 1901 – 1902 р. р....» (Б. К-ів, «С-ть», 9 – 1961, ст. 42 – 54).

**Неділя,
8 жовтня**

*Микола
Мерзлікін*

Згадав Миколину журу, що ми, мовляв, генерація втрачена – порівняно з Відродженням 30-х; у них був більший розгін, вони більше встигли, а нас – тримають у шорах безперервно... Микола Мерзлікін хлопець тендітний, «сам у собі», інтроверт.

А воно зовсім не так. Нам добігає до 30-ти, порівняно з нашими попередниками це були роки 1925 – 26-й, роки піднесення й віри. Попереду в них була ще й п'ятирічка руху вгору, далі – колективізація, диктатура пролетаріату – голод, арешти й Соловки-Магадан-Колима.

Їхню грушу потрясли один раз, але дочиста: знищили все вартісне. Нашу генерацію тримають у лещатах, час від часу підкручуючи гайки. Не виходить, не вийде їм – під корінь. Надто розрослась коренева система; українство проросло **углиб**, «нація не піде вже назад».

Не хочу Миколи журити, але Петлюра мав рацію, сказавши, що шлях визволення кожної нації густо кропитья кров'ю.

Миколі я порадив подивитись дві вистави, які не відзначені, здається, у моєму деннику. «Дознание» Петера Вайса у театрі на Таганці – і прекрасну «Варшавську мелодію» у вахтангівців з Юлією Борисовою і Михайлом Ульяновим, від яких у мене не раз перехоплювало дух.

Вистави дуже різні, протилежно різні: Фоменко аналізує образ **смерті**, Рубен Симонов творить образ **життя** – через дві самотності, які не можуть жити порізно.

У Фоменка вистава режисерськи вироблена, точна, фіксована за формою; у Симонова режисюра непомітна, здається, що актори лише імпровізують, – двоє на сцені, мікросвіт, найтонші нюанси.

Обидві п'єси розумні й сучасні – за світоглядом, за чіткістю постановки проблем, Петер Вайс і Леонід Зорін як виразники ідей **нашого** століття, нашого **десятиліття**.

В обох п'єсах нема резюме й висновків соціального плану; вони лише вибудовують закономірність людських вчинків.

Петро Наумович молодець, що ввів у виставу пісні – вірші Льва Гінзбурга; без його віршів **ораторія** як жанр постановки був би неможливий.

Миколі раджу подивитись обидві роботи, щоб він чіткіше уявив собі різницю між режисурою вольової форми – і режисурою, захованою в методиці протилежній. Може, через те йому не все виходить.

Але він – і я йому вірю – переконаний, що недолік його режисури у бракові істинних акторів.

Масштабних.

Авжеж, кому не хочеться мати перед собою труппу, в якій була б Коонен чи Елеонора Дузе, Гірняк чи Бучма з Крушельницьким? Але у Любимова нема Дузе й нема Мочалова, він робить їх з Демидової та Висоцького.

Режисер і актор одне одного **взаємонароджують**.

* * *

*Мій лист до Н.К.
вік 9.10.67*

Москва, 9 жовтня 1967



*Доброго тобі дня, наша сердита мамо!
Ти вже, мабуть, повернулася з Херсону й тепер мені про все напишеш. А я Тобі спершу розповім про родинну танюківську трагедію під назвою «Отелло».*

Степан Самійлович довго бомбував маму телеграмами, аби швидше їхала, хоч вони домовились, що вона приїде найпізніше – 10 жовтня. У листі він скоротив строк до 5-го, а потім пішли телеграми з вимогами – «раніше». Мовляв, Микола хворий, йому все гіршає, скоро вмере (!?) – яка, мовляв, мати, може залишити так надовго сина в такому стані і т. ін..

Вчора мама, нарешті, поїхала, сьогодні вона в Луцьку. Та важливий не сюжет – а те, що за сюжетом. Я йому писав чорним по білому, що Тебе нема, що Оксанка хвора, мамин догляд нас виручає. І ось одержую листа, який вивів мене зі стану рівноваги.

Для початку він скаржиться, що йому болить голова, що все забуває, і він побоюється, аби не сталося з ним «того, що з Миколою»; спершу подумав я, – має підстави, хтось там на нього тисне – ні, не про це ходять. Зверни увагу на лексику: «Якщо Микола в клініці заріжеться, а він уже робив спробу, то винною буде тільки Наталя Миколаївна!»

Про Миколу – не знаю, що й подумати, – описує, що в Миколи на шії був великий поріз, але «лікар, мабуть, наказав санітарам не говорити про спробу самогубства»: словом, потрібна мама, щоб всьому тому зарадити».

А батько для чого?

Мамин неприїзд 30-го він, виявляється, може розцінювати лише як «підлу безтурботність». Далі йдуть приказки, яких при жінці вголос і не скажеш – він має нахабство писати це мені, синуві? Ні, щось там таки в психіці сталося, не інакше.

Чому я так нечемно? Бо далі йде найголовніше «відкриття». «Що ж насправді тримає маму в Москві і чим була викликана ця її поїздка? Адже ви її не кликали?»

«Ти гадаєш, любов до онучки Оксанки? Я навіть не знаю, чи передала вона їй три мої шоколадки, чи сказала, що це від дідуся?»

Жах.

Але це лише пуп'янки. Ось і «квіточка»:

«Мені здається, поїздка до Москви викликана тим, що мама завчасу домовилась зустрітися в Москві зі своїм коханцем М., з яким вона працювала в інституті. Вона не раз ходила до нього на квартиру. А зараз він перебуває у Москві, сказала мені його дружина».

Він давно вже ревнує маму до цього М., – вчителя англійської мови Мельниченка – неймовірно, але факт! – ревнує всерйоз, вистежуючи маму, куди вона пішла, на городи чи «до М.»...

Тому він пояснює мені, звідки в мамі радикалізм (вона мала необережність написати йому, що я водив її тут до хірурга й терапевта – різкі радикалітні болі). «Очевидно, – пише наш роз'ятрений Отелло, – вона десь лежала з ним на сирій землі, з полюбовником, заради якого була б погодилась сидіти в Москві хто зна скільки часу...»

Хіба не клініка?

І завершує все мелодрама:

«Що їй до того, що чоловік у Луцьку вбитий горем, пригнічений бідою сина. Їй байдуже до стану здоров'я сина, а твого брата».

Отак увесь лист.

Мені увірвався терпець, я написав різку й категоричну відповідь: або він припинить всі ці «акції», викине з голови ідіотські підозри, або – я прописую маму в Москві, і він житиме сам. Мама я йому скривдити не дам.

Може тут і справді є **почуття**, і слід було б ці його емоції поважати?

Я батька знаю, він **надзвичайно** впертий. Як уже йому зайшло щось у голову, колом його звідти не витешеш.

Через те я дуже стривожений **ситуацією**. Може, доведеться самому виїхати до Луцька.

До старечого склерозу ще рано – йому нема й семидесяти. В усіх інших проблемах він проявляє здоровий глузд.

Не виключаю, що це звичайний розіграш, спроба невдалого жарту. Мама поїхала додому в доброму гуморі – не хвилюйся, все буде гаразд. «Просто його дратує те, що він якось відстає від життя. Його дратує, що я перекладаю для тебе, що ти стаєш все більше йому незрозумілий, що Нелля теж десь там, угорі. У нього нема інтересу до життя, розумієш? Не стало... Раніше він там хоч писав щось у стіл, для душі – а тепер бачить, що це нікому не потрібне. Попалив кілька своїх робіт, повикидав старі газети, які беріг».

Отака криза.

Від Оксанки й бабусі вітання – тобі й дідові Миколі. Мала ще кашляє. У садку карантин на тиждень, отож вони поки що по хатах.

Одержав я – давно вже – «Жовтень» з моїм «Театром».

Страшенно обурила мене стаття Мельничук-Лучко, де вона про Гірняка й про миття посуду в ресторані «Лис Микита».

Запустив Маківчук баєчку – пішло гуляти світом.

Стаття негідна й брехлива, я написав авторові «Відвертого», як виправляє пані Оріся, листа. Послав їй – і пустив «у люди».

Тепер начувайся, Танюче...

Працюємо з В. З. уже на сцені. Вигнав з вистави Женю Лазарєва: поїхав у Ленінград на зйомки. Його роль гратиме Марцевич.

А чом мовчить пані Оріся? Перекажи: я її люблю, обіймаю й цілую. Сподівався побувати в Києві (якби ставив Артура Міллера), але Ти пишеш – «Ужвії провалюють виставу»: приїдеш – розповіси подробиці.

Дозволу на «Ми не віримо в лелек» нема. Окуджава пісень мені більше не писатиме – нема гарантії, що ставитиму.

Цю нову порцію Аполінера передай пані Орісі.

Вітай Івана, Льолю, другого Івана, Кочура...

Пошукай у Києві книгу Шалуташвілі («Мистецтво»), там сторінка про гастролі «Березоля» у Тбілісі.

Висилаю гроші. Міцно цілуємо любу маму й чекаємо листа.

... Оксана. Тато. Лесь. Бабуся.

Л. Т.

10

ЖОВТНЯ,
1967

Помер Андре
Моруа

Помер – учора – Андре Моруа, родом ельзасець, надзвичайно мені симпатичний – насамперед «Байроном», «Шеллі»; зовсім нетрадиційно подав він Тургенєва, Гюго, Жорж Санд, Діккенса. Було йому 82 роки. Фабрикант, військовий журналіст, він у кожній своїй іпостасі був **перший**.

Але **найпершим**, воістину неповторним він став у заснованому ним жанрі *vies romanceses*; після нього й започаткувалася біографічна серія, така популярна сьогодні (і вчора, і завтра).

Мудрі люди розкажуть мені, що ці його романи «легкі», що він багато цікавіший як літературознавець – так вважає Дейч, приміром; але мені Моруа близький тим, що про кожного з великих він пише «від себе», в методі «я в запропонованих обставинах» – через що й емоційна правда, пристрасть, блиск таланту.

Лізу в статтю Л. Є., т. 7 (Є. Гунст), 1934.

І що?

«В центре внимания здесь (Л. Т. – в його біографічних романах) не наиболее существенное в выдающемся человеке, не его творчество, а бытовые и эротические мотивы и т. п. В наиболее известном биографическом ро-



мане Моруа – «Ариэль» (Л.Т. – «Шеллі») – эта установка имеет контрреволюционный характер. Здесь развенчан Шелли, этот поэт-бунтарь, протестовавший и в своем творчестве и в жизни против современного ему общественного строя. С точки зрения самодовольной филистерской морали показана беспочвенность его мечтаний, высмеяны его попытки изменить существующее. Отрицание значимости проблем общественного преобразования, с одной стороны, и утверждение мистики – с другой, служат одной цели – сохранению расшатанного буржуазного строя. Этот социальный смысл художественного творчества М. подтверждается его фашистской апологией французского милитаризма в жизнеописании маршала Лиотэ. О махровой реакционности свидетельствует и его работа о Тургеневе (1931)...»

Не знаю, може, Гунст і гарний перекладач, але рот у нього чорний. «Обережно, у дворі злий собака!» – сподіваюсь, йому сьогодні соромно за оту свою писанину...

Хоч би що вони там верзли, наші режимні ортодокси, Моруа – залишиться й після того, як за ними, ортодоксами, зітреться слід.

P. S. до вчорашнього:

Нічого подібного нема в статті Наркір'єра, КЛЭ, 1967, т. 4, я придбав його під час вояжу з Іваном по книгарнях. Наркір'єр пише про точну документацію, про живі образи великих людей, – «гуманистическое творчество», спирається на досвід французьких класиків.

Добре, що ми пройшли таку дистанцію – і навчилися оцінювати людей не за схемами і не клеїти на них ярликів.

А ще – дізнався, що він родом – Еміль Герцог.

Член Французької Академії (з 1938 р.).

Отже, Моруа помер – vive Maurois!?

Хотів би і я дожити до таких років, щоб було на що озирнутись. Підозрюю, на той час багато наших оцінок – звичних! – зміняться...

Геник Ганна, член КПЗУ, дружина Я. Галана. (1913–1937).

Розстріляна.

* * *



Лист від
Л. Світличного
від 9.10.67

Лист від В. Світличного

Лесю! Коли ти пророкував, що я ще ніч почуватиму в тебе, ти був пророком тільки наполовину: до тебе я не приїхав, бо далеко, але ночував у Москві, в Данієльші — на 5 хв. таки

запізнився.

Посилаю тобі свого турка. Тільки один вірш ми переклали обоє. Крім тих, що надсилаю, є ще кілька перекладених, але вони не передруковані, отож надішлю згодом.

Загалом, якби ми ще трохи посиділи над цими турками, була б збірка; видати її — справа, здається, реальна, треба тільки додати Хікмета (почасти він уже є перекладений, почасті можна ще перекласти — Халимоненко це зробив би). Якщо тобі така ідея буде до смаку, роби Джевдета і Рифата, а я доповнив би Велі, але для цього мені треба скопіювати його збірку (є якийсь однотипне зібрання).

Нелі — на жаль!!! — у Києві зараз немає. Одначе, сподіваюся буде; а тебе не буде! — не частий оптимальний варіант.

Антологія французької поезії зараз у мене на рецензії — отож Аполінера, якщо робиш нові переклади, надсилай мені; може, щось можна буде доповнити або хоч вибрати з наявного.

Дякую за московські театри й побут.

З сердешним поползновенієм

Іван Світличний

* * *

Копія листа
Евг. Стрелкової до
Л. Авдієвої



Копія з листа Жені Стрелкової —
дружини Б. Балабана —
до Ірини Авдієвої.

Москва, 10. X. 67 г.

Дорогая Ириша!

Не кляни за долгое молчание, я закрутилась. Езжу с утра на этюды, приезжаю в 6 ч. вечера и совершенно не в состоянии что-либо после этого делать.

Сегодня не еду, т. к. сегодня вернисаж, где я выставляю четыре работы.

На природе — красота. Влюбилась в Кусково, там такая осень, что дух захватывает! Теперь о делах.

Спасибо тебе за такую исчерпывающую информацию. Картина ясна. Что касается Вали, просто не хочется верить, что это именно так, как рисуется фактически. Как горько и печально!

Почти накануне моего письма к тебе я получила от Вали письмо, где она взывает ко мне, пишет именно какое-то истерическое письмо и где она обвиняет Орысю во всех грехах. Каких? За то, что Орыся принципиальна, что Орыся понимает весь материал и не соглашается? Ты знаешь, Ириша, я просто в растерянности. Ведь я совсем по другому воспринимала Валу и это очень тяжело думать, что чисто какие-то, я бы сказала «шкурные» причины побуждают ее к такому поведению. Еще не получая от тебя письма, я ответила ей, что не могу ее понять, почему она в такой панике. Я написала, что абсолютно доверяю Орысе и тебе, и что свой этюд тоже не хочу пускать, т. к. в таком виде, каким он стал после редакции — нужно быть глупым человеком, чтобы печататься. Я получила твое письмо, вот сейчас отвечаю тебе, через довольно большой промежуток, а от Вали нет «ни слуху, ни духу». Шмаину она тоже не отвечает. Я ее спрашиваю в письме, что ежели она волнуется, что книга не выйдет в печать, — пусть не волнуется, книга выйдет, а вот какая — это уже другое дело. О себе я вообще не говорю, т. к. мои строчки — не делают никакой погоды, там есть более веские имена, но выпускать неграмотную вещь я не хочу. И коль скоро сочли возможным просить меня принять посильное участие в воспоминаниях — калечить «себя» я не дам. Да, Ириша, грустно думать, что люди так меняются, особенно те, кто воспитан в высоких понятиях. Я жалею, что приняла участие в этом. Все-таки удивительные у вас там люди: думают не о том, кого хотят добрым словом помянуть, а о себе через него!

20-го с. м. я водворяюсь к себе (как я соскучилась по своей хате!) — очень, очень хочу тебя видеть. Приезжайте вместе с Орысей после праздников. Вот «покейфовали бы» и язычки почесали бы!

Я в конце недели, вероятно, уеду за город на недельку к друзьям.

Пиши, пиши. Нежно целую. Орысю тоже.

Твоя Женя.

Пошта «Вітчизни», № 9 – 1967

З ПОЖОВКЛИХ СТОРІНОК...

У своїй книжці «Шляхи на сцену» П. Коваленко, відомий артист, педагог і громадський діяч, розповідає про переджовтневий український театр, а також про театри часів революції, громадянської війни і відбудовного періоду. Розділи «Новим шляхом», «Кийдрамте», «Хлюпни нам, море, свіжі лави!», «Останній з малоросійських могікан», «Оксана Петрусенко виходить на сцену», «Вистави просто неба» та «Чорна хмара на ясному небі» в основному присвячені висвітленню організації театрального життя в Умані та навколишніх селах. Цікаво те, що на Уманщині вже 1929 року організовано не лише театр і драматичні гуртки, які спочатку працювали при колишніх «Просвітах», але й, як ніде інде, театралізовані народні видовища, що відбувалися на вулицях і майданах Умані, в парку Софіївка та в районі залізничної станції. У цих видовищах разом з аматорами брали участь і воїни-котовці. Григорій Котовський сам цікавився репетиціями, допомагав забезпечити артистів відповідними костюмами та предметами декорації.

В 1920 р. до Умані з Білої Церкви прибув на підводах колектив акторів під керівництвом Леся Курбаса – Кийдрамте (Київський драматичний театр). Однак цей театр працював в Умані лише до весни 1921 року. У квітні курбасівці виїхали до Харкова. Незабаром Кийдрамте розпався, а Лесь Курбас у 1922 році організовує в Києві нове театральне об'єднання «Березіль».

Перебування Кийдрамте в Умані вплинуло на обдаровану молодь, яка стала великим ентузіастом театральної справи. Юнаки та дівчата брали участь у масових сценах, допомагали акторам виготовляти декорації і костюми, працювали на громадських засадах білетерами, чергували під час вистав. Серед цієї молоді особливо вирізнявся 17-річний учень кооперативної школи Микола Бажан, в якому Лесь Курбас вбачав чималі режисерські здібності. Між Курбасом, котрий хоч і був удвоє старший, і Бажаном встановились теплі стосунки. Це, до речі, видно із вступного

слова М. Бажана до «Чотирьох оповідань про надію, варіації на тему Р. М. Рільке», вміщених у «Вітчизні», 1966, № 11.

Артисти Кийдрамте організували уманську молодь у театральну студію ім. Лесі Українки, де на громадських засадах знайомили аматорів з театральним мистецтвом. Наприклад, практику режисури та майстерність актора в студії викладав Лесь Курбас, мімодраму – В. Василько, естетичну гімнастику, виразний жест і фехтування – Л. Предславич, танці – В. Чистякова, художнє читання – Л. Гаккебуш, техніку сценічної мови, грим та обладнання сцени – П. Коваленко.

Після виїзду з Умані Кийдрамте гурток почав працювати самостійно. Пожовклі від часу протоколи засідань театральної студії ім. Лесі Українки, розшукані і передані до Уманського краєзнавчого музею Н. Суровцовою, яка особисто знала багатьох студійців, доповнюють сторінки з життя і розмаїтої культурно-громадської діяльності молодого Бажана. Адже в усіх дослідженнях, монографіях, критико-літературних нарисах про цей період поета говориться дуже мало: вчився в Уманському кооперативному технікумі.

Перегортаючи сторінки цих протоколів, що подекуди написані незграбною рукою, з примітивними, а іноді й смішними формулюваннями («вартовий член відповідає за безладдя під час лекцій», «вартовий по Раді відповідає за неточний початок і кінець праці»), нас сьогодні не може не хвилювати той великий оптимізм молоді (наймолодшому з них було 16 років, найстаршому 26), з яким вона взялася штурмувати висоти театального мистецтва. Тим більше, що це було в роки воєнної руїни, голоду, коли довкруг бешкетували різношерсті банди. Всіх гуртківців, як видно з протоколу, було 24. Більшість з них – учні кооперативної школи, рядові працівники театру, міліції тощо.

У театральній студії ім. Лесі Українки було добре поставлено навчання. Тут студійці вивчали історію та теорію мистецтва, теорію музики. Було заплановано також вивчення всесвітньої історії, філософії, психології, природничих і соціальних наук та німецької мови (про що ми довідуємось з протоколу засідання № 1 від 28. IX 1921 р.), як занотовано в протоколі № 10 від 25 серпня 1921 р., кожного тижня студійці влаштовували диспути – «прин-

ципові балачки»: «Аби поширити знання в сфері мистецтва, ухвалили: щотижня по четвергах влаштовувати «принципові балачки», тобто читання рефератів на яку-небудь тему з дискусією. Влаштовує і керує балачками літературна комісія, якій і доручити в найближчий четвер влаштувати балачки».

У театральній студії чи не найактивніше працював Микола Бажан. Він був обраний головою студії, входив до складу редколегії журналу студійців, малював разом з О. Пономаренком і В. Калиновським декорації, постачав гас і електролампи для вечірніх вистав, призначався суфлером, адміністратором, прибирав приміщення, чергував.

Уманська театральна студія ім. Лесі Українки проіснувала недовго. Але вже самий факт її появи в буремні роки і дуже інтенсивна праця промовисто засвідчують: до життя її покликала революція, яка відкрила всі можливості для розвитку творчих сил народу.

СТЕПАН ДАЛАВУРАК

P. S.

При слові «Котовський» згадується мені не лише фільм про нього, де він героїчно втікає з суду, стрибнувши у вікно й бахнувши перед тим двох конвоїрів лобами, а й фраза Прохора Тихоновича Коваленка на уроці гриму:

– Ніколи не виходьте за малою нуждою під хату. Котовський вийшов уночі, спросоння – тут його й застрелили. Хто? Свій же – Отелло! Через бабу! А навигадали потім такого геройства, що...

Трохи про інший час – щось такого писав, здається Корній Чуковський – про революцію 1905 року. «Студент мог простудиться или умереть от скарлатины – а его хоронили, распевая "Вы жертвою пали в борьбе роковой..."»

Котовський – постать нафантазована. Він був насправді злодій і бандит, «революцией назначенный». Та й у мундирі комдива анітрохи не змінився. «Комдив у законі»...

Хома Водяний

У КОЛІ ВЕЛИКИХ

З ЮНАЦЬКИХ ЛІТ ЛЕСЯ КУРБАСА

Коли шукаю в пам'яті якоїсь однієї події, від якої ми з Курбасом по-справжньому здружились, то зупиняюсь на такій:

У 7-му класі до нас прийшов новий, суворий учитель класичних мов. Він нас дуже «притиснув», раз по раз ставив «двійки».

І от один наш товариш написав учителеві анонімного листа, що ми — селянські діти, але відживлювані і не маємо такої опіки й помочі, як панські, а тому не можемо так добре відповідати, що як з-поміж нас мало хто закінчить школу, то народ не матиме своєї інтелігенції і т. д. і т. ін.

Наступного дня учитель через свого довіреного (ми його називали «підлизником») пустив по класу чутку, ніби це я написав того листа.

На перерві, як тільки наклеп дійшов до мене, я скочив на підвищення й обурено виголосив: «Дякую тій паскуді за визнання, що тільки я міг «так розумно» написати, але ніяких дурниць я не писав!»

Тоді Лесь, несподівано для всіх в для мене самого, блискаючи очима, швидко підійшов до мене і театральним голосом промовив: «У тебе це чудово вийшло».



Лесь Курбас

І саме в ту мить вся школа, учні й учителі дізналися, що ми — приятелі.

Лесь, найздібніший учень у класі, а може, й у всій школі, був зовні веселою та безжурною вдачею. Особливо мене полонили дві риси його характеру: абсолютна відсутність усякої користолобності й відраза до самопохвали.

Ми багато ходили й розмовляли. Ходили, звичайно, під неділі й свята, як мали більше часу. Вибиралися далеко поза місто.

*Хома Водяний —
«З юнацьких літ
Лесь Курбаса»*

Одного разу, не знаю з якої нагоди (здається, я поскаржився, що не розумію якогось вірша Олеся), Курбас висловив думку, що поезія, краса й мистецтво не є на те, щоб їх розуміти, але на те, щоб відчувати.

— Як, — кажу, — відчувати? Я розумію, що можна відчувати біль, кривду, холод, спрагу, приємність... Але як відчувати поезію й красу без розуміння?..

— Що ж ти будеш, — мовить спокійно Лесь, — розуміти з музики, коли її не відчуєш? На основі чого скажеш, що одна мелодія гарна, а друга — негарна? Або що тобі з драми, яка йде на сцені, коли ти її будеш розуміти, але не будеш відчувати?..

— То не буду, — відповідаю я, — ні розуміти, ні відчувати!

— Ще навчися.

— То навчусь розумом, а не чуттям...

Звичайно, неможливо тепер пригадати й відтворити всі наші розмови. Та це й неважливо. Головне — їх загальний зміст і тенденції.

Наші світогляди діаметрально різнилися. Можна сказати, що все, чого б ми не торкнулися, Лесь розумів і пояснював інакше, ніж я. До того ж ми не належали до таких, щоб у будь-чім легко поступатися один одному або для годиться підтакувати. Тож у нас виходили безперервні суперечки й дискусії, які ніколи не кінчалися. Сьогодні ті наші розмови уявляються мені, як безперервний двобій між нашими світоглядами: його інтелігентським і моїм селянським.

Я багато чого навчився від Леся. Завдяки йому пізнав чи зрозумів, який це інтелігентський світ чи світогляд; вірніше, Лесь дав мені ключ до такого розуміння. Сталося це не відразу, не під час кількох спільних прогулянок, а завдяки всьому нашому знайомству й приятелюванню.

Родина Курбасів походила з Литви. Лесь розказував, що його прадід прибув до Галичини у двадцятих роках ХІХ ст. і став управителем у якогось пана на Бережанщині. Не сказав, чи був він за національністю литвин. Але з оповідання виходило, що прадід походив з українського роду. Це впливало б також з того, що віддав він свого сина-одинака — Пилипа (діда Леся) — на українську теологію.

У діда було три сини. Найстарший – священик у горах. Ні його імені, ні назви села, в яким жив, не пам'ятаю. Він мав сина, одинака Зенона, який був на три роки старший від Леся. Обидва вони померли. Наймолодший дідів син Роман, від 1904 р. адвокат у Стрию, був бездітний і тепер також не живе.

Курс початкової школи й двох перших класів Лесь пройшов приватно. В його дядька Романа, як Лесь розказував, була «повна шафа книжок». Дядько додержував прогресивних поглядів і мав зв'язки з російськими емігрантами-революціонерами у Львові й Чернівцях.

Як багато міг Лесь читати, можемо судити хоча б з того, що він не знав ніяких ігор та забав – у нього не було на це часу, не вмів ні танцювати, – пізніше, як уже був у театрі, може, навчився, – ні кататися на ковзанах, ні грати в м'яч, ні плавати, ні веслувати, ні їздити на велосипеді.

Звичайно, я не збираюся робити якийсь критичний огляд лектури Леся. Щодо української літератури, то можу сказати – Лесь читав усе, що з'являлося у нас друком і до чого мав доступ. Особливо жадібно стежив за новинками. Отже, читав не тільки старших письменників, як Шевченко, Котляревський, Франко, Нечуй-Левицький, Чайківський, Грінченко, Мирний, Куліш, але й молодших, – Стефаника, Коцюбинського, Олеся, Лесю Українку, Кобилянську, Пчілку, Самійленка, Черемшину, Яцкова, Лукіяновича на інших.

Франка він цінив високо, поважав за його гігантську літературну працю й громадську діяльність, по-справжньому захоплювався Олесем, Лесею Українкою, з-поміж поетів виділяв Грабовського.

Лесь був добре обізнаний з польськими письменниками – Сенкевичем, Прусом, Крашевським, Тетмаєром, Красицьким та іншими, не кажучи вже про Міцкевича й Словацького.

Звідки він діставав російські книжки, я не знаю, але відомо, що читав Тургенєва, Достоевського, Чехова, Гоголя, Аркадія Аверченка... Широко був обізнаний із західноєвропейською літературою. Можу назвати тільки деякі прізвища: Бальзак, Діккенс (з цими двома «носився» найбільше). Байрон, Гайне, Гете, Гюго, Дюма, Флобер, Стендаль, Купер, Жорж Санд, Доде, Золя, Б'єрнсон, Гамсун, Лагерлеф, Вассерман, Мультатулі, Йокаї, Бок-

качко, Сервантес... Українських перекладів було мало, то він читав польською та німецькою мовами. Особливо цікавила його драматична література.

Дуже цікавий факт – у 6 класі, щоб читати Шекспіра в оригіналі, Лесь вивчив англійську, а в 8 класі, щоб читати Ібсена, – норвезьку мову.

Сам грав на фортепіано, легко читав ноти, хоч ніхто не знав, де й коли він цього навчився. Мабуть, від матері.

Починаючи з 5-го класу, виступав на шкільних концертах – солістом і декламатором, ілюстрував учнівську напівтаємну гумористичну газету, і ілюстрував добре, як справжній карикатурист.

Нарешті, про епізодичний письменницький виступ Леся в гімназії. У 8 класі він написав етюд «У гарячці» і послав його до «Літературно-наукового вісника». Етюд був надрукований у квітні 1906 року під псевдонімом «Зенон Мислевич». Лесь глянув на журнал і сказав: «Усе одно, я письменником не буду!» Я запитав: «Чому?» Він хвилинку подумав: «Бо письменником може бути тільки той, хто любить розказувати іншим про себе і, взагалі, про будь-що. А я цього не можу». Я ще не знав, що він уже тоді всерйоз готувався до акторської діяльності.

Лесь любив багато мандрувати. Любив вільні простори, поле, ліс.

Якось ми вирушили разом у гори. Ми не взяли з собою ні рюкзаків, ні теплового одягу, ні міцного взуття. Це в нас називалося, що ми вибираємося в туристичний похід «без туристської фанфаронади». Ми навіть не мали карти. Дядько повчав його, що в горах її не треба. У горах ніколи не можна заблудити: кожний потічок заведе тебе до якоїсь річки, а над річкою завжди буде людська оселя, де можна про все розпитати. «В горах, казав дядько, треба тільки дивитись, щоб не наступити ведмедеві на лапу...»

По дорозі переконалися, що треба було взяти з собою більше тютюну й радикальних газет, бо за тим гуцули дуже питали.

Що ми бачили на Гуцульщині? Курні хати (хижі), примітивне господарство, неписьменність. Експлуатація трудового народу тут була особливо жадлива.

У містечку Жаб'є ми спостерігали гуцульське весілля. Воно було поділене на дві групи. У першій танцювали коломиїок. Тут багато молоді, стояв веселий гамір. У другій старші «газди» танцювали аркана. Тут було тихо, ніхто не вигойкував.

Лесь розказував, — не знаю, звідки він це знав, — що у сербів є цілком подібний танець (пізніше, в 1915 році, на війні в Сербії я його бачив на власні очі, — він називається «коло», слово нагадує нашу «коломийку», а якщо слово «аркан» має щось спільного з латинським «*arkanus*», то це означає «таємний») і його також танцюють тільки старші чоловіки, без жінок.

Газди танцювали й танцювали. І хоч це був одноманітний танець, вони виконували його з великим напруженням.

Ночували ми в гуцула на сні, і заки я заснув, думалося таке: «У гуцулів є два світи, немовби дві верстви культури: одна, що її занесли на Гуцульщину подоляни, — це коломийки й, узагалі, веселі пісні й танці, а друга, створена самими гуцулами, сумна й поважна, — наприклад, пісні «В Чорногорі на Говерлі» і «Гей, в старім селі», танець аркан. З першого світу Федькович створив собі свій романтизм, а з другого Стефаник свій реалізм».

Удосвіта ми рушили в дорогу, і я виклав цю думку Лесеві. На те він:

— А чому ти не зарахував до веселого світу тонкої гуцульської різьби та інкрустації по дереву й узорів з пацьорків, а до сумного — чорних вишивок на сорочках, рушниках і скатертинах?

Потім подивився на мене спідлоба:

— Але я думаю так: ти відкинь те, що сказав про подоляків, ніби вони занесли «веселий світ» на Гуцульщину. Чей же тобі все одно, що ти скажеш: сяк чи так. Ніхто нічого нікуди не заносив! Веселий і сумний світи завжди існували паралельно і в одних і в других. Сумних і протяжних пісень ще сьогодні співають у подоляків лірники й бандуристи. Так само поважні танці, як чуємо від старих людей, ще недавно танцювали у нас на весіллях старі господарі, самі, без жінок, в коло і з присідами. Тільки в подоляків ті танці вже перевелися, а в гуцулів аркан існує ще досі.

І щоб мене остаточно «добити», питає:

— Ти яких гуцулів волієш: фєдьковичевих чи стефаникових?

— А ти яких?

— На неділю — фєдьковичевих, а на будень — стефаникових.

— Але ж вони однакові, і в неділю, і в будень!

— Ні, — каже Лесь, — кожна людина в неділю інша, ніж у будень...

Наступного дня ми вже були на залізничній станції у Вижниці.

Мені добре відомо, що Курбас ані не закінчив ніякої драматичної школи, ані не грав у ніяких аматорських гуртках за винятком одного-однісінького разу, поки не почав виступати в «Гуцульському театрі» (1912) і театрі Стадника (1912 – 1914).

Що Лесь мав великий сценічний хист, це знали в школі всі учні й учителі. Проте, ще як Лесь учився в нижчій гімназії, мати вблагала його «не думати про театр». Перед нашим від'їздом до Відня вона просила мене «уважати на нього», щоб він не покинув університету й не вступив до театру.

– Але ж, пані-добродійко, – сказав я їй тоді, – він зовсім не думає йти до театру! Він іде на філософію!

– Ах, ви не знаєте – відповіла вона – він про ніщо інше не думає, тільки про театр! Обіцяйте мені, що будете його відмовляти від театру!

У Відні я записався на свою класичну філологію, а Лесь – на германістику й славістику.

Однак Лесь швидко перестав відвідувати лекції, зате багато читав. З часом я помітив, що він займається виключно драмою і театром. Був такий випадок: я прийшов з лекцій додому й зненацька застав його перед дзеркалом. На столі лежала розгорнута книжка. Лесь збентежився й відскочив від дзеркала. Поки я роздягнувся, він сховав книжку до валізки. Я докорив йому: «Ти займаєшся такими справами, а германістику й славістику – поминай як звали». – «Чекай, – відповів він, – ще й на те настане час!»

Після Відня ми тільки вряди-годи зустрічалися у Львові. Я віддавав студіям, а Лесь мав свої справи й шукав інших знайомств.

У Львові заснувався «Український студентський союз», і при ньому виник «Драматичний гурток». Леся призначили режисером гуртка.

Наприкінці 1909 або на початку 1910 р. в залі єврейського товариства «Яд-Харузім» відбулася перша вистава п'єси Чирікова «Євреї». У виставі брали участь, зрозуміло, самі студенти, з яких я пам'ятаю Адама Коцка, що в липні 1910 р. під час української студентської демонстрації впав від вшехпольської кулі, Федора Замору, що по Жовтневій революції лишився на Радянській Україні, та ще одного. Виступав і я, граючи роль Добродія, який приніс полагодити годинник.

Потім настали критичні липневі дні 1910 року, коли було вбито Адама Коцка. Поліція заарештувала понад сто студентів, серед них Леся й мене. Мене по трьох днях разом з більшістю випустили, а Леся, мабуть, за величезну палицю, яку йому в останню мить вправив у руки якийсь товариш, потримали зо два тижні. Нарешті і його пустили, але разом з кільканадцятьма іншими студентами обвинуватили ... в убивстві Коцка.

Слідство й процес тривали більше року, і Леся не мав що зі собою діяти. Він начеб завис між небом і землею. Не міг перейти до іншого навчального закладу, бо йому не видали документів, не міг працювати в «Драматичному гуртку», бо його розпустили.

Навесні 1912 року Лесеви таки вдалося вступити до «Гуцульського театру», організованого Хоткевичем. Він думав проводити в нім свої ідеї, але театр довго не протримався. І Леся був змушений «поклонитися» Стадникові, щоб той прийняв його до своєї трупи. Стадник погодився, але створив йому нестерпні умови для праці. Мало того, що встановив йому платню як акторіві-початківцю, ще й давав другорядні ролі. Стадник намагався довести, ніби Леся був актором лиш середніх здібностей, а на веденні театру зовсім не розуміється. «Якби слухати Курбаса, – говорив він, – то театр скоро занепає би».

На це все Леся мовчав, бо не вмів себе боронити перед кривою. Пропрацював так до початку війни 1914 року. Більше я не бачився ні з ним, ні з його матір'ю, ні з будь-ким із його товаришів.

м. Тернопіль

«Жовтень», № 10 – 1967.



* * *

18 жовтня 1967 року
Московія, і навіть уже холодна

*Мій лист 90
Н.К. Віг
18.10.67*

*Друже мій єдиний,
Сонечко моє, страшенно довго тебе
нема.*

Поспішаю на пошту – зателефонувати Тобі. А тут новий клопіт – знову не знайду свого записника: ану ж не згадаю телефону пані Орисі?

Вчора нагородили мене у ВТО (урочисто, при фанфарах!) двома дипломами: за «Казки Пушкіна» й окремо за режисуру. Шах пояснив конфіденційно, що мали дати першу премію, та змушені були боронити Хейфеца... то мені виписали за це «компенсацію», преміальні. Нам з Тобою це вельми вчасний внесок... Бо з Іваном я геть у витратив на книжки, діло святе...

Хлопці Фоменка переживають, що Петра навіть не згадали. А першу премію – енд гроші – видали Хейфецу й Галині Волчек, та ще кільком акторам. Потім показали фільм (документальний) про оборону Москви. Там Сталін, і мова про того посла, який попереджав його про війну, а Сталін з Берією вирішили, що Гітлер їх дурить, прагне посварити з «союзниками». Не дуже великого розуму був наш хвалений вождь, якщо припускався таких стратегічних помилок. Гравець, хитрун – так. Але мудрістю тут не пахло. Багато чудових кадрів бачу вперше. Скінчилося о пів на другу, ледве ледве добралися із Загоруйком додому.

Сьогодні нарешті прийшов поштовий переказ від Івана, зможу закінчити всі фінансові справи.

Надсилаю Тобі рахунок – твій; заповни й надішли мені назад, терміново, авіа. Рецензії підпишу сам, міністерство підняняє.

Ось назви:

– Ю. Виноградов «Когда стартуют ракеты». Комедия в 2-х действиях;

– И. Монастырский «Нет, то были не русские» Пьеса-памфлет в 3-х действиях, 9-ти картинах, пролог.

П'єси дав мені Малашенко. Я їх ще не читав. Сьогодні відрецензую одну, завтра – іншу. Рахунок мушу мати не пізніше 23-го, краще 22 жовтня, щоб 10 листопада Ти могла одержати гонорар. Не встигнеш вислати – привезеш.

Та коли ж ти все-таки приїдеш, моя Ластівко?

Іван Світличний прислав свої переклади турків. Здається, зробимо збірку.

З іншої парафії. Іван Світличний рецензує збірку (антологію) французької поезії. Просить показати йому всього мого Аполінера, – те, що є в пані Орісі. І долучити до цього мої переклади з Арагона (маю ще один, над яким хочу посидіти).

Для того, щоб мені підготувати збірку поезій Аполінера (у моїх перекладах, з «Мостом Мірабо» пані Орісі, з іншими перекладами),

мені потрібні переклади М. Терещенка («Всесвіт», № 12 – 1961). Зокрема, там є «Відповідь запорізьких козаків турецькому султанові». Пошукай, це число може бути в пані Орисі, в Івана, у Стуса чи в Михасі Коцюбинської: або перепиши в бібліотеці. Отоді я зібрав би все, що є – і видав би збірку перекладів з Аполінера.

Делікатність питання в тому, що – чув я краєм вуха – сів чи хоче сісти – за переклади Аполінера Микола Лукаш. Тоді я відходжу на запасну колію – Лукаш є Лукаш, і якби він за це взявся, я вважав би – Аполінерові на Україні пощастило.

Тепер про н'єсу, яку вислав «до запитання».

Це н'єса болгарського класика Костова, найрепертуарніша, українською і російською – не перекладена. Міністерство хоче мати російський переклад якнайшвидше – текст привіз з Болгарії Артемов, перекладатиме – Легентов, який – Щербаков.

А мені ходить про театри українські.

Я міг би поставити її у франківців. Зателефонуй Безгіну, хай зайде до пані Орисі й прочитає примірник. Він хоч і говорить більше, ніж робить, та й не від нього залежить, але «навести мости» зміг би. Якщо н'єса йому сподобається, нехай піднімає клопотання перед мінкультом України, аби вони підписали зі мною угоду на переклад, вистачить з мене okazii (Тернюк, Марк Зісман). Дай н'єсу Драчеві, бо він пропонував Дмитеркові від мого імені перекласти н'єс Ануїя, Мрожека, Жіроду й «Ми не віримо в лелек» Неद्याлко Йорданова. «Големанов» міг би піти Україною широко – жанрово це саме для наших театрів, смаковитий побут, характери, сюжет, політичні виверти й моральна крутня, кар'єризм як велика манія.

Якщо ж вона Безгінові (н'єса) не смакує, скажи Ігореві, що я запропоную її Харкову, Педченкові. Маю ідею поставити «Големанова» в Малому театрі з Ільїнським – він був на «Вдови» й дуже добре говорив про виставу, згадавши у компліментарному контексті й моє прізвище... Однак сьогодні мені сказали, що Ігор Володимирович захворів.

Стосовно Миколи Куліша: з України має бути лист від Спілки: мовляв, з нагоди 75-річчя видатного українського драматурга, одного з основоположників... етцетера, Спілка просить посприяти виданню його спадщини російською мовою. Такого листа міг би підписати Віталій Коротич, – яко секретар правління. Головне, щоб це не потрапило в руки Козаченкові-Корнійчуківі, ці хлопці

заріжуть Куліша на корню. Дейч розмовляв з Олесем Терентійовичем (той підтримав зразу і телефонно), але сказав, сам такого листа не напише, хай це зробить Коротич, а він на це дасть «добро». Дипломат, побили б їх усіх пранці! Пробити в Москві – не штука, а свої досі не відійшли від переляку перед власними Скабами й Кондуфорами!..

Євгенія Кузьмівна написала про все це Кочурові, він сприятиме; побалакай з ним, то справді мудрий чоловік. А я вийду через Івана на Антоненка-Давидовича, він зі свого боку теж може допомогти у справі Куліша. Нарешті, є Бажан... Хоча після сприяння Кузякіній він «ниже трави, тише води». Це правда?

Ще про болгарську п'єсу. Тексту я не вичитав, попроси пані Орису переглянути машинопис, – звісно, якщо це не вимагатиме самопожертви. Якщо вимагатиме, попідкреслюйте мені «страхитливі» місця й відішліть назад, щоб я не халтурив.

Кінчатиму. Міцно Тебе цілую і сподіваюсь, що ти от-от приїдеш.

Бо тут, крім мене, є ще синьорита Оксана, яка видає мамі такі аванси! Дуже кумедний у нас Зайчик, не розповіси на папері. Ти знаєш, з неї будуть люди! Дуже вже самостійна. А це ознака гарної української крові...

А від пані Орисі я вже давно-о-о-о на мав жодної крапки.

Твій

Я

Мама твоя підказує: як їхатимеш Ти чи Микола Маркович, захопіть 3-літрову банку з помідорами. Маринованими.

Це –

не Я.

А оце – Я:

ГРАЙ, МУЗИКО!

У біді наш рідний край,
Чорний ворон кряче,
Грай, музико, дужче грай, –
Веселись, козаче!

«Грай, музико!...»



Соковиту
Оковиту
Запорожці п'ють.
Сурми грають.
Січ гуляє
Тулумбаси б'ють.

Чорна хмара суне степом
Змовкло й вороння...
Де ті чати, українче?
Пієш на коня?

У біді наш рідний край,
Злидень мову топче.
Грай, музико, дужче грай!
Веселися, хлопче!

«Мо» ти й справді недотепа,
Гнучий, як трава?
І на шиї в тебе гепа,
А не голова?

Є робота, є зарплата, –
Козаченьки ми?
Боїмося бюрократа
Більше, ніж чуми!

У біді наш рідний край,
Цвинтарі і ґрати, –
Грай, музико, дужче грай, –
Веселися, брате!

Надимаймо, браття щоки,
Та й берім на понт!
Бо п'ємо вже триста років
І звемось – П'ємонт.



Соковиту
 Оковиту
 Запорожці п'ють.
 Сурми грають
 Січ гуляє.
 Тулумбаси б'ють.

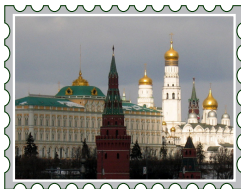
У біді наш рідний край,
 Україна плаче...
 Грай, музико, дужче грай, –
 Веселись, козаче!

Москва, 1967

* * *

12/X – 67 р.

*Мій лист до Н.К.
 від 12.10.67*



Нель!

5 вересня послав п. Орисі бандероль – сьогодні вона повернулась назад. Відсилаю її тепер **на твоє ім'я**. Чи вона була хвора, чи її не було в Києві? Чи просто не заходила на поштамт? А я послав їй ще один пакет. А

взагалі – цікаво – може, теж не дійшло?

Тепер поправка на той лист (старий).

На стор. 2 я пишу про Брехта. Для видавництва «Мистецтво» це не годиться, бо ми з тобою туди вже робитимемо Крега.

З болгарських п'єс можу запропонувати болгарську комедію Ст. Л. Костова «Големанов» (крім «Лелек») – для перекладу на українську мову.

Нельчику, як їхатимеш – захопи малу Оксанчину зубну щіточку.

Я виписав 13 (газет і журналів) на 3 місяці за твій гонорар («Ранок»).

Репетиції йдуть на сцені. Посольство Болгарії (тутешнє) послало в Болгарію листа – з проханням дозволити ставити «Ми не віримо в лелек».

Шах і Кнебель приїдуть з Берліна 17-го.

Саша Лазарєв не репетирує.

Іван С. прислав телеграму, щоб я зв'язався з адвокатом і що він у суботу (7-го) вислав гроші. Але я досі (12-е) грошей не одержав і не знаю, як бути. 150 дістав і адвокату заплатив. А треба ще 100 – і терміново. В чому річ?

Цілую тебе. Ми дуже скучаємо за тобою, особливо я. Коли ж ти приїдеш?

Обіймаю своє сонечко.

Доброї ночі!

Я

* * *

Лист Н.К. 90 мене
вік 12.X.67



12. X. 67 г.

Добрый день, мои милые!

Как там наша маленькая белочка? Уже не кашляет? Ходит ли в садик? Как они возвратились с бабушкой? Лёнчик, как там в Москве сейчас с детскими костюмчиками?

... Я почему-то переживала очень за Ваш спектакль в Маяковском. Ну будьте железными по линии дисциплины, чтобы хоть они ощутили начало **нового**.

Я сегодня приехала из Херсона. Там по-прежнему плохо, но хотя при мне и не было кризиса, подобного прошлому. Как-то стабилизировалось состояние. В Херсоне у меня была очень приятная встреча – с самым любимым моим педагогом, завучем, Лидией Васильевной Обидиной, которая теперь директор очень интересной образцовой школы. Мама ее знает. Она была в меня влюблена. И сейчас осталась очень довольна, более того – ощущение, что все эти годы я не покидала ее в мыслях. Что-то было в этой встрече не просто от воспоминаний, а от непонятных, но значительных внутренних связей. Здорово!

Леньчик, я же не знаю, только ли **организационная** работа составителя. И очень хочу, и не меньше – боюсь. Да еще с Дейчем – главным редактором!

... Если бы ты знал, как смертельно я боюсь зыбкости, которая в моем представлении нелепо и нелогично связывается со святостью в наших отношениях. Я действительно, как говорят,

яркий представитель нашей эпохи — нервной и взвинченной. Но от этого не легче. Много в мыслях невообразимого, путаного. Бог с ним.

Мамочка, дома все нормально. Я хочу жить у п. Орыси, а к папе ездить в свободный день (воскресенье) и варить на три дня. Ну, посмотрим.

Лёнушка, п. Орыся говорит, что «любовь без дел мертва», а на платоническую любовь она не согласна. «Він — негідник» — ось, маєш.

Ленцю, тут Кочур поруч. Він передає тобі привіт з приводу твоїх хороших перекладів турків та Аполінера. Але... але. Я тобі потім розкажу більш конкретно, а поки зауваження такі: неохайно ставишся до мови. У тебе, скажімо, — нема **церкв!!!** (церков треба) і т. д. «Це — варварство» — Кочур. І є деякі місця, де ламаєш мову і т. і. Поговоримо. А поки дещо Кочур дасть у «Всесвіт» і в «Антологію». Каже, що можна подумати і про цілу збірку Аполінера з кількома авторами.

Отак. Працюю. Дуже втомлена. Вже буваю вдома, а живу у п. Орысі. Дзвони нам до першої години вночі. Як ви там? Цілуй нашу малесеньку Ксашеньку. І мамочку. Хай там вона відпочине...

У Мерзлікіна народилась дівчина. Його ще не було. Листа твого немає у мене. Взагалі Микола мені чимсь не подобається...

Всім привіт. Кохаю ніжно

НЕЛЯ.

Лист 7 Драча
12.X.67



* * *

Лесю, день добрий?!

Не знаю, чи відповів тобі О. Микитенко, гол. редактор «Мистецтва», але він мені пообіцяв, що Вони хотіли б, аби Ви з Неллі робили **Гордона Крега** — і що обов'язково напишуть Вам про це.

У «Вітчизні нема І. Малишевського, відповідального секретаря, він у відпустці. Поки-що псує папір, вивчає Л. Дмитерко, коли щось з'ясується конкретно — сповіщу.

Мої справи складаються так: я вже, нарешті, майже з усім розв'язався, поїду ще на тиждень у Русів на зйомки «Камінного

хреста» і берусь впритул за н'єсу: говори́ти зара́з з будь-ким з приводу театру-студії задалеко — всі ювілеяють.

Вітай Неллі!

Всього тобі найкращого!

12. 10. 67

Твій Іван Драч

Р С С Р

Всероссийское Театральное Общество

Москва К-9, ул. Горького 16

телефоны: 5 9-01-82; 5 9-91-52

№ 41

12 октября 1967г.

*Вахванович
Леонид Степанович*

В субботу 21 октября с.г. в 10 часов утра в помещении Кремлевского дворца съездов состоится объединенный Пленум творческих союзов и организаций СССР, РСФСР и г.Москвы, посвященный 50-летию Советского государства.

Просим Вас принять участие в работе Пленума и подтвердить это не позднее 16 октября с.г.

Регистрация участников Пленума и получение пригласительных билетов 20 октября в помещении ВТО - ул.Горького, 16, с 10 до 22 час.

Ответственный секретарь
Президиума совета ВТО

Сергеевич
(М.Зилов)

Б 9 0034 ←

«У наших
російських сусідів»

МИРОСЛАВ ПРОКОП:

У НАШИХ РОСІЙСЬКИХ СУСІДІВ

НЕВЖЕ «КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ» В РОСІЇ?

Як відомо, під назвою «культурна революція» проводяться від довшого часу голосні чистки в Китаї. Їх метою є ніби морально відродити китайський комунізм, усунути з партійного та державного життя «зопортунізовані» елементи, які, мовляв, хочуть на манівці звести революцію або втратили віру в її ідеали, зокрема, в політику Мао-Дзе-Дуна.

Сьогодні, по 50 роках існування комунізму в СРСР, такі внутрішні потрясіння там ніби не на часі. Властиво спорити за комуністичну доктрину там немає кому. Давно перевелися теоретики типу Троцького, Бухаріна, Зінов'єва чи хоч Сталіна, які згідно з традиціями дореволюційної Росії могли вести безконечні спори про шляхи революції і мали готові рецепти для «спасення усього людства». Сьогодні на місце теоретиків, доктринерів, самозваних пророків, прийшов всевладний партійний бюрократ. Їхнє мислення йому чуже. Брежневих або Косигінів, з їх біографіями та кар'єрами, просто неможливо уявити в ролі людей, що спорять про напрямні політичного руху. Їхня «пролетарська» фразеологія – це ніщо більше, ніж данина минулому. В устах людей їхнього типу вона звучить неприродно. Зовнішньополітичні плани і дії, що їх вони та підпорядковані їм апаратники укладають і проводять у життя, цілковито не відбігають від традиційних схем і інтриг будь-якої імперіялістичної держави, зокрема царської Росії. Ідейно споріднені з ними комуністичні керівники поза межами СРСР це – для них у першу чергу експоненти інтересів Радянського Союзу, продовжене рам'я російської закордонної політики. А ті, хто з такою ролею не погоджується, попадають в еретики; їх у Москві екскомунікують.

Бюрократичне «відпролетаризування» сучасних керівників КПРС ще більше слідне у внутрішній політиці. Якби відреда-

гувати їхні промови, присвячені питанням внутрішнього становища в СРСР (точніше, якби з них усунути предовгі і нудні повторення та фрази), вони радше нагадували б звіти керівників великих промислових корпорацій, ніж політичні трактати вождів суспільно-політичного руху. Про останній з'їзд Спілки письменників СРСР «Нью-Йорк Таймс» від 28 травня писав, що він нагадував радше «звіт бригадира про роботу, виконану його тракторами», ніж дискусійний форум про напрямки літератури. Коли в Радянському Союзі можна навіть з'їзд письменників хемічно випрати від усякої дискусійної тематики, то що тоді говорити про можливість будь-якої політичної дискусії? Тому нічого дивного в тому, що друковані мільйонними тиражами політичні промови вождів КПРС не викликають у читача майже жодного зацікавлення. Навіть томи промов Хрущова, — який у порівнянні з його наслідниками був як не як непересічною, у дечому шарлатанською, а в дечому блискучою індивідуальністю, — сьогодні зникли з книгарських полиць не тільки в СРСР (що зрозуміле), але також на Заході, і цікавлять хіба найбільш заприсяжених кремльологів.

Можна погоджуватися або ні з писаннями вождів більшовизму дореволюційного чи ранньо пореволюційного періоду, але не можна заперечити, що це була принаймні публіцистика високої класи і колоритного темпераменту, часто підмурована серйозною ерудицією. В порівнянні з ними сучасні «теоретичні» статті центрального органу ЦК КПРС «Коммунист» звучать часто цілком безпомітно. Від них відгонить жахливою нудьгою. Те, що їх друкують великими тиражами та поширюють по всіх закутинах радянської імперії, — хто їх читає, це інша справа, — їхні автори завдячують не читацькому інтересові і попиту ринку, але простому фактові існування тоталітарної системи, в якій заборонене вільне слово, а те, що присилають з центру, треба приймати як примусовий асортимент. Коли цього режиму колись не стане, величезною більшістю цієї друкованої макулатури палитимуть у печах і обгортатимуть харчові продукти. Тоді на поверхню життя вирине загнане тепер у підпілля друковане і писане слово, існування якого в СРСР сьогодні ні для кого не є таємницею.

Але, як тепер показується, в Радянському Союзі існують сьогодні також інші явища, що їх по аналогії з Китаєм, можна б

назвати спробами «культурної революції». Про це повідомила польська «Культура» з Парижу, за березень 1967, під сенсаційною назвою, що її я ужив також як підзаголовок цієї статті.

Справа йде про дуже промовистий документ з Москви, який кидає багато світла на мислення деяких російських кіл. Це — еляборат Валерія Шкурлатова*, працівника відділу пропаганди Московського міського комітету комсомолу, датований 3 листопада 1965 і надрукований на урядовому папері згаданого міському тиражем 500 примірників. «Культура» твердить, що Шкурлатов віддзеркалює мислення найбільш реакційних, фашистських кіл сучасної Росії, які гуртуються коло члена політбюро ЦК КПРС, Шелепіна. Далі редакція «Культури» інформує, що після поширення документу Шкурлатова перенесли з його дотогочасної посади на іншу, ніби за кару, але з підвищеною платнею. Враження таке, що Шкурлатов проговорився, що його думки передчасні і що вождям КПРС не на руку до них признаватися.

Провідні думки цього еляборату такі:

Наспіла крайня пора з'ясувати суть завдань одиниці в її стосунках до спільноти. Молоді треба прищеплювати дух героїзму, готовости на жертви; треба навчити її ставити на перше місце любов до батьківщини, розбудити в ній поклик крові; гартувати її до безперервної боротьби за майбутнє і велич нації; навчити плекати культ предків, виростити в ній почуття «космічної місії нації». Треба виховувати молодь у твердій дисципліні, вживати тілесних кар, заохочувати творити суспільні касти, наприклад, типу офіцерського корпусу. Користати у вихованні молоді з великих традицій Запорізької Січі: ставити їй як зразок до наслідування козацьке лицарство, виховувати в традиції Тараса Бульби, який не зжахнувся убити власного сина і створив «міт російського духа свободи». До чужинців ставитися з підозрінням, не плазувати перед ними, так само критично ставитися до власних інтелектуалістів, бо «немає нікчемнішої професії, ніж професія «мислителя», «інтелігента», «мудрагеля», і немає шляхетнішої місії понад місію вояка. Тих, хто має інтимні стосунки з чужинцями, треба бити, плямувати і стерилізувати. Шкурлатов кінчить такими двома думками: «Про долю людини ріша-

* Насправді - Скурлатов.

ють сила людини та її раса» і «Щоб не здегенеруватися, щоб не бути збіговищем невільників та роботів, нація мусить відродити в собі і зберегти на віки культ войовника, бо це єдиний шлях, що веде до безсмертності».

Прочитавши такий документ, у кожного постає цілий ряд рефлексій. Немає сумніву, що, не зважаючи на всі доктринальні спори між китайськими комуністами, в «їхній культурній революції» є дуже багато чого з інтегрального китайського націоналізму та шовінізму. Їх породила ненависть до чужинців, що тривалий час розглядали Китай як терен своєї експансії. І досі Китай — насправді слабо розвинута країна. Китайських вибухів ненависництва до чужого світу не можна виправдувати, але їх можна розуміти.

Але як розуміти Шкурлатова? Хіба ж занепадає російська нація в результаті втручання чужинців? Гинуть її історичні традиції? Загрожує їй внутрішній розклад? Зневірюється російська молодь в історичну Росію? Піддається вона нездоровим чужинським впливам? А, з другого боку, коли справді так, чи треба дивуватися, що в умовах такої національної кризи появляються Кассандри, які б'ють у дзвін тривоги і закликають незрячих земляків опам'ятатися? Бо заклики до того, щоб любити батьківщину, заклики плекати традицію і дисципліну — явища наскрізь здорові та природні, і в них не можна б бачити нічого дивного. Звичайно, якби не декілька «але», які всім закликам Шкурлатова надають наскрізь фальшивого звучання.

По-перше, навряд чи коли-небудь за весь час існування Радянського Союзу було так, щоб режим проscribeував підставові російські національні цінності. Звичайно, в періоді сталінського божевілья переслідували і нищили також і російських діячів культури. І сьогодні творці культурних надбань російської нації не користуються свободою творчості. Проте масового наступу на російську духовність, якихось планових рестрикцій для досліджування та плекання російських історичних традицій, для відзначування пам'яті російських героїв в СРСР таки немає. Що більше, російська мова, література, культура, традиція, вся російська історія — це все примусові дисципліни для всіх неросійських народів імперії; вони мають вивчати, шанувати, любити їх, їм поклонятися. Правда, були деякий час у занедбанні та-

кож російські історичні пам'ятки, хоч далеко не всі. Але вистачить тепер слідкувати в російській пресі СРСР за тим, як услід за недавною постановою ЦК КПРС про охорону історичних пам'яток росіяни рішуче взялися відгребувати все цінніше в їхній історії (притягаючи туди часто й не своє) і яку допомогу в тому дає їм керівництво партії, щоб переконатися, що Шкурлатов піднімає фальшивий алярм.

Але й це не було б найгірше. Лихо в тому, що, говорячи про любов до своєї батьківщини, про патріотизм, Шкурлатов рівночасно підносить на щит свою «расу» і закликає здійснити «космічну місію нації». Постає питання: що таке «місія» має спільного з добром народу? Бо в минулому в ім'я менших «місій» російські царі гнали російського і неросійського мужика завойовувати Кавказ, степи Казахстану, Сибір; за такі «місії» народи російської царської імперії платили жадливі жертви крові. Тепер виходить так, що Шкурлатовим і того замало. Вони витягають свої загребуші руки на весь космос.

Або що доброго може ворожити народам, в тому числі також і російському, вимога Шкурлатова тілесно карати і навіть стерилізувати тих, хто має стосунки з чужинцями? В порівнянні із Шкурлатовим навіть Сталін був «гуманіст». Він же тільки забороняв своїм громадянам одружуватися з чужинцями, а Шкурлатов просто хоче їх стерилізувати. Виходить, що гітлерівські звичаї ще не забулися.

Неприємним духом сталінсько-гітлерівської епохи відгонить також від шкурлатовських лайок на адресу «інтелектуалістів» та «інтелігентів». Антиінтелектуалізм — традиційна зброя примітива, що прагне до влади. Він ненавидить усе, що виростає понад його голову. Від такого душевного комплексу тільки крок до концтабору і нагайки.

Дехто може сказати: для чого взагалі турбуватися такими маніяками, вони ж не репрезентують громади. На жаль, уже той факт, що Шкурлатових не замикають у божевільні, але переносять на посади з підвищеною платнею, каже не відмахуватися від таких появ у сучасній Росії. Зокрема, коли, як каже «Культура», Шкурлатови мають благословення декого з вождів КПРС.

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ФЕРМЕНТ У РОСІЇ — І УКРАЇНА

Немає сумніву, що те, що в галузі спротиву комуністичному режимові проходить у Росії, головне в російських інтелектуальних колах, має також значення для України. Тільки наївні люди можуть думати, що Україна може звільнитися від російського контролю і стати самостійною державою незалежно від того, що діятиметься в Росії і серед неросійських народів імперії.

Колись, у період між двома світовими війнами, теорії такої ізольованої революції плекалися на Західній Україні в колах ОУН, зрештою також серед інших партій. Панівний погляд був такий, що, мовляв, у результаті безперервної боротьби зростатиме революційне кипіння народу і одного дня воно розіллється в широку революційну стихію, яка усуне польських окупантів. Проти таких націй промовляло те, що технічні засоби революційної боротьби українців у Польщі були порівняно малі. Однак це не було найгірше. Історія вчить, що не раз і малі народи впертою боротьбою перемагали сильніших завойовників. Гірше натомість було, що автори таких простодушних теорій цілком не турбувалися тим, що на таке евентуальне державне усамостійнення західних областей скажуть інші сусіди, зокрема Росія. Історія російських інтриг навколо Карпатської України в 1938 — 39 роках показує, що в Москві боялися української державної самостійності навіть на такому малому клаптику української землі. Що ж тоді треба говорити про Галичину та Волинь, які з першого дня самостійності стали б центрами антиросійської іриденти і величезним поштовхом у змаганнях підсоветських українців! Ясно, що на випадок проти польського повстання на Західній Україні Москва відразу «протягла б руку братньої допомоги» або на спілку з Польщею пішла б душити українську революцію.

Сьогодні становище інше, бо майже всі українські землі опинилися під контролем Москви. Але безнадійність теорій про можливість України чи будь-якого іншого неросійського народу імперії визволитися окремо від інших сьогодні ще більше наявна. Росія не приглядалася спокійно, навіть коли в 1956 році пробувала звільнитися від її опіки периферійна Угорщина. Угорський досвід вчить, що державну незалежність ці народи можуть здобути тільки у спільному фронті, в умовах внутрішніх потрясінь

в усій імперії, зокрема в її серці, тобто в Росії. Тому й те, що там проходить, для нас особливо важливе.

Очевидним є, що народження молодих українських літературних сил 1960-их років пов'язане з розвитком на загально-радянській, зокрема, на російській, сцені. Без відомої «відлиги», голосної антисталінської промови Хрущова на XX з'їзді КПРС, без офіційно санкціонованого партією наплямування найразючіших злочинів Сталіна хоч би щодо самих комуністів, неможлива була б поява в Росії таких творів як «Один день у житті Івана Денисовича» Александра Солженіцина, або «Тьоркін в іншому світі» Александра Твардовського, не кажучи вже про писання Тарсиса, Даніеля та Синявського; на Україні не могли б виявити себе таланти Василя Симоненка чи Івана Драча, а якби себе виявили, ширша громада про них нічого не знала б. Тому нам не байдужі доля і шляхи розвитку сучасного інтелектуального ферменту в Росії. Ясно, що колодки покладені на уста радянських письменників на IV всесоюзному з'їзді в травні цього року, на найближчі місяці не ворожать нічого доброго також і для України.

При цьому нас цікавлять два аспекти мислення діячів російської культури. З одного боку, йдеться про потугу їхньої боротьби за свободу інтелектуальної творчості і за свободу думки взагалі. З другого боку, особливе значення для нас має їхнє ставлення до культур неросійських народів і до національних та соціальних прагнень України зокрема. Цікаво відмітити, що, коли про перший аспект порівняно багато відомо в комуністичному світі і на Заході, про другий – інформації є мінімальні. Промовистим є те, що про ставлення російських інтелектуалістів до національних прагнень неросійських народів відмовляються говорити також ті нечисленні українці з УРСР, які в характері туристів попадають на Захід. Утворюється враження, що вони, не маючи що сказати, воліють обминати цю тему.

Якщо ж йдеться про західних дослідників СРСР, їхня увага звернена передусім на Росію, точніше б на Москву та Ленінград. За цим промовляє виховання західних дослідників на російській літературі, також той простий факт, що до Москви і Ленінграду доступ для дослідника чи кореспондента з Заходу відкритий, а до Києва та Львова якщо не закритий, то при-

наймні обмежений. Зрештою, хто хоче цікавитися провінцією, коли все важливе діється в метрополії? Не треба пояснювати, як багато втрачає українська справа від того, що в Києві немає постійних культурних чи наукових місій, пресових бюр, не кажучи вже про дипломатичні представництва інших держав. Недавно один із західних туристів, якому пощастило познайомитися з образотворчими досягненнями львівських мистців, — звичайно, з тією частиною їхніх творів, що її не випускають на офіційні виставки, — казав, що, якби дещо з того попало на Захід, воно викликало б сенсацію в тих колах, які переконані, що мистецькі пошуки існують тільки в Москві і Ленінграді. Але хто на Заході знає про таку творчість українських мистців?

Західних обсерваторів також мало цікавить ставлення російських інтелектуалістів до неросійських народів СРСР. Про це можна робити тільки посередні висновки на підставі західних писань про інтелектуальні процеси в Росії. З цього погляду дещо світла на це питання кидає надрукована а американському журналі «Проблеми комунізму» (березень-квітень 1967) стаття британського советолога Т. Мек Клюра (псевдонім), який впродовж останніх десяти років кількакратно відвідував Радянський Союз.

Мек Клюр оспорує прийнятий на Заході поділ російської інтелектуальної верхівки на «лібералів» і «консервативів». Він вказує на те, що численні з-поміж політичних «лібералів» є скрайніми консерватистами, якщо йдеться про їхнє прив'язання до традицій російської культури. З другого боку, серед «консервативів» є такі, для яких Росія досталінського періоду є цілком чужою. Тому автор пропонує інший поділ. В його схемі на крайньому правому крилі знаходяться догматики та політичні реакціонери, що гуртуються коло журналу «Октябрь» (редактор В. Кочетов), у Спілці письменників РРФСР і в спілках композиторів та художників.

Другу групу, що її можна б за історичною аналогією назвати слов'янофільською, творять ті російські кола, які захоплені Росією періоду до Петра I та російською православною церквою. Вони нав'язують до традицій російських слов'янофілів 19 стол. і протиставляються впливам Заходу. Типовими речниками модерних слов'янофілів Мек Клюр уважає маляра І. Глазунова та письменника В. Солоухина. Вони обидва стоять близько до ком-

сомольського журналу «Молодая гвардия». Мек Клюр наводить деякі думки Глазунова з цього журналу:

«Як відомо, Петро відчинив тільки вікно, а не двері, на Захід для того, щоб росіяни могли поглянути на життя на Заході, пізнати його і з студентів стати вчителями. На жаль, скинувши свої національні одяги, багато росіян зірвали зв'язки з своєю батьківщиною. Поголивши бороди, вони втратили свою російську індивідуальність... Історія Росії пригадує моменти найвищого піднесення національної свідомості. Кожного разу, чи під час важкого та героїчного періоду визволення від монгольського ярма, чи під час славної епохи «Москва – третій Рим», чи при кінці 19 і на початку 20 стол., в роки напруження та великого розквіту національно-творчої думки, кожного разу Росія наново відзначала свій великий вплив у світовій культурі... як спадкоємець великих культурних надбань Візантії і як опікун досягнень старинного світу».

Третю групу, на думку Мек Клюра, творять російські традиціоналісти, що їх автор вважає найбільш талановитим об'єднанням. Вони нагадують традиційного російського інтелігента, закоханого в російське минуле, в історію, в культуру Росії, але наставленого менше шовіністично, ніж слов'янофіли. Ці люди гуртуються навколо «ліберального» журналу «Новый мир» і його редактора Александра Твардовського.

«Ліберальні консерватисти» – четверта трупа. Це люди, які у свій час щиро прийняли хрущовську десталінізацію, але самі надто сильно були пов'язані в минулому з сталінською системою. Цю групу репрезентують такі відомі колишні сталіністи, як А. Сурков і К. Симонов. Найбільш близькими до Заходу Мек Клер вважає останню групу, що він її називає «модерними лібералами». Це – письменники та мистці у віці від 30 до 40 років – Белла Ахмадуліна, Андрій Вознесенський, Євгеній Євтушенко, Ернст Неізвестний, а із старших Віктор Некрасов, Корній Чуковський та Ілля Еренбург. Тереном їх вияву є журнал «Юность».

Мек Клюр вважає, що хоч існування різних літературних напрямків творить серйозні проблеми для партії, вона дуже зручно виграє їх для своєї користі. У хвилинах наступу на тих, хто, мовляв, вимагає свободи інтелектуальної творчості, культурного

обміну з Заходом, партія завжди має вірного союзника в догматиках. Протидіяти західним впливам і підсилювати російський патріотизм допомагають партії також слов'янофіли. Правда, серед них появляються елементи російського шовінізму і зневажливого ставлення до неросійських народів та антисемітські нотки, а це партії не дуже на руку. Коли КПРС хоче наголосити свій «антисталінізм», він може спиратися на російських традиціоналістів і модерних лібералів. Словом, керування літературним процесом творить для партії певні труднощі, але одночасно воно відкриває широке поле для гри. При тому, каже Мек Клюр, ЦК КПРС є певний одного: всі групи є до режиму лояльні і діють як російські патріоти.

Мек Клюр, подібно як і інші західні дослідники, не говорить, а, може, й не цікавиться ставленням російських інтелектуалістів до культур та прагнень неросійських народів СРСР. Навіть В. Солоухина він зараховує до групи, що ставиться легковажно до неросіян. А Солоухин – це той білий крук, що кілька років тому протестував проти того, щоб неросійські письменники СРСР переходили на російську мову, і обстоював думку, що національна література може бути створена тільки рідною мовою. З другого боку, на п'ятому з'їзді Спілки письменників України, в листопаді 1966, російські письменники Сергій Баруздин і Георгій Марков, яких аж ніяк не можна називати лібералами, висловилися проти нівеляції національних мов та національних елементів у літературах народів СРСР і проти політики злиття літератур та народів. Правда, обидва виступи співпадали з офіційним тоном нарад з'їзду, що його створила промова члена політбюро ЦК КПРС Петра Шелеста в обороні української мови. Що проголошені тоді гарні слова залишилися без наслідків у житті, стало видно відразу по з'їзді і видно сьогодні.

Такий стан дозволяє зробити деякі висновки.

Насамперед треба ще раз наголосити чималу пов'язаність розвитку процесів на Україні з тим, що проходить у Росії. Однак одночасно треба виразно сказати, що події в Росії можуть творити тільки пригожий клімат для українського розвитку – і більше нічого. Поза згаданим уже Солоухиним, не відомо, щоб ширше коло росіян ангажувалося на оборону національних культур неросійських народів. Навпаки, треба рахуватися з тим,

що більшість з них цілком байдужі, а дехто ставиться просто вороже до неросійських народів імперії та до їхніх прагнень, хоч би тільки в галузі культури. Ось у проголошеному недавно на Заході листі Солженіцина до IV з'їзду письменників СРСР багато говориться про переслідування російських письменників, але повною мовчанкою покриті масові вбивства українських діячів культури. Не відомо також, щоб хто-небудь з росіян протестував останньо проти таких насильств, як відомий підпал бібліотеки Академії наук УРСР, або проти недавніх арештів українських письменників і молоді.

При тому йдеться тут, очевидно, не про Шкурлатових, але про тих, які називають себе антисталіністами, які вдягаються в тогу прогресизму та лібералізму. Звичайно, для нас — це не лібералізм, бо в його основі мусів би лежати респект для національних прагнень неросійських народів, але стара видозміна того ж самого імперіалізму, що від сторіч прагне до нівеляції неросійських народів імперії.

В таких умовах сучасні духові провідники українського народу на рідних землях не можуть триматися російського фартушка. У кінцевому рахунку вони мусять рахувати на себе самих і на природну окремішність українського духового процесу; а далі — змагати до єднання з духовими течіями серед інших поневолених народів імперії і серед народів, що знаходяться поза російською сферою. Постійно повторюваний офіційною пропагандою погляд, що тільки через російське посередництво можуть неросійські народи знайти доступ до світової культури, — це ніщо інше як ехидна теза червоних чорносотенців, призначена на те, щоб нею закривати закріпачення неросіян. Події в Росії для нас важливі, але джерелом українського визвольного процесу залишаються таки прагнення нашого народу до духової і політичної незалежності, які існуватимуть на Україні незалежно від того, що в той час відбувається в Росії.

Проте один елемент, що проходить на російській сцені, повинен бути для нас особливо цікавий та корисний. Йдеться про своєрідний національний ренесанс, поворот до національних традицій, протест проти їх занедбування, звичайно, при умові, що тут ітиме про автентичні національні прагнення, а не про посягання по чужі культурні надбання. Правда, як уже згадано, з

усіх народів СРСР росіяни мають найменше право нарікати на більшовизм. Завдяки більшовикам вони зберегли і розбудували імперію. За любов до батьківщини ніхто їх не переслідує. Але хіба збереження та будову імперії можна уважати чимось рівнозначним із задоволенням матеріальних і духовних цінностей народу? Чи варто, наприклад, народів платити за імперію втратою основних природних прав свободи слова? Чи треба за таку ціну десятиріччями миритися з поліційним наглядом над літературою і мистецькою творчістю, бути залежним від примх партійного цензора, толерувати, а часто писати оди на честь політичного ладу, який із становища елементарних прагнень модерної людини є поверненням до середньовічних практик нетолеранції, догматизму, безконечних репресій меншості над більшістю?

Є чимало доказів на те, що в провідних колах російської інтелігенції існує свідомість таких фактів. А згаданий уже масовий рух серед росіян для збереження пам'яток їхньої історичної старовини, зокрема пам'яток архітектури, має ознаки широкого патріотичного руху. Для неросійських народів, зокрема для українців, не байдуже те, чи такі почування росіян виявляться як здорове прагнення берегти історичну спадщину свого народу, чи здегенеруються у формі шкарлатовських маячень, або псевдо ліберальної червоносотенців.

Рівночасно такі процеси серед росіян можуть мати корисний вплив на українську провідну верству при умові, що вона, подібно як росіяни, знайде в собі достатню дозу патріотизму, національної гордості і мужності обстояти своє. Останнє десятиріччя принесло чимало прикладів такої постави деяких видатних діячів української культури і звичайних громадян. Поезія та публіцистика Василя Симоненка й інших репрезентантів молодшої літератури відкрили в нашому десятиріччі нову епоху в процесі самоосвідомлення нації, її історичного минулого, її традиції, її духовності та ідентичності. З-посеред тих людей, як і з-посеред тих із старшої та середньої генерації, які збереглися від сталінського знищення і вийшли з нього з не переламаними хребтами, рекрутувалися і рекрутуються ті, хто перший висунув гасло «до джерел» і дав почин для кропіткої праці розшукування знищеної культури. Власне ті люди почали в 60-их роках нашого століття наново будувати націю.

Це все може звучати парадоксально не так з огляду на галасливу пропаганду «суверенності української радянської республіки», бо сьогодні малій дитині на Україні відомо, що цієї «суверенності» і сліду немає. Парадоксально може натомість видаватись говорити про будову нації в 60-их роках з огляду на поступ і досягнення, які Україна здобула за останні десятиріччя в галузі економіки та науки. Але це парадокс тільки сновидний. Україна справді багата економічно і кількістю кваліфікованих кадрів. Але ці елементи ще самі по собі не визначають існування справжньої нації. Про існування української нації як окремої спільноти не свідчать ні скількість витопленої сталі на Україні, ні продукція Харківського тракторного чи Львівського автобусного заводів. Української нації не творять на Україні також тисячі байдужих бюрократів найвищого, середнього чи нижчого ешелону навіть тоді, коли в них є кандидатські чи докторські дипломи. Не можна нею вважати також безобличного міщанства на Україні, а ще менше тих середнього, які в своїй безмежній ігнорації погорджують усім українським, ненавидять його, а підсвідомо його бояться. Ті випадкові жителі української землі (байдуже, чи осіли вони там в останні роки чи століття) творять націю, — але націю не українську, а російську. Бо з корінною Росією їх єдне почуття духової і навіть етнічної єдності. Це велика і страшна п'ята колона на сучасній Україні. Для тих людей «батьківщина» — це справді Радянський Союз, точніше — Росія; а «столиця батьківщини» — Москва, ні в якому разі — не Київ. Звичайно, це не означає, що ті люди за всіх умов мусять відіграти трагічну роль в житті нашого народу. Серед них напевно дуже багато таких, які у відповідних умовах можуть стати лояльними громадянами української держави. Однак сьогодні, в умовах офіційно проповідуваної політики «злиття націй» і знегажування українських надбань більшість з них пливе на хвилях такого антиукраїнського курсу і його посилює.

У таких умовах тим важчою і тим відповідальнішою є сьогоднішня роль сучасних будівничих української нації.

Вони є ті, хто кличе українців до джерел їхньої історії; ті, хто перший підняв вимогу берегти історичні пам'ятки; хто бореться за реабілітацію знищеного та забороненого; хто українською мовою передає найкращі зразки західної літератури, хто ставить загороду халтурі на власному подвір'ї і вимагає високих якостей

для всіх видів духової творчості і хоче ними відвоювати з російського духового полону фахову інтелігенцію України; хто орієнтує народ на Київ, а не на Москву, і перетворює його в метрополію народу. Ті люди в сучасній Україні творять передову ланку самооборони нації та її духового ставання.

Те, що роблять російські патріоти в себе дома – байдуже, чи вони поступовці, чи консерватисти, західники чи слов'янофіли – може послужити для українців добрим прикладом. Так само, як великою пересторогою для українських патріотів про небезпеки, що грозять Україні, повинні стати псевдоліберальні чорносотенці, Шкурлатовські лжекассандри, які вигодовуються під опікунчими крилами протекторів Суловського чи Шелепінського типу.

Коментар

В оригіналі щоденника (кн. 29) сторінок 34-43 нема, я їх в 1971 чи 1972 році **вирівав**. «Сучасність» з цією статтею (№8-1967) мусив повернути до Києва один наш знайомий, але, прочитавши її (в журналі!), від передачі відмовився. Вона видалась йому **надто ризикованою**.

Отож друкую тут ці втрачені сторінки за публікацією в «Сучасності», число якої в мене збереглося.

Автор статті – Мирослав Прокіп, публіцист, з думкою якого я рахувався до того і потім (мав його есей «Україна і українська політика», Москва, 1956). В СРСР М. Прокопа вважали за «скрайнього бандерівця», «націонал-фашистом» і т. ін. Між тим це був дуже шляхетний, мудрий, несхибний у вірності Україні національний лідер (1913-2003), людина високої стратегії і надзвичайно плідної тактики. (Л.Т. -2010).

«С-ть», №8-80, серпень 1967 р.

Борис Нечерда: Корабелі; Альбер Камю – Справедливі; Микола Львівський – Пабльо Пікассо; о. Іван Гриньох – Собор, який для нас не відбувся (II); Степан Ю. Процюк – Загрозливі демографічні процеси на Україні; Мирослав Прокоп – У наших російських сусідів; Лондончик – Югославсько-радянські аналогії; Василь Шахрай і Сергій Мазлах; До хвилі; Євген Онацький – По похилій площі; Від видавництва та редакції – Критика і бібліографія. Огляди, нотатки.



Лист від Ір. Стешенко

12.X.67 р.

Люба моя, рідненька сестричко Ліпочко!

«Окончен труд, завещанный Тобою, мне, грешной...» Я виконала свій обов'язок перед Тобою і допіру повернулася з Черкасів. Була там, — все бачила на власні очі, все чула на власні вуха, і зробила відповідні висновки.

Зараз розповім Тобі все докладно. Помчала я туди ракетною (які бігають у нас тут по Дніпрі) — і це чудово: і швидко, і зручно, і не страшна ніяка погода. В Черкасах я ніколи не була (крім старої пристані), і мені було дуже цікаво подивитися на місто. Зі мною поїхала ще й колишня Кі-Дзі-Дзян (якщо пригадаєш, була така Ірина Авдієва у 1-ій майстерні), згодом вона була жінка Поголоцького (що вже помер). Вона теж не бачила Черкасів і поїхала зі мною «за компанію».

Зараз Ти, мабуть, там нічого й не впізнала б. Пристань (тобто «Річковий Вокзал») стоїть на березі «моря». Кругом дуже багато води, збоку дуже довгий мол, а на кінці його маяк, майже такий, як і в Одесі. Все дуже красиво і зручно влаштовано. І дуже чисто. Кругом квіти, грибочки, пляжі тощо. До міста (центру) бігає автобус. Місто теж дуже чистеньке і акуратне. «Центр» складається з нового розкішнього театру, поштамту, готелю, урядових будинків, і взагалі кількох нових красивих будинків, а далі (і паралельно і навкруги) все як було, очевидно, раніше - однотипні будиночки, часом дуже хороші котеджикки, і садки, садки...

Знайшла я Пашуню, тобто будинок, увійшла в двір — і саме Пашуня щось мила біля водопроводу. І Марія Григорівна була поруч.

Ти знаєш, люба моя, я Пашуні не впізнала зовсім. Напишу Тобі все детально, бо знаю, що Тебе це дуже цікавить, але все, що я Тобі писатиму, неприємне було для мене, а для тебе, то я вже не кажу...

а все ж слухай, бо краще знати один раз правду, ніж багато разів щось припускати, нервуватися і мати невігойну гризоту.

Отже – Пашуня. Вона маленька, сухенька і дуже змінилася зовні. Але поки що при розумі й при здоров'ї (і до речі) чудовій пам'яті. Так, – вона ще бігає, іменно бігає і допомагає по хазайству, і, що найголовніше, стала страшенно набожна і відвідує якнайчастіше церкву. Погано тільки бачить, бо має на одному оці катаракту. Оце дуже їй шкодить, а найбільше шкодить їй те, що вона неписьменна, та ще й вдачу має абсолютно безвольну. От у цих останніх двох якостях і міститься величезний корінь зла.

Да, ще забула написати, що поїхала я без попередження. Почасти – так вийшло, а почасти – я так і збиралася зробити навмисне.

Пашуня мене впізнала і почала страшенно плакати, а Марія Григорівна – розгубилася вкрай.

Отже, – сьогодні Пашуня живе в тієї Мар. Григ., яка справила на мене дуже приємне вражіння. Потім, коли я ходила з Пашею на те місце, де була колись Твоя хата, ми говорили, і Паша мені без свідків сказана, що їй у них добре, що до неї ставляться по-людському, нічого не вимагаючи і нічим не обмежуючи. Так що з цього боку – немов усе гаразд (відносно, звичайно!). Пашуня допомагає, чим може, і ходить до церкви. В хаті тепло, абсолютно ситно, на зиму всілякі запаси зроблено, Паша добре одіта, все має, – так що з цього боку все гаразд. Має вона й гроші на зберкнижці про чорний день. І дуже просить тебе, моя любя, нею не турбуватися в певному відношенні. Принаймні, не турбуватися в таких грандіозних масштабах, як ти робила це досі. Ну, про це трохи нижче, а зараз про твої три найбільші гризоти. Не гризи себе тим, бо те вже минулось, і тут немає ради. Є гарна німецька приказка на цю тему: «glücklich ist, wer vergift, was schon nicht zu andern ist». На жаль, я особисто не маю такого щастя, а тому й потерпаю.

1) Родина Віктора приїхала до Черкас та й уже!.. жили в Твоїй хаті, бо Паша їх прийняла. В тому ж і горе, що у всьому винна сама Паша.

Вашу хату забрали й дали місце для нової, а на тому місці буде-ється зараз, здається, консервний завод. Я була і бачила. Немає вже нічого. І тоді «вони» почали будувати нову. На які кошти будували – ти знаєш. Кажуть, що там не хата, а будинок на кіль-

ка кімнат, ще й із «залом»... он як! Використали для нової — і Вашу стару хату.

Паши було дано маленьку кімнату, до якої вселялося різних Оліних родичів, знайомих і просто квартирників, а під кінець Пашу вигнали, сказали, що вона може собі йти. Навіть сливок не давали з Пашіної ж сливи і т.д. і т.п. Отуди ж і пішли всі кошти з посилок. Забрали «вони» їх тому, що вона все віддала, по-перше — з доброти душевної, по-друге — неписьменна!! І її дурили свої ж на кожному кроці. (Якщо мене пограбували троєкратно і одурили, то що ж ти хочеш від Паши?!!!)

Всім керувала там Оля, все забирала Оля і вигнала Оля (разом із Віктором, коли той був живий). Зараз Оля за всяку ціну переманює Пашу знову ж таки до себе, бо про твою допомогу знає мало не все місто, і така «квартирантка» вигідна... Питаюся Паши, навіщо Ви все віддавали? (Вона мені хвалилася, що й той, мовляв, щось просив і та щось просила тощо, а вона давала.) Вона відповіла мені, що не може відмовити... Словом, що було, те їхало на всі боки. Вона й сама каже, що вона винна, але не могла інакше. А я кажу їй: «А чому Ви не не подумали про Липочку? Це ж усе не так легко! А що ж буде їй за це?! — тоді Пашуня починає плакати. Вона й мені намагалася щось подарувати, так я ледве відмовилася. Ясно тобі?

Що ж до Вашого старого гнізда, то знов же такі її вигнано рідними ж. Ти домовилася, що половина будинку буде її, але не оформила того юридично, і Дмитрівна вигнала її, добро їй запропонували йти жити до когось іншого, і вона пішла до сестри (Ярини, здається). То їй було сказано, що нічого її там нема (як потім сказав їй Віктор). Від Віктора вона відгризлася, що мовляв, моє ж усе тому-то й тому-то. Але зрештою мусила піти.

(До речі, коли той новий будинок будувався, то Віктор із Олею жили в Вашій старій хаті, а Пашуня стерегла і гріла своїми боками ту нову (ще не готову) будівлю. Там і спала на морозі з керосинкою.)

Батько Твій помер 1950 року; Паша не знає, від чого, але, очевидно, від інсульту, вона не пам'ятає, якого числа саме, але знає точно, що ранком на Благовіщення.

Дмитрівна померла через 4 роки після нього — 30 грудня 1954 року.

Дмитрівну розбив параліч ще за життя твого батька, і Пашуня (яку ця ж Дмитрівна випхала з її ж хати) повернулася до них і

доглядала Дмитрівну, поховала Твого батька, а по тому доглядала Дмитрівну ще чотири року, і її також поховала, а тоді жила там, узявши до себе свою сестру, а тоді вже об'явився Віктор і вона його пустила. А потім будова, а потім достатки, а потім її попросили перейти до когось іншого... і т.д.

А посылки получалися так: йшли удвох із Ольгою на пошту (бо Паша ж неграмотна) приносили додому, розкривали, і на тую посылку накидалися Оля і її дочка, і кожна тягла собі, а Пашуня стояла й дивилась. Словом – жах!

2) Друга твоя гризота. Паша, за її словами, живе зараз добре (та немов справді добре). Вона дістає пенсії 26 карб. 16 віддає Марусі, а десять лишає собі на церковні потреби. Вона має все. Скороти свою діяльність до мінімуму, до гостинців. Бо як я зрозуміла, в них зараз ще є прислані речі. Живуть вони ситно. Я поспіла саме на пироги, які пекла Марія Григорівна. Вона немов пристойна жінка. Дочка її вчилася в Москві (інженер-технолог), вийшла заміж за Валю Лугинина. Абсолютно росіянин, з Вятки (він такий же інженер і працюють вони на нашому будівному заводі). Дочка Ліля – вагітна. Молоді справляють дуже приємне враження. Ми багато з ними розмовляли, і вони люди, мені здається, приємні, цікаві і, до певної міри культурні. Приймали вони мене дуже сердечно і гостинно. Так що зараз Паші, по-моєму, непогано, хоч загубила вона все чисто – і своє і Ваше, тобто, мабуть, виключно Ваше.

Ти питаєш, скільки треба посилати, щоб оплатити її життя. Паша дає свою пенсію і помагає, а особливо помагатиме, коли родиться дитина. Отже, очевидно, справа в гостинцях, а не в конкретній допомозі. Вони так і кажуть, «у нас всё есть, ничего не надо, если когда-нибудь что-нибудь захочет Липочка, то им будет это приятно...» Мабуть, так і треба, бо навіть валянки у Паші є. Присилай Паші так щоб на місяць вона мала 25 карб.

3) Про твої архіви – окрема розмова. Є один альбом різних фото (не повний), маленький альбом, мабуть, Юзиних родичів (бо мені всі незнайомі), а альбому рецензій зовсім нема.

Рештки того альбому, де видиралися фото – є.

Подертий портрет Юзика, здається, є в Ольги на горищі, але Пашуня непевна.

Книжок немає ніяких.

Тепер так: речі всі розграбовані і розгублені, а частково роздані безвольною Пашунею. Всі родичі дурили її, всі її обдирали й ошукували, крали в неї, просто брали в неї - і те, що було від колишніх часів і те, що надходило тепер.

Щось вони закопували, коли їх виселяли, щось міняли, щось продавали і т.д., а щось порозтаскували, і не лишилося нічого. Щось Пашуня пороздавала і т.д. Одне слово, сторож і ділок з неї самий невдалий, який тільки можна собі в'явити. Родичі все в неї забирали і нічого їй не давали, собі все робили, а її використавши, викидали, а вона не могла боронитись, перш за все, через те, що нічого не тямила, а по-друге, бо має таку безвольну вдачу.

Отут я Тебе не розумію, — Ти ж, мабуть, знала, яка Пашуня; то як же можна було щось їй доручати і посилати їй без ліку, щоб усе розтікалося між її пальців і т.д.

Ще раз повернуся до другого твого запитання. Урахуй, що Паша має пенсію 26 крб., абсолютно одіта, має досить солідну суму в Зберкасі, — отже, для повного комфорту, вірніше — для тих, у кого вона живе — треба б додати ще карбованців 25 на місяць щонайбільше, щоб вона могла віддячити своїм хазяям, та щоб їй жилося краще в усіх розуміннях, тим більше, що гроші, які лежать у Зберкасі, теж підуть їм, коли Пашуні не стане.

Оце моя Тобі порада. Ставляться вони (Мар. Григор. та її діти) до Пашуні добре. Треба тільки віддячувати їм у межах додаткових 25 карб. на місяць. Це вже буде для Пашуні безтурботне існування, а те, що Ти робила досі (як я зрозуміла з Пашуніних слів), завдяки Пашуніній вдачі, розтікалося без сліду по всіх Черкасах.

Знову вертаюся до третього Твого пункту.

Книжок, повторюю, немає зовсім. Питаюся, — де ж вони поділись? А Паша показує на Твою велику скриню і каже: отут було повно книжок. А де ж вони зараз? — Порозтягали. — А куди ж Ви дивились?! — І Пашуня починає плакати...

Комусь вона так просто дала, а комусь дала для якихось дітей, а хтось потяг і т.д. і т.п.

Тоді я дала Пашуні «найсуворіше» завдання. Піти до Ольги й сказати їй, що я, мовляв, приїхала від Тебе і щоб Ольга негайно віддала Юзків портрет (хоч і подертий), а також, щоб Паша забрала

книжки в Ольги і в тих людей, кому давала. Щоб сказала їм, що я скоро за цим усім повернуся. Я зробила їй список з тих книжок по слову, про які Ти мені писала. Не думаю, щоб щось збереглося, бо там родичі метиковані і, очевидно, продали те, що їм ні до чого.

З Віктором життя було жахливе, яке й скінчилося для Паши нічим, а для Вікторової родини – чудовим будинком і «вообщє»...

Маруся пише зараз правду. Може, вони пристойні люди і справді, а крім того і Пашуня «приваблива наречена» (аж надто!!)

Подивилась я, подивилася на те, як усе чисто пішло за водою, та й вирішила врятувати бодай хоч рештки фото. Хоч і важко було, а приперла їх у Київ.

Отже, в мене зараз є:

- 1) маленький альбом із Юзкіною ріднею (мабуть?!);
- 2) великий альбом із Юзкіими великими (чудовими!) фото в ролях, але неповний, на жаль;
- 3) великий альбом майже наполовину порожній з акторами Молодого Театру (і трохи вистав Мол.Т.) і
- 4) понівечений і теж майже наполовину (якщо не більше) порожній альбом березільського побуту.

Оце й усе! Більше там у Черкасах, як сказала Пашуня, немає нічого взагалі. Фото з альбомів видирала сама Пашуня. А перестала посилати тому, що залишилися більші формати і в неї не було відповідних конвертів.

Я просила її дуже пошукати по Черкасах і фото (може, в кого є, бо вона, здається, давала) і забрати їх за всяку ціну.

Ну, от – це все, що я могла зробити. То добре, що я поїхала (в усіх відношеннях) і побачила все і показала, що є ще тут пильне око, яке може кожної хвилини приїхати до них і навести порядок.

Дуже шкода, що Іва не може відвідати матір. Тим більше – добре, що об'явилася я, за таких обставин.

Тільки прикро, що я нічим порадувати Тебе не можу в розумінні Твоїх особистих речей.

Я вже написала Паші й Марусі листа з подякою за прийом, і писатиму їй далі. Запросила Марусину дочку з чоловіком до себе, щоб подивилися Київ і т.д. словом – *all right!* Нехай знають, що Паша не сама.

Вони мене чудово гостили. Пиріжки, правда, були й без мене вже зроблені, але ввечері стояв на столі чудовий «Вермут», і «салат

Олів'є», і грибки солоні, і риба, і чудова черкаська ковбаса і т.д. і т.п. і спати мене покладали розкішно і «вообще»... І казали, що їм нічого не треба, – словом, чудово! А тепер я підтримуватиму із Пашею контакт, щоб вона не почувала себе самотньою – це раз, та щоб не робила більше (хоч уже й пізно!) дурниць – це два.

Все! Якщо Тебе щось ще цікавитиме любенька моя, то напиши мені у вигляді конкретних запитань і я Тобі відповім.

Щодо фото: як ти накажеш далі? Чи видирати їх, як те робила Паша і висилати Тобі, чи як? Альбоми величезні і дуже тяжкі, – отже, вони мусять лишитися тут.

Тепер ще одне. Київський театральний музей не має ніяких фото з минулого театрального життя. То чи можна дати їм дещо, щоб вони перефотографували для себе (і для мене, до речі!), напиши?!

Словом, як Ти накажеш і дозволиш, так я і зроблю. Може, Ти гніватимешся, щоб я теє звідтам забрала (?!), але, коли б воно полишилося там, то загинуло б і це останнє, як загинуло все інше.

Ти питаєш мене, чи є у Полі Самійленко фото. Нічого в неї немає абсолютно. І вона вітає тебе дуже і просить, якщо можна, вишли їй (і мені також!) фото з «Мол.Т.», які маєш. А тут у мене є трохи «Гріха», кілька фото «Чорної пантери» і досить багато Полі. То чи можна їх перефотографувати для неї й для мене (і для музею), коли Твоя ласка.

Обов'язково пришли мені «мото» Леся щодо постанови «Гайдамаки» – що таке «монументальність» постановки «Гайдамаків».

І, будь ласка, висилай далі фото Ваших вистав (тільки не забувай писати, якого року йшла), а також і Ваші особисті, фото і листівки з краєвидами Нью-Йорку і тих місцевостей, де Ви бували і є.

Отож вже написала Тобі цілий трактат. Матимеш що читати і над чім подумати, а я нетерпляче чекатиму на відповідь, моя ти люба єдина сестричко.

Да, ще маю спішне запитання до Юзика. Хай напише мені, 1) скільки разів пройшла в нас «Маклена Граса» і хто грав ті вистави?

По-моєму, пані Зброжекову грала тільки Клава Пілінська (а дублювала їй Ліда Криницька, тільки ні разу не заграла) – чи так?

Чи взагалі хтось із дублерів устиг заграти, чи грав тільки перший склад оті кілька вистав?

Вітає Вас обох Ірина Авдієва (Кі-Дзі-Дзян), якщо Ви її пам'ятаєте.

Була тут у минулому місяці Леся Даценко. Вона заїхала аж до Петрозаводська відразу після війни, була там у якійсь російській трупі. Зараз вона на пенсії. Там же живе й дочка її (від Борі Дробинського) Мар'яна з сім'єю.

Ну, поки що будьте здорові, мої Ви любі.

Цілую міцно Вас обох і дуже-дуже Вам за все дякую.

Пишіть – не забувайте! Намагаюся взяти себе в руки, намагаюся працювати. Борюсь із багатьма за правду про нашого єдиного незабутнього Леся, але тяжко мені, бо обставини мої особисті (навколо мене і в мене самій) дуже тяжкі.

Люблю Вас, мої єдині, й страшенно сумую, що не можу притиснути Вас обох до серця.

Па, кохані!

Ваша завше Оріся.

Р. С. Я забула ще додати, що Пашуня й Маруся проводжали мене до пристані. Марусю я відправила, а Пашуня сиділа зі мною до кінця й не хотіла йти, доки я не сіла в «Ракету» й не поїхала. І стояла вона, бідна, аж поки ми не зникли за молом.

Дуже мені її шкода. Якщо матиму змогу – обов'язково поїду до неї ще раз. Добре, що вона втішається і забувається в церкві.

Цілую Тебе, любя, і пробач мені, якщо виконала щось не так.

Не знаю, що робити з Камратовим: Гордіна треба зігра- **13 жовтня,**
ти так, як його зіграв би Свердловін: і правдиво, і з елементом **п'ятниця**
ексцентрики. Суцільне награвання! І слова йому не скажи – він вважає себе **рівним** Саші Лазареву чи Охлупіну чи Анатолію Ромашину, бо вони «в одній компанії». А він їм, не рівня. Амбітність виводить його і за межі етичних взаємин.

Проблема трохи й з Лазарєвим – вірніше, з його відсутністю. Він (я про Сашу, звичайно, а не про Женю) щовечора у виставах – дозйомки я йому дозволив. Отож за нього репетирує Мукасян: виважено, органічно, виконуючи все до останньої зауваги, але без блиску й імпровізації...

Григор'єва репетирує роль дружини Меншикова: занадто піднесено, «медейно»*. Хочу добитись від неї більшої

* Вона грає в театрі ролі Медеї, це її коронна робота (Л.Т.)

осмисленості, діалоги Едліса – швидше **диспут**, аналітика, ніж видавання емоцій «на-гора».

Між тим за наказом Гордін – Ейбоженко, і в нього виходило блискуче. Комратов сам захотів його підмінити; не вийшло.

А захотів через те, що його призначили в чергу **після** Ігоря Охлупіна – хлопця з могутнім басом, «основательного», який грає «с толком, с чувством, с расстановкой» (замість «с остановкой»). На вченого не дуже надається, проте хай буде й такий фізик, з селян, ломоносовський тип. Без його потуги й темпераменту коло учнів Меншикова зодноманітяться. Комратов так не зміг би.

Зазирнув на пробу Рафік Екімян: «У нас скоро будут перемены».

І зник, не сказавши, які.

Призначають когось на місце покійного Охлопкова?

Микола Мерзлікін і Леонід Осика – як режисери-самоїди. З комплексом неповноцінності. Вони настільки звикли до того, що їм не **дадуть працювати**, це стало їхньою плоттю, – що левину частку життя присвячують скаргам і рефлексіям. Осика ще вряди-годи виривається на бунт, у нього спрацьовує притлумлений ген наполеонофільства – і почувається у такі рідкісні хвилини генієм (ці виблиски і творять його справжнього). Микола Мерзлікін узяв од Верхацького (людини шляхетної крові, насмерть переляканої пролетарством оточення) **равликовість**, потребу коли що – моментально ховатися у свою хатку; на глибині душі він **нікому** не вірить, і передусім – собі...

І тут виникає парадокс. Вони обидвоє такі неспроможні до дії, що це сублімується на їхньому внутрішньому житті, переводить їхню рефлексію в чин вигадки, фантазії, у творення примар і фантомів.

Що, у свою чергу, робить їх особливо здатними до режисерського буття, до народження власних планет.

Параджанов – повна цьому протилежність; він, як вампір, підзаряджається кров'ю інших, не роблячи з того таємниці.

Але й у нього задумів тисячократно більше, ніж втілень. Різниця в тому, що він цими своїми невітленими задумами живе і **в житті реальному** (бавлячись з ними!), а Осика й Мерзлікін глибоко страждають од такого невітлення. І бідкаються в жилетку.

Прийшла «Вітчизна» з публікацією М. Станіславського про Леся Курбаса. В основному про «Маклену Грасу». (Чомусь тільки Падур, а не Падур; чув про Тимка Падуру? Не він перший помиляється).

МИКОЛА СТАНІСЛАВСЬКИЙ

*М. Станіславський
про Л. Курбаса*

ОСМИСЛЕННЯ РЕАЛІЗМУ

До 80-річчя від дня народження Леся Курбаса

З тридцятирічної – та ще й з гаком! – імлі в пам'яті моїй виникає незабутня харківська осінь тридцять третього року. У тодішній столиці України швидко спливали дні моєї літньої відпустки, заповненої гарячковим шуканням нових п'єс і молодих акторів: нещодавно-бо мені вперше в житті довірили художнє керівництво київським первістком – Робітничим театром.

Видалися спечні дні, незвичні для кінця вересня. У театрах Харкова розпочиналися осінні сезони. Володар дум нашої юності – «Березіль» – створений і керований Лесем Курбасом, відкривався новою драмою Миколи Куліша «Маклена Граса».

Я один з тих, хто у вересні 1933 року був не тільки на прем'єрі цієї п'єси, але й на двох дальших рядових виставах. Дивитись тричі майже підряд той самий спектакль не набридало; завдяки поєднанню майстерності таких велетнів української радянської культури як Куліш і Курбас з'явився спектакль оригінальний, захоплюючий, не схожий на сотні інших.

Вистава «Маклени Граса» назавжди залишилась у моїй пам'яті як приклад виняткової режисерської мужності і як красномовне свідчення неухильного, хоч і сповненого суперечностей осмислення Курбасом творчих можливостей реалізму.

Можу, не вагаючись, твердити, що курбасівська «Маклена Граса» була новим кроком на шляху поглибленого психологізму і внутрішньої реалістичної розробки характерів.

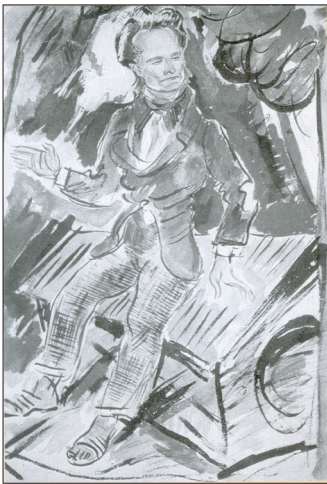
Реалістичні поривання в творчості Курбаса вперше яскраво проявилися ще в 1923 році у виставі «Джиммі Хіггінс». До речі, це був перший побачений мною в «Березолі» спектакль.

Я розумію відповідальність твердження про симпатії Олександра Степановича до реалізму в зрілий період його творчості. Але навіть запеклі супротивники Курбаса змушені були крізь зуби визнавати реалістичний характер таких його постановок, як «Джиммі Хіггінс», «Гайдамаки», «Пролог» (не кажучи вже про сприйняті і схвалені Курбасом роботи найближчих його учнів, як от «За двома зайцями», «Жакерія», «Бронепоезд 14–69», «Сава Чалий», «Змова Фієско в Генуї», «Яблуневий полон», «Плацдарм», «Хазяїн»), хоч і намагалися пояснити це «стихійно-реалістичною природою» акторських обдарувань А. Бучми, І. Мар'яненка, Н. Ужвій, М. Крушельницького, В. Чистякової, Д. Антоновича, Л. Гаккебуш, Г. Ігнатовича, О. Сердюка, О. Долініна, Д. Мілютенка та інших березільців. Супротивники Курбаса облудно, не рахуючись з фактами, применшували вирішальну роль художньо-

го керівника «Березоля» у визначенні ідейно-мистецьких позицій і сценічному тлумаченні всіх підписаних Курбасом вистав театру. А втім, саме Курбас-режисер визначав і прийоми акторської гри, і принцип художньо-декоративного оформлення, і характер музичного супроводу, і світлову палітру, одне слово, всі без винятку компоненти кожної березільської вистави.

Що ж до «Маклени Граси» — останньої і безперечно програмної роботи Курбаса — то в наш час вона заслуговує всілякої уваги. Доводиться тільки шкодувати, що до цієї вистави не збереглося ні фото*, ні малюнків, ні афіш, ні програм.

* Вмішване фото знайдено вже після написання статті театрознавцем М. Лабинським у фототеці харків'янина М. Савченка.



*Крушельницький -
Падур.
Мал. В. Меллера.*

Саме в «Маклені» акторський ансамбль вдався до свідомо реалістичних, психологічно насичених засобів гри. (Це був взірець вистави, здійсненої в послідовно реалістичному ключі, але з усім властивим Курбасу блиском суто театральних прийомів). Багато при цьому залежало від самої п'єси. Курбас завжди надавав драматургії першорядного значення, він любив повторювати, що в історії світового театру найбільші тріумфи відбувалися тоді, коли драматург і режисер поєднувалися в одній особі, наводячи приклади театру античної Греції, театру Шекспіра, театру Мольєра. Вже після Курбаса ця улюблена його теза знайшла ще одне блискуче ствердження у практиці театру Бертольда Брехта.



*Й. Тірняк у
ролі Зброжека*

Та хоч Курбас і сам володів неабияким драматургічним хистом (його перу належить чимало інсценізацій, в тому числі таких першокласних, як «Гайдамаки» і «Іван Гус» за Т. Шевченком та «Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером), він не став професійним драматургом.

Наполегливо шукаючи «свого» автора, Курбас невтомно працював з молодією порослю української радянської драматургії: все свіже й талановите тягнулося до нового, народженого революцією театру. Світло березільської рампи побачили перші драматургічні етюди й завершені п'єси Ю. Смолича, О. Копиленка, М. Йогансена, І. Дніпровського, І. Микитенка, Л. Первомайського, М. Ірчана. Та нікому з них не судилося стати постійним співцем «Березоля».

Таким співцем став лише Микола Гурович Куліш. Могутній драматургічний хист цього письменника від першої ж його п'єси «97» високо піднісся над маловиразними агітаційно-плакатними п'єсами того часу. В українську драматургію вперше прийшли живі, соковиті персонажі, вихоплені безпосередньо з радянської дійсності, з усіма своїми неповторно-індивідуальними прикметами. На сцені переможно залунала яскрава і образна мова. Мистецтво сценічного діалогу Куліша зростало від п'єси до п'єси. Недарма Олександр Дейч про останню п'єсу Куліша

писав, що «мистецтво діалогу в «Маклені Грасі» доведено до найвищої досконалості».

Курбас одразу зацікавився новим талановитим майстром. Після переїзду «Березоля» до Харкова, де жив М. Куліш, творчі взаємини режисера й драматурга набули характеру тісної особистої дружби.



Хто мав змогу спостерігати життя мистецького Харкова наприкінці двадцятих і початку тридцятих років, той напевне пам'ятає нерозлучний тріумвірат, що складався з режисера О. Курбаса, письменника М. Куліша і художника В. Меллера. Хто був центральною фігурою в цьому тріумвіраті, мені

невідомо, але немає сумніву, що людина передових поглядів і енциклопедичної ерудиції, колишній вихованець одного з кращих на той час вищих учбових закладів Європи – Віденського університету, вишуканий і високоосвічений Лесь Курбас з благодійною силою впливав на мистецький зріст незграбного самородка, який ще не так давно батракував у заможних «хазяїв» на хуторах Херсонщини, Миколи Куліша.

Під цим впливом неухильно ширшає коло творчих інтересів драматурга: від вузької, суто селянської тематики Куліш переходить до всебічного змалювання життя молодії Радянської України.

А в «Маклені Грасі» драматург сміливо взявся за іноземну тематику – показ життя різних класів панської Польщі в період світової економічної кризи тридцятих років. До речі, у виборі й тлумаченні цієї теми очевидну роль знову-таки відіграв Курбас, який з власного досвіду добре знав життя, людей і звичаї польських міст. Живі спогади Курбаса знайшли чіткий відбиток у «Маклені Грасі».

Сюжет цієї п'єси виник з напіванекдотичного газетного репортажу про те, як якийсь краківський маклер, ушент розорений кризою, вирішив покінчити життя самогубством, але так, щоб ще й «заробити» на власній смерті. Для цього він за

гроші найняв безробітного, щоб той застрелив його. Адже за існуючими в буржуазній Польщі законами родини самогубців втрачати права на страхові премії, родини вбитих такі премії одержували.

У більшості літературознавчих статей та оглядів «Маклена Граса» з завзятою одностайністю піддавалась критиці насамперед за анекдотичність свого сюжету. Критики закривали очі на те, що в скарбниці світової драматургії є чимало геніальних творів, побудованих саме на анекдотичних сюжетах. Великий «Ревізор» почався з того, що Пушкін якось розповів Гоголю анекдот про нікчому-подорожнього, якого провінційні урядовці прийняли за державну людину з таємними повноваженнями. З почутого Карпенком-Карим анекдоту про міщанина, який зажадав за всяку ціну одержати дворянство, виник «Мартин Боруля».

Та що там комедії! «Живий труп» Льва Толстого – одна з найгостріших і найнепримиренніших у світовій драматургії соціальних трагедій – побудований, як відомо, на газетному репортажі з розділу кримінальної хронічки.

Соціальне звучання і художня переконливість «Маклени Граси» не знизилась і аж ніяк не постраждали від того, що в основу п'єси був узятий курйозний кримінальний випадок з життя буржуазного суспільства. М. Куліш зумів вийти з рамок поодинокого факту до широких художніх і соціальних узагальнень. Своїм твором драматург нищівно таврував соціальну несправедливість, віщуючи неминучість перемоги людської правди над світом пригноблення й насильства.

Драматургічна техніка Куліша в «Маклені Грасі» (як і у попередній «Патетичній сонаті») досягла високого рівня майстерності. Це був, говорячи словами самого автора, «досвід сконденсованого драматичного образу, стислої сцени, стислого слова, це досвід введення у драматичний твір музики як органічно складової частини, а не як супроводу, це досвід ритмічної побудови п'єси від початку до кінця, це досвід побудови твору на органічному зв'язку слова, ритму, світла, музики, це боротьба...»

На матеріалі цієї розумної і талановитої п'єси Курбас і створив свою самобутню виставу, загостривши її соціальний конфлікт та ускладнивши характери дійових осіб.

Буржуазний спосіб життя позбавляє людину світлих надій, прирікає її до згубного морального розпаду – ось лейтмотив кузбасівської вистави.

Картину безвихідного життя буржуазного польського міста підкреслювало декоративне оформлення. Особливо в ньому вирізнявся похмурий високий паркан, який відділяв подвір'я від вулиці, від сонця, від життя.

Відразу після підняття завіси настроїв пригніченості й безвиході підсилювали одноманітні звуки фортепіанних гам, які линули з відчиненого вікна квартирантів Зброжека. У кожного з героїв п'єси була своя мрія, своя надія, кожний тягнувся до химерного щастя. Але всіх чекала катастрофа. Логіка життя у капіталістичному світі зводить нанівець зусилля й борсання всіх персонажів «Маклени Граси».

Як у п'єсах Корнеля й Расіна, як у невмирущому «Лиху від розуму», дія в «Маклені» відбувається протягом класичних двадцяти чотирьох годин. Почавшись на світанку, дія закінчується теж на світанку другого дня.

Вистава починалась несподівано сентиментальною сценою: закохана до нестями молода донька Зброжека Анеля відкривала матері таємницю свого першого кохання; адже напередодні чарівний пан Зарембський на колінах, за всім традиційним етикетом стародавнього польського лицарства, пропонував Анельці руку й серце. Скільки витончених романтичних почуттів, екзальтованої ніжності вкладала В. Чистякова у своє виконання невеликої ролі юної, типово польської панянки!

Та, сповнена рожевих ранкових надій, ідилія Анелі змінювалася скорботним монологом обійденої радощами життя іншої дівчини – тринадцятирічної Маклени Граси. Надзвичайно складну роль маленької кулішівської героїні виконувала Н. Ужвій, розкривши перед нами нові грані свого таланту.

Дівчинка, щойно прокинувшись, вилазить з свого сирого підвалу, щоб іти збирати по канавах всілякі придатні для їжі покидьки. З дитячою безпосередністю Маклена розмовляє зі своїми мовчазними друзями і голодною меншою сестричкою Христіною, собакою Кундом та байдужими до людей дикими гусьми, що високо над грішною землею відлітають у вирій. Безхмарним ілюзіям розпещеної заможної Анелі різко контрастують гіркі,

безпросвітні злидні Маклени. Щоправда, ще не скінчиться й перша дія, а від романтичних Анельчиних мрій не залишиться й сліду: фабрикант і домовласник Зарембський безжалісно затопче їх у бруд, як тільки довідається, що батько Анелі намагається вплатити його підприємство у борги. Повернеться з порожніми руками й Маклена: у місті страйк, люди бідують...

У другій дії ситуація п'єси набуває особливо динамічного розвитку, пристрасті вирують, конфлікти між багатіями й жебраками загострюються, розвіюючи вщент сподівання і тих, і других.

Курбасівський задум кожної ролі був підпорядкований розкриттю основної думки вистави про неможливість бодай крихітки щастя в нелюдському світі користолюбства й грабіжництва.

Долю дійових осіб «Маклени Граси» міцно тримає в своїх цупких руках фабрикант Зарембський. Можна дивуватись політичній далекоглядності Куліша і Курбаса, які вже на початку тридцятих років розгледіли всю прірву цинізму фашистської демагогії, жахливу пошесть есесівської чуми, що пізніше примусить здригнутись усю Європу.

Образ великої соціальної сили Владека Зарембського — польського фашиста, що скромно зве себе «народним демократом», створив Д. Мілютенко. Разом з маклером Зброжеком шеф Зарембський уособлював всю глибину моральної спустошеності, до якої приводить темна стихія власництва. Та в несамовитому зухвальстві, з яким Зарембський-Мілютенко закликав прокласти зброєю криваві шляхи від моря й до моря, вже відчувалась приреченість фашизму, неминучість поразки старого, прогнилого світу.

Жінку, на перший погляд немудру й малозначну, показувала А. Смерека в ролі дружини Зброжека. Але ця міщанка з голови до стіп за своїми манерами і внутрішньою суттю кінець кінцем ставала такою ж соціально небезпечною фігурою, як і її чоловік.

Стефана Грасу, людину, надламану лихом, грав О. Романенко. За зовнішньою стриманістю й спокоєм ми бачили одвічну трагедію безробіття; з сумним гумором артист показував поступове розставання Стефана з фальшивими ілюзіями класового миру..

Роль Ігнатія Падури грав М. Крушельницький. З першої ж своєї появи на сцені він ставав окрасою вистави, полонив артистичною принадністю, темпераментом, високорозвиненою

ритмічністю, особливо важливою при втіленні образу такого обдарованого музиканта, яким є цей безпритульний жебрак. Артист сміливо використовував засоби сценічного гротеску й навіть фарсу.

І от парадокс: в занепалому, завжди п'яненському мешканці собачої конури виразно світилися риси широї душевності, людяності, благородства. Бурхливі тиради Падура про Польщу, яка перетворюється на суцільний цвинтар, а краківський Вавель – на надмогильний пам'ятник усій державі Пілсудського, були насичені темпераментом, цілком співзвучним могутньо-урочистому полонезу Шопена, що його так віртуозно виконував Крушельницький на якійсь саморобній сопілці. В ролі Падури артист виступив як митець неповторно індивідуальної, багатогранної фарбами, гнучкої манери.

І коли у фіналі вистави цей згорблений від похмілля і передранкового холоду музикант після вбивства Макленою Зброжека раптом випростовувався і спочатку несміло, а потім дедалі рішучіше прямував до паркана слідом за юною месницею, – ця мізансцена освітлена першими сонячними променями, набувала особливо вразливого, багатозначного змісту.

Злим силам у п'єсі Куліша протистоїть, по суті, єдиний до кінця позитивний образ самої Маклени. Це знедолене дівчисько у виконанні Н. Ужвій тріпотіло якимось внутрішнім сяйвом серед суцільного мороку пошлості й бруду. Одухотворений ліризм Ужвій поєднувала з вольовими рисами, її Маклена була мужньою і водночас довірливою й ніжною. Це ж вона замість батька погоджувалась убити Зброжека і безстрашно виконала свій вирок. Юнацька наївність, моральна чистота і непохитність, поєднання майже дитячої широти і відвертості з передчасною суворою замкнутістю – так Ужвій стверджувала у виставі тему самовідданої і гордої дівчинки.

Усі ролі п'єси – від центральної до епізодичних – були опрацьовані Курбасом з ювелірною філігранністю. Зараз я не можу пригадати, хто грав невелику роль пана з парасолею, але й ця епізодична роль вражала силою соціального звучання. Окремі комедійні ситуації «Маклени Граси» Курбас влучно перетворював у трагікомічні, послідовно виявляючи потворність або спустошеність буржуазного побуту і взаємин.

У виставі брали участь актори всіх поколінь: тут були соратники Олександра Степановича, які працювали з ним ще в «Молодому театрі» (В. Чистякова, А. Смерека), і ті, що прийшли до Курбаса вже в «Березиль» (М. Крушельницький, Н. Ужвій, Д. Мілютенко, О. Романенко), були тут і зовсім молоді березильці. Акторський ансамбль відзначався рівністю, злагодженістю і єдиною манерою гри.

Масові сцени (у «Маклені Грасі» їх було лише дві: з жебраками і з вуличними перехожими під час зливи) становили новий вклад до постановочної культури українського театру. Своєю мистецькою досконалістю ці сцени не поступалися перед уславленими масовками у «Гайдамаках».

Масовки Курбаса! Вони заслуговують окремого ретельного дослідження. Часом режисер вдавався до умовно-абстрагованого розв'язання народних і масових сцен (наприклад, поява «10 слів поета» в «Гайдамаках» або слухання народом напередодні дев'ятого січня гапонівської петиції до царя в «Пролозі»), коли всі учасники діяли, як один, а окремі слова й речення звучали в унісон, як луна, як загальний емоційний відгомін. Але у Курбаса були й масовки, в яких кожна постать виступала цілком реальною і мала свій власний індивідуальний характер. Такими були селяни, гайдамаки, шляхта і єзуїти в «Гайдамаках», таким був незабутній натовп пітерського люду, що, співаючи «Спаси, господи», з іконами і хоругвами в руках повільно йшов назустріч царським катам у «Пролозі». Саме з таких, індивідуально розроблених персонажів складались і обидві масовки у «Маклені Грасі». Вони були, як завжди у Курбаса, наскрізь музичними, але ця музичність не мала нічого спільного з широко розповсюдженим нині в наших (здебільшого уніфікованих) музично-драматичних театрах прагненням де треба й не треба супроводжувати дію акомпанементом музики. Музичність всіх курбасівських вистав виявлялась передусім як внутрішня атмосфера, пройнята чіткими й різноманітними ритмами, пластикою рухів, сценічно-виразною мовою акторів, ритмічним малюнком мізансцен. Використовуючи з дивовижною винахідливістю ці багатства, Курбас створив свою складну музичну партитуру і «Маклені Граси».

Що ж до музичного оформлення вистави у вузькому розумінні цього терміну, то «Маклена Граса» супроводжувалась добре

продуманим фортепіанним добором з шопенівських прелюдів, ноктюрнів та полонезів. Вони утворювали специфічний «польський» стиль вистави.

Послідовна еволюція Курбаса до суворого, згушеного реалізму, до сценічної конкретності поєднувались у спектаклі (як і в п'єсі) з художнім лаконізмом і тією благородною стислістю, що є справжньою сестрою таланту. Широка і досить різнобарвна картина суспільного життя у панській Польщі відтворювалась надзвичайно малою кількістю основних дійових осіб – їх всього-на-всього шість – та двома скупими, кількісно дуже обмеженими масовими сценами. З високою майстерністю в «Маклені Грасі» «діяли» персонажі, про яких часто йшла мова, до яких багато разів зверталися, але які жодного разу не з'являлись на сцені.

Це мужній комуніст Окрай, який для Маклени є життєвим прикладом у всьому, це Христинка – менша сестричка Маклени, з якою спілкуються, розмовляють і батько, й сестра, а глядачі так і не бачать її до кінця вистави. Активно жили у спектаклі і дві невидимі для глядачів тварини: плебейський пес Кунд і аристократичне цуценя Жужелька. Вони теж виконували необхідні драматургічні функції, своєрідно відтінюючи соціальний фон п'єси. Курбас щедро й винахідливо «обіграв» у своїй виставі і цих невидимих дійових осіб.

Ось такі характерні властивості художнього почерку Курбаса: набуте ним на матеріалі реалістичних п'єс Куліша вміння розкривати складний підтекст, вживання яскравих сценічних метафор і перетворень, тонує відчуття історичної і психологічної правди,

поєднане з глибоким розумінням образної природи театру, – все свідчило про те, що в тридцятих роках Олександр Степанович ставав на шлях мудрої творчої зрілості.

У сучасних творчих шуканнях наших режисерів і акторів багатий досвід Курбаса не можна забувати, бо його творчі розвідки і надбання близькі і зрозумілі нашому часові. Недарма театральна молодь нині з такою жадібною цікавістю ставиться до кожної доброзичливої згадки, кожного неупередженого слова про Курбаса.



Ми знаємо, що у Курбаса поруч із злетами були і зриви, і серйозні помилки. Але в пам'яті всіх, хто знав цього великого майстра театру, хто слухав його і бачив його роботи, Курбас лишиється натхненним і людяним митцем, непримиренним до всіх виявів обивательщини, пройнитим у своїй творчості наступальним духом, щиро відданим зореносним ідеям Жовтня.

Не знаю, чи була «Маклена Граса» «осмисленням реалізму», чи стала фінальним осмисленням життя. Хіба випадково Курбас вивіз акторів репетирувати цю свою післямову туди, звідки починав свій пролог? І чи так уже випадково цим місцем стало Міжгір'я, міжгірський монастир, Мекка українських кобзарів і в цілому – української духовності?

**Субота,
14 жовтня**

Отож з цими «реалізмами» людству треба ще спокійно переспати – завтра буде видніше.

Будь-яку Курбасову фразу витлумачували неодмінно з червоточинкою, апріорі відчуваючи в ній хибність.

Так було й з Мейєрхольдом. Він скаржився, що *«навіть найпростіші речі, які я стверджую, здаються чомусь парадоксами або ересю. Якщо завтра я заявлю, що Волга впадає в Каспійське море, то післязавтра від мене вимагатимуть визнання моїх помилок, які в цьому твердженні є»*.

І тоді дурний на голову «академічний» Скаба urbi et orbi не соромиться заявити, що «ми реабілітували людей, а не їхні ідеї».

Не маю нічого проти українських академіків. Але яку історію вони після себе залишать?

Це, здається, з «Словника Сатани» Амброза Бірса: «История – крупнокалиберный сплетник?»

Драч привіз програмку «Нового театру», а тепер маю змогу прочитати й рецензію *Остата Тарнавського*:

«КАМІННИЙ ГОСПОДАР» ЛЕСІ УКРАЇНКИ
у постановці РЕЖИСЕРА ВОЛОДИМИРА ЛИСНЯКА

*В Лисняк
«Камінний
господар»*

Від часу модного символізму театр йде по лінії єдності і пляновості, що їх визначила школа Грега-Аппії. Ці театральні діячі вважали, що одний головний плян чи стиль

переведення вистави мусить домінувати один тон у виставі, мусить зосередити всі елементи сценічної постановки в один фокус, мусить панувати один закон, – якщо бажаємо, щоб театр залишився мистецтвом. Цей рецепт згоджується з естетичними принципами театрального мистецтва й має ефективні наслідки. Він, цей рецепт, першочергово не допускає хаосу, – якщо принцип визначеного пляну не буде необачно злегковажений. Естетична єдність порушується часто в епічній драмі Пискатора чи Брехта, але там робиться це в ім'я емоційної ситуації для того, щоб більше ідентифікувати глядача з характерами на сцені, а тим самим і збільшити пропагандивну наснаженість, що має таку вимову й у Брехта, й у Пискатора.

Під фокусом цієї єдності та пляновості театральної вистави, що хоче бути мистецькою, бажано розглянути дві постанови драми Лесі Українки «Камінний господар» у «Новому театрі» в Нью-Йорку – у режисерській реалізації Володимира Лисняка. Обидві вистави відділяє більше ніж піврічний період часу, і в цьому періоді не тільки відбувалися вистави цієї драми в різних містах за мешкання українців на північно-американському континенті, але досконалилася гра акторів і були проведені деякі режисерські зміни в самій постанові й у відтворенні деяких сцен – зміни, продиктовані самоконтролем режисера і критичними завваженнями глядачів.

Про першу виставу я мав уже нагоду писати негайно після пра-прем'єри в квітні 1966 року. Ця вистава заімпонувала завдяки зосередженому фокусові, з якого режисер насвітлив головну тему драми Лесі Українки. Тоді я підкреслив ту просто співгениальну сценічну розв'язку, що її запрезентував молодий режисер, побудувавши театралізацію глибокої своїм ідейним змістом драми нашого першого драматурга на простій і на складній брилі каміння.

Режисер відкриває притемнену сцену, і на сцену виходять мовчазні постаті в білих гранчастих масках і таких же білих пелеринах й установлюють білі гранчасті брили, що стилізують обстановку для сценічної дії. Тоді мені видавалось, а тепер я того певен, що тут і початок перемоги молодого режисера В. Лисняка в постанові нелегкої – якщо пригадаємо провал п'ятдесят років тому в театрі Садовського у Києві – для театралізації драми Лесі

Українки. У самому театральному заложенні постанови цієї драми Лисняк знайшов ідейну та мистецьку розв'язку; він пішов по лінії того зосередження всіх елементів театральної вистави в один фокус, по одному головному пляні, що їх вимагає новий мистецький театр. Лисняк зрозумів ідею драми Лесі Українки, яка подала незалежну, оригінальну інтерпретацію давньої і популярної в драматичній літературі теми Дон Жуана, підкреслюючи головне – конфлікт особистої свободи з усталеними формами суспільного життя. Глибока людська драма відбувається в обмеженому камінними стінами світі, чи то серед камінних брил цвинтарища, чи то в камінних стінах стародавнього замку; відбувається боротьба живої людської душі, яка прагне вирватися з цих камінних обіймів дійсності, але яка не знає іншого світу, тільки той камінний світ упорядкованої суспільної організації, що – висловлюючись словами самої Лесі Українки – «живу істоту втягає в камінну одягу, кам'янить її душу»... Одностайні білі брили каміння щораз імітують обстановку цвинтаря, то знову стилізують камінні стіни середньовічного замку, однакові білі мовчазні маски безособових загорнених у білі пелерини постатей, які рухаються на сцені в якомусь монотонному та одностайному такті, – створюють пригнічену атмосферу камінного світу, в якому людина зривається, шукає, змагається і вкінці програє, придушена непереможною камінною дійсністю, що знає твердий обов'язок і незмінну традицію.

В осередку режисерської роботи була Донна Анна – героїня драми Лесі Українки. Людмила Старицька-Черняхівська свідчила вже давно про зв'язок «Камінного господаря» з дискусією революційно-політичних груп сучасної Лесі Українки і української інтелігенції, де постать Анни – це відбиток боротьби між двома концепціями: оволодіння державним апаратом – і запереченням всякої влади. Лесина Донна Анна знає ціну волі в організованому суспільстві, вона послідовно йде на вершини цієї суспільної організації, завіривши, що на цих вершинах місце для недоступного гнізда для гордої вірлиці.

Лариса Кукрицька в цій ролі була і горда і безжалісна, і холоднокровна – справжня Донна Анна, що її уявляла авторка гордого гімну «Контра спем сперо». Кукрицька володіє майстерністю сценічного перетворення. Вона панує над кожною фразою, вона

вміє зробити паузу, щоб донести настрій до глядача, вона знає, як знайти той пункт, на якому трагізм не губиться в театральному шаржі. У грі Кукрицької можна було відчувати, як душа Донни Анни відгукується на поетичні декламації Дон Жуана про необмежену волю у світі, де «всі води здібні відбити небо», але вона не бажає виходити у широкий світ, не хоче зв'язувати своєї долі з бездержавним банітом і тому накладає камінну маску на своє красиве обличчя і впевнено йде на кам'яну гору, що її персоніфікує Командор, щоб на цих камінних вершинах камінного суспільства влаштувати своє незалежне життя. У першій постанові в Кукрицької за камінною маскою можна було завважити постійну гримасу саркастичного усміху навіть у той момент, коли вона повинна бути собою, коли при боці Дон Жуана декламує про краї «хороші при світлі волі». Можливо, що від цієї гримаси пішла друга концепція Лиснякової Донни Анни в новій постановці, де драму Лесі Українки режисер Лисняк уклав, немов картину, в рами двох – початкової і кінцевої – сцен, і в цих сценах уміцвлює Донну Анну в дійсному світі, ідентифікованому дзеркалом і перснем.

Друга постановка «Камінного господаря» в режисерії Лисняка йшла по лінії психологічної інтерпретації. Безперечно режисер має право шукати. І в театрі потрібно шукать. Можливо, що його заложення оправдане з погляду Брехтового шукання ближчого зв'язку з глядачем. Але ця нова концепція, на мою думку, зруйнувала єдино благородну та єдино можливу першу інтерпретацію, що побудована на сірій брилі каміння. Ця перша інтерпретація була не тільки в пляні того зосередженого фокуса, потрібного для мистецької вистави, але вона й більше переконлива, а тим самим і ближча глядачеві. Якщо Лисняк думав бувати психологічне нашарування, він мусив змінити заложення драми, наприклад (підімо до крайностей), повернути Донну Анну на плитку інтриганку, вмшати її у змову для вбивства Командора, бо тоді легше було б оправдати останню майже експресіоністську сцену, в осередку якої не трагічна Анна, а її зарученевий перстень, що його вона оглядає при дзеркалі як сувенір чи трофей.

Таке трактування не було в заложенні Лесі Українки. Анна – це амбітна, горда жінка, яка бажає вийти на вершок суспільної драбини і добровільно приймає всі зобов'язання камінного

суспільства. Вона ні на хвилину не вагається, який шлях їй вибрати, вона знає, що її місце в суспільстві, і в цьому суспільстві вона бажає залишитись. У першій постанові Лисняк зумів навіть врятувати горду Анну від приниження, що його призначено їй у драмі; вона не падає до ніг камінному Командорові, але її придавлюють камінні брили – камінні постаті: її полонює камінне суспільство. Ця остання сцена першої Лиснякової постанови викінчує повну картину гнітючої атмосфери ні на жадні злети, ні на виломи. Друга постановка не дає цього ефекту, навпаки, стягає глибоку суспільну драму в обстанові дзеркала та персня в якусь мелодраматичну солодкавість.

Якщо режисер бажав покласти натиск на психологічну драму, він мусив шукати її не тільки в Донні Анні. Драма відбувається і по другому боці Дон-Жуанового заангажування. Долорес зарисована як типова героїня драматичного твору, і її роля у «Камінному господарі» не менша, ніж роля Анни. Леся Українка в листі до Ольги Кобилянської звірилася, що вона на початку думала поставити Долорес в осередку драматичної дії «Камінного господаря». Вона дослівно писала: «Шкода мені теж, що я не вмiла поставити Долорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти Донни Анни. Це не було моїм замiром, і я навіть якийсь час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми – вона чи Донна Анна, і дала перевагу Анні не з симпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі, як Долорес, мусять відходити в тiнь перед Аннами і стають жертвами – властиво не Дон-Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації». У першій постанові Оля Кириченко не усвоїлася цілком з образом Долорес. Цей фанатичний тип святої чи мучениці не знає і не визнає реальних форм камінного суспільства. Долорес найбільше користується свобідною волею не для особистого щастя, а радше для уявного недосяжного піднесення; вона живе у світі іншої реальности і там, у цьому іншому світі, вона здатна на найвищу самопожертву в пошукуванні святого Грааля. У першій виставі в О. Кириченко були жертвні рухи, вона раптово відверталася і швидким кроком утікала від зустрічей з Дон-Жуаном. Мені здається, що сценічний тренаж і постійна підготовка найбільше позначилися на грі О. Кириченко. В останній виставі вона домінувала на сцені; її рухи впевнені

і майже маєстатні, її голос зосереджений і переконливий. Вона і виконала задум Лесі Українки і поставила ролю Долорес рівнорядно з ролею Анни.

Саме й тут на цьому подвійному заложенні драматичного вузла «Камінного господаря» починається трагедія драми Дон-Жуана. Лесин Дон Жуан не просто тип спокусника, що його так часто показують у всіх численних театральних виставах, написаних на цю тему у різний час і різними мовами. «Камінний господар» Лесі Українки – це суспільна драма в тому самому стилі, що його започаткував Ібсен, повернувши історію театру на новий шлях. Леся Українка дуже цікавилася новим європейським театром, вона захоплювалась Ібсеном та Гауптманом, як і іншими драматургами модерного театру. У публіцистичній спадщині Лесі Українки є доповідь про суспільну драму і стаття на цю тему. Суспільна драма цікавила письменницю; вона в своїй громадській діяльності знаходила оправдання для нового руху в театральному мистецтві. Саме на базі громадської діяльності і перемоги суспільної драми в модерному театрі зродилася концепція Лесиного Дон Жуана, який зарисований як анархіст, що бунтується проти упорядкованих норм камінного суспільства. Але він не звичайний анархіст, а захоплений звеличник свободи, яку ототожнює і з природним, життєвим, просто божеським світом понад світом штучним, обмеженим людськими приписами та заборонами. Лисняків Дон Жуан не був лицарем абсурду, в його інтерпретації це радше збагачена екзистенціалізмом людина, яка шукає себе самого. Його захоплення Анною людське. Він любить свободу, але він не здібний шукати її в тому другому, реальному світі, де її шукає Долорес, бо він не відмовився цілковито від цього людського, обмеженого людськими крижинами і веденого людськими похотями світу камінної реальності. Трагедія Дон Жуана починається вже тоді, коли він приймає громадянські права і стає повноправним членом камінного суспільства. У цьому суспільстві він втрачає особисту честь, бо відрікається персня, що ідентифікує його найвищий ідеал, а далі зраджує і себе самого, бо надягає командорський плащ, в якому він ніхто інший, тільки той же самий Командор, що охороняє порядок камінного суспільства.

У першій виставці Лисняк намагався бути анархічним; його одяг не вишуканий і спрощений; його мова запальна, але не по-

ривна. Слідкуючи за холоднокровою послідовною інтригою Донни Анни на шляху до командорської «кам'яної гори», глядач сподівався бачити у вибранцеві цієї гордої вірлиці романтичного героя, повного темпераменту і поривання «героя волі». У другій режисерській версії Лисняк поклав більший наголос на саму інтригу Донни Анни. Хоч Дон Жуан у другій постанові живіший, і його запальні слова знаходять поривний тон, також у цій інтерпретації йому бракувало тієї сердечности, – просто сказавши, серця, – чим він мусів би знайти шлях до почуттів своєї красуні у драмі і чим міг би здобути ближчий контакт з публікою в залі.

Я мав нагоду бачити Хозе Феррере в головній ролі музичної драми «Чоловік з Ля-Манші». Найкраще місце у цього актора і режисера світової слави в такій же популярній ролі Дон Кіхота, коли він співає майже сентиментальну, хоч повну трагічної глибини, пісню про мрії з підкресленням приречености, але разом з цим з тією сердечністю, що зворушує і відкриває людину. Можливо, що режисерські зобов'язання не можна поєднувати з акторськими, зокрема тоді, коли на плечі режисера паде відповідальність за головну ролю.

В обох виставах переконливим був Ігор Шуган в ролі Командора. Леся Українка нарікала, що Командор вийшов у неї схематичним, бо, на її думку, він у драмі – радше символ, а не жива людина. У Шугана Командор не вийшов стереотипно. Це – ідеалізований герой упорядкованого суспільства, лицар обов'язку – як його давніше називали для контрасту з лицарем волі Дон Жуаном. І. Шуган здобув симпатії публіки; його достойна поведінка, м'який голос та зрівноважені рухи відтворювали того позитивного героя, якого публіка здатна сприймати. Чи режисер Лисняк свідомо показав представника камінного суспільства з людським обличчям? Чи він свідомо не поклав маски на обличчя Командора, щоб ще більше підкреслити ідейну залежність драми Лесі Українки від суспільно-політичних питань, які так само актуальні сьогодні, як актуальними були півсторіччя тому? Остаточо перемагає це суспільство – бездушне камінне суспільство, що придушує кожний порив за недосяжним. І ця дійсність сповняє жахом. Постать Командора з людським обличчям серед цієї камінної сіризни є відряд-

ною постановою. І тут граційна гра актора Шугана мала повну вимову.

У позі тримала себе весь час Лідія Крушельницька. Досвідчена акторка з-під режисерської руки Гірняка-Добровольської зуміла віддати словом і рухом інтригу, що покладена в ролю Донни Концепсіон. Рутинованим актором показав себе і другий випускник школи Гірняка – Володимир Змій у ролі лицаря. Христина Прокоп у ролі Донни Соль мала в першій виставі зарис наївної дівчини, – коли тут радше потрібна гістерика. У другій виставі режисер виключив декілька місць; тож і виступи Роми Шуган, Ориси Андрейко, Анни Ілевич-Дерлиці, Данила Серни, Юрія Денисенка й Олега Процінського відпали або були обмежені тільки декількома репліками.

Михайло Яблонський виконував у першій виставі кілька ролей, однак головна його відповідальність за Сганареля. У першій постанові він був занадто «реалістичний» і замало резонерський; у другій – зухвалий та нахабний, коли з нього треба зробити, на мою думку, арлекіна.

Режисер Лисняк володіє сценою і вміє її виповнити акторською грою. Його сила в самому сценічному малюнку, де він уміє заповнити монотонний діалог драми рухом і також певним стилізованим ритмом рухів. Закінчення – четверте – стіни – коли білі постаті в масках, узявшись за руки, вибиваними у такт кроками заслоняють світ упорядкованої системи камінного суспільства від баніта Дон Жуана, який разом із Сганарелем, згорбленим під тягарем подорожнього мішка, втікає у вільний світ – створює картину, просто співгеніяльну з духом твору Лесі Українки.

Режисерські виправлення, що були зроблені впродовж тривання гастрольних виїздів «Камінного господаря», не дали повного ефекту тільки тому, що режисер відступив від першого заложення суспільної драми, зосередивши увагу на психологічній драмі. Я вже говорив про ці накинені рами у двох – початковій та кінцевій і сценах з дзеркалом і перснем, що в наслідку викривили головний драматичний стрижень, загрожуючи мелодраматичним спрощенням майже бідермаєрівського стилю. Психологічне поглиблення було потрібне. На порівнянні двох виступів Олі Кириченко бачимо, що таке поглиблення дозволило викінчити ролю і поставити її на висоті. Однак режисер му-

сив іти по лінії самого драматичного нашарування «Камінного господаря»: у творі трагедія на двох площинах, бачена з двох різних реальностей. Донна Анна переживає трагедію в рамках свого відчуження; вона мріє про вершини в суспільстві, йде до цих вершин по камінних сходах, по яких дозволяє йти це суспільство, що його вона приймає за своє. Її трагедія в тому, що вона хоче здобути мрії про вищі ідеали в цій реальності, в якій для мрій зрозуміння немає. Долорес живе у світі виідеалізованої реальності. Світ камінного суспільства не має над нею влади. Її місце в монастирі, замкненому від світа камінної реальності, але, мабуть, ближчому до тієї другої реальності, в якій горда ніжною гордістю Долорес шукає свого ідеалу. Між цими двома жінками, які переживають трагедію на двох площинах двох інших реальностей, стоїть трагічна постать Дон Жуана, який любить волю і який любить примхливий світ; він здатний продати свій найвищий ідеал за жіночу красу.

У драмі Лесі Українки два світи – реальний і вимріяний. Режисерське обрамування, що мало відділити світ мрії від дійсності, не оправдане і не переконливе, а що більше і воно нищить плян односпрямованого фокуса, що його мусить мати мистецька театральна вистава.

Вистава «Камінного господаря» у постанові Володимира Лисяка – це подія в нашому мистецькому житті. Вона говорить про мистецькі шукання, про режисерські плянування, і це найвідрадініше явище. Маємо режисера, що може і хоче шукати сценічної розв'язки для передового драматичного театру. Цю вагу «Нового театру» відчували і громада, і наші театральні діячі. Громада підтримала «Новий театр», на першу виставу цього театру прибули і Йосип Гірняк, і Олімпія Добровольська (вона була й на останній виставі). Прибули колишні артисти театру Володимира Блавацького, а між ними і Віра Левицька, що майже чверть століття тому відтворювала роль Донни Анни у Львівському театрі в постанові Й. Гірняка. «Новий театр» зумів об'єднати ентузіястів театрального мистецтва. Треба вірити, що цей ентузіазм допоможе театрові існувати та розвиватися.

До «СПИСКУ РЕПРЕСОВАНИХ»:

У Соловецькій тюрмі сиділи троє Дідушків (брати?).

Дідушок-Гельмер Петро (1889), **Дідушок Василь** (1889), **Дідушок Володимир** (1897).

Під час перевірки чекіст глузував: «Дедушки еще не ушли за бабушками? На месте?»

Усі троє вони були Федоровичі, галичани. Володимира й Петра арештували 1935 року. Всі троє зникли разом з Курбасом і Кулішем, найреальніше – кашкетінські розстріли чи баржа. 1937*.

З Чорноволової шпаргалки:

Тарасенко Марія, студентка. ІНО. Погвалтована групою чекістів, не видала спільників, **розстріляна** (1903–1923). (У В. Ч. – «З Полтавщини чи Сумщини? Розпитати...»)

Неділя,

15 жовтня

Оксана

Залишив Антоніну Михайлівну на господарстві; гуляли з Оксаною, – і перемкнуло мене цілком в іншу площину, далеку від політичної гризоти й театральних ілюзій. Діти дані нам на виправлення наших норівів, у них чітка й прозора логіка, під впливом якої раптом розкриваєш очі й бачиш світ таким, **яким він є**, а не таким, яким він сам себе подає. Найбільший чар дитинства – здатність цікавитись усім без нашого, дорослого упередження... Існує дивовижний механізм неповторення батьків, попри всі гени – Оксана більше дитина **нового** часу, ніж наша з Неллею й особливо не бабусина. Помітив у ній глухий бунт проти приписів Антоніни Михайлівни: не скаржиться, але робить **тільки те, що вважає за потрібне**. Уважна до кожної билінки, а якщо вже побачить собачку чи птаха, не відтягнеш.

Взаємини у нас з Антоніною Михайлівною дипломатичні, вона щедра й безкорислива, проте раптово уперта в дрібницях (вдача). У Москві їй сутужно, може піти на Преображенський ринок – і заблукати, поїхати зовсім в інший бік, а не на Черкізівську. Ніяк не звикне до **специфіки** нашої хати; щодня багато людей, дехто лишається ночувати,

*

Після публікації списку розстріляних у Сандормосі 3.XI.37 я знайшов ці призвища і дати їхнього народження у списку (2008 р.)

а вона ж гостинна, мусить усіх пригостити, погодувати, покласти на чисту білизну – звичайно ж, при моїх статках це важко, вона соромиться, нервує... наш спартанський образ життя її бентежить. У Києві їй було спокійніше.

Оксана для неї усмішка й релакс; іноді здається мені, що мала Оксана ставиться до баби **по-материнськи**, опікується нею, а не навпаки. Ми не оберігаємо малої від життєвих проблем, та й самі вони лізуть постійно як не у двері, то у квартиру; це Антоніні Михайлівні не подобається, вона воліла б затишнішого кубелечка... Але тут уже нічого не зробиш; так нам написано на роду.

Не знаю, хто з нас більше закритий, я чи Нелля, але в Оксані постійно триває майже непомітний зовні процес аналітичного «преображення», привласнення нових ідей і фактів; результату своїх висновків вона нікому не повідомляє. Не тому, що не довіряє, а радше тому, що процес цей **плинний**, ніколи не має остаточного пункту, зупинки. Цікавий феномен постійного осягнення – через поглиблення вчорашнього знання. Через те так багато запитань на **спротив**: «А чому тоді...?»

Важливо, нарешті, що вона постійно – в атмосфері книжок, музики, віршів, квітів, звірят. А виховання і є живлення організму (людини, рослини, звіра) тим, що йому **природно**, така собі постійна **вітамінізація**. Оксана розпитує про найскладніше, і я намагаюсь усе їй доступно пояснити, без примітивізації. Наші поїздки електричкою у садок ВТО і назад – виключно наші, ми з нею чудово граємо у «відгадки» (ось людина навпроти, хто вона? Руки, вбрання, газета в руках, вираз обличчя – фах, вік, характер і таке інше). А в цих «іграх» вплетення іншого, механізм людських взаємин, важелі впливу. Я б висловив ідею нашого з Неллею виховання і в загальному – прищепити їй самостійність мислення й пережиття, виплекати власний стрижень добра, для усвідомлення свого призначення – на Землі, в Україні, в історичному калейдоскопі змін... **самостійність як тотем**.

Проблема – вразливість. Потрібен гарт. Але гарт не на зменшення вразливості, а на тамування її. Поки що це майже нерозрешима штука.

Коли поверталися з прогулянки, я прочитав малій таку собі лекцію – про те, як виховували дітей у Спарті (комуною, уряд давав настанови, тренаж тіла, гарт), а як в Афінах (тіло теж грало велику роль, але воїн мав бути чемний, мусив гарно говорити, грати на музичному інструменті, знати поезію); індуси виховували дітей по-різному для кожної **касти**; римляни прищеплювали дітям цікавість первісного подвижництва, патріотизму, героїства в ім'я батьківщини; але у римлян і жіноче виховання було на вищому рівні, ніж у греків. Старожитні євреї виховували дітей у відданості Єгови, все інше важило менше. Це потім – на новому рівні – продовжили католики й особливо єзуїтські школи – відданість церкві була важливішою за відданість державі чи нації. Побіцяв прочитати їй колись роман Руссо «Еміль», де є буквальна демонстрація **природного** виховання, через натуральний досвід. А потім вийшло все на козаків, на Січ Запорізьку, на виховання самостійності, на непідкорення, на вічний бунт...



І. Песталоцці

От я й думаю, – чи виданий у нас на Україні той же Песталоцці? Сухомлинський для нас сьогодні – еврика; а між тим Сухомлинський багато бере з Песталоцці. От хіба **ігрове начало** – цього в Песталоцці не було; переконаний, за ним майбутнє, гра для дитини найкращий тренаж, позаяк тренаж бажаний, фантазійний, універсальний.

Фізичний бік проблеми – само собою зрозумілий, але здоровий дух має передувати здоровому тілу; найперше – виховання морального, етичного ідеалу.

Азбучно, що цей моральний ідеал має бути українським моральним ідеалом. Бо на землі стоїмо, не в хмарах витаємо. І сіяти зерно треба саме в цю землю, а не в умовне **означення** землі.

Чому я так сьогодні про дітей? Перечитував свого денника, різні фрагменти: суть всього саме в тому, **куди** підуть наші діти. **Хто** вони будуть. **Кому** потрібен буде весь наш прожитий досвід...

Якщо не зірвуся з гальм і витримаю своє «писанкарство» принаймні років з десять, це буде, мабуть, чи не

єдиний щоденник такого роду. Де буде не про автора, а про все наше довкілля – **через** призму сприйняття цього «автора». Для нормального чоловіка у моїх щоденниках буде багато зайвого.

Але, як сказав Михайло Светлов, я можу запросто обійтись без необхідного. А без зайвого прожити не можу.

Бо куди подінешся, якщо життя виліпило тебе саме таким?



— *Вот, достал ваш телефон, здравствуйте, Лесь... извините, Степанович...*

Не зразу зрозумів, що це дзвонить Халатов, Віктор Михайлович Халатов з Російської драми. Але впізнав його, маю абсолютну пам'ять на голоси, і він почав мене розпитувати, коли йде «Вдова полковника», «неудобно звонить Вере Петровне, а в театре мене не знають...» ... «я тут на несколько

Халатов

дней – говорят, она играет не по Эфросу, в полный голос?»

Коли я був отим «човником» між Крушельницьким і Романовим, Халатов ставився до мене майже побатьківському, кілька наших розмов досі у мене в пам'яті. Хоч то були й розмови ні про що, не для щоденника.

Після його дзвінка стало мені якось вельми ностальгійно за Києвом, він скаржився на розруху в театрі, на хворобу Євгенії Еммануїлівни, якій не дають ролей... а я згадував його в ролі Дульського, – вистава Варпаховського була найбільшим для мене враженням... Остання його фраза – бунт «А пошли вы ко всем чертям!» завжди викликала шал овацій у залі: авжеж, це був Театр!

Вистави він не побачить, – шкода... я б дуже хотів почути саме його думку. Актор він аж ніяк не ексцентричний, делікатності неперевершеної, саме його сприйняття було б мені дороге.



**Понеділок,
16 жовтня**

В театрі ходили з Боровським до завпоста, Давид уперше при мені вийшов із себе: «Привыкли делать все «приблизительно», заставлю переделать!» Виявилось, це він дав Вікторові Михайловичу мій телефон. Боровський розпливається в усмішці, коли йдеться про Халатова.

— Он мужик очаровательный, я к нему как к отцу... Анекдот о нем в театре ходил... Война, немцы бомбят Киев, а он вдруг распахивает окно на улицу и кричит немецкому самолету, во все легкие: «Дирекция на втором этаже!» И показывает вниз, где там они затаились, его недруги...»

И у меня не вышло с ним встретиться. Промудохались с Давидом над всякой ерундой. Одно хорошо – Саша Лазарев возвращается из кино, становится в строй.

**Вівторок,
17 жовтня**

Интересно, напишет ли кто-нибудь о Халатове **книгу**? Или все это забудеться, уйдет в пыль? Я видел его в Бублике (это работа Миши и Давида), в Сганареле; он играл, если не ошибаюсь, Бальбао в «Деревья умирают стоя». Замечательный Булава в «Соло на флейте» Микитенко; Расплюев. Часовщика играет лучше, чем Петкер во МХАТе. Ну, и, конечно, дед Щукарь.

Стоп. Сганареля я, здається, не бачив. Це Халатов мені розповідав про ту **першу** постановку Хохлова. З Петрицьким.

В кіно він грав в «Подвиге разведчика». А я знімався з ним у масовці – «Костер бессмертия» (ха – «знімався з ним? – ми були маса, а він грав Перкалію).

Це ж йому біля семидесяти?

«Людам двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их. У них было в тридцатых годах верное чутье, когда человеку умереть. Они, как псы, выбирали для смерти угол поудобнее. И уже не требовали перед смертью ни любви, ни дружбы»

Ю. Тынянов «Смерть Вазир-Мухтара»

Л. Т.

Сказано про Грибоєдова і його добу.

А тінь від сказаного лягає на інше століття...

* * *



16.X.67.

Любі мої, добридень!

Льончику, я працюю. Нічого кардинально нового. Бачує з усіма.

На тебе ображений Сергій Білокінь (подобається він мені дуже). Справою з аспірантурою ніхто не займається. Не до цього. До речі, Льоню, чи зміг би ти дістати оригінали тих поетів-турків, або хоч перефотографувати в Ленінці?

Як справи у виставі? Я чомусь дуже хвилююсь. Зрештою, нічим не треба займатись, крім вистави.

Як мама? І Оксаночка? Моя дитиночка-дитинча, люба моя ластівочко, чи слухаєш ти тата і бабушку?

Я скоро приїду – деє 27–28-го. Люблю, сумую, хвилююсь за Вас і Загоруйків.

Всіх цілую.

Ваша мама, кохана, дочка.

Ластівка
Віг Н.К.
Віг 16.10.67

Вірченко Ніна, 1930 р. н. Математик. Дружина Рост. Доценка. КТМ. Арештована як студентка КДУ в 1948 р. і заслана в Іркутську область. Вийшла 1954. у Тайшеті то-варишувала з Оксаною Як. Мешко (КТМ).

Славко повернувся із заслання 1963 року (?)

Здається...

Вірченко Ніна

* * *



17/X – 67

Нель!

Отут сидить (ми на пошті) Загоруйко і диктує тобі листа.

Я всунув йому клопоть паперу в зуби – хай краще напише сам.

Нельчику, не знаю, скільки ти ще будеш у Києві, але якщо хоч з тиждень, зроби ось що.

Прочитайте одразу ж увечері цю п'єсу («Големанов»), і ти по ходу читання виправ її за «критикою» пані Орісі. Наступного

Мій лист до
Н.К. Віг
17.10.67

дня віддай друкарці, хай зробить 5 екземплярів. Якщо грошей на це в тебе нема, телеграфуй, вишлю. Добре було б, якби ти могла привезти мені 3 примірники н'єси (2, 3, 4). А 1 та 5 примірник: перший віддати Драчеві, щоб він поговорив про можливість друку цієї н'єси у «Вітчизні» чи «Всесвіті», або Кочурові; 5-й примірник можна віддати Ігорю Безгіну – з умовою, що він, прочитавши, дає відповідь одразу: якщо н'єса йому сподобається, то може примірника не повертати, але (коли хоче ставити), хай сам домагається в міністерстві культури утвердження мого перекладу й угоди зі мною. Якщо ж йому цього не схочеться робити, хай поверне мені (тобі) екземпляр, і я передам його до театру ім. Шевченка.

Але я щойно закінчив друкувати і встиг вичитати лише перші 10 сторінок.

Треба подумати, може слід віддати не лише в журнал, а й кудись у видавництво — н'єсу?

Тем, Нель, десь у скринці в столі (?) лежить мій старий лист про Крега – ти ж читала його? Він прийшов, як ти була в Херсоні.

Оксанка – серія новел! Кумедна до неможливого. Весь час лепече щось – уже віршами.

Цілуй пані Орісю.

Жду.

Чекаємо.

Сонечко моє, не хмурся!

Цілую.

Твій Я.

* * *



Нель!

Отут сидить (ми на пошті) Танюк і диктує тобі листа. Я всунув йому клапоть паперу в зуби – хай краще напише сам.

Сбились с ног – репетируем день и ночь. Танюк сердится на мои комплексы, затирает мой гений.

Кирочка уже просится на горшочек. Сидит свободно у меня на голове. Семенит на собственных ножках. Скучает по Оксаночке и по тебе.

Эмма – просто не дождетя тебя.

А я – тебя люблю! Вот ты уехала – и я это по-настоящему понял.

Во имя общего дела пролетариата — возвращайся домой!

Нашу четвертую программу телевидения перевели в Останкино. Там и работаем над «Брехтом» (автор сам Копелев), заседаем и встречаемся с начальством.

Мама твоя поет песни о русско-украинских войнах и связях, ненавидит евреев и путает время... Воспитывает Лёню и меня. Оксаночка поделила свою «пятую точку» на Машку и Лешку — не позволяет путать где кто... Поправилась, веселенькая и очень похожа на тебя. Вернись!

Хочешь, я поговорю с Лёней, он попросит у тебя прощенья, и ты сможешь вернуться?..

Я целую тебя и люблю с той страстью, которая, единственная, тебе и нужна.

Только Твой В. Загоруико

Напиши мне! Передай мне привет!

**19 жовтня,
четвер**

По лінії «ЖЗЛ» дочитав:

«Кете Кольвіц», перед тим — «Луначарського», «Эйнштейна» і «Тынянова».

«Тынянов» — не монографія, а збірка спогадів. Найцікавіша там спроба Л. Гінзбурга, «направленна против распространенных попыток расчлениТЬ Тынянова на положительного романиста и отрицательного литературоведа» (цитую рецензію Наталі Горбаневської в «Юности», № 10 — 1967). Тексти виразні — Белінков, Борис Ейхенбаум, Веніамін Каверін.

Тынянов як і Булгаков, з лікарського тіста, але вчився на філології і на історичному ф-ті; звідси і перетин вічного з актуальним. Уперше тут реабілітовано «Опояз» і виведено з тіні «формалістичну школу». Аналіз книги «Архаисты и новаторы». Зв'язок Достоевського і Гоголя з богами («Село Степанчиково» — «Выбранные места из переписки с друзьями»).

«Кюхлю» можна і треба поставити! (зняти фільм!)

Тынянов як перекладач (Гейне).



Кете Кольвіц

Біографію Кете Кольвіц змалювала Софія Пророкова, – вона вже видала друком «Репіна», «Пророкова», «Левітана». Спеціалізація мистецтвознавця відчутна й тут – на шкоду повістарству.

1867 – 1945

Фінальний штрих: авторка зі своєю приятелькою в 1966 році – в ГДР.

«Ненависть полоснула в лице.

Мы стояли на площади перед зданием Национальной галереи и смотрели вдаль на уходящую Унтер-дер-Линден.

Подошел пожилой человек и сказал,

обращаясь ко всей нашей группе:

– Красив был Берлин когда-то...

Мы ответили, что он хорош и сейчас.

По нашему произношению прохожий сразу угадал русских:

– А, товарищи, – сказал он – с нажимом, зло, – и ушел в сторону.

Запомнился острый профиль, как лезвие кинжала, и ненависть, сверкнувшая из глубины светлых глаз. Это было только один раз за весь месяц. Но достаточно для того, чтобы напомнить о двенадцати годах фашистского позора».

Можна подумати, що радянські солдати поводитися у Берліні як ангели! Що не було награваних ешелонів Жукова, не було тисяч погвалтованих німецьких дівчат, не було цілеспрямованого нищення берлінських пам'яток, не було повального мародерства!

Не можна натягати струну в один бік, вона дзвенить, лише коли її відпустити.

Війна з боку Сталіна була такою ж мерзенною і страхітною, як з боку Гітлера. Можна зрозуміти Пророкову, брат якої загинув на війні, а чоловік – повернувся інвалідом. Але за цю бойню несуть відповідальність обидва фашизми – і коричневий, і червоний...

А саме наперед заданим доктринерством просякнута вся книга. Уже від дідів і прадідів вона запрограмована на комуністичну ідею (Кете Кольвіц), хоч навіть із звичайної фактології цього не виходить.

Фрейлігат:

И верьте мертвым нам — опять
Тот гнев воскреснет снова!
Он в вас живет. И вспыхнет вновь.
От спячки всех пробудит.
И революция уже
неполовинной будет!..

Фрейлігат помер 1876 року, обожнював екзотику, і від «чистого мистецтва» (ідея башти із слонової кістки – Фрейлігатово) карколомно перескочив до марксизму. Енгельс іронізував над його «р-революціонізмом» («Ga ira!») – доба революцій лише розпочиналась, і мало хто міг передбачити, що з того вийде. А Кете Кольвіц ілюструє з 16-річною дівчиною зовсім інший сюжет Фрейлігата, емігрантський, сповнений не героїки, а смутку.

Але, – віддаю належне авторці – добу вона віддає детально.

Виставка робіт Кете Кольвіц у нас була (1963), у залах Академії мистецтва СРСР, був і буклет, і альбом, і передруки по журналах. Це справді майстер.

Скульптури її менш відомі. А ще виходили її листи, щоденники, спогади. Ось що треба у нас видати. І згадати не лише про неї, а й про Георга Гросса.

Померла вона 22 квітня 1945 року у містечку під Дрезденом. Потім її перепоховали в Берліні, поряд з могилами Рози Люксембург і Карла Лібкнехта, де накреслені слова: «Мертві закликають вас!»

Офорти з історії селянської війни. Чорна Анна: «Благання» Родена як чинник створення образу Чорної Анни.

Між іншим, репетируючи «Матінку Кураж», я уявляв собі початок вистави і кінець – як це описано тут. «За точкой косы» (ст. 68).

«Великая крестьянская война потерпела поражение. Поля устланы телами погибших. Наступила ночь. Во мгле бродит среди трупов мать: она ищет сына. Светильник в ее руках выхватывает из мглы юное лицо.

Скорбная согбенная фигура в черном, и только свет на сомкнутых глазах...»

В Пролозі у мене мусила бути «Просто жінка», «Одна з жінок», в Епілозі – Анна Фільдінг, матінка Кураж.

Цю репродукцію я вже тоді бачив.

...

Але найкращий у книзі витвір – Кете Кольвін восьми років.

І літографія 1942 року, коли їй було 75: «Насіння, призначене для сівби, не повинно бути перемелене» (Гете).



Книжку про Луначарського написав Йолкін (Елкін А. – Анатолій Сергійович),

автор книги про Галана (маю), «Степана Тудора». Ірина Анатолівна і Рафа його лають, – діяга, кон'юктурник, верховодка. Читав його опус, постійно ловлячи себе на тому, що все це вже було, минулорічний сніг, позички в інших. Найбільше цитувань,

звісно, з самого Луначарського, щоправда, висмикнутих тенденційно, на випрямлення й адаптацію.

Луначарський прожив лише 58 років. Залишилась остання зарисовка Бориса Єфімова, яку він зробив біля ліжка хворого Луначарського.

Йолкін пише про нього як про «глашатая и певца партии, ее преданнейшего бойца... много раз искупившего свои ошибки и увлечения», «пламенного пропагандиста передовых идей искусства социализма».

А його уже і послом в Іспанію вислали – як в опалу...

На що він хворів? Серце, очі, важка глаукома, довелось видалити око, вставили скляне – це ще перед Іспанією.

Неправда книжки – у цитуванні статей і текстів самого Луначарського, – у побуті; отож він з нормальними людьми розмовляє «по-писаному», через що виглядає **примітивним**. Посилання на Дейча є, але в бібліографічному списку Дейча нема.

Теж показово.

Які п'єси, на думку Йолкіна, відкрили «первую страницу нового пролетарского театра»? «За красные Советы» П. Арского, «Красная правда А. Вермишева, «Марьяна» А. Серафимовича, «Подполье» И. Козлова, «Город в кольце» С. Минина и др.

Чи хто їх тепер пам'ятає, цих Колумбів? І ставити Луначарського на одну дошку з ними – хіба не означає свідомо його нищити?

Естетично ж автор – відносно молодий, Рафа каже, – 1929 року! – на позиціях **знавсінілого марксистсько-сталінського шаманства**, хоч і приправленого «майнезом еренбургівського виготовлення».

І, нарешті, «Ейнштейн», або, як наполягає пані Оріся, Айнштайн. На відміну від попередніх це видання мурижили довго: здано в набір 4.XI.1964, а підписано до друку – 6.III.1967. Але це не «ЖЗЛ», це видавала «Наука», там все інакше. Навіть якщо йдеться про «видання третє, виправлене й доповнене». (А може, саме тому?) Автор – Борис Кузнецов.

Книга мені сподобалась. Не аналізуватиму її – «Не по Сеньке шапка».

Хіба деякі виписки.

«Соответствие между конструкциями разума и действительностью стало основой его претензий на независимость. XVIII столетие было временем прямого революционного вмешательства рационалистической мысли в жизнь общества» (ст. 5).

Нильс Бор при обсуждении выдвинутой Гейзенбергом единой теории элементарных частиц сказал: «Нет никакого сомнения, что перед нами безумная теория. Вопрос состоит в том, достаточно ли она безумна, чтобы быть правильной» (ст. 7).

Наука черпает в своем прошлом образцы радикальных поворотов к парадоксальным, «безумным» концепциям. Эти концепции обычно довольно быстро проходят путь от «безумия» к репутации колумбова яйца, они становятся привычными, естественными, «единственно возможными», чуть ли не априорно присущими



А. Луначарський

Луначарський

Ейнштейн

познанию и во всяком случае, «очевидными». Когда дорога к вершинам найдена, она выглядит естественной, ее направление кажется само собой разумеющимся...» (ст. 7).

«... оценка прироста знаний, т. е. разности между двумя последовательными уровнями науки, не зависит от того, с каких позиций мы оцениваем эти уровни, подобно тому, как приращение координат не зависит от выбора начальной точки отсчета» (ст. 8).

«Гений не тот, кто много знает, ибо это относительная характеристика. Гений много прибавляет к тому, что знали до него. Именно такое прибавление связано с особенностями интеллекта и не только с ними, но и с эмоциональным миром мыслителя.

Гейне говорил, что карлик, ставший на плечи великана, видит дальше великана, «но нет в нем биения гигантского сердца» (ст. 8).

«Эпигоны гения знают, как правило, больше него, но они не прибавляют ничего или почти ничего к тому, что люди знали раньше, их деятельность характеризуется, может быть, большим объемом познанного (относительная оценка!) по нулевой или близкой к нулю производной по времени. Не только в мыслях, но и в чувствах и склонностях эпигонов отсутствует «дух Фауста» (ст. 9).

«Поп:

Природа и ее законы были покрыты тьмой,
Бог сказал: «Да будет Ньютон!» и все осветилось.

«Но не надолго. Дьявол сказал
Да будет Эйнштейн!»

И все вновь погрузилось во тьму».

Эта шутка отражала довольно распространенную мысль. Многим казалось, что отказ от устоев ньютоновой механики — это отказ от научного познания объективного мира. Догматическая мысль отождествляет данную ступень в развитии науки с наукой в целом, и переход на новую ступень кажется ей крушением науки» (ст. 9).

«В окружающем нас обычном трехмерном пространстве положение каждой точки определяется тремя числами. Если присоединить к ним четвертое число — время, то мы получили геометрическое представление события — пребывания материальной частицы в данной точке в данный момент» (II).

«После итоговой оценки механики Ньютона Эйнштейн говорит:

«... и это некролог?» – может спросить удивленный читатель. По сути дела – да, хотелось бы мне ответить. Потому, что главное в жизни человека моего склада заключается в том, что он думает и как он думает, а не в том, что он делает или испытывает» (ст. 12).

«... мне хотелось назвать книгу об Эйнштейне «Бегство от повседневности...» (ст. 15).

А. Мошковский: «Его называли пай-мальчиком за болезненную любовь к правде и справедливости. То, что тогда окружающим казалось болезненным, представляется сейчас выражением исконного, неистребимого инстинкта. Кто знает Эйнштейна как человека и ученого, тому ясно, что эта детская болезнь была лишь предвестницей его несокрушимого морального здоровья» (ст. 18).

Эйнштейн з Швабії, з Ульма (14. 03. 1879).



Эйнштейн.

Мал. Л. Пастернака

Дядя Якоб:

«Алгебра – это веселая наука. Когда мы не можем обнаружить животное, за которым охотимся, мы временно называем его *икс* и продолжаем охоту, пока не засунем его в сумку» (ст. 24).

«Прекрасные идеи» относились к молекулярному притяжению, а эпитет не имел никакого личного оттенка, Эйнштейн любовался не своими достижениями – это ему было чуждо всегда, – он любовался гармонией природы. Упомянув о работах по молекулярному притяжению, Эйнштейн продолжает: «Как прекрасно почувствовать единство целого комплекса явлений, которые при непосредственном восприятии казались разрозненными» (ст. 34).

Чому у нас поверхова наука:

Эйнштейн: «Кроме того, практическая профессия – вообще спасение для таких людей, как я: академическое поприще принуждает молодого человека непрерывно давать научную продукцию, и лишь сильные натуры могут при этом противостоять соблазну поверхностного анализа» (ст. 35).

1905 – «теорія відносності»:

«... я приближаюсь к неподвижному и бесплодному возрасту, когда жалуются на революционный дух молодых» (ст. 42).

Л. Т. Але ж йому 26 років?

Стиль епістолярії:

«Милый Габихт! Между нами сейчас священное молчание, и то, что я его прерывал малозначительной болтовней, покажется профанацией. Но разве в этом мире не всегда так происходит с возвышенным» (49).

«В этот период Э. встречался с несколькими любителями музыки, даже не догадывавшимися о его научной деятельности. Зимой 1907–1908 г. г. и следующей он довольно регулярно музицировал в составе квинтета, куда входили, кроме него, один юрист, математик, переплетчик и тюремный надзиратель. Они играли Гайдна, Моцарта и Бетховена» (45).

Наконец, Эйнштейн рассказывает о неожиданном выводе из специальной теории относительности: масса тела должна быть пропорциональна его энергии.

Ренан: «Чтобы пойти в этом мире верным путем, надо жертвовать собой до конца. Назначение человека состоит не в том, чтобы быть счастливым. Он должен открыть для человечества нечто великое» (46).

Подлинная оценка человека состоит в том, в какой степени и в каком смысле он смог добиться освобождения от своего «я» (46), глава «Недокучное».

Он писал в своей автобиографии, что библейские легенды, падая под ударами науки, опрокинули в его сознании и авторитет государства. Государство, воспитывая молодежь в религиозном духе, обманывает ее (47).

Против априоризма.

На гробнице Галилея написано: «Proprios impendit oculos, cum iam nil amplius haberet nature, quod ipse videret» (Потерял зрение, поскольку уже ничего в природе не оставалось, чего бы он не видел). Надпись эта говорит, что Галилео не нужно было видеть движущееся Солнце, его мысль двигалась свободно, не связанная наблюдением (57).

«Дети, – смеялся Ейнштейн, – в конце концов начинают думать, что бог – это газообразное позвоночное» (61).

«Немцы, как известно, размышляли о том, что во Франции делали, и раскаты революции звучали здесь в философии, литературе и искусстве» (74).

Л. Т. При цьому жодна волосина не впала з голови жодного німецького курфюрста, канцлера чи іншого правителя! А слова були багато палкіші, ніж звучало французькою».

До наступного розділу – «Достоевский и Моцарт» – уже не сьогодні.

Пікассо: «Я не шукаю – я знаходжу».

Мейєрхольд хотів запросити на постановку Пікассо. Для Пікассо це запрошення не було дивиною, він уже був зв'язаний зі сценою. З 1919 п 1924 рік він оформлював вистави «Русского балета» в Парижі. Стравінський згадував: «Я не знаю, що меня больше всего поразило: палитра Пикассо, его графика или удивительное театральное чувство, которым обладает этот необыкновенный человек».

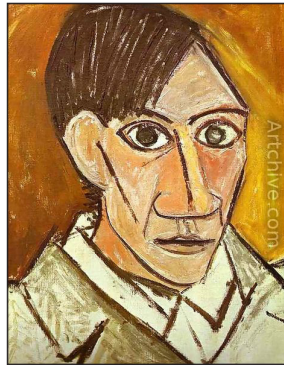
Жан Кокто запросив Пікассо оформлювати балет «Парад»: пише завісу прологу (парад жонглерів, гітаристів, акробатів).

1919 р. – балет «Треуголка» (Лондон).

1920 р. – «Пульчинелла», Русский балет, Париж.

Крім того: «Антигона», «Квадро Фламенко», «Меркурій», «Трепак», «Синій поїзд», «Цар Едип» та ін.

**20 жовтня,
п'ятниця**



П. Пікассо

Був на пленумі в Кремлі. Нема сенсу й переповідати. 50-річчя – отож зібрали всіх відомих і самі себе хвалили – «в світлі найпередовіших ідей». Не почув жодного людського слова – звітували, агітували, закликали. Я сидів біля Плятта – Ростислав Янович не ховав скептицизму й зітхав. Шах мене уздрів – я виріс в його очах, – запроси-

**21 жовтня,
субота**

ли! А запросили мене від ВТО, – Царьов десь кілька разів назвав моє прізвище; ну й ці останні дипломи, мабуть...

Шах був одверто шокований; не сподівався. З ЦДТ був лише він, Кнебель, Сперантова – і я. Навіть Полупарнева не запросили...

Та що себе тишити «доступом»; добре, що побував у такому товаристві – Товстоногов, Завадський, Акимов, Козловський, Царьов, Уланова. Рябіло від письменників, від Михалкова – до половини України, орденоносної. Бажан, Гончар, Смолич, Козаченко. Був Павличко.

Бачив Мітту. Акторів було все-таки менше – але запросили не лише рівня Ульянова й Кирила Лаврова – був Михайло Козаков, Табаков, Саша Лазарєв...

Володя Загоруйко ревниво випитував, кого я там бачив і чим пригощали.

А що розповідати? Була вистава, в якій інтелігенція грала ролі статистів. Похитували головою, плескали в долоні і навіть ентузіастично підхопилися, коли обрали почесну президію на чолі з Політбюро...

Несут мене ходули
Кричат ребята: – «Слазь!»
Боюсь, не упаду ли
С ходулей прямо в грязь.

И скоро позабудут,
Как славно я ходил, –
Но долго помнись будут,
Куда я угодил...

**Неділя,
22 жовтня**

На Україні хвалять «Сині роси Миколи Зарудного, й Ірина Давидова вбачає найістотніше – у спрямованості п'єси проти Острового, так названого «сотника вільного війська». «Артист В. Чуприна (Луцьк) не забуває, з чого починав Клим, в минулому такий же бідняк, як і Северин, простежує весь його шлях, всю лінію душевних порухів. Коли він мечеться по сцені, шукаючи виходу, то лише одним поглядом дає зрозуміти, що його герой вже й сам не вірить у те, чому поклонявся. Він впадає у відчай, у безсилу злобу перед стійкістю Северина і величністю Любини, і

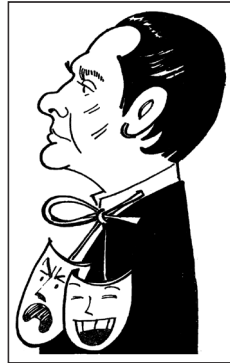
ми відчуваємо страх Острового-Чуприни перед тією грізною силою, що прирєкла його на загибель... Постріл її (Любини – Л. Т.) в Кліма – не лише помста. Це вирок Матері-Батьківщини тим, хто пішов проти неї» («Мистецтво», 3 – 67, ст. 6).

Минуть роки, десятки років, і як нашим онукам тоді зрозуміти, що таке Матір-Батьківщина, і зветься вона Україною – чи Великою Жовтневою Революцією, завдяки якій он що було втворено з України; кому не захочеться повірити, хай візьме мої «Списки...» Де під ніж і кулю лягли **найкращі, найталановитіші...**

У Росії мало-помалу почали з цим розбиратися. Там усе частіше з'являються рефлексії на тему революції, яка **знищила Росію** – та навіть найзапальніші прихильники цієї тези твердять, що Радянський Союз дедалі більше йде у бік Росії, тобто все те, що не зробив Цар і Керенський, роблять їхні повергателі й убивці: Росія – є для світу Радянський Союз.

Аналізуючи виставу про Маяковського на Таганці, Г. Юрасова дала репліку, я запам'ятав її. Чи багато хто пам'ятає, як Маяковський дбав і виховував поетичний молодняк? І коли запросив Єсеніна співробітничати з ним в ЛЕФе, «спорил с ним о названии отдела». Єсенін запропонував: «Россиянин». Маяковський заперечив: «А почему не «Советянин»? Куда же вы, Есенин, Украину денете?».

Їм тоді в голову не заходило, що «деть куда-то Украину» заплановано самим ходом сталінського соціалізму, що Сталін спав і бачив себе «императором всея Руси», до якої увійшли б не лише «советские народности», а й Польща, Прибалтика, чехи, болгары, південні слов'яни ... Це називалося «чтобы в мире без Россией, без Латвий, жить единым человечьим общежитьем»; але в цьому «общежитьи» запрограмована вже **єдина російська мова**, якою й написаний вірш Маяковського.



М. Зарудний

*З приводу повернення
на Україну*

У наших доморощених драматургів до таких рефлексій не доходить, вони вже давно – слухняні провідники ідеї «злиття націй»; їх водять, як рибу на гачку, за губу класової ідеї, захисту людини, за побудову соціалістичного раю. «А подивися та спитай, що там твориться, у цім раї...»

Козловський: «Не поспішайте повертатись на Україну, тут ви для них менш доступні. Встигніть зробити все, що можете, тут. А не витримаєте й безшабашно повернетесь – будете там, де всі..»

– А де – всі, Іване Семеновичу?

– Гм... Принаймні, в Україні їх уже теж нема. Я не те щоб агітую, але найталановитіших вибили там до третього коліна.

Це – коли я йому похвалився, що Нелля вже в Києві, сидить в архівах над Курбасом...

* * *

20.X.67 р.

*Листівка від
Н.К.*



Добридень, наші москалі!

Льоню, ти якось зовсім не розумієш, що всі твої плани блискавичних «дійств» – не залежать від самого бажання. П. Оріся не може, не встигає поки що відредагувати «Големанова», я вже не кажу про майже утопічні плани друкування. Поки що, до редакції п. Орісі, ні Безгіну, ані Драчу нічого не можна дати...

У театрі Франка зараз оформлений стажером Опанасенко, він ставитиме «Лиса Микиту». Тривають переговори з Кононенком. Дійсно майже весь театр чекає на тебе, крім «корифеїв». Безгін, як кажуть, веде відверту й активну політику. Збираюсь і не хочу – на «Спасибі тобі, моє кохання». На репетиції ходив для «ин'єкцій» чомусь Корнійчук(??).

... У Наталки Лотоцької народилось хлопча.

... Зустрічалась з Ніною Миронівною. Цікаво.

Тома Главак казала, що бачила майже готовою збірку. І каже: я зрозуміла – вона присвячена тобі (??!) Коментарі зайві.

... Зараз пишу лист-рецензію в «Дніпро» на переклади Бодлера Герасимчука. Тому обклалась книгами, статтями і, як завжди, хочу серйозно дещо зрозуміти крім того, як перекладати і який саме Бодлер...

Чомусь хвилююсь за Вашу виставу. Як я хочу, щоб все було більше, ніж гаразд.

Вітання від всього Києва.

* * *

Лист від
Н. Новоселицької



Київ, 21. X. 67 г.
Н. Новоселицька

Леня, дорогой!

Я давно собираюсь написать вам, но пока только передаю приветы. Нелли обещала пере- сказать вам то, что я думаю по разным поводам.

Очень бы хотелось, чтобы вы приехали взглянуть на «Спасибі тобі, моє кохання». Это серьезно. Потому что, если бы это не было принципиально, можно было бы обойтись капустником в моем исполнении в вашей милой квартире.

Говорю все это грустно и не без опаски. Так-то.

Вообще хотелось бы повидаться: я соскучилась.

А где обещанные переводы? Вы обещали, по-моему. Нелли говорит, вы успешно трудитесь на этом поприще... Мне кажется, радио в моем лице могло бы получить все из первых рук, а не через моего любимого Кочура даже.

Еще хотелось бы знать, что в Москве. Это правда, что Ширвиндт с Державиным ушли к Ефремову?

Как Володя? Ему нежный привет.

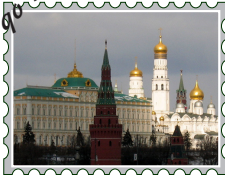
Целую.

Ваша Нина

Вінс Яків (1906–1938).

Розстріляний. Звинувачений у підготовці повстання на заводі в Запорізькій області. Був там листоношею, – вручав листи, і НКВД – написало: «разносил листовки с призывом к свержению советской власти».

Мій лист
до Н.К.



* * *

Москва,
23 жовтня 1967 року

Радісного й доброго Тобі дня, моя любя Аспіранто, що залишила напризволяще власну родину, – але чого не вдієш задля України, задля Києва, задля Курбаса, я вже не кажу, заради вусів Івана Світличного.

Мабуть, це останній мій лист до Тебе – у цьому вояжі, одержиш Ти його в п'ятницю чи в суботу перед від'їздом. То ж знай, що Ти їдеш до вже холодної Москви (тобто бери тепле), що настрої у Твого чоловіка гарний, наступальний, що вистава у них із товаришем Загоруйком вийде попри всі «але» (якого накопичилося по вуха, на всіх рівнях), бо сьогодні встигли ще за ранкову сценічну пробу прогнати **тричі** всю першу дію, та ще й по суті з новим виконавцем головної ролі – Сашком Лазарєвим. Доки він рятував радянське кіно, його ролю в театрі виконував дублер (Мукасян), і потрібним масштабом не пахло. Увійшов він у роботу швидко, темпераментно і з любов'ю, працює – глибоко по суті, тренувана психологія, вміння конденсуватися на головному, зовнішня стриманість при внутрішній пожежі: починає фанатиком ідеї (наукової, звичайно!!!), а завершує – усвідомленням пріоритету Людського, Морального. Я говорив з ним про Божий Закон в людині – слухав мене зосереджено, анітрохи не уподібнюючись молодикам, які «все знають» і «не пудрите нам мозги философией». Відразу все змінилося, інші теж підтягнулися, – звичайно, суть не в самому лише Лазарєві, – надійшов такий період для вистави, коли **прорізалось ціле**; Меншиков – стрижень п'єси, і Саша Лазарєв – стрижень вистави...

Змонтували музику – Ілля Меєрович підібрав оригінальні фактури, ближче до Шнітке-Денисова-Губайдуліної-Грабовського, коли геть відсутні традиційні «квадрати» і музична репліка має свій разовий вплив. Згодом з таких «разових» реплік народжується діалог тем і варіацій...

Вистава емоційно насичена, монтажна, ритмово вибудовую її як голосово-музичну симфонію, через що деякі тексти Едіса, яки-

ми переобтяжено драму, випали. Він, сарака, не вірить в актора й часом пережовує зрозуміле, — те, що можна зіграти жестом, мізансценою, світлом.

Перша дія лаконічна, в ній поки що три ганджі. Дуже поганий Комратов у ролі Гордіна (сам попросився на цю роль!). Грає «мудрого єврея» за штампом Ейнштена-Кості Рудницького; обов'язково рвучкий, обов'язково залюблений у кожне своє слово, все наперед знає, але, звичайно, переляканий радянською владою на сто років вперед. Проте на перший план лізе єврейська містечковість, наближена до образу єврея в анекдотах одеського кшталту. Я багато читав про найвидатніших наших фізиків – кожен має власне обличчя. Для наших акторів (деяких) цієї різниці не існує, вони для них як китайці, на одне **лице-дієство**... Зле (тобто маловиразно) грає Мусю Славіна, ввів сьогодні Терьохіну – стало гостріше, органічна, але й ексцентрика. Трохи мелодраматична Григор'єва, актриса першорядна, але вся в античних емпіреях, віддає українськими циганками Азами, хоч і дещо вищого рівня. Тут буде Віра Орлова, котра ще в Америці.

Оформлення підводить досі. Його для зручності (?) замовили в Ленінграді, московські цехи пупи надривають до 50-річчя революції; туди вже поїхав завпост, от-от привезуть механічне накладне коло – яке треба монтувати на цій сцені, підключити мотор, замовити нові трансформатори і багато іншого. Все це теж на моїх плечах, бо театр у розброді – перед призначенням нового головного. На зміні режимів завжди виникає криза. Кепсько з костюмами: Давид їздив до Праги й не здав останніх варіантів костюмів. А шити майже нема часу: 10–11–12 листопада маємо здати виставу Художній Раді.

Є новина, яку, мабуть, от-от «засвітять»: сюди призначено на посаду головного режисера – Гончарова. Едіс переживає – у нього з Гончаровим був конфлікт в іншому театрі, коли б часом це не окошилося проти нас. Не знаю, як хто, а я втручатися у виставу нікому не дам.

Трохи гірша справа з другою дією. Вона в Едіса довша (перша має 30 сторінок, друга – 45), «залітературена» й аналітична; дієвий чинник заховано в глибину акторського «Я», а це інстанція не публічна, глядач може й не мати акваланга... Скоротив, почис-

тив – поки що все тримається купи (допомогла музика). Може бути дуже гарною Мізері в ролі Лосевої; проте заважає їй якась внутрішнє перенапруження (життєве, не акторське), і якщо на один епізод її вдається звільнити від напруги (і навіть просто – від елементарного м'язевого затиску), потім вона знову як у чужому середовищі. Гадаю, це одна з найкращих актрис нової театральної Москви, – проте заважає їй, хоч як дивно, **брак інтелектуального поля**, її емоція виплескується не за потрібною адресою. Від того – дуже чула й навіть образлива до зауважень, навіть від друзів по сцені. Властива їй якась невіра в себе, непевність; і тоді віру й непевність вона імітує риторикою.

У ЦДТ ввечері 30 жовтня відбудеться «Традиційний збір» – вечір відпочинку трупи, з капустяником. Я ставлю там один номер, крім того, ми з Некрасовою дебютуємо як актори (ти побачиш – ого!). Від імені безробітних режисерів. Шах-Азізов надто ретельно радиться з **верхами**, що мені **можна** ставити – і чого **не можна**; а позаяк черга моя, страждає і Некрасова, вистава якої мала бути **після моєї**. І вона, і я колись **танцювали** – отож ми виконаємо паде-де з «Дон-Кіхота». Або, якщо не вийде, знизимо свої пропозиції до «жанрового танцю-пантоміми», який потім перейде в народний український танок. Чому український? Я поступово заразив Некрасову ідеєю «Лісової пісні»: дав прочитати, закохав у свої волинські спогоди-легенди, підібрав їй гарні відгуки на п'єсу (Дейч допоміг). Одне слово, ще пару років – і ми українізуємо ЦДТ... Танцюватиму я на сцені у червоних чобітках (підібрали вже!) і в тому сардакові, який пошила мені Людочка Семикіна і в якому я милий Аллі Горській пам'яттю про зарізаного у Львові «Гуску...» Отже, номер буде балетний, після чого попросимо вийти на кін – на поклони – постановника, тобто Марію Йосипівну Кнебель, якій ми завдячуємо своїм безробіттям. Я запропонував Некрасовій – і Шах-Азізов, – замахала руками: «Ну что вы, Константин Язонович человек злопамятный, до конца жизни не забудет обиды...»

Оксана, нарешті, до садочка знову ходить (їздить). Спершу – з галасом і протестом, ніяк не хотіла. Однак того дня нас не прийняли, не було довідки про здоров'я, а хто її має видати, відомо лише одному Богові (мабуть, українському). Ну та я цю справу залягодив, Сперантова зателефонувала в поліклініку ВТО. Отже,

наступного разу довідка вже була, але Оксана йшла та повторювала – не треба йти, знову нас не приймуть. Цього разу мала не розрахувала, і плач був лише наприкінці, коли вона зрозуміла, що бар'єри між Україною та Москвою поламані... Сьогодні вранці вередувала мало й поїхала з більшим бажанням. Звичайно, телефонує Тобі постійно по телефону (ніби по-справжньому – і потім доповідає: мама з дідом уже до нас їдуть).

Третього дня у них буде урочистий ранок, всі мають бути у білих сукеночках з білими бантами. Бант у неї є, а біле платтячко взялася швиденько пошити Емма. Якщо не встигне, позичу грошей – купимо. Потрібні їй і білі шкарпетки: свято ж – як тут обійдешся без білих шкарпеток? (Я, каже Оксана, сама бачила – в білих шкарпеточках ангели літають, щоб їм не було холодно на хмарки ступати. Де вона тих ангеликів у шкарпетках бачила – не знаю).

Іванові поки що того турка дістати не вийшло, але я це зробилю – воно ж не горить? Перешлю йому кілька підрядників, це мені зробив Легентов, що перекладає «Ми не віримо в лелек», добре знає турецьку. А сам я сиджу за тим, що в мене є – без підрядника, зі словником, підрядник може збити на штампи... Скажи йому – після 13-го листопада піду в бібліотеку й замовлю передрук.

Захопи всі ті книги, які Ти не взяла минулого разу; обов'язково домовся, щоб тебе провів на вокзал Іван, хай шепне в останню хвилину, що там з В'ячеславом, скаржитися чи ні... Не забудь і «Жовтень», де про Крушельницького.

Твої рецензії на 25-те не встигнуть. Нічого, підуть на 10-е, напишеш як приїдеш. П'єси такі як завжди, нудьга зелена, враження таке, що театр обсіли графомани, і я радий, хоч Ти їх своїми рецензіями відполохуєш. Бо такі ж неуки, як ці «писателі», возсідують по мінкультках – і всерйоз тішаться тим, що «советская драматургия обильна есть»; хай ти скажишся від такої «обильности-дебильности»!

Болгарського «Театру» (9) у Москві поки нема. А статтю Твою про Курбаса там дали, я знаю.

Клопіт – з цензурою. ЛИТ повикидав з Едісової п'єси геть усе, заради чого я цю п'єсу ставлю. І 1937-й рік їх не влаштовує, і натяки на кар'єризм у науці, і кпини на адресу «парткерівництва» і просто багато **необхідного**. Звичайно, мене це не влаштовує, працюю над старим варіантом – позаяк ніхто мене офіційно не

пред'явив вимоги скорочень. Самі натяки. А натяки я можу й знехтувати. Дубровський сидить мені на шиї, але йому незручно бути «орудием зла», отож він апелює до мого здорового глузду. А я чоловік «непонятливий», відразу ж переводжу все у площину музики, світла, мізансцени...

Варіант – показати на здачі Художній раді з деякими купюрами; але я багато додав до н'єси, – і цього ще ніхто не встиг «проаналізувати». Тому можуть бути заміни («шила – на швайку»). А після здачі можна відновити деякі фрази, хто там уже за цим стежитиме. Але: вистава йтиме так, як я її випущу, ніхто нічого без мого дозволу не виріже.

Мама хвилюється, чому мовчить батько. Знаючи характер Миколи Марковича і Твій, боїться, чи не приховуєте ви чого про бабусю. Як вона? А як батько? Ти взагалі його бачиш, чи він, як завше, у своїх винаходах?

Чи правили ви листа до Мельничук-Лучко? Зауваж, у такому варіанті я **вже послав** його в «Жовтень» і **пустив у люди**. Дав зворотну адресу і підписав – «без поваги до Вас – Лесь Танюк».

Воно з жінками так ніби й не можна, але дуже вже я ображений на неї за Україну в цілому й за Гірняка зокрема. Моральна сліпота й глухота радянських малоросів – основний запроданський чин напівінтелігентської України. Розумію, вона травмована – чотири роки тому втратила чоловіка, який помер майже сорокарічним, але прожив життя комсомольське в гіршому сенсі, та ще стріляв лише по своїх; то вона підняла його зброю? Юрій Мельничук був чисто кремлівський «послушник», «інок» і фанат, політична кар'єра замакітрила йому голову, а фахово його «бібліотечка» – клозетна. Був у нього приятель, Тарас Мигаль, Мельничук узяв його в «Жовтень» – то цей Мигаль, подекують, і впливає тепер на дружину покійного, намагаючись зробити її «ще одним штиком боротьби проти націоналізму». (Умисне не кажу – «багнетом», бо йдеться саме про «штик».)

Я обіцяв Ніні Миронівні привезти їй (прислати) свої вірші й переклади. З віршами я обпікся в Одесі й більше нікому не показую. А переклади (особливо з Тагора) вона матиме. Зараз не маю зайвого примірника.

Поцікався в Івана, яка доля спіткала того «Садівничого», що він його в мене взяв. Розпитай, як справи з антологією французької по-

езії. Порфирович послав мені на рецензію й правку 24 французьких вірші – я звірив з оригіналами, виправив червоним неоковирності й неточності, відіслав; пані Оріся телефонувала – Кочур отримав, дякує, але натякнула, що з антологією **заглохло**... (Мова не про мої переклади; мабуть, Порфирович не до самого мене звертається у таких справах). Перекажи Кочурові, я готовий до таких «редакцій», але на те потрібно більше часу; або наступного разу хай передає з французькими оригіналами.

Спитай Івана, чи не час почати розмову про українську збірку Аполінера? Є «Міст Мірабо» у Стешенко, є переклади Миколи Терещенка (не всі лажні), цікавиться Аполінером Перепадя, є мої проби.

Відкрий, Сонечко, таємницю, що так терміново робить пані Оріся? До неї не підступитись. Якийсь переклад? Що саме?

Авжеж, мене цікавить враження від «Големанова» у моєму перекладі. Написав Драчеві, щоб він прочитав – чи є сенс запропонувати п'єсу «Вітчизні»? Доки вони не одержали вказівки «Танюка не друкувати» (рано чи пізно одержать). Чи переговорити з якимсь видавництвом, видати окремою книжечкою, там є такі серії. Правда, у тих «серіях» сидять Волошини та Йосипенки, – «тільки через мій труп», – казав мені колись Микола Кузьмич... ну та я не такий кровожадний, хай живе – не буду друкуватися.

25 сторінок з англійського видання Крега я замовив Еммі, вона передрукувала (видання 1911 року), а я вже переклав українською для «Мистецтва». Передам Микитенкові – для укладення угоди. Між тим, не чекаючи манни з неба, замовив Еммі передрук всієї книги (хоч воно й дорого вийшло). Рано чи пізно ми з Тобою цю роботу зробимо – Україні (театрові) така література нині потрібна, все повторюється. А згодом візьмусь за щоденники Антуана, теж надзвичайно цікаво у паралель з Україною... Після чого можна буде підійти до сучасних авторів (зараз на них табу).

Перед виїздом зустрінься з Безгіним чи подзвони йому. Наскільки реальний мій візит до Києва на постановку? Якщо все це не виходить за межі прекраснодушної української філології, я б запропонував для початку не «Народного Малахія» і не «Мину Мазайла», а, скажімо, куди простішого «Големанова». А якщо Київ досі мені закритий, чи не запропонувати мені Големанова Ільїнському? Який був на «Вдові полковника» і є прихильником запрошення мене до Малеого театру. У Києві це найкраще зіграв би покійний Крушель-

ницький. Після нього – Володимир Дальський. Отож хай Ігор поворожить і розкаже мені про свій пасьянс. Хлопець він не вельми сміливий, проте зараз, на вершині моїх «успіхів», міг би використати і цей аргумент. До речі, Ти знаєш, що Шах висунув мене і Сперантову за «Сказки Пушкина» на Державну премію? Ну то знай. Не бачити, звичайно, нам з Тобою цієї премії, як власних вух, але це той випадок, коли втік не втік – а побігти можна...

А за строками – «Ми не віримо в лелек» я міг би виступити десь у лютому, друга половина року у мене вільна.

Хейфец (здається, пишеться через друге «е» – на відміну від кіношного Хейфіца) випустив н'єсу «Годинникар і курка» Івана Кочергу (вона ж, як Ти знаєш, «Майстри часу»). Поки що лайливих чи схвальних відгуків на виставу не чув. Кочерга для мене драматург лабораторний, національною ідеєю заряджений не був, постійно ховався у світи фантазмагорій, екзотики, умовних парабол. Явище він оригінальне, але й доба його не помітила, і він її. Авжеж, символічно, що Хейфец ставитиме не Миколу Куліша, а Кочергу, – це ніби й український семафор, але семафор, який стоїть у чистому полі, де й без нього знають, куди і як їхати. Марія Йосипівна хвалила на трупі ЦДТ цю н'єсу як «найкращу українську драму». Світличний сказав мені, що перелякана погромом Наталя Борисівна відмовилась від козацької страви й пересіла на відьомське знаряддя – кочергу... не на мітлу, а саме на кочергу... Козацька страва – звичайно, козацький куліш. Іншими словами, писати про Кочергу менше небезпечно, ніж про Миколу Куліша, а вже ставити – й поготів. Та я вистави не бачив, підемо неодмінно. Прем'єра в нього відбулась якось цілком непомітно.

Дейчі подалися на відпочинок до моря, повернуться за місяць.

Поюровський захворів на ангіну, лежить, по телефону хрипить.

Вітай пані Орісю й усіх-усіх, починаючи Іваном та його славною половиною. Хочу від нього українських віршів і записів українських пісень.

Міцно цілую свою Ластівку. Минулого разу (не у вівторок, раніше) дзвонив до театру, коли навколо репетирували «капусник». Тому не вдалося поговорити як слід. Договорю, як приїдеш.

Цілую багато-багато разів.

Твій Танюк.

ВЕЧНАЯ РОССИЯ

Диктаторская власть, готовящаяся праздновать 50-летие своего существования, испугалась – женщины. Всего только одна женщина покинула – физически – родину, унося с собой ее дух и ее муку запечатленными в рукописи, и весь партийно-пропагандный аппарат сначала не находил, что сказать, потом стал, неуклюже и грубо, клеветать на нее перед русским народом, наконец, попытался, тоже неудачно, запутать дело в заграничных издательствах, – чтобы только самые дни «великого юбилея» не омрачились появлением книги Светланы Аллилуевой.

Растерянность и испуг несомненны. И их нельзя объяснить только тем, что эта женщина – дочь Сталина. Главное в том, что духовный путь, ею пройденный, это – путь современной России, ее свидетельство – это свидетельство о возрождении вечной России, приобретающее, конечно, особую драматичность и силу оттого, что это пишет дочь Сталина.

Мировое общественное мнение это поняло. Вот что пишет, например, один из лучших мировых знатоков советской жизни, Эд. Крэнкшоу:

«На 50-м году революции не разоблачений, касающихся их собственной жизни, приходится бояться со стороны Светланы Аллилуевой нынешним советским руководителям... Они должны бояться – и боятся – страшной картины народа, где каждый человек заключен в своего рода духовной тюрьме, и где народ все же торжествует потрясающим доказательством того, что можно калечить и ломать тела и умы, но человеческий дух убить нельзя».

Таков всенародный русский опыт и уже начинающееся русское торжество. Как отметил другой выдающийся иностранный журналист, на этот раз американец, Джэмс Рестон, в «Геральд Трибюн», – то,



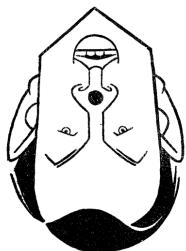
С. Аллилуева

что пишет Аллилуева, «полно мучительного сострадания с русским народом и от этого, почти только случайно, но с тем большею силой, оно становится антикоммунистическим».

Душевную пустоту, создаваемую коммунизмом, которую ощутила она, ощущает ныне едва ли не весь русский народ. И как она, все больше и больше русских людей заполняют эту пустоту религией. Этот факт подчеркнул тот же Эд. Крэнкшоу уже при первом ее выступлении в Америке. Приведем еще только одно подтверждение. Со Светланой Аллилуевой, принявшей крещение пять лет тому назад, перекидывается письмо совсем молодых людей из Ленинграда, на этих днях опубликованное в «Посеве»:

«Мы – верующие, хотя и готовимся работать в советской прессе... Крестились всего два года назад. Раньше мы не имели возможности и не имели права. Родители ждали, пока нам будет 18 лет. После 18 лет мы, как взрослые, сами можем решать за себя. Вот мы выросли – и крестились».

Конечно, это не политика: это выше и больше. Не политика в прямом смысле также и то, что в лице Светланы западный мир, по совершенно единогласным своим оценкам и отзывам, встретил тончайше культурную русскую женщину, выросшую в Советском Союзе. И всем понятно, что эта культурная русская женщина ощущала травлю Пастернака, как «позор». Но о том же издевательстве над культурной жизнью России речь идет и в последнем – подпольном – стихотворении Вознесенского «Стыд», где вспоминается и советский властелин, увы, представлявший как бы Россию перед миром и снимавший башмак на трибуне Собрания»...



А. Вознесенский

Так духовное возрождение вечной России неизбежно ведет и к политическим выводам, – пусть «почти только случайно», по выражению Рестона, но ведет. Возрожденная культурность заставляет видеть вещи, как они есть, возрожденная вера в Бога заставляет говорить о них правду. Просто поэтому Светлана Аллилуева должна была высказать то, что политически

страшнее всего для партийной диктатуры: она не оправдывает своего отца, но, конечно, правда то, что он не был – не мог быть – «единственным виновником страшных убийств, происходивших при нем в Советском Союзе... Порицания заслуживает весь строй, вся коммунистическая идеология».

Достаточно перечесть героическое письмо Солженицына, чтобы убедиться, что вокруг этого теперь и разворачивается борьба внутри России: те, кто валит на одного Сталина всю ответственность, стараются продлить бесправие сталинских лет, а те, кто требует права, отлично сознают, что развенчание одного человека еще не упразднило бесправия самой «системы».

Упразднит его дух вечной России, теперь прорывающийся в Советском Союзе на каждом шагу, России подлинно верующей и человеколюбивой, России Матери для всех народов, связавших с нею свою судьбу. Не случайно – см. об этом обзор Б. Борисова – прославление Солоухиным духа вечной России встретило горячий отклик и у татар, и у евреев, и у «всякаго сущаго в ней языка». «Снова Россия, вечно Россия», – как тоже совсем недавно писал Вознесенский, которого теперь – неужели вслед за Аллилуевой? – собираются чуть ли не окончательно выслать из СССР.

Но только круглые «идиоты», по выражению того же Вознесенского, могут думать, что подобными мерами можно отстоять пятидесятилетний эксперимент вопреки тысячелетней истории, теперь уже совершенно несомненно продолжающейся у нас на глазах.

«В»

Сосюра Марія. 1910 р. н. Актриса філармонії. Дружина Володимира Сосюри (з 1931 р.). Арештували її в Києві 1949 року, засуджена на 10 років. Через рік по смерті Сталіна Сосюра її визволив. Вони живуть на Леніна, де всі письменники. Були чутки, що її вербували стежити за чоловіком. А вона збунтувалась, написала якусь заяву – і її загребли. Крушельницький пояснював – її звинуватили в тому, що вона видала державну таємницю.

Сосюра Марія

Відзначили – ніби випадково й спонтанно – нашу улюбленицю – Андрієнну Сергіївну Шеєр. Коли її тоді оголосили в Кремлі – зала встала! Оголошували нагороди багатом, – великим, значним, сановним – аплодували ввічливо. А тут підвелися – злива! Хоч їй всього-навсього дали скромну медаль.

Вона працює у ВТО, на ній всі вечори, ювілеї. Зійшлися ми – молодіжна секція, Ескін, старші актори, Ширвіндт з хлопцями – він для неї кумир.

Маю до неї сентимент. Вона вислухала мене з історією Курбаса – серцем, непідробно переживаючи все. Допомагає.

Неповторна і шляхетна Адрієнна! Осколок старої аристократії. Манери, культура, такт, знає майже все і всіх.

*Лист від
н. Орнсі*

* * *



28. X. 67 р.

Льонічко, друже мій єдиний!

Пишу – єдиний, бо фактично нікого в мене вже не залишилося. Так склалася ситуація, що по-суті й по-щирості – нікому вже я і ні для чого не потрібна.

Пишу Вам серед глупої ночі, бо спати ніяк не можу.

Всі Ваші літературні справи передала Кочурові (й Іванові). Я відчуваю, що розбудила лева, а може, вирізьбила Галатею, як Пігмаліон... у кожному разі – все це чудово! Тільки просять Вас працювати не так бурно, щоб не втрачала на тому якість. А я рада! В принципі.

П'єсу Вашу болгарську відредагую трошечки згодом, бо зараз ми з Неллею закрутилися і немає зовсім часу. А оскільки справа не горить, то най п'єса трохи полежить, щоб зробити її файно, а не на «гіхер».

Зараз Неллі спить по трудах праведних.

Листа Вашого щодо ж. «Жовтень» — ми не міняли. Гостріше й краще не скажеш. Його передруковано. Можете посилати. Обов'язково! А може, не тільки до «Жовтня»? Га? Однаково ж не надрукують. Але щоб знали інші. На жаль, друкарка більше трьох примірників зробити не може. То вже нічого не вдієш.

Неллі написала (чудово!) рецензію на обурливий переклад Бодлера, що з'явився в останньому числі «Дніпра» (№10). Іван читав і благословив.

Почитайте і Ви. Може, напишете кілька слів до редакції «Дніпра»? Оминаючи особисте — слід припинити це нахабне неподобство.

Крюба дав нам оригінал, і я зробила Неллі підрядники, що нічого спільного не мають із запропонованим перекладом.

Живу кепсько (внутрішнє!). Не можу помиритися, що тріумфує зухвалість, самопевність, зло і (як наслідок) злочин!

З Йосипенком теж починається боротьба... Нарешті! Неллі привезе Вам цікавого листа. Але я не думаю, щоб він щось змінив.

Йосипенко — доктор, а Кузякіна — безробітня.

Ми з Неллею робимо, що можемо, але сили у нас обмаль.

Отож прохвости (чи подонки) всіх мастей дуже вправно і уперто ловлять рибку в каламутній водичці.

В театрі — гвалт і галас. Деталі Вам розповість Неллі.

Коля Мерзлікін зник зовсім. У нього народилася дочка, отже — все забуто... В нас він не буває і навіть не телефонує.

А я вже взагалі перестаю ображатись. Нарешті усвідомила собі своє місце.

Був у мене один тов. (забула на ім'я) й позабирав багато фото, щоб перефотографувати, і для видання книги про Куліша. Я, дурна, дала, а тепер шкодую. Тепер уже нічого й нікому! Не дам!

Старицького будинок (що має бути меморіальний) уже знівечили, поки там обговорювали теє «у верхах», руйнували будинок.

*Словом — *homo hominī lupus est*, і я тепер така буду. Бо ж справді кожен дбає про себе, роблячи собі «цветущую жизнь». І я буду, скільки силюньки вистачить.*

Юзко пише мені чудові (але трагічні) листи; якщо приїдете, то почитаєте, і фото шле. Різні. З вистав їхніх — і вечір пам'яті Лесі Українки, на якому виступала її сестра Дора, і «вообще»...

Ну, от поплакала Вам у жилетку й немов трохи заспокоїлась.
Цілую Вас міцно, любий мій, і не сердьтесь на мене.

Ваша Оріся.

Р. С. Каву ми вже випили з Неллею. Це єдиний порятунок при
нашій напруженій роботі. Якщо пощастить, роздобудьте ще,
будь ласка!

Па! Ор.

Все, все дуже погано!! А Неллі, слава Богу, мирно спить.
Цілую, любий
і дуже скучаю. О.

* * *

19 вересня 1967 р.
Нью-Йорк.

Лист віч й. Т.



Дорога Орисенько!
З ліками для бідного М. В* біда! Ніяких
медикаментів агенції посилкові не прийма-
ють. Кілька років тому треба було мати
рецепти ваших лікарів. Тепер і це не пома-
гає, взагалі заборонено... Дуже жалію, що раніше не знав про цю
потребу, а то передав би через письменницю, яка тепер гостить у
Києві — Віру Вовк. Вона напевне привезла б і Тобі доручила б. Оди-
нокий вихід — це коли хтось поїде. Буду пильнувати такої нагоди
і зроблю все можливе. «Дизипал —а» тутешні лікарі не знають,
можливо цей лік тут має іншу назву, але я постараюсь з Твогого
опису признаков хвороби встановити діагностику і відповідне лі-
карство дістати, і при найближчій нагоді Тобі передати через до-
бру душу туристичну. Михайлові передай мої сердечні побажання
здоров'я і подякуй за гарну статтю у 4-му ч. «Мистецтва» про
Леся, яку тільки-що прочитав.

Вчора мені попала в руки стаття Черкашина в «Культурі і
житті». Він, як видно, ще не позбувся комплексу «страхувань» і

* Михайла Верхацького (Л.Т.)

про всякий случай далі трубить про збочення та помилки нещасного основоположника «Березоля»... Можливо, що завдяки 80-літтю справа набере іншого наставлення до всієї проблеми спадщини О. Ст. Правда – Наталія Михайлівна у тому ж ч. «Мистецтва» у своєму ювілейному писанні продовжує трубадурствувати Г. П-чу*, і дуже дисонансить статті Михайловій. Та, мабуть, це вже не пошкодить добрій славі Леся, що, мов олива, виплила з підземелля. «Темпора мутантур»... І на це нема ради. Як би Р. Черкашин не лякався того, але це таки факт, що без Л. К. театр нас би задніх й по сьогоднішній день, що зрештою підтвердилось, коли його не стало. Обрадувала мене замітка про «Дорогоцінну спадщину» у «Літ. Україні» з 8/8 ц. р., де згадується й про збірку спогадів, над якою Ти тепер схрещуєш мечі з Васильком. Я не знав, що там так багато людей бере участь. Навіть з покійників згадується: Петрицький, Крушельницький, Мар'яненко та ще й корифей Д. Козачківський?.. Дай Вам Боже снаги!

Перед кількома годинами прийшла звістка про смерть Павла Григоровича. Болюча вістка!.. Тяжкий був його хрест. Я чомусь так надіявся на його слово в обороні честі Леся Степановича. Хто-хто, а він знав і розумів роль Подвижника нашого театру. Хай і йому – геніяльному Тичині українська земля пером буде! Просимо Тебе, Орісю – над його могилою схили свою голову і від нас – поклонників «Сонячних клярнетів».

Голубонько моя, й мене жах бере, коли згадаю, скільки ще треба зробити, а тут старість та всякі склерози паралізують працездатність і навіть волю. Трагедія в тому, що при наших обставинах, навіть те, що вже зроблено, то після смерти – не буде кому позбирати до купи і так пропаде серед хатнього хламу. Але це така ситуація тут, а на батьківщині все ж таки десь по закутках, по всяких архівах, хоч і під порохом історії – воно збережеться та комусь і попаде під руки. Ось чому, Сестро, не маєш Ти права надати духом. Тягни свою «лямку», поки духу стає! Чи ми коли з Тобою сподівались, що доживемо до того часу, коли про Леся заговорять такою мовою, якою вже заговорили? А ось дожили!.. Той факт цілющою водою обдає мене і компенсує всю трагедію мого нелегкого життя.

* Гнату Петровичу Юрі (Л.Т.)

Чи Ти читала нью-йоркські рефлексії В. Коротича? Він прислав писульку з коментарем і просив вибачення — коли що не так!? Я йому ще не писав, але, дякуючи йому, скажу, що милосердя інколи дошкульніше лайки, до якої я вже звик.

Про доню Соні я писав у попередньому письмі. Я постараюсь її розшукати і дам Тобі більш докладні інформації. На нашій полиці лежать десять томів М. Старицького, тому висилати не треба. Бандеролі ще не дійшли.

Сьогодні Ліпа висилає другий пакунок і строчить Тобі посланіє, а це в неї, ти знаєш, нескоро йде, тому не дивуйся ж несправності пошти.

Яких див там знову Валя «накурбалесила», як казав колись Панас Карпович? Коли не секрет, то що сталося з Олександром Мойсєєвичем? Хто кого пустив в одставку?

Чи писала вже Тобі Ісидора Петрівна? Ми це давно поклали їй на серце. А Наталка як Наталка... «Много шума из ничего». Останніми днями, як каже Діма — пішла кудись на підробітки і не дає про себе знати. Але це ненадовго. Це з нею часто так буває. Місяця довго не засижує. Твою адресу їй дали, але я сумніваюсь, щоби вона взяла себе в руки і написала. Така вже в неї «папонькина характер».

На тому кінчаю, але довго не помовчу, бо люблю Тебе і тужу за Тобою!!!

Вітай весь Київ і всю Україну!

Цілуємо Тебе міцно і гаряче —

Твої нью-йоркські заблуди

Ліпа і Юза

**25 жовтня,
середа**

*Микола
Біляшівський*

За моїм календариком — 100 років з дня народження Миколи Біляшівського. Такій людині мав би стояти пам'ятник у Києві! І не лише тому, що в останні роки життя він створив український музей і керував ним двадцять років. Унікальний, світового масштабу археолог, не менш відомий і як етнограф. Має пряме відношення до інших київських музеїв — східного мистецтва, наприклад. Рівного йому за масштабом зробленого я не знаю. А він досі — на задвірках нашої свідомості! Бо ця свідомість —

свідомість провінційного анклаву Росії, а їй вигідно було б такого Біляшівського сховати. Хоч і для російського мистецтва він зробив багато. Онук його Борис відвідував КТМ, хоча й був украй стриманий, дипломатичний. Я давно його не бачив. Добре було б умовити його написати монографію про діда. Йому сьогодні нема й двадцяти, час для такої справи у нього є. Між іншим, його батько, теж Микола Біляшівський, був на вечорі Курбаса, він якийсь поважний науковець.

На Шипці все спокійно. Я про репетиції «Мира без меня».

Зустрівся – в українських справах – з Лізіковим. На цю тему нічого не записуватиму. Але він розповів цікаві деталі про Брехта, який, виявляється, дуже вагався, чи брати йому Сталінську премію за збереження миру. Це вже був 1954 рік, Сталін помер, але премія ще була. Того разу висунули – й відвели (особисто Скобельцин, голова Комітету!) Назима Хікмета, і причиною відводу стала неприховано антисталінська позиція Хікмета, який щойно пережив жахи турецької тюрми й дізнався про таке ж радянське. У випадку з Брехтом конкурентом йому був Томас Манн, теж ніби німець, але на той час громадянин США. Комітет схилився до Томаса Манна – обумовивши – «якщо він знайде за можливе прийняти цю премію». Томас Манн написав, що це скомпрометувало б його в колах демократії, приписало б його до лівих комуністів – не ображайтесь, я вас люблю й шаную, але премії не візьму. У такий спосіб з двох німців залишився Брехт, якого на той час в наших театрах, між іншим, не шанували й **заборонили** ставити Брехта Охлопкову – під загрозою закриття театру(!). Члени комітету були – Александров, Арагон, Дембовський, Анна Зегерс, Еренбург і Садовяну плюс ще хтось з Італії, здається, філософ Банфі.

На вручення премії Брехт демонстративно запросив репресованих друзів – Бергнарда Райха і Анну Лаціс.

Брехт, вважає мій співбесідник, не встиг практично подолати сталінізм. «Без знання діалектики такі переходи як перехід від Сталіна як мотора до Сталіна як гальма

Брехт

осмисленню не підлягають», – скаржився він у листі, що його читав Л.

Брехт помер в 1956 році; не встиг осмислити? Варто було б пошукати аргументи на те, що – встиг.

*Л. Станюк про
Молодий театр*



НА СВІТАНКУ

«Мистецтво», № 3 – 1967.

Коли похмурими осінніми вечорами у шорну майстерню на Караваївській вулиці в Києві збиралося на чергову репетицію кілька колишніх вихованців музично-драматичної школи М. В. Лисенка, назви «Радянський театр» ще не існувало. На той час – осінь 1916 року – у житті ще не було такого поняття, хоч перші проліски нового театру вже з'явилися з-під холодних снігів самодержавства, знаменуючи цим прихід нової революційної доби.

Одним з тих пролісків був невеличкий гурток ентузіастів, який згодом прибрав назву «Молодий театр» і з нею впевнено увійшов в історію українського радянського театру.

Мистецтво нової доби народжувалося не в розкішних, яскраво освітлених і дбайливо причепурених приміщеннях, а в сирій холодній майстерні, де зранку й до вечора стукотіли швейні машинки, крутилися коловороти, де пахло смолою, сирицею, клоччям; тут виготовляли для діючої армії хомути, шлеї, посторонки, дерги й інші нехитрі речі. Коли ж вечірні сутінки спускалися на стомлений Київ, і робітники йшли на спочинок, їхнє місце заступали десятеро однодумців – Антоніна Смерека, Софія Мануйлович, Олімпіада Добровольська, Віра Онацька, Ганна Прохоренко, Поліна Самійленко, Степан Бондарчук, Іван Левченко, Марко Терещенко та Іона Шевченко. «Починалося перетворення забрудненого приміщення на храм богині Мельпомени – згадував про ці вечори С. Бондарчук майже через півстоліття. – Машини відтягнуто до мокрих стін, сміття виносилося на двір, добротню милася підлога. Отут, у цих «віфлеємських яслах», починалася робота...»

Працювати було нелегко, як нелегко було розібратися у бурхливому потоці тодішнього театрального життя. Ніхто з цих запальних аматорів не знав тоді, яким повинно бути нове прогресивне мистецтво, але вони вже знали, яким воно не повинно бути. На той час вже й це було немало.

Якось до студійців долинула чутка, що в театрі М. Садовського з'явився талановитий освічений актор Лесь Курбас. Одного щасливого вечора його запросили у студію.

Прийшов він у своїй легенькій картатій куртці, стрункий, з виразним пластичним обличчям, привітався і почав говорити просто, без будь-яких претензій, наче давно знав усіх і його всі знали з незапам'ятних часів. Говорив про мистецтво, про його сучасне й майбутнє, про місце митця в суспільному житті. Палка натура шановного гостя, його щирість, ясний погляд на речі, уміння слухати інших і зрозуміло викладати свої глибокі і сміливі думки відразу зробили Курбаса рідним у цій невеликій мистецькій сім'ї.

Кажемо – сім'ї, бо й справді стосунки у цьому товаристві трималися на ширій взаємній повазі приятні і спорідненості натур та переконань. Разом читали книжки, гуртом відвідували клуби, музеї, театри, ходили на прогулянки, разом мерзли, часом голодували. І радощі, і сум – усе навпіл. За свідченням самих студійців з появою Курбаса ця товариська сім'я зріднилася ще дужче. Не домовляючись, десятеро аматорів стали вважати його своїм керівником, а він, сам того не помічаючи, взяв на себе роль проводиря.

За пропозицією Курбаса й одноставною згодою усіх студійців розпочалася лабораторна робота над трагедією Софокла «Цар Едіп». Курбас вважав, що саме ця п'єса старогрецького драматурга давала найбільше можливостей молодим акторам опанувати ритміку жести, мови, набути виразності тіла й голосу. Напружена праця тривала кілька місяців.

Тим часом добре відчувався подих весни 1917 року. Надійшла чутка про зречення царя від престолу. Вийшли на вулиці робітники. Мітинги й демонстрації стали звичайним явищем у розбуженому Києві.

«І ось на мітингу в оперному театрі організується художня частина – концерт. «Молодий театр» бере в ньому участь. Не

збагнеш одразу, від кого все це пішло, хто дав тему, хто склав програму. Але на сцені, врешті, жива картина символічно знаменує революційний рух: Лесь Курбас в образі молодого парубка втілював «Розкуте українське слово», решта студійців відображали групу декабристів: Пестель – І. Шевченко, Каховський – І. Левченко; В. Василько зображав розкутого Прометея. Крім того, глядачам показали драматичний етюд О. Олесь «Осінь» (Курбас грав пана, Онацька – панночку, а Смерека – няню), – згадує С. Бондарчук.

Це був перший прилюдний виступ «Молодого театру», перша його зустріч з глядачем. Після того пам'ятного вечора робота над «Царем Едіпом» відійшла на другий план. Треба було йти в гущу мас і, відклавши все, готувати репертуар для виступів перед трудящими.

Першу виставу показали в Святошино робітничому глядачеві. А потім пішли п'єси українських і зарубіжних драматургів, розносячи добру славу про молодий здібний мистецький колектив. Часом у «Молодий театр» приходили за легкою славою якісь жваві хлопці й дівчата, але побачивши, що тут треба наполегливо працювати, вчитися, що тут думають не про славу, а про діло, повертали голоблі і шукали собі іншого пристановища. Були, звісно, й такі, що знаходили у «Молодому театрі» те, до чого прагнули, і надовго зв'язували себе з ним. Серед них – В. Василько, О. Городиська, В. Калин, Л. Болобан, О. Ватуля, В. Васильєв, С. Семдор, П. Долина, Г. Юра, О. Юра-Юрський, Ф. Лопатинський, художник А. Петрицький. Режисерами, крім Л. Курбаса, були Г. Юра і М. Щепанський.

Курбас – запеклий ворог усякого епігонства, – не раз говорив товаришам, що необхідно вчитися, щоб потім створити новий український театр, який, засвоївши кращі надбання національного мистецтва, скаже нове слово в мистецтві. «Шлях до нього, – пише у своїх цікавих спогадах В. Василько, – Курбас вбачав у вихованні нового актора. Він невпинно закликав нас опанувати акторську психотехніку, різні школи гри. Наполегливо вивчаючи природу театральності багатьох колективів, Курбас не був апологетом так званої чистої театральності, а завзято, іноді у творчих муках, шукав відповіді на питання про відношення мистецтва до життя, про місце художника в боротьбі за пере-

дові ідеали людства. У своїй творчій режисерській практиці наголошував на чистоті стилю спектаклю, органічній єдності постановочного плану і духу п'єси, її філософського змісту. Курбас був запеклим ворогом натуралізму й ілюзорності.

Програмними виставами «Молодого театру» були «Цар Едіп», вирішений в умовно-реалістичному плані, «Горе брехунів» Ф. Грільпарцера – комедія-буфонада і п'єса «У пущі» Лесі Українки, поставлена в плані психологічного реалізму. Крім них, Курбас підготував кілька експериментальних вистав – згадані вже символічні етюди О. Олеся, реконструював стародавній український вертеп і створив «Шевченківський спектакль», що складався з невеликих творів автора «Кобзаря».

Прокладаючи шляхи для нового мистецтва, режисера «Молодого театру» обминала те, що утверджував і пропагував старий український реалістично-побутовий театр. У розв'язанні наголошувалося не стільки на розкритті внутрішнього світу персонажів, їхньої психології, скільки на опрацюванні і стилізації колективного руху акторів. Такі традиційні атрибути сценічного мистецтва, як правдоподібні різнокольорові декорації чи костюми вважалися давно пройденим етапом у розвитку сценічного мистецтва.

Поставлена Курбасом у 1918 році трагедія «Цар Едіп» вражала глядача не тільки новаторським виконанням провідних ролей (Едіп – Л. Курбас, Пастух – Г. Юра, Терезій – С. Семдор), але й масовими сценами традиційного в античному грецькому театрі хору.

На думку талановитого учня Курбаса, нині народного артиста СРСР В. Василька «постановка «Царя Едіпа» – не лише програмна робота Молодого театру», якою він заявляв про своє право на творчість і на життя в мистецтві, – це був перший крок у вивченні однієї з класичних систем світового театру. Працюючи над спектаклем, ми повинні були з першоджерела пізнати і відчути античну трагедію – її зміст, її дух, її трагічну силу, масштабність і патетичність. Олександр Степанович не реставрував давньої антич-



ної, сцени, не виносив дію в партер (оркестру), не ставив актора на котурни і не вимагав, щоб ми наспівували. Це був творчий добір усього кращого з досягнень системи античного театрального мистецтва, з якою ми розпочали ознайомитись. Ідею фатуму, що переймає усю трагедію, Курбас у своїй постановці не акцентував, персонажі — живі, пристрасні, одержимі своїми зверхзадачами люди, — показані на сцені в поетичній формі».

Етапним у творчому розвитку «Молодого театру» був «Шевченківський спектакль», в основу якого Курбас — автор інсценізації і режисер-постановник — поклав твори «Єретик», «Великий льох», «Не спалося, а ніч як море...» та кілька ліричних віршів. Це була цілком новаторська вистава і за змістом і за формою, багата на справжні режисерські відкриття. Засобами сценічного мистецтва Курбас прагнув передати філософський зміст творів українського народного поета і домогся неабияких успіхів. Сам він грав роль мудрого і гордого Івана Гуса, слова якого перекликалися з обставинами і боротьбою часів громадянської війни. В темному чернечому хітоні Гус, «мов кедр серед поля ліванського», стояв перед фанатичними кардиналами, одягнутими у вогняні рясни, на яких мов гадючі жала відбивалися полум'яні язики. Дія розпочиналася монологом:

Кругом неправда і неволя,
Народ замучений мовчить.
А на апостольським престолі
Чернець годований сидить,
Людською кровію шинкує
І рай у найми оддає...

Це говорилося тоді, коли влада у Києві належала буржуазній Центральній раді, а потім кайзерівським окупантам. Не дивно, що в залі запанувала могильна тиша: монолог, виголошений Курбасом, породжував якесь особливе напруження серед глядачів.

У фінальній сцені Гуса спалюють на вогнищі. Він прив'язаний до стовпа, полум'я лиже великого мученика, навколо задоволені кардинали, вони святкують перемогу над єретиком. З вогнища лунає голос Гуса:

Ось де вони, люті звірі
Прийшли в овніх шкурах
І пазурі розпустили...

Обурений, збуджений, наелектризований глядач був готовий вирватися на вулицю і кинутись в бій з тими, хто «людською кров'ю шинкує і рай у найми оддає».

Інсценізація віршів «Не спалося, а ніч як море», «І небо не-вмите і заспані хвилі», «У неділеньку та ранесенько» поглиблювала ідею «Єретика». Перший етюд подавався в реальних образах: за ґратами ув'язнений солдат Тарас Шевченко, а на першому плані двоє вартових ведуть спокійну розмову. Слово лине природно, просто, чеканно в ритмі авторського вірша. Два інші етюди подавалися в плані гармонізованої декламації, що супроводжувалася м'якими рухами. Читці були одягнені в нейтральне вбрання, у дівчат на голові — скромні віночки.

Не всі з захопленням сприймали новаторські вистави «Молодого театру». І серед мистецьких працівників, і серед театральних критиків, а ще більше серед публіки, що звикла до утверджених давньою традицією театральних форм, було чимало противників Курбаса і його трупи. Раз у раз спалахували запальні дискусії з приводу сценічного вирішення тієї чи іншої вистави або й з приводу напрямку театру взагалі. Але театр, породжений ідеологічною боротьбою в передреволюційні і революційні роки, не збирався здавати свої позиції чи бути слухняною дитиною мистецьких дідів і дядьків.

Вже на першому році існування колектив «Молодого театру» усвідомив себе новою мистецькою силою і розумів свою громадянську роль та покликання. Поступово визрівала думка про власні творчі й організаційні принципи. І ось 21 травня 1918 року у нотаріальній конторі № 2719 був зареєстрований «Статут товариства на вірі «Молодий театр у Києві». З червня цей документ зареєстрували у Київській міській управі. У першому параграфі статуту говорилося: «Товариство на вірі «Молодий театр» у Києві» ставить собі на меті творить і проводить в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б проявлятися творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства, не «українофільської», а європейської в національній формі, культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як в мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи водночас провінціалізмом чужих культур».

Щоб зрозуміти цю мистецьку декларацію «Молодого театру», виражену у формі параграфу статуту, необхідно пригадати, бодай у найголовніших проявах, театральне життя на Україні напередодні Великої Жовтневої революції.

З 1917 року працював у Києві перший український стаціонарний театр М.К. Садовського – гордість української сцени. Незважаючи на вкрай несприятливі умови, матеріальну скруту і брак нового повноцінного репертуару, він високо тримав прапор реалістичного мистецтва. Силкувався зрівнятися з цим театром організований у 1915 році театр І. Мар'яненка, в якому деякий час працювали М. Заньковецька і П. Саксаганський. Крім цих колективів на Україні було ще десятки так званих «русько-малоросійських» труп, серед яких тільки поодинокі мали право називатися мистецькими. Частина їх чесно, хоч і не завжди успішно, працювала на забур'яненій театральній ниві й поширювала в провінції українську культуру. Чимало було скоріше комерційних підприємств, а не художніх колективів. Вони ставили усе, що давало прибуток, не гребували навіть ідейно ворожим чи порнографічним літературним мотлохом. Та найбільше було дрібних, сімейних трупок і театральних ватаг, що склалися з 8–12 чоловік. Голодні й немічні, кочували вони по широких просторах України і грали усе, що потрапляло від руку – від анекдотів до перероблених ними ж класичних творів. Коли траплялася якась «хлібна» п'єса, але з багатьма дійовими особами, її скорочували, на свій смак об'єднували ролі, заміняли чоловіків жінками чи навпаки і в такому спотвореному вигляді показували невибагливим глядачам. Траплялося навіть, що «Наталку Полтавку» ставили без Наталки, коли на цю роль не було артистки. І проходило. Тільки додавали Виборному репліку про Терпелиху: «Там така бідність, таке убожество, що ні в чому бідній дівці на сцену вийти». Репертуар цих ватаг складався з таких п'єс, як «Закльована голубка», «З-під вінця в труну», «Душогиби», «Ох, та не люби двох», «Стогін в домовині», «В крові утоплена». Щоб не платити авторських, кожен комерсант від мистецтва намагався бути сам автором – брав чужу п'єсу, змінював назву, переінакшував прізвища дійових персонажів, додавав одну чи дві «душетрипательні» сцени, змішував їх з піснями та карколомними танцями – і п'єса готова.

А через те, що таких ватаг існувало багато, їхнє «мистецтво» по глухих закутках ставало ніби нормою, в якійсь мірі визначало загальний рівень української театральної культури. Шкода від цього була величезна, бо вже не тільки по селах, не тільки у Пирятині чи в Кобиляках, але й по більших містах старих дідів і баб намагалися показувати кумедними і страшними потворами, клишоногими, з величезними наліпленими носами, а парубків і дівчат нафарбованими цукерковими «душками». Косарі поверталися з поля в шовкових кольорових штанях, а дівчата не виходили на сцену інакше, як у атласних корсетках і запасках, обшитих блискучим стеклярусом, та в намисті, яке звисало аж до живота. Недарма ще в 1909 році М. Кропивницький у розпачі говорив співробітникові газети «Рада»: «Настала гостра потреба заснування Українського театального товариства. Це питання життя або смерті українських труп. Тепер їх стільки розплодилося, що чийсь контроль потрібен».

Маючи це на увазі, ми не дивуємось, що «Молодий театр» завзято борючись з обанальненими традиціями українського театру, що Курбас у статті «На грані» рішуче виступив проти зарозумілих ремісників від мистецтва і був переконаний, що «найгірша перешкода мистецтва в театрі це так званий готовий актор, професіонал. Що це таке? Це в більшості рутинна, нахабна, зарозуміла, сліпа, не творча. Копія копії. Сосуд традицій. Перекривлене вухо, що прислухається тривожно і жадібно до оплесків, маленька душа — хвора на рецензію...»

Треба було щиро уболівати за долю рідної культури, щоб з таким завзяттям боротись з профанацією мистецтва. У згаданій статті Курбас з усією відвертістю заявив: «Сучасне театральне мистецтво має на собі всі ознаки старіння, смерті, епігонізму: безкровне і в'яле, переживаюче старі традиції, розумово бліде, без волі до життя, без відваги і темпераменту». Своїми запальними виступами і гостро полемічними статтями Курбас штовхав у домовину той театр, який уже на мав права жити.

Треба сказати, що в запалі боротьби з «малоросійщиною» і примітивним побутовизмом Курбас часом, як кажуть, передавав куті меду, нападав і на український реалістичний театр, який уже витримав перевірку часом, пройшов через численні тяжкі випробування і зберіг та розвинув найцінніші скарби національного

мистецтва. Він тоді ще не розумів, що без багатющого творчого досвіду М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського і їх талановитих учнів не можна створити і новий революційний театр. Потрібні були роки, щоб режисер-новатор усвідомив свої помилки і вже інакше розв'язував ці складні питання.

«Молодий театр» існував три роки. За цей час політична влада переходила від царя до тимчасового уряду, потім на поверхню подій спливла Центральна рада, а далі владу захопили німецькі окупанти. Все це не могло відбитися на діяльності театру. Тепер, на віддалі півстоліття, ми бачимо, що ідейна платформа «Молодого театру» була невиразною, що його шукання оберталися переважно в галузі сценічної форми, що революційність молодотеатрівців і їхня воля до боротьби з усім старим мала здебільшого стихійний характер. І все ж «Молодий театр» був необхідним закономірним історичним етапом у розвитку українського радянського театру, був його світанком.

Без сумніву, мав рацію один з ветеранів української радянської сцени П. Коваленко, коли писав у своїх спогадах: «Мене часто питають, який з дореволюційних українських театральних колективів можна вважати, так би мовити, за прародича нашого сучасного радянського театру. Безперечно, найближчим до нас своїм реалістичним методом і прогресивно-демократичним ідейним спрямуванням був театр наших корифеїв: Кропивницького, геніальної його учениці Заньковецької і талановитих братів Тобілевичів — Карпенко-Карого, Садовського і Саксаганського. Але зародком майбутнього радянського українського театру були не вони, а, на мій погляд, студія з колишніх вихованців Музично-драматичної школи Лисенка та заснований пізніше, вже по революції, в 1918 році, Державний драматичний театр ім. Шевченка.

«Молодий театр» будив творчу думку працівників сцени, змушував їх шукати нових шляхів у мистецтві, виховував почуття зневаги до рутини і штампу, до всього, що було приречене історією на загибель і забуття. В цьому театрі-студії актори-ентузіасти оволодівали мистецтвом руху, жести, міміки, слова, набували професійної вправності, виховували свої мистецькі смаки на таких творах, як безсмертні поезії Т. Шевченка, драми Лесі Українки та кращі п'єси зарубіжних драматургів. Все це було конче необхідним для нового радянського театру, в будівництві якого

найактивнішу участь взяли також і ті, що гартувалися, зростали шліфували свої таланти у «Молодому театрі».

... Після світанку настав ясний, умитий росами, зігрітий сонячним промінням ранок.

Леонід СТЕЦЕНКО,
кандидат філологічних наук

ГРАЮТЬ:

Едіп, цар Тебанський	Лесь Курбас.
Йокаста, його жінка	Віра Шепанська.
Креон, її брат	Володимир Леонтович.
Терезій, сліпий віщун	Семен Семдор.
Жрець Зевса	Марко Терещенко.
Посланець з Коринту	Іона Шевченко.
Старий пастух	Гнат Юра.
Слуга	Володимир Калин.

ХОР:

Василь Василько	Олена Рокитянська.
Лев Пясецький	Ганна Ігрець.
Олександр Юрський.	Ольга Городиська.
Антоніна Смерека.	Софія Мануйлович.
Галина Прохоренко.	Павло Долина.
Антонина Дорошенкова.	Степан Бондарчук.
Ріта Нещадименко.	Теофіл Фавст.

Народ Тебанський.

Режисура: Лесь Курбас.

Декорації: Анатолій Петрицький.

Антрактів 2.

Актори на оплески не виходять.

Після підняття завіси вхід в залу забороняється.

Молодий
ТЕАТР

Софокль
Едіп цар.
трагедія

переклад Івана Франка

26 жовтня,
четвер

Взяв «Вокруг света», № 10 – дочитати Скотта Фіцджеральда. – «Алмаз величиною с ораль «Риц». Зразок стилю! Потрапив і на інше – мемуари про війну; розвідник, чекіст з 1918 року Олександр Лукін. Це та група, яку спустили на парашутах – Рівне, Луцьк – близька до Кузнецова. Якого вони знали тільки як «Грачова». Своєрідна розповідь про «героїчний подвиг»; як вони взяли касу, з якої виплачували зарплатню адміністрації Львова, тобто підробили чек на 80 000 злотих ніби для робітничої бригади. А потім випадковий бухгалтер вмер від розриву серця, коли до нього підійшли німецькі агенти кримінальної поліції, на нього й списали...

*Дещо про
«отряд
бандеровцев»*

Тут є одна прецікава «деталь». Я вже чув, що чекісти формували загони псевдобандерівців, завдання яких було нацьковувати населення на українських партизан.

Офіціоз це категорично заперечує. А ось що згадує Лукін:

«Может быть, трижды тяжелее воевать, когда выдаешь себя не за того, кто ты есть в действительности. Мы шли на задание как отряд бандеровцев. Установили связь с националистами, и они нас, как своих, от села к селу по цепочке передавали, с проводниками...» Ну й анекдотичний приклад, коли при бандерівцях один його підпийлий соратник раптом назвав «Товарищ лейтенант, разрешите обратиться!» – але бандерівці були п'яні й не помітили...

Отож **були** «переодягання», і ще треба дослідити, на чий совісті більше замордованих. Псевдобандерівці мали це за надзавдання. Звичайно ж, потім всіх тих провідників і «ланцюжок» – вилучали й розстрілювали.

Вузлик на пам'ять: тут є гарна публікація про тамтами, про роль барабанів як телеграфу, про мову барабанів.

Це – і до проблеми театру!

В «КіЖ» за 22-е – «Голос перших» Йосипа Кисельова – Микола Куліш, Довженко, Кочерга. Називає Наума Орлова, Алексідзе, Геляса. «Не раз ставилася і «Маклена Граса», наприклад, М. Верхацьким та Л. Танюком на сцені Київського театрального інституту і М. Равицьким – в Херсоні» (але в Херсоні ставила «Маклену» Римма Степаненко?).

На премію Островського висунутий Євген Лисик, для якого 1967-й – суперактивний – «Досвітні вогні» (Кирейко, Мирослав Скорик, Леся Дичко, – «Відьма» за Т. Шевченком, «Досвітні вогні» Лесі Українки, «Каме-нярі» І. Франка – Скорика).

Тут і про його «Спартака» – поїздка до Хачатуряна, червоне коло як ескіз арени гладіаторів.

Мабуть, премії йому не дадуть. У нього як для «цнотливо» театральної України завелика міра абстракції.



Є. Лисик

Мабуть, Неля або їде або дуже цим заклопотана, бо сниться мені таке, що й не второпаєш. Ніби я десь посередині між обійстям Вельзевула й Аллиною майстернею, і головує там з перебинтованою головою Аполінер – а навколо поміж картинами, підрамниками, скульптурами й натюрмортами – наші з КТМ, од Світличного до Чорновола, від Гриця Халимоненка до набурмосеної Тамари Главак, котра намагається навести в цьому бедламі лад. Аполінер замість Володі Нероденка керує хором, а хор розучує псалм:

О ні, не вмер
Аполінер –
Він відтепер –
в краю пантер,

і ще щось далі, яке римується з «червоний кхмер» і з «Люципер»... переказують, там ріжуть один одного напропале, сотнями й тисячами; Апокаліптичні картинки з Аполінера, мабуть, переплелися з вчитаною недавно фразою про те, що за два роки (1918–1919) від «іспанки» загинуло у світі **понад** 20 мільйонів людей; і зразу стрельнуло, що й Аполінер, знесилений раною, вмер у шпиталі від «іспанки»...



Аполінер

П'ятниця,
27 жовтня.

Але вві сні він був величезний, скидався більше на снігову людину, і ми, українці, були для нього як з іншої раси, щось на зразок племені пігмеев в Африці... А потім чомусь з'явився Параджанов з наміром поголити мене «під нуль», я спершу піддався, а потім його відбрикнув – і залишився з напівпоголоною чуприною, майже з козацьким оселедцем, й Алла гукала: «Піжоне! Не чіпайте! Так вам іде!» Снилось мені блискуча й химерна оргія, яких і близько не було в КТМ – такого розмаху! – у кожному кутку як не Вінграновський, то Володя Висоцький з чомусь величезною гітарою, схожою на гібрид гітари з бандурою – голий по пояс, починав козацької думи, а затятий Смогитель намагався його «консультувати». Ось ми вже й надворі, вирує натовп, дуже театральний, і Драч вилами кидає у вогонь якийсь папір – чисто як Лютер, що спалює буллу папи Лева Десятого; і ми всі присягаємось віддати Богу богове, а Кесарю – кесареве, – за умови, що ніхто не має стояти поміж нами і Богом, тобто геть будь-якій владі, яка чинитиме замах на наші душі; «Художнику немає скutih норм, Він норма сам, він сам у в своєму стилі...». Плутанина в голові добряча – недавно я знову читав про Лютера, за яким Христос помер не задля обраних, а розіп'ятий на хресті за **всіх**... Взагалі тема цікава, протестантизм як передоснова соціалізму з людським обличчям, «Новий порядок», затверджений у Віттенберзі – рух, який не вийшов за межі утопії. В моєму сні КТМ і був отаким собі Віттенбергом – з його бурхливим школярством, хвилию раптових відкриттів, життя-імпровізація, на межі політичної буденщини, філістерства – і фантазмагорії **провісництва**; а минуло ж хіба якихось п'ять-сім років! Некомфортно й неповно було мені в тому товаристві, хоч я там верховодив і половину всього, по суті, «закручував» – доки не з'явилась Вона, моя Принцеса, з цілком іншого світу, – і докільля моє умить набуло осмисленості, зблиснуло порозуміння; Курбасове **преображення** – воно? І ось ми на чолі цього карнавалу – кортеж алегорій і фантомів, натовп несе нас кудись туди, де попереду біла потойбічна пляма, наче вхід в інший вимір. Ми наближаємось – і потрапляємо у вир людських тіл, –

такий собі Dans macabre, де сплелися в танку всі різновиди Смерті: у вигляді шулера, який обіграє людину в карти, у вигляді Злого Царя, який поливає землю кров'ю, у вигляді колеса, яке чавить людські голови, що стирчать із землі... Зараз я, приводячи в лад ті картинки, думаю про те, що треба перечитати ці старі алегоричні драми, тільки де їх знайти, описи цих тотентанців? Уві сні все переплелось воедино; і прочитане в «ЖЗЛ», і старі гравюри, – я їх збираю в альбомах і книгах, старі костюми, – без того карнавальний театр неможливий, і релігійні війни, без знання яких (чуттєвого знання, фізичного!) не поставиш ані «Матінки Кураж», ані «Фауста», ані навіть старого добротного Сервантеса, – а через що не вийдеш ні на Мрожека, ні на Йонеску, ані на Гельдероде... Явлення Неллі (а то була й не зовсім вона, як я не був зовсім я) надало всьому цьому строкатому бедламові **сенса**, з Хаосу народилась **Музика**, і я причастився до безсмертя... так мені відчувалося уві сні, і потім, як я вже прокинувся й довго-довго не міг прийти до тями. Тепер розумію, що тут був і Крег з його привидами й Ідолами, і таїнства нерозкритих земних див, і Реріхи, і розстріляні Гумільов-Курбас-Мейєрхольд-Зеров, і жахітні паради на сталінських червоних площах з фараонами у мавзолеях...

За старими легендами, є ночі, коли покійники встають з могил і розважаються макабричними танцями; при цьому виділяється невідома енергія, яка наснажує живих, творячи ланцюг між тим, що було і що буде. У моєму сні покійники були для мене не менш живі, ніж істинно живі; енергетику живлення я відчув, нема сумніву. Авжеж, викликано це було рефлексіями на приїзд Неллі, духовною і фізичною **потребою** її – не сумніваюсь, і їй снилося щось такого...

Чого мені бракує?

Авжеж, я хотів би мати власний театр, витворений з мого «Я», з людьми моєї крові, де ми могли б не так ставити, як **жити** – окремим орденом, керуючись окремою конституцією...

Авжеж, я хотів би мати власний друкарський верстат, де міг би видавати не те, що можна й без цього верстата, а саме те, що на глибині, тестаментне...

Авжеж, я хотів би мати власну бібліотеку – з енциклопедіями і словниками, з тими авторами – від старожитніх до нових і найновіших, які, на мою думку, впряжені в колесо історії і в Колесо фортуни...

Авжеж, я хотів би мати власну телевізію, на власному острові, захованому як не в горах, то серед безмежного українського степу чи геть далеко від людей, звідки можна було б проповідувати нову етику, незаангажовану на вигоду й швидкий успіх, куди можна було б втікати від світу, щоб він тебе не спіймав...

Авжеж, я хотів би мати велику родину, моє продовження й перевтілення в часі й просторі, але то вже не тільки мій чин, багато всього Бог відразу не дає. Він благословенний для мене тим, що дав мені Неллю й Оксану, двійко тендітних створінь, яких мені треба берегти й леліяти. Вони аж ніяк не тепличні квітки, у кожної своя твердь, проте ця твердь, сказав би я, крихкотіла. А життя непривітне й потребує гарту, піклування й міцного чоловічого плеча.

*Чингіз Айтматов і
«Вдова полковника»*

*Після виступу в законі
На заводі на «Кулоні»*

Чингіз Айтматов і «Вдова полковника»



На «Вдову» прийшов Айтматов:

«П'єсу треба рятувати! –
Над Ю. С. – зітхнув Чингіз, –
Меч Дамокловий навис;
Забагато тут сатири –
Не життя, а чорні діри –
**«Слишком узнаваемо
И неуправляемо...»**

Як не зміним ні хрена –
Буде Юхану хана.
Смуул с Лесем Танюком –
Это прямо снежный ком...



А було це на «Кулоні»,
Де завод відбив долоні,
Зал – товариш, друг і брат,
суперпролетаріат,

для якого «Удова» –
Вірочка Петрівна –
Настояща і жива –
Чисто королівна!
Прикурити всім дала,
Всіх безстрашно роздягла!
Хто їх держить на роботі?
Ідіот на ідіоті!

Я їм вклонився: «Ей-богу,
Вверимся лучше судьбе...
Смууло, товарищи, в ногу,
Духом окрепнем в боротьбе.
В царство сатиры дорогу
Смехом проложим себе!

Регіт в залі як обвал,
Корчиться від сміху зал;
Ну й була, скажу, мармиза
У Айтматова Чингіза!

Після цього «Браво» й «Біс»
З усіма кричав Чингіз,
І за чаркою вина
Гучно славив Юханá,
І жалівсь Марецькій Вірі,
Що не ас він у сатири,
Що вистави він не ляв
З піку власних Гімалаїв,
Бо ні Гоголь, ні Щедрін
Не підняв людей з колін,
А трясти їх слід як грушу,
Потрясти по саму душу,

Бо, повіривши в брехню,
Гине людство на корню –
І не бог, а чорт їм брат;
Гегемон – пролетар'ят.

А тому закінчу я
Здравицею щирою –
За Театр – з сатирою,
за майбутнє – з Вірою,
за «Кулон» без гаплика
І за Леся Танюка;
І за пролетаріат.
Крапка.

Все.

Чингіз Айтмат».

Віра Петрівна грає «Вдову» в концертах і має успіх. Найпростіший люд сприймає це як своє – «проти ідіотів угорі», проти «з грязі в князі». За Айтматовим, про виставу йшлося (негативно) на правлінні Спілки письменників. У Смуула є там свої заздрісники й «доброзичливіці».

Айтматов ніби сказав там, що національні республіки – «особая статья», «нас можуть неправильно понять», а Смуул и Марецкая – не те люди, вокруг которых можно расставлять красные флажки». Але додав: «Но если там какой-то перебор, надо поговорить с режиссером, можно снять лишнее. Доверимся Юрию Александровичу Завадскому.. Последний из могикан...»

*М. Верхацький
про Л. Курбаса*

РЕЖИСЕРСЬКІ НАДБАННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

До 80-річчя з дня народження

Олександр Степанович Курбас беззастережливо присвятив свій щедрий талант народові. Він не любив бучних реклам, ніколи не поступався своїми принципами. Ніколи не був задоволений своєю творчою роботою, учорашнє вважав давно

пройденим. Усі думи, енергію, кожна часточку плідної і динамічної творчості щоденно ніс на алтар Радянської Вітчизни, зміцнюючи і збагачуючи її мистецтво, її духовну крицю. Він організував театр з молоді, яка не мала спеціальної підготовки, утворив по окремих містах і селах так звані «станції», «осередки», де юнь починала творити нове мистецтво, утверджуючи світлі ідеали Радянської влади.

У своїй діяльності Курбас керувався державними інтересами, любов'ю до народу, його патріотичними ідеями. Тому він воював з усім відсталим, примітивним у мистецтві, а лежебоків, байдужих, тих, хто тримався за змертвілі традиції, йшов позаду історії, нещадно критикував, таврував як «хуторян» і «міщан».

У пристрасних дискусіях Олександр Степанович не збивав своїх опонентів з ніг. Він закликав їх до одержимої праці, пошуків, інтенсивного льоту фантазії і творчої думки. Сам він завжди жив напруженою творчою працею. Це була його єдина пристрасть. Нещадно заперечував «приблизне відчуття суті мистецтва». Одним з перших режисерів на Україні свідомо став на позиції революційного мистецтва і повів за собою великий колектив акторів, створив «Молодий театр», а пізніше славетний «Березіль». Він віддав увесь свій творчий запал служінню народів. В ідейній програмі «Березоля» підкреслювалось прагнення колективу творити театр нової революційної доби, театр нового змісту і форми, безперервних шукань і відкриттів. Біля його колиски стояла 45-а Червонопрапорна дивізія: протягом багатьох років вона була шефом театру, піклувалась про нього. Актори на військових тачанках їздили з виставами по містах і селах України, несучи людям високе мистецтво. Так під прапорами Червоної Армії виростав новий театр.

Лесь Курбас наполегливо щоденно вчився сам і вчив акторів, режисерів. Він аналізував природу, суть театрального мистецтва, пристрасно шукав нові засоби створення вистави, сценічного образу, студіюючи не одну тисячу сторінок філософських книг, праць з історії та теорії мистецтва, естетики, психології, поринаючи в глибини біології, рефлексології, фізики і т. п. Він науково визначив суть елементів театрального мистецтва. Відкинув «голий» досвід у режисерській роботі, допитливо думав, читав і заготовував найбільш важливе у своєму щоденнику.

Безліч часу Олександр Степанович віддавав пізнанню природи образотворчого мистецтва, музики, поезії. Це була гігантська праця. «Художник, митець, – говорив він, – повинен мати високе прогресивне світовідчуття. Крізь його призму він пізнає світ і звертається до народу такою системою образного мислення, яка породжує у глядача глибокі мислі, емоційно потрясає його, розширює обрії пізнання суттєвого у житті і збагачує палітру благородних почуттів, творить Людину – ідеал нашого часу».

З висоти цієї настанови Лесь Курбас оцінював і роботу своїх учнів-режисерів і власні твори. Він був ненависником тихого, спокійного і безтурботного життя міщанина на театрі, ворогом тавтологічного відображення того, «про що говориться в п'єсі». Вимагав від режисерів уміння охопити буяння, вир життя, відчувати пульс доби, зробити відкриття в процесі пізнання п'єси і так втілити образними засобами мистецтва театру духовну потребу суспільства, щоб це зворушило душу глядача.

«Режисер, – говорив Олександр Степанович, – повинен бути ультракультурною людиною. Філософія – це глибинність його думки, мистецька майстерність – засоби його творчості». Він розумів: для того, щоб глибше пізнати природу і суть театральної справи, треба проаналізувати природу всіх видів мистецтва. Адже театр – мистецтво синтетичне. Тому на лекціях з режисури по темі «композиція» Курбас зосереджував увагу режисерів на аналізі картин Рембрандта, Матісса, Ван-Гога, Гогена, Веронезе, Сурикова, Рєпіна, на симфоніях Бетховена, Ліста, Скрябіна, Чайковського, на поезії Шеллі, Байрона, Гете, Шевченка, Пушкіна, Лесі Українки. Він вимагав не дефініцій, а конкретного відчуття й проникнення в суть цих творів при аналізі теми, композиції, кольорової гами, рішення простору, виразного жесту, ритму, атмосфери, динамічного розвитку. Завдяки цьому Олександр Степанович розкривав учням світ ідей, систему образного мислення, конкретну майстерність геніїв людства. «Усе, що є в мистецтві і у житті, – говорив він, – ви повинні сприймати крізь призму своєї професії».

Курбас вчив, що потрібно знати історію мистецтва, але в ній треба шукати насамперед своєрідну природу відкриття художником суті життя, суб'єктивного шляху його творчого задуму, ідеї, що не лежить на поверхні, засобу рішення теми. У зв'язку з цим

слід встановлювати аналогії в площині театрального мистецтва взагалі і тієї конкретної роботи, яку проводить режисер, зокрема.

Елементи різних видів мистецтва своєрідно переломлювались і органічно жили в театральних виставах талановитого режисера. Він, наприклад, вважав, що театральна вистава як мистецький твір за своєю природою близька до музики. Вона, як і музика, існує в просторі, часі. Тому і дія і слово у виставі повинні бути організовані за законами музики. Основним засобом організації слова і дії повинен стати ритм. Він організовує дію, слово і навіть паузи. Плинність слова і дії в побуті не організована. Вона довільна, випадкова, часом хаотична. Слово і дія, організовані у виставі в певних ритмах, відповідно до задуму образу, — стають мистецьким фактом.

Шедевром вистави, в якій музика була ідеально органічною, а вистава стала водночас музичним твором, були «Гайдамаки» (1920—1924 рр.). Текст, як і дія, були розбиті на такти, встановлені точні ритми сцен, точна тривалість пауз, ясний і виразний мелодійний малюнок і т. д. Це була вистава-симфонія. Її навіть можна було тільки слухати і мати від цього високу естетичну насолоду. Олександр Степанович акцентував увагу режисерів ще на одній особливості вистави, — на існуванні її в просторі і часі. Він підкреслював, що немає позапросторової і позачасової реальності. Простір, час і ритми — це об'єктивні неодмінні елементи спектаклю. Він простудіював величезний матеріал, щоб розкрити у виставі природу, суть і роль кожного з цих елементів.

Марксистська філософія твердить, що «простір» виражає порядок розташування одночасно співіснуючих об'єктів. Відповідно до цього принципу Олександр Степанович формулював принцип просторового розв'язання і наголошення сценічної дії. Кожна вистава мала свій порядок розташування одночасно співіснуючих об'єктів, тобто дійових осіб, мізансцен і декорацій. Просторовість (як і час) була органічно пов'язана з сценічною дією.

Режисер-новатор шукав взаємозв'язку сценічної дії і простору у процесі творення вистави. Суть основного закону відчуття просторовості, — казав він, — це одночасність руху в протилежних напрямках. Коли на сцені одна з дійових осіб зрушилась, то інша повинна відповісти їй зрушенням в протилежному напрямку.

Можуть зрушитись в один бік дві чи три фігури, а в другий бік лише одна, а може й десять — це залежить від змісту сцени. Коли режисер не користується цим законом, глядач не відчуває сценічного простору, а дійових осіб сприймає не в трьох вимірах (об'ємно), а в двох (площинно). Цей закон був основою мистецтва геніальних грецьких скульпторів. Їхні твори сприймаються як тримірні, бо в них є рух як одночасна протилежність.

Глядач сприймає дійових осіб вистави і їх оточення на ізолювано одне від одного, а одночасно, синтезовано. Проте, сприйняти абсолютно всі сторони, навіть одної і тої ж речі чи особи, неможливо. Тому режисер та інші художники в мистецтві підкреслюють найбільш важливе.

Відчуття просторовості і об'ємності художник доносить тим, що фігури зрушені одночасно в протилежності: одна проти другої чи група проти групи, чи ще в якихось інших комбінаціях. А комбінацій може бути безліч. І не лише протиставляються фігури: у самих фігурах відчувається просторовість (об'ємність).

«Вистава «Газ», — говорив Олександр Степанович, — була формалістичною, бо донесення до глядача відчуття просторовості було єдиним і основним завданням, якому підкорилося все у виставі, стало самоцільним її елементом». Просторовий план в жодній виставі після «Газу» не наголошувався, не виступав ізолювано від змісту п'єси.

Для кожного спектаклю режисер знаходив особливий порядок розташування одночасно співіснуючих об'єктів, особливий метод просторової наголошеності в основі його лежать різні ідеї простору і об'єму. Для «Пролога», наприклад, був знайдений свій просторовий план. Режисер прийняв за принцип просторовості протиставлення величі романтичного, широкого і бурхливого виру народних мас, що як лавина насувались на царат, піднесено поетичних, захоплених, мудрих і мужніх героїв з одного боку, і маріонеткових постатей, що втілювались у фігури з паноптикуму (цар Микола, Победоносцев) та їм подібних — з іншого.

Тому для одних сцен взято простір площин високих будинків, вулиці, виру, навали, а для інших — маріонеткові постаті, мерці з паноптикуму в позументах на фоні дешевої блискучої величезної бляхи двоглавого орла, високих білих колон, тихої, безсилої, а часом і смішної камарильї.

Романтика, вир і... імпазантна карикатура. Реальність співіснуючих об'єктів була двоплановою.

Сцена походу до царя з петицією, іконами, корогвами була грандіозною. Величезних розмірів тіні від демонстрантів створювали враження безмежної їх кількості, відбивалися на великих кулісах блідо-блакитного кольору, хоч самих статистів на сцені налічувалось не більше тридцяти. Вони йшли поволі, з глибини – на публіку. Режисер майстерно розпланував сцену так, що похід цей викликав враження нескінченного потоку людей. Здавалося, що вони йшли з якихось інших вулиць і навіть з гір, одним словом, звідусіль. Але, раптом, – окрик офіцера, і люди зупинились... Заклацали затвори рушниць, почувалась команда: «Вогонь!» – І після пострілу, що прозвучав в оркестрі, перший і другий ряд людей з іконами, портретом царя, з корогвами захиталися, хтось упав. Захиталася і безмежна кількість тіней (усе відповідно до закону просторового протиставлення)... Враження було дуже сильним, зал був у захопленні.

Підкресленість просторової суті в процесі сприйняття створює у глядача зорову рівновагу, тобто відчуття естетичної норми цього елемента у виставі.

Зупинюсь ще на одному елементі вистави, якому О. Курбас у своїй режисерській практиці приділяв дуже багато уваги. Йдеться про перетворення.

З необхідності переведу літературних образів у сценічні – народжується вимога оволодівати природою театрального перетворення – образного втілення п'єси, сцени, ролі, вистави. Курбас визначав його суть: «Перетворення – це поетичне відображення ідей і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом завершених уривків життя персонажів у якісно новому сценічному вияві. Цей дійовий, емоційний сценічний вияв (перетворення) досягається різними театральними засобами, прийомами, або й сукупністю засобів – поетичними формами – метафорою, алегорією тощо...»

«Перетворення – глибокі за змістом, яскраві формою; вони різноманітні й своєрідні, обумовлені конкретним матеріалом п'єси та творчою індивідуальністю митців сцени. Кожного разу перетворення – це новий оригінальний вияв, нова «знахідка». Отож канони, догми та рецепти з перетворенням несумісні!»

Перетворення пройшли в практиці Леся Курбаса дуже довгий і складний шлях: від заміни змісту сцен ірраціональними «знаками» чи символами (від яких він досить швидко відмовився) до яскравих, цілком реалістичних образних рішень.

Наведу один приклад перетворення.

У п'єсі «Диктатура» куркуль Півень святкує весілля, видаючи заміж доньку Параньку. Лесь Курбас перетворює весілля в іншу подію. Власне воно відбувається, але сприймається, якщо можна так висловитись, на периферії уваги разом з іншою подією, що створена на сцені режисером і акторами.

На всю ширину сцени стояв стіл (планшет), вкритий підкреслено стилізованою з українським орнаментом скатертиною. З обох боків його височіли дві великі скульптури вельми огрядних тіток, наче випечених із пшеничного, добре підрум'яненого тіста. На столі двоє чи троє таких же величезних поросят. Таких же розмірів і уся закуска та чотири «журавлі» (сулії) самогону. Молоді, батьки і гості стоять за столом. Вони веселі, відчайдушні, — їм море по коліна. Відбувається якесь згрупування сил, вихваляння. Кульмінацією сцени є спів «Ревела буря, гром гремел...» Співають гучно, сильно, поклавши руки один одному на плечі... Кожен одною ногою стоїть на четвертому планшеті, а другою — на п'ятому..

І раптом під час співу лівий кінець четвертого планшету піднімається вгору, а правий іде вниз. А у п'ятого планшета рух навпаки, так, що обидва утворюють надто похилу літеру «X». Під час співу вони то піднімаються, то опускаються... Це було щось схоже на човен у морі під час шторму... Люди хилилися то на один бік, то на другий... Так і чекаєш, що ось-ось він перекинеться: земля під ногами у куркулів не тверда...

Глядач на кожній виставі (а я був на всіх) з захопленням сприймав цю сцену, побудовану відповідно до суті прийому перетворення. Цей прийом викликає у глядачів істинно творчий процес — потік асоціацій, тим самим духовно збагачує його.

Перетворення за вимогою Олександра Степановича повинно було сприйматися органічно, «як в житті бачимо, що не видно, де починається жест, де вступає в права емоція, а де слово і т. д.»

Правда, у деяких виставах були ірреальні перетворення, або надто складні, безплідні (у «Джیمмі Хігінсі»), такі, що не ви-

кликали у глядача емоцій під час сприйняття сценічних образів. Курбас пізніше відчув це і говорив режисерам, що від таких перетворень слід відмовитися...

... О. Курбас був виразно самобутньою індивідуальністю. Він знав, що жоден, навіть геніальний художник, не може вичерпно сказати у своїх творах усе про життя, що це завдання може виконати лише велика армія митців нашої країни. Кожен з радянських художників має право виявити свої індивідуальні нахили, обдарованість. І чим більше різноманітних і своєрідних митців буде самовіддано на користь народові працювати на ниві мистецтва, тим більше збагачуватимуться культура і естетичні смаки народу, тим всебічніше буде відображене його багатогранне життя. Ці думки Леся Курбаса не втратили своєї актуальності і сьогодні.

Михайло ВЕРХАЦЬКИЙ,
професор

Приїхала Нелля – війнуло Києвом, Україною, парфумами пані Орісі, вусами Івана Світличного; багато нової поезії і повна торба новин. **Неділя,
29 жовтня**

Авжеж, Оксана від неї не відходить. Отож вони на прогулянці, а я сів до свого друкарства.

Уважно прочитав її рецензію на переклад з Бодлера. Мало того, що йдеться про цілком нову для Неллі стезю (у французькій їй допомагала Ірина Іванівна), – вона добре заглибилась у Бодлера. А ще приємно – згадала у передмові переклади Петрика й Череватенка: Петрик – це ж Василь Стус!

Гірняк про Євгена Плужника.

Наше з Неллею життя – коло, яке розривається, коли її нема поруч. Вона повертається – дуги кола знову з'єднуються, виникає цілісність. Сьогодні нам буде про що говорити, довго... У кожній її усмішці – наче повідомлення, яке виросло з вічності образ іншого життя, закодованого у нашому коханні.

Найбільше Неллине чудо – її погляд. Такого погляду я не бачив ні в кого більше. Скептичний Блейк якось роздратував мене фразою про те, що смертне око вводить

нас в оману. У Неллиному випадку йдеться не про звичайне «очі – дзеркало душі». Дзеркало штука механічна, а Неллін погляд – неодмінно перетворення, причому не стільки правди, скільки **істини**; це при тому, що її погляд дає дистанцію... А найглибша істина народжується з найглибшої любові?

О. Мацкін про революцію

О. Мацкін про революцію – «Театр», 9-67. Ні-ні – та й прохопиться **інтонацією**, котра вивертає патетичного кожуха навиворіт.

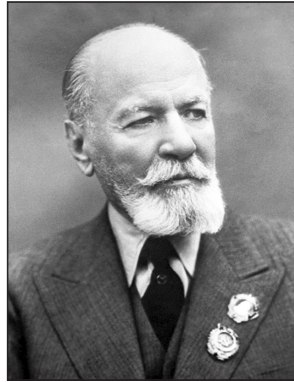
Стор. 17:

«Октябрьская революция с ее беспощадностью диктатуры – Ленин говорил, что это слово в переводе на русский язык звучит как «железная рука», – ничем не напоминала красивые, красноречивые и совершенно безобидные революции, которые охотно изображал старый театр в пьесах романтического репертуара. Те нарядные революции были продуктом чисто условного актерского творчества и нравились даже богатым купцам-меценатам ввиду своей полной отчужденности от действительности. Впоследствии Немирович-Данченко не раз касался этой темы «приятных революций» и их возвышенной лжи, придававшей самым великим и трагическим событиям истории вполне невинный, умеренно-благопристойный характер. Возражая своим критикам, упрекавшим его в том, что он слишком мрачно поставил «Пугачевщину» (1925), Н-Д. спрашивал, а не хотят ли они вернуть театр вспять, к тем временам, когда: «... мы через Шиллера с Ермоловой и Южиным рисовали такие очаровательные революции, что Морозовы, Носовы, Рябушинские, Королевы восхищались и аплодировали». Но это было восемь лет спустя, а в октябрьские дни 1917 года революция, не похожая на красивую декламацию в пьесах Шиллера, смутила и напугала его самого»...

«...Немирович-Данченко был гораздо просвещенней Гремиславского, однако и он сути большевизма не понял, полагая, что стихия происшедшей революции – это разрушение, библейский хаос и отказ от всех исторических традиций. Большой цели впереди он пока не видел, а условия существования с каждым днем становились все хуже и хуже».

Інтуїція його не підвела; цієї «високої мети» не побачили й ті, хто її оспівував і кого поклали в землю за цю «велику мету». А вже про відмову від усіх історичних традицій – безсумнівно.

«Понеділки» Немировича-Данченка, – їх було 12: дві постійні теми; «Одна – об его порядке, о связях искусства со своим временем, от которого нельзя уйти ни «в монастырь», ни в лес к птицам», ни в романтически украшенное прошлое, и другая, относящаяся непосредственно к судьбам МХТ, к кризису его искусства.



В.Немирович-Данченко

Отак і зараз. Мхатівські «старики» хвалять минуле, їм здається, що за часів їхньої юності все було кращим – «сонце інакше світило», і «птахи дзвінкіш співали». Тому в них така ревність до Єфремова й Ефроса, не кажучи про Любимова. Кожен чи кожна – поодиноці – залюбки біжать на їхні вистави. А як зійдуться до купи – колективна «відсіч»...

В чому ж бачив кризу МХАТ Немирович-Данченко?

«У нас все великолепно, и – все на земле». Неверно думать, что ультрареалистическая простота – знамя искусства МХТ. На самом деле – это симптом болезни, выражение его слабости. История этой болезни давняя, и обнаружилась она еще тогда, когда театр ставил Ибсена и Шекспира и, например, в «Гамлете» не смог подняться до романтических высот трагедии. А дальше быт с его ненужными потребностями и обременительной обстоятельностью стал все больше теснить поэзию, пока не вытеснил ее вовсе. «Стало очень уютно, удобно жить без взлета, и публика нас полюбила, ей нравилось, что все похоже на жизнь – и кушают, и ходят, и думают, как в жизни. И вот мы покрылись плесенью покоя и застоя. И понадобилась мировая революция, чтобы Художественный театр встряхнулся, поднял голову...» (стор. 20)

Отак Мар'я Йосипівна поставила в ЦДТ «Традиційний збір». І мовиться ажніак не про дореволюційний МХТ – явно влучає і в МХАТ. Театр рятує не революція – театр

живий, якщо в ньому є Станіславський чи Курбас, Мейерхольд чи Таїров... Революція зробила потім все для того, щоб їх не було. Або щоб вони жили **тихесенько**...

Тут – про «горестную эпопею» «трупі Качалова» (еміграція) Три роки! Новоросійськ, Грузія, Константинопіль, Софія. Є спогади В.В. Шверубовича – сина В. Качалова...

Мацкін – тактик, акцентує на тому, «почему они здесь вместе с предавшей родину эмиграцией». Між тим у Шверубовича інакше...

На ст. 22 – про голод у Поволжі згадує (літо 1921), про Україну – рот на замку.

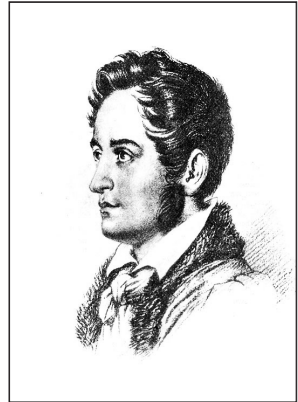
І все-таки «революція» для нього складніша за передовицю «Правди».

«Когда-то Герцен, сочинениями которого Н-Д. зачитывался в юности, говорил, что его пугает перспектива революции как всеобщего царства сытых, все преимущество которого будет состоять в одном пропитании, и только пропитании. «В письме «К старому товарищу» (1869), написанному уже незадолго до смерти, есть у него такие строки: «Горе бедному духом и тошечу художественным смыслом перевороту». Слова эти привел в своей речи на торжественном заседании в Большом театре, посвященном памяти Герцена (январь 1920 г.), Луначарский, заметив, что нынешние враги коммунизма готовы превратить благородную тревогу великого писателя в клевету на нашу революцию; если послушать их, то окажется, что большевизм – это новое варварство, которое несет с собой общее понижение культуры до полного ее угасания...»

Такого роду заклинання вони повторювали часто. Проте цікавий сам **факт** оприлюднення **сумнівів**, навіть з показною метою критики.

Герцена Луначарський цитує – між ними є знак певної спільноти. Герцен не вірив в масу, і, крім того, був

Герцен



О. Герцен

переконаний, що буржуазная європейська цивілізація не має суперників, жоден соціалізм їй не загроза – у неї є лише спадкоємник. Це – міщанство, філістерство, застій: «китайський мурашник»...

Луначарський нюхом розумів, що Герцен мав рацію. І саме тому, либонь, так шпетив міщанство і застій.

І вмер у віці, коли філософи лише починаються.

«Среда заела».

Від Герцена Луначарський запозичив і віру в «доброро царя», маса тупа й дика, все найкраще можливе в такій державі лише згори. Потрапивши в революційні лещата, Луначарський вірить і в «доброро радянського царя», – доки не усвідомлює, що цьому «добророму цареві» розумні, освічені люди НЕ ПОТРІБНІ. І що рабами керувати легше, ніж людьми освіченими і свідомими свого призначення...

Оцей прихований протест починає потрапляти на сторінки наших журналів, у наші романи й поезію, у наш театр. Тобто руйнується міф про «сліпу масу» й «доброро царя». «Доброро царя» ніколи не буде.

Мені в Герцені близьке те, що іменують «барської культури». Це чоловік, який має **власний** стиль, а отже, власну мову. Без власного стилю людини нема, як нема й театру; тут загибель або народження Театру.

Повертаємось до Герцена, до закритого Франка, до Бердяєва, – до Курбаса?

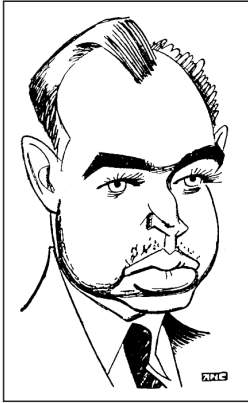
. . .

За пляшкою сухого вина не біжу – давно бережу її на Неллин приїзд. Вип'ємо – і за Герцена, і за пані Орисю, і за Славка Чорновола, і за **стиль**.

Нелля звернула мою увагу на рецензію Ір. Давидової («Розплата» Корнійчука у Харкові, шевченківці), Оглоблін зробив виставу «майже інтелігентну». Марію грає Люся Попова, і це вже відразу антагонізм «корнійчуківщині», спротив примітивному тексту й дидактиці. Григорія грає Валерій Івченко, теж актор антикорнійчуківської школи; зрештою тут і Льюня Тарабаринів (Михайло)...

Понеділок,
30.X.

І. Давидова



*О. Корнійчук.
Шарж*

Лисогорського

*Н. Корнієнко
«Зустріч з новим
Бодлером»*

Звичайно, від п'єси не втечеш, але спроба ушляхетнити натовп – очевидна.

Тим неприємніше читати соромітні компліменти на його адресу, «расточаемые» Давидовою, театральною шлюхою з примітивною дидактикою: «Труд драматурга высоко оценен – ему присвоено звание Героя Социалистического Труда. И нам ли не гордиться, что на Украине родился театр Корнейчука со своей системой образности, принципами драматургической поэтики, которые с каждым новым произведением обновляются?»

Брехня й фарисейство. Кожна нова п'єса гірша за попередню...

ЗУСТРІЧ З НОВИМ БОДЛЕРОМ (замість рецензії)

Вже два роки ми з задоволенням читаємо в журналі «Дніпро» нові рубрики: «З перлин світової поезії» та «Знайомтесь – наші друзі». Не можна не подякувати редакції за цікаву добірку перекладів з білоруської поезії («Дніпро» №6, 1966 р.), за яскраві переклади з Рільке, що їх зробив Петрик, з Брехта, що їх зробив Череватенко. Кожна зустріч з перекладами Віри Вовк, Михайлини Коцюбинської, Івана Драча відкриває читачеві нові духовні грані поетичної індивідуальності Елюара, Сааді, Лорки; публіцистичний темперамент Житника в перекладі з П. Безруча («Дніпро» №9, 1967 р.) і самобутність розвідок Петрика і Череватенка в країну Гете («Дніпро» №7, 1967 р.), – все це дозволяє думати, що розпочато дійсно громадську в високому розумінні слова справу.

Журнал узяв на себе благородну роль – дарувати не тільки «перлини світової поезії», а й відкривати нові імена перекладачів.

Це не реверанс.

І все було б гаразд, але ... Це «але» й примусило мене писати.

У десятому числі журналу «Дніпро» вийшли два вірша Бодлера в перекладі Герасимчука – «Альбатрос» і «Молитва митця на сповіді» (До речі, у Бодлера – «Сповідь митця»).

Звернення до такого цікавого поета заслуговує на увагу з боку редакції і читача. Але ... Знайомство з цим Бодлером, на мій погляд, не принесло користі ні Бодлерові, ані читачеві.

Бодлерівський «Альбатрос» перекладено, м'яко кажучи, не делікатно по відношенню до Бодлера. Академічний олександрійський вірш у перекладі Герасимчука деформувався у вірш з хаотичним ритмом. Насильство над, здавалось би, формальним елементом – ритмом – призвело до значних художніх втрат. Монотонні, монументальні, падаючі фрази-думки несуть у Бодлера конкретну навантаженість. Перекладач нехтує нею. А це призводить до ланцюгової реакції, яка руйнує суть. У Бодлера зовсім не випадково альбатроси – ледачі компаньйони подорожі. Це та ледачість, яка «виказує» їхню епічність, їхній «аристократизм» у взаєминах із безкраєм і справджує їхню назву як «королів блакиті». Великі, горді і вільні, саме ці велети блакиті виявляються більш драматичними, навіть трагедійними, коли в них відібрано їхню стихію – безмежність простору, свободу. Не відчуваючи образу, Герасимчук переключає альбатросів у інший «темперамент», робить їх метушливими, заважаючи сприймати трагедійний сенс бодлерівського образу. Його альбатроси «мчать за кораблем». Ми вже не кажемо про невідповідність суто конкретну: корабель тоді йшов із швидкістю не більше 30 вузлів на годину, і птицям, які корабель супроводжували, не було ніякої потреби «мчати» за ним.

Крім того, порушивши саму образну логіку вірша, Герасимчук полегшив драматизм Бодлера у фінальних 4-х рядках:

– Тож і поет, як цей владар блакиті,
Цей велет бурі до землі впаде,
Гребе крильми багна несамовиті,
Підпори не знаходячи ніде.

А у Бодлера (підрядник):

– «Поет, подібний до володаря хмар
Що переслідує борвій і глузує з стрільця, –
Коли ж його скинуто вниз і затюкано гиком,
Його крила гіганта заважають йому ходити».

Ми не вимагаємо механічної точності перекладу. Але ми заперечуємо **ілюзорність** щодо Бодлера. Перекладач абсолютно не відчуває образу й архітекtonіки оригіналу. Він перекладає Бодлера так, що складний, витончений, песимістичний Бодлер, який створив цілу школу в поезії, виглядає як ... Герасимчук. Чи до вподоби Бодлерові цей амікошонський грим? До речі, переклади Л. Герасимчука з канадських поетів, які ми знаємо з вечора канадської поезії, нічим не відрізняються від цього Бодлера(!).

Ми вже не кажемо про дилетантизм, який призвів до надто вільного перекладу. В перекладі – «спардеки», навіть натяку на які немає в первотворі. Є й таке: «той люльку встромить в дзьоб» – це у Герасимчука.

А у Бодлера – «один дратує його дзьоб люлькою (пахкаючи на нього димом з люльки)». Не відчуває Герасимчук і настрою тональності Бодлера. Тому в другій строфі у Герасимчука «навісні птахи», а не «незграбні й соромливі», як у Бодлера. Герасимчук ілюструє: «гребуть крильми по палубі шосили». А у бодлерових альбатросів великі білі крила жалюгідно розпластані й тріпочаються, наче весла.

Тремтливий відчай нібито спокійного, метризованого вірша Бодлера перекреслений нав'язуванням Бодлерові особистих смаків перекладача. Навряд чи Бодлера збагачує смак Герасимчука. І найгірше – читач мусить вірити в **такого** Бодлера. Дозволимо собі бути категоричними: такого Бодлера не повинен знати український читач. До речі, хочеться нагадати першу заповідь перекладачеві: перекладач повинен володіти даром поета й ерудицією вченого. Судячи із згаданих перекладів, цими дарами перекладач не опанував.

Свавілля перекладача – і на «вірші у прозі». Порушено принцип сполуки поезії з науковим аналізом. І знову гине під пером перекладача Шарль Бодлер.

Оголеному, нервовому Бодлерові Герасимчук нав'язує майже інфантильність. Слухайте: «вітрилко, що тріпоче на виднокрузі, малотою своєю та самотністю схоже на моє невиліковне існування». У Бодлера: «маленьке вітрило, що майорить на крайнебі та що своєю нікчемністю й своєю відлюдністю скидається на моє незціленне існування».

«Вітрилко», «схилки днів» — ці перекладацькі трофеї не мають нічого спільного з бодлерівською «Сповіддю митця» — жорсткою, напруженою, піднесено-скорботною.

Герасимчук і не важиться проаналізувати систему бодлерівських образів, бодлерівської алітерації і внутрішні ритми. Більше того, навіть у відчутті української ритміки й алітерації Герасимчук грішить. Тому впадають в очі безнадійні фонетичні сполучення, такі, як: «у безмірі мрії». Відсутністю музичного слуху і поваги до української мови можна пояснити такі невдалі застосування, як, приміром, «пізнаття», «спокушувати» тощо. З настійливістю, гідною подиву, Герасимчук викидає з тексту Бодлера займенники і замість «мое Я», «мої жадання», «моя гордість» — перекладає абстрактними «я», «жадання», «гордість». Від цього образ сповіді, її інтимна інтонація гине. А з цим гине і знову ж таки трагедійний струмінь почуттів Бодлера, його розпач, його буремний крик — крик не потойбічного «Я», а конкретного бодлерівського.

А чого варта «жага в хітливості», яку запропонував Бодлерові перекладач? У Бодлера — «сила (енергія) в насолоді» не має утилітарності, притаманної Герасимчукові.

Це самоуправство щодо Бодлера і конкретно щодо одного з найбільш тонких (при всій його ексцентричності) віршів.

Бодлерівський повтор «éternellement» (довічно, довік) у вірші став своєрідним фокусом двох контрастних якостей: страждання від краси — з одного боку і бажання уникнути її — іншого. Ця подвійність стану більш відчутна при даному повторі й створює трамплін до наступних фраз, де відчай Бодлера кульмінує. А Герасимчук, який не вловив цього нюансу, перекладає: «невже вічно терпіти чи довік уникати прекрасного», а в наступній фразі замість ритмічного зойку — «laisse moi!» — «облиш мене», воліє обрати — «дай мені спокій!» Ці поняття адекватні, тут нічого не скажеш. Але вони не в одних і тих самих взаєминах з ритмом і настроєм Бодлера. А саме від цього повинен іти перекладач. Невідповідно до Бодлера Герасимчук лапідарне «revolte» (обурюють), перекладає як «геть усе в мені перевертає». Хіба не відчуває перекладач порушення емоційних норм Бодлера?

І нарешті останнє. Калькою з російської можна пояснити у перекладі таке: «митець кричить у жасі».

«У жасі» повинен бути читач.

Ми хочемо думати, що цей кримінальний переклад Бодлера — прикрість. Слід закинути недбалість редакції, яка не звернулась до таких високоерудованих фахівців, як Лукаш, Кочур, Стешенко, Тен — з проханням відрецензувати переклад, який мав іти..

І тоді, мабуть, журнал не давав би перекладу з Бодлера небодлерівського походження і не пропонував би читачеві терези — Герасимчук чи Бодлер.

А Герасимчукові нагадаємо слова Белінського: «В перекладі з Гете ми хочемо бачити Гете, а не його перекладача; навіть коли б сам Пушкін взявся перекладати Гете, ми і від нього вимагали б, щоб він показав нам Гете, а не себе».

Від коментарів утримаємось.

Н. КОРНІЄНКО, аспірантка ін-ту історії і мистецтв. Москва.

* * *

Лист від Й. Г.
від 15.10.67



**Лист від Йосипа Гірянки
з Нью-Йорка
15 жовтня, 1967 р.**

Кохана Орисю — єдиний Друже!

*Якби Ти знала, чим для мене являються
Твої листи... Читаючи їх, так і бачу*

Тебе рідну, оживає наш МОБ, його геніальний Творець, незабуття Батьківщина, все колишне горе і радість творчих мук, що колись вселяли в нас віру в правоту спільної роботи. Багато-багато довелось пережити, передумати за ті довгі роки, не одна сльоза в час безсонних ночей заливала просолену подушку... Однак я не міг змагатись із своїм характером, який завжди гнав мене проти течії. І мені здавалось, що може на тому світі Лесь Степанович не гнівно гляне у мій бік. Це мене підтримувало на душі у найтрудніші, межові хвилини життя. І ось сьогодні, коли вже життєва дорога доводить до берега Стиксу, з'явилась Ти — мій Друже, з Твоїми цілющими листами, що свідчать про те, що ми тут з Ліпкою були не такі вже самотні. К^о маститих, які ще ніяк не можуть побороти у своєму нутрі залишків «культівської доби», вже не рішають

справи. З приводу «80-ліття» мені довелося проглянути багато дописів допитливої і шукаючої молоді, і серце радується. Ось звідкіль нагряне правда! Вона й пробивається із рядків Твоїх, дорогих моєму серцю, листів.

Орисенько! Розпитай у М.В. * точніші симптоми його хвороби, на основі яких тутешні лікарі могли б скласти хоч приблизний діагноз, а це, в свою чергу, помогло б вибрати відповідні ліки, які при найближчій нагоді передам Тобі. Ти в попередньому листі писала про свій нервовий стан. Тут тепер у моді заспокоюючий лік «лібріюм». Він має успіх по всьому «нервовому» світу. Постараюсь Тобі теж передати.

Лялі (сіреч) Влодзі, доні Соні — я вже більш десяти років не стрічав. Став я розпитувати про неї, але ніхто нічого путнього мені не сказав. Нарешті одна приятелька Соні, ще з давніх часів, а саме Янка Шепаровичева, яка, до речі, просила передати Соні привіт, вказала мені особу, котра могла б чи навіть знає про Лялю щось докладніше. Пані та зветься Гузарова, родичка Федорцевих. Мешкає вона в Детройті. Постараюсь її розшукати і довідатись про місце перебування Лялі. Із слів Шепаровичевої, вона, тобто Ляля, працює в котромусь із Нью-Йоркських банків. Біда в тому, що я не знаю її прізвища по чоловікові, і тому трудно її розшукувати по відповідних установах. Доня Соні в той час, коли я з нею стрічався, була дуже стримана, замкнена в собі, і втікала від розмови про маму і «вообще». Припускаю, що не зважувалась шукати контактів із Львовом. Але може це тільки мої припущення. Конкретно; як тільки розшукаю пані Гузарову і довідаюсь що-будь — негайно дам Тобі знати. Янка Шепаровичева, повдовівши ще в Європі, скоро після приїзду сюди вийшла заміж за мільонера, який теж скоро помер, і тепер вона доживає свій вік на процентах капіталу другого чоловіка (це між іншим для Соніної інформації, що їй передай разом з моїм привітом та Ліни).

Євгена Плужника я пізнав в 1933 р. в Міжгір'ї, коли то й Ти там була, в час підготовки «Маклени Граси». Коли Тобі цікаво щось більш конкретно знати, то я можу зачерпнути відомостей із першого джерела. Тут жеє його дружина, я з нею знайомий, і можу зібрати інформації для Тебе потрібних. Тільки постав питання, як

* Михайло Верхацький (Л.Т.)



Кум із «Малахія»... В Харкові він не бував, або коли бував — то я не попадав на нього. В Міжгір'ї ми всі були під тиском передбур'ї, і він теж переживав той час дуже тривожно, але все ж таки на мене тоді він справив велике вражіння своєю шляхетністю, ніжністю і тонкою, культурною поведінкою. Знаю, що він належав до групи «Ланка», і був у тісному контакті із Косинкою, Підмогильним, Осьмачкою і рештою витончених майстрів золоті доби нашої літератури. Постараюся чимскорше зустріти його дружину і подати все, що Тебе цікавить. Мені було дуже приємно почути від В. К-ча*, що Є. Плужника

він вважає своїм духовно-творчим батьком.

Шекспір Ваш лежить над моєю головою, і я кожну хвилину тягнусь до нього і насолоджуюсь майстерністю і прекрасною мовою, якою Ви там володієте. Мене дуже радує вся компанія і Твоє славне прізвище, що так прислужились нашій культурі! Дай Вам Боже довгого віку. Ти — Орисенько, в наших часах вела себе дуже скромно і не використовувала своїх здібностей та знань. Те, що Ти почерпнула під стріхою славного Роду і культурним проводом своїх Батьків, Ти тримала прихованим від братії нашої, яка могла багато скористати від Тебе. Велика подяка Тобі, що хоч тепер не жалієш нам, Твоїм сучасникам, того — чим Тебе обдарував Господь і славні Твої предки. Твої переклади чудові! Браво!!!

Якщо Ти ще не була у Черкасах, то покинь ту затію до весни. Ліпа винна, що так довго зволікала і не писала про справи, які Ти б мусила знати перед поїздкою. А воно тепер вже не час на подорожжі для Тебе. Більше чекалось, то можна ще...

Люба наша — прошу я тебе — не муч себе всякими непотрібними викидами совісті. Ми з великою приємністю і радісним серцем, чим тільки можемо, раді Тобі служити. На що нас стане, ми поділимось з Тобою, а компенсацію обговоримо при зустрічі чи на цій землі, а чи за воротами св. Петра. Там вже зведемо всі свої порахунки в один вузол. Енд да цо!..

* Віталій Коротич (Л.Т.)

Дозволь на цьому кінчити цю писульку, а ми нетерпеливо чекаємо, як завжди, Твоєї!!!

*Цілуємо Тебе, наша рідненька Сестричко,
братніми і всякими іншими поцілунками!
Най Тобі буде радісно і тепло в цю
наступаючу зиму!*

*Па! – Твої
Юзко і Ліна*

Оксанку – в садок, Нелля з самого ранку поїхала в інститут, я мав пробу в театрі Маяковського – а ще цехи, Давид Боровський, «сигнали» від нового шефа маяковців на те, що він Едіса не любить і в прем'єру «Світу без мене» не вірить (хоче втручатися? Ясно, я цього не дозволю). Володя Загоруйко зовсім занепав духом, у нього постійно спалахи – вгору-вниз; доводиться якось і його тримати в руках...

**Понеділок,
30 жовтня**

Між тим містом пішла чутка, що вистава буде неабияка, «можуть заборонити» – отож просяться на репетицію зовсім різні люди. Для моїх акторів було свято й подія, що прийшов Ролан Биков і пішов після першої дії, але видав такий шикарний монолог про мене й про акторів! «Я давно не видел театра такой отчаянной самоотдачи – все играют умно, пронзительно, с болью! Исповедальный спектакль, каждый о себе – а получается – обо всех нас, о нашей жуткой реальности. Ничего не меняйте, ни от чего не отказывайтесь».

Виявляється, йому про виставу сказали – з одного боку Наташа Кримова, з іншого – Саша Мітта, який приходив на проби, щоправда, давно. Кримова: «Это из тех спектаклей, которые должны были бы понравиться Анатолию Васильевичу, он, как вы знаете, чужих работ не воспринимает, предпочитает не оценивать – нехватает внутренней энергии. Он так над своим выкладывается, что неделями не может выйти из своего мира. Тут – близкие ему актеры – оба Лазаревых, Света Немоляева, Толя Ромашин, Марцевич...»

У п'ятницю підійшов до мене в перерві Ханов: «Есть разговорчик тет-а-тет». Виявляється, вони з Свердліним підійшли до Гончарова – ідея запросити мене до театру на **постійну** роботу, «его еще покойный Охлопков хвалил у нас в труппе, с актерами сроднился, а наши актеры – народ переборчивый!» Подякував йому за турботу.



Л. Свердлін

А сьогодні з'ясувалося, що зробили вони це надаремне. Прийшов на репетицію не зайнятий у виставі Лев Наумович Свердлін, доповнив добродушного й сердечного Олександра Олександровича розповіддю про реакцію Гончарова. Свердліну здалось, що Гончаров роздратовано реагував на прізвище Охлопкова – авжеж, тепер він тут всьому голова, Охлопкова згадуватиме хіба на зборах; а стосовно мене сказав: «В театре должен быть один режиссер. Если Танюк согласен пойти ко мне в подмастерья, я ставлю – он второй режиссер – милости прошу. Нет – скатертью дорога!»

Свердлін додав і про те, що мене найдужче турбує. Гончаров попередив, – йому не подобається п'єса «этого зазнайки Эдлуса», да «и в Управлении требуют сделать ей **обрезание**, снять все, что касается 1937-года». Чи еволюціонував?

Зі старою гвардією мені багато легше, ніж з генерацією їхніх «синів». Свердлов і Ханов – мейерхольдівці, у них є ностальгія за яскравістю й виразністю, «сини» ж націлені на «правильність». Гончарову дають **такий** театр, але, безумовно, попередили, на **яких умовах** це діється. Він умови прийняв, – бо що вдієш? Не знаю, чому, але його відразу вписують – апріорі – у число тих, хто виступатиме **проти Ефроса й Таганки...** Переконалий, Гончаров лише прикидається «правильним», я бачив у нього «Жив человек» – тоді він **не боявся** згадок про 1937-й...

Між тим до прем'єри – тиждень. Скажений випускний тиждень. Тільки й того, що після повернення Саші Лазарєва

вистава міцніше сіла на монологічний стрижень, – це єдине виправдовує складність нашої композиції.

Невже Управління, яке вже затвердило п'єсу, почне виламувати нам з Едлісом руки?

Юлій – холера ясна! То його заносить у таку сміливість, що хоч ліпи з нього героя, то йому жижки трусяться в найелементарнішому сенсі. На Гончарова сичить гусаком, – але, каже, є за що...

У Красноярську Штокбант поставив у Ленкомі п'єсу, яку пропонували мені – «Глоток свободи» Окуджави. Тема моя; чудова мова, проте, як на мене, забагато ліризації, Булат не вміє писати п'єс, і це той випадок, коли треба було б ставити «за мотивами», поклавши п'єсу на підвіконня – і робити виставу **з себе, з історії**, режисерську постановку, і не для ТЮГу. Шах тоді перелякався такого ходу моїх думок; а я не вийшов на Окуджаву; не мав певності в тому, що справді **хочу** в це занурюватись.

Міліца Кон високо оцінює виставу Штокбанта, який досі був відомий більше як режисер-публіцист.

Коновніцин з його вигуком перед виступом: «Ах, как славно мы умрем!» (Юра Затравкін). Л. Малеванная в ролі Лени, сестри. В. Головкин в ролі Кюхельбеккера («нервный, интеллигентный до несуразности»).

Якубовича грає Коля Олялін, і рецензент вважає його роботу невдалою. «К сожалению, образ Якубовича, не нашедший точного решения у драматурга, остался не понятым в спектакле. История сохранила до наших дней самые противоречивые характеристики этого человека. Вероятно, драматург должен был выбрать какую-то одну версию. Так не случилось. А когда нет правды характера, то на выручку приходит чистая театральность. Черная повязка на лбу, трубка с длинным чубуком, рокошующий бас, размашистая походка. Таким делает Н. Олялин внешний облик Якубовича. Друзья называют его болтуном и предателем. Он не вывел на площадь полк измайловцев, как обещал, а когда его обвиняют в измене, нимало не смущаясь, кричит солдатам, выстроеным на площади: «Ура! Да здравствует конституция!».

Но вот Якубович на гауптвахте, растерзанный, по-видимому, избитый. Он стонет и буквально рычит, выкрикивая бессвязные фразы. А на неоднократный вопрос Бестужева: «Почему ты ушел с площади?» — он наконец отвечает: «Об этом знаем только Рылеев и я. Может быть, еще царь». Когда же его уводят, Бестужев неожиданно говорит: «Якубович, прости». Прости? Значит, Якубович убедил Бестужева в своей правоте? Приходится теряться в догадках. Кто же он такой на самом деле? Как к нему относиться? Безрассудный авантюрист? По-видимому. Террорист-одиночка, покушавшийся на царя? Возможно. Провокатор? Тоже вероятно. Может быть, просто крикун, истерик? Ответа нет ни в пьесе, ни в спектакле». («Театр», 9, с. 47)

Згадав про Оляліна, бо його називав мені Льоня Осика; він десь його бачив, хоче запрошувати в кіно. Олялін ленінградської школи. Те, що він запропонував у «Ковтку свободи», швидше підійшло б для «Пітера Пена»?

Між тим Якубович – козацького роду, його предок Федір Якубович мав грамоту від самого Хмеля, який 1654 року зробив його полковником Стародубського полку. В цьому фамільному списку – поет Лук'ян Якубович, якого друкував Пушкін, письменник Петро Якубович (1860-ішов по процесу Лопатіна, рокований на смерть, відсидів 19 років, помер десь на початку ХХ століття). У 82-ому томі (Брокгауз-Ефрон, виданий 1904 року) прізвища декабриста Якубовича **нема**. Не заслужив?

Пошукати.

**Вівторок,
31 жовтня**

Марію Спиридонову все-таки **розстріляли** в 1941 році?

«Весь світ — театр, і люди в ньому — актори». А якщо розширити Шекспіра на весь світ в цілому? І весь безмежний весь світ — гігантський театр, в якому чотири рази змінюється декорація — зима, весна, літо, осінь. Актори тут постійні — Сонце, Місяць, зірки, тепер ось ще супутники й ракети; зате публіка — постійно змінюється, природа після вистави відправляє їх кудись в інше місце. Але й цвинтарі є величезним театром вічності, на кшталт єгипетських пірамід і залишків старих цивілізацій.

...

І що, хіба може існувати такий Театр без Режисера?

...

Толя Ромашин почав було переконувати мене, що зміни – незворотні, що після ХХ з'їзду все «коренним образом» змінилося. Я не погодився – в головному наша влада – фарисейської небезпечна. І нагадав акторам, що було в 1956-му році саме в ці жовтневі дні. Нагадав про угорські події, або чесніше – про **окупацію Угорщини й розстріл народу**. Так от, саме в ці дні наш уряд опублікував декларацію, де було заявлено рівність усіх країн соцтабору, де чітко говорилося про **неприпустимість** втручання у внутрішні справи цих країн.



А. Ромашин

Спогад про Угорщину

Того ж дня – погортав свої старі щоденники – наш ЦК КПРС прийняв у секретному режимі рішення про те, що угорське повстання слід **придушити** радянськими військами. І вже 4 листопада почався штурм угорської столиці.

Оце і є найжахливіше фарисейство влади. Тобто міра цинізму не зменшилась від того, що Хрущов змінив Сталіна. Як не зменшилась і від того, що Брежнев змінив Хрущова.

Чом я про це згадав? Бо вичитав у старому своєму щоденнику про 30 жовтня – публікація маніфесту Миколи 2-го, який проголосив – 1905 року! – недоторканість особи, свободу слова й багато іншого. А чим скінчилося? Столипінськими краватками й кров'ю? Будь-який державний акт завше **амбівалентний**: багато базикають про мир – готуйся до війни; заговорили про амністію – почнуть саджати. Питання тільки в тому, це – норма чи – наш «особливий випадок»?

Середа, 1
листопада
1967

Дм. Затонський

Нелля привезла книжку Д. Затонського «В пошуках сенсу буття», «Дніпро», 1967, я вже її прочитав. Поки що без олівця, але уважно.

Скажу відразу, – сенсу буття Затонський у західній літературі не знаходить, там все вкрай занепадницьке й песимістичне. Проте це той випадок, коли факти суперечать тенденції: вибір текстів, набір аргументів – засвідчують величезну напругу західної інтелектуальної думки, хоч її лай на наших шпальтах. Найдужче дістається за «песимізм» Беккетові, Йонеску й Джойсові – як на мене, можна було знайти й інших «хлопчаків для биття», новіших; втім, враження, що Затонський не дуже хоче їх (нових) шпетити, через що витрачає всі патрони на **стандартні** цілі. Затонський вважає, що західні «песимісти», боляче переживаючи розпад капіталізму, сприймають його як розпад цивілізації – мовляв, варто лише подивитися в бік ССРСР, і оптимізму збільшиться. Добре, що на цьому рівні у Затонського **мало**, він іде вглиб їхніх «буржуазних» рефлексій, після чого вони (рефлексії) стають схожими на наші.

Йому простіше з Максом Фрішем, Дюрренматтом, Беллем, Ремарком – тут в радянському літературознавстві стежка протоптана; їх у нас видають.

Сміливіший він тепер і в оцінці Камю, зокрема, де йдеться про «Чуму» – раніше це було неможливо.

Для мене тут дещо нового, починаючи дезілюзіонізом «швейцарських авторів» і кінчаючи його тлумаченням Арагона.

Добре, що є в Україні Дмитро Затонський. Наскільки я знаю, ведеться йому там нелегко. І тільки тому, що він не «барabanчик епохи» і не її сурмач.

Добре було б ще дочекатися від нього спогадів про батька. Бо тут явно зерно заперечує колос, на якому вирросло. Інше сонце, інша вода, інше живлення – отак і твориться нова доба. Батько загинув у сталінській м'ясорубці, але й сам чимало грішив... син багато освіченіший за

нього; а вже сенс чи абсурд його/наше життя, – покаже час. Принаймні, Затонський з тих людей, хто мурує, а не руйнує. З численними обмовками – мурує. Прищеплює **смак до аналізу**. Навіть те, що він доводить – формальний метод не є самоцінність, бо він неодмінно обумовлений етикою, ідеологією, вірою чи атеїзмом, – символічне. (Порівнює роль «потому свідомості» в «Уліссі» Джойса й у «Страстному тижні» Арагона).

Леся Тиглій, 1945 року народження, третє вечірнє відділення філфаку КДУ:

А мій човен по вінця повен
 І самотності, і журби...
 Тоне стогін весла солоний
 В нерозрадності голубій.
 А мій човен до хмар прип'ятий;
 Доцілює руки верб,
 І на днищах світанків м'ята
 За водою кудись пливе.
 Може, ти переймеш те листя
 І згадаєш, і прийдеш знов
 Під калини крилом вогнистим
 Нерозрядну допить любов.
 Знову терпко запахне рута,
 Теплих весел зчамріє сміх,
 Зніме сонце рушник з покуття,
 Перев'яже нас поміцніш...
 А мій човен по вінця повен
 Синіх спогадів і журби.
 Тоне стогін весла солоний
 В серця сутінках голубих.



Леся Тиглій

«Дванадцать» Блока

Блок «12»

А. БЛОК, Е. ИВАНОВ И ИХ ОКРУЖЕНИЕ

«Отрезвление» А.А. Блока началось вскорѣ же послѣ ленинского переворота и оно уже было в период создания «Двѣнадцати», то-есть было уже в январѣ 1918 года, как об этом повѣдал мнѣ нѣсколько позже Евгений Павлович Иванов (в период начала большевицкой революции мнѣ лично не приходилось встрѣчаться с поэтом).

Евгений Павлович говорил мнѣ при жизни Блока (вѣроятно, в 1919 году или в самом концѣ 1918 года):

– Говоря между нами, строго между нами, Саша удивлен и поражен, что до сих пор никто не понял и не понимает, что во многих своих частях «Двѣнадцать» и сатиричны и даже саркастичны, а нѣкоторые моменты окарикатурены совершенно явно, вся революція описана с явной насмѣшкой. Да и сама форма поэмы, вплотную подходящая к русской частушкѣ, уже говорит за это: серьезный автор, поэт-мистик Блок, вдруг выбрал для монументально-революціоннаго произведения, каким признали его новую поэму, частушечную, в основѣ своей – шуточную форму...

Меня это высказываніе Е.П. Иванова страшно поразило; он замѣтил это и продолжал:

– Так и Саша смотрит на «Двѣнадцать», но сохраняет серьезность и поддакивает, не разоблачая себя, чтобы не оказаться на Гороховой 2 (Петроградская Чека. – А.У.). Ты помнишь слова о плакатѣ по передачѣ всей власти учредительному собранію? Там сказано, что старушка думает, смотря на этот плакат: «Сколько бы вышло портянок для ребят, А всякій – раздѣт, разут...». Вѣдь, в этих строках сквозит



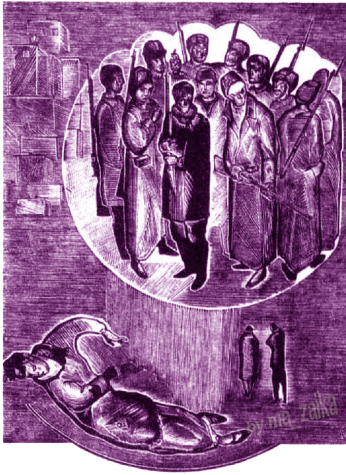
явная насмѣшка. А описанное поэтом собрание падших женщин, организующих чуть ли не профессиональный союз проституток и устанавливающих общую тарификацию труда? Саша об этом говорит как бы серьезно, но, если вдуматься, какая это сатира, издѣвательство поэта над современностью. А возьми это: идут «двѣнадцать» и дана их точная фотографія: «В зубах – цыгарка, примят картуз»... развѣ это не карикатура? И, в дополнение, тут же, рядом: «На спину б надо бубновый туз!». Кому на спину ставили эту «эмблему»? – Убійцам-каторжанам. Значит, Саша считает, что революция, ея вожди опираются на типы каторжные, достойные только каторжной эмблемы, тоестъ – по мысли поэта – всѣ они преступники...



Евгений Павлович и дальше развивал, подтверждая, что не от себя, а со слов «Саши», идею заложенных в поэму карикатуры и сарказма, – карикатуры на дѣйствительность, и говоря, что до сих пор еще (!) не замѣтили и не поняли критики, писатели, поэты, власть имущіе и другие «Эзопова языка», на чем построена вся поэма.

(Замѣтим в скобках, что «Двѣнадцати» и до сих пор не рассматриваются так, как их толковал Е.П. Иванов по разъяснению самого автора поэмы, и только очень немногие рассматривают ее как сатирическое произведение!).

Послѣ смерти А.А. Блока, по возвращеніи Е.П. Иванова из ссылки в Великій Устюг, у меня опять зашел разговор с ним о «Двѣнадцати», и он, в дополнение к тому, о чем говорил раньше, в полном убѣжденіи в правильности своих разъясненій, остановился подробно на том, что Блок признавал только полную свободу и считал, что частичная свобода – не свобода; поскольку совѣтская власть не признавала, фактически, свободы совѣсти и культа, – «Саша» не



считал большевицкую «свободу» свободой и выразил это очень коротко, но очень впечатляюще:

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

И, маскируя этот дважды в поэмѣ повторяющийся возглас, – говорил Е.П. Иванов, – поэт в первом случаѣ отвлекает внимание от этого антиреволюціоннаго заключения дробью пулемета – «Тра-та-та!», а во второй раз «безстыдной» подробностью:

Катька с Ванькой занята –
Чѣм, чѣм занята?

– Смотри, Алеша, дальше: герои поэмы летят по улицам Петрограда на лихачѣ, и вдруг в повѣствование, идущее как будто на нормальном литературном уровнѣ, врывается опредѣленно-насмѣшничавшее:

Электрическій фонарик
На оглобелях...

– Тут можно было бы сказать «электрической», а Саша хотѣл высмѣять эту пару, несущуюся впервые на лихачѣ, и дал саркастическій «электрическій фонарик», – так, как он воспринимается их представлением... Да смотри, кто же летит на лихачѣ? Смотри по тексту: «он» – «с физиономіей дурацкой», «она» – «толстоморденькая». Значит, Ленин, совершая революцію в Россіи, дѣлал ее руками убійц-каторжан, которым на спину надо б «бубновый туз», и ... руками дураков!

Так медленно, по всей поэме, Евгений Павлович убѣждал меня в том, что она до сих пор не понята, как насмѣшка над революціей большевиков (тогда говорили не «коммунисты», а «большевики» и партія их тогда еще называ-

лась – Російская Соціал-Демократическая Партія (большеви́ков): Р.С.Д.П.(б.).

– Понял ли кто нибудь из читавших поэму «Двѣнадцать» это сильное опредѣленіе стараго міра? – продолжил дядя Женя. – Слушай:

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос,
А старый мір, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

Евгеній Павлович продолжал, подчеркивая голосом подчеркнутыя здѣсь курсивом слова поэмы:

– И вслѣд за этим – шуточное с двумя разными удареніями в одном и том же словѣ, чтобы замаскировать созданное предыдущими словами впечатлѣніе:

Разыгралась чтой-то *вьюга*,
Ой, *вьюга́*, ой *вьюга́!*
Не видать совсѣм друг друга
За четыре за шага.

– А посмотри, каким серьезным укором звучит:

И идут *без имени святого*
Всѣ двѣнадцать – вдаль,
Ко всему готовы,
Ничего не жаль.

– И опять сразу же поэт переходит для маскировки только что сказаннаго – на шутку:

Их винтовочки стальные
На *незримаго* врага...
В переулочки глухіе,
Гдѣ одна пылит пурга...
Да в сугробы пуховые –
Не утянешь сапога...



– Эти «винтовочки» отвлекают от сурового приговора поэта в отношении «двѣнадцати апостолов» революції, и поэт устанавливает, что они идут с винтовочками «на незримаго врага», то-есть врага-то они не видят, его – попросту – нѣт. Значит, не оправдана вся жестокость совершенной при помощи их революції.

Послѣ этих разговоров с Е.П. Ивановым и его разъясненій я тоже не могу воспринять поэму «Двѣнадцать» иначе как сатирическую и саркастическую пародію поэта на происходившія тогда в Россіи событія.

Не Е.П. Иванову ли было знать «установки» Блока и его взгляды?

И если мнѣ приходится читать вслух «Двѣнадцать», я и читаю эту поэму, как сатиру на Октябрьскую революцію, разгон учредительнаго собранія большевиками, их жестокости и порожденную ими систему.

До сих пор очень многіе критики, общественные дѣятели (напримѣр, из поэтов – покойный С.К. Маковскій в своей книгѣ «На Парнасѣ серебрянаго вѣка», – тот Маковскій, который всегда с распростертыми объятіями встрѣчал А.А. Блока в редакціи своего журнала «Аполлон» и чуть ли не охотнѣе, чѣм другим поэтам, предоставлял страницы журнала под его стихи), обвиняют А.А. Блока в кощунствѣ за то, что он впереди разбойников революції поставил Иисуса Христа:

В бѣлом вѣнчикѣ из роз
Впереди – Иисус Христос.

И всѣ, обвиняющіе Блока, не хотят понять того, что у Блока Иисус Христос идет не с революціонерами-преступниками, а – впереди их, это они (революціонеры-преступники) идут за Ним.

Именно все это важно для пониманія заключительных слов поэмы.

Поэт видѣл (вспомним слова Е.П. Иванова: «Саша видит дальше нас, глубже нас, зорче нас...»), что придет, наступит

такой момент, когда разбойники, убійцы, революціонеры, дураки, прозрѣвши истину, пойдут за Христом, как нѣкогда Савл, гнавшій Христа, прозрѣл и пошел за Христом в качествѣ равноапостольнаго Павла.

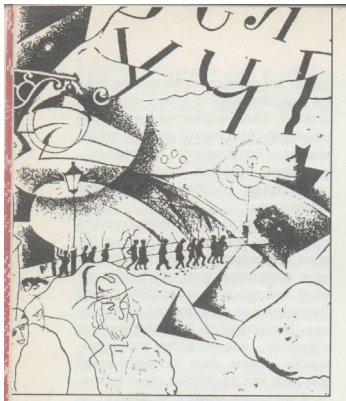
Может быть не в нашей жизни, а послѣ нас, но произойдет то, что, за гранями досягаемости нашего обычного предвидѣнія, провидѣл поэт, – двѣнадцать преступников-революціонеров сдѣлаются двѣнадцатью равноапостольными Павлами.

Это убѣжденіе поэта подтверждает и характерное впереди слов многоточіе: «... Так идут державным шагом...». Этим многоточіем показано, что заключительный марш двѣнадцати с окровавленным их флагом в руках Христа (символ прощенья!) произойдет не сразу, должен быть какой-то историческій перерыв (десятилѣтія для исторіи – лишь миги).

Для меня безусловно – в русском фольклорѣ есть совершенно ясный прототип поэмы А.А. Блока, и об этом я подозревал и говорил, упоминая даже на своих лекціях по исторіи русской литературы XIX и начала XX вѣков, раньше того, как нашел подтвержденіе своему убѣжденію.

Есть народная или псевдо-народная пѣсня, которая называется «Двѣнадцать разбойников» или «Кудеяр», и которую так чудесно исполняет хор под управленіем Сергѣя Жарова; Кудеяр – имя атамана, возглавлявшаго эту жестокую шайку, занимавшуюся убійствами и грабежами, как и «Двѣнадцать» у Блока.

Послѣ каждого куплета указанной пѣсни, рассказывающей о разбойных подвигах, исполняется припѣв, начинающійся словами – «Господу Богу помолимся...».



К концу пѣсни Кудеяр раскаивается в своих преступлениях (Савл-Павел?) и идет замаливать свои разбойничьи грѣхи в монастырь, приняв постриг под именем Питирима.

И никто не считает эту пѣсню кощунственной, христиански и православно настроенные люди ее слушают в исполненіи многих русских хоров, и на концертах, и в записи на грамофонных пластинках.

Блоковскіе же разбойники, в концѣ концов пошедшіе за Христом, отдавшіе Господу Богу свой кровавый флаг, признаются кощунством, – почему?

Нѣсколько лѣт тому назад, обсуждая «Двѣнадцать» А.А. Блока с профессором русскаго языка и литературы Женевского университета А.М. Соловьевым, я высказал свою мысль о связи поэмы с разбойничьей русской пѣсней «Кудеяр», и к глубокому своему удивленію и глубокой радости услышал от проф. А.М. Соловьева сообщеніе, что ему доподлинно извѣстно, что на послѣдней страницѣ сохранившейся в СССР черновой рукописи поэмы «Двѣнадцать» сдѣлана рукою поэта карандашная надпись: «Кудеяр».

Так было подтверждено мое убѣжденіе и была твердо установлена связь поэмы А.А. Блока «Двѣнадцать» с русской разбойничьей пѣсней «Двѣнадцать разбойников» («Кудеяр»).

В октябрѣ 1966 года я получил от одного русскаго научнаго работника, живущаго за границей, знающаго, что я интересуюсь вопросами, связанными с А.А. Блоком и опровергаю неосновательное мнѣніе нѣкоторых, которые считают поэта кощунником, свѣднія о том, что в газетѣ «Руль», издававшейся на русском языкѣ в Берлинѣ под редакціей В. Набокова (отца нынѣ здравствующаго писателя Набокова-Сирина), в 1922 году было опубликовано посмертно (А.А. Блок умер 7 августа 1921 года) стихотвореніе-письмо почти за год до смерти поэта к литератору Лео (?), датированное 19 іюля 1920 года, то-есть почти за год до смерти поэта и, примѣрно, через полтора года послѣ появленія «Двѣнадцати» в печати.

Благодаря моего корреспондента за сообщеніе мнѣ этого факта, привожу стихотвореніе-письмо полностью по тексту, появившемуся в газетѣ «Руль»:

Я вижу дѣвическій лик
И вижу нечисть и проказу
Не обвиняй, что я не сразу
Все понял и не все постиг.
Прости, так хочется любить,
Прости – так хочется повѣрить.
Я чашу всю готов испить,
Чтоб только прошлое похерить.
Мнѣ тяжело – я не могу...
Мнѣ холодно: в душе мороз.
Но, милый Лео, – я не лгу –
Грядет уже, грядет Христос.
И в древнем храмѣ будем мы
Молить с тобой колѣносклонно,
Чтоб Дѣва-Мать из тяжелой тьмы
Взяла нас в Сад Свой благовонный...
Живем в великіе вѣка:
Все сбито, спутано и сжато...
Но развѣ прежде так легка
Была нам жизнь с тобой когда-то?
А эти хари, рожи, гниль
Уйдут, как сны ночей кошмарных.
И будет слезна наша быль.
Страдай, молись, неблагодарный!
В глуши, в убогонькой церковкѣ
Под пѣнье, ладан, блеск свѣчей,
Смиренно стоя у дверей,
Смотрѣть нам будет так неловко –
Как люди выйдут из звѣрей.

19 іюля 1920 г.

Мнѣ хочется только коротко прокомментировать это говорящее само за себя, страшное по своему существу

стихотвореніе, отразившее духовныя переживанія поэта середины 1920 года.

Первыя восемь строк стихотворенія слѣдует отнести к первым моментам русской революціи, которую поэт пріял, но очень разочаровался вскорѣ же. Как убѣждал меня Е.П. Иванов, Блок увидѣл всю превратность революціи, но глубоко вѣрил, что христіанство побѣдит, в концѣ концов, разгул атеизма и всеобщаго разрушенія.

Прочитированное выше стихотвореніе совершенно опредѣленно связано с концом поэмы «Двѣнадцать»: в двѣнадцатой (!) строкѣ стихотворенія-письма поэт написал – «Грядет уже, грядет Христос». – Это тот Христос, который появился в послѣдней строк поэмы «Двѣнадцать».

Как же можно назвать А.А. Блока кощунником и атеистом, когда он в четвертой строфѣ стихотворенія-письма говорит о Матери-Дѣвѣ, которую он будет молить «колѣносклонно» взять его и адресата письма в «Сад Свой благовонный»?

Разочарованіе в наступившей послѣ революціи (прославляемаго «Октября») жизни заключено в лаконической форме в восемнадцатой строкѣ стихотворенія-письма – «Все сбито, спутано и сжато...» и – надо сказать – так останется до сих пор на просторах нашей родины. Но поэт верит, что рано или поздно это минует:

А эти хари, рожи, гниль

Уйдут, как сны ночей кошмарных.

И поэт провидит (вспомним утвержденіе Е.П. Иванова о том, что «Саша видит дальше нас, глубже нас, зорче нас»), что на фон православной «церковки» (большіе храмы будут уже уничтожены или закрыты, – так провидел поэт!) «из зверей» (пришедших с Октябрем в Россію и распоряжавшихся ея судьбами) выйдут люди, то-есть победит религія (христіанство) и люди обретут снова Божій лик, и это опять разительная параллель между «Двенадцатью» и стихотвореніем-письмом.

Там –

В белом венчике из роз
Впереди – Иисус Христос.

Здесь –

В глуши, в убогонькой церковке
Под пенье, ладан, блеск свечей,
Смирненно стоя у дверей,
Смотреть нам будет так неловко –
Как люди выйдут из зверей.

Да, когда-то это так будет, и душа поэта, «смирненно стоя у дверей», будет со смущением наблюдать, как люди-звери превратятся в христоролюбивых людей и пойдут за Христом – «Впереди Иисус Христос».

Разве после всего этого можно утверждать, что Блок был атеистом?

Разве после всего этого можно говорить, писать и утверждать, что Блок был кощунником?

Разве после всего этого можно настаивать на том, что у Блока якобы не было патриотического чувства, что он в душе был интернационален?

Разве недостаточно теперь свидетельств о том, что поэт разочаровался в революции и искренно верил в возрождение России, – России не дореволюционных основ, а России, взявшей все хорошее от старого и хорошее новое, – верил в возрождение нашей страны на основѣ христіанства и высокой морали?

Поэт уже звал к этому обновленію России, понимая, что... «прежде» не «легка была нам жизнь»...

Россия должна возродиться и в новой праздничной одежде она пойдет за Христом в облик честных и чистых людей, сбросивших со своих ликов маски зверя, надетыя на них принудительно лихой рукой большевизма.

Александр Александрович Блок в это верил.

Поэт это провидел.

АЛЕКСЪЙ УГРЮМОВ.

P.S. Співпало з публікацією Леона Пастернака, який готує антологію, присвячену радянським поетам Жовтня.

– Зовсім недавно, – хвалиться він, – разом із Станіславом Вигодським і відомим русицистом Адамом Галисом ми написали сценарій великої вистави на основі поеми Олександра Блока «Дванадцять».

Це написано для Народного Театру, постановник – відомий польський режисер Казимеж Данк.

Для Леона Пастернака «Дванадцять» – гімн Револуції.

*«Смысль культурной
революции»*

PÉRIODIQUE

Prix : 6 Francs

REVUE MENSUELLE

№ 189 Septembre 1967

ВОЗРОЖДЕНИЕ
«LA RENAISSANCE»

*Ежемесячный
литературно-политический журнал*

№ 189

Сентябрь 1967 года

Светлана Аллилуева
(См. передовую статью)

PARIS

73, avenue des Champs-Élysées, (VIII)

Tel. : 359-06-03

Додаток

М. Горинь
«Протест»

в.о. нач. табору №17-А
ст. лейтенантові Кишці,
нач. загону № 6
ст. лейтенантові Рибчинському
політв'язня Гориня М. М.

ПРОТЕСТ

Для політв'язнів мордовських таборів давно стало істиною, що їхнє перебування в таборах визначається не правовими нормами, а капризами і стараннями табірної адміністрації.

Пересіяні через сито кадебістських бажань, до табірних інструкцій ввійшли лише огризки законодавчих положень і міжнародних угод та декларацій на захист прав людини.

За кримінальним кодексом кара ув'язненням не передбачає фізичних знущань чи загрози здоров'ю ув'язненого. Але в таборах Мордовії місяцями тримають в'язнів на пайку 10 «б» (1370 калорій на день) у штрафних ізоляторах зовсім позбавляють їх прогулянки на свіжому повітрі, як це має місце в таборі № 385/11.

За правовими нормами заборонено завдавати в'язням душевних страждань, але їхнє перебування в таборах перетворено на процес безперервного слідства з постійними викликами в'язнів у тюрми Саранська, а також у Київ, Івано-Франківськ, Львів та інші міста України.

На кожному кроці безкарно топчеться радянська законність, цинічно ігноруються елементарні права в'язнів.

У день мого приїзду до табору № 17 Ви запевнили, що виключаєте можливість безневинного покарання в'язнів, а вже через тиждень позбавили особистого побачення Михайла Мясютка, Валентина Мороза й знайшли спосіб покарати мене.

Цими днями Ваше оточення ширить чутку, що на нас трьох готують матеріали для відправки у тюрму. І в той же час Ви говорите про гуманність і справедливість! Обурюєтесь репресіями грецьких властей, співчуваєте Манолісу Глезосу! Лицеміри!

17-19 червня 1967 р. в таборі стався інцидент, який показав, що Ваша мізантропія поширюється не тільки на в'язнів. До політв'язня Германюка Богдана, що ось уже десятий рік відбуває ув'язнення у Мордовських таборах лише за те, що, будучи студентом, смів думати інакше, приїхала на побачення старенька мати.

Під час безцеремонного обшуку валізок з нею стався випадок стенокардії. Ви не звернули увагу на попередження лікаря, залишили хвору жінку саму ночувати в кімнаті побачень, а ранком 19 червня вигнали її на вулицю. На вулиці з нею стався новий випадок стенокардії. Група в'язнів, що йшла на роботу, рішуче запротестувала і поставила перед конвоєм вимогу надати негайну допомогу хворій. Наглядач, що прийшов на виклик конвоїра, пообіцяв заопікуватися хворою. Але після відходу в'язнів він грубо потягнув її на вахту. Знесилена жінка впала в пісок. Наглядач залишив її на піску, а сам зник на вахті.

І коли в'язні, що спостерігали цю сцену знуцання над людською гідністю, запротестували, ви, як достойні вихованці своїх попередників, прийняли соломонове рішення: покарати їх. Покарали не того бездушного наглядача-автомата, що втратив людські почуття і залишив на піску хвору жінку, а людей, що наважились піднести голос протесту проти ганебного акту насильства.

Після цього Ви добре відчули, що втратили рештки морального капіталу навіть серед тієї частини в'язнів, які стали

Вашими прислужниками й агентами. І не випадково в середу 21 червня Ви не наважились проводити своїх політзанянь.

Єдиного Ви не боїтесь – кари за свій ганебний вчинок, за свій злочин, бо добре розумієте, що такі ж мізантропічну мораль засвоїли не тільки Ви, що Ви знайдете підтримку в прокурора Мордовії Оверкіна, який санкціонував тримання у штрафному ізоляторі психічно хворих людей, і в капітана Крутя, який набив руку на фабрикації фальшивих постанов.

Ви знаєте, що цей інцидент не викличе дипломатичних ускладнень між урядами Української Республіки і Російської Федерації, що Ваші прізвища не фігуруватимуть у нотах протесту. Ви знаєте це.

Але знайте, що Вам ніколи не змити з себе ганебної плями злочинців, які доклали всіх зусиль, щоб приховати наругу над хворою жінкою, що кожна чесна людина висловить Вам свою зневагу і презирство за нечуване святотатство, достойне хіба вихованню Єжова і Берії.

І разом з тими людьми я кидаю Вам у вічі зневагу і презирство.

Горинь М. М., політ'язень.
23 червня 1967 р.

З габровського гумору



Якось увечері на вокзал у Софії приїхав габровець. Він найняв візника і сказав:

— Жени на Ючбунару!

— Здеру з нього, бо не торгується, – подумав візник.

Коли вони вже підїздили до далекого району, габровець раптом закричав:

— Зупинись!

Він зліз з брички і почав шукати по кишенях сірники.

— Ну і бовдур же я, загубив золотий у бричці.

Тут візник стьобнув коней, і за мить і слід брички зник.

Габровець посміхнувся у вуса і звернувся у провулок.



Що сталося, чому ти такий веселий? – спитав габровець габровця, що виходив з ресторану.

— Пив, їв і анічогісінько не заплатив.

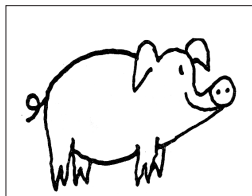
— Як це?

— Розповів офіціантці анекдот, і вона так сміялась, що забула взяти гроші.

Почувши це, габровець увійшов до ресторану, замовив їсти-пити й почав розповідати офіціантці анекдот. Анекдот був такий смішний, що та просто конала від сміху.

Коли вона, нарешті, отямилась, габровець сказав:

— Дайте мені, будь ласка, здачу.



Уривок з одного листа:

«... Я дуже вибачаюсь, милий дядечку, що не зможу зустріти тебе на вокзалі. Прийде моя дружина. Щоб вона тебе впізнала, тримай у лівій руці поросятко чи хоча б гусака!..»

Четвер, 2
листопада,
1967

В ЦДТ підійшла Некрасова – її черга ставити нову виставу, але Борис Заходер і дехто з акторів – щоб ставив я; то чи не взятися нам за «Пітера Пена» вдвох? А в мене вже теж утома від розумових «вправ» і «концепцій» – справді, чом би й не пуститися берега? Чом би й не розважитись казкою і поезією – нам усім бракує разом не лише порозуміння, а й пригод, авантюр, веселих бешкетів, – **гри**, без якої гілка життя сохне. Ренесанс і почався з бешкету й гри, – вони вивільнили душу; соціалізм знову запрягає душу у Неросередньовіччя – гонитва за відьмами, спалення єретиків, пошук протестантів або інсургентів... Мій серйозний чин потребує свободи й легкої граційності – відчув це відразу з приїздом Неллі, яка, власне, і є ця Граційність і Казка.

З усіх тих причин дав згоду Некрасовій. Та вона сама й не поставить – надто суха, педагогічна, – а тут треба дати акторам волю. Раніше їй допомагав Колесаєв...

*Гончаров Анатолій –
Еміс*

Хвалити Бога, генеральна сьогодні пішла нам добре, – може, тому, що на пробі не було Гончарова, – зате прийшли люди, яким я довіряю – вдруге – Кримова, вперше – Анастасьєв, Сперантова й Галочка Іванова з ЦДТ (а до Сперантової вийшов Свердлін і теж дивився значну частину вистави, це дисциплінувало акторів). Когось привів Володя Загоруйко, а ще приїхала група режисерів з України (мабуть, стажування), то попросилися посидіти на генералці.

Все це разом виставу зцементувало, зупиняв я репетицію лише один раз, це було пов'язано з «накладкою» – коло пішло в інший бік, збилося світло, – попросив почати епізод спочатку. Між іншим, такі моменти корисні для акторів, один-два рази виставу на прогоні **можна зупинити**, актор приходиться до тями й «перезаряджається».

Аркадій Миколайович пішов потихеньку перед самим кінцем, потиснув мені руку й підбадьорююче шепнувши – «Сильная и своевременная вещь». На жаль, не було Едліса, він чомусь у меланхолії й перемінливий, як дівчина перед заміжжям.

Я майже задоволений. Післязавтра покажемо Художній Раді, а 8-го можливий перегляд для Управління культури; й відразу увечері заміною (що мені не подобається, але переставляти декорації на якусь іншу виставу важко, справді важко) - прем'єра.

Якщо вшистко бендзе в пожондку...

**П'ятниця,
3
листопада**

Ханов: «Зачем вы вчера пригласили Анастасьєва, Сперантову, Крымову? Гончаров в ярости – я что тут, не главный режиссер? У меня никто даже разрешения не спросил!»



А. Ханов

Коли таку людину, як Гончаров, призначають мистецьким керівником, є два шляхи. Або **продовжити** те, що було, – або оголосити все минуле **нездалим**, поганим, істина почнеться лише з прем'єри головного... Здається, Г. пішов таким шляхом.

Увечері – дзвонив Поюровський, теж застерігав від чогось **такого**.

Буцім-то Гончаров у найближчому колі «кинув, що він цього «шептального реалізму» й «истерической эфросятины» у себе не потерпить. Він прийшов створити театр героїки, повернути маяковців до Маяковського, а не «копаться в болячках современности».

Про який «шептальний реалізм» мова? Наша вистава повнозвучна; фанфар у ній нема, є **трагізм** доби. Все-таки – смерть Ландау, **смерть** – і пізнання істини через смерть.

**Субота, 4
листопада**

Проба здачі. Художньої Ради як такої, не було. Не було й обговорення. Гончаров сухо привітав із закінченням «етапу роботи» (!) і попросив дати йому п'єсу. Я залишив акторів на зауваження. Немоляєва дивилась на мене страдницькими очима, як на приреченого до втрати.

Мізері нервувала : «Об'ясните мне хоть кто-нибудь, ничего не понимаю. Все хвалят, актеры на высоте, режиссер – талантлив, Эддиса все любят, а что будет со спектаклем? Какие-то слухи, разговоры... Может быть, кто-то нарочно распускает сплетни?»

Про що плітки, я й не допитувався – у неї. Не дуже й треба – для мене все як на долоні.

Їхав забирати Оксанку – суцільні тумани. День катастрофічно меншає, по шостій вже темно.

Іван Семенович Козловський:

«Обдзвоню всіх друзів. Сьогодні осіння Казанська. Літня – 21 червня, а це – осіння або зимова. Велике свято. Перелам, так би мовити. Який день сьогодні – така й зима буде».

Я йому:

– А я чую по радіо, сьогодні день ЮНЕСКО.

Козловський:

– На здоров'я! Але ЮНЕСКО нас не порятує.

Отже, який день сьогодні – така в мене й зима буде?

То якщо вже на те пішло, день сьогодні не найгірший, дощу нема – і снігом не пахне.

Цікавився, що там на Україні – «наша ж Марлен Дітріх тільки-но звідти повернулася – що нового?»

Нагадав йому, от-от судитимуть Чорновола; Козловський засмучено:

– А ви кажете – ЮНЕСКО. Ні, у мене одна надія – на Казанську...

Казанська ікона Божої Матері порятувала колись Русь від поляків, подвиг Мініна й Пожарського, – Москву звільнили саме 4 листопада 1612 року.

Та я в цьому не більший за Козловського фахівець, – все це він мені переповів, іменуючи її «рятівною іконою».



Ж. Козловський

Неділя, 5 листопада Настрій не святковий, позаяк прем'єрою не пахне. Мабуть, це було авантюрою – призначити – в «ювілейний сезон!» прем'єру **такої** п'єси на 8 листопада. А тут ще й Гончаров.

Гончаров – Едліс там був, розповів акторам – вистава може вийти, але за умови, якщо:

- вилучити все, пов'язане з 1937-м роком;
- грати в скороченому варіанті.

Правлений Гончаровим текст Едліс бачив, вівісекція поживому.

Едліс не витримав, завівся, на що Гончаров його обрізав:

- Не вижу предмета для разговора!
- Вот как! – **вскричал** Эдлис. – Нет предмета? А когда вы ставили Софронова, предмет для разговора был?
- Был! – завівся тепер уже Гончаров, розуміючи, що закид у ретроградстві його не прикрашає. – Был!

Але далі почав пояснювати, – скорочення – не його ідея, це **вимога управління культури...**

«Свежо предание...?»

Крапка. Репетиції завтра не буде. Прем'єру перенесено на грудень.

Не варто було Юлікові лізти в пляшку, згадувати їхні старі порахунки. Лазарет амбіцій не має меж.

– Я не выдержал. Я решил пойти на харики! – це Едліс, мені.

Тут я розсміявся – Едліс не зрозумів, чому.

Мені згадався анекдот від клоуна Олега Попова. Якось в Японії він зайшов у токійський магазин і побачив там куртку на модній блискавці. Почав їм пояснювати – вони ні в зуб ногою. Він – «Куртка, куртка!», а вони йому «Кука, кука» і сміються. Тоді наш сонячний клоун, перейшовши на мову пантоміми, пояснив: ляснув себе долонями по талії і потім провів від живота до підборіддя – «Джик!» – показав, як застьобується «блискавка».



О. Попов

Японці вмиють зрозуміли. Молодший метнувся в підсобку й виніс картонну коробку. Передав старшому, той – Попову.

Попов на всяк випадок розкрив коробку. Там лежав набір блискучих японських ножів.

– Що це? – перелякано запитав клоун.

– Джи-и-ик! – усміхаючись, пояснив продавець. І так само, як це зробив клоун, провів долонею від живота до підборіддя, і вже чітко повторив:

– Д-ж-ж-ж-и-к-к!

Свято в ЦДТ – 100-та вистава «Казок Пушкіна». О 13-й годині. Грав основний склад, Сперантова, Воронов, Єлисеєва. Шах видав наказ, поздоровив. Зійшлись у великій грим вбиральні, випили по чарці-другій. Багато гарних слів, планів, компліментів...

**Понеділок,
6 листопада**

*ТЮУК і
національне
питання*

ПРО НАЦІОНАЛЬНЕ ПИТАННЯ НА XII З'ЇЗДІ ТЮУК

Виступ делегата М. Оленюка:

Товариші делегати! ... Щоб сказати все, що я бажав би висловити перед вами, дорогі товариші, мені потрібно стільки годин, скільки я маю хвилин. Тому я обмежуся однією проблемою, яка хоч і не входить безпосередньо в програму нашого з'їзду, є сама по собі дуже важливою і вимагає від нас ясного та недвозначного становища, тим більше, що це може мати далекосяглі впливи на розвиток нашої організації. Та ще й тому, що її ніхто ані словом не порушив, крім короткого натяку про її існування у вступній промові Крайового Секретаря. Цією проблемою є – культурні взаємовідносини між Радянською Україною і Радянською Росією.

Мушу признатися, що я ширше почав цікавитися цим питанням лише недавно. Але за той короткий час, при дуже обмежених

даних, я приходжу до висновку, що тенденції російської культури і мови на Україні переходять всякі толерантні межі. Хоч наступ тих тенденцій сьогодні не такий жорстокий, як був у тюрмі народів від Петра Першого до Миколи Останнього і як був під час чорного періоду культизму, проте він не менш потужний, методичний і, на лихо нам, успішний. Про це ми всі добре знаємо, особливо ті, що бували на Україні; однак дуже старанно мовчимо. Правда, несміливо, в чотири ока, ми висловлюємо своє незадоволення з приводу надмірного поширення російських впливів і мови на Україні, але публічно – ні слова. Чому? Я не маю на це відповіді. Хіба тільки те, що боїмося прогніввити когось або прогрішитись перед кимось. Цього я не розумію. Там якраз ті, що культивують цей стан, і ті, що потурають йому, грішать – проти законів радянської держави, і проти марксизму, і проти ленінізму, і проти українського народу, і проти всіх неросійських народів Радянського Союзу.

Дозвольте мені навести дещо з творів титана Жовтневої Революції великого вождя і вчителя:

В Політбюро

Великоруському шовінізмові оголошую бій не на життя, а на смерть. Як тільки звільнюсь від проклятого зуба, з'їм його всіма здоровими зубами...

Ваш Ленін

(«Ленін про Україну», ст. 670)

І далі:

... Негайно треба вжити всіх заходів, щоб в усіх радянських установах була достатня кількість службовців, які володіють українською мовою, і щоб надалі всі службовці вміли говорити українською мовою.

(Там же, стор. 591).

(Цей Оленюк ажніак не бандерівець і не мельниківець – Ленін для нього великий вождь і вчитель. Отже, йдеться про людину прорадянських поглядів, яка втратила терпець і вирішила принаймні висловитись, що тут щось не так – з тим клятим національним питанням. Бідолашному ТОУКові дістається з обох боків – і з радянського, і з емігрантсько-націоналістичного... Наші «товариства дружби» дають туди «відібрану інформацію» – у таких «делікатних»

моментях як арешт Вячеслава Чорновола, пробують хитрувати, невчасно інформувати, подають тенденційно. Проте інформація доходить з іншого боку – і починаються невивідні для Москви «порівняння» – Л.Т.).

Такі постанови, закони й декрети були й щодо українських частин Червоної Армії навіть там, де це нелегко було зробити.

Я міг би цитувати їх до ранку, але на це немає ані часу, ані потреби. Так було за Леніна. Так було в героїчний період радянської держави. Тепер нам показують, по чому хліб, і сіль по чім. Тепер майже в усіх радянських установах на Україні переважає російська мова. У заводах, фабриках, на залізниці і т.д. – російська мова. У вузах, втузах, і т.д. – російська мова. Дев'ятьдесят на сто технічно-наукових підручників, які видає в Києві «Наукова думка», друкуються російською мовою. У Львові одна третина середніх шкіл – російські. У Чернівцях пропорція ще більша. За словами Хрущова – у Львові російський театр успішно конкурує з українським. Тоді, коли в Москві є може сотні тисяч українців, і там для них зовсім немає ні шкіл, ні преси. І знову словами Хрущова: «Якщо їм так хочеться українських книжок і газет, то нехай спровадять собі з України».

Якщо мої спостереження бодай частинно правильні, а я сподіваюся, що вони у великій мірі правильні, то я приходжу до висновку, що російський шовініст вважає українців другорядною нацією. А на суверенну державу дивиться, як на провінцію.

Отак, коли нарешті український народ визволився з ярма гнобителів, коли вперше у своїй історії об'єднався в одну цілість, то хіба ж тепер він повинен розплавитись у безформну масу, бо так хочеться великоруському чиновнику-шовіністові? Ні, товариші! Я без застережень обстоюю радянську владу і прирікаю боротися за визволення поневолених до кінця днів своїх. Я хочу бути добрим другом великого російського народу. Але я відмовляюся бути членом другорядної нації, я відмовляюся добровільно лягти ягням на жертвенний костер на втіху неділимника.

Я знаю, що мій погляд поділяє багато наших товаришів, як рядових, так і провідних, хоч, може, вони ставляться до справи більш терпеливо і не так голосно. Та це справи не змінє.

Було б несправедливо твердити, що великоруські впливи на Україні просуються силою. Ні! Це робиться дуже лагідно, методично, по-дружньому, а в деяких випадках навіть малозамітно.

Безперечно, на Україні випускається українською мовою велика кількість книжок, журналів тощо багатотисячним тиражем, але той тираж не завжди керується високою вартістю даного твору. Навпаки, протилежне впадає в очі. Дуже часто високовартісні літературні твори появляються дуже малим тиражем. Наприклад, збірка поезій Д. Загула під назвою «Вибране» вийшла у світ тиражем в дві тисячі примірників. Найкращі літературні перлини видатного українського радянського поета в двох тисячах примірників! Цього не досить, щоб вислати бодай по одному примірникові на показ по книгарнях, не кажучи вже нічого про бібліотеки і приватних покупців. А от, мені тільки що говорили делегати таки тут, на цьому з'їзді: у видавництва поспівають замовлення на книги в два рази більші, ніж їхній тираж. І то ще перед тим, як така книга появиться на ринок. Що це? Помилка? Недогляд? Брак планування? Ні! Це, правдоподібно, є планування! Метод! Window dressing!

І далі: коли кому потрібно написати що-небудь або виповнити анкету, і він пише це по-українськи (це стосується переважно туристів з інших країн), то йому ввічливо пропонують: «ПОЧЕМУ ЭТО НЕ СДЕЛАТЬ НА ОБЩЕПОНЯТНОМ ЯЗЫКЕ»? Виходить, українська мова на Україні не є «общепонятна».

Оборонці надмірної популярності російської мови на Україні не бачать нічого ненормального в цьому і запевняють нас, що велика частина українців воліє говорити по-російськи. Причини подають різні. Але головним мотивом є особисті вигоди і шанси на ліпшу посаду, доступ до кращих шкіл і т. д. Я в цьому нітрохи не сумніваюся. Навіть Маркс говорив: поведінка людей зумовлюється особистими вигодами. Я маю це в себе вдома. Мої діти воліють говорити по-англійськи замість матерною мовою. Та це в Канаді, де домінуючою й урядовою є англійська мова. Але чому воно так, що в суверенній державі, на Україні, щоб поліпшити свої життєві умови, треба говорити чужою мовою? На це ні ви, ні я, ні премудрий Соломон, ані хто в світі не зможе дати вдо-

вольняючої відповіді, бо її немає. Саме питання треба усунути або розв'язати так, як розв'язано гордійський вузол.

Роблячи це, ми зовсім не грішимо ані проти ленінізму, ані проти радянської влади, а, навпаки, закріплюємо її, усуваючи негодування, і зміцнюємо дружбу двох великих радянських народів, а разом вибиваємо ґрунт з-під ніг наших противників та здобуваємо собі авторитет у своїх. У деяких угрупованнях і серед окремих членів націоналістичних організацій існують тенденції, що соціальний устрій на Україні не можна змінити і немає потреби його змінювати. З багатьма з них ми можемо дійти до повного порозуміння. Але вони гордо оскаржують радянську владу, ніби вона насильно русифікує Україну, а ми, мовляв, сприяємо її русифікації. Мені доводилося зустрічатися з подібними висловами: «Я люблю Україну так, як ти її любиш, і люблю її такою, як ти її любиш, але проти русифікації буду боротися до кінця життя».

Я не пропоную ні поступок, ні компромісу, а кличу тільки відстояти свої права, які дала нам Велика Жовтнева Революція. Зайнявши це становище, випростувавши спину, ми виростемо на цілу голову і перед самим собою, і в очах наших противників, і в очах наших союзників.

В обороні цього погляду я не буду послуговуватися становищем Леніна «Аж до відділення», бо не думаю, що справа стоїть аж так безнадійно. Я вірю, що кривду можна вирівняти і негодування усунути без цього драматичного кроку. Однак мушу відмітити, що дехто, аналізуючи це становище Леніна, говорить: «Ленін справді так не думав... це був тактичний маневр... засіб для досягнення мети...» Ні, товариші! Ще той не народився і не народиться, що міг би оскаржувати Леніна в дволичності! Ленін знав, як треба будувати соціалізм! Знав краще за всіх нас, що унаслідили здобутки Жовтня!

Я свідомий того, товариші, що таке становище може викликати дискусії, критику і спроби ворогів поширити тертя серед нас. Але воно вийде нам тільки на користь. Домагатися своїх прав — не злочин, а дискусія — не сварка, і вороги на цьому рук своїх не погріють, хіба попечуть. Речова дискусія і дружня, конструктивна критика дає життя організації і може тільки скріпити її. Бо треба тямити, що людина — жива істота, обдарована можливістю дума-

ти, має певні вимоги й погляди, хоче почувати себе творцем, а не бути тільки бездушним коліщатком, що механічно виконує покладені на неї обов'язки.

І також треба тямити, що абсолютна гармонія і спокій існують тільки на кладовищі, а ми туди не збираємось, а навпаки, прямуємо до перебудови світу, до нового, справедливого соціального ладу.

Я не маю жодних ілюзій, що пропонуване становище, як магічна палиця, розв'яже всі проблеми, вирівняє всі кривди і негодування. Ні, товариші! Шлях довгий, тяжкий, нерівний, і під гору! Але все таки – шлях, а не сліпа вулиця!

Я не маю ілюзій, що від нашого голосу розвалиться китайський мур ізоляції, як стіни від ерихонської труби; і не покотяться, як від Медузи, голови ворогів наших! Але коли ми проб'ємо бодай маленьку щілину в тому мурі, коли бодай частинно відкриємо очі нашим противникам, то наше становище оправдане!

На закінчення ще скажу хіба, що я почував би себе дуже щасливим, якби не було причини для цього виступу. А коли вона є, то хтось мусить бути крайній.

З офіційного звіту ТОУК.

Сесія десята.

П. Кравчук перш за все заявляє, що кожний делегат має право говорити те, що він думає, і М. Оленюк висловив свою думку так, як він розуміє, хоч, правда, передав її в дещо істеричний і переборщений спосіб.

Відносно суті питання, П. Кравчук заявляє, що наша організація від самого свого заснування зайняла дружнє становище до Радянської України і Радянського Союзу... Але щодо національного питання на Україні були зроблені деякі помилки, особливо в площині української мови. Ми не бажаємо робити з цього питання політичної зброї, яку вживали б українські націоналісти, які перш за все зацікавлені зміною соціальної системи і, виходячи з своєї класової позиції, знищенням соціального ладу. Далі заявляє, що провід КВК ТОУК ще кілька років тому зайняв своє становище відносно помилок у ставленні до української мови на Україні... Вкінці заявляє, що найновіші заяви радянських провідників вказують, що це питання береться ними на увагу.

«С-ть», 9(81), вересень 1967 ст. 48-52.

6 листопада – по Київському радіо: – лауреатами премії імені Ярослава Галана стали:

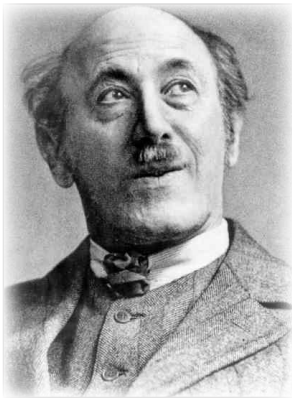
- Федір Маківчук, редактор «Перця»
- Інна Барвінок, редактор «Культури і життя»,
- Петро Кравчук, Канада, редактор газети «Життя і слово».

ФАКТЫ И ДОКУМЕНТЫ

АЛЬФРЕД КЕРР



*А. Керр «Моя
біографія»*



МОЯ БИОГРАФИЯ*

I

Я родился, к сожалению, еще в 1867 году, 25-го декабря; я должен, признать этот факт, хотя и не верю ему. Если же другие безусловно верят этому, пусть их хватит удар!

Случайно мое рождение произошло в немецком городе Бреслау. В этом не было никакой настоящей необходимости. С таким же успехом я мог появиться на свет и в какой-нибудь другой стране. Тогда я любил бы эту страну как еще недавно любил Германию. Если бы в этой стране вместо наци жили, например, советские люди, я любил бы ее даже больше Германии.

Потому что Советы преследуют человеческую цель, а наци – бесчеловечную.

II

Я говорю это сейчас не потому, что советский журнал попросил меня написать свою автобиографию. Я достаточно часто выражал в печати свое величайшее восхищение деятельностью

* Напечатанные ниже автобиографии написаны для «Интерн. литературы». №9 - 1935. (Л.Т.: для книги про Леся Курбаса).

Советской России. Во время тяжелой болезни, думая, что я умру, я, на страницах весьма буржуазной «Берлинер тагеблат», среди самых дорогих для меня вещей, говорил о «новом смелом человеческом строе Советов...»

В немецком журнале для друзей Советской России я писал: «Огромным утешением на этой земле является существование большевизма».

III

Но ведь я должен написать биографию.

Итак, мое рождение, в Бреслау было случайностью. В настоящее время я весьма скептически отношусь к понятию «родина». Его содержание покоится на неспособности изучить чужие языки. И еще: на привычке, на лени, на страхе. В начале войны я был «патриотом», в середине — его противоположностью.

Во всяком случае, появившись на свет в немецком городе, я начал исправлять язык этой страны, укорачивая его длинные, словно дождевые черви, периоды, проясняя его туманности.

Это преобразование немецкого языка скоро нашло себе армию последователей. Позже, когда мой принцип был принят и драматургами, его ошибочно назвали экспрессионизмом. Но если даже я отец экспрессионизма, то все же я не ответственен за все, что наделали экспрессионисты. Моим желанием было: вместо ряда слабых керосиновых ламп дать лампу молнию.

Но лампу молнию для выражения мыслей. Экспрессионистские драматурги вместо этого дали: отсутствие мысли в телеграфной форме. В этом и заключалось недоразумение.

IV

Утверждают, что я театральный критик. В действительности, написанное мной было только вывеской для чего-то совсем другого. Я работал для «подстегивания развития». В введении к моему основному пятитомному произведению «Мир в драматургии» сказано:

«Занятия, искусством — да. До глубины сердца. Но почти всегда они были предлогом к борьбе за смелый, разумный порядок».

Я учил драматургов, что в мечтаниях нет славы и в разуме нет позора.

V

В области критики моя реформа заключалась в требовании, чтобы сама критика была произведением искусства.

О произведении искусства может судить только тот, кто в состоянии его создать: критик-художник.

В предисловии к «Миру в драматургии» сказано:

«В будущем надо говорить: поэзия распадается на эпос, лирику, драматургию и критику. Настоящий критик — это вменяемый художник».

Основное — вменяемость.

VI

Это моя биография.

Но, по совести, я должен прибавить, что и другая половина моей биографии, не представляющая общественного интереса, тоже была прекрасна.

Я очень много работал всю свою жизнь, работал до самопожертвования. Но наряду с этим меня радовало все прекрасное.

Работа была для людей и для меня. Прекрасное — только для меня.

Разве это запрещено? Разве человек должен быть только альтруистом? Его священный долг работать для счастья всех людей. Но должен ли он при этом забывать, обходить и подавлять себя?

Я думаю так:

Думать только о собственном счастье — гнусно. Думать и о своем счастье... допустимо. Совсем о своем счастье не думать — героично. Я признаю, что был только полу-героем. (По крайней мере, чистосердечным).

VII

Остается формальная часть биографии. Я много путешествовал. До пятидесяти лет был холостяком, потом дважды женат на молодых девушках (это героизм!). Первая жена, к сожалению, рано умерла. Вторая, к моей радости, жива. Наши дети, девочка одиннадцати и мальчик тринадцати лет, живут здесь, в французском «изгнании», которое они, как и я, изгнанием не считают.

Наци все у меня отняли — даже письма выдающихся людей, полученные мной за всю мою жизнь. Стихом и прозой боролся

я против национал-социализма. Сначала в Германии, после бегства — за границей. За это они назначили премию за мою голову. Это положение вещей вызвало во мне не сентиментальность, а скорее ощущение счастья, потому что неожиданным образом начался второй этап моей жизни.

VIII

Конец биографии:

Я люблю в легкой форме выражать очень серьезные вещи. Услышав обо мне, жители «Main Street»*, и не только в Америке, обычно говорят: «Керр — это тот, который повсюду ставит много точек и римские цифры». И потому что я люблю легко говорить о серьезном, это случилось и здесь. Но в конце своей биографии я хочу быть не только серьезным, но почти патетическим. Я достигну этого повторением строк, когда-то написанных мной:

«Большевизм — грандиознейший эксперимент, пытающийся решительно и твердо осуществить то, что слабо и безрезультатно пыталось осуществить человечество в течение двух тысяч лет».

Существенный момент моей биографии в том, что я до этого дожил.

АЛЬФРЕД КЕРР



Л. Лунгіна

До 7 листопада.

Спитати у Лунгіна, чому Ліліанна так громила Сергія Образцова? Який нібито всіх і все «закрив». Проблема монополії? Але ж сам Театр Образцова – явище?

З її монологу виходило, що він лише підробляється «під дитинство», а на споді – ще один Сергій Міхалков.

Монополістом намагався бути і Мейєрхольд.

* «Главная улица» — роман Синклера Льюиса. В данном случае это выражение употреблено, как множество мешан и обывателей».

Б. РЕЙХ*

О СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ТЕАТРЕ

I. Берлин и Германия

*Б. Рейх
Немецкий театр***Ч**то такое Берлин?

Он ничего не производит. Рур и Силезия дают ему уголь, Саксония – паровые молоты, Франкония и Тюрингия – культурные ценности. Берлин получает готовые фабрикатy. Он придает им последний лоск, наклеивает на них яркие этикетки, превращающие изделия провинции в ходкий столичный товар. Двенадцатичасовой перегон Мюнхен-Берлин наглядно иллюстрирует всю разнородность напластований, составляющих Германию. Мюнхен – столица земледельческой Баварии, – искусственный фасад большого города, неуклюжий, неловкий маскарад. За ним – Аугсбург, Нюрнберг, Бамберг – памятники славной средневековой архитектуры. Далее – Тюрингия, где протекала работа Шиллера, Гете и Гегеля, родина немецкого рассудка и немецкого идеализма. Далее – за лесистой возвышенностью – Саксония. Страна машин.

Она сотрясается от гула гигантских моторов, отблески заводских огней освещают красным заревом ее горизонт. Завод – к заводу, к производству – производство, к городу – город. За Саксонией – Виттенберг – город Мартина Лютера, и, наконец, Берлин.

Что такое Берлин?

Огромный рынок, центральная биржа новостей. Здесь богатеют на посредничестве, на умении использовать конъюктуру. Всякий час приносит деньги, всякий час стоит денег. Тот, кто производит какие-либо ценности, материальные ли, духовные ли, приходит сюда, реализует их, возвращается домой, снова производит их, снова приходит сюда, и т. д.

* Д-р Бернгард Рейх, немецкий режиссер и теоретик, примыкающий к группе деятелей молодого революционного театра. Работал в качестве режиссера в Мюнхене, в Вене, а также в Берлине, в качестве помощника Рейнгардта.

Статья написана для «Печати и Революции». Перевод с рукописи выполнен М. А. Гершензоном.

Что такое берлинский театр?

Ему можно противопоставить театр провинции. Сеть провинциальных театров так же густа, как и сеть городов, раскинутых по стране. Город с населением в 80 000 человек имеет свой театр; меньшие города объединяются, организуя «театр союза городов»; такие провинции, как Бавария, Швабия, Гарц, Рейнская область имеют странствующие театры, которые ставят спектакли в маленьких городках и селах. В крупных провинциальных городах, как Нюрнберг и Ганновер, есть по два и по три театра; в центрах культурной жизни, в Вене, в Мюнхене, Дрездене, Лейпциге, Франкфурте-на-Майне, Гамбурге и Кельне, число театров возрастает до пяти и более.

Эта театральная сеть — неистошимый резервуар, из которого Берлин черпает своих актеров, режиссеров и драматургов. Отсюда Берлин непрерывно выкачивает струи свежей крови, — выкачивает, перерабатывает и отбрасывает отработанное прочь.

Образ Берлина как центра, как сердца театральной жизни, для которого созидает и экспериментирует весь могучий организм Германии, в настоящее время кажется еще несколько фантастичным. Однако некоторые черты этого образа и теперь уже соответствуют действительности, и, что несомненно, этот образ является верной картиной будущего.

Два обстоятельства препятствуют полному воплощению в жизнь этого фантастического образа. Это, во-первых, слабость вертикальной организации театра, и, во-вторых, характер прочно установившихся в Германии представлений о роли и значении театра.



Театр в Германии в основном — промышленное предприятие, удовлетворяющее своей продукцией спрос на развлечения. Это — деловое предприятие в ряду многих ему подобных. Его достижения расцениваются не с точки зрения свобод-

ного художественного творчества, но с точки зрения коммерческой успешности предприятия. Возможно лучшее обслуживание клиентуры, завоевание возможно более широких кругов публики — на первом месте. Достижения художественного порядка — на втором. Берлинский театр утратил характер особого организма. Парижский театр, наравне с берлинским, имеет своей целью — удовлетворить спрос на развлечения; но он в то же время является самостоятельной единицей, большою масонской ложей, в которой актеры, публика и пресса понимают друг друга с полуслова, по едва уловимому жесту. Не то — театр Берлина.

Берлинский театр никогда не имел независимого характера русского театра, организованного по любительскому типу, т.е. по типу театра, в котором играют только то и только так, как этого требуют творцы искусства.

В Германии директор театра — в норме — не является представителем художественных его сил. Он — руководитель финансовой, либо рекламной части предприятия. Прежде его место было в будке кассира; теперь — в правлении театра. Во время премьеры ему нет дела до сцены; ему важно лишь то, как реагирует на спектакль публика. Подсчет кассы — вот наиболее надежное мерило для достижений актеров. Точка зрения специалистов и прессы отходит на задний план; решающее значение имеет только размер дохода. В наши дни художественная одаренность приобрела характер биржевой бумаги, которая что ни день котируется по новой цене.

Актер здесь заботится лишь о единичных художественных достижениях; ему совершенно неведомы те жертвы, которые приносятся, например, в России, для проведения в жизнь новой идеи, нового направления. Это означает — зависимость от публики и от прессы, дух конкуренции и конъюнктуры и отсутствия твердого направления. А это, в свою очередь, влечет за собой то, что лишь в редких случаях театр в Германии имеет свое лицо; даже в театрах, номинально имеющих некоторое направление, играют вместе актеры старой и новой школы.

К этому-то театру, — театру, целиком основанному на принципах коммерческого предприятия, общество продолжает предъявлять «идеалистические требования». Эти требования — последние остатки немецкого «идеализма». Положение Шиллера: «Сцена —

фактор морального воспитания» еще не отзывало в Германии. До сих пор еще живы туманные представления вроде: «театр — храм», «театр — блюститель нравов», «театр — очаг просвещения». С этим совмещается представление о театре как о «дополнении университета» и «способе выявления литературных произведений».

Подобная точка зрения господствует в прессе и потому оказывает серьезное влияние и на театр и на публику. Нелепое совмещение театрального искусства с коммерческим предприятием тормозит свободное развитие театральных сил. Возникает поток воскресных утренников — популярных лекций на литературные темы; все растет и растет число новых постановок литературных произведений. Чем их больше, тем больше художественная слава театра. В результате становится невозможной постановка вещи, не имеющей литературной ценности, осуществление чисто театральных достижений. Порою кажется даже, что театр существует лишь для того, чтобы проводить в жизнь индивидуальные воззрения немногих литераторов. Театральное движение последнего времени представляет порой странную картину — картину поединка между Альфредом Керром (критик «*Berliner Tageblatt*», глава старой школы) и Гербертом Йерингом (критик «*Berliner Börsen-Courier*», глава новой школы). Таким путем создается попури немецкого репертуара: классики — в целях просвещения масс (здесь, однако, не достигнута еще та степень ценности музейных экспонатов, которой удалось достичь парижской «*Comédie Française*»); литературные вещи — в угоду руководителям театра; интернациональные — американские, французские, венгерские, бьющие на эффект вещи — в угоду публике.

В результате берлинские театры не могут достигнуть необходимой для столичного города специализации и тонкости; на прекрасной, густой горизонтальной сети мы имеем ничтожную по своей ценности вертикальную надстройку.

Парижский театр является театром всей Франции. Сюда стекаются зажиточные провинциалы; они две недели к ряду ходят, из вечера в вечер, по театрам, запасаясь театральными впечатлениями на целый сезон. Берлинский театр — не театр Германии. Сперва он был на поводу у Вены, затем, в эпоху рожденного Берлином натурализма, — у маленького Мейнингена. Позже

Берлинский театр нашел опасных конкурентов в лице Гамбурга и Франкфурта, перенявших венские традиции. При возникновении экспрессионизма Франкфурт первый ступил на путь модернизма, Гамбург оказался обладателем непревзойденной режиссуры. Это положение вещей объясняется тем, что публика этих городов взыскательна и требует исключительных достижений; театры снабжены новейшими техническими усовершенствованиями, и методы их работы эквивалентны берлинским; руководство театрами организовано прекрасно.

И все же значение роли Берлина растет с каждым днем. Притягательная сила Берлина увеличивается: здесь золотое дно для дельцов, для искателей карьеры. В настоящее время в Берлине идет борьба за твердое построение театра по типу коммерческого предприятия, а также — за усиление и развитие вертикальной организации театрального дела. Когда эта борьба увенчается победой, господство Берлина станет прочным и неизбежным.

II. Экономическая организация театра

Театр Германии — либо частное предприятие, либо учреждение, субсидируемое государством. Провинциальные театры в большинстве случаев субсидируются. Город, область, государство заступают место предпринимателя. По большей части это — предприятия дефицитные. Городок с 60 000 населением, как Франкфурт-на-Одере, выдает на нужды своего театра субсидии, достигающие 60 000 марок. В крупных городах театры являются частными предприятиями. В Берлине эти предприятия обычно организуются по типу концернов. Два, три театра объединяются в одних руках, к ним присоединяются театры других городов. Рейнгардт, например, имеет три театра в Берлине, два подконтрольных ему театра там же и один театр в Вене. Берлинский Народный Театр (Berliner Volksbühne) построен по типу общества потребителей. Иными словами, число потребителей определяет его производственный план. Так, если Народный театр имеет 60 000 членов, одна и та же пьеса может быть повторена театром 50 раз; если число членов — 40 000, пьеса повторяется 36 раз. Задача этого театра — удовлетворить известный, строго определенный спрос. Таким образом, Народный театр являет собой новый

вид организации, ибо он лишен необходимости, подобно другим предприятиям, на каждую свою постановку привлекать определенный контингент зрителей из общей массы потребителей театральной продукции.

Близкие этому формы организации разрабатываются католическими и национальными обществами; однако ими не достигнуто еще сколько-нибудь значительных результатов.

Прочная экономическая организация германского театра неминуемо душит всякий театр, организованный по любительскому типу. Театры, имеющие целью исключительно свободное художественное творчество, существуют короткий срок и затем гибнут. Такая участь постигла, например, общество «Сегодня и завтра» (Heute und Morgen), руководимое Карл Гейнц Мартином и мною.

III. Немецкий театр до войны

Отличительная черта довоенного немецкого театра — неудовлетворительное устройство сценической коробки (Juckkastenbühne).

Основу репертуара составлял Шекспир и немецкие классики; непринужденная, легкая постановка их на этой сцене была невозможна. Театральные залы были двух типов: ярусные театры с ложами (Logentheater), крашенные в белую краску и золото и относившиеся к тому периоду, когда в архитектуре господствовали вкусы растущей буржуазии в лице *parvenu*; интимные театры (Kammerspiegelhäuser), которые возникли в то время, когда буржуазия осознала свою силу и потребовала создания собственных, новых архитектурных форм. Последние были созданы по образу и подобию семейного жилища, дома, — дома того, о котором говорилось: «Mein Haus — mein Burg»^{*}. Эти формы так же мало соответствовали эпохи развития крупной индустрии, как и репертуар театра того времени. Пьесы, составляющие этот репертуар, можно назвать комнатными. Из густой сети соотношений, созданных борьбой за мировое господство, выкраивается резко-ограниченный участок, перед которым становится невидимая четвертая стена. Эта стена отделяет вырванную из жизни часть

* Мой дом — моя крепость.

от всех мирских волнений. Венская разновидность парижского бульварного типа, салонная пьеса, не сошла еще со сцены. В театре, избравшем ее своей целью, жизнь «общества» бьет ключом; ложа, в которой принимают гостей, здесь важнее, чем сцена; антракт — занимательней представления; костюм, шляпа актера — важней, чем его сценические достижения.

В придворных театрах — застывшее историко-натуралистическое tableau оживляло инстинкты государственной бюрократии, укрепляло любовь к династии. Натуралистический театр Отто Брама, немецкого Станиславского, — трезвый, умный, солидный, добродетельный театр — укреплял наблюдательность и осязание действительности у зрителя-мещанина. Он был полезен как для дельца, так и для ученого. Сценические типы Стриндберга, экспериментальная психология могли бы сыграть существенную роль, если бы их не вытеснили Гауптман и Чехов.

Романтический театр Рейнгардта — праздник для глаз, для слуха и для чрезмерно чувствительных нервов, — с постановками китайскими, греческими, японскими, индийскими, — этот театр переносил пресыщенного буржуа на остров блаженных.

И все же этот театр способен был удовлетворять лишь запросам обеспеченной, мирной эпохи, когда хороши заработки и полны карманы; да и то удовлетворенность эта была такой же фикцией, как самый мир. Уже тогда значительная часть публики отхлынула от театра к боксу, скачкам и варьете. Переутомленные нервы и усталая фантазия публики требовали острых положений и моментов. Футуризм уже требовал активности от публики, так как театр уже своими силами не мог удовлетворить зрителя. Активности нехватало самому театру.

IV. Начало театральной революции

Театральной революции в Германии предшествовала литературная. Она началась в 1912 году. Прежде принята была натуралистическая манера письма; потом уютная семейственность натурализма была скрашена романтикой, — по девизу «украшай свой очаг».

Но аплодисменты, раздававшиеся в театрах по адресу этой манеры письма, не затуманили ясной головы Карла Штернгей-



К. Штернгейм

ма. Он правильно учел любовь к боксу и к прочим острым развлечениям; он понял, что эта любовь — предвестник бури, и подметил, что буржуа крепким сном уснул в мягких креслах партера. Он не придавал значения активности публики. Надо было поднять активность театра. Сила внушения обычных театральных средств исчерпана, — сказал он себе; нужно создать необычные. А так как он был литератором, то под «театральными средствами» он понимал одно лишь слово. Он обрывал фразу на половине, опускал перед существительными члены, нарочито употреблял вместо неопределенного члена определенный, перетасовывал слова вопреки всем правилам

синтаксиса. Он калечил слова, отсекая от них то начальные, то конечные слоги. И он добился своего. Слова-инвалиды сделали свое дело. Буржуа в испуге продрал глаза. А так как Штернгейм, вдобавок, бросил ему в лицо угрозу, представив его на сцене во всей его классовой сущности, — так как он, едко усмехаясь, показал воочию все победы и поражения его «Геройской жизни», — испуг зрителя прошел не сразу. Различие в темпе между театром и жизнью индустриальной эпохи сгладилось. Наряду с Штернгеймом выступил глубоко одаренный Георг Кайзер. Они-то с 1910 по 1914 год и представляли собой «новое искусство». Штернгейм знал, чего он хочет: диктатуры слова над театром. Он знал также, на чем она может быть основана: на ударной, дисциплинированной реплике, на густой концентрации комнатной пьесы. (Его пьесы разыгрываются между немногими действующими лицами в одном месте). Кайзер также говорил о диктатуре слова, но он не знал, чего хочет. Он фиксировал слово, делал реплику неподвижной, строил свои вещи на противоречии, расчленил их на отдельные театральные эффекты. (У него — много действующих лиц и все время меняющееся место действия).

У обоих был один и тот же лозунг — «непосредственное выражение» и «борьба с метафорой».

Протест против капитализма со стороны Штернгейма и Кайзера был индивидуалистичен. Они боролись с капитализмом потому, что он механизует индивидуума. В своих пьесах они, как истинные сыны *juste milien**, ищут исхода в будущем, сулят своему оппоненту — буржуа «happy end»** морального и духовного возрождения. Они ставят под вопрос реальную ценность денег и приходят к заключению, что за деньги нельзя купить нечего реального. Этот период характеризуется пьесой «Что можно купить за деньги».

Между тем война продолжалась уже не первый год, все в большем числе писательская братия попадала на фронт и под давлением собственных страданий вырабатывала в себе пацифистскую идеологию. Писатели угрожали революцией и звали к «человечности». Это был период «Человек добр». Тут выступила вторая колонна пишущих: Газенклевер, Геринг, Корнфельд, Арнольд Цвейг. Тем временем театр по своему темпу снова начал отставать от жизни. Этого не замечали ни театр, ни публика. В то время играли Кайзера наравне с Гауптманом, Гауптмана наравне с Шиллером, и всегда налицо была незримая четвертая стена, возведенная натурализмом между актером и зрителем. Сильные эмоции сквозь эту стену не доходили до зрителя.

Все же, в провинции — в Мангейме, Вене, Франкфурте-на-Майне, Гамбурге, Дармштадте и т.д. — в души иных режиссеров закралось беспокойство. Они столкнулись с новым материалом, с новыми пьесами. Они знали, что изменились условия, определяющие жизнь отдельной личности, и понимали, что в связи с этим театр должен искать новых средств воплощения. В поисках «непосредственности выражения» была перебрана вся скала изобразительных средств — от тончайших намеков до грубого шаржа. В 1917 году осуществлена была первая экспрессионистская постановка. Это была постановка Вейхера в Мангейме; он ставил «Сына» Вальтера



Т. Кайзер

* Золотой середины.

** Счастливый исход.



Г. Гауптман

Газенклевера. Эта постановка разрушила невидимую четвертую стену; театр обратился к публике прямо и непосредственно. Многочисленные эксперименты нашли свой лозунг: «Даешь пространственную сцену, долой сценическую коробку».

В Берлине в это время все еще ставили Кайзера и Гауптмана.

Пришел ноябрьский переворот. Через год после него Карл Гейнц Мартин основал в Берлине на коллективных началах новый театр — «Трибуну» («Die Tribüne»), — театр революционного искусства.

Незадолго до того была закончена постройка «Большого театра» Рейнгардта («Grosses Schauspielhaus»), рассчитанного на пять тысяч зрителей. На открытии была поставлена «Орестея» Эсхила. Успеху этого театра помешала узость его строителей. Смещение верных принципов с путанными идеями à la Мари-нетти ослабило его силы. Карл Гейнц Мартин инсценировал «Скитания» Толлера. Без декораций, с необычным применением аппаратуры, с новыми формами речи и движений, с новым чувством положений. Победа была столь разительна, что привела в смущение весь Берлин. С той поры фешенебельные отели Запада стали придавать кубические формы ночным горшкам и



М. Рейнгард

украшать экспрессионистскими рисунками платяные шкафы. Директора театров круто переменяли фронт. Появился спрос на модных режиссеров, в первый же год полдесятка из них было приглашено в Берлин. Со всех сторон посыпались новые пьесы, репертуар изменился от начала и до конца. Революционные пьесы классиков, современные революционные пьесы выдерживали длинный ряд представлений и давали прекрасные сборы; бульварные пьесы проваливались и, одна за другой, выходили из репертуара. Это была «эра экспрессионизма».

В Государственном театре Леопольд Йесснер (как и Карл Гейнц Мартин, прибывший из Гамбурга) поставил «Вильгельма Телля». Пьеса поставлена была без декораций, на вертикальной конструкции – на «лестнице Йесснера».

Театральный скандал, разыгравшийся на премьере, был только невинной интермедией. С этого дня актеры начали двигаться по наклонным плоскостям и проделывать гимнастические упражнения на лестнице. Это была «эра лестниц».

Оппозиции не было, – по крайней мере, она ничем не заявляла о своем существовании. Все сдавались без боя. Мейнгард и Бернауэр (известные берлинские директора, ставившие Стриндберга, Ведекинда, стоявшие во главе концерна театров) приняли защитную окраску, занялись техническими экспериментами, сконструировали даже сложные крейслеровские сцены (Kreislerbühne). Сдался и Рейнгардт; он приложил все усилия, чтобы привлечь в свой театр модных актеров и режиссеров; иными словами, сделав их участниками своего предприятия, он изолировал их и обезоружил. Кончилось дело тем, что он пригласил Карл Гейнц Мартина и ушел в отставку; прогастролировал в Вене, Америке и обосновался в Зальцбурге.

V. Мартин, Йесснер. Большой театр

Театральная революция в своем росте перерабатывает новый общественный материал. Революционная волна, прокатившись, оставляет позади себя новую структуру театра и новый тип пьесы с присущими ей классовыми особенностями. Если этого нет, – движение является в лучшем случае путчем, но не революцией; оно устанавливает известный стиль и на некоторое время приводит в равновесие темп театра и темп жизни. Движения такого рода не заслуживают серьезного внимания.

Карл Гейнц Мартин, бывший прежде режиссером во Франкфурте и в Гамбурге, в течение недолгого времени руководитель пролетарского театра в Берлине, создал экспрессионистский стиль. Его способности и его заслуги немаловажны. Основная его заслуга в том, что он способствовал победе театра над литературой в театральном искусстве. Общий лозунг сражающихся – «дисциплинировка средств искусства» – был направлен как

писателем против театра, так, в равной мере, и театром против писателя.

Характерные для Мартина черты: резкая, не изменяющаяся маска, которую актер наносит на свое лицо (маска препятствует мимике); твердый, не изменяющийся ритм речи и движений. Это лейтмотив Рихарда Вагнера. Мартин приводит средства театрального воплощения из спокойного состояния в беспокойное. В 1912 году этот прием создал успех Штернгейму, в 1919 году — Мартину. Мартин проводит линии стен и дверей — зритель видит кособокую дверь и наклонную стену. Он рисует для актера маску — получается искривленная рожа. Ритм слова и движений обостряется, при чем Мартин всегда исходит в своей трактовке ритма из его абстрактных форм. Ритм речи становится скандированным, ритм движений — машинальным. Это — экспрессионизм Мартина, но не немецкий экспрессионизм.

Приемы Мартина как нельзя более удачно отражали лицо искаженной, потерявшей равновесие, послевоенной Германии, закружившейся в вихре фокс-трота и вое джаз-банда. Душой постановок Мартина является ансамбль.

Йесснер — режиссер катастроф. Мартин дает напряжение в статике, Йесснер — в динамике. У него — все в движении, — музыка, аппаратура, актер. Его ставка — на актера, который должен дать движение пьесе. Он направляет против зрителя суггестивную силу актера и совершенство технической аппаратуры. На протяжении трех актов на сцене ни на минуту, ни на



Л. Йесснер

мгновение не умолкают барабаны, свистки, шумы разного рода. Ни одной паузы! Нервы публики взвинчены, восприимчивость повышена. Тогда разражается катастрофа. Йесснер ввел лестницу, но это — не лестница Таирова, которая сокращает антракты, придает действенность положениям, подчеркивает торжественный ритм движений. Его лестница широка и высока, на ней можно играть пьесу любого жанра. Она является, таким образом, условной архитектурой, она представляет собой новую структуру театра. Лестничная система Таи-

рова, придавая отдельной пьесе специфическую сценичность, ловко маскирует старую систему декораций. Введение ее не меняет структуры театра.

Большой театр вмещает 3 500 человек, с добавочными скамьями — 4 200 человек. В этом была его сила. В самом деле, 4 000 человек воспринимают зрелище в одном и том же помещении, с одним и тем же чувством пространства! Публика здесь организована в массу. Ни стенки лож, ни различие в рядах не распыляет здесь общей массы зрителей. В театре — три сцены гигантских размеров: задняя сцена, просцениум, который может принимать различные пространственные формы, и арена. Все три сцены отличаются друг от друга своими пространственными формами, пространственным качеством и высотой расположения. Здесь действие может идти по трем путям: 1. Масса как компактная сила. 2. Индивидуум, покинутый и беспомощный, ничтожная точка в безграничном просторе. 3. Индивидуум, противопоставленный массе. Это противопоставление и соотношение сил может быть и ясно выявлено здесь. Эти моменты возникают здесь сами собой, их создает пространственное соотношение сцен; остается их только использовать.

Рейнгардт в основу своей работы клал активирование публики тем, что актер хватал зрителя за живое. Вместе с тем его манила праздничность греческого театра, который служил ему образцом в его исканиях. Это вело его к разладу с современной архитектурной, ищущей иных форм для выражения энергии. Он оставил в стороне требования пространства и, находясь в полной власти сценической коробки, все свое внимание направил на заднюю сцену, а не на просцениум. В результате, Большой театр Рейнгардта превратился в гигантскую сценическую коробку, Рейнгардт не распознал значение различного уровня сцен. Потому он не мог использовать и всех возможностей арены.

VI. Вторая стадия театральной революции

Первые годы театральной революции дали следующие достижения: новый принцип театральной игры — напряженность; новую структуру театра — лестницу Йесснера; пьесу, построенную на напряженности, — создание Йесснера; пьесу масок — создание

Мартина; значительное число сильных актеров, работавших новыми методами: Вернер Краус, Еуген Клепфер, Гейнрих Георге, Эрнст Дейч, Александр Гранах, Агнес Штрауб, Герда Миллер. Как-то бы, — чего больше?

Вожди нового течения заняли влиятельные посты; выдвинулись новые актеры и режиссеры; видные актеры старой школы, высказавшиеся, как Бассерман или Вегенер, против нового направления, вынуждены были покинуть Берлин и пуститься в скитания по провинции и за границей; Рейнгардт ушел в отставку.

И все же движение прошло впустую, так как не дало театру нового общественного материала.

После столь удачного начала можно было ожидать, по меньшей мере, битвы при Ватерлоо; но дело не пошло дальше битвы на Марне. Движение зашло далеко и утратило контакт с медленно подвигавшимся вперед классом. На второй день битвы все было потеряно. Когда созрело время для Штернгейма и Кайзера, они внезапно утратили всю свою продуктивность. Экстатика, Газенклевер, Корнфельд и их соратники не могли уже произнести ни одной путной фразы. Мартин увяз в болоте «Немецкого театра» («Deutscher Theater»), — к нему вернулся талант, когда он выпутался из него. Прочие режиссеры успели пустить в ход штамп нового стиля; все, что выходило за рамки штампа, — обречено было на гибель. Йесснер отклонился в псевдоклассические изыскания; позже, в «Наполеоне» Граббе, он дал последнюю значительную революционную постановку. Между тем стало ощущаться противодействие новой школе. Сперва неясно было, откуда оно идет. Не удавалось уже провести решительно ничего. Твердыня Большого театра пала, отступление началось. Сперва пошли оперетты, теперь ставят revue* «Для тебя» («Für Dich»).

Только тогда, когда на поле битвы появился целый ряд писателей, как: Брехт, Броннен, Бруст, Бандиш, Барлах, — оппозиция выступила в открытую и сконструировалась в партию, требующую... status quo ante**. Теперь, конечно, стало ясно, кто — друг, кто — враг. В это же время социал-демократическое правительство сменилось коалиционным.

* Обозрение

** status quo ante bellum- то же положение, что и прежде до войны.

Битвы, разыгравшиеся теперь между старой и новой школой, на деле — между Альфредом Керром и Гербертом Йерингом, приняли ожесточенный характер.

VII. Братья Альфред и Фрид Роттер

Двадцати одного года отроду они основали литературное общество. В 30 лет они управляли своими театрами — увеселительными учреждениями мелкобуржуазного пошиба, поставив дело на крупно-капиталистическую ногу.

Первым делом они купили прессу. Сняли в иллюстрированном приложении широко распространенного «*Berliner Tageblatt*» (орган еврейской буржуазии) две последних страницы. Одну из них перепродали в третьи руки, хорошо заработав на этом. Другую использовали в интересах своих театров. Если на столбцах газеты присяжный критик «*Berliner Tageblatt*» бранил постановки Роттеров, «Зеркало Мира» пленяло читателя фотографическими снимками и восторженными отзывами роттеровского драматурга, — отзывами, написанными еще до премьеры.

Таким путем нежелательные выступления прессы были обезврежены.

Затем было объявлено, что подписчики «*Lokalanzeiger*» (листок христианской буржуазии) получают входные билеты в театры Роттеров за половинную цену. Эта привилегия вербовала абонентов «*Lokalanzeiger*», и критики газеты, в благодарность за это, принялись рекламировать предприятия Роттеров. Отныне их концерт почувствовал себя независимыми от прессы. Слабая постановка с сильными актерами лучше, чем хорошая постановка со слабыми силами, — решили Роттеры. И на самые маленькие роли стали приглашать «звезд сцены».

Далее они объявили по провинции гастрологи «труппы Роттера». Тут дело было поставлено иначе. Слабые постановки попадали в провинцию, но хорошие актеры — не попадали. Сюда подбирались те, что поплоче. Роттеры объявили: Все, кто согласен играть за пониженную оплату, отходи направо! Отошедшие направо ангажировались затем десятками без всяких испытаний.

Миссию свою Роттеры видели в том, чтобы ввести в «общество» вновь возникшие слои буржуазии — шиберов и разбогате-

ших от войны спекулянтов. Постановкой пьес из великосветской жизни они обучали своих зрителей манерам высшего света, тому, как нужно носить фрак, какой покров платья считать модным. С этого времени на театральных афишах появляются заметки о магазинах готового платья, шляп и обуви, предоставивших костюмы для спектакля. Роттеры знакомили своих зрителей с культурой прошедшего столетия, ставя Гауптмана, Шницлера, Уайльда и Фульду. Историческая роль Роттеров: ими открыто брошен лозунг: театр — особый вид коммерческого предприятия; ими начата борьба за независимость театра от прессы путем подкупа прессы и широкой рекламы; наконец, ими сделана первая, правда, неудачная, попытка создать твердую вертикальную организацию театрального искусства Берлина.

VIII. Status quo ante

Инфляция ослабила организацию театра изнутри. Ее действие оказалось столь пагубным именно потому, что немецкий театр — индустрия развлечений.

Это время характеризуется низкой оплатой труда актерского. Ряд известных актеров, как Яннингс, всецело отдали себя фильму, другие продолжали работать в театре, но в то же время заключали договора с кинематографическими фирмами. В театрах они играли теперь как дилетанты, он нужен им был для престижа, в лучшем случае он был для них основным их призыванием; главным же источником дохода была фильма. Если репетиция в кинематографе совпадала с театральной репетицией, актер шел в кино, а не в театр. Кинематограф платил лучше, чем театр. Следствием этого было отсутствие дисциплины у актера, полная зависимость директора от моральной заинтересованности последнего. Директор и режиссер трепетали за каждую репетицию; исполнение было делом случая. Внешняя картина была такова: ни один театр не обладал теперь прочным ансамблем; актер шел туда, где ему предлагали лучшие роли и более высокий оклад. Сегодня — у Рейнгардта, завтра — у Йесснера; он работал до истощения сил. С II до I ч., например, — репетиция «Короля Лира»; в I час актера уже ждет авто; до 4-ех он играет «Шейлока» в кино-ателье, в 4 ч. — летит в другое ателье,

чтобы 7 1/2 выступить в главной роли. После спектакля иногда еще — ночная репетиция.

При таком темпе работы проблемы искусства могут лишь намечаться, — на разработку их нет времени. В силу необходимости царит фрагмент. С другой стороны, актеры так часто повторяют приемы, имевшие однажды успех, что их художественный облик застывает, талант теряет подвижность. Сила становится грубостью, чувство — жеманством, страстность — вспыльчивостью. Весьма значительные актеры перестали уже полагаться на свою игру, на свою виртуозность, они продавали уже не меньше свое, но нервы и темперамент. Возрождались театральные традиции XIX века. Успех актера обусловлен был суммой суггестивных сил его, выраженной в лошадиных силах — НР. В это время лучшим актером был гипнотизер. На немецкой сцене появились стада диких зверей: леопарды, пантеры, львы; это был зверинец без решеток, зверинец, доведенный до последней степени возбуждения врывающимся с улицы грохотом повседневной жизни.

Потому что Берлин в это время кипел котлом, крича и вопя, несся в бешеном вихре, загребая деньги, перебрасывая их дальше, покуда они не потеряли ценности, требуя от развлечений того же темпа. Да, Берлин несся, вопил и требовал что ни месяц, то нового гения. А между тем возможность сохранить правильное соотношение между сценой и жизнью, — соотношение, при котором события на сцене должны быть ярче, нежели события в жизни, — эта возможность рушилась. Все же немецкий театр принял насмешливый вызов, брошенный ему жизнью. Соревнование между эффектами сцены и бегом событий имело отчетливый смысл: бутафорскими страхами сцены немец силился заглушить ужас только что отшумевшей войны.

Каждая реплика полна была концентрированного, близкого ко взрыву напряжения. Паника скачущих цен находила себе соперника в паническом грохоте театральной аппаратуры, на быстрое падение марки режиссер отвечал бешеным темпом сценического действия.

Прошло несколько лет, и немецкий театр, в свое время так уверенно взявший старт, устал от соревнования. Лишенный

лучших своих сил, он перешел в отступление; правда, отступление было названо «укреплением революционных завоеваний», но от этого оно не перестало быть отступлением.

В 1919 году играли: Ведекинда, Кайзера, Толлера, теперь – Шоу, Пиранделло; Йесснер ставил Ричарда III, Фиско, Вильгельма Телля, Дон-Карлоса. Теперь он играет лояльного «Валленштейна», объявляет постановку «Hermanns-Schlacht». Лестница, так сказать, сдана в архив. Налицо – придворный театр 1890 года, с усиленным акцентированием динамики. Этот «новый путь» восторженно встречен рецензентами как новой, так и старой школы; они возвестили о приближении нового реалистического, героического, классического стиля. Они пере-

Ф. Ведекинд

брасываются еще лозунгами 1919 года, машут еще боевыми знаменами; но лозунги стали пустыми фразами, знамена

– декоративным украшением. Им невдомек, что революционное движение разбито и уничтожено.

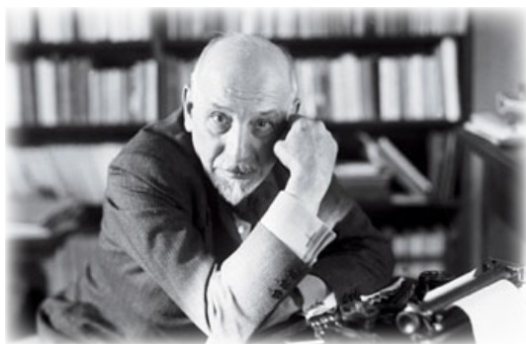
Этого не замечали в 1924 году, не замечают и в 1925. Гинденбург – президент, Рейнгардт возвратился в Берлин, снова играет в Берлине Вегенер, по-прежнему актеры поправляют галстуки прежде, чем начать говорить, по-прежнему в раздумьи хватаются за стул прежде, чем произнести решающее слово. Все это – на фоне прекраснейших декораций; в руках публики – заманчивые проспекты. Все – как во времена Вильгельма. Status quo ante восстановлен.

Великие события сезона 1925-1926 г.:

1. Возвращение Рейнгардта в Берлин. Решительно, точно римский император, он покидает свою провинцию, Вену, оставляет там своего наместника, дает ему в советники по искусству литератора Беер Гофманна.

2. Уход братьев Роттеров. Они отказались от своих театров и передали их в аренду вновь образовавшимся театральным концернам. Ситуация такова: Роттеры покинули Берлин, но идея «роттеризма» восторжествовала. В то время как заботы о новом сезоне всею тяжестью легли на новых директоров, Роттеры наслаждаются отдыхом где-нибудь в Египте, получая со сданных в аренду театров огромные суммы, – до 4 000 марок в день.

Роттеры остались победителями. Театры мелкой буржуазии, все, как один, строятся на основе производительных методов крупного капитализма — Рейнгардт, Барновский, Гельмер, Зальтенбург (руководитель крупнейшего в настоящее время театраль-



Л. Пиранделло

ного концерна в Берлине). Афиши и снова афиши, реклама и снова реклама. Газетные столбцы. Ателье шляп. Великосветские наряды. Во всех бесчисленных театрах — пьесы одного и того же жанра, — пьесы бульвара; в одном театре играют лучше, в другом хуже; но все они нивелированы, все потеряли свои индивидуальные черты. Шоу и Пиранделло — гвоздь истекшего сезона. В нынешнем сезоне всякий театр имеет своего Шоу и своего Пиранделло. Театры переходят из рук в руки. Мейнгардт-Бернауэр, Роберт сдают театры, Барновский, Гельмер, Зальтенбург берут их. Общий лозунг — даю, беру. Театры создают свои ансамбли из актеров с именами; редко проскальзывают новые фамилии, редко появляется пьеса нового автора...

Реорганизация берлинских театров имеет две основных причины. Прежде всего — жестокую конкуренцию за остатки публики, еще посещающей театры, за зрителя, не захваченного еще радио, revue, кино, боксом, скачками и спортом. Затем — стремление восстановить экономическую и внутреннюю структуру театральной жизни, разрушенную инфляцией. За последние годы ансамбли распались, во-первых, вследствие отхода ряда актеров от театральной работы, во-вторых, в связи с методами, которые применялись директорами театров при построении концернов. Они приглашали на постоянную службу лишь небольшое число актеров; главные же силы черпались из резерва, причем актер приглашался только на определенную роль. Была еще одна причина, способствовавшая распадению

ансамблей. Образовался новый класс актеров, stars — «звезды сцены». В Берлине публику привлекает не постановка, а имя «звезды». Если, например, Макс Палленберг не играет больше в сильной, шедшей с большим успехом постановке Рейнгардта «Шестеро в поисках автора» Пиранделло, — в кассе оказывается прореха в 2 000 марок. Если Елизавета Бергнер не участвует в «Святой Иоганне» Шоу (постановка Рейнгардта) — в кассе прореха в 5 000 марок.

В соответствии с этим даровитые актеры, пользующиеся успехом у публики, требуют очень высоких ставок — в 1 000-1 500 марок. Иные из них заставляли платить себе тантьемы в 10-15 % с вечернего сбора; иные пытались диктовать свои требования в отношении художественного оформления пьес. Можно было ожидать, что театр станет «театром звезды», — чем-то вроде итальянского *Stadione* (гастроль), — главный актер в окружении слабых, плохо оплачиваемых сил. К тому же, притязания «звезд», в связи с конкуренцией между директорами, возросли до такой степени, что для театров стало невозможным сбалансировать бюджет.

Вот почему теперь берлинские директора стараются создать ансамбли. Они снова стали заключать постоянные договоры. Входя между собой в соглашения, они борются с притязаниями «звезд». Комитет директоров устанавливает для каждого выдающегося актера максимум гонорара. Директор, превысивший этот максимум, обязан выплатить объединению директоров значительный штраф. Видные артисты разбиваются по разрядам. Актер А 75-100 марок за выступление, актер В 100-150 марок и т.д. В зависимости от успеха или неуспеха у публики артист может быть переведен в другой разряд. Таким путем официально закрепляется отношение к таланту актера, как к товару.

Борьба за публику ведется путем рекламы и путем усиленного распространения абонементов. Прототип последнего метода — организация «Народного театра». Стремление к объединению в концерны сохранилось и по миновании периода инфляции: предполагается, что объединение предприятий в концерн ведет к удешевлению производства. Калькуляция такова: театру нужно содержать 30 актеров, т.е. выплачивать 30 гонораров. 3

театра могут обойтись силами 65 актеров. Они выплачивают только 65 гонораров. Однако, в действительности, наличный состав труппы обычно оказывается недостаточным. Неминуемо нарушается нормальное течение репетиций; это обстоятельство тормозит работу, удлиняя период подготовки. Неизбежная в этом случае передача ролей дублерам ухудшает качество исполнения, что в последствии отражается на посещаемости театра.

Концерны имеют еще одну слабую сторону. Они объединяют обычно театры одного жанра. По сравнению с числом театров, публики в Берлине немного; поэтому успешная постановка в одном театре влечет за собой отсутствие зрителей в других театрах концерна.

Общее положение театра в Германии — так же, как и в других европейских странах — представляется в следующем виде. Судьбы театра вершит конкуренция, — не борьба, создающая ценности, но конкуренция дельцов. Существующие формы театра не способны удовлетворить запросы до крайности напряженной аудитории. Форма существующих пьес создалась в соответствии с запросами обывателя XIX века; она апеллирует к мелкой буржуазии, к зрителю-филистеру. Между тем в наше время налицо новые слои зрителей: крупная буржуазия и пролетариат. У них — иная идеология, иные нервы.

Пьесы, где моментами обостренного интереса являются судороги отдельной личности, моментами сильнейшего напряжения — споры между супругами, — эти пьесы не могут устоять при столкновении с динамикой жизни большого города. Эти курьезы неминуемо сойдут с нашей сцены, — так же, как в сверхгородах — Париже, Лондоне и Нью-Йорке в недалеком будущем исчезнут электрические трамваи.

Надежды на создание в Германии нового театра очень невелики. В Германии — немало хороших сил, но вся организация театрального дела тормозит их развитие. На режиссуру рассчитывать не приходится. Йеснер — интендант Государственного театра. Это значит, на него надеяться можно в той же мере, как и на государство. «Народный театр» имеет прекрасное финансовое управление; но он рассчитан на мелких чиновников. Видный деятель этого театра сказал недавно автору революционной

пьесы: нам не нужны новинки; у нас театр полон и тогда, когда мы даем классиков.

Макс Рейнгардт? В свое время он отошел от Брама, потому что у того было слишком мало натурализма, и основал новый театр. Потом вдруг стал романтиком; Крэг вдохновил его; он стал реформатором театра, церковником в «Jedermannе», классиком в «Эдипе». Этот деятель театра *par excellence* думал магией театра разогнать натуралистическую мглу. Затем отступил, тревожимый Альфредом Керром, и остался в качестве представителя времен Вильгельма, представителя той поры, когда Германия, развалившись в мягких креслах, спокойно переваривала свои экспортные доходы. Германский кронпринц приглашал его для устройства празднеств, именитая знать кишела в его кабинете. Из драматургов более или менее значителен был один лишь Берт Брехт. Он увлечен американизмом, он правильно понял эпоху. Он не пытался создать стиля. Брехт циничен, как общество, в котором он живет, и знает, что обществу — не до великих чувств. В настоящее время он убит критикой Керра, — и как писатель, и как режиссер, и вынужден до поры до времени молчать.

Таким образом, теперешнее положение вещей в Германии рисуется в следующих чертах: отказ от экспериментирования; препятствование каким бы то ни было новым начинаниям; полная связанность всех подлинно творческих сил. Германия, как фактор интернационального развития театра, в настоящее время — не существует, несмотря на отдельные неоспоримые достижения.

с. 103-114

«Печать и революция»,
1926, книга вторая, март.

* * *



**8 листопада 1967.
Київ.**

*Лист від
С. Білокона*

Леоніде Степановичу!

Вийшло, на жаль, подібно до старого Болконського, що, віддаючи дочці лист її подруги, попереджав, що цей пропустить, і ще один теж, а от наступний — ні...

Тут така штука. В «Неделе» ч. 41 за цей рік якийсь Альперович писав про трьох колекціонерів. Один із них — московський архітектор Андрій Олександрович Усачов — збира прапори; має 2 000 — 360 держав. Гадаю, це буде Вам цікаво як режисерові. Мене ж це цікавить з точки зору історії (цікавлюся конвертом «Україна»). Другий колекціонує платівки. Це Юрій Борисович Перельолкін, проєктант Ленінградського відділення інституту «Променергопроект». Колекція вважається кращою в ССРСР. Цікаво, чи не можна в нього переписати записи Крушельницької, Менцинського й інших, також біографічні матеріали. Третій цікавиться трамваями і мене не цікавить, як, думаю, і Вас. — Чи не могли б Ви організувати запозичення в цих товаришів? Маю на оці і ленінградця, бо Вам усе-таки ближче. Неллі говорила, що все буде «ан гемахт». (Це між іншим).

Дуже прошу Вас колись по свободі, якщо це не буде Вам заважає, дістати для мене адреси Кнебель, карикатуриста Юлія Абрамовича Ганфа (1898 р., а взагалі — повинні знати в редакції «Крокодила»), академіка Ніколая Іосифовича Конрада (1891) — історика, та й усе.

Неллі мені говорила, що Ви мені придумали якусь роботу. Прошу сформулювати завдання до початку наступного року, коли я виберуся — якщо виберуся — до Москви продовжити нарбутівські розшуки. Я хотів би Вас тоді бачити з моїми пропозиціями та ідеями.

Неллі відмітила в спискові книжок, що його надіслав мені один ленінградський спекулянт, кілька десятків книжок. Я запитаю його, скільки він за них хоче, і рахунок надішлю Вам.

Щодо віршів, — звичайно ж, надсилатиму. Єдино що — треба б якось мені організувати їхній передрук кимось — не мною.

Чи не можна було б пропонувати з надією твардовським те, що не вподобають дмитерки?

Привіт Неллі (хай вона не забуде перевірити цитату з Куліша – репліку тьоті Моті: мені здається, вона сплутала її з дотепом Вишні).

Привіт!

С. Білоконь

P.S. (Л. Т.)

За кордоном надрукували листа В. Чорновола до прокурора України «Я нічого у Вас не прошу». Реакція відповідна – там і тут.

* * *

Лист віз н. Описі



**6.XI.67 р.
Київ**

Неллічко, люба моя крихітко! Покинула Ти мене саму напризволяще... Проміняла Ти мене на свого чоловіка грішного і забудеш тепер, що я на світі існую без захисту...

Ні, серйозно! Дуже мені Тебе бракує, моя Ти голубонько...

Спасибі Тобі величезне за каву. Тільки негарзд вийшло. В мене саме були чужі люди з редакції, і я не змогла навіть запросити маму Твою до хати. Коли писатимеш їй – попроси в неї вибачення за мене. Я вже їй так перепрошувалась, але боюсь, щоб вона не образилась. Так мені прикро.

Був у мене Еміль і дуже уважно прочитав твою рецензію. Сказав, що дуже добре, але надто мало і надто м'яко. Чому? – питаюся. А він і каже, що треба було написати, що то взагалі не переклад, що т. зв. «перекладач» – не є перекладач, не володіє тим

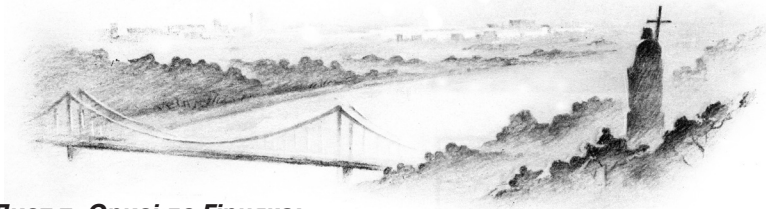
талантом і взагалі не знає ні першої ні другої мови і т.д. Я йому сказала, що й так казали, що довго. А він (як і личить французькому професорові) того не розуміє. Він вважає, що таку макулатуру і такий Drang в літературу треба перетягнути відразу. А я рада, що такий франц. авторитет ухвалив Твоє писання.

Я намагаюсь робити Лоусона, та щось не виходить. Яременка не чуть і не видно, і ніякої статті про Старицьку-Черняхівську він не написав, і Іван не написав (передавши все Яременкові). Юра ще не заходив — дуже милий юнак! Сергій об'явився, але щоб Ти не сміла дозволяти йому казати Тобі «Ти»!! Микола Іванович Мерзлікін — зник. Ото як дзвонив раз при Тобі — ні слуху, ні духу. Люда теж мовчить. Мені дуже шкода, що так по-дурному вийшло з нитками. А твоя жовта помадка і камф. спирт так і стоять у мене на туалеті. Хтось із одораторів (не знаю — чи Твоїх, чи моїх) забув у мене своє кашне. Так і теліпається на вішалці. Як там стаття в «Театрі»? як справи взагалі? Міцно цілую й вітаю. Не забувай!!
Орися.

Моє кохане Танючатко теж цілую ніжно і сердечно, — най уже буде щасливе! Як робота?

Ор.

* * *



Лист п. Орисі до Гірняка:

6. XI. 67 р.

Юзку мій коханий! Відповідаю спочатку на твій листочок, а тоді вже писатиму Ліні.

Виходить так, що я одного Твого листа зовсім не одержала, на величезний мій жаль. Від 16.X — маю, а від 25.X листа нема. Оце допіру відібрала Вашого листа від 28.X. Отже, один пропав. Страшенно мені шкода!.. фото в листах одержую, мабуть, усі. А от

сіточки перші дістала, а більше — ні. Ліпочка пише, що вклала їх у листа. Якщо в цього, то їх витягнемо, а якщо в того, що Ти посилала 25.X, то вони загинули разом із листом. І так і так — дуже мені шкода. Очевидно, слід посилати рекомендованою бандеролькою, щоб дійшло, а в листі — як Бог дасть.

Про Владзю (Сонину) не шукай. Раз вони мовчать, то й не треба. Бо Соня казала мені все, що вона не знає, де є Владзя. Отже, Бог з нею.

Дорі Косач листа я послала, і фото її матері, і книжку. Мала тільки одну, то вже нічого не зробиш.

Тепер маю до Тебе кілька запитань конкретних щодо Плужника. Напиши мені, будь-ласка, якщо пам'ятаєш, певно це — що пам'ятаєш:

1) Які були взаємини в Плужника (якщо були) з Курбасом та нашим театром?

2) Чи читав ти коли-небудь Плужникові п'єси і чи знаєш Ти щось про їхню долю?

3) Чи намагалися ставити їх на сцені?

4) Чи пригадуєш ти собі про таку п'єсу Плужника, що мала назву «Змова в Києві»? Чи існувала вона в природі?

5) Чи збирався Курбас ставити щось Плужникове конкретно сам у нашому театрі?

Оце приблизно те, що мені дуже хотілося б знати.

Тепер: Михайло Верх. слабує на Паркінсонову хворобу, яка в нього розвилася на ґрунті атеросклерозу. В нього тремтять руки, і підвищений тонус м'язів.

Щодо «любки» Твоєї, то я б із охотою, але протестую проти «платонічної». Ти зарано здаєш позиції, мій любий. Я ще хочу бути справжньою «любкою»...

В мене є до Тебе одне нескромне прохання, любий мій друже коханий, — якщо це не дуже ... etc..., то пришли мені авторучку до писання (більш-менш пристойну), таку, що набирає атрамент і пише. Це мені дуже потрібно для роботи, а та, що маю, вже стара і ледве дихає. Пробач, що я вже роблюся нескромна, але набралася таки зухвальства й прошу, якщо це зручно і можна, бо хоч-не-хоч, а мушу писати. Щодо мого власного відчуття, то,

на жаль, не можу сказати, як ото ти колись у «Мазайлі» казав: «На такій силі почуваюся...» От саме почуваюся дуже безсило, у великій депресії від моїх власних внутрішніх станів. А найгірше це те, що працювати все ще не можу, не можу взяти себе в руки, не можу піднести свій робочий і всякий тонус, і спати майже не можу. Сплю дуже мало і дуже погано. Коли б можна було зажити таких ліків, щоб усе це минуло, щоб не згадувати, не мордуватися за тим, що з воза впало, бо воно вже пропало!.. Було б добре, коли б не гризти себе, і не жаліти ні за чим і таке інше, — одне слово, зробитися до всього байдужою та «обрести душевное равновесие». Але, мабуть, таких ліків не існує в природі. Найкращі ліки — це час. Але його в мене вже не дуже багато, отже, перемагає гризота. А може, й справді у Вас там є що заспокоїливе (урівноважуючи), то, якщо пощастить передати, воно зможе й мені стати в пригоді! Це було б чудово! Я переконана, що, коли б Ви обоє були тут зі мною, то не було б мені часу думати і все, мабуть, багато швидше минулося.

Ну, та цур із ним. Раз така дурна вдача, то й терпи тепер сама. Дуже багато зла вчинив мені мій «син», якому я дуже багато зробила і який пошив мене у дурні. До речі, так само, як і Р. * Та я вже про це Вам писала, то вже досить. Однаково, з листів Вам нічого не ясно. Ясно тільки одне, що пригріла я собі дві гадюки (спочатку одну — давнішу, а в останній час — другу нову), і обидві вони покусали мене якнайдошкульніше, та й зараз ще намагаються кусати. Бодай би вони вже повиздыхали оті «чортові перепелинята»...

Ну, любий мій друже єдиний, бувай здоров. Най Тобі щастить у всьому, та щоб із Ліпою си не сварили та довго-довго жили! А може, приїдете до мене хоч у гості, то майнули б ракетою до Паші в Черкаси! Га?

Цілую Тебе міцно й всіляко, і дякую Вам обом за все безмежно.
Завше Твоя «платонічна любка» Оріся.

* Романенко О.Т., колишній чоловік І.І. Стешенко.

* * *



Лист п. Орисі до Олімпії Добровольської:

6. XI. 67 р.

Голубочко моя сивесенька! Чому Ти сива, а не чорна? Але тобі добре в сивому волоссі, хоч мені й дивно на Тебе дивитися.

Юзкові я вже «нашрайбила», а тепер Тобі про все окремо.

По-перше, чого Ти мені так дякуєш?! Я ж абсолютно нічого Тобі не зробила. Мені здається, що ти робиш для мене так страшенно багато (як, до речі, ніхто й ніколи, крім батька мого, не робив!), що такий пустяк, який зробила я — не вартий жодної уваги.

Ти знаєш, що ми з Пашунею також були завше друзі, — отже, навіть задля неї мусила я поїхати обов'язково, і то якомога швидше. Залишилися ми всі друзями, і листуємося зараз, і поїду я до Пашуні ще, як спроможуся, і почувають і вони, і Пашуня, що вона не сама, а має в Києві (а це недалеко) рідну спину. Що и требовалось доказать!! Одне слово — все “all right”, якщо не рахувати, що увесь Твій архів загинув і що багато дечого попадало в прірву. Ну, отак! Дякувати Тобі (Вам обом) маю я так багато, і дякую Вам за все, і за теплу увагу до мене, від щирого серця. Вже й не писатиму, бо словами не скажеш всього того, що почуваєш серцем, та ще коли робиться воно з такою любов'ю і таке все потрібне.

Спасибі за фото з Канади. Фото всі є. І вечір Лесі Українки в попередньому листі є, і Інкіжінов є, і тут «Зайці» є, Павця з Ромчиком також є. дуже-дуже дякую і нахабно чекаю продовження (і вистав, фото, і особистих фото, і краєвидів); тільки позначай, будь-ласка, якого року була вистава.

З історією жіночих укр. костюмів — дуже цікаво. Шкода, що й мене там немає разом з Вами. Між іншим, були ескізи розмаїтих

строїв худ. Г. Нарбута. І Петрицький також чудово знав і оформляв укр. костюми. Не знаю, чи це коли де вдавалося. Я бачу, що Ти робиш дує цікаву роботу, і мобільна — дай Боже! А я от збираюся поїхати на тиждень до Львова (до Соні), і все відкладаю. Правда, на те маю досить поважні причини, а все ж, очевидно, числа 10–11 поїду, а радніше поїхала б з Тобою, однаково — куди.

Тепер — щодо Пашуні й поїздки моєї до Черкас. Відповідаю тобі по пунктах: їздила я до них 12. X. Тоді було майже тепло, і я зовсім не змерзла. 2) Ірина була зі мною і, між нами, дуже мені заважала, бо вона поїхала для «прогулянки», а в мене були справи, — це по-перше, а по-друге, вона нетерпляча і дуже мене зв'язала, бо я мусила ще нею опікуватися і її влаштовувати. Коли б не вона, то я вже того не робитиму. Такі компаньйони зв'язують по руках і ногах. Не турбуйся — вона і спала, і їла і т. д. А виїхала назад зі мною. Через неї я й побула там занадто мало. (До речі, по-моєму, її на сходах Полтавського музею — немає. Якщо в Тебе є те фото, з — зробіть, будь-ласка, і мені. В мене воно було, але вкрадено. Тільки зробіть не дуже маленьке, а то вийдуть надто дрібні фігурки). Прозвали Ірину «Кі-Дзі-Дзян» тому, що в 1-ій майстерні (де вона була) робили мімодраму на китайську тему, і в її мімодрамі було одне слово (ніби китайською мовою) — «Кі-Дзі-Дзян» — так її в 1-й майстерні і прозвали.

3) Там у Вас у Черкасах уже нічого нема. Заводські будівлі стоять. Але Пашуня мені пояснила — де і що було (ми з нею вдвох ходили), і показала й ту хату, що була над Вами. Та стоїть і зараз, бо вона вище території заводу. А Твоє колишне — на самому березі зараз. Горку й тераску, мабуть, зрівняли, бо там усе рівно, крім високого берега, на якому від тієї хатки (що була над Вами) тягнуться Черкаси.

4) Я абсолютно розумію, що жаль огортає за архівом твоїм. Звичайно, хапав хто хотів. В музеї, по-моєму, нічого нема; а от чому щось було у Вас, — я не розумію. Тут я чогось не можу збагнути. Добре, що хоч «Гайдамаки» Ти врятувала. А зараз кожний плете, що хоче і як хоче, і ще й ображаються, коли хто говорить правду.

Про Дубовика я зовсім забула. Де все поділося — не знаю. Очевидно, загинуло під час війни. Тут у Києві його друга жінка —

Чубук-Олексієнко. Не знаю, де вона живе. В неї недавно померла її дочка — молода жінка. Не знаю, як і від чого. Може, знайду її, то розпитаюся про все.

А дехто з наших «товаришів» показує зараз і безмежну глупоту свою і підлоту.

5) Альбом «М. Т.» з намальованим укр. мотивом (може, він і був зелений, а зараз — брудний). Є там трохи фото і побутових, є і трохи акторів «М. Т.».

6) Такий самий обшарпаний і той, що з нашим колишнім побутом. Він просто брудно-полотняний. Там є теж трохи фото.

7) Юзін альбом є один (сіре полотно з вишивкою хрестиком) — там є дуже гарні великі фото, але напевне далеко не все, що там було. «Скетча», приміром, немає, «Зайців» також немає.

8) Ти мене не зрозуміла. Я нічого давати нікому (без твого дозволу) не збираюсь. Звичайно, я все потроху перешлю (реком. бандеролями) Тобі, а Ти вже пришлеш мені ті знімки, які я хотіла б мати. Я тільки не знаю, чи можна посилати такі бандеролі за кордон. Якщо можна, то я все по черзі вишлю Тобі. Тут тільки Поля Самійленко просить, щоб дозволити їй перезняти децю (там є багато її карток) для її книги спогадів. То чи можна?

Отже, з цим справа покинчена.

Альбоми таки добре важкенькі, хоч і не повні. Але я хотіла за всяку ціну врятувати хоч ті залишки, то вже «перла» во славу істини й справедливості.

«Ракета» бігає дуже швидко. Вона летіла до Черкас 4 години з хвостиком і назад стільки ж, може трошки довше. Вона трошки схожа на маленький літак на «підводних крилах», сидить над водою і біжить дуже легко і швидко. А всередині в ній, як у літаку, дуже зручно, і є буфет і чудове пиво.

От на все Тобі відповіла. Кілька день тому одержала з Черкас посылку. Уяви собі, Пашуня під моїм впливом «развела бешенную деятельность» і дець видобула п'ять книжок (з Твоїх усіх!!) та Юзкиного портрета, й вони прислали теє мені. Портрет розрізаний і складений, як серветка, — отже, у неможливному стані. Пересилати його не можна (я вже питалася), може, я його ретаврую згодом, тоді побачимо. Напиши мені обов'язково, хто, коли і де його малював. Чиєї він роботи. Я чомусь не пригадую,

щоб хтось малював Юзика, крім Петрицького (?!). До речі, а де портрет Юзка роботи Петрицького?

Книжки не ті, що треба. Думаю, що посилати їх Тобі не варто.

Цілую Вас обох міцно іще раз і бажаю бадьорості й добрячого здоров'я. Па!

Ваша Оріся.

* * *



10. XI. 67 р.

Отаке-то, мій коханий Друже! Де ж були Твої очі в нашому наймилішому Жаткінському в їзді?! Дожилися ми з Тобою до того, що раптом на такому віддаленні полюбилися!.. а що ж нам наша Ліпунічка на це скаже? Га?

А по-правді кажучи, Ваша з Ліпою до мене сердечна приязнь — гріх мене й на таким безмежнім віддаленні й додає мені сили та скрашає моє життя. Отож — любов наша взаємна, мій коханий, і то вже слава Богові за те!

За Пацуню не треба мені дякувати. Все те цілком нормально; і добре, що я до них поїхала і ми навіть листуємося зараз. Отже, я «в курсі дела» і вони «в курсі дела», що я існую недалеко від них.

Все, що Ти пишеш про наші театральні справи, підтримує мене в моїй правоті, бо можу хоч сказати кожному з «тих», що він бреше на Курбаса (або тому, що все забув, або не знав, або так йому зручно), а насправді те чи інше було так-то. Хто такий отой Станіславський — я не знаю, але судить він і плутає все дуже «авторитетно». А найбільше приверед має Василько. Страшенна пиха, аж через вінця переливається, а має багато

невігласів навколо себе (таких, як і він сам), ото й стоїть Курбасова книга поки що на одному місці. Ну, а зрештою, ти знаєш усе з журналів та газет.

Щодо молодого режисера Леся Танюка, то він та його дружина — мої приятелі найближчі. Він дуже талановитий — і до театру і до літератури. До речі, він писав листа відвертого до львівського «Жовтня», саме з приводу тієї «згадки», що Ти пишеш. І написав дуже добре. Най це Тебе хоч трошки потішить.

А дружина його, Неллі Корнієнко, аспірантка інституту історії мистецтва, дуже розумненька й порядна дівчина. Вона кілька день тому поїхала від мене, — жила майже два місяці. Нелля пише свою кандидатську роботу на тему про творчість Леся Курбаса, і захищатиме її в Москві. Вона дуже багато працює; а тут сиділа в Ак. Наук в інституті фольклору та етнографії, до зберігаються залишки режлабівських стенограм. Я їм обом багато допомагаю тією невеличкою кількістю матеріалів, що в мене є, фотами різними, а найголовніше моєю пам'яттю. Бачу я, що пам'ятаю краще за інших і багато більше за інших (крім Тебе і Ліни). От зараз читала спогади Зіни Пігулович, то це буквально — сон рябкої кобили.

Спасибі Тобі величезне за «Гайдамаки»; тільки не розумію я, звідки ці думки Курбасові взято. Хто їх записував і де? Чи не ти, часом, коли був лаборантом (у 1924 році)??

Ліпочка нагадала мені про записи Дубовика. Вони й справді були дуже точні, як і сам Дубовик, котрий їх записував. Але боюсь, що їх уже не існує в природі. Війна зруйнувала все, а Дубовик помер. Піду до його жінки (колишньої співачки — Чубук-Олексієнко), може, що довідаюсь. Та зараз якось незручно йти. В неї недавно померла єдина дочка (41 рік) протягом одного місяця: рак крові.

Щодо Соїної Владзі, то, мабуть, не треба шукати її. Очевидно, вона (чи, може, вони) не хочуть. Бог з нею! Раз вона там є, то решта вже їхня приватна справа.

Я все збираюся поїхати до Соні до Львова, хоч на кілька день, бодай хоч змінити обстановку. Та все відкладаю і відкладаю. Ніяк не можу скінчити роботу. Не тільки скінчити, а ще багато зробити треба.

Ось перелік: 1) «Труд актера» (Бирман), 2) «Театр франц. Революції (1789 – 1799. К. Державин), 3) «Цирк» (Евг. Кузнецов), 4) «Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе» (И. Маца – Москва, 1929 г.) и 5) Вахтангов (записки, письма, статті) – оце й усе. Але... «розбій Пашурозпалів», як то кажуть, і вона вирішила ходити по Черкасах і збирати, що пам'ятає. Я якраз одержала від них гарного листа із запрошенням, і привітанням, і «вообще»... Обов'язково це поїду, це не тільки Паші, а й мені корисно і приємно. Адже ж і в неї і в мене нікого нема.

Ну, от – лірика скінчилась, а тепер, як ти пишеш, щось дуже «поважне»...

Розміри свої я Тобі послала, бюст у мене (зараз я поміряла) 102 см, щоб вільненько звичайно. Твої округлості (які «ласкають взор») багато повніші за мої, але ж я більша за тебе і, очевидно, це компенсується шириною спини, ребер тощо. Бо «бюст» у мене завше був ніякий (102 см це навкруг). Якщо маю щось, то номер на все маю 48-й (хоч і трошки буває часом надто «втютельку», а 50-й великий). А от ці маленькі «бікіні» – на мене замалі, треба номерів на двоє більші. Добрі були ті, що до бежевої комбінашки.

Панчохи треба 9S (бо черевики № 38), але той 10-й, що прислала – добре.

А потім я Тобі писала не про блюзку. Блюзка добре. Я писала про чудовий білий вовняний світер. Він чудовий і в плечах і рукавах, але трошки надто в «обліпку» в грудях і там, де сидати, в бедрах (коли щільненько, то ж бо 115–116 см); а талію маю – 82 см. Це я знімаю «сайси» сама. Може, я не вмію знімати й виходить невірною. Тріко за нашими номерами № 4 (5). А комбінації обі добре. Що ж до сіточок, то, мабуть, вкладати їх у листи не варто, бо тобі пройшли, а цим разом їх немає. Дуже шкода. Мабуть, краще посилати їх рекомендованою бандероллю, бо в листі, очевидно, робити цього не можна. А може, й бандероллю не можна, то тільки в пакунок найкраще. Одне слово – зараз пропали; і листа від 25.X – немає.

Ну, це все на цю «серйозну» тему. Завтра писатиму Пашуні великого листа про все. Якщо викручусь, то хочу поїхати до Соні; вона мене давно вже чекає. Поїду на тиждень до Львова. А про Владзю не треба нічого довідуватись. Очевидно, так для них краще, то й мені втручатися не варто.

Чи знайшлася ця безумна Наталка? Хто Дімин чоловік? Вітай Діму від мене, хоч я думаю, що вона мене, мабуть, не пам'ятає. Вітай від мене, будь-ласка, й Іву. Пам'ятаєш, як ти її муштрувала?!

Чудові фото Ваші! Хто їх робить? Особливо кольорові? Пришли мені фото на сходах Полтавського музею. Чи там є Каргальський коло мене?

Ну, любенька моя, дорога, рідненька, цілую Тебе уже і радію, що хоч трохи допомогла Тобі розібратись у Черкаській ситуації.

Бувайте здорові і не забувайте.

Орися.

EXTRA:

За чудові хусточки й покраси дуже-дуже дякую. Страшенно люблю такі розмаїті речі. Очевидно моя турецька кров теж часом подає свій голос. Адже ж мій пра-пра-прадід був турок, що втік із Туреччини від султана, бо його мали повісити. І тут на Україні одружився із україночкою, і пішли від нього мої предки. Марія Мих. теж любила всякі покраси, як сорока. Оце нас дві такі з усього роду. А решта все були люди серйозні та скромні. А я ще й досі несерйозна.

Крім того такі «апашки» й блискучі дрібниці дуже прикрашають. Велике спасибі за все!

*Е. Винокуров
«Артистизм»*

* * *

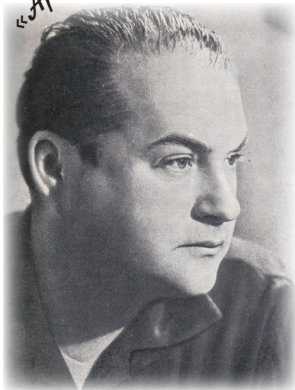
ДО ЗБІРКИ «ПОЕТИ ПРО ТЕАТР»

.....

ЕВГЕНИЙ ВИНОКУРОВ

АРТИСТИЗМ

Прославляю актерство —
Парик, декорацию, грим...
Как я жил, как я терся
По кулисам, актерство, твоим!



... Вот галоши разули,
Разделись, в карман номерок...
И уже в вестибюле
Мы слышим: гремит монолог!

Как в колодце костела
Органа стотрубная медь, —
В том величье актера,
Чтоб мрачно с подмостков греметь.

Скажут: — Бросьте, забава-с!..
Но мы аплодируем с мест
За лукавство, за пафос,
За все разрешающий жест...

Как энергией тела,
Когда дотлевают запал,
Вдруг улыбкой актера
Застывший взрывается зал.

Пусть не громкого роста,
Пусть меч слишком тяжел и щит,
Верим мы в благородство
Тех, кто с эстрады кричит.

Нам, пожившим, матерым
И то не без пользы подчас,
Коль назвался актером, —
Учи! Мы подремаем, учась...

Прославляю за эти
Слова, что подчас пламянят!
И за то, что в буфете
В антракте я пил лимонад

За твои водевили
Тебя не забуду по гроб!

Ноги мне отдавили,
Когда я бежал в гардероб!

При цилиндре, при трости,
Монокль и наследственный тик!..
Прославляю притворство
Притворщиков главных твоих!

Только искра запала,
И вот уж и все ремесло!..
Семя в детстве упало,
И семя, смотри, проросло!

Привставал я из ложи,
И действие я прерывал...
Прославляю за слезы,
Которые я проливал!

... Ждет весь месяц зарплаты!..
При муторном свете кулис
Снимет тогу и латы, —
Да он же потаскан и лыс!

Красен нос его, право!
Да ведь не святой же он, чать.
Так какое же право
Дано ему всех обучать!!

Верить всякому вздору!!
Но я возраженья сниму!
Коль не верить актеру,
Тогда уже верить кому?

Мы уверуем сами
В восторг риторический твой!
Засыпай нас словами, —
Словами засыпь с головой!

... Бог поэзии с лирой,
А около девять сестер...
Жизнь идет, — декламирует,
На то же ведь ты и актер!

Расщепленным фальцетом
Руби наступившую тишь...
Декламируй, — подцепим
Мыслишку какую, глядишь!

К нарисованной ране
Притронься — и сразу же в дрожь!
На немыслимой грани,
Где сходится правда и ложь!

Кровью всей искупая,
Что это всего лишь игра!..
Чтоб слезинка скупая
По глупому гриму текла.

Чтобы краскою синей
Подглазья, а рот чтобы — ал...
Сатанинской гордыней
Чтоб зрителя профиль пугал!

Горло стиснет незримо
Рыданий твоих мастерство!..
Убедительней грима,
Быть может, и нет ничего!

И не ртом уж, а пастью...
Накинутый плащ на плечо!
Искаженное страстью
Актер к нам выносит лицо.

Если ж слово вдруг мимо
Просвищет, как будто копьё,

Ничего: пантомима
Тут сделает дело свое!

Для чего же словами?
И жестом все можно создать!
Да одними бровями
Ты зал приневолишь рыдать!

То, как корчась на дыбе,
То, словно вбегая на луг, —
Сколько мысли в изгибе
Причудливо вскинутых рук!

Как деревья и травы,
Так гнется пред публикой мим.
Были б гибки суставы, —
Что надо изобразим!

Зритель крикнет: — Умора!
Иль вздрогнет, наоборот!..
... Словно кратер, — актера
Дымится трагический рот.

«Юность», №5-1967

9

*листопада,
четвер*

Репетицій мені не виписали – ні на сьогодні, ні на завтра. У суботу ранкова вистава. Реально вийду (якщо вийду?!) на сцену лише наступного тижня. Едліс рефлексує і лається. Я ж маю намір випустити виставу у тому вигляді, **в якому її бачили Наташа Кримова й Анастасьєв**. Який, між іншим, пообіцяв поговорити з Гончаровим – добряк, вірить, що зможе «приборкати норовливого»!..

Нелля з головою в інституті, закохує всіх у Леся Курбаса, і це їй вдається.

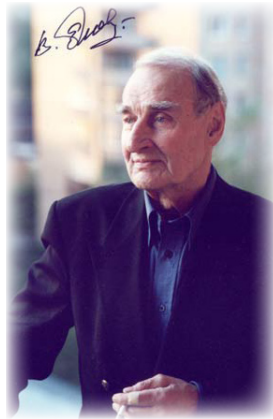
Нелля нагадала, що Світличний чекає від мене турків, на збірку.

Не мала баба клопоту – саме зараз, коли мені ріжуть ви-
ставу! А, може, й слід саме зараз, коли є бодай невеличкий
продих?

14

МХАТ, директор і завіт. Розмови про «Солов'їну ніч» **листопада**
В. Єжова. Запрошення акуратне, «з перспективою»; я взяв
п'єсу й обіцяю подумати.

Між тим п'єсу я прочитав. Зворушлива історія любові
російського сержанта Петра Бородіна до німецької дівчи-
ни Інги, травень 1945. Письмо Єжова майже
кінематографічне, після «Балади про солда-
та» і Ленінської премії він постать помітна.
Однак п'єса все-таки пересічна, прохідна,
особливо – після успіху «Варшавської істо-
рії» Зоріна...

«Солов'їна
ніч»

Ось Петро Бородін лізе на стіну знімати
прапор із свастикию. Епізод для кіно, круп-
ні деталі («Он ставит ногу на узкий выступ,
идуший вокруг стены» т. ін.). Театр мав би пе-
ревести це в іншу пластику, без копіювання
натури, яку можна показати виразно лише
в кіно. Таких речей у п'єсі багато, на сцені не
вийде, якщо – «по-мхатівськи»... А з перетво-
ренням, з виставою вольової форми – туди зараз не лізь...

Лейтенант Федоровський з гітарою – «песенками» –
тип штампований, отож «Ниночка, Катенька и Сашенька»,
які розташувались навколо нього «в довільно живопис-
них для воєннослужащих позах» – теж не раз уже баче-
ний штамп «кар'єрної» війни («кому война, а кому – мать
родна...»).

Ще один момент, надто особистий. Окремі епізоди
(італієць-професор Зізі з концтабора, з візком, де їхне ба-
рахло) переносили мене в мій 1945-й, сліди якого я так
старанно витираю з пам'яті. «Танок маленьких лебедів»
екс-балерин Зізі й Каті зволожив мені очі, тут проблиск
гарної драматургії.

Однак усі три перші картини – лише **підготовка** емоційного тла, настрою. Між тим це вже 30-40 хвилин **вистави**, неприпустима розкіш витрати сценічного часу! Лише в **четвертій** картині Петро **вперше** зустрічає Інгу, лише тут починається те, задля чого п'єса. Та й епізод з водою, рятунок, переслідуваннями – суто кінематографічний, вимагає води, річки, каміння як партнерів по драмі, – натуралізм у театрі є фальш... А тут ще й «внутренній монолог», думки – не кшталт екранних театрів чи кінокоментаря...

Втім, сцени Інги й Петра – це можна поставити, це – акторське. Тут є драма й процес, є пошук вибору, є – почуття... Я про IV і V картини...

А далі – функціональний епізод «Федоровський – Ніночка», якому вона дає ляпаса, а їх «застукав» старший лейтенант. Між тим це фінал I дії, – по суті, його **нема**.

Друга дія розміром, як і належить, менша. Федоровський у свою чергу – «застукав» Петра з Інгою в парку, ховає його автомат, – типовий лиходій... Федоровський ображає Інгу, Петро – («Я просто набил бы тебе морду...»)... Петра арештовують. А тут ще й вийшов наказ – «Что мы в Европе и чтобы советским воинам никаких репутаций не допускать. И насчет всяких дел с немками вплоть до строжайших наказаний»... VIII картина, Бородін на губі. Але над «поганим» Федоровським є «гарний» Тимофеев, старлей – і це відразу знімає драматизм. Федоровський доносить «по начальству» – командуючому. Колесо закрутилося, – але є ще «порядний» полковник Лук'янов, який відсторонює Федоровського. До нього приходить Інга – («Как же тогда жить, если людей будут наказывать за добро?»). І Лук'янов іде на **вчинок**, – демобілізує Петра Бородіна, рятуючи його від трибуналу (!). Лук'янов виписаний **блискуче**.

Фінал: Петро їде додому, прощання з Інгою. Молитва Інги: «Господи, ты все видишь..!»

Розмовляв з Валентином Івановичем; для кіно хепі-енд – річ нормальна, там іншими засобами можна збіль-

шити **внутрішню** напругу, а в театрі краще б вийти на трагічний фінал... Театр – форма великих переживань – Шекспір – Бетховен – Достоевський; подрібнення впливу робить п'єсу **прохідною**. Єзов не погодився: «П'єса піде так, як я її написав, на читанні актори плакали». Аргумент для мене не найголовніший.

Зовсім недавно прочитав «Розколоте небо» Крісти Вольф – кохання Рити Зайдель і Манфреда Герфурта, який хоче втікти від соціалізму до Західного Берліна, а Рита – не може; отже – розлука. Ідея вища за людину. Ніна Новоселицька рецензує цю прозу – звичайно, стає на бік Рити. У якої є перспектива покохати замість Манфреда – «директора вагонобудівного заводу Ернста Вендлянда», який – людина таланту й великої душі, а головне – одностудійний соціалізм...

Модифікація «Любові Ярової», хоч і не в плакатному тренувському стилі – більше психоаналітичних рефлексій, є правда «обох сторін» - проте осад від такої літератури **не найкращий**.

І тут, і у Єзова домінує потаєна ідея дати **позитив** соціалізму, вийти на життєствердження «ладу» в цілому – з посиланням на те, що «в отдельных магазинах нет отдельной колбасы» – «а в остальном, прекрасная маркиза, все хорошо...»

І хоч **така** вистава (у МХАТі!) багато вище піднесла б мій соціальний статус, я **не ставитиму** п'єси В. Єзова «Соловьиная ночь».

Неминучість відмови очевидна. І не тому, що цей проект порушує мої нинішні плани. Їх можна було б і змінити.

Але не зміниш мого ставлення **до нашої реальності**. На цьому **сюжеті** я мусив би зробити щось цілком інше – вразливе, не на один день. Якби Петро Бородин виріс у трагічного героя, який пішов **проти системи** – і загинув (!), я міг би за неї взятися. Інакше з якого боку не заходь, буде випуск зайвої пари з казана...

З ТУРЕЦЬКОЇ
ОРХАН ВЕЛІ
МЕЛІХ ДЖЕВДЕТ АНДАЙ
ОКТАЙ САМІ РИФАТ

*З турецької.
Перекладач*

Переклади:
*Івана Світличного
Олександра Гануся
Леся Танюка*



Орхан Велі

ПОЕТ ВИСОКОЇ НАСНАГИ

Лише тридцять шість років прожив на світі Орхан Велі, лідатний турецький поет і перекладач. Його яскрава й самобутня творчість гідно продовжує, точніше розвиває далі той плідний новий напрямок у поезії, початок якому поклав у двадцятих роках нашого століття тоді ще зовсім молодий поет-революціонер Назим Хікмет. Ще коротшим було творче життя Орхана Велі — якихось два десятиліття. Проте й за ці недовгі роки він залишив глибокий слід у турецькій літературі. «Орхан Велі не є поетом тихим і непомітним, — писалося про нього за три роки до його смерті у стамбульському літературно-художньому журналі «Варлик». — Майже кожний його вірш скрізь викликає інтерес, всілякі розмови і сприймається із захватом».

Орхан Велі (Каник) народився 13 квітня 1914 р. у Стамбулі в сім'ї відомого в свій час турецького музиканта Мехмета Велі-бея. Дитинство поета минуло переважно в Стамбулі, серед ремісників, торгівців, робітників. Там-таки він почав ходити до школи. 1925 р. сім'я Мехмета Велі переїхала до Анкари, де Орхан закінчив п'ятий клас початкової школи і вступив до ліцею.

Саме тоді починається серйозне захоплення майбутнього поета літературою і мистецтвом. Він багато читає. Його особливо

полонять високохудожні мелодійні вірші відомого в Туреччині поета початку 20-го ст. Ях'ї Кемаля, якого сучасні йому критики називали «кращим майстром турецької поезії». Згодом допитливий підліток і сам береться за перо. У журналі «Чоджук Дюньяси» з'являється його перше оповідання.

В ліцейські роки Орхан Велі здружується із своїм ровесником Октаєм Рифатом (Хорозчу) і на рік молодшим за себе Меліхом Джевдетом (Андаєм), які також виявляли неабиякий інтерес і любов до рідної літератури. Троє друзів згодом почали видавати журнал ліцейстів «Сесіміз», брали активну участь у самодіяльних виставах перших юнацьких п'єс Орхана Велі («Лікар Іхсан» та ін) і навіть виступали як актори в п'єсах французьких класиків (зокрема Мольєра), що їх показували в Анкарському народному будинку. Відтоді він полюбив театр і за роки своєї творчої діяльності переклав чимало п'єс французьких авторів.

Закінчивши ліцей, Орхан Велі 1932 р. вступає на літературний факультет Стамбульського університету, але скрутний матеріальний стан змушує його поєднувати навчання з роботою в Галатасарайському ліцеї. Через три роки, так і не закінчивши університету, він повертається до батьків в Анкару і влаштовується на роботу в департамент пошти й телеграфу. В 1942 – 1945 рр. служив в армії, а після демобілізації ще два роки працював службовцем в одному з міністерств.

Творчий доробок Орхана Велі досить різноманітний. Крім п'єс, він переклав десятки творів видатних французьких та російських письменників – Чехова і Гоголя, Лафонтена і Альфреда де Мюссе, Арагона й Елюара. Чудовим майстром поетичної техніки він показав себе в перекладах віршів неперевершеного класика народів Сходу Омара Хайяма.

Поетична спадщина Орхана Велі – це 156 віршів; багато з них є чудовими зразками сучасної турецької поезії, яка нерідко виливається у форму вільного вірша з більше або менше віддаленими внутрішніми римами. Прагнучи бути найбільш зрозумілим для народу, Орхан Велі наполегливо працював над формою своїх віршів, досягаючи граничної лаконічності і водночас ясності образу. Не дивно, отже, що деякі його поетичні рядки сприймаються в Туреччині як широковідомі в народі крилаті слова та прислів'я. Особливо популярним став вислів «Жаль мені Сулеймана-

ефенді, жаль» – прикінцевий рядок з його «Епітафії-1». Поетове «Сулейман-ефенді...» ось уже два десятки років вживається як узагальнюючий образ простої людини. Саме вона, ця «непомітна людина», що постійно турбується про шматок хліба і місце для ночівлі, про черевики і роботу, про ліки і лікарню, владно вийшла в поезію Орхана Велі на правах її головного героя.

Не чужа поетові й високохудожня лірика, яка втілюється у нього в цілком конкретні, реальні, так би мовити земні поняття й образи, близькі й зрозумілі читачеві з народу. В його поезії ми не знайдемо й рядка, написаного в стилі традиційної східної пишномовності з нагромадженням кучерявих епітетів та порівнянь, що вважалося свого часу ознакою талановитості поета. До кращих ліричних творів Орхана Велі можна віднести вірші «Стамбул я чую», «Жити», мініатюру «Квітень» тощо.

Багато які поетові твори мають відчутний політичний підтекст, що робить їх особливо вагомими в соціально-економічному плані.

Щоб переконатися в цьому, досить ознайомитись із такими віршами, як «Для вас», «Безплатно», «Задля вітчизни».

Перші кроки Орхана Велі на ниві літературної діяльності були позначені деяким впливом антинародного в своїй основі модернізму і так званого «сюрреалізму» капіталістичного Заходу. Проте справжній поет Орхан Велі був серед тих, хто незабаром відійшов од усіх цих модерністів, сюрреалістів та ін. «Я їх тепер не люблю, – одверто казав він. – З погляду форми вважаю їх слабкими. Я черпаю насагу з народної творчості». У цих словах – весь Орхан Велі, котрий вийшов з народу і прагнув чесно працювати для нього.

Саме через це Орхан Велі ще за свого життя не уникнув злісних нападок з боку турецьких реакціонерів.

Вони оголосили його антинаціональним поетом, звинувачуючи в тому, що, мовляв, ідейні засади його творчості своїм корінням «сягають за кордон». «Я добре знаю, – писав з цього приводу Орхан Велі, – проти кого пантюркістські мракобіси видумали вислів «коріння за кордоном» і тим завдали страшної шкоди нашій країні». І далі: «Відсутність свободи зв'язує літератора по руках і ногах. Додайте до цього, що кожного, хто намагається писати про народ, хто хоче витягнути його із злиднів, засуджують і таврують як комуністів, лівих тощо».

Таким був Орхан Велі, один з провідних поетів нового напрямку турецької поезії. Його багатогранна діяльність ще й досі привертає до себе увагу літературної критики, викликає суперечки, по-різному оцінюється дослідниками.

Помер поет 14 листопада 1950 р. Нині демократично настроєна літературна молодь Туреччини бере собі на озброєння все те краще, що залишив по собі Орхан Велі і, навчаючись у нього, розвиває далі прогресивні паростки сучасної турецької літератури.

Олександр ГАНУСЕЦЬ

(Всесвіт, 1964, №12)

ОРХАН ВЕЛІ

ЖИТИ

I

Знаю: жити нелегко. Нелегко закоханим
Співати, над прірвою стоячи,
Ночі любити, блукаючи під небом зоряним,
і дні, блукаючи під світлом сонячним.
Мати вільним, ну, хоча б півдня безхмарного,
Глянути на гору Чамлиджа в блакиті
З синього Босфору, із тисячобарвного,—
Тут забути можна все на світі.

II

Знаю: жити нелегко.
Але ж погляньте: померла людина,
А постіль від неї ще довго тепла,
А в того ще йде на руці годинник.
Нелегко жити на світі, брате,
А чи легше вмирати?
Нелегко білий світ покидати...

СТАМБУЛ Я ЧУЮ

Стамбул я чую. Я заплющив очі.
Переді мною вітер повіває.
Ледь-ледь гойдає
На вітах листя злегка,
І десь далеко-далеко
Воду розвозять — чую дзенькіт дзвіночків.
Стамбул я чую. Я заплющив очі.

Стамбул я чую. Я заплющив очі.
Птахи літають
Ген високо в небі
І з криком, з гамором.
Рибалки тягнуть невід.
Ногами жінка у воді хлюпоче.
Стамбул я чую. Я заплющив очі.

Стамбул я чую. Я заплющив очі.
Вечірня, з прохолодою, пора;
Вже голуби злетілись по дворах,
І чути стукіт молотів із порту,
Весняний вітер дме, і чути запах поту,
І горобці цвірінькають на площі.
Стамбул я чую. Я заплющив очі.

Стамбул я чую. Я заплющив очі.
Тут віє хмільним світом давнини.
Тут білі вілли і старі хліви, де замкнено човни.
Тут шурхіт леготу лоскоче.
Стамбул я чую. Я заплющив очі.

Стамбул я чую. Я заплющив очі.
Красуня пропливає тротуаром.
Їз рук її троянда сипле жаром
А вулиця співає

розмовляє,
лається,
регоче...

Стамбул я чую. Я заплющив очі.

Стамбул я чую. Я заплющив очі.
І сукня в тебе ружами тріпоче:
Гарячі губи в тебе, лоб вологий.
Встає з-за саду місяць круторогий.
Я все по серцю по твоїм відчую...
Стамбул я чую.

ДО РАНКУ

І чого я від них натерпівся, боже!
Ці поети, їй-право, від закоханих гірше.
Де це чувано, люди, хіба таки можна –
Ніч цілісіньку длубатися над куценьким віршем?
Та й чи можна почути так раптом, зненацька,
Пісню дахів, мелодію димарів?
Або те, як мурашки носять зернята
В засіки свої від зорі до зорі?
Чи не краще до ранку діждатися, справді,
Щоб свої заяложені рими відправити
Десь на звалище, на смітник?

А шайтан мене вчить:
«Ти вікно відчини
І кричи, і кричи, хоч до ранку кричи».

ДЛЯ ВАС

Для вас, брати мої, для вас,
Усе, що є, – для вас.
І день для вас, і ніч для вас,
І сонця щедрого проміння,
І місяця мерехтіння,
І листя вологе,
І мрії й тривоги,
І в сонячнім сяєві зелень полів,
І сік червонястих плодів,

І ніжний стан під трепетною рукою,
І тепле тіло,
Розімліле
На ложі в тихім супокої.
Вітання всі для вас.
Для вас, брати,
Гойдають щоглами порти.
Для вас і назви днів,
І кольори човнів.
Для вас і ноги поштаря,
І руки гончара,
І піт із їхнього чола,
Й на фронті — кулі без числа.
Могили, обеліски, рани,
І смертні вироки й кайдани —
Для вас,
Усе для вас.

*З турецької переклали
О. Ганусець та І. Світличний*

ХВИЛІ

I

Ні олівця, ні паперу, власне,
Не треба зовсім мені для щастя.
Палю цигарку — в серпанку димнім
Я відкриваю видіння дивні,
І бачу світ, мов на картині.

Я йду — і море до себе манить,
А берег не відпускає на воду,
А щось у повітрі хмільне і п'яне
П'янить і з розуму зводить.

Знаю: неправда то все, неправда,
Неправда, що став я вже пароплавом,
Що краплі моря в мене на остові,

Що в мене в щоглах гудуть норд-ости
І що двигун не виходить з ладу —
Все те неправда.

А все ж
Чудово жити на світі.
Чудово, друзі, в диму-блакиті
П'яніти щастям, як від вина,
І від шкоринки від кавуна,
І від дерев, що у небо йдуть,
І від серпанку, яким щоранку
Оповиваються сливи в саду,
І від серпанку, і від туману,
Пахощів, тіней, барв і кохання...

II

Ні олівця, ні паперу, власне,
Не треба зовсім мені для щастя.
Все це дурниці. Все це неправда.
Бо я не човен, не пароплав я.

Там і тоді я повинен бути,
Де люди не кавунами щасливі
І не серпанком-димом на сливі,
А тим, що вони — люди.

МОЯ ТІНЬ

Остогидло мені: роками
Волочиться тінь під ногами.
Спасу від неї нема!
Пожити нам з нею отак би:
Я — сам,
А вона — сама.

*З турецької переклав
І. Світличний*

РУСАЛКА

Чи, справді, от-от із морського дна вона?
Пахнули всю ніч, до ранку до самого,
пахнули морем волосся і губи,
і здіймалися хвилями груди.

Знаю я: дуже вона бідувала,
та тільки виду не подавала,
тільки співала ніжно мені
тихі свої пісні.

І хто те знає, чому вона, бідна,
Навчилася, вміє, що вона звідала
Там, живучи у Босфорі, в синьому морі.

Чи невід латати, в море закидати,
риб вибирати; чи вудки робити,
живців ловити, човен смолити.
Але колючих риб приручити
несила мені.

Дивився їй в очі, і бачив я тої ночі,
яке то диво, як в морі народжуються дні.
Коси її — як хвилі,
І я на хвилях гойдався вві сні.

1943.

ТИ ЙДЕШ ВОЮВАТИ

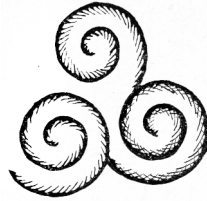
Рудий хлопчиську, ти йдеш воювати!
Вертайся здоровим, вертайся скоро.
Хай на губах твоїх буде море,
А вії — хай будуть солонуваті.

Рудий хлопчиську, ти йдеш воювати!

*З турецької переклав
О. Ганусець*

МЕЛІХ ДЖЕВДЕТ АНДАЙ

ТЕЛЕГРАФ

Джахиту Симки Таранджу

Тобі не спиться.
Будить тебе
Країни багатоголосся.
Прокинешся ти й писати почнеш,
Але не так,
Як колись велося —
Як телеграф,
Голоси розмаїті
Ловитимеш і передаватимеш ти,
І сон не зморить тебе, допоки
Країна твоя не постане з руїн,
Допоки не буде згоди на світі, —
Не спи!
Бо наче в темряві дзвін
Ти мусиш бити вночі на сполох,
Щоб вибухнув день —

Відвертий,
Ясний,
Міцний.

І ти
Заради цієї мети
Дзвони!

ЗВІДКИ?

З'явилося сонце, з'явився — місяць
З'явилась — рослинність, а потім — звірі.
І тільки по тому постала людина,
І після тривалої праці й зусиль
З'явилося — Слово.
Питання в задачі —
А звідки
А звідки з'явилась Олжа?

ПРИВАТНИЙ ДІМ

Двоповерховий він був учора,
Триповерховий — нині.
Дивишся — знову зводиться вгору.
Стає до стіни стіна.
Панове, прогрес у нашій країні!
Підноситься вгору вона!

ЖИВЕШ ТИ СЕРЕД СКАРБІВ

Октаю

Мехмеде, живеш ти серед скарбів:
Все є під твоєю землею —
Вугілля, залізо, золото й мідь —
Все — твоє!
Все — твоє!
Добувай якомога більше з неї —
І все, що здобудеш -
Твоє!

*Переклав з турецької
Лесь Танюк*

ОРХАН ВЕЛІ КАНИК



МАНГАЛ

Біля брами мангал горів
У вечірнім присмерку. Крім
Задухи та диму гіркого.
Не було навколо нічого.

В годину важку
вугілля достаток
Радістю повнив душу хлоп'яти –
Друга мого Октая Рифата.
Мюневер Ханім, його мати,
Варила рибу та опахалом
Від ніжних поетових ніздрів гнала
Дим жаркого мангала.

ПОДОРОЖ

Хороше бути вербою.
Коли на останній станції
Зупиниться поїзд наш,
Я хотів би
Вербою стати
І дивитись в річковий міраж.

ВІРШІ З ДОРОГИ

I

Коли в дорозі хто,
Зірки
Ведуть німі розмови з ним,

І присмак тих розмов гіркий —
На тім, про що вони мовчать,
Нудьги й нерадості печать.

II

Як вип'єш ввечері
Вина —
Весела пісня й голосна.
А заспівай її в дорозі
Біля вагонного вікна —
І вже вона
Сумна.

ВЕЧІР У МОЄМУ КВАРТАЛІ

Заходить сонце помалу-малу,
Тремтить напівсонна душа кварталу.
У тінь уступили дахи далекі,
Акація, геть очамріла від спеки,
Знаки життя подає — вона
Тягне віти свої до вікна.

Добіг вітерець холодком з оболоні,
Приходять до тями будинки солоні,
Сідають на призьби з шиттям невістки,
З роботи вертаються чоловіки.

І оживає вечірній квартал —
Цокіт підборів, гамір і шал,
Усміх, цілунки та ніжні слова,
Тіло млосно відпочива.

Вечір — немов благодаті вість.
Кожен із нас тут — неначе гість
З іншого світу, куди на загин
Перед світанком повернеться він...

ВИСОТА

Птахи пролітають під хмарами,
Дош омива їм крила
Птахи пролітають над поїздом –
Поїзд вмиває злива.
Птахи пролітають над ніччю
Білим, як сніг, ключем...
У вирій летять, до місяця –
Сонце встає над дощем.

ДРУЖИНІ

Затишно в нашому домі з тобою,
Кожен покій за тобою в'яне...
В захваті я, прокидаючись вранці
Поруч з тобою, мій талісмане!

Ми наче яблуко,
 навпіл розрізане,
Ти – половина –
 і я – половина;
Служать нам ковдрою
 дні наші й ночі,
Люба моя,
 кохана,
 єдина...

Насамоті ми серед дороги,
Котра нас веде до самих себ .
Щастя – трава, що лягає нам в ноги,
Сонце – і небо вгорі голубе.

РИБАКИ

Коли нас туга запряже в супрягу
І морем нам запахне в нашій хаті,
Ми відкладаєм Піквіка-добрягу
І беремо романи про піратів.

А рибак співа пісень
Всеньку ніч і цілий день
Про свою хатинку
І про свою жінку

Марить-мріє рибачок
Упіймати на гачок
Пару-трійку зірочок!

Час домів – година пізня,
там, за обрієм – земля...
І потомленого пісня
Про кохану звеселя.

ХЛІБ

На кінчику мого язика – ім'я найвірнішого друга,
І хмарки у моєму спогаді мерехтять химерними формами...
Благо мені лежати на траві обличчям до неба –
Всесвіт вбираю у себе я, прагне безмежжя душа.
В жмені у мене – хліб, теплий хліб і пречистий
А наді мною – осінь, гарна, як спогад мій...
І зринає в мені забута дитяча пісня,
Котра мене повертає додому крізь ці хмарки...

* * *

Серцем сколошканий, вкинутий в шал,
Весь я в думках про дарований шанс;
Завтра я мушу йти на причал,
Завтра зійде з корабля Ренесанс.

Як виглядатиме? Взутим чи босим?
Вбраний панкóм – чи звичайним матросом?
Звідки він вийде? З каюти? Чи з трюму?
З глуфом в очах, а чи сповнений суму?
Може, коханцем хмільним і веселим?
Може, міністром з ціпком і портфелем?
Може, він фокусник в жовтій перуці?
Чи кочегар із сергою у вусі?
Тихий чернець чи занозистий денді?
Вічно мінливий – чи *modus vivendi*?

Як там не є, але маємо шанс:
Завтра зійде з корабля Ренесанс.

МОЄ ЛІЖКО

Як не любити мені мого ліжка?
Тут наша єдність і заповідь Божа!
Наскрізь, любове, ти нас пропекла!
Ліжкові нашому – слава й хвала!

КОЛИСКОВА ДЛЯ ДУРСУНА

Здрастуй, Дурсунчику мій, і рости.
Бачиш – вода.
Світло.
І – ти.
Все це – наш всесвіт, Дурсунчику любий,
Всесвіт любові – і всесвіт згуби.
Чого тут, Дурсунчику, тільки нема!
Бачиш – гвинтівка.
А там – тюрма.

Не бійся, Дурсунчику, спи і рости!
Всесвіт – усі ми; це я і ти.

Всесвіт – це мами,
Що завжди з нами, –
Хоробрі, – бо в пеклі хвороб і смертей
Народжують нам хоробрих дітей.

Спи, хоробрий Дурсуне й рости;
Всесвіт – це ти.

ЛІРИЗМ

Орханові Велі

Ліризм, ліризм, понад усе – ліризм!
Матерія, Христос, Сарданапал, –
Усе було пізніше – верх і низ;
Спочатку був ліризм, начало всіх начал!

Голодний, ситий, правий чи лівак –
Спочатку був ліризм,
бо він – від Бога знак.

Ліризм – часом підносить до хмар,
Часом – дурний, як слуп.
Часом – омар.
Часом – квасолевий суп.

Ліризм – поет,
Ліризм – від абетки;
Часом – жилет,
Часом – рукави від жилетки.

Суп з квасолі –
ліризм села;
перцеві й солі
в ньому хвала!

Гуляй – не хочу,
 Ліризм – не завада:
 Ліризм – Сулукулу*,
 Ліризм – Бююкада**,
 Ліризм – не знаючи броду,
 Ліризм – дешевший за воду.
 Ліризм – найперші й найкращі,
 Але – у левиній паші.



ОКТАЙ САМІ РИФАТ

ХЛІБ ТА ЗОРІ

На колінах хліб тримаю,
 А зірки – в безодні неба.
 Я відламую окраєць,
 А дивлюсь на зорі в небі.
 І все сплутавши, з'їдаю
 Замість хліба зорі з неба.

(варіант)

Хліб у мене на колінах,
 А зірки – в безодні неба.
 Я відламую хлібину
 А дивлюсь на зорі в небі,
 І, забувшись на хвилину,
 Їм не хліб, а зорі в небі.

* Улюблені місця для прогулянок «золотої молоді» на околиці Стамбула.

ЗАПОВІТ

Люби воду,
Що в горлі твоїм булькотить,
Не мели казна-що про небесну блакить,
А просто
Люби небо,
Що у вікно загляда.
Люби квітучий мигдаль,
І кімнату, сонцем осяяну,
І вулицю занехаяну,
Таке життя, —
Пульсуючи в жилах,
Повнить радістю душу тобі.
Червоний, зелений, білий,
Рожевий колір люби.
Серце Твоє, людино,
Вистояло під бурями:
Сердиться,
Долю виборює
І тремтить від обурення.

Гнів народу
В його боротьбі
І страшну веселість
Люби;
Вони — ознака доби.
Сонце гріє лише живих,
Сонце люби.

Істамбулійська блакить,
 О блакить,
 О блакить.
Зранку сьогодні блукаєш ти
Наче дівчина, берегом моря,
І кокетливо сукня твоя шелестить,
 О синьоока
 Глибока
 Блакить.

МИША Й ЛЮДИ

Ти мишоловці подякуй,
Мишо,
І не дивись на мене
Так хижо,
Ніби око я вибив тобі,
Шкіру здер,
Чи лапу відбив.

Я міг би тебе відшмагати ремінцем,
Гасом облити,
А потім спалити,
Або закопати в землю живцем.

Руку на серце поклавши,
Щиро мені скажи-но:
— Хіба я повісив твою дружину?
— Хіба дітей я твоїх забив?
— Хіба підпалив твою хату?

Ні, мишеня, нічого
Такого я не зробив.
Це так.
Але порадій з того,
Що маємо ми мишоловку —
— не танк,
— не літак,
— не гармату.

КЕЛИХ

Рибальська кав'ярня на острові.
Все навколо молочносинє.
Чом же тоскно мені, апостоле?
Чого нам усім, апостоле, треба?
На тарілці моїй — хмарина,
В келиху — небо.

ЛАСТІВКА

Телеграфні стовпи, що біжать перед нами,
Асоціюються з ластівками;
А ластівки – з сільськими шляхами.
І часом нагадують ластівки
Про хату мою, де живуть батьки.

*Переклав з турецької
Лесь Танюк*

**П'ятниця,
10
листопада**

*«Мертва зона
Гуцала»*

Уперше прочитав «Мертву зону» Гуцала у «Вітчизні», і враження було непросте: люди виразні, стиль блискучий, мова – з глибин. Однак ці люди не пов'язані між собою **дією**, домінує описовість. Таких хлопців, як Гуцало й Дрозд, просто необхідно **провести крізь театр**, аби вони зрозуміли, що таке вплив, дія, активність. Проблема всієї української прози – стилізм; лаври Олеся Гончара не дають їм спокою.

Тепер перечитав «Мертву зону» в «Сучасності», дев'яте число – подивився на нього вже якось інакше. І про Вільготу, який майнув до Махна, і про голих і босих Чернег, які «живуть весело»...

Однак є в мені «але» стосовно цієї прози. Маю спротив до прози воєнних часів та повоєнних. Цей період мені особливо болить, я постійно сперечаюсь з **усім**, що про ці часи написано, і спроби розмалювати це **жанрово** викликають почуття, що автори **не проживають** того, про що пишуть. Гуцало мій побратим, це талант самородний, у слова не грається, як Володя Яворівський.

Винятком стала «Гордина» Ступака, – може тому, що то цілком новий пласт, інша етика?

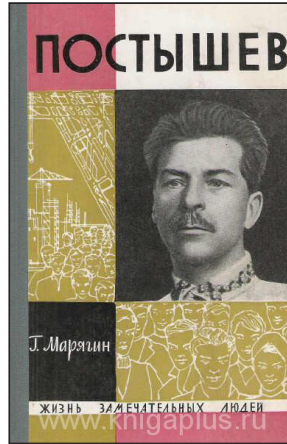
Гуцало почав як поет, маю його збірку «Зелена радість конвалій»; але ввійшов він мені в душу не віршами, а прозою – «Люди серед людей». Він мені подарував книжечку особисто, я прочитав, і ми довго про неї говорили, **амбівалентно**. Остання збірка – «Хустина шовку зеленого» – торішня, трохи згладжена, «Мертва зона» – з глибини.

Про Павла Постишева, на відміну його легенди:

Однак найактивнішим великодержавником серед керівників КП(б)У був секретар Харківського окружкому і ЦК КП(б)У, член політбюро ЦК КП(б)У Павло Постишев – дрібний конторник з Іваново-Вознесенська, старий член партії, обмежена, але амбітна людина. Постишев легко став знаряддям антиукраїнських елементів в апараті КП(б)У. Спочатку незначний партійний працівник у Києві, він швидко став секретарем Київського окружкому, членом політбюро і секретарем ЦК КП(б)У. Малопомітна людина в роки воєнної боротьби за радянську владу, Постишев робить головолонну кар'єру саме тоді, коли талановитих і жертвених робітників-більшовиків Сталін викидав з партії за незалежне думання, яке звалось «опозицією». Постишев не думав незалежно, а так, як подобалося Сталінові. Він належав до тої самої категорії сталінських висуванців, як і Хрушов, на яких у партії не було попиту, коли в керівництво висувалися здібні, відважні, незалежно думаючі революціонери. Але у відміну від Хрушова Постишев був набагато жорстокішим і безогляднішим. Він увійшов в історію як винищувач мільйонів українців під час голоду 1933 року, як погромник українського культурного відродження. У роки українізації Постишев був основною фігурою в КП(б)У, яка протилася українізації.

Дмитро Марченко як русифікатор, права рука Постишева. Син священника з Курщини, в нього дійшло до конфлікту з Скрипником. Але усувати Скрипника, тобто зривати українізацію у двадцяті роки не було можливо, тому в 1930 році забрали з України Постишева; але забрали з великим підвищенням – він став одним із секретарів ЦК ВКП(б). Слідом за Постишевим мусив покинути Харків і Д. Марченко з усім своїм великодержавницьким штабом. Ні одного висуванця з України Москва не зустрічала з таким тріумфом ні до того, ні після того, як Постишева.

ст. 72-73.



Кипріян Кіркїж як противник українізації, член політбюро ЦК КП(б)У в 1925-1927 роки, старий більшовик-робітник, латиш з Риги. На початку тридцятих років зник з ацени керівників.

Лазар Каганович як організатор українізації.



У проведенні українізації Каганович ніколи не виходив поза рамки, приписані йому Сталіним. Але ці рамки були в той час досить широкі – Каганович був покликаний ламати перешкоди на шляху українізації; тому він увійшов в історію Радянської України як постать, що сприяла відродженню української нації (ст. 74).

Далі йдуть «але» – особливості натури. (К. був перехідним типом від старого більшовика-ідеаліста до безпринципного апаратника-кар'єриста... Приєднувався до опозиції Троцького. Потім зрадив Троцького, перейшов на працю до апарату ЦК РКП(б) і став правою рукою Сталіна в поборюванні троцькістської опозиції (75).

Каганович–Шумський:

Цей конфлікт Каганович перетворив у націоналістичний ухил – «шумськізм», але в дійсності нікого ухилу не було. Справа з «шумськізмом» представляється так: Шумський вважав призначення Кагановича першим секретарем ЦК КП(б)У неправильним, протирічним рішенням XII з'їзду РКП(б), який вимагав, щоб «органи національних республік...будувались переважно із людей місцевих». Призначення Кагановича на Україну також протирічило, на думку Шумського, заповітові Леніна, який рекомендував доручати справу «націоналізації» республік тільки «націоналам» («Коммунист», ч.9, 30.VI.1956). На цій підставі Шумський висунув проект обрати першим секретарем ЦК КП(б)У Власа Чубаря, який у той час був головою Ради Народних Комісарів УРСР, а головою раднаркому обрати колишнього боротьбіста Григорія Гринька, який був тоді головою Держплану УРСР і заступником Чубаря. (Л.Т. Він розповів про цей план колишньому боротьбістові А. Хвилі, а той

«здав» його Кагановичу). Відразу був викритий і національний ухил у КП(б)У – «шумськізм», а в 1927 році Шумський був звільнений з посту наркома освіти УРСР, і на його місце призначено М. Скрипника. Шумського вислали до Москви, призначили на голову профспілки освіти. Пізніше його деградовано далі – ректором Ленінградського ін-ту народного господарства, а ще пізніше – розстріляно.

А. Хвиля пішов угору – керівником відділу пропаганди.

КАГАНОВИЧ–ШУМСЬКИЙ–КПЗУ

...на оборону Шумського став весь ЦК компартії Зах. України. Цих підпільників-революціонерів вразив несправедливий і безпринципний підхід Кагановича до справи Шумського. Тоді Каганович (очевидно, за підтримки Сталіна, який боронив не тільки свого ставленика на Україні, але й власний авторитет) домігся через Комінтерн розпуску КПЗУ. Спершися тільки на двох членів ЦК КПЗУ (Мінця і Шапіро) – проти десяти, Каганович довів до розпаду КПЗУ. І тут яснішою стала лінія Сталіна-Кагановича також у КП(б)У: не допустити, щоб цією партією керували українці.

З двох членів ЦК КПЗУ Каганович створив фракцію, яка домагалась обвинувачення більшості ЦК в українському націоналізмі і усунення цієї більшості... Фактично опозиція орієнтувала КПЗУ на москвофільські елементи у «Сельробі» (політична організація, масова, керована КПЗУ). Микола Скрипник зазначав на засіданні політбюро ЦК КП(б)У, що «розкол у «Сельробі» лежить не на ЦК КПЗУ, а на совісті Кагановича» (Є.М. Галушко. «Нариси історії КПЗУ» (1919-1928). Вид-во Львівського університету, 1965, с. 226.

Цікаві моменти про те, як Каганович висував на посади боротьбистів (Чабай у Полтаві, Мусульбас в Одесі, Маркітан у Чернігові). Секретарем ЦК з культури призначено Панаса Любченка, його ж поставлено на газету «Комуніст». Михайла Полоза призначено наркомом фінансів, витягнув нагору Афанасія Буценка, Євгена Касьяненка.

Позитив українізації – ст. 78-83.

Іван Майстренко. «Сторінки з історії КПУ».

Недавно після однієї з «Вдов» піймав мене добряга Костомолоцький. Славний і кумедний Костомолоцький, який починав у Мейсрхольда і який знаменитий своїми дружніми шаржами. Актор він на епізоди (йому 70), людина відкрита й наївна як дитя. І раптом почав умовляти мене «поставить что-нибудь по мотивам Демьяна Бедного». Чому? По-перше, Дем'ян Бедний – «раешник» и баснописец, человек удивительной судьбы, битый и расхваленный... І таке далі. «А я бы к этому представлению рисунки сделал – у меня их вагон».

Костомолоцький настільки милий чоловік, що я не зміг розчарувати його своєю негіддю до Дем'яна Бедного з його фейлетонами і політичними репризами «Вреди, голубушка, вреди. Работы много впереди!» Перед зором моїм стояла бочка, в якій спалили Каплан – «у присутності поета Дем'яна Бедного». Глянув оце в перший том «Л.Э.» – там прихильний до нього А.Г. Цейтлін, якому дали на Бедного **десять** колонок (майже як на Горького!), уже в першій колонці пише: «Начав... в 1912 году свое сотрудничество в «Современном мире», Бедный превращается в присяжного фельетониста большевистской прессы».

Є там і його портрет у сталінському френчі – бідний пролетаріат, якщо має в захисниках таке «фізіономордіє»!

Один лише раз Б. «помилився» – і трапив у халепу. Маючи від «пролетарського походження» (хоч звідки у бідного селянина лакейське прізвище Придворов?) нелюбов до російського класичного начала як факту **буржуазного**, він підсунув Таїрову лібрето пародійного фарсу-опери «Богатыри» на музику Бородіна. Виставу Таїрова заборонили – незважаючи на всі заслуги «придворного» пііта. Після чого він помітно скис і поступово вийшов у тираж.



Дем'ян Бедний

Тепер, згадуючи цю розмову, доходжу висновку, що Костомолоцький просто-напросто націлював мене на створення **політичного мюзік-холлу**, – колись він у ньому був знаменитий! А що нової літератури старий не знає, то й здалося йому найбезпечнішим **нафарширувати** давні «хохми» Дем'яна Бедного новими шпильками, до яких, він побачив, я охочий. Бо Дем'ян Бедний теж починав «мюзикхольно»...

Костомолоцький

Не вийде.

Бо найвразливіше в цій ідеї відродження «політичного кабаре» – постать самого Бедного.

З його примітивно-класовим підходом і скабресними жартами.

Костомолоцький, правда, розповідав, що у Дем'яна Бедного була одна з найкращих в Москві бібліотек...

Можливо.

Я б не здивувався, якби ми дізнались, що формував він її, користуючись чекістськими каналами, і конфіскація книг арештованих була нормою життя. Куди потрапляла потім ця література (унікальна, бо унікалами були її власники!) – знали хіба Дем'яни Бедные, «мужики вредные».

Смерть дає підставу змінювати думку про померлих. Мабуть, Костомолоцький знав його особисто чи навіть приятелював, і мої рефлексії були б йому незвичні. Перевів розмову на жарт і не став розчаровувати старого своїм **абсолютним** запереченням Дем'яна Бедного.

Абсолютним.

Кримські татари – сьогодні, мабуть, найбільш організована опозиція. Указ, якого вони так домагались – 21 червня їхню делегацію прийняли Андропов-Руденко-Щелоков – вийшов і вже діє. Це Указ під числом 493, який відміння їм звинувачення у зраді батьківщини й **неохоче** дозволяє в'їзд до Криму. Однак усе обставлено з такими

**Субота,
11
листопада**

«але», що «до діла від думок далеко ще чвалати». Тобто татарам дозволено селитися по всій території Союзу – отже, і в Криму. Звичайно, гальмує все кримська «контора» – на те є десятки підзаконних актів.

Сьогодні дізнався, що туди виїхало біля тисячі родин – на разі це до п'яти тисяч людей! Прописатися дозволили тільки **одній** родині! Ніби існує і таємне розпорядження – не брати кримських татар на роботу...

Влада дочекається великої пожежі.

Про все це ми говорили з Олександром Євграфовичем К-м^{*}. Крім всього іншого, він розпитував про арешт В'ячеслава Чорновола.

Розповів йому про п'єсу Ідзиковського^{**}. Він дуже нею зацікавився.

**Неділя,
12
листопада**

Шнітке

Альфред: проблема з фільмом Аскольдова на студії Горького, з його музикою до фільму. Чіпляються бозна до чого, але за тим, переконаний Шнітке, стоїть примітивний антисемітизм.

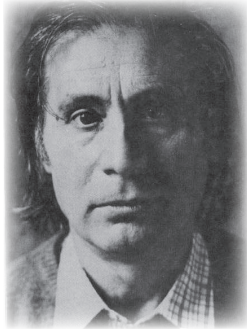
– Я не єврей, но еще немного, и я захочу стать евреем. Сегодня Клебанов – за оперу «Коммунист» – в огромном почете, но до сих пор ни в одном словаре не найдете, что он написал симфонию «Бабий Яр», за что его зачислили в буржуазные националисты, не знаю уж, украинские или еврейские. Я сейчас много пишу о Шостаковиче, в «Музыке и современности» было, я Вам давал читать, об оркестровой полифонии, выходит сборник, там подробнее будет.

Но Вы помните историю с «Бабьим Яром» Евтушенко? Шостакович переложил его стихи на музыку – и что? И все? Исчез Шостакович, надолго! Тринадцатую симфонию вон как хвалили, а вы ее слышите спустя пять лет?

* О.Є. Костерін. Між іншим, письменник, писав про громадянську війну, є в Л.Є. т. 5 (Л.Т.)

** Тобто про роботу І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація». (Л. Т.)

Так я дізнався, як його «підставив» Шостакович. Ансимов запропонував Шостаковичу написати щось на зразок модерної опери про льотчика, який скинув бомбу на Хіросіму, а потім, здається, збожеволів. Про Клода Ізерлі (щось такого потім зробив у драмі Левада, і невдало). Шостакович відмовився й порадив Ансиму Альфреда Шнітке.



А. Шнітке

Альфред – це ще було до нашої зустрічі в ЦДТ – написав, – саме оперу, і модерну, під назвою «Одинадцята заповідь». І зараз дуже втішений тим, що її тоді не поставили. Чому? Він – вважає, по молодості – писав весь той додекафонний сумбур, всю шизофренію – **як негатив**, – того вимагав Ансимов, котрий твердо стояв на **реалістичних** позиціях. Й Альфред, згнітивши серце, погодився – насправді ж додекафонна техніка все більше й більше входила потім в його **норму**; сьогодні він розповідав мені про свій опус відсторонено, з пташиного лету, **жаліючи** недоумкуватість театру в цілому й тодішнього Ансимова зокрема. Наше «Гус. перо» стало для нього вправою на театральне хуліганство, на зміщення стилів і фактур, на відверту й добре продуману еkleктику... У «Вдові полковника» він цього не повторив, там чітко витримано пародію на **військову музику** (всіх часів і народів).

Альфред Шнітке – особливий світ, записувати його важко. Половину імен, які він називає, чую вперше. Він передовсім етик.

Я спитав, чому така серйозна річ – атомна бомба – для Ансимова й оперети; Альфред розсміявся. Ні, Ансимов тоді ще працював у Великому театрі, це мало стати **світовою** подією; але всі нагорі, в тому числі й сам А., **перелякались**. «Слава Богу, не пішло... Мені б сьогодні було за це дуже соромно. Я й партитуру знищив, щоб не було ні в кого спокуси. Власне, партитури до кінця я так і не зробив...»

Ідеї фікс щодо Томаса Манна він не полишає. Смерть Фауста, підсумок його змагань і клопотів – для нього **тема**.



Т. Манн

Адріан Леверкюн, як на мене, лише **привід**. Обійняти всього гетевського «Фауста» – неможливо. А зробити музичний опус з кульмінаційного епізоду – річ майже реальна. Майже – бо зупинка за театром, для якого це має бути зроблено. В музичному театрі нічого подібного нема, там штамп на штампі. А в драматичному? Ну, візьме це Любимов, приміром. І що буде? Це вже буде музика Юрія Петровича Любимова, – такі умови задачки. Парадокс, але Любимову до Шнітке треба дорости. Цілком уявляю собі його постановку **опери** чи симфонії Шнітке, але не на Таганці. Саме в оперному театрі, в Мілані чи в Берліні. Там не потребують нашої примітивної **політики**, нашого мітингу, нашого надриву...

Тільки сьогодні мені здалось, що якось можу пояснити наш з Альфредом зв'язок. Щось тут є в німецькій інтуїції – у нього. І у мене. Ми порозумілись не стільки на сучасності, скільки на старонімецькому епосі: якось я розповів йому, як мама читала нам у таборі «Пісню про Роланда» й показав те старе видання, готику й гравюри... Він ніби прикипів до цього. Готики він не читає, і я навіть не певний, чи знає він німецьку; але в ньому **збродило** правічне – Тевтонія, рицарі, легенди, «Ур-Фауст»... Інтуїція підказує мені, що він не приживеться на слов'янському дереві, не того поля ягода; якби йому більше напористості й нецеремонності, він був би Воланд, принаймні європейська інтелектуальна інспірація Воланда. Але він **музикант** – і тому не Воланд.

І він, і я – **люди глибокої предківщини**. Через те йому в Росії буде дуже важко. Навкруги все чуже, а всередині – наше.

Понеділок,

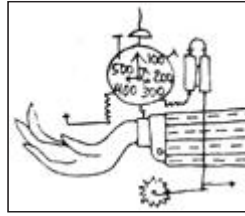
13

листопада

Мрожек

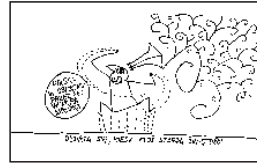
День такий складний, що хочеться посміхнутись. Можна лише подякувати Ірині Уваровій, яка надрукувала малюнки Славомира Мрожека, такі собі театральні репліки – «на берегах життя». Актор тут виразний, він мальований одним штрихом – як автограф: публіка – носи й лисини, однотипність.

Мрожек пише занозисто й мудро, життя для нього – абсурд і бюрократія в кубі, а людина – майже документально ідіот. У цих же своїх автографах він простий і лагідний, не сатирик і не абсурдист... людина гумору й порозуміння – через гумор.



Я переклав «У відкритому морі». Треба перекласти:

- «Поліціанти»
- «Страждання Петра О'Хейя»
- «Індик»
- «Стриптиз»
- «Кароль»
- «Танго»
- «Смерть поручника»



Мрожекові малюнки не випадкові, він закінчив Краківську Академію Мистецтв.

Розмова з акторами була відверта й чесна. Жодних зауваг від Художньої ради (й особисто від Гончарова) я не маю. Снуються лише плітки. Тому – ось мої зауваження й пропозиції.

І півтори години аналізу вистави, з усіма плюсами й мінусами.

Слухали вони мене напружено, – доки не дійшло до конкретики **їхніх робіт**. Тут їх зачепило.

Не менш цікаво їм було дізнатися, що сказали про виставу Кримова, Сперантова, Анастасьєв. Добре, що я їх запросив.

А в другій половині Володя Загоруйко зробив мені екскурсію на телецентр, – місяць тому Останкіно відкрилося як «хвакт».

По-перше, телевежа – з усіма легендами про неї, з рестораном, який крутиться навколо власної осі; але я там не був. Володя показав мені не менш вражаючу будову – її ще не завершили – тринадцять поверхів з бетону та скла – та кілька студій на перших поверхах – уже працюють. Фахівці кажуть – це у сім разів більше, ніж приміщення на старій Шаболовці.

Після завершення будівництва телепередачі зможуть одночасно дивитися до двохсот мільйонів чоловіка.

Студії великі, одна – майже як театр Маяковського, зала, де можна розмістити тисячу чоловік і показувати виставу; хваляться унікальним світлом, студії звукозапису, акторські вбиральні.

Планують зробити тут **двадцять одну** студію (на Шаболівці їх чотири).

* * *

*Лист Вія п. Орисі Вія
10.11.67*



**Лист від пані Орисі –
з «додатком» (від 10.XI.76 р.)**

Мої любі Неллічко й Льоню!

Хоч не маю від Вас іще нічого, крім чудової кави, за яку Вам вдячна безмежно, проте, поминувши всякі етикети, пишу все ж таки я до Вас, бо – по-перше – нудьга мене загризає; без Неллі важко боротися з лихою долею – це по-друге, і по-третє, дістала чудового (і дуже цікавого) листа від Юзка.

Живу я (Неллі знає – як) по-старому, намагаюся працювати. Два дні й справді працюю, тільки питання – як!? Два дні – працювала, а далі хто й зна...

Дома відносно тихо. «Друзі» всі пощезали, як корова язиком злизала.

Хочу поїхати до Соні у Львів, бодай хоч на тиждень.

Отож, так: Миколи й духу немає, ні живого, ані по телефону. Мало того, ще й «календаря церковного» в мене взяв «на день», а ні його ні календаря й пам'яті немає.

Очевидно, «благополучіє» – перемогло все. До речі, цікава стаття є в останній (по-моєму) «Литературной газете» – «Будущее челове-

чества — гуманізм», належить перу відомого англо-американського вченого Хакслі (якщо не переплутала прізвища). Це щодо моїх з Неллею запеклих дискусій. Почитайте!!

Юра (поет) до мене не заходив. Він перед армією збирався до Москви. Хотіла передати ним забуті речі. Тим часом все лежить у мене.

Іван теж не подає ніяких ознак життя. А найгірше, що т. Яременко абсолютно не здержав слова і ще й досі нічогосінько не повернув. А головне — Іван передав йому вірші для статті про Старицьку-Черняхівську і сам не написав (і я не написала), і Яременко не написав, ще й досі мовчить... А «Літ. Укр.» чекала, щоб швидше ... Отак усе!

Отепер уже нехай вибачають, тепер уже нікому нічого не тільки що не дам, а й не покажу.

Віктор (знизу) не подає ніяких абсолютно ознак життя? Просто загадково!? А як голову морочив!!..

Люда подзвонила перед святами. Сказала, що заїде і принесе... і не зайшла, і не принесла... Це треба бути такою перманентною ідіоткою, як я, щоб безконечно «тривати в наміченому (дурацькою!) уявою ритмові...»

Одна тільки радість — це Гірнякові листи.

Дуже цікавий лист в особистому і театральному розумінні — від 25.X. Лист цей цікавий і для Неллі. Там є дуже цінні відомості про Курбасове *sredo* щодо «Гайдамаків». Обурюється Юзик і «Фрагментами режисури», «яканням» автора і називає ту книгу: «Справочником парикмахерської претензійності, і наглядним прикладом для ілюстрації байки про коваля, якому жаба наставляла й свою лапу».

Обурюється він і «якимсь» Станіславським, що «розрядився» рецензією на ту книгу... і йому, Юзкові, «мимоволі стало боляче за стан рідного театру, коли так тепер такі пророки виводять його на світлий путь!» Словом, цього листа треба було б і Вам з Неллі обов'язково прочитати.

Є там і такі рядки, які я переписую теж дослівно. Вони стосуються Льоні конкретно. Отже, так: «В дев'ятому номері львівського «Жовтня», крім згадки про мене («незлим тихим словом») є зворушливий вірш молодого режисера — Леся Танюка п. назв. «Театр». Не дарма автор звався Лесь. Най йому доля не буде пахучою. Якщо

Ти, Орисенько, будеш мати нагоду — передай йому мої щирі побажання «доброї роботи», бо він був би справжній березілець».

Що я і передаю Тобі, Льонічко. А Юзкові я написала, що обидва Танючки мої найближчі друзі, і що Нелля працює над Курбасом і т.д. і т.п.

Може, я помилилася, і Ви обоє вже не друзі мої?.. А проте, я написала Юзкові багато (те, що можна!).

Чи Ти, Льонічко, вже послав свого листа до редакції «Жовтня»?.. Напиши про свої плани. Що чути з Безгіним? Неллічко, як Твоя стаття? Напишіть хоч коротенько — дуже Вас обох прошу.

Коли б уже швидше Ви переїхали до Києва назавжди!!

Цілую міцно обох і сподіваюсь, що Ви не кинете мене напризволяще, як це зробив Микола. Доброї роботи!

Ваша Орися.

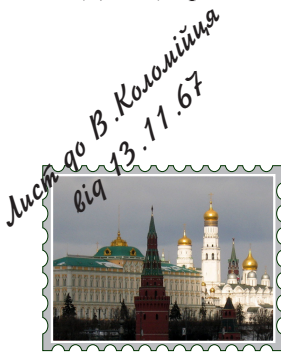
* * *

В. Коломійцю
(«Дніпро»)

Володю!

Посилаю Тобі на першу пробу шість перекладів з Тагора — не знаю, чи можуть вони придатися для твоєї сторінки «Перлини світової лірики» — Бог зна, як ті перлини звучатимуть у моєму грануванні. Я колись переклав «Садівничого» Тагора — але то був переклад прозовий, з англійської. Ці шість поезій — з бенгалі (звісно, за підрядниками, але я радився і з фахівцями, і зі студентами з університету Лумумби).

Що можу запропонувати ще? Зараз багато перекладаю Аполінера. Маю переклади з Арагона, Сальвадоре Квасімодо, Альдо Северіні, Гете, кілька з Расула Гамзатова. Є кільканадцять перекладів з турків — Октай Самі Рифат, Меліх Джевдет Андай, Орхан Вели Каник. Є кілька болгарських поетів — Стефан Цанєв (я переклав його «Білий ноктюрн»), Недялко Йорданов (переклав його «Казку про Пінокіо»), а також Павел Матєв (їхній новий міністр культури), Іван Арнаудов (не міністр, але вірші в нього значно кращі, ніж коли б їх писав Бабійчук).



Ото й по всьому.

І черкни мені кілька слів – чи варто посилати ще щось? У мене таке відчуття, що місця в журналі для тієї сторінки поки що майже нема.

Головне – мене цікавить твоя думка про якість цієї роботи, бо в перекладацькій справі я – аматор; поставити п'єсу я ще так-сяк можу, а тут усе нове й незвичне. Отож – чекаю на відповідь.

Тисну. Привіт усім знайомим.

(Л. Танюк)

13 листопада 67 року

Послав:

Мить щастя.

Зречення.

Втрачена мить.

Що робить мені...

Поет. («Дніпро») №2 – 1968 р.

Неспокій.

* * *

Лист від Йосипа Гірняка.

23 жовтня 1967 р.

*Лист від Й. Г.
від 23.10.67*

Дорога наша Орисенько – Сестро рідна!

Твій звіт про подорож до Черкас, Твоя майстерність викладу про обставини, які облягли Пашуню – викликали нас на змагання з Тобою по лінії любові та щирої відданості ближньому! Боюся, що конкуренції з Тобою не витримаємо. Читаючи те Твоє обширне справоздання, ми обоє заливались сльозами як білуги; скільки серця, уваги та товариської щирості проявила Ти – Голубонько, до нас та до старенької Ліпиної тітки! До самої смерті ми перед Тобою в боргу, Ліпа відповідь Тобі на всі запитання відносно решток архіву, який міг би був стати у великій пригоді над працями про Леся і його спадщину. Там було чимало стенографічних записів його режисерських декларацій та бесід з нами – його невдячними «послідовниками».

«Маклена Граса» була відіграна нами сім разів. Жоден дублер не мав часу вступити у свою чергу, бо біля театру, постановника, автора розгорнулась така веремія, що не було часу і змоги думати про дублерів. Не пам'ятаю, хто був дублером Клаві Пілінській, але в жодному разі Тося Смерека, і тому не розумію, з якого пальця висав автор статті у ВІТЧИЗНІ про «Маклену», що жінку Зброжека грала Тося?! Дублеркою для ролі Маклени була Тамара Жевченко, яка, на превеликий мій жаль, не вступила у чергу. Курбас рідко робив ляпсуси в обсаді ролів, але в тому випадку він зробив велику кривду ролі і Тамарі, що не пустив її в першу чергу. Тамара була вроджена для Маклени, а Ужвій так пасувала до неї, як ярмо коневі. Це була трагічна помилка Лесья. Тут Валя вмакала свої пальці у ту історію, бо Куліш бачив її у тій ролі, що теж було непорозумінням, Валя чомусь не хотіла її грати, а тільки посугерувала прем'єршу Н.М. Лесь, боячись незадоволення Гуровича – підсунув примадонну...

Коли після мого повороту в 1940 році я попав на виставу у «Тюзі» і там побачив Тамару в «Доходном місце», то тоді я вдруге тяжко пережив цю нещасливу помилку Лесья в «Маклені». Жаль, що Тамара так неfortunно провела час в «Березолі».

«Фрагменти режисури» перелистав, але прочитати від доски до доски не мав ще сили, бо це «якання» таке надтоїдливе, що треба нелюдської терпеливості, щоби ту писанину догризти з кісточками. А все ж я Тобі дуже дякую за ту книгу, бо вона послужить мені довідником парикмахерської претензійності і наглядним прикладом для ілюстрації байки про коваля, якому жаба наставляла й своєю лапу.

Якийсь Станіславський (автор статті про «Маклену») розрядився рецензією про «Фрагменти» – величаючи Василька мало не мхатівським Станіславським... і мимоволі стало мені боляче за стан рідного театру, коли там тепер такі пророки виводять його на світлий путь!

В дев'ятому номері львівського «Жовтня», крім згадки про мене (незлим тихим словом) є зворушливий вірш молодого режисера – Лесья Тянюка п.н. «Театр». Недарма автор зветься Лесь. Най йому доля не буде мачухою. Якщо Ти, Орисенько, будеш мати нагоду – передай йому мої щирі побажання «доброї роботи», бо він був би справжнім березильцем.

Я вже розпитав адресу Гузарової у Детройті і пишу їй листа. Коли матиму відповідь і інформації про доню Соні, негайно дам Тобі знати.

Ліпа в день виходу Твого письма за кілька годин виїхала до Канади. Після повороту відповість на Твій чудовий звіт в подорожі до Пашуні і вообщє...

А тепер повертай сторінку і читай про «Гайдамаки»:

ГАЙДАМАКИ

Ще ставлення задумане, як національно-соціальна трагедія, як війна Алої і Білої рози.

Основний акцент режисера на національну романтику і на соціальну боротьбу. Протиставлення народних мас і шляхти польської. Єврей між молотом і наковальнею. Він робить свої вчинки, примушений погрозою власної смерті.

Постановка має бути **МОНУМЕНТАЛЬНОЮ**, себто з внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою.

Монументальність це перш за все простота, ясність і загальна значимість форми і змісту. Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань великого масштабу, що відповідають цілим періодам (смугам) соціально політичних рухів окремих часів людності, високих екстазів, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії, широких і спільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб.

Загальні вказівки:

В любовних сценах — лірика, а не солодке «пронікновеніє», натякаюче на любовні переживання.

«Де моя Оксана?» — щоб актор питав сердечно, а не кричав на Лейбу.

Все виразно, гостро, чітко.

В пантомімах строго під музику.

В групах поєднання, організованість, а не випадковість.

Конфедерати й інші — широкий великий рух, статурність! Монументальність!

Як бачиш, Орисенько, — це режисерська експлікація, яку Лесь виголосив при відновленню «Гайдамаків» у Березолі в час репети-

цій в розбитому й холодному театрі Пель-Мель. Порівняй тепер з тим, що В. Степанович нажонглював у «Фрагментах»... ловкість рук без жодної чорної магії! А Станіславський цю ловкість сприйняв за справжнє «откровеніє»!

Коментар: У книжці «Філософія театру» цей рядок подано в протилежній редакції: «Основний акцент режисера – не на національну романтику й на соціальну боротьбу». (Л.Т. – 2008). Принагідно – тут цей текст повністю, без скорочення, які є в Гірняка.

Заява
В. Чорновола
вік 30.10.67



До ЦК КПУ
у Президію Верховної Ради УРСР,
у Прокуратуру УРСР;
копія:
Львівському Обласному Судові

громадянина ЧОРНОВОЛА В.М.,
незаконно арештованого і
звинуваченого за ст. 181-1 К.К. УРСР

ЗАЯВА

З серпня 1967 року я був арештований за розпорядженням прокурора Львівської області. Мені пред'явлено цілком безпідставне звинувачення в поширенні наклепницьких вигадок, що порочать радянський державний і суспільний лад. Таким способом зі мною звели рахунки за критику закритих судів і незаконних дій слідчих і судових органів під час арешту і засудження групи української інтелігенції в 1965-66 р. Адже в переданих мною в республіканські інституції матеріалах не було жодного факту, який би я вигадав. Все написане ґрунтувалося на документах та свідченнях громадян.

Під час слідства, незважаючи на мої вимоги, не було розглянуто жодного з конкретних фактів беззаконня, що я їх наводив у поданих заявах. Не було допитано жодного свідка з тих громадян, які мені давали дані. Нарешті, слідство не встановило жодного

факту розповсюдження мною особисто моїх заяв, якщо, звичайно, не вважати таким «розповсюдженням» гарантоване Конституцією право звертатися до республіканських партійних та радянських органів. Але, як це не парадоксально, тільки на цьому і тримається все звинувачення. Виявляється, об'єктами своєї так званої «наклепницької» діяльності я обрав першого секретаря ЦК КПУ П.Ю. Шелеста, голову КДБ при Раді Міністрів Української РСР Нікітченка, голову Спілки художників УРСР, депутата Верховної Ради В.І. Касіяна, бо саме їм я послав свою заяву. За логікою Львівської прокуратури, я, очевидно, мав намір якось вплинути своїми «наклепами» на незміцнілий світогляд цих керівних товаришів.

Більше того. Мені у вину ставиться навіть, що я, виконуючи прохання одного із засуджених, переслав його заяву чотирьом депутатам Верховної Ради УРСР (в тому числі голові й секретарю Президії Верховної Ради УРСР). За цією ж дивною логікою мене роблять відповідальним за зміст цієї не мною написаної заяви, а депутатів Верховної Ради — ідейно підозрілими особами, що на них я разом із авторами заяви політв'язня Мороза скерував свою наклепницьку діяльність.

Все це не можна розцінювати інакше, як відвертий затиск критики знизу, як намагання відбити у радянських громадян бажання звертатися із скаргами в партійні, радянські органи. Але як це в'яжеться із недавньою постановою ЦК КПРС про роботу з листами та скаргами трудящих? Де в цій постанові написано, що на критичні сигнали дозволено відповідати тюрмою? Як це, на решті, в'яжеться з ленінськими настановами?

Невдовзі після арешту я після листа в ЦК КПУ, до Президії Верховної Ради УРСР, просив втрутитися в дії Львівської прокуратури і припинити свавілля. Але мені не знайшли за потрібне відповісти. Моя «справа» вже передана до суду, і в мене є підстави побоюватися, що Львівський суд і на цей раз не порушить своєї традиційної солідарності з Львівською прокуратурою.

Я вичерпав усі можливості протесту проти сваволі і змушений тепер вдатися до останнього заходу. Зараз радіо й преса приносять звістки про трудову вахту на честь 50-річчя радянської влади. Я ж змушений в передсвятковій й святковій дні стати на вахту

голоду.. Оголошуючи з 1 листопада переджовтневу голодівку протесту, я сподіваюся, що хоч цим приверну увагу до залишків сталінсько-берлінської «законності» і, зокрема, до сваволі щодо мене особисто.

30.X.1967

Львів, тюрма.

ЦДТ.

«Пітер Пен» – 16 і 17 листопада.

11–14, реп. зал. Всі виконавці. Читка.

11–14, реп. зал. Всі виконавці. Читка+Задум.

Я знову потрапив «до своїх», у ЦДТ. І хоч у виставі (в піратах, наприклад) зайняті такі, як Генесін, який ближчий до клану «комсомолістів» – Ованесова і Тані Александрової, загальний тонус – любов і чар. Всі напередими фантазують, засипають запитаннями, скучили і не приховують цього. Якось навіть перед Некрасовою незручно – все «Лесь Степанович» та «Лесь Степанович», а вона ніби збоку.

P.S. 17 – вечір – Саша Мітта.

* * *

18 ноября 1967 года.

Недялко!

Сто лет назад я отправил тебе подробное письмо и переводы (и сборник стихов Ивана Драча), но от тебя ни слуху, ни духу.

Пьесу твою («Аустов») прочел на художественном совете, ее приняли к постановке. Обратились в Посольство – они там вроде и не против, но попросили обратиться в ваш ККИ. Министерство культуры СССР тоже – за пьесу. Артемов (редактор пьесы – перевод на русский – В. Щербаков) звонил в Болгарию, оттуда ему ответили: автор переделывает пьесу, после переделок мы ее пришлем...

*Лист до
Н. Йорданова
вчч 18.11.67*



Поэтому ты мне ответь, переделываешь ли ты пьесу, и каковы переделки, если они есть, и каковы сроки всего этого. Я должен был начинать репетиции «Мы не верим в аистов» числа 15 октября: сегодня уже 18 ноября, а о пьесе ни слуху, ни духу. Поэтому должен приступить к постановке другой пьесы – это «Питер Пен» Барри (премьеру в театре Маяковского сдам 8 декабря), а уж потом, если все будет в порядке, возьмусь за постановку твоей пьесы.

Срочно напиши, как дела. Привет Крыстьо Дойнову. Как дела с «Патетической сонатой»? Уже поставили? Или нет?

Жду. Жму пять. Будь здоров. Привет жене.

Лесь.

* * *



Москва,
18 ноября, 1967 года.

Лист в Болгарию
виз 18.11.67

Юленька!

Спасибо Тебе за открытку – очень рад был получить. Как раз вчера мы встретились с Сашей Миттой: вспоминали нашу поездку и жалели, что она так быстро закончилась.

Дела у меня – в целом хорошо, так как я очень занят, а это для меня чуть ли не единственный критерий «хорошести». Выпускаю премьеру в театре Маяковского – «Мир без меня» Ю. Эдлуса – вероятно, сдам спектакль 8 декабря. Параллельно начал репетировать в Центральном Детском Театре «Питера Пена» Барри – удивительно поэтическая английская сказка о феях, пиратах и пр. – пьеса идет в Америке и в Англии на открытом воздухе. Репетиции начал в Детском театре только что, и то – потому, что не дождался из Болгарии ответа на письмо о постановке «Мы не верим в аистов». Наше союзное министерство – за то, чтобы «Аисты» пошли у нас в ЦДТ, пьесу восторженно принял наш Художественный совет (ЦДТ). Но пока еще ККИ Болгарии не ответил на наше письмо – сказали, определятся в конце ноября. В общем, отказа пока нет, ответили, что Н. Йорданов переделывает пьесу – когда закончит, «мы пришлем». Поэтому у меня к тебе,

Юля, просьба – узнай у Недялко Йорданова, как дела с его пьесой, разрешит ли ее ККИ к постановке за пределами Болгарии, – по-скольку в министерстве нашем о ней **хорошее мнение**.

И второе. Мне писали, что в 9-м или 11-м номере вашего «Театра» есть или будет статья Н. Корниенко о Л. Курбасе, известном украинском режиссере. Узнай, пожалуйста, вышла ли эта статья (меня это интересует потому, что писала эту статью моя жена Нелли Корниенко).

Лесь Танюк

Лист до
С. Білокозя



* * *

18 листопада 1967 року.

СЕРГІЮ!

Стосовно згаданих колекціонерів – справа не термінова. Воно було б і непогано поцікавитись тими прапорами, але – часу на це зараз нема. Тим паче, що нема і їхніх адрес. Я зараз кінчаю виставу у театрі Маяковського, одночасно почав проби в ЦДТ – ото ж ніколи й угору зирнути. Навіть нема коли сісти за переклади.

Про адресу Кнебель – якщо це наша Кнебель (Марья Йосифовна, дочка відомого книговидавця Кнебеля, колишня мхатівка, зараз професор, народна артистка РСФСР) – їй краще за все написати просто на театр: Москва, площа Свердлова, 2, Центральний Дитячий Театр, М.О. Кнебель). А Конрад – член спілки письменників, треба його адресу подивитись у довіднику СП.

Щодо роботи – це поки що загальники; просто мені хотілося б, щоб Ви спробували щось писати про театр, зокрема, про київський театр ім. Франка. Подивитись виставу, відрецензувати – зараз у театрі зовсім нема театральної української критики. Чи не спробували б Ви узятися до цього – завзяття ж Вам не позичати. Та і переконувати, що треба – теж ні.

Обіцяний рахунок на книжку, що їх Неллі відмітила – чекаю. Хотілося б знати водночас і список відмічених книжок.

А як можна влаштувати передрук нових віршів? Запропонуйте.

Щодо пропозицій «з надією твардовським те, що не вподобають дмитерки», то я зрозумів, йдеться про Вашу статтю про

Нарбута? Я показував її в «Новом мире», але оскільки перекладу нема, розмова буде поверхова. Як на мою думку, статтю написано не для журналу, та ще й не для російського, для якого Нарбут все одно що «сніговий чоловік» – його треба відкрити. Читається стаття важко, вона науковоподібна, а не журнальна, їй бракує публіцистичної ясності й лаконіки. У принципі ж це річ ймовірна, і думати про це треба. Але потрібна точна адреса: для «Нового мира» треба писати так, а для «Москви», скажімо, про те ж, – писати зовсім інакше.

Вітання від Неллі.

Обов'язково заходьте, Сергію, до пані Орісі – хай вона не почуває себе вельми самотньо.

До зустрічі.

(Л. Танюк)

* * *



**Лист
до Любена Георгієва:**

*Лист до
Георгієва
Любена*

Любен!

Месяць тому я спрашивал, как дела со статьей о Курбасе. Вышла ли она в 9-м номере? Или в 11-ом, как ты писал? Если вышла, пришли номер, а то тут нет нигде.

Должен был ставить в ЦДТ «Мы не верим в аистов» Н. Йорданова. Но пока ваш ККИ не дает разрешения – дескать, автор переделывает пьесу. Если можешь – узнай, как дела с ней на самом деле и нет ли официального разрешения.

Не собираешься ли в Москву?

Выпускаю в театре Маяковского «Мир без меня» Ю. Эдлуса и приступаю к «Питеру Пэну».

Привет. Напиши.

18 ноября 1967 года.

Лесь.

Лист
С.Буякоця



18.XI

Трото́вський

співтворчість з публікою, жорсткий самоконтроль над формою – за умови самовіддачі (але не самозабуття).

Попри вишкіл і лабораторництво, вони, як це було в Курбаса, конденсують усе у виставах. Мають у репертуарі «Каїна» Байрона, «Сакунталу» Калідаси, «Дзяди» Міцкевича, «Кордіана» Словацького, «Акрополь» Виспянського, «Фауста» Марло – вже самі прізвища авторів засвідчують смак і програму, не таку й незалежну від ідей. Але саме **від ідей, а не від текстів**, з якими вони ведуться **легко...**

У захваті він від їхнього «Стийкого принца» Кальдерона-Словацького; принца грає Ричард Чесляк, грає тілесно, мужньо, трагедійно.

Це театр пристрасті, в якому Гротовський генерує все – від пекінської опери до Фрейда. Анастасьєву здається, що сам Гротовський – трохи містик, але Театр в абсолюті і є містика, мистецька потойбічність – це вже я додаю, не він.

Але говорив це Анастасьєв як апологет лабораторії Гротовського!



*Лист від
Л. Кушкової від
19.11.67*

* * *

Лист від Л. Кушкової

Лесику, Льоню, Леоніде Степановичу!

Доброго здоров'я, доброго настрою, доброго, доброго, щасливого тобі життя!

Я вчора одержала довгождану вісточку, рада, що ти не тільки живий і здоровий, а в повнім розквіті творчих сил. Ти як завжди гарно встигаєш запалювати інших і крокуєш по землі з високо піднятою головою. Легкого тобі кроку, сонячних днів, божого плеча!

Спочатку я зраділа, що ти зможеш щось зробити у Києві, а тепер радість погасла. Не можу навіть пояснити точно, чому. Знаю, що ти сильний духом, міцний, здоровий, і все-таки не хочу, щоб ти зазнав хоч яких малих прикростей, зв'язаних з підмостками театру, де вгробили нашого вчителя. А коли прочитала про твого «соратника», то мені стало млосно. Вибач, що так безцеремонно вторгаюсь в це, але не можу залишатися в стороні. Ти, коли попадаєш до нього в обійми дружні, звичайно, то прослідкуй, щоб спина твоя була покрита залізними латами. Вибач ще раз.

Я не маю ніяких хоббі, пишу від настрою вірші зрідка. Тобі була написала листа віршами, а потім передумала, тепер заново передумала, та не можу знайти. Зараз напишу тобі вірш, який навіть знайомством зі Львовом. В минулому році я там була на конкурсі.

Я тобі ще не переслала цей вірш?

*«Я тебе чекала щохвилини
через все життя до тебе йшла.
Тільки роси, роси до загину
І життя це — то трава густа.*

*То трава, серед якої квітку
Так нелегко іноді шукать,
А як знайдеш, дивишся до світу
І не можеш квітку ту зірвать.*

Хай поквітне квітка серед поля
Доки сонце ясне не зійшло
Тільки роси і шуми довкола
Може квітки зовсім не було?
Може квітка уві сні приснилась
Може квітку в полі хто стоптав,
Тільки ясным променем відбилась
Квітка в росах синіх, синіх трав».

Я збираюсь перекинутись в Одесу. Тільки не знаю, нащо я їм, коли там дві заслужених, жінка гол. реж. Тимошина, чиясь любовниця, Самійленко — дружина замісника нач. упр. культури. Ох доле, моя доле! Що ти скажеш мені? Пропонують на вибір роль в «Міщанах» для дебюту в другу чергу; коли я сказала, що в першу, вони зробили великі очі і сказали, що так соромно. Я спочатку і повірила, що соромно, але чому ж їхні жінки псують роль за роллю і не червоніють?

Тут зробила Орису в «Незакінченому романі» Макаренка по роману Тютюнника «Вир». Якщо ти не читав цієї книжки, то будь-ласка любими судьбами прочитай! Ставила спектакль Рима Степаненко.

Що ти скажеш за Одесу?

Володя вже працює там. Зараз я на виїзному. Це звучить гордо. В клубі-палаці померзли пальці, губи не ворухнуться і руки трусяться.

А чому ти не попросиш з мене карточку аби хоч у ролі, чи тобі не цікаво, в який бік змінилась Кушкова? А мо, ти хочеш мене просто зустріть та хоч побалакати, га? То може я щось вигадую, бо в мене лежить в запасі командировка-нагорода. Якесь у мене професійне поводження і настрої. Це від того, що я перемерзла...

А як твоя дитинка? Я не знаю твою дружину, але бачу, вона тобі друг. Да?

Вибач за багатослівність.

Залишайся живий — здоровий!

Жду відповіді.

19 ноября 67 г.

Л. Кушкова



«Моєму першому
режисерові Лесю
Танюку — від Люди
Кушкової».
Орися і Тимко
«Незакінчений роман»
Макаренка по роману
Тютюнника «Вир».

То у мене такі довгі
лінії на очах, щоб було
видно, що я периферійна актриса, а то ще чого доброго переплута-
ють з якоюсь зіркою.

Лист від
Л. Світличного



* * *

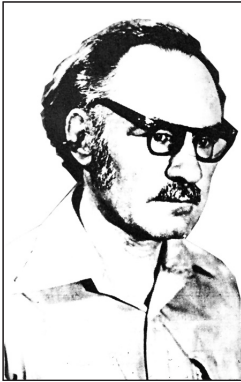
18. XI. 67.
Київ

Дорогі Танюки!

Тільки сьогодні повернувся зі Львова, з процесу
В. Чорновола. Процес був відкритий, тривав один день,
я сидів, не виходячи, з ранку до вечора, були також
Ліна, Дзюба, Горська та ін. Все йшло надзвичайно цікаво. Звинувачення велося примітивно, проти Ч. практично не було ніяких даних і ніяких свідків. Адвокат захищав чудово, Ч. виголосив під оплески блискучу політичну промову, всі, навіть конвой, були переконані, що його випустять, але, незважаючи ні на що, присудили найбільший належний за цією статтею термін — 3 роки (застосовуючи указ про амністію — 1,5 роки). Хоча фінал неприємний, наші всі процесом дуже задоволені. Але, щоб те все відчутти, треба багато переказувати — то ж відкладемо це до першої зустрічі. Зустрічі, але де? У Києві чи в Москві? Мені хочеться до Москви, не знаю тільки, коли зможу. Прагнутиму на початку грудня.

А коли, Лесю, буде твоя прем'єра? Саме тоді я й хотів би бути.

До речі, вчора у дружини Чорновола був день народження, прийшли до неї люди — чоловік 50, був гарний вечір, люди трималися



Ів. Світличний

батьоро, сміялися, співали – ті тіні трагедійності, і мені це дуже сподобалося. Серед інших звучав, Леся, і твій голос – актор Б. Козак (знаєш?) читав твій лист до Лучко. Гарний лист, молодець, що написав, публіка сприйняла добре.

А які Ваші плани на найближче? Коли будете в Києві?

І що робите (крім Крега) взагалі? Коли буде Орхан Велі? Чекаю.

Обіймаю, цілую (Нелю) і т.п. (Леся).

Ваш І.С.

«Літ. Україна» від 21 листопада 1967 р., №92 (2478)

З редакційної пошти

БОДЛЕР..

У ГРИМІ ПЕРЕКЛАДАЧА

РЕПЛІКА

Н.К. «Бодлер у гримі перекладача»

Вже два роки з задоволенням читаємо в журналі «Дніпро» нові рубрики: «3 перлин світової поезії» та «Знайомтесь – наші друзі».

І все було б гаразд, але...

Це «але» й примусило написати репліку.

В десятому номері журналу «Дніпро» вийшли два вірші Бодлера в перекладі Леся Герасимчука – «Альбатрос» і «Молитва митця на сповіді» (у Бодлера – «Сповідь митця»).

Академічний александрійський вірш у перекладача став чомусь віршем з хаотичним ритмом. Монотонні фрази й слова несуть у Бодлера конкретну навантаженість. Альбатроси – велічаві компаньйони подорожі. Могутні, горді й вільні, саме ці велети блакиті виявляються більш драматичними, навіть трагедійними, коли в них відібрано їхню стихію – безмежність простору, свободи.

Не відчуваючи образу, Л. Герасимчук переключає альбатросів на інший темперамент, робить їх метушливими і цим заважає сприймати трагедійний сенс бодлерівського образу.

Складний, витончений, песимістичний Бодлер, який створив цілу школу в поезії, виглядає, як ...Герасимчук. Чи пасує Бодлерові цей амікошонський грим? У перекладі з'явилися «спардеки», на які навіть натяку нема в оригіналі. Є й таке: «той люльку встромить в дзьоб» замість «один дратує його дзьоб люлькою (пахкаючи на нього димом із люльки)».

Не відчуває перекладач тональності Бодлера. Тому в другій строфі читаємо: «навісні птахи» замість «незграбні й соромливі». У Герасимчука вони «гребуть крильми по палубі щосили», а у Бодлерових альбатросів великі білі крила жалюгідно розпластані й тріпочуться.

Тремтливий відчай нібито спокійного, метризованого вірша перекреслений нав'язуванням Бодлерові особистих смаків перекладача. Нервовому Бодлерові Герасимчук приписує майже інфантильність. «Вітрилко», «схилки днів» — ці перекладацькі трофеї не мають нічого спільного з бодлерівською «Сповіддю митця», в чомусь жорстокою, напруженою, піднесено-скорботною. З настійливістю, гідною подиву, Герасимчук викидає з тексту Бодлера займенники і замість «мое я», «мої жадання», «моя гордість» вживає абстрактні «я», «жадання», «гордість». Від цього образ сповіді, інтимна інтонація втрачаються. А з цим знову ж таки гинуть і трагедійний струмінь почуттів Бодлера, його розпач, його буремний крик.

А чого варта «жага в хитливості», яку запропонував перекладач? У Бодлера — «сила (енергія) в насолоді» зовсім не має тієї утилітарності.

Бодлерівський повтор «eternellement» (довічно, довік) у вірші став своєрідним фокусом двох контрастних якостей: страждання від краси, — з одного боку, і бажання уникнути її — іншого. Ця подвійність стану відчутніша при такому повторі й створює трамплін до наступних фраз, де відчай Бодлера кульмінує. А Л. Герасимчук перекладає: «Невже вічно терпіти чи довік уникати прекрасного», а в наступній фразі замість ритмічного зойку: «lasse — moi» — «Облиш мене» волає: «Дай мені спокій». Ці

поняття адекватні, але вони не в одних і тих взаєминах з ритмом і настроєм Бодлера. Невідповідно до Бодлера Герасимчук лапідарне «revolvent» (обурюють) перекладає як «геть усе в мені перевертає». Невже перекладач не відчуває порушення емоційних норм поета?

Й останнє. Лише калькою російської можна назвати в перекладі таке: «митець кричить у жасі».

«У жасі», думаю, перебува читач.

Нагадаємо ж слова В. Г. Белінського: «В перекладі з Гете ми хочемо бачити Гете, а не його перекладача; навіть коли б сам Пушкін взявся перекладати Гете, ми і від нього вимагали б, щоб він показав нам Гете, а не себе»

Н. КОРНІЄНКО,
аспірантка Інституту історії мистецтв
Москва



Останнє слово на суді у Львові 15.XI.1967

Вячеслав Чорновіл:

Громадяни судді!

Мушу визнати, що як був я невинним оптимістом, так ним, мабуть, і помру.

Спочатку я слав у високі інстанції заяви, наївно сподіваючись на якісь позитивні результати. І навіть зовсім несподіваний результат — тюрма — мене не до кінця розхолодив. Залишки рожевого оптимізму в мене лишилися ще сьогодні вранці, на початку судового засідання. Дуже вже очевидно здавалася мені моя безневинність. Але поступово в ході судового засідання мій рожевий оптимізм почав переростати в чорний песимізм. Я побачив явну упередженість і зрозумів, що зупинити операцію і довести, що я не верблюд, мені не вдасться. Моє клопотання про

*В. Чорновіл
Останнє слово на
суді*

виклик свідків та долучення документів відхилили без умотивованих пояснень; мої докази, висловлені на початку судового засідання, залишили без обговорення; суті справи намагалися не торкатися, орудуючи нешироким арсеналом ярличних визначень. Поступово нагніталася важка атмосфера, що увінчалася обвинувачувальним словом прокурора Садовського, від якого я навіть дізнався про таке, чого досі не знав ні від слідчого, ні із звинувачувального висновку.

Виявляється, я ще й націоналіст. Ось тільки б уточнити – буржуазний, чи, може, соціалістичний? Я в своїх заявах не торкався національного питання. Такий висновок робиться лише на основі того, що я писав про порушення законності, допущені на Україні. А якби я жив у Тамбові і написав що-небудь подібне – яким би я націоналістом був, тамбовським? Львівські прокурори не можуть без того, щоб до «справи» такого типу, як моя, не прив'язати націоналізму. Вони у Львові, мабуть, у кожному другому буржуазного націоналіста бачать.

Прокурор цитує часто цитовані слова Леніна про «єдину взаємодію пролетарів великоруських та українських». Але не можна обходитися весь час однією цитатою, треба брати ленінську національну теорію в цілому. Мушу нагадати державному звинувачу, що В.І. Ленін вже в радянські часи, коли існував СРСР, наполегливо підкреслював, що місцевий націоналізм сам по собі не виникає, що він завжди буває реакцією на великодержавний шовінізм, що найкращий спосіб боротьби з націоналізмом – викорінювати його першопричину – шовінізм. Ці ленінські настанови відбивалися у рішеннях партійних з'їздів аж до початку тридцятих років, коли Сталін остаточно запровадив свою національну політику.

Ще одне відкриття зробив прокурор: виявляється, я співаю з чужого голосу. Джерелом моїх думок він робить якогось американця Евенштейна. Може, державний звинувач підкаже мені, де б я міг прочитати цитованого ним Евенштейна? Але у нас судять за 62 статтею Кримінального кодексу лише за читання таких книжок, незалежно від того, поділяю я їхній зміст, чи ні. Ніяк не може уявити собі державний звинувач, що можна без допомоги евенштейнів чи кого-небудь іншого сформулювати свої влас-

ні думки, власні переконання. Я, бачте, винен ще й у тому, що мій супроводжуючий лист до П.Ю. Шелеста передала радіостанція «Свобода» і надрукував журнал «Сучасність». І цей факт смакується, хоч до сьогоднішнього звинувачення він не має ні найменшого відношення. Державний звинувачч висловлює навіть припущення, що може я особисто передав ці матеріали, а перекручені дані про мою особу, подані там, — то всього лише хитрий прийом. На чому побудоване це припущення? Виключно на бажанні нагнітити обстановку в суді.

Прокурор тут згадував виступ П.Ю. Шелеста на ХХІІІ з'їзді КПРС, в якому перший секретар ЦК КПУ називав імена здібної творчої молоді. Від цієї молоді державний звинувачч мене відмежує. А чи відомо шановному прокуророві, що твори названих Шелестом осіб, друковані і недруковані, незалежно від бажання їх авторів також з'являються в тих журналах і передаються тими радіостанціями? Але ж їх не судять за це і навіть називають як кращих з трибуни партійного з'їзду.

У довгому і «пристрасному» слові прокурора мало чогось суттєвого, що потребувало б відповіді. Бо ж не назвеш аргументами, наприклад, вислови, що не роблять честі юристові: «підняв несамовитий галас», «розпускає по світі божому пасквілі», «зубоскальство», «як п'яний хуліган» і т.п. Я не хочу ображати особу шановного прокурора, як він ображає мене. Але все ж мушу висловити жаль, що свого часу в одному з наших юридичних вузів, трохи навчаючись науці Демосфена, зовсім не звертали увагу на формальну логіку.

Державний звинувачч робить ту ж логічну помилку, що й у звинувачувальному висновку: часткове підносить у ранг загального або й взагалі робить узагальнюючі висновки з нічого, з своїх суб'єктивних уявлень. Прокурор кілька разів підкреслює, що своїми «наклепницькими заявами я хотів вплинути і впливав на деякі нестійкі групи населення». Але ж слідство не встановило жодного факту розповсюдження мною заяви «Лихо з розуму», окрім посилки її в офіційні республіканські органи. Отже, за прокурорською логікою, «нестійкі групи населення» — це перший секретар ЦК КПУ П.Ю. Шелест, голова КДБ при Раді Міністрів УРСР Нікітченко та інші керівники республіканського рангу. Будувати

ж звинувачення на суб'єктивних припущеннях прокурора про мої наміри — юридично жалюгідний прийом.

Так само спекулятивним прийомом є перенесення центру уваги на Караванського. Я писав про двадцятьох засуджених, а не про одного Караванського. Але засуджені в основному молодь, а на минулому Караванського можна зіграти, сівши на свого улюбленого коника — націоналізм. Але ж я ніде не писав, що виправдовую минуле Караванського, я лише твердив і тверджу, що повторне ув'язнення здібного перекладача і мовознавця Караванського через 5 років після амністії — юридично не обґрунтоване, а 25-річний строк ув'язнення — дійсно канібальський.

Промова прокурора могла б бути наполовину коротшою, якби він не адресував мені претензії до твору Валентина Мороза «Репортаж із заповідника Берії». Я ніде не писав і не заявляв, як я ставлюсь до Морозової заяви. Я зробив те, що зробила б на моєму місці кожна порядна людина — на прохання Мороза переслав його заяву адресатам — депутатам Верховної Ради УРСР. Морально виправдовує мене і та обставина, що, як мені відомо, адміністрація мордовських таборів не пропускає заяв і скарг в'язнів на табірний режим, і тому в'язні мусять вдаватися до позацензурних способів передачі скарг в керівні інстанції. Під час слідства в своїй справі я дізнався, що політв'язень Валентин Мороз за написання «Репортажу із заповідника Берії» притягнутий до кримінальної відповідальності. Тому прокурор Садовський має можливість запропонувати мені свої послуги, виступити на суді Мороза й адресувати йому те, що адресував тут мені.

Однак з деякими пунктами звинувачувальної промови я цілком погоджуюся. З тим, наприклад, що автобуси з маркою «Львів» можна зустріти в багатьох країнах, що на Львівщині добувають чимало нафти й газу, що в Казахстані треба розвивати господарство. Погоджуюся з тим, що дружба народів — велика справа, і то не лише народів СРСР. Якщо тільки це, звісно, дружба рівноправних народів і якщо вона духовно збагачує всі народи. Погоджуюсь ще з багатьма відомими істинами. Не розумію тільки, яке це все має відношення до висунутого проти мене звинувачення? Мабуть, державного звинувачача і тут підвела недовчена ним свого часу формальна логіка?

Не буду більше гаяти часу з прокурором, щоб полемізувати з якимись тезами, які не підкріплюються аргументами. А на лайку я відповідати не вмію. Не буду також ще раз повторювати докази своєї невинності. Надто багато я про це сьогодні говорив, до того ж я приєднуюся до тільки що сказаного адвокатом Ветвінським.

Давайте краще, громадяни судді, на хвилинку відірвемося від дуже серйозних досліджень, котрий із двох взятих мною епіграмів більш наклепницький і дописав чи не дописав я кому, передрукуючи табірні вірші Осадчого. Давайте також не будемо гадати, як ось прокурор, що я **хотів** зробити, чи що я **міг би** зробити. Облишмо цю софістику і гляньмо на те, що відбувається в цьому залі, збоку.

Я вважаю, що суд наді мною — далеко не рядовий суд, а навіть якоюсь мірою етапний. Бо тут судять не тільки мене як особу, тут судять **думку**. Тому й рішення, яке ви приймете, торкатиметься не лише Чорновола як такого, а й певних принципів нашого громадського життя. Мене, здається, чи не першого на Україні судять за ст. 187-1. Я писав з тюрми в Президію Верховної Ради Української РСР, що, як показав мій арешт, прийнята нею на 50-му році Радянської влади стаття Кримінального кодексу не є дальшим розвитком соціалістичної демократії. Навпаки, вона дає в руки слідчим і судовим органам неправомірно широкі права, дозволяє їм втручатися у сфери ідеології, що лежать поза їхньою компетенцією. Примушує їх ставати, як ми це сьогодні побачили, філософами і літературними критиками, економістами і соціологами — і виносити остаточний присуд в усіх цих питаннях, які є часом дискусійними навіть для фахівців. Стаття 187-1, як показує суд наді мною, відкриває можливості прямого наступу на право людини мати свою думку, свої переконання.

Справді, вдумаймося, що ж означає в сьогоднішній інтерпретації наклеп на радянський лад чи на радянську дійсність? Що таке наклеп взагалі — зрозуміло. Коли я кажу, що майор Гальський з Львівського КДБ є новоявленим унтер-пришибеевим, бо займається рукоприкладством, а слідчі з того ж управління КДБ Сергадеев та Клименко не зупиняються перед погрозами й

матерщиною, щоб добути дізнання, – і при перевірці ці факти не підтвердяться, то це буде наклеп, а якщо я це все вигадав, то завідомий наклеп. Але наклеп не на радянську дійсність, а на особу майора і двох його колег. На це є своя стаття в Кримінальному кодексі. Якщо я на основі цих вигаданих мною фактів зроблю висновок, що матерщина і мордобій – це взагалі стиль роботи львівського управління КДБ – це буде завідомий наклеп на установу, але ж ніяк не на радянський лад. То що ж вважати наклепом на радянський державний і суспільний лад?

Якби я, наприклад, в науковій статті чи у виступі з трибуни почав истверджувати, що централізм в умовах соціалізму – не найкращий принцип внутріполітичного і господарського життя, що в рамках соціалізму і радянської системи більший ефект дасть децентралізація, найширше виробниче і територіальне самоврядування, і коли б я обґрунтував цю тезу економічними викладами, покликався б на досвід інших країн, наприклад, Югославії, – то навіть відхиливши мою тезу, чи можна мене судити за неї як за наклеп на радянську дійсність? Що це – наклеп чи мої переконання? Коли б я, уважно простудіювавши твори Леніна, почав твердити, що теоретично ми дотримуємося правильних ленінських настанов в національному питанні, а на практиці допускаємо відступи від них, і цю тезу обґрунтував би ленінськими положеннями та аналізом конкретних даних з питань сучасного культурного будівництва, економіки і т.п. – то що це з мого боку: світоглядна точка, мої переконання чи наклеп на радянську дійсність?

Коли я, нарешті, стоячи обома ногами на платформі ХХІІІ з'їзду КПРС, почав би твердити слідом за Пальміро Тольятті, що демократизація радянського життя, започаткована ХХ з'їздом КПРС, йде надто повільно, що в частини громадян ще не цілком вижита психологія культівських часів, що у нас трапляються прикрі екскурси в минуле, коли я слідом за поетом Євтушенком «обращаюсь к правительству нашему с просьбой: удвоить, утроить у этой стены караул, чтобы Сталин не встал, и со Сталиным прошлое» (цей вірш свого часу друкувався в «Правде») – то що це буде з мого боку: моє конституційне право звертатися з своїми міркуваннями до вибраних мною керівників, чи «розповсюдженням наклепницьких вигадок»?

І коли навіть у всіх трьох випадках я помилився (бо, шанований прокуроре, помилятися може навіть Верховний Суд — не помиляються тільки боги, а їх, як відомо, немає) і моїм аргументам можна протиставити інший ряд аргументів, які виявляються вагомішими, то чи значить це, що мене треба віддати під суд, щоб і я, і всі інші в майбутньому взагалі не наважувалися думати?

А я ж не робив у своїх заявах таких широких узагальнень, як викладені вище. Мої висновки значно вужчі і мають конкретного адресата. І все одно мене судять, саме за дві-три узагальнюючі фрази, не знайшовши потрібним розглянути одного з десятка фактів, на основі яких я зробив ці висновки. Відразу після арешту я дні і ночі наскрізь продумував зміст своїх заяв, згадуючи усі факти і думав: де я міг допустити наклеп? Звичайно, не завідомий, але де я дався ошукати себе? І на одному з перших допитів я казав слідчому приблизно так: «Знаєте, отут у мене неправильно прізвище стоїть, а в цьому факті я не певен, бо одержав його з третіх рук». Але слідчий Крикливець відмахнувся: «А мене ці факти зовсім не цікавлять, навіть якщо вони всі правдиві, а ось що саме ви думали, даючи таку назву своїй заяві?..» То як же мені не зробити висновок, що мене судять за переконання, що комусь потрібно препарувати мій мозок, вштовхнути у заготовлену стандартну форму?

Я кажу, що суд наді мною — не рядовий суд і може мати гучний резонанс ще й тому, що не пригадую випадку за останні роки, щоб людину так відверто судили за переконання. Цього не було навіть на тих судах, про які я писав у своїх заявах. Коли в червні 1966 я запитав у капітана Клименка із Львівського КДБ: «Скажіть, будь-ласка, за що все-таки дали кандидату наук Осадчому два роки роботи суворого режиму? Невже за те, що прочитав ті дві статті?», то капітан мені відповів: «Еге, якби ти знав, що у нього в щоденнику було понаписувано». Але у вирокі щоденник все-таки не згадували, а згадували дві крамольні статті. Мене ж навіть формально судять за **переконання**, тільки сором'язливо це слово замінюють словом «наклеп». Я певен, що й прокурор і судді в глибині душі розуміють, наскільки сміхотворне звинувачення в розповсюдженні наклепів оригінальним шляхом надсилки їх в ЦК партії та КДБ. Але все ж ви мене судите...

Нарешті, останнє. Коли влітку 1966 року я пояснював судді Ленінського району Львова, чому я вважав закритий суд у справі братів Горинів незаконним, він прямо запитав: «Чорновіл, а хто ви такий, щоб вирішувати, законно щось робиться чи незаконно? Адже для цього є відповідні органи». Сьогодні цей аргумент висували прямо й недвозначно і суддя Назарук, і прокурор Садовський. Я радянський громадянин. Виявляється, цього мало. Якби прорахунки слідчих і судових органів, які помітив я, заохтів помітити такий самий радянський громадянин, як я, але що займає пост прокурора республіки, то помилки були б виправлені; а винні, можливо, покарані... Але карають мене...

Коли перемогла революція і почалося будівництво держави нового типу, В.І. Ленін постійно вимагав щоб якомога більше громадян брали участь у керівництві державою і суспільством, у цьому він бачив єдину гарантію успішного розвитку соціалізму.

Його відомий вислів про те, що куховарка повинна вміти керувати державою, не слід, звичайно, розуміти вульгарно, і що куховарку обов'язково треба садити в крісло прем'єр-міністра, чи що вміння керувати державою — це вміння піднімати руку на запитання «Хто за?». Ці слова слід розуміти так, що при соціалізмі кожний рядовий громадянин повинен вміти мислити по-державному, повинен вміти в кожному найскладнішому випадку сформулювати свою точку зору, а не чекати, поки йому запрограмують чергову програму. Доказом цього можуть бути інші слова В.І. Леніна, сказані ним вже в перші місяці Радянської влади: «Граждане должны участвовать поголовно в суде и в управлении страны, и для нас важно привлечение к управлению государством поголовно всех трудящихся. Это — гигантски трудна задача. Но социализм не может ввести меньшинство — партия. Его могут ввести десятки миллионов, когда они научатся делать это сами».

Я спробував діяти згідно цих ленінських настанов — і про результат такої спроби ви мене зараз повідомите.

Понеділок,
20
листопада

*Швейк і
швейкізм*

Розумію Брехтів захват Швейком. Брехт сам трохи Швейк, – в інтелектуальному інтер'єрі містифікацій. Певною мірою швейкуємо всі ми, в тому числі я, декоруючи свою категоричність (передовсім незалежницьку) під простацтво, прикриваючись мужицьким гумором і напіввигаданими тітко-настиними приказками. Жоден з нас не вижив би без того швейкізму. Блейк: глупота – мантія шалапутства. Тобто мантія удаваного шалапутства, проте – шалапутства у **мантії**... Бо – чи можна довіряти здоровому глуздові інших, якщо не довіряєш – власному?

Боря Бланк – типовий Швейк. А ось хто ніколи не швейкує – то це Альфред. В цьому він копія Неллі.

Шнітке за ампула – Фауст, але Фауст-місіонер...

Московські євреї – ті, яким я симпатизую і які симпатизують мені, а отже – Курбасові, Україні, Миколі Кулішу... – переважно Швейки. Був колись такий роман «Секрет долголетия», руки Григорія Полянкера, переклад з єврейської – «Шмая-розбійник»; життєлюб і оптиміст у всіх випадках, він, цей Шмая – єврейський Швейк... тому і виживає. Вижив і творець його, Григорій Ісакович Полянкер, якому дали десятичку в 1951-му, сидів в Інті, як Порфирович...

Якщо вже зайшло мені раптом про це, не приховую тут імен його «гадюк» (Стельмах – «У кожної людини є свій лебідь і своя гадюка»). Ми часто говоримо про взаємopідтримку євреїв, які вони цільні й національно дружні: але це міф. Україна хвалить і вводить у перші ряди свого літературознавства Григорія Вервеса – слов'янські літератури, Шевченко, Міцкевич... Між тим він був один з тих трьох, які **посадили** Полянкера «як єврейського буржуазного націоналіста, який був у змові з Міхоелсом і Фефером». Допоміг йому в цьому єврей Арон Тростянецький, автор нашумілої книги «Фашисти –



Гр. Полянкер

разрушители культуры», яка вийшла під час війни. Бажаючи ніби спокутувати своє доносителство, він написав потім монографію про Юрія Яновського, але від неї все одно смерділо політичним лакейством. Нарешті, долучився до цього «дуету» штатний доноситель на багатьох наших письменників – небезталанний Іван Ле, котрий Мойся – Крушельницький радив обминати його третьою дорогою. Ось тобі й дружба поміж євреями, ось тобі й вибраність...

Дейч розповідав, що визволив Полянкера з табору – Максим Тадейович. Незважаючи на те, що сам тоді був під ударом.

Внести Полянкера до мого «Списку репресованих»:

Полянкер Григорій, 1911 р.н., письменник, пише єврейською. Повість «Шойл з Бапілля» (1938) «Шмая-розбійник» (1940-1948), Лев Ад. Озеров хвалив його «Булочника з Коломиї», остання книга – годиться для інсценівки.

Дем'ян
Бедний

Ще раз – про Дем'яна Бедного:
1935 р. 9.XII: «Вечерняя Москва»:



«Д. Бедный закончил свою работу над новым текстом оперы-буфф Бородина «Богатыри» Камерный Театр в ближайшее время приступает к репетиции этой пьесы. Оформлять спектакль будет художник-палешанин Баженов».

Палех – для пародії? Може, Таїрову захотілося переплюнути «Блоху» Лескова-Дикого в МХАТ-2? Там був Кустодієв...

1936. I.XI. «Театральная декада»:

«Музыка «Богатырей» содержит в себе кроме оригинальной музыки самого Бородина «заимствования у

других композиторов... «Богатыри» – остроумнейшая ядовитая пародия на оперу и оперетты Серова, Россини, Оффенбаха. Бородин брал из этих произведений наиболее популярные темы и подавал их иронически. И вложил весьма и весьма значительную долю своего остроумия, таланта и дара наблюдательного

пересмешничества. Художник Баженов П.Д., работая над эскизами костюмов и декорациями, имел возможность показать все своеобразие палехского искусства». (Р. Рубинштейн)

1936.29.X. «Советское искусство»:

«Талантливая музыкальная шутка-пародия замечательного русского композитора Бородина до сих пор, к сожалению, была бы под спудом, если бы Камерному Театру не пришла удачная мысль осветить ее новым текстом. Д. Бедный создал совершенно новую, органически целостную народную сатирическую пьесу, написанную великолепным языком с прекрасным знанием фольклора и сказочного материала. Д. Бедный объектом сатиры взял не подлинных богатырей, а тех богатырей, над которыми народ издевается в своих былинах. Весь спектакль построен на движении. Все ярко, зрелишно и радостно. Театр избежал главной опасности — пресловутого пышного стиля «рюс».

Вчера рабочий зритель впервые смотрел спектакль «Богатыри». Успех, который имел спектакль, лишний раз подчеркивает большую удачу опыта Камерного театра. (О. Литовский).

1936.14.XI. *Постановление Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР:*

«Ввиду того, что опера-фарс Д. Бедного «Богатыри», поставленная под руководством А.Я. Таирова в Камерном театре с использованием музыки Бородина:

а) является попыткой возвеличения разбойников Киевской Руси как положительный революционный элемент, что противоречит истории и насковзь фальшиво по своей политической тенденции;

б) огульно чернит богатырей русского былинного эпоса, в то время как главнейшие из богатырей являются в народном представлении носителями героических черт русского народа;

в) дает антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являющегося в действительности положительным этапом в истории русского народа, т.к. оно способствовало сближению славянских народов с народами более высокой культуры,

Комитет по делам искусств при СНК Союза ССР постановил пьесу «Богатыри» с репертуара снять как чуждую советскому искусству».

І майже наступного дня Керженцев розійшовся у «Правді»: «Марксисты отнюдь не являются поклонниками феодализма. А между тем сколько раз Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин отмечали в своих работах, что на определенном историческом этапе феодализм — прогрессивная эпоха, поднявшая производительность труда, культуру, науку. И достаточно известно, что Крещение Руси было одним из главнейших условий, способствовавших сближению славян с Византией. Таким образом, в своей исторической части пьеса Д. Бедного является искажением истории, образом не только антимарксистского, но и просто легкомысленного отношения к истории. Д. Бедный называет русскую историю — «гнилой». О богатырях вспоминал по «богатырскому храпу», писал, что «российская старая горе-культура — дуря».

В новой редакции добавлена вовсе ранее отсутствовавшая тема разбойников... Но разве не известно, кто такие были эти «разбойнички»? Это были люди личной наживы, а вовсе не какие-то носители революционной борьбы. Введено ни с того ни с сего изображение Крещения Руси будто бы по пьяному делу.

Таким образом, основная политическая тенденция пьесы «Богатыри» является насквозь фальшивой.

В народном эпосе героическую линию ведут не разбойники, как у Д. Бедного, а богатыри, которых огульно чернит и хулит пьеса, с таким захлебывающимся аппетитом поставленная Таировым. Таиров пытался изобразить эту дурно пахнущую вылазку Камерного театра как «создание и утверждение у нас комической оперы...». **Известно, что уже не первую вылазку такого рода Камерный театр делает под личиной советского искусства.** Некоторые запутавшиеся критики, например, О. Литовский в «Советском искусстве», повторяют чьи-то чужие слова. Но перепевы с чужого голоса горе-критиков можно в конце концов и не читать. Такие пьесы чужды советскому искусству — они радуют только врагов наших».

Переляканий О. Литовский умиль переорієнтувався. І вже **наступного дня**, 16.XI.36 «Правда» друкує його **нову** позицію:

«Троцкистская клевета на партию («Заговор равных» Левидова), воспевание контрреволюционного национализма («Патети-

ческая соната Кулиша»), пасквиль на Октябрьскую революцию («Багровый остров» Булгакова) и, наконец, насквозь фальшивый по своей политической тенденции спектакль «Богатыри» Д. Бедного — таковы грубые политические срывы Камерного театра.

Моя статья в «Советском искусстве» об этом спектакле — целиком порочна и неверна. Я подошел к оценке «Богатырей» не с политическим государственным критерием, а с узкоэстетической, сугубо театральной точки зрения. Не заметив охаивания прошлого русского народа, выразившегося в карикатурном показе «Богатырей», любимых героев народного эпоса, в возвеличивании разбойников как революционного элемента Киевской Руси, в издевательском изображении Крещения Руси. В «Богатырях» еще раз сказывалась тенденция представить прошлое русского народа как сплошное пьянство, темноту, невежество, обломовщину...».

Хвиля пішла «по городам и весям»; не було газети, яка б не кинула свого камінця в город Таїрова.

1936.ІІ.ХІІ.

«Таиров на протяжении двух часов саморекламировал себя, забыв сказать о тех грубейших и позорных политических ошибках: «Наталья Тарпова» — Семенова, «Патетическая соната» Кулешова, «Заговор равных» — М. Булгакова». І тут переплутав — очевидно, йдеться про Мих. Левідова. А Куліша сплутав з Аркадієм Кулешовим? Мабуть, з кимось іншим, бо той 1914 року. Але це пише актор білоруського Держтраму В. Стельмах — майбутній білоруський театрознавець!!!

Керженцев нагнітає атмосферу:

«Я не думаю, что Таиров такой наивный человек, что он не понимает всего того, что делает, что не разбирается ни в троцкистских установках, ни в подлости вредителей. Его эффективные трюки прикрывали политический смысл. Успех, который Камерный театр имел во время своих гастролей у буржуазного зрителя, заставляет нас задуматься — не хвалят ли Камерный театр именно за то, что он слишком близок буржуазному зрителю и слишком далек от советского».

Хіба це не нагадує китайські «революційні» висновки сьогодення?

Сказано було тоді ж в «Известиях», що й «Мейерхольд тоже весьма бездарно срежиссировал и еще более бездарно разыграл роль этакого простачка, который не понимает, что происходит, и в то же время ведет свою линию вразрез с линией советского искусства»...

Іншими словами, Мейерхольд вдався до «швейкування». В 1936 році це ще відтягнуло від нього арешт...

Таїрова тоді не зняли, пообіцявши йому «помочь в этой перестройке». Але по війні все це йому згадали – і закрили театр. Такий Театр!

Цікаво, що у всій цій розносній полеміці **нема** пені на Дем'яна Бєдного! Його прізвище хтось ніби велів **не згадувати**... Отож не такий вже він був Бєдний...

Докинули свого камінця тоді (1936) і Завадський, і Олексій Попов, і Захава. Театр не закрили, але «зреформували» – злили разом Камерний Театр Таїрова й Реалістичний театр Охлопкова. (Серпень 1937).

Історія повчальна, добре б добратися до її фіналу.

До 1949 року, коли Таїрова й Коонен **викинули** з театру.

P.S. Небалакучий Свердлін обмовився, коли ми заговорили про українських акторів, що М-д хотів запросити в театр Крушельницького і Добровольського. «Но Крушельницкому дали театр, а Добровольского, говорят, тогда арестовали...»

Плутає. Дальський говорив, – Добровольського справді арештовували, сидів у тюрмі майже весь 1939 рік. Але Мейєрхольд був уже тоді без театру... Все перекрутилося в пам'яті...

* * *



18.XI.67

Люба моя Нелічко!

Спасибі Тобі за Твого листа й за лагідне слово. Я зараз зовсім сама, крім деяких знайомих, яким в основному потрібен мій архів, а не моя вельми скромна особа. От я й «заспокоїлась» на тому, що в мене є

дві близькі мені людини (це Ти і Льоня), які мене підтримують – а це вже дуже багато. Шкода тільки, що Ви в Москві, а ще один – за океаном. Трикутник міцний, але роз'єднаний, – і це дуже прикро (і для мене особисто і для загальної справи)!

Отже, – Мерзлікін зник тотально, забрав місяць тому мій церковний календар (який мені весь час потрібен) і не тільки що не повернув, а навіть і не дзвонить по телефону ні разу. З цього приводу пригадався мені один випадок такого ж плану.

Жили собі Мілютенки, довго жили, дітей не хотіли зроду, а жінка Мілютенкова, балетний педагог – Шуварська – мала собі завжди собаки. Я теж дуже люблю собак. От у неї були тільки шотландські вівчарки (коллі). Останній звався «Топя-солнышко», був дуже розумний, красивий тощо, – словом справжній друг. Маючи 40 чи 42 роки, Шуварська вирішила раптом народити дитину (Льоня його знає). Народила ... І от у хаті появилася дитина. Минув короткий час – і «Топя» пішов. Пішов геть з їхнього дому, так і не повернувся. Перейшов до інших, і, скільки не намагалися його вернути – не захотів залишатися у Мілютенків... Пішов!

От і зі мною так само. Я почуваю себе так, як почував себе, очевидно, «Топя». Він почув себе зайвим. Те ж саме дуже виразно показано й мені. Але якщо справа закінчується на мені, то це ще не біда в громадському й мистецькому розумінні. А от я боюсь, що й все останнє піде в Колі на другий, а може, ще дальніший план. Бо Ти ж знаєш (вірніше, бачиш!), який Коля. Вельми нагадує мені тільки «облако в штанах»... На превеликий жаль!..

Люди Твоєї теж не чути і не видно. Нічого не змінилось після того, як я написала останнього листа.

Юра – поет – теж не зайшов і не подзвонив.

Віктор – абсолютно незрозуміло себе тримає!.. Зник зовсім. Ні разу не прийшов, нічого не сказав. А я, ідіотка, ще просила Добровольського за нього. Звідси висновок іще раз – нікого не люби-ти, нікому нічого не робити, не показувати і не давати!

Щодо «діяльності» мого сусіда, то він і в воді не тоне і в огні не горить. Твоєї рецензії в «Літ. Укр.» ще не було. Певна, що й не буде. (Ех, коли б ви з Льонею були в Києві!!) Еміль пише теж, між іншим. Тільки він пише франц. мовою. Він правий, – він же не може виступати з критикою українського тексту.

А от Кочур дивно себе тримає. Коли б хто написав, то він улаштує статтю, ще й сам щось допише... Ну а писати, крім нього, зараз нікому. От віз «и ныне там», а «тов.» собі процвітає.

Те, що Льоня все «перетравлює ... інтелектом» — то добре. То у нас із Тобого, Неллічко, надто багато емоцій, а «що занадто, то не здорово...» (для мене принаймні). От Ти пишеш, моє Ти сонечко, що Ти мене любиш. І це мене дуже гріє, бо й я Тебе люблю. А от як ставиться зараз до мене Льоня — не знаю. Мені було б дуже шкода втрачати його, бо Ви обоє моя найнадійніша підпора в усіх розуміннях (і єдина).

Сергій приходить. От допіру від мене пішов. Він намагається (якщо я не помиляюсь) «сменить мой гнев на милость». Приніс мені сьогодні повну збірку М. Старицького (яка в мене була, і я віддала свою Емілеві, бо «сусід» сказав, що йому Стар. не потрібний, це погане видання і він принесе його мені. А купувала йому я, між іншим. Ну й, звичайно, він нічого не приніс!). Так от Сергій дуже делікатно сказав, що він «історик, що йому зайве, мовляв, — хай стоїть у вас...» І сьогодні ми перебирали з ним мої книжки, все переставляли, і виявилось, що в мене немає «Фауста» в пер. Лукаша, якого я сама купувала, і він стояв у шафі, а зате є «Історія церк.-слов'янської мови» (підручник для студентів філолог. факультету), якого я ні сном ні духом, не бачила раніше, і який мені ні до чого... Отакі бувають метаморфози!!

Дуже мене засмутило, що не піде Твоя стаття зараз. Чому, власне? Я не розумію! А як же (стаття) Авдієвої? Взагалі не піде, чи як? Дуже погано.

Я працюю все над Лоусоном, і то з великим трудом. Треба працювати, бо пропаду. А от примусити себе не можу. Дуже погано в мене справи кладуться.

Дуже хочу поїхати до Львова. І Соня чекає. Очевидно, якщо все буде гаразд, поїду в кінці місяця, і то максимум на тиждень. Мушу скінчити роботу.

Коханці мене покинули, відколи немає моєї «подружки»...

Ще зараз дзвонив Кочур і разом із ним Іван Др., питався, між іншим, чи поїхала від мене Нелля і коли вона приїде? Три ха-ха!.. (Сказала я устами драматурга Минка). До речі, виявилось, що всі книжки, які в мене полишив Кочур, належать Ів. Драчу, а всі ті, які полишив у мене Др. — належать Гр. Пор. От і вирішуй!

Цілую Тебе, любенька моя, — коли Ти приїдеш?
Напиши обов'язково про статтю, — в чому річ?!
Тепер пишу до Льончика мого коханого.
Льонічко!

Твого листа одержала, і п'єсу, і гроші, — і згадала, принагідно, про «лиц, находящихя на иждивении...», або як додає тьотя Мотя, «коштом, ви чуєте, — коштом»... Отож, і я почуваю себе дуже гордо, що Ти за мене дбаєш, то нічого, що гроші на друк, а психологічно мені здається, що ти прислав мені 150 крб. на цукерки і «взагалі»... Ти не дивуйся, що я так пишу, це все емоційно... А Ти в нас із Неллею ходячий, готовенький уже, інтелект...

Отже, так. Переклад Твій я абсолютно відредагую, тільки почекай трошечки. В мене зараз запарка із Лоусоном, і я взагалі вже падаю на дишло. То вже не гнівайся — все зроблю, і постараюсь, як слід!

Листа Твого «Жовтень» (і ніхто!) не надрукує, так само, як і рецензію Неллі, так само, як і моє спростування щодо всяких нісенітниць у статті Станіславського («Вітчизна» №9) — хоч усе це й обіцяли, так само, як і статтю Серг. Білоконя щодо меморіального помешкання Старицького — бо все вже пішло прахом, і той будинок переробляє для себе повним ходом воєнкомат. У Києві, бач, іншого місця для них немає...

Зараз тут немає Івана. Він поїхав у Львів. Коли повернеться, щось прирозуміємо. Я, коли (якщо) буду у Львові, обов'язково зайду до «Жовтня» і запитав. А взагалі цілком вірно, — хай буде скрізь, щоб люди читали.

З книгою про Курбаса, Льонічко, якась пекельна крутня. Тут дуже прислужується синьйор Микитенко-юніор. А йому допомагає синьйор Василько. Тримай міцно в руках усю теку із «справою про книгу», і тримай її в своєму серці. Нелля привезла Тобі решту? Особливо важливий лист Гн. Ігнатовича.

Зараз ситуація таємнича. Від наради Василько відмовився. Написав чорт зна що редакторові, який почав по-справжньому редагувати книгу. Той відмовився, і зараз щось роблять таємно. По-моєму, Вид-цтво (яке підкреслює, що має договір із Васильком, — отже) з Васильком і кінчатиме справу. Якщо вони книги не виправлять як слід, то я свою писанину забираю (Ірина Дмитрівна теж). Не знаю, як Женя Стрелкова, Шмаїн, а особливо Ігнатович?

Недавно посилала все в Харків товаришам. Попросили. Виявляється, що Вас-ко понаписував там декому (народним, звичайно, т-те Чистяковій) «відповідні» листи, такі, як йому було треба, а ті – протест у Вид-цтво; ну, а дехто тепер уже захотів знати, – в чому ж, власне, річ, і тепер пишуть мені звідти, що вони ж не знали, що вони думали зовсім інакше, що писатимуть (уже за мене!) до Вид-цтва і т.д. Словом, – боротьба! І страшенно знов же таки шкода, що Ти не тут. Без Тебе, Льонічко, і я і справа, як без рук.

Шкода, що Ти не написав рецензію на «Фрагменти». Тов. Вас. дуже високо несеться з отими «Фрагментами», і тому такий впевнений в собі, і в своїй роботі над книгою про Курбаса. Ось що пише мені з цього приводу Юзко: «Фрагменти режисури» перелиставав, але прочитати від доски до доски не мав ще сили, бо це «якання» таке надоїдливе, що треба нелюдської терпеливості, щоби ту писанину догризти з кісточками. А все ж я Тобі дуже дякую за ту книгу, бо вона послужить мені довідником парикмахерської претензійності, і наглядним прикладом для ілюстрації байки про коваля, якому жаба наставляла й свою лапу.

Якийсь Станіславський (автор статті про «Маклену») розрядився рецензією про «Фрагменти», величаючи Василька мало не мхатівським Станіславським... і мимоволі стало мені боляче за стан рідного театру, коли там тепер такі пророки виводять його на світлий путь!»

Отак пише Юзко, а в нас під носом всякі Йосипенки, Васильки і прочая – виводять театр «на світлий путь»...

Каву одержала. П'ю і згадую моїх любих у далекій – холодній Москві...

Намагаюсь триматися, та без Неллі щось не дуже виходить. Цілую Вас, мої любі, дуже скучаю і жду. Будьте мені благополучні. Вам обом роботи.

Не забувайте й пишіть!!

Ор. Стешенко

О. ГАШЕКОВА-ЛЬВОВА

СПОГАДИ ПРО ЯРОСЛАВА ГАШЕКА

*Розповідь записана чеським
журналістом Їржі Часткою*



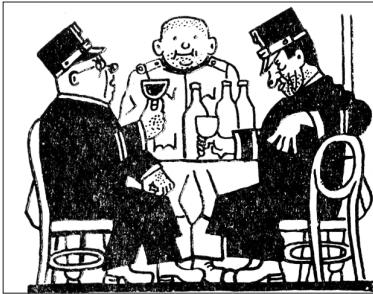
*Ярослав
Гашек*

З Ярославом Гашеком я познайомилась в Уфі на початку 1919 року, коли його призначили редактором газети «Наш путь». Перед тим Гашек працював помічником коменданта Бугульми.

Незабаром Гашека обирають секретарем комітету Іноземної комуністичної партії (більшовиків), що містився в Уфі. Секретаріат розпочав видання тижневика під назвою «Красная Европа» російською, угорською і німецькою мовами. Перший номер тижневика був повністю підготовлений самим Гашеком. Він досконало володів німецькою і угорською мовами, знав понад 80 китайських ієрогліфів.

Ніщо не могло відірвати Гашека від улюбленої роботи, він недосипав, недоїдав, охоче виїздив на наради аж до Казані, вранці повертався, одразу ж читав свіжі номери газети «Наш путь», лаяв за кожну знайдену помилку.

Під натиском Колчака П'ята армія залишила Уфу. Обладнання друкарні ми навантажили на платформи й відступили в напрямку Белебея. В дорозі Гашек захворів на тиф. Але і хворий, він продовжував турбуватися і про випуск газети, і навіть про харчування працівників редакції. В Самарі ми зовсім загубили зв'язок з П'ятою армією, яка зупинилася в Бузулуку. Припинився і вихід «Нашего пути». За місяць вимушеного відпочинку Ярослав одужав. Наприкінці квітня, приєднавшись до П'ятої армії, ми почали випускати нову газету під назвою «Красный стрелок». У звільнену Уфу наша редакція повернулася в червні 1919 року. Ярослав став секретарем партійного осередку і головою австро-угорської Ради



робітничих і солдатських депутатів в Уфі; Рада займалася репатріацією військовополонених.

В серпні наша друкарня переїхала до взятого Червоною Армією Челябінська. Гашек став начальником інтернаціонального відділення політвідділу П'ятої армії, який видавав іноземними мовами газети, що закликали військовополонених

вступати до лав Червоної Армії, знайомили їх з Декретом про мир, правдиво висвітлювали політичну ситуацію в Європі.

Переможний наступ Червоної Армії тривав, і ми ненадовго затримувалися на одному місці, постійно переходили слідом за П'ятою армією. Саме в цей час ми з Ярославом побралися.

Після весілля ми виїхали до Іркутська, де Ярослав деякий час заступав начальника політвідділу П'ятої армії. Це був найвищий вияв довір'я, бо П'ята армія забезпечувала спокій усього Сибіру. Гашек одразу налагодив там зв'язок з Центральним чехословацьким бюро агітації та пропаганди при ЦК РКП (б), яке очолював Ярослав Салат. Бюро повідомило про ситуацію в Чехословаччині, про розкол соціал-демократично партії, в якій почала оформлятися марксистська фракція. Бюро передбачало поглиблення розколу і тому почало агітувати комуністів-чехів повернутись з Радянської Росії до Чехословаччини, на допомогу марксистам.

Але повідомлення про те, що він мусить підготуватись до виїзду в Чехословаччину, засмутило Гашека. Він відмовляється їхати. Центральное бюро в письмовій формі вимагає його згоди на



виїзд, просить політичний відділ П'ятої армії звільнити Гашека від роботи в Червоній Армії.

Тоді Ярослав пише Салатові про свою згоду виїхати на батьківщину. З відомостей, одержаних Центральним бюро, Ярослав довідався, що соціал-демократична фракція має намір заснувати Комуністичну

партію. В бюро працювали ті, кого він добре знав і поважав: Шмераль, Ольбрахт, Запотоцький.

26 жовтня 1920 року ми вирушили до Москви. Гашек був засмучений, обіцяв моїй матері, що провела нас, повернутись через рік. В Москву ми приїхали 17 листопада й оселилися в готелі. Ярослав пішов по документи.

Нам видали паспорти на ім'я Ярослава Штайдла і Олександри Штайдлової.

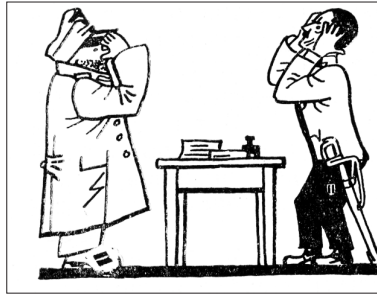
Згідно з документами Гашек воював у лавах австро-угорської армії, побував у полоні і тепер повертається на батьківщину разом з своєю дружиною-росіянкою. Ярослав приніс з собою гроші, пакунок з книгами для майбутньої роботи і сказав, що працюватиме в Кладно, де живе багато робітників.

26 листопада ми залишили Москву, через Нарву добулися до Ревеля, а звідти на пароплаві «Кіпр» відпливли від берегу Радянської Росії.

Зійшли ми в Штеттіні і купили залізничні квитки на вечірній поїзд до чеського міста Пардубіце. Там нас цілий тиждень тримали в карантині в довгих дерев'яних бараках, що оборонялись солдатами. Впустили нас вранці 19 грудня, а опівдні ми приїхали до Праги.

Ярослав уже довідався про поразку грудневого страйку. Ця звістка страшенно засмутила його. Все ж рідні краєвиди повернули йому веселий настрій. Коли на обрії з'явилась Прага, він почав натхненно оспівувати красу рідного міста, голосно говорив по-російськи, нікого не помічаючи, а очі в нього виблискували від захоплення.

З вокзалу ми поїхали до кав'ярні «Уніон». Ярослав крадькома роздивлявся довкола. Офіціант, підійшовши ближче, перелякано роззявив рота. Вдвох вони про щось пошепотілися, і офіціант повів нас





до маленької кімнатки. Тільки тут він привітався з Ярославом, потім приніс для нього пиво, а мені чай. Ярослав пояснив, що офіціант його давній знайомий. Скоро почали приходити Ярославові друзі, обіймали його, тиснули руки, замовляли нові пляшки пива.

В кімнаті лунав сміх.

Пізно ввечері люди почали розходитися по домівках, прощаючись, запрошували нас до себе в гості. Я дізналась, що тільки сьогодні Ярослав заплатив нарешті офіціантові за пляшку пива, випиту ще до війни. Офіціант замовив фіакр, і ми поїхали вулицями нічної Праги до готелю «Нептун». В готелі ми записалися до книги мешканців як Ярослав Гашек із дружиною Олександрою.

Наступного ранку Ярослав довго спав і почав одягатися лише опівдні. Потім поцілував мене і пообіцяв скоро повернутися. Але додому прийшов тільки через три години, дуже роздратований.

— Все пропало, Шуру. Пізно ми приїхали. Багатьох з тих, до кого я мав звернутися, заарештовано. А ті, що залишилися на волі, твердять, ніби нічого не знають. Мовляв, їм відомий журналіст Гашек, що писав колись веселі штучки, а якогось там «товарища Гашека» вони не знають.

Я втішала його, як могла.

Ми довго сиділи в номері готелю і розмовляли про сумне майбутнє. Песимістичний настрій не залишав Ярослава.

— В Росії я працював журналістом, а тут не маю змоги. Я сподівався, що після перемоги революції матиму доволі часу для літературної роботи. А виходить, то були марні надії.

Ярослав вирішив обійти знайомих в редакціях газет.

Наступного дня до нас навідався брат Ярослава Богуслав. Він хотів дати нам грошей, але Ярослав їх не взяв.

— Спробую сам прогудувати Шуру і себе.

В готелі «Нептун» ми жили до середини січня 1921 року Ярослав знову широко заприятелював з Франтоєм Зауером, у якого перед тим померла дружина. Квартира Зауера була надто велика для нього і його двох дочок, і він запропонував нам переїхати до нього.

Обидва вони ніколи не могли всидіти вдома, постійно шукали роботу, вчачали до редакції «Чеського слова». Дочки Франти навчали мене чеської мови. Ярослав написав віршики, котрі можна було легко запам'ятати. З них я вивчила окремі чеські слова.

Першу половину 1921 року нам жилося вельми важко. Газети цькували Ярослава. Неодноразово до нас заходили поліцаї, цікавились, на які кошти ми живемо, де і як заробляємо гроші.

Ярослав мріяв про те, щоб стати письменником. Якось він сказав мені:

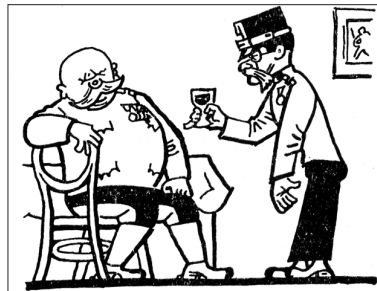
— Два роки роботи в більшовицьких газетах важать для мене більше від усього, написаного мною перед війною.

Він знав, в якому саме літературному жанрі може працювати найбільш вдало, реально оцінював власні можливості і весь час шукав сюжет. І нарешті, наприкінці лютого знайшов його. Удвох із Зауером вони прийшли додому в чудовому настрої, усміхались, обіймались. Ярослав сказав, що писатиме про солдата Швейка.

Я не знала, що про Швейка Ярослав писав ще до і під час війни, він тільки зараз розповів про це і заявив, що тепер напише справжній літературний твір.

Наступного дня Ярослав почав писати. Писав він дуже швидко; коли ж починала боліти рука, то диктував Зауерові. Вони працювали цілу ніч.

В березні 1921 року вийшов друком перший випуск «Пригод бравого вояки Швейка в світовій війні». Гашек із Зауером друкували книгу своїм коштом і самі розповсюджували її, щоб зібрати гроші для друкування другого випуску. Але розходилася книжка погано. Не знаю, де вони брали гроші на видання обох випусків. «Швейк» ніяк не завойовував читачів. Ярослав знову почав втрачати віру в свої літературні здібності. Та через якийсь час його справи пішли на краще. З четвертого випуску «Швейка» вже розкуповують. Видавець Синек складає угоду на видання «Швейка» і зобов'язується виплатити борги за перші випуски. Саме в цей час ми переїхали до Ліпниці.



Незабаром Іван Ольбрахт написав статтю про «Швейка» в газету «Руде право». Стаття Ольбрахта допомогла Гашекові. Він повірив у свою сили й вирішив дописати книгу.

А тим часом стан його здоров'я погіршувався. У нього опухали ноги, збільшувалась вага. Писати ставало все важче. Лікар Новак подавав Ярославу всіляку допомогу. Але ніхто не міг примусити його пити ліки. Мов хлопчик, він виливав їх геть за вікно, поливав ліками квіти, відмовлявся пити молоко. Щоб легше було працювати, Ярослав взяв за писаря пана Штепанека.

Залишаючись на самоті, Ярослав робив нотатки на невеличких клаптиках паперу. Тільки зрідка він правив рукописи і диктував все наново.

Заснування Комуністичної партії Чехословаччини духовно наснажило Ярослава. Він зв'язався з товарищами, які очолювали партійні організації в Ліпніце, ходив на збори розповідати про російську революцію. Гашек виступав в Окроугліце, Гумпольці та Гавлічківому Броді. Про свою роботу в Червоній Армії він розповідав цілком об'єктивно, без будь-яких прикрас.

В неділю робота над «Швейком» припинялась. Пан Штепанек відпочивав.

Ярослав теж радів з можливості відпочити. Він ішов в село, купував цукерки, збирав коло себе дітей і розповідав вигаданим ним самим смішні казки.

Добрими його друзями залишались Зауер і художник Панушка. До нас завітав Лонген з дружиною Ксенєю. Лонген інсценував кілька випусків «Швейка», поставив їх з великим успіхом на своїй «Революційній сцені». Він прохав Ярослава написати п'єсу.

Ярослав розпочав роботу над відомою п'єсою «Міністр і його дитя». П'єса його так захопила, що він припинив на цей час роботу над «Швейком». Цензура, проте, заборонила її.

1922 рік почався для Ярослава добре. Завдяки Ольбрахтові він повірив у свою роботу, заснування Комуністичної партії піднесло його дух. Він і далі працював над «Швейком», який здобував все більше прихильників, друкував фейлетони в газети «Руде право»

Він весь жив «Швейком». Про себе говорив, як про Швейка, все, що робив, порівнював з тим, що зробив би в даний момент Швейк. Ярослав розпланував час дії твору аж до кінця світової війни. Та стан його здоров'я погіршувався. Ярослава лікували два

лікарі: доктор Новак з Липниці і доктор Ванечек з Гавлічкувого Броду. Їм було нелегко. Гашек уперто відмовлявся приймати ліки. Обидва вони просто не знали, що робити, казали Ярославу, що він не допише «Швейка», коли не лікуватиметься. Ярослав не вірив таким прогнозам і відповідав, що помере тільки після смерті Швейка, а Швейк житиме вічно.

Він продовжував диктувати «Швейка». Інколи цілі абзаци диктував по-російськи. Потім передиктовував все спочатку чеською мовою.

Влітку ми захоплювалися прогулянками. Лісничий Б. позичав нам карету, і коли ми завидна не встигали вернутись до Липниці, то зупинялись на ночівлю де завгодно, якось ночували навіть в скирті. Ярослав порівнював красу рідної й російської природи.

Восени закінчився ремонт нашого будиночка. Ярослав уже був дуже хворий, лише зрідка виходив з дому. Хвороба надломла його, годинами він мовчав, лише інколи проказував:

— Швейк страждає.

Через приступи хвороби Ярослав часто не міг диктувати. Потім знову наступало полегшення, думки пливли потоком, а рука Штепанека лігала по паперу. Ярослав диктує і диктує, варить надзвичайно міцну каву, п'є її цілими літрами.

На Новий рік настала криза. Лікарі безпорадні, а Ярослав відмовляється приймати ліки, втрачає всяке бажання жити. Він плаче, що не зможе дописати «Швейка» і залишить мене самотньою. 3 січня 1923 року о 4 годині ранку Ярослав забажав узяти в руки папір, ручку. Він вже цілий рік не тримав ручки в руках, а тепер почав писати заповіт.

Дописавши заповіт, він повертається обличчям до стіни:

— Швейк помирає в муках.

Потім він заснув і вже більше не прокинувся. Лікарі констатували смерть, що настала від параліча серця.

Скорочений переклад з чеської.

Не можу й не хочу – на розрив. Від «Солов'їної ночі» **Вівторок, 21 листопада**
відмовився. І не почувуюся в ролі перебірливої нареченої; по суті, всі мої відмови продиктовані, по-перше, етикою й зобов'язаннями перед ЦДТ, по-друге (крім «Традиційного збору» у МХАТі) висхідною можливістю втілити

свій життєвий план. «Батьки й діти» ставити для того, щоб «пожурить» сучасних «дітей», які йдуть радше в хіпі, ніж у нормальне радянське філістерство? Балтер ображений на молодь, він більше «батько», ніж «діти»; а я?

Про інші «малоформатні» пропозиції (Дудін та ін.) не кажу. Відмовився й від «Братської ГЕС» Євтушенка: такі речі можна ставити лише у **власному** театрі, позаяк тут треба не просто ставити, виставити, а й формувати акторів – стиль, ідея, смак... Інакше довелось б просто ілюструвати «номери». Щось такого я робив з «Ножем у сонці» Драча – там була справді проба витворення **нового** театру.

У п'єсі Єжова те, що є для нього «випадком з життя», драмою, яка, слава Богу, благополучно розрішилася завдяки зусиллям «добрих людей», – для мене мусило б стати непримиренним конфліктом різних світоглядів; я б шукав тут Шекспіра, а не, скажімо, Арбузова. Кінематографіст Єжов того не прагне, йому досить факту, що його п'єсу поставлять у МХАТі, головному театрі СРСР; він не уявляє собі **авторської** режисерської вистави. Між тим саме режисерське авторство Чухрая принесло «Баладі про солдата» феноменальний успіх.

Досі всі мої вистави, заборонені й зіграні, були справді **авторськими**, – навіть непомітна на перший погляд «Пізня любов» у Білій Церкві. Кожна з них несла відбиток мого «я», мого розуміння театру і його діалогу з публікою **сьогодні, зараз...**

На жаль, моє режисерське й акторське оточення позбавлене змоги зануритись у мій внутрішній світ, воно не пов'язує мого протестантства, мого українства, його вимушеного «швейкізму» – з нинішньою політичною ситуацією, не мислить категоріями Світличного, Чорновола, Андрія Дмитровича, чи тих же упосліджених вірмен (ну ще, здавалося б, мені вірменська Гекуба? А от же пече так само боляче, як пече Курбас).

Для мене це єдине – театр, переклади, Кочур і Лукаш, суд над Чорноволом і п'єса Ідзиковського, паскудства влади щодо кримських татар і нове засудження Валентина Мороза за те, що він осмілився назвати нинішній

виправний конгломерат «заповідником імені Берії». Але те, про що він там пише, назвати інакше не можна. Пішло на реабілітацію Сталіна – відродилися й «методи» судочинства... якщо цього не спинити, все знову покотиться до масового терору. Тому пробавлятися напівдрамами й півправдою – гріх. Саме такою позицією було продиктоване «Гусяче перо», і **доконечність** дала **подію**. Саме цим на глибині були (для мене особисто) «Казки Пушкіна», особливо «Казка про рибака та рибку», де домінує ідея розбитого корита... Мабуть, ця здорова злість диктувала нам і «Вдову полковника», Віра Петрівна не просто мене в цьому підтримала – в ній прокинувся «попіл Клааса», пам'ять про розстріляних її братів. Це не заангажованість на бунти заду бунту, – просто нормальна потреба **іншого життя**.

P.S. З московської режисури «нового разливу» в цьому плані – найцікавіші для мене двоє – Миша Левітін і Петро Фоменко. Про людське око – іроністи, а на глибині душі – абсолют мистецького «дисиденства» і запеклість – до самознищення. Михайлові ще хочеться «покувыркаться», але його, як кожного гарного режисера гризе самота.

Потреба «іншого життя»

Перечитав учорашнє – і пов'язалося мені жадання «іншого життя» з «новим життям» Данте, – у «Дніпрі» вийшло чудове видання «Vita nova»: прозу переклав Анатоль Пєрепадя, я покреслив сторінки знаками оклику, – майже бездоганна робота!

**Середа,
22**

листопада

Але я не про значення цього видання для нас, сучасників – першовідкриття і т. ін. Як кажуть в Одесі, «вы будете смеяться», проте саме ця віддалена від мене сотнями років автосповідь якнайглибше кореспондується нині з моїм прагненням «нового життя», хоч там жодною політикою і протестантством не пахне. Зате є там відкриття **істинної любові**, пережиття вічних почуттів, гімн чеснотам, красі. Я відчув «Нове життя» Данте як його правдивий діалог з Природою, Богом, Коханням – і немає для нього жодних заборон і шор, що їх накладає на душу світська влада: тут **нема влади**, нема держави, нема **класів**, – «ліризм, передовсім

ліризм», – як начало всіх начал, ліризм – до Христа й Сарданопала, ліризм доморальний, ліризм становлення Людини.

Авжеж, пропускаю все, що стосується Птоломея і вплетених туди «наукових» трактатів; але сонети й канцони – моє. Ота установка на щось глибше, ніж день учорашній, на блукання старими світами – тішить і хвилює. Тут я розумію Шнітке з його запитаннями не до Гете, а до пра-Фауста, до Фауста з примісою язичництва... Канцони й сонети не всі зграбні, багатостильність руйнує єдину оболонку всесвіту Данте (переклали різні поети – Бажан, Драч, Павличко, Коротич, Житник), кожен окремо гарний, але якщо Перепадя в прозі – цілісний стиль, то поезія розбігається (для мене) на персоналії (я б хотів **одного** перекладача).

Для мене чимало важить сам факт видання книги Данте – Дантом – відразу по смерті Беатріче (інша назва книги, – «Молодість?»); «постфактумність» надає цьому витворові конгеніальності, позаяк огортає все цілісним серпанком мудрої туги – і водночас збуджує до **нового** життя, до усвідомлення Кохання як чинника нового. Ми гарно й делікатно говорили про це з Тетяною Миколаївною Струковою, воістину закоханою в Данте: це теж одна із складових мого нинішнього світогляду – так, саме ексцентрична й «не від миру сього» Струкова, однопіток Крушельницького... В українських віршованих перекладах вони якось (тобто перекладачі – крім Бажана) соромляться того, що для Данте кохання – почуття неземне (тобто таке, якого в земному житті **не буває**); наші хлопці люди плотські, сучасні, з м'язами... І тоді це – лише Кохання, тоді як у Данте Кохання – знак, один з символів **іншого** життя...

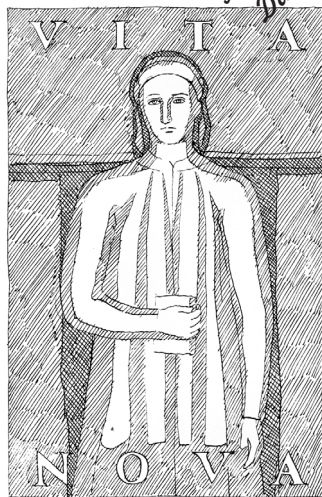
І мені, і Струковій, і Неллі – багато цікавого **сниться і мариться**. Може, тому нам такий рідний Данте.

Турботливий Світличний вислав мені рецензію Іллі Корунця на це українське видання. Гарна, густа, глибока. Зберегти.

«НОВЕ ЖИТТЯ»
УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Данте Аліг'єрі.
Нове життя. «Дніпро».
Київ, 1966.

Майже сімсот років відділяють нас від того часу, як Данте написав «Vita Nova» («Нове Життя») – твір, що поклав початок прозовій художній літературі італійською мовою. Проте сьогодні, як і в минулі далекі віки, жоден більш-менш уважний читач не залишається байдужим до книги, до переживань, роздумів, захоплень чи розпачу поета, що сам виступає дійовою особою в своєму творі. І мимоволі чи не в кожного читача насамперед постає запитання: хто вона і якою саме була ота юна Беатріче, яка осяяла музу найславнішого поета Італії, служила натхненням його життя і творчості? Літературознавці єдині в своїх поглядах: образ Беатріче, хоч і позбавлений детальних портретних рис, все ж списаний з однієї реальної особи, яка мешкала у Флоренції і була ровесницею поета. Данте зустрів уперше Беатріче, за його свідченням, коли йому було дев'ять років. Потім вісімнадцятирічна дівчина, проходячи, привіталася з поетом. І востаннє, незадовго до її смерті (Беатріче померла 1290 року), Данте бачив її в церкві. Оце й усі реальні епізоди, за свідченням самого поета, які породили в ньому безмежне кохання до Беатріче, кохання, що надихнуло його на створення «Нового Життя». Ангельський образ Беатріче витає і в «Бенкеті», і в найбільшому творі Данте, шедевр світового поетичного мистецтва «Божественній комедії». Проте марно шукати в кожному з цих творів, і передусім у «Новому Житті», детальніші факти з життя Дантової героїні. Немає



«Нове
життя»
Данте

в творі і точних описів оточення, в якому живуть його герої. Данте поставив собі за мету творити з живої, реальної людини ангельський і божественний образ. Тому Беатріче перебуває в ореолі неземної, таємничості.

Поет уникає звичних і, як правило, невід'ємних у творах про кохання описів не тільки тому, що він поставив собі за мету обожествити красуню Беатріче. Річ у тому, що цього вимагав *dolce stil puovo* — «солодкий, або ніжний, (витончений) новий стиль», який запровадили попередники й сучасники Данте в італійській поезії XIII—XIV століть — Гвідо Гвініцеллі та Гвідо Кавальканті (до речі, останній був старшим товаришем і наставником молодого Данте). Представники школи «нового солодкого стилю» виробили спеціальні канони для поезії про кохання, згідно з якими образ коханої обов'язково трансфігурувався й уподібнювався до ангельського, образу; а земне кохання піддавалося містичній ідеалізації. Останній факт є свідченням того, що на «новому стилі» позначився вплив культу діви Марії. Було проведено, таким чином, чітку переорієнтацію (власне, зміну) найголовніших атрибутів жіночої краси. В основу було покладено (і висунуто на перший план) не фізичні ознаки краси коханої, а її духовні чесноти. Саме тому, хоч поезія цієї школи, як і вся тогочасна італійська поезія, перебувала під впливом зразків провансальської, їй не притаманні еротичні мотиви.

Данте не був сліпим послідовником Гвініцеллі та Кавальканті. Вже у «Новому Житті» він вводить елемент символіки. Його реальна кохана донна настільки ідеалізується в усьому, що поступово набуває рис символу, який знаходить своє довершення й остаточне оформлення в «Божественній комедії».

«Нове Життя» — це скоріш духовна сповідь поета в найбільш загальних рисах про його кохання до красуні Беатріче. Творові притаманний незвичайної глибини ліризм, що знаходить своє найповніше вираження в сонетах та канціонах, які супроводжують майже всі параграфи прозового викладу, і які є, по суті, поетичним узагальненням або орнаментом того, що було сказано в прозі.

Часто-густо в авторську розповідь вплітаються малозрозумілі сучасному читачеві філософські міркування про всесвіт і його будову (за Птолемеєм), у якому кохана Беатріче ставиться під знак «святого» числа дев'ять. Такі місця скидаються на науковий

трактат і вимагають коментарів. Вони пересипані латинськими фразами. Зате сонети й канцони зовсім вільні від латинізмів, оскільки саме за їх допомогою поет висловлював найтонші і найглибші почуття. До того ж частину сонетів написано було безпосередньо на замовлення осіб, близьких до простого народу, і не обізнаних глибоко з латинською чи грецькою літературами. Сонети, канцони і балади витримані в глибоко ліричному тоні. Вони композиційно легкі, прозорі, звучать невимушено, вражають своєю майстерністю.

Як же перекладено прозові частини, а також сонети, канцони та балади «Нового Життя» українською мовою? Чи донесли інтерпретатори до читача весь клекіт Дантових пристрастей?

Зупинімося окремо на перекладі кожної з частин – прозової та поетичної.

Перекладач прозових параграфів «Нового Життя» А. Перепада прекрасно впорався зі своїм завданням. Він майстерно відтворив притаманний цьому творові спокійний, розмірений, іноді збуджено-піднесений тон викладу. А. Перепаді пощастило зберегти структурні особливості кожного Дантового речення. Причому найскрупльозніше текстологічне порівняння перекладу з оригіналом свідчить про те, що перекладач поставив собі за мету скрізь, де тільки дозволяли норми української мови, зберегти незмінним і порядок слів, речень первотвору. Долаючи великі труднощі, А. Перепада скрізь і усюди зберігає особливості архітекtonіки Дантової прози.

Втім, хоч переклад прозової частини «Нового Життя» і зроблений на високому мистецькому рівні, цілком у відповідності до сучасних вимог, і стоїть під багатьма поглядами вище від відомих російських та українських перекладів цього твору, все ж таки він не позбавлений окремих недоліків. Наведемо приклади. Так, у перекладі другого речення вже з самого початку «Нового Життя» читаємо: «Під тим заголовком знайшов я слова, що маю намір їх переписати до сеї книжечки; коли й не слова (підкреслення наше – І. К.), то принаймні їхню сутність». У первотворі ж: «хоч (коли) й не всі слова, то принаймні їхню сутність (смысл)». Отже, логічна довершеність, якої бракує в перекладі останньої частини речення, ховається саме в займенникові всі, без якого сполучення не слова взагалі втрачає будь-яку сутність.

У частині XII речення – «І не питай більше, ніж вийде тобі на користь», насправді ж має таке значення: «Не питай більше, ніж треба».

Принагідно – кілька слів про одне принципове питання, а саме – про цитати з римських авторів, які Данте наводить у багатьох частинах твору. А. Перепада переносить усі цитати в переклад без змін. З цим навряд чи можна погодитися. Якби це були репліки окремих дійових осіб, то за певних обставин це можна було б допустити. Скажімо, «Шельменка» Квітки-Основ'яненка аж ніяк не можна перекласти на італійську, німецьку чи французьку зі збереженням двомовності дійових осіб. Тим часом твори Л.Толстого, пересипані французькими репліками, перекладаються в багатьох випадках (на європейські мови) без уніфікації лінгвіальної, хоч в останні роки і тут намічається певна послідовна тенденція (особливо у видавців США). А чому тоді було не застосувати саме цей принцип і в перекладі «Нового Життя» Данте? Тим більше, що латинські цитати в творі подано саме як цитати, а не як репліки в діалогах чи монологах дійових осіб (образів). Позбавлений однієї з найпомітніших рис наукового трактату, цей художній твір тільки легше сприймався б філологічно невідповідним читачем. Цитати належало перекласти вже хоч би й тому, що сам Данте не був до кінця послідовним у своїх посиланнях на першоджерела. Так, латинські цитати він наводить в оригіналі, а всі грецькі перекладає чи перефразовує італійською мовою. Тим-то для українського, як і будь-якого іншого перекладу, дана особливість оригіналу втрачає свою специфічність. Проте вищенаведеними зауваженнями ми аж ніяк не хочемо змінити загальної позитивної оцінки перекладу прозової частини.

На високому рівні виконано переклади і поетичних творів «Нового Життя» – сонетів, канцон та балад. Завдячуючи зусиллям поетів М. Бажана, В. Житника, В. Коротича, Д. Павличка та І. Драча, наші читачі мають сьогодні новий повний український переклад першого Дантового твору. Більшість інтерпретаторів, слід вважати, свідомо скористалися з близькості поліфонічних систем української та італійської мов. Тому при всій строгості поетичних форм, терцети, катрени і цілі сонети та канцони зберігають щось спільне з піснею, чаруючи слух своєю милозвучністю.

Візьмемо для прикладу хоч би початок сонета 2 (переклад В. Коротича):

Погляньте всі, хто йде шляхом кохання, –
Скажіть, чиї страждання
Такі нестерпні, як печаль моя?

Журливий ліричний мотив – який близький він душі української пісні про кохання! Саме цей мотив домінує в усіх без винятку Дантових поетичних творах «Нового Життя», і його тонко передано В. Коротичем у кожному з інтерпретованих ним сонетів. Цей мотив створює основу, підтекст кожного українського відповідника зазначених сонетів, чаруючи своєю глибокою ліричністю та щирістю. На жаль, в окремих місцях цей загальний тон творів настільки заволодіває перекладачем, що він починає навіть опускати деякі помітні деталі первотворів, замість того надточуючи ті чи інші катрени, терцети і секстети перефразованими чи й зовсім своїми (відсутніми в оригіналі) рядками. Зокрема у сонеті 2 вільно перефразовано рядки, значення яких дослівно таке: «Тепер я втратив радість серця, що йшла від коханого скарбу, через це я, бідний, так білим світом нуджуся, що й сказати (розповісти) страх». У перекладі ж: «Та зникло щастя те, – його не жди. Бо вже і скарбів кохання більш немає. Даремно зір шукає – Поділись де, чи сховано куди?». Отже, в українському варіанті помітно розсунуто рамки первотвору, перефразовано смисл окремих рядків, не кажучи вже про повну зміну структури речень. Аналогічно перефразовуються й деякі інші рядки. Така зміна й деталізація художніх образів явно суперечить, як уже згадувалось вище, настановам «солодкого нового стилю». Проте найбільше вадять гарним перекладам В. Коротича перифрази, що іноді помітно відхиляють, ба навіть зрушують струнку логічну послідовність, а за нею і змістовну довершеність що цитаманні кожному Дантовому катрені чи терцетові.

Глибокою вмотивованістю і разом з тим внутрішньою трепетністю, нестримним розвитком дії відзначаються переклади Д. Павличка. Ось як звучить перший катрен сонета 8:

Бентежність гине в прірві темноти,
Коли поблизу вас я стану, зоре.
Любові слово чую я суворе:
«Тікай від неї, бо загинеш ти».

Як показує зіставлення з оригіналом, у перекладі напрочуд точно відтворено загальне звучання (основні риси поліфонії) строф: первотвору, що перш за все знаходить своє вираження в збереженні ритміки вірша, а ще більше – у певному чергуванні звуків. Досить точно в цьому (як і в більшості інших перекладів Д. Павличка) передано й зміст оригіналів. Причому перекладач досягає цього різними способами – як добром абсолютних відповідників – слів та словосполучень у рядку, так і введенням споріднених певними ознаками чи й зовсім нових поетичних образів. Так, у наведеному катрені замість словосполучення **безмежна** (красна) **радість** (як це в оригіналі), поет уводить звичніше нам **зоря**, а замість **розум** – зовсім протилежний, але контекстуально цілком виправданий метафоричний образ – **прірва** темноти. Якби ще до цього скрізь дотримувався характер римування первотворів, то було б просто чудово. А то в оригіналі, наприклад, катрени мають перехресні рими, а в перекладах – охоплюючі тощо. До речі, такі протилежності в римуванні рядків надibuємо чомусь в усіх без винятку терцетах Павличкових перекладів. Ці розбіжності, зрозуміло, не слід тлумачити як грубе чи недопустиме порушення якихось норм перекладацької практики. Зовсім ні. Такі й подібні зміни в перекладі поетичних творів у межах норми. Та все ж хотілося б, щоб у таких гарних, – у більшості випадків майстерно виконаних – перекладах все було б, якщо не абсолютно так, як у первотворі, то хоч якомога ближче до нього. Адже переклад – форма творчої діяльності, яка передбачає не що інше, як точне відтворення змісту до найтонших смислових відтінків, а також, де це тільки можливо, – і форми творів, що перекладаються.

Не вільні й Павличкові переклади від неточностей смислового порядку – перифразів, а в окремих (правда, досить рідких) випадках – і від буквалістичного переказу відповідних місць оригіналів. Наприклад; у сонеті 8 перші два рядки другого катрена Павличко переклав так: «Шукають пальці злякані опори. Обличчю барви серця не знести»... Тим часом у первотворі ці рядки мають досить прозоре і логічно вмотивоване значення: «Обличчя відбиває стан серця, яке, страждаючи тяжко, не знає, де шукати опори (розради)».

Найкращі переклади поетичних творів «Нового Життя» належать М. Бажанові та В. Житнику. В своїх перекладах вони відтворюють всі особливості Дантового римування у терцетах (шоправда, не завжди у тих самих сонетах і в кількісно правильному співвідношенні в порівнянні з первотворами). Зокрема, М. Бажан у семи випадках з восьми точно передає характер римування в катренах Дантових сонетів, а в двох сонетах зберігає властиве оригіналам римування в терцетах. Причому в сонеті 12 перекладач повністю зберіг чи не найскладніший у «Новому Житті» тип римування рядків – коли один з них (у даному випадку 10) римується не з одним, а з двома наступними. Наведемо ці терцети:

Чи входили в житло ви сумовите
Моєї пані? Станьте ж, розкажіть,
Що з нею сталось, – правди не таїте!
Захвилювались ви несамохіть.
Обличчя ваше зблідло, слізьми вкрите, –
І в мене серце завмирає вмиль.

До речі, таке ж римування у терцетах зустрічаємо в перекладах Д. Павличка, проте це римування не церенесене з відповідних первотворів. Тим часом В. Житник відтворює властиве первотворам римування рядків у терцетах трьох сонетів. В. Коротич – тільки у двох.

Переклади М. Бажана та В. Житника відзначаються також найбільшою точністю передачі смислових відношень первотворів. Обидва перекладачі з великою старанністю підбирають українські еквіваленти відповідних лексичних одиниць італійського оригіналу. Порівняння перекладів з первотворами переконує, що обидва перекладачі докладали неймовірних зусиль, аби відшукати не стільки лексичний, скільки смисловий еквівалент для кожного найвужчого контексту. Саме тому багато рядків з перекладених М. Бажаном і В. Житником сонетів та канцон так напрочуд точно передають відповідні місця первотворів. Ось хоч би Бажанів переклад сонету 11.

В своїх очах вона несе Кохання, –
На кого гляне, всі блаженні вмиль;
Як десь іде, за нею всяк спішить,
Тріпоче серце від її вітання.

Тут кожен рядок, навіть кожне слово в ньому – точний лексичний відповідник оригіналу. Чудово передано й образність, навіть загальний настрій катрену.

Так само прекрасно відтворено й інші частини цього сонета, тай не тільки цього.

Нарешті, окремо – кілька добрих слів про переклади В. Житника. Порівнявши кожен його український варіант сонета з італійським, приходиш до незаперечного висновку, що молодий поет чудово володіє такою вкрай необхідною властивістю перекладача, як перевтілення. Він уміє повністю увійти в роль автора, осягнути обрії його душі, збагнути і повністю передати всю складність його переживань, простежити в кожному окремому творі характер і хід його важких і часом суперечливих дум. Ось погляньмо на початок сонета 5:

Я вчора їхав верхи на коні,
Нудним шляхом зморився до знемоги.
І враз Кохання встрів серед дороги
В легкому подорожному вбранні.

Так само просто і виразно веде розповідь у цьому сонеті й Данте. Без пишномовних фраз, без зайвих слів і без каскадів надважких інвертованих структур. От якби тільки не оце вчора, бо l'altr'ier – зовсім не вчора, а кілька днів тому, хоч, зрозуміло, в поетичних творах не так-то легко і не завжди можна подолати «опір» усього матеріалу. Та прочитаймо уважно другий катрен цього ж сонета.

Воно пахолком видалось мені:
Згубило пана і блукає, вбоге,
Іде самотнє, дивлячись під ноги,
І очі в нього стомлені й сумні.

Вірте перекладачеві. Це – слово в слово за первотвором. Лише останні два рядки переставлено місцями. А далі в обох терцетах така ж поетична розповідь, така ж точність кожному Дантовому слову. Обмежені місцем, ми не можемо, на жаль, повністю навести рядки терцетів – цього в усіх відношеннях точного за змістом і, формою перекладу.

В. Житник у цьому сонеті чудово передає як простоту викладу, виразність образних рисунків твору, так і відверту, довірливу щи-

рість Данте, в душі якого клекотіли болісні почуття. Саме такий і був Данте як поет і як людина.

Досить гарно і в багатьох випадках просто зразково щодо точності відтворення змісту й форми первотвору виконано й переклад третьої канцони І. Драчем. Більшість рядків українського варіанту цього твору вражають достовірністю звучання, свіжістю поетичних відтворень, яскравою виразністю смислових відношень. Та поряд з цим у перекладі надibuємо й рядки, що суперечать слову й змісту відповідних місць оригіналу.

І на закінчення одна заувага, що стосується вживання окремими нашими перекладачами слова Амур, як абсолютного синоніма для Дантового Кохання. Тим часом Данте був далекий від такого ототожнення. Навіть більше того, він відверто протиставляв своє поняття Кохання тому, яке пов'язане з міфологічними Амуром в стародавній римській поезії. Про це Данте пише зокрема у «Новому Житті», де він визначає кохання, по-перше, як «стан субстанції», а по-друге, наділяє рисами й властивостями, що характерні земним істотам. Тому Дантове Кохання може рухатися, сміятися, плакати. Це «приземлене» й «персоніфіковане» Кохання, що його Данте скрізь у книзі пише тільки з великої літери, не має нічого спільного з ангельським ликом Амура. Порушивши таку живучу до того традицію – відмовившись від латини і перейшовши до загальнонародної італійської мови, Данте не зупинився напівдорозі. Він пішов на зміни окремих канонів, встановлених в латинській класиці як, у сфері поетичних форм, так і в сфері поетичних образів. Яскравим проявом цього і є трактування та зображення Кохання. Йдеться, отже, про чітко виражений елемент суб'єктивізму поета - елемент, якого не можна не враховувати у кожного справжнього майстра слова, а тим більше у такого велета й новатора, яким був Данте.

Та попри всі згадані недоліки ми все ж із чистим серцем можемо сказати, що українські переклади прозової і поетичної частин «Нового Життя» Данте загалом виконані цілком на рівні сучасних вимог. Велика заслуга в цьому і ще однієї особи – літературного редактора книжки Григорія Кочура.

Ілля КОРУНЕЦЬ

Четвер, 23
листопада

*Завадський –
Марецька*

Не пригадую, чи я вже це записував; знайшов почеркушку на полях «Вечірньої Москви», репліки...

Я – Завадському:

– Юрий Александрович, ну не могу я с Верой Петровной! Я говорю им о спектакле, а она свое – что-то пишет, пишет...

Завадський – мені:

– Дурачок, это же она каждое ваше слово записывает! Второй блокнот исписала – показывала: вот какого умного режиссера нам Украина подбросила! Она ведь и Марьян Михайловича знавала, вы порасспрашивайте... Нет, она за вас горой. Слова дурного о Танюке не скажи – тигрицей взовьется!

І ще одна репліка – Марецька – мені, телефоном:

– Забыла Вам сказать. Мне на следующий день позвонил Дмитрий Дмитриевич. Он был на спектакле, но не зашел ко мне. Таких восторгов наговорил! Но главное, – Шостакович убежден, что я играю Фурцеву! Представляете? Они там что, в самом деле сошли с ума?

З виставою «Світ без мене» надійшла ясність. Є вимоги управління (?) зняти **основний** фрагмент зі сцени «Гордін – Гаврилов» – монолог на 48-й сторінці, який для мене вирішує п'єсу. Плюс навіть такий текст Гордіна:

ГОРДИН (не сразу). У человека можно все отнять... Сереза. Работу... уверенность, покой... свободу, даже жизнь... все, кроме одного – того, от чего он не ждет ни корысти, ни награды... того, видишь ли, что он любит... любит, понимаешь? Нечто очень простое, самое простое, то, что в самой основе... в чем он останется, когда его уже не будет...

Вони побачили в цьому «відсутність соціалізму», «закненість на малому...»

Ідіоти!..

Отже, зібрав акторів і сказав свій план. Якщо вони хочуть репетирувати цю виставу зі мною, а не з Гончаровим,



вирішувати буду я. Мені здається, ми доволі добре один одного розуміємо.

Саша Лазарєв (обережно!) зауважив, що працювати їм доведеться **після** цієї вистави з Андрієм Олександровичем, а не зі мною, – я теж повинен їх зрозуміти...

І хоч крапки не було, а вийшла трикрапка, мені здалось, вони мене не підведуть.

Отже, маю план, погоджений з дирекцією – зіграємо виставу у першій декаді **грудня**. А ЩО там уже залишилось, ЯК ми з того всього вийдемо – мій **клопіт**.

Тут ще й таке: Шах-Азізов за звичкою вирізав з газети й повісив до дошку оголошень – з доповіді **самого** Царьова, ювілейної доповіді –

«... Мы можем гордиться новым пополнением советской режиссуры – себя талантливо заявили Леонид Хейфец, Лесь Танюк, Петр Фоменко, Марк Захаров...»

(Нелля вважає, що Марка Захарова я вже приплів від себе, у Царьова йшлося лише про **трьох**.)^{*}

То Сперантова натякнула – а їй сказав про це Володимир Федорович Дудін, з яким вони «вась-вась», що після такого пасажу Царьова Гончаров ніби сказав, що не втручатиметься у виставу Танюка, хай випускає як хоче...

Якщо це правда, тоді я розумію, чому дирекція без будь-яких але затвердила мій графік випуску.

А розмова Гончарова з акторами, я так розумію, була **до того**.

І Юлій Филипович «духом воспрял», – героїчно розповідав мені, як він зчепився з Гончаровим на якійсь Худраді (то була Рада? Без мене? Мене на запросили?)

– Он, понимаете, вдруг заявляет, – не вижу тут предмета для разговора?

– И выразительный жест в мой адрес. Меня как пердернуло.

– А когда вы Софронова ставили, вы видели предмет для разговора?!

И он, почти озверев, заорал – глаза кровью налились:

* Вона має рацію - четвертим був не Марк, а Галя Волчек (Л.Т.)

– Да, когда ставил Анатолия Владимировича Софронова, там был предмет для разговора! А здесь нет! И не хочу об этом говорить! Избавьте меня от такой драматургии!

(Єдліс не помічає, що переповідає це втретє... Але чомусь раптом прийшло в голову, що й Софронов не завжди був жупелом ідіотизму: ораторію «Нагасакі» Шнітке робив **на слова А. Софронова**. Неймовірно, але факт. Альфред пояснював – тексти його цікавили менш за все, половина з них належала японцям, половину половини написав Фере, та й Софронов: «кто ж тогда знал, в какого он вырастет гуся?»).

П'ятниця,
24
листопада

*Гіпотеза про
Місяць*

Московський інженер Анатолій Шейко недавно виступив з доповіддю. Його гіпотеза про походження Місяця видається лише мені правдоподібною

Він припускає, що колись існувала більша планета, «Великий Місяць», масою втричі більший за сучасний. Вона на величезній швидкості зіткнулася з Землею. Удар був бічний, дотичний до Землі, відбувся колосальний вибух. Виникла величезна маса розжареного газу з первісною температурою понад мільйон градусів, разом з масою магми й скельних порід. Під впливом земного тяжіння значна частина цієї маси злилася з Землею. Інша частина, відкинута вибухом, вийшла з атмосфери Земного тяжіння, за межі його. Третя частина була захоплена Землею на мало витягнуту, майже кругову орбіту – і стала згодом нашим Місяцем.

Він говорить про спільність речовин Землі й Місяця.

«Сов. Россия» – доктор фіз-мат. наук М. Л. Лідов:

«Такий спосіб захоплення Місяця, як це викладено в гіпотезі А. Шейка, принципово можливий і не суперечить законам небесної механіки».

Професор А. А. Яковкін: «Ідея Шейка оригінальна, цікава й допускає математичну обробку».

Очевидно, цій гіпотезі справді потрібна ретельна математична обробка. Спільністю речовин мало доведеш – минуло мільярди років – не виключено, що у всіх планет більше спільного, ніж **окремого...**

У тій же «Сов. России» за 18. XI – про ноту канадсько-**Субота, 25 листопада**
му послові Р. А. Д. Дорфу з приводу демонстрації, що її провели 7 листопада перед посольством СРСР в Оттаві «главари бандеровских и других антисоветских группировок, сотрудничавшие с гитлеровцами во время мировой войны и нашедшие ныне убежище в Канаде. Из Западной Германии в Оттаву с этой целью был доставлен главарь бандеровцев военный преступник Стецько».

Демонстранти в Канаді

Скаржаться на бокування амбасади, на пляшки з фарбою, на листівки. Вибиті вікна, забруднені стіни. Того ж дня така ж акція відбулась і в Монреалі – біля генконсульства СРСР.

Нота звинувачує у підтримці демонстрантів через радіо, пресу. Вибачення міністра закордонних справ Канади Мартіна недостатнє, нота вимагає суворо покарати «зачинщиків и участников антисоветской провокации».

Наскільки я знаю, там були й листівки на захист Вячеслава Чорновола, а основний масив протестантів була – молодь, студенти.

Не лише українці.

Чого ж ви хочете? Ви тут по-дурному судите Чорновола, всупереч будь-якій людській енд юридичній логіці – і хочете, щоб вас за це гладили по голівці? Від того, що ви ляятимете опонентів, називаючи їх гітлерівськими попихачами, мало що зміниться. Як може бути він «військовим злочинцем», якщо гестапо зразу після Акту 1941 року ув'язнило його в Заксенгаузен, де він перебув майже всю війну?

А це ж офіційний документ, нота...

Репетирую через день: день тут – день у ЦДТ. Тут – це значить у Театрі Маяковського. Актори роблять все, що я пропоную, при цьому не здивовані, що я не пропоную скорочень.

Я пояснив, що це моя справа, мені й відповідати.

Листь Вія п. Оприси Вія
23.11.67

* * *



Дорогі мої, рідненькі — Обоє!

Пишу все-таки «обом» в одному листі. Нелічко, спасибі Тобі величезне за шампунь, тільки навіщо ж було посилати мені все? А Тобі що? Ти ж можеш у Москві й не дістати скоро, а з мене вистачило б і одного!.. В кожному разі — велике Тобі за все спасибі, — «за заботу о людських душах»... найголовніше! Спасибі Вам обом, що Ви зі мною, — я це почуваю! А ні, то, мабуть, пропала б!..

Я намагаюсь працювати. Тяжкувато. А все ж дещо роблю. Сергій Іванович «скрашають» мою нудьгу. Я вже їм трошки простила, але не зовсім. Тим паче, що вчора дістала листа від Дори Косач (дуже цікавого, до речі), де вона, між іншим, пише, що посилала музеєві Лесі Українки книжку (англійською мовою!!) перекладів Лесиних віршів **на англ. мову**, і книга не дійшла і не повернулась до неї.

Сергій мені дав надзвичайно цікаву і для Тебе, і для Льоні, і для мене книгу. Там є й про Курбаса, і про «Березіль». Приїдете — прочитаєте. Книга чужа.

Щодо Яременка — не знаю. Може, він і справжня людина, але слова **абсолютно не держить** і дуже підводить. Я, приміром, цього не виношу! Мав прийти і подзвонити — і не подзвонив і не прийшов, а в мене загинув день!..

Знов починаю Тобі співати все спочатку: від Люди — ні слуху, ні духу, і від Юри також, і від Іванів і також, і від Мерзлікіна також... і ... несть им числа отим, що «моркву риють»... Ну, і я ж «причиню свої двері»... «Ох і причиню ж!»... як, цілком до речі, казав колись дядько Тарас. Іще раз доводиться констатувати факт, що ідіотів не сіють і не жнуть, а родить їх до чорта!!

Мої особисті плани все завалюються, бо мене весь час підводять, і я весь час зриваю свої проекти. А виїхати бодай на коротенький термін і полишити мох матеріали в чужих руках — не можу. Баста!

Планую виїхати до Соні на тому тижні (якщо пощастить!), і поїду тахітит на тиждень.

Дуже хочу, щоб Ти якнайшвидше приїхала на довгий час. Тоді я знову почуватиму себе людиною.

Між іншим, у вчорашній «Літературній Україні» є твоя «репліка», Неллічко. Скоротили її до тіпитит'а і викинули дуже промовисті приклади. Як добре, що Ти віднесла її повністю до «Дніпра».

Проте мені телефонував Мих. Верхацький, який прочитав її перший і дуже Тебе хвалив (і така, мовляв, і така...) От!!

Що сталося з «Театром»? А що з Авдієвою? Її зовсім, виходить, не дадуть?? Напиши обов'язково.

Яка Твоя основна робота?

Переходжу на Льончика. Любий, Твого листа допіру одержала і відразу ж Тобі відповідаю. По-перше, щодо Неллі. Я напишу із Львова. Або я зовсім туди зараз не поїду, або поїду так, щоб 10 грудня бути в Києві. Тим більше, що погода така, що сидів би у якійсь норі і не вилазив би зовсім.

Соні вітання від Тебе передам. А де подівся «рудий поет» — Юра?!. теж ніяких ознак не подає.

Іванові передавати нічого, бо він не дзвонить

Щодо листа Твого, Льонічко, то мушу Тебе порадувати. І тут я вже «дещо» зробила, і в Львові його всі читали й читають. Мені казано навіть, що якийсь актор читав його прилюдно на якомусь вечері (якщо це правда). Словом, — резонанс є — «пішла луна гаєм»...

Гроші одержала і давно вже пропила!

П'єсу правитиму, мабуть у Соні. Або тут (якщо не поїду) — десь за тиждень.

Тепер щодо Твого прохання. Я й без Тебе вжила вже деяких заходів, думаючи, що Ти захочеш листуватися. Але, на жаль, поки це — *ausgeschlossen*!! Коли побачимось — поясню. Тим часом все має йти тільки через мене. Твої привітання Юзкові я передала, а також і про Твого «відвертого листа» написала.

Рецензія на книгу «Фрагменти» — це одно, а стаття у «Вітчизні» про «Маклену» (в якій, дай Боже, скільки помилок!) — це друге. Де та рецензія, я й сама не знаю, він не пише джерела. Знайди її та почитай. Про «Маклену», то тільки про «Маклену», а то ж про «Фрагменти» рецензія. Дуже було б файно, коли б Ти тій «Фрагмен-

ти» «разделал, как Бог черепаху». Бо дійсно цей нікчемний Василько ходить у героях. Не знаю, що буде з книгою про Курбаса, бо Видавництво й ображені «маститые» пішли за Васильком. Якщо буде так, як було, (а з Сердюком інакше бути не може за таких обставин), то доведеться мені і ще декому забрати свій матеріал звідти. Отому то я так і цікавлюся долею Нелліної (програмної) статті.

Листи Юзкові суто мої інтимні й особисті, але в них є багато цікавого й щодо театральних справ узагалі. Май на увазі, **що після мене вони належатимуть Тобі повністю, так саме, як і театральні матеріали і фото.**

Отже детально поговоримо про все при побаченні. Копії теж знімати не можна. В протилежному разі всьому взагалі кінець.

До речі, я дала доволі багато фото Яременкові, і Юзкіні, і Ліпіні також, але з умовою, що буде підписано – хто і що грає. Вони відповіли, що точно буде все так. Побачимо, – то буде остання спроба, а далі я замикаюсь у себе, все палю дощенту, а сама ковтаю отруту...

А Безгін? Чому ж Ти йому не відповів?! Зараз там командують парадом Ужвій та Пономаренко... і обратно. Сьогодні влаштовується день пам'яті актора Шумського, головує ... Пономаренко і «вообще».

Я хотіла «проникнуть во вражеский стан», даби знати, що кує на нас ворог, але... Ужвій телеграми присилає, солодко по телефону розмовляє... та й уже. До себе не кличе, хоч і каже: «Чом же ти не приходиш?»..

Що ж Безгін думає (чи робитиме) все таки?

Щось мені Драч казав по телефону, що він з кимсь говорив щодо курсу театральної молоді в Москві... Не знаю, це було б якось іскрометно.

Микола Іванович Мерзлікін десь поза мою сферу. Що і де вони роблять – знає тільки Аллах.

Може, він що ставитиме в тому «академічному» театрі...

Льонічко, напиши мені, золотко, що це за чутки В НАС пішли про Тебе в зв'язку з Болгарією? Ти що – знову їдеш туди на постанову?*

* «Цветы запоздалые». Це до них докотилося через Д. Боровського, що ми ставимо в Бургасі «Патетичну сонату» М. Куліша. А що нас туди не пустили – ще не докотилося... (Л.Т.)

*То — чи їдеш Ти, чи не їдеш? А якщо їдеш — то коли?
 Бажаю Тобі й Неллічці «Доброї роботи!» і багато-багато добра.
 Цілую Вас обох, мої кохані, і міцно пригортаю до серця. Бувайте
 здорові і не забувайте*

Ваша тьотя Оріся.

*Р. С. Неллічко, я ношу Твого браслета, не знімаючи з руки.
 Чи Люда прислала Тобі шерсть? Не розумію все ж таки — чому
 таке вперте мовчання?*

Ну, всього Вам доброго —

п. Оріся

У нас холод — сніг і дощ! Ми всі «у жасі»...

Х. ТОКАРЬ

Іюль



*Х. Токарь
 «Десять лет
 «Березиль»»*

ДЕСЯТЬ ЛЕТ «БЕРЕЗИЛЯ»

(«Театр і драматургія», 4 — 1933, ст. 59)

Десятилетие театра «Березиль» — крупное общественное событие в области культурной революции на Украине.

Истоки «Березиля» относятся к первому этапу Окт. Револ. на Украине, когда в пекле гражданской войны — буквально на бивуаках, обвешанный дыханием битв, сплывался и формировался своим инициатором, организатором и руководителем Курбасом, молодой коллектив украинских актеров — будущий театр «Березиль».

В условиях, когда старые традиции доморощенного мелкобуржуазного национализма со всей своей провинциальной ограниченностью продолжали еще довлеть украинским театром, «Березиль» принес с собой свежий ветер революционной эпохи, молодой задор, художественно-заостренную боевую агитационность.

Первые шаги театра начались в Киеве, в этом городе с крепким русским театром «жестоких психологических переживаний»

МІСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ
„БЕРЕЗІЛЬ“
 Театр ім. Т. ШЕВЧЕНКА вул. Леніна 5.

25 Г Р 16
 26 Р Д 17
 29 Д Н 18
 30 Я А 19 З

ЧАСТЬ ВЕРС ВЕС ІВСТЕЦЬКІ. ЕДИН ЛЮДИНІ.

П Р Е М Ь Є Р А

П
 Е
 М
 Ь
 Є
 Р
 А

Пятниця 4-го
 Січня 1924 р.

МАШИНОБОРЦІ

МАШИНОБОРЦІ

ТЕАТРАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ № 4

Через співпрацю з Мистецьким об'єднанням „Березиль“ виступає в 21 Група № 4 Об'єднання Мистецьких Об'єднань.

и не менее сильным театром бытовщины и этнографии, театром украинским, вернее сказать, малороссийским. Сделать в эту пору заявление: «Театр – социальный фактор, не ждите от нас созерцательного искусства, вы у нас не получите легкой забавы, мы хотим направлять психику нашего зрителя по пути революционной эпохи» – означало сразу нажать себе врагов на театральном фронте и друзей в советской общественности.

Недаром, когда в «Березиле» перелицевали старую украинскую комедию «Пошилися у дурні», то украинский обыватель рвал и метал. Все вековые националистические святыни были «поруганы».

Но чем больше шипел враг, тем больше революционного пыла накапливал молодой организм советского театра.

Первые работы театра – «Октябрь», «Рур», «Газ», «Джимми Хиггинс» – сразу показали, что у академизма и театра психологических нудных и тусклых переживаний вырос смертельный враг.

Эти работы театра протекали в первый период нэпа со всеми его противоречиями, в период, связанный на Украине с процессом приобщения широких слоев трудовой интеллигенции к разворачивающемуся социалистическому строительству, с периодом бурного развития укр. культуры и первых ростков ее пролетарских элементов.

В этих условиях еще имели место определенные идеологические колебания в (60) среде мелко-буржуазной украинской интеллигенции. Отсюда «хвилевизм» черпал свои классово-враждебные антипролетарские теории об ориентации на «запад». Об отрыве «от Москвы», о «самобытности», — теории националистические, противопоставлявшие «культурников», «западников» — гегемонии пролетариата.

Развенчанный практикой социалистического строительства, ростом — под руководством партии — советской культуры на Украине, национальной по форме и социалистической по содержанию, «хвильовизм» вынужден был сложить оружие.

«Березиль» на первых этапах своего развития попал под влияние «хвильовизма». Театр заплатил этому уклону тяжелую дань. В этот период он поставил «Мину Мазайло» и «Народного Малахия». Эти пьесы вызвали весьма резкую критику. Хотел или не хотел этого театр, но главный герой пьесы Малахий Стаканчик оказался носителем национальных идеалов, «украинской мечты». Малахий в зрительном зале увидел на сцене советского театра своего классового идеолога. Политический вред — был неоспорим.

Это пьесы Кулиша, блестящего драматурга, чьи литературные произведения всегда отличаются глубиной, образностью, мощностью языка. Литературное качество этих произведений (вредные установки которых раскритиковал сам автор) в условиях тогдашнего жестокого репертуарного кризиса заслонили перед театром националистические установки этих произведений.

Чем ярче были эти спектакли, а они такими были, тем отчетливее выступали эти пятна.

Идеологические и художественные установки, начавшиеся с «Народного Малахия» и «Мины Мазайло», переросли в систему взглядов. Советская общественность услышала «теоретические»



*Дружні шаржі на виконавців «Золотого черева»:
С. Шагайду, В. Чистякову, Н. Ужвій, Й. Гірняка,
М. Крушельницького та ін.*

формулюючи, прямо протилежне тому, що декларовав театр і здійснював у київський період своєї роботи.

«Партійність для мистецтва не обов'язкова», «я горю тим, що проти мене більшість», — ось «теорія», до якої прийшов театр в цей період. Такою дорогою ціною розплатився талановитий колектив за свій роман з літературною групуванням «хвилювизма».

І дуже добре, що театр і його керівник Курбас знайшли в собі мужество розкритикувати шкідливий помилковий шлях і переключитися на ту тематику, яка була основною в перші роки існування «Березиля».

* * *

«Диктатура» була першою програмною роботою на цьому шляху. Вокруг цієї постановки зав'язалися гарячі суперечки. Така, втім, природа всіх спектаклів «Березиля»: мимо них не можна пройти байдужо. Нехай у березилівській «Диктатурі» було багато

спорного, но уже четыре года эта пьеса, сошедшая со всех сцен украинских театров, идет и смотрится в «Березиле» с неослабеваемым интересом.

В чем секрет этого успеха? В том, что тему борьбы о хлебоготовках 1929 года театр поднял до проблемы классовой борьбы на селе.

Уже в 1930 году кулак Чирва на березильской сцене меньше всего был страшилищем с обрезом, зверюгой с глазами на выкате: он был «лояльным» к советской власти селянином, в то же время подло, коварно, тихой сапой рывшим нам могилу.

Последующий этап — «Кадры», «Неизвестный солдат»*. Если эти спектакли и были слабее в своей художественной выразительности, они все же близки борьбе наших дней, близки тому, что волновало нашу страну.

Последние две постановки театра — «Плацдарм» и «Хозяин» — блестящие политические и художественные произведения искусства.

Нельзя без волнения смотреть на источник революционной страсти, бурлящий в «Плацдарме», на борьбу наших западноукраинских братьев с их «пацифическими» усмирителями. (60) Опыт, который театр накопил в первые годы своей работы по исполнению репертуара старой украинской сцены, ему пригодился сейчас. Один из режиссеров, выросших в «Березиле», — Скляренко — блестяще показал себя в старой пьесе Тобилевича «Хозяин». По тематике «Хозяин» близок к «Скупому рыцарю» или «Скупому» Мольера.

Кто знает, насколько сильна струя бытовизма в старых украинских пьесах, тот поймет, сколько подлинной режиссерской работы нужно было проделать, чтобы эту бытовщину отнести на последний план. Суть капиталистического хозяйства, — вот что вскрыл театр в «Хозяине». Тобилевич жалел своих персонажей, режиссер в условно театральных образах сатирически зло показал психологию капиталиста.

Последняя работа театра — «Четыре Чемберлена» — ненужный труд. Как ни старался режиссер спектакля т. Балабан, великолепно поставивший «Плацдарм», ничего не вышло.

* «Невідомі солдати» Л. Первомайського (Л.Т.).

Словесная ткань пьесы — тяжеловесное остроумие и «семейный юмор». Не помогли даже такие яркие сцены, как любовно сделанный показ интернациональной группы красноармейцев на отдыхе, как остро поданная карикатура на парк культуры и отдыха, как виртуозная игра Крушельницкого и Гирняка.

* * *

«Березиль» побеждал и терпел срывы, ошибался порой жестоко, вновь подымался, но всегда имел свое лицо.

Стандарта в «Березиле» никогда не было. Этот театр сказал свое слово в области драмы, показал себя в комедии, создал специфический украинский гротеск, блеснул в оперетте, разрешал проблемы малых сценических форм. На это способен только выдающийся художественный организм.

«Березиль» органически рос, потому отыскивал и собирал с огромной тщательностью свой замечательный коллектив.

Самые яркие фигуры среди старого поколения актеров — Бучма и Марьяненко, но в «Березиле» есть и талантливая молодежь: Ужвий, Чистякова, Крушельницкий, Гирняк, Сердюк, Милютенко, Хвыля, Черкашин — все это актеры, которых зритель успел крепко полюбить.

...

Лесь Курбас — мастер большой величины. Груз его прошлой сценической деятельности не мог не оставить следов на его творческом методе. Много в этом методе надо проработать, многое выкинуть. «Есть гнилые зубы, которые надо удалить», — заявил сам Курбас.

Но Л. С. Курбас — эпоха в украинском театре.

Пройденный «Березилем» путь сложной творческой борьбы, все перипетии этой борьбы, достижения и срывы театра, его шаги по органической перестройке являются залогом того, что театр двинется дальше и свое крупное испытанное мастерство подчинит борьбе с тем, что мешает переделке сознания людей в эпоху построения бесклассового общества.

При рождении «Березиль» написал на своем знамени: **«ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЪДИНЕНИЕ «БЕРЕЗИЛЬ» — ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ, БОРЮЩАЯСЯ ЗА ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ИДЕИ СОЦИАЛЬНОЙ РЕВОЛЮЦИИ, ЗА ПРОЛЕТАРСКУЮ КУЛЬТУРУ».**

На этом пути березильцев ждут замечательные и блестящие творческие победы.



Порукой в том – художественное мастерство театра, выросшее в борьбе против бытовщины, натурализма, вульгаризаторства и упрощенства.
Харьков.

Подпись под фотографией (с. 59)
Художественный руководитель
театра «Березиль» народный артист
Лесь Курбас

Сьогодні я собі призначив день «Театру», тобто день журналу «Театр», прийшло вже 11-е число. Трохи зіпсували мені настрої тим, що з українських п'єс обрали чомусь для ювілейного погану п'єсу Вадима Собка (в поганому перекладі «с украинского автора»), але на те нема ради – хлопці у нас плодovitі, завалюють редакцію своїми «творами», спробуй відмов – політика...

26

листопада,
неділя.

Номер не зовсім тріскотнявий, за винятком статті Ніни Велехової «Молода гвардія»; вистава Охлопкова – згадала баба, як була дівкою! Для чого! Лише тому, що вона пише монографію про Охлопкова? Якщо це буде **така** монографія, бідаха Микола Павлович перевернеться в труні... Окремий розділ – про театральну Білорусь, – нічого, знадобиться. Є стаття Є. Суркова про свободу, сказати б, вибору, – «Перед решением», де пишучи про Нюрку з «В день весілля», він уже сміливо (хоч і не дуже до речі) **двічі** цитує Тейяр де Шардена, «этого внимательного наблюдателя страшных процессов распада человеческих связей между людьми, ставших трагической закономерностью в том мире, где все распалось на хаос навечно разобщенных между собой «диссоциированных частиц» (с. 81). Книга Тейяр Шардена вийшла у нас, себто якийсь рух є, – і **таку**

літературу, бачиш, читають навіть наші офіційні критики! На Є. Суркова справила враження думка «антрополога і монаха» Тейяр де Шардена про те, що «любой элемент может расти и развиваться лишь в связи со всеми другими элементами и **через них**» (с. 79). Хоч висновок Суркова для мене майже комедійний, – гора народила мишу: «... то эта мысль, право же, заслуживает того, чтобы Василий Заболотный, не терпящий «никаких узов», оценил ее по возможности более внимательно и тревожно»... Алперс дає театральний портрет Дмитрія Орлова, як завжди, виразний – проблемний, але я те все зараз до уваги не беру, не моя тема. Є фото Козловського з Полем Робсоном, фото Яншина, М. Гриценка, Н. Безсмертної, Їльїнського – з фотовиставки «Моя Москва». Колись для монографії про Курбаса може знадобитися тлом – стаття Н. Болотникової «Порыв к театру...» – 1919 рік, Керженцев, Тео Наркомпрос, Всеросійський з'їзд театральної спільноти 17 листопада 1919 року. Нового для мене **мінімум**, але вона цитує **реальні** документи, які непогано віддають добу.

*В. Блок про
Йосипенка*

Проте найважливіший для нас з Неллею матеріал – рефлексії Володимира Блока на I том «Истории советского драматического театра» (М., «Наука», 1966). Я з Блоком не знайомий, хоч він і задавав мені присутні запитання про Курбаса на тій зустрічі, де я виступав замість планованої Неллі; не можу не погодитись з його оцінкою розділу про український театр руки Миколи Йосипенка.

Дві попередні репліки з його статті, – перед Курбасом.

«В «Истории» впервые дается зримое и толковое изложение исканий Мейерхольда. Найден верный тон. Это не апологетика выдающегося режиссера и не привычная, к сожалению, критическая вязь, сотканная по принципу «с одной стороны, с другой стороны», а подлинно научное исследование, написанное свежо и выразительно. Путь Мейерхольда вырисовывается в описании и вдумчивом анализе его спектаклей, в ходе движения его поисков, в ненавязчивом выявлении их сложных, но неразрывных связей с тогдашней действительностью, в сопоставлении творчества художника с его декларациями, его замыслов с их практическим осуществлением» (с. 123).

Справді так, – але ж йдеться поки що виключно про **початок**, тут ще нема конфлікту з владою, він на коні, а не під конем... Сама ж оцінка **цього** періоду в **цій** історії – як періоду лише піднесення, золотий вік театру, що далеко не так... Але стосовно Мейєрхольда – згоден з Блоком.

Є ще одна фраза у В. Блока, яку слід занотувати:

«В первых послереволюционных работах М-да, а потом и в творениях Леся Курбаса на Украине, Сандро Ахметели в Грузии, у многих других режиссеров стремление выявить общее заметно преобладало над вниманием к частному, т. е. к внутреннему миру конкретного индивидуума».

І так, і не так. В «Джиммі Хіггінсі» у Курбаса вже домінувала увага до **внутрішнього** стану Джиммі, характер в розрізі, – те, чого в російському театрі **тоді ще не було**. Я б на загал не вписував Курбаса й Ахметелі в картину **російського** театру, вони мали цілком **відмінні** мети й способи їхніх реалізацій. Але то все поки що слід відкласти на майбутнє, коли моноліти зрушаться з місця...

І, нарешті, головне –

«На этом фоне совсем невыгодно выделяются инертностью мысли главы, посвященные одной из самых значительных сценических культур страны. В изложении М. Йосипенко история украинского советского театра выглядит чрезвычайно обедненной. Увлекаясь перечислениями имен и фактов, автор не рассказывает мало-мальски внятно ни об одном спектакле. И, что особенно обидно, не дает сколько-нибудь отчетливого представления о процессе становления украинского драматического искусства, о взаимодействии разных театральных коллективов. На страницах «Истории» получается так, что они существовали каждый как бы сам по себе, причем одним из них М. Йосипенко отдаст явное предпочтение, к другим относится с плохо скрываемым предубеждением».

Особенно «не повезло» Лесю Курбасу. Руководимые им Молодой театр, а потом «Березиль», по толкованию автора, находились где-то на обочине столбового пути украинской сцены, что никак не согласуется с исторической истиной. М. Йосипенко почти всюду ставит знак равенства между декларациями режиссера и содержанием его творчества, а из деклараций выбирают-

ся места наиболее «предсудительные». Порой автор настолько охвачен желанием «скомпрометировать» талантливого режиссера, что вкладывает в его высказывания смысл, не имеющий к ним отношения. Приведу только показательную цитату:

«В некоторых своих положениях Курбас полностью разделял популярные тогда идеи Пролеткульта. В декларативной статье «На грани» Курбас вполне в пролеткультовском духе заявлял, что наибольшее препятствие в театре — это так называемый «готовый актер», профессионал».

«Это, — писал он, — преимущественно рутина, нахальная, самонадеянная, слепая, не творческая. Копия копии. Сосуд традиций. Искривленное ухо, прислушивающееся тревожно и жадно к рукоплесканиям, маленькая душа, больная рецензией, — то, с чем успешно боролся Московский Художественный Театр, что более верно преодолевает Таиров в Камерном...»

Всякий непредубежденный читатель поймет, что, судя по приведенному отрывку из статьи Курбаса, он рьяно сражался с театральными штампами, с актерской самовлюбленностью, с ремесленничеством на сцене. Подобные суждения найдутся едва ли не у всех, кто знал театр и заботился об его будущем. При чем же тут «идеи Пролеткульта»?

Можно уверенно сказать, что творчество Курбаса почти совсем не отражено пока в «Истории». А между тем это была одна из самых крупных фигур в украинском театре. Некоторые заблуждения Курбаса (во многом понятные во времени, когда он работал) не могут заслонить то, что он поставил свое самобытное, философское искусство, свое смелое экспериментаторство на службу революции, что он был создателем на Украине профессии режиссера в современном значении этого понятия. Все известные украинские режиссеры были в те годы либо непосредственными учениками Курбаса, либо испытывали большее или меньшее его влияние.

Сам собой напрашивается и такой вопрос: если Курбас действительно был таким путаником и эклектиком, каким его (пусть с оговорками) изображает М. Йосипенко, то как ему удалось воспитать великолепнейшую плеяду украинских актеров: А. Бучму, М. Крушельницкого, Н. Ужвий, В. Василько, И. Мар'яненко, А. Сердюка, Д. Антоновича и других?

Если еще можно понять трудности, которые испытывал автор, когда писал о Курбасе, творчество которого сравнительно мало исследовано, то вовсе уж необъяснима та же скороговорка, поверхностная оценочность в анализе искусства Г. Юры, этапов развития театров имени И. Франко, Т. Шевченко, М. Заньковецкой. Собственно, анализа – нет. Есть перечень пьес, более или менее случайные цитаты, необоснованные, а потому неубедительные выводы.

Такой характер глав, посвященных украинскому театру, бесспорно представляет собой серьезный недостаток издания в целом, особенно заметный по контрасту с очень содержательными работами Д. Джанелидзе о театре Грузии, Д. Джафарова о театре Азербайджана, В. Нефедя о театре Белорусии, Н. Нурджанова о театре Таджикистана, Б. Гиззата – о татарском, Т. Стеркина – о якутском, В. Найдакова – о бурятском, Т. Кариаевой – о североосетинском, и, конечно, с главами о русском театре, написанными А. Анастасьевым, А. Гозенпуд, Е. Перегудовой, Е. Поляковой, К. Рудницким, М. Строевой, Л. Тамашиним. Редколлегия должна позаботиться о том, чтобы в последующих томах история театра Советской Украины была раскрыта во всем ее богатстве, во всей ее многокрасочности» (с. 125).

Добре, що він вийшов на такий присуд. Бо рецензія рецензією, її читатимуть фахівці, а «Історія» вийшла великим накладом, і по ній вчитимуть в Росії історію українського театру. Отож конче необхідно, щоб уже в другому томі пішло **інакше**.

Йосипенка треба **відставляти** від редколегії, хоч він у нас критик офіційний і підтриманий ЦК партії. Нехай ЦК сам бачить, кого підтримує.

Це ж він сфальсифікував архіви, вилучаючи одні сторінки й додруковуючи **свої** тексти, де, скажімо, замість «рівняйся на психологічну Європу» стояло вже «рівняйся на **буржуазну** Європу»..

Знаю й про інші його «подвиги», аж до кримінальних – вилучена під час арешту монографія П. Руліна про Кропивницького **чомусь** опинилась у Йосипенка, – див. його монографію про того ж Кропивницького.

Ользі Кусенко дали звання Народної артистки СРСР (с. 136).
Серед переліку кращих ролей є й Регана в «Королі Лірі».

* * *

Нарис З. Владимирової – «Знакомьтесь – Броневој». Фото з вистави «Розы для доктора Шомова» (с. 145), – мені для болгарської частини «Щоденника».

Гарні тексти Шона О'Кейсі із збірки «Зелена ворона».

Початок:

«Реализм – тотемный чурбан, которому нынче поклоняются театральные критики».

Зберегти для архіву.



Константы Пузына – про «фестиваль фестивалів» у Польщі: Вроцлав, де працюють «два найбільше відомих зараз в Європі наших професійних театрів: пантомима Томашевського і театр-лабораторія Гротовського. Из Варшавы сюда переехали Скушанка и Красовский и показали уже несколько представлений, получивших признание во всей Польше;

сюда, как говорят, переезжает из Гливиц Тадеуш Ружевич. Наконец, во Вроцлаве в течении нескольких лет работают два наиболее талантливых студенческих театра – театр пантомимы «Жест» и драматический театр «Каламбур».

И вот «Каламбур» вместе с Союзом польских студентов и вроцлавским Народным Советом организовали этот первый фестиваль и стали его хозяевами» (с. 156–157).

Нам би такє в Україні, у тому ж Львові чи Києві. Але де ми візьмемо стільки польських студентів і таку Народну Раду?

А на наступній сторінці – портрет Вів'єн Лі.



Поки що все триває за моїм планом. Від графіка ні на **Понеділок,**
йоту. Роблю косметичну чистку, але витягаю лінію **осно-**
вну – всупереч настановам Гончарова, актори репетиру- **27**
ють, хоч, здається, трохи економлять себе на прем'єру. **листопада**

Через день відпочиваю на веселому «пітерпенстві» – в оточенні поезії, дотепності й авантюризму. Авантюризм – пірати, а кожен актор, як відомо, в душі пірат.

Написав за вчора пісеньку, колискову, – яку, мабуть, доведеться віддати Заходерові, який співавторства не любить. Але мені **інтонаційно** потрібне саме це.

Давно уж спят ребята,
Устав за день-деньской,
И солнышко куда-то,
Уходит на покой...

Но если вы пойдете
По солнечным следам,
Вы ночью попадете
На остров Гдетотам.

То хто ж таки застрелив Руднева? Перечитую Олексія Палажченка («Жовтень», 5 – 67) – чоловік бере гріх на душу. А він же знає (!), Руднева застрелили в потилицю, як Щорса. І як у випадку з Щорсом, був наказ «згори».

Чому я – знов до старого? Лише тому, що в цьому числі «Жовтня» – стаття Кубланова, – Дейч наполегливо радив мені її **проробити**, а я все відкладав.

Кубланов присвятив статтю **погромів** Михайла Пархоменка, як я розумію, **вигнаного** з України; діагноз все той же – «щоб не був такий розумний». Пархоменко написав було книгу «Естетичні погляди Івана Франка». 10 років тому (!) була ювілейна наукова конференція у Львові, до 100-річчя від дня народження, – «на ній була піддана критиці загальна концепція деяких франкознавців, зокрема, М. Пархоменка, – про те, що нібито наприкінці 90-х і на початку 900-х років Франко еволюціонував у бік ідеалізму

*Кубланов проти
М. Пархоменка*

і відійшов від матеріалізму у поясненні явищ мистецтва. Були рішуче відкинуті і їх спроби проілюструвати цю «метаморфозу» трактатом «Із секретів поетичної творчості».

Згадані вище стаття і розділ з книги не викликають сумніву в тому, що М. Пархоменко і сьогодні залишається на старих позиціях».

Не маю сумніву, що «наші» франкознавці намагаються за радянською звичкою його «виправити», ніби й не писав він статті «Що таке поступ» і не рокував гибельність «нового соціального ладу» одностроевості. Не думаю, що Михайло Пархоменко заходив так далеко. Але критик присвячує його «викриттю» **п'ятнадцять** круто написаних сторінок.

Раніше професор Кубланов гадав, що Пархоменко просто помилявся. А потім зрозумів, що справа багато серйозніша, і оний Пархоменко «сліпо наслідував концепцію про Каменяра, яка була викладена у «Критичних нарисах» К. Осипа і А. Березинського. Ці автори у книзі «Суспільно-політичні погляди Івана Франка» писали, що наприкінці 90-х і на початку 900-х років «Франко вилиняв як революціонер», еволюціонував різко вправо у національному питанні, став на шлях критики марксизму з буржуазних позицій, а порвавши з матеріалізмом, став кантіанцем, агностиком і через дуалізм Канта «тонкими стежечками переходить в ідеалізм».

Тут не зацентовано на тому, що «Критичні нариси» було видано 1932 року, а редактора видавництва РУХ Олександра Березинського, який потім видавав «Українську радянську енциклопедію», репресували в 30-х. Долі К. Осипа не знаю, – навряд чи вона була щасливішою...

Нехай майбутні франкознавці розбираються у всіх тих шпичках, якими нашпиговано статтю Кубланова; не знаю доконечно й позиції М. Пархоменка, її важко збагнути з цитованого. Але очевидне одне: Кубланов представляє радянську єпархію **України гранітної**, «каменярної», – Пархоменко зробив кілька спроб дати постать Франка складнішою, ближчою до реальності. Позаяк все переведено в площину галюцинацій, фізіології й сигнальної системи, я на цю площину не зазіхаю.

Бо й Кубланов пише, що Пархоменко «обвинувачує Франко в антропологізмі»; якщо воно так, обидвоє вони птахи з-під однієї стріхи?

Та поза всім тим: це відверто **політична** критика на знищення Пархоменка, який – у Москві, а, отже, не казна як досяжний.

Поцікавитись цим Кублановим (Борис, доктор філософських наук). А книгу про Франка написав насправді Павло Христюк, після його арешту Березинський **видав її під своїм прізвищем.**

* * *



**Лист п. Орисі до
Ліпи Добровольської:**

27. XI. 67 р.

Рідненька моя!

Посилаю Тобі фото (частково). Вони в жахливому вигляді. Не уявляю собі, як можна довести їх до пуття?

Як одержиш, відразу ж напиши, і скільки штук одержала. І дуже Тебе прошу, якщо можна, зроби мені примірник групи після прем'єри «Царя Едипа», після прем'єри «Гріха» і після прем'єри «Чорної пантери». Мені б дуже хотілося все те мати.

Від Вас знову ж таки страшенно довго немає звісток. Чи все у Вас гаразд? Останній лист від Вас був 31-го жовтня, майже місяць тому.

Невже такий довгий ремонт? Не знаю, як у Тебе вистачає сили це переносити. Для мене ремонт тяжчий за будь-яку хворобу.

В нас уже зима. І вчора й сьогодні зривається сніг і почався мороз. Напиши, будь-ласка, як виглядає зима у Вас??

І Ти ж обіцяла написати спокійно (і вразумітельно!) про історію Вашого театру (чи театрів), і про Іву, як там вона живе і

що робить?? Чи з'явилася на горизонті Наталка? Вітай їх обох (і маму і дочку) від мене. Вітай і цілуй Іву.

Одержала цікавого листа від Дори Косач, і листівочки (з її подорожів).

Я намагаюсь працювати. Мушу! Та ніяк не візьму себе в руки. Дуже хотілося б заснути на зиму і прокинутись весною – здоровою і молодою!! Яка б я була щаслива, коли б Ви обоє були тут зі мною! Правда, з Юзвою в мене був би роман... але тим цікавіше!.. Бувайте оба здорові. Цілую Вам міцно, мої кохані. Не забувайте Вашої Орісі.

Па!

Оріся.

**Вівторок,
28
листопада**

*М. Тарханов –
Собакевич*

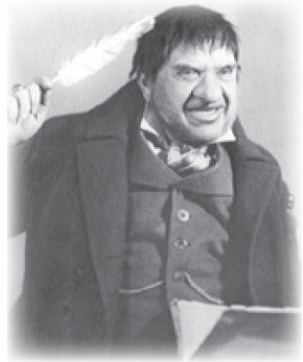
Купив старенький «Театр» – за 1938 рік, спарений, 11–12. У букіністиці. З гарною публікацією Михайла Тарханова «Как я стал актером». Я не застав його на сцені, але симпатизую йому – за всіма легендами й спогадами.

Він брат Івана Москвина, рідний. Мабуть, одна з кращих його ролей – Собакевич.

...

Г. Крыжицкий «Тут не одни воспоминанья...» – рецензія на книгу.

Александр Дейч. Голос памяти. Театральные впечатления и встречи. М., «Искусство», 1966, 374 стр. Цена 1 р. 37 к.



Вівторок, 28 листопада.

Нелля надолужувала прогаяне, подивилась «Мольєра» у Ефроса і «Доходное место» Марка Захарова. Від «Мольєра» враження у неї не зменшилося, а «Доходним місцем» троху розчарована

– Понимаешь, это все-таки событие местного масштаба. Если бы не звезды-актеры, не о чем было бы и говорить. Осовременивание в таком открытом виде – это уже не так волнует. Мне кажется, легенда вокруг этого «события» весьма раздута. Особенно стараются наши девочки из института, та же Оля Кузнецова.

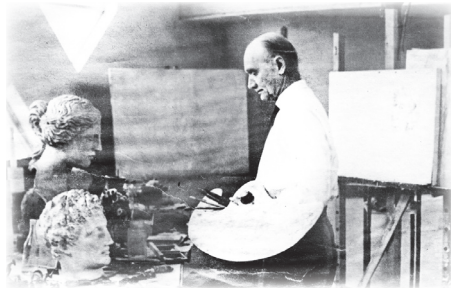
Вона у своєму секторі театру – як риба у воді. І, здається мені, **впливає** на тамтешню еліту. Яка починає помалу-малу змінювати своє ставлення до українського. Яке ще донедавна було переважно предметом гумору. Принаймні, для Вишневської, яка – місцевий Дорошевич у спідниці.

*Архітектор
Мельников*

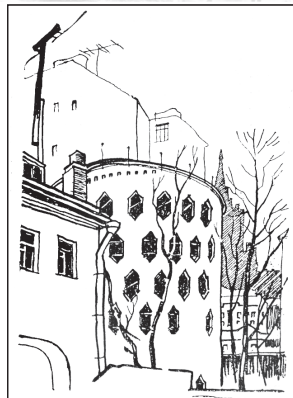
Несподівано: телефон від Струкової – завтра ми с вами ідемо к замечательному человеку, соль старой Москвы, – и тоже любит Данте, как я и я. И как вы.

Дзвоник був учора, а завтра – це сьогодні. І це нове знайомство для мене – одне з найцікавіших у Москві.

Десь на Арбаті, в самому центрі Москви – химерний будиночок – два кам'яних циліндра з вікнами-шестигранниками, такі собі старовинно-модерні вежі. І там живе той, хто ці вежі збудував – відомий не весь світ архітектор Константин Степанович Мельников, товариш Тетяни Миколаївни Струкової...



Тихий і мудрий Константин Степанович, за спиною якого змагальна перемога над Корбюзье, Франком Ллойдом Райтом, – уже в страхітному 1933 році його запрошують на виставку Мистецтв, куди запросили лише 11 найкращих архітекторів світу. Коли я розповів йому, що знав Альошина, він схопив мене в обійми й почав розпитувати про Павла Федотовича так,



нібія був його кровинкою. Виявилось, він вважає себе учнем Альошина... Мельникову – 77, він повен задумів і снаги. А будиночок, в якому він живе? Так, це будинок **авторський**, острів для роботи, яка останнім часом мало кому потрібна.

З усього виходить, що його більше знають і шанують за кордоном, ніж у нас.

Між тим, я щодня проїжджаю повз клуб імені Русакова в Сокольниках – мені завше здавалось, це будова далеких і міфічних 20-х, а виявилось – автор живий, реальний, тепла рука, мудрий погляд... Якби в СРСР культивували таких людей, ми б виглядали багато краще, куди твоїм Парижам і Берлінам!..

Тетяна Миколаївна прийшла з власними пиріжками, я прихопив дорогого (як для мене?) коньяку, – вечір вийшов напрочуд гарний і пам'ятний. Я справді побачив те, без чого Москва **не була б мені зрозуміла**. Константин Степанович – чоловік твердої волі, мав проблеми і з людьми, і з унцями, і з владою – Бог допоміг.

– Знаете, что самое странное? Во время войны все здания рядом – вдребезги... А мой дом – выстоял... Наверное, потому, что есть в этом мире Высшая Сила...

Тетяна Миколаївна розцілувала його – думаю, і за це. Про Данте цього разу не говорили.

Будинкові 40 років. Але він витримає стільки ж...

Так жаль, що не пішла з нами Неллі! Але хто знав!..

29

листопада,
середа

*Із записників
Андрія Платонова*

Із записників Андрія Платонова («Литературная газета», 29. XI. 67).
Публікація М. А. Платонової.

– Мудрости не хватает лишь времени – вечности. Она видит все лишь в миге кратких времен. Отсюда, от долготы истории – недостаток мудрости.



— А ведь это только сверху кажется, только сверху видеть, что снизу — масса, а на самом деле внизу отдельные люди живут, имеют свои наклонности, и один умнее другого.

— ...Кладбище убитых на войне. И встает к жизни то, что должно быть, но не свершено: творчество, работа, подвиги, любовь — вся картина жизни несбывшейся, и, что было бы, если бы она сбылась. Изобразить то, что в сущности убито — не одни тела. Великая картина жизни и погибших душ, возможностей...

— Искусство заключается в том, чтобы посредством наипростейших средств — выразить наисложнейшее. ОНО — высшая форма экономии.

— Истина — тайна, всегда тайна. Очевидных истин нет.

— Человек сам себя не знает, его должен узнать писатель.

— Не путайте себя с человечеством!

— Удовольствие не обучает человека.

— Дети (маленькие) одинаково «привычны» — жить и не жить; в этом и есть их главная прелесть: в беззащитности, в незаинтересованности. Описание такого душевного состояния и есть вся литература о детях.

— У правды и у истины есть великий недостаток: она чувствует себя благом и желает стать любыми средствами всеобщим достоянием.

— Добро требует неизмеримо больше энергии, времени, чем зло. Вот почему добро трудно. Доброму некогда, а злой легко преуспевает.

Рабочий человек должен глубоко понимать, что ведер и паровозов можно наделать сколько угодно, а песню и волнение сделать нельзя. Песня дороже вещей, она человека к человеку приближает. А это трудней и нужнее всего...

— Ребенок ослабел от голода, заснул, завял. Учительница принесла ему два блина: съел. Ответил урок на отлично.

— «Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон».

— Солдат в госпитале, тяжелораненый, ночью говорит с мертвыми товарищами. «Мертвые-то и посоветуют». А почему? Они не заинтересованы.

— Введь еслї жїть правїльно по духу, по сердцу, подвїгом, жертвой, долгом, то не появїтся нїкаких вoпpосoв, не появїтся желанїя бессмертїя и т. п. — и все этї вєщи являюцца от нечїстой совестї...

Л. Т. Тут бї я заперечїв. Хїба вся фїлософїя, весь пошук сенсу жїття – вїд нечїстої совестї?

Мїй лист 90
Л. Безгїна вїд
30.11.67

* * *



**Лїст до Ігоря Безгїна:
Москва, 30 лїстопада.**

Ігорє! Нарештї в мене трохи прояснїлося.

8 грудня вїдбудецься прем'єра «Свїт без мене» Едлїса в театрї ім. Маяковського. Однoчасно приступїв до роботи над дїтячою англїйською казкою «Пїтер Пен» Баррї в ЦДТ. Її прем'єра – 29 лютого 1968 року. Це останнїй строк здачї цїєї прем'єри. Отож з 5 – 8-го березня зможу почати роботу у Кїєвї.

*Давай порадїмось. Може, для першої вїстави у театрї ім. Франка краще почати з чогось легшого, нїж «Сайлемський процес»? Боюсь не вкластїся у строки – адже 4 дїї, і якї! І безлїч акторїв зайнято (хоч у цьому є свїй смїсл). Тому прочїтай болгарську п'єсу «Голєманов», – я тобї про неї минулого разу писав. Я вислав примїрник Стешенко Ірїнї Іванївнї (тел. Б-5-76-40). Це комедїя (весною глядач взагалї на драми не ходїть, на комедїю – ще так-сяк), написано її у традицїйнїй класїчнїй манерї, звичнїй для франкївцїв; у Болгарїї вона їде з успїхом. Прочїтай. «Сайлемський процес» краще заявити **на другу вїставу**; тим бїльше, що є проблеми з перекладом; англїйський текст стилїстично важкїй, а хочу перекласти все на вищому рївнї. Думаю, до нового року ми з Неллею закїнчїмо переклад (двї дїї вже є, хоч і їх ще треба правїти!).*

Отож зробїмо так. Тї термїново пїди до панї Орїсї ї прочїтай п'єсу. І напиши менї, як вона тобї. Якцо тї – за, треба почїнати клопїт їз затвердженнєм перекладу.

І друге: я хотів би приїхати у Київ і подивитись кілька вистав у театрі. Добре було б це зробити десь під час дитячих канікул (з 1 по 10 січня). Тоді ж (по обставовці в театрі побачимо, подумаємо щодо обсади) і вирішимо, яка п'єса більше підходить для першої роботи. «Процес» – краще для репетиційного сенсу: тут можлива **школа**, для виховання акторської манери – це гарний матеріал. А «Големанов» – може бути виставою, яку **більше відвідуватимуть**.

Вітання од Неллі. Вона збирається до Києва десь од 15 до 25 грудня. Подзвонить.

Будь здоровий. Напиши.

Лесь.

* * *



**Лист від В. Коломійця
з Києва:**

*Лист від М. Коломійця
про Тагора*

День добрий, Лесь!

Переклади з Тагора мені сподобались. Планую подачу до № 2. На розгляд гол. редактор запропонував у такому порядку такі поезії: «Поет», «Мить щастя», «Зречення», «Неспокій». Звичайно, достовірність перекладу приймемо «на віру». Не підведе перекладач?!

Прохання: чи нема цікавої гравюри або фото Тагора? Якщо знайдеться – спішно надішли.

З пропозицій на майбутнє в принципі нічого не відкидаю. Не завадило б дати і з французької, і з італійської, і з турецької. А от болгарів ми вже друкували.

Словом, можеш надсилати, а я по змозі пропонуватиму, одібравши краще.

Щире вітання з України, бажаю творчої радості. Уклін друзині.

Зав. відділом поезії

Володимир Коломієць.

Листівка від пані
Ориси — 28.11.67

* * *



Лист від пані Ориси з Києва:

28. XI. 67.

Нелічко, любенька!

Щось нехороше виходить із твоєю Людою... Вона і не заходить і не дзвонить — взагалі зникла... Яременко був і працював у мене. Матеріалу — гибіль! І він питається про вірші. А зараз дзвонив п. Іван і теж питається про вірші. Що робить? П. Іван дуже турбується, а віршів немає. Він просив, щоб я негайно написала Тобі. Треба ці вірші повернути Іванові. Я не знаю, що мені «предприять»!?!?

Я зараз трошки нездужаю, а за кілька день хочу все ж поїхати на тиждень до Львова. Це потрібно в усіх смислах. Напиши своїй Люді, чи щось інше придумай.

Бувай здорова. Цілую тебе й Танючиська старого.

Ваша Ор.

СВІТЛО РАМПИ

П. Мезведик
«Колиска митця»
(Крушельницький)
«Мовтень», 5-1967

КОЛИСКА МИТЦЯ

(70-річчя з дня народження
Мар'яна Крушельницького)

ДОДАТОК

Щедра талантами Бучацька земля... вона породила все-світньовідомого фольклориста академіка Володимира Гнатюка і славетну співачку Соломію Крушельницьку. У квітневий день 1897 року вона дала українському народові великого митця сцени, актора, який умів дарувати всім незабутні хвилини прекрасного, тривожив серце роздумами над людською долею, — Мар'яна Крушельницького.

Крушельницькі споконвіку були хліборобами. Батько артиста Михайло Антонович (1869 – 1959) народився у селі Могильниці Тереховлянського повіту в багатодітній сім'ї хлібороба Антона Крушельницького і Розалії Корчинської. З молодих років у Михайла Антоновича виявилися чудовий голос та здібності до науки. Але за тих безпросвітних часів, в умовах соціального і національного поневолення Галичини, він не зміг здобути ні належної освіти, ні професії. Мандруючи по багатьох селах Тернопільщини, перепробував різних професій – дяка, продавця крамниці, страхового агента, громадського писаря; начальника невеличкого поштового відділення. Та навіть у час найтяжчих життєвих випробувань він залишався людиною чесною, громадянином-патріотом рідної землі.

У середині 90-х років Михайло Крушельницький опинився на посаді дяка в селі Пилява. Тут він одружився з ключницею польського поміщика Голембійовського – Марією Осипівною Малахівською. Молоде подружжя проживало кілька років у Пиляві, де виховувало свого первістка Мар'янка.

На початку 1900-х років сім'я Крушельницьких переїжджає у село Глешаву Тереховлянського повіту. Батьки прожили тут близько тридцяти років.

Мати Мар'яна – Марія Осипівна – разом з чоловіком брала участь у громадському житті села, співала у хорі, а інколи й сама ним керувала. Та більше уваги приділяла вихованню свого сина. Її ніжний спів, казки, перекази про опришків Олексі Довбуша і Бойчука, що забігали з своїми легенями на Бучацьку землю, будили у малого хлопчика любов до рідного народу.

Подільська природа й народні пісні, дитячі ігри й розваги з сільськими хлопцями, перекази про історичне минуле Тереховлі, Шевченків «Кобзар» і поезії Юрія Федьковича, Франків «Лис Микита» і «Робінзон Крузо» Дефо, казки Гнатюка і Андерсена – все це формувало світогляд майбутнього артиста. Він спостерігав, як його односельчани гнули спину на панів Комарницьких, як голодували в «переднівок», як «емігрантська гарячка» гнала поделян за океан.

Ось що писав у 1956 році про ті часи недолі сам Мар'ян Крушельницький:

«За часів цісарської Австро-Угорщини в усіх селах Галичини, Буковини, Закарпаття 95 процентів селян жили надголодь, у політичному безправ'ї. Крім шинків і трирічної школи (лише в останній час) – нічого іншого не було на селі. Українська мова переслідувалась...

Тисячі бездомних і голодних західноукраїнських селян і робітників умирали на шляхах, на вокзалах, на вулицях міст, за колючим дротом. Видатний український письменник Василь Стефаник писав в одному з своїх листів: «Жінки родять під клоаками залізниць, на лавках третього класу. Жовті, як віск, зелені, як трава, вони здихають, як мухи. Море сліз, пекло, муки...»*.

У Глещаві Мар'ян закінчив початкову школу і під впливом батьків почав готуватися до вступу у львівську українську гімназію. Про вчителя початкової школи Синенького, який, крім «азів», учив його ще й грати на скрипці, Мар'ян Михайлович зберіг найкращі спогади і все життя надсилав йому теплі вітання через рідних, цікавився його життям.

Провчившись три роки у Львові, з 1910 року Крушельницький переводиться в Тернопільську гімназію. Батькові вдалось виклопотати для Мар'яна безплатне місце в інтернаті «Української бурси».

Серед товаришів Мар'яна у гімназії були сини тернопільських міщан А. Герасимович, В. Супінський, С. Чубатий, Я. Бортник, М. Задорожній, Т. Демчук, з якими пізніше він зустрівся на сцені «Тернопільських театральних вечорів». З Крушельницьким навчались відомі згодом діячі науки і культури: лікар-психіатр І. Моспан, заслужений учитель УРСР П. Свистун, письменник В. Гжицький та інші. Близько дружив молодий Мар'ян з своїм односельчанином з Глещави М. Стечишиним.

Тернопільська українська гімназія за часів навчання у ній Мар'яна Крушельницького мала досить сильні вчительські кадри. П'ять педагогів мали вчені ступені і були авторами наукових праць**.

Пропагандистом соціалістичних ідей серед учнів був учитель природознавства, близький друг Івана Франка Семен Сидоряк.

* М. Крушельницький. Мій шлях у мистецтво. Зб.: «Під прапором Великого Жовтня», Тернопіль, 1957, с. 151.

** Відомості про вчителів та учнів Тернопільської гімназії взято із «Звітів дирекції Тернопільської гімназії», Тернопіль, 1910 – 1914 рр. та спогадів колишніх її учнів.

Він досить сміливо вів розмови з учнями про передові погляди у природознавстві. Характерно, що вчитель Сидоряк був головою Тернопільської міської ради влітку 1920 року, коли була проголошена Радянська Республіка на чолі з Галревкомом.

Німецьку мову та логіку викладав Яким Ярема (1884–1964), відомий літературознавець і майбутній викладач радянських вузів.

Вихователем бурси був Петро Михайлович Пелех, пізніше, за радянських часів, кандидат педагогічних наук, автор праць з психології. Він був першим порадником учнів в організації самодіяльних вистав, що відбувались у мурах «Української бурси».

Історії, географії і краєзнавства, а також польської мови вчив Мар'яна Крушельницького О. Застирець, автор ряду наукових розвідок, математики – Микола Войцехівський, грецької мови – Михайло Губчак, він же диригент хору гімназистів.

Історію української літератури викладав відомий поет і публіцист Петро Карманський (1878–1956). Він прищеплював учням любов до красеного письменства, цікавився їх першими поетичними спробами. Ось деякі теми письмових творів з літератури, які писав гімназист Крушельницький у VI–VII класах: «Церковні братства як чинник культурний на Русі у XVII–XVIII в.», «Культурне значення Києво-Могилянської колегії», «Які ідейні висновки зробив я з пізнання нашого письменства?», «Етичний світогляд у творах Т. Шевченка», «Світогляд Квітки-Основ'яненка (на основі його творів)», «Розвинути думку Івана Франка: «Криниця з живою чистою водою – то творчий дух народу...»

1910-11 роки відомі боротьбою за український університет у Львові. Людські жертви, масові усунення українських студентів з університету, політичні процеси – все це широко коментували газети, все це не сходило з уст. Повітря пахло грозою революційних виступів. Учні Тернопільської гімназії, на знак підтримки боротьби за український університет у Львові, в березні 1911 року, співаючи революційних пісень, пройшли вулицями міста. Це стривожило дирекцію гімназії, австрійську поліцію. У цій демонстрації взяв участь і Мар'ян Крушельницький.

Тоді ж Тернопільська гімназія готувалася до ювілейного концерту, присвяченого 50-річчю з дня смерті Т. Шевченка. Ось що розповідає з цього приводу тодішній викладач гімназії, нині

професор Львівського університету імені Івана Франка Микола Чайковський.

«До шевченківського концерту, який відбувся 11 березня 1911 року, ми готувалися з великим захопленням. Багато праці коштувало мені і моїм виконавцям, щоб донести вірно до слухачів твір Дениса Січинського. Пригадую як сьогодні, що окремі арії прологу до опери «Роксолана» на концерті у будинку «Міщанського братства» співав мій учень, пізніше відомий радянський актор і режисер Мар'ян Крушельницький. Я дуже переживав за малого Мар'яна, бо тоді в нього проходила мутація голосу, яка, як відомо диригентам, може зробити неприємний казус у проведенні концерту. Заміни кращого голосу я не знаходив, хоч дуже потерпав за мутацію мого соліста. Мій Мар'яно дуже старався задовольнити вимоги диригента, багато працював і поїв у мене віру, що все буде добре. І дійсно, своїм співом Крушельницький захопив публіку, був нагороджений щедрими оплесками і пішов, як кажуть, далі моїх сподівань. Добрим словом його згадала і місцева преса, яка помістила відгук громадськості на наш концерт».

Газета «Подільське слово» від 15 березня 1911 року у статті «Гімназійний ювілей Шевченковий» писала:

«... Велика заслуга тут професора Миколи Чайковського, що піднявся до задачі виконання прологу до «Роксолани» Січинського... диригентові удалося побороти усі технічні перешкоди і показати твір в цілій його величі. Інтерпретація твору була зовсім доброю... 3-поміж солістів визначилися учень VIII класу Стецюк, як гарний матеріал голосовий на артиста, і маленький ліричний сопрано Крушельницького, учня IV класу... словом, гімназійна наша молодь видала дуже гарне свідоцтво про себе, і такою молоддю треба тішитися та цінити її».

Це був перший відгук преси на творчу діяльність юного Мар'яна Крушельницького.

Згодом молодий Мар'ян стає постійним учасником художньої самодіяльності Тернопільської гімназії. Після мутації голосу він співав ліричним баритоном. Не залишав і скрипки, гру на якій полюбив ще з дитячих років.

З шостого класу Мар'ян Крушельницький брав участь у роботі літературно-історичної секції учнівського наукового гурт-

ка, належав до нелегального гуртка самоосвіти старшокласників гімназії.

У бібліотеці учнівської «Громади», крім творів класиків української, російської і зарубіжної літератури, було чимало книг і брошур соціалістичного змісту, галицькі і зарубіжні періодичні видання. Тут були: «Маніфест Комуністичної партії» К. Маркса і Ф. Енгельса, своєрідний підручник суспільної економії «Розмова про гроші й скарби», виданий І. Франком, «Царі, попи і люди» М. Кривенюка (швагра Лесі Українки), праці з природознавства Дарвіна, «Боротьби віри з наукою» Дрепера та багато брошур соціалістичного змісту, які видавали І. Франко, М. Павлик і М. Драгоманов*. «З вершин і низин», п'єса М. Горького «На дні» (у перекладі Темницького).

Мар'ян забігав інколи з товаришами до бібліотеки робітничого товариства «Воля», яке мало своє приміщення на колишній Смиковецькій вулиці. Одного разу їх застав там вихователь класу Яким Ярема. Він усміхнувся і жартома покивав пальцем, мовляв, ще не час їм, «молокососам», сюди ходити. У робітничому товаристві відбувались збори, читались зрідка лекції та ставились вистави п'єс Карпенка-Карого. На них бували і старшокласники гімназії, звідки й несли у бурсацьке середовище нові думки про робітниче питання, пролетарську солідарність, рівноправність жінок.

У старших класах гімназії, в 1912 – 14 роках, Мар'ян Крушельницький відвідує вистави львівського театру «Українська бесіда», який майже щороку гастролював у Тернополі. Він захоплюється мистецтвом сцени, відвідує час від часу і вистави тернопільських аматорів, які об'єднувалися навколо робітничого товариства «Воля» та «Міщанського братства».

Ось що розповідав нам Мар'ян Михайлович у грудневий вечір 1961 року про свої перші зустрічі з вимогливою Мельпоменою на самодіяльній сцені в гімназії:

«Вистави учнів, переважно одноактівки, відбувалися в приміщенні будинку «Української бурси», де був зал зі сценою, а інколи у «Міщанському братстві», якщо ми їх ставили для дорослого глядача на додаток до концертів. Тоді ж, пригадую, ставили «Кам'яну душу» Івана Франка, де я грав роль опришка Марка.

* З розповіді П. Кабарівського, товариша шкільних років М. Крушельницького.

Був виконавцем ролі Арсена в драмі «За друзі своя» В. Товстоноса, шинкаря – в «Помирились» Кропивницького, Миколи – в «Наталці Полтавці» Котляревського.

Приїзд до Тернополя на гастролі львівського театру був для нас, гімназистів, винятковою радістю. Ми дружили з окремими акторами, приглядалися до служителів Мельпомени, які в наших очах змальовувались людьми особливими, наділеними таємничим вмінням перевтілюватись у різні людські образи. Та в першу чергу ми їх вважали великими патріотами рідного мистецтва. Часто ми переписували їм ролі. Винагородою за це було безплатне відвідування театру за «контрамаркою». Саме тоді ми й познайомились ближче з відомими акторами Василем Юрчаком, Амвросієм Бучмою і Йосипом Стадником не тільки на сцені, але й у домашніх умовах, на квартирі у міщан, де вони жили під час своїх гастролей. Бідний галицький актор не міг собі дозволити таку розкіш, як готель. А, щоправда, в ті часи, як тільки появився у провінціальному містечку український театр із Львова, то міщани брали самі до себе на квартиру акторів без ніякої плати та ще й гостили їх. У ті часи дуже часто актори Василь Юрчак та Амвросій Бучма перебували у сім'ї відомої сьогодні радянської артистки Ганни Бабіївни. Недалеко від неї проживав на квартирі свого батька Йосип Стадник з дружиною.

... Пригадую, що в домі Г. Бабіївни ми спостерігали, як молодий Амвросій Бучма пробував свою роль перед дзеркалом. Амвросій Максиміліанович любив розповідати нам усякі веселі історії, анекдоти, часто ним самим вигадані.

Одного разу, це було десь у 1912 чи 1913 році, ми запросили Василя Юрчака та інших акторів на свою аматорську виставу, після якої велась цікава дружня бесіда з нашими гостями, першими театральними рецензентами. Тоді я познайомився особисто з Василем Юрчаком, актором великого таланту, якого ще раніше бачив на сцені і захоплювався його грою. У розмові з ним я признався, що задумав кидати гімназію і йти на сцену. Це було досить типовим на той час серед галицький гімназистів. Однак Василь Юрчак, якого я завжди називаю своїм сценічним учителем, відраджував кидати гімназію. Він роз'яснював, що сучасному українському театрові потрібні освічені актори».

* * *

Події першої імперіалістичної війни перервали навчання М. Крушельницького у 8-му класі Тернопільської гімназії. 1916 року він вступає у новоорганізовану трупу «Тернопільські театральні вечори». За короткий час свого існування (1915 – липень 1917 рр.) цей колектив показав 370 вистав. У репертуарі було 65 окремих п'єс, переважно класиків української драматургії. Ставились також твори А. Чехова, Я. Гордіна і М. Гальбе. Провідним ядром трупи були актори львівського театру товариства «Українська бесіда», який розпався у перші дні війни 1914 року. Вистави йшли у реалістичному плані, на високому професіональному рівні. «Тернопільські театральні вечори», засновані талановитим режисером Лесем Курбасом, були серйозною і вимогливою школою виховання молодих акторів. З цього колективу, крім М. Крушельницького, вийшов ряд відомих згодом майстрів української радянської сцени і кіно.

«Мар'яна Крушельницького, невисокого юнака без належної, здавалося б, зовнішності, – розповідала артистка Ганна Юрчакова, – ми спершу не зовсім помічали. Виділили його серед інших тільки як доброго скрипаля на наших концертах. Але через кілька місяців в театрі він виявив неабиякий талант у створенні комічних і характеристичних ролей, ліпив бездоганно єврейські типи шинкарів та орендарів. Я добре запам'ятала створені ним образи Янкеля, Омелька («Наймичка» і «Мартин Боруля» Карпенка-Карого), Дмитра («Ой не ходи Грицю...» Старицького), Пафнугія («Кума Марта» Шатківського)...

... Крушельницький відзначався працьовитістю. Серйозно, з тонким смаком творив свої образи і з часом ввійшов у провідне ядро нашого театру. Він мав навіть свої бенефіси, які у «Театральних вечорах» давались тільки кращим акторам.

Добрі спомини залишили ці бенефіси – хвилини дозвілля акторів, на яких Мар'ян грав на скрипці свої улюблені пісні «Повій вітре, на Україну», «Ніч яка місячна», «Де ти бродиш, моя доле», «Як я, браття, раз сконаю», «Як почувеш вночі...»*.

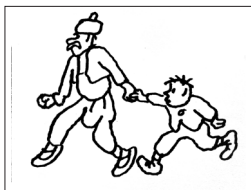
У серпні 1917 року, після відступу російських військ з території Галичини, «Тернопільські театральні вечори» припинили своє

* Спогади Г. С. Юрчакової зберігаються в автора статті.

існування. Їх провідний акторський склад, серед якого бачимо і М. Крушельницького, був згодом ініціатором нових театральних колективів. М. Крушельницький був актором Нового Львівського театру, який виник у Тернополі, а згодом, об'єднавшись з трупю молодого театру на чолі з Г. Юрою, у січніві дні 1920 року дав початок у Вінниці новому колективові – Київському академічному театрові імені Івана Франка.

Петро Медведик.

З габровського гумору



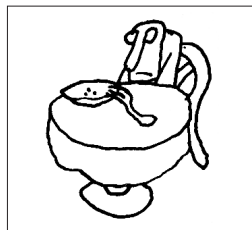
Купив батько синові нове взуття. Пішли вони до родичів у гості. Дорогою батько питає:

- Іванчо, ти в нових чоботях?
- Еге ж, тату, – відповів син.
- Тоді ширше крок, – порадив батько.



Приїхав у гості до габровця однополчанин, і він вирішив познайомити його з містом. Коли, втомившись, вони підійшли до нового ресторану, габровець сказав:

— Тут ти можеш дешево пообідати, доки я збігаю додому...



Габровцю потрібна була пляшечка. Він знайшов її, але там лишилося трохи йоду. Шкода стало габровцеві вилити йод – він порізав пальця, вилити на ранку всі ліки, а потім використав пляшечку.

1 грудня,
п'ятниця

Київ готується зустріти 50-річчя встановлення радянської влади на Україні, це має бути масштабне свято – партійні провідники, московські гості, закордонні друзі, послы, преса, фільмові виблиски, театральний фестиваль, співи й танці. Авжеж, процес суду над Чорноволом справі не допомоїг, розголос для наших **бовдурів** – несподіваний.

А я дивлюсь у свій старенький блокнотик – з нього я брав цифри й дані для тієї книжки «Театр є, театр буде», яку в мене вкрали, зламавши сейф у театральному інституті... Стосовно кількості **українців** у тих перших органах – владах.

1922 рік, склад КП(б)У:

Росіяни – 27 490, або 53,6 відсотка

Українці – 11 920, або 23,3 –«-

Євреї – 6981, або 13,6 –«-

Поляки – 1241, або 2,4 –«-

Латиші, естонці, китайці, грузини та ін. – 3758, або біля 7 відсотків.

Тут йдеться про весь склад партії. Якщо ж глянути на керівництво, то в керівному складі партії – росіян – біля 60 відсотків, євреїв – 24 відсотки, поляків – 4 відсотки, а українців – майже стільки, **на власній території – 4,3 відсотки!** Решта – інші. Про яке становлення **української** влади може бути мова?

Візьмімо колеї наркоматів України перед початком «українізації»: росіян в них – 47 відсотків, євреїв – 27 відсотків і лише 11 відсотків українців. А це ж влада виконавча, має власну вертикаль – таку ж у національному сенсі, тобто все-таки – чужу? Службовців у цих українських наркоматах – 40 відсотків євреїв, 36 відсотків – росіяни, і лише 14–13 відсотків – українці. При цьому що нижче опускається ця вертикаль, то меншає в ній відсоток українців.

Мабуть, зовсім не випадково кожна нова хвиля українського бунту починається з мови – у мене є рядки –

Бо усіх нас рідна мова

Виокремлює в народ

*Україна – етнічний
склад 1922 року*

Перекладаючи, я брався й до історії тих країн, з мов яких перекладав. Цікавий приклад Німеччини. Німецьку мову теж виганяли як «простацьку», коли насаджували латину: Лютер переклав латинську Біблію народною німецькою, виникло книгодрукування, Біблія пішла в кожну другу хату – і почалося нормативне онімечування, а через це курфюрства почали наближатися до стану єдиної нації. Так саме діалект Іль де Франс подолав латину у Франції, королі сварилися з Папами, це теж сприяло становленню французького духу, і першим «націоналізмом» можна вважати маніфест Ронсара й Дю Белле «Захист і славень французькій мові», 1548-й рік! Доки у Франції домінуватиме французька мова, доти Франція буде могутньою, з нею рахуватимуться. Знову все те ж – не «базис», а «надбудова» вирішує стратегічні питання становлення й зміцнення нації, нація це чудово відчуває – через що й виникають оті наші спорадичні бунти.

Режисер
В. Пахомов

У ТЕАТР ПРИЙШОВ РЕЖИСЕР

«КіЖ»

Шлях до визнання, як відомо, тернистий і довгий. І все ж бувають винятки, коли вже перші кроки митця відображають яскравість обдарування, викликають надії. І ми гаряче радіємо з кожної нової перемоги молодого таланту, хочемо вірити в його незмінну удачу.

Вже дебют В. Пахомова в Одеському театрі юного глядача став значною і несподіваною подією в житті «надцятирічних». Несподівано тому, що ТЮГ, незважаючи на деякі непогані вистави й різноманітність репертуару, зазнав багатьох труднощів та прикростей. Головна з них – непопулярність саме серед тих глядачів, для яких він призначений. Юнацтво ставилось до свого театру з ввічливою поблажливістю, відвідуючи його головним чином у порядку чергового колективного заходу.

В шістнадцять років намічаєш свій життєвий шлях. Гостро і впевнено ставиш великі питання, болісно шукаєш на них відпові-

ді. Жадібно вчитуєшся в рядки книг і газет, спрямовуєш вимогливий погляд на екран і сцену. І не раз тут приходиться розчарування: мило, барвисто, найчастіше повчально. І тільки. Це дуже швидко стає нецікавим: переросла людина. І юні глядачі поспішають брати квитки в «дорослий» театр, швидше подивитися «104 сторінки про любов», відкидаючи те, що дбайливо приготували їм дорослі відповідно до віку.

Та ось в Одеський ТЮГ прийшов енергійний директор. Запросили нового режисера. Незабаром його перша постановка — «Вони і ми» за п'єсою Н. Долиніної. Відкрита сцена, виразно лаконічні декорації: шкільна дошка, на ній виведено крейдою оголошення «Диспут про чесність і принципиовість». І зал почуває: тут задумали щось цікаве. А може, приманка? Побачимо. І раптом зі сцени летять у зал пекучі слова спору, серйозної, довірчої розмови про дуже важливе, розгортається боротьба за людину. І глядачі вмить підхоплюють думки й настрої героїв вистави.



Н. Долиніна

Недавно цей спектакль пройшов на сцені Одеського ТЮГу всоте! Мабуть, жодна з театральних постановок Одеси за останні роки не викликала такого величезного резонансу. Диспут про ідейність, початий на сцені ТЮГу, триває в залі глядачів, у школі, на вулицях. Творці спектаклю — режисер Володимир Пахомов і актори-виконавці одразу ж здобули визнання.

Успішний дебют! Проте успіх треба було закріпити новою удачею. І другий спектакль В. Пахомова — «Місто без любові» за п'єсою Л. Устинова — справдив надії. Ця п'єса починала своє життя в Одесі.

В обох п'єсах є яскраві режисерські знахідки, є і явні прогалини. Але суть не в них. Головна позитивна якість В. Пахомова, яка, очевидно, і надалі визначатиме своєрідність його творчої індивідуальності, — це громадянськість, уміння живо відчувати й

розуміти гострі проблеми часу. І, крім того, сміливість, з якою він ставить їх перед юним глядачем. Вже самий вибір п'єс говорить багато про що: про світогляд режисера, його смак і вимогливість.

Вистава «Вони і ми» Н. Долиніної приваблює щирістю і принциповістю драматурга. П'єса устами своїх юних героїв розвінчує брехунів, кар'єристів, балакунів, здатних споганити найсвятіше. Чесна помилка безпечніша за розважливу демагогію, обтічну і гарну, – такий висновок з п'єси, хай по-юнацькому гарячий і в дечому спірний. Як ми бачимо, проблеми, поставлені драматургом, дуже серйозні і цілком «дорослі» настільки, що навіть виникає питання: чи правомірні вони на сцені театру для юних? Безперечної – відповів Пахомов своєю виставою.

– Хочу ставити спектаклі, що викликають роздуми, – каже він. – Пошуки художника ніколи не стануть блуканням у п'їтмі, якщо його кредо цілком визначене.

«Місто без любові» – «дивна історія у двох частинах» драматурга Устинова – дає режисерові широкий простір для думки й фантазії. У Пахомова ця гарна і дотепна казка перетворилася в гострий політичний памфлет, просочений отрутою сарказму, не втративши при цьому своєї романтичності.

Місто без любові сприймається цілком реально як сучасна держава, уряд якої проіннятий ідеями світового панування. Тут пізнаємо мертвотний фашистський режим, коли будь-яка жива думка загнана в параграфи і статuti, природні людські почуття любові, доброти, радості переслідуються як непотрібні і шкідливі, силоміць насаджуються вірно підданство, тупа бездумність, сіра безликість.

У «дивній історії» дивного міста чути своєрідний переключ з казками Салтикова-Щедріна. Секрет успіху спектаклю той самий: повага до юного глядача, віра в його здатність сприймати серйозне і складне.

Творчі перемоги, звичайно, не даються молодому режисерові без праці й боротьби. Є у нього як гарячі прихильники, так і запеклі противники, переконані, що юному глядачеві потрібно «зовсім не те».

Пахомову притаманна щаслива і дуже важлива для режисера особистість: він уміє повести за собою акторський колектив, за-

хопити його. Молоді, не дуже досвідчені артисти, які ще не повністю оволоділи таємницями сценічної майстерності, живуть, проте, образами своїх героїв, щиро і проникнено відтворюють їх внутрішній світ. У театрі вже сформувався міцний ансамбль виконавців, повіяло духом шукань.

Пахомов належить до вимогливих митців, які ставлять тільки те, що їм внутрішньо співзвучне, говорять лише тоді, коли є що сказати. Шлях цей важкий, на ньому можливі не тільки знахідки, а і втрати. Мабуть, виставу «Громадський обвинувач» не можна віднести до удач театру. Постановника привабила актуальність громадської проблеми, порушеної в п'єсі. Однак художнього відкриття у спектаклі не сталося. Надто примітивним, натуралістичним був драматургічний матеріал, і театр не зміг цього подолати.

Складною є доля спектаклю «Пляшечки» за п'єсою О. Хмелика. Одні вважали його визначною удачею театру і режисера, інші – навіть провалом. Що ж це таке? – обурювались вони. – Герої п'єси – карикатури на поганих дорослих людей. У них немає дитячої привабливості, милої наївності, заради чого їм все щиро прощають. У драматурга це, мовляв, зовсім не так.

Справді, думка режисера виявлена гранично жорстко, нещадно: ось, мовляв, плоди формалізму і показухи; дивіться як ці недуги калічать юні душі! Голова ради загону піонерів вражає неблаганністю диктатора й вишуканого досвідченого демагога, а школярка в фартушку раптом на наших очах перетворюється у вмілого агента «ворожого табору». Хай тут явне перебільшення, гротеск: зате режисер добивається найточнішого прицілу для кожної фрази. І все це дуже смішно, і дуже сумно. Треба вірити в торжество добра, сповідати найвищі громадянські ідеали, щоб так гнівно картати зло. Сміх, як відомо, ознака здоров'я, більше того – профілактика моральних недуг.

Пахомов – один з тих режисерів, які прагнуть не тільки скрупульозно точно прочитати драматурга, а й найповніше виявити власне, дуже активне ставлення до життя за допомогою п'єси. В його постановках – чітка визначеність ідейних акцентів, безкомпромісність і максималізм молодості. Запам'ятовуються окремі епізоди його спектаклів завдяки силі їх виразності.

— Усунути народ — командує глава уряду «Міста без любові» похмурий Пустирник. І картонка на полиці з зображенням безбарвних вірнопідданих фізіономій зникає зі сцени.

З таких яскравих, несподіваних деталей буквально зітканий спектакль «Король Матіуш І». Цю глибоко людяну казку талановитого педагога, просвітителя й антифашиста Януша Корчака Пахомов прочитав схвильовано і по-сучасному. У його виставі гуманістичні ідеї Корчака й набули гостро соціального звучання. Чорна влада капіталу і його бездушні жерці — ось що перешкоджає людству бути щасливими, жорстоко травмує чисті юні душі. Це злий, дотепний і барвистий спектакль з сумним і мудрим кінцем. Глибоке враження справляє і його пролог. З нескінченного коридору мерхлих ліхтарів насуваються на нас міністри — зловісні, неблаганні. А слідом за ними, у світло-зоряній сорочці з'являється і, немов привид, розчиняється в пітьмі самотній і розгублений Матіуш.

У виставі лірика перебуває в сусідстві з гротеском, філософія — з грайливою буфонадою. Як не згадати Швейка, дивлячись на сміховинні постаті королівського воїнства, яке з задиркуватою пісенькою рушає на війну.

А скільки невеселого подиву в маленькому епізоді: на сцені крутиться дзига — довго, нудно і настирливо. Її, підлесливо сюсюкаючи з королем-дитинкою, подарував Матіушу один із зрадників-міністрів.

Багато людяності й м'якої іронії в привабливому образі лікаря, в його лаконічних резюме і сумній пісеньці про мишеня-королевича, який насмілився не послухатися сивих і поважних шурів!

Опускається завіса. Зображені на ньому дитячі обличчя дивляться на нас величезними чистими очима. В них — докір дорослому людству за його кричущі недосконалість.

Кожна вистава Пахомова — експеримент. Проте далеко не формальний. Це напружені пошуки шляхів благодетельного і дієвого впливу на внутрішній світ глядачів. Ті з них, хто сьогодні в залі ТЮГу широко сміється з хитрошів Юри Узюмова, героя «пляшечок», хто, обурюючись і сперечаючись, шукає правду разом з одчайдушним Юпітером з вистави «Вони і ми», хто проводить

очима благородного Матіуша в підземелля – в житті легше розпізнають демагога і мерзотника, не піддадуться спокусам легкої кар’єри, сміливо ринуться в бій за чистоту і недоторканість ідей, благородних і гуманних.

Л. ТРИФОНОВА.

м. Одеса.

Сьогодні сидів у Завадського. Домовились, що він нікого не прийматиме, телефонної трубки не братиме; читав йому «з листа» «Пророка» Винниченка. Ми вже кілька разів про цю п’єсу говорили, Завадському не треба пояснювати, хто такий Винниченко і які можуть бути з ним проблеми, але я так настирливо заманював його цією химерною п’єсою – позачасовою – що він нарешті погодився: «Почитайте мне сцены из нее... Разумеется, на русском, – не думаю, что для вас это будет так сложно...»

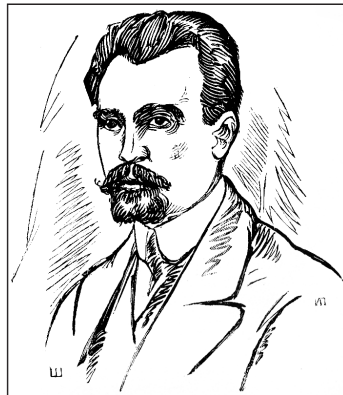
2 грудня,
субота

Завадський і
«Пророк»
Винниченка

Я до цього готувався днів п’ять, подумки перекладав основні сцени, і ми майже дві години присвятили цій операції. Безумовно, п’єса його зацікавила, він багато про що мене розпитував, насамкінець – яке ставлення до Винниченка сьогодні – в Москві й на Україні. Я сказав – як до Буніна. З тією лише різницею, що на Україні дмухають на холодну воду, а Баруздин у Москві обіцяє видати новели Винниченка в «Дружбі народів».

Завадський – віруючий (попри те, що вважається «зразковим комуністом»), епізоди з дванадцятьма апостолами його захопили, він сявав. Трохи нудився монологами Інженера, але сцена з електричним стільцем йому сподобалась. І, звичайно, фінал.

– Знаете, при современной технике это и сделать можно – взлетел в воздух и взорвался где-то там, в небесах... Сгорел, превратился в Солнце...



В. Винниченко

Перекладаючи, відчув і слабинки п'єси – повільний рух дії, забагато ремарок, балакучість. І намагався в читанні цього уникати – п'єса виглядала в мене як «монтаж атракціонів», – ритм, темп, гра.

Авжеж, до жодного висновку ми не прийшли. Та я й не сподівався на швидкий результат. Він має все те перетравити, обміркувати. Дуже шкодую, що нема Крушельницького чи Романова, які могли б йому «випадково» зателефонувати й підкинути жарину у вогнище. А вони могли б...

Однак є Олександр Йосипович Дейч!

І ще «проблема» – нема там ролі ні для Плятта, ні для Марецької. Амара міг би нервово й правдиво зіграти Гена Бортников. З іншого боку, тоді химерою було б їхнє кохання – Амар і Кет.

У Товстоногова це міг би зіграти Рецепттер. Але в ньому нема вольтової дуги, **впливу**.

А ще я зрозумів, що мій захват «Пророком» десь близько з моїми перекладами з Тагора: Ранджіт, Рама, Сіндгу, Шандра, Арджуна – я їх бачу крізь Тагорові скельця.

Ця моя пропозиція Юрієві Олександровичу – трохи пояснює причину відмови від усього «другорядного». «Пророком» я відкрив би **нову тему**, нову не тільки для Москви. Мова про те, чи **можлива** перемога нової віри, чи готовий люд до змін, які слід починати **з самого себе**, і чи може істина перемогти гроші й вигоду? «Настала велика ера амар'янства на землі» – гіркий парадокс цинізму чи справді можлива річ?

А що вирішиш на «Солов'їній ночі» Єжова? Чи на «Батьках і дітях», де Тургенєв залишився хіба в схемі? Та й у «Спостикаючись об зірки» мені не вдалося б досягти бажаного.

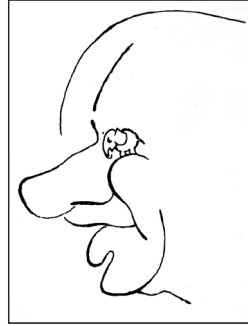
Це є проблема **власного** театру. А він можливий тільки в Києві. Після того, як там вовк у лісі здохне.

**Неділя,
3 грудня**

З Дейча:

«Доктор Айболит»? Но это не оригинальное сочинение Чуковского. У меня в детстве стоял на полке роман для детей – «Доктор Дулитл». Корней Иванович переложил его

фабулу на стихи — и вышло замечательно! Он английскую литературу знал хорошо. А детских книг у нас тогда не переводили. Вот он и пересочинил, играючись...»



* * *

К. Чуковський



Лист від п. Орисі до Й. Гірняка:

30. XI. 67 р.

Коханий мій Юзику, любий та наймиліший!

Вчора одержала Твого листа і чудову золоту гіндичку на закуску. Спасибі Тобі за все, і ще багато разів спасибі!.. Я послала сьогодні безумній Ліпочці штук, здається, п'ятдесят Ваших старих фото. Послала авіа. Обов'язково напишіть, якщо одержите, чи все доїхало ціле. Там було й записочку вкладено, але на пошті мене примусили її витягти. Кажуть — не можна. То я тут же таки вклала тую записку в конверт і послала її окремо.

Пишу це, щоб Ви не дивувались. Тепер починається «ночь безумных наслаждений»... як казав колись у нас у театрі Маяковський, виступаючи із своїми поезіями та відповідями на запитання.

Дуже мені прикро Юзку, що любов наша так запізнилася... Та й не в тому ще горе, що пізно, а горе, що далеко. Не визнаю я абстрактного (чи то пак платонічного) кохання!.. Най уже пробачить мені Ліпуня ту палку приязнь, що я її відчуваю до її чоловіка. Отож, любий мій, ніколи Ти не зможеш «надоїдливим» стати. Навпаки, Твої листи підтримують мене і лікують, бо я вже зовсім

була занепала духом. Я щаслива, що мої листи розважають Тебе і дають тобі приємні хвилини (тішу себе такою надією!), але не забувай, що Твої гоять мене, підтримують взагалі, ще й конкретно з'ясовують мені багато того, в чому я з тих чи інших причин сумнівалася. Отже, пиши, що почуваш, не боячися повторень. А Твоя любов, мій єдиний, збуджує життєдайний відгомін у моєму серці... Найуже Ліпочка наша дорогенька закриє свої вушка і заплющить очі. Найприкрише це те, що ми одне від одного так безмежно далеко... Саме це і огортає мене жалем та тугою... Оце довгенько не було від Вас листів, мало не цілий місяць. Я вже не знала, що й думати. Це бо єдина моя радість тепер, – цей дружній контакт із Вами.

Бач, а Ти нічого кращого не міг вигадати, як «лежати з ангіною»... Пригадай, яка реакція була в Юм-Юм на таку новину. Правда, на Юм-Юм я не схожа взагалі, та й років маю зараз чималенько, а не змінилася й крихти (внутрішнє, звичайно!). Як була легковажна та занадто weiblich, то такою ще й досі залишилась...

Ну, а тепер про серйозне. Я рада, що тобі подобається моя літературна робота. До мене ставляться у нас дуже прихильно, хоч я й сама гаразд не знаю, чим я це заслужила. Працюю, як можу. Зараз тільки важкувато. Відпочити, мабуть, треба.

Дуже мені приємно, що у Вас була п. Софійка. Надзвичайно мила жіночка. Шкода, що я з нею бачилася недовго, та й то уривками. Вона подарувала мені чудову коробку (ніби українська скринька) шоколадних цукерок. То я ту коробку зберігаю на пам'ять про неї і складаю туди Ваші листи. Як побачиш її – цілуй від мене міцно і перекажи їй найщиріше моє привітання.

Так само і Віра Вовк – наймиліша дівчина (чи пані?). Теж була в мене дуже коротко. Але така «своя» відразу, немов я знаю її дуже давно. Бажаю їй щонайкращих успіхів творчих і багато щастя.

За адресу Влодки – спасибі. Очевидно, то секрет. Бо Соня мені казала, що не знає, де її Влодзя. Хай буде так. Рунктит.

А от про Плужника, будь такий ласкавий, розпитайся в його дружини. Може, вона пригадає який цікавий епізод із його життя (у зв'язку з Курбасом та театральними справами).

Щодо Твого портрету, то я зроблю все, щоб надати йому пристойний вигляд (коли розживуся на гроші). Він у неможливому стані,

ще й порізане обличчя. Але в нас тут є чудові реставратори, які зроблять усе, що треба. Тим паче, що це робота Михайлова. А його робіт майже не збереглося. Ти на ньому дуже подібний. Отже, обов'язково доведу його до пуття та й повішу в себе «і дивитись буду»...

А як шкода робіт Анатолія! Боже ти мій, скільки робіт своїх понищила та, найталановитіша з наших митців, людина!.. І Ти теж хороший! Чому Ти не взяв у нього, що тільки було можливо?!

Коли б не Танюк та Неллі, то мені було б і зовсім погано. А так маю їх обох біля себе (хоч і вони не тут, а в Москві). Вони кажуть (і пишуть), що вони мене люблять, і думають вони в мистецькому розумінні та й «вообще» так само, як і я. І обоє вони розумні, ще й дуже талановиті (кожен в своїй галузі). Вони обоє дуже близькі до мене і в курсі багатьох моїх справ – одне слово, наше майбутнє.

Вони страшенно вдячні Тобі за добрі побажання і вітають Тебе й Ліпочку всіляко, і бажають Тобі великої творчої наснаги та доброго здоров'я.

Я розповідаю декому з молодих товаришів, а Танюкам у першу чергу, про наше життя в «Березолі», про справжніх ведучих наших митців (а не роздутих), про Курбаса та його вистави. А вони слухають, роти пороззявлявши, та мотають собі на вус правду. А це дуже важко доводити і обстоювати дійсний стан речей і в «Молодому Театрі» і в «Березолі», коли наші спільні знайомі, що повиростали вище за Лаврську дзвіницю, намагаються довести, що «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда»... І ти, хоч лусни, а нічогосінько не доведеш, бо ти ж таки сам один, як палець, та ще й не «маститий»... Отак і з книгою не знаю, що буде. Василько признає тільки свій (та ще «декого») авторитет, дарма, що від 1925 р. в «Березолі» ні в яких смислах не фігурував і т. д. і т. п. Ну, книжку тую хтось зараз редагує, але так, щоб Василько сприйняв... Не знаю, яка ж то вийде книжка?! Поля Самійленко розповідала, що Степан Бондарчука зараз у контакті з Васильком і пише, пише... А що пише – однаково! Аби було написано.

«Історії Українського Театру» не маю, не читала й не читатиму. Не хочу вкорочувати собі віку. Він і так недовгий! Мені доперва тільки зараз жити починає хотітися – отак почати б усе спочатку! Я собі уявлю, що там «робитися»... я вже бачила, як відредагував, склав і підібрав Василько книгу спогадів. Буде з мене!..

І те вже добре, що книга має називатися «Лесь Курбас», а не «Олександр Степанович Курбас», як було у Василька. Це вже я підняла гвалт і він, як видко, подіяв.

Та ще проти інсинуацій Водяного підняла я бучу. Не знаю, як у книзі, а в журналі «Жовтень» (ч. 10) з'явилася стаття його в десять разів скорочена і цілком пристойна. Оце такі в мене справи. За Курбаса (справжнього!) стоятиму «на смерть»! Дарма, що я майже в однині...

І чого б Тобі справді не втекти від Ліпки противної та від її «ремонту»? і як Ти його витримуєш — нещасний Ти, чоловіче? Вона ж і Тебе й себе замучить, — де ж таки, вже грудень!! У нас іде сніг і зима починається. Хіба ж зимою нормальні люди роблять ремонт?! Це й справді однаково, що мити міноги. Жах!!

Спасибі Тобі, любий, за фото. Чи то Твоя машина, що Ти біля неї стоїш? І хіба ж Павло — Твій внук?? Він Тобі — небіж!

Я одержала дуже великого й цікавого листа від Дори Косач. Вона уточняє дуже важливі літературні речі. І знов же таки (так само, як і з Тобою в театральних справах) я щаслива, що маю рацію, що я не помиляюсь, а те, що пам'ятаю — пам'ятаю правдиво і добре, а «преднамеренно ошибаються» інші, тобто наші колишні т. зв. «товариші»...

Дора розповіла мені в своєму листі дуже цікаві епізоди з життя моєї мами й тата. А я того якраз і не знала. Вона пише, що судячи з моїх листів, їй здається, що я зовсім не змінилась. А воно, мабуть, і справді так. Я певна, що я така сама лишилася, як і була за дитячих років. Занадто самотнє було в мене оточення. Та й сама родина. Навіть роки й ціле життя не змінили ні того, що було в мене батьками закладено, ані моєї вдачі. Ми з Дорою Косач були трохи подібні вдачами (хоч вона й багато за мене старша).

От іще, мало не забула, — спасибі Тобі, Юзінку, що забезпечив мене причандалом до писання. Велика Тобі дяка!

І ще одна річ. Тут у Києві доживає свого віку (як Ти висловлюєшся) один вельми вже літній і недужий чоловік, великий мистецтвознавець (чи не єдиний) і дуже хороша людина — Стефан Андрійович Таранущенко. Він каже, що Ти його знаєш, якщо не забув. То він дуже просить передати Тобі його найсердечніше вітання і найкращі побажання доброї роботи і «вообще»...

Він мені все нагадує, чи я ж написала?! А я, як на гріх, двічі забула. І Поля Сам. вітає Тебе і міцно цілує Ліпку.

А про себе я вже й не кажу, мої Ви найдорожчі. Бажаю Ліпочці закінчити той клятий ремонт бодай хоч до Нового року!

Цілую Тебе так ніжно, мій коханий, як Джульєтта цілувала в 1-й дії свого Ромео... Спасибі Тобі, рідний, за Твою любов!

Ліпочко, сонечко моє, бувай здорова і най Вам обом усміхнеться доля!

Ваша заблукана Орися.

Кн. Оболенский

ДЕЛА И ЛЮДИ

Свистопляска на Кубе – «Защищать границы Родины» – последние тормоза

СВИСТОПЛЯСКА НА КУБЕ

В течении десяти дней, пока продолжалась в Гаване созванная Фиделем Кастро конференция революционных группировок Латинской Америки, советская печать сообщала о ней все, что угодно, только не то, что составляло суть дела и привлекло внимание всего свободного мирового общественного мнения, не связанного партийно-коммунистическими шаблонами и цензурой. Эта суть была ясна совершенно: революционные «активисты» Латинской Америки, вдохновленные и под конец уже открыто возглавленные «дорогим товарищем» Кастро, ополчились на «капитулянтов», ради «мирного сосуществования» отказывающихся от вооруженной борьбы, и их одолели: саму советскую политику «мирного сосуществования» конференция отвергла как антимарксистскую ересь, с тем единственным смягчением, что текст резолюции, наиболее резко направленный против самого Советского Союза, не опубликован, хотя ее существование вовсе и не скрывается и ее основное содержание известно всем. Только от советского населения случившееся пытаются скрыть, но, надо думать, тоже тщетно: мы знаем, как

широко в России слушают теперь иностранные радио и с какой легкостью сведения вообще проникают теперь туда из заграницы.

Прошлый раз мы упомянули о том, что на обратном пути из Нью-Йорка в Москву Косыгин, вероятно, для того остановился на Кубе, чтобы постараться «отговорить Фиделя Кастро от слишком опасных намерений»; и тогда же мы писали, что успешность этих стараний оставалась еще под вопросом. Теперь сомнений больше нет: конечно, советский премьер старался внушить Фиделю Кастро ту осмотрительность, за которую потом на Гаванской конференции ратовали «верная» Москве компартия Южной Америки, — а по результатам видно, что успеха он не возымел.

Можно даже думать, что сама эта попытка Косыгина была уже по существу безнадежной. Разрыв между революционным «активизмом» и теми требованиями реальной политики, с которыми больше не может не считаться советская власть, уже раньше определился настолько, что три из наиболее послушных Москве южно-американских компартий — Венесуэлы, Аргентины и Бразилии — вообще уже сочли для себя неуместным, или просто невозможным, участвовать в представлении, устроенном Фиделем Кастро, и своих делегатов в Гавану не послали. Действительно, это уже не спор о тех или иных «методах» одного и того же политического «движения», а столкновение совершенно различных, взаимно исключающих подходов к совокупности современных проблем.

В своей речи на конференции Фидель Кастро говорил:

«Мы — марксисты-ленинцы, но мы не довольствуемся фразами. Мы хотим фактов и действий и отныне мы по действиям будем судить о других. Пусть никто не заблуждается: те, у кого в действительности нет решимости драться, всегда будут в противоречии с нами».

И далее:

«Мы убеждены в том, что вооруженная борьба неизбежна, даже в тех странах, где она непосредственно еще невозможна. Это только вопрос последовательности во времени».

Этому вторит одна из основных резолюций конференции:

«Народы обладают огромным революционным потенциалом, который только ждет того, чтобы быть канализованным в нужном направлении революционным авангардом для вступле-

ния в борьбу и ее усиления. Эта обстановка требует, чтобы разразилось революционное насилие в ответ на насилие реакции. Революционное насилие, высшая форма народной борьбы, — не единственный путь, которым можно идти, но оно, очевидным образом, представляет собой наиболее конкретную возможность сразиться империализму».

Ничего другого и Мао-Цзе-Дун не говорит. Но у Советского Союза, очевиднейшим образом, больше нет и быть не может этой «решимости драться» для того, чтобы в качестве «революционного авангарда» «канализировать революционное насилие» и «развязать вооруженную борьбу», будто бы «неизбежную» повсеместно. Оттого и оказались беспомощными отчаянные усилия возглавителя уругвайской компартии Арисменди найти в Гаване какую-то среднюю линию. Элементарную необходимость поддерживать международный мир невозможно сочетать с военно-революционным угаром, и старания Арисменди кончились тем, что он сам крикнул:

«Нам надоело слушать наглости. Если хотите, чтоб мы (просоветские коммунисты) ушли, — мы уйдем».

На что представитель Фиделя Кастро ему ответил:

«Если хотите уйти, то дверь направо открыта».

Действительно, и до этой реплики «наглостей» было сколько угодно: начиная от формального осуждения, в особой резолюции, просоветской венесуэльской компартии, — заглазно, так как ее представители на конференцию не явились, о чем мы уже упомянули, — и кончая резолюцией, которая требует прекратить экономическую помощь, «оказываемую некоторыми социалистическими странами (читай: Советским Союзом) диктатурам и олигархиям» Латинской Америки.

И все же коммунисты московского толка с конференции не ушли, хотя им и показали на «дверь направо», а советская пропаганда теперь делает вид, будто ничего особенного не произошло. Революционные «активисты» предусмотрительно оставили им эту возможность тем именно, что приняв резолюцию против экономических отношений Советского Союза с «диктатурами и олигархиями», они не стали ее официально публиковать. Вполне понятно, почему: для Фиделя Кастро было бы еще преждевременным лишаться русских денег, которые по миллиону рублей в

день текут на Кубу и дают экономическую возможность жить Кубинскому революционному «бастиону». Оттого и в своей речи на конференции, после всех «наглостей», преподнесенных Москве, он в желании вызвать разрыв между ним и «странами социалистического блока» обвинил все ту же венесуэльскую компартию, верную Москве и уже осужденную в Гаване за измену, добавив:

«Мы не поддадимся на шантаж».

В действительности, шантажом в отношении советского правительства занимается, конечно, сам Кастро, и не трудно понять, в чем этот шантаж состоит. Притом кубинский «Лидер Максимо» уверен, по-видимому, в его продолжающейся действенности, — иначе не стал бы он, вероятно, устраивать весь этот бедлам с оставлением московскому «руководству» одной только узенькой лазейки для избежания немедленного, полного и официального разрыва. Что, в самом деле, мешает советскому правительству сделать выводы из нанесенных ему афронтов и просто прекратить содержание революционной Кубы на русские народные деньги? Ответ не вызывает сомнений: мешает то самое, что годами мешало Москве «замечать» афронты со стороны «братского» коммунистического Китая, то самое, что и до сих пор заставляет Москву соблюдать в Вьетнаме некое подобие солидарности с тем же красным Китаем, хотя он превратился в открытого врага, — мешает страх потерять свое революционно-коммунистическое «лицо». В нынешнем кубинском скандале — назревание которого мы отмечали давно — этот страх тем более силен, что «дружба» с Кастро осталась одним из последних революционно-идеологических украшений советской внешней политики, одним из ее последних марксо-ленинских «алиби», как очень удачно выразился «Ле Монд». Что касается Вьетнама, на той же Гаванской конференции, по крайней мере в ее кулуарах, не было недостатка — как сообщала международная печать — в резких нападках на вялость советского противодействия «американским агрессорам». О впечатлении, всюду произведенном советским дипломатическим отступлением во время арабско-израильской войны, нечего и говорить. Зато даже Хрущев в своем недавнем интервью еще хвалился тем, что вот он Кубу отстоял. И для нынешней Кремлевской власти порывать теперь также и с Кастро, а вместе с ним и с возбуждаемым из Гаваны революционным брожением в Латинской Америке, это

если не конец партийно-идеологической советской внешней политики, то по меньшей мере очень заметное его приближение.

Потому в Москве и сейчас, — как еще недавно в отношении красных китайцев, — стараются в отношении Кубы вести себя по пословице: «Он тебе плюнет в глаза, а ты ему: — Божья роса!». Шантаж Фиделя Кастро оказывается все еще действенным: от страха прослыть «ревизионистами» до конца, ему, несмотря на все его проделки и дерзости, готовы продолжать платить алименты, — до тех пор, пока он не устроится так, что эти алименты перестанут быть ему нужны. Тогда он, конечно, отвергнет Советский Союз окончательно, так же решительно, как это сделал Мао Дзе-Дун, обзаведясь атомной бомбой.

Заявляя, уже не впервые, что у себя на Кубе и вообще в Латинской Америке он не желает быть ничьим сателлитом, Кастро, по-видимому, так и рассчитывает: добиться такого успеха, который позволит ему стать независимым от советской экономической помощи. Не случайно сыр бор между ним и приверженцами «мирного сосуществования» непосредственно загорелся именно по вопросу о Венесуэле, об отношении к партизанщине, развивающейся в этой стране, разжигаемой с Кубы, но не признаваемой коммунистами советского толка. На это очень убедительно было указано в одной из недавних редакционных статей «Фигаро»: революционный захват Венесуэлы, расположенной географически недалеко от Кубы и изобилующей природными богатствами (в особенности нефтью), избавил бы Фиделя Кастро от опасности задохнуться в его кубинской «цитадели», а тем самым и от экономической зависимости от Советского Союза.

Но тут-то и становится ясным, что для Москвы дело принимает такой оборот, по сравнению с которым накладность бесконечных алиментов Кубе становится чистым пустяком. Возможность распространения кубинской революции на Венесуэлу — вопрос самого крупного международного значения и в случае ее осуществления Соединенные Штаты — кое как мирящиеся с существованием коммунистической власти на Кубе — уж никоим образом не могли бы остаться пассивными. Сам Кастро это, конечно, понимает и поэтому, нацелившись на Венесуэлу, он и проповедует создание «очагов революционной борьбы» где только возможно, для «распыления сил северо-американского империализма», —

точно так же, как это со своей стороны проповедуют из Китая. На Гаванской конференции эта устремленность к повсеместному раздуванию насильственно-революционных выступлений ярче всего сказалась в диком шуме, поднятом вокруг так называемой «черной власти» в США, т. е. тех крайних вожаков североамериканских негров, которые берут на себя организовать революционный террор и чуть ли не партизанщину на территории самих Соединенных Штатов.

В перспективе, таким образом, — кровопускания во всевозможных местах американского материка, до самих США включительно, — добавляющиеся к продолжающейся вьетнамской войне, — при основной задаче — устроить настоящую революцию в Венесуэле. По этому поводу даже такой сдержанный орган печати как «Ле Монд» написал в передовой статье, что Кастро «принимает на себя риск, размер которого соответствует могуществу врага».

Спрашивается: если все это могущество Соединенных Штатов Америки будет вынуждено обратиться против Кубы, для того, чтобы покончить со всей этой революционной провокацией, — что станет тогда делать Советский Союз? Есть у него та «решимость драться», которой потребовали в Гаване, — драться в защиту революционных авантюристов, его не слушающих и даже не высказывающихся ему всякие «наглости»?

А за неимением этой «решимости драться», в Москве могут быть уверены в том, что ни к чему не поведут и теперешние советские старания закрывать глаза на кубинские проделки. При нежелании втягиваться в мировой конфликт, от зарвавшихся революционных «активистов» Латинской Америки придется отказаться, чуть раньше или чуть позже. А тем самым пожертвовать одним из самых последних «идеологических алиби» советской внешней политики.

«ЗАЩИЩАТЬ ГРАНИЦЫ РОДИНЫ»

Мы, конечно, не говорим, что в России нет «решимости драться» ни при каких обстоятельствах. В тот самый момент, когда кончалось революционное представление в Гаване, маршал Якубовский поехал на русский Дальний Восток и в Хабаровске призвал войска «усилить бдительность и боевую подготовку» в

виду «тревожности теперешнего международного положения». Он напомнил победы, одержанные на этой нашей окраине в 1938–39 и в 1945 г. От имени войск маршалу ответил заслуженный сержант:

«Клянемся тверже защищать границы нашей Родины».

Вся история России доказывает, что это — не пустые слова. В защиту границ родной земли наш народ и теперь готов драться с теми, кто на них посягнул бы действительно.

За несколько дней до выступления маршала Якубовского в Хабаровске китайские коммунисты хвастались, что в каком-то пограничном столкновении они будто бы уничтожили чуть ли не целую русскую дивизию. Конечно, это немедленно опровергли в Москве. Вслед за тем советскому правительству пришлось пригрозить разрывом экономических отношений с Китаем, чтобы добиться освобождения русских моряков, которых китайцы вместе с их судном захватили в Дальнем, при этом еще зверски избив капитана на глазах арестованной команды (напомним, что порт Дальний советская власть широким жестом вернула Китаю после победы 1945 г.). Угрожающая нога подействовала, китайцы выпустили судно и всех моряков, поджав хвост — впредь до следующей провокации. Таковая не замедлила воспоследовать — вторжением «культурно-революционной» толпы в советское посольство в Пекине. Остановиться в своих антирусских провокациях китайские коммунисты, как видно, уже не в состоянии, все более и более теряя рассудок от «великой мысли» Мао Цзе-Дуна. И русский Дальний Восток живет в постоянной и все возрастающей тревогу оттого, что китайские соседи могут окончательно «зарваться» в любой момент.

Перед нами ронеотипированные путевые заметки бельгийского католического священника, очень ярко подтверждающие то, что рассказывают другие путешественники. Уже при приближении к советско-китайской границе поезд наполняется милиционерами, никого не подпускающими к окнам: всю пограничную зону не только нельзя фотографировать, на нее запрещается даже смотреть. Все в вагонах обыскивается так, как ни на одной другой границе. На обратном пути советские таможенники конфискуют на всякий случай всю литературу, какая идет из «братского» Китая. В Улан-Удэ на вокзале слышатся упреки пасса-

жирам, направляющимся в Пекин: «Что вы хотите там делать?!» (они сменяются улыбками, когда выясняется, что это — туристы из Франции). Русская переводчица объясняет иностранцам: «С вами китайцы будут, наверно, очень любезны, с нами — далеко не всегда».

Остановимся на этом. У китайской границы русские люди чувствуют с особой остротой, что стихия ненависти, развязанная китайской революцией, теперь направлена главным образом против России.

Это и есть та — подлинная, а не «догматически» вымышленная — «тревожность теперешнего международного положения», о которой маршал Якубовский говорил в Хабаровске, где и войска, и народ его, разумеется, поняли.

В этом действительно существующем положении для русского народа просто уже не может быть речи о том, чтобы втягиваться в иные конфликты ради революционных целей, не только чуждых ему, но и легко поддающихся эксплуатации китайцами. И в самых правящих советских кругах больше не могут закрывать глаза на необходимость избавиться от всего, что осложняет отношения с Западом и, в частности, с Соединенными Штатами. Это и заставило Москву в критический момент остановиться перед дальнейшим обострением переднеазиатского конфликта и, напротив, вместе с Америкой тушить начавшийся пожар, а затем искать средств к мирному разрешению арабско-израильской тяжбы; уже известно, что и Тито ездил к Насеру и к другим, что называется «прогрессивным» арабским правителям по меньшей мере с благословения одновременно и Москвы, и Вашингтона. Может быть даже раньше чем этот наш выпуск выйдет в свет, станет ясным, в чем именно заключается то «уже ведущееся» усилие «для урегулирования» ближневосточного конфликта, о котором, «не открывая подробностей», Тито заявил перед своим отъездом из Каира. Косвенно этим подтверждаются слухи о том, что некий общий план на этот предмет был уже намечен между Джонсоном и Косыгиным в Глассборо. Но так же упорно говорят и о том, что параллельно изыскивается способ прекратить и вьетнамскую войну, не взирая на Китай и ему вопреки. Снова усиливая «давление» на Северный Вьетнам, правительство США во всяком случае уверено в том, что Советский Союз не станет глубже втя-

гиваться в этот конфликт, а новое «мирное наступление», в то же самое время несомненно подготовляемое Джонсоном, предполагает встречное желание Москвы снять, наконец, вьетнамскую «ипотеку», тяготеющую на совокупности советско-американских отношений. Та же необходимость заставила советское правительство внезапной уступкой вывести из тупика вопрос договора о «нерасползании» термоядерного вооружения, — того договора, которого так желают в Вашингтоне по всевозможным причинам, не только политическим, но и финансовым, и психологическим, и заключение которого должно повести к определенному сотрудничеству обеих сверх-великих держав в обуздании китайской угрозы. Отстраняя в связи с этим возникавшие было притязания Западной Германии, Вашингтон со своей стороны облегчает Москве общую с Америкой гарантию Индии против Китая, как дополнение к договору о «нерасползании», необходимое хотя бы уже потому, что в противном случае Индия, а за нею и ряд других стран, договора не подпишут, и он останется мертвою буквой.

И то же международное положение, действительное, а не вымышленное, ведет совершенно неизбежно и к тому, что в Москве придется отмежеваться от кубинских революционных авантюр, расстаться и с этим «идеологическим алиби», одним из самых последних.

Все, что может еще делать «догматически» советская пропаганда, это — твердить о «чуждой марксизму-ленинизму» сущности теперешней китайской политики и выражать надежду на ее крушение:

«Наступит время, — писала «Правда» 16 августа, — когда Коммунистическая партия Китая и китайский народ порвут с нынешней пагубной политикой Мао Цзе-Дуна и его группы, восстановят братские отношения с Советским Союзом и другими социалистическими странами в интересах мирового социализма и прежде всего самого Китая».

Уже из этого видно, что ни малейшей надежды на какое бы то ни было примирение с «Мао Цзе-Дуном и его группой» в Москве больше не питают. Приведенный тут же с явным сочувствием перечень китайских коммунистов-оппозиционеров, начиная с Лю-шао-ци, говорит о том же еще более красноречиво. Сведения о вспышках анархии в разных местах огромной китайской тер-

ритории советская печать приводит теперь с особой старательностью, — может быть не без преувеличений, как отмечают, характерным образом, югославские наблюдатели, никак уж не подозрительные в сочувствии маоизму. Но как бы то ни было, наименее вероятным приходится признать тот единственный выход, который еще мог бы спасти партийное правоверие в СССР, то есть победу в Китае таких «благоразумных» коммунистов, которые «восстановят братские отношения с Советским Союзом».

Так или иначе, сейчас у власти Мао Цзе-Дун, в общем, при поддержке армии, с некоторыми исключениями, из которых самое значительное, — в Ухане, — по видимому, ликвидировано. А если он и сломает себе шею, что возможно, то сама беспорядочность, анархичность происходящей борьбы может гораздо легче привести к полному крушению коммунистического режима в Китае, чем к утверждению у власти коммунистов более умеренного толка. И наконец, совсем не доказано, что и эти внутрипартийные противники Мао в случае своей победы захотели бы или смогли бы отказаться от своих особых китайских целей ради восстановления расколовшегося мирового коммунистического «монолита». Об этом нам уже доводилось писать, и теперешние обвинения их в сношениях с советским правительством сами по себе не доказывают ничего: они во-первых, могут быть придуманы Мао Цзе-Дуном, а во-вторых, мало ли какой поддержки может искать оппозиция, вовсе и не предрешая своей политики в будущем. Чтобы взять власть и ее удержать, Мао ведь тоже «сносился» с Советским Союзом — и как! А потом произошло то, что всем известно.

И в той же статье И. Александрова в «Правде», в предыдущем (предпоследнем) абзаце, говорится довольно пессимистически, но гораздо более реалистично, что «не исключен большой исторический зигзаг в развитии китайского общества».

Говоря попросту, наиболее вероятно одно из двух: или России предстоит на более или менее продолжительный срок иметь соседом резко враждебный революционный Китай, или коммунизм в Китае провалится совсем. Но тогда это будет вовсе не «зигзагом» согласно марксистской мифологии, а крупнейшим этапом в общемировом изживании насильственно-революционного марксо-ленинского наваждения.

ПОСЛЕДНИЕ ТОРМОЗА

За очевидной невозможностью ее продолжать партийно-«идеологическая» внешняя политика приходит к концу, вытесняемая совершенно неустранимыми потребностями страны. После этого возможна еще только попытка партийных «догматиков» — тем не менее отстоять свои позиции внутри страны. Не исключено даже, что уже и теперь, при неизбежании полного поворота в международных отношениях, они стараются в пределах России усилить зажим.

Однако в той же полемике с Пекином, в той же статье «Правды» от 16 августа, бросается в глаза весьма обоюдоострый характер многих приведенных в ней аргументов. Ответственнейшего обозревателя центрального органа КПСС ужасно возмущает усиление в Китае «органов безопасности», «отстранение от руководства свыше двух третей состава» китайского ЦК, подчинение даже китайской Академии Наук военному представителю диктатуры, пренебрежение «группы Мао Цзе-Дуна» к «жизненному уровню рабочих и крестьян», не говоря уже о безудержном восхвалении самого Мао. Читают все это в России люди, бесспорно уже научившиеся сопоставлять и мыслить критически. А сопоставить нетрудно: с китайской революцией происходит в точности то самое, что в свое время происходило с революцией советской, когда «органы безопасности» были всесильны в СССР, когда почти весь первоначальный состав ЦК был не только «отстранен», но истреблен физически, когда советской Академией командовали невежественные партийные ставленники, когда с жизненным уровнем русских рабочих и крестьян власть не считалась никак, а слово Сталина ставилось — буквально — «выше Евангелия и Илиады». Это явное совпадение можно объяснить только тем, что неладно что-то в самом корне марксизма-ленинизма. Во всяком случае, ратуя теперь против всех этих эксцессов в Китае, центральный орган КПСС подрывает возможность повернуть назад и повторить то же самое в России, — и не только повторить в крупном масштабе, но даже частично продолжать.

По меньшей мере материальным «жизненным уровнем» народа советская власть больше не может пренебрегать. На этих днях экономическая реформа, охватив уже почти треть всей советской промышленности, получила еще дальнейшее распространение.

Здесь, по-видимому, ход назад уже и практически перестает быть возможным. Но, как мы писали не раз, экономическое раскрепощение, даже частичное, влечет за собой и духовное раскрепощение, и политическое: теперь случившийся взрыв оппозиционных настроений интеллигенция в коммунистической Чехословакии дает тому новое подтверждение. По этому поводу уже и «Ле Монд» — который никак невозможно заподозрить в «систематическом антикоммунизме», — пишет в передовой статье то самое, в чем мы уверены давным-давно: «на стадии полу-десталинизации невозможно задерживаться без конца».

Значит, осуждая теперешнюю китайскую сталинщину, московская власть волей или неволей готовит устранение в России всего, что осталось от страшных лет. Значит, правы и Солженицын, и Вознесенский, и все те бесчисленные русские люди, которые думают так, как они, — правы и в том, что произвола и гнета осталось еще очень много, и в том, что с этим надо покончить.

Тот же обозреватель «Правды» пишет об «издевательствах над интеллигенцией» и о «зверских пытках» в Китае. Но вот теперь стало известным потрясающее письмо жены Даниэля об издевательствах и пытках, которым свободолюбивый писатель подвергался в советском «исправительном лагере».

Покончить с самой возможностью подобного ужаса — это и есть то, чего требует и отталкивание от коммунизма китайского, и вплотную народный быт.

Кн. С. Оболенский.

**Понеділок,
4 грудня**

Листівка до Н. К. від Сергія Білокона.

(З неодмінним для нього портретом Леніна — «З святом Конституції». Хлопець не без гумору).

Добрий вечір! Відбій!

Сьогодні випадково в журналі «История СССР» (1966, 6, с. 221) знайшов замітку: Л. М. Зак «Значение одной буквы». Питання вичерпане. Прошу прочитати та прийняти до виконання. Читав нещодавній лист Танюка до Мельничукової. Браво та привіт!

*Листівка
від
С. Білокона*

Днями забрав у «Дніпрі» статтю про Нарбута. Туди приставили Конашевича, – він обцензурував у такий спосіб, що я мусив, як то кажуть, із своїм назад. Стара історія, але банальна. Перекладаю на російську мову, змінюючи все та наново редагуючи, так що виходить зовсім нова робота, – уже восьма чи дев'ята, і жодна з них іще не заслужила в цих проїд (од Дмитерка до Конаш.) дозволу на друкування. П. Оріся заскочена питанням Т., не знає, на яку ступити. Загадуючи нашу з Тобою суперечку з п. О., оце знов переконуюся, як ми були праві. Кажуть, з театру Франка поперли Н, отож всі міллери та мюллери лишаяються в Києві при «своєм інтересе». Все не зберуся написати щось капітальніше...

Привіт!

С. Білокінь.

Щодо Зака, то можна зробити проблемну статтю для театру, скажімо. А, зрештою, краще не виправдовуватися, а наступати! А написати все ж таки не завадить.

Отже, з Артуром Міллером у мене нічого не вийде. Безгіна відсторонили.

А питання, яким заскочена п. Оріся – листуватися мені з Гірняком, чи ні. Не знаю тільки, **з ким** вона мала б це узгодити. З Коротичем, який поставив їй умови? Чи вона просто хоче сама переконатися в можливості або неможливості? А простіше – боїться, що я писатиму Гірнякові не лише про театр Курбаса... А тоді це може **перервати** і їхнє листування... Вона не має сумніву, що їхні листи, її та Гірнякові – перлюструють. А я людина необережна, можу про це й забути.

Що то за один – Зак з тією літерою – не знаю. Ми знайомі тільки з тим Заком, який Зак і Кузнецов, «Авраам та Ісай», драматурги, яким дуже подобається «Гусяче перо».

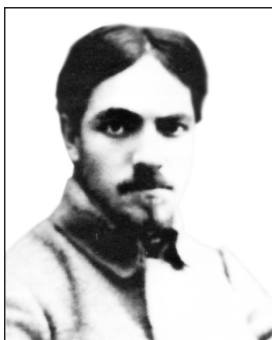


Іван Врона – 80

ЧЕРЕЗ УСЕ ЖИТТЯ

Минулої середи в Київському художньому інституті відбувся вечір, присвячений 80-річчю першого його ректора, відомого мистецтвознавця, старого більшовика Івана Івановича Врона. З доповіддю про життя і 45-річну творчість ювіляра виступив кандидат мистецтвознавства П. Білецький. І. Врону вітали у своїх виступах народний художник СРСР В. Касіян, народні художники УРСР Т. Яблонська, М. Глушенко. В. Костецький, мистецтвознавці Н. Рипська, Б. Піаніда, Ю. Белічко, Є. Горобенко, Д. Горбачов та інші.

Від імені старих більшовиків ювіляра привітали Л. Дашевська і С. Михальчук.



І. Врона

Іван Іванович Врона ввійшов у революцію в грізному 1905-му. Юнак організував тоді в місті Холмі страйк учнів середніх шкіл. Потім суд, в'язниця, заслання у холодний Наримський край. Та й на засланні він не складає зброї – видає підпільний журнал, сатиричний зошит, який сам ілюструє. Революційну діяльність І. Врона продовжує у стінах Московського університету, куди він вступив 1910 року.

Коли Країну Рад охопило полум'я громадянської війни, Іван Іванович - у перших рядах борців за народну справу. Він бере участь у більшовицькому підпіллі в захопленому петлюрівцями і денікінцями Києві, на Волині. В 1920 році І. Врона вступає до лав Комуністичної партії. Його обирають секретарем Волинського губкому партії.

Згодом Івана Івановича переводять до Харкова, у Народний Комісаріат освіти України. тут він працює заступником начальника сектора літератури і мистецтва. В пресі з'являється ряд його статей, де роз'яснюється політика партії в галузі образотворчого мистецтва, ставляться питання художньої освіти.

Саме з художньою освітою зв'язана діяльність Івана Івановича в двадцяті роки. За рішенням ЦК КП(б)У і НКО УРСР його було направлено в Київ для організації художнього інституту. В той же період І. Врона докладает чимало сил і енергії для створення Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), яка згуртувала багатьох провідних художників республіки.

У своїх статтях, доповідях Іван Іванович розробляє актуальні теоретичні проблеми. За його участю в Київському філіалі Держвидаву УРСР починається підготовка «Історії українського мистецтва».

З подвоєною енергією І. Врона береться до роботи у повоєнні роки. Він робить вагомий вклад у «Програму історії українського мистецтва» (1956 р.), досліджує творчість видатних українських художників К. Трохименка, А. Петрицького, М. Деревуса. І. Врона – один з провідних авторів 5 тома «Історії українського мистецтва», який тільки-но вийшов з друку.

Зовсім недавно Іван Іванович пішов на заслужений відпочинок, та від творчості не відійшов. Мистецтвознавець сповнений задумів, планів. Побажаємо ж йому успіхів і здоров'я.

Р. С. Я запрошував його на зустріч у КТМ; він не пішов, але показував мені газету, де він – «фашистская сволочь» і «агент иностранных разведок». Реабілітований, він не може змиритися з тим, на щό перетворили художній інститут.

Отже, день Сталінської конституції, якою нас було ошасливлено страхітливого 1936-го року, напередодні **остаточної хвилі** розстрілів. Все йшло хвилями – вгору-вниз, з одного боку процеси, з іншого – конституція. Потім знову терор...

Для поляків сьогодні – сторіччя Пілсудського, він для них анітрохи не «диктатор» порядку Сталіна – будівничий Польщі. Кожному своє...

З поляками взагалі цікаво – з пробудженням їхнього духу. Наполеон пообіцяв їм вільне Польське курфюрство – й одержав тисячі вірних штиків; польський самостійний рух і зародився під час наполеонівських воєн,

**Вівторок,
5 грудня**

антиросійський рух. Правда, польська старшина чинила на зразок української – запобігала ласки в Росії, записувалась за чини й маєтності до царського війська... їх було там так багато, що цар видав розпорядження – аби поляків «не було більше за 20 відсотків у кожному полку»... бо хто їх там знає, як у них з «вольностями...»

Поляки – це я так, а проро, – дістав на кілька днів одну книжечку; я вже її гортав, але маю змогу записати щось на пам'ять.

*Некролог за Сталіним
«Ушел человек...»*

Некролог за Сталіним:

«Сталин, наконец, умер.

Перестало биться волчье сердце и работать дьявольский ум. Ушел человек, в котором не было ничего человеческого – ни души, ни любви, ни жалости. Холодная жестокость профессионального палача и звериный инстинкт самосохранения роднили его больше со звериным племенем, чем с родом человеческим.

Ушел человек, который обессмертил свое имя миллионами смертей самых человеческих из людей в чекистских подвалах, сибирских тайгах, колымских рудниках, среднеазиатских песках и кавказских горах.

Ушел человек, который создал, укрепил и расширил беспрецедентную систему государственного рабства и черного мракобесия.

Ушел человек, который вырастил по своему образу и подобию целый легион народных палачей, жадно ухватившихся за осиротелый трон.

Ушел человек, который создал и вырастил первоклассную армию международных мастеров восстаний, революций и войн, готовых ввергнуть человечество в новую катастрофу за идеи системы усопшего полубога.

Ушел человек, который на протяжении тридцати лет безнаказанно плавал в море крови наших отцов и братьев, в реках слез наших матерей и сестер.

Ушел самый проклятый из всех проклятых людей, которые когда-либо шагали по этой земле...



Осиновый кол в его могилу!

Вечное проклятие его памяти!

Истребительская война его наследству! Таков приговор наших народов. Таков он будет и у будущих поколений.»

Фраза «Сталин – это Ленин сегодня» народилась не в наших комуністичних головах. «Ее подобострастно установил потом Анри Барбюс».

До проблеми хліба, колективізації та голоду. Уже в лекції 1928 року в Інституті Червоної професури Сталін заявив **стратегію**: «Ведь мировая революция может питаться только советским хлебом». Отож, хліб був потрібен не для тих, хто його вирощував – а для світової революції! Але присилуй дурня молитись Богові – він і лоба розіб'є. В нашому випадку – не собі – іншим. Виконавці «колективізації» не стільки усупільнювали, скільки **знищували**. Йшлося ж не про вищий виробничий потенціал, який і без того був високий, а про рабство, про можливість забирати для світової революції **якнайбільше**.

«Основной вопрос доклада был следующий: что нужно делать, чтобы советская власть получила от крестьян больше хлеба и по возможности даром? Иначе говоря: существуют ли возможности и пути превратить крестьянина, свободного труженика на частном наделе, в крестьянина-производителя на государственной земле?»

«В одной из записок спрашивали Сталина приблизительно так:

– Если крестьяне откажутся добровольно признать ваш план коллективизации, то стоите ли вы на точке зрения насильственной коллективизации?

Сталин на это ответил формулой Ленина:

– Диктатура пролетариата есть неограниченная власть, основанная на насилии.

– Значит, долой нэп и назад к «военному коммунизму»? – крикнул кто-то в зале.

Сталин не ответил на реплику».

Александр Сергеевич Щербаков (1901–1945):

«Литературная деятельность этого человека заключалась в обильном писании секретных сводок по институтским делам в ЦК, за что он дослужился впоследствии до сана члена Политбюро».

Ягода був (1928) у верхівці московської парторганізації; одержавши антибухарінську установку Сталіна, москвичи **не підтримали** інтриги. Ось перелік: Угланов, Котов, Уханов, Рютін, Ягода, Полонський та ін.

Угланов – секретар Московського комітету партії.

Лист Мойсея Фрумкина – стосовно села. Вимагав ліберальної аграрної політики (1928). Зняли з посади заступника наркомфіну.

*Сталін і
погром лівих*

В 1938 році його розстріляли. 1878 року народження, корифей революції, товариш Леніна. (Для списку репресованих).

Сибірський хлібний вояж Сталіна – осінь 1927 року.

«Ленина – повесить, а Троцкого – к стенке!»

В середине двадцатых годов в госцирке в Москве была разыграна общеизвестная москвичам сатира: на арене валяются портреты Ленина и Троцкого. Один клоун обращается к другому и приказывает убрать их. – Куда же их убрать?» – «Ленина повесить, а Троцкого – к стенке!»

Крупская, 1927: «Живи сегодня Ильич, Сталин посадил бы его в тюрьму!»

Список членів ленінського ЦК, обраного на VI з'їзді партії в серпні 1917 року.

1. Ленін – помер. 2. Каменев – розстріляний. 3. Троцький – вбитий Сталіним. 4. Сталін. 5. Зінов'єв – розстріляний. 6. Свердлов – помер. 7. Ногін – помер. 8. Риков – розстріляний. 9. Бухарін – розстріляний. 10. Бубнов – розстріляний. 11. Урицький – убитий (терористом). 12. Милютин – розстріляний. 13. Колонтай – померла. 14. Артем (Сергеев) – вмер. 15. Крестинський – розстріляний.

16. Дзержинський – вмер. 17. Іоффе – самогубство через Сталіна. 18. Муранов – вмер. 19. Сокольников – розстріляний. 20. Смілга – розстріляний. 21. Шаумян – розстріляний (англіїцями). 22. Берзін – розстріляний. 23. Стасова – арештована, потім звільнена. 24. Ломов – розстріляний.

Таким чином, з 24 членів ЦК, які керували переворотом, під кінець чисток лишилися живі Сталін і Стасова – лише **двоє** на свободі; 7 вмерло природною смертю, 2 вбиті ворогами, 1 покінчив життя самогубством – через Сталіна.

Далі – створення «партії Сталіна».

Жовтень 1928 року – повний розгром углановського МК...

Булганін... працював директором Московського електророзоводу, але завжди числився **в активі чекістів...**

На цьому – крапка. Поки що. Фізично важко все це переживати. Інтригани всі – з обох боків. Партія як банка з павуками. Сталін як умілий тасувальник колоди, відіграє фрагментами, може й відступити, але **пам'ятає** всі уроки. Шекспірові такі інтриги і не снилися. Може, сам факт **партій** – неодмінно – інтриганство? Ідея – вивірюється, а кар'єризм – ніколи?

Але ж і гідке воно все – про цих Юдіних, Мітіних, Орлових, Кагановичів. Що менший чоловічок, то дужче шкодить.

І все те випродуковує Сталін, майстер інтриги й злопам'ятний месник.

Історія знищення Бухаріна, як і історія знищення Троцького, трагедійно повчальна.

Мехліс, який зраджує Бухаріна й надалі виступає як один з головних інструментів у руках Сталіна, скальпель, котрим знищує Бухаріна хірург Сталін. «Что же касается лично Мехлиса, то для него Ленин как теоретический авторитет вообще не существовал. Богом Мехлиса был и оставался всегда один Бухарин. Сегодня Мехлис сделал поворот на 180 градусов...» – це з виступу Стена... – «Если вы хотите, чтобы мы поверили вашему детскому лепету об ошибках Бухарина, то начните с истории собственного хамелеонства в партии и ренегатства в группе Бухарина»...

**Середа,
6 грудня**

8-го прем'єра **не відбудеться**, знову перешкоди, знову – з боку «художнього керівництва». Отож повним ходом репетирую «Пітера Пена» й займаюсь самоосвітою. Нелля цікавилась, чи піде її стаття про Курбаса. Відповіли – піде, в першому кварталі наступного року. Власне, мені й Кримова так казала, – на цей рік не вийшло, але неодмінно дамо, стаття – прекрасна!

З болгарами так я й не з'ясував, вийшла стаття чи ні. Одні авторитетно кажуть, що «так, на власні очі бачили», інші так само авторитетно пояснюють, що – ні.

Українське «прізвище» – від народного кореня. Тоді як російське «фамілія» – від латинського familia. Прізвиська давали запорожцям, предметні, зі значенням. Фамілія не була родовим прізвиськом аристократів, це означало тільки клан тих рабів, які належали цьому патрицію. Тобто фамілія – знак рабства, а прізвище – знак волі?

*Природа
державного
політика
(Кіссінджер)*



Т. Кіссінджер

До ідеї постановки «Пророка» Винниченка. Мені здається, стаття Кіссінджера для **нашого звичаю** незвична, тут цілком незнайомий політичний світ; ясно, що нам подають його обтято, упереджено й схематично, зумисне вибираючи цитати (якщо – цитати, нерідко вигадують певні тези, аби потім з ними зручніше змагатися).

ПРИРОДА ДЕРЖАВНОГО ПОЛІТИКА

Інтелігентна людина може виповнити кожну прогалину, за виїмком досвіду. Коли відходить провідник із великим політичним і дипломатичним досвідом, треба кілька років, поки хтось інший осягне подібний ступень досвідченості.

Поразка Наполеона в Європі показала, що Європою вже не може володіти сила, що людина волі мусить шукати безпеки у

визнанні обмежень. Провідники початку XIX-го століття відзначалися своєю індивідуальністю, кожний із них по-своєму символізував відповідь на питання ладу: Наполеон – імператив сили, Олександр – невизначеністю політики абсолютних моральних домагань, Кестльрі – концепцією рівноваги на базі визнання очевидних користей миру, Метерніх – рівновагу на основі легітимного принципу. Наполеон і Олександр були революціонерами, тому обидва ототожнювали лад в Європі зі своїми бажаннями.

Пророки і завойовники – немов близнюки. Пророк прямує до перфекції, а перфекція має в собі одноманітність. Утопію можна досягнути тільки з допомогою процесу зрівняння й переміщення, наслідком чого усувається дотогочасні зразки зобов'язання. Двома великими символами наступу на легітимний лад – є завойовник і пророк, прямування до універсальності й до вічності, до миру безсилля і до миру блаженства.

Проте державний політик завжди мусить ставитись обережно до обидвох цих прямувань, – не тому, що йому не подобається дрібничковість маніпулювання, а тому, що він мусить бути готовим на найгіршу ситуацію. Залежність від доброї волі чужих держав – деморалізує, бо вона є визнанням власного безсилля, є стимулом до безвідповідальності, ґрунтованої на переконанні, що власна воля не може вплинути на розвиток подій. З другого ж боку, якщо покладатися виключно на моральну чистоту одиниці, то це означає відмовитися від можливості стриманості, бо моральні вимоги вміщають у собі прагнення бути необмеженим, заперечують нюанси, відкидають історію. Власне, це основна суть суперечностей між завойовником і пророком з одного боку і державним мужем – з другого; між ототожнюванням концепції із можливостями та розрахунком на випадковість індивідуальної волі; між намаганням втекти від вимог часу і бажанням залишитися в ньому живим. Це трагічний конфлікт, якого не можна вирішити, бо державний муж буде актувати пророка, як політичний прояв, а пророк судитиме державного мужа на основі трансцендентальних вартостей. Пророк, незалежно від своїх інтенцій, покутує за «фальшивих» пророків, що жили перед ним, яких мусить заступити державний муж. Державний муж завжди готовий на конфронтацію з невідомим, яке може вплинути на зміну його планів. Проте захоплює людей не рівновага, а універсальність, не безпека, а безсмертність,

Нерозривною частиною історії є конфлікт між натхненням і організованістю. Натхнення містить у собі ототожнення себе із значенням подій. Організованість вимагає дисципліни і підпорядкування груповій волі. Натхнення – безчасове, його обґрунтованість залежить від його виникнення. Організованість – історичний чинник, бо залежить від матеріалу означеного часу. Натхнення – заклик до величності, а організованість визнає, що обмеженість є пересічним зразком провідництва. Щоб досягнути бажані політичні наслідки, треба організованої сили, тому перетворення пророчих візій на політичні поняття є завжди підробленим продуктом ідей опонентів. Це не випадок, що найбільші духові досягнення релігійних чи пророчих рухів маємо тоді, коли ті рухи ще в опозиції до ранішого ладу, коли їхні ідеї є їхньою одинокою реальністю. Не дивне й те, що встановлені релігії і пророчі рухи виявляють тугу за минулим періодом – періодом правдивого натхнення. Початком масового божевілля, хрестоносних походів, «реформацій», чисток – є усвідомлення того, що спонтанність людських рефлексій не можна вкласти в організовані рамки.

Коли завойовник намагається ототожнювати свою волю зі структурою обов'язків, а пророк хоче звільнитися від організованості в час незрівнянності, то державний муж хоче зберегти приховане напруження між організованістю і натхненням, він прагне створити такий рід зобов'язань, щоб він був настільки спонтанним, наскільки треба для зменшення до мінімуму необхідності застосувати силу, а одночасно – був настільки стійким, щоб не треба узаконювати хвилин захоплення. Нічого дивного, що Кестльрі і Метерніх були державними мужами рівноваги, що шукали безпеки у рівновазі. Їхньою метою було встановити стабільність, а не перфектність. Рівновага сил є класичним висловом історичної науки, на основі якої жоден лад не забезпечений так довго, як довго нема фізичної гарантії проти агресії. Таким способом постав міжнародний уклад на основі усвідомлення залежності між силою і мораллю, між безпекою і законністю. Отже, не було намагань сперти цей лад виключно на підпорядкуванні легальному принципів; це прагнення пророків, а небезпечне воно тому, що зумовлює самостриманість святості. Але не вважалося це прагнення і за самообмеження, бо досвід завойовника довів протилежне. Отже була створена рівновага сил, що давала

відносну безпеку і тому її загально прийнято. Згодом взаємини ставали все більш спонтанними, бо законність цієї рівноваги уважалися за доказану.

Характеристичною прикметою революційного періоду є затирання усіх різниць всередині «легітимного» ладу, а природою стабільного періоду є змагання за локальні чи периферійні справи.

Дипломатія може багато осягнути наслідком правильної оцінки чинників у міжнародних відносинах, як і наслідком спритного використання їх. Але дипломатія не може заступити концепції, тому її досягнення вкінці будуть залежати від мети, що сформульована поза межами дипломатії.

Тільки поверховий історизм твердить про постійну можливість існування успішних політичних концепцій.

Люди стають мітами не завдяки їхньому знанню, навіть не завдяки їх досягненням, а завдяки тим завданням, що їх вони здійснюють.

* * *

Яка є роля державного мужа? Школа суспільного детермінізму зредукувала державного мужа до рівня машини, прозваної «історією», до рівня агента долі, якої він не може виразно бачити, але яку він здійснює незалежно від своєї волі. Ця віра у вирішальне значення обставин та безсилля одиниці поширена й на поняття формування політики. Багато чуємо про випадковість планування, бо бракує усіх потрібних фактів, про трудність дії, як наслідок обмеження знання.

Очевидно, не можна заперечити факту, що політика не відбувається у порожнечі, як і того, що державний муж користується тим матеріалом, який йому доступний у даний момент. Не лише географія, а й доступність засобів визначають межі дії державного мужа, як і характер народу та суть його історичного досвіду. Коли кажемо, що політика не творить власної субстанції, то це не те саме, що казати, що субстанція формується сама. Усвідомлення про упадок Наполеонівської імперії було умовою політики в 1813 році, але воно ще не було політикою. Сучасники завжди мають до вибору кілька можливих політичних концепцій. І вибір цей залежить не від «фактів», а від інтерпретації тих фактів, що

відомі. Це, в основі, моральний акт, оцінка: обґрунтованість якої залежить від концепції і від розуміння доступного матеріалу, що опертий на знання, але не ідентичний з ним.

Державного мужа характеризує його спроможність визначити справжнє відношення між силами, і це своє знання він присвячує для здійснення своєї мети. Жодна політика не може бути кращою, ніж її мета, яку вона визначає для себе.

Державного мужа не можна судити лише на основі його завдань, що їх він поставив перед собою, бо він не філософ... Державний муж має діло з інерцією свого матеріалу, з фактом, що інші потуги не є чинниками, якими можна маніпулювати, навпаки – з ними треба мати справу, що вимоги безпеки розширюються з географічним становищем і внутрішньою структурою держав. Отже, його засобом є дипломатія – мистецтво співвідносин між державами.

Іспитом політики вважається її спроможність одержати підтримку нації, яка (підтримка) має два аспекти: проблеми легалізації нової політики урядовим апаратом, що є проблемою бюрократичної раціоналізації, і гармонізування цієї політики з національним досвідом, що є проблемою історичного розвитку. Але дух політики діаметрально протилежний до духу бюрократії. Суттю політики є її випадковість, а її успіх залежить від правильної оцінки, яка, частинно, є лише здогадкою. Суттю бюрократії є бажання певності, а її успіхом – калькуляція. Глибока політика процвітає на постійній творчості, на постійній перевірці своїх завдань. Добра адміністрація процвітає на рутині, на дефініції відношень, які переживуть обмеженість. Політика бере до уваги і ризик, а адміністрація власне хоче його уникнути. Політика виправдовує себе співвідношенням між заходами і смыслом пропорції, а адміністрація – раціональністю кожної дії в межах визначеної мети. Хто має намір вести політику бюрократичним способом, той приходиться до калькуляції, отже тоді події перетворюють політику на своє знаряддя. Хто намагається адмініструвати політичними методами, той доводить до повної безвідповідальності, бо бюрократія є встановлена для виконання завдань, а не для їх визначування.

Існує постійне бажання вести політику адміністративними методами, бо більшість урядів організована, насамперед, для

здійснювання домашньої політики, головною проблемою якої є розв'язувати суспільні питання, отже завдання, обмежені технічними можливостями. Але застосування такої самої політики у зовнішніх відносинах приводить до стандартизації, бо оцінюються її успіхи не на основі досягнутої мети, а на основі її (політики) безпомилковості; отже приводить до переконання, що здібність оцінюється на основі передбачення катастрофи, а не на основі використання добрих нагод.

Власне тому небезпечно відділювати планування від відповідальності за його виконання, бо відповідальність вимагає певної норми осуду, легальності. Норми бюрократії інші від тих норм, що їх має суспільна відповідальність. Суспільна мета виправдовується легітимним принципом домашньої структури, яким може бути доцільність або традиція, але який уважається за найвищу вартість. Бюрократичні заходи керуються інструментальною нормою, себто доцільністю певних акцій для досягнення означеної мети. Суспільство може спромогтися лише на деякі обмежені рішення, бо воно має чітко визначені свої вартості; ідеальна адміністрація повинна бути спроможна використати кожну децизію, яка адміністративно може бути здійснена. Але намагання визначити суспільну мету бюрократичним способом завжди приводить до викривлення притаманних можливостей, коли для здійснювання мети застосовувати раціональні методи.

Крім перешкод з боку бюрократичної інерції, державний муж має великі труднощі в легалізації своєї політики у своєму краю через непропорційність між внутрішньо національним і міжнародним досвідом. Внутрішнє зусилля народу спрямоване до того, щоб силу перетворити на обов'язок, з допомогою погодження щодо суті справедливості. Чим більше проявляється спонтанний спосіб обов'язковості, тим більше «природним» й «універсальним» видаються суспільні вартості. Але міжнародний досвід народу є виявом універсальності свого поняття справедливості, натомість стійкість міжнародного ладу залежить від самообмеження, від примирення між різними версіями легітимності. Нація оцінюватиме політику мовою своєї легітимності, бо інший стандарт оцінки виглядає їй непевним. Але намагання ідентифікувати легітимний принцип міжнародного ладу з парохіальною версією справедливості мусить привести до рево-

люційної ситуації, зокрема, тоді, коли домашні легітимні принципи досить непропорційні. Якщо суспільство вважає за свій закон принцип універсальності і виключності, якщо його концепція «справедливості» виключає існування інших принципів легітимності, тоді відносини між тим та іншими суспільствами будуються на силі. Саме тому конкуруючі системи легітимності мають великі труднощі у знайденні спільної мови, їм не тільки дуже важко домовитися щодо суті «справедливих» вимог, а й дуже важко (це найважливіше) за легалізувати можливе міжнародне порозуміння у себе дома.

Навіть у тому випадку, коли нема засадничих ідеологічних суперечностей, досвід нації буде гальмувати зрозуміння зовнішніх справ. Всередині нації найтяжчою проблемою є досягнути одностійдність розуміння суті «справедливості», але на міжнародному полі це домашнє визначення дефініції політики мусить часто шукати компромісів із поняттями політики інших, чужих націй. Це не випадок, що засобом політики вдома є бюрократія, яка символізує єдність волі й дії, а засобом політики у міжнародних відносинах є дипломатія, яка символізує випадковість дії. Тому нічого дивного, що багато націй ставляться до зовнішньої політики з особливою відразою, бо ця політика є немов виявом подвійної моралі: те-що вдома вважається за «справедливе», назовні трактується лише як об'єкт переговорів. Не є випадком і те, що багато націй уважають, що візію їхньої чесності обезправнено практикою чужинців.

Ярослав Наконечний
Чистота, краса, правда
«Літ. Україна», 5. XII. 67.

Про Івана Миколайчука,
який одержав премію імені
М. Островського.

* * *



6 грудня – 75 років Миколі Кулішеві. Про це є у «Театральному словнику». «Я счастлива, что играла в «Патетической сонате», – воскликнула замечательная актриса Алиса Коонен, вспоминая четверть века спустя спектакль Камерного театра. Спросите же сегодняшнего театрала о Миколе Кулише, и он лишь недоуменно пожмет плечами...



М. Куліш

Микола Кулиш был одарен могучим талантом. Он принадлежал к тем немногим художникам, которые открывают перед драматической поэзией новые дали. Давно уже снято с него клеймо клеветнических наветов, но и сегодня названия его пьес – редко значатся на театральной афише. Быть может, они устарели? Но разве может устареть пафос революционного деяния, непреклонное стремление к истине, закаленная в пламени сердца любовь к человеку – если все это овеяно истинным талантом и пропущено сквозь горнило совершенного мастерства? Виной, как ни парадоксально, высокая мера оригинальности дарования Кулиша. Перед театром он выдвигает пугающей трудности задачи. Горькая неудача ждет режиссера, который расценил бы название – «Патетическая соната» – лишь как эмоциональный камертон, не заметив переплетения ритмики и композиции – драмы с бетховенской сонатой.

*Тро Миколу
Куліша – з
календаря*

Драматургическая техника Кулиша кажется во многом новой и сегодня, кажется новой нам, знающим Брехта. Не случайно возникло здесь это имя. Как и великий немецкий реформатор театра, искал украинский писатель синтеза эпоса и драмы, публицистическим монологом остановил течение действия, превращал сценические подмостки в трибунную, как и Брехт, стремился он диалектику борьбы выразить диалектикой борений воли и страстей».

Продовження: Кіссінджер.

Рушійною силою домашньої політики є прямий суспільний досвід, а рушійною силою зовнішньої політики, замість актуального, є потенціальний досвід.

Державний муж, немов герой класичної драми, має візію майбутнього, але він не має змоги передати її прямо своїм землякам і не може довести її правдивості. Нації вчаться лише на досвіді, вони «знають» щойно тоді, коли діяти вже пізно. Натомість державні мужі діють так, немов їхня інтуїція вже стала досвідом, немов їхні прагнення вже стали доведеною правдою. Саме тому державні мужі мають спільну долю з пророками: буває, що у власній країні їх не шанують, перед ними завжди трудне завдання легалізувати свою програму. Їх значення і велич пізнають щойно ретроспективно, після того, як їхня інтуїція стала досвідом. Отже, державний муж мусить бути просвітителем, його завдання є виповнити прогалину між досвідом народу і своєю візією, між національною традицією і майбутністю нації. Спроможності державного мужа для здійснення цього завдання — обмежені, бо той, хто надто випередить досвід свого народу, не дістане для своєї політики підтримки, не зважаючи на те, наскільки ця політика мудра. А той державний муж, який обмежить свою діяльність лише досвідом свого народу, засуджений на безплідність.

Власне з тих причин більшість великих державних мужів були представниками суттєво консервативних суспільних структур або представниками революціонерів. Консерватист має успіх тому, що керується досвідом свого народу і суттю існуючих відносин, які є ключем до тривалої міжнародної організації. Революціонер має успіх тому, що діє поза межами досвіду та ідентифікує справедливе з можливим. Візією консерватиста є згода в основних питаннях суспільних прагнень та природи суспільного досвіду, отже, тут нема потреби виправдовувати кожний свій крок. Візією революціонера є отримати від свого народу визнання його і його принципів. Методи революціонера не вважаються за істотні, його особа і його мета виправдовують усі засоби. Консервативна структура формує поняття вартості, яка стає хребтом великої концепції. Революційна структура творить поняття екзальтації,

в якому розчиняються технічні обмеження. Таким чином і консерватист, і революціонер мають діло з підставовою проблемою державного мужа: як добитися розуміння складності політики, коли не можна довести до пізнання її суті? Правдивого державного мужа характеризує його концепція і розв'язання проблеми, як цю концепцію здійснити, оцінка того, що можна досягнути, і візія бажаного.

Ще треба розглянути питання про важливість висновків, що їх робимо на основі історичного досвіду, пов'язуючи з твердженням, що історичні події – унікальні. Незалежно від взаємовідношень між історичними подіями, їх характеризує доцільність, а не подібність проблем, з якими маємо діло. Тому висновки показують нашу умілість відрізнити прикмети від самої речі на основі унікальності індивідуального досвіду.

Історія учить з допомогою аналогії, а не ідентичності. А це означає, що наука історії ніколи не є автоматична, вона може бути зрозуміла на основі стандарту, який має значення в обсягу досвіду. Відповідь ніколи не може бути кращою від поставленого питання. Не можемо мати замітніших висновків із студій зовнішніх питань без усвідомлення історичного контексту, бо суспільства існують радше в часі, ніж у просторі. Суспільство перетворюється у спільноту завдяки свідомості спільної історії. Це єдиний досвід, що його мають нації, єдина їхня можливість пізнати себе. Історія – це пам'ять про держави.

Лекції історичного досвіду, як і особистого досвіду, випадкові. Вони вчать про наслідки певних акцій, але вони не примушують визнавати аналогічних ситуацій. Нарід може бути свідомий правдоподібних наслідків революційної ситуації, але ця свідомість буде без значення, якщо він не зрозуміє самої революційної ситуації. Щобільше, кожному поколінню дозволений лише один зразок абстрагування, воно може лише один раз інтерпретувати і експериментувати в кожночасній ситуації, бо воно є своїм власним підметом. Це, власне, виклик історії і її трагедія, форма, яку «доля» визначає для себе. А пізнання цієї «долі», визначення її – найтрудніше завдання державного мужа.

Четвер,
7 грудня

Це скорочений переклад 27-го розділу монографії Генрі Р. Кіссінджера «The World Restoved» – далі післямова Анатолія Бедрія, де він кладе все це на визначення того, що таке прикмети українського державного мужа: «він мусить бути революціонером, мусить мати велике натхнення, свою візію, універсальну концепцію і політичну організацію, яка здійснює вказані завдання».

Звичайно ж, Кіссінджерова розвідка не про це, сама постановка питання – анітрохи не революційна, він лише аналізує **типи** консерватиста й революціонера, аналізує, між іншим, доволіно, але, як на мене, найцікавіші тут саме його «візії», розуміння залежності кожного з цих двох типів від середовища й від власного «я» – на тлі конкретних історичних процесів. Важливо, що він не затемнює ролі «я», як це робить марксизм, кладучи все виключно на «класи» й «маси»...

У цих співставленнях Кіссінджера Сталін – хто? Революціонер чи консерватист? Гітлер і Сталін, Мао Цзе-Дун – яскраві приклади ролі особистості в історії; «класова» детермінованість у всіх цих випадках відпочиває на теоретичній лежанці марксизму... Його біда саме в односторонності «маси», в недооцінці **персоналістського** начала. Кіссінджер не віддає переваги жодній з цих двох полярностей – просто в'яже кожну з них ланцюгами неодмінних залежностей. Надзвичайно повчальний для мене текст, – навіть поза зрозумілим спрощенням А. Бедрія, якому просто треба покласти все це на пояснення перспектив і характеристик саме **українського національного руху**. Спроба умовна, екзильно це як заочно пообідати; але для наступних генерацій – чим чорт не жартує – знадобиться.

Розпитати, чи нема де **всієї** книги Кіссінджера. Дістати й по змозі перекласти.

Вистава: Мізері, Охлупін – чудово. А Саша Лазарєв, а Марцевич – переполох. Заявив їм чітко: якщо вони наполягатимуть на **цензурованому** варіанті, поб'ємо горшки. Я вийду з гри й **оприлюдню** позицію театру.

Нове тільки те, що я – треба ж якось **закрити** вимоги управління, мною не виконані – запропонував грати виставу не у двох, а у трьох діях.

Раніше у нас все було чітко. Перша дія відбувалась (реальні епізоди) вгорі на станку, – там чекали **самого**. Внизу – на рухливому колі, до нього було приліплено машину (прозору, як схеми в «Технике молодежи»), яка час від часу виїздила з правого боку (беру від глядача) на центр, разом з рухливим колом. Навстріч їй мчалися дорожні стовпчики з ліхтариками – так Давид робив **рух** машини, задавав швидкість, темп...

Меншиков відсікав від себе – фанат, ідея юбер аллес! – друзів, соратників, дружину, кохану – і все кінчалось автокатастрофою. Вищання гальм, удар, темрява.

Друга частина йшла у зворотному порядку, плівка розкручувалась назад. Тепер внизу, на рухомому колі – пливли **у протилежному напрямі** – реальні епізоди з реальною меблею, телефонами, крапленнями інтер'єрів, – ми впізнавали те, що раніше височіло на нерухомому станку вгорі.

А вгорі тепер біля розбитого автомобільного колеса, яке ще по інерції **докручувалося**, коли відкривалась завіса, сидів у неприродно білому костюмі Меншиков (нереальний, швидше – його інтелект, його «Я») – зважував, думав, переоцінював, подумки готуючись до операції. Спогади його тепер пливли вниз, я вже писав.

Я трохи перемонтував п'єсу, аби не демонструвати, що **нічого** із зауважень не виконав. Поміняв місцями, переніс діалоги та ін. Вийшло мені з двочастинної – трьохактна.

Третя **акція** – була вже справді ніби «з того світу» – зупинена мить. Меншиков угорі один на білому колі, а те, що було колись стовпчиками дороги, викладено в подобу циферблату. Римськими цифрами – I, II, III, IV, V, VI і т. д.

Високого Сашка Лазарева я поставив у центр кола, зробивши світлом так, щоб він відкидав дві тіні, коротку й довгу. Це стало стрілками годинника.

Всі ахнули, акторам – сподобалось, Лазарев – «на ура». Не сприйняв цього лише мій дорогий Давид Боровський: годинник без стрілок нагадав йому Бергмана, а нового варіанту, нової композиції він **не прочитав**.

Ось ми й сперечаємось, «бути чи не бути». Давид: «Мне на пьесу наплевать, я ничего менять не буду».

Без аргументів. Давид є Давид, з ним не можна не рахуватись. Але він не ходить на репетиції, не знає, що діється навколо, і скеровується лише власною інтуїцією.

– Никаких часов, пусть лучше снимают спектакль.

**П'ятниця,
8 грудня**

Я показав виставу у своєму варіанті – враження, що гроза минула і гратимемо саме так. **Ніхто** не сказав ні слова про те, що **я не зняв** епізод з Гордіним, і, по суті, зігнував скорочення, запропоновані Управлінням і Гончаровим.

Вікторія?

Не переконаний.

* * *

*Лист від
Івана Світличного
від 4.12.67*



Лист від Івана Світличного:

Дорогі Нелю та Лесю!

Мрію і прагну до Москви, як усі три чеховські сестри разом, але чи те вдасться мені тепер чи під кінець року – ще не знаю.

Отож, мабуть, спершу побачимося в Києві, а вже потім – у Москві.

Перечитую, Лесю, твого Аполінера. На все на одному рівні, видно, що перекладено раніше, а що – останнім часом. Деякі переклади – бездоганні, а деякі треба правити з мовного погляду (це – легко). Загалом, коли буде на збірку, треба видавати окремо. Напевне пройде і напевне матимеш успіх. Тут є одна дівчина (Сверстюкова

симпатія), що також переклала два вірша Аполінера, ті, що переклав і ти: «Кортеж» і «Загублена юність моя». Між іншим, «Загублена юність моя» у неї вийшла краще, а «Кортеж» — місяцями краще у неї, а місяцями — у тебе, загалом же твій краще, а якби зробити з двох один — було б ідеально. Не знаю, чи перекладав хто ще, але якщо це — Терещенко, того не слід брати до уваги: хай йому земля буде пером, але він був великим графоманом.

До речі, Лесю, Ти настроюєшся героїчно на франківців, а тут ходять чутки, ніби Безгіна вже зняли. Може то тільки чутки, за що купив, за те і продаю, а йти до когось перевіряти — ніколи. Однак — ймовірно. Хоч він і полонив Нелю своїм розумом, все ж таки він авантюрист не менший, ніж Терещенко — графоман.

На лютий готується великий перекладацький вечір югославської поезії. Може, Лесю, й ти щось перекладеши? Якщо згоден, напиши, забезпечимо оригіналами, а мо й підрядниками, якщо треба.

Орхан Велі, певна річ, з порядку денного не сходять.

Починаю переписувати для вас магнітофонні записи — головне українських поетів та українських пісень.

Вирізку Неліної Ювеналіади пересилаю цим листом. Шкода, що в конверт не влазить також п'єса Амброджі «Бюрократозаври» — хочеться, Лесю, щоб ти прочитав; мені здається, що в ній за зовнішньою простотою криються великі можливості для режисера, а спектакль за цією п'єсою мав би великий успіх.

Чи бачили ви фільм Хуцієва «Липневий дощ»? Це щось надзвичайне! Такого ще в нас не було!

Обіймаю, цілую (Нелю), вітаю (Леся).

Ваш І. С.

4. 12. 67 р.

Спілка письменників України
Українське театральне товариство
Київський державний інститут
Театрального мистецтва
ім. Карпенка-Карого

ЗАПРОШЕННЯ

Київ 1967

Шановний товаришу!

Спілка письменників України, Українське театральне товариство, Київський державний інститут театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого запрошують Вас на вечір, присвячений 75-річчю з дня народження видатного українського радянського драматурга

Миколи Куліша

Вечір відбудеться 8 грудня ц. р. в приміщенні учбового театру (вул. Велика Підвальна, 40).

Початок о 18 год. 30 хв.

ПРОГРАМА

I

Виступи письменників та постановників п'єс М. Куліша: Смолич, Бажан, Степаненко («Маклена Граса»), Мешкіс (Г. Ж. Р. – «97»), Пономаренко.

II

Вистава учбового театру Київського державного інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого

Микола КУЛІШ

«97»

у виконанні студентів-дипломантів акторського факультету.

Художній керівник курсу – доцент Л. Олійник

М. Куліш

97

(Вистава в двох частинах)

Постановка доцента **Л. ОЛІЙНИКА**

Режисер — ст. викладач **Ф. ІЩЕНКО**

Художник **І. ЮЦЕВИЧ**

Композитор **О. ЛЕВИЦЬКИЙ**

Хормейстер **Г. ПАРХОМЕНКО**

Грим — ст. викладач **Ф. ВАРХОЛОВ**

РОЛІ ТА ВИКОНАВЦІ:

Смик Сергій	— Захаров В., Кустов С.
Панько	— Семенов С.
Копистка Мусій	— Гуменюк О., Чернюк Ф.
Параска	— Дука І.
Стоножка Іван	— Гончар В.
Ганна	— Лісова Л., Чоботарьова Г.
Вася	— Калашніков В.
Гиря Гнат	— Дем'яненко В.
Дід Юхим	— Прищепка Л.
Лизя	— Горчинська Т.
Годований	— Аптекарь О.
Дід з ціпком	— Шевченко В.
Перша черниця	— Яремчук Л.
Друга черниця	— Губська А., Власенко А.
Ларивон	— Чернюк Ф., Гуменюк О.
Орина	— Борецька В.
Драч	— Медведєв О.
Хурса	— Мервінський Р.
Сирота	— Кустов С.
Куркуль	— Шовкопляс М.

Селяни — студенти другого курсу: Архіпов В.,
Бугайов В., Бакальчук В., Гвоздьов О.,
Дементьєва Л., Колесніченко Н., Кулікова Л.,
Короленко В., Коровченко Є., Лозовенко К.,
сарева Л., Тимошенко В.,
рамм Л.

Висуну Сніжана і Ваня
були непогані. Висуну мабуть
ли справи з висуну?

Кому будете в висуну?

Меню! Висуну і кожен
мені як не повіривши і не
знаю, як шукати. Досвідчений
якось призначити справу

Буває дурюк, а якщо
можете, то і шукати.

Ваш
Л. Р.

Стосовно фільму – справді, робота гарна, спричинилась до дискусій. Фільм потрапив на Україну лише тепер? Оце київська «стратегія» – допускати «щось такого» лише в разі, якщо це неминуче. А от якщо з Москви йде щось «зубодробительное», наші братчики спішать поперед батька в пекло. Так і з гостями: на свої ювілеї чи з'їзди запрошують передовсім Софронова, Грибачова, у яких «партейна лінія». Москви розумної уникають. І це зайвий раз засвідчує, що керують у Києві (а також у Харкові, Львові та ін.) **лакеї...**

Телефонував Рост. Пилипчук, хоче приїхати. Власне, буде вже післязавтра. Квитки, люди, проблеми. Молодець. Це я до проблеми трьох сестер. Будь-яка герметизація згубна, потрібен обмін речовин. Нашим театральним людям **треба** дивитися вистави, яких вони не побачать у Києві чи Львові, не кажучи про Харків. І хоч я не москвофіл, а цілком навпаки, треба взяти від Москви театральної все, що можна – і піти далі.

Питання лише в тому, – кому брати і кому – піти?

Валерій Гаккебуш – «Поетичний театр». Культура і життя за 7. XII.

Від Садовського (Словацький, Леся Українка) до Молодого Театру.

«Березіль» – знову з помилок, – це в нього, як і заведено в них, хід на «реабілітацію»...

І далі оглядово – «усім сестрам по сергах»...

Крушельницький (?!).

«Не дуже плідні результати у Б. Головатюка.

* * *



Лист від В. Глухого зі Львова:

Відписую, як завжди, з великим запізненням. На мою думку, ти даремно так в'їдливо нападаєш на Мельничук, бо її «сочинения» давно вже перестали

читати. Кого не питаєш, ніхто не читав, а як і читав, то не дочитав. Крім усього, я б сказав, що її чудовна робота має неабияке значення, бо, як сказав би Рудницький: якби вона не написала такого гатунку статті, то і ти мабуть теж не написав би.

Але біда, здається, в тому, що твого листа їй, здається, не віддали, і вона «не в курсі дела», бо головний редактор його схопив і побіг кудись мабуть до головнішого. А там...

Цікаво, чи дали тобі відповідь. Мені здається, що тобі слід було б копію адресувати їй особисто. Бо, сумніваюсь, чи вона прочитала цього листа. Принаймні, з розмов видно, що вона нічого не знає. Я цього зробити не можу, бо, сам розумієш, це вже буде розцінюватись як якась тенденційність. Здається мені, що таку статтю як твоя варто було надрукувати хоча б в «Театре» чи «Театральної життя» (на Україні не надрукують). Попробуй пробити.

Була у нас Алочка. Цікавилась твоїм листом, але при мені його не було. Може вишлеш і їй. В ньому йдеться далеко не лише про Львів.

Якщо цікавишся, то кілька відгуків на твого листа:

Неборячок Ф.М. (зав. кафедрою «укр. літератури»)

«Жорстоко, в'їдливо, але справедливо»

Сандович Ф.П. — «Скурвий син! Але дав!»

Яременко В.С.: «Та то ж спекулянтка, бездарність. Та й в редакції такої ж думки. Але... не надрукують».

В нас приємна новина: здається, вдасться випустити «Маклену». Режисер Данченко С. Художник Кипріян. Оформлення, на мою думку, дуже цікаве. Я числюся знову асистентом. Знаю, що цікавишся, тому спробую хоча б приблизно нарисувати план оформлення бодай першої картини:

Мабуть, тут нічого не зрозумієш. Тут чотири станки різної висоти і більше нічого. Залежно від місця дії вони повертаються різними ракурсами. Ролі розподілені так:

Маклена — Литвиненко, Кадирова, Черненко

Граса — Романицький, Розстальний

Зброжек — Максименко, Мірус

Зарембський — Кох, Ступка

Музикант — Полінський, Глухий

Перехожі — Колос, Рега

*Дідок – Губенко, Кириленко
Добродій – Максимчук, Сухицький
Жебраки – Стригун, Брилинський, Козак
Анеля – Плохотнюк, Гришокіна
Мати – Доценко, Колесник.*

Музичне оформлення Б. Янівського, тексти пісень Р. Кудлика.

Починають виставу жебраки. Власне, вони не жебраки, а студенти, що ходять по дворах на прожиття. Вони всі троє з інструментами: гармонія, гітара, мандоліна. Появляються при перемінах сцен, світла і співають пісеньки, або десь за кулісами, чи навіть на сцені супроводжують ту чи іншу дію.

Початок такий: Вони виходять і співають у залі таку пісеньку:

*Вже на світі так трапляється:
То неділя, а то п'ятниця.
Так на світі завжди водиться,
Що фортуна колом котиться.
Ще нині п'єш ти коняки
Є сяка-така робота
А завтра вже, як жебраки,
Ночуєш десь під плотом.
Ще нині ти і шик і блиск
І мчиш у лімузині,
А завтра вже по мідяки
Ти простягаєш жмені.
Вже на світі так трапляється...*

(Точно зараз не пам'ятаю тексту, але якось у цьому дусі.)

Другу пісню вони співають таку:

*«Вище віт, вище крон
Підійнявся балкон
Вже, здається дістане й до бога.
А чим вищий балкон, а чим вищий балкон,
Тим нестерпніше падати з нього.*

(Це після монологу Зброжека – першого монолога. Перед сценою Анелі з Макленою).

Є ще дві пісні, але їх текстів я ще не встиг запам'ятати.

Здається, я буду грати на прем'єрі (якщо вона буде). Хвилююсь, хочу... не знаю, чи вийде так, як думається.

Маємо «опрем'єритися» 16 грудня. Знаю, що не можеш приїхати, а хотілося б, щоб ти був. Працювати було тяжко (дуже сприятливі умови). Сподіваємося, що все буде гаразд.

Цього року наш театр зазнав значних втрат. Померли Любарт В.А., Козачковський Д.І., Данченко В. А. Всі від рака.

Тепер у нас головним Гіляровський М. Ніхто не вважає, що це дуже велика знахідка для театру.

Поставив більш-менш «Бережи мою тайну» Собка і (не знаю, як назвати цю писанину Корнійчука) «Мої друзі». За останню нічого писати не можу, крім матюків. Репертуар на слідуєчий рік склали такі: «Суєта» (реж. Ріпко), «Сестри Річинські» (інсц. Анткова), «Король Лір», «Блакитна троянда» Українки, «Перехресні стежки», «Діти сонця».

Ото, здається, і все. Завтра у тебе прем'єра. Від душі вітаємо. Знаємо наперед, що все буде гаразд! В тебе погано бути не може. Держись. А на прем'єрі будемо як не на цій то на наступній.

Привіт від усіх. Тиснемо руки.

7 грудня 1967 р.

В. Глухий

Для створення власної партії Сталін послідовно й методично формував у старій партії «ухили», нацьковував одне на одного – і – «раз'єдиня, властвовав».

Партійний середняк не розумів, що таке «правий опортунізм» – на початку, коли імен не називалося, але стверджувалося, що він є всюди – на місцях, в московському істеблішменті, у Ленінграді і навіть у ЦК. Мета була безпредметна, позаяк імен не називалося. Навіть професура ІКП «недоумевала» – якщо нема конкретних правих опортуністів в ЦК і в партії, звідки ж з'явився цей зловорожий правий опортунізм? І що він взагалі означає? З якої позначки він – «правий»? Здавалося інше – що частина ЦК захворіла на манію переслідування **уявними** правими, що все це – політичні галюцинації, не більше. Але апарат ЦК був неблаганний. «Левая опасность – пройденный этап, но существует другая, теперь уже главная опасность для

Субота,
9 грудня

Сталін – 1928

партии – правая опасность. Весь огонь и весь гнев партии и народа – против правого оппортунизма» – так починалися й завершувалися 1928 року закриті листи Секретаріату ЦК.

Якби Сталін не підписував цих листів, народна маса могла б подумати, що найголовніший правий опортуніст – саме він: саме Сталін з крайньо правих позицій критикував Троцького; це ж він виступав проти «перманентної революції», це ж він боронив неп і селянську свободу проти бажання Троцького «грабувати селянство», це ж він, Сталін, захищав профспілки від «одержавлення» їх, пропонованого Троцьким, це ж він вимагав вступу до Ліги Націй, він домагався спілки з Чан-Кай-Ші – хто ж міг бути правішим серед більшовиків, як не цей Сталін?

Але ж Сталін вимагає боротьби проти правих, – отже, правий не він. Тоді хто ж? Ще дужчий хаос Сталін вніс уми комуністів, коли на пленумі МК заявив: «У нас в Політбюро нема ні правих, ні лівих!». Тоді де ж вони, якщо їх нема і в обкомах, і в міськкомах?

*Сталін і
погром правих*

Так виникала потайна загроза, що **правим** могли назвати будь-кого: кожен хотів застрахуватися й волав на кожному перехресті: «Тримайте злодія!», сиріч, «правого».

«Уже к концу 1928 года каждое выступление коммуниста на партийном собрании, любая статья в прессе, очередная передача по радио, народные частушки на сцене, клоунские прибаутки в цирке сопровождалась одной неизменной моралью: правая опасность – главная опасность! Безвестной правой опасности в СССР за одни год сделали столько отрицательной рекламы, что и наиболее правоверные стали неистово кричать: хватить бесконечно болтать о правой опасности, дайте нам правых – мы их истребим!»

Aparté:

1928 року реву цієї загрозової юрби ще не було чути на Україні, коли чудом народився «Народний Малахій» Куліша. Чудом – бо тут нема «правих», а село з одного боку – і «вони», які **проти** Людини – з іншого. Мабуть, Україна боліла тоді більше національним питанням, і сталінська маячня в ній заторкувала хіба самі верхи, російські та ін.

До України все це прийде згодом. «Малахія» більше винували – у троцькізмі...

Створивши цей психоз, Сталін сам же його й критикує.

«Неправы и те товарищи, которые при обсуждении проблемы о правом уклоне заостряют вопрос на лицах, представляющих правый уклон. Укажите нам правых или примиренцев, говорят они, назовите лиц, чтобы мы могли расправиться с ними. Это неправильная постановка вопроса. Лица, конечно, играют известную роль. Но дело тут не в лицах, а в тех условиях, в той обстановке, которые порождают правую опасность в партии. Можно отвести лиц, но это еще не значит, что мы тем самым подорвали корни правой опасности в нашей партии. Поэтому вопрос о лицах не решает дела, хотя и представляет несомненный интерес» (Сталин. Соч. т. 11. с. 113–224, все той же жовтневий пленум МГК).

І далі для розрядки, – анекдот про червоногвардійців, які шукали в Одесі Антанту, маючи переконання, що якщо вони спіймають її, цю клятву Антанту, війні буде кінець.

Хід майже геніальний. Спускати з ланцюга гончаків на «лица» ще рано, народ шанує Бухаріна і міг би цього не зрозуміти. Та й сам факт неназивання «лиц» сварить «лица» між собою – ану як мене й не мають на увазі, чом я тоді полізу, як дурний, з маслом на сонце? Сталін нагнітає атмосферу, щоб дати сигнал Х. вчасно, коли вибух буде неминучий. Величезний майстер інтриги!

І коли в казані закипіло, Сталін називає першу жертву – Бухаріна.

«В этом случае даже «актив» ахнул: этот теоретик большевизма, любимец партии, гроза Троцкого, спаситель Сталина, «левейший» из «левых коммунистов» в 1918 году, — оказался правым реставратором капитализма, идеологом кулачества и врагом партии! Этому не поверили даже и после такой подготовки. Так обстояло дело к концу 1928 года. Но для отступления было уже поздно. Либо Сталин — либо Бухарин — так стоял вопрос уже сам по себе.

Бухарин пользовался доверием партии, симпатией правительства (Рыков), поддержкой профессиональных союзов (Томский) и обладал ученой головой. У Сталина ничего этого не было. Но

у него было нечто большее, чем партия, профсоюзы, правительство и ученая голова — железная воля к власти и прекрасно организованный аппарат профессиональных конспираторов внутри партии и государства. Дальнейшая работа этого аппарата пошла по двум линиям: мобилизация «актива» против Бухарина и провокация Бухарина на «антипартийные» выступления. Из-за одних старых ошибок, известных и прощенных самим Лениным, уничтожить Бухарина было невозможно. Нужны были новые, свежие ошибки или «раскрытие» старых, «неизвестных» до сих пор преступлений Бухарина (что, как мы знаем, потом и случилось — «Бухарин хотел в союзе с эсерами убить Ленина, Сталина, Свердлова в 1918 году!»).

Доповідачі «від ЦК» в кожному колективі з готовою резолюцією «від ЦК».

«И дело пошло! «Мы решительно осуждаем ошибки т. Бухарина!» «Мы решительно поддерживаем ленинский ЦК...» «Мы решительно требуем разоружения Бухарина...» «Мы решительно требуем от ЦК привлечения т. Бухарина к ответственности...»

Але й у самому Політбюро й президії ЦК на перший час, крім Рикова й Томського, Бухаріна підтримували Орджонікідзе, Калінін, Шверник, Єнукідзе та Ярославський. Н. К. Крупська, яка вже «раз обжегшаяся на Троцком (Сталин в свое время из-за ее поддержки Троцкого чуть не исключил ее из партии), на заседаниях ... угрюмо молчала», а потім плакалась вдома у Рикова чи у Бухаріна:

– Я все мовчу через пам'ять Володі, цей азіатський не-люд (изверг) все одно потягне мене на Луб'янку, а це ганьба на весь світ...

«А потом постепенно приходя в себя, повторяла свою знаменитую фразу троцкистских времен:

– Да что я? Действительно, живи сегодня Володя, он бы и его засадил. Ужасный негодяй, мстит всем ленинцам из-за политического завещания Ильича о нем!

Куйбишев і Молотов різко виступили проти тез Рикова й Бухаріна, виставу було розіграно як по нотах – їх підтримали Каганович, Ворошилов, Мікоян, Кіров, – зажадавши, щоб тих оголосили офіційно **правими**, отже, ворогами.

Сталін на цій «дискусії» «ни словом не обмолвився ни за, ни против». Виникла приблизна нічия. Отож головою комісії обрали «нейтрального» Сталіна.

І в грудні 1928 року Сталін запропонував власні контр-тези проти Рикова й Бухаріна з питань індустріалізації та колективізації. Бухарін оформив свою позицію для виступу на Політбюро (теж ідея Сталіна!), виступив, – так з'явилась офіційна «платформа правих» – проти рішення Політбюро. Після чого вже можна було починати боротьбу на масову ненависть і знищення.

Талейранові такі сюжети й не снилися.

Уже тоді Риков сказав:

– Сколько раз я повторял Николаю Ивановичу – не надо составлять письменных документов!

Впоследствии, в феврале 1937 года, он эту фразу вновь повторил. Рыков не понимал, что беспокойной рукой Бухарина водила незримая воля Сталина.

Сталін і без цих «паперів» зробив би свою справу. Але Бухарін любив писати, і Сталін це використав.

– Вот документы, вами же подписанные, товарищи, – швырял ими Сталин каждый раз, когда правые начинали сопротивляться. И это производило впечатление.

У Львові Сергій Данченко випускає «Маклену Грасу», **10 грудня, неділя**
скромно не написавши на афіші – «Український сценічний варіант Леся Танюка». (Злякався? Чи заборонили?) Дзвонив Глухий, враження від прем'єри гарне. Себто, я так розумію, неофіційно вони її вже грали?

Гарний хід Сергій знайшов – музиканти, які виконують пісні а ля зонги Брехта.

Шах зібрав нині трупу – цей день для ЦДТ символічний, в 1936 році 10 листопада відкрився театр, – «Золотим ключиком». Константин Язонович таких речей не пропускає, він людина традиції. Ім'я Сац хоч і було назване, але між іншим...

Світличному неодмінно треба побачити «Пугачова» з Висоцьким. Не знаю, кого тут більше, Валерія Раєвського

*«Пугачов» на
Птаганці*

чи Любимова, але це все-таки не плакат, а порив за Єсенінім, ностальгія за свободою і волею. Приємно, що вони поставились до **слова** культурно, зберегли навіть мелодику. Вистава не стільки про пугачовський «бунт» (беспощадный и слепой), скільки про Хлопушу.

Так, бо Коля Губенко все-таки Пугачов книжний, «в рамках». Він більше мрійник, якого тягне на істеріку, я не відчув у ньому **провідника**. Неллі теж здалось, що акценти тут зміщені, Пугачова слід було дати Висоцькому.

Інша річ Хлопуша. Тут є і каторга, і ненависть у крові, і ген самопожертви – надрив, притаманний Висоцькому, тут більше ніж до речі. Шалена стихія, відсутність гальма, нерозсудливість – Висоцький грає його **талановитою** людиною, закутою в ланцюги – образ сучасний, гострий, природній в бунті. Ланцюг – і голе тіло; образ доби.

Музика Буцка. Вона і самостійна, і самовиразна, і по-театральному акторська.

Що не сподобалось? Інтермедія з Катериною. І хлопчики (спів) трохи не звідси.

Нелля має рацію: Коля Губенко на глибині – тип урівноважений, йому краще грати секретаря обкому партії.

Кажуть, Шукшин пише про Разіна. Оце б – Висоцькому!

**Понеділок,
11 грудня**

Приїхав Рост. Пилипчук. Новин багато. На Кузякіну тиснуть, Безгіна справді звільнили, книжка про Курбаса вийде, але «зі скороченнями».

Пилипчук привіз мені «Анкету» – до 50-річчя інституту, параграфи там бюрократичні, але я пообіцяв йому відповісти «по-людськи». Все одно нікуди не піде – хай хоч полежить в архіві...

Є «КіЖ» за вчора – стаття членкора АН України В. Дашкевича «Заповіти самому собі». До 75-річчя з дня народження М. Г. Куліша.

Багато текстів самого Куліша, не знаю тільки, з яких джерел. Починає розмовою Куліша з Гнатом Юрою...

«Твердженням про брак глибини як про ваду, в якій винна вже природа, Куліш, однак, не думав виправдовувати огріхи дра-

*В. Дашкевич
про М. Куліша*

матурга, зокрема свої власні. (Отже, ювілейна стаття – почнімо з критики? – Л. Т.). Навпаки, включаючи – з явно гіпертрофованою скромністю – в число скривджених природою літераторів і себе, він переживав це дуже болісно. І коли один з малодоброзичливих критиків якось в усній розмові закинув авторові «97» надмірно високу думку про себе, – Куліша це, за його словами «стьобнуло, наче батогом: «Хай би він знав, скільки то коштує мені урозуміння кожного, бодай незначущого, пороку, огріху свого... І може, я не з усіма критичний заувагами згодний, та ніхто не відає, скільки я сам грішний знаходжу потім у себе промахів».

«Справді, він і «97», які піднесли на щит, вважав «улюбленою, але ж недоплеканою дитиною своєю».

Суттєво:

«Твори Куліша через трагічну його долю відомі не всі: творчість його досліджена ще далеко не повністю. Не використані навіть його власні свідчення про свою роботу. А серед них багато цікавих, наприклад, про вчителів письменника: «Моїм навчителем були найперше за часом (хоч, мабуть, не за ступенем впливу) Кропивницький (і життя), потім вже Тобілевич (і знов життя), менше – Старицький (і теж життя). А в останній час щораз тягнувся до Горького, хоч оце лиш починаю (з запізненням) вчитися в нього».

Авжеж, це записи пізні, після «чистки», коли йому закривають все і не друкують навіть його переклад «Єгора Буличова»...

... якось Куліш серед улюблених ним митців назвав композиторів Шопена і Брамса і додав, що думає і в своїх творах показати захоплення ними. Почувши це, один із співрозмовників Куліша подивився на нього трохи здивовано. Письменник сказав:

– Розумію, Вам здається неймовірним, щоб той, хто весь час пише про криваву борню, про людську підлість, про огидні пристрасті, – міг писати і про захоплення Шопеном? Але ж я не маю ніякого сумніву: пройшовши через криваві горна, ми прийдемо до Шопена і відчуємо його так, як ніхто до нас на відчував. Нашадки наші, люди землі радянської, піднесуться найвище. Без віри в це не варто й жити. І для мене мої «97», «Комуна в степах», «Гуска» – то лиш сходинки до тої світлої, великої, променистої

будучини, про яку хочу я написати найкращі (мрію, щоб вони були найлуччими) твори».

«Одним з таких творів, – авторитетно заявляє В. Дашкевич» – мала бути велика п'єса «Інтернаціонал».

Більшої ахінеї годі було й чекати. Куліш розмовляє у нього «красивою» прозою Корнійчука (мабуть, цитує чиїсь «спогади»? Бо в жодному відомому мені друкові нічого подібного **не було**. Хоч сюжет про Шопена можливий – Шопена він любив, дочка грала на роялі Полонез, який він так блискуче зав'язав у дію в «Маклені Грасі!»)...

Назвавши «Патетичну сонату», умить пояснює: «... де автор хотів розвінчати буржуазний націоналізм і фальшиву реакційну романтику».

Ясно, «не все, створене ним, увійшло...» – п'єси «Хулій Хурина», а особливо «Народний Малахій», «Мина Мазайло» були піддані гострій критиці...»

Всеволод Дашкевич – етнограф, молодим у Харкові міг побачити вистави Курбаса, але, мабуть, не бачив – написав би...

Неприємно. А йому здається, що він мало не революціонер, – «реабілітує» Миколу Куліша!

А «вимріяна» Кулішем п'єса «Інтернаціонал»! Це кладе на лопатки навіть Смолича з його «кулішевою» мрією поставити-написати «оперету» про Грушевського...

Чортові філістери, нема на вас Бога!

*В. Гаккебуш
про Курбаса*

Ростислав Пилипчук вважає, що крига зрушила – ось і В. Гаккебуш починає змінювати погляд на Курбаса...

Це він про статтю «Поетичний театр», що в «КіЖ» минулого четверга.

Так. Але то швидше факт біографії самого Гаккебуша, ніж історія театру. Не визначивши, що таке «Поетичний театр» (зараз багато говориться про «українське поетичне кіно», – отже, має бути й театр?), він «вписує» туди все підряд, від Садовського до Гната Юри й Бориса Головатюка... У Бориса, звісно, прагнення виявились «не дуже плідними» (йдеться про його франківські «Сині роси»). «Випадок

з Головатюком – показовий. Розрив між Курбасом і нашими молодими режисерами більший за тридцять років. В своєму неневаторському запалі вони легко можуть копіювати лише якісь застарілі формальні пошуки. Отже, неминуче мусить існувати посередня творча ланка, яка могла б ознайомити молодь з дійсними здобутками минулого. «Така ланка для нього – «практичні діячі театру старшого покоління» і – «учбові заклади»... Це було б логічно, якби йшлося виключно про «копіювання» старих знахідок Курбаса та його сучасників. Йому й до голови не забігає, що значна частина діячів «старшого покоління», причетна до знищення Курбаса, і пальцем не поворушить, аби істина виплила вгору. Навіть Крушельницькому було не легко вибити з себе **страх** і дати нам Курбаса й Куліша **такими**, якими він їх знав.

Стосовно ж Крушельницького, то він виводить його «з системи Станіславського».

Кардинальний поворот...

Є тут і рефлексія на «Анну Снегіну» – переклад, сценічна композиція і постановка Володі Савченка, нашого катеємівця, він якийсь родич Курбасового Савченка, фотографа. І хоч «спроба молоді» заслуговує підтримки, Василь Харченко (який належить до «старих майстрів») «не зумів передати своїм вихованцям основних засад внутрішньої поетичної акторської техніки», через що – «не відбулося»... І цей «неуспіх» Анни Снегіної» особливо красномовний, якщо порівняти його з тріумфом «Містерії-Буфф» Маяковського, яку зіграв аматорський польський театр «Цитрина» на сцені театрального інституту, режисер В. Квапіш, викладач інституту театру і кіно в Лодзі).

Є фраза про «зникнення «Патетичної сонати» М. Куліша зі сцени театру ім. Франка – як «поступове згасання образної поетичної лінії українського театру, відхід її на другий план».

В. Гаккебуш про Курбаса...

Побачимо, що він говоритиме про «Березіль» завтра.

**Вівторок,
12 грудня**

Листівка від Жені Якіра:

*Листівка від
Жені Якіра*

Леся! Я приїхав из Харькова и с удовольствием об-
меняюсь с тобой новостями и книгами.

Позвони мне, пожалуйста, В2-15-04 доб. 2-62.

Я искал тебя в театре, но, увы, безуспешно.

Привет!

Женя.

10. XII. 67.

* * *

*Лист від
Л. Болобана –
від 11.12.67*



**Лист від Л. Болобана
з Харкова:**

Шановний Леся Степановичу!

Знаючи про Вас, що Ви дуже хороше ставитеся до пам'яті нашого корифея української сцени Леся Курбаса, я вирішив написати Вам. А оскільки ми з Вами неначе і не знайомі – то й познайомитися.

Ще дужче мені закортіло потиснути Вам руку після Вашого останнього успіху з Пушкінською постановкою...

Разом з цим я посилаю Вам наш Харківський журнал «Прапор» № 11, де вміщена моя стаття – спогади про Л. Курбаса. Це тільки скорочений уривок моєї роботи з часів 20-х років. Хочу порадувати Вас, що ми з Валентиною Миколаївною розпочали видання збірника творів Л. Курбаса: дві п'єси, 2 – 3 театральні композиції, 2 інсценізації та кілька його перекладів (головне п'єс – з французької, німецької й польської мов) з коментаріями. Маємо певні підстави, що ця книга буде надрукована (очевидно 1968 р.).

Заворушилася молодь і в театрі Шевченка, в харківському інституті: днями на зборах театру виступав з спогадами поет Василь Мисик.

Хочеться мені також притягти Вас до іншої справи – скористатися Вашою допомогою – в одній темі Олександра Довженка, над якою я (й ще кілька осіб) наполегливо працюємо вже 3 роки.

Це відома Вам кіноповість Довженка «Україна в огні» (що довгий час була заборонена, побачила світ лише року тому – дивись том V його творів. Російською мовою цей твір вийде очевидно в 4-му томі).

Разом з київським критиком Л.М. Коваленком я здійснив інсценізацію цього твору для сцени. Зараз Я. Геляс вже розпочав постановку цієї п'єси в Тернопільському театрі. Але серед керівних діячів Мін. культури (що й досі не дали в...!!!) стільки упереджень й побоювань, що загальмувало і зараз гальмує постанову.

Отож я поставив собі мету – шукати сторонників цього твору в Москві. Декому з режисерів показував, але справжніх відгуків ще не знайшов. Хочу попросити у Вас дозволу прислати Вам цей твір для ознайомлення. Дуже прошу, напишіть Вашу згоду (а також на які мові Вам краще надіслати п'єсу – російською чи українською).

Якщо може Вам доведеться бути у Харкові – подзвоніть і заходьте обов'язково.

З пошаною

Л. Болобан.

Леонід Вітович Болобан
Харків 57, Римарська 19 п. 37, тел.: Г 3-32-55.

9. XII. 67

Зрушилося на Україні з Тагором. Після Бажанових перекладів у «Всесвіті», після «Катастрофи» з передмовою Кочура – фрагменти з «Гітанджялі» у вчорашній «Літ. Україні». Переклад з хінді Олеся Бердника, підрядники робила йому Олександра Кулеманова, яку Андрій Білецький у передньому слові називає московською індіаністкою. Я тільки здивований тим, що індіаністка перекладала не з оригіналу, який – на бенгалі. Мої дорадники давали мені тексти у дуже детальному перекладі і з бенгалі, і з англійської (у Тагора два авторські варіанти). Так, хінді – державна мова Індії, але цей переклад з бенгалі на хінді робив не сам Тагор...

Тагор – Україна

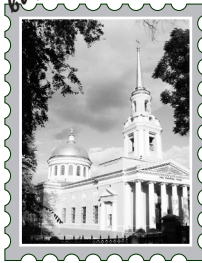
Передмова Андрія Білецького – популярний огляд, на хрестоматійному рівні (інакше для першого знайомства не можна).

Взяти до уваги:

«Незадовго до смерті в 1941 році він опублікував нарис «Криза цивілізації», де йдеться, звичайно, про розклад сучасної західноєвропейської і північноамериканської культур, що виражається часом перед у неминучості воєн, які загрожують самому існуванню людства». Андрій Олександрович знає, що цей Тагорів есей **амбівалентний**, до «за-непаду капіталізму» його не зведеш.

* * *

Лист від
Л. Кушковой
від 6.12.67



**Лист від Л. Кушковой
від 6. XII. 1967**

*Леоніде Степановичу, здрастуйте!
Здрастуй, Лесику!*

Така дуже довга твоя адреса, що можливо, я щось пропустила та так довго нема від тебе відповіді. А то ти чоловік такий перевантажений, що мабуть ніколи і вгору глянути? Я постаралась стиснути своє писання. Спочатку хочу сказати, що я себе незручно почуваю відносно звертання до тебе, чи в силі залишається інститутське «постановленіє», чи можу я в листах звертатись на «ти», я знаю, що при людях треба на «ви» я й 10 років на рік Десятирика називаю на «ви». Все-таки прізвище і ім'я зумовлює життя людини. От тільки не можу згодитись відносно почерку. В тебе ніби прямий, чіткий, відвертий характер, а листи твої хоч по 100 разів читай, то все одно щось знайдеш нове, нерозіbrane ранише.

Сьогодні до нас в театр залетів Воробійов. Можливо, пам'ятаєш – щось таке носилось по інституті, потім працював у ТЮГі, потім в опереті, а тепер, здається, вигнаний за кар'єризм. Шукає роботи. Випросив твою адресу, я дала, а тепер так каюсь. Тоді корчили з себе чорти батька зна що, а тепер ще й голову тобі хо-

чуть морочити. І ті всі висохші театрознавці були у нас в Дніпрі, то я з ними мала розмову. Єдина хороша, якщо можна так определіть, риса це те, що вони флюгери і не мають сили проти більшої сили, а так куди вітер подме.

Оце відбувся перегляд нашого «Незакінченого роману». Вже місяць як вийшов спектакль, та преса мовчить, бо хто зна, що його казати. Спектакль хвилює, але занадто... Був і автор, Макаренко, якщо можна його так назвати, тому що я особисто все, що можна було, взяла собі в роль від Тютюнника. Ти знайомий з ним? З його «Виром». Це щось надзвичайне. Ну, Макаренку спасибі, що хоч як-небудь інсценізував.

Я думаю вирватись в Москву на 5 днів десь числа 14-го, то хочу побачити щось твоє і ще що там визначного в столиці. Ти, я думаю, підкажеш, я в тебе багато часу не думаю відібрати, ну десь по обставинах орієнтуючись, думаю мати з тобою розмову хоча б на хвилин 20.

Зараз переді мною стоїть Одеса, а мені страшно. Я й сама не знала в собі такої нерішучості. Мистецтва там, звичайно, мало, але є море, а горя, горя скрізь вистачить на наші голови. Подивилась у них «Бережи мою тайну», чи якісь «Вікна», то господи! Беркович носився по залу чогось. Це режисер цієї вистави, а Шевченко просив мене, щоб я зусиллям волі перемінила кислу міну на обличчі. В головній ролі виступала жінка гол. режисера Тимошика. Була я і в гостях у Валі й Вадима. Господи, аби ти бачив їхню дитину! Таке розумне виховане дитя! А вони обоє дуже худі. Вибач за такий вінегрет.

До побачення, Лесику.

Вітання і найкращі побажання сім'ї.

Л.К.

«Хвилею змило гору,
Хвилею кинуло в море.
Хвиля об берег билась
Горе назад котилось».

"Літературна Україна"

8.12.1967 р.

РАБІНДРАНАТ ТАГОР

Додаток

ГІТАНДЖЯЛІ*
(«Пісенна жертва»)

ДИТЯЧЕ СВЯТО

На березі Океану Життя – свято дітей!

Угорі – Безмір безмовний, а внизу – тривожні хвилі морські. На березі неосяжного Океану Життя граються в танці веселому діти. Вони ліплять хатки з піску, бавляться черепашками, а з жовтих листочків майструють кораблики з вітрилами, виряджаючи їх у далеку мандрівку по глибокому морю.

На березі Океану Життя – свято дітей!

Вони не вміють плавати, не знають, як закидати сіті

Ловці перлів пірнають на дно, купці вантажать золотом і сріблом свої кораблі. Тільки діти на березі моря безтурботно збирають і знову розкидають черепашки барвисті.

Вони не складають скарбів і не відають, як закидати сіті, щоб стати багатими.

Хвилі морські, ніби гори, здіймаються в небо і сміються, і ласкою піни цілують берег піщаний. Вітри – вісники смерті – дітям співають мелодії смутку, схожі на материнські колискові пісні.

А на березі Океану Життя – свято дітей!

З далекого обрію насувається буря, в безкрайньому морі хвилі поглинають кораблі і людей, смерть не знає спочинку, всі дороги їй вільні, – тільки діти безтурботно граються на березі.

На березі неосяжного Океану Життя – свято дітей!

ШАЛЕНІ ХМАРИ

З грозами пливуть наді мною шалені хмари. Ніби тріскає небо і лле на землю потоки води. Їм не видно кінця-краю. Грізні громи безжалісно граються хмарами понад лісами й горами.

* У назві «Гітанджялі» початкове «г» вимовляється, як російське «г», напр., у слові «гира».

Гривасті потоки весело скачуть крутими яругами. В ярому танці прегарно кружляють розплатлані хмарки.

Знову душу мою непокоїть ця злива, знову серце тріпоче. О, який ураган у грудях моїх! Ніби впали раптово двері авродха!*

В буйнім шаленстві сьогодні хмари Савана. Хто насмілиться вийти з притулку під небо грозове?



ЯКБИ Я НЕ ПОБАЧИВ

О мій великий Друже! Я часто думаю, що сталося б, якби я Тебе не зустрів? Терном колючим крає серце невідступна дума — що, якби я Тебе не встиг зустріти в цьому житті?

Ця уявна можливість у снах і наяву болісно тривожить мене без упину.

Скільки я днів змарнував на людських базарах, безліч скарбу пропливло через руки мої — і все це стало тінню після зустрічі з Тобою.

О, це невимовно болісна дума — що, якби я не встиг Тебе побачити?!

Ніби жебрак на краю дороги, так я сидів у розкішних палацах, та збагнув даремність мого життя лише тоді, коли Ти з'явився. Серце моє не забуде ніколи цього, аби лиш Ти мене, мій Друже, не залишив самотнім.

Якщо не стане Тебе — то насмішкою злою буде мій палац, найпишніші скарби не прикрасять його, ніжні, солодкі звуки флейти сповняться смутком.

Це незабутня болісна дума у сні й наяву тривожить мене — що, якби я не зустрів Тебе?!

СУТІНКИ

Спливли святкові дні. Загусли сутінки Ашарха**. Віддунали грози, сіє густа мжичка.

* Авродх — (хінді) перепона, затримака, завада. Жіноча половина індійського будинку.

** Ашарх — місяць інд. календаря (червень—липень).



А Ти, мій Друже, сидячи безмовно, пливеш по морю дум.

Вологий вітер вість несе таємну понад жасмінним садом. Удалеч покотилася гроза, і сіє мжичка.

В океані мого серця шумує хвиля, а я на човні духа шукаю небувалий берег. Запах квітів, обмитих краплями дощу, тривожну душу непокоїть.

О, чим заповнити нічну пустелю самоти?

Хтось флейту загубив у мороці, а я, ніяковіючи, її підняв, схвильовано торкнувсь вустами.

Сіє мжичка, удалеч котиться гроза...

СВІТЛО КОХАННЯ

Світло! Світло! Де твій промінь?

Запаліте смолоскипи зоряним променем кохання!

Підніміте погаслий світильник, запаліте його новим полум'ям бажання!

Краще померти, ніж схилитися перед велінням сліпої долі. Запаліте свої смолоскипи вогнем кохання!

Біль мого серця віщує радість. О життя, заради тебе, Коханий, на чатах безсонних, кличе тебе в мороці нічному, щоб твій біль став любов'ю величною! Чуєш, чуєш, — заради тебе, Коханий, на чатах безсонних!

Небо захмарене. Гримить гроза.

Запаліте погаслий світильник вогнем кохання!

Серед жажливої ночі чому я самотня, чому не сплю в німому чеканні?

За вікном злива. Дім-корабель в океані мороку.

З моторошної даліни лине заспокійлива ніжна пісня. Вона заколисує мою душу у безвість.

Де ж світло? О, де ж ясне світло?

Запали світильник вогнем кохання! Запали, запали, о Коханий!

Гуркоче грім, віє вітер, довкола безмірна п'їтьма — не ступити й кроку. Глибока чорнота ночі, ніби ебенове дерево.

В ніч оцю грізну осяй душу світлом кохання!

Запаліте, запаліте свої смолоскипи полум'ям бажання!

ВЕЛИЧАЛЬНА ПІСНЯ

О Матінко! Благословенний храм Твій у багряних променях зорі світанку. В безмовнім небі чується Твій шепіт.

Тобі, що обнімаєш Всесвіт, співаю величальну пісею!

Тобі, яка в ділах моїх, в житті моїм, співаю величальну пісею!

Тобі, о Матінко, вручаю молитовно своє життя, багатство, душу.

О Мати! Натружені ноги Твої купаються в багрянці зорі світанку...

ГРОЗА НА МОРІ

На океані радості – гроза!

Ми сидимо в човні, під нами буряна безодня, але кермо – в Твоїх руках.

Візьмімо в путь собі вантаж Краси. А ти, Керманичу, веди нас у бурю.

Лише дай знати – чи досягне наш човен берега того, чи подолає бурю?

На океані радості – гроза!

Хто кличе нас назад? Хто ставить перепони на путі вперед?

А, це страх! Ми знаємо тебе!

Хтось проклинає нас, хтось ображається, а хтось принадити нас хоче до скелі щастя. Ми розриваємо принади, ми піднімаємо свій якрі і з піснею пливемо грізним морем!

МУДРІСТЬ

Безодню Тайни Ти розкрив для мене. І завдяки Тобі чужі притулки стали рідними.

О Друже! Усе далеке Ти наблизив, те, що належало комусь, – зробив моїм. Покинувши колишній дім, я йшов у невідомий світ і хвилювався: чи поріднюся з ним? Та страхи всі розвіялись, бо у краю далекому я знав, що Ти зі мною поруч, мій давній Друже, мій Родичу єдиний!

Коханий, усе далеке ти наблизив, те, що належало комусь, зробив моїм.

В житті і в смерті, у цьому світі чи в якомусь іншому – куди мене покличе голос Твій – я знаю: будеш Ти зі мною.

З Тобою, Друже, все таємне стане явним. Зникає страх перед дорогою тяжкою, коли Ти поруч.

Для мене Ти – весь світ, його надія й захист.

О Друже, все далеке Ти наблизив, чуже – зробив моїм!

ПРОБУДЖЕННЯ

О Батьку! Допоможи осяять мою душу вогнем краси, любові, досконалості. О, пробуди її, зроби безстрашною, розкрий назустріч несподіванкам!

О Батьку! Осяй мій дух вогнем краси! Розбий кайдани серця, хай воно стане воедино з Безміром!

Твоя чудова пісня нехай наповнить кожен подих мій. До Океану твоїх скарбів нехай ввіллється і краплина мого розуму.

Такої радості, лише такої радості прошу.

О Батьку! Осяй мій дух вогнем краси!

БЕЗЖАЛІСНЕ СПІВЧУТТЯ

Моя надія – неосяжна. Мій сум не має берегів!

Ти воскресила мене, щоб вітер смерті не поніс мене у прірву небуття.

Твоє невблаганне милосердя пронизує моє життя.

Я не прохаю неба, світла, я не бажаю тіла, ні душі, ба, навіть духа, – я одного благаю: дай мені можливість врятуватись від жадань! І буде це найбільшим подарунком!

Я поглядом притомленим Тебе шукаю. Знеможений, бреду, бреду Твоєю стежкою. А Ти, о Безкорислива, так граючись, ховаєшся від мене. І я збагнув таємну гру Твою: ілюзії даремні, й надії однімаючи, мене достойним робиш для зустрічі з Тобою, о Єдина!

Я зрозумів глибинну суть безжалісного співчуття Твого, я повністю збагнув його, о мій чудовий Друже!



Переклад з хінді
Олеся БЕРДНИКА,
Олександри КУЛЕМАНОВОЇ.
Мал. П. Костюченка.

Тагор – продовження:

Білецький називає це «зразками **першого** українського перекладу «Гітанджялі». Щось ніби робила й Віра Вовк? Ко-чур казав, вона має переклади – і саме з «Гітанджялі»...

Традиційно «рятуючи» Тагора від успадкування ним «індійських філософських **в основі своїй ідеалістичних систем**», Білецький підкреслює, що Тагор «протистоїть ідеям ортодоксального індуїзму, зокрема, його запереченню реальності світу і вимогам аскетизму». Звідси його «потрібний йому оптимізм», «єдино стала й надійна підпора життя». Навіть для України (а може, й **саме для України**) – Тагора **не слід спрощувати**. Він багато ширший за все те, в чому його підносить Андрій Білецький...

Самі ж тексти перекладів Бердника – частіше проза, ніж вільний вірш.

Тексти слід зберегти, хоч вони й не у всьому вправні. І надто вже (для мене) «наближені» до російських перекладів («на путі вперед»)...

Українська мова Бердника гарна, хоч і є прикросці. Не можна, скажімо, давати тричі в одному рядку – родовий відмінок: «Твої ноги купаються **в багрянці зорі світанку**...»

* * *

Лист Віг п. Ориси**Лист від пані Ориси;****від 7. XII.67.**

Ну, любі мої, пишу відразу Вам обом, бо дуже втомилась. Твої додатки, Льонічко, я одержала вчасно. Зважила на Твої доводи й бажання і переклад Твій уже відредагувала, а сьогодні віддала друкарці. Зробила все, як, на мою думку, треба. А все ж дуже шкода, що не було в мене оригіналу, бо дечого я не зрозуміла, а в третій дії Ти

так плутаєш вітальню з їдальнею, що вже, зрештою, стає невідомо, хто куди вийшов і де.

Одне слово – Твоє замовлення виконано.

Тільки друкарка зараз перевантажена й обіцяє зробити тільки на 20. XII.

Тепер конкретно по всіх пунктах. Щодо «академічного» театру – від Мик. (оли) Мерз. (лікіна) ніяких інформацій не маю. Але допіру був у мене Добровольський і розповідав дещо, але мало-втішне. Якщо правда те, що він казав, то Безгін повівся дуже незрозумно і необачно. Таким чином нічого не переробиш, а особливо там, у тому кублі. Не знаю, але ходять такі чутки, що він дав хороший матеріал для всяких протидій, і це використали «прогресивні» елементи найпрогресивнішого театру.

Якщо знатиму щось певне – негайно ж напишу Вам, мої Ви Танючаточка.

Страшенно хочемо ми всі (а я, звичайно, особливо!), щоб Ви приїхали до Києва. Обов'язково потрібні «особисті контакти» (бачите, яка я розумна зробилась!).

«Репліку» Іван Вам уже послав.

Люда Нелліна зникла, а мене питають за вірші. Нічого не розумію, де ж нитки і що це все означає??!!

Про «Фрагменти» треба написати рецензію обов'язково, та й взагалі про «нові досягнення». Це дуже важливо.

З книгою про Курбаса – таємниче мовчання. Ходять чутки, що запросили пардона у Василька і роблять книгу з його позицій. Уже одну статтю (Станіславського) надруковано у «Вітчизні» разом з усіма помилками!!

Щодо Твоєї поїздки в Болгарію, то тут є люди, які «надто багато знають і дуже багато говорять, та шкода, що невпадал».

Якщо правдива та чутка, про яку Ти пишеш щодо «Збірки», то це було б чудово, але я на таке не сподіваюсь. Де Ти бачив, щоб «тріумфувала» справедливість?! Обов'язково перемагає (принаймні, досі) зло... А коли б Твої чутки справдились, то це було б тільки справедливо з усіх точок зору і з усіх міркувань.

А от щодо жаху, то в «жасі» перебуваю не тільки я, але й Еміль. Вірніше – не в «жасі», а в безмежному обуренні!

Розкажу Вам, аби Ви знали і зробили з вищезазначеного відповідні висновки, а може, й певних заходів ужили.

Прийшов до мене вчора Сергій (удень) і розповів, що, виступаючи в університеті (розмова була про подорож до Америки), тов. Драч, між іншим, дуже вихваляв «талановиту і перспективну молодь», адресуючи ті компліменти моєму сусідові (?) — це раз. А ввечері до мене заявився Еміль і страшенно здивовано й обурено розповів, що в нього був отой же тов. Драч і сказав йому приблизно таке: «Це ти й Ірина зробили цю капость, ні за що вилаяли бідного хлопця...» і т. д. Еміль очі витріщив і каже, що по-перше, ми з Іриною того не робили, а, по-друге, такої обурливої бездарної etc. писанини, звичайно, не можна пускати до літератури і т. д. і т. п.

Ну, знаєте, любі мої, в нас немає слів! По-перше, що це за **бабська манера** взагалі! Стаття ж підписана, — чого ж ти йдеш до непричетної до цієї справи людини і робиш сцену на захист свого (як виявляється?!) протезе і починаєш чомусь вдаватися до інсинуацій?? Еміль каже, що т. Драч взагалі абсолютно не знає жодних іноземних мов і сам погано перекладає; Еміль переконаний, що т. Др. (ач) тих (та й інших) «творів» зовсім не читав... А сьогодні Ів. (ан) Св. (ітличний) сказав мені, що певний час тому саме т. Др. (ач) **страшенно лаяв** «поезію» мого сусіди, абсолютно не визнаючи його «творчості» (!)

То в чому ж річ?!.. Еміль гукнув йому вслід (бо т. Др. уже виходив), що кожному ясно абсолютно об'єктивно, що такої «літератури» в літературі існувати не може, і ще щось такого...

Мені просто гидко! Чого т. Др. (ач) пішов до Еміля? Яке він має право не вірити Нелліному підпису? Саме він!! **Там же тільки Нелля!!** І написала вона вірно, і дуже вдало, і всі це визнають. Іван тільки дав кілька порад. Та Вам це й так відомо.

А ця баба йде чогось до Еміля, приплутує мене, і висловлює своє обурення, що, мовляв, образили беззахисне створіння. Ну!

Та як же тут бути не «в жасі»?!

Очевидно, тут сусіда мій, який увесь час провадить шалену саморекламу, прикликав на допомогу «найкращу» поетесу Скирду, ба, може й Павличка, а т. Драч уже пішов і випалив усе Емилеві.

Да, нагадується одна репліка з якоїсь п'єси Островського: «И кто тебя, сударь мой, Тит Титыч, обидит? Ты сам всякого за горло возьмешь...». Це щодо «ображеного»...

От Вам і наш любий Іван! Цікаво все ж, **чому** він це робить?!

Тепер так, Неллічко: я все-таки хочу поїхати до Львова. Якраз Льоніна п'єса друкуватиметься. Я сподіваюсь, що виїду десь числа 10-го – 12-го, а повернуся 20-го. Якщо у Вас плани інші щодо приїзду в Київ, то напишіть мені негайно в Київ, коли Ви плануєте? Тоді я не поїду, або буду там менше.

Але «Големанов» раніш 10-го надрукований не буде.

На всякий випадок подаю Вам мою львівську адресу: Львів – II, вул. Військова, 2, кв. 4. Федорцева С. В., для мене.

Як приїдете – почитаєте Юзкові листи. Вони починають набирати лірично-інтимного характеру... От Вам!

Твій лист, Льонічко, полетів давно вже в етер, у багатьох примірниках, і має резонанс відповідний... Вчора дала Іванові Св. ще. Перед цим якось просив їх у мене т. Др(ач). (Він заходив до мене по свої книги), і я обіцяла. Але зараз я не хочу з ним ні балакати, ні мати будь-які справи, ні бачити його не хочу.

До речі, чому цей «високоерудований» тов. Др. (ач) і вся його очолювана ним компанія думають, що хтось із нас ховався б у даному випадку за когось? Ні Еміль не потребує мене, ні я не потребує Еміля для написання рецензії. Так само як і Нелля не потребує нас. Еміль не пише, бо він не наш. Я не написала, бо вважаю, що не маю права з етичних міркувань. Адже ж Кочур пропонував мені!! А французьку мову і українську, мені, здається, що я знаю й без допомоги Еміля, як і він – без моєї. А тов. Др. дозволяє собі (поза моєю спиною) іти й докоряти Емілеві?!.. Причому абсолютно ігноруючи, що статтю підписав не анонім, а справжній автор – Нелля Корнієнко!!

Не знаю, чого тут більше з боку т. Др. (ача) – підлости чи глупоти?!.. Бо Коч (ур) вважає, що то він «здурю»... Для мене все це не так просто.

Пробачте мені, мої любі, за повторення і хаос, але **такі** речі (як Ви й самі добре розумієте) не можуть не вибити людину з рівноваги, якої і так дуже мало. Тов. Др. (ач) додав і свого до зусиль мого сусіда знищити мене не тільки як працездатну людину, а навіть фізично.

Цілую Вас обох міцно-преміцно і дуже Вас люблю.

Глядіть, щоб я знала, коли Ви збираєтесь до Києва і була з Вами дома. Вичитувати твого «Големанова» доведеться, очевидно, десь

числа 22-го; я щось не дуже вірю в 20-е. В кожному разі – н'єса готова!

Да, ще маю дуже цікавого листа від Дори Косач (сестри Лесинної). З нього теж з'ясовується дечого багато.

Яременко – немов порядна людина. Працює зараз у мене над статтею про Старицьку-Черняхівську. Він забрав Куліша, якого забула Нелля.

Ось Тобі всі мої новини.

Весь час гризу Лоусона. Важко. А Перепадя приніс мені ще Мопассана. Погано, коли н'ять років не відпочивав та й ще й печуть Тебе на повільному, але впертому вогні.

Між іншим, за правилами «міністерства культури» – вся процедура із візуванням перекладу має тривати місяць.

Рудуватий Юра, не превеликий мій жаль, теж тотально зник. Мені то дуже шкода!

Завтра (8. XII) УТТ влаштовує в театральному інституті вечір пам'яті М. Куліша. Хтось щось має говорити, потім має хтось виступити, хто працював (чи знав) із Кулішем, а потім вистава «97». Це мені розповідав Добровольський.

Взагалі я рада, що він до мене зайшов, бо я дещо збагнула, що робиться «за лаштунками» сучасної театральної політики. В Києві, звичайно. Треба знати своїх ворогів.

Ну все!

Ще раз прошу Вас, мої кохані, не лайте мене за сумбур і повтори. Вони – закономірні.

Бувайте здорові, та не худніть, бо я теж схудла, а це погано, бо, як відомо, «округлості ласкают взор»!..

Доброї Вам обом роботи, пишть і приїздить, і не забувайте Вашої дурної

пані Орісі.

Був Женя Якір. Щойно повернувся з Харкова. Там так само неспокійно, як і в Києві.

Доробляв – укотре! – свого Тагора.

Домучував «Світ без мене». Здається, цей світ таки буде без мене. Якась нечиста сила баламутить моїх акторів.

**Субота,
13 грудня
1967**

Можливо, я з ними надто відвертий? Дехто з них справді боїться **політики**...

«Големанова» у Києві злякались, як чорт ладану. Міністерство вбачає в ньому сатиру. На самого себе. Втім, так воно і є. Отож франківці припишкли.

Міркую про можливість постановки у МХАТі. Розмова йде серйозна!*

Між іншим, переказували, що мене шукає Товстоногов.

Недялко Йорданов таки зателефонував. Вірші Драча йому сподобались, шукає перекладача. Обіцяє, добірку підготують ще до кінця січня.

З Сергієвою статтею про Нарбута для «Нового мира» справді не вийде. Відверто кажучи, проблема тут саме в Сергієві. Якщо пишеш про людину вперше, та ще й **для** іншої країни, для іншої культури, треба читача в неї **закохати**. Як це робить Нелля з Курбасом. А він – «мудрствує лукаво».

*Лист 90
Шелеста*

Архів

Першому секретареві ЦК КПУ П.Ю. Шелестові

Копії: голові Комітету у справах держбезпеки депутатів

В.Ф. Нікітченкові;

голові СПУ депутатів О.Т. Гончареві;

голові СПУ депутатів В.І.Касіянові;

голові Президії ВР УРСР депутатів Д.С. Коротченкові;

секретареві Президії ВР УРСР депутатів А.М. Зленку;

депутатів С.В. Стефанікові;

депутатів М.С. Кіх.

Шановний Петре Юхимовичу!

Звертаємось до Вас у справі, яка нас глибоко хвилює і непокоїть.

15 листопада 1967 року ми були на судовому процесі у справі В.М. Чорновола у Львові. На відміну від політичних процесів, проведених у 1965–1966 роках, ця справа слухалася у відкритому судо-

* Того разу Кеслер попросив дати їм «щось українське». Я розповів йому ідею «Пророка». Здається, це його зачепило. Особливо те, що п'есою зацікавився Завадський. (1968)

вому засіданні. Підсудному була надана можливість висловити свою точку зору на суть розглянутої справи, спростувати висунені проти нього звинувачення; не заважав підсудному виголосити останнє слово і не обмежував його при цьому в часі. Власне, усе це гарантується радянськими законами, і, здавалося б, не доводиться висловлювати особливого задоволення з приводу того, що має бути саме собою зрозумілим. Але ж відомо, що під час політичних процесів 1965–1966 років ці елементарні процесуальні норми неодноразово порушувалися. Отже, відновлення законності хоча б у таких межах, якщо воно стане загальною нормою, слід розцінювати як серйозний поступ нашої судової практики.

Тим прикрішим були інші порушення процесуальних норм і як наслідок – разюча невідповідність вироку до ваги матеріалів, які фігурували на процесі, і до ступеня обґрунтованості та доказовості звинувачення. Ось на це ми і хочемо звернути увагу, оскільки тенденція, яка тут виявилася, виходить далеко за межі одного конкретного випадку, або ж, принаймні, може послужити поганим прецедентом.

Порушення процесуальних норм почалося з самого початку судового засідання. Підсудний В.М. Чорновіл попросив дати відвід прокуророві Садовському та голові суду Назарукові на тій підставі, що вони в даному разі не є особисто незацікавленими людьми. У матеріалах, написання яких йому інкриміновано і які саме і є предметом судового розгляду, В.М. Чорновіл різко критикував названих осіб за ті грубі порушення соціалістичної законності та процесуальних норм, яких вони припускалися на попередніх політичних процесах. Отже, вони прямо причетні до даної справи і могли б виступати на її розгляді, скажімо, як потерпілі, але ніяк не в ролі прокурора та судді. За радянськими кримінально-процесуальними нормами в таких випадках учасники судового процесу зобов'язані заявити самовідвід, ані ні прокурор, ні суддя цього не зробили, а законне і вмотивоване прохання підсудного, цілком підтримане адвокатом (з посиланням на відповідну статтю процесуального кодексу), не взяли до уваги. Воно було відхилене без усякої юридичної аргументації. Певно, це і стало однією з причин того, що весь хід судового засідання не був скерований на об'єктивний розгляд матеріалів справи, а багатьма моментами скидався на зведення потерпілим рахунків з людиною, яка зважилася їх критикувати.

В обвинувальному висновку М.В. Чорноволові інкримінувалося «виготовлення і розповсюдження» свідомо наклепницьких вигадок про дії державних органів. Фактично йшлося про те, що він оформив і розіслав чотирьом адресатам – першому секретареві ЦК КПУ П.Ю. Шелесту, голові Комітету в справах державної безпеки депутатові В.Ф. Нікітченкові, голові Співки письменників України депутатові О.Т. Гончару та голові Співки Художників України депутатові В.І. Касяну – матеріали про політичних в'язнів, засуджених у 1965–1966 роках, під назвою «Лихо з розуму», а також переслав на прохання автора статтю-заяву В.Я. Мороза С.В. Стефанику та М.С. Кіх. Ніяких інших адресатів на суді названо не було, не було наведено жодного факту про те, що Чорновіл передавав ці матеріали ще комусь, ні один свідок цього не підтвердив (до речі, на суді фігурувало лише двоє свідків, і показання обох не мали ніякого відношення до суті звинувачення, тобто не підтверджували ні того, що Чорновіл розповсюджував свій матеріал, ні того, що він вдавався до «свідомо наклепницьких вигадок», тобто вигадував неіснуючі речі, видаючи їх за дійсні факти). І все ж В.М. Чорновола обвинувачували саме в «розповсюдженні» згаданих матеріалів.

Легко бачити, що всі адресати – люди офіційні й поважні, і тому – незалежно від змісту написаного – вважати, що таким чином В.М. Чорновіл «виготовляв і поширював наклепницькі вигадки, що порочать радянський державний і суспільний лад», було б великим перебільшенням, якщо не сказати – неприпустимим гріхом проти істини. Хіба радянські громадяни не мають права звертатися до своїх депутатів і державних діячів з будь-якими справами, проханнями і пропозиціями? А ніяких інших фактів про розповсюдження В. Чорноволом своїх матеріалів на суді не було наведено. Не кажемо вже про те, що ні прокурор, ні суд зовсім не цікавилися перевіркою фактів і не пробували встановити, що з написаного В.М. Чорноволом є документальним, а що – вигаданим. Жоден матеріал справи В.М. Чорновола не був розглянутий, перевірений, стверджений або спростований з погляду його фактичності й істинності. Жодне з прохань підсудного – викликати свідків та долучити до справи додаткові матеріали, що ствердили б документальність зібраних ним матеріалів, – не було задовільнене. Тим часом саме за «наклепницькі вигадки» суд виніс В.М. Чорноволу найбільше, передбаче-

не статтею, за якою його судили, покарання – 3 роки ув'язнення у виправно-трудовах таборах. І це – незважаючи на те, що в ході судового засідання всі висунуті проти В.М. Чорновола звинувачення і всі «докази» прокурора і слідства були спростовані підсудним та його адвокатом, незважаючи на те, що суд не знайшов жодного конкретного свідчення про те, що В.М. Чорновіл займався «розповсюдженням» вказаних матеріалів, і, отже, все звинувачення лишилося голосливим.

Можливо, що суд був справді переконаний у вині В.М. Чорновола. Але ж суб'єктивний настрій учасників суду не може мати об'єктивної ваги і не повинен впливати на судові рішення. Вину підсудного суд зобов'язаний довести неспростованими фактами, свідченнями та іншими юридичними доказами.

Ми, присутні на судовому засіданні в справі В.М. Чорновола, побачили, що суд цього свого обов'язку не виконав. Він проводився некваліфіковано і необ'єктивно. Його вирок перебуває в разючій невідповідності до матеріалів слідства й звинувачення і скидається на особисту помсту, розправу наділених владою осіб над людиною, що по інакшому думає і наслідуються критикувати дії окремих представників радянських установ, тобто здійснює своє конституційне право.

Ось чому ми звертаємось до Вас з проханням особисто втрутитися в справу В.М. Чорновола і не допустити ще одного грубого порушення соціалістичної законності, не допустити ще одного зловісного прецеденту. До цього нашого листа додаємо заяву В.М. Чорновола від 30.X.1967 та текст його останнього слова.

Іван Дзюба,
Іван Світличний,
Надія Світлична,
Ліна Костенко* .

Першою хибою цього листа, на загал написаного гарно й потрібного, – сказав я Іванові, є нечіткість адресного спрямування. Якщо йдеться конкретно про вплив на Шелеста і лібералів з ЦК, які хотіли б пом'якшити українську ситуацію, слід було б дати віддзеркалену тезу про те,

* В іншому варіанту тут не 4, а 5 підписів – є ще Алла Горська (Л. Т.).

як використовуються такого роду акції «яструбами», які підсиджують, так би мовити, «голубів». В цьому випадку бракує чітких фактів стосовно Садовського й Назарука, прикладів Чорноволових звинувачень на їхню адресу, бо зараз ця логіка кульгає. Звичайно, мусило б тоді бути в тексті щось конкретно до Гончара-Касіяна; наші старі й сліпі поводирі мусили б замислитись над повторенням того, **що було**, коли одна хвиля терору змела одну генерацію, в тому числі й руками першої, а потім нова хвиля змела й «помічників партії». Падіння Хрущова мусило б їх бодай чогось навчити.

Якщо йдеться про апеляцію до міжнародної свідомості, а Шелест й Нікітченко – лише певні знаки, то листові й тут бракує чіткості. Закордонні читачі можуть і справді подумати, що надійшов якийсь **інший етап**, і «елементарні процесуальні норми» на процесі не порушувалися. Маю на увазі вступ.

Друга хиба та, що пишуть – художники, митці, поети й критики, а їхні аргументи – на загальноюридичному рівні. Адже судять за **Свободу слова**, за друковане слово, за **Думку**.

Втім, текст останнього слова Чорновола промовистий. З таким додатком це може йти в люди. У «Н. М.»* взяли російський текст, обіцяли відредагувати (є українізми); не друкуватимуть, але зроблять усе, щоб про справу Чорновола знало ширше коло.

Ще один примірник віддав принагідно одному чехові**. Сподіваюсь, колись ім'я цього чоловіка буде всім добре відоме. Там іде на добре. Драматургія!!!

**Четвер,
14 грудня
1967**

Після роботи обмірковували у вузькому колі зміни, які стались цього року. Багато галасу нарабила історія з Алілуєвою, через яку мало не полетів Мікоян, який дав дозвіл на поїздку. Зате могутнім кидком через плече Брежнев

* «Новый мир» (Л. Т.)

** Вацлав Гавел (Л. Т.).

і Суслов повалили Семичастного, який допоміг Брежнєву прийти до влади й «підставив» Хрущова. КГБ очолив Андропов. Очевидно, полетять ще голови, саме нагорі. Не виключено, в конфлікті між Шелестом і Ватченком перемаже «земляк» Ватченко, і тоді доба мракобісся швидше вступить у свої права. Усезнаючий Корнійчук обронив у Києві фразу, що головної довіри заслуговує старша генерація, молодші кадри – менш загартовані. Отже, Леонід Ілліч не хотів би, щоб його підпирали молодші? Чекай тепер нову епохальну п'єсу «проти молодих». Втім, Семичасний не такий вже й молодий, йому десь 43–45?

А може, його послали до Києва **на зміну Шелеста**?

Москвичі трактують і зняття Єгоричева як зміцнення клану Брежнєва. Його заступив Гришин, про якого Ірочка Луначарська дуже поганої думки. Чехи вважають, що дні Новотного злічені, і якби не Москва, там уже обрубали б пазурі грифам. Та й загалом іде перегляд позицій «шістдесятників» – я не про нас, про високу політику. Дейч розповів, – Бажана викликали на килим і чистили за УРЕ, з якої, як виявляється, треба викидати всіх євреїв (після доповіді Брежнєва на червневому пленумі ЦК «О положенні на Ближнем Востоке»), а заразом – націонал-комуністів 30-х років, репресованих і вже реабілітованих. Виявляється, треба знову братися за історію – «в нужном духе, без национализма».

Невже їх так налякали Румунія і Чехословаччина?

У Києві урочисто ховали Ковпака. Старому було 80, багато що міг би розповісти. Останнім часом він заговорювався й розповідав, як вони з бандерівцями «били німця», а потім – як з німцями «били бандерівців». Я говорив з чоловіком, який лежав з ним у лікарні. Невже все безповоротно втрачено, і ми ніколи не дізнаємося **правди** про війну?

Якось мама побачила в мене «Это было под Ровно». Як усі хлопчаки, я захоплювався подвигами, Кузнецовим.

Мама забрала в мене книжку й підклала натомість Фенімора Купера. «Читай краще про індіян...» Добре пішов мені

Майн Рід, потім – «Доміно» та «Білий Клик», Джек Лондон. Не знаю, чим пояснити, але до **військових** у мене змалку був страх і нелюбов. Я й досі не відрізняю капітана від сержанта. Головне – і не хочу навчитися відрізняти.

Чого це я раптом як Перебендя, – «заспіває-засміється, а на сльози зверне?»

*На процесі
Чорновола*

Чорновола в суді захищав московський адвокат Л. Ветвинський. Захищав добре, високого класу професіонал. З ним рахувалися, бо – «з Москви», хто-зна, котрий владоможець за ним стоїть? Але все одно дали «на всю катушку».

На процесі Чорновола був і Драч. У «Н. М.» мене запитали, чому Іван Федорович не підписав разом з Ліною та двома Іванами листа про Ч-ла до Шелеста? Я нічого не відповів. Але там була і Алла Горська.

Прочитав хорошого листа Льва Зіновієвича К-ва. Ні, таки «ще не вмерла...» Біда України в тому, що й звільнення її – духовне – почнеться звідси, з Москви.

Але ж було вже так в Індії, куди свободу принесли ті, що вивчилися у лондонських коледжах та університетах. Треба опановувати **всі важелі змін**. Одна Нелля з Курбасом робить тут для України більше, ніж десяток переляканих... Та Бог з ними, хай кожен робить, що може.

Напустила їм влада мани в очі, і вони знай собі скаржаться на москаля та скребуть моркву. Але ж часто той «москаль» – знак немочі власного «я».

*«Цивілізація
подо льодом»*

Сенсація – з «Літературної газети»: за 13 грудня:

«Цивілізація подо льдом»?

З італійського журналу «Еуропо»

Знайдені дві старовинні географічні мапи свідчать про те, що приблизно 15 тисяч років тому на Землі існувала безслідно зникла висока цивілізація.

На цих картах – контури Антарктиди. Обидві складені на початку XVI ст. Береги на них показані **вільними** від льоду. Що клімат Антарктиди був колись теплий і вологий, свідчать і знайдені недавно під льодовиками вугільні пласти з закам'янілими стовбурами дерев.

Диво, але факт: берегова лінія однієї з карт відповідає обрисам континенту, встановленим у наш час способом сейсмічного зондування льодяного покриву Антарктиди. Для цього знадобились великі загони геологів, гляціологів, геодезистів...

Картографи XVI ст. не могли мати таких знань.

Звідки ж вони? Перша з карт – пергамент розміром з квадратний метр – створена 1513 р. турецьким адміралом Пірі Рейсом. Тобто тоді, коли жоден європеець не міг запливати в ці широти південної півкулі. Припис Рейса на берегах карти свідчить, що він зробив її на підставі **старіших** карт, які належать до IV ст. до н. е.

Друга карта, складена 1531 р. Оронціусом Фінеусом, з'явилась за 12 років після плавання Магеллана. На ній – гірські хребти й ріки там, де тепер лише лід.

Висновок: і ця карта – копія набагато древніших карт.

Доведено, що оригінальні карти, якими користувався Рейс, були створені раніше, ніж Антарктида вкрилася кригою.

Це могла зробити лише висока цивілізація, яка існувала на Землі й не залишила по собі слідів.

Цікаво?

Мені – дуже.

Зберегти: виступ Н. Ужвій на Об'єднаному пленумі творчих спілок («КіЖ», 14. XII. 67).

Виступ Н. Ужвій



ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЇ

Н. УЖВІЙ,

Голова Театрального товариства України,
народна артистка СРСР

Півстоліття. Колись за такий історичний відрізок часу мало чого мінялося в житті трудящого люду. Але які могутні, величні, які по-

справжньому чудесні звершення сталися у нас за ці півстоліття після Жовтня.

У віках нащадки з пошаною схилитимуть голови перед величчю нашої доби, перед мужністю людей, на долю яких випав тягар запеклих боїв за утвердження Радянської влади, величезні труднощі боротьби за перемогу соціалізму, перед пам'яттю тих, хто самовіддано перший торував шлях до комунізму. І кожен, чие життя припало на ці часи, не може не відчувати великого щастя, не може не пишатись величчю наших неповторних днів.

Старше наше покоління, люди, які на основі власного досвіду зіставляють минуле і сучасне, можуть порівняти те, з чого починав наш театр у перші пожовтневі роки, з тим, до чого він прийшов тепер.

... Пригадую: за возом з театральний «майном» бадьоро крокує в подертих черевиках Гнат Юра, одягнений у театральну свиту і бриль.

Ми йшли безмежними просторами, часом босі і голодні, але впевнено і цілеспрямовано, ми були горді за свою велику політично-мистецьку місію пропагандистів радянської української культури.

Ми особливо гостро відчуваємо сьогодні зміни, які відбулися за цей час, відчуваємо те нове, чим докорінно відрізняється минуле від сучасного.

З величезних вершин нашої дійсності далекими здаються часи, коли корифеї української сцени, серед них незабутні, славні Марко Кропивницький і Марія Заньковецька, Михайло Старицький і Ганна Затиркевич-Карпинська, Панас Саксаганський і Марія Садовська-Барілотті, Микола Садовський і Любов Ліницька, самовідданою працею, щирим прагненням служити мистецтвом народові, своїм неповторним яскравим талантом, в тяжких умовах дожовтневої Російської імперії вибороли визнання українського театру, утвердили реалістичні засади українського сценічного мистецтва, створили незабутні сценічні образи, які завжди прикрашатимуть скарбницю мистецтва театру. Всіма силами вони прагнули служити піднесенню свідомості широких мас. У своїх виставах вони несли в народ пристрасне революційне слово Тараса Шевченка, правдиві картини життя, відображе-

ні в творах Кропивницького, Старицького, Карпенка-Карого, Івана Франка.

Земний уклін вам, дорогі і незабутні наші попередники!

І як же не пишатись нам з того, що вже в перші роки Радянської влади театральне мистецтво стало невід'ємною складовою частиною побуту найширших народних мас!

Тепер на Україні працюють 63 державних професіональних театри різних профілів, видів і жанрів сценічного мистецтва. В минулому році самі тільки вистави професіональних театрів на Україні дивилось понад 15 мільйонів глядачів.

Зросли духовні запити радянських людей відбилися і в розквіті самодіяльного театального мистецтва: 28 тисяч самодіяльних театральних гуртків виступають з виставами. Близько 150 колективів заслужили звання самодіяльних народних театрів. Як же не радіти з цього! Як не пишатися з того, що за роки Радянської влади театр став по-справжньому народним, що наш народ знає театральне мистецтво, любить його і глибоко розуміє.

З перших днів соціалістична революція довела невинуватність твердження, що «коли гримлять гармати, музи мовчать». Саме під гуркіт гармат, у буремні роки громадянської війни зароджувались на Україні перші радянські театри, формувалась їх майстерність, розгортались допитливі шукання нових шляхів розвитку радянського соціалістичного мистецтва.

«Революція сказала театрові: «Театре, ти мені потрібен», – писав один з найвидатніших діячів і теоретиків мистецтва радянського театру, перший нарком освіти А.В. Луначарський.

Знаменю те, що серед перших заходів Радянської влади, поряд з революційними декретами про мир і про націоналізацію землі, була постанова про підпорядкування театрів державним органам народної освіти. Це означало, що діяльність театрів у нас вважається державною справою, що театри своїм значенням стоять поряд із школами й університетами.

І як тут не згадати, що в царській Росії навіть знамениті «імператорські» театри були підпорядковані «міністерству двору його величності», яке, до речі, відало і царськими конюшнями.

З перших пожовтневих часів на Україні почалось бурхливе зростання кількості театрів. Не тільки у великих містах, але й у

повітових містечках, у частинах Червоної Армії організовувалися театральні колективи. В цьому відбивалась творча природа соціалістичної революції, піклування про піднесення духовного життя трудящого люду.

Для такої кількості новоорганізованих театрів, звичайно, не вистачало досвідчених акторів, і в сценічне мистецтво прийшла велика група аматорів. І тут на допомогу творчій молоді стали майстри дожовтневої сцени, серед яких були М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Саксаганський, І. Мар'яненко, І. Замичковський, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, Ф. Левицький, О. Корольчук, О. Загаров, актори і режисери молодшого покоління, вже озброєні досвідом сценічного мистецтва. Серед них з пошаною треба згадати Гната Юру, Леся Курбаса, Амвросія Бучму, Бориса Романицького. З притаманною їм пристрасстю вони сміливо шукали нові шляхи розвитку радянського сценічного мистецтва, створювали мистецтво, потрібне революції.

«Ми стоїмо напередодні становлення такого високого і живого мистецтва, якому по силі рівного ще не було», – говорив у ті роки Лесь Курбас. І радянські митці прагнули творити таке мистецтво. Виринають у нашій пам'яті й постаті ентузіастів, пристрасно захоплених створенням нового радянського театру; це Євгенія Сидоренко і Валентина Варецька, Рита Нещадименко і Поліна Самійленко, Марко Терещенко і Іван Юхименко, Гнат Ігнатович і Степан Бондарчук, діяльність яких зв'язана з першими кроками становлення радянської театральної культури на Україні.

Ще в часи, коли Радянська країна боролась проти голоду, контрреволюції, проти інтервенції, вони створювали вистави великої революційної пристрасності, вистави, після яких із співом «Інтернаціоналу» глядачі-червоноармійці йшли на fronti. Прикладом цих вистав була «Овеча криниця», поставлена в 1919 році на сцені театру Соловцова видатним сином грузинського народу Коте Марджанішвілі, та «Гайдамаки», поставлені у 1920 році Лесем Курбасом.

Уже в двадцяті роки в процесі складних і повчальних шукань виразно виступає самостійність обдаровань і удосконалюється майстерність багатьох акторів, режисерів, драматургів, театральних художників, композиторів. І тут, поряд з Курбасом, Юрою,

Романицьким по праву треба назвати Василя Василька, Мар'яна Крушельницького, Костя Кошевського, Бориса Тягна, Леонтія Дубовика, Бориса Балабана. У п'єсах Миколи Куліша, Івана Кочерги, Івана Дніпровського, Якова Мамонтова, Івана Микитенка, Олександра Корнійчука, Юрія Яновського, у створенні нових сценічних образів сучасників розкривалася самобутність мистецьких обдаровань і удосконалювалася майстерність багатьох акторів. Серед них поряд з Амвросієм Бучмою і Юрієм Шумським, Лесем Сердюком і Валентиною Чистяковою, Данилом Антоновичем і Василем Яременком треба згадати Дем'яна Козачковського і Любов Гаккебуш, Олексія Ватулю і Феодосію Барвінську, Терентія Юру і Варвару Любарт, Катерину Осмяловську і Поліну Нятку, Лідію Мацієвську і Івана Твердохліба, Варвару Маслюченко і Андрія Крамаренка.

Становлення і розквіт мистецтва українського радянського театру, весь процес боротьби за утвердження методу соціалістичного реалізму в театрі нерозривно зв'язані з творчістю цих видатних майстрів сцени, як і з прекрасним мистецтвом художників театру Петрицького, Меллера, Хвостова, Драка, Уманського, Нірода та інших.

Багато можна назвати яскравих вистав і неповторних сценічних образів, створених майстрами українського балетного і оперного театру протягом повоєнних десятиріч. І вже не імена окремих видатних співаків – Литвиненко-Вольгемут і Паторжинського, Донця і Петрусенко, Гайдай і Кипаренка-Доманського, а мистецтво української опери, українського музичного театру заслужило визнання і славу далеко за межами України.

Своє п'ятдесятиріччя Радянська Україна відзначає величними перемогами в будівництві комунізму. Нові часи поставили перед театром нові, складні й відповідальні завдання.

Допомагати працівникам театрального мистецтва успішно розв'язати ці завдання покликане й Українське театральне товариство, яке розпочало свою діяльність у 1947 році. Узагальнення і поширення позитивного досвіду мистецьких колективів, пропаганда театрального мистецтва серед трудящих міст і сіл, удосконалення майстерності працівників сцени, нарешті турбота про здоров'я членів театрального товариства і навіть про хороший

їх настроїв, – все це ось уже двадцять років перебуває у сфері уваги театрального товариства.

Я дозволю собі послатись лише на кілька прикладів, що можуть характеризувати діяльність товариства.

Щороку для театральних колективів президія і відділення організують близько п'ятисот лекцій з різних питань мистецтва. У всіх відділеннях працюють університети театральної культури при будинках культури, будинках актора, на заводах і навіть у деяких колгоспах.

З метою узагальнення і поширення позитивного досвіду влаштовуються творчі конференції та наради. Спільно з Міністерством культури Театральне товариство бере участь у щорічних оглядах кращих вистав, преміюючи переможців різними формами заохочення тощо.

З метою сприяння підвищенню майстерності Театральне товариство організує відрядження працівників сцени для перегляду кращих вистав провідних колективів Радянського Союзу. Щороку таких відряджень коштом товариства буває понад триста. Товариство організувало режисерську лабораторію під керівництвом народного артиста УРСР В. Складенка з дворічним строком навчання, а також систематично посилає в Москву і Ленінград молодих режисерів українських театрів на короткочасне стажування до видатних майстрів режисури. Тільки за останні роки проведено близько 130 таких стажувань.

Значне місце в діяльності товариства посідають заходи, спрямовані на зміцнення зв'язків з працівниками мистецтва братніх республік і зарубіжних країн.

З гордістю можна твердити, що за останні роки театри Радянської України порадували глядачів серйозними здобутками. Не можна не згадати такі вистави, як «97» Одеського театру імені Жовтневої революції (режисер Мешкіс), «Піднята цілина» у Севастополі (режисер Стрижов), «Сторінка щоденника» у франківців (режисер Лизогуб), «Незабутнє» в Тернопільському театрі (режисер Геляс), «Люди не ангели» у Вінницькому театрі (режисер Верещагін), «Червоні маки» в Чернівцях (режисер Артеменко). А крім них є ще чимало відзначених на оглядах, але щойно показаних до славного 50-річчя Жовтня. В цих виставах радує яскрава

повноцінна творчість акторів старшого, середнього і молодого покоління, які щедро віддають свій талант прекрасному радянському глядачеві, що самовіддано буде на нашій планеті комунізм!

Грандіозні завдання, складні і почесні, ставить радянська епоха перед діячами театру. Величезної наснаги в творчості чекає від нас наш народ, гідний найбільш високого і прекрасного мистецтва.

Досвід, набутий майстрами театру, згуртованість їх довкола Комуністичної партії, піклування партії про долю мистецтва та митців – запорука того, що працівники театрів України внесуть свій вклад у почесну справу виховання людини комуністичного суспільства.

(Закінчення звіту про об'єднаний ювілейний пленум творчих спілок і організацій України читайте в наступному номері).

* * *



**Лист п. Орисі до Гірняка
від 11. XII. 67 р.**

Ну, що я Вам писатиму мої Ви любі, найрідніші?.. Допіру одержала Вашу посилку. Всі мої подяки — це ніщо в порівнянні до того, що Ви мені робите... якби Ви побачили мою фізіономію, ви б, може, мали сатисфакцію бодай уже в тому, що побачили б, до чого вона була роззублена. Спасибі Вам за все! Слово честі, страшенно приємно одержувати такі чудові речі! Все, що Ліпочка повклалада — все мені до мірки і до смаку. І все страшенно потрібне і вчасне. А особливо — халат!! Чудовий за всіма своїми якостями і дуже мені личить... я страшенно щаслива, любі мої, і не знаю, як Вам дякувати!.. І чорний браслет (із блискучим) теж чудовий, та взагалі все-все!

От тільки до такого халата треба додати доброго одоратора. А мій Ромео – так далеко... Люблю чорний колір і виглядаю в тому т. зв. «халаті», як у святковому вбранні! Одне слово – тисяча спасибі Вам за все, мої кохані. Коли б Ви ще мені себе самих при-слали – було б зовсім all right!

Юзику, друже мій сердечний – такий близький і такий далекий – спасибі Тобі за «золоте перо»! Тільки не знаю, чи не заши-карне воно для мене. Поки що я поставила його в себе перед самі-сіньким носом та й люблюсь. І твій портрет висить переді мною (ще в спотвореному вигляді), а я, бідна – «як на Аполона на нього молюся»...

Бач, до чого доводить взаємна прихильність!

От тільки чого Ви знову замовкли?

Паунок прийшов, а від Ліпки ні слова. Що таке? Останнього листа маю від Юзка (від 23. XI). Що з отим клятим ремонтом? Невже ще й досі Ліпа вовтузиться? І де ж вона знайшла час, щоб потурбуватися про мене? Дуже-дуже дякую за екзотику! Я люблю такі ефектні речі, та ще підібрані з таким смаком. І Ліпка ж обі-цяла про театр написати (про Вас – взагалі), і про Іву і т. д. Коли ж це буде??

Я працюю, скільки можу. Величезну радість маю від ваших лис-тів. А чи у вас буде ялинка? В мене, на жаль не буде. Так хотілося б посидіти під ялинкою разом.

Чи Ви одержали першу партію фото?

12-го їду на тиждень до Львова у справах ріжних. Тепер уже хо-лоду не боюся, бо маю все тепле (і рукавички – якраз!). Да, я забула про шаль. Я давно мріяла про таку річ, і вона теж чудова! Тепер уже «нам не страшен сирый волк!..» А, до речі, в нас сьогодні цілий день іде сніг і мете так, що й з хати виходити не хочеться. Почалася справжня зима!

Тепер, Юзинько, Твій «пойнт» – таки й справді «пойнт»! Ти, пишучи про Плужника, посилаєш мене до Льоні Череватенка... Три ха-ха!

А я ж для того Череватенка саме й питаюся про Плужника?? Він іменно морочить мені голову із Плужником, бо хоче мати відо-мості якнайповніші. А ти, знаючи, посилаєш мене до нього?!.. так чи інакше – спасибі за те, що Ти довідався і написав.

Іше маю до Тебе запитання. Чи не зустрівач Ти коли такого художника (графіка) Роберта Лісовського? Це учень художника Нарбута. Якщо може, коли здибаєш, то попитай його, чи не пам'ятає він чого про Нарбута і напиши мені.

Щодо нашої любові, то совість мене не гризе!.. То вже хай Ліпка терпить. А їй і не страшно, бо — запізно і задалеко... А зрештою, «чем черт не шутит»... А чорти — вони часом дуже люблять жартувати... — В кожнім разі — не кидай мене!..

Ну, любі мої, будьте здорові й щасливі, мої рідні. Кінчаю листа, бо хочу відіслати Вам мою подяку до відїзду у Львів. Як приїду — напишу про все. Не забувайте мене і пишть про все-все. Цілую Вам обох міцно-преміцно, а Юзика «палко-палко, і навіть сладострасно»... цілую, вітаю, люблю.

Ваша Оряся.

* * *

Лист віз
В. Глухого



В. Глухий — 14. XII. 1967 року
Лист зі Львова:

Вітаю, Лесю!

Пишу буквально кілька слів. Обмаль часу. Варіант ставимо твій, хоч децо і відредагований. Редагував сам. У мене є ще один переклад, який був зроблений з російського на моє замовлення в університеті Б. Стельмахом (є такий цікавий хлопець). Правда, він зробив його, як кажуть, на ходу — за браком часу. Він мало чим різниться від твого, хоч деякі стильові ознаки кращі в ньому. Власне, йому вдалося у деяких місцях схопити, на мою думку, ту підкреслену педантичність польської мови. Але в основі переклад твій. Нашого остаточного сценічного варіанту вислати не можу зараз, бо всього два екземпляри у нас і потрібні в роботі. Переклад Стельмаха можу вислати, але зваж, що це єдиний екземпляр п'єси — рукописний. Тому прошу мені його повернути. Вистава намічається гарна. На афіші, як ти просив, значиться так: М. Куліш «Маклена Граса», сценічний варіант Л. Танюка і т. д.

*Малувато поздоровлень ти вислав. Будуть ображатись. За-
втра здача вистави. Прем'єра (якщо не закриють, особливо через
мене) 16, 17 грудня. Коли інші вистави, ще не знаю. В найближчий
час не намічено ще. Мабуть, бояться. Сандович у відпустці.*

Привіт Нелі.

З пошаною —

В. Глухий.

Привіт від Сергія, Богданів і всієї К⁰.

* * *

Здоров, Лесю!

*На цей раз, мабуть знову напишу небагато. Вистава нам вдала-
ся. В усякому разі, всім тим, на кого, власне, вона була розрахована.
Навіть начальство дуже задоволене (Куцєвол — перший секретар
обкому, Вітошинський — начальник управління культури). А голо-
вне, самі актори задоволені.*

*Було невеличке обговорення. Взяти участь Станіславський (ре-
жисер), Ю. Богдасьєвський і ще якийсь «естет» з УТТ.*

Говорили різне. Постараюсь викласти по порядку.

Станіславський:

*— Вистава приємно вразила. Добре, що нарешті відродили на
сцені Кулішеву драматургію. Оформлення прекрасне. Режисерський
задум добрий. До акторів є претензії. Из Зброжека сміються в тих
місяях, де в нього трагедія. Цього не повинно було б бути. Маклена
надто пластична і жіноча. Музикант (себто я) не має розвитку.
Старається комікувати. Костюм порваний і вимазаний у першій
дії в тих же місяях, що й в останній. Не вміє грати на дудці. Грає
завжди одну і ту ж саму фразу з Полонезу Шопена, в той час як він
повинен грати увесь полонез.*

*«Естет» з УТТ (пробач, не знаю його прізвища. Виступав з до-
зволу присутніх російською мовою):*

*— Если бы спросили у моего учителя его мнение о пьесе, он
бы сказал: «Товарищи, это же можно играть как у Шекспира». Актеры не
дотянулись до режиссерского замысла. Очень органично влились в
спектакль играющие на разных инструментах нищие, комментирующие
события, хотя тексты их песен не высокохудожественны. Музыкальное
оформление очень удачное.*

Маклену надо сделать старше по возрасту. Пусть ей будет не 13, а 15–16 лет. Это облегчит задачу актрисы.

Актёры играют не поляков, а откровенных хохлов. Не понимаю, зачем Зарембский ходит со стеклом. Ведь он для наездников.

Ю. Богдашевський:

– Вистава заслуговує на увагу. Режисерський задум сильніший за акторське виконання. Плохотнюк – провінційна актриса з поганим смаком. Погано одягнена. Найближчий до режисерського задуму і втілення артист Глухий, в ролі музиканта. Надзвичайно вдало знайдена роль музикантів-жебраків, що коментують з своїх позицій події. Допмагають розумінню вистави. Хоча музика скоріше італійська, ніж польська. Маклена не має героїчного голосу і тому слабенька.

І. Стешенко (з переказів):

– Жахлива мова. Мова не Кулішева. Дратують ці музиканти-жебраки. Грим у Падура надто молодий. І чому він грає на дудці, коли він мусить грати на італійському кістяному інструменті. Мало Шопена, повинен гратися увесь полонез. І т. д. В основному все дратує.

Н. Козачковська:

– Велике спасибі. Не можу зайти за куліси. Глухий нагадав дуже в своїй грі молодого Даміяна Івановича. Страшенно плакала в усіх його сценах.

Р. Іваничук:

– Чудова вистава. Молодці. Особливо Глухий. Надзвичайно сучасний. Блискуча удача.

Р. Лубківський:

– Прекрасно все. Вище всяких сподівань. Не дуже сподобалися Плохотнюк і Колесник. Поза тим все зроблено чудово і зі смаком.

Неборачок Ф. М. Браво!

Вігошинський Я. Д.:

– За останні роки в театрі чогось подібного не бачив і не сподівався.

Сандович Ф. П. Молодці!

Як бачиш, думки різні. Кожен дивиться і з своїх позицій і з «висоти» свого розуміння (чи нерозуміння) п'єси і вистави.

Моя думка така: Вистава вдалася. Музика хороша, сучасна (якраз взята за основу тематика польських фраєрських пісень). Відносно Ані — то мабуть десь і вірні претензії. Стек у руках Зарембського — річ цілком оправдана, бо якраз у ті часи польські фраєри дуже любили цей атрибут. Принаймні, 30% кавалерів носило їх. І взагалі вони завжди були мавпами і зараз є. Завжди мавпували те, що робилося на Заході і видавали це за своє зі штучною, фальшивою вихованістю і зарозумілістю. Але всі ці рецензенти не знають поляків без маски, коли вони стають звірами кровожадними. Вони їх знають лише по фальшивих парадах.

Що ж до мене, то майже жодного з цих зауважень прийняти не згоден, оскільки це речі принципові.

Молодий? А яка ж трагедія у людини і кого вона схвилює, коли їй 50 років? Зеніт слави коли був у Моцарта? У Пушкіна? У Лермонтова? У Шевченка? Та навіть зараз у О. Криси? Чи у С. Турчака? Чи у Р. Сімовича? Що на дудці? «Так, на дудці! На дудці! Чорт забори! На інструменті високого мистецтва я ніколи не гратиму панові Зарембовському!» І граю насмішливо, настирливо одну і ту ж фразу з Полонезу. Тільки «урочистий» вступ, а полонез... Ха-ха! Що рваний костюм на тому ж місці? Вибачте. Чоловік не знає, скільки фактичного часу тривають події. Мова не Кулішева? То чому ж вона досі сидить і не зробить перекладу такого, який би, на її думку, був гідним оригіналу? І взагалі, мені здається, що і Стешенко, і Станіславський живуть в такому полоні баченого колись, що іншого вони не здатні побачити і не хочуть. Це і добре, і, вибач, трохи загумінково.

Музичне оформлення мені здається дуже вдалим і таким, що вносить у виставу свіжість сьогоднішнього дня. Перегук минувшини з сьогочасним.

Однак даремно я це все пишу. Вартувало б тобі самому подивитися виставу. І, здається мені, вартувало б її побачити. Вона не бездоганна, але зроблена кров'ю, серцем і розумом. А на це плювати не варто.

Лесю! Тут ходять чутки, що ти начебто збираєшся писати щось проти Ефроса. Ми, власне, не знаємо, що саме, але вирішили порадити тобі не робити цього. Подумай. Адже ти його цим навряд чи зміниш, а собі зробиш дуже і дуже погану послугу. Ти добре знаєш, як молодь на Україні відноситься до Ефроса. Майже так, як і до тебе.

(Хоч, мабуть, у нього всесоюзний авторитет. І знаєш, що він не в особливій ласці. Як і ти).

То навіть тобі настроювати чи насторожувати тих людей, які в тебе хочуть вірити. І після цього, що ти можеш зробити, вони можуть насторожитись. Чи відкинутись.

Здається, що не варто цього робити. Подумай. Ми віримо, що на дурниці, чи, тим більше, підлості ти не здатен. Тому віримо в твою правоту. Але чи думають уже всі так – не знаємо. Подумай.

Привіт Нелі, дочці від Сергія (до речі, його Гіляровський уже здихався – послали Сергія зразу ж після прем'єри головним у наш ТЮЗ. Хай живе ... підлість).

Привіт від Б. Козака і від усіх учасників «Маклени».

З наступаючим Новим Роком. Творчих успіхів і радості, і натхнення.

Твій В. Глухий.

*Ж. Стешенко /
Курбас*

«Прапор» №12-1967

ІРИНА СТЕШЕНКО

ПРО НАВЧИТЕЛЯ І ДРУГА

...В театрі не сміє бути стоячої води.

Леся КУРБАС.



Восени цього року минуло 80 літ з дня народження народного артиста УРСР Леся Курбаса. З нагоди ювілейної дати друзі й сучасники Л. Курбаса взялися за пера, щоб розповісти про творчу працю видатного експериментатора в царині театрального мистецтва, про режисера, котрий прагнув створити новий, революційний український радянський театр.

Певна річ, на небитій дорозі невтомний шукач Л. Курбас зазнав і невдач та помилок, але вже тепер ясні його шляхетні прагнення митця й громадянина. І не тільки прагнення, а й здобутки. Має рацію молодший колега Л. Курбаса М. Станіславський: «У сучасних творчих шуканнях наших режисерів і акторів багатий досвід Курбаса не можна забувати, бо його творчі розвідки й надбання близькі і зрозумілі нашому часові. Недарма театральна молодь нині з такою жадібною цікавістю ставиться до кожної доброзичливої згадки, кожного неупередженого слова про Курбаса».

Олесь Гончар у доповіді на V з'їзді письменників України наголошував: «Гордість відчує кожен, хто неупереджено гляне на українську радянську культуру, широким поглядом охопить її з повноців'яття її літератури, з яскравим її малярством, музикою, з геніальною творчістю Бучми, Заньковецької, Курбаса...»

Спогади Ірини Стешенко, що їх друкуємо, позначені авторською інтерпретацією постаті Л. Курбаса, виразно забарвлені індивідуальним сприйманням мемуаристки. І це добре. Коли авторська індивідуальність не забарвлює розповіді про минуле, цінність такої розповіді невелика.

Коли замислюєшся над тим, що пробігало повз тебе протягом половини сторіччя радянської влади на Україні — в споміні твоїм устають люди й події, зринає в голові все-все яскраве й важливе, починає зіставлятися із сучасністю й оцінюється з пієтетом до славних сторінок минулого.

Серед діячів, що їхнє значення освітлено далеко не на всю широчінь, спогадується майстер українського театру, революційний новатор Лесь Курбас.

...Середовище, в якому минули моє дитинство та юність, немов підготувало мене до того, щоб зустріч із Лесею Курбасом і моя подальша робота з ним стали значною віхою в моєму житті, в моєму світогляді і ставленні до мистецтва.

Я зросла в оточенні родин Стешенків, Старицьких, Лисенків, Косачів, де любили, створювали й плекали український театр.

Леся Українка, друг моїх рідних, уперше читала свого «Камінного господаря» при нашій столі.

Для українського театру перекладали п'єси — моя тітка, письменниця Людмила Старицька-Черняхівська, моя мати й моя двоюрідна сестра.

Друга тітка моя, акторка Марія Старицька, була засновниця драматичного відділу в музично-драматичній школі Миколи Лисенка.

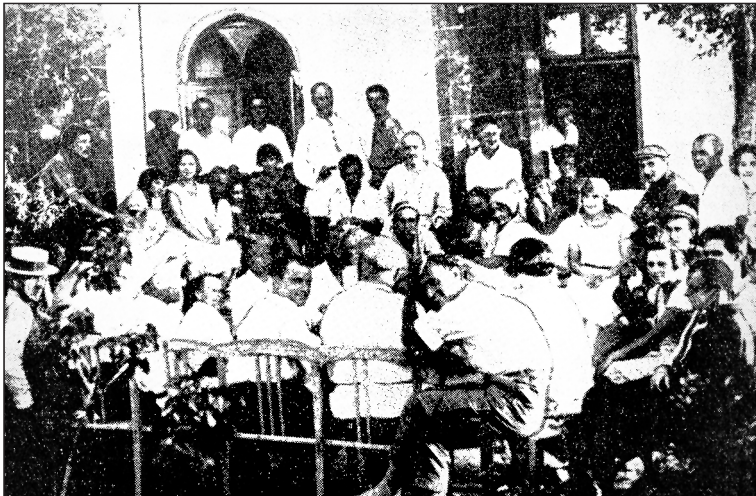
Натурально, що й мене заповнив театр, і я мріяла про театральну діяльність.

Напередодні Великої Жовтневої революції українська інтелігенція вже почувала, що побутовий театр Миколи Садовського зрештою вижив свій вік, що поступ української революційної культури вимагає створення нового театру й нового репертуару.

За переломний період в еволюції українського театру можна вважати постанову драми Лесі Українки «Камінний господар», що її здійснили Марія Старицька та Григорій Матковський у театрі Миколи Садовського.

Микола Карпович був спершу проти того заміру з різних міркувань, але зрештою таки пощастило його переконати, і вистава відбулася.

З цієї вистави й починається моя, сказати б, «активна» робота на широкому полі театрального мистецтва. Мені, дівчинці, було доручено зробити бутафорський реквізит: «декрет від короля» та «папську буллу» тощо.



1918-го року музично-драматичну школу імені Миколи Лисенка перейменовано на Театральний інститут його ж імені, до якого я вступила.

Викладачі інституту, зокрема Олександр Загаров, не мали таланту експериментаторів, отже не могли розпочати нову сторінку в історії українського театру. Вони передавали нам, учням, досвід, набутий у традиційних театрах.

З групою випускників інституту вступила до першого драматичного театру ім. Т. Шевченка (у Києві), що нас, молодь, яка шукала нових шляхів у мистецтві, не задовольняв. А тому чутки, що ширилися про Леся Курбаса, схвилювали невимовно. Після його постанови власної інсценізації поеми Шевченка «Гайдамаки» (березень 1920 року, Київ) ми повірили, що Курбас саме та людина, яка може створити театр справді новий і революційний, театр — вільний від традицій «малоросійського» поганого смаку та від традицій театру, що повторює вже перейдені етапи.

Я бачила Курбаса на сцені і в ролі Хлестакова, і в ролі царя Едіпа, і в багатьох інших. Без гриму я побачила його під час режисерської роботи над постановою поеми «Гайдамаки» в Київському оперовому театрі.

Його яскрава індивідуальність полонила відразу. Він не був красномовний, не робив ефектних рухів, але був раз у раз якийсь піднесений і натхненний. Часом він говорив кострубато, з паузами, але сказане вражало чимось важливим і надзвичайно виразним. Все те, що є вершиною акторської майстерності, Курбас умів дати зрозуміти авторові й допомогти йому знайти образ та донести до глядача.

Мене з Курбасом не знайомили. Вийшло так, немов ми вже давно знайомі. Він знав мого батька, тіток, коли-не-коли бував у нашій господі, і з перших наших зустрічей до останніх днів роботи з ним я відчувала ту особливу теплоту, з якою він ставився до старшої української інтелігенції.

Десять років роботи в театрі з Курбасом стали для мене основою школою мистецтва, і я непохитно певна, що відчуті глибини Шекспіра, зробити спробу перекласти геніальні його твори для українського театру я змогла тільки після того, як Курбас відкрив перед нами всю красу театрального діяння, навчив розуміти й відчувати звуковий та просторовий ритм.

Заснувавши «Мистецьке Об'єднання Березіль» (МОБ), Курбас розумів театр як інтенсивну, динамічну цілеспрямованість, ставився до ансамблю, як до оркестрової маси, що дає необмежені можливості у викладі та перетворенні драматургічного матеріалу. Він вимагав, щоб артист знався на музиці, бодай у головних рисах. Березільці слухали лекції композитора Буцького, вміли читати оркестрову партитуру. Курбас навчав своїх вихованців, готував їх до віртуозної майстерності актора, що відчуває ритм та поліфонію постанови, музичну композицію спектаклю.

Саме ті вистави, що були «симфонічні», що їх надихнув своїм генієм режисер, вписано до історії театру, як незабутні й непотьмарені взірці справжнього мистецтва.

Кожна Курбасова постава висувала, а часто-густо й розв'язувала, проблему, відбивала в собі ознаки свого часу з усіма його запитами й пориваннями до високої мети, шукала контакту з глядачами.

Такі постанови, як «Гайдамаки», «Газ», «Джиммі Гігінс», «Макбет», «Золоте черевко», «Пролог», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Диктатура», «Маклена Грасса» здійснив він із найбільшою скрупульозною обдуманістю кожної деталі.

Метафоризм, притаманний Курбасові, був йому конче потрібний, щоб донести глядачеві складну для розуміння, внутрішню, підтекстову дію, знайти цій дії образний, ритмічний, звуковий або просторовий вияв.

У «Гайдамаках» – епічна піднесеність звеличувалася гарячим палом та чистотою Шевченківського слова.

– Говоріть широко, як безмежне поле... Слово спочатку співає в вас, а потім злітає з уст, і летить понад тим розлогим полем у далечинь... – казав мені Курбас, працюючи зі мною над «Другим Словом».

Уся постава «Гайдамаків» була підпорядкована силі звукового ритму, що рухала дію тоді, як виставу «Газ» було розв'язано в плані ритмічної дії рухів, що розгорталася перед глядачем.

У «Джиммі Гігінсі» Курбас синтезує обидві лінії цих пошуків.

Подібно до того, як Курбас змушений був створювати потрібну йому сучасну драматургію, так створював він і акторів нового театру.

Пригадую, як народилася вистава «Джіммі Гігінс».
Осінь, 1923-ій рік.

Одного чудового дня вивішується в «Березолі» таке оголошення:

«ДЖІММІ ГІГІНС»

Європейсько-американський концерт:

Англія – В. Василько-Міляїв

Америка – П. Долина

Німеччина – Ів. Мар'яненко

Франція – Л. Гаккебуш

Росія – С. Бондарчук

Сербія – Н. Карпенко

Бельгія – Ор. Стешенко.»

Завтра, мовляв, проба. Мати при собі папір та олівець.
Все.

Що таке? Який концерт?

Ніхто нічого не тямить.

І от наступного дня збираємося ми, вищезгадані виконавці, й чекаємо, що ж воно буде.

Посідали довкола круглого столу та й ждемо...

А Курбас палить цигарку за цигаркою і ходить мовчки туди й сюди по кімнаті.

Довга пауза. Ми мовчимо, як зачаровані.

Нарешті, Курбас каже приблизно таке:

– Ну, товариші, пишіть. Ти, Васю (це до Василька), маєш перші слова. Записуй: «Тут говорить Англія!» – Іване Олександровичу, прошу, Ваш текст: «Тут німецька біржа!» – Васю, – тепер твоє: «Чи діждемось від вас, нарешті, прийняття наших пропозицій?» – Іване Олександровичу: «Чи діждемось від вас, нарешті, прийняття наших пропозицій?..» – та й покотилося...

Отак, диктуючи кожному з виконавців майбутньої вистави його текст, Курбас записав першу сцену своєї інсценізації.

Друга сцена – Джіммі та Ліззі – творилася так само.

Всю свою п'єсу Курбас продиктував нам, виконавцям, з голови, не маючи при собі жодних нотаток, нічого записаного на папері.

А по тому було зведено всі сцени, й таким робом постала його інсценізація, в якій уже не змінювалося нічого.

Далі – він почав працювати над майбутньою виставою.

Першу сцену Курбас розв'язував як розмову держав по телеграфу. Навчав нас чогось, схожого до азбуки Морзе, тобто свої репліки держави вистукували кілочками по бильцях станків (що на них кожен з нас стояв) і водночас виголошували свій текст. Сцена завершувалася собачим гарчанням: держави гавкали одна на одну, не поладнавши.

Темно. Починалася війна.

Вистава, очевидно, була в Курбаса внутрішньо цілком готова й народжувалася дуже швидко в акторському матеріалі.

Багато працював Курбас із Бучмою та Гірняком, що грали чергою Джіммі.

Мені здається, що та робота над Джіммі була для Бучми поворотним пунктом у його акторській майстерності. Курбас працював із Бучмою дуже завзято, передаючи йому все, що тільки може дати акторові видатний режисер і педагог. І треба правду сказати, що Бучма слухався Курбаса з півслова і брав від свого навчителя все, що було в його змозі. Бронек (Бучма) і жив на той час у Курбаса, і цілком був під його впливом.

Вважаю, що разом із новим театральним напрямком, що його запровадив на Україні Лесь Курбас, народився і Бучма як актор, і далі вже пішов непроторованим шляхом, творячи розмаїті образи, спочатку під Курбасовим керівництвом, а згодом і самостійно.

Всі хвалили-вихваляли персонально Бучму та інших виконавців, забуваючи, що за всіма нами завжди стояла могутня, але глядачеві незрима, постать Курбаса.

Те, що застосовується тепер у французькому театрі Жана Вилара, Курбас робив ще в 24 – 25-му роках. Глядачам роздавалося анкети, обдумувалося, вивчалося реакції глядної зали. Курбас творив для народу; всю працю клав на те, щоб виставу зрозуміли, щоб її сприйняли, щоб вистава не була пустою розвагою, а примушувала глядача думати, зіставляти. В тогочасних статтях Курбас підкреслював, що функція революційного театру – агітувати і пропагувати ідеї гуманізму – найважливіша функція. «...Мистецтво театру «Березіль» тільки метод для пропаганди, перш за

все, громадських і культурних устремлінь, дельта яких – комуністична культура, а засіб вічно мінливий» (Л. Курбас, «Барикади театру», № 1).

Розвиток культури – це рух прогресивний, і цим шляхом не можна йти з вантажем старих ветхих фраз.

Уся Курбасова робота випереджала свою добу. Те, що він знайшов за двадцятих-тридцятих років, повторено за п'ятдесятих-шістдесятих і розцінено, як новаторство. Приміром, іще до того, як з'явилася драматургія Міллера, Курбас у «Джиммі Гіггінсі» розкриває глядачеві підсвідомий, складний внутрішній світ людини, зміщає час.

Курбас мав чарівний хист видобувати з актора те, про що той сам не мав жоднісінького уявлення. спрямовуючи актора в потрібному ритмові (адже ж актор за дефініцією Курбаса, це – «людина, що вміє тривати в наміченому уявою ритмові...»), Курбас наштовхував його на потрібний образ, але ніколи ні до чого актора не силував. Розтлумачуючи й показуючи виконавцеві, що саме тут віддати, Курбас завше додавав: «...щось такого... мабуть, отак... чи не спробувати?», тощо.

Прагнучи лаконічної виразності театральної дії, Курбас озброює березільців методом «перетворення», вмінням віднаходити яскраві, стислі мистецькі знаки, що викликають у глядача уявлення про ціле явище. До такої форми виразу дійшов тепер багато хто з майстрів театру, кіно, естради, балету. І нині це не зветься формалізмом.

Майже вся Курбасова творчість була реалістичною: «Гайдамаки», «Джиммі Гіггінс», «Народний Малахій», «Пролог» – вистави про людей, для людей. У цих виставах образ людини, її дії, характер, емоції тощо – режисер трактує, як головну, провідну тему.

Після відновлення «Гайдамаків» Курбас удруге поставив Шекспірового «Макбета» на українській сцені.

Я грала одну з відьом, що мала легко, як пір'інка, одним махом вискакувати з долу на півтораметровий станок і звідтам виголошувати низьким гучним голосом пророкування, які повинні були запалити в Макбеті цілу пожежу честолюбства.

Тільки в дозрілому віці, присвятивши багато років перекладам Шекспірових п'єс, вдумавшись та вчитавшись у Шекспіра, я збагнула талановитий задум Курбаса поставити «Макбета» в зо-

внішній умовній традиційності англійського театру часів королеви Єлизавети. Це різко контрастувало з величезним змістом, що його режисер-постановник підкреслював усіма барвами театральних жанрів – від трагедії до буфонати.

Тим часом інші режисери працювали над черговими поставами.

До речі зауважити, що Курбас обов'язково переглядав і випускав роботи своїх учнів – молодих режисерів, але до обсади їхньої ніколи не втручався і нікого з виконавців їм не нав'язував. Тут кожен з них мав собі волю.

Проте часто-густо траплялися й такі випадки, коли тижнів за два до прем'єри Курбас приходив на пробу, переглядав її і вносив кардинальні зміни в роботи своїх учнів.

Оскільки мистецтво театру «Березіль» було «тільки метод для пропаганди, перш за все, громадських і культурних устремлінь...», як писав Курбас, то він дбайливо плекав щонайменший паросток того культурного устремління в усіх нас і в кожному зокрема.

Щодо мене – Курбас виявляв надзвичайну увагу й пильнування, бо вважав, що, за родинною традицією, і я сполучатиму мистецтво сцени з мистецтвом літератури.

Ще в двадцятих роках я переклала кілька комедій з Мольєра для Першого драматичного театру ім. Шевченка в Києві. Ставили ті комедії режисери О.М. Смирнов та О. Іскандер, а замовив мені й редагував ті переклади Павло Тичина, що був на той час на посаді завліта в нашому театрі.

1929-го року, коли «Березіль» уже був у Харкові, видавництво «Рух» запланувало видати збірку Мольєрових комедій у моєму перекладі.

Отож, відігравши якусь чергову роль у виставі в театрі, я працювала ночами над текстами, готуючи їх до друку. І щоночі хтось обережно стукав до моїх дверей, але ж на моє: «Прошу!» ніхто до кімнати не заходив. Тільки двері тихесенько прочинялися і чиясь таємнича рука простягала мені шоколадку.

То був Курбас.

Це в такий спосіб Курбас «підсолоджував» мені нічну літературну роботу.

В сезоні 1927-28 рр. до Радянського Союзу приїхав Анрі Барбюс і завітав також до Харкова (тодішньої столиці України), а відтак і на виставу театру «Березіль».

Саме грали ми «Яблуневий полон» Івана Дніпровського.

По другій дії, в антракті, всіх нас покликано на сцену, – Барбюс мав сказати до присутніх кілька привітальних слів.

А що я була в гримі та в театральному костюмі, то ховалася поза спинами товаришів, аби не було мене видко.

Раптом підходить до мене Саша Савицький (був у нас такий чудовий помреж – маг і чарівник поза лаштунками) та й каже схвильовано:

– Іди мерщій, тебе Лесь Степанович кличе.

Я підійшла. Курбас подивився мені в вічі пильно, настійливо, лагідно й прошепотів:

– Орисю, треба негайно все це перекласти...

Я зрозуміла, чого він хотів.

Коло Барбюса стояв офіційний його перекладач, що мав переказати глядачам Барбюсові слова, тільки-но той скінчить свою промову.

Курбасові йшлося про те, щоб акторка його театру, яка сама грає у виставі і аж ніяк не готувалася до непередбаченого виступу, змогла вийти на передкін і перекласти експромтом те, що говорив французькою мовою Анрі Барбюс.

Роздумувати я не мала часу.

Переступити Курбасову волю – я не могла.

В хвилюванні й тривозі, з якими я дослухалася до французьких слів, що їх виголошував Барбюс, я весь час відчувала на собі Курбасовий погляд, що додавав мені відваги. Цей погляд вів мене, направляв мене, і я легко знайшла потрібні українські слова для перекладу, переповідаючи глядачам Барбюсову промову.

За лаштунками Курбас поцілував мене рвійно. Навчитель повірив у мене і був мені вдячний уже за те, що він у мені виховав.

Думки Курбасові сягали широко, – він думав про можливі гастрольні подорожі нашого театру за кордон.

Він мріяв показати світові велику майстерність театральної Радянської України, він був гордий патріот своєї Батьківщини, що прагнув створити немеркнучі мистецькі твори і вписати їх у золоту книгу історії.

* * *



Лист від Й. Гірняка
15 листопада 1967 р.

Лист від Й. Г.
вiд 15.11.67

Моя Дорога Любко — Орісю!

Сьогодні раннім-ранком отримали Твойого листа з дня 6.ІІ, який бальзамом розлився по наших душах, і нарешті заспокоїв мислі та нерви. За час нав'язування контакту ми так привикли до регулярного руху пошти, що той перерив, який трапився — почав штовхати нас у чорну меланхолію. Слава всім Аллахам світу, що чорні думи розвіялись по американських преріях з моментом прибуття письма.

Вчора отримали бандеролію з «Пригодами Гаклберрі Фінна» і «Ранком» і з чудовою статтею Неллі Корнієнко: «Істина була його пристрасною». Серце радіє, коли читаєш писання таких авторів. Дай боже такій молоді — щасливого віку! Тепер з насолодою гризу Твій переклад Марка Твена. Я вже писав, яку радість принесли мені Твої — Шекспіри та Егмонт, а ось мова твоя у Твена — це шедевр! Відкіля це в тебе береться?.. Молодчина Ти, моя Любонько! Крім бандеролі, Софійка передала мені список авторів, які мають виповнити книгу про Леся, і завваги до кожного з них. Вона переказує тобі свій щирий привіт, і з приємністю згадає хвилини, перебуті з Тобою. Віра Вовк також вітає Тебе і бажає всяких благ.

Нарешті розшукав я адресу Соніної Владзі. Правда, пані Гузарова із Детройта вже два роки не має вістей від неї, але твердить, що Владзя була у переписці з мамою. На всякий випадок, адресу подаю у П. Скріптумі.

За кілька днів подам Тобі ближші відомості про драматичну творчість Євгена Плужника. Про це авторитетно зможе поінформувати його дружина, яку постараясь відвідати. Я про н'єси його не чував і не пригадую його тісніших контактів з Лесем по лінії драматургії.

Несамовиту Пашуню постараяємось втихомирити, бо ті книжки, за якими вона розбивається, копійки не вартують, і «вообще» на тому хай поставить хрест, і не морочить голови ні собі ні людям. А Ти, Голубонько, не засмічуй собі хати цим хламом, і викидай

його в «гарбич». Почвертований портрет 30-тилітньої давности, роботи Миколая Михайлова, відомого свого часу московського маляра, який в часи культівського свавілля оформлював мої постановки на «Крайнем Севере» в «Чібію». Не завдавай собі клопоту з реставрацією, якщо це заважає Тобі, хай так лежить до відповідного моменту чи нагоди, а там буде видно. Петрицький в Харкові, перед евакуацією, розлютившись на домкома, який післав Ларису Мик. на копання окопів, у притаманному йому афекті порізав всі полотна, які в той час були в хаті. Між іншими і мій портрет. Кілька днів перед тією подією він давав мені це полотно, але тоді годі було з ним возитися. Недавно я роздобув фото цього портрету, перезняте із сторінок журналу «Життя і революція». Це, здається, одинокий слід цієї роботи темпераментного Анатолія. Якщо побачиш Ларису М., вітай її від нашого імені. Чув я, що їхній синок, теж Анатолій, має бути цікавим кінооператором?

19 листопада.

Люба моя Орисенько, як бачиш, трапився «казус»: не скінчивши письма, я зляг у ліжку, де пролежав чотири дні «з ангіною», як наш Нан-кі Фу з Мікадо. За той час напіло Твоє друге письмо, яке робить багато справ, що були викликані поштовою плутаниною, неактуальними, і закінчення цього мого письма буде з іншої бочки.

Надзвичайно приємна вістка, що молода пара, Танюк і Корнієнко – Твої приятелі. Передавай їм мій щирий привіт і побажай їм успіхів. Коли живеш у дружбі з такими молодими людьми, то життя варте того, щоби за нього боротися.

Курбасова експлікація монументалізму в «Гайдамаках» записана рукою Ва(силь)ка, як і вся інсценізація, що зберігається Ліпою. Він же тоді був лаборантом, і його завданням було нести запис. Прочитавши у «Фрагментах режисури» його оригінальні «коректури», я своїм очам не повірив, як можна скотитись в таке bagno «нарцисизму». І це після 50-ліття Курбасової революції у театрі?!

З нашим ремонтом, то Ти маєш повну рацію... Цього «то навіть ідіот не витримав би, а не тільки я», як казав дядько Тарас. Тут вже Ліпа мене доконала. Не допомогло те, що я її не допускав у свою кімнату на вистріл гармати. Все одно баба на своєму поставить. Я вже її п'яною напував, «Милость мира» співав, курку

печену до хати приносив... а потім плюнув — тиждень не говорив до неї, цілими днями до хати не заходив, харчувався бог знає де і чим... А вона клята — хоч би хни!!! Тепер користає з того, що я хворий — змовляється поза моїми плечима з моїми колишніми друзями, київськими художниками і планує з ними на мене наскок з фарбами та обоями. Боюсь, що загонить мене на той світ. І можу так пропасти ні за цапову душу! Ти думаєш, що, може, допомогли Твої ремінісценції про ремонт і клопоти з тим лихом зв'язані! Шкода кожного слова на цю тему. Вона як скала тверда! Коли б не мої гріхи... полетів би до Тебе запити горе! Та ба!.. Все одно мушу терпіти, дивитись, як вона обтирає, підтирає кожну дрібничку в себе в кімнаті, в кухні з такою акуратністю та впертістю, що вся хата ходором ходить. А завзятість її Ти ж знаєш! Я досі пам'ятаю, як Ти з нею сперечалась про доцільність обшкребування та обмивання міног, полоскання рижу. Тут, правда, міног нема, але чистеньку і піджарену гречану крупу Ліпа й тут полоще в десяти водах. Тепер уяви собі, що робиться з тисячами порцелянових фігурок, книжок, альбомів, папок, з цілого світа — сувенірів, ба, навіть мою концтабірною посудом та подібними реліквіями. Одне слово: «з ума сойїт!» Це єдине щастя, що я хоч на старість Тебе знайшов і маю перед ким поплакати у жилетку. О, за це Тобі велике спасибі — моя Ти осіння Любове!

Нарешті прийшов І-й том Історії Українського Театру, який кінчається Молодим Театром. От де вже видно руки відданих учнів Курбаса: Бондарчука та Василька. Боже-Боже, до чого людина може дійти у своїй ницості... а все тільки для того, щоби про себе самому наговорити три торби січки. Із сторінок тої т.з. історії видно ж, чіми матеріялами користувались автори. Бачиш: вже в Молодому Театрі вони вели війну з Курбасовими гріхами, які таким буйним квітом розцвітись згодом у «Березолі!» А того, що ще тоді Курбас запліднив весь український театр животворящою кров'ю відродження — то ні сліду. Невдаха Стьопя Бонд(арчук) (його ж пальці найбільш вилазять) намагається надягнути на себе шкуру ідеолога М.Т. А що ж він зробив за 50 років після М.Т-тру?.. Гірко стає на душі, коли читаєш такі історії. Невже там така правда про кожний театр зокрема?

Вибач мені, дорогенька Орисенько, що я такий недогадливий; я ж давно повинен був вислати Тобі добре перо. От і бачиш, який

з мене кавалер, а ще й в любовники пхається!.. Днями Ліна висилає посилку, де й буде інструмент Твого чудового ремесла. Я б послав окремою посилочкою, але боюсь, що Тобі доведеться на пошти мито доплачувати, а через посилочне б'юро тут оплачуються всякі мита, і тим не турбується адресатів. Всю посилку вишлемо повітряною поштою, то й довго на перо не доведеться чекати.

Боюсь знову говорити Тобі про свої почування до Тебе, щоби моя любов не стала надойдливою, а все ж повір мені, що дуже тужу за Тобою! А Ліна хай привикає, їй не первина!!! А на ознаку правдивості моїх слів, —

обоє цілуємо Тебе дуже й дуже крепко —
так, щоб аж кості затріщали!!!

Твої —

Юско і Ліна

P.S. Адреса Владзі: Lala Jerrold 22 Broadwai Terrace New. York. MO. NY.

15 грудня —

16 грудня

Пола
Скофілда

На Пола Скофілда в «Макбеті» не потрапив, не вийшло навіть у мене, закрутило. Тому знахідкою стали дві публікації — сьогодні в «Сов. культуре» — «Макбет и Скофилд», а позавчора в цій же газеті — Бояджиев — «Цена пролитой крови».

«... Мы встретились с Полом Скофилдом после того, как он три раза играл Макбета на протяжении сорока восьми часов.

— Я чувствую себя неважно, — сказал он. — Перед отъездом Лоренс Оливье не советовал мне играть два спектакля в один день. И все же я не послушался. Мы слишком мало были в Москве, а я очень люблю московскую публику. Это самая лучшая публика в мире (не сочтите мои слова за комплимент, я говорю это совершенно искренне). И когда меня попросили, я решил, что должен сыграть. Так или иначе я рад, что все прошло хорошо.

Двенадцать лет мы знаем Пола Скофілда, двенадцать самых плодотворных лет его творчества. Гамлет — Король Лир — Томас Мор. Эти знакомые всем образы принесли артисту славу и место на англійском театральном Олимпе рядом с Гилгудом и Оливье. Всю жизнь он играл Шекспіра, і сейчас трудно представить себе

шекспировскую роль, которая была бы ему не по силам... даже роль Макбета.

Английские критики считают, что до сих пор роль Макбета полностью не удалась никому, актеры же относятся к Макбету с предубеждением, граничащим с суеверным страхом. Например, не принято произносить строки «Макбета» за кулисами — это, говорят, приносит несчастье.

— Да, в Макбете есть что-то непостижимое. Как бы это объяснить? Ведь он действительно страшный человек. Играя правдиво, нельзя вызвать к нему симпатию, ни в коем случае — разве это жалость? Зритель не может сказать: «Бедняга, ты совершил ошибку, и мне жаль тебя. Не хотел бы я оказаться в твоей шкуре». Никому просто не придет в голову поставить себя на его место. Это невозможно представить. Правда и то, что во второй половине пьесы образ как бы теряет силу, потому что Макбет теряет сердце. И вот главная трудность заключается в том, чтобы зритель увидел, почувствовал, понял, как человек теряет сердце.

— Как вы этого добиваетесь? С чего вы начинали работу над ролью?

— Прежде всего с текста. Каждый раз, когда я произношу шекспировские строки, я нахожу в них новый смысл. Прочитав текст, я не пытаюсь сразу запомнить его, я хочу, чтобы слова и мысли героя стали моими словами и мыслями, а это достигается в процессе работы с партнерами по сцене. Поэтому на первые репетиции я прихожу обычно (да простит меня режиссер), не выучив наизусть всей роли.

Шекспир писал о людях, и глубина его понимания человека беспредельна. Об этом каждый раз думаешь, работая над шекспировскими образами, в том числе над образом Макбета. С годами, конечно, жизненный опыт становится больше — помогает знание людей, а также опыт исполнения современных ролей. Я абсолютно убежден, что любому актеру необходимо переключаться с шекспировских ролей на современные, ибо работа над пьесой о современной жизни расширяет художественное восприятие, рождает новые ассоциации, новые идеи, которые впоследствии будут нужны при создании шекспировского характера.

Вместе с тем для исполнения ролей в современных пьесах мне всегда помогает школа Шекспира. Актеру, не игравшему шекспировских ролей, очень трудно широко показать образ современника, ему просто-напросто нехватит актерской техники.

– Между прочим, советский критик Юзовский однажды заметил, что английские актеры играют Шекспира по-чеховски...

– Надо сказать, что Чехов и русский театр XX века оказали большое влияние на английский театр в постановках как классических, так и современных пьес. Большинство моих сверстников воспитано на традициях Станиславского и Немировича-Данченко. Наши лучшие преподаватели, такие, как, например, Мишель Сан-Дени, учили нас актерскому мастерству, основываясь на методике, разработанной Станиславским. Мне кажется, что влияние русского театра гораздо больше, чем мы сами подчас это понимаем.

– Вы сыграли немало ролей русской драматургии...

– Последняя моя роль – Хлестаков. Я получал наслаждение, играя этого уморительного хвастуна. Его притворство просто великолепно. Это настоящая шутка, истинная комедия... Но, конечно, из русской драматургии я больше всего играл Чехова. Вершинин, Треплев. Мечтаю сыграть дядю Ваню. Правда, режиссер может сказать, что мне, например, больше подойдет роль Астрова, – актер не всегда может судить объективно о своих возможностях.

– Но вы, кажется, сами собираетесь стать режиссером?

– Да, я думаю об этом, как только наступит такой момент, когда я не буду целиком поглощен актерской работой.

– Мы помним, что в прошлой нашей беседе, четыре года назад, вы говорили, что мечтаете поставить Шекспира в Москве.

– Да. Я, конечно, с радостью принял бы такое предложение. Но боюсь навязывать москвичам режиссерский дебют, – улыбается Скофилд, – надо сначала приобрести некоторый опыт у себя дома. Я хотел бы поставить пьесу о современной жизни типа пьес Пинтера, Уэскера или Осборна.

– А что вы думаете о документальных пьесах, или, как их иначе называют, «театре факта», где действием являются конкретные

события прошлого или настоящего? «Дело Оппенгеймера», например?

— *Это весьма интересная форма. И для актера в том числе. Кстати, наш театр собирался ставить «Дело Оппенгеймера», но мы не получили разрешение на постановку. Если не ошибаюсь, против был сам Оппенгеймер.*

— На сцене Королевского Шекспировского театра недавно шел спектакль «US». Как вы относитесь к таким постановкам?

— *Это был прямой протест против войны во Вьетнаме, и, конечно, я целиком поддерживаю такой протест. Хотя как актер я не придерживаюсь какой-то определенной политической позиции. Но никто, по-моему, не может оставаться равнодушным, когда видит на сцене страдания людей и чувствует ответственность за эти страдания.*

Трудно вообразить Пола Скофилда вне театра. И все же мы попытаемся представить себе, чем он может быть занят вне сцены. Перед нами живой человек, предельно обаятельный, даже, может быть, слегка застенчивый. Нет, скорее добрый. Вернее, рассеянный, — вышел на московский мороз без шапки и перчаток (забыл их где-то). И, наверное, он очень любит детей. Так оно и есть.

— *Я живу в Сассексе, на юге Англии, в сельской местности, — рассказывает Скофилд. — Дома нам никогда не скучно! Например, дочь развлекается верховой ездой, и часто я составляю ей компанию. Вообще, наши дни заполнены до отказа. В свободное время много читаю, пишу письма, хотя, признаюсь, не люблю этого, но все равно пишу с помощью жены. И, конечно, разговариваю; о многом говорим с сыном и дочерью.*

— И находите общий язык?

— *Да. Правда, мой сын более образован, чем я. Он окончил Оксфордский университет и готовится стать преподавателем английской литературы. Дети относятся ко мне скептически, с юмором. Мы вместе взрослеем. И мне кажется, что если бы даже я не был отцом, я все равно интересовался бы молодежью и ее проблемами. С годами, по-моему, человек не забывает того, что приобрел в детстве. По крайней мере со мной этого не произошло.*

Якщо мені доведеться подати колись у відставку, писатиму книгу про Шекспіра. Україну просто необхідно **провести крізь Шекспіра**, Україна має знати все про Шекспіра та його оточення, і не лише твори, не лише тексти – знати «людей Шекспіра» всіх часів і народів; головне – ж навчитись **переживати** життя, як це є у Шекспіра. Мої шекспірівські теки повняться: але там, на жаль, мало України.

Скофілда я бачив у Лірі й у Гамлеті.

P.S. Офіційно – в папері для Управління Культури – сьогодні прем'єра «Світу без мене». Своєрідна «проба пера» (заборонять чи ні). **Не заборонили**. Але ми не зіграли – дали заміну. Проте сигнал добрий; актори упевнились, що працюють не марно.

**Неділя,
17 грудня**

Відступати нікуди, позаду Москва, цього разу театральна; але не менш войовнича. Табір прихильників «Світу без мене» взяв гору, прем'єру призначено **через тиждень**, 25-го грудня; буде перед тим один перегляд на публіці і **дого** – задача управлінню культури. Є чутки, що управління «вмило руки» і не встромлятиме свого буратінового носа в мої горшки. Порада мені – не здіймати галасу, навіть якщо трапляться якісь незначні прикрощі. А якщо – значні?

Дивилась одну з проб Нелля, у захваті від чудових акторів і від Давида Боровського; помітила кілька «дірок» у п'єсі, дещо, на її думку, розмазане по стінках глека, радить зробити енергійніший фінал другої дії (тепер все-таки буде три дії). Власне, третя дія – майже символічний епілог, квінтесенція сумнівів, «смертю смерть подолав...»

Пилипчук ретельно виконує «всю програму»; послідовний і впертий галичанин, добре знає театр Західної України, проте з тих, котрі «не хочуть сваритися»; спостерігаю за питомими галичанами формулу самозбереження, дипломатії. Наддніпрянець схильний до спонтанних «вибухів», за амплуа він – «герой»; галичанин часто-густо за амплуа «резонер». Авжеж, галичанин на галичанина не схожий, є Брилинський чи Геляс, вибухові й спонтанні, а є

наддніпрянський Романицький, резонер з резонерів і мудрець; але галичанство – особливий світ, там добре попрацювала церква, дбаючи про мову, культуру, звичаї, – чого менше було на Наддніпрянщині, де церкву «злили» й вона лише у глибокому підпіллі однаків була українською.

Пилипчук наполегливо розробляє малозоране поле і бере чималі гектари. Трохи це в нього без відкрить і злетів, без нових ідей, – але як архівник, як музейник і дослідник він має добру перспективу. Не сказав би, щоб він добре ставився до Кузякіної, хоч відвертий антийосипенківець і скептичний стосовно Бобошка.

Мали з ним розмову про рецензію Блока. Поки що на Українському театральному Олімпі намагаються на неї не реагувати; та, судячи з усього, зміни будуть.

Якби ж то!

Між іншим, саме Ростик підкинув мені Медведика з Тернопільщини, такого ж, як він, ретельного дослідника **краю!** Без таких подвижників Галичина немислима. Голос крові і голос землі.

Кілька підсумкових спостережень – кінець року ж...

Ставити те, що я вважаю за потрібне (першорядне, найважливіше), стає все проблематичніше. Та й друкувати, якщо пішло на відвертість. За ці два-три роки фізіономія «нової доби», яку дехто вже встиг охрестити «епохою розвитку соціалізма», остаточно одержала чіткі обриси. Розвинутими в першу чергу стали соціальна безвідповідальність, аморалізм, корупція верхів – і масове «затухання» ініціативи низу. На зміну сталінським фанатикам приходять постхрущовські циніки. Поки що помірковані, готові продатися, зупинка лише в ціні (амбітні!). Але як не вони, то їхні послідовники й діти – неодмінно (продадуться).

Впадає в око і нове явище. Я про зрощування старих ідеологічних інститутів – з інститутами вчорашніх лібералів, які, «к тридцати годам перебежась», починають стриміти до реальної чиновної влади. Але вони остаточно

для себе не вирішили, на що ставити: на лібералізм – чи на сталінізм. Інтуїція підказує їм, що лібералізмом ситий не будеш, але й до 37-го року душа їм не лежить, страшно (авжеж, і за себе!). Отож вони намацують щось третє. І в цьому «третьому» – гуманітарія, філософія, культура, Окуджава, Таганка ет цетера – «заважає». Треба їх «приручити», вгамувати – під гаслами «свободи слова», «хай розквітають усі квіти» абощо. Вони краще знають, як виривати «будяки» шістдесятництва, бо самі бавилися в це раніше, і небезуспішно. Тому їх і помітили – тому й прийняли «в лоно». Через те вони багато небезпечніші, ніж старі фанатики. Там усе як на долоні. А тут цілком нова кінострічка, з використанням найновіших технологій, з цитуванням Брехта, Сартра, часом навіть Бердяєва...

Заскочений братами Медведєвими. Вони що, справді вірять у модернізацію марксизму? В ілюзію підфарбування старих полотен? Чи за цим стоїть щось інше, з того ряду, про який я сказав кількома рядками вище?

Зуд викорінення інакомислення поступово стає загальнодержавним. Раніше це все-таки можна було списувати на **рівень культури** певного Ікса, а сьогодні вже більша частина держави – ігреки...

І як бути театральному режисерові? Проблема самовиразу перестає бути суто естетичною, вона стає проблемою політики, способом взаємин художника і влади, митця і суспільства.

Приклад? «Згори» підтримали мою ініціативу створити Клуб Творчої Молоді СРСР-Болгарія. Ми створили. А далі пішло зовсім не так, як планували «верхи». Ні Недялко Йорданов, ні я, ні Ролан Биков з Міттою, ні наші поети – не пішли шляхом, що його торували нам «комсомольці». Повторюється історія з київським КТМ. Сьогодні наші «комсомольці» «весьма обескуражені», я розмовляв з Чурбановим, з Поюровським – нами вгорі «недовольні». Але дитя живе і розвивається за своїми законами, – воно самостійне.

Режисери Москви? Дехто з учорашніх сміливців піде в напівправду, частина «остепениться», дехто – зап'є, дехто – подасть на виїзд.

На Україні – інакше. Там усе відбувається із запізненням. Ось і письменники вийшли на українську «стежку війни» вже після того, як в інших республіках (Грузія, Литва) почали вертатися з ярмарки. Я не про молодь – про Бажана, Смолича, Стельмаха. Вони довго запрягали (обмежуючись якою-такою підтримкою шістдесятників), боячись **за себе**, але тепер – їдуть. Здається, їх не дуже і спиняють (поки що?). Принаймні в Києві поки що не грип, а звичайна нежить; а в Москві – лихоманка...

Виняток – суд над Чорноволом, непередбачений і не дуже, здається, підготовлений. Ну та в Україні швидко відчують новий «вітер з Москви» (у нас його так і звать – «москаль»). Після чого все наше офіційне сміливе воїнство традиційно побіжить, як Тарелкін, попереду прогресу.

Через те мій прогноз на найближчі десять років і навіть на двадцять – песимістичний.

Єдина надія – на сонце з Заходу. Маю на увазі ті «відлиги», якими світяться сьогодні Чехословаччина, Болгарія, трохи – Польща.

* * *

17 грудня 1967.
Київ.



*Листь від С. Білокона
від 17 грудня 1967*

Неллі! Леоніде Степановичу!

Надсилаю при цьому вірші молоді (здається, 19) львівської поетки Ярослави Павличко. Це майже вся її добірка «Вежі». Багато з дечим можна не погоджуватися, але їй надзвичайно цікаво читати, ще й з історичного боку: це дитя свого часу. Додам, щоби було ясніше та відпала потреба це припускати з імовірністю. Вона вчиться в університеті на першому курсі, живе в одній кімнаті з людьми зовсім інакшими та протилежними, тобто ворожими. Сама-одна, їй тяжко. Друге – такий собі вірш Кир'ян, цікавий тим, що через Скирду зв'язаний із Павличком. Взагалі дике*

* Л. Т. 1948 року народження, з Тернопільщини.

плетиво. Плюс один свій віршик і лист моєму приятелеві-історику, що має, як на мою думку, спрямування не до одного. Отже, хай буде у Вас. Іще Кордун, Воробйов, інші, – але все не зберуся передрукувати, тим більше, що зуби, дмитерки, конашевичі не квапляться з ініціативами...

Друге. Вчора сидів вечір ув одного старика-бойчукіста, пив із першоджерел, так би мовити. Він так, між іншим, показав одне число якогось бельгійського журналу з великою статтею про тодішню українську культуру. Багато фот бойчукістів і «Пролог». Дивлюся, й у тексті щось мовиться за Курбаса. Я виявив своє зацікавлення таким гарним фактом, коли Н. повідомляє, що Курбас – його приятель іще зі Львова, коли там був театр. А Ви там грали? – Аякже. І в Молодому грав. – Якщо Ви цікавитесь, я Вам дам відомості конкретні*.

Ну от. Додати ще, що п. О. виїхала в середу до Львова до Федорцевої, що Й.Г. благословляє Вас обох і радіє, що Ви такі є, що я занепаю, і погано... І пригадати ще прохання кількомісячної давності (ит изнт фреш), – пригадуєте, Пушкін...

Чи простудіювали Ви заміточку в «Истории СССР» про Леніна? Чи не має у вас приятеля студента-історика, щоби вивчав російську культуру, і щоби з ним можна було познайомитися на предмет обміну ідеями загально теоретичного плану (звичайно, максимально порядного)?

На все.

Ваш Сергій.

* * *

В.О.
«Бунтівниче!...»

В.О.

Бунтівниче! Не освячай новий стандарт
Хай буде вічний революціонер.

Добре, коли Ти вкладаєшся на Прокрустове ложе своєї ідеї та підлягаєш їй. Погано, коли те ложе є лож.

Бо Твоє бажання бути найлегше перетравленим нащадками йде до запобігливості перед ними. А вона ламає шлях у зигзаги, а

* Колос Сергій (1888–1969), художник і дослідник мистецтва.

вони брехливі та гублять Сонце та компас, і вже полуда лягла на Твої очі, наче манна впала голодним у пустелі.

Ти говориш, — розчавлює лавина інформації та гнітять перепони в її сприйманні: різні мови та системи письма. Кажеш, усі придуть до однієї, а тому переходиш на одну існуючу. Логічна помилка. Ти не рятуєшся від своєї небезпеки: коли й так, ні одна не буде єдина. Переклади будуть необхідні в кожному випадкові.

А ще: буде кров з-за стрижня, бо гібрид ув основу кладе все же одну культуру. А чи так потребує Твій Бог цієї крові?..

Крім того, ця утилітарність неморальна. Бо йде постійна диференціація, а ти хочеш тенденцію виміняти на — зворотню. Ще й колесо історії відкидає, коли не туди котити, куди котиться.

Я не вірю. Бо це питання не часу, — абсурду.

Коли мої очі перед Космосом, і вимірна лише відстань межі очима, — це лож. Коли мільярди моїх поглядів двадцятий рік блискучино протинають простір і не дійшли краю, — це лож.

Що Ти хочеш уніфікувати? Чи спалити море та пустити за вітром? Яким робом Ти зібгаєш ув одну систему виміру безкордонну розмаїтість?!

Коли в певному об'ємі утвориш абсолютний вакуум, — що ректимеш про матеріальність цього об'єму? Заплющ очі та пригадай обличчя матері. Що Ти скажеш про матеріальність образу?

Матерія не одна. А Ти хочеш мови в одно завести. Де в одно?! — Мчи зі своїм есперанто світами, в'яжи до нього всіх, а коли ж уже буде одно? Бо тотожність не існує. Такої нема.

Не мудруй лукаво; вертай лишень до молока, — чекаю.

Ти не маєш обирати. Не Ти вибираєш, — Тебе. І вибір давно вже зроблено.

Зупини перекотиполе свого серця на дідівському терені та напій душу: він Тебе не покине.

13.10.67.

Київ.

**Понеділок,
18 грудня** Даруй, мій діаріуше, не мав часу сьогодні сісти за Тебе.
Дякуй Театрові Маяковського.

**Вівторок,
19 грудня** Розділ «Бухарін шукає «спільників». Невеличкий, але на більше бракує часу.

*«Бухарін шукає
спільників»*

Боротьба «правих» з групою Сталіна поставила троцькістів і зінов'євців перед вибором: з ким піти проти кого?

Вже сама лише **така** постановка проблеми – відсутність програм і моралі. Логічно троцькісти стояли ближче до Сталіна, ніж до Бухаріна, але для того, щоб стати на його бік, їм довелося б визнати власну **хибність** («добровольное разоружение перед Сталиным»).

З іншого боку, не можна було підтримати і Бухаріна – він був першим викривачем троцькістів, ідеологом «кампанії». Без пропагандивної машини Бухаріна й без його теоретиків Сталін загинув би відразу ж, троцькістам для цього не треба було блокуватися й із зінов'євцями. Ідеологічне знищення троцькістів завершилося на XV з'їзді партії в грудні 1927 року.

З 1928 пішло на їхнє **фізичне** знищення – троцькістів і зінов'євців тисячами висилали до Сибіру, зверхники організацій перейшли в руки ОГПУ, Бухарін опинився самотин проти Сталіна, і той розпочав спершу облогу «школи Бухаріна» (теоретична критика), а потім і знищення самої «групи Бухаріна» (політична критика «плюс» оргвисновки). Троцький був у висилці, але його підпільні групи ще діяли. Зінов'єв і Каменев, навпаки, були погромлені «на низах», але, визнавши капітуляцію, називаючи істерично Троцького «ворогом народу», ще сякі-так трималися вгорі.

Єдиної платформи з Троцьким не могло бути, а Зінов'єв зарекомендував себе непослідовним політиком: двічі підписував з Троцьким спілку – й двічі зраджував його. Зінов'єв взагалі втрачав глузд у найризикованіші дні (історія із позицією на секретних засіданнях 10 -16 жовтня напередодні

перевороту в 1917 році, коли в ніч перевороту він раптом зник невідомо куди).

Отже, Бухарін повів переговори з Каменевим – без Зінов'єва. 1928 рік, посередник – Сокольников, єдиний свідок змовин. Але Каменев майже стенографічно записав усе за Бухаріним – для Зінов'єва, вважаючи це своїм обов'язком – передати йому суть бесіди. Той, одержавши текст, зрадив, – та незабаром запис розмови потрапив до Сталіна.

«Правые уже в гробу, – дело только за могилой, – торжествовал он».

І в грудні 1929 року країна вперше прочитала в «Правді»: «Сталин – вождь партии и лучший ученик Ленина. Это было как бы юридической документацией исторического переворота...»

Для боротьби з Бухаріним Сталін пішов на маневр – масами повертав їх із заслання, троцькістів – і нацьковував на бухарінців. Звичайно, «реабілітовані» визнали владу Сталіна лише на словах, – але він це добре розумів.

Сталін призначив до лідерів опозиції власних «політкомісарів». До Рикова пішов Орджонікідзе, до Бухаріна – Савельєв, згодом – Мехліс; до Томського – Л. Каганович. По лінії Комінтерну до Бухаріна підпризначили Мануїльського. Офіційно вони називалися «представники ЦК» і фактично керували **відомствами** правих. Жодне рішення Рикова не мало сили без візи Орджонікідзе, заверстану Бухаріним «Правду» мусив підписати після нього Савельєв, жодне рішення профспілок не було чинним без підпису Кагановича.

Після чого бухарінці самі зробили оргвисновки – і подали у відставку зі своїх посад: Риков – з голови Раднаркому СРСР, Томський – з посади голови ВЦСПС, Бухарін – з посади головного редактора «Правди». Але Політбюро (за пропозицією все того ж кмітливого Сталіна) **відхилило** їхні відставки, наказало продовжувати – і записало за ними ще купу нових «звинувачень». Їх було записано в «капітулянти», які нібито хочуть капітулювати «перед лицем

правої небезпеки», їх названо штрейкбрехерами соціалізма, дезертирами з фронту будівництва та ін. Маса була розчарована. «Бухарин, Рыков, Томский готовят бомбу против заговорщицкой группы Сталина на XVI партсъезде» – таково було весьма распространенное мнение в антисталинском активе партии. А замість цього – гра в піддавки, «відставка»; престиж правих почав спадати; тобто, відхиливши їхню відставку, Сталін врятував ситуацію. Вкотре він виявляється кращим гравцем, який бачить на кілька ходів уперед.

Однак те, що не вдалось лідерам вгорі, вдалося внизу. Бухаринці й троцькісти почали об'єднуватися. «Тот же контакт был установлен и с бывшими зиновьевцами в Ленинграде, где была раньше основная база Зиновьева... и с национал-коммунистами Скрыпника в Харькове». Свої групи були у правих в Середній Азії (Ікрамов, Узбекистан, Файзула Ходжаєв, Курбанов – голова Раднаркому Туркменістану, Ахундов, Мусабєков, Бунант-Заде в Азербайджані, в Грузії Буду Мдівані – троцькіст, Орахелашвілі – бухарінець) та ін...

Сталін відкладав з'їзд, і Бухарін, Риков і Томський не наполягали на його негайному проведенні, щоб не бути звинуваченими у фракційности після поразки з'їзду. Це дало Сталінові час руками Молотова розгромити партапарат з числа «неслухняних» і перепризначити туди «своїх». У грудні 1928 року скликано VIII з'їзд ВЦСПС – рішуча проба сил.

«Первое же голосование показало, что фракция ВКП(б) не разделяет оценки секретаря ЦК партии Кагановича о работе Томского. Из почти трехсот партийных делегатов за предложение Кагановича голосовал едва один десяток. Получился открытый бунт «пролетариата» против «своей» диктатуры». (Таємниця була в тому, що замість Томського профспілки мав очолити Каганович!). Негайно посланий туди Молотов публічно дезавуював Кагановича (по суті, дав йому ляпаса), і престиж ЦК було врятовано.

«Но инцидент с резолюцией Кагановича и вынужденное отступление ЦК показали, что не один Томский «правый», а весь «пролетариат», даже в лице его коммунистического авангарда

съезда, «обуржуазился». Он не хочет своего счастья. Его надо принудить к тому счастью. Сталин отныне понял, что «парламентское» решение спорных вопросов или парламентское устранение неугодных соперников – дело действительно «буржуазное». Довольный тем, что вовремя сумел исправить свою оплошность и таким образом избежать «гражданской войны» против «пролетариата», ЦК поспешил закрыть съезд. На следующем IX съезде из делегатов VIII съезда присутствовали только тот один десяток, который голосовал за Кагановича. Но Каганович лидером профессиональных союзов не стал. Эту роль ЦК передал Швернику, единственным положительным качеством которого было и осталось умение молчать, когда дело обстоит слишком плохо».

Вчора був день народження Сталіна. Мабуть, тому я законспектував ще один розділ з книжки про нього? Хоч про день народження згадав лише сьогодні – актори нагадали. У нас в Луцьку ніколи того не святкували – святкували Миколу зимового, день Миколи-чудотворця. Микола літній припадав завше на мамине народження, воно було наступного дня – 23 травня. Але 22 травня день поховання Шевченка...

Та я знову забудькуватий – по радіо нагадали, що сьогодні день народження Брежнєва?

Шах-Азізов вивісив на дошку рецензію Н. Румянцевої на студійні вистави ЦДТ – «Сов. культура» за 14 листопада, – не минуло й місяця. Не може ж бути, щоб вона потрапила йому на очі лише зараз. У нього завше все щось означає.

Мабуть, це його «вказівка» на те, яким шляхом дали піде ЦДТ.

Рецензія зветься за Шандором Петефі – «Так будем же гордиться актерским ремеслом!».

Початок – «Зикови», вистава у фойє, керівник постановки Анна Некрасова. Вистава шкільна, правдива, вчать їх добре, я кинув оком на Іру Малікову, вона грала Соф'ю.

19
грудня,
вівторок

Стаття ЦДТ

Мені багато більше сподобалась «Смерть Тарелкіна» – тут режисерами були самі студійці, Некрасова й Печніков лише спостерігали за роботою. Був і я на пробах двох-трьох сцен, запропонував подумати про чіткішу форму – взяти до уваги, епізоди – з кращих; хоч Сергій Соколов і радив їм «успокоїться, не акцентировать на мизансценах, на ритме...» (реаліст!).

Театр має цілком сформованого актора – Хотченкова, який грає Расплюєва. Грає як він грав би Хлестакова; але правдиво в ексцентриці й по-молодому привабно. Він вірить абсолютно у весь навколишній ідіотизм, і – перемагає! Н.Румянцева відмічає саме ту сцену, над якою ми (я і Соколов) сперечались – коли Расплюєв сідає на приставу Оха й вибудовує в такий спосіб собі пам'ятник. Малий пішов далі, ніж тоді на пробі – додав собі ще й текст – «Расплюеву – благодарная Россия». Ох-Бордуков при цьому радісно прихрукує, мліючи від щастя...

Менше мені сподобався Комісаров в ролі Тарелкіна – трохи розумака, гасить сцени. Рецензентка відзначає його у сцені катувань – це вони справді вигадали блискуче... Все це – Льоша Казанцев, студент їхнього ж курсу – «его называют интеллектуальным центром этого маленького художественного организма».

З них справді може вийти окрема **студія**, – буде шкода, якщо вони **розмиються**, влившись у трупу ЦДТ «на загальних підставах». Сам Казанцев – акторськи менш виразний, він грав тут Варравіна – органічно, але без того блиску, який є у Хотченкова. Хоч режисерськи він власну роль вибудував дотепно, – особливо там, де він «вещает из-за кулис» – цей його «голос» видається Оху й Расплюєву «голосом з неба»... Містики тут менше, ніж вигадки – хлопець до режисури здібний.

Друга частина рецензії присвячена їхній «Как закалялась сталь», виставі найслабійшій з ними підготовленого, але ж задля нагаду саме про Миколу Островського й написано рецензію. Вона, як і я, не у захваті від інсценівки Печнікова (спочатку були окремі учнівські етюди, а потім

він почав вигадувати ціле, як все те поєднати. Так воно до кінця й не поєдналося).

Хотченков грає Корчагіна, читає уривки з «Овода» – все «як у людей»; але не більше.

Шматочок з цієї рецензії, на пам'ять:

«И все-таки два слова о финале: Ох, Расплюев и банда полицейских забираются на какие-то предметы и даже на спину друг другу; они не двигаются с места, но кажется, что эта фантастическая «каре́та», наполненная какими-то тоже фантастическими нелюдями, с гиканьем и свистом несется прямо на вас, сметая на своем пути даже самого Варравина; эта как бы в кривом зеркале увиденная «птица-тройка» создает яркий сатирический образ неистового полицейского разгула. И все это – темперамент, выдумка, победительная заразительность актеров: колченогий стол, стулья, какие-то ящики – вот тебе и вся «декорация», дрожащий, неверный свет бокового софита, выхватывающий из темноты дикую компанию, – вся «техника». И вдруг – тишина. И песня, которую поет грустный женский голос, протяжная, безнадежная...»

Льоша Казанцев – один з тих, хто постійно бере у мене книжки. І довгими годинами **розпитує**.

Хоче бути режисером.

Жахливий фах – режисура; перед прем'єрою завжди зав'язується тугий вузол, якого ані розрубати, ані розв'язати. Здається – безвихіддя. Ні родини не бачиш у такі дні, ні друзів. На акторів кидаєшся як на... і не порівняєш. Між тим вони в такій же скруті, як і я.

Попри все прогон був радісний, я лише двічі їх зупинив, попросивши пройти епізод ще раз... Можна хронометрувати.

План: Завтра перегляд для театру, маю дозвіл на публіку (свої). У п'ятницю запрошуємо управління і К°. В суботу роблю правки. Понеділок вранці – техніка і можливі правки – якщо будуть претензії. А ввечері – прем'єра.

20
грудня,
середа

Оголосили це лише вчора. Але квитки вже купують! Про виставу пішла чутка, що її можуть закрити. Отож публіка поспішає.

Поговорити з Мізері. Якийсь у неї затиск; особливо коли зробиш їй зауваження. Може, просто розхвалити?

Підозрюю, щось у неї особисте, життєве, ролі не сто-
сується.

Лист від Римми Бондаренко, розгонистим почерком, та й любить вона величезні аркуші-простирадла, наша Бондаренчиха.

* * *

21.XII.–67 р.

Лист від
Р. Бондаренко
від 21.12.67



Дорогие Нелля, Леня и Оксанка!

*Не пишу, т.к. писать не о чем. Борису от-
казали во Франка, он ходил в ТЮЗ — обещали,
но по-моему ничего не выйдет, т.к. Коле Мерз-
ликину во Франка «97» сняли — и даже в «Коли
мертві оживають» нашли какие-то новые мысли. По-моему, это
все называется фашизмом.*

*Я ходила к Главак, а потом неделю дежурила у телефона, ду-
реха, все ждала, что они мне позвонят. Смешно. Потом звонила
много раз сама, при упоминании моей фамилии она моментально
оказывалась на заседаниях, но, наконец, я на нее попала, и она меня
препроводила к Кирилловой — зам. министра культуры. Та постра-
дала и заплакала вместе со мной, потом вызвала такого лысого
тов. Кулешова, тот вылил на меня ушат — оказалось, что я во-
обще не хочу работать, хочу быть домашней хозяйкой, что данный
товарищ посылал меня в 9—10 театров, но я работать не захотела
и прибыла в Киев. Я вела себя неприлично — сидела и молча рыдала.
Потом ушла и по сей день больше в министерстве не появляюсь.*

*Между звонками и рыданиями были у Барсеяна. Он принял меня
любезно, сказав, что как будет место, чтобы я пришла. Вот и все.*

*Правда, когда вывесили во Франка распределения Коли и Бар-
сеяна, не я пошла в ТЮЗ, а Борис, т.к. он, с его железной волей и
верой после 3,5 месяцев обещаний, увереный и отказа был близок к*

самоубийству. (Не в полном смысле, но действительно с ним творилось что-то ужасное). Вкратце вот как это все было.

Борис пришел 2 августа в министерство за назначением на телефильм. Гурский ему сказал, что они передумали и решили предложить ему стажировку в театре им. Франка; он (Гурский) уходит в отпуск и все сделает Лягущенко. Лягущенко сказал, что пусть кончится отпускной период и выйдет на работу Гурский. Выйдя, Гурский сказал, что нужно немного обождать (дней 5-10), потом была декада украинского искусства в Москве, потом наоборот, потом 50-летие, и ни у кого не было времени поставить подпись на уже готовые документы. Борису сказали прийти после Октябрьских.

В это время приехал в Киев Опанасенко, жил он у Марины Герасименко, три дня приползал на четвереньках после встреч с Коломийцем, после чего был принят на стажировку в театр им. Франка. После Октябрьских Гурский сказал Борису, что все в порядке, но Бориса не хочет Безгин, т.к. он его не знает. Борис тут же пошел к Безгину, и тот ему сказал, что вообще о нем ничего не знал, что Гурский ему сказал три дня тому, и у Игоря уже нет свободных мест. Вот так и окончилась эта эпопея.

Сейчас Борис работает в «Пищевике», что-то обещал ему директор ТЮЗа. Но это в то время, как Мерзликин и Барсегян были во Франка. Сейчас не знаю, что будет. Борис должен числа 15 декабря пойти в ТЮЗ и предложить пьесу. Пьесы найти он не может...

...Продолжаю писать дней через пять. Бориса как-будто в ТЮЗ берут. На постановку. Я 2 недели работаю в общественно-политической редакции телевидения. Это очень плохо, т.к. здесь нет работы. От безделья тупею. Относятся ко мне хорошо. Работать здесь не хочу. Твердо решила уезжать. Куда-нибудь на постановку. Думаю в январе подскочить в Москву и попроситься в любой театр на любую постановку. Не можете ли вы чем помочь? Не знаете ли, куда можно поехать? Куда угодно и на что угодно, иначе я совершенно разучусь что-либо делать. Сидеть в Киеве и получать просто твердую зарплату не могу, хоть Литвин к этому и призывает. Я уже это все решила твердо и окончательно.

А если приехать в Москву и в Ленинград и обойти все театры? Конечно, надежды никакой, а вдруг? Как думаете?

Марина Герасименко просила меня узнать, можете ли Вы взять билеты в «Современник» на трилогию, на «Пугачева» и куда-нибудь еще на новое и хорошее, она собирается в Москву 4 января и боится, что никуда не попадет. Если Вы ответите, что можете, она вышет сколько нужно денег. В общем, Вам виднее, Вы себя не утруждайте, я ведь понимаю, что хохлов много, а Вы в Москве одни. Можете — напишите, нет — тоже.

Поздравляю Вас со всеми праздниками! Целую Загоруйка и Вас. Я ему не ответила, т.к. уж совсем была плоха. Сейчас пришла в себя — поняла, чего хочу. Хочу работать, а не жрать только. Пишите.

Всего.

Целую.

Римма.

...Уявляю собі іронічно-страдницьке обличчя Римми – й вирубане зі скелі – Борисове. Оце б і я митарився так під копитами Гурського й Лягущенка, якби здався на волю хвиль.

З Москвою чи Ленінградом у них нічого не вийде, тут вистачає випускників своїх інститутів. З такими ж проблемами...

* * *



**Листівка від
Гната Ігнатовича
від 20. XII. 67:**

*Мила, хороша Неллі!
Дуже вдячний Вам за те, що Ви
поділилися зі мною своєю радістю.
Вона не тільки Ваша, а й усіх, хто
не втратив віру в усе чисте, благо-
родне і розумне.*

Щастя Вам і надалі. Не забувайте, що я готовий, в міру своїх сил, стати Вам у пригоді будь-коли.

Розпитуюсь нагодою і шлю Вам, Танюкові, Вашій донечці й усім Вашим рідним своє новорічне поздоровлення.

До тих побажань, що їх посіває хлопчина, що їх віками творив наш народ, хочу додати одне персональне – хай радість господарює у Вашій хаті не тільки цілісінський рік, але й назавжди.

Гнат Ігнатович.

**КИЇВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
імені І. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Шановний товаришу!

Танюк Леонід Степанович

17 травня 1969 р. наш інститут відзначає своє 50-річчя. В зв'язку з цим нас особливо цікавить доля випускників інституту, їх творчі надбання.

Дуже просимо Вас заповнити цей листок і надіслати в адресу інституту (м. Київ, Хрещатик 52):

1) Прізвище, ім'я, по батькові (на сьогоднішній день і в час закінчення інституту) _____

2) Рік випуску, факультет _____

3) Домашня адреса і телефон _____

4) Де працюєте (місто, установа) _____

5) Посада (і категорія) _____

6) Почесне звання _____

7) Що встигли зробити після закінчення інституту (кількість поставлених або оформлених вистав, зіграних ролей, друковані праці та інше) _____

8) Ваші побажання інституту _____

Ми будемо вдячні вам за надіслані відомості, а також фотоматеріали, програмки, рецензії. Це буде цінним поповненням фахових кабінетів інституту.

Ювілейна комісія

*Відповідь на
анкету*

Москва, Центральний Дитячий Театр
Л.С. Танюк

**Комісії по вивченню творчої роботи
випускників**

У відповідь на анкету:

Комісія почала гарну справу, хоч одержаний примірник анкети не дає підстав гадати, що з тієї справи вийде щось серйозне. Надто поверхові питання зачеплено в ній, – та й мета її незрозуміла. «Узагальнення», «систематизація» та «покращання» – категорії вельми абстрактні й без конкретного вияву не означають нічого. Принаймні, для мене.

До речі, мова анкети бюрократична й малоцікава, вона нічого не говорить ні розумові, ні серцю. Та й не можна українською мовою спитати «Хто був Вашими викладачами» – набагато зручніше було б сказати – «Хто були Ваші викладачі?» – і т.ін. Словом, в анкеті багато дрібниць, котрі не свідчать про її можливу потенцію.

Та все одно спробую відповісти на деякі запитання анкети.

1. Я закінчив інститут 1963 року, але диплом зміг захистити лише 1964 року: одна з причин того – безвідповідальність ректорату інституту (ректор І.І. Чабаненко); я здійснив дві дипломні постановки – «Отак загинув гусак» М. Куліша у Львівському театрі ім. Заньковецької та «Шельменко» Квітки-Основ'яненка у театрі ім. Револуції (Одеса). Обидві вистави було знято, і ректорат інституту не знайшов можливості їх подивитись, хоч не мав юридичного права не втрутитись в обидві ці історії, затіяні в основному доктором мистецтвознавства М.К.Йосипенком, котрий на місцях хвалив мої роботи, а потім добивався їх зняття. Вважаю обидві ці вистави безумовно цікавими (наскільки це взагалі в моїх можливостях); звісно, набагато цікавіші за ту досить посередню постановку в Білій Церкві, за яку мені було видано диплом, та ще й з відзнакою.

2. Вчив мене режисури й майстерності актора Мар'ян Михайлович Крушельницький: і хоч у багатьох речах я не можу погодитись з його деякими твердженнями, я назавжди збережу у своєму сер-

ці образ цієї виняткової людини. Саме йому я зобов'язаний своїм театральним народженням. Основне в ньому було те, що він не намагався відштампувати нас за своїм зразком, не вчив нас грати так, як грав він, і ставити так, як ставив він. Він вчив нас бути не просто постановниками вистав, а – керівниками певного театального поступу, певного процесу. Майстерність актора викладав О.С.Завіна, чоловік працездатний, хоч подекуди й нуднуватий: він привчив нас оволодівати театальною технікою. Залюблені ми були й у свого викладача з майстерності актора А.Н.Скибенка: він репетирував з нами багато й напружено, і ми вдячні йому за те, що він працював не яко теоретик, а як актор-практик. Він ніколи не намагався лізти в режисуру, але ми самі любили просити його допомагати нам – саме крізь акторство.

Сценічну мову викладав Микола Іванович Яременко – нічого особливого згадати не можу, все було як належить: сьогодні мені здається основним недоліком викладання сценічної мови відсутність певної **ідеології** мови, її пропаганди. Студенти в інституті розмовляють такою жадливою мішаниною, що дивуватися тому, як вони говорять зі сцени, не доводиться. Інститут певною мірою цьому сприяє, бо коли я потрапляю туди, у мене весь час складається враження, що українською мовою розмовляє в інституті сьогодні лише той, хто не доріс до вміння говорити російською: на жаль, цей гіркий жарт не такий уже й неправдивий. Танцювати й співати я теж не дуже навчився: що вмів до інституту – те вмів, чого не вмів, того так і не навчивсь. Але тут уже винен більше сам.

3. Після закінчення інституту поставив я у Харківському театрі ім. Шевченка «В день весілля» В. Розова. Йшла вистава у моєму перекладі, але – таке життя! – театр змушений був писати на афіші, що то переклад П. Тернюка. Спектакль цей я люблю, бо здружився з акторами, котрі там добре грали, і було там кілька місць зроблених досить пристойно. Але керівництво міністерства культури прийняло цю виставу досить кепсько і невдовзі після мого від'їзду до Москви зняло її з репертуару – попри успіх у глядача.

4. Географія моїх переміщень – проста. Львів, Одеса, Київ (тут мене на цілий – ого! – місяць було взято зав. кабінетом режисури у зв'язку з тим, що мені не дозволялося ставити **так**, як я вважаю за

потрібне; з тієї ж причини і звільнено через місяць), Біла Церква, Харків, і нарешті Москва, де я працюю з січня 1965 року в ЦДТ.

5. Етапних робіт в моєму житті поки що нема – всі вони – проба пера, перевірка самого себе. Крім названих, поставив «Гусиное перо» Нусінова та Лунгіна в ЦДТ, «Пушкинские сказки» у своїй власній інсценівці в ЦДТ, «Вдову полковника» Ю. Смуула в театрі Московської ради, «Мир без меня» Ю. Едліса в театрі Маяковського (разом із В. Загоруїком), зараз працюю над постановкою «Пітер Пен» Баррі (разом з режисером А. Некрасовою) в ЦДТ.

6. Щодо роботи не за фахом, то професії я не міняв, але в зв'язку з тим, що не можу прислужитися українській культурі способом театру, намагаюсь зробити це в будь-який інший спосіб. Тому – закінчив монографію про М.М. Крушельницького (для публікації в Москві і для можливого захисту майбутньої кандидатської дисертації). Крім того, продовжую в Москві почату раніше роботу над перекладами – з англійської, німецької, французької, італійської, болгарської, бенгалі. Вивчаю мови – це, так би мовити, моє «хоббі». Перекладаю поезії, теоретичні статті з питань театру, п'єси. Звичайно – на українську мову. Крім всього іншого, спонукала мене до цього і неможливість висловитись остаточно в режисурі: це **викінчено** неможливо без власного театру. Тому змушений зайвину енергії витрачати поза театром.

8. Педагогічна робота мене цікавить і дуже: дещо в цьому плані я вже робив до інституту, дещо в інституті, та й після нього викладав – зокрема, в Одеському театральному училищі. Але то все факти пересічні, моя педагогіка – попереду.

9. Чого мені бракувало у моїй професії після закінчення інституту? Я гадаю – творчої сміливості і категоричності. Принаймні я певен, що у всіх своїх перших спробах був не доконечно одвертий у відкиданні тих прогнилих істин, які проповідують в українському театрі Йосипенки та іже з ними.

Озираючись сьогодні назад, я надзвичайно гостро відчуваю ту дистанцію, котра утворилась між українським театром та кращими театрами світу. Я щодня одержую повні трагізму листи від моїх друзів акторів та режисерів, з котрими ми разом вчилися: ніде так безвідповідально не ставляться до своїх кадрів, як на Україні.

Бракувало також певного громадського світогляду, відчуття конкретної логіки театрального поступу Україні. Було забагато телячого захоплення всім, що робили близькі мені за світоглядом люди.

10. Які тут можуть бути міркування? По-перше, треба домовитись, кому ці міркування подавати і якими критеріями користуватись. Якщо в інституті торжествуватиме напрямок І.О. Волошина – а він – це досить типовий на сьогодні погляд на український театр, – то жодні міркування не допоможуть. І.О. Волошин – це наше погане минуле, і якщо воно хоч якось повториться, театр не стане на повен зріст ще не один десяток літ – отож інститут так само. Якщо переможе (і не на словах, а на ділі) погляд на театр як на сполуку мистецтва з наукою, якщо кафедра історії театру писатиме дійсну (а не інспіровану) історію українського театру, якщо кафедра майстерності актора – та й режисури – подумає про те, що театр став занадто спокійним для того, щоб в нього ходили, якщо за мету собі поставить експеримент і пробу, то, можливо, у якусь десятку літ становище й виправиться. Основне ж моє побажання – щоб керівництво інституту подумало про те, що окремі випускники, потрапляючи в театри, пристосовуються до сталих колективів і або гинуть в них, або конфліктують з ними. Настав час випускати з інституту не окремі індивідуальності, а – окремі творчі студії, маленькі готові театри, з власним керівником, зі своїм творчим статусом, програмою, платформою та ін. Всі кращі театри Союзу пішли з маленьких студій: я певен, майбутній український театр започаткується в них також.

На останні три питання не відповідатиму, бо не вважаю їх за серйозні.

Перепрошую Комісію заздалегідь, коли щось сказав недоладно. Прошу ставитись до написаного лише як до певної чернетки, як до шкіцу тієї розмови, яка колись мусить відбутися між нами всіма – тими, що закінчили наш інститут. Розмови нерегламентованої, щирої, запальної. Різкої. Бо аж ніяк не схильний вважати становище, у якому є зараз український театр, за задовільне. І дякуючи інституту багато за що, не можу не пожаліти за тим, що нас в інституті не було навчено бути весь час не в стані оборони, а – в стані активного наступу. Нам, коли ми кінчаємо інститут, усім по 50 років – принаймні так мудро й спокійно ми себе поводимо. Гречно. Академічно. Підлабузницьки. Звикаємо. Пристосовуємось. Зникаємо з обрію – як результат.

(Л.ТАНЮК)

* * *



Лист від п. Орисі в Нью-Йорк

23. XII. 67 р.

Дороженька моя, сестричко рідна, Ліпочко!

Допіру повернулася зі Львова, де була десять день у різних справах і гостювала у нашої «салонної пані» (пам'ятаєш?). Там трохи розвіялась і відпочила (хоч і дуже коротко), а повернулася додому і застала Твого великого листа від 5. XII. ц. р. Отже, зараз відповідатиму Тобі, моя ти найріднесенька, по всіх пунктах.

По-перше: щиро вітаю тебе і твого занедбаного чоловіка (а мого коханого Ромео!!) з закінченням Вашого безумного ремонту. Уявляю собі, як ти втомилася! Але ж Ти й безумна жінка!.. Я воліла б жити десь у кужделебі, а не переживати того страшного клопоту!..

По-друге: пакунок Ваш, дорогий моєму серцеві й тілу, одержала я раніше Твого листа, ще 11/XII. Отже, список твій запізнився, бо листа твого відібрала я тільки нині, він на мене чекав, заки я вернула зі Львова. Я Вам послала тоді ж великого листа з подякою. А також послала Тобі частинку твоїх фото, що я забрала в Черкасах. Послала рекомендованою бандероллю. Чи Ти то те одержала! Напиши мені обов'язково, щоб я знала, чи посилати Твої фото далі. Наша пошта нічого не затримує, все йде дуже скоро і файно. А от, як кажуть у Вас, то я не знаю?! А то буде дуже шкода, якщо там десь у Вас загубляться твої старі театральні фото.

Тепер, любонько, щодо Вашого чудового дарунку. На цей раз усі «сайси» добрі. Правда, шовкові трусики (рожеві й чорні) не однакові. Одні з них трохи більші, так само, як і рожева білизна. Але добрі мені й ті і ті. Хіба що, якщо збіжаться після прання, то менші, може, будуть дуже в обтяжку. А тому ліпше зафіксувати той розмір, що трохи більший (це в тому випадку, якщо має збігтись).

Боти (як Ти пишеш), а по-моєму — чобітки, абсолютно мій розмір (як і попередні черевички, і «чопці») і пасують мені в усіх розуміннях — чудово! Ботики взула і так у них і поїхала до Львова. Дуже мені зручні і нігде не тиснуть. Навіть на товсті чорні шкарпетки — добре. Очевидно, це як раз мій «сайс». Вони дуже «елегантські», як каже наша колишня «сальонова пані», і я зараз ходжу тільки в них, а в «чопцях» (теж зовсім по моїй нозі) щеголяю при «шляфроці», який саме по мені також і страшенно мені подобається — і за матеріалом, і за кольором, і за модним фасоном. Страшенно! І дуже мені личить... а я також дуже люблю чорний колір! А сполука чорного з червоним, чи то з білим, то «справді» і «логічно» мені і до душі і дуже до лиця, хоч я давно вже не подібна до «Джульєтти» (і ніколи не була подібна!). А проте намагаюся «тримати фасон» і дуже люблю «елегантські!» (хоч і яскраві) і модні речі.

Ти пишеш, що ти «олд фешен»... Ти завше була люба «Муфточка» з великим смаком, але «modest and discreet girl», а я, навпаки, грала різних «Матильдоньок», «Лі-Ті-Фу» тощо, а ще маю турецьку кров у своїх жилах, а тому люблю і елегантне і тонке, а також і яскраве і модне. Ну, а чорний кольор — взагалі розкіш! Не люблю тільки синього кольору, а світлоблакитний (пастельний), світлоблідорозжевий, зелений, бузковий, червоний, чорний — то все мені личить, навіть зараз. Волосся бо маю рудого кольору, а «де Ти бачила чесну жєницину з рудим волоссям?..» (це репліка з «Моральності пані Дульської», в якій я грала колись «пані Юліясевиичеву», що кокетує зі Збишком).

Перекажи любій Івочці велике-велике спасибі за рукавички. Теж абсолютно мій «сайс». Міцно її цілую і дякую за пам'ять і увагу.

Одне слово, я вбралася в теплі панчішки, ботики, рейтузики, шалик (чудовий), рукавички тощо і поїхала до Львова. А там ішов сніг, і мела хуртовина, а мені треба було ходити в різних справах, і я зовсім не мерзла, і згадувала Вас, мої любі, і «на такій силі почувалася», що все виконала файно і як слід.

Хусточки Твої чудові і дуже мені згодились. Спасибі Вам велике!

«Брязкальця» всі мені до смаку і до потреби в різних комбінаціях. Я вже Тобі писала, що в тім я схожа на Марію Михайлівну. Ото ми з нею тільки дві з усієї родини справжні циганки. Отож тут

уже «логічно», подобається багато. І те, що Ти вже прислала – чудове!.. Особливо – чорний браслет плоский із блискучою облямівкою. А як приллеш ще щось «срібне» у вуха (кліпси), на руки й на шию, то буду аж на дев'ятому небі, бо на сьоме вже видряпалась і сиджу.

Голубонько моя, рідна сестричко, Ти вимагаєш, щоб я Тобі прямо написала, чого мені треба. Про кольори я вже написала, – маєш великий вибір. Не обов'язково світлосіре, раз його нема. До речі, той теплий шарф (а дуже теплий!) – теж був зовсім несподівана радість для мене. Дуже люблю розмаїті шарфи, і давно мріяла, а він раптом звалився мені з неба (буквально!). Словом, усе вже носить і гріє мене, і тішить око.

Отож (на Твою настійливу вимогу), позичаю знову ж таки очей у Сірка, і пишу тобі «логічно» і просто. Дуже треба мені доброї чорної сумочки, укладистої, щоб могла в ній часом і роботу свою вмістити, а може й книжечку, як коли, от щось такого, і портмоне для дрібноти. А якщо доживемо до весни, то світленьку сумочку треба (якогось світлого кольору, чи світлосіру, чи то світлобежеву тощо), і якщо будуть такого ж тону рукавички (а також і чорні) – теж мені треба, і дуже хотілося б з подовженими «крагами», тобто довші, ніж звичайні (Ти мене, мабуть, розумієш, що саме, я маю на увазі), то я була б Тобі дуже за те вдячна. Дуже-дуже! Бачиш, пишу Тобі «логічно» й відверто.

А все інше, дитинко моя, ти вже так багато і так любовно для мене зробила, що я слів не знаходжу на те, щоб змалювати тобі моє почуття. А як щось надягаю на себе, то мене окутує таке почуття чогось рідного й такого теплого, що я буквально відживаю серед усіх моїх глибоко особистих прикростей та інтимних травм.

Єдине мучить мене, що не можу нічим Тобі того компенсувати, а тільки почувати Тебе коло себе так близько, немов ми сидимо з Тобою поруч на дивані (на нашомулюбому Жаткінському в їзді), чи в нашій гримувальній убиральні, і їмо з тобою нашу улюблену шоколадку. Пригадуєш, – ми все купували в Тобою добрі цукерки проти нашого Театру в «Кондитерській»; була така добра sweetshop у Харкові на той час.

От бачиш, від потрібних речей перейшла раптом на «мемуари»...

А рукавички прошу трохи довші тому, що рукава ношу три чверті, отже, рукавички мають дійти до рукава. Ну, Ти ж, напевне, розумієш, що мені дуже хочеться мати і дуже сі подоба.

Тепер кінчаю на дамських справах і перехожу до інших питань.

Ти питаєш про черкаських аборигенів. Напишу Тобі свою думку про те. Очевидно, і вони не такі милі, як мені здалося. Очевидно, була якась «гра», мовляв — «не надо, все есть, так если гостинчик какой-нибудь, то большое спасибо» і т. д. А я повірила (бо дурепа, і з іншого тіста зліплена). А думка моя така: очевидно, у таких людей ні совісті, ні сорому нема — це раз, очевидно, у таких людей апетит приходить від час їжі і т. д. Отже, я Тобі вже писала і знову повторюю, — змени свій пил і заспокойся. Добра мені робота!!.. Ти виконуєш її прохання (м'яко висловлюючись!), а вона ще й «переінакишує» та «ображається»? Ну, знаєш — то вже занадто, а «що занадто — то нездорово»...

Тепер я розумію, чому й мені не відповіли на два листи, які я написала власне до Пашуні, але передаючи і їм усім найсердечніші привітання. Виходить, — думалося і говорилося ними «Мазайловський», а в душі був «Мазайло-Квач».

І Ти ще збираєшся перед ними «оправдуватись»?! За віщо?! В чому?!

Я їм не писатиму взагалі нічого, поки вони не відповідять мені на мої листи (що вже давно пішли до Пашуні)! Страшна біда, що Пашуня не може ні писати, ані читати! От на цьому всі і грали протягом багатьох років (як я тепер бачу!), на цьому кожен і робив свій власний business, — там просто «вакханалію» було розведено відповідну!!

Ти врахуй, що Пашуня не є ні для кого обуза, що вона бажана для всякого, бо — по-перше, має гроші в касі (досить пристойну суму), по-друге, дістає пенсію, дістає допомогу від тебе (а я писала Тобі, в якому розмірі потрібен їй додаток: тахітит з розрахунку в 35-40 рублів), по-третє, вона допомагає в господарстві. Я забула її, як вона мила посуд у дворі, і вона може абсолютно поколисати майбутню дитину; і четверте: вони мають дістати помешкання, і зайва особа потрібна їм для зайвої площі. Пашуня їм потрібна! То ж є ніяка ласка. І якщо Ти робиш їм щось приємне (а це я знаю

по собі), то за це вони мають дякувати Тобі, а не «ображатись»... отже, будь зовсім спокійна і не давай їм забагато набирати собі на носа. Видко, вірна все ж таки приказка народня, що «з хама ніколи не буде пана»... Пашуні я напишу листа знову, і привітаю її зі Святами та Новим роком.

Звичайно, й виду не подам, що ти мені щось писала. Напишу так, ніби нічого сі не стало. Будь спокійна, я буду в листі дуже мила до всіх їх, хоч (як бачу) вони абсолютно того не варті.

Тепер про Наталку. Адреси моєї більш нікому не давай, бо не маю ні часу, ані охоти на розмаїту нецікаву писанину. Я маю Вас обох, мої рідні й найближчі, з давніх-давен найдорожчі, — і Ваші листи та наші взаємні спогади, то для мене велика втіха і радість. А ще маю там біля Вас Дору Косач, яка знає мене з народження, яка є дочка моєї хрещеної мами Олени Пчілки і належить до родини найближчої нашій родині. Отож листи від неї для мене теж і дуже цікаві і корисні, бо згадуємо й уточняємо наше історичне (в родинному розумінні) минуле. Оце й усе!

Ти згадуєш про якусь Мар. Ал., це, очевидно, жінка Ф. Позднякова?! Але я її зовсім не пам'ятаю, і дуже мало знала. Нічого спільного з нею зроду не мала, не маю й зараз, і не збираюся мати. Вперше про неї почула, і чути не маю жодного бажання, бо залишилося в голові, що то була якась дуже вредна пліткарка, і, по-моєму, дуже зла баба (не пригадую вже її добре); але що була вона безмежна міщанка — в найгіршому розумінні того слова, те мені зараз виразно зринає в голові. Отож, це абсолютно відпадає.

Листуюся я тільки з моїми найближчими рідними — Тобою і Дорою Косач, а все інше — витвір чиєсь надто буйної фантазії, і ніякі чужі люди зовсім мене і не цікавлять і не обходять. З цієї точки зору все нормально, а то — bluff.

Пробач, що морочу Тобі голову і пишу так багато, але Ти поставила кілька різних питань, то я мушу відповісти на все «спокійненько і логічно».

Заздрю Вам, що у Вас гостювала Дора Косач, що обідали разом, а особливо, що пили чай (я воліла б каву із «добрим тортиком»... Цікаво, чи одержала вона мого листа, а особливо — книжку (один том Шекспіра)? Я чомусь не маю від неї вістей. Невже книжка не дійшла до неї ще досі??

Славка Балабан, — що не тільки дуже «любила мій чай з варенням», а й засинала в моїм ліжку, бо Балабани кидали її завше на мене, коли йшли десь із хати, — живе в Москві. Вийшла заміж за якогось відповідального товариша з Наркомзаксправ (якщо не помиляюсь), має двоє дітей і живе дуже добре. Це я так чула, бо до мене вона тепер уже не заходить, коли буває в Києві. Петя помер на загальний туберкульоз цілого організму. А з Женєю Стрільковою він раніше розійшовся. Мав молодих жінок. Остання була молодша за дочку його. Женя в Москві, живе сама на пенсію, малює і навіть виставляє свої речі. Живе цікавим, змістовним мистецьким життям. Написала гарні спогади про Леся, але тов. Василько і там приклав свою лапу, скоротивши і змінивши їх доценту.

Соня вітає Вас сердечно і бажає багато здоров'я і всього найкращого в Новому році.

Цілую тебе міцно, моя рідна, дорога, єдина. Бувай здорова.
Доброї Тобі роботи!

Завше Твоя руда Орія.

* * *



Москва, 24 грудня 1967 року.
Лист від Р. Пилипчука:
18 год. 30 хв. 25.XII.67 р.

*Лист від
Р. Пилипчука*

Дорогі друзі!

Саме в тих хвиликах, коли Ви зібралися у театрі перед початком прем'єри, я відправив останню в цьому своєму московському сезоні трапезу у Вашій привітній господі і лаштуюся їхати на вокзал.

Шкодує, правда, що не продовжив відродження до 27 грудня, аби, таким чином, могли бути присутнім ще й на прем'єрі. Проте, гадаю, моя відсутність аж ніяк не вплине на хід вистави і всіх наступних обставин, зв'язаних з нею.

Сидячи отут, я ще раз оглянув цих два тижні і сказав собі, що були вони для мене дуже змістовними, густими, незважаючи на повну неорганізованість мою. Я цілком свідомий того, що без Вашої участі були б ці тижні для мене набагато біднішими. Отже, дякую

Вам за хліб-сіль не лише в буквальному значенні, а й переносному – духовному. Висока фірма «Танюк – Корнієнко» справді ввела мене у коло гарних московських зв'язків (а не спілкувань!), причастили мене до московської театральної атмосфери, в якій я так само приємно дихав, як у сухому, морозяному московському повітрі, що так припало мені до вподоби. Залишається поставити «і т.д.» та й попрощатися з Вами, бажаючи весело зустріти Новий рік. Привіт для всіх знайомих.

Ваш Постислав.

Р.С. Книжку «Mysl estetyczna Młodej Polski» я сьогодні бачив у «Дружбі», але на неї мене вже не вистачило. Раджу не зволікати і купити. Р. П.

Добре. Симпатяга. Він у нас розкрився перед нами глибше. У київській несвободі такі люди в'януть на корню. За іншої ситуації він був би і сміливіший, і розкутий. Безумовно, українець. Україна йому болить. З нього був би гарний міністр?..

**Вівторок,
26 грудня**

Насамперед – з прем'єрою! Все вийшло **майже** як я хотів. Актори зіграли «за Танюком», а не «за Гончаровим», і в антракті Ромашин хвалився мені, що для них вистава набагато важливіша за «гарні взаємини»; не для всіх, але так.

Не хочу розганятися на велику емоцію, але виставу ми з Володею Загоруйком і з Давидом Боровським зробили непогану.

Про Давида Боровського – окремо. Тут ціла історія. Театральна.

Отже, він тоді заявив, що – або вистави не буде, або не буде годинника без стрілок.

Ось як розвивався цей сюжет – сьогодні вже можна його записати – «в назидание потомкам».

Коли вранці після тієї розмови з Давидом я прийшов на пробу, з'ясувалося, – Давид уже побував тут раним-рано – й сказав цехам, що ЛЕСЬ ВІДМІНИВ СВОЄ РІШЕННЯ, – тому ніяких стовпчиків з фанери не треба. (Вони мали бути пласкими, щоб зручніше лежати на похилій площині – імітація тих стовпчиків, що на дорозі – І дія. Цехи йому повірили –

і були здивовані, коли я запитав, чому вони не підготували цифри на третю дію... Отже, проба пройшла без цього.

Я не став ризикувати показом на управлінні культури, це не місце для зведення рахунків між режисером і художником.

Пішов сам особисто до бутафорів, ми напиляли з ними стовпчики-цифри, підфарбували, порепетирували, поставили світло. І на прем'єрі я сидів у залі, переконаний, що переграв упертого Девіка.

Якби ж то! Ця хитра бестія прийшла до театру **чорним ходом**. Нікого не попередивши, він узяв ключ, склав усі мої цифри до мішка – і за ним лише загуло!

Я був такий лютий! Найшла коса на камінь! Мені подобалась його впертість – і спосіб, яким він наполіг на своєму...

І я **відмінив** своє рішення. Він художник, він Боровський – він має право на власну думку...

Але Саша Лазарєв **став** у центр кола (третя дія), на нього впали два промені світла, від нього відкинута було дві тіні, довгу й коротку – й ідея **годинника** одержала в залі оплески. «Цифр» не було, та бувають годинники (циферблати) й без цифр – навпаки, здогад, одержавши ускладнення в розшифровці, реалізувався у вибудовану мною метафору.

Давид сидів десь ззаду, на балконі. На поклони не вийшов, але після вистави підійшов, тицьнувся мені в плече – «Вот видишь, Лесь, как хорошо получилось... без твоих этих... иллюстраций...».

Згоден.

Людей на виставі було багато, аншлаг, – і відомі. Наташа Кримова привела цілий гурт «своїх», вітала мене й акторів, відзначила Боровського. Костя Рудницький був спокійніший, але Едліс йому явно не подобається (Юлій вийшов на поклони, щасливо приймав вітання – все як у людей). Підійшов навіть Гончаров, потис руку, проте любові в його очах я не побачив. Привітав Олег Миколайович, який на вистави ходить нечасто. Але сказав, відвівши вбік: «Слушай, старик, все это хорошо, но ты сюда не иди. Тут будет

один режиссер. Для Андрея Александровича все, что не он – от лукавого. Он как Охлопков».

– Но Охлопков меня сюда и пригласил, – заперечив я.

– Тем хуже для тебя. Это не твой театр. Надолго не твой...

Олег почав це просто так, я й гадки не мав тут лишатись. То була для мене швидше спроба дати змогу Володі Загоруйкові «вийти в люди». Але в нього не дуже вийшло з акторами, він нервовий, як панночка. А вони неврозу не шанують. Хоч добре сприймали його **при мені** – як репетитора. Окремі сцени робив він, і зробив **добре**.

З літчастини мені сказали, ще в суботу: Гончаров мною **ображений**. Я повернув ті дві сцени, які він обіцяв управління **вилучити**... Але **наказувати** – не хотів. Отож я не виявився **чулим**.

Навіть переляканий Едуард Марцевич, який переказав мені цю фразу Гончарова, зіграв – з текстом, на якому я на поліг.

А текст Гончарова був такий:

«Ну нельзя же бесконечно это перемалывать – предательство, террор, 1937-й год! Людям эти воспоминания надоели...»

Отже, для нього це нова **програма**. А я, сердега, не зрозумів і не побіг, «задрав штаны, за комсомолом».

Нелля:

«Вистава важка. Хвалити її не будуть. Але публіка піде. Зняти уможлядність, дати другій дії гостріший темп. Філософські тексти звучать краще, ніж побутові. Добре, що не навпаки».

Володя Загоруйко:

«Конечно, это на десять голов выше того, что мы делали в Харькове. Но пьеса вправду чуть запаздывает, ей бы лет пять тому назад появиться. И, по мне, надо снимать клинику, слишком этого много».

Нелля має в січні виїхати на місяць до Києва. За минулі майже 40 днів вона ледве встигла «зняти» матеріал лише 2-х папок по Курбасу. Дуже важкий доступ, доводиться

переписувати все від руки. Лишилося ще 8 папок плюс газетний архів, на який іде безліч часу.

Якщо повернутися до родинних картинок, – у Оксанки був «утренник». Вона була Сніжинка. Не Винниченкова Сніжинка, – звичайна: пухнастенька, біленька. Емма зшила їй легеньку сукеночку. Мала успіх.

А до садочка так і не звикла. Скаржиться: «Чого вони сміються? Кажуть, треба говорити «была», а ти говориш – «була».

Образилась. Не хоче до садка. Характер!

Купили їй ялинку, робимо свято. Володя обіцяв прийти Дідом Морозом і подарувати їй фільмоскоп з 5-ма фільмами (вже купили, сховали в панчохи).

Відпочиваю на «Пітері Пені». Некрасова, віддаю їй належне, не дуже втручається. Взяла дві сцени (з Венді) й репетирує. А я розкручую «піратів»; як добре й талановито вони хуліганять, починаючи з Воронова – Дджеза Крюка! Бачив у цеху Крокодила: жах! Чудове чудисько, в пащі якого може сховатися весь ЦДТ!

Може, відправити цього крокодила в управління культури?

№ 12-1967

*С. Тельнюк –
П. Тичина*



...ТА ЩЕ БІЛЬШЕ ТРЕБА ЗРОБИТИ

Розмова П.Г. Тичини про поетичну творчість і культуру, записана за кілька місяців до смерті видатного поета Станіславом Тельнюком.

— Павле Григоровичу, за півсторіччя радянська література пройшла славний і почесний шлях, новим змістом сповнилася, нові життєві явища стали впливати на її розвиток. І, напевне, один з найосновніших і найцікавіших чинників при цьому — інтернаціоналізм, — власне, те, що Ви колись влучно й точно схарактеризували як *чуття єдиної родини*.

— Чуття єдиної родини... Я думаю про це не як про гасло, виголошене в урочисту хвилину, я думаю про наші творчі будні, про нашу щоденну роботу, опромінену цим високим і благородним чуттям. Перед моїм духовним зором постає могутнє сузір'я наших великих талантів на нашому спільному великому небі. Там я бачу Горького та Янку Купалу, Фадеєва й Довженка, Ісаакяна і Леонідзе, Самеда Вургуні і Мажита Гафурі, Мухтара Ауєзова і Гафура Гуляма, Рильського і Якуба Коласа, Асеева й Сосюру, Джалілія і Лахуті, Яновського і Чаренца... Ви чудово розумієте, що я назвав дуже не багатьох з «Чумацького шляху» нашої літератури, з тієї нашої спільної слави і гордості... Думаю про IV з'їзд письменників — і мовби читаю рядки нових поезій Миколи Тихонова, Едуардаса Межелайтіса, Расула Гамзатова, романів і повістей Андрія Упіта, Леоніда Леонова, Михайла Шолохова, а ще ж і Чингіза Айтматова, Олесь Гончара... І як же воно приємно — знати й відчувати, що наш Олесь Гончар належить не тільки українцям, а й усім народам країни великої нашої, де люди ста мовами говорять...

— Ви колись писали: *«Хлюпни, нам, море, свіжі лави! О земле, велетнів роди!»* Ці слова зберігають свою актуальність і дотепер. Та, власне, будуть вони актуальними завжди, бо поезія вічно оновлюється... *Що могли б Ви сказати про поезію молодих?*

— Не треба говорити про них з поблажливими епітетами «молодий» чи «молодший». Вони намагаються брати на свої плечі нелегку ношу. І не треба дивуватися, що їм вистачає сил нести її. Ми колись у такому віці брали на свої плечі весь тягар. Бо нам довелося розпочинати радянську літературу. Якщо вже говорити про нашу літературну зміну, то треба сказати, що ми від неї чекаємо більшого, ніж від себе. Ті поети, яких ми іноді трохи зверхньо звемо «молодими», мають добрий і дужий талант... Все вище й вище здійсмаються вони.

— Справжнє мистецтво потребує нових висот. І кожне наступне покоління вчиться у попередників. Існує таке взаємопроникнення поколінь, взаємопроникнення жанрів, взаємопроникнення літератур. Останнє мене особливо цікавить.

— Про те, що робиться на білому світі, треба неодмінно знати. Це аксіома. Пам'ятаю, як колись замолоду мене захопила брусівська антологія «Поэты Армении». Я вже не кажу про величезний вплив російських поетів, про Уїтмена й Верхарна... Хоч тут же скажу: той вплив стосувався певного, може, дуже важливого, періоду моєї творчості.

— «Мов кабелі від нації до нації потужно революції диктують по землі Шевченко — Уїтмен — Верхарн». Ваші слова добре відомі... Воїстину — «Вселюдське замовчиш — обчухраним зростеши».

— А ви чомусь не прочитали попереднього рядка цього вірша: «Забудеш рідний край — тобі твій корінь всохне». А вже потім іде: «Вселюдське змовчиш...» Власне, це двоєдина формула. Але в даному разі я до чого веду? А до того, що й до свого, рідного, пильніше придивлятися треба... Якимось були ми в Фінляндії. Приїхали у Тампере. Зустрічають нас, тут же починають розмову про Україну — та так захоплено, ніби вони всі там самі побували. Що таке? А вони питають у нас: ви знаєте, яке сьогодні число? Ми кажемо: знаємо, двадцять перше. Здається, таке число було в той день. Так он, кажуть вони, місяць тому були у нас в гостях артисти українського народного хору під керівництвом Григорія Верьовки. Повели нас до великого залу. Ми довго слухали запис виступу хору, потім довго мовчали... Приїхали милуватися Фінляндією, а нам фінни про Україну розповідають, захоплюються нашим мистецтвом... А ми до нього отак якось — ніби звикли, воно нам не в дивину. Так що інколи треба вміти якось ніби збоку поглянути й на нашу поезію — і видніше буде, яка ж це багата й могутня поезія серед світових поезій... Ми зараз багато говоримо і це правильно! — про Лорку, про Сент-Екзюпері, про Уїтмена, про Фроста, про Хікмета... Хоч тут іноді буває щось і від моди, але загалом це все дуже добре. Прекрасно навіть. Але той же Хікмет міг би й таке сказати декому з нас: «А чи до глибин ви знаєте «Слово о полку Ігоревем» або ж



премудрі поезії Григорія Сковороди? А чи дійшла до вашого розуму глибинно-глибоченна сатира «Енеїди» Котляревського, чи ви просто вивчили в школі, що є така – та й усе? А чи ж став світ української народної пісні, казки, легенди, небилиці вашим внутрішнім світом? А як ви розумієте Шевченкові слова: «Ми просто йшли. У нас нема зерна неправди за собою»? Коли все це не стало часткою вашої людської та поетичної суті, то чи ж зрозумієте ви, в чім і моя глибина полягає? Чи глибина Лорки, Сент-Екзюпері, Тагора?».

– Я думаю про те, що за плечима кожного поета – його народ, його країна. Мов крила. Коли світ говорить про Шекспіра, то він знає, що є на світі така країна – Англія, Англія Уота Тайлера й Робіна Гуда, Англія Ньютона і Кромвеля, Англія Уатта і Стефенсона, Діккенса і Байрона... Ви бачите – я називаю чимало імен людей, які жили після Шекспіра. Але я переконаний – слава Байрона, Діккенса і адмірала Нельсона сприяла славі Шекспіра. Мені здається, що той зарубіжний читач, котрий уперше бере до рук томик Пушкіна, думає про російський народ, що дав світові Леніна, народ, що породив Достоевського й Толстого, цей читач, беручи томик Пушкіна, думає про Сталінград і Гагаріна – і тому він ще більше хоче читати «Євгенія Онегіна» чи «Повісті Белкіна». І вже потім Пушкін захопить зарубіжного читача красою своєї поезії. Та і то – читач дуже часто шукає в цій геніальній творчості пояснення багатьох сучасних, для нього ще не збагнутих явищ... Відома ж істина, Шевченком висловлена: моя біографія – то частка історії моєї батьківщини. І чим більша частка історії, того народного духу вміститься в творчості поета – тим він величніший...

– Я – про інше хочу сказати. Про те, що треба вміти бачити себе зсередини і збоку... Знати про колосальний вплив українця Довженка на світове кіно й радянську літературу – і розуміти, що без впливу світового кіно і всіх радянських та світових літератур Довженко не став би Довженком. Я не кажу вже про таких титанів, як Тарас Шевченко чи Іван Франко, про те, що цілий всесвіт їхні душі творчо поглинали – і водночас на всесвіт світили самі...

– Цікаво – ось на Кубі вийшла збірка «Поети російські і радянські» (*Poetas Rusos y Sovieticos*). Там, власне, представлено російську поезію від Баратинського аж до Євтушенка. 29 поетів. З них – 28

російських. Один — український. Це — Шевченко. Саму ель Фейхос та Ніна Булгакова мали на увазі укласти антологію російської поезії. Але вони не могли при цьому обминути Шевченка, бо його вплив на російську літературу — колосальний, його значення для російської літератури — величезне.

— ...Як, до речі, величезне значення було й російської літератури в розвитку Шевченка. Тут завжди треба говорити про взаємовпливи. І не лише про взаємовпливи двох чи трьох літератур. Я хочу знати поезію всього світу. Тоді, може, я ще краще збагну свою українську душу... Хочу, щоб усе поетичне золото світу в моїх руках було.

— ...Я Вас розумію. Тоді краще буде видно, скільки ми маємо невитрачених, невідкритих ресурсів, якщо висловлюватися мовою економістів...

— А Ви висловлюйтеся мовою поета. Ресурси — то само собою. Це — між іншим. Я кажу про естетичну потребу.. Нам просто необхідно якнайбільше перекладати й видавати українською мовою найцікавіших іноземних авторів... Це не значить, що ми їх повинні засвоювати некритично.

— У нас з'явилося багато ентузіастів і справжніх майстрів перекладацької справи — Борис Тен, Григорій Кочур, Ірина Стешенко, Микола Лукаш... А останнім часом добре показали себе як перекладачі Михайлина Коцюбинська, Володимир Лучук, Роман Лубківський, Віталій Коротич, Людмила Скирда, Володимир Житник — люди, як правило, дуже цікаві і в оригінальній своїй творчості...

— Я добре знаю цих талановитих людей. Дуже радий за них і глибоко шаную їхню працю. Тільки хотілось би ще й таке сказати. Ми багато перекладаємо з англійської, німецької, французької, іспанської, китайської, португальської, арабської... Власне, я міг би виписати за абеткою назви мало не всіх зарубіжних країн — і майже для кожного на Україні знаходимо «літературного спеціаліста»... Це дуже добре. Але мене смутить інше. Чи можете Ви зараз назвати мені українського письменника, який би досконало знав, скажімо, якутську чи естонську мови і перекладав з них безпосередньо, а не за підрядником? Чи є серед наших письменників знавці калмицької чи азербайджанської мов?

— Справді часто-густо трапляється, що ми чудово знаємо літературу, яка перебуває від нас за тридев'ять земель, а сусідню — ледь-ледь. Скажімо, сучасну грузинську чи вірменську. До речі, я полюбив поезії Ованесяна й Туманяна саме через Ваші переклади. Мабуть, це й тому, що Ви добре знаєте вірменську мову і перекладали без підрядника...

— Врешті, може бути геніальний переклад і з підрядника. Може бути бездарний переклад і з оригіналу. Це дуже тонке діло, і не про це зараз мова. А про те, що без братерства, без взаємопроникнення літератур нам аж ніяк обійтися не можна. А тому — з кожним роком нам поглиблювати свої братерські зв'язки потрібно. Декади, тижні літератур і культур — це гарна річ, але вже глибшої роботи час вимагає. Так от — весь час думається мені про те, що добре було б, якби в кожній республіці був спеціальний навчальний заклад, де вивчалися б мови народів СРСР.. Може, це був би інститут, а скоріше — факультет з численними відділеннями при університеті... Юнаки й дівчата вивчали б тут мови, літератури, історію, фольклор народів нашої країни... Треба, щоб ми мали таких спеціалістів... Бо з підрядника перекладати — це іноді все одно, що слухати прекрасну пісню у виконанні співака без голосу і слуху... Щоправда, безголосих співаків ми зараз маємо досить — на естраді, але, на превеликий жаль, це не тема нашої сьогоднішньої розмови...

— *Через те Ви колись, напевне, й вивчали турецьку, башкирську, єврейську, вірменську, казахську, французьку та інші мови, щоб чути поезію різних народів не з чужого голосу, а сприймати безпосередньо?*

— Може й через те... Але не треба переоцінювати моїх лінгвістичних здібностей... Я до чого веду? До того, що поглиблене ознайомлення з іншими літературами, вивчення їх — усе це неодмінно приводить до збагачення рідної літератури, навіть до більшої викристалізації її «я».

— *Дмитро Павличко написав свого часу цілий цикл чудових рубаї. Ви колись гекзаметром написали «Шаблю Котовського»...*

— Не в цьому річ... це, врешті, дрібниці. Я не думаю, що для збагачення української поезії конче потрібно переносити в неї ритміку узбецького чи китайського, малайського чи монгольського вірша... Тут інше вирішальне. Ідеї, образи, думки, настрої

поезії іншого народу, які неодмінно через цілу низку найвіддаленіших асоціативних ходів викликають нові думки, образи, ідеї, настрої... Тут треба говорити про взаємовпливи, про взаємопроникнення літератури в літературу. І водночас кожна з цих літератур не тільки залишається оригінальною, самобутньою, а й далі йде по цьому шляху... Я глибоко шаную Едуардаса Межелайтіса, але, мабуть, вплив його поезії на поезії інших народів не так у ритміці, як все-таки в змісті, в настрої, в системі побудови образів. До речі, коли ми говоримо про могутній вплив таких талантів, як Шевченко, Уїтмен, Верхарн, то ми більше говоримо про світ їхніх ідей та настроїв, ніж про особливості ритміки, строфіки, римунання... Хоч, до речі, це теж дуже важливо...

— *Мене втішає те, що в поезії є ще щось таке, що його підробити ніяк не можна. Це — настрої, внутрішня, невисловлена ідея, отой дієз чи бемоль в ключі вірша... Цього не підобиши...*

— Наша з Вами розмова йде досить кумедними зигзагами. Це, мабуть, тому, що основна тема зачіпає якісь побічні теми, а вони, в свою чергу, — ще побічніші. Ми здається, зробили помітний зигзаг, коли заговорили про Шевченка, Уїтмена, Верхарна? Чи ще раніше, коли говорили про взаємопроникнення літератури в літературу? Здається, тут... Отже, наша радянська література — це не конгломерат кількох десятків літератур. Але й назвати її однією літературою — чи не буде це чимось несерйозним? Це все-таки не одна література. Це — єдина родина літератур. Різних літератур, але рідних. Бо, так би мовити, одна кров тече у наших жилах. Хоч у родині всі схожі одне на одного, але ж і всі різні. Певна річ, про філософські, теоретичні речі треба говорити по-філософському, з відповідними цитатами, цифрами й фактами, а не з прикладами, які годяться хіба що для немудрячого вірша... Але я поет і волюю говорити більше образами і менше — силогізмами...

— *Існує думка — її висловлюють деякі критики, літературознавці, — що головне у взаємозбагаченні літератур — це, грубо кажучи, переймання форм. А оскільки всі наші літератури — соціалістичні за змістом, то незабаром грузинський роман відрізнятиметься від естонського тільки мовою... А там — і мови уподібняться. І...*

— ...І все це така схоластика, що далі нікуди. Мій погляд на подібні фантазії вам добре відомий. Я їх не сприймаю всерйоз. Ми

про це вже говорили... А взагалі, коли заходить мова про зближення націй, літератур, — то треба сказати, що тут є дуже багато суб'єктивістського. Про це говорилося на з'їзді письменників України, на з'їздах в інших республіках... Кажете: мови уподібняться?! Як же це?

— *Це не я кажу...*

— Я розумію... Це ж різні мови, з різним внутрішнім складом, фонетикою, морфологією, синтаксисом. Мови ж — це не друкарські машинки, де можна міняти алфавіти і шрифти. Це ж — надзвичайно складні речі... Я знаю тільки одно — взаємозближення і взаємопроникнення літератур, яке ми маємо зараз, майже не відбивається на мовах цих літератур. Це взаємо зближення та взаємопроникнення буде йти паралельно й одночасно з ще більшим розвитком самобутності, оригінальності цих літератур.

— *Павле Григоровичу, коли зайшла мова про оригінальність літератур і водночас — про взаємне навчання та зближення, то чи не сказали б Ви мені, чого саме навчилися Ви у великого вірменського поета Ованеса Ованесяна!*

— Про Ованесяна можна написати велику книжку... Маю на увазі Ованесяна, що залишився в моїй душі. Якби писати таку книжку — я, до речі, написав статтю про цього великого поета, вона видрукувана, — якби писати таку книжку, то треба було б говорити й про красу вірменської мови, великої літератури цього народу, говорити й про страшну історію, про рани Вірменії... А ще говорити про моральні критерії, і про ліризм, і про народну пісенність, образність... Бачите, це все дуже складно... Коли я перекладав його вірші на українську мову, то відчував, що все оце я мушу передати своїм землякам, щоб вони, не знаючи вірменської мови, не будши у Вірменії, не знаючи мелодій вірменських пісень, змогли відчути Ованесянову пісенність, збагнути й осягти особливу умовність образів вірменського поета. Підганяти під систему звичних мені образів з українських народних пісень я не хотів і не мав права. Я не мав права «українізувати», «перелицьовувати» Ованесяна. Але він повинен був полонити українців, як полонив вірмен.

— *Я знаю Ваш переклад вірша «На Алагяз-горі...» Він звучить і як українська пісня... Навіть здається, що ось-ось пригадаєш її мелодію...*

— Ось-ось... Я й сам такої української пісні не знаю. А от серед вірменських — є щось подібне... Кожен поет чогось та вчиться. Якийсь образ, якась настроєва хвиля твого сучасника чи попередника збудять у душі щось подібне, але тільки на мить, та й забудеться... Живеш власними спостереженнями, власними думами над тим, що бачиш, чуєш щодня... І раптом згадається те, що вже забулося, — і згадається зовсім по-новому, зовсім не так. Просто те, що тільки-но побачив, повернулося до того, що вже й забув, якимись незнаними асоціативними шляхами — і народився новий, зовсім відмінний образ чи настрої... Власне, я тут кажу елементарні речі.

Такі справи треба розв'язувати за конкретним робочим столом у конкретній праці. А широка розмова може націлити, визначити ті чи ті віхи в цій справі. Я думаю, що так і буде... У нас багато є зробленого, та ще більше треба зробити...

Травень 1967 року.

А 1938 року, коли масово розстрілювали. Тичина писав:

Куйся сталь, біжи формуйся!

Перекуйся на тверде!

Скаже Сталін тільки слово -

Ми готові, хай веде!

Вірив? Не вірю. Грав роль?..

Москва Б — 61,

Б. Черкизовская ул., квартал 8-11, корпус 3, кв. 45

Танюка Л.С.

*Листівка вія
Р. Пилипчук вія
27.12.67*

Дорогі друзі!

Я щасливо доїхав додому, віддає себе під опіку найяснішого зава, учора й одразу відвідав М.Бажана, якому передав Дейчового листа і Танюкового привіта. Розпитував Бажан, що нового поставив Танюк, і я йому коротко доповів. Просив вітати Танюка з Новим роком. А раз Танюка, — то й, звісно, його дружину, усю родину, і до всіх новорічних побажань Нелі і Лесеві і їх Оксані приєднує свій голос і

Ростислав Пилипчук.

Листівка від
Л. Світличного –
новорічне



Москва Б – 61
Б.Черкизовская, кв 8-11,
корп. 3, кв. 45 Танюкам

Хай буде добре Вам, милі (бо так і є) і вредні (бо не пишете) Танюки! У Новому році і по-віки віків, допоки житимете! Амінь.

Ваші Світличні.

Середа,
27 грудня

Чухрай енд
Танюк

Десь на початку місяця зайшов по виставі до Віри Петрівни. Там сидів Чухрай. Григорій Наумович привітався й похвалився Марецькій:

– Нас с Лесем судьба об'єднала. Он идет по моим стопам.

– Это как же?

– Я ведь тоже должен был уехать из Украины, как Доженко. Мне туда ходу нет. До сих пор неугоден.

І розповів, як на нього тиснули, як викидали з планів – він починав на Київській студії.

З якої речі розмова?

Каже, – є в нього приятель в інокомісії – показав йому журнал, там про Григорія Чухрая і Леся Танюка, яким не знайшлося місця на Україні.

Віра Петрівна:

– Вы с этим поосторожнее! Сейчас **такое** начинается!

Чухрай:

– Но ведь правда. Хочешь не хочешь нас в эмигранты записали. Такой климат создали, что одни... (Л.Т. прізвищ не назву, хай йому чорт!) процвитают. Алова и Наумова – вон, Параджанову – шлагбаум, Ильенко им не годится...

Домовились, що він покаже мені той журнал. Виявилось, йдеться не про якесь страхіття, а про «Сучасність», (вересень). Я це число, – з «Мертвою зоною» Гуцала, – entre autres – уже мав змогу прочитати.

Сказав Чухраєві, що на Україну – неодмінно повернусь. Він пильно глянув на мене – і не відповів. Марецька:

– Он таки дійствительно націоналіст. Они со Смуулом у мене – оба націоналісти. Спелись, хотя один – естонский, а другой – из Украины. Смуулу слова об Эстонии дурного не скажи. А Танюк? Знаете, какую пьесу он Юрию Александровичу предлагает? Винниченко! Да, того самого!..

І я не зрозумів, чого тут було більше – гумору чи перестороги.

Так, я говорив про «Пророка», і не тільки з Ю.А. У МХАТі відпало. Завадський – «думає». Я переконаний, у Москві Винниченка **можна** поставити. «Того самого». В Україні не дадуть, нароблять повні штани – «Что станет говорить княгиня Марья Алексеевна»? А «княгині» до лампочки. Тут, у Москві, я, між іншим, знаходив – у бібліотеках і в букіністиці – Винниченка, Грушевського, навіть Антоновича. Тут на них був інший контроль. Або й зовсім не було.

Жартували на ці сумні й відтак не перспективні теми. А чом би нам не створити у Москві Клуб емігрантів з України? Нашого брата по Союзу розкидано до холери. Вчені, науковці, музиканти, письменники, актори...

В цьому ж числі – новела Юрія Клена. І розвідка Ів. Майстренка «Сторінки з історії Комуністичної Партії України». Майстренка знав по Харкову батько. Чи не писав він про боротьбистів? Тут він аналізує «українізацію». Майже за дядьком Тарасом: «виявити й знищити, щоб і духу нашого не було».

* * *

Зі статті Павла Чернова:

«За дуже фрагментарними даними, в останні роки помічається процес повернення естонців, латишів, литовців до своїх республік. За іншими інформаціями не тільки самі вірмени, але також уряд – партія Вірменської РСР, застосовують усі заходи, щоб у своїй республіці поселити вірмен, зокрема, тих, що посідають високі кваліфікації. Для таких людей творять спеціальні посади в інститутах та на заводах, дають помешкання тощо.

На жаль, на Україні діють у протилежному напрямі, як можна бачити на прикладі того, що сталося з Григорієм Чухраєм та Лесем Танюком, щоб конкретно назвати тільки двох митців, для яких не знайшлося місця на Україні. Те саме можна сказати про цілий ряд українських астрономів, математиків...»

Листівка від
Н. Новоселицької

* * *

Листівка від Н. Новоселицької:
Київ, 27.ХІІ.67 г.

Дорогие!

Желаю вам счастливого 68-го.

Как здоровье Лени? Я все же жду подробного письма. Пока не удается приехать. Кочур обещал отобрать переводы для передачи (отредактированные). Пойдет после Нового года. Праздники этого года отодвинули передачу.

У меня большая просьба. Если можно, пришлите мне на неделю «После грехопадения» Миллера. Есть шанс перевести с английского для журнала, но нужно дать на 2 дня редактору русский вариант. Спасибо.

Целую. Ваша Нина.

Москва, Б – 61, Большая Черкизовская, квартал 8-11, корпус 3, кв.45, Л. Танюку.

Київ, 4, Красноармейская, 18, кв. 20, Н.Новоселицької.

* * *

Листівка від
Н. Горбунової

Москва, Б – 61, Большая Черкизовская,
квартал 8-11, корп. 3, кв.45, Танюку Л.С.
Від Наталі Горбунової з Ленінграда.

С Новым Годом, дорогие Танюки!

Очень рада получить от Вас весточку, рада за Ваши успехи и с нетерпением жду марта месяца. Приедете – поговорим обо всем. А пока крепко, крепко всех Вас целую и желаю всего, всего наилучшего. Ваша Тетя Наташа.

Віра Вовк

ЕТЮД «УКРАЇНА» – ОПУС ДРУГИЙ.

Відбитка з ж. «С-ь» ч.12/84/1967

*Віра Вовк
«Україна»*

В нью-йоркському університеті Колумбія закінчився літній курс і тим самим мій дебют з порівняльної літератури перед американським студентами. Я звинула своє шатро, що його розташувала серед Гуцалюкових картин на Ріверсайд Драйв, і замислилася: «Що далі, Жозе?» Цей рік забрав у мене почуття приналежності до будь-якого дому, розп'яв між континентами. Я хотіла втекти кудись, хоч би і далеко від себе самої, де обличчя не болять чужістю. Хоч у мене і тут не бракувало прекрасних друзів, але якось здавалося, що ось ми раптом опинилися на різних площинах, а мені якраз було треба чорнозему, з якого я ліплена, вітру, з яким добре боротися!

Я сіла на літак і полетіла на Україну. Це зовсім не так далеко: з Відня до Києва всього півтори години летом!

Все сумне і веселе на рідних землях почалося від смішної пригоди: чомусь мені пригадалося, що Микола Лукаш любить банани, і я везла йому в гостинець кусок кетяга з віденського базару. Запопадлива урядничка на миті веліла мені зараз таки їх облущити і з'їсти, бо до Радянського Союзу не вільно привозити будь-яких рослин, плодів чи насіння. Про такі закони, зрештою, я чувала і в інших державах, але ніяк не хотілося викидати гарних бананів, ні їсти стільки нараз! На щастя мене вже очікували сердечні обличчя: сузір'я Світличних і Ліна Костенко; так ми скоро справилися з клопотом.

Мене приміщено в новому готелі «Дніпро», в привітній кімнаті з завісами в народних мотивах. Її зараз заповнили гвоздики, айстри, жоржини, а також і різні друзі, що довідалися про мій приїзд. У кімнаті архітектора Геврика, що якраз перебував з дружиною у «Дніпрі» і того ж вечора прощався з Києвом, зібралася ціла братія: мистецтвознавець Григорій Логвин, скульпторка Галина Севрук, потім ще доскочив Дмитро Павличко. Геврики захоплювалися чернігівськими соборами, куди їх возив Логвин, і зрозуміло, що я загоріла архітектурною гарячкою, яку могла згасити тільки згода Товариства культурних зв'язків зглянутися на моє прохання, бо первісно Чернігів не фігурував у моїй програмі.

Тим часом я переживала людей, які вже раніше полонили моє серце: природні, щедрі, обдаровані життєвою мудрістю і з розумінням для інших – вони для мене – постаті якоїсь неписаної епопеї. Я горджуся їх знайомством, їх довір'ям, їх приязню. Давні і нові друзі розгортали передо мною щораз то нові сторінки київських чудес.

Пригадую довгі проходи до старих дільниць міста – від Андріївського спуску випуклим камінням ремісничих вулиць і завулків барокового Подолу, де старовинні доми з похиленими стінами попідпирані стовпами, аж до Братського монастиря і Сковородової академії – на жаль, зруйнованих і перетворених на мешкальні бльоки та шпиталь – попри Успенську і Преображенську церкви, і ту криницю коло Преображенської, що освіжує прочан своєю смачною водою. Церква зберігає при собі жіночий монастир і, між корінням дерева, могили своєї фундаторки – Мазепиної матері. У церкві світлі ікони і чорні черниці, всі старі, неначе Евменіди. Мені хотілося кричати, що Бог – не закостенілий час, що традиція не може жити в герметичних мурах, що їй треба простору, волі!

Ми піднялися східцями вгору аж до колишнього, вже не існуючого, Залізного хреста, звідки розгортається величава панорама на нижнє місто, що пульсує артеріями вулиць, і на голубу бинду Дніпра з острівними пісками та гаями...

Віталій Коротич обзнайомив мене з маловідомою чарівною єврейською дільницею міста побіч Шевченкового домика («Хай Твоє слово спливе на нас язиками Святого Духа», – написала я Кобзареві цього разу у пам'ятну книжку); я любилася подвір'ячками під каштанами й інтимністю крутих сходів. Потім я мала нагоду переконатися, як шановний редактор «Ранку» володіє при письмовому столі і як чемно та рішуче розправляєється з молодими письменницями, що не дбають про українську мову.

З талановитим літературознавцем Михайлиною Коцюбинською ми ходили на Байківське кладовище, де при вході жінки продавали квіти, а старий дідуган – хрести на могили. Ми понесли айстри і флокси Лесі Українці, Миколі Барвінському* та Максимові Рильському. Незадовго поруч з'явилася ще одна свіжа могила...

* У Байковому Некрополі Миколи Барвінського я не знайшов. Однак Віра Вовк розповідала мені, що вони з Михайлиною поклали тоді квіти і на могилу Михайла Грушевського. Тут вона про це не каже. Не хотіла «підставити» подругу? (Л.Т.)

У товаристві з Віктором Іванисенком, Євгеном Сверстюком і різними вже згаданими друзями однієї соняшної неділі я пішла в ліс по гриби. Вправді не багато грибів ми назбирали, бо хто раніше встав, виручив нас з тієї мороки. Зате ми грали на поляні у відбиваного м'яча й обідали в тіні сосон, ще й смажили картоплю серед зрубу. На другий день я ще й рішила використати теплу осінь та скупатися в Дніпрі, але вода холодна, як лезо, добиралася до костей.

Про родинні новини в стислому колі друзів я довідалася від Григорія Кочура, в якого якраз народився внук. Уся перекладацька братія думала про ім'я для дитини, кум Микола Лукаш вибрав ім'я Роман, але дід скривився, що це – літературний жанр, і чому тоді не «повість». Я потішала його, що певно буде і «Повість»...

Одного разу питає Григорій Кочур Драчевого дворічного Максима: «Ну що ж, Максиме, а ти вже пишеш вірші?» «Ні», – заперчує Максим. «А чому ні?» – «Тато не дозволяє»... (Ясно тепер, чому в Драча літературний успіх: зацитькує своїх конкурентів). Такі то діти. А донечка Івана Дзюби каже татові: «Ти, Дзюба, мені не перешкоджай!» (Тепер я сміюся, що уявляла собі з Дзюби якогось хирлявого чоловічка, не хлопця схожого на атлета, що міг би правити за модель для Родена!).

З Кочуром ми коротко відвідали Тараса Франка, про якого хтось колись сказав: «Ось іде Франко, але не Іван, Тарас, але не Шевченко»... Шкода, що з донькою Зіною познайомилися вже майже на порозі.

Дуже сердечна була гостина в домі Бажанів, де я вперше зустріла Юрія Смолича. До Миколи Бажана, якого я називаю Зевесом, у мене особливий сантимент: не тільки як до людини високої культури, але і як до особистості незвичайного чару. Разом з Юрієм Смоличем накреслено плян мого літературного вечора, що мусив відбутися пізніше, ніж я розраховувала, бо більшість поетів і письменників їхала до Москви на тиждень України. Правду кажучи, і мене кортіло поїхати з ними, однак така зміна програми пожертвувала б моєю зустріччю з рідними у Львові й Ужгороді.

Не вдалося мені побачити Павла Тичини, якого забрали до лікарні. Наша зустріч, кілька днів пізніше, була останнім прощанням.

Одне золоте пополудне звело мене з дружиною Юрія Смолича, яка нагадує мені велику жінку й інспіраторку романтики, Кароліну Шлегель. Її розумні слова – неначе осінню налиті плоди. А одного вечора я застала у своїй кімнаті кошничок з яблуками, грушками і виноградом з Малишкового саду від Любови Забашти. Мене зворушувала уважливість, якою мене обгортали: кошничок пахнув дитинством, Гуцульщиною, святом Спаса, коли на тюдівському моріжку коло церкви святили плоди... І ще одна жінка зачарувала мене: Ірина Стещенко, помешкання якої – садиба культури, де кожна подробиця нагадує Лисенків, Старицьких, Коцюбинських, Леся Курбаса...

Зовсім не можливо перерахувати всі обличчя, віддати всі враження. Закарбувалися в пам'яті пісні Надії Світличної, блискучі спостереження Івана Дзюби, посмак віршів, що їх читав Юрій Щербак у домі проф. Олександра Білецького (який тим разом замовив у мене граматику племені чібча!). Пригадується майстерня Галини Севрук із зразками мистецтва сучасних творців та її власними слов'янськими богами (і богиня Смерті, Марена, поїхала зі мною, щоб царювати на покуті між моїми ларами і пенатами в Ріо-Де-Жанейро). Пригадую миле обличчя Ірини Жиленко, неспіливого Василя Голобородька, прохід з Валерієм Шевчуком, Юрієм Логвином та Євгеном Гуцалом над Дніпровими кручами, і ще чую Логвинові мефістофельські жарти.

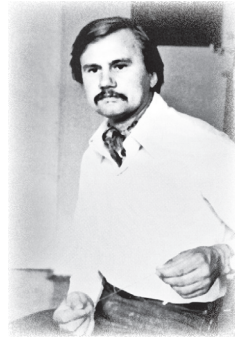
Ліна Костенко з донею Оксаною і родиною Олеся Бердника (орієнталіст) возили мене човном по Дніпрі. Я сиділа між двома дівчатками (Оксаною і Мирославою), що горнулися до мене і прикривали мене своїми плащами, бо вечір почав холодніти. Ті дитячі рученята винагородили мене за багато болючого в цьому році. Я злегка сварила на Ліну, що вона так мало друкує, але вона з тих, що завжди перевершують себе самих і яким усе вчорашнє видається недоякісним. Від останньої Ліниної поеми «Берестечко» мороз іде поза шкірою...

З Іваном Драчем я відвідала кіностудію Довженка. Там познайомилася з директором Цвіркуновим, людиною широкого формату, і з Миколою Вінграновським, що його колись даремно шукала по Одесі. Ми дивилися разом на два фільми Довженка – «Звенигору» і «Землю»; Цвіркунов гостив нас яблуками з Довженкового саду. Я мала нагоду на другий день побачити ще й інші фільми,

але, на жаль, не вистачило часу. Шкода, що прекрасний Драчевий фільм «Криниця для спраглих» досі лежить у сейфі, фільм, про який ходять легенди! Не диво, що на Заході поширене враження, ніби Україна – провінційна панянка, ніби в нас тільки народне мистецтво. Чому, наприклад, за кордоном показують тільки «Тіні забутих предків», тоді як численні російські та польські фільмові шедеври об'їхали весь американський континент? Необхідно пустити обидва фільми на велике міжнародне турне.

Лукаш говорив зі мною про перекладницьку працю, і разом з Кочуром ми домовилися про мою данину у формі хрестоматії німецької барокової поезії, Льорчиних драм і «Наречених» Александра Манцоні. Лукаш переконував мене в народозвучності Льорки, цитуючи з пам'яті десятки прикладів і нарікав на переклади Нью-Йоркської групи, мовляв, вони не музикальні, схожі на підрядники. Я дещо відгризалася, що «Verde que te quiero verde» не можна передати словами: «Я люблю тебе в зеленім», бо мимоволі навивається на думку зелений одяг, тоді як автор уживає кличного «зелене!». Усе ж Лукаш зумів мене переконати, що Льорка, по-циганськи, таки вишиваний.

Поети поїхали на зустріч у Москву, а я – до Львова, на зустріч з бабуною. При цій нагоді познайомилася з львівськими творцями в Спілці письменників, де мене сердечно привітали. Атмосфера була тепла і невимушена. Я прохала Тараса Мигалья створити словник замарстинівсько-личаківського жаргону для свого перекладу «Едіпа», що його хотіла б переспівати в трьох версіях: класичній, жаргоновій і елегійній. Серед молодих поетів, з якими я познайомилася у Львові, найяскравіше враження зробили на мене Роман Лубківський і Ігор Калинець. Ростислав Братунь знову ж посвятився доповнювати мою діраву культуру і водив мене по різних цікавих закамарках. Ми були в найстаршій львівській аптеці, де на полицях красуються порцелянові слоїки на ліки з давніми емблемами, на стінах висять старовинні літографії з різними чаклунськими рецептами і способами лікування, а в дальших кімнатах збережена колекція унікальних апаратів і машин для вироблення тих же ліків. Зовсім відмар-



Т. Калинець

ська кухня з «Фавста»! Потім ми ходили на виставку прикладного мистецтва. Мене особливо зачепили скляні вироби, нічим не гірші за муранські.

Сердечно гостила нас у себе різними галицькими присма́ками «тітка» Ірина Вільде. У львівському театрі я зустрінула цілу плеяду родичів із Борислава і Станіслава (назва Івано-Франківське, не тільки не милозвучна, але й штучна. Ще якби Франківське, а то не переходить через горло!).

Мені дали чудовий дарунок (до речі, не знаю, хто саме: Інтурист чи Товариство культурних зв'язків?). Я могла відвезти бабуню автом до Борислава! Що за радість ще раз пережити рідне підгір'я, де в дерев'яному домі під двома розквітлими миртами стояла моя колиска! По дорозі ми оглядали дерев'яні бойківські церковці. В Мигалицях заглянули і до малої каплички з відкладеними старими іконами, і признаюся, що в мене зродився злодійський інстинкт! Якби не стара жінка (чи не паламариха?), ікони висіли б на стінах моєї кімнати, де якраз пишу. Але «паламариха», як квочка, ходила коло каплички, і я мала враження, що ось-ось вона її прикриє від нас своєю широкою спідницею. Потім, у Дрогобичі, ми любувалися церковцями Чесного Хреста і святого Юрія, заглядали крізь шпари, чи побачимо щось з іконостасу, бо двері були замкнені на колодку. Я щаслива, що ті надзвичайні мистецькі церковці і подібні до них мені доводилося бачити ще тільки у Норвегії – збереглися через усі лихоліття.

По дорозі до Борислава Братунь розказував мені історію про дядька, вже третього покоління, що годує в кориті домашнього щупака, товстого, неначе поросся... Я повірила. Чому б і ні? Але Братунь зачав мене переконувати, що дядько годує його картоплею, і моя віра покришилася. Виявилось, що щупак – вигадка, але багато письменників уже відвідало дядька (я бачила його хатину біля потоку), і після звичних формул привітання питали про щупака. Дядько спершу дивувався, потім відпекувався, далі сердився, а тепер уже клене бойківськими відповідниками гуцульської формули: «А шротом, дротом, а колючками!»

Неможливо через вікно авта скласти собі уявлення про життя на українському селі. З побіжних і чисто зовнішніх вражень згадаю тільки, що між Львовом і Бориславом видно чепурні домики обабіч дороги і великі стада гусей на пасовиськах. Справді убогі хати я бачила тільки на Закарпатті, з вікна вагону.

У Бориславі ми спершу поїхали на кладовище. Моя баба в чорному, як сліпа доля, взяла міцно мене за руку і високими травами через гроби повела під грушку, до дідової могили. Показала мені рукою своє місце побіч, і я довідалася, що в дров'яній хаті вже чекає на неї готова домовина, яку вона сама собі дала зробити... Я поклала на дідовій могилі всі троянди від львівських поетів. У долоні стиснула грудку землі, щоб повести її через океан і покласти на свіжу могилу в горах коло Ріо-Де-Жанейро, на якій тепер рожевіють майже бориславські гвоздики.

Під кладовищем зеленів дерев'яний дім у гронах винограду. Поруч, у яблуневому садку, сіріло кілька вуликів. Білий собака розсердився на мене, що я зробила фото з дому, але я швидко його зачиткала. Господар запитав, що я роблю на його подвір'ї, і я сказала, що фотографую дім, де народилася. Господар просив зайти до хати, гостив мене солодким виноградом і райськими яблуками... Я не могла не усміхатися до таких прекрасних символів.

Бабуня живе сама на межі міста. На столі, на підвіконнях, на полицях повно яблук і сливок, що наповняють її домок осінніми пахощами. Тільки часом заходить дівчина прибирати хату, бо бабуня любить самоту і нізащо не хоче перебратися до дітей. У саді вишні, що їх я знала щепами, повиростали аж під хмари; криниця, з якої я брала колись воду, майже запалася в землю. Прийшла дівчина попрохати свічки для вмираючої мами, і моя баба дала їй кусок, але решту казала повернути, бо то — свячена свічка...

І так я її бачила — може це вже востаннє — як свою долю на воротах, що проводила мене сліпими, сльозавими очима. Франковими слідами через Тустановичі й Нагуєвичі повернулася я до Львова.

Я поїхала до Ужгороду, де живе ще моя друга бабуня, батькова мати. Я привезла їй молитовник, і вона по-дитячому раділа. Ця друга баба в мене як гірська річка: весела і щебетлива. Не зважаючи на своїх чотирнадцятеро дітей, раннього вдівства і лихоліть, вона залишилася неторкнена часом, вічна дитина. Що мені дав цим разом Ужгород? Музику на роялі, що її грала для мене двоюрідна сестра Тамара, кілька пожовклих фотозняток із старого альбома, кілька теплих слів у рідному колі... Зоріка, друга двоюрідна сестра, захищала свою дисертацію в Києві. Повернувшись туди, я пішла до медичного інституту, просто в іспитову залю. Іспит відбувався блискуче: високий рівень науки і серйозність праці

захопили мене. Увечері ми належно відсвяткували Зоріку в готелі «Метро» вином «Закарпатська троянда».

Знічев'я незвичайна вістка перелетіла Києвом: помер Павло Тичина! Письменники повернулися з Москви на похорон. Перед тілом поета, що лежав в святковій залі одноповерхового будинку недалеко Спілки письменників, стояла кілометрова черга в три ряди. Я була з Михайлиною Коцюбинською, Іваном Світличним та малярем Юрієм Івакіном, і принесла поетові — від нас усіх за межами краю — троянди. Правда, голос Богом обдарованого поета зламався в тридцятих роках, але я не забула про «Соняшні кларнети» та «Замість сонетів і октав» — книги, на яких я росла — то й не могла йому за них не подякувати. Він лежав у квітах і музиці, і я поклала на себе хрест перед його обличчям.

Мій літературний вечір, а радше, літературне пообіддя, бо його раптом перенесли з сьомої години на третю, відбувся зовсім ще під наркотиком тієї сумної події. Я сподівалася на залі п'ятнадцятьох людей, хоч Павличко мав розіслати запрошення... Не знаю, скільки їх було, але Дмитро нарахував щось коло чотириста. У великій залі «Спілки письменників» не стало місця; треба було відкрити бічні двері, де юрмилися люди аж на сходах. Справді, зворушливе таке привітання!

Юрій Смолич відкрив вечір гарними, об'єктивними словами; потім Іван Драч сказав своє сердечне слово і представив мене публіці як друга і поета, звернувши особливу увагу на мій християнський світогляд і перечитавши ряд моїх віршів. Прийшла моя черга, і я сказала кілька слів, що їх якнайвірніше відтворюю з пам'яті:

«Дорогі друзі!

На порозі другої світової війни мої батьки з чесних причин виїхали з України, а сьогодні я з чесними почуваннями тут у столиці України вашою гостею і вашим поетом. Не всі тут присутні мені особисто знайомі, але бачу між вами такі рідні обличчя, що надіятися на них і їх любити — вистачальний мотив для мого життя і моєї покірної праці. Я не буду розповідати вам про всі труднощі ірійних птахів, скажу тільки, що ми не виїхали з рідного краю як горді конкістадори, і що кожний крок на новому ґрунті був важкий і непевний, а кожне культурне діло родилося в поті чола. А

все-таки ми намагалися серед чужих океанів зберегти свій рідний острів, щоб історія не сказала про нас як про інків чи ацтеків: «Тут жили колись українці, що їх мова вимерла».

Що стосується мого поетичного чи перекладницького дорібку, то я порівнюю їх до несиметричної скрипки або до кривобокої церкви. Воно інакше і не могло бути в такому кочовничому житті, як моє. Але ви зрозумієте серцем, що найважливіше те, щоб у скрипці бриніла музика, а в церкві поселилася молитва.

Я приїхала до вас зачерпнути цілющої та живущої мови і культури; дякую всім, хто зберігає нашу дорогу дідизну, так як і я старатимуся і як навіть неукраїнські друзі заступаються за неї і посвячують їй своє життя, і вона вже діє живим складником різних континентів. Якщо вона почне повертатися до рідного краю, збагачена в простір і зустріч з іншими культурами, – еміграція виконала своє завдання і не зрадила материка.

Тим часом я кладу цією нашою зустріччю тільки вузьку кладку через океан, але я вірю, що ви побудуєте міцний міст, і що ми також зможемо гостити за океаном Ростислава Братуня, Ліну Костенко, Миколу Вінграновського, Валерія Шевчука та інших письменників, поетів, так як уже гостили Віталія Коротича, Івана Драча і Дмитра Павличка. Напевно інші друзі з-за океану схочуть у вас побувати, і я радітиму кожною зустріччю і буду в ній присутня всією своєю душею. Бо як сьогодні на міжнародних платформах зустрічаються письменники та поети різних націй і світоглядів, наскільки більше природно й оправдано, щоб зустрічалися сини й доньки цієї ж самої нації, роздертої лихоліттям історії».

Я сказала, що за поетичну школу правила мені твори неоклясиків, Бажана, Тичини й Антонича; заповіла, що не рецитуватиму своїх віршів з пам'яті, а тільки читатиму їх, бо з пам'яті знаю всього декілька поезій Ліни Костенко та Івана Драча.

Добір читаного був мій власний; я дала з кожної збірки по троху, закінчивши однією легендою з «Вітражів» і останнім своїм віршем «Сальвадор», що його собі вподобав Бажан.

Хоч я ніяк не можу нарікати на публіку інших міст Америки та Європи, ніде мене не вітали так сердечно, як у Києві. Бажан назвав мене сестрою, – чи може бути краща пошана від людини його масштабу? Коротичеві слова – блискучі та дотепні – створили теплу атмосферу, Павличко зворушливо пригадував нашу

зустріч у Нью-Йорку і настоював на потребу дальших зустрічей. Роман Лубківський приніс мені китицю квітів від львівських поетів. На залі були присутні мої три двоюрідні сестри. Я почувалася як на великому родинному з'їзді. По літературному вечорі Бажан гостив мене у вужчому колі письменників, де я познайомилася з маркантною особистістю Олесея Гончара.

На сам кінець мого перебування на Україні я їздила з Павличками та Григорієм Логвином до Чернігова. Зелена дорога стелилася перед нами. По обох боках — то осінні ліси, то стада овець, то де-не-де бані якоїсь церкви, що її веліла поставити Розумиха, і вкінці Десна з чернігівським мереживом величавих соборів, що їх якраз відновлюють. (Перші спроби відновлення церков — незвичайно позитивне явище на Україні. Якраз відкрито в Києві, на Подолі, Кирилівську церкву. Проте тут ще залишається величезна робота.) Ми поїхали аж до Седнева на річку Снов насолоджуватися чудовим видом з висоти палацика Лизогубів, де колись гостював Шевченко. Здалека виблискували срібні балки, а дики гуси на річці пригадували пору року.

У Чернігові ми обідали довго. Українські обіди — епічні. Бракує тільки горацієвих лежанок при столах і трояндових вінків...

Перед від'їздом я познайомилася ще з інтелігентним членом правління Товариства культурних зв'язків Кисілем. Молодий динамічний — нагадував радше француза. Думаю, що від нього можна сподіватися розумної праці.

При в'їзді до Києва я простила радянським митним урядовцям справу з віденськими бананами. Але під кінець я не простила їм конфіскації присвячених мені збірок від молодих поетів Воробйова, Кордуна та Саченка, і ще промови міністра освіти (П.П.Удовиченка? — ред.) про стан шкільництва на Україні. Забрано їх на летовищі тільки тому, що вони, мовляв, «ще не друковані». Все, що належить до категорії мистецтва та освіти, цікавить мене професійно. Друк — не якісна категорія, а радше принагідний феномен. Так, я засуджую брутальність, шовінізм, безправ'я будь-де, так само завжди боронитиму свободу слова своїх друзів-поетів тут чи там проти митних урядовців, цензорів, і політиків.

Гадаю, що інакша постава з мого боку не була б гідна приятельської пошани, якою Ви мене обдарували, рідні Друзі з України.

Десь у Г. Померанца – було: У Сквороди єсть известный афоризм: «Слава Богу за то, что он создал все трудное ненужным, а все нужное нетрудным».

Насправді у Сквороди не про «легке дихання, не про натхнення й винагороду за столом», як він про це говорить. У Сквороди – інакше: «Мы должны быть благодарны Богу, что он создал мир так, что все простое – правда и все сложное – неправда».

Приторочувати Сквороду до редакції не слід, він схилився перед природністю.

Ще одне з іншого роду. «Не сотворіть собі кумира» – основна Божа заповідь. Бо всі церкви й віровчення вчать бути схожими «на», «чини як Він», або «іди за Мною».

У Достоєвського найцікавіші, найлюдяніші персонажі – не герої, з яких слід брати приклад. Всі вони – від зворотнього – «не роби, як я» – будь собою.

Тобто, вони не «позитивні в радянському сенсі – «делать жизнь з кого...»

Наслідування навпущання – виродження.

Та й у Чехова нема «позитивів».

Пошук власного Я, «самовтілення».

Дзвонив Дейч – дякував за виставу. Він розмовляв там із Завадським. Євгенії Кузьмівні здалося, що Ю.А. жалкує – **Четвер, 28 грудня** в тому сенсі, що «Мир без меня» не у них.

– Кстати, он спросил меня о Винниченке. Я как мог его успокоил – это автор, который вот-вот будет реабилитирован.

Перед тим я радився з Олександром Йосиповичем, – він умовляв мене не поспішати.

Коли б оте його «вот-вот» не збентежило Завадського.

А про «Мир без меня» він послав мені листа: «Если не получили, то придет завтра».

Між тим я сьогодні дзвонив Ю.А. – з приводу Безгіна. Він ніби хоче його взяти (?!), от тільки квартира. Якби ваш протеже вирішив якось цю проблему, через обмін чи інакше...

Анатоль
Петрицький

Не знаю, я в таких справах не Копенгаген.

Про «Мир без меня» Ю.А. не сказав ні слова. А я не розпитував.

З червня по грудень «Мистецтво» одержало завдяки мені понад 6 тисяч замовлень на альбом «Анатоль Петрицький». З них 2 тисячі – з Болгарії через наш Клуб, завдяки нашій поїздці.

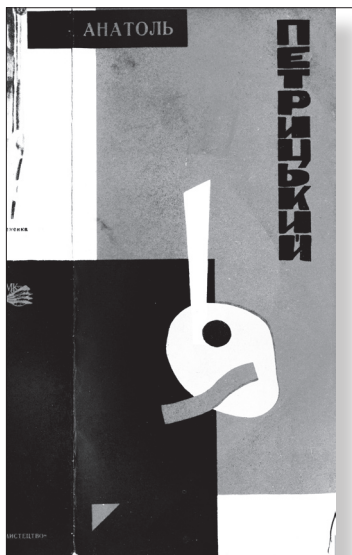
Це я вже собі – до підсумків року. Переклав «Големанова», турків, почав Крега. І багато іншого, загальнішого – та вже не для театральних проблем...

З подій 1967 го – я б відзначив появу на епістолярному обрії Йосипа Йосиповича. Це нам з Неллею велика підтримка – у нашій **найголовнішій** справі...

Між тим одержав пакуночок з кількома книжками й українськими журналами. З людиною, яка це привезла, зустрітися не зміг. Виручили добрі друзі.

Коментар з 2008 року:

Це я про Петра Ільковича Кравчука. Пакунок з емігрантською пресою він залишив тоді для мене у Івана Семеновича Козловського.





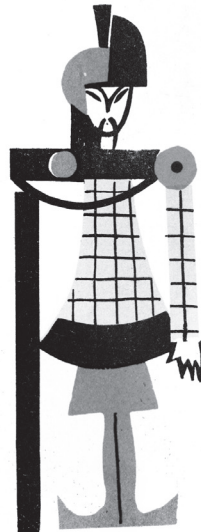
Портрет П. Козицького



Натурщиця



Портрет М. Семеня



Художник Г. Севрук

Танигін Павло (Мих.) (1892-1938). 1937-го року був секретарем обкому партії у Вінниці. Арешт - 1937. Розстрілян.



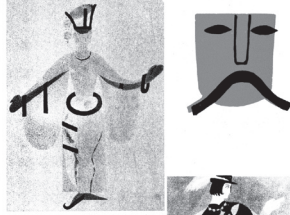
Ілюстрації до книги Д. Петровського «Постанове»

Анатоль Петрович... Ший комплекс мистецьких проблем, таємної влади творчості, виступив до свого напад-про-...



Ілюстрації

петровського художника. Майже 60 років творив він у театрі. Його роботи до певного часу знаходилися в неопределеному про-...



Театральні костюми



Портрет М. Сєрєбренніка



Портрет В. Васильюка



Мистецький театр. Фотознімки з постановки

МИСТЕЦТВО



Авторпортрет



П'ятниця,
29 грудня

Чому раптом – про Олександра Івановича Білецького? Про наймудрішого, найшановнішого, ерудита й аналітика, якого заслужено возведено на п'єдестал українського літературознавства? Незмінний директор Інституту української літератури імені Шевченка, ушавлений тлумач «Слова о полку Ігоревім»; я високої думки про його «Старинный театр в России», 1923 року видання, у мене воно є.

*Про Олександра
Білецького і
«лілію»*

Для цієї моєї рефлексії можна було б взяти будь-яку іншу постать з нашого істеблшменту. Кого не було вбито, того було зламано, спаскуджено, знешкоджено – «за власним бажанням». Шанувальники Юри клянутьса-божатьса, що Гнат Петрович не писав тієї страхитної статті про Курбаса, його обрали на цю роль – і він не зміг відмовитись; відмовився б – розстріляли, як Курбаса.

Не виключаю і такої версії. Але я особисто розмовляв з Гнатом Петровичем – у той час, коли вже **можна** було покаятись, розповісти про свій гріх, бо йшлося ж про долю інших людей, про мораль в цілому; не зробив цього Гнат Петрович, так і пішов з життя **автором** політичного доносу, після якого Курбаса було розстріляно.

Про що конкретно мова?

Йдеться про статтю «Поетика драми», 64 сторінки, якою О. Білецький відкриває хрестоматію «Теорія драми в історичному розвитку», затверджену для вузів, загальна редакція Білецького, «Мистецтво», Київ – 1950. Упорядкував її П. Нестеровський, тексти – від Арістотеля до Шіллера, Гюго й Бальзака – без особливого калічення; з Франка і Лесі Українки – марксизм, а від Горького до Корнійчука – жахіття sos реалізму.

Але я не про тексти – про передмову.

Я про ОБРАЗ ЖИТТЯ, який постає за його передмовою.

Спочатку про «табель о рангах». Вже сам заспів – віддає вимушеною провінційністю: першими стоять «не менш геніальні висловлювання» Пушкіна і «драматична система Островського, далі Добролюбов і Горький, і лише після них – «Вплив «поетики» Арістотеля і «Мистецтва поезії»

Буало на розвиток західноєвропейської драматургії чи не був сильнішим і глибшим, ніж вплив творчості Есхіла й Софокла».

А далі в одному рядку з Арістотелем – «Любов Ярова» та «Загибель ескадри»: амбівалентно, мовляв, – це «не до порівняння»... позаяк «Всяке намагання штучно «втиснути» і «вкласти» твори рад. драматургів у рамки старої теорії заздалегідь приречене на невдачу».

А в якості «сразка» нових оцінок посилається на статтю Горького «О пьесах». Міг би й не ставити на п'єдестал цей опус Горького страшного 1933 року, сповнений фарисейства, пафос якого в уславлені «рабочего класса», який «идет ныне к власти над миром» і «является родоначальником нового человечества и совершенно нового отношения к миру, он... осознает мир как свое хозяйство...». На прикладі профспілкового з'їзду, програного Кагановичем, ми вже мали змогу побачити, як цей самий «пролетаріат» любить свою «диктатуру». Це я зацитував принагідно з «Театральної енциклопедії».

Далі все – «на рівні» установок, все – генеральна лінія, лексика ідіотів.

«В історичній постанові ЦК ВКП(б) про оперу В. Мураделі «Велика дружба» ясно визначено роль і знання традиції в справі розвитку реалістичного стилю в мистецтві (с. 10).

«Наші драматурги і режисери покликані брати активну участь в справі виховання радянських людей, відповідати на їх високі духовні запити, виховувати радянську молодь бадьорою...» І т.д. (с. 13).

«Отруєне трупною отрутою мистецтво капіталістичного світу вороже радянській дійсності, вороже всьому її моральному й духовному ладові» (с. 15)

І – цитує «великого Жданова» 1934 року – на з'їзді письменників.

«А.О. Жданов сказав: «Сучасний стан буржуазної літератури такий, що вона вже не може створити великих творів. Занепад і розклад буржуазної літератури, що випливають із занепаду і загнивання капіталістичного ладу, являють собою характерну рису,

характерну особливість стану буржуазної культури і буржуазної літератури в теперішній час. Минули безповоротно часи, коли буржуазна література, відбиваючи перемоги буржуазного ладу над феодалізмом, могла створювати великі твори періоду розквіту капіталізму. Тепер іде загальне подрібнення і тем, і талантів, і авторів, і героїв.

У смертельному страху перед пролетарською революцією фашизм розправляється з цивілізацією, повертаючи людей до наймоторошніших і найдикіших періодів людської історії, спалюючи на вогнищах і по-варварському знищуючи твори кращих представників людства.

Для занепаду і загнивання буржуазної культури характерні розгул містицизму, попівщини, захоплення порнографією. «Знатні люди» буржуазної літератури, яка продала своє перо капіталові, є тепер злодії, детективи, проститутки, хулігани».

Головну тезу він ще виділяє – щоб була «інтонація»; але цитувати в 1950 році майже шизоїдний текст 1934-го року – важко повірити, що це пише Високочолий інтелігент...(!)

«Чи личить нам, представникам передової радянської культури, радянським патріотам роль схиляння перед буржуазною культурою або роль учнів?! – запитував А.О. Жданов. І відповідав від лица (Л.Т. Прокол: Білецький що – писав це російською? І хтось потім переклав?)»...

Жданова уже немає, він своє відслужив, погромив «Звезду й «Ленінград», «прицвяхував до ганебного стовпа» Ахматову й Зощенка – а високочолий інтелігент Олександр Іванович Білецький **підписує** казна ким написану статтю – (це в кращому разі), або сам вправляється у цих абсурдах, що вірогідніше. Це вже **після вбивства Міхоелса**, в розпалі кампанії «проти безродних космополітів». Ба, й мішень конкретну знайдено – Волькенштейна, прізвище підходяще:

«Тому деякі невдалі теоретики драми, на зразок В Волькенштейна, ухитрилися взагалі «не помітити» творчості Чехова й Горького, кожна п'єса яких була живим спростуванням мнимої (Л.Т. – підкреслюю лише явні русизми пана академіка чи його перекладача) шкільної премудрості.»

«Для В. Волькенштейна драма в його книзі «Драматургія» – це замкнутий світ, підпорядкований незмінним, назавжди встановленим законам, в основі яких лежать якісь комплекси, що споконвіку повторюються. Герой драми в інтерпретації автора постає як фігура, позбавлена внутрішнього розвитку, незмінна. «Повне ПЕРЕРОДЖЕННЯ характеру може настати лише як результат процесу, і в цей момент драма кінчається», – пише Волькенштейн». (с. 17).

І нижче – про радянське «виховання й перевиховання людини», – всупереч «буржуазному» «переродженню»; Корнійчук і К° «показують нам самий процес змін, перероблення, переродження, вірніше, нового народження характеру. І головне, цей процес показаний у своєму головному протіканні, а не в початковій або кінцевій стадії». (с. 18).

Пише, майже вірячи, що у клятого Волькенштейна – інакше. Між тим Волькенштейн – драматург і досить освічений театральний діяч, закінчив два університети, Петербургський та Гейдельбергський. Основна ідея-фікс в його теоріях – несприйняття «героїко-монументального» стилю в драмі – якщо вже так кортить добі відродити «героїку», він пропонує класичні зразки – починаючи від драми античної. Книжка його «Драматургія. Метод дослідження драми» – належить 1927 року; між іншим, уже **після** цієї статті Білецького, в 1960 році – його «Драматургію» видали в новій більш сучасній редакції – отже, не такий то вона анахронізм. Націлений на **історичну** героїку, він був слушно роздратований псевдогероїкою «сучасною» – отож і потрапив під «критику».

Звичайно ж, його кинули й під жорна «боротьби з космополітами». Тим непристойніше Білецькому підкладати дрова у багаття...

Можна було б розпитати про це Дейча. Та не хочу завдавати йому прикрощів – у нього майже в ті роки вийшла спільна з Білецьким праця – про Шевченка... Олександр Йосипович радив колись мені знайти **першу** його вагому роботу (1912 рік! «Фауст і демонологія»). Я ніде так і не знайшов її: а он же як оригінально починав себе Білецький!

Мабуть, поворотною для нього стала його книга «Маркс, Енгельс і історія літератури», 1934-й рік...

Колосальна кількість завідомих дурниць. Наприклад.

«Якщо буржуазна естетика твердила й твердить, ніби твір мистецтва повинен відображати тільки завершені, закінчені явища життя, які вичерпали себе, то досвід усього рад. мистецтва, в тому числі і його передового загону – драматургії, спростовує цю тезу». (с. 18).

Звідки взято цю «буржуазну тезу»? Та й взагалі – нема предмету дослідження, позаяк не визначено, що ж таке «буржуазна естетика», в яких рамках він її розглядає, яких авторів має на увазі. В «буржуазній» естетиці таке ж широке віяло поглядів і напрямків, як і в естетиці «небуржуазній»: для чого цей примітив школярства посередині ХХ століття? Століття могутнього розвою філософії в цілому й теорії мистецтва зокрема – для чого бігти за тими куцохвостими жданівськими гаслами?

Примітивно, пане-товаришу академіку, примітивно й соромно...

«Буржуазна драма давно виродилась у вузьку сімейну, втративши навіть ту відносну сміливість критики суспільної неправди, яка зустрічається в кращих п'єсах Ібсена, Б. Шоу, Д. Гелсуорсі (Л.Т. – саме так, не Голсуорсі – чому?)».

Авжеж, я здивувався, дізнавшись, що «Прикладом подібного спотворення радянської дійсності можуть бути піддані справедливій критиці п'єси А. Софонова «Кар'єра Бекетова» та В. Кожевнікова «Вогненна ріка». Однак такі п'єси становлять виняток і ні в якій мірі не типові для нашої драматургії» (22).

«Кар'єра Бекетова» пішла в театрі Акімова в 1949 році, коли Ленінград крили наліво і направо; якби не «кампанія», ніхто й не помітив би у софронівській комедії «спотвореного уявлення про радянське життя». Але – «помітили», перелякали – і пішов після того Анатолій Володимирович шляхом офіційщини і поганого смаку! Ось і маємо виродження людини, яка обіцяла бути талановитою (ті ж «Деньги» в Малому театрі). Ось і маємо рівень сучасної драматургії – рівень «Стряпухи».

Кожевникова ж він взагалі зачепив «опрометчиво», його тоді лише «слегка пожурили» – **і призначили головним редактором журналу «Знамя»**, де він, здається, й зараз. А його «Щит и меч» – культова книга радянського істеблшменту...

Далі – знову «великий теоретик» Жданов, цього разу – про «романтику нового типу, романтику революційну». Ясно ж, стаття про «Поетику драми» не може обійтись без «типового подвигу Олександра Матросова, який задулив своїм тілом амбразуру ворожого дзота», або «подвигу капітана Гастелло, що пішов на вірну смерть в ім'я Вітчизни» (с. 23-24). Звісно, повний набір – Талаліхін, Зоя Космодем'янська, молодогвардійці...

В чому гандж, скажімо, «Тартюфа» Мольєра? Виявляється, в тому, що там хоч на протиставлення «негативному Тартюфові» всі інші – «позитивні», але «якщо уважно придивитися до цих «позитивних» героїв, то ми побачимо, що вони заражені тими ж пороками, що й основний негативний персонаж, бо являють собою породження того ж соціального середовища» (с. 24).

Омину загальники про трагедію, Енгельса й Лассалю. Хоч не варто було б ловити на слові Енгельса, який писав Лассалеві, що «повне злиття великої ідейної глибини, усвідомленого історичного смислу... буде досягнене, мабуть, тільки в майбутньому, ТА МОЖЕ Й НЕ НІМЦЯМИ» (Підкреслення – моє Л.Т.). І робити це лише для того, щоб зі сльозами на очах вигукнути, що це злиття «...справді досягнуте в кращих творах рад. драматургії «Загибель ескадри» та «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука». А «Іван Грозний» О. Толстого і деякі інші можуть служити прикладом трагедії нового типу, трагедії оптимістичної, що стверджує великі і прогресивні ідеї» (с. 26).

Від Енгельса й Лассалю – до політичних одноденок Олександра Євдокимовича – довга дорога, це все одно, що «Ішов дощ і два студенти, один в пальто – інший в університет».

Така ж політична одноденка – діалогія Олексія Миколайовича Толстого, радянського «графа» – про Грозного,

написана під війну і під «великого полководця Сталіна». Якби не Хмельов, який зіграв Грозного у МХАТІ, про цю виставу й не згадували б. І коли довелось повернутися до образу Івана Грозного сьогодні, Театр Армії звернувся не до цієї помпезної агітки, а до «Смерті Іоанна Грозного» іншого Толстого, Олексія Костянтиновича, котрий – третина Козьми Пруткова й справді **один з найкращих драматургів** старої Росії... Чи не сплутались бува воєдино обидва графи Толсті й обидва Івани Грозні?

Ні, не сплутав, – позаяк далі пояснює:

«О. Толстой створив глибоко історичний і правдивий образ Івана Грозного, будівника держави, военачальника, мудрого правителя, палкого патріота, тоді як реакційні дворянські і буржуазні історики систематично зводили наклепи на Івана Грозного, перетворюючи цього прогресивного державного діяча на лиходія, ката і кровопивцю». (с. 27).

Жах!..

Друга частина статті – після «Пострілу» Безименсько-го, – «вичерпну характеристики цього твору дав товариш Сталін» (с. 28) – ближча до історизму, а через те академічна; хоч і тут дається взнаки **примітивізація**. Знову його бентежать лаври В.Волькенштейна (с. 31), який, чортів син, «з більшою охотою посилається на «Нельську башту» О. Дюма-батька, ніж на «Вишневий сад» або «На дні»...

Арістотель, Горацій, Лопе де Вега, Корнель, нарешті, Буало – сюди вже він товариша Сталіна або товариша Жданова не приплітає – це вже більш по суті, хоча й «галопом по Європах», позаяк мусив витратитися на попереднє, бойово-наступальне... Цю частину його «трактату» не конспектуватиму; якби не «істинно руський» напрям, все було б нічого. Але тут «Піітика» Феофана Прокоповича, написана на основі курсу лекцій 1705 року у Києво-Могилянській академії – одна «з перших і найбільш значних пам'яток **російської** теорії драми» (с. 44), а Сумароков, на відміну від Буало, – новатор, хоч сам Сумароков визнає, що чимало запозичив у Буало (не більше, ніж

Субота,
30 грудня

той – у Горація). Російська нота, Лукін, Плавильщиков, а далі, звичайно, Пушкін – основоположники. Гоголь як протест проти «Європи», де все – «звичайний чистоган», а у нас – «душа». Найпримітивніше – Белінський, Добролюбов... але «Думка Белінського й Гоголя надихала Тобілевича...»

Звичайно, «Луначарський робив помилки, корені яких у свій час були викриті В.І. Леніним», але «краща частина його писань, – там, де він «здійснював вказівки В.І. Леніна і Й.В. Сталіна», – «не втратила свого значення і сьогодні». І знову до фіналу – Жданов, Горький, соціалістичний реалізм, – Корнійчук, Софронов, Вірта, Суров...

Не дай нам Боже такої «поетики драми». Це швидше «драма поетики», якою не прикрасив своєї пам'яті академік Олександр Іванович Білецький. Багато що говорить про те, що **на такому низькому рівні** він не міг самостійно виконати цього «соцзамовлення». Але, але, але...

Парадокс і в тому, що саме він, Олександр Білецький, був автором передмови унікальної хрестоматії «Підручна книга з історії всесвітнього театру», яку упорядкувала була Людмила Михайлівна Дмитрова, у мене є це видання 1929 року, з присвятою Лесеві Курбасу. Замість сьогодняшнього Жданова там, правда, є Фріче, якого він щедро цитує, але їх і порівняти не можна – за рівнем культури, за ерудицією. Якщо зняти з того деяку вульгаризацію соціології, передмова Білецького (а він і редактор всього видання) робить ту книгу **унікальною**.

Може, в цьому й був маккіавеллівський задум – примусити того ж Білецького написати тепер **протилежне**?

І ще один акцент, суттєвий. Ось у мене на полиці – «Йосиф Віссаріонович Сталін». Коротка біографія. Видання друге, виправлене й доповнене, упорядники – Александров Г.Ф., Кружков В.С. (зараз керує інститутом, куди вступила Неллі), легендарний Мітін М.Б., а також Пospelов П.М. Видано в Києві 1947 року. Дороговказ для всього іншого. У травні 1943 року за ініціативою Сталіна відбувається розпуск Комінтерну «як керівного центру міжнародного руху», центр переміщується в Росію...

Погром українців, євреїв, частково грузин і литовців, виселення чеченців, інгушів та кримських татар, підготовка замаху на Рильського ніби «руками націоналістів» – речі системного підходу до «нового етапу».

24 травня 1945 року в Кремлі на прийомі на честь командуючих військами Червоної Армії – «полководців сталінської школи» (а на с. 222, після інформації про присвоєння вождеві звання Генералісимуса – карбована формула: «Сталін гідний продовжувач справи Леніна, або, як кажуть у нас в партії, Сталін – це Ленін сьогодні» – Ленін, якого він отруїв і дружину якого Крупську намагався запропорити в Бутирку!) Сталін виголошує промову про заслуги радянського народу у Вітчизняній війні, і насамперед російського народу, як найбільш видатної нації з усіх націй, що входять до складу Радянського Союзу. Російський народ, сказав товариш Сталін, заслужив у цій війні загальне визнання, як керівна сила Радянського Союзу серед народів нашої країни. Товариш Сталін проголосив здоровицю на честь російського народу не тільки тому, що він керівний народ, але й тому, що у нього є ясний розум, стійкий характер і відсутність поспішливості, розумне терпіння». (с. 205).

Отже, скринька відчинялася просто. Стара інтелігенція на кшталт Білецького усвідомлювала, що Сталін і його партія, знищивши всі спротиви, хоче **Російської Імперії**. І на те нема ради. Треба служити цьому, бо втратиш і статус, і голову.

Але то була скринька Пандорри. Сьогодні ми це розуміємо. На прикладах, один з яких я тут навів.

Чому саме в ці дні? Бо 30 грудня є день братського єднання народів у «Союз нерушимий»... І лише про це сьогодні мова на кожному кроці – плакати, радіо, телебачення...

Додаток

Post skriptum до ех офісію України кінця 1967 року. Маю нагоду подати тут фрагмент з книги Петра Кравчука «Без недомовок. (Спогади)», Київ–Торонто 1995., своєрідне резюме стосовно погляду канадських українців на ситуацію в Україні. Як бачимо, він розбігався із загально висловленим «радянським» – навіть у тих, хто вважав себе людьми прокомуністичної орієнтації...

ДОДАТОК

ЛАУРЕАТ ПРЕМІЇ

12 листопада І. Шпедько запросив нас до Оттави, бо скоро їде до Києва на запрошення П. Шелеста взяти участь у відзначенні 50-річчя встановлення радянської влади в Україні. Йому цікаво було поговорити з нами з приводу проблеми відвідання канадськими українцями рідних сіл.

Посол прийняв нас дуже щиро і тепло. Після офіційного прийому він запросив нас до своєї резиденції. Тут розмова тривала понад 3 години. Доповідав секретар КВК ТОУК П. Прокопчак. Я відчув у його мові хвилювання, розчарування, знеохочення. Йому, як усім нам, ця проблема дуже боліла. Ми, як кажуть, мусимо переступити Рубікон! Шпедько і цим разом, показавши на груди, сказав: «Ви думаєте, що тут не болить? Болить, навіть дуже!» Ми розуміємо, що він хотів би нам якнайкраще допомогти, але що він, сердешний, може вдіяти. Його становище незавидне. Як українець він боїться, щоб «старший брат» у Москві не осуджував його в особливих симпатіях до «українців».

Потім зайшла мова про лист В'ячеслава Чорновола до прокурора України «Я нічого не прошу», опублікований в українських націоналістичних газетах. Шпедько, прочитавши листа, лише сказав: «Хотілося б, щоб все це була брехня...» Я відповів: «На жаль, це правда. Я бачив ці матеріали в Києві».

Потім Шпедько натякнув, що ТОУК, мабуть, пошле делегацію для участі у відзначенні 50-річчя радянської влади в Україні. Але хто поїде? Хто б не поїхав, виступатиме з промовою на урочистому зібранні. І доведеться говорити про українську державу, що не має жодних державних прав і прерогатив, які їй нібито за Конституцією належаться. Але це фікція, бо найменша дрібниця України вирішується не в Києві, а в Москві.

У другій половині грудня мене в редакції покликали до телефону. І Шпедько повідомив, що прийшло з Києва запрошення, щоб прислати делегацію ТОУК з трьох осіб. Він сказав, що одним із делегатів повинен бути я. Для отримання потрібних документів залишився лише тиждень часу. Крім того, я думав, чи доцільно висилати делегацію в такій ситуації. Мені не хотілось їхати, бо якимось винувато почувався перед членами і прихильниками ТОУК, що часто їжджу в Україну, буваю в рідному селі Стоянові, тоді коли

їм не дозволяють ступити на рідний поріг. Я відповів Шпедькові: «Мені неможливо їхати». Він відповів: «Петре, все можливо, тільки штанів через голову не можна надіти». Мені сподобався його дотеп, однак згоди я не дав. (Хочу тут зробити короткий відступ: Іван Шпедько був чесною людиною, справжнім українцем, уболівав за Україну, за її народ, за наших людей у Канаді. Коли він виїде з Канади, то, напевно, по собі залишить гарні спогади у людей. Але чи довго він ще перебуватиме в Канаді?) Я запитав його, чому він не поїхав у листопаді, як планував, до Києва. Він відповів: «Поїдемо разом». Шпедько наполягав, щоб ми все-таки серйозно подумали про направлення делегації для участі у відзначенні ювілею.

15 грудня відбулося екстрене засідання організаційного комітету КВК ТОУК. Дискутували: направляти чи не направляти делегацію? Я спершу був проти з таких причин: пізно одержали запрошення (хоч це не головне), важливо – що ж будемо там говорити, якщо покличуть виголосити промову на урочистих зборах, з ким будемо зустрічатися у «верхах» – із Скабою? М.Сейго аргументовано доводив, щоб вислати делегацію і щоб обов'язково я був у її складі. Я відповів, що без участі секретаря КВК ТОУК Петра Прокопчак в делегації я не поїду, бо його присутність лише зміцнить її, буде відповіддю Скабі, що не я «заварив ту кашу», а всі члени КВК ТОУК згодні з тією позицією. Але й на цьому засіданні питання не вирішили.

До Торонто негайно прибув перший секретар посольства СРСР В.Мартиненко, щоб переконати КВК ТОУК обов'язково послати делегацію. Однак він не одержав запевнення і з нічим повернувся до Оттави. На другий день приїхав до Торонто сам І.Шпедько. Відбулося ще одне екстрене засідання, в якому взяли участь, крім членів КВК, також провінціальні секретарі: І.Хитренький з Ванкувера, Ю.Соломон з Едмонтону, голова Крайового Комітету РЗТ А.Білецький з Вінніпегу. Вирішили, що в делегацію ввійдуть Петро Прокопчак, Антін Білецький і я.

Після засідання запросили Шпедька і Мартиненка на обід до «Палм Плаза». Там знову підняли питання щодо листа Чорновола до прокурора України. Шпедько підкреслив, що він про це довідався тільки від нас, бо нічого офіційного не одержав ні з Києва, ні з Москви. Я прямо сказав: «Іване Тадейовичу, ви посол такої

великої держави і не знаєте, що в ній твориться, аж мусите довідуватися з націоналістичної преси». Він, глянувши на Хитренького, Соломона і Білецького, промовив: «Ти хочеш, щоб я червонів не тільки перед вами в Торонто, але й перед друзями з інших міст Канади?»

Мені здалось, що він говорив це широко, з боєм. Повідомили, що погодилися послати делегацію, з чого він зрадив. По дорозі до готелю я сказав: «Іване, я хочу бути з тобою відвертим і чесним. Ми не могли зігнувати Україну й особисто тебе, бо любимо, цінуємо і шануємо». Він стиснув мою руку і тільки мовив: «Дякую, Петре». Я запримітив у його очах сльози.

ВІДЗНАЧЕННЯ ЮВІЛЕЮ

У середу, 20 грудня, відбули в Україну. З нами летів І.Шпедько. Повідомив, що наша делегація матиме зустріч з П.Шелестом. Ми, однак, заявили, що не бажаємо зустрічі з Скабою. На це посол зауважив, що не зможемо його уникнути, бо він все-таки секретар ЦК КПУ. Ми не заперечували, щоб він був під час зустрічі в Шелеста, але не хочемо з ним зустрічатися окремо. В літаку була й делегація Ліги американських українців, яка також була запрошена взяти участь у святкуванні. До її складу входили Леон Толпоко, Михайло Лагойда, Іван Деркач.

Через несприятливу погоду приземлились не в Шереметьєво, а у Внуково. Нам пропонували добиратися до Києва поїздом, але ми настояли на літаку, аби швидше дістатися. У Києві нас зустріли друзі і знайомі (О.Полторацький, С.Крижанівський). Не було жодного представника уряду УРСР чи представника ЦК КПУ. Випадковість чи демонстрація проти нас? Зрештою, на лихо нам здались різні пересаденки.

Розмістились у готелі «Дніпро». Після обіду принесли запрошення на урочисте зібрання. Я глянув і побачив, що воно виставлене не мені, а якомусь росіянину «Пйотру». Повернувши запрошення посильному, сказавши, що я не «Пйотр», а Петро. Почалась метушня. Заступник голови правління УТКЗ Анастасія Келіна сказала: «І мусило таке трапитися, і ще з ким – Петром Іллічем!» Я їй відповів: «Яка різниця з ким це трапилося? Продемонстровано зневаження національної честі українця. Це шовінізм по відношенню до нашої мови, тим більше, що бланк

запрошення – українською». А.Кисіль, який свого часу був головою товариства «Україна», сказав: «Це дрібниця». Я обурився, не зміг себе сконтролювати: «Для вас, малороса, це дрібниця, для мене, українця, – принципове питання».

Збоку стояв О.Полторацький, чув ту перепалку. Сказав, що я правий, але треба було тихо звернути увагу на це. Я йому відповів: «Знаєш, Олексю, в чому вся наша біда? В тому, що ви так «тихо говорите», що ніхто вас не чує, і не рахуються з вами, і посилено русифікують Україну». Пізніше виявилось, що всім делегатам ТОУК-РЗТ і ЛАУ виставили запрошення на «общепонятном язике». Правда, після конфузу зі мною швидко забрали ті «російські» запрошення і виписали по-українськи.

Випадково зустрілися з А.Скабою. Він навіть «чемно» привітався, наче б між нами не було серйозних баталій кілька місяців тому. Правда, як тільки ми прибули до Києва, нам пошепки сказали, що він збирається йти з поста секретаря ЦК КПУ, бо його «обрано» академіком, навіть за умови, що він не був членом-кореспондентом АН УРСР. Під час таємного голосування за нього подано 26 голосів, проти – 23. Подейкують, що на його місце призначать або П.Тронька або Ф.Овчаренка.

Відбулося покладання вінків до Могили невідомого солдата. Вперше побачив зблизька «вождя» Леоніда Брежнєва. Хоч досить надутий, але не робить враження сильної, вольової людини. Біля нього стояв голова уряду РРФСР, член Політбюро ЦК КПРС Г.Воронов – типовий русак.

21 грудня почалось відзначення 50-річчя встановлення радянської влади в Україні. Виступаючи на урочистих зборах, що проходили в палаці культури «Україна», голова делегації ТОУК-РЗТ П.Прокопчак, між іншим, сказав:

«Українська прогресивна громадськість у Канаді сприйняла утворення Української Радянської держави не як подію формального значення. Вона добачала в цьому велику подію в історії українського народу. Вона добачала в цьому звершення заповітних мрій українського народу, з якого вийшла, з джерела якого вона черпала і черпає натхнення для своїх зусиль зберегти і зміцнити свою національну ідентичність у країні свого поселення, або уже свого народження, для плекання української національної культури, для збереження і передання своїм дітям

і внукам мови Шевченка, Франка, Коцюбинського, Лесі Українки.

Ми розглядаємо суверенність Української радянської держави не лише як юридичне визнання, але як діючу силу українського народу в усіх сферах його багатогранного життя. Бо тільки це підносить роль українців у Канаді — людей, що кровно зв'язані з народом, вага якого в міжнародних відносинах, у боротьбі за мир є відчутною і важливою».

Цим наша делегація підкреслила, що саме так ми розуміємо Українську державу, якою вона, перетворена в колонію Російської імперії — СРСР, звичайно ж, не була. І це було сказано нами не випадково, але серйозно обдумано колективно і розраховано. Бо хто хотів, той міг легко зрозуміти нашу концепцію про суверенність держави, якої, на жаль, Україна не мала.

Нарешті нас запросили на зустріч з П. Шелестом. Присутні були Г. Шевель та І. Пересащенко. Була помітна відсутність Скаби. (Пізніше Шпедько сказав, що передав наше бажання не зустрічатися з А. Скабою через свого друга О. Ляшка, другого секретаря ЦК КПУ). Домовились, що доповідатиме голова делегації П. Прокопчак. Він порушив три питання: відвідування канадськими українцями рідних сіл; арештування інакомислячих (дисидентів) і розправи над ними за закритими дверима; стан української мови.

Коли Прокопчак доповідав, Шелест кілька разів його перебивав. Я тоді втрутився і заявив: «Ми вам не розказуємо, чи маєте, чи не маєте право когось арештувати. Ми вам не встановлюємо законів. Можемо з вашими законами погоджуватися, бо закон є застиглою категорією, він змінюється з розвитком суспільства, змінюється відповідно до політичного ладу країни. Що нас турбує, то це те, що про ті арешти ніде не пишеться в пресі, не передається по радіо. Як це не дивно, але навіть посол СРСР в Канаді про це довідується з націоналістичної преси». Це запекло Шелеста і він з притиском сказав: «Ми арештували і будемо арештовувати всіх, хто шкодить нам». Тоді я запитав, чи задумується він, пам'ятаючи, що було в минулому, який це матиме резонанс у світі. Він відповів, що про це ми повинні бути повідомлені, але не треба писати в пресі. Я наголосив, що ми не вимагаємо, щоб перед нами звітували, мовиться про інше: світ має знати всю правду, щоб не було за-

йового, без потрібного кривотлумачення. Це не приносить користі СРСР, це ставить його друзів у невідгідне становище.

Прокопчак порушив конкретний приклад з арештом Чорновола. Шелест швидко зреагував: «Над Чорноволом відбувся відкритий суд у Львові. Його засуджено на 3 роки, але одразу була застосована амністія, за якою строк його засуду скорочено наполовину». Прокопчак відверто зауважив, що не бачить причин, чому його взагалі засуджено, бо в його листі до прокурора України нема нічого такого, за що можна карати людину. Шелест сказав, що Чорновіл передав листа скоріше за кордон, ніж надіслав йому копію. Тоді втрутився Шевель: «Ви приїжджаєте сюди і проявляєте піднесене зацікавлення до таких, як Антоненко-Давидович, Зіна Франко, Іван Дзюба...»

Я знав, що він стріляє в мій бік, але хотів, щоб він вибовтав це своїми словами, тому спровокував його: «Георгію Георгійовичу, можете ви бути більш конкретним?» Він одразу: «Хоч би Петро Кравчук... Приїжджаєте, вас просить Спілка письменників на зустріч, ви відмовляєтесь, але зустрічаєтесь з Антоненко-Давидовичем, Дзюбою, націоналістами, петлюрівцями». Я: «Вдячний вам, що ви це сказали. Я цього хотів. Антоненко-Давидович – радянський письменник, член Спілки письменників України? Друкується? То чому я з ним не мав би зустрічатися? До речі, для того, щоб у вас була точніша інформація, я з ним один-однісінький раз зустрівся в його квартирі в кінці 1966 р. І вам про це доповіли вже. Дзюбу зустрів двічі і то випадково: раз у редакції журналу «Ранок», другий – в коридорі будинку Академії наук УРСР. І все! Прошу вас запам'ятати, що я вже сорок років у комуністичному русі. Весь час дружньо ставився до Радянського Союзу. За той час не міняв своєї ідеології – свого світогляду, свого переконання. За те відбув майже два роки в концентраційному таборі в Канаді, коли СРСР і Німеччина підписали договір про ненапад. Це в Канаді, коли до наших хат загошують люди з СРСР чи хтось зайде в якісь справі з посольства СРСР, слідкує за ними поліція. А щоб у вимріяній соціалістичній державі, на рідній землі чув і бачив, як слідкують за тобою, як за ворогом, це мені не вкладається в голову. Чому ми маємо секретно, нелегально зустрічатись з людьми, які хочуть з нами поговорити. Ви краще зробили б, коли б порадили нам з ними зустрітись, хай би

вони сказали, що їх болить. Будьте певні, коли б вони сказали, що хочуть повалити насильно суспільний лад в Україні, тоді ми сказали б, що думаємо про них». Шелест уважно слухав, а Шевель тільки сказав: «За вами ніхто не слідкує, вони самі хваляться, що «Кравчук заступається за нас».

Після того почалась суперечка між Білецьким і Шелестом з приводу листа Чорновола до прокурора України. Про цей лист Білецький написав Шелесту критичні свої думки. Шелест натякнув, що про лист Білецького скоріше знали націоналісти, ніж він дійшов до нього. Він звернувся до Білецького: «Ви сподівалися, що я дам відповідь на ваш лист?» На це Білецький відповів: «Я знав, що ви не відпишете мені, але тільки хотів поставити перед вами питання, яке хвилює нас. Цей лист – біль моєї душі».

При обговоренні питання, чому не допускають канадських українців до рідних сіл, я зачитав листа шахтаря з міста Тиммінс в Канаді Олекси Грищука до Дмитра Проданюка у Торонто, в якому він писав, що його й інших людей не допускають у рідне село «через чорну роботу Прокопчача і Кравчука». Почувши це, Шелест кинув репліку: «І тобі там здорово перепадає...» Я також відповів реплікою: «Через вас...»

Перейшли до питання статусу української мови. Був наведений приклад, як завідуючий відділом Міністерства закордонних справ УРСР В.Циба писав листи канадським українцям російською мовою. Шелест зреагував на це коротко, звертаючись до Шевеля: «Якщо ще раз так зробить, негайно прогнати, щоб він там не смердів».

Порушили ми і справу спалення Погружальським Бібліотеки АН УРСР. Шелест сказав, що Погружальський психічно хворий. Його посадили на 10 років у тюрму. Я завважив, що таких людей не судять за вчинені злочини, їх ізолюють, лікують. І додав, що ніде не було опубліковано, що підпалювач психічно хворий і що його засуджено на 10 років. Пересаденко і Шевель мені «заперечили», говорили, що про це повідомлялось у пресі. Я просив роздобути хоч би число одної газети з таким повідомленням. Обіцяли, однак не «знайшли», бо, напевно, такого повідомлення не було.

Наче зненацька Шелест кинув репліку: «Ви нам дали Коляску». Я: «А ви Світлану Аллілуєву, дочку Сталіна». Шелест: «О, це більша птиця». Я: «Отже ви у нас в боргу».

З ДРУЗЯМИ

Під час нашого перебування у Києві і Львові ми зустрічалися з різними людьми. Одного ранку відбулася зустріч із Зіною Франко біля пам'ятника Миколи Лисенка. Зі мною був Антін Білецький. Вона поінформувала нас, що 15 листопада у Львові відбувся відкритий суд над В'ячеславом Черноволом. До залу суду напхали «ветеранів» і «комсомольців», які мали створити відповідну атмосферу, щоб суддя виніс йому суворий вирок. Вони вигукували різні погрози на адресу підсудного. Той сильними аргументами довів неконституційність цього судилища. Тим він змінив дещо атмосферу в залі. Ми поінформували Зіну, що Звіт делегації ЦК КПК в Україну буде опублікований 1 січня 1968 р. в газеті «Життя і слово» українською мовою, а англійською – у бюлетені ЦК КПК «В'юпойнт». В готелі «Дніпро» Д.Павличко та І.Драч говорили, що Чорновіл «чесна радянська людина, жертвував своїм добробутом, щоб запротестувати проти того стану, який створився в Україні».

У Львові мене запросив Семен Стефаник на обід. Мали ширу і відверту бесіду. Його вже давно хочуть зняти з посади. Пропонують перейти на викладацьку роботу у Львівському університеті. Він відмовився, заявивши, що 20 літ не викладав, воліє піти на пенсію. Стефаник невисокої думки про Василя Куцевола, хоч одне в нього позитивне: завжди і всюди говорить українською, мабуть, тому, що не говорить пристойно російською. Найдурнішим секретарем був Іван Грушецький. Найкраще було працювати з Кузьмою Лазаренком, бо той ні в що не втручався. Коли на Стефаника стали наступати, він поїхав до Шелеста. Останній наполягав, щоб він і далі працював на посту голови облвиконкому, поки йому дозволить здоров'я. Стефаник мені сказав, що по відзначенні ювілею Радянської України почнеться нова хвиля арештів, бо на це вказують усі дані, все скерування.

...Зупинились на короткий час у Москві. Під Новий рік обідали у товаристві письменників Івана Карабутенка і Юрія Барабаша. Відбувалася задушевна розмова. Карабутенко запропонував тост на честь нашої делегації. Подякував, що приїхали і поставили питання, які мають велику важливість і для їхнього життя. Він тим все сказав.

Іван Шпедько запросив нас до готелю «Україна» зустрічати Новий рік. То був пам'ятний день, точніше ніч, яку ми провели в товаристві нашого незабутнього друга та його дружини Анни Василівни.

Л.Т.

Для ілюстрації ленінської концепції: один з «кадрів» Агітмайстерні іл. 1 Травня в Києві (жодного стосунку до Леся Курбаса нема!). приклад того, що називали **тоді** мистецтвом.



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

21 июня 1924 г.

Инструктора производственной работы
Л. Френкеля

Завагмаму

Мной закончен сценарий агиттрибуна № 2 «Доброхим ». Необходимо приступить к заготовлению материалов для зрелища.

Смета предметов.

1. Ширма-задник на три деления.
2. Доска с рубильниками.
3. Две коробки-рефлектора подвесные.
4. Дикт для поддержки листа.
5. Картон и дикт для транспорантов .
- 6.

Прошу мне предоставить конструктора, так как т. Крвцов отправился в отпуск.

КАДРЫ

4-й кадр

Приказчик: – что граждане нужно?

КРЕСТЬЯНИН: – одежду рабочую.

Приказчик: – есть.

ВСЕ – знаем; трухлая.

Приказчик: пробуй.

1 АГИТАТОР: ТОВАР РАБКОПА ПРОБЫ НЕ БОИТСЯ.

2 АГИТАТОР: РАБКОП ЗА СВОЙ ТОВАР МОЖЕТ ПОРУЧИТЬСЯ.

СЛУЖАЩИЙ: одежда на славу.

1 АГИТАТОР: крепка.

2 –//– : удобна.

Приказчик: деньги.

КРЕСТЬЯНИН: у меня все деньги в частной торговле забрали.

Приказчик: рабочий?

КРЕСТ.: крестьянин.

Приказчик: незаможник?

КРЕСТЬЯНИН: – да.

Прик: – рассрочка на ШЕСТЬ месяцев.

РАБКОР: крестьянин, покупай в рабочем кооперативе сельскохозяйственные орудия. Плуги, косы, бороны... по льготным ценам, производства лучших фирм.

СЛУЖАЩИЙ: рыба есть?

Прик.: свежая.

Служ.: – брось заливать.

Прик.: откушай.

1 АГИТ.: – рыба в Сорабкопе объеденье

Всему люду рабочему на удивленье.

РАБОЧИЙ: рыба – класс. А как молоко? – зацветает?

Прик.: никогда.

1 АГИТ.: – СОРАБКОПСКИЕ КОРОВЫ КУШАЮТ СЕЛЬДЕРЕЙ.

Молоко пригодно для взрослых и детей.

РАБОЧ.: – сейчас скиснет... подожду...

Служ.: – цветенья молока дожждаться сей гражданин хотел. Прошли года... но молоко все сладко, а он весь поседел...

РАБКОР: – товарищ. Записался ли ты в члены кооператива? Сегодняшний день международной кооперации – день вербовки новых членов и массового внесения паев.

ВСЕ ТРИ: Я УЖЕ ПОЛУЧИЛ КООПЕРАТИВНУЮ КНИЖКУ. ПОСПЕШИ.

РАБКОР: ВЫПОЛНИМ ЗАВЕТ ИЛЬИЧА – УКРЕПИМ КООПЕРАЦИЮ!

І наостанок – блискуча і майже сьогоднішня сатира! На кого? Та на нас, звичайно. Образ відтак не героїчного «прикутого Прометея», – пов'язаного по руках і ногах велета. Пов'язаного ліліпутами. Портрет нашої доби.

«Юность» №12 - 1967

Д. УРНОВ

ПОЛОЖЕНИЕ ГУЛЛИВЕРА

К 300-летию со дня рождения Джонатана Свифта

1

Когда читать я еще не умел, а только рассматривал картинки, в «Путешествиях Гулливера» мне особенно нравилось, как он тянет за собой на веревочках целый флот кораблей. Широким шагом поднимается Человек-Гора из воды на берег, левую свободную руку он торжествующе поднял, и кажется, будто Гулливер поет.

Потом на самом-то деле оказалось, что Гулливер, взмахнув рукой, кричит: «Да здравствует могущественнейший император Лилипутии!» Многое еще переменялось в книжке, когда я прочел ее. И на картинки пришлось смотреть иначе. Однако чувство простоты, ненапряженности, с какой Гулливер делает все – берет ли в плен вражеский флот, тушит ли пожар, рассказывает лилипутам, или великанам, или лошадям о своей родине, – подтвердилось. И также стало особенно заметно, что не случайны веревочки, всякие цепи, нити, которые то опутывают Гулливера, то оказываются у него в руках.

Психологи, точнее, психоаналитики, для которых Свифт – благодатный материал, разобрали до невозможных подробностей его натуру, но почему-то не обратили внимания на постоянство этого мотива в книге: Гулливер все время привязан или по крайней мере соединен множеством связей с окружающим. В комментариях отмечается лишь на левой ноге у Гулливера, когда ее приковали к стене, «тридцать шесть висячих замков»: по числу политических группировок, в пользу которых Свифту пришлось писать свои памфлеты. Но ведь прикованным, привязанным, связанным на разные лады Гулливер оказывается во множестве случаев. «Я хотел встать, но не мог пошевелиться, – рассказывает он о своем пробуждении у лилипутов, – я лежал на спине и чувствовал, что мои руки и ноги с обеих сторон крепко привязаны к земле, и точно так же прикреплены к земле мои длинные и густые волосы; а все мое тело, от подмышек до бедер, опутано целой сетью тонких бечевки». Дважды Гулливер оказывается в руках у морских разбойников, и они скручивают его по рукам и ногам. Великанам незачем связывать ничтожное существо, однако у них, в Бробдингнеге, Гулливер ежеминутно подвергается опасности быть стиснутым, прибитым, раздавленным; он тонет в молоке, вязнет в коровьем помете, великанский карлик запикивает его в обглоданную кость; с самого начала сажают его в ящик, а в итоге Гулливера страшит перспектива, что ему подыщут супругу, женят и детей их, словно диковинных зверушек, будут показывать в клетках. У великанов, в огромном мире, Гулливеру, в сущности, так же тесно, как и на улочке лилипутской столицы.

Все это пути, тиски буквальные, видимые, а сколькими обстоятельствами, обязательствами Гулливер связан символически, формально, какое давление, пусть нематериальное, но могучее и всестороннее, он испытывает! Постоянный надзор, толпы любопытных, угрозы нападения, интриги; его могут или отравить, или ослепить, или съесть. У лилипутов Гулливер «получает свободу» на основе договора из девяти пунктов, где с той же определенностью, что и длина цепи, означено: «Человек-Гора не имеет права... должен... обязуется...» Опасности, да и небывалые звуки, запахи, новизна впечатлений, которые нака-

пливаются у Гулливера во время удивительных странствий, держат его зрение, обоняние, слух, нервы в постоянном и до крайности повышенном напряжении. Наконец, Гулливеру суждено испытать неудобство и стыд еще от одной связи — его уличают в очевидном родстве с ужасными йеху. И это сходство тяготит его настолько, что он, вроде мюнхаузенской лисицы, только добровольно, готов выскочить из собственной кожи и отречься от своего естества.

Однако если оставить пока в стороне этот последний, особенный случай, то надо сразу же признать, насколько просто и мужественно переносит Гулливер всевозможные стеснения. Свою историю Гулливер излагает обстоятельно и методически: мы тем более верим всему в его устах, что он не забывает ни событий, ни мелочей. Как проходило плавание, как очутился он в неведомой земле, как мог спастись, объясниться с туземцами, как он ел, пил и пр. В то же время Гулливер ни о чем особенно, прежде всего о своих лишениях, не распространяется и всякий раз с тактом опускает подробности, которые могут причинить читателю хотя бы подобие им самим испытанных неудобств, так же как великодушно освобождает он от веревок отданных ему на расправу лилипутов. Выразительный, однако немногословный в речах, Гулливер не указывает прямо на источник такой нравственной выдержки. Но, кажется, можно догадаться, где он: в глубоком осознании своего положения — «судьбы Гулливера», если взять это имя в значении, сделавшемся нарицательным. И вот Лэмюэль Гулливер, корабельный врач, а потом капитан, подымается на настоящий «Гулливер», как гигант, во весь рост, несмотря на то, что таким образом и становится удобной мишенью для стрел, для насмешек, хотя ему и приходится, раз он Гулливер, влечь за собой груз бесчисленных обязанностей, долженствований, забот. Ни о прощении, ни о сочувствии, даже терпя позор, Гулливер не просит читателей, полагая, что его по крайней мере поймут, как вполне понимает совершающееся с ним он сам, Гулливер.

Человек-Гора должен тянуть разом все, отзываясь каждым нервом, каждым мускулом на новые и новые контакты с окружающим. Нужда, обстоятельства, наконец, страсть к путеше-

ствиям гонят Гулливера в очередное плавание, тоска по родине и семье зовет его обратно — домой, а между этими полюсами, там, в неведомых странах, он под натиском новизны едва успевает поворачиваться, чтобы, во всяком случае, встретить неожиданность, злую или добрую, лицом к лицу. Мысль его пульсирует четко и без усталости. Гулливер должен успеть обо всем подумать и вывод сделать, что называется, «по зрелом размышлении». Непрерывная сознательность — еще одно бремя Гулливера. На протяжении книги Гулливер не однажды поддается несколько неопределенному колебанию чувств, однако он вскоре овладевает собой и обдумывает происходящее.

Упрекнуть в рационализме и сухости его нельзя. Это он-то сухой рассудок, через два с половиной месяца после великанов отправившийся на поиски новых приключений! И, заметим, в каждой чудесной стране Гулливер обращает внимание на все стороны жизни: он наблюдает за всем, ему все любопытно, все находит у него отклик и суждение. Другой вопрос, что в меру странной судьбы изящная, лирическая часть чувств оказывается для Гулливера практически недоступна. Ему остаются страх, отчаяние, робость и т.д. — чувства-слабости, а он, как Гулливер, не может позволить себе ослабеть ни на минуту. И все усилия, умственные, нервные и физические, он переносит как само собой разумеющееся.

«Нормальный человек, брошенный в мир безумия и нелепости, единственно реальный мир, — такова философско-психологическая концепция «Гулливера», — написал некогда Мих. Левидов, блестящий знаток Свифта. Для Свифта, брошенного в единственно реальный мир, дело так и обстояло. Но Гулливер эту концепцию нарушает. Прежде всего он дает себе труд соразмерить свои усилия со всяким новым для него окружением. Вернувшись из Бробдингега, страны великанов, и проезжая по дорогам Англии, Гулливер заботливо кричит соотечественникам, чтобы они посторонились: привыкший к другим масштабам, Гулливер боится их раздавить. Свифт действовал иначе.

«Это было очень трудно», — говорит в домашней беседе со Свифтом скромный его современник, миссис Пилкингтон, жена священника в дублинском соборе св. Патрика, где Свифт был деканом. «Правда, — продолжает миссис Пилкингтон, — старик был в хорошем настроении, но приходилось все время думать, как бы не попасть впросак». Известно, «никто не герой в глазах своего лакея»: обывательский взгляд и великана способен представить ничтожеством, измельчив его фигуру в естественных и бесчисленных человеческих слабостях. Однако подобная точка зрения, безусловно, содержит свою достоверность; соотнеся должным образом показания «лакея» с тем, что во всем объеме о великане известно, можно получить существенный результат для суждений о нем. То, что простая память Никифора Федорова сохранила о Пушкине, то, что Сергей Арбузов сумел записать о Толстом, стоит в ряду лучших мемуарных портретов, сделанных с наших величайших писателей. Как, например, раскрывается Толстой, когда, подделавшись под мужика и остановившись на ночлег в третьеразрядной монастырской гостинице, он велит Арбузову, чтобы сосед по номеру не храпел, не беспокоил его, — это мог видеть только слуга. И он смотрит на это без дальних мыслей, как на должное для графа и своего господина, давая возможность людям понимающим поставить непредвзятое свидетельство в систему общих представлений о Толстом, писателе-гиганте.

«Да, с ним очень трудно!» — вздыхает миссис Пилкингтон, и ей нельзя не сочувствовать. Станные, просто дикие вопросы, странные приемы обхождения, то грубость в лицо, то чересчур замысловатый комплимент — «ужасный старик доктор Свифт!» Зачем же он мучает этих людей, зачем он их-то держит в напряжении? Разве так поступал Гулливер?

Что миссис Пилкингтон и ее супруг! Вот свидетельство более авторитетное — сам Дефо, создатель «Робинзона Крузо», писал о Свифте: «Мне известно, что этот человек свободно говорит полатыни, что он — ходячий свод книг, что все библиотеки Европы содержатся у него в голове, но... в то же самое время по образу своего поведения он циник, по нраву ненавистник, невежлив

в разговоре, оскорбителен и груб в выражениях, безудержен в страстях...» Таково было мнение Дефо. На это могут заметить, что, во-первых, Дефо судил о Свифте скорее всего понаслышке, во-вторых, Свифт в ту пору не был еще создателем «Гулливера», и вообще неприязнь между Дефо и Свифтом развилась на подкладке политических, религиозных распрей и не касалась их великих книг. На закате своих дней Дефо еще раз набросал портрет «ученого доктора С.» (то есть Свифта): «Он способен читать проповеди и молитвы поутру, писать всякие пакости по полудни, понося небо и веру, и сочинять глупости по ночам, а утром вновь проповедовать и т.д. в соответственном коловращении крайностей». Что ж, хотя это и написано уже после того, как «Путешествия Гулливера» не только были изданы, но успели прославиться, все-таки надо признать, «Гулливер» и Свифт «Гулливера» здесь ни при чем. Тем лучше, тем яснее видно очерченное безошибочным пером все то, что Свифт сумел перебороть, переработать в себе, чтобы создать «Гулливера».

«Истинный гений приходит в мир, и его явление сразу становится заметным по тому, как все дураки ополчаются против него», — так сказал Свифт, отбросив бичом своего слова толпы педантов и насмешников. На кого он тратил силы? Он, кто видел к себе добро и участие, жертвенную верность в любви, перед кем заискивали вельможи и даже короли, он, кого так чтити друзья, невзирая на тяжелый его характер, кого поддержали дядя Стерна и дед Шеридана (в ту пору, когда будущие знаменитые писатели еще не явились на свет), он, кого все, с чьим мнением следовало считаться, без оговорок еще в молодости признали гениальным. На кого же он копил злобу? Дефо из достойных его современников был, как видно, скверного мнения о Свифте. Но повод к оскорблениям подал Свифт. Формально Дефо начал первым, вступив в полемику с ранними трактатами Свифта. А тот в ответ сразу обозвал Дефо «безграмотным идиотом».

«Вы глупы, Пилкингтон!» — сказал Свифт рядовому коллеге: «безграмотный идиот», — определил он идейного противника, который оказался Даниэлем Дефо, — вот последовательность натуры. И это натура Свифта, написавшего «Гулливера».

Рукопись «Путешествий» утеряна. Известно только, что Свифт вынашивал свой шедевр долго, трудился над ним тщательно и что главный период работы над книгой пришелся на крайне тягостную пору в личной жизни Свифта. Последнее обстоятельство опять-таки очень показательно.

В другую эпоху, почти через полтора года после Свифта, его соотечественник, хорошо нам известный Р. Л. Стивенсон, написал небольшую, но глубокую повесть о природе человеческой. Он искусно разобрал некий «странный случай» с доктором Джекилом, который задался дерзкой целью определить, сколько же в нем, благородном и гуманном человеке, содержится зла. Опыт удался, и Джекил воплотил свою подлость в маленьком, отвратительном существе — мистере Хайде. Свифт, можно сказать, проделал над собой иную операцию: созданием замечательной фигуры Гулливера он исторг из себя добро, все лучшее. И Гулливер, хотя, строго говоря, он человек нормальных размеров, в читательском мнении по справедливости стал гигантом.

Разве, однако, «Путешествия» не злая книга? Злющая. Дураки, подлецы, вообще вся нечисть, большая и малая, на которую равно тратил свою ненависть Свифт, беспощадно здесь выставлены. Но на тех же страницах, на глазах у читателей злоба как начало преодолевается. Она преодолевается прежде всего простым и добротным складом натуры Гулливера. Его мнение, мысли, чувства — все его состояние целиком подчинено внутреннему рисунку, ясно выступающему вначале. Много часов Гулливер пролежал, по рукам и ногам связанный, и вот, наконец, его доставили в лилипутскую столицу, приковали к стене, обрезали веревки... Гулливер поднялся. На душе у него донельзя мрачно. И понятно: ноют затекшие члены. И взгляд его мрачен. Крики толпящегося где-то внизу и потрясенного народа еще больше усугубляют мрак. Гулливер прошелся, размялся, посмотрел вокруг — и «должен признаться, — говорит он уже совсем иным тоном, — мне никогда не приходилось видеть более привлекательного пейзажа. Вся окружающая местность представлялась сплошным садом...». И Гулливер стал совсем другим, он забыл недавние тяготы своего положения, он всматривается в новый

для него вид, который правильным чередованием садов, полей и перелесков наверное, напоминает ему в миниатюре родную Англию. Мрак рассеялся – открылась живая перспектива.

Лишь однажды кажется, будто Гулливер коснеет во злобе на человечество. Это когда он попадает к йеху. От двуногих тварей исходит сплошной смрад. Недаром, однако, есть сведения, что эту часть «Путешествий» Свифт написал во время длительной поездки верхом. Заядлый лошадиник, великолепный ездок, которому в молодые годы предлагали с успехом служить в кавалерии, Свифт не бросился от мизантропического отчаяния в образцово устроенную страну, какую-нибудь механическую республику (над этим он успел посмеяться, он так же в это не верит). Нет, Свифт сделал противовесом йеху – гуинггимов, лошадей: то, что было близко ему самому, что составляет у англичан национальную страсть. Не где-то, в абстрактных построениях и принципах, ищет он жизненной опоры, но все там же, в родной почве. Ведь каждый раз Гулливер все-таки возвращается домой, хотя его создатель, «ученый доктор С.», имел как-то непростительность воскликнуть:

Бежать бы из страны глупцов,
Страны рабов и подлецов!

Именно особам, объатым такой гордыней, Гулливер, завершая свои «Путешествия», не советовал попадаться ему на глаза. Да, позиция Гулливера столь великодушна и величественна, что и сам Свифт не всегда оказывается способен дотянуть до нее.

P.S. Гулівер потрапляє не лише до ліліпутів а й до велетнів до смердючих йеху. Проте в масовій свідомості він виглядає великим перед малими. Йдеться не лише про масштаб – він діє і чинить велике добро, хоч би як йому перепадало. Саме нам добром він і виростає як міт... Не «боротьбою» з «іншими» – а лише тим, що не зраджує власного «Я» – хоч би який макабричний і гидкий був світ його «не я».

Дзеркало суспільного життя, в тому числі й соціалістичного(!)

ЛЕСЬ КУРБАС

Архів

МОЛОДИЙ ТЕАТР

(Гене́за — завдання — шляхи)

Мета цих рядків перш за все закласти перші пункти порозуміння нашого з публікою, що приходитиме дивитись і слухать до нашого театру. Розвіяти всі непорозуміння. Зазначити, з якими мірилами до нашої роботи підходити.

Довкола нашого молодого імення є вже певні версії. Правдиві — і скрайні, помилкові. Одні — сіра маса, що орієнтується по «утренникам», або монополісти мистецтва, кажуть: любителі.

Другі, яких бажання настільки сильне, що випереджує факти на цілі роки, кажуть: готовий артистичний театр.

Принаймні так кваліфікують наші претензії.

І сі, і другі дуже помиляються.

Від одного, як і від другого, ми рівно далекі. Це хочу доказати в сих рядках, се докажуть вже перші наші вистави.

Не буду торкатися історії нашої появи. Історія ця не така давня, їй років чотири-п'ять, і обставини дореволюційні і, головне, війна зробила її зверхньо мало інтєресною. Згадки про гарячі змагання, теоретичні суперечності, ідейну революцію, наївні молодечі присягання, тихі мрії і голосні помилки остануться і без того для всіх нас, учасників сього театру, не забутніми ніколи і омолоджуватимуть нас ще й тоді, коли наш сивий волос заперечить назву — «молодий». Все це тільки конечні об'яви, а гене́за, причина нашої появи — лежить глибше. Коли можна, коли ми виправдаємо колись нашу теперішню сміливість, коли матимемо змогу і право дивитися на пройдений шлях з історичної точки погляду, то скажу, що наша поява тісно зв'язана з розвитком української інтелігентської думки і орієнтації духовної.

В літературі нашій, що досі найбільш яскраво відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після «модернізму» на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий.

Се зворот прямо до Європи і прямо до себе. Без посередників і без авторитетних зразків. В мистецтві шлях єдиний. Ся еволюція відбивається і на театрі, у появі нового репертуару і нових акторів, розкиданих по всяких трупах, томлячихся в гірких обставинах, в старому репертуарі, та сумують за новим.

Коли ми, діти сього останнього часу, покінчивши театральні школи, мали рішати, куди нам іти, ми побачили, що в сучаснім укр(аїнським) театрі немає для нас місця. Ми зрозуміли, – все, що прекрасне, дається важко. Що його здобувається не тільки таланом, божою іскрою, а й працею. Що мистецтво – це уміння. І ми побачили ясно, що нам не тільки нікуди іти, а також ніде вчитися.

Сучасний український театр – наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це в кращому разі кілька могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів, котрих традиції ідуть врозрід з потребами, стилем і якістю сього репертуару, котрий єдино нас одушевляє. В гіршому разі це плаский епігонізм, мізерна копія корифеїв, атмосфера грубого дилетантського ставлення до мистецтва, серед котрої жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, мимоволі втрачає індивідуальність і, зживаючись з традиціями, старіється для всякого нового почину. Ніякої культури жеста, слова, стилю. Розуміння мистецтва як у пересічного ляїка. Я не кажу вже про деяких танцюристических комедіантів. Це просто комедіанти, і нічого про них балакати.

Російський театр перебував у найщасливіших обставинах на світі. Він міг би нас навчити багато. Але йти до нього більш як небезпечно. Давши нам спільні всякому артистові готовності технічні навяже нам одночасно свій світогляд, форми, вихідні точки, характер, він заведе нас у такий «тупик», в якому тепер він сам. Де на тлі культурного снобізму, дрібного меркантилізму у мистецтві лиш зрідка засіяє оригінальним талантом сильний актор, чи сильна група. Це культурна небезпека. Небезпека, що ми будемо українською відміною російського театру, і більш нічого.

І ми зрозуміли, що новий український театр не може ні в якому разі постати зараз. Що він витворюватиметься роками. І коли ніхто за почин не брався, коли нікуди було нам пристати, ми самі казали: може, це доля?

Пам'ятаю наші перші загальні збори. Це було весною, за рік перед революцією. Слабо освітлена кімната. Похилені, задумані дорогі голови. Тиша по палких змаганнях. А тихий голос, обороняючи програму, розказує про одне оповідання зі старого часопису, як кількох робітничих хлопців за їхню українську лінію обізвали товариші «донкіхотами». І як вони винесли кумедну постанову прочитати спільно «Дон-Кіхота». Прочитали і рішили: може, ми і «донкіхоти», але історія сього прекрасного в своїм пориві ідеаліста зачіпає нас до виверження на своїй позиції. Прекрасно є вірити, прекрасно горіти і прекрасно згоріти до тла у своїй вірі, хоч би вона і помилкою була.

Ніхто сього не знає, ніхто і не каже, але я особисто вірю, що в той незабутній момент, у цьому німому зворушенні, у тих сіяючих тихих очах зародився остаточно новий український театр.

Ми вирішили не брать російських навчителів для вироблення у нас технічних готовностей, спільних артистові кожної нації*. Не брать ніякого чужого режисера, що нав'яже нам традиції російські чи українофільські. Вчиться і шукать самотужки. Вірить, горіти і згоріти до тла у святій своїй вірі, хоч би вона помилкою була.

Ми оснували «Студію». Признали і рішили, що стиль у формах мистецтва головне. Що з ним зав'язане все інше, що все інше від нього залежить, що він — умова для жесту, слова, тону, ритму. Що зрозуміння і відчуття його дає точки опори для праці над засобами артистичного прояву актора. Що чим далі в історії мистецтва, тим він складніший, важчий для зрозуміння. І тому почали роботу із старогрецького «Царя Едіпа».

Працювали довго серед неймовірно важких обставин. Але праця йшла гаряче. Були хвилі, коли здавалось — над нами тихо пролетіло Мистецтво. Були сльози зворушення, вибухи захоплення, розпука, що нічого не вміємо, зневіра в одиниць, змагання з більш нетерплячими, дрібні суперечки. Всяке бувало. Але праця йшла і дала нам більше, чим ми самі сподівалися.

Революція припинила роботу і відкрила нові перспективи і нові обов'язки. Ми не могли спокійно займатися деталями напівготового вже «Царя Едіпа», коли на вулиці гриміло «Ще не вмерла», коли люди падали від втоми під тягарем громадської праці у сей великий

* З легкої руки деяких публікаторів було опущено частину «не», що змінило зміст фрази на протележний (Л.Т.)

історичний час розкріпачення рідного краю. Ми на хвилю стали до громадської роботи, свідомо на хвилю. Одночасно ми робили приготування до нового сезону. Зняли залу, складали гроші, бо ми вже розуміли, що коли не помилковий наш шлях, то наше діло саме тому, що виходить з чистого мистецтва, дасть більше рідному народові, ніж уся наша невміла агітація і громадянська праця. Ми вирішили потребу і можливість існування «Молодого українського театру», який почасти буде нам давати змогу матеріальну доповнити наше уміння найманими учителями; з іншого ж боку, буде приваблювати молоді талановиті акторські сили, дасть їм змогу не втікати на послуги до багатих сусідів і не пропадуть до своєї нації і, нарешті, зуміє дати часом навіть спочатку щось, якусь мистецьку цінність, котра і вибагливих хоч частинно зможе вдовольнити.

Наші завдання і шляхи викладені в перших параграфах нашого статуту. Ми оповістили їх у перших наших афішах.

Там зазначені основи нашого артистичного світогляду. Мистецтво твориться не для сторонньої мети, а мета в ньому, в причинах його повстання. Театр існує тому, що актор мусить мати місце для проявлення своєї артистичної індивідуальності.

Ми, група акторів, маємо щось нове сказати і тому, тільки тому творимо театр. Українофільське козако- і побутолюбство далеко не вичерпує наших душевних інтересів. У формах мистецтва традиції старого українського театру зовсім не підходять до нашого репертуарного змісту. Тому хочемо творити нові цінності. А щоб вони були цінностями взагалі, та ще цінностями національними, то мусять розвиватися по змозі самостійно. Для того строге обмеження прав режисера і художника; можливо повна свобода творчості індивіда і колективу, можливо повна свобода ініціативи. Ми думаємо, що при обережній роботі ми зможемо досить скоро позбутися всього непотрібного, чого ми почали набиратися у школах та театрах, що зможемо покласти підвалини під щось нове, що свободо буде повставати. І не хочемо у нашій праці нічим себе в'язати. Хочемо бути вільними від упереджень і шукати тільки своєї правди. До всякої форми театру, котра нас зацікавить, ми приложимо свої студії, старання і працю, і чим більше дасть нам вона відповідей на питання, тим довше ми біля неї зостанемося. Мистецтво, котре не йде вперед, котре костеніє в традиціях, перестає бути живим, — воно мертве і перестає бути мистецтвом.

Роботу будемо вести головню в студії, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досліди находитимуть приложення.

Починаємо далеко не підготовані. У інших, щасливіших націй люди нашої підготовки, може, тільки вчать, а не творять нові формації. Але ми саме тому починаємо, щоб могли самим учитись.

Багато буде в нас у перші часи незакінченого, неправильного. Може, й любительське щось прогляне. Нам треба спочатку навчитись творить і триматися в широких лініях рисунка, щоб, колись його опанувавши, могли підійти до тонкої, високохудожньої роботи. Будуть всуміш елементи і трагічного ідеалізму, і комічного натуралізму, і мелодрами, і всього того, що нам треба навчитись скеровувати у своє русло.

Та хоч завдання, які собі ставимо, великі, хоч можливо, що не ми будемо тими, котрі їх виконають; може, замало в нас буде талану, замало сил; може, в наш гурт ввійдуть талановитіші, сильніші, люди, котрі доперва дадуть сей новий український театр.

Ми починаємо нове наше молоде діло з повною свідомістю згоди з собою самими, з вірою в перемогу і з свідомістю, що прориваємо греблю в застояній гниючій воді українського театрального мистецтва, даючи почин до того, щоб колись в його очищених хвилях вільно засіяла стобарвна сонячна веселка вільного творчого духу.

23 вересня 1917р.

«РОБІТНИЧА ГАЗЕТА» КИЇВ. 1917.

№ 82. Комітет Українського Національного театру при Центральній Українській Раді, власне тепер при Секретаріатові в справах просвіти, ставить свої завдання зразу у всій широті справи національного театру. До складу комітету ввійшли Винниченко, Олесь, Вороний, Кричевський, Бурачек, Кошиць, Курбас, Мар'яненко, Старицька, І. Стешенко. Секретар комітету – М. Орел-Степняк.

№ 120. Молодий Театр починає сезон 16 вересня.

№ 139. 24 вересня в т-рі «Бергонь» починає постанови МУТ. Сезон відкривається п'єсою Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь». Корній Каневич (Білий ведмідь) – Курбас, Ганна Семе-

нівна – Смерека, Ріта (Чорна пантера) – Самійленко, Сніжинка – Добровольська, Мулен – Шевченко, Кардинал – Ватуля, Штіф – Бондарчук і ін.

№ 159. 15 жовтня в М.Т. – в переробці Курбаса п'єса німецького драматурга Гальбе «Молодість». Ксьондз Гопке – С.Бондарчук, Капелян Шигорський – О.Ватуля, Івась – Курбас, Аманд – Терещенко, Гануся – Добровольська. Вхід до залу після підняття завіси заборонено, щодля нашої публіки буде несподіваністю...

№ 191. М.Т. оповіщає конкурс на написання «Сучасного укр. вертепу», в якому в світлі гумору, сатири і поезії відбилось би сучасне політичне і культурне життя.

Хто бажає одержати інформацію – звертатися до Курбаса. За найкращі твори буде присуджено премію.

№ 198. Триває підготовка до вистав «Лікар Керженцев» Л. Андреева і «Йоли» Жулавського.

«Лікаря Керженцева» ставить Г.Юра (грудень). До «Йоли», яка піде в режисурі Курбаса, декорації малює професор Укр. Акад. М. Бойчук.

ДО ВСЬОГО ШАНОВНОГО ТОВАРИСТВА «МОЛОДИЙ ТЕАТР»

Перший сезон нашого професійного існування закінчився. Дав він нам багато помилок та й багато досвіду. Коли чорні круки, ворожі нашому починанню, не задушать нас, і ми зможемо не тільки підготувати новий репертуар літом, а й почати осінній сезон, то треба б і слід нашу роботу робити вже без попередніх помилок.

ТОМУ:

1) найближчі дні буде оголошено репертуар осені приблизний, з виїмком тих небагатьох п'єс, котрі, як «Вертеп» цього року, можуть надійти в час сезону;

2) з завтрашнього дня починаю дальші «переговори» з поодинокими артистами щодо бажаних ролей в намічених п'єсах, щодо дублерства і т.п.;

3) кожен з видатних артистів буде забезпечений певною кількістю бажаних йому ролей. Кожен з починаючих артистів буде

забезпечений принаймні однією відповідальною роллю (в педагогічній перспективі);

4) дублерствам буде дано широкі можливості;

Все сказане ясує мій загальний план – продовження і дальший розвиток тих принципів, котрі я хочу покласти в основу внутрішнього життя – роботи «Молодого Театру».

Все буде виконано в міру сил і можливостей.

Дуже буду вдячний за пропонування інтересних (в розумінні можливостей цікавої реставрації або оригінальної новини) п'єс. Відповідні пропозиції приймаю зараз же.

Нижче оповіщаю майбутній репертуар зимового сезону (1919–1920 р.)

Прошу всіх без виїмку подати мені якнайшвидше з кожної п'єси дві-три ролі, тричі, двічі і раз підкреслені, котрі бажано було б заграти.

П'єси, з котрих починається робота над осіннім репертуаром:

- | | |
|---------------------|----------------------------------|
| 1. Макбет. | 5. Весілля Фігаро. |
| 2. Гамлет. | 6. Самум. |
| 3. Сонце Руїни. | 7. Піппа йде мимо – Броунинг См. |
| 4. Сон у літню ніч. | 8. По дорозі в казку. |
| | 9. Урфазі. |

П'єси резервні:

1. Старі боги.
2. Фауст.

П'єси під розглядом

1. Антоній і Клеопатра.
2. Саломея.
3. Йолянта.
4. Скринька Пандорри.

Експерименти та п'єси другої черги:

1. Сакунтала (2-га черга).
2. Чітра.
3. Ліліт – режисерські інтенції (експеримент).
4. Вечір комедії дел арте (2-га черга).
5. Пантоміми (експеримент).
6. Театр тіней (експеримент).
7. Оргія і Вавілонський полон (2-га черга).

ЛЕСЬ КУРБАС

З ЛИСТА ДО ГРУПИ ТОВАРИСТВА «МОЛОДИЙ ТЕАТР»

Артист мусить постійно розвивати свої засоби, виховувати їх і вдосконалювати, щоб наблизити той час, коли його індивідуальність зможе вільно проявити себе без чужої допомоги, коли він зуміє втілити те, що почуває, наскільки можливо — без решти і посперечатися з автором і з режисером, во ім'я своєї індивідуальності. І лише тільки спектакль може бути захоплюючим видовищем змагання індивідуальностей, а не картиною безвольної підлеглості режисера авторові, актора режисерові... Але для того треба щось вміти, і треба вміти щось бажати, т.є. розвинути талант.

Я вірив про себе. Одсунувши себе як автора на другий план (хоч не зовсім зрікаючись), оддати себе цій великій оправі» Не надумуючись довго над своїм «досвідченням і підготовленістю», почати працювати над собою як над режисером, спеціалізувати себе до певної міри і довести Незалежну Студію, а з нею і весь «Молодий Театр» до днів тріумфу (і битківих зборів), котрі, я глибоко вірю, мусять прийти. Я віддаю себе Вашому розвитку як акторів і «Молодому Театрові» як театрові революційному. Роблю це не так як заперечуючи себе, плачущий Лазар (не Шевченко), а з повним захопленням віри в усіх задоволеннях себе і Вас, і в обов'язок, котрий я зараз обставинами примушений сповнити.

Принципи моєї роботи будуть такі:

1. Скасування прем'єри: кожен спектакль є прем'єра, після якого, чи на слідуючій репетиції роблять поправки і поліпшення. Спектакль і роль мусить жити для публіки і для актора, хоч би грало їх у 20-те.

2. Абсолютно жодних компромісів з будь-чим (реквізит, декорація). Виставу оголошують, коли вже все готово.

3. Обов'язкова генеральна репетиція (а то 2 і 3) з реквізитом і декораціями.

4. Педагогічний бік у театрі мусить бути поставлено якнайширше. Танці чи пластика мусять бути в театрі щодня. Фехтування хоч би двічі на тиждень. Систематичні заняття з Волконським.

5. Кожен актор повинен по змозі постійно мати свіжу роботу.

6. Всяка акторська робота ведеться в інтимному, приятельському порозумінні з режисером. Цей останній мусить завжди бути поінформований про бажання актора, могли давати йому ролі по схемі потрібній для його розвитку, бути в курсі творчого життя актора і розвою його техніки і у всім йому допомагати.

Щодо п. 1, то режисер має бути дзеркалом актора і в той спосіб допомагати розвиненню самокритики в ньому, пізнанню себе і творчих своїх сил і засобів.

7. У виборі репертуару кермуюся не літературною вартістю, а театральною для наших часів.

(...) Але я вірю, що зможу винести цей великий тягар, (який) беру на свої плечі, вірю тому, що знаю, що нам тільки бракує роботи, що як робота буде дана, то ви одречетеся від міщанського провадження життя у вічному і безперервному спочивкові, і всієї своєї роботи не складете на режисера.

Я твердо переконаний, що коли нам не перешкодять нові гарматно-політичні обставини, то жоден уряд (з виїмкою хіба чорносотенного) не дасть нам загинути.

(...) До праці захоплень, досягнень!

Хай ніхто не кида театру в скрутний час, бо це час найгірший.

Жоден день хай не проходить без того, щоб кожен з Вас не зробив кроку вперед.

Хай це буде нашим гаслом.

Цілую всіх вас у ваші збакирені бунтарством голови.

Ваш і (свій)

ЛЕСЬ КУРБАС

ВІДОЗВА ДО ГРОМАДЯНСТВА

*Кожен народ і кожна епоха мають
такий театр, на який заслуговують.*

Шановне громадянство!

Коли Молодий театр восени 1917 року починав реалізовуватися, то шляхом газетного виступу свого режисера він заявив про ту велику мету, до якої йде.

Ця мета — творення вільного театру-творця, де зможе колись бути сказане незалежне слово нового і самобутнього мистецтва, театру, що різко порве із всіма дотеперішніми компромісовими шляхами; театру, який виховає новий тип актора не реалістично-мелодраматичної техніки; театру, нарешті, який цим новим типом актора зможе бути створений.

Молодий театр обіцяв показати вам і напевно покаже зразки всесвітнього репертуару — і старовинного, і сучасного — того, який відхиляє завісу в будучність. Епоха українофілів мала свій великий і славний театр, який доживає тепер свої останні дні, але епоха сучасного українця свого театру ще не має...

Але як велика прірва між шляхами і метою старого і нового театру, так великий антагонізм між цими двома напрямками.

Молодий театр почав без коштів. Одначе в наступному сезоні театр хоче стати зразу на ноги і хоче давати щоденні вистави у найнятій виключно для себе залі.

Це конечна умова його дальшого існування як постійного театру. Кожен театр в початках існування, коли треба затратити кошти на основі потреби (зняття зали, пристосування її до вистав, власні декорації, світляні урядження, костюми, недобори перших вистав), не може спиратися виключно на свої власні кошти. У інших народів роль фінансуючого чинника грають меценати з національної буржуазії. У нас її немає. І Молодий театр думає, що це право і змогу віддати свої сили, життя, здоров'я і працю служінню новій культурі рідного народу він одержить від уряду своєї демократичної держави.

Одначе велика жорстокість життя і ще більший антагонізм між нами і старими. Позицій своїх вони здавати не думають.

І, щоб удержатись на верхах життя, вони готові далі гальванізувати трупа – старий театр, і, як це вони довели, ладні задушити все живе, що може загрожувати їхнім позиціям.

Молодий театр почував себе в праві прохати в уряді допомоги і мінімального забезпечення початку сезону. Але Театральна рада при Міністерстві Народної Освіти, складена в величезній більшості з представників конкурентних театрів і груп та їхніх прихильників, користуючись аршином міщанського і українофільського смаку, вимірляла і присудила таку образливо нужденну квоту як поміч Молодому театрові, що тим самим в своєму переконанні вбила Молодий театр.

Молодий театр опинився в важкому становищі. Перед ним не весела перспектива животіти й надалі в неможливих дотеперішніх умовах праці, або, коли це буде над силу, відійти в забуття.

Але ані скидати, ані знижувати свого прапора Молодий театр не хоче.

Занадто ясне і велике сяйво кличе нас здалека, щоб ми так легковідреклися стремління.

В казенні спроби театральної ради створити те, що вони звать Європейським театром, ми не віримо, як не віримо і в те, що більшість театральної ради стоїть на висоті свого завдання. Мертве може дати тільки мертвородження. Тільки в свобідному театрі може зродитися колись мистецтво, бо мистецтво там, де першопочин.

І тому нам здається, що для нас ще існує місце серед нашого громадянства, що наша роль тільки починається, і що нам мусить бути дана змога сказати в мистецтві своє слово, котре дримає в наших душах і жде своєї пори.

Інакше бути не може, інакше померкне в нас та віра в перемогу правди, на жертвовник якої ми дещо поклали і готові покласти все.

Невже нашому громадянству потрібен тільки тип театру Садовського і Національного? Невже голос Театральної Ради був справді ілюстрацією настроїв і потреб всього українського громадянства?

Ми перетворюємося в «Товариство на вірі», якого членом може бути кожен, хто бажає підтримати Молодий театр. Пай (кількість не обмежена) 50 карбованців. Члени-вкладники оби-

рають з-поміж себе кураторію для контролю над фінансовим боком театру і мають право дорадчого голосу в інших справах.

Статут уже зареєстрований.

Ми звертаємось до тієї частини громадянства, котрій ми потрібні. Ми закликаємо вас дати нам змогу почати осінній сезон.

Нехай само громадянство стане нашим меценатом.

Коли нам вдалося за цей сезон дати змогу пережити хоч одну гарну хвилю театральної казки, то пам'ятайте, що у своїй залі, оддаючи себе цілком мистецтву, присвячуючи йому кожний свій віддих і кожную думку, ми зможемо дати вам більше.

Пам'ятайте, що кожен народ і кожна епоха має такий театр, на який заслуговує.

Театр у ваших руках.

За Товариство Молодий театр

Голова	– Лесь Курбас
Члени ради	– Й. Шевченко
	С. Бондарчук
	М. Терещенко
	В. Васильєв
	Г. Юра
	А. Щепанський
	П. Самійленко

Секретар – В.Василько

Членські вклади приймаються: в Українбанку, Хрещатик, 27; в Союзбанку, Інститутська, 3 (Біж. рах. № 1743); в Дніпросоюзі, Інститутська, 4; в Київському центральному с.-г. товаристві, Поділ, ріг Спаської і Ільїнської; в усіх українських книгарнях м. Києва.

ЛЕСЬ КУРБАС

НА ГРАНІ

(Про «Молодий театр»)

Сучасне театральне мистецтво має на собі всі позначки старіння, смерті й епігонізму.

Безкровне і в'яле, переживуюче старі традиції, розумове і бліде, без волі до життя, без відваги і темпераменту. «Молодий

театр» на Україні з'явився першим протестом проти такого стану і носить в собі всі симптоми нового, самостійного шукання, нової волі. Його викинуло на поверхню свою саме життя, момент перестрою світогляду нашого громадянства, і, на мій погляд, викинули його ці дрімаючі сили творчих перспектив, яких така повна (ах, яка повна!) багатогранна душа нашого народу. В появі «Молодого театру» (з огляду на абсолютний брак конкурентів, зважуюсь це сказати) закричала воля до форми. Український тип, дякуючи зичливим, прихильним сусідам, проявив досі своє існування в довгому етапі, часто талановитого, доволі високого культурою та недалекого культурністю романтично-побутового театру. Тепер вимагає він свого вияву, своєї формотворчості у новій своїй концепції, якої рами не хочуть обмежувати себе темами рідного села і старовини, котра почуває себе у зв'язку із всесвітніми висотами здобутків і сумнівів.

Викинуло нас життя досить бурно, для сліпих – несподівано, для патентованих всіма київськими базарами і клубами признаних «велетів» – крайньо небажано. Авторитетні «верхи» культурні зустріли нас доволі холодно і зневажливо (учні!), спочатку не ставили ніяких перешкод, про око людське субсидію невеличку дали, але дедалі, почуваючи в нас, очевидно, небезпечну конкуренцію для своїх театральних формацій, – чимраз більше вороже і загострено. Процес, котрого першим голосним етапом була відома наша відозва до громадянства при кінці минулого сезону, ентузіастичний відгук серед молоді і дуже прихильний серед діячів кооперації. Купували наші паї і кооперативи сільські, і союзи, і «Просвіти», і поодинокі селяни, і дрібні міністерські урядовці, і студенти, робітники, і гімназисти. І ще більше дали вони нам моральної підтримки фактом свого відношення до нашого завзяття. Матеріально дали змогу почати сезон. Відносини з культурними верхами і з товаришами по професії між тим ставали чимраз гірші. Особливо з останніми. Їхня неприязнь, що мала змогу показатися особливо на спільних зборах професійної спілки, – чимраз менше зв'язувала себе у формах вияву і довела до того, що після ряду мітингових промов, серед некультурного і досить нетовариського стукоту і оплесків більшої частини зборів, артисти «Молодого театру» змушені були залишити зібрання професійної спілки, щоб ніколи вже туди

не повернутися (чим викликали велике і незамасковане задоволення більшості).

За минулі два сезони (політично дуже бурхливі, спиняючі безгрошів'ям, дорожнечею, воєнним станом і стріляниною – планову роботу) «Молодий театр» хоч і далеко не те дав, що міг би дати і що хотів, та все ж на місці не стояв. Бо «Молодий театр» живий і саме молодий. Мінялася поступово його фізіономія у чергуванні прем'єр, мінявся світогляд, метод, внутрішня організація. Коли завжди стоїш тільки на своїх ногах, то досвід приходить багато легше і швидше, ніж коли йдеш на повіді досвідченого вчителя. Багато, одначе, із первісних вірувань нашої групи осталося для нас і досі правдою, котру життя тільки підтвердило.

Ми заявили, мабуть, перші на Україні з-посеред акторського зарозумілого і самозакоханого середовища, що найгірша перешкода мистецтва в театрі – це так званий готовий актор, професіонал. Що це таке? Це в більшості рутинна, нахабна, зарозуміла, сліпа, недалеко, нетворча.

Копія копії. Сосуд традицій. Перекривлене вухо, що прислухається тривожно і жадібно до оплесків. Маленька душа, хвора на рецензії. Те, що поборював успішно Московський Художній театр, що більш правильно поборює Таїров у Камерному. Бо як би не були, на чий погляд, неправильними шляхи згаданих груп, одно від них зостанеться: актори, що пройшли через горнило сміливо-творчої, глибокої роботи. Що рвали традицію. Що ближче стояли до тайного, абсолютного «я» людськості, не одділені од нього наносним, культурницьким, традиційним, осліплюючим, не даючим розправити крила і свobodно скрикнути фарбами безпосереднього, повного відчуження. Можна поклонитися перед наївно талановитими, наївно творчими ливоскоками балагану. Але де вони? Даремно звалювати всю вину за упадок театрального театру на сучасний репертуар і інтелігентську руку, що душить свободу наївного. Поява театру режисера і за кордоном, і у нас на Україні свідчить тільки про те, що форма життя кінця останнього століття задушила актора. Бо верх бере той, хто сильніший. А сильнішим, більш розвинутим, багатшим можливостями показав себе передовсім режисер. Розумію: в останні часи. Розумію: не мусить так бути завжди і скрізь у прекрасному прийдешньому.

Тому «Молодий театр» інстинктивно і свідомо одкидає від себе часто і талановитих, але так званих «готових» акторів. Приймає їх постільки, поскільки вони по душевному складові молоді і свіжі, поскільки готові прийняти всяку оригінальність, навіть екстраваганцію, якщо вона тільки зроджена із безпосереднього і щирого відчуття. Молодий, але талановитий матеріал, з волею приймати і творити незачеплений блисками признаного, не насичений старими, професіональними критеріями, — це найбільш бажана поява в складі «Молодого театру».

Ми переконалися, що те, що вміють вони, ми теж уміємо і можемо давати. Одначе це не мистецтво. Як не мистецтво, рішуче не мистецтво увесь майже сучасний театр. Любителі теж часто грають «як справжні артисти». Бо для цього «мистецтва» потрібно тільки трохи підготовки (або ні), трохи звички до сцени і уміння наслідувати.

*Per aspera ad astra**. Пізнати треба всю глибину, тайни і рачію своєї техніки, розглянутися в своїх можливостях, вишколити тіло, поширити і поглибити своє світовідчуття постійною близькістю до інших мистецтв, культивувати розуміння. Коли прирівняти, що відповідно зроблено в інших ділянках мистецтва, у поезії, малярстві, музиці, — стає соромно і боляче за своє любиме мистецтво, за це «мистецтво мистецтв», за цю незаволочену і незасіяну ниву.

Про це писалося досить широко у нашому скромному «Маніфесті», який ми видрукували у «Робітничій газеті» перед двома роками. Тому не хочу повторюватися і згадую про це як і про інше дешо, тільки загально, для приблизної орієнтації.

Звичайно, наш виступ, перші сезони нашого існування не можуть і не хочуть претендувати на назву того, що ми вважаємо мистецтвом. Це зарано для нас самих. Ми сподівалися сказати своє відповідальне слово після 4–5 літ витривалої праці. Відповідальне і за репертуар (наше переконання) і за його виконання (передача нашого відчуття). А поки що нам треба було пробитися через життя, через обмеженість численності публіки, брак коштів. Ідучи шляхом еволюції, вдатися в компроміси з життям. Гіркі вимоги бідного сірого українського будня. Звідси конечність

* Через терни до зірок (лат.)

у театрі репертуару «хлібного», що заманював би широку публіку і дав би нам змогу основної, чесної праці над п'єсами і постановками, що не бажані обивательській душі. Тому поруч з «Царем Едіпом», «Горем брехунів» і «Вертепом» та інсценізаціями Шевченка grano у нас «Чорну пантеру», «Молодість», «Йюлю», «Гріх» і т.д. Факт, що дуже дивував багато декого із «критиків», які не завдали собі труду познайомитися з платформою театру, раніш чим писати про нього. А появлення дуже просте, як видно.

Висловлюючись біржовим діалектом, сезон останній був в'ялий. «Молодий театр» ані не дав того, що міг, ані не дав того, що хотів. Без сумніву, велику роль в невдачах і помилках грав теперішній бурхливий політично час. Про нормальність роботи забули вже, мабуть, всі київські театри. Мистецтво вимагає взагалі релятивного супокою. Цього ж рішуче не було в сьому році. З грішми теж справа увесь час стояла далеко не блискуче. Яким коментарем буде запевне те, що «Молодий театр» за браком коштів не зміг показати навіть всієї вже зробленої роботи («Ромео і Джульєтта»).

Але головним лихом була компромісовість обличчя «Молодого театру». Компромісовість, яка до того не дуже себе виправдала прибутками, ради яких заведено її. Практика показала, що «хлібний» репертуар став головним, бо, частіше граний, робив фактичне обличчя театру. Не вимагаючи більшого вкладу роботи, а часом і коштів, манив до себе можливостями нової кількості прем'єр, а з цим і тисячів. Тому що дійсно тільки майже виключно прем'єри давали «повний збір». А ще гірше одбилосся те, що «хлібний» репертуар мав успіх у широкої публіки, дав успіх акторам і заставив декого з них заступатися за вигідний курс «без стерна». Це породило в театрі деяке роздвоєння. Помічався навіть досить виразно розкол. З одного боку, «правиця», маючи за собою більшість членів товаришів (шість із десяти), хотіла ще поширити свій вплив на справи товариства і покласти руку на елементарні права режисера; з другого боку, режисер, не визнаючи в мистецьких справах права більшості, старався увільнитися від будь-яких зв'язуючих його діяльність параграфів. Більшість тяжіла до театру «репертуарного», режисер – до театру більш «чистого». Конфлікт тривав цілий сезон і виріс до розмірів, що загрожували розвалом театру, принаймні розділом його на два. Нарешті, під кінець сезону саме

життя довело всіх до визнання постулату режисури: театр мусить бути театром однієї волі і театром поки що режисера. Трупя «Молодого театру» (що увесь час стояла за режисуру) одночасно ввійшла в товариство як повноправні товариші. Тим самим усунуто певний прикрий поділ на «хазяїв» і «трупя», що вже наче починав намічатися, і Молодий театр, установа, що в різні часи може вимагати певного самовідречення від своїх працівників, став знову життєздатним і здоровим організмом, яким він був спочатку.

Принципом однієї волі і вибором головного режисера вирішилося остаточно питання фізіології, характеру театру і всього, що з ним зв'язано.

«Молодий театр» стає тепер театром шукань. Значить, стає на єдино правильний шлях до мистецтва, бо поза шуканнями театру мистецтва тепер не може бути. Увесь майже старий репертуар вже викинуто, і в репертуарі залишиться і з'являтися буде на будуче тільки те, що в собі носить чим-небудь оригінальну режисерську концепцію. Одна воля зменшує можливість випадковості і дає перспективу однієї шукаючої лінії. Тоді тільки можливі які-небудь тривкі і цінні результати.

Ця різка еволюція в принципах організації мистецької справи є остаточно виправленням помилки, що закралася з самого початку в Молодий театр. Молодий театр не буде відтепер навіть номінально виявляти волі й індивідуальності колективу, тому що волею колективу завжди будуть врешті — ролі. А виявити колектив зможе тільки одиниця, виявляючи себе, в рами цілого направляючи проявлення інших співтворчих індивідуальностей.

Вся решта первісної програми виправдала себе практикою мистецької роботи.

Виправдала себе і знайде тепер якнайширше застосування схильність Молодого театру до примітиву, не як єдиного методу, а одного з найбільш важливих етапів на шляху досягнення форми сучасної, форми, котрої знайдене надалі є життєвим завданням «Молодого театру». Підтвердила свою правдивість теза про те, що жест і звук, а не література є засобом театру, і відродження їх матимуть на меті всі постановки Шекспірових і споріднених п'єс. Нове їх застосування і нова їх стилізація буде завданням спроб у новому репертуарі. Задля цього потрібно Молодому театрові за-

лучити до співробітництва якнайширше коло лівих, молодих поетичних сил. Це вже почасти зроблено.

Своєрідне розв'язання проблеми сцени, просценіуму, куліс, тривимірності декорацій в душі сучасному – це подальші, другорядні завдання нашого театру, про можливості яких хотілось би поговорити не в статті інформаційного характеру.

У всякому разі, перший стан посвідчувань і справ «Молодий театр» має вже поза собою.

Перед ним багате поле, повне сподіваннями і можливостями, яке він оратиме тепер вже без компромісів, але з давньою вірою і вірністю тільки собі і мистецтву.

1919 р.

НЕЗАЛЕЖНА СТУДІЯ ПРИ МОЛОДОМУ ТЕАТРИ У КИЄВІ

(Уривок з доповіді Комісаріату Освіти)

Бажаячи познайомити українське громадянство з напрямком та діяльністю Незалежної Студії – Рада Незалежної Студії подає до відомості наведений нижче уривок з доповіді Комісаріату Освіти...

... Основні позиції Студії лишилися тими ж, що і в минулому періоді:

1) «Студія не є школа, бо школа є чимсь тимчасовим, що можна «скінчити» – Студію ж (нашу) скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця й остаточного завершення.

Там, де кінчається студіювання, – кінчається творчість і поступ. Студія ставить собі завдання викликати творчість і вказувати безконечно – нові шляхи і можливості.

2) Завдяки особливій організації праці, де вся повнота ініціативи належить самим учням, де кожний мусить проявляти максимум самодіяльності і вносити вічно-індивідуальне. Студія наша буде відгукуватися на кожний новий подих мистецтва, на кожне нове творче слово, в силу чого ніколи не стане на мертвій точці, як це сталося майже з усіма драматичними школами, де навчання замінило собою творчість, а «сталий» світогляд керівника заку-

вав різноманітність мистецьких можливостей. Одначе в процесі творчої роботи рамки тої праці, яку намітила собі Студія, значно поширилися, давши нові перспективи – гадаємо, цілком відмінні від тих, що кладуться в основу всіх сучасних українських та російських драматичних шкіл і студій.

«Мистецтво – єдине» – це стало гаслом нашої студії, яка в процесі творчої роботи раз-у-раз мусила входити в органічні стосунки з іншими мистецтвами так довго, аж доки всі не переконались, що елементи всіх мистецтв завше і скрізь одні й ті ж і кожне з мистецтв містить в собі в усій повноті всі інші.

Музика як ритм, мелодія і звук, малярство як гармонія ліній і фарб, скульптура як почуття планомірності, танок як голос вічно рухливої душі, поезія як музика почувань – що з цього сміє одкинути актор, який хоче бути справнішим артистом?

Мистецтво – єдине і нерозривно-органічне.

Не вдаючись у деталізацію усїєї теорії, зазначимо її просто як принцип, що ляже віднині в основу нашого будівництва. Не режисер, як досі (та й то в одиничних випадках) буде знавцем мистецтва – ні, артист сам, кожним нервом душі відчує гармонію звуків, фарб, ліній, форм, рухів, мелодій і слів і в колективі з іншими акторами, такими ж вільними в своїй творчості, такими ж абсолютно-чутливими до всякого дисонансу, – створить справжній театр – театр актора.

Це мета, до якої ми прямуємо віднині.

Згідно з цією метою конструкція нашої Студії й програми нашої праці будуть далеко ширшими, ніж в інших студіях і школах. Ми кинемо своє гасло і покличем революціонерів усіх інших мистецтв до шукання нового шляху, по якому музи йтимуть всі разом в єдиному танку. Як висновок з тих спільних шукань – повстане «Студія Мистецтв», де ми займемо скромне місце драматичного відділу.

Одначе першим, прямим нашим завданням буде створити той тип нового актора, про який було згадано вище. Матеріалом творчості ми беремо своє тіло. Звідси всю свою увагу ми покладемо на його розвиток і на вміння їм володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний м'яз і нерв, навчитись володіти ними до повної досконалості; знайти всі можливості поз і рухів, примусити своє тіло промовляти більш виразно

і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі – такі поставимо ми вимоги до техніки актора. Через те міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів ми надаємо в своїй студії як предметам першорядне значення. Паралельно з тим музика як почуття ритму, від котрого залежить нерозривно те чи інше значення руху тіла, буде нами студіюватися з особливою уважністю.

Слово як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки) знайде в нас також своїх вірних дослідувачів. Але всі ці технічні здобутки були б нічим, якби ми користувалися ними як засобом показати реально існуюче. Створити те, чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне – тільки в цьому може бути різниця актора від гарно вишколеної мавпи.

А для цього треба розбудити фантазію, виростити їй крила і навчить літати.

Завдання надзвичайно важке в атмосфері сучасної суто реальності. Але цьому завданню ми віддамо більшість своїх сил. В знайомстві ж своєму з іншими галузями мистецтва ми будемо йти не від розуму, а від почуття. Не холодні лекції і звіти введуть нас в сферу різнобарвної і різнозвучної творчості, ні – тільки живі вечори мистецтва, де кожний переживе красу того чи іншого твору, з якого скине заслону жрець музи. І тільки іноді будуть відбуватися мистецькі турніри-семінари філософії мистецтва.

Одійти від життя, піднятися над ним, зробити з життя свого мистецтво, а з мистецтва – релігію – «ось в чому наша потреба і наше завдання».

Розпочинаючи знову в 1920 р. перервану тяжким лихоліттям улюблену працю, Незалежна студія закликає одгукнутися всіх, хто любить мистецтво, мучиться його сучасним ганебним життінням, хто поділяє вище згадані принципи, і особливо принцип – «Мистецтво – єдине».

Ближчі відносини можна одержувати щодня на Пушкінській вул. № 23, пом. 23, від 4–5 год.

Художня Рада Незалежної Студії

МОЛОДИЙ ТЕАТР

1919

Навряд чи широкі кола українського громадянства, не тільки поза межами Києва, а навіть в самому Києві уявляють собі, що таке «Молодий Український Театр», навряд чи ознайомлені вони з завданнями, метою і шляхами сього нашого театру. Та воно, почасти, і не дивно. Політичні бурі революційного року, гаярчкова боротьба за національні та соціальні права нашого народу переносили центр уваги і напруження духовних сил майже всіх верст українського громадянства в другий бік. Важко було одвести очі від золотих річок Відродження поневоленої отчизни, важко було не опинитись у цілковитому захваті перед явищами воскресіння українського Лазаря. Тому не дивно, що поява на сцені українського життя «Молодого Т-ру» пройшло малопомітним, не дало ширшого резонансу, хоч на це заслуговував він в найбільшій мірі.

Але ми певні, що причини індиферентного відношення «Молодого Театру» з боку широких кіл українського громадянства полягали не тільки в тих політичних обставинах, за котрих вступив в життя «Молодий театр».

Ні, причини лежать глибше, вони органічно зав'язані з психікою нашого громадянства — убійчо байдужого до жодного вияву мистецтва, особливо сценічного. Та про це — нижче.

Наше завдання — коротеньким цим начерком представити ролю, мету і «Молодого Театру» в українському мистецтві взагалі і в сценічному — зокрема.

Отже, щоб яскравіше окреслити природу і духовне обличчя «Молодого Т-ру», мусимо трохи спинитись над тим, що уявляло і уявляє з себе українське сценічне мистецтво до сьогодні, хто був його типовим представником і виразником.

Відповідь коротка і ясна: театр Садовського — альфа і омега сценічного мистецтва. Садовський — його виразник і творець.

Другий наш театр — Національний — нерозривно зв'язаний традиціями й основними принципами з театром Садовського. Се, так би мовити, одна душа в двох тілах.

Не кажемо вже про силенну силу різних цигано-мандрівних труп Колесниченків-Петренків, всіх цих гаркунів-задунайських, що блукають по широких просторах України і поза її межами і ганьблять, плямують нашу культуру.

Та про цих театральних шакалів можемо не згадувати.

Нас більше поки що цікавлять театр Садовського і Національний, особливо перший, понеже він претендує й тепер на чільне місце в сценічному українському мистецтві.

Можна було б крок за кроком, шабель за шаблем простежити його діяльність, зазначити ті чи інші цінності, ним створені на протязі свого довгого життя, але це не входить в план нашого нарису. Досить буде того, коли зазначимо, що позитивні риси театру Садовського і його значення передовсім полягали не в художніх придбаннях, а в самому факті його існування.

В той час, коли українське мистецтво взагалі, а надто театральне, перебувало в зародковому стані — одинокий на всю Україну театр Садовського з більш-менш талановитими силами набирав характеру національного явища в широкому масштабі.

Був момент в історії цього театру, коли здавалось, що він поволі виборсається з вузьких рамок етнографізму і фотографування суто-побутовизни і перетвориться в прекрасне огнище культурно-мистецького значення.

Та ці надії не справдились. Навіть більше: приблизно з 1905—6 рр. театр Садовського починає прискореним темпом падати — з погляду мистецького.

З'являється трафаретність і рутинність у складаннях репертуару і в засобах та методах виконання.

Болото обивательщини і міщанських смаків буквально заливає сцену.

Хуторянство і слиняве «малоросійство» гнилими квітами розцвітає в театрі Садовського, а звідти поширюється на всі галузі мистецтва, вносячи елементи примітивізму, розкладу і глибокого, безмірного хамства і тупоумства, затруюючи українську культуру провінціалізмом і недокровністю.

Під цим поглядом діяльність театру Садовського, починаючи з 1905—6 рр. і до сьогодні — є цілковита негація мистецтва й пониження рівня української культури.

І це цілком натурально. Театр Садовського майже з самого початку своєї діяльності не міг бути проводирем до вершин краси, до тих меж, де починається горіння душ, — не маючи в своїй природі ні творчої потенції, ні бодай хоч елементарного розуміння істоти мистецтва, ні непоборного стремління піднятися над темними ярами життя і там, в висоті, палати в творчому оргазмі, а найголовніше — не мав він найменшої поваги до мистецтва і до самого себе. Геній мистецтва не черкнув своїм крилом цього театру. Його спалює і вічно творче дихання пролетіло мимо, не обвіявши.

Різно негативне значення театру Садовського за останнє десятиліття позначилось не тільки в сфері театрального мистецтва, а, як ми зазначили вище, театр цей зробив певні негативні впливи і на інші царини вияву укр. творчої думки, особливо на літературу, переважно драматичну. Українська драматургія, підроблюючись під смаки публіки, вихованої театром Садовського, а також запобігаючи вимогам його, затопила та й досі затоплює книгарський ринок п'єсами найгіршого гатунку. Дотеперішній театр разом з драматургією у великій мірі спричинився до пониження естетично-художніх смаків ширших кіл української інтелігенції, привчив її дивитись на наше театральне мистецтво як на щось таке, де добре вміють танцювати гопака, п'ють горілку і «представляти хохла». Театр разом із спорідненими йому драматургами поклав багато праці на те, аби з сценічного мистецтва зробити місце темне й огидне, а всю культуру — культурою гопачників.

І все це робилось широ в ім'я українського народу, того народу, який ніколи не бачив ні українського театру, ні його творців.

Зрештою, був він притулком і місцем розваги міщанських елементів українського, або краще «хуторяно-малоросійського» громадянства, здобуваючи собі рясні оплески і хвальні підспівування в специфічній українській пресі гарні гопаци і різні карколомні «трюки» на сцені.

Здорові ж, інтелектуально і естетично розвинені елементи справжньої нашої інтелігенції пили красу мистецтва з інших джерел і розуміється, не українських, бо українські були засипані сміттям.

Українське мистецтво не могло далі перебувати на шаблях примітивізму. Воно мусило або заперечити себе, вмерти, або — причаститись духа живого і творчого і через нього — відродитись.

Мусили прийти з народних глибин молоді сили, осяяні любов'ю до прекрасного, і вивести українське мистецтво з глухого і брудного закутка на світ Божий, перед очі людей, запалити їх душі жадобою краси, піднести їх до блакитних вершин, звідки стелються безмежні голубі поля вічності. Мусили прийти новатори, кинути огнені слова, запалити серце байдужних, залити ніч життя світлом нетутешніх, але йдучих до нас золотих днів, мусили між тими днями і теперішніми перекинути жемчужні мости.

Час їх приходу відчувався. І вони прийшли — в бурю, в грозу. Сі перші предтечі золотого відродження нашого мистецтва — актори Молодого театру — Молодий театр.

Які ж у нього завдання й шляхи? Яка його роль не лише у сфері театральної умілості, а взагалі в мистецтві?

Перше питання легко розв'язується відповіддю на питання — які завдання повинно мати взагалі мистецтво в житті людськості? А відповідь на се може бути лише одна... ніяких завдань, крім одного. Краси. Але це, по суті, не єсть завдання це — зміст мистецтва, його душа. Це те, до чого чоловік на протязі сотень тисяч років іде по стримчастим стелям життя, падає в безодні, розбивається, але гинучи, заповідає потомникам іти далі, далі, все вище і вище. Мистецтво — Краса. Творити мистецтво — творити красу, служити їй побожно. Краса — субстанція. Першопричина всесвіту. Не той служить красі, хто одягає її в дорогі гризети, хто намагається словом з'ясувати її, бо жодна одежа як лахміття образливе для неї, кожне слово — блюзнірство... Той служить ідеї, хто одкриває її лице, хто вміє розплющити очі душ людських, аби вони вгледіли красу, хто зможе силою свого духу зробити незриме — зримим, хто вміє лице краси сяюче стоколірно-стобарвно відкрити перед очима людей.

Такий шлях служіння Красі і єсть творення мистецтва, само мистецтво.

Сей шлях якраз і вибрав наш Молодий театр. Його перші кроки яскраво переконали, що він не заблудить з цієї стежки, що він збагнув ту тайну, яка дає змогу душею дивитись в Лице Красі. Ви-

зволити сценічне мистецтво з полону тенденцій, зірвати з нього брудні лахміття, які накинuli на нього попередники, одкинути всі формули, ображаючі мистецтво, піднести його на недосяжну височінь — ось ті завдання, які поставив перед собою Молодий Театр. Викинути зі сцени всі шаблони, всі заздалегідь розраховані рухи, ефекти, дати кожному артистові бути перш за все поетом, творцем, розкрити крила своєї душі на всю силу, виявити себе, своє Я, як найповніше, найгармонійніше, — це ті принципи, котрі положив Молодий Театр в основу творення сценічного мистецтва. І, кажемо, що перші ж його вистави наочно виявили, що Молодий театр стоїть цілком на висоті своїх принципів.

Поставлені ним завдання і шляхи, якими йде Молодий театр до їх здійснення, — є з одного боку завданнями і шляхами кожного мистецтва взагалі, і, зокрема, для українського — дійсними, справжніми шляхами до Відродження.

На сю дорогу став Молодий театр, і ми можемо бути певними, що будучина в його руках.

Роль Молодого українського Театру не обмежується лише сферою сценічного мистецтва; ні, безперечно, роль ця далеко ширша і глибша. Можемо з певністю сказати, що значення його у великій мірі одіб'ється на літературі, поезії, і взагалі на українській творчій думці — і безперечно, позитивним чином. Молодий театр на першому році свого існування зміг внести в театральне мистецтво елементи, властиві лише європейському мистецтву, — глибоке розуміння його і широкі художні потенції, саме те, чого бракувало нашому мистецтву і що робило його безкровним і безкрилим. Поступ, нові стежки в якійсь сфері художньої думки одночасно впливають і діють і на інші сфери, примушують їх зрікатись засвоєних традицій, принципів, методів, цілої своєї стихії, примушують їх покинути свої давно скошені і спалені поля — і вийти на другі дороги, придбати собі нове лице, нову душу. В цьому як раз напрямі позначається вплив Молодого театру на українське мистецтво взагалі. **Роль його як новатора глибоко відрадна. Сам факт його існування свідчить про те, що десь в глибинах йдуть процеси поки-що невиявлені, творення нових гасел, цінностей, нових доріг в літературі, поезії, що ці процеси в найближчому часі скристалізуються, приберуть певну форму — і з нечуваною досі силою й експансією почнуть жити в літературі. Ці процеси могли**

б ще довго перебувати в стадії, так би мовити, статички, але прихід Молодого театру незрозумілим для нас, але безперечним чином, примушує ті процеси скоріше перейти в сферу чинности, динаміки. І під цим поглядом роль і значення Молодого Театру велике.

Необхідно сказати ще кілька слів про те, як поставилось широке українське громадянство до Молодого Театру. Виховане на драматичних творах проблематичної вартості, отруївши себе в театрі Садовського і Національному і йдучи завше на недоуздку наших театральних «парнасців», засліплених фанатичних догматиків, – воно, громадянство, мало не побило камінням тих, хто не схотів жити з ними в болоті, а почав будувати свій храм, свій новий театр.

Як і кожний реформатор у всі часи й епохи зустрічав на своїй дорозі перешкоди, так і Молодой Театр мусив витримати наскок обскурантів і різних блазнів від мистецтва. Та це було на краще. Се тільки свідчило про те, що в основу Молодого Театру покладено невмирущу ідею, що він – непоборна, життєва консеквенція, стихія, яку годі було побороти різним трухлявим «Зевсам» і їхнім підспівувачам. Молодий Театр почав жити. Правда, тяжке це було життя. Не маючи власного помешкання, не маючи найменших матеріальних засобів трудно, невимовно трудно було творити новий театр. Але ідея, віра, екстаз надавали творцям Молодого Театру силу перемагати всі перешкоди. До того ж, не дивлячись на холодне, а почасти і вороже ставлення ширших кіл нашого громадянства, **М.Т. все одно не був самотнім. Вся українська молодь гаряче стала на його боці.** Вона відчула, пройнялась його ідеями, вогнем, запалом – **і рішуче перейшла до його оборони.** Щоправда, був момент, коли здавалось, що Молодий Театр упаде, не маючи матеріальних коштів. Рятуючись, звернувся він до Театральної Ради (державної) з проханням допомоги йому грошовою субсидією. Але як і слід було сподіватись, «удержавлені Зевси» з театральної ради кинули Молодому Театру милостиню... 10.000 крб., тоді як Національний театр, з убогими художніми завданнями дістав **сотні тисяч допомоги** від тієї ж Театральної Ради. Се так красномовно, що коментарі зайві. Отже, і це не зломило енергії і волі Молодого Театру. Вишукуючи засоби, ухвалив він перетворитись в «Пайове товариство на вірі», передаючи таким чином свої матеріальні справи до рук

громадянства. Від того, в якій мірі прийме громадянство участь в цих справах, себто купуватиме паї, залежатиме і доля Молодого Театру. Звичайно, ми певні, що ті, хто був і є ворогом М.Т-ру, той ні на які заклики не відгукнеться і буде камінним. Та на них Молодий Театр і не розраховує. Єдина надія на молодь. І безперечно, ця надія не зрадить.

Отже, які б перешкоди не були на дорозі Молодого Театру, ми глибоко переконані, що банкрутом він не може бути — за ним життя.

II

Для ознайомлення нашого громадянства з організацією «Молодого Театру» подаємо тут витяги з його статуту, зареєстрованого у київського нотаря М. Арнольда й в київській міській управі.

СТАТУТ

Товариства на вірі «Молодий театр у Києві».

1) Мета і права Товариства.

П. 1. Товариство на вірі «Молодий театр у Києві» ставить собі на меті творить й проводити в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б виявитись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не українофільської, а європейської в національній формі культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, створить свої нові цінності як в мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора, зокрема, не будучи рівночасно провінціалізмом чужих культур.

П. 2. Згідно з вищенаведеним П. 1. принципом, Товариство провадить роботу з поділом її на такі шляхи досягнення своєї мети:

- а) праця в студії,
- б) ведення театру репертуарного.

П. 3. Для досягнення своєї мети Товариство влаштовує театральні вистави, реферати, лекції, звіти, як з питань театрального мистецтва, так і з питань штуки і культури взагалі, оповіщає конкурси й школи, впоряджає концерти, літературні вечірні дискусії з метою наукових дослідів у сфері мистецтва, видає періодичні органи, а також і окремі видання, засновує музеї, бібліотеки, художньо-артистичні клуби і т.п.

П. 4. Товариство на вірі «Молодий театр у Києві» є юридична особа і має право купувати у власність і брати в оренду, продавати і закладати і брати під заклади будь-яку маєтність як рухому, так і нерухому, складати скарби (капітали), позичати собі і давати в позичку іншим як капітали, так і всіляке інше добро, вступати у всілякі умови, позивати і відповідати на позови і взагалі зав'язувати зносини як з окремими особами, так і з громадянськими та урядовими інституціями.

П. 5. Товариство носить назву «Молодий театр у Києві» і має відповідального змісту печатку.

II. КОШТИ ТОВАРИСТВА.

П. 6. Кошти товариства складаються: з членських внесків

1) Повних членів-товаришів, 2) членів-кандидатів, 3) вкладок членів-вкладників, з прибутків од вистав, концертів, лекцій і т.п., процентів од скарбів (капіталів) і державних паперів, доходів з маєтності, а також пожертвувань як від окремих осіб, так і від громадських чи урядових інституцій.

П. 11. Розмір членських внесків призначається: для членів-кандидатів 10 крб., для повних членів — 100 крб. Виплата цих внесків може робитись частками, але, зробивши повний внесок в вищезазначених сумах, члени обох категорій більше жодних внесків не платять. Розмір однієї вкладки для членів-вкладників призначається в 50 крб. Кожен вкладник Товариства може внести необмежену кількість вкладок.

П. 12. Чистий прибуток од підприємства поділяється так:

1) 20 відсотків іде на основний капітал, 2) 20 — на операційний капітал, 3) потім на видачу дивіденду на паї всіх членів Товариства одраховується така частина прибутку, щоб на кожного пайового карбованця припадало не більше десяти відсотків рокових. Решта прибутку, коли вона є, ділиться між певними членами-товаришами, або за постановою загальних зборів Товариства повертається на щось інше.

П. 13. Дивідент, не забраний на протязі десятка літ, стає власністю Товариства. На незабраний в пору дивідент відсотки не нараховуються.

П. 14. Обов'язки Товариства по позиках, зроблених для побільшення оборотних коштів, не можуть бути більше основою

капіталу Товариства, як у десятеро. Загальні збори Товариства можуть змінити цю норму.

III. СКЛАД ТОВАРИСТВА

П. 15. Члени Товариства поділяються на:

- а) повних членів-товаришів,
- б) членів-вкладників,
- в) членів-кандидатів.

П. 16. Повними членами-товаришами можуть бути лише актори і то такі, що цілком визнають програмні завдання Товариства, зазначені в П. 1. цього Статуту і приймають на себе відповідальність за ідейний і матеріальний бік справ Товариства.

П. 17. Повними членами-товаришами можуть бути і люди інших споріднених з театром фахів мистецтва, але з умовою обов'язкової праці в Товаристві за своїм фахом при задовольненні вимогам П. 1. цього Статуту.

П. 19. Членами-вкладниками можуть бути особи, що співчують меті Товариства і внесуть одну чи кілька вкладок в касу Товариства.

П. 22. В члени-кандидати приймаються артисти, що заявляють про своє бажання вступити в Товариство, але, не будучи споріднені з ідейними завданнями Товариства, не можуть поки-що прийняти на себе відповідальність, яка П.П. 1, 16, 18 накладається на повних членів-товаришів.

П. 25. Всі члени Товариства за вчинки, які плямують ім'я Товариства або свідомо зроблені аби заподіяти шкоду Товариству, можуть бути виключені з Товариства по постанові загальних зборів.

IV. КЕРУВАННЯ СПРАВАМИ ТОВАРИСТВА

П. 26. Справами Товариства керують: Загальні збори, Господарська Рада та Художня Рада Товариства.

П. 27. Загальні збори Товариства вибирають Голову Товариства, вирішують питання щодо затвердження інструкцій і програм діяльності Товариства, затвердження змін Статуту, справи покупок і збуття нерухомого майна, прийома і увільнення певних членів-товаришів і інші справи, які Ради Товариства признають потрібними внести на розгляд зборів.

П. 34. Для повірок фінансових і господарських справ Товариства на загальних зборах по рішенню самих зборів.

V. ХУДОЖНЯ РАДА

П. 35. Для вирішення питань художнього порядку, в тім числі репертуару і розкладу ролів при Товаристві засновується художня Рада.

П. 36. Художня Рада складається з 5-ти виборних повних членів-товаришів і режисерів трупи.

П. 37. Кожен режисер може ставити п'єсу лише з репертуару, затвердженого Художньою Радою.

П. 38. Режисер виготовлює проект розподілу ролів сам чи в порозумінні з іншими режисерами.

П. 39. Режисерський проект розподілу ролів подається на затвердження Художньої Ради.

П. 40. При обміркуванні справ щодо репертуару і розкладу ролів режисер, котрий ставить п'єсу, обстоює свій проект, але не бере участі при голосуванні рішення, що торкається цього проекту.

П. 41. Порядок вирішення справ в Художній Раді Товариства, також запропонована п'єса, а також проект поділу в ній ролів, обмірковується в трьох засіданнях. Перше і третє засідання відбувається без участі пропонуючого режисера. На другому засіданні пропонент обстоює свою пропозицію. Поміж цими засіданнями можуть відбуватись пробні репетиції.

П. 42. Коли режисер не погодиться з рішенням Художньої Ради, він може зрестись постановки цієї п'єси, тоді та п'єса передається другому режисерові.

П. 43. Режисер по зможі не повинен брати участь як актор в тій виставі, яку він сам ставить, і тільки тоді його участь допустима, коли без неї п'єса тратить з боку художнього.

П. 44. Щоби дати змогу кожному з членів театру виявити свою індивідуальність — кожному повному товаришу надається право про свої жадання щодо отримання ролі чи постановки заявляти Художній Раді, яка мусить дати йому пробу.

VI. ЛІКВІДАЦІЯ СПРАВ ТОВАРИСТВА

П. 45. На випадок ліквідації справ Товариства долю його добра і коштів вирішають загальні збори Товариства.

Члени-товариші:

**С.К. Бондарчук.
М.С. Терещенко.
В.М. Васильєв.
О.С. Раун-Добровольська.
О.С. Курбас.
Г.П. Юра.
Й.В. Шевченко.
В.Л. Бондаренко
П.М. Самійленко-Шевченко.
С.А. Бондарчук-Мануйлович.**

Вкладки приймаються в «Українбанку» на біжучий рахунок № 594 Союзбанк 1743. Всі справки можна отримати в конторі Молодого Театру Київ, Прорізна, 19.

МИСТЕЦТВО ч. 3, червень 1919 року.

С. БОНДАРЧУК

ТЕАТРАЛЬНІ ЗАМІТКИ

Про Молодий Театр Леся Курбаса. Перспективи.

Кинувши виклик «Молодого Театру» перед початком революції (осінь 1916 року) як протест проти старих традицій, шаблону і рутини — українське театральне мистецтво розгортало свої паростки так само бурхливо, як бурхало в цей час само життя, так само темпераментно сягало вперед.

Пульс підпільної праці «молодотеатровців» — тоді ще «театральної молоді» — відчували вінченосці театральних тронів і теряли спокій своїх «малорасейських снів» на закурілій печі давно пережитих істин.

Починається біготня, клопіт. По старих кутках нишпорять віщуни старої правди, шукають батіжка чи хоч лозинку на зледашілу Мельпомену своїх вірувань.

В результаті на зогрітому Миколою Садовським тепленькому місці Троїцького базару виростає казенний «Національний театр». Тим часом «молодотеатровці» виступають на поверхню життя.

Тижневі вистави в «Бергонье» збивають з пантелику віщунів з Народного дому. Мистецтво Троїцького базару летить шкереберть, і знову чується переполох, зітхання і поклики до мобілізації.

Гудуть про нові плани будучних компаній.

Поруч з тим «Молодий театр» зростає в сильну організацію і розгортає в усю ширину перші скиби на наміченім до обробки перелозі. Він їде в околиці Одеси, щоб в віддаленю від гамору буднів заглибитись в мистецькій праці.

Між тим в Києві набирає конкретних форм план будучної театральної компанії мистецьких федералістів.

Позичивши від «Молодого театру» ідею «розірвання» зі старим, вони починають шукать свою давно загублену молодість. Тай найшли!

Повернувшись до Київа, «Молодий театр» застає «братика» з мистецьких утроб Троїцького дому – якого всіма силами пруть стати первородним, як по мистецьких віруваннях і формі їх проявлення, так і просто по сану, положенню і навіть «летах жізні», хоч він ще й не народився.

Це – ідея про утворення Державного драматичного театру, який би цілком **розірвав** зі старим побутовим репертуаром і дав новий тип театру. І дійсно з осені 1918 року на українських ланах появляється новий театр з «Європейським репертуаром» в розумінню фрачності і безкобеньччя.

Але мистецтво театру як такого – все ж лишилось поза стінами і цього театру.

Троїцький притулок не відчув очима своїх мистецьких глибин лету цієї синьої птиці.

І в той час як Молодий театр **восени 1918 року** кинув на терези Мельпомени **композицію** привезеного ним з берегів Евксена – **Царя Едіпа**, Державний театр, утворивши бутафорське полісся в сухих лісах Меринговської вулиці – копав яму Лесі Українці і всіма силами комариних плачів «тих що в скелях сидять» намагався загнать туди бессмертний дух великої «Лісової Пісні».

Державний Драматичний театр врятував від остаточної загибелі О. Загаров, вливши в нього кров російських театрів. **Але переконання, що Російський театр в сучасній формі**, включаючи сюди і чарівні фотографії життя «Московського Художнього Театру», не є театральне мистецтво – сьогодні загальноновизнане. **Постановка**

К. Марджановим «Фуенте Овехуна» в колишньому соловцовському театрі підкреслила антитеатральність всієї попередньої роботи російських театрів. Все ж ми бачим, що на протязі останніх трьох років театральне життя бурхає все вперед, кількість театральних підприємств збільшується, і на ринок викидаються шумування певних імпульсів щодо мистецько-творчих починань і прагнень. І мусимо визнати, що все те, що зростало на театральнім полі за цей період, носить на собі вплив Молодого театру як гасла протесту. І що Молодий театр творив епоху, ми спостерігаємо не тільки на процесі театральних поривів в Києві. Я маю в своїх руках статут «Товариства Молодий театр у Радомишлі», параграф перший якого являється точною копією з такого ж параграфу зі статуту нашого Київського Молодого Театру. І хоч обличчя будучого Радомишльського театру нам ще невідоме – одначе навіть зверхня рефлективність в даному разі характерна.

Одначе сучасна театрально-мистецька ситуація в Києві рішуче не тішить. І не тішить тому, що є певні симптоми сподіватись наближення кульмінаційного пункту в розвитку мистецьких напружень в м. Києві.

Уміщаючи свою статтю «На грані» в першому числі «Мистецтва» – Лесь Курбас, очевидно, не передбачав тої ситуації і сплетення шляхів нашого театру, які виникли потім і які особливо підкреслили важливість дійсно «награнного» моменту, вливши в кинуту Курбасом форму зміст зовсім їм не передбачений.

З яким же мистецьким вантажем ми прийшли до цієї грані? Мушу спинитись на особі самого Леся Курбаса.

Викидаючи гасло «Молодого театру», молодетеатровці на чолі з Курбасом більше уявляли собі будучого молодого актора і зовсім неясно малювалась їм постать **свого режисера**. Курбасові і не мріялось тоді брати на свої плечі режисуру, і коли він тоді став на чолі всіх наших вправ і спроб, то лишень в силу своєї більшої готовності як актора. Ми всі чекали свого режисера, зовсім не уявляючи собі тих Олімпів, з яких він повинен злетіти. В цьому пересвідчує і те, що ми (разом з Курбасом) кинулись в обійми Гната Юри, який, крім запалу і жадання творить в новому театрі – поки що не виробив з себе режисера-новатора, і те, що ми віддалились були (теж разом з Курбасом) в руки цілком не готового і бездарного Андрія Шепаньського, і всі ті захоплення й розчарування,

які ми пережили. Але природний зріст нашого театру розгортав паростки кинутого насіння так, що цей режисер мусив вирости з того ж самого нашого Леся Курбаса.

Таким чином записуючи на своїх скрижальх ідею проявлення творчої індивідуальності, молодого покоління **акторства**, ми самі не помітили, як найбільший з нас і по готовності і по талану пішов в бік режисури, залишивши актора збоку.

Що ж себе уявляє — режисерський талант Леся Курбаса?

Остаточо він ще не визначився. Його постановки «Царя Едіпа» і «Горе брехунові» дають підвалини вбачати багатогранність його режисерських замислів і широту розмаху. Так само його симпатії до Шекспіра, де, як заявляє він в своїй статті «На грані» в числі І МИСТЕЦТВА, Курбас має розгорнути працю спираючись на актора і його засоби — жест і згук — обіцяють теж многогранність його талану. Але в той час, як «Едіп-цар» і «Горе брехунові» являються плодом творчості Курбаса головним чином літнього періоду 1918 року, а Шекспір лише накреслюється в будучому, — творчість Курбаса в зимовий сезон 1918 року наводить на думки цілком протилежні щодо його розвитку. **Талант Курбаса має певні ознаки проявлення, як талант композитора або скульптора**, який для вияву своїх творчих поривів потребує бездушний матеріал глину, — чи піаніно, де кожна струна родить згук відповідний до фантазії і темпераменту, впавши на клавір дотиків.

Коли не лічити **недоробленого «Вертепа»**, який явився на святках кутьюю внутрішніх непорозумінь в театрі — то в інсценівках творів Шевченка його талант яскраво проявляється як талант **статично-барельєфного напрямку**. Тут він більше скульптор, ніж режисер театру, актори ж в даному разі являються безликою масою режисерських замислів.

В останній же своїй статті Курбас говорить, що «Молодий театр мусить бути театром поки що режисера».

Викиньте очевидно для скромності внесене в це речення слово «поки що», і думка Курбаса буде ясніша. В тій же статті він каже: «Поява **театру режисера** і за кордоном і в нас **на Україні** свідчить лише про те, що форма життя останнього століття — **здушила актора**. Бо верх бере той, хто сильніший. Більш розвиненим, багатшим можливостями показав себе саме режисер». Ще не так давно Курбас (здається, в одній зі своїх статей, цього матеріялу я не

маю в своїм розпорядженню), трактуючи про антимистецькість театру взагалі – посилався саме на те, що він забув головні свої підвалини – **актора і його засоби**: жест і згук і пішов в бік режисера тому, мовляв, що легше знайти одного режисера, ніж виробить цілу групу мистецьки культивованих акторів. Зараз Курбас центр ваги в своїй статті переносить на режисера і, посилаючись на те, що форма життя останнього століття задушила актора, заявляє, що відтепер Молодий театр не буде навіть номінально виявляти волі і індивідуальності колектива, тому що воля колектива завжди будуть врешті решт ролі.

Режисер в Курбасові переважив, і психіка актора йому стає чужою.

Він змішує волю актора, яка є не що інше, як стимул до примінення своїх засобів, над культивуванням яких актор працює, з волею режисерського замислу і його шукаючою лінією, чується побоювання, як би акторське жадання ролів не стало на перешкоді втілення ним його режисерських концепцій.

Курбас, очевидно, не відчуває, що для актора ролі є те саме, чим для режисера являється п'єса чи сценарій як матеріал, канва – для примінення малюнків його творчої фантазії.

І це не важно, які ті ролі – словесні чи мовчазні, але вони категорично передбачають певну сольовість або принаймні партійність в цілому хоріві (режисерська будова твору) і ні в жодному разі не можуть бути зведені до функцій, які виконує один з десятка альгів загублений в цілому хоріві, незалежно від степені мистецького виконання цілої кантати.

Ніякий театр ніколи не буде виявляти волі колектива в розумінні мистецького напрямку, який творить режисерська ініціатива. Але в режисерській композиції, коли вона не йде в бік «удушення» актора, завжди будуть видні як певні гармонічні барви співгучні солісти тієї чи іншої школи.

І Курбасові нема ніякої потреби цофатися «пагубного жадання ролів» акторами Курбасової ж школи. Одначе це цофання єсть. Заглибившись у режисуру, Курбас рішуче гнівається на актора як на необхідну траву, що в силу вимог природи, заплуталась в режисерських квітниках його задумів.

Сягачи в сфері фантазії і бачення, поширюючи і поглиблюючи своє світовідчуття і маючи таким чином предметом своїх

самоудосконалень тільки інтуїцію і творчі пориви духа, угрунтованого певною талановитістю – Курбас природно за час розвитку Молодого Театру випередив акторів, які сферою своїх самоудосконалень мають, крім цього, ще й свій мистецький апарат – тіло, для виховання якого і прищеплення йому певних ритмопочинів (коли так можна висловитись) потрібен час більший. Але говорити про удушення актора, покликаючись на форми життя, і зарано і не потрібно.

Симптоми нахилу талану Курбаса до статично-скульптурної режисури – дають право боятись за можливе віддалення його цілком від актора і постриження в орден апологетів театру маріонеток.

Признаючи рацію, що сезон 1919 року був несприятливий для нормальної мистецької роботи, я все ж не згоден з Курбасом, що тільки зовнішні причини (включаючи в них і ті тертя, які були в самому Молодому театрі до вибору головного режисера і визнання єдиної волі що до напрямку) – явились препоною тому, що Молодий театр в сезон 1919 року «не дав того, що міг, ані не дав того, що хотів».

Я думаю, що внутрішній процес самовизначення всіх, в тім числі і Курбаса, як просто процес броження, творив певні тертя ідей і вірувань в самих носителях їх і в значній мірі затримував успішність роботи в розумінні кількості викинутих на ринок постановок.

Так, Курбас, після виборів його головним режисером і призначення святості єдиної волі все таки не використав вповні своїх прав єдиної творчої ініціативи і **в період з 1 січня 1919 року дав лише одні інсценіровки творів Шевченка**, що звичайно на такий період було по кількості – замалою дозою для насичення потреб акторів цілого колективу.

Таким чином, згруповуючи всі положення, мусимо визнати, що **в сезон 1919 року Молодий театр духовно виростав, накреслюючи мистецькі шляхи** для всіх молодотеатровців.

Лесь Курбас виріс в режисера, залишив позаду решту акторської маси і опинившись в широких просторах чисто режисерських поривань, накреслив дальші можливості свого розвитку, шляхи яких поки що не сконкретизувались.

Взагалі ж Молодий театр, накресливши диференціацію вірувань і мистецьких жадань, – підійшов з цим багажем до грані, за

якою для нього можуть виявитись або **широкі перспективи нових цвітистих досягнень і здобутків нових цінностей** або жорстокі перспективи упадку театрального мистецтва.

Це залежатиме як від дальшого пульсування і розвитку мистецьких напружень, так і від причин зовнішніх.

Вчинена націоналізація Київських театрів наочно довела інвалідність Молодого і Драматичного театрів в розумінні їх доходности. Логіка сучасної дійсності, побудована на принципах матеріального раціоналізму, вимагала смерті одного з них. Але схилиючи свої нібито симпатії до Молодого театру як театру революційного, вона все ж не знайшла смілості підписати смертний присуд хрещеникові гетьманських «ділових» кабінетів і розв'язала це питання сезонним шлюбом цих театрів, врубавши хвостика обом.

Цього вимагали не тільки інтереси фінансові, а й національна каша Київська, де вимагається знайти помешкання для театрів майже всіх націй суцільних на землі, починаючи від фіна і кінчаючи латишами. **Зараз Молодий театр і Державний Драматичний театр злучено, і таким чином виріс новий театр, в якому опинились представники цілком протилежних мистецьких переконань.** В цьому і є трагічність змісту «награнього моменту». Це той зміст, якого Курбас, очевидно, не передбачав.

Коли Лесь Курбас в своєму самовизначенні як режисер в дальшому розвиватиметься в напрямку багатогранності, основи якої є в його «Едіпі» і «Горе брехунові», він стане режисером живого акторського театру, і молоде театральне мистецтво має тоді ще великі шляхи на верхів'я досягнень. Виховані Курбасом актори матимуть свого режисера молодого мистецтва і поле для примінення своїх здобутків, виховання нової школи; поглиблюватимуть їх далі і разом із своїм учителем йтимуть по одній але багатогранній і цвітистій шукаючій лінії, — дружною сім'єю, прилучаючи по шляху до себе численних неофітів Молодого Театру.

Коли ж Курбас дійсно розгорнеться як талант диригентсько-композиторський і заглибиться в барельєфність скульптурного театру маріонеток, то актори, ним же виховані, йому будуть непотрібні. Він вибере тоді предметом своїх шукань щонайбільше шкільних учнів, одкидаючи їх по мірі зросту їх в акторів.

Плеяда же теперішніх молодотеатровців, лишившись без свого режисера, як вівці без пастуха, розпорозитись ще на кілька груп і почне розгублюватись по різних отарам, на яку хто набреде.

Молодий Театр, який досі проявлявся у формі певних мистецьких напружень і доступного спостереженню імпульсу – перетвориться в абстрактну ідею, в котру кожен з будучих творців його вкладатиме свій зміст. Тоді не буде компактної, міцної, з'єднаної групи, яка б прокладала далі шляхи молодого театрального мистецтва в умовах, утворених сучасними причинами.

А старе театральне мистецтво, отримавши в політичному шлюбі з «Молодим театром» розпорозені сили своєї норавливої нареченої, дуже легко приборкає театральну гоструху до рук і поже лаври, з яких в театральнім мистецтві почнеться лінія падання, після кульмінаційного пункта напружень, накреслених нами вище.

Стор 27–31.

**ЙОНА ШЕВЧЕНКО.
МОЛОДИЙ ТЕАТР**

27.12.1923 р. Київ.

До цього часу в нашій літературі не дано ще оцінки драмі «Молодого театру» в розвитку нової української театральної культури і не визначено місця його в системі фактів, що творять історію українського театру. **Всього лише 15 постановок зробили режисери за весь час його існування**, але наскільки оригінальне явище цей театр на тлі української культури, так різко він свого часу порвав з традиціями, такі сильні товчки дав до життя і дальшого розвитку театру на Україні, що вся робота його гідна спеціальних дослідів і широкої історичної оцінки. Ця ж стаття має лише поставити питання, позначити віхи, по яких повинна йти робота майбутнього історика і дослідника нашого театру. Серед широких кіл публіки, як і серед критиків і журналістів, які писали про «Молодий театр», ходить думка, що цей театр «європеїзував» українську сцену, себто одірвав її от побутових селянських мотивів, викинув етнографію і поширив її мистецьку базу, вніс в репертуар п'єси, що малюють життя та складні переживання «вищих верств» сучасності.

Такий погляд і така оцінка ролі «Молодого театру» занадто плиткі і в корні неправильні. З культом етнографії в українському театрі під непереможним тиском життя потроху почав рвати ще М.К.Садовський.

В часи перед мировою війною почала вбиватися в пір'я українська національна буржуазія та буржуазна інтелігенція, вони давали Садовському матеріальні можливості і примушували його «європеїзувати» свій київський театр. Доволі грамотними постановками п'єс Гоголя, Л. Українки, Л. Андреева, Л. Толстого, Шніцлера, Словацького, Гайерманса та інших драматургів широкого творчого розмаху. М. Садовський вже почав виводить український театр з натуралістичних заулків селянського побуту, ідеалізованого й омріяного сентиментальними паничами, до художньо-реалістичних перетворень і відбиття на сцені життя інтелігенції і буржуазії і до трактування навіть вселюдських проблем. Цю лінію продовжували в Києві після Садовського: рахитична 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 формування, що перебувають поза Києвом.

Зовсім іншими – своєрідними і новими шляхами пішов у своїй роботі «Молодий театр». Правда, свої прилюдні виступи почав він «Чорною пантерою» і «Молодістю» – п'єсами на той час досить банальними, а щодо режисерської обробки – цікавими хіба тільки в масштабі тогочасного українського театру; правда й те, що в другому сезоні «Молодим театром» були поставлені й п'єси «європейсько-міщанського» жанру (приміром, «Гріх»), але необхідно сказати, що ці постановки мали значення з одного боку «хлібного» репертуару, що мав дати хоч якісь матеріальні засоби для організації справи, з іншого ж – грали роль клапана, яким виходили пари горячого бажання грати декотрих з членів організації. Не в цих постановках треба шукати акценту роботи «Молодого театру». «Ми заснували студію. Визнали й вирішили, що стиль у формах мистецтва – головне, що з ним пов'язане все інше... Що чим далі в історії мистецтва, тим він складніший, важчий для розуміння. І тому почали роботу з античного «Царя Едіпа». Так писав тоді старший між нами, пізніше головний режисер «Молодого театру» Курбас. І далі: роботу будемо вести головне в

студії, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути по-
лем, де наші досліди знаходитимуть примінення. Починаємо, щоб
могли самим учитись».

Отже с самого початку, з самого зародження свого «Молодий
театр» заперече тогочасний театр український чи російський –
однаково: жодного з досягнень, жодної з цінності цього риноч-
ного театру – театру розваги, театру-ілюстратора до літературно-
го творуне приймає, натомість він іде вчитись. І наведені цитати
свідчать, що група «Молодого театру» ще не зовсім ясно, але ро-
зуміла вже, що не можна будувати нової культури, не ассимілю-
вавши і не перетравивши в своєму творчому апараті елементів
старих культур.

В основу своєї роботи в майбутньому «Молодий театр» кладе
постулат грамотности – студіювання (стилі), досвіди, експери-
менти. Тут початок аналітичного деструктивного процесу, що на
грунті українського театру в силу історичних умов зайшов трохи
пізніше, ніж в других театрах. Відси вже виникає усвідомлення,
критичне ставлення і переоцінка всіх елементів театру. Як без-
посередній результат цього – починається в «Молодому театрі»
праця над жестом, причому спочатку – в плані роботи над сти-
лями – студіюється і освідомлюється характер, роль і місце жесту
стилізованого, вишукуються його джерела й основи («Цар Едіп».
«Горе брехуніві», «Вертеп»). Але шукаючи секретів виразу жестів
елементу доповнюючого або й замінюючого емоцію, «Молодий
театр», само собою, не міг спинитись на жесті стилізованому,
завжди скованому й схематичному; живий і буйний, він не міг
залишитись з жестом – мертвою формулою. В силу діалектики
речей він прийшов до жесту виражаючого на підставі певних за-
конів природи матеріалу. До цього етапу роботи можна віднести
«Етюди» Олесея, «Йюлю», почасті «У пуші»*. Звичайно, вповні
розв'язати це величезне завдання «Молодому театру» не дове-
лось, але важливо те, проблему поставлено було яскраво і ви-
разно. Дано товчок. Накреслено завдання. З першими глухими
ударами вулкану революції почав жити «Молодий театр». Вулкан

* В серйозній праці над жестом, між іншим, секрет того, що наші так би мови-
ти академічні постановки «Пантера» і «Молодість» могли витримувати конкурен-
цію з постановкою «Пантери» великого «Соловцовського» т-ру, де були тоді такі
сильні актори, як Полевицька та Ходотов.

вибухнув — опромінилось і засміялось життя, почав боротьбу напружену й уперту мільйонний колектив.

Люде, що вийшли від старого ще корня, а рости і працювати почали в дні великих соціальних бур, молодотеатрівці не могли вже лишатися в межах рамках образотворчого театру. Життя рвало його тісні форми, і наслідком цього в «Молодому театрі» позначається півсвідомий, але цілком виразний здвиг до театру динамічного. Ця динаміка випирає навіть зі строго символічного обрамлення, в яке закуто було Курбасом «Осінь» і «Танець життя». Відси уже сам собою з залізною непереможністю логіки речей постає **принцип масової дії в театрі**. Його перший прояв — «Іван Гус». Відси здвиг і перші спроби театру безпредметного — «Ліричні вірші» Шевченка й вірші П. Тичини*. Все це динаміка, масове дійство, безпредметність — пізніше (у 1921—22) було розвинуте, на лихо, дуже невдало і компілятивно — в роботах колективу «Мистецтво дійства» ім. Гн. Михайличенка, «Перший будинок нового світу» і послідувачі роботи**. В роботах «Мистецтва дійства» не завше знайдено було ту межу, що відділяє динаміку від крикливого кривляння, а в безпредметності перейдено ту тонку грань, за якою починається грубе естетичне гурманство. Треба ще згадати й про те, що стає зрозумілим лише тепер, коли ми постфактум підводимо під роботу «Молодого Театру» ідеологічну та фактурну базу. Це те, власне, що в «Молодому Театрі» цілком самостійно й інтуїтивно намітилась експресіоністична техніка будови театрального дійства. Те, що ставиться зараз експресіоністами в основу дійства — лаконічна 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 поч. ХХ століття було засмічено й задушено сильними впливами з літератури та малярства. І от в «Молодому Театрі» вперше з'являється розуміння справжньої суті дійсної природи театру, розуміння театру як гри і відповідні в цьому плані постановки «Горе брехунів», ляльковий «Вертеп». Ось «Молодий театр» — скринька чарівника, з якої вилетіло стільки багатих і здоро-

* Останні ставились не в театрі, а на стороні, в кабаре-тних виступах артистів «Молодого Театру».

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

вих можливостей, що підготували ґрунт для Жовтневого театру на Україні, — можливостей, які лише тепер вповні починають розвивати і використовувати театри різних націй, що живуть на Україні. За короткий час свого існування (1-й сезон 15–16 ранкових вистав, 2-й — приблизно 5 місяців, а разом з студійною роботою — біля 2,5 років). «Молодий Театр» скорочено і в прискореному темпі пройшов увесь той шлях шукань, що ним ішли експериментальні театральні формування Росії і Європи на початку 20-х років ХХ.

Юрій Блохін*

МОЛОДИЙ ТЕАТР**

Перші роки 20-го століття були періодом, коли поступова українська (не українофільська) інтелігенція, підпадаючи різним соціальним впливам, досить виразно поділилась на «батьків» і «дітей», на просто лібералів та на радикалів і навіть соціалістів. Першу течію репрезентували ширші кола української інтелігенції. Вони не мали виразної політичної фізіономії, точно висловлених соціальних програм, пляну дня й перспектив на майбутнє, жили «вчорашнім» днем, може навіть спогадами про «вчора», іноді широко, іноді сентиментально-солоньково «служачи народові». Щось кволе й мало реальне, відірване від життя відчувалось в таких «прекраснодушних людях», в цих типових представниках народницької буржуазної інтелігенції. Але вже тоді ж частина нашої інтелігенції доходить висновку, що «служіння народові» не покриває всього життя й що, попри те «служіння», є й інші інтереси та завдання суто інтелігентські. Куди, наприклад, віднести задоволення власних естетичних потреб? А як обійтись без естетики, коли революцію розгромлено, коли «народ» виявив

* Л.Т.: Юр. Блохін — Юрій Бойко, на еміграції в Мюнхені, 1977 р. — років по 70-й йому. Видав збірку статей у 70-х роках. Цю статтю друкував у 40-х в «Арці».

** Редакція вміщує цю статтю як матеріал до історії певного періоду українського театру, аніж не висвітленого в літературі, — періоду «Молодого театру», зазначаючи, проте, брак у цій статті глибшої соціологічної та формальної аналізи театрального процесу.

себе таким неестетичним і грубо-прозаїчним? «Народ» не вважав на оте «високе служіння», а діловито палив таки й нещадно нищив маєтки найширших «мужикофілів». Ні, «служіння народові» рішуче належало замінити на «служіння музам», що «не терплять суєти». Отже народжується розпачливе гасло — «мистецтво для мистецтва». Речник його — Вороний. Його філософія:

До мене, як громадянина,
Ставляй вимоги, я людина;
А як поет, — без перепони
Я стежу творчості закони.

За Вороним — музичний Карманський, акварельно-файний Яцьків... Повільно, але вперто розростається модернізм, завойовуючи помалу симпатії інтелігенції. Все більші та виразніші розходження між старими культурниками й молодими апологетами «чистого мистецтва». Виникають окремі органи, що репрезентують протилежні табори — «Українська хата» й «Рада».

Відбиваючи настрої протилежних ідеологічних угруповань української інтелігенції, ці органи відбивають протилежні вимоги також і щодо театру. Старий театр розкладався, не задовольняючи вже нікого. Гопашництво на театральнім кону, «побутове» халтурництво на сцені — тяжко вражали бодай трохи культурну людину. Старий «побутовий театр» смердів, розкладаючись. Обороняти його було б «бездумно й дико». І справді, «Рада» картає не згірш од хатян гаркунзадунайщину. Гаркунзадунайщина — знущання з української культури. Народ треба виводити з темряви, а ця «малоросійщина» тільки отруєє його, плекаючи в ньому найгірші інстинкти. Вихід із становища вбачають у тому, щоб змінити халтурницький репертуар на «ідейний». «Ідейним» репертуаром є репертуар Садовського. Цей театр був театром зразковим. Його з гордістю протиставляли театрам «заробкевичів». Перегортаючи сторінки «Ради», бачимо силу рецензій на старі побутові вистави. В кустарних, неглибоких здебільшого, рецензіях часом лагідним тоном вказується на якусь хибу, здебільшого ж перераховуються «досягнення». Але визначають, що становище не зовсім нормальне, що театр не може житись самими побутовими та «ідейними» (історична романтика) п'єсами, треба запроваджувати й європейський репертуар. Сліпо вірять в те, що театр Са-

довського зможе десь згодом певною мірою зевропеїзуватися, а покищо констатують оті мізерні, здебільшого, «досягнення». Про революцію театральну тут і не мріють. Таких тонів дотримуються й рецензенти постанов театру Садовського в «Сяйві», що виходить за редактуванням Корольчука, одного з акторів цього театру.

Те, в чому кохається «Рада», відкидає «Українська хата». «Затурканий», «рідний» нарід, за лексикою радян, в лексиці «хатян» перетворюється на «юрбу». «Юрба» творця не розуміє, та все-таки на українському інтелігенті лежить обов'язок служити цій юрбі. Поруч цього — гасла чистого мистецтва, боротьба з міщанськими смаками, кпини з тенденційного мистецтва, оспівування індивідуалізму тощо. В театральних рецензіях «Хати» відчувається характерний для всього журналу потяг «переоцінювати цінності». А тому — паплюження гаркунзадунайщини і безоглядна лайка на адресу театру Садовського. Нешадно викриваються вади театру: «в акторів немає будь-якої певної школи, театр не диференціювався на оперу й драму, режисура не вміє трактувати нові п'єси сучасних авторів новими засобами», закидають легковажне ставлення до чужоземних п'єс тощо. Українському театрові протиставляється російський, і порівняння дає сумні наслідки. «Коли поруч у драмі (європейській) актори-спеціалісти дають високі зразки того, як треба грати в драмі, після того без жалю не можеш дивитись на примітивні прийоми більшості українських артистів. Оскільки сучасний український театр не відповідає естетичним смакам української інтелігенції, то потрібна рішуча безкомпромісова реформа»... «Реформа театру — це органічна потреба українського суспільства».

Ідеал нового театру невизначний. Всі погоджуються на тому, що мусить бути театр європейський — досконалий з боку техніки, з найкращими перлинами європейського репертуару, а також з п'єсами О. Олесь, Л. Українки. Щодо напрямку формального, то тут ще більші непорозуміння. Ідеальний український «європейський» театр розуміють здебільшого як реалістичний, театр настрою. Кажуть також про те, що новий театр, хоч і реалістичний, має коритися гаслам «чистого мистецтва». «Можна сказати, що тільки тепер стало ясно, що театр не є ані амвоном для проповіді, ані місцем для розривки, а є храм, в котрому повинні панувати виключно ідеали мистецтва... що служителі цього мистецтва

повинні стати натхненними жерцями чистої Краси». («Українська хата». 1913 р. № 1).

З «Української хати» лунали такі слова, тимчасом театр **Садовського своїми спробами «європеїзуватися»** показав лівому крилу української інтелігенції, що самими реформами тут нічого не вдієш, що треба засновувати новий театр, збудований новими силами, акторами європейської школи. Такими акторами були ті, що закінчили школу Лисенка. Наче потураючи вимогам української інтелігенції, група колишніх учнів цієї школи організувалась, щоб створити новий театр. 13-го вересня 1912 р. «Рада» повідомляє, що новозаснований гурток «поставив своєю метою виставляти твори кращих українських авторів, а також і переклади п'єс західно-європейських авторів». Але незабаром справа гине, бо немає досвідченого режисера, що зміг би керувати справою. В такій атмосфері і народився «Молодий театр», склався силами багато заслуженої школи Лисенка.

Колишні учні школи Лисенка не розривали зв'язків між собою, їх з'єднувало бажання працювати в новому, не побутово-етнографічному театрі. Після денної роботи на службі (були урядовцями), 2-3 рази на тиждень збиралися в квартирі С.Бондарчука або П.Самійленкової і, як старі товариші, сидючи за склянкою чаю, розмовляли на теми мистецького життя й життя театру. Так утворився осередок, що з нього згодом виросте «Молодий театр».

Весна 1916 р. До гурту пристає Л. Курбас.

До цього часу, здається, аніхто з майбутніх молодотеатрівців аж ніяк не уявляв собі шляхів, що ними мало поступувати театральне мистецтво далі, за межі психологічного реалізму та теорії «драми живих символів» Вороного, хоча всі прагнули до нового, естетичного театру, що ідею його навів поворот українського мистецтва в бік модернізму. Приєднавшись до молодих акторів, Курбас, куди ліпше за решту товаришів теоретично ознайомлений із західно-європейським мистецтвом та, зокрема, з театром, остаточно спрямовує молодих ентузіастів у бік естетичного театру. Виникає ідея заснувати «Студію», що має скупчити навколо себе всіх акторів нової генерації й увести їх у сферу шукань. Заходжуються, щоб такі думки здійснити: наймають приміщення, згуртовують акторів. В новозаснованій «Студії» збираються люди, за-

хоплені ідеєю творення нового театру: Бондарчук, Терещенко, Самійленко, Мануйлович, Добровольська, Ватуля, Шевченко, Прохоренко, Смерека-Баглій та інші. Над ними не тяжать ані традиції старого побутового театру, ані споконвічне лицедійське «нутро», ані набридлі, змальовані з корифеїв, штампи акторського виконання, що так підкорили собі актора передреволюційного українського театру – вони, в протигагу нецтву цього старого актора, – репрезентанти технічних прийомів, що базуються на основі театральної культури. Крім лисенківців, у «Студії» працюють молоді актори-галичани: Курбас, Лопатинський, Калин – щодо технічних уміlostей, озброєні значно краще за лисенківців.

Розпочала працювати «Студія» в **червні 1916 р.** З самого ж початку «Студія» поставила за мету – шукати нові шляхи театрального мистецтва. В «Студії» читаються й лекції на теми з мистецького життя та життя театру, а також на теми загально-освітнього характеру. **Визнавши за основу постанови стилізування п'єси**, студійці починають підготовну роботу над «Царем Едіпом» Софокла. Та тільки того й зробили тоді, що вивчали еллінську культуру й кілька разів репетирували п'єсу.

Жодної вистави не було підготовано **аж до літа 1917 року.**

Революційне піднесення, визволення з-під царату, визволення української культури з-під жандарських утисків не обминуло й студійців. «Студія», підготувавши «Базар» Винниченка, віддала весь збір з вистави на користь утворюваного тоді «національного фонду». Брак коштів, потрібних для дальшого навчання, та, окрім цього, й бажання ширшої роботи – ось що спричинилося до перетворення «Студії» на «Молодий Театр».

23 вересня 1917 р. в «Робітничій газеті» «Молодий Театр», через Л. Курбаса, маніфестом проголосив свої соціальні завдання (в досить невиразних словах, сам розуміючи їх, не як соціальні) і засоби, якими має здійснювати свої завдання. В головних рисах зміст маніфесту такий: «Молодий Театр» відчуває свою генетичну залежність від поступових кіл української інтелігенції». «Коли ми оправдаємо колись нашу теперішню сміливість, – каже Л. Курбас в маніфесті, – коли маємо змогу і право дивитися на пройдений шлях з історичної точки погляду, то скажу, що наша поява

тісно пов'язана з розвитком української інтелігентської думки та орієнтації духової». В українській літературі та українському репертуарі стався «поворот до Європи». Нова духовна орієнтація створила нового актора. Цей актор може бути за спадкоємця традицій побутового театру, бо, мовляв, «сучасний український театр — **наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон**. Це, в кращому разі, кілька могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів, котрих традиції ідуть врозріз з потребами, стилем і якістю цього репертуару, котрий єдино нас надихає». Російський театр не може правити за зразок, бо сам переживає кризу. Отже треба самим творити новий театр. Але щоб щось творити, треба засвоїти «технічні вмілості» акторські, мистецтво бо є не тільки хист, але й уміння. Шукання мають розвиватися в площині гасла «мистецтво для мистецтва». «Стиль у формах мистецтва головне, він умова жесту, слова, тону, ритму». Позитивні наслідки шукань можуть бути лише тоді, коли кожен актор сам, самостійно шукатиме. Тому має бути «суворе обмеження прав режисера й художника, можливо повна свобода творчості індивіда й колективу, можливо повна свобода ініціативи». Як бачимо, теоретичні засади праці «Молодого Театру» в формі, в якій їх оголосив маніфест, дуже туманні, загальні й неоригінальні, якщо брати в європейському масштабі. Та це цілком зрозуміло, якщо взяти на увагу, що на українському ґрунті дореволюційні модерні течії мистецтва перебували в зародковому стані, а на ділянці театрального життя молодотеатрівці були найпередовішим авангардом, що зайшов далі, ніж сягали усякі теоретичні міркування українських театральних критиків і теоретиків.

Які нетривалі, не всталені були твердження маніфесту, показує те, що вже мало не відразу практика стала в конфлікт із теорією. Те, що колектив не мав ні цілком спільного мистецького обличчя, ні яскраво накреслених перспектив поступу, з перших же кроків примусило молодотеатрівців, всупереч програмовим твердженням про незалежність актора, керівництво віддати до-свідченому, найталановитішому з поміж них режисерові. Практика театральної роботи з перших же кроків (починаючи з «Чорної пантери») висовує режисера наперед. Отже режисер стає за дуже важливого чинника в створенні всього обличчя театру.

Далі слідкуючи за розвитком «Молодого Театру», ми будемо бачити, як оці твердження з маніфесту конкретизуватимуться, набиратимуть виразності в теорії, як змінюватимуться.

Хоча й без ясно накреслених перспектив, та з великим ентузіазмом розпочинають молодотеатрівці роботу. «Ми починаємо нове наше молоде діло з повною свідомістю згоди з собою самими, з вірою в перемогу, з свідомістю, що прориваємо греблю в застоючій гниючій воді українського театрального мистецтва, даючи почин до того, щоб колись в його очищених хвилях свobodно засіяла стобарвна соняшна веселка вільного творчого духу».

Хронологічно першою виставою «Молодого Театру» була Винниченкова драма «Чорна пантера й білий ведмідь», що, за визнанням самого режисера її, Курбаса, шуканнями не була позначена. «Молодий Театр», театр, що проголошував себе за шукача нових шляхів, дав першу свою постанову не в площині шукань, а реалістично. Чим це пояснити? Відомо, що молоді новатори ще в «Студії» працювали над «Царем Едіпом», «Царем Едіпом» сподівалися сказати нове слово, та, побачивши на репетиціях, що своєю акторською технікою не подолають труднощів, які повстали перед ними у п'єсі, постановили відсунути її надалі, на більш слухний час, а тепер же працювати, щоб удосконалити свою техніку. Засвоювали її, не тільки тренажно вправляючись в «Студії», а й працюючи коло «Базару», «Чорної пантери» та «Молодості». І коли «Базар» студійців, як свідчать самі актори, пройшов слабо, то в «Чорній пантері» і в «Молодості» уже позначались певні тренажні досягнення. Як зазначено, **«Чорну пантеру»** виконувано було реалістично. Але цей **реалізм в «Молодому Театрі»** **набув відтінку підкресленої театральності.** Про це прямо говорить С. Бондарчук. Й. Шевченко зазначає, що секрет успіху постанови полягав у глибоко-опрацьованому жесті. А Курбас 4.XIII – 20 р., рівняючи стиль «Чорної пантери» до стилю «Макбета», кидає кілька слів, що характеризують «Пантеру», **як п'єсу порваної фрази, нестримано-нервових рухів.** Думаю, що Курбасові погляди на стиль «Чорної пантери» 1920 р. були такі ж, як і 1917 р. Отже, згідно з цими поглядами й мав він трактувати п'єсу. Не було яскраво позначених театральних шукань, але з самого початку відчувалося настановлення на «театральний театр».

Дальшою поставою «Молодого Театру» була «Молодість». Влучно відзначили рецензенти основні негативні риси п'єси – її сантиментальність, неокресленість характерів тощо. До цієї характеристики п'єси треба додати, що сантиментальність в ній сполучалася з реалістичним відображенням німецького побуту та з натяками на психологізм. П'єсу переклав на українську мову з німецької Курбас. Поставлено її також з пропозиції Курбаса. Це може свідчити, що Курбас дивився на неї, як матеріал до шукань. В такому разі перед нами характеристичний приклад того, які були тоді неоформлені шукання молодотеатрівців і, зокрема, шукання їхнього режисера. Проте, можливо, що то була орієнтація на «касу», засіб знайти матеріальні ресурси.

Справжніми вже шуканнями нового позначилася праця театру коло «Етюдів» Олеся. «Етюди» перед тим не знаходили собі таких виконавців на українській сцені, що зрозуміли б, відчули та сценічно виявили закладений в них символізм. Згадаймо про те, як виставив Олесеву «Осінь» театр Садовського. Адже вистава була така невдала, що довелося її після першого ж разу зняти з репертуару. Ясна річ, що «Молодий Театр», театр, складений з малодосвідчених сил, театр, що його актори, здебільшого, ніколи не грали в п'єсах символічного характеру, – такий театр не міг підвестися на високий щабель у виконанні «Етюдів». Він дав лише «зародки художнього трактування Олеся», як висловлюється рецензент. В цій постанові, за думками того ж таки рецензента, помічалися «зародки художнього розуміння й тонкої передачі» Олеся. В «Етюдах» «Молодого Театру» вступив на шлях «містичного театру». Вистава повинна була лише створювати містичний настрій серед глядачів. Засобами для створення його в «Етюдах» насамперед були – музика, освітлення, тонація голосу, рухи.

Одночасно з «Етюдами» «Молодий Театр» готує постанову «Лікаря Керженцева», що її взяли до репертуару під впливом Г. Юри – другого режисера «Молодого Театру», закликаного з рекомендації Л. Курбаса. Зформувавши свій світогляд мистецький і акторські вмінності до революції, в старому театрі, під впливом психологічної школи російського актора, проводячи гасла «європеїзаторства» протягом кількох років, Юра не міг легко відсахнутись від своїх, попереду зформованих поглядів на театральний поступ. Наслідком такої прихильності до психологічного театру

й була постава «Лікаря Керженцева». «Лікар Керженцев» — інсценізація відомого оповідання «Мисль» Л.Андреева. Подавано було цю річ на сцені без будь-яких яскраво підкреслених шукань, в трактуванні, що багатьма рисами скидалося було на російське. П'єса недовго була в репертуарі «Молодого Театру»; ставлено її лише в грудні 1917 р. З початку грудня молодотeatрівці починають готувати «Йолю», п'єсу польського драматурга Жулавського.

Та надходить час соціальної революції, боротьба між Центральною Радою та Радянською владою дедалі загострюється. Січневе повстання, бойовище на вулицях... Не до театру було за цих часів, всю увагу як націоналістичного громадянства, що частину його становили глядачі «Молодого Театру», так і акторства скеровано в інший бік. І «Молодий Театр» тимчасово припиняє роботу, частина акторів тікає з Києва. Починається праця знову лише **наприкінці березня 1918 р.** Театр продовжує готувати «Йолю» і, врешті, ставить її десь **у перших числах травня.**

П'єса само собою не була вдячним матеріалом для будь-яких творчих шукань. Змістом нецікава, формою — конгломерат натуралізму, символізму, містицизму, неоромантизму. Молодотeatрівці дивились на неї, як на «хлібну», але це не завадило їм дати постанову старанно опрацьовану, без особливих дефектів. Зважаючи на конгломератність її, актори, на думку рецензента, заглибились в ній в шукання якогось захованого змісту, а тому дали цікаве виконання ролей. «Ні один з них (акторів) не змеханізувався, а виказав у більшій чи меншій мірі свої артистичні потуги». Другий рецензент зазначає, що вистава викликає відчуття «чистої естетичної насолоди». «Взагалі ж, — каже він, — не дивлячись на довжелезні акти, п'єса проходить легко й інтересно». «Йоля» була останньою новиною в першому сезоні роботи «Молодого театру», що закінчився 13 травня.

Небагато постанов дав «Молодий Театр» протягом сезону. Пояснити це можна тим, що занадто бурхливі були часи, та й тим, що матеріальний стан театру був скрутний. Поцінюючи сезонні здобутки «Молодого Театру» в цілому, доводиться визнати, що вони досить таки щодо шукань бліді. Значення цього сезону в тому, що протягом його більш окреслились у молодотeatрівців теоретичні твердження про «театральність театру».

«Етюди» були поворотним моментом: після цього Л. Курбас уже не повертався в «Молодому Театрі» до постанов у плані реалістичному (якщо не вважати на «У пущі», де режисер, здається, не ставив перед собою ніяких завдань новаторства). У своїй відозві наприкінці сезону молодотеатрівці декларують своє **настановлення на безкомпромісовий театр**, що його створить новий тип актора, не реалістично-мелодраматичної техніки. Але говорити конкретніше про новий театр і про цього творця нового театру не наважуються. Про це, як побачимо, трохи згодом говоритиме Курбас. Цінний сезон і тим, що він був періодом засвоєння європейської техніки акторської гри. «Молодий Театр» ще не вклав великих цінностей в мистецький поступ, але він уже встиг вбитися у славу тим, що рішуче порвав з побутовщиною, ставши, таким чином, на той час, найпередовішим українським театром у Києві, а, значить, і на Україні. Його суперник, «Національний театр», дотримувався не тільки подвоєності в репертуарі (побутовий та європейський) **але технікою гри актора в європейському репертуарі був побутовий.**

З самого початку сезону в обійми «Молодого Театру» кинулася частина української інтелігенції, вихована на українському модернізмі, колишній читач «Української хати». Відчула ця інтелігенція, що «Молодий Театр» — плоть від плоті її, паросток. Відтак «утворила кадр глядачів, що злився з глядачами «Молодого Театру» в одну цілу й нероздільну аудиторію».

«Монополісти» мистецтва й «радяни» дивились на «Молодий Театр» зневажливо. Це виявилось особливо тоді, коли молодотеатрівці наважились спочатку сезону давати щоденні вистави та орендувати собі театр для постійних вистав. Не маючи коштів на виконання своїх намірів, звернулись вони до міністерства народньої освіти по грошову допомогу. Міністерство доручило розглянути справу театральній раді, що саме й складалася з представників «монополістів мистецтва». Замість 100.000 крб., що їх прохав «Молодий Театр», театральна рада присудила дотацію в 10.000. «Молодий Театр» опинився в скрутному становищі. Перед ним стелилася... «невесела перспектива вегетувати й надалі в неможливих дотеперішніх умовах праці, або коли це буде над силу — відійти в забуття». Щоб здійснити свої наміри нормальної роботи другого сезону, молодотеатрівці звертаються до своїх прихильни-

ків з публіки, випускаючи палку відозву, закликаючи гуртуватися навколо «Молодого Театру» в пайове товариство, що підтримуватиме театр своїми коштами, складеними із внесків пайовиків.

Зібрані таким чином кошти дали можливість «Молодому Театру» розпочати восени сезон. Було заореновано приміщення, відремонтовано й перероблено його в театр (до того в ньому був лазарет). На ці ж кошти живучи, переїхали молодотеатрівці влітку до Одеси. В Одесі вони приготували нові постанови до наступного сезону («Горе брехунові» Грільпарцера, «Доктор Штокман» Ібсена, «Цар Едіп» Софокла, «Затоплений дзвін» Гавптмана, «У пущі» Л.Українки). Дещо з цього, та ще кілька старих постанов, grano ще в Одесі («Доктор Штокман», «Молодість», «Горе брехунові», «Йоля», «Чорна пантера і білий ведмідь», «Етюди») **під час гастролів «М.Т.» з 20 по 30 серпня.**

Восени 1918 р., перед початком другого сезону «Молодого Театру» Курбас написав «Театрального листа», де яскраво виявив свої погляди на суть театральної кризи, де міркував про те, в який бік повинні спрямовуватись театральні шукання.

Причина театральної кризи, за «Театральним листом» Курбасовим, полягає в реалізмі. Реалізм не має жодної мистецької цінності. «Реалізм, навіть недоведений до кінця, ця найбільш протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі, і паралізує всякий його творчий відрух». І от наслідок цього... «Публіка йде в театр дивитися на п'єсу. Форми її інсценізації, як у нас кажуть – «постановки» – не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шаблонні». **Відродження театру повинно початися тоді, коли створиться новий актор і режисер.** І Курбас змальовує майбутнього ідеального актора. Майбутній актор не буде імітатором. Глибоко опрацьовуючи враження, сприйняті через призму власного світовідчуження, виявлятиме він свою індивідуальність. В акторі сполучатиметься інтелект з високою технічною акторською досконалістю та з гармонійним фізичним розвитком. Тільки такий актор створить новий театр. Театр цього актора ще неясно уявляє собі Курбас, але театр повинен відповідати «стилеві часу». «Стиль нашого часу – це перший і найважливіший постулат, який хвилює сучасне мистецтво, чи його творців». Еклектичність психіки сучасного покоління спричиняється до того, що в шуканні стилю майбутнього є два протилежні напрямки. Перший напрямок –

символізм. Символізм, на тодішню думку Л. Курбаса, «ще свого вповні переконуючого слова не сказав, котрий, одначе, відрікшися від літературних елементів, виходячи з проблеми чисто театрального проявлення, обіцяє нам будучину нечуваних досі об'явлень». Другий напрямок – це відновлення клясицизму: «Рух до своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра. Рух невдатний, бо його розуміли літературно. Але рух ширий, який на правдиву стежку врешті потрапить».

«Десь поміж цими двома полюсами блукає синтез, стиль нашого часу, основа його форм».

В передмові до книги Обюртена «Мистецтво вмирає» Курбас бачить «стиль нашого часу» ближчим до символізму, ніж до відновленого клясицизму. Він каже: «Я думаю, що в душі людства боряться серце й розум за первенство. На це виразно вказує постійне чергування позитивно-реалістичних напрямків з мистично-романтичними...

Я вважаю, що поява Бергсона в філософії, з його обороною метафізики й зворотом до інтуїції, відноситься на ділі іменно до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому».

В цих, досить загально висловлених поглядах на стиль нашого часу, недвозначно об'єктивно виявилася орієнтація на молодих з української інтелігенції, на ту її частину, що захоплювалася скрайніми модерними течіями й що була «Молодому театрові» за глядача.

Найменше сказано в «Театральному листі» за репертуар майбутнього театру.

Ясно було одне – п'єса повинна стати за засіб всебічного виявлення творчої індивідуальности актора. «Можливо, що слів майже не буде... Можливо, що заступить їх багатство примітивизвука. Можливо, що відродиться театр імпровізації. Можливо, що буде і те, і друге, і третє в різній, новій диференціяції театру».

«Театральний лист» слід вважати за теоретичне накреслення шляхів «Молодого театру», почасти породжене попередньою практикою «Молодого Театру».

Гасло – «Мистецтво твориться не для сторонньої мети, а мета в ньому, в причинах його повстання», проголошене ще в Мані-

фесті, — тільки тут, в «Театральному листі», перетворюється в конкретне гасло самоцінної форми.

Шлях до нового театру, відкидаючи реалізм, шукаючи форм імпресіоністичного виявлення, відповідно до «стилю нашого часу» — це шлях «Молодого Театру».

Перші етапи цього шляху (відкинення реалізму і перші певні, але не скрізь виразні кроки в бік чистої театральності) вже пройшов театр першого сезону.

Другий сезон, як побачимо, позначився «патосом актора», за визначенням одного з апологетів «Молодого Театру», спробами створити нового актора — ідеалу «Театрального листа», спробами, більш чи менш вдалим, відшукати імпресіоністичні засоби впливу на глядача, відшукати «стиль часу».

Розпочав «Молодий Театр» сезон восени 1918 р., виставивши «Царя Едіпа». Як уже зазначалося, молодотеатрівці ще в «Студії» поставили за мету — виставити цей клясичний шедевр, але в «Студії» праця обмежувалася студіюванням античної Греції. Лише влітку 1918 р. праця над ним знову розпочалася, триваючи щось понад 5 місяців та відзначаючись особливою старанністю. Дуже багато праці поклали були, щоб підготувати хори. І наслідки були блискучі. «Едіп» був першою яскравою ланкою у ланцюзі шукань «МТ».

З захопленням відзначила критика появу на українській сцені, в **новому трактуванні**. Особливо цікава **рецензія Я.Савченка**, що дає досить повну аналіз постави. **Отже подаю значну частину її:**

«Німецький філософ Ніцше сказав: «Кожна форма мистецтва (зодчество, скульптура, малярство, поезія і т.д.) означається степенню вияву в ній духа музики». Ці слова великого філософа, в повному і глибокому значенні їх, можна пристосувати до постановки трагедії «Цар Едіп». Навіть більше. Вони яскраво характеризують ту ідею, яка була положена в основу постановки цієї п'єси, і яка органічно була проманіфестована «Молодим Театром» у формі сценічного втілення.

Боротьба людини з фатумом, судьбою, невпинні закони вищих сил, жах священний перед ними, порушення людиною волі богів, кара за це — і нарешті резигнація перед неминучим, перед судьбою — ось головні елементи, а навіть ціла основа Софокло-

вої трагедії «Цар Едіп». З цієї основи виникають великі страсті людської душі – горе, розпука, гнів, безумство, благання. Весь час хаос людських переживань, піднесення і падання душ, трагедія їх, одвічна боротьба людини з волею богів, все це втілено «Молодим Театром», а точніше – головним режисером Л. Курбасом – в музикально ритмічних формах; цілій п'єсі з її вічною мораллю, з її стихійними страстями людської душі – дана, так мовити, ритмічна концепція. Оце і єсть ідея постановки «Царя Едіпа». Ідея сама по собі надзвичайно сміла. Ще більше вражають способи інтерпретації цієї ідеї. Тут Л. Курбас прямо піднісся до філософського розуміння мистецтва і до шляхетної смілості, яку він так блискуче виправдав у постановці «Царя Едіпа». Висловлюючись фігурально, він душу людську з її стихійними страстями взяв і кинув у музику, або краще – створив музику з людської душі.

Які ж спроби й форми втілення цієї ідеї на сцені? Дуже прості і мабуть, через те і справляють вони на глядача таке колосальне враження. Найголовніше місце й роль у п'єсі дано режисером хорові. Сам по собі він не є активний. Він тільки, так мовити, акомпанює трагедії царя Едіпа і головних персонажів п'єси, являється ритмічною луною їхніх переживань, їхніх душ, і, коли можна так висловитись, одкриває музикою безодню страждань й одвічного горя людської душі.

Перед покоями царя Едіпа збирається народ і кричить в розпуці про посуху на полях, про те, що вмирають люди, діти, гине худоба з голоду. Одчай народу хор інтерпретує хаотичними, різко дисонуючими звуками, які в цілому набувають характеру бурі. З'являється Едіп, заспокоює народ. Родиться надія й віра. Над затихаючим ревом і гамором натовпу – пливають мелодійні акорди, десь ритмічно гинуть, як луна. Так передає хор музикою горе народу і його надію. Це пролог.

Перша і друга дія – набуває надзвичайної краси в ритмі почувань і в жесті. Цар Едіп сперечається з сліпим віщуном Терезієм, котрий обвинувачує Едіпа в страшному злочині, через яке він є причиною нещастя, що впало на його країну, через нього боги карають посухою і голодом його народ. Царя Едіпа мучать різні почування: обурення, подив, гнів, бажання помсти віщуніві і т.д. Починається трагедія: хор відбиває відповідними акордами ті чи

інші почування пройнятих трагедією душ царя Едіпа й інших головних персонажів п'єси.

Ритмічним речитативом хтось один з хору передає жах царя Едіпа перед неминучим, потім в тон підхоплює речитатив двоє, четверо, нарешті одна половина хору й увесь хор.

Ритм у своєму темпі й силі музикального виразу гармонійно розростається, доходить до високої стихійної сили а також гармонійно стихає, переходячи в ніжні мелодії, в віддалені, умираючі акорди, причому з кожною ритмічною нотою – гармонійно сполучається й відповідний жест хору, інакше кажучи – кожна музикальна нота має музикальний жест. В таких тонах витримується вся п'єса. Хор в цілому своєю прекрасною плястикою робить глибоке, естетично незабуте враження і, властиво, він весь час тримає глядача в високому напруженні. На другий плян відсувається сама трагедія і окремі дієві особи, власне вони проходять кольоритними уривками крізь музику дії. Публіка не помічає трагедії. На сцені відбувається щось інше, це: музика слова, музика жесту, музика людських душ, над котрими трагедія розкрила свої чорні крила».

«Цар Едіп» – перший, дуже виразний експеримент в напрямку до естетичного театру.

Дальшою постановою, що її дав «Молодий Театр», була «Кандіда» Бернарда Шов (режисер Гнат Юра). Витримана в стилі театру настроїв, вона поставлена була старанно, технічно досконало.

Нові досягнення «Молодого Театру» виявилися в п'єсі «Горе брехунові» Грільпарцера.

Ставши до **експериментів у бік комедійного театру, Курбас**, очевидно, навмисне обрав для опрацювання річ, примітивну своїм сюжетом, характеристикою дієвих осіб, для неї бо легше було відшукати відповідний «стиль».

Завдання полягало в тому, щоби дати комедію, що за допомогою суто театральних засобів викликала у глядача здоровий сміх, розважила б його. Це пощастило зробити «Молодому Театру» досить вдало, відтворивши **стиль комедії dell'arte**. Намагалися дати яскраві, барвисті й, водночас, комічні картини та образи, користаючи для цього з розгорнутого, підкресленого жесту, руху, широко різноманітних, часом з пересадкою, інтонацій голосу. Барвисті декорації А. Петрицького відповідали загальному стилеві п'єси.

Наступною прем'єрою була драма Л. Українки «У пуші». Ця постава мусіла бути першою з цілого циклу драм Л. Українки в репертуарі «Молодого Театру» (за нею гадали виставити «Орґію», «В катакомбах»). Ставилася «У пуші» в стилі реалістично-романтичному. Монологи вимовлялися з певною акцентацією віршу. Підкреслювались ліричні моменти.

На заваді дальшій нормальній роботі «Молодого Театру» стала матеріальна скрута. «Ромео і Джульєта» В. Шекспіра саме через це так і не побачила світу.

Дальшу працю молодотеатрівців гальмують також ті взаємні незадоволення, що повільно народжувались протягом першого сезону.

Обидва ці чинники так дезорганізували роботу, що серед робітників «Молодого Театру» висовується думка, підтримана більшістю, про потребу ліквідувати театр на майбутній сезон.

Л. Курбас такими словами характеризує наростання внутрішніх неладів: «... хлібний репертуар мав успіх у широкій публіки, дав успіх акторам і примусив декого з їх заступатися за вигідний курс «без стерна». Це породило в театрі деяке роздвоєння. Помічався навіть досить виразно розкол. З одного боку «правиця», маючи за собою більшість членів-товаришів (6 із 10), хотіла ще поширити свій вплив на справи товариства і покласти руку на елементарні права режисера; з другого боку, режисер, не признаючи в мистецьких справах права більшості, намагався увільнитися від усяких зв'язуючих його діяльність параграфів. Більшість бажала до театру «репертуарного», режисер до театру більше чистого. Конфлікт продовжувався цілий сезон і виріс до розмірів, що загрожували розвалом театру».

Наслідком цих неладів було те, що Курбас зрікся головування та членства в Раді й головного режисерства. «Його навіть усунуто цілковито від безпосереднього впливу на загальний хід справ у товаристві», — відзначає хронікальна газетна замітка.

І лише як переобрали Раду товариства, наприкінці січня 1919 р., конфлікт нібито вгамовано, і Курбас знову стає за головного режисера «Молодого Театру». Та, проте, виразно позначаються нові нелади — стикаються два елементи театру: актор і режисер. Незадоволення акторства «Молодого Театру» диктатурою режи-

сера відбив Бондарчук в журналі «Мистецтво» (1919 р., № 3). Він обвинувачує режисера в тому, що той позбавляє акторство будь-яких творчих можливостей, робить його «безликою масою режисерських замислів». «Молодий Театр», за Бондарчуком, починає дещо скидатися до театру маріонеток. В залежності від того чи іншого розв'язання проблеми режисерської диктатури, перед «Молодим Театром» можуть виявитись **або широкі** перспективи нових досягнень, або занепаду.

Поминаючи поставу «**Затоплений дзвін**», не цікаву ані загальним трактуванням, ані виконанням ролів, інтересну хіба що декораціями Петрицького, переходимо до «**Різдвяного вертепу**».

Вистава відтворювала **вертепне дійство, додержане за старим текстом (експозиція Кисіля)**. Центр ваги дії було перенесено на інтермедію. Зовнішньо-аксесуарна стилізація постанови отак виглядала:

«Коли розсувається завіса, бачимо сцену, на сцені, в глибині — велика чотирьохкутня будова, ніби вертепна коробка, так само поділена на дві рівні частини — горішню, де відбувається містерія «різдва христового», і долішню для побутової інтермедії. Коло цієї будови спереду, з лівого й правого боку — два імпровізовані криласи з школярських лавок, це міститься невеличка бурсацька капеля, що під час містерії реагує на події «різдва», співаючи давніх псалмів».

Та стилізацією просякнуто виставу глибше; стилізовано й ляльки. **На сцені вертепу відомі трафаретні постаті удаваних ляльок — янголи, пастухи, царі, і смерть, чорт, запорожець, лях, єврей, селянин, москаль у чоловічій та жіночій подобі.**

«Вертеп» був, як нам здається на підставі деяких натяків у матеріялах, екскурсом у бік маріонеткового театру, проповідованого Гордоном Едвардом Крегом. Так чи не так, але технічно опрацьований він був невдало і, розуміється, ніяких перспектив для розвитку театру не давав.

А тимчасом пролетарська революція переможно буяла. На початку лютого 1919 р. Київ захопило червоне військо.

«Молодий Театр» не відчував цього як початку нової ери. Не відчував і не міг відчути. Орієнтувався на «сучасного українця»,

на «молодь», що здебільшого перейшла у ворожий пролетаріатові табір, або стояла в розгубленості перед пролетарською революцією. Але він не міг не прислухатися до життя, не міг не відчутти рвучкого пульсу нових часів. Наслідком цього були **експерименти в бік колективної динамічної дії**, експерименти, що були цілком у сфері засобів та мети естетичного театру.

Досягнення цих експериментів блискуче виявились в інсценізаціях з Шевченка («Іван Гус», «Москалева криниця», «Великий льох»), особливо в «Івані Гусі». Тут молодотеатрівці зійшли на найвищий щабель своїх досягнень у сфері чистої театральності — досягли початків експресіоністичної дії. Мета інсценізації — створити певний настрій за допомогою суто театральних засобів: стилізованого жесту, музично-тонального звуку, руху, освітлення, вбрання й декорацій.

Дію побудовано так, що впливає на глядача, здебільшого, не поодиноким актором, а колективна маса акторська, всім комплексом отих складових елементів театральної дії.

В основу постанови «Івана Гуса» покладено рух, «організовану динамічність форми». Умовні вбрання й декорації підкреслюють умовність всієї вистави. За характеристичний приклад цього може бути 1-ша картина (Молитва Гуса у храмі). Храм не відтворено з усіма деталями, подано лише натяки на декорацію готичного храму, кілька характерних його деталей.

Так само вбрання ченців не натуральне, воно бо є елементом створення настрою.

Чистою театральністю було пройнято й інсценізації ліричних віршів Шевченка («Не спалося, а ніч, як море», «У неділку та ранесенько») та віршів Тичини. Оці «безпредметно-естетичні» вистави мали, за допомогою лише театральних засобів, створювати «чисті враження». Тільки цим, очевидно, різняться вони від інсценізацій Шевченкових поем.

З старого клясичного репертуару молодотеатрівцям на сцені пощастило виставити тільки «Тартюфа» Мольєра (готували ще «Ромео і Джульєту», та матеріяльні злидні не дали можливості виставити цю п'єсу). Постава не позначилася особливими шуканнями, вона мала скоріше учбовий характер, в репертуарі «Молодого Театру» протрималася недовгий час.

На цьому кінчається робота «Молодого театру» як самостійного мистецького організму.

Навесні 1919 р. «МТ», з наказу Театркомун при Наркомосі, з'єднано з Державним Драматичним театром ім. Шевченка.

Причини загиби театру, як окремої одиниці, таїлися в самому «Молодому Театрові». «Молодий Театр» уже не являв собою суцільного організму. Ми говорили про непогодження між прихильниками «репертуарного» театру та прихильниками шукань. Ці непогодження, хоч на деякий час і були притамовані, але все таки давалися взнаки.

Внутрішні непорозуміння послаблювали активність і навіювали нехить до дальшої роботи. Тим то, коли виникла перспектива об'єднання двох театрів ворожих напрямків, то не було бажання запобігти цьому, хоч і були для цього можливості.

За головного режисера було настановлено Курбаса, але особисті причини на цей час знизили його громадську й мистецьку активність, і він протягом літа не встиг дати жодної нової постанови. Другий режисер – Загаров – так само нічого нового не підготував. А як кожний з колишніх театрів мав у себе репертуар минулих сезонів, то й повторювано цей репертуар без змін в ансамблі (наскільки це було можливо; адже дехто з акторів покинув театр). Тому здавалося, що обидва театри живуть окремим життям.

Серед акторства ж сполученого театру (а, головним чином, між режисурою) почалися непорозуміння, що так само унеможливлювали дальшу нормальну роботу.

Восени 1919 р. наступ денікінської навали припинив життя театру.

Головна ознака естетичного театру – прагнення до чистої театральності – виразно виявилася і в «Молодому Театрові».

«Молодий Театр» у своїх шуканнях театральності – театр умовний. В умовному театрі фарба, світло, жести використовуються не як засоби наближення до натури, а як засоби, щоб викликати певне почуття. Принцип умовності, відбившись у більшості постанов, особливо яскраво виявився в тих поставах, де позначилась **ідея синтезування**.

Першою спробою, де виявився певною мірою нахил до синтезування, – був «Цар Едіп». **Ще виразніше синтезування позначилося на інсценізаціях з Шевченка та інсценізаціях віршів Тичини.**

Ідея інсценізування, розпочата в «Молодому Театрі», розвивалася ще й у «Березолі» («Гайдамаки»).

Умовний синтетичний театр вимагає режисерської диктатури. І в «Молодому Театрі» диктатура існувала, хоча й були спроби з боку акторів знищити її. Витриманість гри ансамблю (а це могло статися в «Молодому Театрі» тільки через диктатуру режисера, особливо в таких поставах, як «Цар Едіп», інсценізації з Шевченка) характеристична риса більшості постанов «Молодого Театру». Немає місця домінуванню окремого таланту, де інші співтворці-актори відходять на другий план (як це дуже часто було в українському побутовому театрі); домінує в данному разі режисерський задум, що ним злютовано ансамбль. Більш чи менш удало виявити цей задум — ось у чому сенс вистави.

В «Молодому Театрі» гостро, як ні в одному театрі до того, підноситься гасло культури актора. Самовдосконалення актора, осягнення ним найвищих здобутків театральної культури — ось обов'язки, що їх поставили собі молодотеатрівці. І реальні здобутки «МТ» щодо акторської умілості — великі.

Чимала роль «Молодого Театру» й щодо виховання режисера, котрий в ньому зазнав деформації (Курбас, Юра), котрий сформував початки свого мистецького світогляду (Терещенко, Лопатинський, Василько-Миляїв, П'ясецький).

«Молодий Театр» мав своє логічне продовження в «Березолі». На перших своїх кроках (до «Джиммі Гігінза») «Березіль» стояв ближче до естетичного напрямку, ніж до революційного. І в «Гайдамаках» Т. Шевченка, і в «Газі» Г. Кайзера сенс вистави — в ритмічних рухах, в стилізованих фарбах і лініях, в майстерних композиціях масових сцен, в образотворчості й музичності театру. В цих поставах Л. Курбас продовжував роботу «Молодого Театру».

Так само і театр ім. Михайличенка скористався із здобутків «Молодого Театру». Динаміка, принцип колективності дійства, безпредметність — це основні риси театру михайличенківців узято з «Молодого Театру» і лише ширше розгорнуто. Гасло Терещенка — ритм праці в мистецтві — могло виникнути тільки як наслідок розуміння молодотеатрівцями «стилю».

«Молодий театр» — це цікава сторінка в історії українського театру.

Юрій Блохін.

Зміст

Лесь Курбас: Молодий театр (Гене́за – завдання – шляхи)
 «Робітнича газета», Київ – 1917, з хроніки
 «До всього шановного товариства «Молодий театр».
 Лесь Курбас: з листа до групи т-ва «Молодий театр»
 Відозва до громадянства
 Лесь Курбас: На грані (про Молодий театр)
 Незалежна Студія при Молодому театрі в Києві
 Як. Можейко: з кн. «Молодий Театр у Києві»
 С. Бондарчук «Театральні замітки»
 Йона Шевченко: Молодий театр
 Юрій Блохин: Молодий театр

Бібліографія:

Ж. Пути творчества. Харьков 1919 г.,
 Ж. Силуэты. Одесса, 1923 г.,
 Ж. Театр литературы музыки. Х. 1922 г.,
 Ж. Художественная жизнь. Х. 1922 г.,
 Ж. Художественная мысль. Х. 1922 г.,
 Ж. Гелиос. Париж. 1913 г.,
 Ж. Друг искусства. Х. 1913 г.,
 Ж. Маски. К. 1911 г.,
 Ж. Орган. Варшава. 1909 г.,
 Ж. Ассоциация новых режиссеров. М. 1928 г.,
 Ж. Зритель. Одесса. 1922 г.,
 Ж. Искусство. Киев. 1922 г.,
 Ж. Опера. Киев. 1922 г.,
 Ж. Театр. К. 1922/23 г.,
 Ж. Театр. Одесса. 1922 г.,
 Ж. Театральная жизнь. К. 1918 г.,
 Ж. Театральный бюллетень. Одесса. 1921/22 г.,
 Ж. Театральный вестник. Х. 1919 г.,
 Ж. Киевская рампа. 1912 г.,
 Ж. Театр и спорт. Варшава. 1912 г.

Опрацював я й деякі інші видання; досі не вмішається в логіку – що складніша й суровіша доба, то більше мистецьких видань. Компенсація за розруху? Потреба світла в темряві?

І як же злиденно виглядають наші стабільні роки з їхньою виваженістю «хитань» і «пошуків»!

Список працівників м/о «Березіль» 1922-1924

1. Антонівська Валентина	актриса	34. Свашенко Семен	актор
2. Артикула Павло	актор	35. Сердюк Лесь	актор
3. Бабенко Демид	актор	36. Смерека Антоніна	актриса
4. Бабіївна Ганна	актриса	37. Стеценко Василь	актор
5. Василько Василь	режисер	38. Стешенко Ірина	актриса
6. Гакебуш Любов	актриса	39. Стукаченко Володимир	актор
7. Гірняк Осип	актор	40. Титаренко Надія	актриса
8. Даценко Олімпіада	актриса	41. Тягно Борис	режисер
9. Долина Павло	актор	42. Хованова Любов	актриса
10. Дробинський Борис	актор	43. Хоткевич Сергій	актор
11. Дрозд Гриць	актор	44. Чорна Віра	актриса
12. Івашутич Олекса	актор	45. Шагайда Степан	актор
13. Ільченко Микита	актор	46. Швачко Лесь	актор
14. Каргальський Сергій	актор	47. Шутенко Андрій	актор
15. Карпенко Сергій	актор	48. Лазоришак Михайло	політком
16. Ковбасюк Петро	актор	49. Варський Станіслав	адміністратор
17. Кононенко Митрофан	актор	50. Савицький Олександр	помреж
18. Крига Іван	актор	51. Шкляїв Валентин	пом.худ.
19. Лопатинський Фавст	режисер	52. Щербатинський Павло	літератор
20. Лор Ганна	актриса	53. Демуцький Данило	фотограф
21. Магеровський Анатоль	актор	54. Ірок Іван	препод. фізкульт.
22. Макаренко Андрій	актор	55. Меллер Вадим	художник
23. Марич Марія	актриса	56. Ентеліс Леонід	зав. музикою
24. Мар'яненко Іван	актор	57. Трахтенгерц	піаніст
25. Масоха Петро	актор	58. Крушельницький Мар'ян	актор
26. Миргород Теодора	актриса	59. Сибиковський	
27. Нещадименко Рита	актриса	60. Кудрицький Павло	лаборант
28. Петрова Євгенія	актриса	61. Пігулович Зінаїда	лаборант
29. Пилипенко Наталка	актриса	62. Шмаїн Хуна	лаборант
30. Пігулович Ольга	актриса	63. Бортник Януарій	лаборант
31. Подорожний Олекса	актор	64. Кривинська Олена	зав. хореогр.
32. Радчук Федор	актор		
33. Савченко Кіндрат	актор		

ДАКО, ф.Р-767, оп.1, скр.2, л. 18-19*

* Л.Т. (Коментар з 2010 року). Документ не датовано, але він у справі, де всі інші документи не раніше 1922-го і не пізніше 1924 р. Переписав його для мене дослідник історії Києва Михайло Рибаків, людина літня (1929-2009). Мабуть з цим пов'язана помилка № 8 (Доценко Олімпіада) очевидно, тут мали бути два прізвища – Добровольська Олімпіада (попереду – прізвище Й. Гірняка, її чоловіка) і Доценко Леся, Олександра...



Микола Хвильовий
(1893—1933)

Микола Хвильовий
«Вопліте», 1927, №1

«СОЦІОЛОГІЧНИЙ ЕКВІВАЛЕНТ» ТРЬОХ КРИТИЧНИХ ОГЛЯДІВ

*«Ми шукаємо лише соціологічного
еквіваленту»*

В. Коряк.

*«Тепер вопрос: зачем написана вся
эта книга?»*

В. Белінський

«**С**трашенно неприємно виступати проти тієї людини, що з нею зв'язано твої найкращі спогади, що так багато зробила для... ну, хоч би особисто для тебе. Але як же й мовчати, коли ти непереможно хочеш притримуватись того етичного критерія, в якому звучать такі молоді й хороші слова: «amicus Plato, sed magis amica veritas». Що ж робити, друзі дорогії: очевидно, і Белінський не зовсім добре почував себе, сідаючи за листування Гоголя. Словом, ви розумієте: хоч і страшенно важко одкривати огонь по рідких фортецях, але й не одкрити його теж не можна.

— Ви збираєтесь стати в позу Белінського і бити якогось там Гоголя?

— Нічого подібного! Сьогодні баталія зовсім іншого порядку. Ми хочемо атакувати, так би мовити, «навпаки»: наша атака на «неистового Виссариона». Розумієте? Це вже «чогось більшого»! Проте, давайте кінчати з дотепами «діда Яшека» і переходити до справи. А справа приблизно така:

— В своїх останніх постановках наша компартія, аналізуючи стан художньої літератури, зазначає, що зараз ми мусимо звернути якнайбільше уваги на марксистську критику. Але в тих же постановках є ще й такий абзац: «Тільки тоді марксистська критика

буде мати глибоке виховавче значіння, коли вона спирається на свою ідейну (курсив постанови) перевагу».

Коли ми тепер перейдемо до нашої літературної дійсності й поставимо її в план цих постанов, то побачимо, що, по-перше, належної уваги ще й досі не сконцентровано на цій серйозній ділянці культурного фронту, по-друге — в результаті такого нашого відношення до своїх, так би мовити, майбутніх мерінгів, ми маємо дуже неприглядну картину: наша марксистська критика не тільки не вдосконалюється, а більше того — починає раптом впадати в дитинство і уже навіть губить під собою ідейний ґрунт.

Це ядро кидається в очі, коли ми переглядаємо останні роботи такого письменника, як В. Коряк. Правда, названий критик — не унікалом на цій ділянці. Є вже багато спроб наближення до плеханівських, скажемо, естетичних постулатів як з боку т. з. попутницької літератури, так і з боку жовтневої молоді. Але поки що, на жаль, про ці спроби серйозно говорити не приходиться, і тому виміряти наші досягнення в області марксистської критики ми все-таки примушені на тому ж В. Корякові. Звичайно, автор «калинових мостів» не хоче претендувати на таку відповідальну роль («з автора лише газетний робітник», лагідно пише він про себе), але одна справа особисте бажання, а зовсім інша логіка подій: волею цієї логіки В. Коряк давно грає роль, так би мовити, командарма на цій ділянці культурного фронту. І зовсім не випадково він назвав одну із своїх книжок — «Організація жовтневої літератури», бо він і справді до цього часу був вищеназваним організатором. Був він організатором і в цій книзі, і в тій, що зветься «Нарисом історії української літератури», і в книзі «Боротьба за Шевченка». В одній він (хоч і наспіх) положив основи марксистської естетики і подивився на минуле нашої літератури очима матеріяліста, в другій одгукнувся на болючі питання нашої сучасності, як от «форма і зміст», та дав гостру критику тій новітній літературі, що намагалася йти народницькими шляхами, в третій — воював за «батька Тараса». Правда, ці книжки не без хиб. В. Юринець, будучи сам першорядним вульгаризатором (це ми, здається, вже доказали), рецензуючи одну із названих книг, досить таки влучно підмітив, що «метода Коряка дуже часто веде його на шляхи вульгаризації», мовляв, «ідеології є чисті відбит-

ки економічної структури суспільства». Той же В. Юринець цілком правильно підмітив і те, що Коряк в своїй характеристиці революційної літератури «хворіє сумарністю й для оцінки цього напрямку дає сердешно мало»: мовляв, якийсь «фейлетонистий огляд, а не літературна критика». Але, як кажуть, один бог без гріха, і той не помиляється, хто нічого не робить. У всякому разі, В. Коряк зробив діло великої ваги і поки що це діло його можна схарактеризувати як відносну й відповідну дискредитацію тих методів і точок, що з них виходила до жовтнева українська критика. Без цієї роботи жовтневої літератури не можна було мислити. Отже честь і слава В. Корякові за той розгром, що його він вів на протязі кількох років.

Але не думаємо ми співати нашому критикові слави за його сьогоднішню діяльність. В. Коряк не хоче (чи не може) зрозуміти тієї простої істини, що його «організація жовтневої літератури» є організація, так би мовити, умовна, є тільки передумова до справжньої організації. Він ніяк не хоче (чи не може) зрозуміти тієї простої істини, що ми вже вступили в той період, коли боротьба з чужим світоглядом трансформується й набирає тих форм, які відповідають зтяжному характерові нової економічної політики.

Іншими словами — він не розуміє, що час уже переходити від «літературних мечтаній» — «калинових мостів», до серйозних, ґрунтових розвідок про нову й новітню літературу, що тільки і такими розвідками ми й можемо робити опір ворожому світоглядові, що саме на них і почнеться справжня, не умовна організація жовтневого письменства.

Звичайно, «історія передбуржуазної літератури» — потрібна річ, але громадський діяч не може не розуміти, що звязатися з сучасністю він здібний тільки тоді, коли буде пильно і серйозно стежити за живим матеріалом поточної творчості і вчасно реагувати на той чи інший прояв громадського руху. Іншими словами, — критик-соціолог концентрує головну свою увагу на «по поводу» добролюбівського характеру. Очевидно, «по поводу» тих питань, що хвилюють сучасників. Акад. С. Єфремов, наприклад, використовує це «по поводу» майже «до откazu», і коли правду говорити, то його багато більше цікавить (правда, не з того боку) т. з. «соціологічний еквівалент», ніж багатьох наших марксистів.

– Ви хочете сказати, що В. Коряк тупцюється на одному місці?
– Саме це ми й хочемо сказати. І не тільки сказати, але й показати.

– Але чим це з'ясовується? Небажанням чи невмінням найти нові методи боротьби зі старим світоглядом?

– Це вже питання зовсім іншого порядку і потрібує окремої статті. Ми гадаємо, що — боязливостю, бо ж цілком справедливо каже один із славетних англійських політико-економістів: «Філософія там неможлива, де страх перед наслідками сильніший од любови до істини». Не менш справедливо каже і Пауль Гейзе: «Wer nicht Wagen darf sich gehn zu lassen, wird nicht Weit kommen».

Отже, дозвольте не бути голословним і фактами (хоч і, до речі нудними), доказати, що наша молода марксистська критика і справді переживає зараз велику кризу і навіть губить під собою ідейний ґрунт.

– Ви хочете подивитись ка останні роботи В. Коряка?

– Саме це ми й думаємо зробити. Ми беремо його річні огляди (ви пам'ятаєте славетний «взгляд на русскую литературу 1847 г.»?). Беремо розвідки з такими назвами: «Калиновий міст» («замість річного огляду» за 1925 рік), «Літературний рік» і «Жовтнева література в минулому році» — огляди за біжучий 1926 рік. Отже, почнімо з «Калинового моста».

II

Критик-ентузіаст (а за такого ми вважаємо й В. Коряка) не може сухо підходити до свого матеріалу. Отже, перший огляд, як і треба було чекати, починається з лірики. Це, звичайно, непогано і навіть більше того — гарно, але, мабуть, в тому разі, коли актор далі переходить до діла. Що-ж бачимо далі? Далі наш критик говорить «по» вищезгаданому «поводу». Говорить довго й уперто. Але говорить — треба віддати йому справедливість — розхристано і навіть... незрозуміло. Саме тут і починається, так би мовити, криза нашої критики. Тут змішано все до однієї купи: тут вам і «катавасія гарто-плужан», тут і «національна культура», тут і теорія мистецтва («мистецтво є думання про світ»... і т. инш.). Словом, несподівано ми опиняємося в зачарованому колі уже затасканих формалістичних прийомів колись славетного, оригінального і

вдумливого В. Шкловського. Але коли останньому сьогодні нічого іншого не залишається, як випускати «Третю фабрику», то соціологові зовсім не личить фабрикувати цей винегрет. Словом, коли статтю, що її призначено для мас, важко читати інтелігентові, то як дивитись на таку-от розмову:

– Товаришу Коряче, для кого ви пишете?

– Я? Я, Коряк, пишу тільки для робітників і селян.

Незрозуміло тут все: незрозуміло, по-перше, – кому симпатизує автор: Плугові чи Гартові (а це робітників і селян, очевидно, цікавить), незрозуміло, що автор хоче сказати своїми екскурсами в так зв. національну культуру, бо-ж в одному місці він гадає, що жовтнева література «мусить опертися в нашій країні, в нашій літературі на демократичні і соціалістичні елементи національної культури» і навіть, хвалиться, що «їх у нас не менше ніж у сусід», а в другому – глузує з якогось там письменника, який «вбирає в поле овиду національні особливості» знову-ж таки цієї культури. Зовсім незрозуміло, як той письменник, що по заяві критика мусить «опертися»... і т. д., може викинути з «поля овиду» ті елементи, на які він мусить не «опертися», себ-то елементи буржуазні, не «соціалістичні», не «демократичні», бо-ж хто йому, письменникові (ім'я рек), дасть гарантію, що викинутий ним «з поля овиду» ворожий елемент не всадить йому ззаду досить таки меткого ножа.

Незрозуміло, яке-ж, нарешті, дає визначення наш критик цій-же таки «національній культурі». Починає він так: «Так, так! за капіталізму (підкреслення наше) національна культура є культура буржуазна. А за диктатури пролетаріату? Національна культура пролетаріату є nonsens». Прекрасно! Але тоді навіщо сказано «за капіталізму»?.. Очевидно, за соціалізму знову починається «національна культура»? Так? Коли так, то це вже подвійний nonsens. А коли не так, то... нічого не розуміємо!

Незрозуміло (бо неконкретно) говорить наш критик і про «свої образи для ідеї комунізму»; незрозуміло, для чого автор підкреслює таку-от фразу: «є робкори, що переходять до літератури», наче і справді робкори не є літератори.

Словом, багато незрозумілого. Але за тим незрозумілим плижок «у невідоме», який чомусь приводить – раптом до «Глобусу». Тут уже застрочили прізвища, назви оповідань і збірок.

– Очевидно, почалась критика?

– Ну, а як же! Доки-ж її будемо чекати... Отже дозвольте взяти перший зразок: «І у цьому році (читаємо) Ленін (О. Журлива «Леніну», П. Шербина – «Іллічеві»), заводські мотиви (Гр. Колченко) і трактор (Ів. Ле). Була література студентська (каталог тут не подаю), червоноармійська («Моцарт» Васильченка – чудова річ). Коли вже перейшов до «Нової Громади», то тут лікнеп... і т. д.

Словом, почалось добре. По-перше, – автор незадоволений, що, «і в цьому році Ленін», по друге, – наперекір самому собі автор зумів все-таки дати каталог, і по-третє: дозвольте поцікавитись, що це таке? Чи не об'єктивний метод в літературі? Кому це і навіщо потрібно? Хіба нас цікавить те, що Колченко написав «Заводські мотиви», що Васильченко надрукував «чудову річ» – «Моцарта»? Хіба ми про це не знаємо з хроніки?.. Що це таке?

– Ага?.. Так вам і треба – інтелігентам! Це я – нарочито. Це я... найшов «соціологічний еквівалент»!

– Дозвольте! Але нас цікавить, що в цих «Заводських мотивах», що в цьому «Моцарті», які соціальні процеси одбилися, які настрої відзеркалюються, на якому художньому рівні стоять ці оповідання, які мають дефекти й плюси, скільки в них «соціалістичних елементів» і т. д.

– Вас це цікавить? Ну й добре! А мене от цікавить робітничо-селянська маса. Чуєте, зраднику жовтневої літератури!.. Проте – «переходимо до збірок» – пише далі наш критик – «і тут не будемо подавати каталогів».

– «І тут»?.. Значить, справа і справді кепська, бо там, як ми бачили (helas!), крім ліричного каталогу з дотепами «діда Яшека», здається, нічого не було... Але яке-ж це «виборочне обслідування»?

– «У скелі носом дірку не пробити». «І було у нас, сказати, письменників-комсомольців якийсь десяток (О. Громів, І. Момот, П. Голота, Голубничий, Конторин, Усенко, Шевченко, Кириленко, Кожушний, Дукин, Д. Коваленко, Свистун, А. Крашаниця, Г. Епик)» і т. д.

– Словом – знову каталог?

– Нічого подібного! «Скажете – кількосний зріст? З посміху люди бувають і кількість переходить у якість».

— Цілком справедливо, шановний оглядачу: буває й таке! Але буває це тоді, очевидно, коли критика допомагає цій кількості перейти в якість і коли вона цікавиться не тим, що «Комсомольська поезія є фактом» і — радіє не з того, що початкуючий поет Усенко намагається малпувати Безименського, а... цікавиться «соціологічним еквівалентом»... хоч-би цієї-ж «комсомольської поезії». Той-же Белінський, наприклад, в свій час це добре засвоїв.

Непогано це засвоїв і другий ентузіяст — Лесінг.

— Ну, ясно! Ми-ж давно знаємо, що ви проти нової комсомольської літературної організації!

— Не! Боже борони! Ми просто не розуміємо, що таке «комсомольська поезія». Чи та, що бере теми з комсомольського життя, чи та, що її роблять комсомольці? Коли справа йде про перше визначення, то хіба емігрант Сріблянський, припустім, не може брати тем із комсомольського життя? Чи може ви його вважаєте за комсомольського поета? Коли ж ходить про друге визначення, то чому тоді не назвати поезії доктора А. Чехова, припустімо, докторською поезією, міністра Гете — міністерською поезією і т. д. Словом, страшенно неясно!

— А, наливайте! Знаємо вас, академіків! Вам-би тільки «шведські могили» та фашист Донцов. Хіба ви сочувствуете робітничо-селянській молоді?

... — А втім, В. Коряк таки пробує стати на шлях ґрунтовної критики. От вам приклад: «М. Кожушний мав цього року книжку «Комсомолка Зоя» з проблемою колонтаєвською і з кущами верболозу. Тут усе — і тематика, і лексика тхне «братвой», «блатной», а в небі «чумацький шлях» і «Волосожар» — дуже нині популярні речі. Є й такі цікаві образи і не «вульгарні», як сади в весняній прозодежі. І я скажу, що це книжечка потрібна».



— Звичайно, про «півтора десятка книжок» всього не скажеш. Але коли беретесь щось критикувати — то критикуйте. А то і приходиться говорити за народницьким публіцистом С. Єф-

ремовим: «Погнавшись за дрібницями, критик забуває показати читачам як раз те»,... що й «було б найцікавіше». А то й виходить, що ми ніяк не можемо зрозуміти, чому ця «книжечка потрібна», коли в ній усе тхне «братвой» блатной». Чи не тому, що ідеологія пролетаріату нічого не має спільного з босяцькою філософією? Чи може в цій книжечці дано, так-би мовити, об'єктивну картину з життя декласованого елемента? Так тоді зробіть, будь ласка, відповідний соціологічний аналіз, і тоді... tout le monde verra que monsieur vit sur grand pied.

...Не краще справа стоїть і з розбором інших книжечок. «От іще Павло Іванів». Переказано коротенько зміст, здається, одного з цих цікавих оповідань і додано таке резюме: «спосіб писання — лаконізм, діалог, примітивне оповіданнячко». «От Вражливий пише скомпліковано. На двох сторінках випадково взятих: зорових образів — 7, слухових вражінь — 16, нюхових — 2, чуттєвих — 5, настроєвих — 13, дієвих — 8». Словом, «Вражливий гаптує, вимережує, а не пише. А тема і фабула — ладні, добре зроблено, припасовано».

— Йй богу, не розуміємо, для чого це все написано. Коли для того, щоб запевнити Вражливого, що він письменник, то Вражливий і без Коряка це знає. Коли-ж ходить про формальний аналіз, то... по-перше, — чому-ж нема соціологічного: ми-ж, здається, маємо справу не з формалістом, а з соціологом, по-друге, — навіщо нам цей цифровий каталог, коли ми ніяк не можемо поувірити, що розумів наш критик, говорячи про «настроєві», «дієві» і т. д. «вражіння», бо-ж ті сторінки, де найдено ці «вражіння», автор чомусь не хоче вказувати.

— Очевидно, він боїться, що ми не зуміємо перевірити його здібностей і боїться за чистоту нашого світогляду?

— Напевне!.. І напевне, до речі, трапилась страшенно «кумедна історія». В той час, як опояз став підходити до соціологічного методу, марксистські критики почали від цього методу зовсім тікати і потроху робляться... формалістами не дуже високої марки. Цікаві метаморфози!

Словом, «соціологічного еквіваленту» не допомагає знайти й П. Панч, бо з його «старанно опрацьованої прози» вирвано тільки одну фразу. Ця фраза, на погляд нашого критика, є не що інше, як «малоросійський гумор для дурнів». Припустім. Але яке

це має відношення до соціології? Невже у «старанного» Панча нема більш вдячного матеріалу? Хіба про ті-ж таки «Перегони», що в них «малоросійський гумор», більше нічого не можна сказати? Це-ж, по суті, тема славетного Єсенінського «Сорокоусту»: боротьба дрібного, селянського виробництва з великим виробництвом города і перемога останнього. Це-ж, по суті, боротьба двох ідеологій, двох світоглядів. Це одне оповідання дає для критика такий багатющий матеріал, що, як кажуть, тільки душа радується. Чи може нарис не вартий того, щоб на ньому будувати добродієвські «по поводу»?

Цього наш критик не говорить і не може сказати, бо коли ми узнаємо від Панча, що в трагічний момент «у діда на очі стріхами впали брови», то знаємо: краще сказати не можна. Такий акорд можливий тільки в добре продуманому оповіданні. Перед нами як живе стоїть засмучене обличчя старосвітського села, і ми бачимо, як під цими «стріхами» доживають свої останні дні ідеали імпотентного світогляду. Саме про це і треба було говорити. І коли наш критик чує в цьому оповіданні тільки балачку про велосипед, то, пробачте за патетику, які-ж ми нещасні і вбогі! Далєбі, так і хочеться вибігти на майдан і закричати на всю горлянку:

— Та доки-ж ми будемо плентатись позаду?! Коли-ж, нарешті над нашою хахландією заграють сурми Великої Перемоги? Коли-ж нарешті Жовтнева література покаже, які можна творити чудеса під прапором пролетаріяту!

...Але поки що... не краще і з критикою оповідань Ю. Яновського. Бо й справді: як тут радіти, коли В. Коряк побачив тільки «ніяковий колір неба». Як тут радіти, коли і з Копиленком не краще: «від гаптування» (підкреслення нашого оглядача) останній переходить до «міцно-збудованої фабули». Чому «гаптування» підкреслено — це, очевидно, секрет «соціології». Хіба в «міцно збудованій фабулі» не може бути гаптування? Навіщо-ж морочити голову хоч би тим-же «комсомольським» поетам, які в цих підкресленнях будуть шукати якогось високого сенсу, що його ніколи не найдуть. Звичайно, як говорить Брандес, «кожний час утворює Люцифера по власному зразкові». Але це зовсім не значить, що марксистська критика мусить перейти в стан претенсійного дитинства. Коли я, такий то критик, говорю, що «Копиленко пише куди культурніше від Панча», то це своє твердження

я мушу обґрунтувати, інакше мені ніхто не повірить. І хіба про Копиленка більше нічого не можна сказати? Та взяти хоч-би ту-ж «Веселу історію». Тут вам і новий побутовий лексикон («Ну-до «кобильчини» – неможливість, страдниця за революцію, ворущись! «В комсомол не віддам»), тут вам і новий погляд хитренького дядька на релігію («Ну, а в бога віриш? – Та як би вам сказати – не то щоб вірю, а якимось без бога... Та нам и молитися не багато зосталось, вам молодим видніше»), тут і психологія по-революційної маси з селянської глуши (ну, хоч-би той малюнок, де «натопл оплесками покриває промову оратора»... щоб робити все таки по своєму). Хіба на цьому матеріялі не можна збудувати прекрасної критичної статті? Хіба це не той матеріял, що з його допомогою критик тримає в напруженні громадську думку і виводить культуру на шляхи прогресу? Тоді чому ж не сказати про Майського (ми йдемо далі) трохи більше того, як сказано, і головне по суті. Навіщо ці ярлички, беззмістовні етикетки: погане, гарне, фабульне, гаптоване?

Невже без них оповідання не мають сили? Невже критик не що інше, як старосвітський учитель прогімназії з глухого містечка, що його цікавить тільки п'ятибальна? Таким чином не можна здобути собі авторитету. Звичайно, Ринальдо-Ринальдіні був дуже самовпевненою людиною, але при чому тут марксистська критика? Коли б Коряк не два, а 22 рази сказав, що його огляди не є «каталоги», то й тоді ми йому не повіримо.

Бо й справді: от вам знову застрочили прізвища : Антоненко-Давидович, Шкурупій, Шопинський, і знову убійча порожнеча.

– Але може це з'ясується неприхильністю критика до цих белетристів?

– Тоді дозвольте про «Йогансена та Слісаренка». Тут уже «щось нове». «Це загалом смілива думка і крок вперед від орнаменталізму до фабульності». Звичайно, Йогансен та Слісаренко талановиті письменники, звичайно «проблема орнаменталізму і його переборення потребує окремої студії», звичайно... критик так нам і не сказав, чим-же фабульність названих авторів різниться від фабульності таких «орнаменталістів» як Досвітний чи то Панч (а це треба було зробити, бо інакше не буде «сміливої думки»), але справа ходить не про те: нас цікавить, що питання формального порядку фетишизується соціологом в «головний

факт». В чому справа, шановий оглядаче? Виходить і справді за-
метаморфозила наша соціологія?

...Закінчується цей огляд, так би мовити, філософськими
міркуваннями. «Лихо не в тім», пише Коряк, «що мало письмен-
ників, а в тім, що їх багато». Словом, нарешті ми дістаємо досить
симпатичне і вдумливе твердження. Але як його звязати з «ката-
логом» – ми не знаємо.

... – А в тім, ще *donnez à monsieur un catalogue des livres...*

– Ще? Добре! Можна і ще! Прошу. Згадаю ще й «попутників»,
але... звичайно, знову таки... самі прізвища. Згадаю і Куліша, тут
же взявши в дужки Копистку – «(Копистка!)»... Чому Копистка
попав у неохайні дужки – це поки що секрет.

– Нічого подібного! Ніякого секрету тут нема. Копистка, оче-
видно, тому попав у неохайні дужки, що наш критик «ужасний»
масовик і апологет неможливого. Саме тому неможливість
епопея й не гідна його соціологічного пера. І справді: про що тут
писати? Чи про те, що «97» заслуговує спеціальної розвідки.

Але вже час резюмувати. Ми вже давно чуємо голоси обурен-
ня: хіба про всіх і все можна сказати?

– Цілком справедливо! Але огляд все таки – не «каталог». Бе-
лінський в своїх «літературних мечтаніях» знав, що «тепер вся-
кий обзавелся своїм умишком» і цього «всякого» уже не візьмеш
«на арапа». Це гарно, дуже гарно, що Коряк не малпує свого ве-
ликого попередника. Але все таки, будь ласка, примусьте авто-
ра «Калинових мостів» вивчити ту роль, яку наказали йому грати
привередлива істерія і ми, революційне суспільство. Що треба
було зробити? Треба було взяти під обстріл ті літературні твори,
які, на погляд критика, заслуговують уваги, і пошукати в них
«соціологічного еквіваленту». Саме таким чином і можна вбити
двох зайців: з одного боку, – розворушити громадську думку, з
другого – показати сучасній літературі її справжні шляхи. Зви-
чайно, був час в нашому молодому письменстві, коли приходи-
лось звертати головну увагу на кількість, зовсім не турбуючись за
якість. Тепер час інший. Тепер кількість буде рости сама по собі,
бо їй дано відповідні умови, а от якість давно чекає допомоги з
боку вдумливих критиків. Сент-Бев не тим був великий, що був
ентузіастом і робив кількість, а тим, що він зупиняв свій погляд
на таких окремих постатях, як Жорж-Занд. А втім, В. Коряк і сам

зрозумів це, бо в біжучому році він вже відмовляється від «каталогу» «Калинового моста» і зупиняється тільки на тому, що заслуговує уваги. Отже, подивимось на «соціологічний еквівалент» 1926 року.

III

В цьому році критика починається дуплетом: одразу два огляди. Звичайно, дуплет – непогана річ (не дарма ми так часто його згадуємо), але, на жаль, (наш власний мисливський досвід) не завжди буває вдалим. Коли-ж справа торкається літератури, то тут і говорити нічого. Словом, серйозному критикові зовсім не личить використовувати один і той-же матеріал в один і той же час у двох оглядах. Звичайно, В. Коряк зробив спробу поділити цей матеріал, але як і треба було чекати, спроба не вдалася, і вийшло, що (пробачте за порівняння) «папа режет, а мама клеїт».

– Але все таки, що ж ми тут маємо?

– Ми тут маємо (беремо статтю «Літературний рік»), так би мовити, «за рибу гроші», але в, так би мовити, алогічній інтерпретації.

В тому році писалось і доказувалось, що «сількор – сількор, а письменник – письменник» і формула: «сількор – початкуючий письменник» була «плужанським ухилом». А в цьому році вийшло навпаки: «Сількор – сількор, а письменник – письменник – це вже ухил тих, що доконали Гарт і створили Вапліте». Ви розумієте? Виходить, і Коряк «доконував» Гарт і «створював» Вапліте. Коли це було? Що за нісенітниця! Та ми такого критика до «Вапліте» і близько не підпустимо: одразу скомпромітує організацію.

А втім, це – жарт. Справа тут у тому, що наш оглядач остаточно зарепортувався. Якесь зачароване коло. Якийсь фатальний «ухил». І як ми будемо поважати того критика, що думає в цих «ухилах» борсатись до другого «пришествія»? Що-ж таке, нарешті, «сількор»? Де-ж цей, нарешті, «ухил»?

– Словом, беріться за живіт, дорогі нащадки, і регочіть до упаду. Отже, сідайте за стіл і пишіть про наші часи: «ну, й часок... ідрі його налево!» Здається-ж, серйозна людина, здається-ж, фундатор української марксистської критики, а отже піди: так приперли обставини, що того й гляди закричить:

— «А чи ви знаєте, що в Алжирського бея під самим носом гуля»?!

Але на цьому не кінчається. В «Калиновому мості» писалося так про «Вапліте»: «Планують люде. Хіба-ж це зле? Та їх за це в повазі держати, а не цькувати». А сьогодні «Вапліте» вже «в процесі мушляної «внутрішньої секреції» (ви розумієте натяк? М.Х.), і зазначається, що йде «хворобливий процес академічної сепарації пролетарських письменників від мас».

В чому справа? Невже і досі не зрозуміло, що сьогодні «Калиновими мостами» не можна звязатись з масою? Чи може з масою звязуються недвозначними натяками на «шведські могили»? Коли це так, то наш критик має рацію: Хвильовий дійсно «родич» гетьмана Мазепи і саме по матерній лінії» (який пасаж!) Але навіщо махати руками після «драки»? Чому не виступити раніш? Чи може Коряк теж «родич» якогось Кочубея?



— Не серйозно і Побий мене небесна блискавка! І не серйозно запевняти суспільство, що «розподіл суто мистецький по художніх школах і напрямках дістав рішучого одкоша з боку партії». Хіба ми не читали постанов?

— А це видно, бачите, з того, що... «партія засудила неокласиків». Ну, й логіка! Словом... Хвильовий «зрадив основним традиціям жовтневої літератури», бо він повстав проти ідейного маразму «Калинових мостів».

...Але от, нарешті, наш критик переходить до діла. А діло таке...

— Перше: маємо «вістку про якусь «романоманію», друге — зроблено величезну випіску із Драгоманова і третє — подано сім кіп... чи то пак тем «які не зачеплено в нашій літературі».

От вони: «повий побут, нові люде» (??? М.Х.), «масові рухи і масова психологія» (??? М.Х.), «правдиве перспективне освітлення НЕП'и (??? М.Х.), «еміграція» (??? М.Х.) і «ліквідація історичної кашченковщини» (??? М.Х.) і «неоспіваний досі пролетаріят» (??? М.Х.)

Словом, ще раз знайдено давно знайдену Америку і з таким от виглядом: ага, а ви досі й не знали, що таке «соціологічний еквівалент»! Словом, подано теми, які давно вже «зацеплено» в нашій літературі, і які оглядач не бачить за своїм каталогом.

Так що з цієї його першої допомоги, на жаль, не можна скористатися. Правда, він – спасибі йому – особливо й не настоює. Але...

– Переходимо до продукції. «Косинка дав книжку «В житах». Йому закидають брак сюжетного стрижня» і т. д. Потім наш критик приходиться раптом до такого висновку: «Боротьба «сюжетників» з «псевдо-сюжетниками» є дуже цікава й... має глибокі коріння».

Як бачите, сказано страшенно вчено, але – по суті – тут нічого вченого нема, бо – по-перше, – ніякої яркоокресленої і взагалі окресленої боротьби названих категорій нема (це просто фантазія модернізованого формалізму), а по-друге – не треба наводити терор на орнаменталістів дешевими натяками на «глибокі коріння». Невже у Косинки нічого нема в оповіданнях, крім фрази про «справедливу ненависть мого народу»? Можливо Косинка і справді не туди йде, але це треба доказати ґрунтовно й у всякому разі не «калиновими» вибриками. Чи може цей письменник не дає відповідного матеріалу – він, один із наших найкращих майстрів слова? Чи може тепер соціологія цікавиться тільки псевдоформалістичними фінтїкляшками? Так тоді просимо: докажіть, будь ласка, що Косинка росте головним чином не з Винниченка, як думають критики, а з Стефаника. Ми от, коли треба буде, це з задоволенням докажемо.

Отже, покиньте цькувати «сюжетників» на «псевдосюжетників», бо – по-перше, – ніколи не було чистих «сюжетників», як і чистих «псевдосюжетників» (це на поповнення вашої ерудиції) по-друге, – ми, революційні письменники, хочемо жити так, як жило молоде покоління 1830 року у Франції, себ-то: допомагаючи один одному і корегуючи один одного товариськими порадами. Гот'є писав колись сонет тюльпану в романі Бальзака. Ми хочемо, щоб і Слісаренко написав сонет якомусь оповіданню Косинки. Це скоріш допоможе останньому рішуче порвати з рештками старої ідеології.

Словом, новий «Літературний рік почався не краще, і різниться він од «Калинового моста» тільки своїм «каталожним» розміром... І справді: от вам Івченкова «Імлиста ріка» і знову вибрики «діда Яшека» з новорічними побажаннями (точнісінько, як у міщанських газетках): «побажаємо, звичайно, щоб письменник у дальшому і т. інше». Крім цього є ще й та інформація, що Корякові не подобається Івченків ліризм.

— Справа, як той казав, смаку. Це, звичайно, можна й потрібно взяти на увагу. Але — по-перше, — для таких інформацій існують, здається, спеціальні анкети, по-друге — чому названий ліризм не подобається? За принципом каузальности, згаданим в «боротьбі поверхів», можна і треба все це з'ясувати.

— Але навіщо з'ясовувати, — зітхає наш критик, — коли Івченко «усе пише про себе»?

— От тобі й раз! А хіба Гюго чи то Толстой не писали про себе? Хіба в цьому сіль Івченкової творчости? Хіба тут не можна знайти соціологічного еквіваленту? Хіба Івченків пантеїзм (а його обов'язково треба було підмітити) не дає прекрасного матеріялу для соціологічного аналізу? Навіщо-ж тоді... поспішати з новими новорічними побажаннями і солідаризуватись з страшенно слабенькою статтею про Підмогильного? Чому не зупинитись на творах Головка — цього найбуйнішого із селописців?

«Словом, наша проза доперва починає себе деклярувати. Просвітянські традиції зліквідовано маже цілком», бадьоро продовжує наш критик. Зауваження слушне й справедливе. Але чому цих же таки «просвітянських традицій» не хоче ліквідувати наша молода марксистська критика? Чя може вона гадає, що ми її не примусимо зробити це? Ну, не! Дзуськи!!! Чи може вона хоче сховатися під тогу мудрости, неприступної вам, смертним? Так ми-ж пам'ятаємо, що ця мудрість не перелякала і не пошкодила Буало в своєму «L'art poétique» написати такі рядки (ми їх, до речі, і на жаль, досі не переклали на свою мову)*:

Есть некие умы, их мысли непонятны,
Как будто облаком прикрыты необ'ятным,
И разума лучам его не разогнать...
Учитесь мыслить вы, потом уже писать!

* За добрий переклад «L'art poétique» Вільна Академія видає премію: три огляди Коряка і памфлет Хвильового.

Словом, «дайош» марксистську критику! Досить їй ховатися по вчених установах і «звисока» поглядати на жовтневу літературу! Досить їй говорити такі претенсійні фрази: «ми шукаємо лише соціологічного еквіваленту, а це щось інше», коли цього «щось інше» і на горизонті не видно.

Справа-ж не в тому, що «Плужникові надано клейноди», що «Коряк у Плужника не знайшов жодної контрреволюції». Цього мало. «Дайош» «щось інше»!

...Отже, поминувши новорічне побажання Драй-Хмарі і крик наболілої душі з приводу неможливості подати і в цьому році «каталог» – «Калинового моста» («треба було-б перевірити по бібліографії, по Книжному літопису, бо так воно якось не запам'яталось»), каш критик переходить до «збірочок» Любченка «Буремна путь» і Сенченка – «Історія однієї кар'єри». Про Сенченка те ж саме: «мало не Стефаникова новела». А взагалі – «радісне явище». Словом оптимізм «на ять», але звучить він – по меншій мірі – порожньо. І потім, що до Сенченка, оглядач попав, як то кажуть, пальцем в небо. Звичайно, у Сенченка є де-що і від Стефаника. Але це «де-що» таке маленьке, що про нього і згадувати не варт. Бо й справді: хіба художні тенденції, які ярко намічаються в цього автора, мають щось спільне з Стефаником? Та це ж тенденції французських романістів, як от Бальзак чи то Золя. Невже не можна було хоч цього підмітити? Чи, може, нашого критика збентежила мін'ятюра і селянський побут?

Але з Любченком ще гірше: Коряк навіть не знайшов потрібним розповісти нам, чим його радує цей автор. А поговорити

слід було-б. Бо й справді: на наших очах росте дуже цікавий письменник. Це, мабуть, єдиний у нас художник, що його можна назвати новелістом. Це вибагливий, вишуканий мініатюрист, що, очевидно, буде, продовжувати Коцюбинського в його європейських імпресіоністичних новелах. Остання його (до речі, прекраснозроблена річ) «Via dolorosa» є тому уперте підтвердження. Правда, В. Коряк «ужасний» противник всього європейського, але це зовсім не значить, що в плані цих



поглядів не можна шукати того-ж таки... «соціологічного еквіваленту».

— Та буде вам! Скоро ви скінчите?

— Можна скоро, можна затінитись ще й на Дніпровському. Його «Любов і дим» Коряк, наприклад, «нетерпляче чекає побачити». Але кому це цікаво? Ми, наприклад, нетерпляче чекаємо почути від нашого критика, що це за п'еса, і саме зовсім з усіх боків.

Хіба цьому, єдиному в нашій літературі драматичному твору, написаному прийомами експресіоністів, не слід присвятити хоч 60 рядків газетним корпусом?

Але хіба нашого критика це цікавить. Його, бачите, цікавить той «перед», який наче-б то веде серед комсомольського молодняка Усенко (той самий Усенко, що випустив маленьку і ще зовсім слабеньку книжечку віршів). Звичайно, Усенко, як і кожний із «комсомольських поетів, подає надії, і його треба підтримати. Але не треба робити йому медвежих послуг «передом» і зараня ховати його хист в політиканстві. Гордієнко, на наш погляд, має більше даних стати цим «передом». І потім де-ж критична об'єктивність? Бо й справді: проспівавши голословні дифирамби вищезазначеному початкуючому письменникові, В. Коряк, звернувшись до творчості Гр. Епіка, безапеляційно заявляв, що Епик не росте. Звичайно, активний член «Вапліте» не має права рости, але все таки... положіть на стіл докази. Так от не росте і тільки: очевидно, обличчя не подобається?

Проте цей безвідрадний факт нас мало цікавить. Нас цікавить те, що «ужасний» масовик і апологет робітничої класи не тільки не найшов потрібним зупинитись на книжці Епіка «На зломі» («п'ять оповідань з робітничого життя»), не тільки не допоміг єдиному з сучасних письменників, що намагається концентрувати свою увагу на робітничих темах, — мало того, приносить його в жертву своїм давно скомпрометованим вибрикам. Правда, Епик, як і всі ми, мав свої хиби. Але для того-ж і існують критики, щоб конкретними вказівками допомагати белетристові. От скажемо, Епик зривається в деяких місцях на «агітку» («виростають буйні паростки соціалізму»), він іноді вносить елементи патетики в реалістичний план. Але хіба в нього нема теплих ліричних малюнків? Хіба він не вдумливо підійшов до свого матеріялу? Хіба не варт зупинитися на людях цих оповідань — на Івасях, на Максимях, на Надіях?

Те ж саме і про Громова. Мало сказати, що він росте – треба написати: як і куди він скеровує свою творчість. Словом, прийдеться таки вашому критикові звернутись до «Вапліте», бо без Вільної Академії він ще довго буде блукати в нетрах дотепів «Діда Яшека». Так-же, їй богу, не можна! Знову стара «волинка»: сідаєш за статтю з надією поговорити по меншій мірі з Брандесом, а стикнешься з матеріалом – доказуєш, що $2 \times 2 = 4$. А втім, є ще один огляд – «Жовтнева література в минулому році». Господи, невже і тут те-ж саме?

IV

Hélas! Даремні надії: і тут те-ж саме! Коли десь засновано «гурток культури українського слова», то це обов'язково «оранжерейне життя». Ми розуміємо, що наш критик хоче сказати: мовляв, бери, хлопці, вище, виводь нашу хохландію на широкий шлях! Але-ж треба вдумливіш підходити до цієї справи: в сучасних умовах, коли наша компартія рішуче засудила епігонів «малоросейщини», названий гурток зовсім не пошкодить вийти нам на світову дорогу. Навпаки: такі культурні гуртки нам, як ніколи, потрібні.

...Проте, Корякові не везе і з «професійною літературою»: ніяк не добереш, чи це «відрадне явище» чи це – «закономірний процес». Але зате тут маємо декілька вибриків щодо ваплітовця Досвітнього. Словом, наш критик, почувавши страшенну небезпеку для своїх «Калинових мостів» з боку Вільної Академії, спішить взяти «масу» «на арапа», і, як і треба було чекати, засобами не нехтує. Він навіть готовий пітти на ролю українського Мюнгаузена, лишби так чи інакше знищити цих невгомонних ваплітян, що не дають йому писати порожніх оглядів.

Але хіба це діло – ці вибрики? Чи не краще було взятись за оцінку творчости Досвітнього? Бо й справді: хіба не час уже покінчити з претенсійним і безграмотним підходом до цього оригінального і воістину масового (в найкращому сенсі цього слова) художника? По суті, Досвітній є перша й єдина індивідуальність в нашій літературі, яка зуміла оволодіти т. з. мандрівницьким жанром. І чи не тому хоч-би ті-ж натуралістичні «Американці» так захоплюють читача (Статистика книгозбірень, наприклад, говорить, що «Американці» користуються багато більшим успіхом, ніж твори хоч-би того-ж Хвильового).

Чи звернув хто-небудь увагу на те майстерство, з яким Досвітній орудує т. з. екзотикою? Чи подивилась наша критика на прекрасні малюнки «теплої корейської осені»? Чи зупинили ми увагу на цій художній і виключно цікавій книзі із життя китайської бідноти на цьому «тюнгуї», що помирає за революцію на чужині? Чи не час поговорити про «нотатки мандрівника» і поговорити як про річ, яку треба поставити на одно із почесних місць в нашій сучасній белетристиці? Бо й справді: коли «опоязівці», і зокрема Шкловський, фетишизують форму листів, щоденників, нотаток, то це зовсім не значить, що ця форма не стоїть близько до змісту нашої епохи. Наші часи, мабуть, і справді не є часи великих епічних і композиційно-досконалих полотен.

Свідомо чи інтуїтивно прийшов Досвітній до цієї засади — ми не знаємо. Але у всякому разі він іде по дуже цікавому шляху. І коли ми цього не розуміли, то давайте хоч *in extremis* зрозуміємо це. Хіба це не Досвітній дав нам відчути запах сучасних Сходу й Заходу? Хіба це не він кинув прекрасні мазки з таємних глибин невідомого нам океану, що по ньому мандрує його «Рембрандт»? Хіба це не він дав нам цілу галерею революціонерів-мандрівників?

І от такого письменника наш серйозний «критик «критик-нув» дотепами «діда Яшека»... А втім, як же могло инакше бути: хіба Коряк сам читає сучасну літературу? Він знає тільки назви творів — «каталог». А що до критики, то хіба невідомо, що Досвітній не наслідує, як-от Хвильовий, модного Пільняка?

— Словом, Атаманюк «обсервує нюанси». Наш критик присвячує цим нюансам щось 30-50 рядків. І має рацію: чистота мови — дуже гарна річ. Звичайно, не можна зловживати чужими словами. Але що значить така от фраза:

— «А що скажуть наші письменницькі верхи, коли їхні читачі не знають такого слова, як постулат? Та яке діло до цього нашим тісним літературним колам. Вони творять для вічності, а не для конкретного читача. Творять для нації (курсив Коряка), а не для... Взагалі тут творчість для Європи».

Ви, може, гадаєте, що Коряк хоче на себе взяти роль апологета Уманських вумників, які не знають, що таке постулат? Чи, може, ви думаєте, що сам Коряк і справді не творить для нації з підкресленням?

— Нічого подібного! Зверніться хоч-би до тієї-ж його книжки, яка зветься «Організацією жовтневої літератури», і ви побачите зовсім інше. Починається ця пролетарська і масова книжка з таких зрозумілих слів і «постулатів»: «інтерлюдія», «Адмети», «Геракли», «Тезеї», «аргонавти», «дочки Нерея», «стимфальські птахи», «гарпія», «гезіода», «Есхіл», «Нерей», «німфи», «Амфітріда», «Фетіда», «тритони», — все це з однієї сторінки. Кінчається ця масова й пролетарська книга (що її написано не для нації, не для Європи) «Боротьбою поверхів», де «морфологічну рахубу» підперто «божественною субстанцією», де «іманентний ряд» поспішає за «каузальним», де такі от не «національні» фрази: «університетський барон фон Грінвальдус сидить перед старим замчищем підстаркуватої «Амальї» і прорікає, що, бач, Ріккерт і Віндельбанд... і т. д.

Словом, ми раптом переконуємось, що коли «постулати вживає Коряк, то це — страшено інтернаціонально, «і для»... (очевидно, для пролетаріату!) Але коли до цих «постулатів» підійде хтось інший, то це спеціально для «нації» з підкресленням, себ-то для націоналізму.

Словом, весела людина цей свійський Ринальдо-Ринальдіні! Шкода тільки, що В. Коряк так потоваришував з ним. — Звичайно, у нас єсть визначення для такої критики, але, на жаль, воно не зовсім літературне, і потім ми-ж прекрасно пам'ятаємо ті незабутні вечори в «церкві Юзефовича», коли наш критик горів справжнім огнем справжньої романтики. Невже в такій смердючій атмосфері можна удосконалити нашу молоду марксистську критику? Хіба такими дешевими і хлоп'ячими вибриками можна виховати жовтневу літературу? Чи не час уже покінчити з ними і взятись за «соціологічний еквівалент»? Ну, хіба це діло, коли фундатор нових критичних методів на 9-му році революції навчає молодь такими от дотепами: «хай пишуть, хто як змога, реальні люди (представники реальних верстов) писатимуть реально, «не реальні» не реально».

Чи не час припинити це кривляння і не компромітувати ним жовтневу літературу! Це-ж пише, здається, не безусий юнак, а людина досить таки літня. Чи не час вже взяти за зразок, що до серйозності підходу, хоч-би тих же юнаків — Добролюбова й Писарева? Чи не маємо ми за революційними фразами цього *salus*

publica-suprema lex? Бо й справді: за кільки років літературної діяльності Коряк і досі не виховав жодного юнака, який міг би прийти йому на зміну. (От яку слід було-б утворити організацію: студію молодих критиків!) Мало того – він цього питання навіть чіпати не хоче: мовляв, навіщо вам нові критики, коли в моїй шухлядці так багато дотепів «діда Яшека». Що мені ці Довгані та Коваленки – хай їх виховує Дорошкевич! І виходить, що навіть ті, які безперечно можуть зробитись марксистськими критиками, не маючи за собою відповідного керівництва, впадають в вульгарність, плутаються між невиправданою претенсійністю з одного боку і хоч-би тим же Плехановим, з другого.

...Дозвольте в кінці нашої статті для ілюстрації і хоч на мить зупинитись на одному із таких-от юнаків, саме на Коваленкові.

V

Треба зарання сказати, що Коваленко багато серйозніше ставиться і до себе і до свого матеріалу. Це безперечно вдумливий юнак і безперечно подає надії. Хоч як це парадоксально, але все-таки треба сказати, що не будь «Калинових мостів», він уже давно вийшов-би на справжній шлях. Нашими словами: претенційна і зовсім не виправдана самовпевненість і самохвальство Корякових оглядів впливає і на Коваленка. Ці симпатичні риси не дають останньому можливості до кінця продумати свій матеріал. Це яскраво свідчить хоч-би таж рецензія на «Історію однієї кар'єри» Сенченка.

Але спершу дозвольте хоч одним оком зиркнути на останню книжку названого автора.

«Історія однієї кар'єри» – це виняткове явище в нашій літературі. Цією збіркою молодий художник, висловлюючись любими нам спортсменськими образами, вкривається в літературних перегонах на цілий корпус. І справді: що ми дістали? Ми дістали не тільки цікаву збірку, але й вдумливого художника-соціолога. Звичайно, «Історія однієї кар'єри» не без хиб. Але справа-ж не в дрібницях, а в тому, що мало-виразний до цього часу письменник раптом найшов свій шлях і упевнено пішов по ньому.

В збірці шість оповідань. Теми – із селянсько-містечкового життя. Але назвати автора селописцем (саме в тому сенсі, як ми це розуміємо) ні в якому разі не можна. В той час, як Стефаник

чи то Косинка органічно вросли в село, Сенченко дивиться на село збоку і, значить, не з якоїсь маленької дзвінниці, а, так би мовити, з vol d'oiseau. От чому Стефаник і Косинка вносять в свої оповідання великий елемент суб'єктивності, що послідовно приводить їх до ідеалізації людей і явищ і до народницького світогляду, а Сенченко малює село цілком об'єктивно і рішуче йде до наукового марксизму. Це зовсім не значить, що ліричний хист автора «Історії однієї кар'єри» не положив свого відтінку на дані оповідання, це значить, що Сенченко узагальнив певні явища й людей, і дав їх в тенденції їхнього розвитку. І Косинка і багато інших селюписців підходять до села, як до соціальної категорії, так би мовити, статичного характеру. Ми багато маємо малюнків з селянського життя, цілком звязаних з сучасністю — з новим побутом, з новими людьми. Тут не мало говориться про загибель старих ідеалів, про народження нового життя і т. д. Але якось мало вірилось цьому, бо всі ці ліричні і натхненні пророцтва не мали під собою відповідного ґрунту: їм бракувало соціологічного аналізу, і тому нема нічого дивного, що читач «позахалявно» все-таки думав про село, як про якусь темну силу, що наперекір законам громадського розвитку, наперекір всім революціям і всім поступовим бажанням непорушно стоїть на одному місці і, як загадковий сфінкс, іронічно посміхається зі свого не менш загадкового степу. Ми навіть почали забувати, що воно давно вже стоїть «біля машини» (Винниченко) що і т. д. І хіба в такій атмосфері негативні типи сільської дичавини не приводили нас до роспуки? Ми зовсім забули, що Косинка, припустім, дивиться на село очима вразливого лірика і що в поле його овиду попадають тільки ті явища і ті люди, які відповідають його уявленню села не як певної економічної категорії, не як динамічній суспільній одиниці, а як виключній психіці, як абсолютному антиподу до города, як певній статичній одиниці. Бо й справді: Косинчин плуг дзвенить, як і тисячі років дзвенів, його люди і сьогодні відчувають степ, як щось абстрактне («коли діло касається степу — то ми, як мур»), одірване від соціальних процесів. Його люди — це просто темна сила, яка може співчувати й робочим («вони робочі теж тягнуть лямку») і в той же час бити носком черевика в голову Ході — того самого Ході, що допомагав їм одібрати землю у «графині Браницької». Ці люди — несвідома

маса. В їхніх словах «капітал» звучить страшенно неприродно. Це – не куркулі, не середняки, не незаможники. Це – темна атавістична сила. Це – по суті, хоч це й дивно, зовсім не село. Це реакційне коло на фоні сільського пейзажу.

І. Сенченко, не будучи «селописцем», показав нам справжнє село, продовживши в цьому сенсі Винниченка. Він дав нам цілу галерею негативних типів, він поставив своїх героїв на страшенно непривітливий фон селянської дійсності. Але і темні типи і відворотна дійсність не несуть в ваше серце сумнів, бо за ними ви бачите ледве помітні силуети людей більш досконалого життя.

Бо й справді: «шумить село і містечко – день і ніч. Гудять парові млини, тархтять вози вантажників, цокають рахівниці і бігають олівці по папері. Правда, «скрізь і кругом пахне самогоном, потом і грошима», правда, хтось «наблював у сельбуді» і т. д. Але вже навіть з цих рядків ви відчуваєте подих справжнього життя. Ви вже бачите за всіма цими комерсантами із «золотого закуту» обличчя непереможної сили основних законів громадського розвитку. Правда, спекулятивний капітал, що зараз розвивається на селі, не може утворити привабливої картини, але хіба це не справжнє село, яке нестримним ходом простує по тій дорозі, що виводить його до інтернаціональних ідеалів? Колись Белінський казав: «прогресом може бути іноді неуспіх, занепад». Саме такого гатунку прогрес і підмітив Сенченко. От, як живі, виступають перед нами люди з «Однієї кар'єри». От вам розмова: – «Ви купуєте сало. – На миловарений завод і на фронт по якости». – «Ви дасте по п'ятаку». – «Миловарня рахує мені по шість копійок». – Це вже розмова не про Шевченка, як у Косинки, припустім. Це вже люди діла, це вже не абстрактна сила, а цілком конкретні одиниці. Але це люди і цілком нової вдачі і нових філософських міркувань: «Де двоє б'ються, невже третьому не буде що робити?» Ці селяни хочуть вже «робити гроші». Це вже не той хохол, що 3 години чухається, – ці люди не бояться небезпеки. «Тим краще», – каже один герой – «Де небезпека, там завжди можна показати своє уміння орієнтуватись... і не ловити гав». Це – «економісти». Вони люблять дивитись вперед, в корінь». «В протилежність розгубленій шляхті, – каже автор, тяжкому на підйом куркулівству нова раса Хведорів Григоровичів одночасно була вовком і ягницею». Ці люди живляться навіть

«з ідеї національного відродження». Але Хведори Григоровичі не тільки спекулянти, вони мають і позитивні риси. Вони не хочуть «розводити свиней», але вони будуть «працювати на кістках і іншій зайвині». Вони знають, що «золото – таємниця, і його роблять на фабриках». Вони вже знайомі з німецькими способами використання кісток». Це тип містечкового підприємця. Але й куркуль не той уже патріархальний глитай, що ми про нього так багато чули. Це вже «Андрон», який «навмисне розоряє ледачих незаможників». Він уже «одмолився, нехай інші моляться». Колишні норми його моралі порушено. «Надія на капітал робила своє діло». «Навіть діди – древне-старосвітська когорта – і ті заразились загальним настроєм». Всі хочуть «сп’ястись на шаблі життя». Це і справді «цікава галерея нових людей», від цих оповідань і справді «пахне життям, любов’ю, працею, ненавистю і стражданням». Все тут «рівняє на місто».

Словом, Сенченко прекрасно показав нам сучасну провінцію в тенденціях економічного розвитку.

От приблизно те, що ми знайшли в цій цікавій книжці. Що-ж знайшов Коваленко?

Він знайшов, – по-перше, – що незрівняний монолог куркуля в оповіданні «Земля» є «штучний», тому, що... «демонічний». Це саме той монолог, що в ньому такий чудовий рефрен: «Ой, стережися, комнезаме, власті советської підпоро!» Не краше й з іншими оповіданнями. Так «Тоска смертельна», добре продумана елегія, виходить за Коваленком «шаблоною ідеалізацією дикої сили страшного більшовицького командира». Але відкіля це видно? Хто це сказав? Очевидно «ужасний» масовик В. Коряк. Бо й справді: от вам старосвітський батько стоїть перед кроваттю, що на ній спить його син, який повернувся з далекої мандрівки «по Сибіру, Кавказу, Криму та Польщі»: прислухавсь, спить. Сон робить людей такими спокійними. Так вільно спускаються куточки губ, як у дітей, і ніяк не можна пізнати, що в цих грудях, руках і в тілі буває дика сила страшного більшовицького командира, і ніяк не віриться, що він, син його рідний, кров од крові і плоть от плоті, порвав з тихими батьківськими оселями, з тихим закутком вимираючого панства».

Як просто і сильно сказано! – Але мало того: назвавши «сировим матеріалом» центральне й найсильніше оповідання – «У

золотому закуті», Коваленко претенсійно заявляв: це — «просто фактичний допис або уривок зі статті про сучасний побут».

Ми не будемо доказувати, що це не так. Ми тільки запитаємо: яким же чином цей «фактичний матеріал», цей «допис» починає раптом «скидатися» Коваленкові «мало не на Лондонівських героїв»?

Щось одне: або це факти, або це фантастика. Справа тут в тому, що Коваленко не знає основних законів художнього письма: коли письменник щось чи когось типізує, то в «фактичний матеріал» завжди входять елементи «перебільшення». Хіба Плюшкини і Собакевичи існували коли-небудь в тому вигляді, в якому їх дав Гоголь?

Єдине зауваження, що має під собою підставу, це — про оповідання «Дурень». Але не можна-ж претенсійно зупинятись на... «штучних, а то просто й неграмотних фразах в оповіданнях Сенченка», і тут же подавати ці «фрази»: «забита, замучена горщиками жінка», «Хведір Григорович любив дивитись вперед, в корінь подій: що буде далі»... бо хто-ж повірить Коваленкові, що це є «недосконалість форми»?

...А втім, досить! Як видно із цієї ілюстрації, Коряк не тільки сам не хоче йти вперед, але й своїми вибриками затримує зріст молоді. Отже, остаточне резюме.

VI

«Соціологічний еквівалент» воістину є «щось інше», але його наша молода марксистська критика не хоче шукати. В. Коряк, блискуче почавши свою літературну діяльність, сьогодні зарпортувався в дотехах «діда Яшека». Більш вдумлива молодь, як от Коваленко, не хоче йти його стежкою. Але «Калинові мости» все-таки до певної міри затримують зріст і цієї молоді.

Отже, треба положити кінець такому становищу. Треба примусити Коряка, щоб він поважав сучасну літературу, критику і, нарешті, самого себе. Він зрадив жовтневі традиції і котиться без пересадки до, так би мовити, «червоної» бульварщини міщанських газеток.

J'ai fini!

ОДВЕРТИЙ ЛИСТ ДО ВОЛОДИМИРА КОРЯКА

*Відповідь на «Хвильовистський соціологічний еквівалент»
(журнал «Гарт» № 1)*

Шановний товаришу,

— допіру повернувся з цікавої подорожи й поспішаю, хоч і з великим запізненням, відповісти Вам. Свого листа я хотів-би почати такими-ж сміливими імпресіоністичними мазками, якими ви свого почали — ну, хоч-би оповіданням про життя закордонних людей (швайцарців, французів та німців), що серед них я жив увесь час розлуки моєї з дорогим мені Харковом, але — їй-богу! — боюсь: я-ж така ідеологічно невитримана людина, а психологічна Європа така провокаторка! «Старого воробья на мякине не проведьош», як говорить наше українське прислів'я... Правда?.. І потім скажу так: краще вже без імпресіонізму, а що до закордонних людей, то хай про них напишуть інші мандрівники по білому світу — ну, хоч-би відомий вам ваш сотрудовник І. Ю. Кулик, чи то «нова українська письменниця» С. Левітіна (див. жур. «Ж. й Р.» № 6, ст. 446).

Ваша стаття з епіграфом із мого памфлету («ну, й часок, їдри його наліво!») мені й подобалась і не подобалась. Подобалась у ній експресія, стиль, прийоми й т. д. (з цього боку вона — найталановитіший етюд з усіх ваших критичних етюдів), не подобався — зміст. Подобалось те, що Ви в ній називаєте себе «темною людиною», і не подобалось те, що Ви говорите не щиро. Особливо-ж мені не подобається ваша мандрівка в той закуток XVIII віку, де колись робили критику чистому розумові, бо я ніяк не можу прийняти апології «темних людей» і апології того царства, що його так недолюблював колись семінарист Добролюбов.

Ваші ліричні вражіння від «армистів» мене, звичайно, мало обходять, і тому в поле мого овиду Ви попадаєте саме в той трагічний момент, коли, повернувшись із виставки «з отакою головою», починаєте «шукати» та філософствувати.

— «Творчість не є певний спосіб пізнання дійсности», — пишете Ви. — «Часткові наслідки мистецької творчости використовуються, як джерело пізнання суспільної ідеології й матеріальної дійсности певної доби. Але завдання мистецтва зовсім інше; воно є знаряддям емоційного поширення від людини до людини й на широкі маси класової ідеології».

Ясно, нудно і не двозначно. Одверто і претензійно намагаєтесь Ви ревізувати плеханівську, цебто марксистську естетику і публічно рекомендуєте себе завзятим прихильником пилипенківщини. Більше того: як слухняний учень Сергія Володимировича, ви радите нам наслідувати великого просвітянського вчителя навіть у системі доказів. Припустім, що творчість (у даному разі мистецька, значить мистецтво) «не є певний (???) спосіб пізнання «дійсности». Відкіля-ж тоді взялися «часткові наслідки», що «використовуються як джерело пізнання» і т. д.? Значить, мистецтво є до певної міри і спосіб пізнання дійсности? Навіщо-ж тоді такий грізний «імператив»? Чи не для того, щоб тут-же від нього одмовитись? Нарешті, припустім, що вищезгаданого протиріччя нема у Вашій статті, і дамо вам слово для захисту свого визначення. «Але», — захищаєте Ви, — «завдання мистецтва» й т. д. Словом, «на городі бузина, а в Києві дядько». Почали з визначення, а з'їхали на завдання. Завдання, звичайно, витікає з визначення, але, на жаль, це речі зовсім не однакові. Коли Ваш ВУСПП, припустім, мусить поставити перед собою революційні завдання, то це зовсім не значить, що його природа не контрреволюційна. Ви розумієте?... І потім хіба-ж це визначення — «творчість не є певний (???) спосіб» і т. д.? Це-ж тільки заперечення Плеханова.

Яка-ж Ваша формула? Що-ж таке мистецтво? — знову питаю я, як у свій час запитував Пилипенка. Але Ви мовчите, і я Вам співчуваю: одверто, з доброї волі, свого визначення ви не дасте, бо не хочете фігурувати на сторінках нашої преси ідеологом «дідів шестидесятників».

— «Ідеологія, — говорите ви далі, — є щось ширше за пізнання».

Але Ви зовсім даремно так говорите, бо Вам усе одно не вдається замаскувати утилітаризм свого хохлацького «просвітительства» схоластикою страшенно наївних тверджень. По-перше: відкіля Ви взяли це напівмістичне «щось»? Хіба ідеології не дано визначення хоч-би тим-же Енгельсом? Хіба марксисты мислять

такими абстракціями? (От шкода, що Ви уважно не читали моїх «апологетів писаризму») І по-друге: хто це Вам порадив порівнювати пізнання з ідеологією? Що таке ідеологія? Ідеологія, – говорить відповідна хрестоматія для дітей середнього віку, – є ідеалізований відсвіт в ідеях соціальних відношень. Що ж таке цей відсвіт? Це – складний ідейний процес. Яким-же чином протікав цей процес? Він **протікає через пізнання дійсності**. Невже Ви й тепер будете порівнювати ідеологію з пізнанням? Чи, може, ваша славетна «діялектика» бере свій початок у церковному ІХ віці й називається ще схоластикою? Чи може Ви хочете показати свою «вченість»? Чи може Ви збираєтесь остаточно «угробити» всіх найбільших філософів нашої дійсності? Так питання ставити не можна... хоч-би тому, що серед парикмахерів і без вас багато безробітних.

Ви розумієте?.. О, ви мене, безперечно, розумієте, та от я Вас не завжди розумію: з одного боку, Ви рекомендуєте себе (і не без підстав) рядовим газетярем, а з другого – раз-у-раз робите екскурси в карколомні проблеми й висовуєте сміхотворні формули.

Чому я так захищаю плеханівське визначення мистецтва – мистецтво, як пізнання життя через образи, і не хочу визначити це-ж таки мистецтво як ідеологію? Не тому, звичайно, що я не добачаю в ньому ідеологічних елементів, а тому, що, по-перше (про це я вже писав), назвавши мистецтво ідеологією, я цим нічого не говорю, бо, крім мистецтва, є ще багато суспільних факторів, які можна назвати ідеологією; по-друге, тому, що як Ви, так і сотні інших «марксистів» давно вже зробили з класового світогляду комплекс убогих думок полінезійської касті, і, нарешті, тому, що я прекрасно познайомився з цим дрібнобуржуазним гачком: мовляв, не пізнавай життя, бо тільки через циркуляри спасешся.

– «Не заради пізнання існує мистецтво, – говорите Ви, – а заради властивості його перетворювати дійсність».

Не сперечаємось. Але навіщо ви ломитеся в одчинені двері? Хіба визначення мистецтва як «пізнання дійсності» заперечує ваше останнє твердження? Хіба не через пізнання Ви будете «перетворювати дійсність»? І – нарешті – хіба без пізнання ви здібні перетворити її?

Такі ваші головні філософські міркування. Решту (вроді балачок про «мистецький смак» чи то «красиве») ми не думаємо

освітлювати, бо не маємо часу й місця і до того гадаємо, що все це (другорядне) або виписка з Фріче, або просто те, що французи називають *babyl*.

Отже, дозвольте зрозумувати. Перше: філософствувати з «отакою головою», очевидно, не рекомендується, бо на філософії не тільки «рядові газетярі», але й справжні філософи ламали зуби. Друге: ваша «філософія» — не оригінальна, і генеалогія її починається там, де переживала свій медовий місяць пилипенківщина. Третє: як Ви, так і вся молодь, що йде за вами, — всі ви неминуче мусите опинитись у таборі контр-революції і там, придбавши самовар і канарку, згадувати свою гарячу молодість та її «помилки».

На моєму столі лежать зараз стоси різних книжок вуспужанського походження, саме того походження, що до нього й Ви належите. Яка-ж ідеологія всіх цих видань? Ідеологія всіх цих видань такби мовити, червоно-релігійна. Один із вуспівців (до речі — редактор «Гарту» й визнаний поет), перероблюючи (не перекладаючи) в № 8 «Плужанина» поему О. Блока «12» на «пролетарський лад» так визначає цю ідеологію:

— «У віночку з білих роз.

струнко з прапором червоним

Їх веде Ісус Христос».

Ви розумієте, до чого довело Вас і ваших однодумців небажання пізнавати життя так, як того вимагає справжній марксизм? Зробивши кастовий фетіш із «червоного» кольору, ви, самі того не помічаючи, попадаєте в лабеті автокефалії і саме визнанням Христа за свого «стрункого червоного» старшину. От на чію адресу наша компартія могла-б повторити за Лаокооном: «*Timeo Danaos et dona ferentes*». Воістину «темна наша батьківщина» й воістину темні в ній люди. І як з Вами сперечатися, коли Ви йдете під проводом таких ідеологів? Чи, може, ви втішаєте себе надією, що ще не всі ваші лідери загрузли в такому багні? О, не втішайте себе такою надією, бо скоро розчаруетесь.

Отже, один ваш ідеолог закликає молодняк до автокефалії. Один уже виправдав пророцтво нашого молодого, але — правда — високоталановитого критика («цей агітатор», — писав у № 3 «Валіте» тов. Сенченко і саме про «перекладача» Блока, — «завтра

зробить спробу повернути нас на лоно автокефальної церкви»). Що-ж у цей час робить другий?.. Ну, хоч-би тов. І. Ю. Кулик, саме той Кулик, який так претензійне й безапеляційно заявляв, що «ваплітjани стали рупором української дрібнобуржуазної стихії»?

— Чиїм-же рупором він є? Ортодоксального марксизму? Не вірте йому, бо, вульгарно кажучи, І. Ю. «наливають». Марксизм Кулика такий-же липовий, як і ваш, шановний товаришу, бо І. Ю. «стали рупором»... кого-б ви думали?.. Нестора Махна й махновщини. От що пише тов. Кулик у своїй найновішій книзі «В оточенні»:

«Гей, родюча Альберто,
й по тобі пройде Махно.
Хай крутиться, хай вертиться
Встанеш оновлена».

Хіба це не апологія махновщини, цеб-то «дрібнобуржуазної» стадії? Хіба не ясно сказано, що «родюча Альберта» тільки тоді «встане оновлена», коли народить не Леніна, а... свого Махна? Хіба це не контр-революційна агітація? Хіба цей вірш, попавши на українське село, не внесе сумніву в молоді селянські голови?..

Боже мій! Боже мій! До чого ви «докрутились», до чого ви «довертілись»? І така от «Альберта» має нахабство називатись марксизмом! Невже Вам не соромно?

— Ні, Вам поки-що не соромно, бо... я ще не ілюстрував вашої «Альберти». Отже дозвольте і її проілюструвати, тим паче, що й Ви вважаєте себе за лідера вуспівського «марксизму».

— «...Навіть у «Горні» є образи й слова з православного культу» — пишите Ви. — «Відгомінні слов'янофільського месіанізму і досі не брєнять, а прямо гудуть у сучасній російській поезії. **І ось це все приїхало сюди на гастролі** (підкреслення моє). Б. пан-отець Петров їздить по Україні і читає лекції про душу руського народу». Поети оспівують Пугача і Стеньку Разіна. Різбяр Коненков утворює монументальну епопею Разіновщини, а пролетарські збірники містять репродукції. Росія — сфінкс. Росія — месія грядущого дня. Чому сфінкс? Чому месія? Чому Росія? Питати не можна. Незручно. Небезпечно. Бо це ідея релігійна. І не ідея, а догмат. Умом не понять, аршином не ізмерить. Але як бути з

Україною? Чи вона є, чи її нема? Як то віддавна властиво було «самоотверженням малоросам». Чи не попруть у вас свого месіянїзму? Українського. На сусід гляючи. Ні, Ми не можемо. У нас не те ґрунту немає. Навпаки. У нас чистилище. Революція зі Сходу ферментується у нас для перетворення в західну революцію. Ми – конденсатор нової величної акції. **На Захід! Туди, де догорає старий світ** (підкреслення моє). Але ми без догматів. І наше слово, наша думка адогматичні. Навіть футуризм у нас розплився на щось зовсім невиразне, неокреслене, а разом щось творче. Україна є Україна – перша хвиля революції на заході Європи. Україна – чистилище. Тут революція ґартується до найбільшого й останнього ступеня. **На Захід!** (підкреслення моє). **Наше мистецтво пролетарське позбудеться російських інтелігентських впливів** (підкреслення моє).

В цьому фрагменті з вашої статті, що її надруковано було в київському журналі «Мистецтво», мене цікавить не пропаганда «адогматичної думки» й «чогось невиразного й неокресленого» (Ви завжди були зразковим малоросом), мене цікавить інший бік справи.

– Доки Ви будете ховати свої «московські задрипанки» й паплюжити мене за славетний віднині останній розділ в «апологетах писаризму»... і навіть тоді, коли я вже відмовився від нього? Ви гадаєте, що я не щиро відмовився, що мене примусили обставини, що я й сьогодні гну свою самостійницьку лінію? Припустім. Але чому-ж тоді ті-ж такі обставини не примушують Вас виступити в ролі гоголівської вдови? Чи не думаєте Ви проскочити «петушком»?

Ой, не проскочите! Ой, «Кокочка вдару»!

Від імені своїх одностудів і від імені свого я вимагаю, я нарешті «требую», щоб Ви негайно й публічно відмовились од своїх політичних помилок. Досить українського «адогматичного» месіянїзму! Досить закликати на «Захід – туди, де догорав старий світ»! Досить валити до одної купи б. пан-отця Петрова і товаришів пролетарських письменників із журналу «Горно». «Впливи руської культури й літератури загалом на Україну смішно заперечувати. В свій час іще Драгоманов про це писав як про факт дуже втішний, а потім Роза Люксембург підкреслювала світове значення руської

літератури. Панікерство перед руськими впливами є визнання своєї слабості*. І нічого вам кивати на ГПУ чи то на цензуру, мовляв «питати не можна», «незручно», «небезпечно». Все одно вам не вдасться посварити товаришів пролетарських письменників із Росії з товаришами пролетарськими письменниками з України. Теорія боротьби двох культур – є теорія буржуазна, і ми не підемо за вами «на Захід – туди, де догорає старий світ». Наша орієнтація на Москву! Чуєте?!

Але досить сигналізувати небезпеку. Досить ілюструвати. Дозвольте ще раз повернутись до вашої останньої статті.

Я дуже радий, що ви по ширості визнаєте мої закиди за цілком слушні.

Мені навіть подобається ваша, висловлюючись українською мовою, «нечистоплотність». Але хіба я помилився, назвавши Вас боягузом? Ви пишете, що не «сьогоднішня тільки моя діяльність, а й минула не подобається Хвильовому» й «оголошуєте факти». «Сам-же Хвильовий, говорите Ви, колись у «Шляхах Мистецтва» писав»:

...О, друже мій Коряче,
В «Шляхах Мистецтва» ти,
Як в серці моім неп».

«Вже й тоді» **рекомендуєте Ви себе вищим парторганам:** «Не визнавалося мене, як і ...непи». Розгортаю «Шляхи Мистецтва» й читаю:

«Куди звернувся я? Дощі, дощі і мряка,
і хмарний цей заспів самотно закує:
В «Шляхах Мистецтва» він (цеб-то «заспів» – М. Х.)
(О, любий мій Коряче!)
Як в серці моім неп».

Що Вас примусило пересмикувати і ставити себе перед читачами в таке ніякове становище? Ви, звичайно, скажете, що Вас приголомшив мій «Соціологічний еквівалент», і ви, остаточно розгубившись, навіть забули за читача. Ви будете запевняти, що «Шляхів Мистецтва» давно вже нема на ринкові, і значить маса, – скажете, ніяк не може познайомитись із цим віршем. А я от ду-

* Див. «Хвильовистський соц. екв.»

маю зовсім не так: мені все-таки здається, що Ви, маючи в собі дві душі — одну заячу, другу кошачу, — на цей раз віддали себе а розпорядження першої, заячої. Що між Вами й «непою» нема рїжниць, я й не думаю сумніватись. Але чому Ви для доказу моєї неприхильності до Вас у минулому не взяли хоч-би цей от **акрос-тих** із журналу «Арена» за 1922 рік:

Літературна загадка

Коли-ж його «візьмуть в роботу»,
О, скільки вереску і крику:
Реакція! Проти голоти!
Я вас в чека! Я вас у пику!
Коли-б його була ще й сила,
Він дійсно-б так «обтяпав діло».

Невже це поганій зразок? Чи, може, Ви подумали, що я вже вмер і мене, як і О. Блока, час уже перероблювати? Чи, може, Ви сумнівалися, що відповідні установи не знають, як Ви дивитесь на «непу»? Ах, ох, ух: та це-ж зразкове панікерство! Не вірите? Тоді дозвольте перейти до дальшого пункту моєї відповіді.

Ви дуже багато говорите про мою критику вашого визначення національної культури, Ви притягаєте і Леніна, і Ваган'яна, і Могилянського, і Куліша, і альманах «Гарту», і... і... Але «заплутати справу» Вам все-таки не пощастило. Визнавши свій огляд «Калиновий міст» за «невдалий», поінформувавши нас, що «гасло ленінського визначення культури» було взято Вами «вперше», ви зовсім даремно не продовжили в тому-ж дусі і не найшли в собі мужности погодитись зі мною до кінця.

— «Гасло національної культури є буржуазна брехня». Так написав, за вашою інформацією, Ленін. Але як-же Ви його перефразовуєте? «За капіталізму», перефразовуєте Ви, національна культура є культура буржуазна. А за диктатури пролетаріату? Національна культура пролетаріату є *ponsens*».

Я знову запитую: навіщо сказано «за капіталізму»? Невже для того, щоб ухилитись потім від основної відповіді і не поінформувати нас, як Ви визначаєте національну культуру за соціалізму? Чи може Ви гадаєте, що диктатура пролетаріату є наш конечний пункт, і балачки про якесь там «царство свободи» час уже при-

пинити? **Чи, може, Ви проти будівництва соціалізму в одній країні?** Ще раз і ще раз запитую: як Ви собі мислите національну культуру в умовах тих громадських відношень, що за них ми боремось от уже десять років? Я Вас питаю без усякої іронії, і Ви, будь ласка, задовольніть мене. Загалом, я хочу сказати, що цілком приймаючи вашу пропозицію і з охотою називаючи «за старим звичаєм пролетарську культуру культурою національною», я в той-же час не рекомендую Вам «заплутувати справу» (хоч-би й не поганою «діалектикою») і саме тоді, коли перед Вами стоять складні філософські проблеми. Мене, звичайно, нервує, що майже всі мої (такі всі!) опоненти страждають на відсутність живого полемічно-го запалу, але не можна-ж, друже, і «переборщувати»!

Я дуже задоволений, що і «закид» мій про каталожність огляду» Ви вважаєте за «влучний». Не розумію тільки, навіщо ви, поруч із цим визнанням, доводите його невлучність ...ні до села, ні до міста, притягуючи Белінського, Поліщука з його п'ятью пунктами та впливologією. Полемічний прийом? Прекрасно: Ви не зовсім погано шпигаєте мене Пільняком. Але навіщо з таким гнівом? У цьому місці Вам треба було-б краще приховати його і — повірте мені — Ви-б більше виграли. Звичайно, мистецтво полеміки річ дуже нелегка, але час уже оволодіти ним: не для себе ж я випускаю свої памфлети! Ну, якби я, припустім, викручувався в даному випадкові? Я б, напевно прикинувся «казанською сиротою» і звернувся-б до Вас приблизно з такими словами:

— Охо-хо-хо! Боже мій! Боже мій! Ну, як Вам не соромно глузувати з людини? Звичайно, мені хотілося-б бути оригінальним автором, але що-ж зробиш! (тут я розводжу руками), коли мене природа не наділила талантом! Чим винний незрячий, що йому не дано нормальних очей? Чим... і т. д. Ах, дорогий Коряче! Навіщо Ви тривожите мою велику рану? Хіба я не визнав себе публічно «українським Пільнячком»? (Тут я раптом залишаю «казанську сироту» й починаю іронізувати). Але досить! Досить шукати співчуття у вашому черстовому серці! Ви пишете, що «подібність моїх» мандаринів і мигдалю з «анемонами й лимонами» Пільняка вас «вважає рабським копіюванням»? Я вам дуже співчуваю, але, на жаль, нічого не можу зробити, бо «мандарини й мигдаль» появились вперше в січні 1923 року (саме в

«Шляхах Мистецтва» — в тому журналі, який ви редагували), а «анемони й лимони» Пільняка, **здається** (між іншим, це слово — «здається» — прекрасне слово, бо завжди може вигородити, і я його раджу частіше вживати), в кінці 1924 р. — будь ласка, перевірте («будь ласка, перевірте» теж непоганий вираз, бо рідко хто перевіряє). Ви пишете про подібність моєї характеристики жінки, як «кольця емоцій», (очевидно «кругу емоцій»?) до Пільняківської «як конфекта», і пишете, що і ця подібність Вас вражає рабським копіюванням»? І тут я вам співчуваю, але й тут нічого не можу зробити... бо «емоція тільки тоді буває подібна до «конфетки», коли за допомогою вашої діалектики... (автор почуває, що видихався, і тому поспішає кінчити й ставить багато таємних крапок).

От вам приклад справжньої полеміки. А як ви полемізуєте? Хіба, скажімо, далекозорий полеміст розшифрує псевдоніми свого ворога? (Де це написано, що я маю п'єсу «Комольці»?) Хіба він не знає, що така розшифровка в очах читача є кулачний аргумент і, як усякий кулачний аргумент, може бути тільки мінусом для памфлета?.. І потім не можна-ж раз-у-раз пересмикувати свого опонента.

Де це я в «Лілюлі» написав — «КП(б)У в п...у»? Розгортаю «Лілюлі» й читаю:

«Коли паровик вилітає в далекий степ, коли він пролетить зелений семафор, тоді він назад кричить так: в п...у!»

Чи подібне це до того, що Ви говорите? Знаєте, коли-б ви були не «темною людиною», коли-б я не знав вашого нещасного становища, що з нього Ви можете вигородитись через такі-от прийоми, я мусив-би кинути до ваших ніг свою замшеву рукавичку і скрикнути: «дайош дуель!» Але Вам я прощаю: по-перше — ви ще не добре вивчили мистецтво полеміки, по-друге... прислужуйтеся на здоров'я і виправляйте свої грішки, бо все одно комусь треба прислужуватись і виправляти свої грішки.

Тут я, якраз, підійшов до Бонавентури (найсильнішого місця у вашій статті), але художній такт уже попереджав мене (мовляв, бійся наскучити читачеві!), і я тимчасово поспішаю зманеврувати на запасну лінію.

ВСТАВНА НОВЕЛА

Ну, давайте ще поговоримо хоч-би про Б. Якубського, того самого Якубського, що професор і колишній неокласик; скажіть: хто його за языка тягне? Чому це йому так закортіло «лягнути» Хвильового, який «колись думав, що з політичною Європою нам зараз не по дорозі, а з культурною якраз по дорозі»? Він хоче висловити своє ставлення до відомого «розділу»? Прекрасно. Бажання цілком законне. Але, чому це він так пізенько прокинувся? (таке-ж запитання як і Вам у «Соц. екв.»). Тому, що раніш не було «Літературної газети»? Нарешті, чому це він обминає «московські задрипанки» – ті, що в «Мистецтві»? О, я розумію – він діалектик і знає, що ваші «думки» є щось «невиразне» й «адогматичне», а мої – щось виразне й безперечно догматичне. І потім *tempora mutantur...* і, значить, не треба плентатись у хвості життя.

Те-ж приблизно робить і другий з паноптикуму сьогоднішніх скороспечених пролетарських письменників – М. Доленго. Ну, послушайте, як він говорить! Який гонор! Яка самоупевненість! Не далі, як учора цей «марксист» – сам себе називав нікчемною, дрібною людиною (читайте його «великі дні дрібненькі люди»), не далі, як вчора, він ходив по Харкову й скептично (певніш комічно, бо його «скепсис» якось не личив до його романтичного обличчя) поглядав на пролетарських письменників, а сьогодні він уже щось цвірінчить про «фахову вузкість Л. Курбаса», про «неохатянство Вапліте» і т. д. Я на Доленга, звичайно, не гніваюсь (особисто про мене – спасибі йому – він багато гарного написав), але «неприємно впливає, що середня на український сучасний масштаб якості людина, що іменує себе – очевидножки не цілком серйозно – критиком», – сьогодні раптом робиться ідеологом пролетарського мистецтва.

Словом, паноптикум збагачується, тов. І. Ю. Кулик потирає руки, і «Гарт» починає громити вільнодумців «Рецидивами вчорашнього» (статтю написано, здається, тим же І. Ю. Куликом).

– «Вапліте», – ображаються «рецидиви вчорашнього», – «неприпустимо гостро нападають на ВУСПП і українську марксистську критику взагалі».

Не знаю, як думає «Вапліте», але я особисто гадаю, що ВУСПП взагалі слід було-б замовчувати: така це важлива одиниця.

Що ж до української марксистської критики, то все-таки для мене це – порожня фраза. Хто ці критики? Доленго? Махновець? Кулик? Чи то націоналіст Коряк? І хто це Вам порадив говорити від імені нашої компартії та величати себе «передовим загonom пролетарської літератури»? Чи, може, Вам видано відповідне посвідчення?

«Це свідчать, – говорите Ви, – офіційні партійні органи, як от «Комуніст», від яких нам досі не було догани».

Та невже? Так таки й не було? А чи не читали Ви рецензію в «Комуністі» на ваші журнали – «Гарт» та «Красное Слово»? Не читали? Шкода, бо там ясно сказано, що в одному з них (в «Гарті») ваші твори зовсім не відповідають вашим галасливим маніфестам, а в другому («Красное Слово»), на погляд партії, ви не тільки не здійснюєте своїх завдань, а, навіть, «більше того, протиричите постановленню журналу». От вам і «партійна опінія!» От вам і «шкідливі антикомуністичні тенденції в художній творчості» «Вапліте!» І як весело виглядає ваша «критика» ваплітовських оповідань, коли ви своїм ніяк не можете дати ради! «Пія», очевидно, треба шукати (радить «Комуніст») перш за все в «ущелинах своєї «республіки». І що це за марксистська критика: один, скажемо, вихваляє «Мати» Копиленка (читайте «К. і П.»!), а другий в тому-ж творі бачить тільки «шкідливі тенденції». Чи, може, так учить Коряківська «діалектика»? Так учить, очевидно, орнітологія – наука про куличків, бекасів та іншу болотяну і взагалі всяку пташину. (До речі, про орнітологію: я, як старий орнітолог, із великим здивуванням прочитав у «Рецидивах вчорашнього», що «орли вже не виправдовують набутої ними репутації». Як це розуміти? Невже й «орли» не хочуть визнавати вашого «марксизму?»).

Але все це, звичайно, зводиться до того, щоб Вапліте загубило «raison d'être» як окремої «літературної організації» і пішло під проводом «марксиста» І.Ю. Кулика. Одним словом, «дайош» федерацію – і нікотрих гвоздів! Дайош... і т. д... ну, словом, щось нове, коли нема інших шляхів знищити це гніздо вільнодумців! Невже-ж таки я... ну, та й він та й взагалі всі сливки вуспівського художества нічого не вдіємо з цими «раклами»... чи то пак «дон-Квізадами»? Хіба таки ми не здібні стати хоч-би в тих-же «Рецидивах вчорашнього» в знамениту прокурорську позу, і не здібні звернутися з грізними запитаннями до Вільної Академії?..

А втім, на ці запитання відповідь дасть, очевидно, сама Академія, і тому я знову повертаюсь до вашої статті, шановний тов. Коряче.

* * *

Отже, про Бонавентуру й французьку нову. По-перше: невже Ви не помічаєте, що я весь час намагаюсь говорити своєю рідною, українською мовою і весь час зриваюсь із неї, бо ви мене чомусь ніяк не розумієте? Невже ви, *monsieur le philosophe*, не бачите, що серед вас я «в родной стране, как иностранец»? І от прийшла мені думка: може й справді я живу в якийсь іншій країні... ну, скажемо, у Франції? І взяв, я значить, ці «вів ля патрі» й почав ними викомарювати. Сказав раз — пройшло, сказав другий — пройшло. Ну, думаю, мабуть, не помилився. Так, що даремно Ви «серчаєте», висловлюючись українською мовою, шановний товаришу.

По-друге, що до Бонавентури: я нічого не маю проти дотепів і навіть рекомендую їх. Але в даному разі одверто кажу — я незадоволений. І от чому: як усім відомо, в своєму «Соціологічному еквіваленті» я зробив Вам зауваження, що так, як Ви почали свою книгу «Організація Жовтневої літератури («адмети» «Геракли», «Тезеї», «тригони», «стимфальські птахи» etc), не наважився-б почати не тільки францисканський монах Бонавентура, а і сам Копач Карпенка Карого. Як-же Ви реагуєте на це моє зауваження? Ви одразу-ж перелякались і зробили паніку. Замість того, щоб спокійно парирувати вдар своїм оригінальним дотепом, Ви кричите на всю Україну: — ага, а твоя мати теж без ока була! Такою реплікою Ви остаточно «видаєте себе з головою», і читач може тільки співчувати Вам. Це вже для полеміста великий мінус. Значить, перш за все, треба «заховувати супокій» і міцно тримати в шорах свій можливо й цілком законний гнів... Ви не читали відповідного трактату Сенеки? Не читали? Шкода. Раджу прочитати, і взагалі я нічого не маю проти, коли Ви будете звертатись до мене за вказівками: в моїх памфлетах бувають теж зриви, і тому їх приймати, як геніяльні зразки, я все-таки не рекомендую.

А втім, все це, звичайно, дрібниці! Багато цікавіш інше — ну хоч-би знову таки Ваша дальша діялектика. Припустім, що в мені «сидить дві душі». Одна душа активного Чан-Кай Ші, а друга

пасивного езотерика. Але скажіть мені: чому Ви так довго возитеся зі мною (я навіть уже покинув читати ті брошури й статті, де паплюжать мене – так їх багато), – чого Ви так довго возитеся зі мною, коли я «скеровую загальну увагу в оцінці значіння літератури не на активний чинник, не на діло, не на боротьбу, а на споглядання» (очевидно, пасивне)? А ну бо покличте свою «діялектику» і з'ясуйте мені! Чи, може, Вам допоможе Юринець з його 31-м пунктом, що Ви їх так ретельно виписали?

Ага, Ви панькаетесь зі мною, так «як у свій час Маркс панькався з Фрейлігратом»?! Словом, Ви мене жалієте. Ви навіть гадаєте, що «не можна комуніста Хвильового в рівень з політичними емігрантами ставити» і що хвильовизм є не цілковита зрада, а тимчасовий манівець». Дякую. Дуже дякую, але попереджаю: Ви даремно втішаєте себе, бо «дубовий молодняк» пахтить уже не на «далеких гонах», а на дуже близьких і давно вже перестав бути жовторотим.

Ну, візьмемо хоч-би те ж «Красное Слово». Молодняк страшенно цікавиться таким питанням: для чого Ви його утворювали? «Чи мало Вам» іздательства «Пролетарий»? Чи не для того, як запитує Вас орган ЦК нашої компартії – «Комуніст», щоб «відводити свої сторінки творам письменників із РСФСР? Чи не для того, щоб – як запитує той-же «Комуніст» – обминати «справжню українську тематику, справжнє українське життя»? А це-ж Ваше найголовніше культурне досягнення – саме це «Красное солнышко»! Для нього власне й «ВУСПП» було утворено. Чи може Ви будете заперечувати мої твердження? О, Ви не будете заперечувати, а просто назвете мене націоналістом і будете кричати, що Хвильовий знову розпалює націоналістичні страсті. Отже, дозвольте Вам відповісти.

Чи я проти руського журналу на Україні? – Боже борони! Як я його уявляю собі? Я його уявляю так, як уявляє і Вільна Академія, як говорить – певніше «наливає» – передмова до «Красного Слова». Цей журнал мусить бути в руках тієї «русской части населения на Украине, которая глубоко чувствует свое органическое единство с этой страной и ее культурой. Пользуясь русским словом, как оружием, она, русская часть, должна творить литературу, растущую глубокими корнями в недра Украины, украинского пролетариата и его борьбы, литературу украинскую по фабуле, по

теме и, может-быть, по многим формальным чертам и особенностям, — глубоко своеобразную и оригинальную». — Чому-ж я так уявляю? А тому я так уявляю, що «позаяк», як говорять шири українці, руські письменники не мають свого руського ґрунту на Україні, «позаяк», як кажуть ті-ж таки шири українці, все талановите, що не хоче поривати з руським ґрунтом, тікає в Москву, — всяка спроба инакше організувати руський журнал на Україні, «обречена на гибель», бо цей журнал перетвориться неминуче в кабачок бездар і графоманів, або стане за ідеологічний центр російського великодержавного шовінізму. Ви мені не вірите? Тоді, будь ласка, підіть до органу ЦК нашої партії і розпитайте там.

А втім, дозвольте просто подати декілька фактів, цеб-то дозвольте зиркнути одним оком на Вашу симпатичну дитинку, на «Красное Слово». Візьмімо спершу статейний відділ. От вони (*les voici!*) ті, що «глибокими корнями врастають в недра України»: 1) Ептон Синклер — «Кому принадлежит художник», перевод Гатова (стаття, так-би мовити, на «отвлеченные» теми). 2) проф. Жинкин — «Творческая работа над художественным словом». Ви гадаєте, що тут фігурують Франко, Панас Мирний, Коцюбинський, Нечуй-Левицький і т. д.? Нічого подібного: тут «старые знакомцы»: Тургенев, Толстой, Гончаров і т. д.). 3) Анат. Машкин — «Русская книга перед судом рабочего читателя». (Сама назва говорить за себе, і крім «самобытных» Каліннікова, Романова, Гладкова, Горького і т. д., в статті можна ще зустріти не «самобитних» Лондона чи то Сінклера). 4) А. Белецкий — «Французская литература в текущем году. (І тут назва сама за себе говорить... тільки мені здається, що проф. Білецький випадково фігурує в цьому журналі, і прошу я пробачення в шановного Олександра Івановича: я тільки тому згадав це ім'я, що не хочу жодної статті пропускати). 5) В. Матвеев — «Поэт умирающей деревни — к тридцатилетию литературной деятельности В. Стефаника», (Нарешті дочекались «українського ґрунту»). Але Ви, очевидно, думаєте, що це широка розвідка про великого художника слова, що її вміщено на почесному місці? Нічого подібного — це газетна інформація приблизно на 180 рядків звичайним шрифтом, і почесне місце вона зайняла якраз біля хроніки). 6) И. Ю. Кулик — «Литература под руководством партии» — перевод с украинской рукописи. (Назва і прізвище самі за себе говорять). 7) В. Матвеев —

«Чело с печатью тяжелых дум». (Той-же Матвеев згадує Франка й на тих-же трохи більших 180 рядках). 8) А. Гатов, «Беседа з Пьером Ампом. (Амп, як відомо, французький письменник). 9) С. М. Утевський – «Новейшая англо-американская литература». (Коментарів не потребує). 10) А. Машкин – «Формализм і его пути». (На погляд Машкіна формалізм ніякого відношення не має до укрлітератури, тому він укрлітератури зовсім не згадує). 11) Л. Тоом – «От рабкопства к писательству». (Про трьох московських робкорів).

Такий статейний відділ 1-го й 2-3 номера. Що до бібліографії, то тут у двох книгах є дві рецензії і на українські видання: на «Літературну Газету» – на ту саму газету, де «під дорослого», як говорять ваплітiani, цвірінькає В. Коваленко і «подобострастно» заявляє, що «Красне Слово» є поважний вклад у пролетарську літературу України» (за це, між иншим, рецензія похлопала Коваленка по плечу й сказала, що «ти, Матюша, талант», і твоя газета «блестяще доказала свое существование»), і друга – на «Бур'ян» Головка (порівняно «Бур'ян» з бездарним «Цементом» і взагалі «автор забывает, что о селе «розповідає»).

З художнім відділом не краще. Беремо 2-3 номер (сильніший). Як про художній твір, можна говорити, мабуть, тільки про твір Я. Немченка, який під Бабеля написав оповідання «В стенах Иерихона». Решта – або недозрілі речі, або звичайна халтура. От Вам оповідання Рутера – «Волчий яр» – єдине оповідання, що вросло в український ґрунт. Тут вам і партизан Чуб із своїм «ненавидящим голосом», і «курево» й «тютюн», і «варта» – словом увесь опереточно-малоросейський аксесуар. Говорить Чуб, звичайно, чистою українською мовою (приклади: «думают застращать», «пушай», «бузят» і т. д.). Драма приблизно так розгортається: учитель Свистун (теж українське прізвище) зраджує революцію і продається німцям. Тоді комісар Рушковський за допомогою поміщиці Вікторії цю-ж таки революцію спасають.

Таке перше оповідання. Інші далеко від нього не тікають: або відома трафаретка про бідного єврея («Шимон сторож»), або пільняківствующий архів якогось дуже старого року («Лестница» – Бела-Берг). Для чого все це видається? Про це знаєте Ви, шановний Коряче. Бо-ж не тільки оповідання, але й добра половина статейного матеріалу не витримує жодної критики. Щоб

не бути голословним, беремо й коротенько зупиняємось ще на статті найбільшого вуспівського ідеолога – на статті Ан. Машкина – «Формализм и его пути». Стаття про «Бориса Михайловича» (цеб-то Ейхенбаума), який «три вечера подряд вел оживленную беседу». Крім переказу своїми й не своїми словами праць Ейхенбаума, крім «Бориса Михайловича», тут буквально нічого нема. Не можна-ж серйозно говорити про такі от кінцівки до переказу тієї чи іншої Ейхенбаумської статті «вся эта концепция исторического процесса художественной формы развертывается, конечно, вне всякой зависимости от социальных условий», – або про ті наївні й безпідставні твердження, що «Борис Михайлович» «глубоко ошибается».

Для чого-ж усе це видається? – знову запитую я. Про це знаєте Ви, шановний Коряче! Це мабуть, не «рецидив марксистської розбещености», але – пробачте за вираз – «сплошное, свинство». Ви, звичайно, не визнаєте істин і називаєте мене за стремління до них «раклом», але я, на жаль, нічого не можу зробити з правдою, коли вона збирається колоти комусь очі... Ну, скажемо, Ви берете олівця й пишете:

– «Хвильовий, який висміяв пропозицію Пилипенка письменникам вивчати рефлексологію, таки виявив свое нецтво».

Сказано непогано, але хіба це правда, що Хвильовий висміяв Пилипенка за його пропозицію вивчати рефлексологію? Чи не пересмикуєте Ви знову? Беру своїх: «Апологетів писаризму» й читаю:

– «Яка іронія фортуни: революціонер-марксист, сконстатувавши, що в сучасному письменстві загублено перспективи, пропонуєвилікувати цю хворобу... рефлексологією. Рефлексологія – річ непогана, але, на жаль, вона має таке відношення до революційних перспектив, яке тов. Пилипенко до нашої епохи».

Де-ж тут висміювання? Чи подібне це до того, що Ви говорите? За Вами виходить так, ніби я проти рефлексології, а за цитатою – що я за рефлексологію, і тільки думаю, що вона, рефлексологія, не звільнить вас від «красного солнышка». Отже і цей ваш полемічний прийом не витримує критики. (Між іншим: чи не працювали Ви і раніш у жовтій пресі? Щось дуже часто Ви пересмикуєте!).

А втім, час уже кінчати. Ще багато цікавих питань нашої «симпатичної» дійсності зачеплено Вами, але я, їй-богу, уже перевтомився. Ви це справедливо замічаєте – що до моєї перетоми: болять груди, болять ноги й все тіло, як побите. Ви також справедливо говорите, що мені треба лікуватись. Але все нещастя моє в тому, що ваші ліки мені не допоможуть. Oui, monsieur! Не допоможуть.

Словом, прощайте, шановний товаришу! Вітайте від мене всіх своїх друзів і всіх своїх гарних знайомих і передайте, будь ласка, що я їм не дам спокою і на тому світі. Мені за них і не «соромно» й не «боляче». Мій девіз – не щади ворога!

Ах, шановний товаришу! Ви, знаєте, про що я нині думаю? О, Ви не знаєте, про що я нині думаю! Ви знаєте, чому мені так ніжно-ніжно тисне серце, наче я знов переживаю свою першу молодість і своє перше неповторне кохання? Чому я зараз такий сентиментальний, що аж сльози радості виступають мені на очах? О, Ви не знаєте, і я Вам скажу:

– Як усе-таки гарно – чорт візьми! – жити навіть у вуспівській дійсності! От зараз ніч, третя година ночі. Десь тарахкотять обози з калом, а я дивлюсь у вікно і мені здається, що світ пахне якимись божественними пахощами. Мені здається нарешті, що це не світ, а якась райська музика, – та музика, що я її чую тільки (де-б Ви думали?) тільки й тільки на полюванні.

– Ах, ви, мої бекаси, кроншнепи, кулички та инша болотяна дичина! Як я люблю вас! І яка шкода, що ви не попадаєте в поле овиду мого колишнього друга – Володимира Коряка. Яка шкода, що мій колишній друг не чує тривожного крику паровика, що так тривожно кричить на вокзалі. Ах, боже мій, яка шкода, яка шкода!..

* * *

Колись, у 1925 році, Ви написали мені: «Хай живе дух неспокою!» З великою радістю прийняв я Ваші слова і зробив їх своїм девізом. З цим девізом я думаю пройти все своє життя, і ніяк не можу уявити себе без нього. Ніяк! Рішуче ніяк!.. І тому, очевидно, наші дороги вже ніколи, ніколи не зійдуться.

Прощайте! «Хай живе дух неспокою!» Прощайте!

не Ваш Микола

підвищений інтерес, що так яскраво виявився до театру **на протязі останнього року, коли переведено багато усних диспутів та дискусій у спеціальній пресі** з приводу найрізноманітніших питань, що так чи інакше визначають буття театру: театральної політики, радянської драматургії, театральної критики, «за актора громадянина», про самодіяльний театр, вивчення глядача, втягнення широких кол суспільства в справу будівництва нового радянського театру і т. д. **По всіх цих питаннях нагромаджено силу думок, часто суперечливих і розбіжних. Все це викликало потребу авторитетного вирішення питань про шлях і місце театру в системі культурного будівництва СРСР, внаслідок чого в травні міс. ц.р. при ЦК ВКП відбулася нарада в справах театрального будівництва, а в червні місяці аналогічну нараду відбув і ЦК КП(б)У.**

2

У нас на Україні через відомі причини господарчої розрухи спроби більш менш планового театрального будівництва, підпертого державними коштами, почалися лише **2 роки тому від сезону 1925-26 рр.** До того ж часу НКО обмежувався головню репертуарно-цензурними функціями та видавав деяким театрам незначну допомогу, при чому в розділі субсидій плановості було небагато. **Сезон 1925-26 рр. став переломовим з погляду активнішого втручання НКО через відділ Мистецтв в організацію театрального життя** — тоді було створено цілу сітку державних театрів в кількості 10 (в тому числі 1 оперовий та 1 єврейський). На позиціях центрального столичного театру стояв у той час **театр ім. Франка. Еклектичний, не дуже високої «свійської», так би мовити, культури, без власної режисури, цей театр з минулого театрального сезону мусив поступитися місцем перед своїм значно дужчим, оригінальним товаришем — київським театром «Березіль».** Театр, що в минулому на ділі виявив намагання, розбиваючи рямці вузько-театральної організації, вийти на ширшу мистецько-громадську роботу, театр, який вів роботу по вихованню режисури і створив систему акторської гри, що й репертуаром своїм намагався відповісти на вимоги часу, нарешті, театр, що виводить українську театральну культуру за межі провінційної обмеженості — **«Березіль» справедливо вважається за найкультурніший і найкращий театр на Україні. Робота «Березоля» — барометр вищих досяг-**

вень театральної культури на Україні, тому найбільше місця в цій статті буде відведено саме цьому театрові²).

Насамперед — коротка характеристика «Березоля» як мистецько-громадської організації.

«Березіль» — перший і до цього часу власне єдиний театр на Україні, що робив спроби з'ясувати ролі мистецтва в обстановці диктатури пролетаріату та визначити свої завдання в переходову добу соціальної революції. Цікаву з цього погляду еволюцію про-робив «Березіль». Засновуючись, він так визначив свої завдання:

«...Березіль є об'єднання осіб, що признають Жовтневу революцію фактом здійсненим і позитивним і бажають свою працю... направляти на переможення дореволюційних психологічних остатків і на покладення основ нової культури на підвалинах нових соціально-економічних відносин, які доцільно встановлюються диктатурою пролетаріату».

(з § 1-го першого статуту «Березоля» — 1922 р.) Нерішучий, поступливий тон цієї декларації («признають Жовтневу революцію фактом здійсненим і позитивним») переходить через три роки в зовсім уже певний настрій, що вилився в такий пункт нового статуту «Березоля»:

«Березіль — це громадська організація, просякнута класовою ідеологією пролетаріату, в своїй тактиці координується з компартією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва й споріднених з ним ділянок, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму й бореться за здійснення ідей соціальної революції, зокрема за комуністичну культуру».

З практики ми знаємо, що **за критерій революційності мистецької організації не можна брати її декларацій**. І ці уривки зі статутів ми наводимо лише як свідцтво зросту громадської свідомості «Березоля».

² Звичайно, було б цікаво накреслити повну й широку картину життя нового українського театру, схарактеризувати його художній рівень на сьогоднішній день, та, на жаль, автор статті не має безпосереднього знайомства з роботою всіх тих, хто писатиме про роботу «Березоля» й театру ім. Франка, на відстані власних спостережень, про роботу ж інших театрів говорити, ґрунтуючись на різних друкованих пізніше матеріалах, значило б у невеликій статті користуватися різними методами оцінки театрів і тим внести певну плутанину в цю статтю.

Проте глибина й різноманітність фахової роботи, зробленої «Березолем» протягом його «київського періоду», свідчать, що за громадсько-мистецькими деклараціями цієї організації в кожному разі йдуть дуже серйозні та здебільшого й небезрезультатні намагання давати відповідної вартости мистецьку продукцію.

Николи засвоєних прийомів свого вміння «Березіль» не застосовував механічно, не орудував ними лише як готовими ремісничими прийомами. На всіх ділянках роботи «Березоля» характерне було для нього те, що загальні принципи його роботи, а також і конкретні її форми — театральна майстерність, — були для нього живим процесом, що підлягає змінам і розвитку, тому бачимо в цьому театрі таку різноманітність форм і прийомів, що послідовно й поступово розвиваються. Таку властивість роботи «Березиль», зрісши в час революції, взяв од революції, і це рятувало його від трафарету, від штампу, якого б «авторитетного» походження цей штамп не був. Це кожному ясно, хто уважно слідкував за роботою керівника «Березоля» Курбаса, а також і за роботами режисерів — його учнів. На жаль, тут немає місця докладніше аналізувати роботи за весь період існування «Березоля» — це буде зроблено лише відносно постановок останнього сезону. **Такий живий, діалектичний підхід до своїх завдань дав гарні наслідки у всій роботі і зокрема в вихованні режисури, дає змогу говорити про певну систему й метод у цій трудній і новій справі.**

Вперто працює «Березиль» також і над вихованням актора, запроваджуючи свою систему акторської гри. Революція, висунувши перед театром вимогу слугувати пролетаріатові, поставила на голову всі уявлення про суть акторської творчості. **Революційні театральні формування, одкидаючи психологізм, «нутро» й неорганізованість своїх попередників, впали спочатку в другу крайність — вони хотіли механізувати актора, за ідеал акторської майстерности вони вважали точність і певність руху машини** (порівняйте: машина — лейт-мотив поезії тих років, конструктивізм у образотворців). Кульмінаційною точкою машинізму в «Березолі» стали постановки «Газ» і «Машиноборці». **У «Березолі», як і в інших лівих театрах, доба машинізму, або конструктивізму — доба безмежної тиранії режисера.** Довго тривати це не могло. Машинізм не відповідає завданням і змістові акторської гри — на кону

мусить жити певний тип чи характер людини, а машинізм цього не дав. Тому глядач ним (власне вигадливістю режисера) здивований, але не захоплений. Крім того, за той час виріс і актор і захотів зайняти належне йому в театрі перше місце — відси починається поширення й поглиблення розуміння завдань акторської творчості. «Березіль не вертається до емоційної безпосередності психологічного театру, він бореться з нею, як і перш, але головне він починає тепер бачити в тому, щоб актор умів охоплювати своєю уявою всю цілість, всю складність певного образу й триматися в його ритмі, ніби жити його зовнішнім і внутрішнім життям. Актор мусить бути спостережливий, він повинен уміти думати образами й розвинути здатність до «перетворення», щоб-то вміти знаходити стислі й яскраві художні знаки, що викликають у глядача уявлення про цілу річ чи явище. І найголовніше, треба, щоб актор, передаючи все це глядачеві засобами технічного вміння, міг панувати над своїми засобами, щоб-то, щоб він був майстром, — техником, а не «переживальним» апаратом, щоб він не розпускав свого «нутра». В останньому найголовніша різниця між живим сучасним театром і театром академічним, і тут революційному театрові в великій пригоді став пройдений ним етап машинізації.

«Перетворення» (не вдаючись у критику й пояснення цього терміну, беру його так, як він вживається в робочій практиці «Березоля»), про яке згадано вище — художньо-театральний прийом, що за його допомогою режисер і актор намагаються якомога глибше виявити певну реальність. Перетворенням зветься в системі «Березоля» той художній знак, той театральний «символ», що розкриває суть якогось явища, якоїсь реальності й допомагає бачити її життєвий зміст. В образотворчих мистецтвах і в літературі цей прийом широко використовується. Поет, приміром, зображаючи революцію в образі «Плугу», що — «трощить, ламає, з землі вириває», вживає перетворення. Яскраві приклади перетворень дають політичні карикатури в наших щоденних газетах. Перетворення як економний художній засіб вживається для розкривання й «розшифрування» найрізноманітніших явищ психологічних і соціального порядку. Життєво-психологічний, пасивний передреволюційний театр загубив був цей багатющий засіб впливу на глядача, новий театр його віднай-

шов і широко використовує, тим загострюючи в глядача інтерес до спектаклю, активізуючи його сприймання. Кожен, хто бачив, прим., у «Джیمی Гігінсі» початкову сцену — «концерт держав», або там же сцену «мобілізація в Америці» (третя дія), пам'ятає, як цей засіб просто й з великою силою переконання розкриває суть відносин капіталістичних держав між собою та їх прийоми запаморочування голів трудящим. **Принцип «перетворення» — початок науки про новий театр**, він застосовується в роботі окремого актора. Згадується приклад з акторської роботи: актор, вражений тяжкою вісткою, замість того, щоб грати «драму», робить одеревенілу постать і обличчя, неживими руками бере з столу книжку й, безтямно дивлячись перед себе, перегортає її, вражіння глядача — у людини нещастя.

На мистецтві взагалі, а на театрі зокрема різко відбилися ідеологія, принесена в життя перемогою пролетаріату. «Березіль» надавав і надає великого значіння шуканням театральної форми сучасності: твори з новим змістом вимагають відповідної форми — стара форма часто тягне в обійми старої, пасивної, а то й реакційної настроєності. Було б одначе помилкою вважати «Березіль» за формалістичний напрямок у театрі. «Газ» у «Березолі» в його шуканнях стилю сучасного театру був власне єдиною жертвою чистій формі. Після цього «Березіль» і формою і змістом своєї продукції починає рішуче йти назустріч вимогам життя. Всі подальші постановки «Березіля», як «Джیمی Гігінс», «Пошились у дурні», «Секретар профспілки», «За двома зайцями», «Напередодні (1905 рік)» і інші зроблено саме в порядку такого відгуку на потреби поточного життя та відображення в сатиричній установці від'ємних боків сучасного переходового побуту.

На протязі всього київського періоду «Березіль» був переважно театром мистецької агітації, театром революційного сьогодні. Такий театр, не вдаючись у широке і відносно об'єктивне (як у класиків) відображення життя, завжди хоче провести в свідомість глядача одну якусь думку, одну ідею; цього він досягає тим, що для кожної окремої постановки вибирає окрему й особливо гостру «зброю», цеб-то систему таких засобів, що в даному разі можуть найдужче вилинути на глядача, це може бути — організований за певним принципом рух, особливий спосіб подачі

тексту, якісь незвичайні прийоми компонування частин спектаклю, особливі комбінації елементів, що складають спектакль і т.д. Все це має на меті здебільшого провести, «вбити» в свідомість глядача одну якусь ідею.

3

Скеровуючи свої зусилля «на покладення основ нової культури», на боротьбу «за здійснення ідей соціальної революції», «Березіль», певна річ, не міг стати стабілізованим театром, театром старих випробованих шляхів. Кожна нова його робота в Києві намагалась розв'язати певне мистецьке й громадсько-мистецьке завдання. Як про це сказано вище, кожна постановка була в більшій чи меншій мірі випробуванням актуальності й придатності тої чи іншої сценічної форми. Отже, не дивно, що, так розуміючи свої завдання, **«Березіль» спромагався в Києві лише на зовсім малу кількість постановок щороку (три-чотири) й увесь час вів там студійну роботу.**

Ці свої студійні тенденції «Березиль», певна річ, мусив обличити, приїхавши до Харкова, де в нього не було такої численної групи прихильників, як у Києві. Та й, крім того, тут уже від нього категорично **вимагалось бути «центральним» театром**, — а це зобов'язувало не лише до високої якості продукції, але й до — кількості її. **Відповідно до таких вимог відбуваються певні зміни в методах і характері роботи цього театру. Уже першого сезону він намічав дати не менше 12 нових постановок, з яких реалізувати йому вдається лише 6 та зробити 4 відновлення — «Жакерію» «Шпану», «За двома зайцями» й «Гайдамаки» (що з них 2 для Харкова мали значення нових п'єс). Але й ця кількість продукції власне тільки наполовину заповнила вимоги харківського ринку.**

Збільшення продукції **як наслідок переводу «Березоля» на рейки виробничого (репертуарного) театру** відбилосся певним робом і на характері всієї роботи театру: **випробовування, аналітично-формальна робота й досліди припинилися, театр користує зі свого минулого досвіду, стабілізується, він переважно утилізує й розробляє свої колишні надбання;** сезон таким чином набирає не зовсім звичайного для «Березоля» характеру.

Для відкриття сезону в «Березолі» йшло **«Золоте черво»** Кромелінка. Уже самий вибір п'єси був не зовсім зрозумілий,

викликав певне здивування. Автор висміює тут безідейність і звірину грубість природи сучасного європейського буржуа. Але Кромелінк зовсім не зачіпає питання про колізії, що виникають у сучасній Європі поміж різними соціальними групами — насамперед пролетаріатом і буржуазією; зло висміявши буржуа, автор не здолав піднятися до критики основ капіталістичного суспільства, тому його п'єса не вказує ніякого-виходу з такого становища, коли жадливий буржуа хоче проглинати весь світ, отже п'єса — перейнята безнадійним песимізмом. До того ж у наших умовах, де глядач добре розуміє жахливі суперечності, брехливість і облудність буржуазного світу, як і окремих його членів, така п'єса — не актуальна, вузька своєю темою. Коли додати до цього, що **в п'єсі багато символіки, що п'єса — твір більше літературний, як театральний**, то буде зрозумілий той ризик, на який театр ішов, беручи до постановки та ще й на відкриття сезону саме цю п'єсу. І справді, хоча постановник (Курбас) зробив усе від нього залежне, щоб п'єса стала сценично придатною, проте зазначені властивості «Золотого черева», плюс недоробленість вистави з причини форсування відкриття сезону та покладення центральної й виключно тяжкої ролі П'єра Огюста на плечі молодого недосвідченого актора, зробили те, що «Золоте черево» успіху не мало й після перших вистав з репертуару було зняте.

І все ж, не зважаючи на все це, «Золоте черево» з боку формально-постановочного, з боку яскравості й певности режисерського рисунку було найінтереснішою виставою сезону.

Подавши п'єсу в плані гострої й сильної карикатури на нелюдську жадливість буржуа, режисер підвищив і соціальне значіння твору. З другого ж боку, пильна, точна й високо майстерна обробка найменших деталей, майстерне речове оформлення худ. Меллера — створили з «Золотого черева» барвистий, яскравий спектакль. Та найцікавіше **«Золоте черево» було саме акторським виконанням. Панування над своїми засобами, про яке говорилося вище, вміння актора цілком себе, як виконавчий апарат, відділити в своїй свідомості від того образу, який актор грає, щоб-то вміння вповні відчувати себе майстром — «розпорядчиком» по відношенню до матеріялу (текст ролі, голос і тіло актора), з якого ліпиться ролю — це високе вміння більшість акторів «Березоля» виявила тут повною мірою; особливо яскраві з цього погляду були**

в «Золотому череві» Крушельницький, Титаренко, Чистякова, Гірняк, Балабан і Масоха. Найбільше значіння «Золотого черева», на нашу думку, — саме в цьому майстерному переможенні акторами матеріалу п'єси.

Що ж до прийомів режисерського трактування п'єси, то деякі з них викликали навіть заперечення та побоювання того, що керовник «Березоля» вертається до засуджених розвитком революційного театру прийомів впливу на глядача. В «Золотому череві» позначився нахил режисера до містицизму й до таких «делікатних» психологічних нюансів, які можуть свідчити про певні естетсько-занепадні настрої майстра. Щоб не перевантажувати статті відповідними прикладами, дозволю собі послатися лише на відповідні рецензії — «Комуніст» 19.X.26 р. та «Нове Мистецтво» — 1926 р. № 24.

Другою і останньою постановкою Курбаса в минулому сезоні був — «Пролог», п'єса-хроніка. «Пролог» виріс із бажання театру епізодичну ювілейну постановку про 1905 рік — «Напередодні», зроблену попереднього сезону в Києві, обернути в великий спектакль. А це спричинилось до чималих хиб і п'єси й спектаклю. До «Напередодні», зробленого двома авторами (Поповський і Курбас), додав велику кількість сцен третій (Бондарчук), що хотів дати «психологічну епопею» 1905 року, розкрити ті суспільні суперечності в усій їхній многообразності, які привели до першої російської революції. Але з таких широких завдань вийшов у значній мірі протокольний твір, що поверхово-хронікально відбиває події. Очевидно, розірваність і різностильність картин «Прологу» обумовили й певну нецільність його режисерського оформлення — різноманітність театральних планів, у яких подано окремі картини, тут не сцементовано єдиним принципом постановки. Що ж до окремих ескізів — сцен, продемонстрованих у «Пролозі», то деякі з них є справжні шедеври сценічної майстерности — такі вони несподівано-глибокі, художньо-економічні й максимально-вражаючі, як наприклад, картини — мітинг у Гапона, розстріл 9-го січня, єврейський погром, убивство князя Сергія та інші.

В сезоні були показані дві постановки молодого березільського режисера Тягна — «Жакерію» за Меріме та «Король бавиться» Гюго.

«Жакерію» привезено з Києва, де вона йшла попереднього сезону. В чіткій і широкій перспективі виступають у п'єсі соціальні шари, що діяли на історичній арені Франції XIV ст. – феодала, духівництво, селяни й військові. Спектакль вражав силою трагедійного патосу, з якою було показано тяжку боротьбу селянства з своїми гнобителями в середні віки. Трагедію було «насичено внутрішньою динамізованою емоцією, вона цілий час рухалась у глибоких і важких ритмах розбурханої психіки». Режисерський задум послідовно був переведений у всьому, і спектакль ішов у сильному емоційно-ритмічному напруженні. Патетика революційного змісту трагедії міцно переплелася з яскравістю й точністю майстерности нового театру. З боку акторського виконання «Жакерія» також дуже вдалася – актори глибоко й тонко характеризували класову суть кожного персонажу, а також індивідуальні його особливості. Не обійшлося, звичайно, без певних дефектів і в цьому спектаклі, але вони, порівнюючи, такі незначні, що зникають перед тією майстерністю, з якою виявлено трагедійну монументальність цієї роботи. До «Жакерії» багато «редакторської» праці доложив т. Курбас і мабуть йому в великій мірі мусив театр завдячувати мистецьку суцільність і високу майстерність постановки.

Цілком самостійну свою роботу реж. Тягно показав у постановці «Король бавиться». Насамперед треба сказати, що екскурс «Березоля» в стару французьку театральну романтику був мало-зрозумілий і навряд чи й потрібний. Своїм змістом п'єса ні з якого боку не відповідає тим питанням і численним соціальним та побутовим проблемам, що хвилюють нашу сучасність. З формально-експериментального погляду постановка теж ні на що не здалася театрові. Поставивши завдання зламати цією постановкою «традиційні штампи подавання мелодрами» та боротьбу з шаблонами романтики на сучасній сцені, режисер слабо вправився з цим завданням і завів спектакль у гушавину естетської стилізації, далекої духові радянського театру, а це позбавило постановку й формально-робочого значіння. Отже, виявився тут Тягно не міцним ще режисером, ще не спроможним перетворити в сценічному матеріалі свій задум, режисером, що мав нахил до непотрібного естества.

Постановка єдиної за сезон оригінальної української п'єси — «Сави Чалого» за Тобілевичем — була доручена одному з старших і талановитіших учнів Курбаса — Ф. Лопатинському. Але Лопатинський, що не лише ставив п'єсу, а й перероблював її текст, в даному разі не вповні виправдав свою репутацію. Своєю переробкою Лопатинський намагався ідеологічно корегувати Тобілевича і засудити гайдамацького ватажка Саву Чалого в очах сучасного глядача. Проте це Лопатинському не вдалося. Сава-кар'єрист відступив у його трактуванні перед Савою, який глибоко страждає за свою «помилку» — навсправжки за зраду справи визвольної боротьби гайдамаків. На перший план режисер-перероблювач висунув особисту трагедію Сави, а не трагедію гайдамаччини. Що ж до перемонтажу п'єси, то загалом його зроблено теж невдало. Тут можна тільки помиритись з купюрами поробленими в п'єсі Тобілевича (скреслення I-ї дії) та вказати на зовсім вдале вихоплення з 4-ї дії лише одного епізоду. Власні ж вставки Лопатинського, як наприклад, 2-й епізод I-ї дії, — нецікаві. В постановці режисер також заплутався в еkleктиці прийомів лівого театру та в повторюванні задів символічно-психологічного театру (остання дія). Власної режисерської думки не видно було.

Постановкою «Шпани» дебютував у «Березолі» режисер Я. Бортник. Спектакль — «огляд-ексцентріяду в 9 показах» збудовано на утилізації т.зв. малих театральних форм — кабаре, рев'ю та циркової ексцентріяди. Ще недавно був час, коли доводилось обстоювати право на існування цих форм у революційному театрі, тому що їх уважали за продукт розкладу й творчої імпотенції буржуазії, або за виплід «вульгарного» смаку некультурного глядача (циркові форми). І можна тільки вітати «серйозний» театр «Березіль», що він не погребував цими формами, де відбився напружений ритм ділового життя європейського міста та високої техніки капіталістичної індустрії. Із «Шпани» вийшов спектакль яскравої акторської майстерности, й ефектне видовище — режисер зумів міцно скомпонувати спектакль, збудований на нових і таких хистких для драматичного театру елементах як малі форми. З боку драматургійного «Шпана» — річ нікчемна, отже, коли все ж таки стала вона привабним спектаклем, то це цілковито перемога акторів і режисури. «Шпаною» театр завоював собі

того глядача, який серйозний та ще й український театр волів обминати. **«Шпана» мала найбільший успіх за всі постановки «Березоля».** Проте, треба зазначити, що самий цей успіх спектаклю в широкого глядача, глядача з вулиці, який іде до театру тільки заради розваги й сміху, обумовився не лише веселістю й дотепним застосуванням малих форм, але ще й порожнечою, малозмістовністю самої п'єси, над якою не тяжіла «ідеологія» чи взагалі глибша думка.

Не будемо спинятися на давно вже відомій талановитій постановці **«Гайдамаків», яку «Березіль» традиційно відновлює щороку в Шевченкові дні.** Треба лиш сказати, що «Гайдамаки» як формально-досконала робота, як яскраво талановитий «документ» певної стадії розвитку українського театру, повинні, звичайно, бути в репертуарі наших театрів. Але вони непридатні для характеристики Шевченка, — виразника революційної думки свого часу. Такий Шевченко потребує іншого спектаклю.

Не спиняємось також і на прохідній виставі **«За двома зайцями»,** відомій Харкову ще з останнього сезону театру ім. Франка.

Щоб покінчити з репертуаром минулого сезону в «Березолі», розгляньмо постановки режисера Інкіжінова — **«Седі» й «Мікадо».**

«Березіль», як і раніше його попередник «Молодий Театр», завжди послідовно і вперто вів свою лінію оригінального творчого театру, що по своєму відбивав своє відчуття й розуміння життєвих явищ, що в собі самому, в своєму творчому апараті виношує весь творчий матеріал і шукає методів відображення його на кону. Тому **«Березіль» увесь час ревниво оберігав свою мистецьку незалежність і своє художнє обличчя від сторонніх впливів і втручання.** І запрошення на роботу в «Березіль» невідомого йому режисера іншої школи було, мабуть, вимушеною поступкою тим керівникам нашого театрального життя, які не довіряли молодим режисерським силам, вихованим у «Березолі».

Робота Інкіжінова в «Березолі» мала головно той позитивний бік, що всім і наочно показала, що ставка «Березоля» на власний режисерський молодняк була цілком правильна й обґрунтована: Інкіжінов, не вважаючи на свій більший, ніж у молодих режисерів «Березоля», стаж і досвід, нічим не виявив своєї більшої майстерности і вміння. Навпаки — постановку

«Седі» доводиться кваліфікувати, як відступ «Березоля» з позицій революційного театру. Трагедію американського місіонера, який за великий гріх уважав, що негри під тропіками не носять штанів, який мавши жінку, закохався в молоду проститутку і позбавив себе життя через це, **Інкіжінов показав у плані наївного психологізму міщанського театру** — з переживанням, з примітивними й заялзеними ефектами, як «соловейків спів», «дощ» то що. В роботі з акторами в «Седі» дуже мало помітно було режисерську руку: грали актори по різному, так неначе режисер намірився показати в одному спектаклі різні методи гри — від неорганізованого «нутрового» психологізму до відточеної майстерности березільського актора, що завжди тільки «грає», тільки «малює» чи «ліпить» образ, вільно орудуючи своїм технічним умінням. Припущено в постановці й ідеологічні ляпсуси: режисер хотів «дати бій церковній стихії», а навсправжки вийшло так (у 5-й картині), що як контраст лицемірному цивілізованому християнству, був показаний релігійний сказ первісного дикунського шаманства. В жодній з постановок «Березоля» не було таких формально-естетичних та ідеологічних провалів, як у «Седі». Недурно цей спектакль так привітали старі критики — естети. Все, що було приємного в цьому спектаклі, йшло безпосередньо від акторів (І дія) та від художника.

Другою роботою Інкіжінова була оперета «**Мікадо**», що йшла на закриття сезону. Оперета за останній час почала притягувати багато уваги наших суспільно-театральних кіл. Разом із питанням про прискорення темпу радянзації й революціонування театру, питання про очищення оперетової форми від аристократично-шантанного гною дуже цікавить провідників театального життя.

Радянське суспільство хоче гнучку й живу форму оперети використати для завдань свого культурного будівництва — багатство формально-видовищних засобів оперети дає багато можливостей для цього. Отже, робота над оперетою — насамперед робота суспільно-культурного значіння. Постановка «Мікадо» в «Березолі» ще не вповні відповідає тим вимогам, які ставляться до сучасної оперети: «Мікадо» — стара оперета з сентиментально-міщанським змістом, який театр дуже мало змінив і якому мало надав злободенности. Та й у музиці «Мікадо» немає найціннішо-

го елементу оперети – комізму. Що ж до режисерської роботи в «Мікадо», то вона трохи більше наблизилась до розв'язання завдань сполучених з перенесенням оперети на наш ґрунт; тут було кілька вдалих моментів (танець моряків у 2-й дії, пародіювання любовної лірики буржуазної оперети, сценка з ослом і ще дещо), якими режисер проривається в сучасність. Проте й матеріал «Мікадо» подано в плані легкого, правда, але теж не зовсім розробленого ще видовища. Актори ж і тут показали себе майстрами високої кваліфікації, гнучкими і винахідливими виконавцями.

Говорячи про «Березіль», про його заслуги в запровадженні певної системи акторської гри, в вихованні молодого режисури, не можна не згадати окремо про його художників – проф. Меллера і його учнів – В. Шкляєва та Майю Сіماشкевич. Меллер дозрілий художник європейської культури, проте він не спинився в своєму розвитку, кожна нова його робота вабить саме новиною підходу до завдання. Меллер не цурається обережного продуманого новаторства, він також видатний майстер костюму – в цій галузі Меллер прекрасно зарекомендував себе задовго ще до роботи в «Березолі». Сіماشкевич і особливо Шкляїв також устигли вже виявити свою гнучкість і витонченість смаку й багатство фантазії. Не можна не вказати також на зроблені з значною майстерністю і глибоким відчуттям театральности костюми Шкляйова до «Жакерії», «Шпани» й «Сави Чалого». Та найцінніша риса всіх цих майстрів з погляду театального в тому, що вони завжди вміють підкорити свою фантазію завданням театру. Досить вказати на прекрасні конструктивно-декоративні фрагменти Шкляєва в «Жакерії», на його ж оформлення «Шпани». Цю рису – не переступити певної межі, не заслоняти актора, бути в повній згоді з режисером, – художники «Березоля» вміють зберігати навіть там, де їх робота досягає виключної виразности, де вона перестає бути тільки «оформленням», де вона «живе» й «грає», як невід'ємна органічна частина спектаклю – це можна було бачити в «Мікадо», де Меллер з особливим смаком і вмінням розкрив свої ресурси театального майстра.

Характеризуючи роботу «Березоля» за попередні роки, вище ми казали, що він невпинно шукав тих шляхів і засобів, до яких мусить звертатися театр, щоб реалізувати соціальне замовлення

часу. Довгу путь пройшов і змістовну різноманітну роботу зробив за цей час «Березіль» – від шукання лінії, точного, правильного рисунку в грі актора, об'єму в групуванні мас і будові мізансцен взагалі, від плакатності перших робіт до поглибленого всебічного розкриття сценічного образу і до повнозвучного синтетичного спектаклю, від агітки до глибокої трагедії й до сатиричного виображення нового побуту – така схема зросту «Березоля». Хоча й не обійшлося при цьому без певних помилок і хитань – були тут ухили в експресіонізм, туманний символізм тощо, але в основі – була це здорова й бадьора творча робота.

Останній сезон, що про його постановки тут говорилося, був, як бачив читач, не стільки змістовно-різноманітний характером постановок, скільки строкатий і пістрявий, ідейно-хисткий, з мішаниною формально – естетичних установок. Та інакше, мабуть, воно не могло й бути. Вище (початок розділу 4-го) говорилося, які корінні зміни мусив «Березіль» запровадити в методи, характер і темп роботи з переїздом до Харкова. Тут, як центральний театр, мусив він зважати не тільки на мистецько-культурного й організованого глядача, а й рахуватися до певної міри з глядачем з вулиці, який може дати касу, але який не зносить і не приймає виразно задемонстрованого новаторства. Коли театральним ідеалом такого глядача є сентиментальна пошлість репертуару і напівхалтурна неохайність його виконання в Зеркалової або Віктора Петіпа, то зрозуміло, як тяжко довелося «Березолеві», щоб піймати цього глядача в свій «невід». А піймати цей сорт глядача важно не тільки з мотивів матеріяльних, а також і тому, що тут не тільки непівський елемент, тут є й радянська інтелігенція та молодь, можливо й робітництво. **Можна констатувати, що «Березолеві» кінець-кінцем удалося скріпити свої позиції в Харкові, як це особливо показав театральний диспут – пістрявість репертуару очевидно зіграла у цьому свою роль.** Будемо сподіватися, що наступного сезону «Березіль» знов вирівняє лінію роботи і, шукаючи нових шляхів і форм, використовуватиме свої здорові, перевірені на досвіді здобутки. «Товариство сприяння «Березолеві» багато може в цьому допомогти йому організацією суспільної думки й уваги круг театру. Якщо, звичайно, «Товариство» не лишиться організацією на папері, або не перетвориться в орган казенної опіки.

Дальша робота «Березоля» над вихованням молодії режисури, поширення її кадрів і особливо стимулювання творчості молодих драматургів постановкою їхніх п'єс та притяганням драматургів до роботи в театрі – повинні посісти чільне місце в ближчому майбутньому.

5

Є одна галузь у нашій театральній культурі, що опинилася в «зачарованому колі», з якого вона ніяк не може вийти – мовиться про т. зв. народній театр, або «театр романтичних форм». Залишився від цього театру великий репертуар, певна школа акторської гри, певна система засобів (і досить сильних) впливу на глядача і багато репрезентантів-акторів і взагалі діячів цього театру – словом, ціла ділянка культури. На цей театр є великий попит особливо в менш культурного глядача – з цим нема чого й нінащо ховатися. І одначе в старій своїй «редакції», в своїх колишніх формах, цей театр непридатний до використання в теперішніх умовах, тому, що в ньому є чимало елементів, ворожих завданням соціалістичного будівництва – він занадто наповнений застарілою національною романтикою, він ідеалізує старий селянський побут; з боку ж формально-естетичного цей театр, розгубивши традиції майстерности своїх великих зачинателів – Кропивницького, Заньковецької, Тобілевичів, – виродився в грубий сурогат театального видовища, отже й з цього боку він без сумніву має лише негативний вплив на свою аудиторію.

Всі спроби оновлення цього театру, які були зроблені до цього часу (головним чином у Харкові), були невдалі. Пояснюється це в найбільшій мірі тим, що справа очищення традиційного театру від намулу несмачних безграмотних «традицій», принесених сюди насадителями малоросійщини – занадто складна й тяжка, справа ця вимагає не абиякої майстерности й культурности від тих, хто за неї береться, а також і розуміння тих шляхів, якими можна повести до відродження народній театр. Отже, справа з народнім театром вимагає рішучих заходів і серйозної уваги авторитетних керівничих кіл (НКО досі «відмахувався» від народнього театру) та представників революційного мистецтва – інакше невдалі експерименти ще довго дискредитуватимуть саму ідею такого театру, театру цінного своїми, хоч примітивними, але

барвистими формами. Тут, здається нам, доведеться йти не стільки шляхом використання «інвентаря» старого побутового театру, скільки наполягати на утворенні форм популярної театральної-революційної синтетики.

6

«Український театр уже став чинником загально-культурного радянського будівництва, і це відповідає тому становищу, яке зараз посідає й українська культура в цілому. Так ми виходимо за межі національного провінціалізму, і наш театр став чинником першорядної культурної ваги і в підвищенні культурности мас, і в створенні театральної культури» – так недавно говорено було після театрального диспуту, що відбувся в березні-квітні.

За останні два-три роки помітно зросла питома вага українського театру і його культурне значення. Крім «Березоля», існують чільні театральні одиниці, як театр ім. Франка, Одеська держдрама, театр ім. Шевченка і театр ім. Заньковецької. Зорганізовано робітничий пересувний театр «Веселий пролетар», що дає репертуар для клубних драмгуртків. Зростає інтерес до цих колективів, що помітно скріпляють свої позиції. Одеський театр, приміром, з числом 64% одвідування на протязі минулого року, де тільки 43% глядачів – українці, решта ж – люди інших національностей. Отже, це підтверджує сказане вище про широку культурну роль українського театру, не тільки серед української трудящої людности.

Проте до цього часу революційний український театр дуже мало дбав про розвиток української драматургії – на пальцях можна перелічити всі ті оригінальні українські п'єси, що пройшли в українських театрах за час революції. Дуже часто наш театр живиться перекладами поганих речей з чужих мов. Такого ненормального явища треба збутися. Коли воно мало певне виправдання в час завойовування глядача-неукраїнця, то тепер, коли вже зламано лід недовір'я до українського театру в цього глядача, треба постановками п'єс українських авторів стимулювати розвиток нашої драматургії. Це мусить прискорити й оживити темп розвитку української соціалістичної культури.

І. Туркельгауб

НА ШЛЯХАХ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Театральний сезон в нашій столиці вже наближається до кінця. І хоча ще не час робити підсумки, хочеться зупинитися на деяких моментах, щоб надалі час від часу організовано й планово оглядати театральне життя.

Як завжди і скрізь, з маси всіляких підприємств, що претендують на художню вагу, доводиться одсіювати те, що справді цінне і на чім варт фіксувати увагу громадянства. **Цього разу, на нашу думку, можна й треба говорити переважно тільки про два більші театри республіки, що стоять у центрі всього нашого театрального життя. Ми маємо на увазі – драматичний театру «Березіль» і Державну Оперу.** Обома театрами відає Наркомос, утримує їх на своїй дотації і, значить, вони своєю діяльністю відбивають до певної міри театральну політику Наркомата. Ця політика знов же має якийсь напрямок і зв'язана з цілою системою нашої політичної освіти.

Коли йдеться про художню політику, треба мати на увазі, що **в союзних республіках виразні тези Ц.К.В.К.П.(б) зустрічаються з своєрідними умовами національної політики держави. І може це перехрещення загального з національним нігде не виявляється в таких складних формах і не відбивається так гостро на художнім житті, як на Україні.** Кожне завдання націоналізування мистецтва складне само по собі. В нас на Україні воно ще ускладнене тим, що треба задовольнити художні потреби кількох національних меншостей. Проти інших – наркомосових вертикалів на мистецтво поки ще витрачаються зовсім малі кошти. Ясно, що робота провідних органів полягає в відшуканні засобів і вже само це звужує можливості і керівників театральної політики і тих, чий кошторис залежить від державного бюджету. Навіть ідеальна організація господарської сторони справи, – а від цього ми в театрі ще дуже далеко, – не забезпечує художнє підприємство від

перебивок, а органи Наркомос'у від раптового ламання своїх планів. Тому до **критики нашої художньої політики треба ставитися дуже обережно, а до оцінки наших художніх досягнень і перспектив більш-менш відносно.** Для нормального розвою мистецтва взагалі **потрібне насамперед міцне економічне становище краю.** А нашим підприємствам, як видно, довго ще доведеться ждати твердої економічної бази.

Оглядаючись на театральне життя України останніх років, можна простежити дві паралельні течії: швидке зменшення художньої продукції в театрах, що дають вистави російською мовою, і так само швидке якісне й кількісне зростання роботи українського театру.

Було б наївно пояснити **занепад російської театральної культури на Україні** «нагінками» на ню, — звичайним стереотипним доводом туподумних міщан. Втім, що робиться з російським театром на Україні, є своя закономірність. Трохи подумавши, кожен знайде тут всі ознаки культурного катаклізма, очевидної історичної конечности. Для цього досить подумати за те, що Москва, ставши центром світової революції, обернулася одночасно і в центр передової російської культури. Натурально, що Москва почала притягати звідусіль все найталановитіше і найздатніше до життя, що існувало на полі художньої російської культури за її міською гряницею. Вся історія світового мистецтва показує нам таку саму **концентрацію найбільших художніх сил в столицях і суспільно політичних центрах.** Мистецтво органічно тягнеться до таких місць, бо є певний і обмежений асортимент соків, що живлять його. Втім, що Москва отак подібна до Атен, для мистецтвознавця нема й не може бути нічого несподіваного. Коли б жодна союзна республіка не мала своєї самостійної національно-культурної політики, то все одно Москва привабила б до себе всіх найліпших робітників мистецтва, які зв'язані з російською культурою і в ній діють. До певної міри через усі роки революції і інші центри РСФРР вабили до себе ці елементи. Випадково **1918-1920 року на Україні зібралось багато російських художніх сил. То були утікачі з Росії,** які сподівалися, що на Україні влада останеться в руках білогвардійців. Вони розійшлися по губернських містах України, найбільші групи їх скупчилися

в Харкові, Києві, Одосі, і це випадкове скупчення багато хто вважає за стабілізацію.

Якщо російський театр внаслідок революції закономірно відрізав для найбільших своїх центрів найліпші частини кваліфікованого художнього персоналу, — і то не від нас тільки, а й від Білорусі, — то український театр, що перед революцією терпів справжні нагінки, аж на Радянській Україні почав жити повним життям. Багаті творчі українські сили в театрі були й перше. Вони були або зовсім укриті, або, не по своїй волі розсіяні, розчинені по чужих художніх організаціях, дожидали кращого часу. Тільки з'явилася можливість, ці сили цілком нормально прорвалися вгору і об'явилися. І треба широко сказати, що кивати на штучне плекання української театральної культури і тільки ним з'ясовувати нинішнє піднесення українського театру так само нерозумно, як занепад на Україні російської сцени пояснити неіснуючими «нагінками» на ню. Ось, приміром, оперетки ніхто не сіяв і не жав. Навпаки, кілька років з нею завзято боролися, а нині ця парость театального мистецтва буяє з усіх щілин і кількістю театрів перебільшує усі інші. Значить, не в нагінках і не в протекціонізмі річ, а в об'єктивному стані речей. **Тільки діалектика розвитку всієї культури на Україні, в тім числі й художньої, могла привести до бурхливого піднесення українського театру і якісного занепаду російського.** В нас є десятки доказів на те, що в сприйманні театального глядача на Україні питання про мову виконання втратило колишню дражливість. Можна, скільки влізе, кричати про незнання й нерозуміння української мови, а факти нещадно переконують, що і глядач неукраїнець шукає в театрі перш за все мистецтва замість халтури, що мова виконання має вже тепер другорядну вагу (принаймні для більшості глядачів) і що жаданий йому художній мінімум глядач таки дістає в українському театрі. Хто в цім сумнівається, нехай ознайомиться з касовими рапортиками російської драми в Києві: там театр в атмосфері активного супротивлення українізації стоїть порожній, хоч його репертуар багато розмаїтший за репертуар української драми. Спитаємося, чому потрібний художній мінімум маємо в українському, а не в російському театрі? Дуже просто: **як усе найлучче з російського театру відплило до берегів російської культури, то в російському театрі на**

Україні, за невеликими виїмками, осталося тільки те, що не потрібне передовій радянській – Росії. Інакше кажучи, в нас затрималося те нездарне й безідейне, або безпорадне й неактивне, що не потрібне жодній культурі. Натомість навколо української сцени так само природньо, швидко скупчилися ідейні елементи, творчо обдаровані і наскрізь перейняті жаждою культурної роботи. **Російський театр залишив нам тут епігонів, а український збирає круг себе починателів.** Час, нарешті, все те зрозуміти. Ми, теоретики мистецтва, чудово знаємо, яким баластом, попри всі свої позитивні дані, часто лягають на культуру традиції, як гальмують вони художній поступ. Перевага українського театру (і велика) – та, що на нім не так сильно тяжать традиції минулого, що він вільніший від тягару задубілого консерватизму, що досі пригинає багато передових російських театрів. Відсутність традиції минулого (коли не вважати побутового театру, що нині стоїть відокремлено) дала змогу новому українському театрові іти часто своїм власним шляхом, прискорити темп свого розвитку.

Прихована, не вичерпана перед революцією творча потенція, патос починання і брак традиційного вантажа, от ті три моменти, що її умовах радянської дійсності, з її характерною рисою – максимальною допомогою національній творчості, – сприяли народженню і розвитку української театральної культури. І хто стежив за українським театром, той знає, добре знає, що **всі ліпші драматичні театри («Березіль», ім. Франка, ім. Шевченка і ін.) виникли самостійно, стихійно, без ніякої участі Наркомосу.** Ба й більше: Наркомосові звичайно дорікають, що стихія перескочила через його схеми й системи.

Тільки примхлива діалектика специфічного побуту революційної України могла примусити українську радянську художню суспільність ще два роки тому зажадати від Наркомпросу українізації опери. Інша річ, як у передових колах могла зродитися ідея – перенести в українську художню культуру найгірше відсталу і навіть, як кажуть, реакційну парость театрального мистецтва. І це має свої підстави. Нема що й казати: – не тільки в Європі, але й в РСФРР опера ще й досі є найконсервативніше з театральних видовищ. Європа тепер взагалі в порі музичного заходу. Опера занепадає там скрізь. Співці вимирають; їх місця не

заступають нові. З оперовими композиторами – діється те саме. Одні вимирають, інші художньо маліють. Оперові театри з'їдають астрономічні державні бюджети, – і в цілій Європі прорікають опері швидку амбу. Віщують їй цілковите зникнення. На Україні про те все, певна річ, знали і знають, а проте торішнього року створили в столиці український оперовий театр. Скажуть, українці з гонору хотіли за всяку ціну мати в себе все, навіть те, що вже гниє, аби тільки подибати на справжню державу? Сказати, звичайно, можна все, але треба бути послідовним. Чому не кажуть, що в – Радянській Спілці повинна зовсім зникнути музика? Підстава на такі розмови існує така сама, як і для опери. Відомо, що в Західній Європі і в Америці цілком зникає поважна музика. Там жевріє ще так звана «орнаментальна музика», ц. т. та, що має епатувати приголомшеного шаленим темпом життя буржуа. **За авторитетним свідченням відомого музикознавця й критика Л. Сабанєєва стан музики в Західній Європі – катастрофічний («Новый Мир» 1927, №1).** Музика там вироджується. Проте жодному дурневі не спаде на думку казати, що в Радянській Спілці музика іде до загибелі. В музиці, як і скрізь, ми бачимо в себе свіжі памолодки і сподіваємося нових. І опера була зукраїнізована зовсім не на те, щоб на якийсь час законсервувати віджиту форму.

Ні, її взяли для того, щоб увілляти в ню живі соки молодій класи, що допіру починає жити. І от минув тільки один сезон, а вже відбулася ще одна несподівана метаморфоза. Опера обновилася, ожила, живущий дух перетворив і її.

Нам можуть нагадати тут мистецтвознавчий трюїзм про те, що, мовляв, кожній епосі відповідають певні відміни й форми мистецтва. А тому, мовляв, опера, зроджена придворним театром, не може жити там, де зникло навіть коріння, що її живило. Знаємо й це і пам'ятаємо, як бачите. Але розуміємо й інше, що коли держатися цієї тези схоластично, то, кінець кінцем, доведеться зробити висновок, що в нас не може жити жодна форма мистецтва, котрі існують нині. Залишімо таку роботу талмудистам, а самі зважимо те, що справді вимирають не те що окремі форми, а й цілі парості (буває!) мистецтва. Проте, секрет у тім, що ми вміємо пристосовувати до своїх потреб те, що маємо.

Ховати за життя таке синтетичне мистецтво, як оперу, не варт, зарано ще. Попри всю умовність оперового театру з його діалогом на вокалі й музиці, – опера ще переживе не одне покоління, тим більше, що широкі народні маси ніколи не мали до неї доступу і аж за радянської влади дістали змогу пізнати цю найбагатшу парость театрального мистецтва.

Тому ідею створення української опери в основі треба визнати за правдиву. Можна скільки хотіти сперечатися про способи її створити, але то вже питання технічне, організаційного порядку, а не принципіальне. Життєздатність ідеї була доведена за першого ж таки сезону. Ось чому **цілком нормально ще торішнього року постало питання про українізацію опери в усіх найбільших центрах України – Харкові, Києві та Одесі, постало і негайно відповідним способом було зреалізоване.**

Отже, на початок сезону ми мали на Україні великі українські театри драми і оперно-балетні – в Києві – «Березіль» і оперу, в Харкові – держдраму ім. Франка і оперу, в Одесі – держдраму і оперу, в Нижнєдніпровську – драму (театр ім. Заньковецької), на Донбасі – драму (ім. Шевченка) і кілька другорядних драматичних театрів. «Березіль» перед початком нинішнього сезону переведено до Харкова, а на його місце послано франківців.

Ми не-будемо говорити про те, доцільно чи недоцільно було брати «Березіль» до Харкова і відсилати франківців до Києва. Як кожна медаль має два боки, і ця операція має свої позитивні й негативні риси. Нас у даному випадку не цікавить невідомий ще результат перевodu. Безперечно одне, що столиці треба було показати такий театр як «Березіль», а театрові корисно попрацювати в центрі громадсько-політичного життя Республіки.

За п'ять років свого існування «Березіль» пройшов величезний і, загалом, досить вільний художній шлях. Шлях цей ще жде на свого дослідника й історика і в кожному разі вартий докладної монографії. На жаль, ми в нашому побіжному огляді не маємо змоги говорити про це навіть у загальних рисах. Одне можемо сказати, що вихідна точка театру остається міцна. **Театр виразно перейнятий класовою ідеологією пролетаріяту, працює, згідно з своєю платформою, в царині радянського будівництва способами мистецтва і має певну тенденцію зміцнення ідей соціальної**

революції. Маючи мистецтво за конче потрібну суспільну функцію, «Березіль» вважає зміст і форму в мистецтві за рівноцінні елементи.

«Березіль» по суті своїй – театр експериментальний. Він намагався переважно підшукати відповідну до нашого часу форму. Театр перейшов послідовно ряд етапів, об'єднаних одним жаданням – розбити стару театральну традицію. **Не можна сказати, щоб «Березіль» зовсім увійшов впливу інших театрів, особливо передових російських,** що переводили аналогічні шукання. Та за наших часів цілковита культурна ізоляція взагалі – річ неможлива. Але ще більше несправедливо було б сказати, що в «Березоля» не було своїх власних шукань. Безперечно, що щось своє, ще й до того національно-революційне, дав сам театр. Переїзд «Березоля» до Харкова застає його в момент відпластування від нього того луччого, що набралося за минулий час роботи, і **потягу до якогось перелому.**

Харківський сезон «Березіль» розпочав п'єсою Кромелінка «Золоте черево». Театр побачив у п'єсі значний соціальний кістяк і він ухопився за неї. Проте, нам здається, що тут сталася прикра помилка. «Золоте черево» – звичайнісінький європейський фарс з легким глузуванням з захланности не зовсім великого буржуа. Тема людської зажерливости – досить стара, і витягати її знов на світ була б рація тоді, коли б оброблення давало дійсну соціальну насиченість. Але як цього нема, а сама п'єса дуже довга і дуже нудна, не має абсолютно ніяких стійностей, то ждати, що вона когось задовольнить, було ризиковано. На лихо, спектакль показали, як визнає сам Л. Курбас, що ставив його, наполовину недобробленим. Не диво, що п'єса не мала достатнього успіху, і її довелося після кількох вистав зняти з репертуару. Тим часом і вона ще раз потвердила, що в «Березолі» Україна має великий і культурний театр з колосальними можливостями. «Золоте черево» не зовсім задовольняло акторським виконанням, але режисерський розмах – солідний.

Дивлячись на такий спектакль, кожен, хто розуміється на театральнім будівництві, повинен був признатися, що **«Березіль» – театр європейського масштабу і що його сміло можна ставити в ряд з найлуччими театрами РСФРР.**

І «Жакерія» і «Шпана» — продукти торішньої роботи «Березоля» у Києві. Умовно-романтичний стиль «Жакерії» демонстрував великий художній смак і гостру режисерську вигадку молодого режисера Тягна, а огляд-скетч «Шпана» — п'єси зовсім нікчемної, показали глядачеві, що «Березіль» має міцний акторський склад і ще одного молодого вигадливого і талановитого режисера — Бортника. Те саме щодо акторів потвердив спектакль «За двома зайцями», поставлений талановитим режисером Васильком, що вже покинув «Березіль».

Постановка «Седі» виявила ще одного яскравого режисера — Інкіжінова. Це справді соковитий спектакль. Він прикметний тим, що в нім «Березіль» зважився підійти щільно до реалізму. Спроба вийшла надзвичайно щаслива, і наводить на думку, чи не сюди, до здорового реалізму, слід театрові круто повернути взагалі.

Новина «Березоля» — «Пролог» — примушує говорити про весь театр з великою пошаною. **І п'єса слабка, і робота коло спектаклю знов таки недороблена, але який яскравий постановщик Л. Курбас і цілий театр в цьому спектаклі! Ми маємо в Курбасі першорядного майстра сцени — дотепного, глибокого, з справжнім художнім смаком і гострим відчуттям театральності.**

Курбас — знамено для «Березоля». Але коло нього прекрасний штаб молодих і талановитих режисерів — гордощі театральної України. На жаль, і сам Курбас і весь театр блукає поміж трьома соснами безрепертуарності. Часом просто не зрозуміти репертуарної лінії цього театру. З одного боку, «Березіль» ніби ревно охороняє свою самотність, а з другого, — він, як і інші театри, уперто йде по лінії найменшого опору. Можна без кінця кричати про те, що в нас репертуарний голод, що нема чого ставити, але мусимо констатувати і той чудний факт, що той же «Березіль» **уперто обминає ту драматургію, яку вже маємо.** Нехай що кажуть, а українська драматургія має вже таких письменників як **Куліш, Мамонтів, Дніпровський і Кочерга.** До них можна додати Красовського, нині вже Панченка. **А в «Березоля», такого гордого в своїй самотності, не завважно навіть бажання підійти ближче до українського драматурга.** Коли навіть розглядати п'єсу тільки як сценарій для режисерського оброблення, то вже краще брати для

постановки таку, яка має літературну вартість. Я скажу, що «Березіль» сміливо міг би використати для свого репертуару чимало п'єс сучасних українських драматургів. І він не тільки заповнив би прогалину в репертуарі, але й безумовно допоміг би тим появі нових п'єс. А так, **дивлячись на «Березіль», ставлять, але вже всяку макулатуру, й інші українські театри**, і український драматург фактично не має для своїх творів театральної сцени. Чого ж так ставиться «Березіль» до сучасних українських драматургів?

Все таки і в «Золотому череві» і в «Седі» помітно, що театр примушений зважати й на автора. Я переконаний, що це не випадково. Ми видимо йдемо до того, що театр взагалі, незалежно від того, яких естетичних норм і форм він додержується, поверне раніше чи пізніше своє місце головним його елементам — акторові й авторові. Режисерській диктатурі в театрові має прийти край. Завдання режисера — бути допоміжним, хоч і важливим діячем. Його річ — організувати весь спектакль в цілості, але організувати не на шкоду тому, хто грає і кого грають. **І в «Шпані» і в «Седі» і навіть у «Пролозі» актор має вже місце і становище, які йому належать.** Я підкреслюю навіть, бо з Курбаса, як і з Мейерхольда, більше ніж у якого небудь іншого режисера маємо диктатора, що боїться обмеження своєї влади й ролі. Як судити з останніх постановок театру РСФРР, автор там теж починав відновляти порушену рівновагу. По всьому видно, що дуже хутко прийде до того й «Березіль». Це — річ неминуча, бо в противному разі глядач зовсім відцурається театру. Сама форма без змісту сучасного глядача драматичного театру ніколи й ні за що не задовольнить. Тому то й вважаємо, що керівники «Березоля» мусять добре про це подумати і пригадати собі, що вони тільки частина цілої нашої культури, а не острів на безкрайому океані. Культура потребує міцної драматургії, а ігноруючи те, що вже є, ми тим затримуємо появу нового. **«Березіль» як найміцніший і найкультурніший театр, повинен за всяку ціну стимулювати появу своєї власної національно-революційної драматургії. Це його повинність перед всеукраїнською культурою, перед її майбутнім.** Приклад «Березоля» добре вплине на інші українські театри.

Той самий гріх, але дещо іншого відтінку, має й українська опера. Правда, тут справа стоїть багато складніше.

В нинішньому сезоні, як уже зазначено, створено три оперних театри (Харків, Київ, Одеса), де всі спектаклі дають українською мовою. Коли питання про організацію оперного об'єднання було розв'язане, треба було розв'язати і те, яким «шляхом вести справу. Ясно, що нікому не спадало на думку розпочинати цілий гармидер, щоб перекладати старе оперне лахміття на українську мову. Гасло українізації опери від першого початку усі розуміли так, що треба творити українську оперу, цебто оперу з оригінальною українською музикою і сюжетом, що цілком відповідала б вимогам нашого часу. Малося на увазі, певна річ, що перш за все буде використаний той матеріал, який уже є в оперній літературі. Тим часом, хоч оперний сезон у всіх трьох містах уже закінчується, жодна українська опера не бачила ще світу в театрах оперного об'єднання. Перед відкриттям сезону ставлення опер вимагав і сам Наркомос, що відає оперним об'єднанням, і пленум всеукраїнського музичного товариства ім. Леонтовича. Цей самий пленум жадав асигнування потрібних сум для спеціального замовлення композиторам нових українських опер. Таке жадання було безперечно раціональне. Азербайджан і Грузія, які вчасно зробили таке замовлення, мають у себе оперні театри, що держаться більше як наполовину національним репертуаром. Для України замовлення можна було здійснити тим легше, що й сама Україна має вже солідних композиторів, та й в РСФРР є чимало видатних композиторів, тісно зв'язаних з Україною. Між іншим, композитори Грузії постачали оперну музику для Азербайджану і Грузії. Однак замовлення на українську оперу поки що нема, і в цім, незалежно від усіх досягнень або дефектів в роботі оперного об'єднання, дуже прикра помилка. Опера ще більше як драма потребує стимулювання. Треба збудити до великої роботи сили наших композиторів. І хто знає, може сьогочасна бідність оперної літератури в Європі ще раз потвердить нашу тезу, що в мистецтві ренесанс приходить від свіжих класів і від націй, що під їх захистом відроджуються. Українські робітничі і селянські маси мають дуже багато живих соків, і надія на оживлення музики й вокального мистецтва далеко не ілюзорна, бо український нарід належить до найбільш музичних і співучих народів світу. На великий жаль, українізатори нашої опери про це забу-

вають. Правда, вони мають одне маленьке виправдання. За планом оперного об'єднання процес цілковитої українізації оперних театрів мав бути здійснений протягом трьох років. На перший рік своєї роботи оперне об'єднання дивиться як на спробу, яка повинна допомогти до початку другого року зважити ситуацію і дати змогу діяти далі з більшою певністю. Я мушу зауважити з цього приводу, що спроба, і то чудова, була вже торішнього року, коли українізовано оперу в Харкові. Вже тоді було ясно, що належно поставлена українська опера, з допомогою держави, має всі шанси на безболісне існування. А нинішній сезон ще ясніше показав, що страх за мову оперного лібретто з самого початку був цілком безпідставний. Як я вже вище відзначав, глядач охоче дивиться і слухає п'єси українською мовою, жадаючи від театру одного, щоб у нім було цікаво. Кілька видатних вокалістів, в тім числі і славний тенор Собінов, що виступав в Харкові в опері Вагнера «Лоенгрін», заявили, що українська мова надзвичайно вдячлива для вокального мистецтва. Вона надається до музики легше, ніж яка інша. І співці – художники співають нею з неменшою охотою, ніж вони свого часу співали по італійському.

Одним словом, як не підійти до питання, очевидно, що стимулювати оперу треба з більшою енергією. Багато шкодило і шкодить те, що в оперному об'єднанні дуже нещасливо уложилися організаційна частина. Тут безліч помилок, дуже прикрих, що цілком розхитали в нинішньому сезоні всю справу. Звідси і втрата загальнокультурної перспективи, звідси і дуже малі досягнення формального характеру.

Українізована харківська опера минулого сезону дала кілька справді блискучих постановок опери («Севільський цирюльник», «Намісто мадони», «Долина») і балета («Лебедине озеро», «Корсар»). Ці постановки з кожного погляду були такі цікаві й грандіозні в своїх намісленнях, що про них з похвалою говорили далеко за межами нашої республіки. Найяскравіше виявилися наміслення української опери в балеті. Тут підняли класичний балет на такий п'єдестал, так його освітили, що про подібний тріумф могли мріяти тільки в роки найбільшого розцвіту класичного танцю. Через те постановки нинішнього року, – самі по собі, в порівнянні напр, з російськими оперними

театрами, значні, — поблякли. Адміністрація не спромоглася забезпечити для столиці кваліфікований кадр співців, а на самій лише обстанові спектаклів виїхати не вдалося. А з балетом зовсім вийшло погано, і він не міг задовольнити глядача ні сценічним оформленням, ні хореографією. А як нічого не було зроблено для вистави оригінальних українських опер, як не поставлено жодного українського балету, то вражіння від першого циклу оперно-балетних спектаклів осталося прикро-неприємне.

В полі зору театрального оглядача є кілька інших театрів столиці. Але вони, мало що додаючи до загально-театральної культури, зовсім не роблять художньої погоди. Не на них можна було б базувати наше культурне відродження.

Висновки?

Нехай зимовий сезон не спромігся дати того, чого від нього сподівалися. Вагу має те, що ми все таки не стоїмо на місці. Вагу має, що бодай через тяжкі й утратні помилки ми все таки йдемо до поглиблення творчості в театрі, до зміцнення наших власних театрально-підприємств, зростаємо вглиб і вишир.

Тепер треба, щоб мистецтвом ще дужче зацікавилися радянські громадсько-художні кола. Мистецтво не терпить ізоляції. Воно мстить за неухвагу і байдужність. Театр найбільше потребує уваги. Дуже це складний художній організм, дуже багато в нім шрубок, які треба доглядати.

Радянська художня суспільність має право і може показати театрам їх культурну перспективу. Треба раз назавжди засвоїти, що в умовах національно-революційного відродження театр не є тільки замкнене в собі художнє підприємство. Він цінний як одна з найважливіших ланок в ланцюгу культурного ренесансу, а тому, крім режисера й актора, потрібна перспектива і для драматурга й композитора. Культурі всі потрібні однаково. А можливостей для всіх сила силенна.

Справжнє культурне будівництво на Україні шойно починається.

ДОДАТОК (з листування)

КОРСУН В.П. Черкаси, 18005, Благовісна 455/1, кв. 7

Шановний пане Лесю!

З великим задоволенням прочитав перші дев'ять томів Ваших нотаток. Чудова річ! Вам дуже поталанило, що ви навчались у такого Педагога з великої літери як Крушельницький, а йому поталанило, що його учнем були Ви, завдяки чому його педагогічний і мистецький досвід став надбанням нащадків.

На жаль, 10-й і подальші томи в бібліотеці відсутні, можливо, вони ще не видані. З нетерпінням чекаємо їх виходу.

У сьомому томі приведені перші чотири строфи вірша Б. Мамайсура «Голубі фіалки». Я не знаю, чи відомі Вам останні п'ять, тому надсилаю копію Борисового оригінала.

З повагою,
27.01.2011 р.

Володимир Корсун

- 1) Голубі фіалки,
Очі голубі...
Скільки ще сказати
Хочеться тобі!
- 2) Голубі фіалки
Знову відцвілись...
Ще вони цвітимуть
І для нас колись!
- 3) Битиме ще й з нами
Щастя через край,
Тільки тих фіалок
Ти не забувай!
- 4) Хай вони зоріють
В радості й журбі —
Голубі фіалки,
Очі голубі...
- 5) Жевріє світанок —
Розставання час
Голубі фіалки
Відцвілись для нас.

- 6) Та зима не вічна –
Води потечуть,
Голубі фіалки
Знову розцвітуть!
- 7) Їх тоді на груди
Приколю тобі,
Поцілую в губи
Й очі голубі.
- 8) Будем слухать разом
Перестук сердець,
Хай для нас шебече
Весняний співець.
- 9) І тоді секретно
Я скажу тобі,
Що люблю фіалки
Й очі голубі...

Грудень 1958 р.

* * *

Осінь, осінь!..
Осінь – час розлуки...
Ну, а ми – зустрілись восени...
Як забудь твої гарячі руки,
Як за серце узялись вони?..

Розпалили юною жагою –
Не вгасить її оцим дощам.
Я хотів би завжди бути з тобою,
І тоді – весни не треба нам.

Лютий 1958 р.

Дорогий друже Володимире!

Величезне спасибі за Мамайсурові «Голубі фіалки...» Цього варіанту я не мав. Якщо маєте ще щось такого у своїх архівах – присилайте. Стосовно томів – після 9-го вже вийшли 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17-й. Спробую щось зробити для бібліотеки, хоч це й не просто. Зв'яжіть мене з директором бібліотеки.

Лесь Танюк

Михайло Добрянський

СПОМИНИ СВІТЛАНИ АЛЛИЛУЄВОЇ

Утеча дочки Сталіна була подією першого рангу, незалежно від того, яку сенсацію зробила з цього преса, завжди жадібна до приголомшливих подій, щоб мати ефектні заголовки на першій сторінці. Але на громадян Радянського Союзу вістка про цю втечу подіяла справді як шок. Хоч усі казенні засоби інформації мовчали, люди знали, що дочка Сталіна вже «по тому боці». Ще раз було продемонстровано, що мільйони народних грошей, які йдуть на заглушення закордонних радіопрограм, викидається в болото.

Для керівників партії втеча Світлани Аллилуєвої – це була особлива прикریсть: такий скандал у ювілейному році! І так уже ювілей «Жовтневої революції» притьмарений затяжним конфліктом з Мао Цзе-Дуном, а тут ще новий клопіт. Коли ж стало відомо, що Аллилуєва (дочка Сталіна воліла мати ім'я матері, замість батька, що дозволяє радянський закон) видає свої спомини, керівники КПРС постановили протидіяти. Видавці її споминів запланували вихід книжки на початок листопада, гадаючи, що безпосередньо перед 50-ми роковинами «великого Жовтня» вона зробить найбільше враження. А щоб такому планові ніхто не закинув, що – мовляв – американці знов розпалюють холодну війну, пояснили: перекладачі швидше не будуть готові з англійським виданням.

Саме цей план – пристосування появи книжки до ювілейних роковин – вирішили в Москві зірвати. З Москви за посередництвом деяких закордонних кореспондентів підкинули західним видавництвам «оригінальну» версію споминів Аллилуєвої. Там, не без підстави, розраховували на те, що знайдуться видавці, які негайно викинуть книжку на ринок і вона прошумить далеко перед ювілеєм. Таким чином пропагандивна бомба буде розряджена. На це пішли – в Німеччині масовий ілюстрований тижневик «Штерн», у Лондоні «Флегон Пресе». Особливою принадою був той факт, що Радянський Союз не належить до міжнародної конвенції охорони авторських прав, і тому твір з Москви можна видавати без жодних зобов'язань супроти автора. Але в Німеччині і в Англії були видавці, які вже домовилися з авторкою і

зобов'язалися заплатити досить великий гонорар. Там і там справа опинилась перед судом. Власник «Штерна» відмовився під публікування московської версії, підозрюючи якийсь підступ, а А. Флегон заявив лондонському судді, що ждатиме судової розправи, які відбуватиметься не швидше, як десь наступного року. Практично це означає, що не він видаватиме в Лондоні спомини Світлани. В міжчасі управлене видавництво Гатчінсон у Лондоні поспішно випустило на ринок 178 примірників російською мовою, які спеціальний кур'єр привіз літаком з Америки. І це вистачило, щоб охоронити авторські права Аллилуєвої на терені Великобританії. Очевидно, такий наклад розійшовся впродовж одного дня.

Кремлівські вожді не мусять турбуватися. «Двадцять листів до приятеля» (таку назву мають спомини дочки Сталіна) ледве чи поспують ювілейну атмосферу. Вони мають дуже персональний характер, вони не виносять у світ ніяких державних таємниць, а що стосується сьогоднішньої лінії партійного керівництва в оцінці Сталіна, вони – хоч написані за Хрущова – цілком відповідають цій лінії. Все лихо сталінської доби походить від Берії та його людей.

А проте вожді КПРС дуже гніваються – і слушно. Бо навіть якби Аллилуєва видала найменше шкідливу – з огляду комунізму – книгу, або навіть зовсім нешкідливу, але видала її на Заході, то вже самий той факт сильно б'є комунізм. Бо Аллилуєва це дочка Сталіна. А без Сталіна не було б сьогодні ані комунізму, ані Радянського Союзу.

Обурюватись буде не один читач цих споминів, але з інших мотивів. Обурений буде колишній громадяни СРСР, який донині не забув страшної маси злочинів, учинених за наказом Сталіна; не забув незабутнього болю від втрати невинно замучених найближчих йому людей. Українець не забув розстріляного відродження великої талановитої нації, знищення найкращих її талантів, які могли на віки вічні прославити її ім'я в історії вселюдської культури. Але про Сталіна написано так багато злого – справедливо написано, що його дочка могла писати інакше. Зрештою, це її природне право бачити в свого батька передусім добрі сторінки і висувати їх на світло.

Спомини написані в формі листів, усіх листів є двадцять. Перший лист описує смерть Сталіна, останній присвячений «бабусі», – так Світлана називає свою няню, яка її виховала і до кінця

свого життя була добрим духом Світлани. Без цієї «бабусі» вона «давно б уже відійшла від розуму».

Аллилуєва має літературний хист і вміє писати. Не тільки писати, — весь її твір скомпоновано, укладено за певним планом, продумано. Вона заявляє: це буде один довгий-довгий лист до тебе. Ти знайдеш тут усе, що завгодно — портрети, малюнки, біографії, любов, природу, загальновідомі події, як видатні так і маленькі, роздуми, слова і думки приятелів, знайомих — усіх кого я знала. Все це буде неупорядковане, і буде валитись на тебе несподівано, як це було в житті зі мною.

І несподівано для читача розпочинається книга розповіддю про смерть Сталіна.

«Як дивно, в ці дні хвороби, в ті години, коли переді мною лежало вже тільки тіло, а душа відлетіла від нього, в останні дні прощання в Колонному залі — я любила батька більше і ніжніше, ніж за все своє життя. Він був дуже далекий від мене, від нас дітей, від усіх своїх близьких... У ті дні, коли він упокоївся, врешті, на своїм ложі, і лице зробилось гарним і спокійним, я відчула, як серце моє розривається під жалю і любови... закам'яніла і без слів, я розуміла, що настало якесь визволення. Я ще не знала й не усвідомлювала — яке, в чім воно виявиться, але я розуміла, що це — для всіх і для мене також визволення від якогось гніту, що пригнічував усі душі, серця й уми одною загальною брилою... Я відчувала, що я ніколи не була доброю донькою, що я жила дома як чужа людина, що я нічим не допомогла цій самотній душі, цій хворій, всіма відкиненій, самотній на своєму Олімпі людині, яка все таки була моїм батьком, яка любила мене, як уміла і як могла... Батько вмирав страшно і важко... Бог дає легку смерть праведникам... Агонія була страшна... В останню хвилину він знову відкрив очі і повів ними по всіх, що стояли довкола. Це був жахливий погляд... Усі плакали. Втирали сльози, як діти, руками, рукавами, хустками... А я, кам'яна, сиділа, стояла, дивилась і хоч би сльозинка скотилась ... (Пізно вночі приїхали, щоб забрати тіло) ... Тут мене зачала трясти якась нервова дрож — ну, хоч би сльоза, хоч би заплакати. Ні, тільки трусить... Всього цього не можна зрозуміти, доки своїми очима не побачиш смерть батька...»

Сталін є центральною фігурою в книзі Аллилуєвої. Це твердження можна оспорювати і сказати, що головною особою є її мати. Таке непорозуміння вийшло б із того, що Світлана поставила батька і матір у різні площини і трактує їх по-різному: бать-

ко до кінця залишається реальною постаттю, мати швидко стала для неї світлим спомином і символом. Світлана мала шість років, коли загинула її мати. Надія Аллилуєва, молода комуністка, чистої води ідеалістка, дівчина великої душі і шляхетного серця виріяла собі, що на 23 роки старший від неї комуніст, який недавно повернувся з сибірського заслання, це ідеал «нової людни». Одружилася з ним і, як довго жила, він «був ціллю її життя». Але швидше ніж можна було сподіватися, прийшло страшне розчарування, і Надія Аллилуєва застрілилась мініатюрним німецьким пістолетом, який дістала в подарунок від родича, що працював на дипломатичній службі в Берліні. Світлана десять років вірила в урядову версію, мовляв – її мати померла від апендициту.

Найсимпатичніша сторінка споминів Аллилуєвої – це той пієтизм доньки супроти матері, яким вона пронизала всю свою книгу. Її «мама» – символ усього добра, ангел миру й любови. І як довго мама жила, вона якось уміла втримати атмосферу щирої людяности в оточенні Сталіна, до якого тоді належала і її досить численна родина і обслуга. Коли ж цей ангел миру відійшов, настало пекло в оточенні Сталіна. Постало царство Берії. Навколо Сталіна виросла «страхітлива система», супроти якої він, при всій своїй всемогутності, був безсильний: не міг її ні зламати, ні контролювати. – Так представляє ситуацію дочка.

Сталін був глибоко і сильно розгніваний самогубством своєї жінки. Коли прийшов на цивільну панахиду, підійшов на хвилину до катафальку, «відштовхнув його від себе руками, і повернувшись, пішов геть. І на похорон не пішов». Її смерть він «оцінив як зраду, як удар йому в спину. І він став жорстоким». Відтоді «Берія щоденно бував у батька, і його вплив на батька не припинявся до самої смерти... Страшну роль відіграв Берія в житті всієї нашої родини... в багато дечому батько і Берія винні разом. Я не буду перекладати вину з одного на другого. На жаль, вони стали духово нерозривні. Але вплив цього страхітливого, злобного демона на батька був надто сильним і незмінно ефективним...»

Під час війни Світлана випадково дістала один американський журнал, з якого довідалася правду про смерть матері. Це підтвердила їй у всіх подробицях її няня. Відтоді вона часто думала про характер свого батька, «як справді важко з ним». І шукала причин, але ніхто не хотів їй цього пояснити. Дочка прожила з батьком 27 років, а проте вона замало була разом з ним,

щоб його як слід пізнати. Всетаки Світлана висловила щодо Сталіна ряд думок, над якими варто призадуматись.

Сталін не переносив крику і плачу, не терпів дитячих сліз. Вів своєрідне життя: снідав о другій годині пополудні, обідав о восьмій увечорі, й уночі пізно засиджувався за столом. Його легко було переконати, що така-то людина, про яку досі він думав, що вона хороша, — насправді погана, що це ворог, який зле говорив про нього. Ось, мовляв, факти, матеріяли. А що це за матеріяли, і як у сутінках НКВД дійшли до фактів, «у це батько не входив». Це вже було справою Берії, Єжова та інших катів. «Дивно, як батько був безсильний супроти махінацій Берії. Вистачило принести папери, протоколи, де НН «визнавав» свою вину, або інші «визнавали» її за нього. А якщо НН не признавався, тим гірше було для нього.» — Коли Сталіна «переконали факти», то, хоч він всередині сумнівався, — повороту до попереднього стану вже не було. Для цього він був психологічно неспроможний. Минуле шезало для нього, і в цьому була вся жорстокість його вдачі. «А-га, ти мене зрадив!» — говорило щось у його душі, і «якийсь страшний диявол брав його у свої руки».

Ворог народу ставав його особистим ворогом. Це стосувалось і його жінки, яка вчинила самогубство. Її смерть він сприйняв, як її перехід до опозиції, а що їй самій не міг уже нічого зробити, то за неї потерпіли її свояки і родичі. «Яка страшна доля (їх) усіх, як по-різному всі загинули і як нещадно». Не тільки вони. Знищено її приятелів і всіх, що були близькі з нею. Це були роки, коли спокійно не пройшов і місяць, усе тремтіло, перекидалось, «люди зникали як тіні», багато було самогубств. Тоді часто стрілялись. Один за одним укорочували собі віку багато видатних діячів партії. Покінчили з троцькізмом, розпочиналась колективізація, партію роздирали боротьба груп, опозиція. Після смерти матері «все змінилось катастрофічно». Постала шкідлива, чудернацька система зі своїм страшним механізмом. Довкола Сталіна утворився вакуум, самотність почала його мучити, він став в'язнем системи, полоненим своєї власної слави. Врешті прийшла манія переслідування: всюди бачив ворогів. Уся країна задихалась.

Спомини Аллилуєвої наближаються до кінця. І 20-ий лист розпочинається словами: «Ти напевно вже змучився, мій приятелю, від безкінечних смертей, що про них я тобі розповідаю... Справді, чи була хоч одна щаслива доля? Навколо батька неначе окреслено чорне коло, — і всі, що потрапляли в його межі, заги-

бали, руйнувалися, зникали з життя... — Як багато сказала дочка про свого батька!

А національне питання? — Про це згадується в книзі Аллилуєвої тільки мимохідь, всього кілька разів. «Коли я бачу тепер вузький, дрібний, якийсь мішанський націоналізм грузинів, цю нетактовну манеру говорити по-грузинському при тих, що не розуміють цієї мови, змагання вихваляти все своє а все інше ганити, — я думаю: Боже! Які далекі від цього були тоді люди! Як мало значення надавали цьому проклятому національному вопросу!» — Мати Світлини походили з національно дуже мішаної родини. Дід Світлани був слюсар селянського роду з Воронізької губернії, не чистий росіянин, а із сильною циганською домішкою (його баба була циганкою); Грузія прив'язала його назавжди до себе. Баба Світлани — щоб одружитись з Аллилуєвим — утекла з дому, викинувши через вікно клунок з речами, коли їй було 14 років («любов приходить у Грузії вчасно»). «Вона представляла собою дивну мішанину національностей». Її батько, Євген Федоренко, «хоч і носив українське ім'я», виріс і жив у Грузії, його мати була грузинкою, а жінка — з німецьких колоністів. У родині Федоренків говорили по-німецькому і грузинському. «В усій нашій родині Грузія жила як батьківщина, це зокрема стосується мами, але це зовсім не тому, що вона (Грузія) батьківщина батька. Саме він, можливо, менше за всіх захоплювався нею; він любив Росію ... «А знаєш, наш батько раніше був грузином» — сказав якийсь мій брат Василь... Взагалі грузинське не культивувалось у нас вдома, — батько цілком обрусів... Мама була, очевидно, не зважаючи на мішану кров, справжньою росіянкою за своїм вихованням і характером, за своєю вдачею. Батько полюбив Росію дуже сильно і глибоко на все життя. Я не знаю ні одного грузина, який так забув би свої національні риси і так сильно полюбив би все російське ... І в ньому назавжди залишилась ця любов. Ну, а я — що сказати про себе ... Яка жорстока наша країна, яка важка наша земля, як доводиться нам страждати... терпіти біль і образи незаслужені й невинні — а проте ніхто з нас, прив'язаних серцем до Росії, ніколи її не зрадить... ти світиш мені, мила моя, душевна, прекрасна, незрозуміла, мудра, жорстока Росіє... І, якби не світило мені вічне світло твоєї правди і добра, давно б я вже заснула свою голову в петлю — але так, щоб з неї не зірватись...»

Про Україну мовиться тільки в одному місці: влітку 1946 р. Сталін подався на південь. Тоді до нього приїхали деякі «висо-

копоставлені тепер» (тобто 1933 р.) товариші, щоб звітувати, як справи з сільським господарством на Україні. Навезли ці товариші кавунів і динь, городини та овочів і золотих снопів пшениці. «Ось, яка багата в нас Україна!» Тимчасом шофер одного з цих товаришів (Хрущова) «розповідав обслузі, що на Україні голод, в селі немає нічого, і селянки орють коровами...» І Валічка кричить та плаче: «Як їм не соромно було його обманювати! А тепер все-все на нього й звалюють!»

Не сумніваюся, що це оповідання правдиве. Не можу тільки повірити в те, що Сталін не знав правди про становище в Україні. Взагалі в авторки є тенденція – з позиції дочки цілком зрозуміла – звільнити свого батька з відповідальності за багато таких дій, які досі йому приписували. Наслідком цього і наслідком того, що дочка властиво не знала свого батька, Сталін виходить у її зображенні меншим диктатором, ніж він був у дійсності. Тут виринає питання, яку вартість мають спомини Аллилуєвої для істориків сталінської доби. Кожний буде вирішувати це питання по-своєму. Я вже чув опінію одного авторитетного советолога, що доведеться писати наново історію СРСР. Але я не бачу в історичних концепціях про сталінську добу ні одного пункту, на який могла би вплинути книга Аллилуєвої, навіть на тлумачення загибелі Кірова. Зрештою, кожний дослідник писатиме історію Сталіна по-новому, незалежно від того – були б чи не були б спомини його дочки. Аллилуєва заявляє, – вона пише тільки те, що сама бачила. Але чи все з того, що бачила, вона внесла в книгу?

Коли читаєте спомини Аллилуєвої, не забувайте, що авторка писала їх у Москві 1963 року, того року, в якому Хрущов з Ільїчовим розпалили дику нагінку проти людей пера і проти свободи творчості взагалі. Треба було мати характер і відвагу, щоб написати таку книгу. А що дочка Сталіна могла її написати і випустити в світ, це вона завдячує одній обставині: спадкоємці Сталіна не застосували супроти його дітей тих метолів, які Сталін вживав супроти дітей Троцького і дітей багатьох інших батьків.

«...Такі незрозумілі і такі дивні і такі страшні» – ті роки.

Людина не стає демагогом тільки через те, що вона піднімається та кричить до юрби: бо є такі часи, коли це може бути священним покликанням. Дійсна демагогічність демагога криється в його душі й вона коріниться в безвідповідальності щодо ідей, якими він орудує, – ідей, що не є його власним твором, але які він тільки перехопив від їхніх справжніх творців

Хозе Ортега і Гассет, Історія як система (1941)

Цей том виходить у 2011 році. І мені здалося, що я згрішив би проти себе, якби не згадав 100-річчя з дня народження Віктора Некрасова, з яким не раз зводила мене щаслива доля.

Читач уже мав змогу прочитати тут щоденникові записи за листопад – про наш похід до геніального архітектора Костянтина Мельникова – це мабуть одна з найпомітніших для мене подій.

Отож радо друкую тут розповідь Віктора Некрасова з серії «Городские прогулки. Москва». Прийміть їх від нас усіх, хто працював над цією книгою, як данину пам'яті цих двох видатних людей доби – Костянтина Мельникова і Віктора Некрасова.



ВИКТОР НЕКРАСОВ

Прогулка была парная – я и мать. Больше всего в жизни она любила гулять. В ту зиму было холодно. Выходим. Куда же направить свои стопы? Все зависит от ветра. Сегодня он дует в эту сторону, поэтому мы идем в ту – к мосту.

Когда-то это был Большой Новинский переулок – узенькая улица, идущая от Новинского бульвара к Москве-реке. Сейчас это широкий проспект Калинина. Последнее здание переулочка разрушалось на моих глазах – двухэтажный домик, в котором находилось какое-то проектное бюро. Домик гиб на глазах под ударами тяжелого чугунного шара, обливаясь кровью. Кровь – это красный кирпич, из которого он был построен. Домик стонал, обливался кровью и, мучительно сопротивляясь, умирал. Сейчас на его месте скверик, а чуть правее подземный переход. В скверике растут тоненькие деревца и почему-то нет цветов.

Теперь снесли еще несколько домов в сторону реки. Когда мы гуляли, они были еще целы. Говорят, должны были построить новое высотное здание для сотрудников СЭВ, но грунт оказался неподходящим, и сейчас как будто запланирован бассейн – та же история, что со Дворцом Советов.

Крепко поддерживая друг друга, чтоб не скользить, мы минуем эти домики и подходим к забору с афишами. Здесь мы задерживаемся. Мать знакомится с репертуаром театров.

– Пойдем в Художественный, я давно там не была.

– Не на что, мамочка, идти.

– Как не на что? Вот «Дни Турбиных», ты разве не любишь их?

– Люблю, потому и не хожу.

– Ты консерватор и старик! Ты не любишь молодежь.

– Нет, я люблю молодежь, но Яншин уже не молод.

Мать вздыхает.

– Странное дело, ты всегда любил театр, а теперь калачом не заманишь.

– Я дитя века, к тому же ленив и предпочитаю диван и в крайнем случае телевизор.

– Терпеть не могу твой телевизор. Не вздумай только его покупать. Хочу ходить в театр.

Я оттягиваю маму от афиши – рядом афиша «Современника», а там много знакомых.

Мы идем дальше. Направо строится небоскреб СЭВ.

– Не понимаю, зачем столько этажей, – говорит мать. – Ты можешь сосчитать сколько?

Пытаюсь сосчитать, но сбиваюсь.

– По-моему, двадцать пять, – говорю.

– Если нам тут дадут квартиру, возьмем двадцать пятый, хорошо?

– Квартиры нам тут не дадут, – успокаиваю я, – и вообще я предпочитаю особняки.

Мать со мной соглашается, и мы останавливаемся на особняке, в котором жил когда-то Шаляпин, за американским посольством. Этот особняк нам обоим нравится.

– Я помню этот особняк, когда еще была маленькой. Перед ним был палисадничек. Жили мы тогда на Садово-Кудринской, у Капканщиковых.

Тот особняк я тоже знаю – налево от него когда-то жил Чехов.

Полюбовавшись домом СЭВ и так и не сосчитав, сколько в нем этажей, мы возвращаемся назад.

По ту сторону Садовой – Новый Арбат. Он нам противопозан. На том месте, где сейчас ресторан, был дом, где жила наша приятельница. Его теперь нет, и мы не желаем туда ходить.

Вообще нам обидно за весь тот район. Мы с мамой любили старую Москву и оплакиваем Собачью площадку. Там был когда-то любимый нами «Дом сороковых годов», а сейчас на его месте какое-то министерство, задавившее собой все окрест, и поленовский «Московский дворик» в том числе. Наличие рядом пивного бара «Жигули» не спасает положения.

Итак, мы не переходим Садовую, а идем либо налево, к площади Восстания, либо направо — к Смоленскому рынку.

Смоленский рынок... От рынка, каким я его еще помню, с рундуками и «бывшими» дамами, торгующими бюстгальтерами на меху, сохранилось только название и два дома — Арбат, 54, с «Гастрономом» внизу, известным на всю Москву, так как он, подобно Елисееву, торгует до 11 вечера, и другой, напротив него, с обувным магазином на углу.

Композиционный центр всего этого района — дом Министерства иностранных дел. Он строился на моих глазах (я жил тогда на Сивцевом Вражке) в конце сороковых годов. Пока он был еще металлическим каркасом, в нем было что-то привлекательное. Потом он оброс камнем, обогатился (распространенный в те годы архитектурный термин) башенками и обелисками, и симпатии мои к нему поуменьшились. Теперь я к нему привык.

Вряд ли кто сейчас помнит, что на архитектурном проекте здания не было остроконечного, в виде шпиля завершения. Таким, без шпиля, изображен он был и на серии почтовых марок, посвященных московским высотным зданиям. Потом было сказано, что здание выглядит обрубленным, и срочно был достроен шпиль, а к нему соответствующее архитектурное дополнение в виде подставки. Что внутри этой подставки, неведомо. В свое время москвичи, пытавшиеся логически обосновать надстройку, утверждали, что туда вмонтирована, мол, радарная установка. И все становилось на свое место, само высотное здание в том числе.

Много говорили в те дни (не скажу, спорили, спорить в те годы на эту тему не полагалось) об уместности этих зданий. Сторонники их утверждали, что городу нужны вертикали, архитектурные акценты, что ими были когда-то московские «сорок сороков», сейчас же нужно что-то другое. Противники их, соглашаясь с акцентами, считали, что акценты эти могли быть и пониже. Так или иначе, здания были построены и, что там ни

говори, создали нынешний силуэт Москвы. А я добавлю: стали памятниками архитектуры первой половины XX века и имеют законное право на доски «Охраняются государством».

Сегодня высотные здания приобрели другой облик. Здание СЭВ, в котором я никак не мог сосчитать этажи, не похоже на соседствующий с ним высотный дом на площади Восстания (кстати, и тот, и другой построены архитектором Посохиним – любопытная трансформация), и на нем в свое время появится доска с надписью «Памятник архитектуры второй половины XX века». А вот для одного из памятников первой половины XX века, двадцатых еще годов, «свое время» давно настало, а доски на нем нет. И, глядя на него, не скажешь, что оно охраняется государством. Речь идет о так называемом «Доме наркомфина», или «доме на Новинском» выдающегося советского архитектора М.Я. Гинзбурга. Скажем прямо, что это облупившееся, всеми забытое (и домоуправлением, и Моссоветом, кстати) здание – один из наиболее ярких примеров архитектуры тех лет, искавшей свои, новые, присущие тому времени формы.

Дом этот не только запущен, его просто трудно обнаружить. За сорок с лишним лет, прошедших со дня его постройки (а он расположен в глубине участка), деревья перед ним так разрослись, что дома просто не видно. Так, белеет что-то за стволами, а что – бог его знает. Многие жители этого района даже и не подозревают, что рядом с ними «памятник», в котором впервые были применены архитектурные принципы Корбюзье – плоская крыша, ленточные окна, отсутствие первого этажа, замененного столбами.

Среди тех, кто стоял у истоков советской архитектуры, нету имени одного человека, «творчество которого не только вошло в золотой фонд советской архитектуры, в ее историю, но и сейчас участвует как боевое оружие в сражении против серости архитектурной мысли, являясь критерием качества архитектуры, неисчерпаемым источником для творчества. Имя его должно быть поставлено в ряду основоположников современной архитектуры».

Приведенные выше строки взяты из статьи кандидата архитектуры П. Александрова, напечатанной в журнале «Архитектура СССР» №1 за 1968 год, под названием «Архитектор-новатор».

С фотографии на нас смотрит немолодой, лысоватый человек с сигаретой в мундштуке в зубах, с прищуренным одним

глазом, в темной расстегнутой рубаше, тренировочных штанах, в накинутах на одно плечо пиджаке. Пристально смотрит на вас, приподняв одну бровь.

В 1927 году человек этот блестяще окончил архитектурный факультет ВХУТЕМАСа, где учился у братьев Весниных, награжден был заграничной командировкой и оставлен в аспирантуре. Дипломный проект его на первой выставке советской архитектуры в 1927 году занял центральное место и широко был опубликован во всей зарубежной прессе. Думаю, ни Нимейер, построивший город Бразилиа, ни авторы трилона и сферы на нью-йоркской выставке в 1939 году не будут отрицать влияния этого человека на их творчество. Конкурсный проект Дома Центросоюза того же архитектора получил очень высокую оценку участвовавшего в этом конкурсе Ле Корбюзье, и, возможно, в какой-то степени повлиял на окончательный вариант самого Ле Корбюзье (он отказался от ленточных окон).

В те годы я был студентом. Имя этого архитектора, как и Гинзбурга, Весниных, Мельникова, не сходило с наших уст. Проекты его были во всех журналах. Мы пытались ему подражать как только могли, копировали его графику — громадные черные листы с тонкими белыми линиями и цветовыми пятнами.

Кто же этот человек, имени которого нет в списках, нет ни в одной энциклопедии и о котором девять лет спустя после его смерти говорится как об основоположнике советской архитектуры?

Имя этого человека Леонидов. Иван Ильич Леонидов. Умер он в 1959 году, так и не построив в своей жизни ни одного здания...

Новатор в самом высоком и чистом смысле этого слова, он не смог перенести 1930 года, когда во всех газетах замелькало слово «леонидовщина». Как творца его убил конкурс на Дворец Советов, решения которого отбросили нашу архитектуру на десятки лет назад.

Лебединая его песня — конкурсный проект Дома Наркомтяжпрома — самобытный, яркий, ни на что не похожий (и, конечно, технически не осуществимый в 1933 году) — остался только на бумаге. И в истории, добавим мы.

Да, в те годы трудно было осуществить предполагаемое Леонидовым. Его дипломный проект — Институт библиотекосведения имени Ленина на Воробьевых горах, и последний — Наркомтяжпрома на Красной площади, блестящие по мысли и

исполнению, были тогда нам не под силу. Они пугали своей смелостью и оригинальностью и, скажем даже, утопичностью. Но это было дерзание, это было будущее. Леонидов смотрел вперед, перешагивая десятилетия.

Подводя итоги Первой архитектурной выставки в Москве в 1927 году, М.Я. Гинзбург писал в журнале «Советская архитектура» о проекте двадцатипятилетнего дипломанта:

«Блестяще выполненная в ряде тонких графических рисунков и в манере... работа эта более всего ценна для нас как категорический прорыв той системы приемов, схем и элементов, которые неизбежно становятся для нас общими и обычными, в лучшем случае являясь результатом единства методов, а в худшем — нависая угрозой стилевых трафаретов». Не хочется проводить параллелей с судьбой познавшего после своей смерти всемирную славу Гогена или Модильяни, продававшего при жизни стоящие сейчас сотни тысяч франков портреты за 40...50 франков, но, думается, что широкое знакомство с творчеством Леонидова, его изучение — единственное, чем можно искупить вину современников перед ним и всей историей нашей архитектуры».

Имя Леонидова всегда как-то сочеталось с именем другого, тоже прогремевшего архитектора — Константина Мельникова.

Судьбы их сходны. Но не во всем. К. Мельников в 20-е годы не только проектировал, но и строил. И построенное им всегда было центром всеобщего внимания. До конкурса на Дворец Советов он успел еще кое-что построить. Клуб «Каучук» на Плющихе, другой — коммунальников на Стромынке, советский павильон на Парижской выставке декоративного искусства в 1925 году и даже свой собственный дом, существующий до сих пор на Кривоарбатском переулке, недалеко от Плотникова переулка. Загадочный этот дом, стоящий в глубине участка, и поныне привлекает всеобщее внимание.

Описать его не просто: не то башня, не то труба, даже не одна, а две тесно прижавшиеся друг к другу. В передней башне — большое окно, в задней окон нет, есть ромбовидные отверстия снизу доверху. Кроме того, есть еще терраса — на первой башне-трубе, всегда пустая. Над входом дома надпись из камня или штукатурки: «Константин Мельников, архитектор».

Начали строить этот дом давно — в 1927 году. Значит, в годы нэпа или сразу после него. Это весьма знаменательно. Получить

в центре Москвы участок в вечное владение и построить на нем дом — не всякому было дано. А вот дали. Значит, знаменитый был архитектор Константин Мельников.

Да, знаменитый. Мы его учили. В тридцатых годах учили. Он бы был мэтром, живым классиком. Таковым и остался. Как и братья Веснины, Леонидов, Гинзбург.

Потом их стали ругать. Объявили формалистами. В газетах появились статьи: «Какофония в искусстве», «Про некоторые архитектурные упражнения», «Против формалистических выкрутасов в архитектуре», «Лестница, ведущая в никуда (Архитектура вверх ногами)». Последняя была посвящена К. Мельникову. Напечатана в «Комсомольской правде» 18.11.1936 года. В статье этой упоминается и дом в Кривоарбатском переулке. «Этот каменный цилиндр, — читаем в статье, — может быть местом принудительного заключения, силосной башней, всем, чем угодно, только не домом, в котором добровольно могут поселиться люди. (По имеющимся у нас сведениям, этот дом архитектор построил для самого себя (!))».

Кончается статья призывом к строителям прекратить свой птичий полет. «Спуститесь на землю — отсюда виднее ваша работа, вам место здесь. Создавайте прекрасную архитектуру социалистической страны без гнилого, неискреннего, фальшивого либеральничания, которое не менее опасно, чем прожектерство формалистических фокусников».

Ну и так далее. С тех пор исчезло имя его со страниц журналов. Строить он перестал. Дальнейшая его судьба была неизвестна. И вот оказывается, архитектор этот дожил до наших дней. И в этой самой «силосной башне».

Как же с ним познакомиться — с этим архитектурным зубром, мамонтом, основоположником и родоначальником?

Мне это удалось. Не скажу, что удачно, но удалось. Из окна квартиры моих друзей — они живут в Плотниковом переулке, над «Диетическим» магазином, — я увидел как-то эту самую «силосную башню». Как? Неужели сохранилась? Сохранилась. А хозяин? И хозяин сохранился. Появляется даже в «Гастрономе» с авоськой. Но хозяйка квартиры знают его сына, художника, вместе когда-то учились в институте, он даже вроде как ухаживал за хозяйкой квартиры. Можно ему позвонить — телефон есть.

Позвонили. Сказали, что такой-то и такой-то мечтал бы познакомиться с заочным своим учителем юности, почел бы

за честь, ну и т.д. Ответили согласием, позвоните тогда-то и тогда-то.

Позвонили тогда-то и тогда-то. Ждут. Завтра в двенадцать часов. Здесь, как утверждают мои друзья, я допустил промашку. Не надел галстука, пошел в синей с белой полоской, так называемой «олимпийке». Но об этом позже.

Итак, ровно в 12 часов я позвонил у деревянной калитки «силосной башни». Дико залаяла собака. Потом в башне открылась дверь и вышел подтянутый старик в коричневой домашней куртке с кокетливо выглядывающим из бокового кармана белоснежным платочком. Открыл, гремя замками, калитку. Уже калитка была не такая, как «у людей». С внутренней стороны у нее было нечто вроде полукруглого забора, так что войти можно было только, когда калитка открыта настежь. С грехом пополам я протиснулся в нее.

Входя в дом, я старательно вытер ноги о мохнатый коврик и, как можно любезнее улыбаясь, сказал, как я счастлив, что вступаю в дом, в какой-то степени памятник архитектуры, который я в свое время, в студенческие годы, изучал.

Хозяин на это не обратил или, как потом я понял, сделал вид, что не обратил внимания, а внимательно смотрел, как я вытираю ноги.

Потом я разделся в очень странной полукруглой прихожей (из нее в открытую дверь я увидел такую же странную полукруглую комнату) и по крутой винтовой лестнице без перил (хозяин, которому никак не меньше семидесяти, а то и больше, весьма бойко по ней передвигался) поднялся на второй этаж, в очень большую, очень высокую, тоже круглую комнату, даже не комнату, а скорее ателье, поразившую меня своей пустотой. Кушетка, покрытая одеялом (очевидно, ателье служило и спальней), большой, заваленный книгами и бумагами письменный стол и несколько прекрасных старинных кресел. На стенах портреты. Много. И очень неплохих. В течение последующего получаса я успел их рассмотреть внимательнее. Написаны легко, свободно, никому не подражая. Больше всего портретов какой-то дамы, очевидно, жены, разных возрастов и в разных позах.

Прежде чем меня пригласили к столу, мне в руки дали старую газету. Как выяснилось, чтоб я еще раз вытер ноги. Поняв, что чистая, сухая обувь — некий пунктик хозяина (на дворе действительно была грязь, а калоши теперь не в моде), я, идя

навстречу хозяину и в то же время полушутливо, сказал, что могу для простоты разуться. Предложение было принято, и я остался в носках.

Потом меня пригласили к столу. Хозяин тоже сел за стол и, положив хорошо выбритый подбородок на скрещенные руки, стал смотреть в пространство. Лицо было красивое, худое, маленькие седые усики. И очень грустные, задумчивые глаза. За его спиной на стене висел автопортрет юных лет — этакий д'Артаньян с черными усиками и жгучим взглядом. Сейчас жгучего во взгляде не осталось — только печаль.



Пауза затянулась, и я, чтоб разбить ее, стал развивать тему, начатую еще в прихожей: как я, в прошлом архитектор, счастлив попасть в этот дом и беседовать (тут я несколько перегнул, беседы-то пока не было) со столь знаменитым мастером, которого мы, студенты, еще в тридцатые годы и т.д.

Мельников молча слушал, не перебивая меня, и продолжал глядеть в пространство. Потом, не поворачивая головы и не глядя на меня, спросил:

— Так вы, значит, архитектор? А мне сказали, что писатель...

Я пустился в объяснения. Так, мол, и так, был я в свое время и архитектором, и актером, а потом, в силу сложившихся обстоятельств, стал писать.

— Значит, никак себя найти не можете? Бросаетесь из стороны в сторону?

Я сказал, что сейчас, как мне кажется, я на чем-то все-таки остановился.

— Что же вы написали?

Я сказал.

— Это что же, протокол о Сталинградской битве?

Я растерялся: почему протокол?

— А что же вы еще могли написать, кроме протокола, хроники?

Я еще больше растерялся и не нашел что ответить.

Опять молчание.

— Это кто — вы в молодости? — спросил наконец я, указывая на портрет и чтоб прекратить тягостное молчание.

Лаконичное «да», и после паузы:

— Вы, конечно же, не знаете, что я художник. А я художник...

— И вдруг, без всякого перехода: — Мне сказали, что вы что-то писали о Корбюзье.

Да, писал, мне посчастливилось встретиться с ним в Париже, и я об этом написал.

— Гоняетесь, значит, за знаменитостями?

Я ответил шутливым тоном, что поэтому вот и к нему пришел.

Он быстро взглянул на меня (впервые за весь разговор) и опять, упершись в пространство, грустно сказал:

— Я с ним тоже встречался.

Очевидно, во время его приезда в Москву, когда строилось по его проекту здание Центросоюза?

— Нет, не в Москве, а в Париже. Вам, очевидно, неведомо, что по моему проекту в Париже был построен советский павильон на выставке декоративного искусства в 1925 году?

Я обиделся. Почему неведомо? И тут же пальцами изобразил схему этого павильона.

На него это не очень подействовало.

— Хорошо, — сказал он, — вот вы говорите — Корбюзье, Корбюзье (очевидно, он очень ревновал к Корбюзье, так как я о нем упомянул только один раз), а кого же вы из русских архитекторов знаете?

Я сказал, сделав упор на него и опять-таки расточив комплименты. Тут он вдруг перешел в атаку:

— Так, теперь вы хвалите Мельникова... А скажите прямо, зачем вы к этому самому Мельникову пришли? Какова ваша цель?

Как зачем? Просто, чтоб познакомиться с родоначальником, основоположником и т.д., и т.п., повторяя все то, что я уже говорил.

— Простите, так вы писатель? — перебил он меня.

— Да...

— Ваша фамилия Тихонов?

Так. Я слегка обомлел. Нет, не Тихонов.

— Не Тихонов, значит. Хорошо. Так что же вы писать обо мне думаете?

Я развел руками. Нет, специальной мысли об этом у меня не было, но, если это ему улыбается, могу и написать. Молодому поколению архитекторов, конечно же, будет очень интересно

узнать, над чем сейчас работает маститый архитектор, каковы его взгляды на нынешнюю архитектуру, на пути ее развития.

Монолог мой был прерван.

— А вам не кажется, что прежде, чем писать, не мешало бы поинтересоваться, насколько все это интересно самому маститому архитектору?

Тут я окончательно стал в тупик. Не нашелся что ответить. Что-то промямлил, «конечно, если... я не знал... я думал... просто мне хотелось... »

— Так вот, молодой человек, — холодно и очень медленно, с расстановкой сказано было мне, — если вам что-нибудь хочется и для этого надо беспокоить другого человека, желательно предварительно осведомиться, насколько это интересно другому человеку... Вы читали рассказ или уже не помню, может быть, это и в какой-то повести Тургенева, о молодом человеке, который приходит к некоему знаменитому профессору?

Я признался, что, к стыду своему, не помню.

Он мне напомнил и рассказал неведомую мне историю о каком-то молодом человеке, который в нетрезвом виде (все мои друзья, которым я рассказывал о моем визите, до сих пор уверены, что до звонка в заветную калитку я принял «свои сто грамм» в какой-нибудь забегаловке, чего, как ни странно, на самом деле не было) явился к какому-то светилу и стал убеждать его помочь что-то написать в его диссертации.

— Так вот, если не читали, — закончил он свой рассказ, — прочтите, обязательно прочтите.

Я понял, что мой визит несколько затянулся. Мне ясно дали понять это. Встав со стула, я извинился и сказал, что, по-видимому, не вовремя пришел и поэтому позволю себе раскланяться.

— Пожалуйста.

Я обулся, сбежал по лестнице и, еще раз извинившись за неуместное вторжение, ушел.

— Вы сможете сами открыть калитку?

— Сумею...

На этом наше знакомство закончилось.

Я нисколько не обижен на Мельникова. Я понимаю его. Сорок лет отделяет его от дней, когда имя его гремело повсюду. Сорок лет..

Мне жаль только, что он не понял меня. Я шел к нему с открытым сердцем, без всякой задней мысли, так же как и сейчас

невольно задумываясь — как много надо иметь внутренней силы, чтоб не сломиться под ударами незаслуженной критики и гордо перенести нелегкие годы забвения.

Я ушел от него с чувством горечи.

Выйдя из переулка, я свернул налево по Плотникову. На углу Сивцева Вражка я постоял недолго. Здесь я когда-то жил, в этом маленьком домике на втором этаже. Вот мое окно.

Теперь мне кажется, что это было очень давно. В крохотной комнате, вся обстановка которой состояла из железной койки, колченого стола и занимавшего полкомнаты рояля, я заканчивал свое первое литературное произведение, здесь же начал второе. По вечерам при свете стосвечевой лампы, покрытой бумажным колпаком, отчего в комнате всегда пахло жженным, я читал вслух написанное. Верной слушательницей моей была Р., визиты которой почему-то повергали в смущение моих милых старушек — хозяйек. Задыхаясь от волнения, они сдавленным шепотом спрашивали сквозь замочную скважину: «Кто?» — и потом долго лязгали замком и цепочкой. Не сомневаюсь, что они были уверены, будто Р. приезжает сюда инкогнито, меняя по дороге фиакры с завешанными окнами, и только на лестнице снимает полумаску. Веселясь по этому поводу, мы с Р. прозвали мою резиденцию сокращенно ПЭ от Рю-де-ла-Пэ — самой фешенебельной и галантной из парижских улиц... Сейчас мне кажется, что это действительно было так, и Р. на самом деле, кутаясь в черную шаль и шурша шелковыми юбками, пыталась незаметно проскользнуть мимо консьержки в подъезде. И было это очень давно, лет сто тому назад. Тогда же, когда Пушкин заходил в небольшой особняк с колоннами на углу Гагаринского и Хрущевского переулков. Там собирались декабристы, и в стене одной из комнат был потайной ход, и на кафельных печках с медными вьюшками в овальных медальонах маркизы целовались с пастушками.

У этого дома я тоже постоял. Но никто не вышел. Я спросил у кучера, сидевшего на облучке, кого он дожидается.

— А тебе не все равно? — сказал он мрачно. — Мой барин здесь подолгу сидит, не дождешься.

— А кто твой барин?

— Камер-юнкер. А ты?

— Гвардии капитан. Теперь запаса.

Мы закурили по «беломору». Глядя на выросшую за особняком девятиэтажную башню, мы заговорили о том, как быстро все

на глазах меняется. Давно ли еще звонили колокола у Николы-на-Песках и хлеб в булочной на углу Смоленского продавался настоящий ржаной, а водка стоила...

— Да, — вздохнул кучер, — не звонят больше колокола у Николы, жителям, мол, мешает, и булочной уже той нет, а на месте этой башни, где сейчас кафе «Адриатика» — неплохое кафе, только дерут три шкуры, — был особняк купца Снегина. И еще пять таких особняков у него было, и три доходных дома, и трактиров по всей Москве штук пятнадцать, если не больше.

Мы повздыхали, повздыхали, и я побрел дальше. Мне почему-то подумалось, что человек, от которого я только что ушел, так же вот бродит по этим когда-то тихим арбатским переулкам и смотрит, как на месте уютных особняков с мезонинчиками вырастают похожие как две капли воды одна на другую, лишенные собственного лица эти белые девятиэтажные башни, как рассыпается под скрежет бульдозеров старая Москва...

— Не грустно на это смотреть? — спросил я.

— Мало сказать, грустно...

Мы испытующе посмотрели друг другу в глаза и, не сговариваясь, направились к «Адриатике», той самой, где был когда-то особняк купца Снегина.

— Да, — сказал мой спутник, когда мы устроились за столиком у окна. — Появление этих башен вполне закономерно. Без них сейчас не обойтись, что поделаешь. Но какое они имели право вторгаться сюда, в самое сердце Москвы? Кто им это разрешил? В конце концов это просто бесцеремонно. А бесцеремонность в архитектуре так же непростительна, как и безвкусица... Да, да, по вашему взгляду я вижу, что вы со мной согласны и с жаром заговорите сейчас о Кремлевском Дворце съездов или о новой гостинице «Националь» на улице Горького. А я вам скажу, что вы опоздали на добрых два столетия, и все это началось, когда еще Матвей Казаков позволил себе построить в Кремле Сенат, а полстолетия спустя архитектором Тоном был сооружен Большой Кремлевский дворец. Разве они имеют право стоять рядом с Успенским собором, Потешным дворцом? И вот, глядя на Казаковых и Тонов, московская башня решила, что ей все разрешено, и полезла из своих Мневников и Филей в святая святых Москвы. Как тут не загрустить, как не заплакать? Мне говорят — новая Москва! И я за новую, но я за Москву. Лужники построили на месте сараев и барачков, университет — хорош он

или плох — на месте одноэтажных хибар, а эти башни, как некая саранча, заполнили сейчас всю Москву, посягнули на сердце ее, на то, что дорого каждому москвичу — на московскую улицу. У нее свое лицо, у этой улицы, своя душа.

И улица эта не Горького — упаси бог! — а Пречистенка, Ордынка, Поварская, старый Арбат, который уже тоже начинают ломать. Этим улицам не миновать общей судьбы, но они еще чудом сохранили свой дух, свое неповторимое московское обаяние уютных дворишков, замысловатых проходных дворов, детских площадок, глухих брандмауэров, вросших в землю флигельков с геранью на окнах. Пусть она, эта улица, не так строга, как ленинградская, не так живописна, как киевская, но она своя, московская, ее ни с чем не спутаешь. Надо ее любить, беречь, а не ломать.

Нашел что беречь, скажут мне и вспомнят Париж, барона Османа, которого тоже ругали, когда он пробивал свои широкие бульвары через самое сердце еще Виктором Гюго воспетого Парижа.

Знаю, знаю, знаю... Парижские бульвары прекрасны, но строились-то они по указке трусливого Луи-Бонапарта, боявшегося «черни» и ее баррикад на узких улицах. А чего нам бояться? Страховому обществу «Россия» до революции мог нравиться этот участок, и оно, ни с чем и ни с кем не считаясь, покупало его и строило свои громады. Но сейчас... Ведь все по плану делается — городской архитектор, архитектурное управление, горисполком, деревья без чьего-то там разрешения срубить нельзя... А саранча все лезет и лезет...

Я робко вставил:

— И это говорите вы, который...

— Да, я, который... Вы не учитываете одной вещи, вернее, двух. Во-первых, что все, о чем вы хотели сказать, происходило в двадцатые годы, когда все пели «Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем...», когда у Мейерхольда артисты ходили в зеленых париках и все, что не было выкрашено в красный цвет, кроме этих париков, считалось контрреволюцией. И второе — небызвестный вам клуб «Каучук» был не саранчой, лишенной какой-либо индивидуальности, а первой робкой ласточкой, призывом, запевом, если хотите, «Марсельезой»... А башня, в которой мы с вами сидим, может быть, и полезна в борьбе с жилищным кризисом, но как производству искусства ей ноль цена.

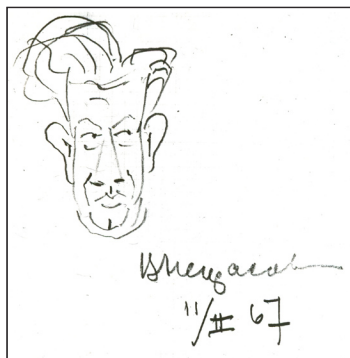
Типовой проект расселил людей, но убил искусство. Стер лицо. У Сызрани и Москвы оно теперь одно, не отличишь.

— Что же делать?

— Думать! Прежде всего думать. Думать и искать. А не только печатать синьки. И не класть ноги на стол, на котором хрусталь и фарфор, как это позволил себе сделать все тот же Казак, с легкой руки которого все и началось. Пусть даже сам царь или царица тебе приказывает: «Строй!» Разведи руками и скажи: «Не имею-с права, тут до меня еще строили, и поискуснее... Разрешите где-нибудь в сторонке, подальше...» Мой собеседник вдруг рассмеялся. — Но самое смешное, а может, и горькое — это то, что никто до сих пор не задумался: а кто же в конце концов автор этой башни? А ведь он есть! И, вероятно, даже не он, а они, целые бюро. Но кто они — никто не знает. Так же, как никто не знает, кто же построил Реймский собор или Нотр-Дам. Смешно, не правда ли? Впрочем, стоит ли обо всем этом говорить, когда существует столько неразрешенных проблем, как, например, загрязнение окружающей среды, перенаселение нашей планеты и тому подобное, очень злое. А в общем-то вы должны меня понять — все это только брюзжание человека преклонного возраста, которому в силу именно этого и не вполне удачно сложившейся биографии ничего другого и не остается. Простите меня великодушно.

На этом монолог моего собеседника, в уста которого я просто-напросто вложил свои собственные мысли, чтобы было интереснее, закончился.

Я встал, расплатился и вышел на улицу. Собеседник мой, как и положено в таких случаях, медленно растаял в воздухе.



Засим, дорогой читатель, последую и я его примеру. Надо и тебе немного отдохнуть. Иди домой, ложись на диван и послушайся совета одной прекрасной книги. Называется она «Гид по таинственной Франции». «Если тебе все надоели, — говорится там в предисловии, — и не хочется ни с кем разговаривать, а на дворе к тому же стужа и ветер завывает в трубах, подвинь свое кресло к камину, поставь рядом стакан доброго старого вина, зажги трубку и возьми в руки меня».

Журнал «Юность», №7, 1988.

ПОКАЖЧИК

А

- Авдієва Ірина**, актриса театру Курбаса, художниця (1904-1984) – 56, 57, 90, 253, 330, 331, 357
- Аверченко Аркадій**, письменник-гуморист, драматург, театральний критик (1881-1925) – 63
- Айтматов Чингіз**, письменник (1928-2008) – 168-170, 528
- Акимов Микола**, режисер, художник (1901-1968) – 25, 134, 557,
- Александров (Мормоненко) Григорій**, кінорежисер (1903-1983) – 153
- Александров Георгій**, філософ, міністр культури СРСР (1908-1961) – 560
- Александров І.**, журналіст «Правди» – 410
- Александров П.**, кандидат архітектури – 723
- Александрова Тетяна**, актриса ЦДТ – 304
- Алексідзе Дмитро**, режисер (1910-1984) – 164
- Алліуєва (Джугашвілі) Надія**, дружина Сталіна, **покінчила життя самогубством** (1901-1932) – 145-147, 466, 468
- Алліуєва Світлана (Лана Пітерс)**, дочка І. Сталіна і Н. Алліуєвої, мемуаристка, політемігрант (1926 р.н.) – 145-147, 206
- Алов (Лінскер) Олександр**, кінорежисер (1923-1983) – 536
- Алперс Борис**, театрознавець (1894-1974) – 366
- Альберті Рафаель**, поет (1902-1999) – 17, 20
- Альошин Павло**, архітектор (1881-1961) – 375
- Амброджі Сільвано**, драматург (1929 р.н.) – 432, 433
- Аміхай Іегуда (Ізраїль)**, поет (1924-2000) – 19
- Амп (Бурильон) П'єр**, письменник (1876-1862) – 685
- Анастасьєв Аркадій**, театрознавець (1914-1980) – 211, 212, 262, 295, 308, 309, 369
- Андай Меліх Джевдет**, турецький поет (1915 р.н.) – 56, 267, 275, 276, 298
- Андерсен Ганс Християн**, письменник (1805-1875) – 381
- Андрєєв Леонід**, письменник (1871-1919) – 585, 618, 629
- Андрейко Оріся**, актриса «Нового театру» в Нью-Йорку – 116
- Андропов Юрій**, партійний діяч (1914-1984) – 291, 467

- Ансимов Георгій**, режисер оперети (1922 р.н.) – 293
- Антків Богдан**, актор, диригент (1915-1998) – 439
- Антоненко-Давидович (Давидов) Борис**, письменник, *репресований* (1899-1984) – 10, 70, 567, 654
- Антонич Богдан-Ігор**, поет (1909-1937) – 13, 547
- Антонів Олена**, *дисидентка*, дружина В. Чорновола, трагічно *загинула* (1937-1986) – 312
- Антонович Дмитро**, історик, громадський діяч, театрознавець (1877-1945) – 537
- Антонович-Будько Данило**, актор «Березоля» (1889-1975) – 100, 368, 473
- Антуан Андре**, театральний діяч (1858-1943) – 143
- Ануї Жан**, драматург (1910-1987) – 69
- Аполлінер Гійом**, поет (1880-1918) – 7, 26, 56, 69, 74, 143, 165, 298, 432, 433
- Аппія Адольф**, художник театру (1862-1928) – 109
- Арагон Луї**, поет, письменник (1897-1982) – 7, 8, 26, 68, 194, 267, 298
- Арбузов Олексій**, драматург (1908-1986) – 340
- Арбузов Сергій** (записи про Толстого) – 576
- Арідіс Омеро**, мексиканський поет – 19
- Арісменді Родней**, генсек ЦК КП Уругваю (1913-1989) – 403
- Арістотель**, філософ (384-322 до н.е.) – 554, 559
- Арнаудов Іван**, болгарський поет (1932-1962) – 298
- Арський Павло**, письменник (1886-1967) – 129
- Артем (Сергеев Федір)**, більшовик (1883-1921) – 418
- Артеменко Володимир**, режисер (1936 р.н.) – 474
- Асеев Микола**, поет (1889-1963) – 528
- Аскольдов Олексій**, кінорежисер (1932 р.н.) – 292
- Атаманюк (Яблуненко) Василь**, поет, *розстріляний* (1887-1937) – 663
- Ауезов Мухтар**, письменник (1897-1961) – 528
- Ахмадуліна Белла**, поетеса (1937-2010) – 84
- Ахматова Анна**, поетеса (1889-1966) – 555
- Ахметелі Сандро**, режисер, *розстріляний* (1886-1937) – 367
- Ахундов Рухулла**, партійний діяч, нарком освіти, *розстріляний* (1897-1938) – 506

Б

Б'єрнсон Б'єрнстерне, письменник (1832-1910) – 63

- Бабель Ісаак**, письменник, *розстріляний* (1894-1940) – 34, 685
- Бабіївна Ганна**, актриса «Березоля» (1897-1979) – 386
- Бабійчук Ростислав**, міністр культури України (1911 р.н.) – 17, 298
- Бажан Микола**, поет, академік, член ВАПЛІТЕ (1904-1983) – 16, 58-60, 70, 134, 342, 346, 349, 435, 449, 467, 501, 535, 541, 547, 548
- Баженов Павло**, художник з Палеха (1904-1941) – 324
- Байрон Джордж Георг**, поет (1788-1824) – 54, 63, 172, 309, 530
- Бакст (Розенберг) Лев**, художник театру (1866-1924) – 19
- Балабан Борис**, актор, режисер школи Л. Курбаса (1906-1959) – 56, 57, 340, 363, 473, 523, 696
- Балабан Слава**, донька Б. Балабана (?-1987) – 523
- Бальзак Оноре де**, письменник (1799-1850) – 63, 553, 658, 660
- Бандіш**, письменник – 238
- Барабаш Юрій**, літературознавець (1931 р.н.) – 569
- Баратинський Євген**, поет (1800-1844) – 530
- Барбюс Анрі**, письменник (1873-1935) – 26, 417, 489, 490
- Барвінок Інна**, журналіст (1930-1992) – 221
- Барвінська Феодосія**, актриса (1899-1966) – 473
- Барвінський Микола** – 540
- Бардо Бриджіт**, кіноактриса (1934 р.н.) – 33
- Барлах Ернст**, німецький скульптор, художник, письменник (1870-1938) – 238
- Барновські Віктор**, режисер (1875-1952) – 243
- Баррі Джеймс Метью**, письменник (1860-1937) – 305, 378, 516
- Барсегян Олександр**, режисер (1929 р.н.) – 510, 511
- Баруздин Сергій**, письменник, головний редактор журналу «Дружба народів» (1926-1991) – 85
- Бассерман Альберт**, актор (1874-1948) – 238
- Бах Йоган Себастьян**, композитор (1685-1750) – 19
- Бахман Інгеборг**, письменниця (1926-1973) – 19
- Беатріче Портінарі**, кохана Данте (1265-1290) – 342-344
- Бедрій-Антей Анатоль**, історик, громадський діяч (1931-1996) – 430
- Бєєр-Гофманн Ріхард**, письменник (1866-1945) – 242
- Безгін Ігор**, діяч театру (1936 р.н.) – 69, 125, 136, 143, 298, 358, 378, 379, 413, 433, 434, 458, 511, 549
- Безименський Олександр**, поет (1898-1973) – 559, 651
- Безруч Петр**, поет (1867-1958) – 182

- Безсмертна Наталя, балерина (1941-2008) – 366
- Беккет Самуель, драматург, романіст (1906-1989) – 194
- Бела-Берг – 685
- Белінков Аркадій, історик літератури (1921-1970) – 125
- Белінський Віссаріон, літературний критик, публіцист (1811-1848) – 186, 560, 645, 651, 655, 667, 678
- Белічко Юрій, мистецтвознавець (1932 р.н.) – 414
- Белль Генріх, німецький письменник і громадський діяч (1917-1985) – 194
- Бергман Інгар, кінорежисер (1918-2007) – 432
- Бергнер Елізабет (*Етель*), актриса, родом з Дрогобича (1897-1986) – 244
- Бергсон Анрі, філософ (1859-1941) – 632
- Бердник Мирослава, журналістка, письменниця, дочка О. Бердника (1960 р.н.) – 542
- Бердник Олесь, поет, *репресований* (1927-2003) – 449, 452-456, 542
- Бердяєв Микола, філософ (1874-1948) – 181, 500
- Березинський Антін (*Біленький-Березинський*), директор видавництва «Рух», арештований 1933 року, після співпраці з ГПУ – звільнений 1934 року, провакатор, очевидно, пізніше розстріляний (1897-?) – 372, 373
- Берзін Ян (*Кюзіс Петеріс*), більшовик, чекіст, *розстріляний* (1889-1938) – 419
- Берімен Джон, поет – 19
- Берія Лаврентій, політичний діяч, *розстріляний* (1899-1953) – 68, 209, 318, 340
- Бернауер Рудольф, директор театру (1880-1953) – 235, 243
- Бестужев Олександр, письменник, декабрист (1797-1837) – 191, 192
- Бетховен Людвіг Ван, композитор (1770-1827) – 132, 172, 265
- Бедний (*Юхим Придворов*) Дем'ян, байкар (1883-1945) – 290, 291, 324-328
- Белінський Вісаріон, критик (1811-1848) – 315
- Биков Ролан, кіноактор (1929-1998) – 189, 500
- Білецький Андрій, античник, мовознавець (1911-1995) – 449, 450, 457
- Білецький Антін з Вінніпегу (1914 р.н.) – 564, 568, 569
- Білецький Олександр, літературознавець, академік (1884-1961) – 501, 542, 555, 556, 660, 684
- Білецький Платон, художник, мистецтвознавець (1922-1998) – 414
- Білокінь Сергій, науковець (1948 р.н.) – 26, 27, 123, 247-

- 249, 306-308, 330, 331, 356,
412, 413, 459, 462, 501-503
- Біляшівський Борис**, КТМ,
дипломат (1947-1994) – 153
- Біляшівський Микола Ми-
колайович**, син директора
музею (1914-1980) – 153
- Біляшівський Микола**, ет-
нограф, археолог, директор
українського музею у Киє-
ві, батько М. Біляшівського
(1867-1926) – 153
- Бірман Серафима**, актриса
(1890-1976) – 257
- Бірс Амброс**, письменник
(1842-1914) – 109
- Блавацький Володимир**, ак-
тор, режисер (1900-1953) – 117
- Блакитний (Елланський)
Василь (Еллан)** поет (1894-
1925) – 10
- Бланк Борис**, художник театру і
кіно (1938 р.н.) – 323
- Блейк Вільям**, поет і художник
(1757-1827) – 177, 323
- Блок Володимир**, театрозна-
вець (1918 р.н.) – 366, 367
- Блок Олександр**, поет (1880-
1921) – 196-206, 673, 677
- Блохін (Бойко) Юрій**, літе-
ратурознавець (1909-2002) –
621-640
- Бобошко Юрій**, театрознавець
(1925-1988) – 499
- Богачевська Марта**, пуб-
ліцист, громадська діячка
(1938 р.н.) – 34
- Богдашевський Юрій**, теат-
рознавець (1938 р.н.) – 478, 479
- Богораз Лариса**, диригентка
(1929-2004) – 412
- Бодлер Шарль**, поет, критик
(1821-1867) – 137, 149, 177, 182,
186, 313-315
- Бойчук Іван**, опришок (XVIII ст.)
– 381
- Бойчук Михайло**, художник,
розстріляний (1882-1939) – 585
- Боккаччо Джованні**, письмен-
ник (1313-1357) – 63
- Болобан (Серговський) Лео-
нід**, драматург (1893-1979) –
156, 448, 449
- Болотникова Н.**, критик – 366
- Бонавентура**, францискан-
ський чернець, філософ
(1221-1274) – 679, 682
- Бондаренко В.Л.** – 609
- Бондаренко Римма**, режисер
(1937 р.н.) – 510-512
- Бондарчук Степан**, режисер
Молодого театру (1886-1970) –
154, 399, 472, 486, 493, 585, 591,
609-617, 624, 625, 627, 636, 637
- Бор Нільс Хенрік Давід**,
датський фізик, один з засно-
вників сучасної фізики (1885-
1962) – 129
- Бордуков Олександр**, актор
ЦДТ (1946 р.н.) – 508
- Борисова Юлія**, актриса
(1925 р.н.) – 50
- Борисоглібська Ганна**, актри-
са (1867-1939) – 472

- Боровський Давид**, театральний художник (1934-2006) – 25, 26, 30, 122, 139, 189, 358, 431, 432, 498, 524, 525
- Бородін Олександр**, композитор (1833-1887) – 324, 325
- Бортник Януарій**, режисер театру Л. Курбаса, *розстріляний* (1897-1938) – 382, 698, 712
- Бортников Геннадій**, актор (1939-2007) – 396
- Бояджієв Григорій**, театрознавець (1909-1974) – 494-497
- Брам Отто**, режисер (1856-1912) – 231, 246
- Брамс Йоганнес**, композитор (1833-1897) – 445
- Брандес Георг**, літературознавець (1842-1927) – 653, 662
- Браницька Олександра**, графиня, з роду Ангельгардів, відома як «Сонечко»¹ (1754-1839) – 666
- Братунь Ростислав**, поет (1927-1995) – 543, 544, 547
- Брежнев Леонід**, генсек (1906-1982) – 76, 193, 466, 467, 507, 565
- Брехт Бертольт**, драматург (1898-1956) – 72, 101, 110, 125, 153, 154, 182, 238, 246, 323, 427
- Брилинський Юрій**, актор (1942 р.н.) – 438, 498
- Брокгауз Фрідріх-Арнольд**, німецький видавець, типограф, книгопродавець, засновник відомої видавничої фірми (1772-1823) – 18, 192
- Броневої Леонід**, актор (1928 р.н.) – 370
- Броннен Арнольд**, драматург (1895-1959) – 238
- Бруст Герберт**, композитор (1900-1968) – 238
- Буало-Депрео Ніколо**, поет, критик (1636-1711) – 559
- Бубнов Андрій**, партійний діяч, *розстріляний* (1894-1938) – 418
- Булгаков Михайло**, письменник (1891-1940) – 125, 326
- Булгакова Ніна**, літературознавець – 531
- Булганін Микола**, державний діяч (1895-1975) – 419
- Бунін Іван**, письменник (1870-1953) – 395
- Бурачек Микола**, театральний художник (1871-1942) – 584
- Бухарін Микола**, політичний діяч, *розстріляний* (1888-1938) – 76, 418, 419, 441-443, 505, 506
- Буценко Афанасій (Панас)**, радянський державний діяч (1889-1965) – 290
- Буцко Юрій**, композитор театру на Таганці (1938 р.н.) – 444

¹ Коханка гр. Потьомкіна, жінка чарівної краси, високого смаку й освіти, відома, крім усього іншого, і як засновниця Олександрійського дендропарку в Білій Церкві (1793), одного з кращих парків Європи. Прізвище Браницької стало прозивним у 20-і, коли громили й ламали панські маєтки. Згадаймо у Косинки в новелі «Голова Ході»: «Хіба графиня Браницька думала, що я її письма куритиму?!»

Буцький Анатолій, композитор (1892-1965) – 485

Бучма Амвросій, актор «Березоля» (1891-1848) – 51, 100, 364, 368, 386, 472, 473, 482, 487

В

Ваган'ян (Тер-Ваганьян) Вагаршак, більшовик, прихильник Троцького, **розстріляний**² (1893-1936) – 677

² У червні 1933 р. у Харкові відбулися збори під назвою «Нещадно викривати й викорінювати наслідки шкідництва та націонал-опортуністичних перекручень на мовному фронті». Доповідач А. Хвиля був непримиренний:

«Питання мовного фронту, що їх ми тут обговорюємо, зв'язані з питаннями школи, науки, літератури, всього культурного будівництва на Україні. Шкідництво на цій ділянці – зв'язано з загальними намаганнями наших запеклих ворогів відірвати Україну від Радянського Союзу.

Шкідники на мовному фронті поставили собі завдання штучно віддаляти українську культуру від братерської російської, створити штучну відчуженість між ними.

Інститут наукової мови при ВУАН в якому діяли контрреволюціонери, саме на це спрямував свою роботу. Він давав інструкцію своїм кореспондентам вигадувати нові терміни, замість спільних слів у російській мові. І вигадували назвати фільтр «цідилом», вертикаль – «сторчем», арку – «луком» і т. інш. Можна навести ще сотні таких прикладів. І не дарма, звичайно, інститут української наукової мови заслужив похвалу від петлюрівського емігранта Огієнка, який писав: «інститут української наукової мови – це надзвичайно корисна наукова інституція при київській академії наук».

Протягом кількох років інститут наукової мови при ВУАН провадив свою корисну для петлюрівців і шкідливу для українських робітників і селян контрреволюційну діяльність. А наш Наркомос не тільки не викрив шкідництва, а навпаки – потурав шкідницьким елементам. Ще гірше, що сам нарком освіти тов. Скрипник давав змогу

цим елементам прикриватися його виступами в питаннях мовознавства. В одній із своїх доповідей тов. Скрипник сказав:

«Були такі, які говорили, що треба, мовляв, вести лінію на інтернаціоналізацію української мови, не брати старих термінів, а коли є хороші російські – навщо інші шукати. Це вже з євангелії апостола Ваганьяна, і на мою думку так і треба їх оцінювати».

Ваганьян – це вигнаний з партії троцькіст, російський великодержавний шовініст. Отже, за тов. Скрипником виходить, що вживати російські терміни в українській мові – це великодержавний російський шовінізм. Таку саму лінію провадить тов. Скрипник і в дальших своїх виступах, зокрема в промові на кафедрі націпаня при УІМЛ «До питання боротьби за марксоленінське мовознавство». Такі виступи тов. Скрипника були, звичайно, на руку буржуазним націоналістам.

Водночас українські націоналісти добилися відірвати будову української мови від живої мови українських мас. Знайшлися відповідні теоретики, як приміром, Курило, що закликає «навчитися думати по-українському й не збиватися на чуже», чи Смеречанський, який рекомендує будувати українську фразу за «Слово о полку Ігореве». Смеречанський у запалі боротьби проти культури російських робітників пропонує викинути з української мови такі звороти, як «після закінчення», чи «для забезпечення» і замість цього писати «закінчивши», «щоб забезпечити». Смеречанський винайшов оригінальний «український» спосіб рахувати на сотні й копії: замість «двіста» – чотири копії, замість «п'ять тисяч» – сто кіп, замість «п'ятдесят тисяч» – «стонадцять крот кіп», «десять мільйонів» – це вже на мові Смеречанського - «сот-сот-надцять-крот-кіп».

Отак намагалися шкідники забруднювати українську мову, відірвати її від живої мови українських робітників і селян, відірвати її штучно, від братерської російської мови. А Наркомос потурав цьому.

1925 року Раднарком ухвалив скласти український стабільний правопис.

Створена була спеціальна комісія при Наркомосі, потім було видано проект українського правопису, його довго обговорювали і в травні 1927 року була скликана всеукраїнська правописна конференція за головуванням тов. Скрипника.

Там боролися два погляди. Один погляд обстоював потребу створити такий правопис, який служив би розвиткові української радянської

Вагнер Ріхард, німецький композитор-драматург, диригент (1813-1883) – 236, 715

Вайс Петер, драматург (1916-1982) – 50, 51

Вайян-Кутюр'є Поль, письменник (1892-1937) – 26

Ван Гог Вінсент, художник (1853-1890) – 172

Варецька Валентина, актриса, дружина Марка Терещенка (1900-1981) – 472

Барпаховський Леонід, режисер, *репресований* (1908-1976) – 121

Васильєв Борис, завідуючий електроцехом у Молодому

культури, а другий погляд виходив із потреби зробити поступки націоналістичним елементам і будувати правопис на базі тієї мови, що її творять буржуазні націоналісти з Галичини. Більшість конференції підтримала другий, хибний, шкідливий погляд.

[...]

Ворожі елементи відразу реагували на розпочате очищення української мови від контрреволюційного мотлоху. Петлюрівська наволоч сичить про те, що, мовляв, «нищать українську культуру». Дехто договориється до того, що «давайте говорити й писати російською мовою, щоб не робити ніяких ухилів». Таке єднання українських і російських шовіністів не нове.

[...]

Боротьба українського пролетаріату завжди проходила в тісному єднанні з боротьбою російського пролетаріату. Ми й українську культуру, національну формою й соціалістичну змістом, будуємо й будуватимемо далі в єднанні з братерською російською.

І здалося, то більше зміцнюватимемо радянську Україну й увесь Радянський Союз за провідом нашої всесоюзної комуністичної партії, на чолі з вождем світового пролетаріату - тов. Сталінім. (Тривалі оплески)».

театрі, брат Валерія Васильєва – 582-584

Васильєв Валерій, актор і режисер Молодого Театру – 156, 582-584, 591, 609

Василько (Миляєв) Василь, актор, режисер (1893-1972) – 59, 255, 302, 331, 358, 368, 399, 400, 473, 486, 492, 493, 523, 640, 712

Васильченко (Панасенко) Степан, письменник (1879-1932) – 650

Ватуля Олексій, актор (1891-1955) – 473, 585

Ватченко Олексій, партійний діяч (1914-1984) – 467

Вахтангов Євгеній, режисер (1883-1922) – 257

Вегенер Пауль, актор (1874-1948) – 238, 242

Ведекінд Франк, драматург (1864-1918) – 235, 242

Вейхерт Ріхард, німецький режисер (1880-1961) – 233

Велехова (Канненберг) Ніна, критик (1918-2007) – 365

Велі Орхан Каник, турецький поет (1914-1950) – 56, 266-274, 313

Вервес Григорій, літературознавець (1920-2001) – 323

Верещагін Федір, режисер (1910-1996) – 474

Верлен Поль, поет (1844-1896) – 26

Вермішев Олександр, драматург (1879-1919) – 129

- Вернер Краус**, актор (1884-1959) – 238
- Веронезе Паоло**, художник (1528-1588) – 173
- Верхарн Еміль**, поет (1855-1916) – 27, 529, 533
- Верхацький Михайло**, режисер школи Леся Курбаса, педагог (1904-1973) – 16, 98, 150, 151, 164, 170-177, 187, 250, 357
- Верьовка Григорій**, композитор, диригент (1895-1964) – 529
- Весніни, архітектори брати: Леонід** (1880-1933) і **Віктор** (1882-1950) – 723, 725
- Ветвинський Леонід**, адвокат (1900-1980) – 319, 468
- Вигодський Станіслав**, письменник (1907-1992) – 206
- Винниченко Володимир**, письменник, драматург (1880-1959) – 395, 420, 527, 537, 549, 584, 625, 658, 666, 667
- Виноградов Юрій**, драматург (1927 р.н.) – 68
- Винокуров Євгеній**, поет (1925-1993) – 18, 258-262
- Висоцький Володимир**, актор Театру на Таганці (1938-1980) – 166, 443
- Виспянський Станіслав**, драматург (1869-1907) – 309
- Вишневська Інна**, театрознавець (1925 р.н.) – 375
- Вілар Жан**, актор, режисер (1912-1971) – 487
- Вільгельм II Гогенцоллерн**, кайзер (1859-1941) – 242
- Вільдебранд Вільгельм**, філософ (1848-1915) – 664
- Вільдрак (Мессате) Шарль**, поет, драматург (1882-1971) – 26
- Вінграновський Микола**, поет, кінорежисер (1936-2004) – 13, 24, 34, 166, 542, 547
- Вінс Яків, розстріляний** (1906-1938) – 137
- Вірта Микола**, драматург (1906-1976) – 560
- Вірченко Ніна**, математик *репресована* у 1948-1954 рр. (1930 р.н.) – 123
- Вітошинський Ярослав**, культурний діяч (1919-2001) – 478, 479
- Владимирова (Фельдман) Зоя**, театрознавець (1917-?) – 370
- Влизько Олекса**, поет, *розстріляний* (1908-1934) – 35
- Вовк (Селянська) Віра**, поетеса, перекладач (1926 р.н.) – 150, 182, 398, 457, 491, 539-548
- Водяний Тома (Хома)**, товариш Л. Курбаса за молодих літ (1886-1970) – 61-67, 400
- Вознесенський Андрій**, поет (1933-2010) – 84, 412
- Волконський Сергій**, князь, театрознавець (1860-1937) – 587
- Волошин Іван**, театрознавець (1908-1993) – 143, 517

- Волчек Галина, режисер, актриса (1933 р.н.) – 68, 353
- Волькенштейн Володимир, драматург (1883-1974) – 555, 556, 559
- Вольф Кріста, письменниця (1929 р.н.) – 265
- Воробйов Микола, поет (1941 р.н.) – 435, 502, 548, 584, 622
- Вороний Микола, поет, **розстріляний** (1871-1938) – 584, 622
- Воронов Г., член Політбюро (1910-1994) – 565
- Воронов Іван, актор ЦДТ (1915-2004) – 215, 527
- Воронович Ірина, дружина Г. Кочура, **репресована** (1907-1985) – 28, 29, 53
- Ворошилов Климент, маршал (1881-1969) – 442
- Вражливий (**Штанько**) Василь, письменник, **розстріляний** (1903-1937) – 652
- Врона Іван, мистецтвознавець, **репресований** (1887-1970) – 414, 415
- Вургун Самад (**Вскилов**), поет (1906-1956) – 528
- Г**
- Габіхт Пауль, товариш Енштейна – 132
- Гавел Вацлав, драматург, **дисидент**, потім – президент Чехії (1936 р.н.) – 466
- Гагарін Юрій, перший космонавт (1934-1968) – 530
- Газенклевер Вальтер, драматург, **покінчив життя самогубством** (1890-1940) – 233, 234, 238
- Гайдай Зоя, співачка (сопрано) (1902-1965) – 473
- Гайдн Франц Йозеф, композитор (1732-1809) – 132
- Гайерманс (**Гейєрманс**) Герман, драматург (1864-1924) – 618
- Гайне Генріх, поет (1797-1856) – 63, 125
- Гаккебуш Валерій, мистецтвознавець (1912-1984) – 436, 440, 447, 473
- Гаккебуш Любов, актриса (1888-1947) – 59, 100, 486
- Галан Ярослав, письменник і публіцист, **убитий** (1902-1949) – 128, 221
- Галілей Галілео, філософ (1564-1642) – 132
- Галіс Адам, русист в Швейцарії – 206
- Галушко Є.М., львівський історик – 289
- Гальбе Макс, драматург (1865-1944) – 585
- Гальський (**Дмитрук**) Климент, майор, слідчий УКДБ – 319
- Гамзатов Расул, поет (1923-2003) – 298, 528
- Гамсун Кнут, письменник (1859-1952) – 63

- Ганусець Олександр, перекладач – 269-274
- Ганф Юлій, карикатурист (1898-1973) – 247
- Гапон Георгій, священник, агент охоранки, *страчений* (1870-1906) – 696
- Гарсія Лорка Федеріко, поет, *розстріляний* (1898-1936) – 44, 182, 529, 530, 543
- Гастелло Микола, льотчик (1908-1941) – 558
- Гатов Олександр, поет (1899-1972) – 684, 685
- Гатто Альфонсо, поет (1909-1976) – 20
- Гауптман Гергард, драматург (1862-1946) – 114, 231, 234, 240, 631
- Гафурі Мажит (*Габдулмажит*), поет (1880-1934) – 528
- Гашек Богуслав, брат Я. Гашека (1886-?) – 336
- Гашек Ярослав, письменник (1883-1923) – 333-339
- Гашекова-Львова Олександра, дружина Я. Гашека (1898-1965) – 333-339
- Гвінцеллі Гвідо, вчений-юрист, поет (1230/40 - бл. 1276) – 344
- Геврик Софія, працівник Українського музею в Нью-Йорку, дружина Т. Геврика – 398, 491
- Геврик Титус, архітектор, мистецтвознавець (1936 р.н.) – 539,
- Гейзе Пауль, письменник, лауреат Нобелівської премії (1830-1914) – 648
- Гейзенберг (*Хайзенберг*) Вернер (1901-1976), фізик – 129
- Гейне Генріх, поет (1797-1856) – 63, 125, 130
- Геляс Ярослав, актор, режисер школи М. Крушельницького (1916-1992) – 164, 449, 474, 498
- Гельдерод Мішель де, драматург (1898-1919) – 167
- Генесін Олексій, актор ЦДТ (1933-2004) – 304
- Геник Анна, дружина Я. Галана, *розстріляна* (1913-1937) – 55
- Георге Генріх, актор (1893-1946) – 238
- Георгієв Любен, театральний критик (1933-2001) – 307
- Герасименко Мирина, актриса (1941-2000) – 494
- Герасимчук Лесь, літературний критик (1944 р.н.) – 182-186, 137, 313-315
- Герінг Рейнгардт, драматург (1889-1942) – 233
- Германюк Богдан, учасник українського національного руху, *політв'язень* (1931 р.н.) – 208
- Герцен Олександр, письменник, філософ (1812-1870) – 180, 181
- Гершензон Михайло, письменник, *загинув* на фронті (1908-1942) – 225-246
- Гете Йоган Вольфганг, поет, мислитель (1749-1832) – 7, 12, 18, 63, 128, 172, 182, 186, 298, 315, 342, 651

- Гжицький Володимир, письменник, *репресований* (1895-1973) – 382
- Гіzza Баян, театрознавець (1918-1991) – 369
- Гілгуд Джон Артур, актор (1904-2000) – 494
- Гіляровський Михайло, режисер (1934 р.н.) – 439, 480
- Гінденбург Пауль фон, генерал-фельдмаршал (1847-1934) – 242
- Гінзбург Аллен, поет (1926-1997) – 17, 19-22, 24
- Гінзбург Лев, поет, перекладач (1921-1980) – 51, 125
- Гінзбург Мойсей, архітектор (1892-1946) – 722-725
- Гірняк Йосип, актор «Березоля», учень і однодумець Курбаса, *репресований, емігрував до США* (1895-1989) – 51, 116, 117, 142, 149-152, 177, 186-189, 249-258, 296-302, 332, 357, 358, 362, 364, 374, 397-401, 413, 460, 475-477, 487, 491-494, 550, 696
- Гітлер (Шікльгрубер) Адольф, *покінчив життя самогубством* (1889-1945) – 68, 126, 430
- Главак Тамара, громадський діяч, секретар ЦК ЛКСМУ (1938 р.н.) – 136, 165, 510
- Гладков Федір, письменник (1883-1958) – 684
- Глазунов Ілля, художник (1930 р.н.) – 83, 84
- Глезос Маноліс, композитор, *репресований* (1922 р.н.) – 208
- Глухий Володимир, актор (1938-1988) – 436-439, 477-481
- Глущенко Микола, художник (1901-1977) – 414
- Гнатюк Володимир, фольклорист, академік (1871-1926) – 380, 381
- Гоген Поль, художник (1848-1903) – 172, 724
- Гоголь Микола, письменник (1809-1852) – 63, 103, 125, 169, 267, 618, 645, 669
- Гозенпуд Анна, театрознавець – 369
- Голобородько Василь, поет (1945 р.н.) – 542
- Головатюк Борис, режисер, учень М. Крушельницького, *покінчив життя самогубством* (1936-1970) – 436, 446, 447
- Головко Андрій, письменник (1897-1952) – 659, 685
- Голота (Мельник) Петро, письменник – 650
- Голсуорсі Джон, письменник (1867-1933) – 557
- Голубничий Пилип, дитячий письменник – 650
- Гончар Олесь, письменник (1918-1995) – 70, 134, 286, 462-466, 482, 528, 548
- Гончаров Андрій, режисер (1918-2001) – 139, 190, 211, 212, 214, 262, 295, 352, 353, 432, 525, 526

- Гончаров Іван, письменник (1812-1891) – 684
- Гораций Флакк Квінт, поет (65-8 до н.е.) – 559, 560
- Горбанєвська Наталя, поет, перекладач, правозахисник, **репресована** (1936 р.н.) – 125
- Горбачов Дмитро, мистецтвознавець (1937 р.н.) – 414
- Горбенко Є. – 414
- Горбунова-Алексєєва Наталя, художник (1898-1998) – 538
- Гордасевич Богдан, син Г. Гордасевич (1961 р.н.) – 33
- Гордасевич Галина, поетеса, **репресована** (1935-2001) – 33
- Гординський Єжи, польський поет, родом зі Львова (1919 р.н.) – 23, 24
- Гордієнко Дмитро, письменник, **репресований** (1901-1974) – 684
- Гордін Яків, драматург (1853-1909) – 387
- Горинь Богдан, мистецтвознавець, **дисидент** (КТМ) (1936 р.н.) – 321
- Горинь Михайло, правозахисник, **дисидент, репресований** (1930 р.н.) — 26, 40, 207-209, 321
- Городиська Ольга, актриса Молодого Театру – 156
- Горська Алла, художниця (КТМ), **вбита** за загадкових обставин (1929-1970) – 13, 140, 165, 166, 312, 437, 465, 466
- Горький Максим (*Олексій Пешков*) письменник (1868-1936) – 292, 385, 445, 528, 553-555, 560, 684
- Готьє Теофіль, поет (1811-1872) – 658
- Габбе Христіан Дітріх, драматург (1801-1836) – 238
- Грабовський Леонід, композитор (1935 р.н.) – 138
- Грабовський Павло, поет (1864-1902) – 63
- Гранах Олександр, актор (1893-1945) – 238
- Гремиславський Іван, театральний діяч (1886-1954) – 178
- Грибачов Микола, поет (1910-1992) – 436
- Грибєєдов Олександр, драматург (1795-1829) – 122
- Григор'єва Галина, актриса театру ім. В. Маяковського (1917-1969) – 97
- Гринько Григоірій, нарком освіти, голова Держплану, **розстріляний** (1890-1938) – 289
- Гриценко Микола, актор театру ім. Є. Вахтангова (1912-1979) – 366
- Гришин Віктор, партійний діяч (1914-1992) – 467
- Гришокіна Валентина, актриса (1944 р.н.) – 438
- Грищук Олекса (Канада) – 568
- Грільпарцер Франц, драматург (1791-1872) – 157, 631, 635

Грінченко Борис, письменник
(1863-1910) – 63

Громів (*Тарнагутський*)
Олесь, письменник (1902-?) –
650, 662

Гросс Георг (*Жорж*), графік,
маляр (1893-1953) – 127, 308

Гротовський Єжі, режисер
(1933-1999) – 24, 308, 309, 370

Грушевський Михайло, полі-
тик, історик (1866-1934) – 446,
537, 569

Грушецький Іван, партійний
діяч (1904-1982) – 569

Губайдуліна Софія, компози-
тор (1930 р.н.) – 138

Губенко Кость, брат О. Вишні,
актор (1909-1982) – 438

Губенко Микола, актор Театру
на Таганці (1941 р.н.) – 444

Губчак Михайло, громадський
діяч (1866-1926) – 383

Гузарова з Дітройту, родичка Фе-
дорцевих – 187, 301, 491

Гумільов Лев, філософ, етнолог,
син А. Ахматової, **репресова-
ний** (1912-1992) – 167

Гунст Євгеній, мистецтвозна-
вець (1901-1993) – 54, 55

Гурський Костянтин, функ-
ціонер мінкультури України
(1922-1985) – 511, 512

Гус Іван (*Ян*), проповідник, мис-
литель (1371-1415) – 101, 638

Гуцало Євген, письменник
(1937-1995) – 286, 288, 536,
542

Гуцалюк Любослав, художник
(1923-2003) – 539

Гюго Віктор, письменник
(1802-1885) – 63, 553, 659, 696

Д

Давидова Ірина, театрознавець
(1921-2002) – 134, 181, 182

Даденков Юрій, міністр освіти
(1911-1991) – 17

Далавурак Степан, журналіст
(1926 р.н.) – 58-60

Дальський (*Нестеренко Ва-
силь*) Володимир, актор
театру ім. І. Франка (1912-
1998) – 143, 328

Даніель Юлій, письменник,
перекладач, **репресований**
(1925-1988) – 82, 412

Даніельша (див. Богораз Лари-
са), мистецтвознавець (1929-
2004) – 56

Данк Казимеж, польський ре-
жисер – 206

Данте Аліг'єрі, італійський поет
(1265-1321) – 341-351, 375,
376

Данченко Володимир, актор
(1914-1967) – 439

Данченко Сергій, режисер
(1937-2001) – 437, 443, 478,
480

Дарвін Чарльз Роберт (1809-
1882) – 385

- Даценко Ольга (*Леся*), актриса «Березоля», **репресована** (1903-1993) – 97
- Дашевська Л. – 414
- Дашкевич Всеволод, журналіст, етнограф (1907-1988) – 444-446
- Дейч Ернст, актор (1896-1969) – 238
- Дейч Олександр, літературознавець, театрознавець, перекладач, письменник (1893-1972) – 13, 29, 30, 54, 70, 73, 101, 128, 140, 144, 324, 370, 374, 396, 467, 535, 549, 556
- Дейч-Малкіна Євгенія, літературознавець, дружина О. Дейча (1919 р.н.) – 70, 549
- Дембовський Едуард, письменник (1822-1846) – 153
- Демчук Теофіл, актор (1896-1992) – 382
- Денисенко Юрій, актор «Нового театру» у Нью-Йорку – 116
- Денисов Едісон, композитор (1929-1996) – 138
- Дергус Михайло, художник (1904-1997) – 415
- Державін Костянтин, літературознавець, сценарист (1903-1956) – 257
- Державін Михайло, актор (1936 р.н.) – 137
- Деркач Іван, мистецтвознавець (1921-1998) – 564
- Дефо Даніель, письменник (1660-1731) – 577
- Джаліль (*Залілов*) Муса, поет, **страчений** гестапо (1906-1944) – 528
- Джанелідзе Дмитро, театрознавець (1906-?) – 369
- Джафаров Джафар Гашум Огли, театрознавець (1914-1973) – 369
- Джойс Джеймс Огастин, письменник (1882-1941) – 194, 195
- Джонсон Ліндон, 36-й президент США (1908-1973) – 21, 408, 409
- Джотто ді Бонде, художник (1267-1337) – 22
- Дзеніс Освальд, історик, член кореспондент АНУ, **розстріляний** (1896-1937) – 28, 29, 53
- Дзержинський Фелікс, партійний діяч (1877-1926) – 419
- Дзюба Іван, літературознавець (1931 р.н.) – 10, 291, 312, 340, 462-466, 541, 542, 567
- Дикий Олексій, актор, режисер (1889-1955) – 324
- Дичко Людмила, композитор (1939 р.н.) – 165
- Дідушок Василь, **розстріляний** (1889-1937) – 118
- Дідушок Володимир, **розстріляний** (1897-1937) – 118
- Дідушок-Гельмер Петро, дипломат і журналіст, арештований у «справі Косинки-Фальківського» 1934 р., **розстріляний** в Сандармоху (1889-1937) – 118

- Діккенс Чарлз**, письменник (1812-1870) – 54, 63, 530
- Діоген Сінопський**, філософ з діжки (бл. 400-325 до н.е.) – 19, 23
- Дітріх Марлен**, кіноактриса (1901-1992) – 213
- Дмитерко Любомир**, письменник, драматург (1911-1985) – 69, 74
- Дмитрова Людмила**, театрознавець (1890-1986) – 560
- Дніпровський (Шевченко) Іван**, драматург (1895-1934) – 101, 473, 490, 661, 712
- Добжинський Шарль**, поет (1929 р.н.) – 26
- Добровольська Олімпія**, актриса, дружина Й. Гірняка (1892-1990) – 90-97, 116, 117, 148-152, 154, 186-189, 249-258, 299, 301, 358, 373, 374, 397-401, 475-477, 491-494, 518-523, 585, 609, 625
- Добровольський Віктор**, актор (1906-1984) – 328, 458, 461
- Добролюбов Микола**, публіцист (1836-1861) – 553, 560, 564, 670
- Довбуш Олекса**, опришок (1700-1745) – 381
- Довгань**, критик – 665
- Довженко Олександр**, кінорежисер (1894-1956) – 164, 448, 449, 528, 530, 536, 542
- Доде Альфонс**, письменник (1840-1897) – 63
- Дойнов Кристю**, режисер, директор театру в Бурасі (1923-1985) – 305
- Доленго (Клоков) Михайло**, письменник, ботанік (1896-1981) – 680, 681
- Долина (Попиков) Павло**, актор, режисер театру Л. Курбаса (1888-1955) – 156
- Долина (Попиков) Павло**, актор, режисер театру Л. Курбаса (1888-1955) – 486
- Долинін Олександр**, актор театру Л. Курбаса (1895-1929) – 100
- Долиніна Наталія**, драматург (1928-1979) – 392
- Донець Михайло**, співак (бас), *репресований* (1883-1941) – 473
- Донцов Дмитро**, ідеолог українського націоналізму (1883-1973) – 651
- Дорер Р.А.Д.**, канадський посол 60-х років у Москві – 355
- Дорошевич Влас**, письменник, фейлетоніст (1864-1922) – 375
- Дорошкевич Олександр**, літературознавець (1889-1946) – 665
- Досвітній (Скрипаль) Олесь**, письменник, *розстріляний* (1891-1937) – 654, 662, 663
- Достоевський Федір**, письменник (1821-1881) – 63, 125, 133, 265, 530, 549
- Доценко Надія**, актриса театру ім. М. Заньковецької (1913-1994) – 438

- Доценко Ростислав**, літературознавець, перекладач (1931 р.н.) – 123
- Драгоманов Михайло**, письменник, фольклорист, історик, філософ, громадський діяч (1841-1895) – 385, 657, 675
- Драй-Хмара Михайло**, поет, перекладач, *репресований* (1889-1939) – 660
- Драк Матвій**, театральний художник (1887-1963) – 473
- Драч Іван**, поет (1936 р.н.) – 8, 13, 17-24, 34, 69, 74, 75, 84, 109, 125, 136, 143, 166, 182, 304, 330, 340, 342, 346, 351, 358, 459, 460, 462, 468, 541-543, 546, 547, 569
- Драч Максим**, лікар, син І. Драча (1965-2009) – 541
- Дрепер Джон-Вільям**, американський фізик, хімік та історик, автор книги «Історія боротьби між релігією і наукою» (1811-1882) – 385
- Дрогобич Юрій**, вчений, доктор медицини, ректор Болонського університету (бл. 1450-1494) – 23
- Дрозд Володимир**, письменник (1939-2003) – 286
- Дубовик Леонтій (Лесь)**, актор, режисер (1902-1952) – 253, 256, 473
- Дубровський Віктор**, театрознавець, зав. літ. частиною театру ім. Маяковського (1928-2003) – 142
- Дудін Володимир**, режисер (1909-1982) – 340, 353
- Дузе Елеонора**, актриса (1858-1924) – 51
- Дукін Микола**, письменник, *репресований* (1905-1943) – 650
- Дю Белле Жоакем**, поет (1522-1560) – 390
- Дюма Олександр** (батько) (1802-1870) – 63, 559
- Дюрренматт Фрідріх**, швейцарський письменник (1921-1990) – 194
-
- ## Е
-
- Едліс Юліу**, драматург (1929 р.н.) – 98, 139, 141, 190, 211, 214, 305, 307, 353, 378, 516, 525
- Ейбоженко Олексій**, актор театру ім. В. Маяковського (1934-1980) – 98
- Ейзенштейн Сергій**, режисер (1898-1948) – 129
- Ейнштейн (Айнштайн) Альберт**, фізик-теоретик (1879-1955) – 125, 129, 139
- Ейхенбаум Борис**, історик літератури (1886-1959) – 125, 686
- Екімян (Екімов) Рафік**, директор театру ім. В. Маяковського (1914-) – 98
- Елюар (Грендель) Поль**, поет (1895-1952) – 26, 182, 267

Енгельс Фрідріх (1820-1895) – 127, 326, 385, 557, 558, 671
Епік Григорій, письменник, **розстріляний** (1901-1937) – 650, 661
Еренбург Ілля, письменник (1891-1967) – 84, 153
Ескін Олександр, директор Дому Актора в Москві (1901-1985) – 148
Есхіл, трагик (бл. 525-456 до н.е.) – 121, 179, 189, 190, 234, 554, 664
Ефрос Анатолій, режисер (1925-1987) – 31, 374, 480

Є

Євтушенко Євгеній, поет (1933 р.н.) – 18, 84, 292, 320, 340, 530
Єгоричев Микола, партійний діяч (1920-2005) – 467
Єжов Валентин, кінорежисер (1921 р.н.) – 263-265, 340, 396
Єжов Микола, чекіст, **розстріляний** (1895-1940) – 209
Єлизавета I Тюдор, королева Англії (1533-1603) – 489
Єлисеєва Антоніна, актриса ЦДТ (1917-1984) – 215
Єнгібаров Леонід, артист цирку, клоун-мім (1935-1972) – 31, 32
Єнукідзе Абель, **розстріляний** (1977-1937) – 442
Єрмолова Марія, актриса (1853-1928) – 178

Єсенін Сергій, поет, за офіційною версією, **покінчив життя самогубством** (1895-1925) — 135, 513, 653
Єсснер (*Йеснер*) Леонард, режисер (1878-1945) – 236-238
Єфімов (*Фрідлянд*) Борис, художник (1900-2008) – 128
Єфремов Олег, актор, режисер (1927-2000) – 137, 179, 525, 526
Єфремов Сергій, літературознавець, академік, **репресований** (1876-1939) – 647, 652

Ж

Жаров Сергій, диригент (1896-1985) – 201
Жданов Андрій, партійний діяч (1896-1948) – 554, 555, 558-560
Жевченко-Яновська Тамара, актриса «Березоля», дружина Ю. Яновського (1904-1958) – 300
Живлюк Юрій, доктор наук, громадський діяч (1936 р.н.) – 34
Жиленко Ірина, поетеса (1941 р.н.) – 542
Жинкин Микола, професор, психолог в галузі психології мови (1883-1979) – 684
Жироду Жан, драматург (1882-1944) – 69

- Житник Володимир**, поет (1938-2010) – 342, 346, 349, 350, 531
- Жуков Георгій**, маршал (1908-1974) – 23
- Жулавський Єжи**, драматург (1874-1915) – 585, 629
- Журлива (Котова) Олена**, письменниця, **репресована** (1898-1971) – 650
-
- ## З
-
- Забашта Любов**, поетеса (1918-1990) – 542
- Завадський Юрій**, режисер (1894-1977) – 14, 33, 134, 170, 328, 395, 396, 462, 537, 549, 550
- Завіна Олександр**, театральний діяч (1906-1995) – 515
- Загаров (Фессінг) Олександр**, актор, режисер (1877-1941) – 472, 484, 611, 639
- Загоруйко Володимир**, режисер школи М. Крушельницького (1932 р.н.) – 15, 30, 33, 68, 134, 190, 123-125, 211, 295, 512, 524, 526, 527
- Загоруйко Емілія**, його дружина (1930 р.н.) – 14, 15, 124, 141, 143, 527
- Загоруйко Кирило**, їхній син (1967 р.н.) – 125
- Загуд Дмитро**, письменник, **репресований, загинув** за нез'ясованих обставин (1890-1938) – 218
- Зак Авраам**, драматург (1919-1974) – 413
- Зак Л.М.** – 412
- Зальтенбург**, директор Берлінського театру – 243
- Замичковський Іван**, актор (1869-1931) – 472
- Замора Федір**, громадський діяч, педагог, **розстріляний** (1887-1937) – 66
- Занд Жорж (Санд-Аврора Дюдеван)**, письменниця (1804-1876) – 655
- Заньковецька (Адасовська) Марія**, актриса (1860-1934) – 160, 162, 369, 472, 482, 514, 703, 704
- Запотоцький Антонін**, політичний діяч (1884-1957) – 335
- Зарудний Микола**, письменник, драматург, сценарист (1921-1991) – 134, 135
- Застирець Осип**, священник, письменник (1873-1943) – 383
- Затиркевич-Карпинська Галина**, актриса (1855-1921) – 470, 472
- Затонський Дмитро**, літературознавець, академік (1922-2009) – 193, 194
- Затравкін Юрій**, актор (1943 р.н.) – 191
- Захава**, режисер, актор (1896-1976) – 328
- Захаров (Ширінкін) Марк**, режисер (1933 р.н.) – 353, 374
- Заходер Борис**, письменник (1918-2000) – 211, 370

- Зегерс Анна, письменниця (1900-1983) – 153
- Зенкевич Павло, перекладач, **розстріляний** (1886-1942) – 11
- Зеркалова Дарія, актриса (1901-1982) – 702
- Зеров Микола, поет-неокласик, перекладач, **розстріляний** (1890-1937) – 167
- Зілов Михайло, актор, режисер, педагог, ВТО (1912-1997) – 75
- Зінов'єв (*Радомисльський*) Григорій, партійний діяч, **розстріляний** (1883-1936) – 76, 418, 505
- Зісман Марко, перекладач (1909-1985) – 69
- Зленко Андрій, депутат Верховної Ради УРСР VI скликання з 1963 по 1967) – 462-465
- Змій Володимир, актор (1922 р.н.) – 116
- Золя Еміль, письменник (1840-1902) – 63
- Зорін Леонід, драматург (1924 р.н.) – 51, 263
- Зощенко Михайло, письменник (1895-1958) – 555
- І**
-
- Ібсен Генрік, письменник (1828-1906) – 63, 114, 179, 557, 631
- Івакін Юрій, науковець, художник (1917-1983) – 546
- Іван IV Грозний, московський цар (1530-1584) – 558, 559
- Іванисенко Віктор, критик, **дисидент** (1927-1997) – 13, 541
- Іванів Павло, письменник³ – 652
- Іванов Євген, письменник (1879-1942) – 196-206
- Іванова Галина, актриса ЦДТ (1928-2008) – 211
- Іванчук Роман, письменник (1929 р.н.) – 479
- Івченко Валерій, актор (1939 р.н.) – 181
- Івченко Михайло, письменник, **репресований** (СВУ) (1890-1939) – 659
- Ігнатович Гнат, актор, режисер школи Л. Курбаса (1898-1978) – 100, 331, 472, 512, 513
- Ігор, князь Київський (?-945) – 529, 553
- Ізерлі Клод Роберт, полковник ВПС США, льотчик, який скинув атомну бомбу на Хіросіму, **закінчив життя в божевіллі**⁴ – 293
- Ікрамов Акмаль, партійний діяч, **розстріляний** (1898-1938) – 507
- Ілевич-Дерлиця Анна, актриса «Нового театру» у Нью-Йорку (?-1981) – 116
- Ільєнко Юрій, оператор, кінорежисер (1936-2010) – 536

³ Про нього є у Ю. Смолича, див. «Щоденники» т. 12, ст. 579 (Л.Т.)

⁴ За іншими даними, бомбу скинув Полл Тіббетс, який дожив до 92 років без жодних мук сумління (Л.Т.).

Льїнський Ігор, актор (1901-1987) – 15, 69, 143, 366

Інкіжінов Валерій, режисер (1895-1973) – 252, 699, 700, 712

Іоффе Адольф, більшовик, *покінчив життя самогубством* (1883-1927) – 419

Ірчан Мирослав (*Андрій Баб'юк*) письменник, *розстріляний* (1897-1937) – 101

Ісаакян Аетік, поет (1845-1957) – 528

Й

Йерінг Герберт, драматург, критик (1888-1977) – 228, 239

Йесснер (*Єснер*) Леонард, режисер (1878-1945) – 234

Йогансен Майк, письменник, *розстріляний* (1895-1937) – 101, 654

Йокаї Мор, письменник (1825-1904) – 63

Йолкін (*Елкін Анатолій Сергійович*), журналіст, зав. відділом літератури в «Комсомольській правді» (1929-1975) – 128

Йонеско Ежен, драматург (1912-1994) – 167, 194

Йорданов Недялко, поет, драматург (1941 р.н.) – 69, 298, 304, 306, 307, 462, 500

Йосипенко Микола, театрознавець (1912-1983) – 16, 143, 149, 332, 366-369, 514, 516

К

Кавальканті Гвідо, поет (1255/59-1300) – 344

Каванах Патрік, поет (1904-1967) – 19

Каверін (*Зільбер*) Веніамін, письменник (1902-1989) – 125

Каганович Лазар, партійний діяч (1893-1991) – 288, 289, 419, 442, 506, 507, 554

Кадирова Лариса, актриса (1943 р.н.) – 437

Казаков Матвій, архітектор (1738-1812) – 732

Казанцев Олексій, актор, потім драматург (1945-2007) – 508, 509

Кайзер Георг, драматург (1878-1945) – 232-234, 238, 242, 641

Калин Володимир, актор, один з основоположників «Молодого театру» (1896-1923) – 156, 625

Калинець Ігор, поет, *репресований* (1939 р.н.) – 13, 543

Калідаса, індійський драматичний письменник XI ст. – 309

Калінін Михайло, всеросійський староста (1875-1946) – 442

Калінніков, з пролетарських авторів – 684

Калоянчев Георгі, актор (1925 р.н.) – 17

Кальдерон де ля Барка, Педро, драматург (1600-1681) – 24, 309

- Каменев Лев, більшовик, **розстріляний** (1883-1936) – 418, 505
- Камю Альбер, письменник (1913-1960) – 89, 194
- Каник Орхан Велі, турецький поет (1914-1950) – 298, 433
- Каплан Фанні (*Ройдман Фейга*), учасниця революційного руху (1887-1922) – 290
- Карабутенко Іван, критик, перекладач (1921-1999) – 569
- Караванський Святослав, філолог, **дисидент, репресований** (1920 р.н.) – 318
- Каріаєва Тамара, театрознавець, актриса (1915-1989) – 369
- Карманський Петро, поет (1878-1956) – 387, 622
- Карпенко-Карий (*Тобілевич*) Іван, драматург (1845-1907) – 103, 162, 385, 433, 434, 471, 513, 682
- Касіян Василь, художник (1896-1976) – 303, 414, 462-466
- Кастро Рус Фідель (1926 р.н.) – 402-405
- Касьяненко Євген, головний редактор «Вісті ВУЦВК», політичний діяч, **розстріляний** (1889-1937) – 290
- Катерина II, російська імператриця (1729-1796) – 444
- Качалов (*Шверубович*) Василій, актор (1875-1948) – 180
- Квазімодо Сальвадоре, італійський письменник, поет, перекладач (1901-1968) – 298
- Квапіш В., польський режисер (Лодзь) – 447
- Квітка-Оснoв'яненко Григорій, письменник (1778-1843) – 346, 383, 514
- Керенський Олександр, політичний діяч (1881-1970) – 135
- Керженцев (*Лебедев Платон*), театрознавець (1881-1940) – 326, 327, 366
- Керр Альфред (*Кемпнер*), критик (1867-1948) – 221-224, 228, 239, 246
- Кеслер Аркадій, зав. літ. частиною МХАТ – 462
- Кестльрі Роберт Стюарт, англійський політичний діяч (1762-1822) – 421, 422
- Кипоренко-Доманський Юрій, співак (драматичний тенор) (1888-1955) – 473
- Кипріян Мирон, художник театру (1930 р.н.) – 437
- Кир'ян Надія, поетеса (1946 р.н.) – 501
- Кирейко Віталій, композитор (1926 р.н.) – 165
- Кириленко Андрій, актор театру ім. Заньковецької (1912-1996) – 438
- Кириленко Іван, письменник, **розстріляний** (1902-1939) – 650
- Кирилова Світлана, заступник міністра культури України, потім – директор музею Леніна в Києві – 510

- Кириченко Олена, художниця (1937-2004) – 113, 117
- Кириченко Ольга, актриса «Нового театру» у Нью-Йорку – 113
- Кирсанов Семен, поет (1906-1972) – 12, 13
- Кисельов Йосип, театральний критик (1905-1980) – 164
- Кисіль Олександр, театрознавець, **розстріляний** (1889-1942) – 637
- Кишка, старший лейтенант в.о. начальника табору №17-А у Мордовії – 207
- Кіркїж Купріян, член Політбюро ЦК КПУ, латиш, **загинув** в автотрагедії (1886-1932) – 288
- Кіров (*Костриков*) Сергій, більшовик, **застрелений** (1886-1934) – 442
- Кісін Віктор, режисер (1933-1997) – 478
- Кіссінджер Генрі, політичний діяч (1923 р.н.) – 420-426, 428-430
- Кіх Марія, депутат Верховної Ради УРСР (1914-1979) – 462-465
- Клебанов Дмитро, композитор (1907-1987) – 292
- Клен Юрій (*Бургардт Освальд*), поет-неокласик, перекладач (1891-1947) – 537
- Клепфер Еуген, актор (1886-1950) – 238
- Клименко, слідчий УКГБ – 319, 321
- Кнебель Йосип, книговидавець (1854-1926) – 306
- Кнебель Марія, режисер (1898-1985) – 31, 134, 140, 144, 179, 247, 306
- Кобилянська Ольга, письменниця (1863-1942) – 63, 113
- Коваленко Борис, критик, **розстріляний** (1903-1938) – 650, 665, 668, 669
- Коваленко В., критик – 685
- Коваленко Леонід, літературознавець (1913-1983) – 449
- Коваленко Прохір, актор театру Садовського, громадський і театральний діяч (1884-1963) – 58-60, 162
- Ковпак Сидір, партизанський ватажок (1887-1967) – 467
- Кожевніков Вадим, письменник (1909-1984) – 557, 558
- Кожушний Марко, поет, журналіст, в 1938 р. отримав 5 років таборів, потім **розстріляний** (1904-1937) – 650, 651
- Козак Богдан, актор (1940 р.н.) – 313, 438, 478, 480
- Козаков Михайло, актор «Современника» (1934 р.н.) – 134
- Козаченко Василь, письменник (1913-1995) – 69, 134
- Козачковська Н., дружина Д. Козачковського – 479
- Козачковський Даміан, актор «Березоля» і театру ім. Заньковецької (1896-1967) – 151, 437, 473
- Козлов І., автор п'єси – 129

- Козловський Іван**, співак (тенор) (1900-1993) – 134, 136, 213, 366
- Кокто Жан**, письменник (1889-1963) – 133
- Колас (Мицкевич) Якуб**, письменник (1882-1956) – 528
- Колесаєв Валентин**, режисер ЦДТ (1903-1966) – 31, 211
- Колесник Тамара**, актриса театру ім. М. Заньковецької – 438, 479
- Коломієць Володимир**, поет (1935 р.н.) – 298, 299, 379
- Колонтай Олександра**, державний діяч (1872-1952) – 418
- Колос Сергій**, художник, мистецтвознавець, починав у Молодому театрі (1888-1969) – 437, 502
- Колумб Христофор** (1451-1506) – 129
- Колчак Олександр**, військовий діяч, вчений, (1871-1920) – 333
- Колченко Григорій**, письменник – 650
- Коляска Іван**, історик, публіцист (1915-1997) – 568
- Кольвіц Кете**, графік, скульптор (1867-1945) – 125-128
- Комілевська Діамара**, драматург, дитяча письменниця – 152, 258
- Комісаров Олександр**, актор ЦДТ (1944 р.н.) – 508
- Комратов Володимир**, актор театру ім. В. Маяковського (1934 р.н.) – 97, 139
- Кон Міліца**, театрознавець (1915-1994) – 191
- Конашевич Володимир**, тоді редактор ж-лу «Дніпро», потім – заступник голови правління Добровільного товариства книголюбів і Кабміну – 413
- Кондуфор Юрій**, історик, заввідділом ЦК КПУ (1922-1997) – 70
- Коненков Сергій**, скульптор (1874-1971) – 674
- Коновніцин Петро** (1803-1830) – 191
- Кононенко Григорій**, режисер (1938-2005) – 136
- Конрад Микола**, академік, сходознавець (1891-1970) – 247, 306
- Конторин**, письменник – 650
- Коонен Аліса**, актриса Камерного театру (1889-1974) – 328, 427
- Копелев Лев**, письменник, філолог, правозахисник, *дисидент* (1912-1997) – 125, 468
- Копиленко Олександр**, письменник (1900-1958) – 101, 653, 654, 681
- Кордун Віктор**, поет (1946-2005) – 435, 502, 548
- Корнель П'єр**, драматург (1606-1684) – 104, 559
- Корнієнко Антоніна** (1914-2003) – 33, 70, 118

- Корнієнко Микола**, інженер (1915-1982) – 70, 142
- Корнієнко Неллі**, театрознавець (1939 р.н.) – 7, 14-16, 26-30, 51-54, 67-70, 72-75, 118, 119, 123-125, 136, 138-144, 148-150, 165, 167-169, 177, 178, 181-186, 193, 194, 211, 247-249, 256, 262, 296-298, 306-309, 313-315, 328, 342, 356-359, 366, 374, 376, 379, 399, 412, 413, 420, 432, 433, 444, 458-462, 468, 478, 480, 491, 492, 498, 501-503, 510-513, 524, 526, 535, 550, 560
- Корнійчук Олександр**, драматург (1905-1972) – 69, 181, 182, 136, 439, 446, 467, 473
- Корнфельд Пауль**, драматург, загинув в гетто у Лодзі (1889-1942) – 233, 238, 553, 556, 558, 560
- Корольчук Олександр**, актор (1883-1925) – 472, 623
- Коротич Віталій**, письменник (1936 р.н.) – 69, 70, 152, 188, 346, 347, 349, 413, 432, 531, 540, 547
- Коротченко Дем'ян**, партійний діяч (1894-1969) – 462-465
- Корсун Володимир**, автор трилогії «*Стежина поміж забудь-травою*» (1933 р.н.) – 717
- Корунець Ілько**, перекладач, літературний критик, лінгвіст (1922-?) – 343-351
- Корчак Януш** (*Генрік Гольдшміт*), педагог, письменник, *страчений гестапо* (1878-1942) – 394
- Корш Євгенія**, педагог ЦДТ – 14
- Коряк (Блюмштейн) Володимир**, критик, *розстріляний* (1889-1939) – 646-648, 551, 653, 655, 666, 668-687
- Косач-Борисова Ізидора**, сестра Лесі Українки (1888-1980) – 149, 152, 250, 356, 374, 400, 461, 522
- Косигін Олексій**, державний діяч (1904-1981) – 21, 76, 402, 408
- Косинка-Стрілець Григорій**, письменник, *розстріляний* (1899-1934) – 188, 658, 666
- Космодем'янська Зоя**, партизанка, *страчена фашистами* (1923-1941) – 558
- Костенко (Пахльовська) Оксана**, поетеса, критик (1956 р.н.) – 542
- Костенко Ліна**, поетеса (1930 р.н.) – 13, 34, 312, 462-466, 539, 542, 547
- Костерін Олексій**, письменник, правозахисник (1896-1968) – 291
- Костецький (Мерзляков) Ігор**, псевдонім – Корибут Юрій, письменник (1913-1983) – 23
- Костецький Володимир**, художник (1905-1968) – 414
- Костов Стефан**, драматург (1879-1939) – 72

- Костомолоцький Олександр**, актор театру Ю. Завадського, музикант, художник (1897-1971) – 33, 290, 291
- Костюченко Петро**, письменник, графік (1925-1992) – 456
- Котляревський Іван**, письменник (1769-1838) – 63, 386, 529
- Котмайєр Елізабет**, поетеса, перекладач, дружина Ігоря Костецького (1902-1983) – 23
- Котовський Григорій**, комдив (1881-1925) – 58, 60, 532
- Кох Богдан**, актор (1925-1966) – 437, 478
- Коцко Адам**, студентський діяч, загинув під час демонстрації (1882-1910) – 66, 67
- Коцюбинська Михайлина**, літературознавець (1931-2011) – 182, 531, 540, 546
- Коцюбинський Михайло**, письменник (1864-1913) – 63, 542, 566, 660, 684
- Кочерга Іван**, драматург (1881-1952) – 144, 164, 473, 712
- Кочетов Всеволод**, письменник (1912-1973) – 83
- Кочур Андрій**, син Г. Кочура (1933 р.н.) – 28, 29, 53
- Кочур Григорій**, перекладач, *репресований* (1908-1994) – 13, 16, 26, 70, 74, 125, 137, 143, 148, 186, 323, 330, 340, 351, 449, 457, 460, 531, 538, 543
- Кошевський (Скляр) Кость**, актор, режисер (1895-1945) – 473
- Кошиць Олександр**, диригент, композитор (1875-1944) – 584
- Кравчук Петро**, громадський діяч в Канаді, публіцист (1911-1997) – 220, 221, 550, 561-570
- Крамаренко Андрій**, актор (1897-1976) – 473
- Красицький Ігнаци**, поет (1735-1801) – 63
- Красовський Єжі**, режисер (1925 р.н.) – 370
- Красовський Леонід**, драматург – 712
- Красовський**, драматург – 712
- Краус Вернер**, актор (1884-1959) – 238
- Крашаниця А.**, письменник – 650
- Крашевський Юзеф**, письменник (1812-1887) – 63
- Крег Гордон**, художник, режисер (1872-1966) – 7, 14, 72, 74, 109, 124, 143, 167, 246, 313, 550, 637
- Крег Патрік**, поет – 18, 23
- Кренкшоу Едвард**, романіст, критик, дипломат, літописець гестапо (1909-1984) – 145, 146
- Крестинський Микола**, більшовик, *розстріляний* (1883-1938) – 418
- Кривенюк Михайло**, швагер Лесі Українки, філолог, громадський діяч, *репресований*, *загинув* під колесами поїзда (1871-1944) – 385
- Крижанівський Степан**, письменник (1911-2002) – 564

- Крижицький Героргій**, режисер, театрознавець (1895-1975) – 374
- Крикливоць**, слідчий УКДБ – 321
- Кримова Наталя**, театральний критик (1930-2003) – 189, 211, 212, 262, 295, 525
- Криницька Лідія**, актриса театру Л. Курбаса (1898-1996) – 96
- Кривевський Василь**, художник (1901-1978) – 584
- Кривевський Олександр**, професор-дерматолог, кузен Іллі Еренбурга, близький знайомий В. Чистякової (1896-1956) – 152
- Кромвель Томас**, лорд, правитель Англії (1485-1540) – 530
- Кромелінк Фернан**, драматург (1888-1970) – 694, 695, 711
- Кропивницький Марко**, батько українського театру (1840-1910) – 161, 162, 369, 445, 471, 581, 626, 703
- Кружков Володимир**, філософ, академік (1905-1991) – 560
- Крупська Надія** (1869-1935) – 418, 442, 561
- Круть**, капітан УКДБ – 209
- Крушельницька Лідія**, актриса «Нового театру» у Нью-Йорку (1915 р.н.) – 116
- Крушельницька Соломія**, співачка (сопрано) (1872-1952) – 247, 380
- Крушельницький Мар'ян**, актор і режисер школи Л. Курбаса (1897-1963) – 17, 51, 100, 105, 107, 121, 141, 147, 143, 151, 324, 328, 342, 362, 364, 368, 380-388, 396, 436, 447, 473, 514, 516, 696
- Крушельницький Михайло**, батько М. Крушельницького (1869-1959) – 381
- Крюба Еміль**, літературознавець, професор Сорбонни (1935 р.н.) – 7, 149, 248, 329, 458-460
- Кторов Анатолій**, актор (1898-1980) – 33
- Кубланов Борис**, львівський естетик (1905-?) – 370-373
- Кудлик Роман**, поет (1941 р.н.) – 438
- Кузнецов Борис**, письменник, філософ, історик (1903-1984) – 129
- Кузнецов Євген**, театрознавець (1899/90-1958) – 257
- Кузнецов Ісай**, драматург (1916-2010) – 413
- Кузнецов Микола**, радянський партизан, розвідник (1911-1944) – 164, 467
- Кузнецова Ольга**, театрознавець (1935 р.н.) – 375
- Кузякіна Наталя**, театрознавець (1928-1994) – 16, 144, 149, 444, 499
- Куйбишев Валеріан**, партійний діяч (1888-1935) – 442

- Кукрицька Лариса**, актриса «Нового театру» у Нью-Йорку, донька соратника С. Петлюри (1933 р.н.) – 111
- Кулеманова Олександра**, індіаністка – 452-456
- Кулешов Аркадій**, поет, перекладач (1914-1978) – 327
- Кулик Іван**, поет, сценарист, *розстріляний* (1897-1937) – 670, 674, 680, 681, 684
- Куліш Микола**, драматург, *розстріляний* (1892-1937) – 11, 69, 99-109, 144, 149, 164, 248, 300, 326, 361, 427, 433, 434, 444-446, 461, 473, 477-480, 514, 655, 677
- Куліш Пантелеймон**, письменник, перекладач, фольклорист, історик (1819-1897) – 63
- Купала (Луцевич) Янка**, поет, *вбитий* НКВД (1882-1942) – 528
- Купер Фенімор Джеймс**, американський письменник (1789-1851) – 63, 467
- Курбанов Джумбай**, голова раднаркому Каракалпакії, *розстріляний* (1906-1941) – 506
- Курбас Зенон**, син Пилипа Курбаса (1884-?) – 62
- Курбас Лесь (Олександр-Зенон)** режисер, *розстріляний* (1887-1937) – 16, 27, 58-67, 96, 97, 99-109, 141, 148, 150-159, 161, 163, 166, 167, 170-177, 180, 181, 186, 221, 250, 255, 256, 262, 297-301, 306-309, 331, 340, 356, 358-362, 364, 365-369, 387, 389, 398-400, 413, 420, 444-448, 458, 462, 468, 472, 481-493, 502, 523, 526, 542, 553, 560, 570, 580-642, 609, 610, 612-618, 624, 680, 691, 696, 697, 711-713
- Курбас Пилип**, священник, дід Л. Курбаса (1836-1914) – 62
- Курбас Роман**, адвокат, доктор права, громадський діяч (1883-1944) – 62
- Кусенко Ольга**, актриса (1919-1997) – 370
- Кустодієв Борис**, художник (1878-1927) – 324
- Куцевол Василь**, секретар Львівського обкому КПУ (1920-2001) – 478
- Куцевол Василь**, секретар обкому (1920-2001) – 569
- Кушкова-Шевченко Лідія (Людмила)** актриса (1939 р.н.) – 310-312, 450, 451
- Кюхельбеккер Вільгельм**, письменник (1797-1846) – 125, 191

Л

- Лабінський Микола**, театрознавець (1936 р.н.) – 100
- Лавров Кирило**, артист (1925-2007) – 134
- Лагерлеф Сельма**, письменниця (1858-1940) – 63
- Лагойда Михайло** – 564

- Лазарев Олександр**, актор театру ім. В. Маяковського (1938 р.н.) – 72, 97, 134, 138, 189, 191, 431, 432, 525
- Лазаренко Кузьма** – 569
- Лазарев Євген**, актор театру ім. Маяковського, емігрував з дружиною, актрисою А. Обручевою до США (1937 р.н.) – 28, 29, 53, 189
- Лазарев Олександр**, актор театру ім. Маяковського (1938 р.н.) – 25, 26, 353
- Ландау Лев**, фізик, лауреат Нобелівської премії (1908-1968) – 212
- Лао Ше (Шу Ше-юй)**, письменник, *репресований* (1899-1966) – 202
- Лавонтен Жан**, байкар (1621-1695) – 267
- Лахуті Абулькасим**, поет (1887-1957) – 528
- Лаціс Анні**, актриса режисер, *репресована* (1892-1979) – 153
- Ле (Мойся) Іван**, письменник (1895-1978) – 324, 650
- Ле Корбюз'є** (жаннере) шарль едуар, архітектор (1887-1965) – 375, 723
- Лев Х (Джовані Медічі)**, папа (1475-1521) – 166
- Левада (Косяк) Олександр**, драматург (1909-1998) – 28, 293
- Левицька Віра**, актриса (1916-2004) – 117
- Левідов Михайло**, письменник, *розстріляний* (1891-1942) – 326, 327, 575
- Левітан Ісаак**, художник (1860-1900) – 126
- Левітін Михайло**, режисер (1945 р.н.) – 341
- Левітіна (Софієва) Софія**, драматург (1891-1957) – 670
- Левченко Іван**, актор Молодого театру – 154
- Легентов-Щербаков**, перекладач з болгарської – 69, 141
- Ленін (Ульянов) Володимир** (1870-1924) – 10, 27, 147, 178, 198, 216, 217-219, 289, 316, 318, 322, 412, 417-419, 442, 502, 505, 530, 560, 561, 650, 674, 677, 724
- Леонідзе Георгій**, поет (1899-1966) – 528
- Леонідов Іван**, архітектор (1902-1959) – 723-725
- Леонов Леонід**, письменник (1899-1994) – 528
- Леонтович Микола** композитор (1877-1921) – 714
- Лермонтов Михайло**, поет (1814-1841) – 480
- Лесінг Готхольд Ефраїм**, драматург (1729-1781) – 651
- Лесков Микола**, письменник (1831-1895) – 324
- Лизогуб Володимир**, режисер (1918-1996) – 474
- Лизогуб Яків**, генеральний бунчужний (1675-1749) – 548

- Лисенко Микола**, композитор (1842-1912) – 154, 483, 484, 542, 569, 624
- Лисик Євген**, театральний художник (1931-1991) – 165
- Лисняк Володимир**, актор, режисер «Нового театру» у Нью-Йорку (1927 р.н.) – 109, 117
- Литвин Борис**, режисер (1933-2007) – 510-512
- Литвиненко Таїсія**, актриса (1935 р.н.) – 437
- Литвиненко-Вольгемут Марія**, співачка (1892-1966) – 473
- Литовський Осаф**, драматург, критик (1892-1971) – 325, 326
- Лі Вів'єн**, кіноактриса (1913-1967) – 370
- Лібкнехт Карл**, публічний політик (1871-1919) – 127
- Лідов Михайло**, доктор фізико-математичних наук (1926 р.н.) – 354
- Ліаль Леконт де**, поет (1818-1894) – 308
- Ліницька Любов**, актриса (1866-1924) – 472
- Ліоте Юбер**, маршал (1854-1934) – 55
- Ліпші Філіппо**, художник (1406-1469) – 18
- Лісовський Роберт**, графік (1893-1982) – 477
- Ліст Ференц**, композитор (1811-1886) – 172
- Логвин Григорій**, мистецтвознавець (1910-2001) – 539
- Логвин Юрій**, письменник, графік (1939 р.н.) – 542, 548
- Ломов-Оппоков Георгій**, більшовик, *розстріляний* (1888-1937) – 419
- Лонген Еміль Артур**, режисер (1885-1936) – 338
- Лондон Джек**, письменник (1876-1916) – 468, 684
- Лопатинський Фауст**, режисер школи Л. Курбаса, *розстріляний* (1899-1937) – 156, 625, 640, 698
- Лопатін Герман**, політичний діяч (1845-1918) – 192
- Лопе Фелікс де Вега Карпіо**, драматург (1562-1635) – 559
- Лотоцька Наталя**, актриса театру ім. І. Франка (1938-2007) – 136
- Лоусон Генрі Арчібільд**, письменник (1867-1922) – 249, 330, 331, 461
- Лубківський Роман**, поет (1941 р.н.) – 475, 531, 548
- Лукаш Микола**, перекладач (1919-1988) – 12, 69, 186, 112, 330, 340, 531, 541, 543
- Лукін Володимир**, драматург (1737-1794) – 560
- Лукін Олександр**, чекіст з 1918 р. (1901-1975) – 164
- Лукіянович Денис**, письменник (1873-1965) – 69
- Лумумба Патрис-Емері**, прем'єр-міністр Конго, *вбитий* в результаті заколоту (1925-1961) – 298

- Луначарська Ірина, журналістка (1918-1991) – 128, 467
- Луначарський Анатолій, критик, драматург, партійний діяч (1875-1933) – 125, 128, 129, 180, 181, 560
- Лунгін Семен, драматург, сценарист (1920-1996) – 224, 516
- Лунгіна (Лунгіна-Маркович) Ліліанна, перекладач, дружина С. Лунгіна (1920-1998) – 224
- Луцький Юрій, літературознавець, син Остапа Луцького (1919-2001) – 34
- Лучук Володимир, поет (1934-1992) – 531
- Лю Шао-Ци, китайський політичний діяч (1898-1969) – 409
- Любарт (Колишко) Варвара, актриса (1897-1967) – 439, 473
- Любимов Юрій, засновник і режисер Театру на Таганці, (1917 р.н.) – 179, 294, 444
- Любченко Аркадій, письменник (1899-1945) – 660
- Любченко Панас, боротьбист, згодом – секретар ЦК КП(б) У *репресований, покінчив життя самогубством* (1897-1937) – 290
- Люксембург Роза, міжнародна діячка (1871-1919) – 127, 675
- Лютер Мартин, реформатор церкви (1483-1546) – 166, 225, 390
- Лягушенко Геннадій, працівник мінкультури України (1923-2002) – 511, 512
- Ляшко Олександр, партійний діяч (1915-2002) – 566
- Львівський Микола, журналіст з «Сучасності» – 89

М

- Магеллан Фернан, мореходець (1470-1531) – 469
- Мазепа Іван, гетьман України (1644-1709) – 540
- Майн Рід (*Рід Томас Майн*), письменник (1818-1883) – 468
- Майстренко Іван, публіцист, політичний діяч, український есер, *репресований* (1899-1984) – 288-290, 537
- Майський (*Булгаков*) Михайло, письменник (1889-1960) – 654
- Мак Клор Віктор (справжн. Том Мак-Уолтер), письменник, історик (1887-1963) – 83, 84
- Макаренко – 311, 312
- Маківчук Федір, письменник (1912-1988) – 53, 221
- Маковський Сергій, мистецтвознавець (1877-1962) – 200
- Максименко Володимир, актор (1913-1994) – 437
- Максимчук Святослав, актор (1936 р.н.) – 438
- Малахівська Марія, матір М. Крушельницького (1873-1928) – 381

- Малашенко Всеволод**, інспектор Міністерства культури СРСР (1925-1996) – 68
- Малеванна Лариса**, актриса (1939 р.н.) – 191
- Малишевський Ігор**, письменник (1936 р.н.) – 74
- Малишко Андрій**, поет (1912-1970) – 542
- Малікова Ірина**, актриса ЦДТ (1945 р.н.) – 507
- Мамайсур Борис**, поет (1938-2003) – 717
- Мамонтов Яків**, драматург (1888-1940) – 473, 712
- Мандельштам Осип**, поет, *репресований, загинув* у таборі (1891-1938) – 167
- Манн Томас**, письменник (1875-1955) – 153, 293, 294
- Мануїльський Дмитро**, партійний діяч (1883-1959) – 505
- Мануйлович Софія**, актриса театру Л. Курбаса, режисер, одна з основоположників Молодого театру (1892-1971) – 154, 610, 625
- Манцоні (або Мандзоні) Алессандро**, драматург (1785-1873) – 543
- Мао Цзе-дун**, китайський партійний і державний діяч (1893-1976) – 76, 403, 405, 407, 409-411, 430
- Мар'яненко (Петлішенко) Іван**, актор театру Л. Курбаса (1878-1962) – 100, 151, 160, 364, 368, 472, 486, 584
- Марджанішвілі Костянтин (Коте)**, режисер (1872-1933) – 472, 611
- Марецька Віра**, актриса театру і кіно (1906-1978) – 15, 33, 121, 168-170, 341, 352, 396, 536, 537
- Марінетті Філіппо Томмазо**, письменник, футурист (1876-1944) – 234
- Марк Аврелій**, римський імператор (121-180) – 6
- Маркитан П.Ф.**, боротьбист, *розстріляний* (1887-1937) – 289
- Марков Георгій**, письменник (1911-1991) – 85
- Маркс Карл** (1818-1883) – 34, 218, 326, 385, 557
- Марло Крістофер**, драматург (1564-1593) – 309
- Мартин Карл Гейнц**, режисер (1888-1948) – 230, 234-236
- Мартиненко Володимир**, секретар посольства України в Канаді (1923-1988) – 563
- Мартін Карл Гейнц**, режисер (1888-1948) – 230, 234, 235, 236, 238
- Мартін Пол**, міністр закордонних справ Канади (1938 р.н.) – 355
- Марцевич Едуард**, актор (1936 р.н.) – 53, 189, 526
- Марченко Дмитро**, секретар Постишева, русифікатор – 287, 288
- Маслюченко (Губенко) Варвара**, актриса, дружина О. Вишні (1902-1983) – 473

- Масоха Петро, кіноактор (1904-1991) – 696
- Масютко Михайло, *дисидент, репресований* (1918-2001) – 208
- Матвеев В., публіцист, критик – 684, 685
- Матєв Павел, поет (1924-2006) – 298
- Матісс Анрі, художник (1869-1954) – 172
- Матковський Григорій, режисер театру М. Садовського – 483
- Матросов Олександр, рядовий (1924-1943) – 558
- Махно Нестор, анархіст, отаман (1889-1934) – 286, 674
- Маца Іван, мистецтвознавець (1893-1974) – 257
- Мацієвська Лідія, актриса (1889-1955) – 473
- Мацкін Олександр, театрознавець (1906-1996) – 178-181
- Машкін Анатолій, критик – 684, 686
- Маяковський Володимир, поет, *покінчив життя самогубством* (1893-1930) – 10, 22, 29, 73, 135, 189, 212, 296, 305, 306, 355, 378, 397, 447, 504, 516
- Мдівані Буду (*Полікарп Гургенович*), партійний діяч, *розстріляний* (1877-1937) – 506
- Медведев Жорес, геронтолог, *дисидент* (1925 р.н.) – 500
- Медведев Рой, публіцист, *дисидент* (1925 р.н.) – 500
- Медведик Петро, історик мистецтва, краєзнавець (1925-2006) – 380-388, 499
- Меєрович Ілля, композитор, диригент (1906-1986) – 30, 138
- Межелайтіс Едуардас, поет (1919-1997) – 528, 533
- Мейєрхольд Всеволод, режисер, *розстріляний* (1874-1940) – 109, 133, 167, 180, 224, 290, 328, 366, 367, 713
- Мейнгард, директор театру – 235, 243
- Меллер Вадим, театральний художник (1884-1962) – 100, 102, 473, 695, 701
- Мельников Костянтин, архітектор (1890-1974) – 375, 376, 723-725, 728
- Мельничук Юрій, письменник (1921-1963) – 142
- Мельничук-Лучко Леонтина, театрознавець (1927-2001) – 53, 142, 313, 412, 436, 437
- Менотті Джанкарло, композитор і режисер (1911-2007) – 19
- Менцінський Модест, співак (драматичний тенор) (1875-1935) – 247
- Мерзлікін Микола, режисер (1936-2006) – 14, 50, 51, 74, 98, 99, 149, 249, 296, 298, 329, 356, 358, 458, 510, 511
- Меріме Проспер, письменник (1803-1870) – 696

- Метерніх Клеменс, канцлер Австрії (1773-1859) – 422
- Мехліс Лев, помічник Сталіна (1889-1958) – 419, 505
- Мешкіс Броніслав, режисер (1928-1985) – 474
- Мешко Оксана, гродська діячка, *дисидентка, репресована* (1905-1991) – 123
- Мигаль Тарас, публіцист (1920-1982) – 142, 543
- Микитенко Іван, драматург, *репресований, покінчив життя самогубством* (1897-1937) – 28, 101, 122
- Микитенко Олег, письменник, літературознавець, син І. Микитенка (1928 р.н.) – 14, 74, 143, 331, 473
- Микола II, цар (1868-1918) – 135, 174, 193, 216
- Миколайчук Іван, кіноактор (1941-1987) – 426
- Мілютин Володимир, більшовик, *розстріляний* (1884-1937) – 418
- Минко Василь, драматург (1902-1989) – 330
- Мирний (*Рудченко*) Панас, письменник (1849-1920) – 63, 684
- Михайличенко Гнат, письменник, *розстріляний* (1892-1919) – 620, 640
- Михайлов Микола, московський маляр, *репресований* – 492
- Михальчук С. – 414
- Мізері Світлана, актриса театру ім. В. Маяковського (1933 р.н.) – 140, 212, 510
- Мікеланджело Буонаротті, скульптор (1475-1564) – 23
- Мікоян Анастас (1895-1978) – 442, 466
- Міллер Артур, драматург (США) (1915-2005) – 16, 413, 488, 538
- Міллер Гергард, історик, археограф (1705-1783) – 238
- Мілютенко Дмитро, актор ім. Франка (1899-1966) – 100, 105, 107, 329, 364
- Мінін Кузьма, народний герой (?-1616) – 213
- Мінін С., автор п'єси – 129
- Мінц (*Бренер*) Ісаак, історик, академік, КПЗУ (1896-1990) – 289
- Мірус Борис, актор, *репресований* (1928 р.н.) – 437
- Мітін Марк, філософ, академік (1901-?) – 419, 560
- Мітрохін Дмитро, графік (1883-1973) – 27
- Мітта Олександр, кінорежисер (1933 р.н.) – 134, 189, 304, 305, 500
- Міхалков Сергій, поет (1913-2009) – 134, 224
- Міхоелс (*Вовсі*) Соломон, актор, режисер, *вбитий* НКВД (1890-1948) – 323, 555
- Міцкевич Адам, поет (1798-1855) – 63, 309, 323

- Могилянська Лада (*Ліда*), поетеса, донька М. Могилянського, *розстріляна* (1899-1937) – 28
- Могилянський Михайло, письменник, літературознавець (1873-1942) – 677
- Можейко Яків (псевдонім *Я. Савченка*) – 600-610
- Молотов (*Скрябін*) Вячеслав, партійний і державний діяч (1890-1986) – 442, 506
- Мольєр (*Жан Батист Поклен*), драматург, актор (1622-1673) – 101, 267, 363, 374, 489, 558, 638
- Момот Іван, критик, літературознавець (1905-1931) – 650
- Монастирський І., драматург – 68
- Мопассан Гі де, письменник (1850-1893) – 461
- Мор Томас, письменник, державний діяч (1478-1535) – 494
- Морзе Самюел, художник і винахідник (1791-1872) – 487
- Мороз Валентин (старший) історик, *дисидент, репресований* (1936 р.н.) – 208, 303, 318, 340, 464
- Морозов Сава, фабрикант, меценат, *покінчив життя самогубством* (1862-1905) – 178
- Моруа Андре (*Еміль Ерзог*), письменник (1885-1967) – 54, 55
- Москвин Іван, актор МХАТ (1877-1946) – 374
- Моцарт Вольфганг Амадей, композитор (1756-1791) – 19, 132, 133, 480, 650
- Мочалов Павло, актор (1800-1848) – 51
- Мрожек Славомір, прозаїк, драматург (1930 р.н.) – 69, 167, 294, 295
- Музика Ярослава, художник, *репресована* (1898-1973) – 30
- Мукасян Карпо, актор театру ім. В. Маяковського (1925 р.н.) – 138
- Мультигуді (*Едуард Деккер*), письменник (1820-1887) – 63
- Мур Генрі Спенсер, скульптор (1898-1986) – 19
- Мураделі Ванно, композитор (1908-1970) – 554
- Муранов Матвій, партійний діяч (1873-1959) – 419
- Мусабеков Газанфас, партійний діяч, *розстріляний* (1888-1938) – 506
- Муссінак Леон, письменник (1890-1964) – 26
- Мусульбас Іван, боротьбист, *розстріляний* (1895-1937) – 289
- Мюссе де Альфред, письменник (1810-1857) – 267

Н

- Набоков Володимир**, письменник (1899-1977) – 202
- Назарук К.П.**, голова Львівського обласного суду, суддя у справі М. Масютка – 322, 463, 466
- Найдаков Василій**, театрознавець (1928-1997) – 369
- Наконечний Ярослав**, журналіст – 426
- Наполеон I Бонапарт**, імператор Франції (1769-1821) – 415, 420, 421
- Наполеон III (Луї Бонапарт)**, (1808-1873) – 733
- Нарбут Георгій**, художник-графік (1886-1920) – 253, 307, 413, 462, 477
- Наркір'єр Федір**, літературознавець (1919-1997) – 55
- Насер Гамаль Абдель**, президент Єгипту (1918-1970) – 408
- Наумов Володимир**, кінорежисер (1927 р.н.) – 536
- Неборячок Федір**, літературознавець (1919-2002) – 437, 479
- Некрасов Віктор**, письменник, кінодраматург (1911-1987) – 84, 719
- Некрасова Анна**, режисер ЦДТ (1913-2004) – 30, 140, 211, 508, 516, 527
- Нельсон Гораціо**, адмірал (1758-1805) – 530
- Немирович-Данченко Володимир** (1858-1943) – 178, 179, 496
- Немоляєва Світлана**, актриса театру ім. Маяковського (1937 р.н.) – 189, 212
- Немченко Я.**, письменник – 685
- Нероденко Володимир**, етнограф КТМ (1933-2006) – 165
- Нестеровський Петро**, критик, драматург (1914-?) – 553
- Нефед Володимир**, театрознавець (1916-1999) – 369
- Нечерда Борис**, поет (1939-1998) – 34-48, 89
- Нечуй-Левицький (Левицький) Іван**, письменник (1838-1918) – 63, 684,
- Нещадименко Харитина (Рита)**, актриса «Березоля», *покінула життя самогубством* (1890-1926) – 472
- Неізнаний Ернст**, скульптор, графік, філософ, дисидент (1925 р.н.) – 84
- Нікітченко Віталій**, генерал-полковник, голова КГБ УРСР (1908-1992) – 303, 317, 462-466
- Нірод Федір**, художник театру (1907-1966) – 473
- Ніцше Фрідріх**, поет і філософ (1844-1900) – 633
- Новоселицька Ніна**, театрознавець (1926 р.н.) – 136, 137, 142, 538

- Новотний Антонін**, державний діяч, генсек КПУ (1904-1975) – 467
- Ногін Віктор**, партійний діяч (1878-1924) – 418
- Носов Андрій**, меценат (1814-1899) – 178
- Нурджанов Нізам**, театрознавець (1923 р.н.) – 369
- Нусінов Ілля**, драматург (1920-1970) – 516
- Нятко (Табачникова) Поліна**, актриса (1900-1994) – 473
- Ньютон Ісаак**, математик (1643-1727) – 130, 530
-
- О**
-
- О'Кейсі Шон**, драматург (1880-1904) – 370
- Обідіна Лідія**, педагог, Херсон – 73
- Оболєнський Сергій**, князь, редактор ж-лу «Возрождение» (1908-1980) – 401-412
- Образцов Сергій**, актор, режисер лялькового театру (1901-1992) – 224
- Обручева Анна**, актриса ЦДТ (1938 р.н.) – 28
- Обюртен Віктор**, письменник (1870-1928) – 632
- Ованесов Віталій**, актор, режисер ЦДТ (1940 р.н.) – 304
- Ованєсян Рачія**, поет (1919-?) – 532, 534
- Оверкін**, прокурор Мордовії – 208
- Овчаренко Федір**, хімік, академік, партійний діяч (1913-1996) – 565
- Оглоблін Володимир**, режисер (1915-2005) – 181
- Озеров (Гольдберг) Лев**, поет (1914-1996) – 13, 324
- Окуджава Булат**, поет, бард (1924-1997) – 191, 500
- Олександр I**, цар (1777-1825) – 421
- Оленюк М.** делегат ТОУК (Канада), один із засновників газети «Робітничі вісті» – 215-220
- Олесь (Кандиба) Олександр**, поет (1878-1944) – 62, 63, 156, 584, 619, 623, 628
- Олів'є Лорєнс**, актор, режисер (1907-1989) – 494
- Олійник Леонід**, театральний діяч (1913-1996) – 434
- Олялін Микола**, актор (1941-2009) – 191, 192
- Ольбрахт Іван (Каміл Земан, Зета)**, чеський письменник, учасник руху опору (1882-1952) – 335, 337, 338
- Онацька Віра**, актриса театру Л. Курбаса, громадська діячка, режисер (1897-1968) – 154,
- Онацький Євген**, журналіст (1894-1979) – 89
- Опалова Євгенія**, актриса (1900-1985) – 121
- Опанасенко Володимир**, режисер (1937-2000) – 136, 511

- Орахелашвілі Мамія**, партійний діяч, *розстріляний* (1881-1937) – 506
- Орджонікідзе Серго** (*Григорій*), політичний діяч, *покінчив життя самогубством* (1886-1937) – 442, 505
- Орел-Степняк Микола**, театральний діяч – 584
- Орлов Дмитрій**, актор, режисер (1903-1955) – 366
- Орлов Наум**, режисер (1924-2003) – 164
- Орлова Віра**, актриса театру Маяковського у Москві (1918-1994) – 139
- Орлова Марина**, актриса ЦДТ (1924-2006) – 7
- Ороніус Фінеус**, картограф XVI ст. – 469
- Осадчий Михайло**, журналіст, *дисидент, репресований* (1936-1994) – 321
- Осборн Джон**, драматург (1929-1994) – 496
- Осика Леонід**, кінорежисер (1940-2001) – 17, 98, 99, 192
- Осип К.**, літературознавець – 372
- Осман** (**Жорж Ежен барон Осман**) (1809-1891), префект департаменту Сена, будівничий Парижа – 733
- Осмяловська Катерина**, актриса театру ім. І. Франка (1904-1997) – 473
- Островський Микола**, письменник (1904-1936) – 31, 165, 426, 508
- Островський Олександр**, драматург (1823-1886) – 459, 553
- Осьмачка Тодось**, письменник (1895-1962) – 188
- Оффенбах Жак**, композитор (1819-1880) – 324
- Охлопков Микола**, режисер (1900-1967) – 98, 190, 153, 328, 365, 526
- Охлупін Ігор**, актор театру ім. В. Маяковського (1938 р.н.) – 97, 431

П

- П'ясецький Лев**, актор Молодого театру – 640
- Павлик Михайло**, письменник (1853-1915) – 385
- Павличко Дмитро**, поет (1929 р.н.) – 134, 342, 346-349, 459, 501, 532, 539, 546-548, 569
- Павличко Ярослава**, поетеса (1948 р.н.) – 501
- Палажченко Олексій**, письменник (1924-1979) – 371
- Палленберг Макс**, актор (1877-1934) – 98, 166, 244
- Панушка Ярослав**, художник (1872-1958) – 338
- Панч** (**Панченко**) **Петро**, письменник (1891-1978) – 652-654, 712

- Параджанов Сергій** (*Параджанян Саркіс*), кінорежисер (1924-1990) – 536
- Пархоменко Михайло**, літературознавець (1910-1983) – 371-373
- Пас Октавіо**, поет, дипломат, посол Мексики в Індії (1914-1998) – 19, 22
- Пастернак Борис**, поет (1890-1960) – 146
- Пастернак Леонід**, художник, батько Б. Пастернака (1862-1945) – 206
- Паторжинський Іван**, співак (бас) (1896-1960) – 473
- Паунд** (*Павид*) **Езра**, поет (1885-1972) – 22, 24
- Пахомов Володимир**, режисер (1942-2007) – 391-394
- Пачеко Хосе Еміліто**, поет (1939 р.н.) – 19
- Педченко Віктор** (1926-1968), директор харківського театру ім. Т.Шевченка з 1966 по 1968 – 69
- Пелех Петро**, психолог (1887-1961) – 383
- Первомайський Леонід** (*Гуревич Ілля*), поет (1908-1973) – 101, 363
- Перегудова Катерина**, театрознавець (1927-2003) – 369
- Перепада Анатоль**, перекладач (1935-2008) – 143, 341, 345, 346, 461
- Перепьолкін Юрій**, колекціонер – 247
- Пересащенко Іван**, апаратник з ЦК КПУ – 566, 568
- Песталоцці Йоган**, педагог (1746-1827) – 120
- Петефі Шандор**, поет (1823-1849) – 507
- Петіпа Віктор**, актор (1878-1933) – 702
- Петкер Борис**, актор МХАТу (1902-1983) – 122
- Петлюра Симон**, політичний діяч УНР, *застрелений* агентом ГПУ (1879-1926) – 50
- Петрик В.** (псевдонім В. Стуса) – 177, 182
- Петрицька Лариса Миколаївна**, дружина А. Петрицького – 492
- Петрицький Анатолій**, кінооператор, син А. Петрицького (1931 р.н.) – 492
- Петрицький Анатоль**, живописець і театральний художник (1895-1964) – 151, 122, 253, 255, 399, 415, 473, 492, 550, 635, 637
- Петро І**, цар (1672-1725) – 83, 84, 216
- Петрусенко Оксана**, співачка (1900-1940) – 58, 473
- Петрусенко Оксана**, співачка (лірико-драматичне сопрано) (1900-1940) – 58
- Печніков Геннадій**, актор ЦДТ, режисер (1926 р.н.) – 30, 31, 508, 522

- Пилипенко Наталя**, актриса театру Л. Курбаса (1898-1973) – 152, 258, 374
- Пилипенко Сергій**, її чоловік, письменник, *розстріляний* (1891-1934) – 671, 686
- Пилипчук Ростислав**, театрознавець (1936 р.н.) – 29, 436, 444, 446, 498, 499, 523, 524, 535
- Писарев Сергій**, правозахисник, двічі *репресований* (1902-1979) – 664
- Піаніда Борис**, художник і мистецтвознавець (1920-1993) – 414
- Пігулович Зінаїда**, актриса й режисер з режисерської лабораторії Л. Курбаса (1941 р.н.) – 256
- Підмогильний Валеріан**, письменник, *розстріляний* (1901-1937) – 188, 659
- Пікассо Пабло**, художник (1881-1973) – 89, 133
- Пілінська Клавдія**, актриса театру Л. Курбаса – 96, 300
- Пілсудський Юзеф**, польський політичний і державний діяч (1867-1935) – 106, 415
- Пільняк (Вогау) Борис**, письменник, *розстріляний* (1894-1938) – 663, 678, 679
- Пінтер Гарольд**, драматург (1930 р.н.) – 496
- Піранделло Луїджі**, письменник, драматург (1867-1936) – 242-244
- Пірі Рейс**, турецький адмірал, – 469
- Піскатор Ервін**, режисер (1893-1966) – 110
- Плавильщиков Петро**, актор, драматург (1760-1812) – 560
- Платонов (Климентов) Андрій**, письменник (1899-1951) – 376-378
- Плеханов С.** – 665, 671
- Плохотнюк Ганна**, актриса (1942 р.н.) – 438, 479
- Плужник Євген**, поет, *репресований*, помер на Соловках (1898-1936) – 177, 187, 188, 250, 398, 476, 491, 660
- Плят Ростислав**, актор театру Ю. Завадського (1908-1989) – 133, 396
- Победоносцев Костянтин**, вчений-правознавець, державний діяч (1827-1907) – 174
- Поволоцький Леонід**, художник, архітектор, чоловік І. Авдієвої (1900-1953) – 90
- Погружальський Віктор**, палій бібліотеки (1925 р.н.) – 568
- Пожарський Дмитрій**, князь (1578-1642) – 213
- Поздняков Федір** – 522
- Полевицька Єлена**, актриса (1881-1973) – 619
- Полінський Г.**, актор театру ім. М. Занковецької – 437
- Поліщук Валер'ян**, письменник, *розстріляний* (1897-1937) – 27, 678

- Поліщук Елеонора (*Люція*), донька В. Поліщука – 27
- Поліщук Клим, письменник, *розстріляний* (1891-1937) – 28
- Полоз Михайло, державний діяч, *розстріляний* (1891-1937) – 290
- Полонський Володимир, *розстріляний* (1893-1937) – 418
- Полторацький Олекса, письменник (1905-1977) – 564, 565
- Полупарнев Володимир, актор ЦДТ (1920-1992) – 134
- Полякова Єлена, театрознавець (1926 р.н.) – 369
- Полянкер Григорій (*Гершл*), письменник (1911-1997) – 323, 324
- Померанц Григорій, філософ 1918 р.н. – 549
- Пономаренко Євген, актор театру ім. І. Франка (1909-1994) – 358
- Поп Олександр, поет (1688-1744) – 130
- Попов Олег, клоун (1930 р.н.) – 32, 214, 215
- Попов Олексій, режисер Театру Армії (1892-1961) – 328
- Попова Людмила, актриса (1931-2008) – 181
- Поповський Олександр, письменник⁵ (1897-1982) – 696
- Поспелов Петро, редактор «Правди» з 1940 по 1949 рр. (1898-1991) – 560
- Постишев Павло, партійний діяч, *розстріляний* (1887-1939) – 287, 288
- Поюровський Борис, театрознавець (1933 р.н.) – 144, 212, 500
- Предславич Леонід, актор Молодого театру, режисер – 59
- Проданюк Дмитро (*Торонто*) – 568
- Прокоп Мирослав, публіцист, громадський діяч (1915-2003) – 34, 76-89
- Прокоп Христина, актриса «Нового театру» у Нью-Йорку – 116
- Прокопович Феофан, письменник, церковний діяч (1681-1736) – 559
- Прокопчак Петро, журналіст (1903-1981) – 562, 563, 565, 566, 568
- Пророков Борис, графік (1911-1972) – 126
- Пророкова Софія, письменниця, автор «ЖЗЛ» (1908-?) – 126
- Прохоренко Галина, актриса «Молодого театру» – 154, 625
- Процінський Олег, актор «Нового театру» в Нью-Йорку – 116
- Процюк Стефан, інженер-економіст (1916-1984) – 89

⁵ Драматург середньої руки, згодом скандально прославився книгою «Законы рождения» (1941), апологетикою сталінського улюбленця Трохима Лисенка. Його син, дисидент, Марк Поповський трохи виправив ситуацію «1000 днями з життя академіка Вавилова» (1966). (див рецензію у мене на цю книгу т. 6, ст. 444-447).

- Прус Болеслав** (*Гловацький Олександр*), письменник (1847-1912) – 63
- Птоломей Клавдій**, астроном (90-біля 160 р. н.е.) – 344
- Пугачов Омелян**, провідник повстання, *страчений* (1740/42-1775) – 444, 512, 674
- Пузина Константин**, театрознавець, редактор польського «Театру» – 370
- Пунін Микола**, мистецтвознавець, художній критик (1888-1953) – 308
- Пушкін Олександр**, поет (1799-1837) – 31, 68, 103, 144, 172, 186, 192, 216, 315, 341, 448, 480, 502, 560, 530, 553, 576, 731
- Пчілка Олена** (*Косач Ольга*) мати Лесі Українки (1869-1903) – 63, 522
-
- Р**
-
- Равицький Микола**, режисер (1921-1997) – 164
- Раєвський Валерій**, режисер (1939 р.н.) – 443
- Разін Степан**, провідник повстання, *страчений* (1630-1671) – 444, 674
- Райт Френк Ллойд**, архітектор (1869-1959) – 375
- Райх Бернгард**, режисер, критик, *репресований* (1892-1972) – 153
- Расін Жан** драматург, поет (1639-1699) – 104
- Резникович Михайло**, режисер (1938 р.н.) – 122
- Резунова Людмила**, мистецтвознавець (1938 р.н.) – 249, 297, 329, 356, 359, 380, 458
- Рейнгардт Макс**, режисер (1873-1943) – 225, 231, 234, 235, 237, 240, 242-244, 246
- Рейх (Райх) Бернгард**, критик, *репресований* (1892-1972) – 225-246
- Ремарк Еріх Марія** (*Еріх Пауль*), письменник (1898-1970) – 194
- Рембо Артюр**, поет (1854-1891) – 26
- Рембрандт**, художник (1606-1669) – 172, 663
- Ренан Жозеф**, письменник (1823-1992) – 132
- Реньє де Анрі**, письменник, поет (1834-1936) – 308
- Реріх Микола**, філософ, художник театру (1874-1947) – 167
- Рестон Джеймс**, оглядач газети «Нью-Йорк» (1909-1995) – 146
- Рецептер Володимир**, актор БДТ (1935 р.н.) – 396
- Репін Ілля**, художник (1844-1930) – 13, 126, 172
- Рибakov Михайло**, дослідник історії Києва (1929-2009) – 643
- Рибчинський Юрій**, поет (1945 р.н.) – 249, 297, 329, 356, 357

- Рибчинський**, старший лейтенант охорони в мордовсько-му таборі №17-А – 207, 461
- Риков Олексій**, партійний діяч, *розстріляний* (1881-1938) – 418, 442, 443, 505, 506
- Рилєєв Кіндрат**, поет, декабрист, *страчений* (1795-1826) – 191, 192
- Рильський Максим**, поет, академік (1895-1964) – 324, 528, 540, 561
- Рипська Неоніла**, мистецтвознавець (1918-?) – 414
- Рифат** (див. Октай Рифат Хорозджу), поет (1914-1988) – 56, 267, 277-283, 298
- Ріккерт Генріх**, філософ (1863-1936) – 664
- Рільке Райнер Марія**, поет (1875-1926) – 59, 182
- Рінальдїні Рінальдо**⁶ – 654, 664
- Ріпко Олексій**, режисер (1907-1983) – 439
- Ріхтер Святослав**, музикант (1915-1997) – 18
- Ріцос Яніс**, поет, *репресований* (1909-1990) – 23
- Робсон Поль**, співак (бас) (1898-1976) – 366
- Роден Огюст**, французький скульптор (1840-1917) – 127, 541
- Розов Віктор**, драматург (1913-2004) – 515
- Розстальний Віталій**, актор (1939-2006) – 437
- Романенко Олександр**, драматичний актор «Березоля» (1895-?) – 105, 107, 251
- Романицький Борис**, актор, режисер, театральний діяч (1891-1988) – 437, 472, 473, 499
- Романов Михайло**, актор (1896-1963) – 121, 396
- Романов Пантелєймон**, письменник, *репресований* (1885-1938) – 684
- Ромашин Анатолій**, актор театру ім. В. Маяковського (1931-2000) – 97, 189, 193, 524
- Ронсар П'єр де**, поет (1524-1585) – 390
- Россїні Джоакїно**, композитор (1792-1868) – 324
- Роттер Альфред**, директор театру, брат Ф. Роттера (1886-1933) – 239, 240, 242, 243
- Роттер Фрітц**, директор театру, брат А. Роттера (1888-1939) – 239, 240, 242, 243
- Рубінштейн Р.**, рецензент – 324
- Руденко**, професор – 291
- Руднев Семен**, партизан, *застрелений* чекісткою (1899-1943) – 371
- Рудницький Костянтин (Лев)**, критик, історик театру (1920-1988) – 139, 369, 525

⁶ Прозивне ім'я розбійника як такого. 1797 року в Німеччині вийшов роман Християна-Августа Вульцуса (1762-1827), родича Гете по сестрі «Рінальдо Рінальдїні, отаман розбійників», швидко перекладений іншими мовами. Хвильовий любив цитувати Гоголя, а у Гоголя є «Вообразите только то, что является вооруженный с ног до головы вроде Ринальдо Ринальдїні и требует – продайте, говорит, все души, которые умерли!..»

- Рудницький Михайло**, літературознавець (1888-1975) – 437
- Ружевич Тадеуш**, поет, драматург (1921 р.н.) – 20, 370
- Рулін Петро**, театрознавець, *розстріляний* (1892-1940) – 369
- Русаков Іван**, лікар, герой громадянської війни (1877-1921) – 376
- Руссо Жан-Жак**, філософ (1712-1778) – 120
- Рутер**, письменник – 685
- Рютін Мартем'ян**, більшовик, *розстріляний* (1890-1937) – 418
- Рябушинський Володимир**, підприємець, меценат (1873-1955) – 178
-
- С**
-
- Сааді**, перський письменник і мислитель (80 роки XII ст. 1292) – 182
- Сабанєєв Л.**, музикознавець і критик – 709
- Савельєв Максиміліан**, партійний діяч, академік, *розстріляний* (1884-1939) – 505
- Савицький Олександр**, помічник режисера в «Березолі» – 490
- Савченко Володимир**, режисер – 447
- Савченко Микола**, актор «Березоля» (1890-?) – 100
- Савченко Яків**, поет, критик, розстріляний (1890-1937) – 633
- Садовська-Барліотті Марія**, співачка, актриса, сестра Тобілевичів (1855-1891) – 470
- Садовський (Тобілевич) Микола**, актор, режисер (1856-1933) – 155, 160, 162, 436, 446, 470, 472, 483, 590-602, 605, 618, 622-624
- Садовський І.**, Львівський прокурор – 316, 318, 322, 463, 466
- Садовяну Михайло (Михай)**, румунський письменник і політичний діяч (1880-1961) – 153
- Саксаганський (Тобілевич) Панас**, актор (1859-1940) – 160, 162, 470, 472
- Салат Ярослав**, партійний діяч – 334
- Салтиков-Щедрін Михайло**, письменник (1826-1889) – 169, 392
- Самійленко Володимир**, письменник (1864-1925) – 63
- Самійленко Ірина**, актриса з Одеського театру Революції (1938 р.н.) – 311
- Самійленко Поліна**, актриса Молодого театру Курбаса (1888-1984) – 16, 96, 154, 254, 399, 401, 472, 585, 610, 624, 625

- Санд Жорж (*Аврора Дюдеван*), письменниця (1804-1876) – 54, 63
- Сан-Дені Мішель, вихователь акторів – 496
- Сандович Федір, директор театру (1897-1965) – 437, 478, 479
- Сартр Жан-Поль, письменник (1905-1980) – 500
- Сауер Франта, друг і помічник Ярослава Гашека (1882-1947) – 336
- Сахаров Андрій, фізик, академік, правозахисник, *репресований* (1921-1989) – 340
- Сац Наталія, режисер, *репресована* (1903-1993) – 443
- Саченко Михайло, поет, кінорежисер (1950-?) – 548
- Свердлін Лев, актор (1901-1969) – 97, 190, 211, 328
- Свердлов Яків, партійний діяч (1885-1919) – 432, 442
- Сверстюк Євген, літературознавець, *дисидент* (1928 р.н.) – 432, 541
- Светлов (*Шенкман*) Михайло, поет (1903-1964) – 121
- Свистун, письменник – 650
- Світлична Леоніда (*Льоля*), КТМ (1924-2003) – 9, 10, 536, 539
- Світлична Надія, *дисидентка, репресована* (1939-1992) – 462-465, 539, 542
- Світличний Іван, літературний критик, *дисидент*, КТМ, *репресований* (1928-1992) – 8-11, 13, 16, 17, 33, 34, 56, 68, 69, 72, 141-144, 148, 149, 165, 177, 249, 262, 266, 270, 273, 297, 312, 313, 331, 340, 342, 356, 380, 432, 433, 435, 458-460, 462-466, 536, 539, 546
- Свіфт Джонатан, письменник (1667-1745) – 572-579
- Северіні Альдо, поет – 298
- Севрук Галина, художниця, КТМ (1929 р.н.) – 539, 542
- Сейго Мич (*Михайло*), редактор журналу «Юкреніан кенедіен» (1914-1989) – 563
- Сельвінський Ілля, поет (1899-1968) – 27
- Семдор (*Гольдштейн*) Семен (*Семен Дорошенко*) актор, режисер (1888-1938) – 156, 157, 158
- Семенов Сергій, драматург (1893-1942) – 327
- Семикіна Людмила, художниця-шістдесятниця та майстриня українських народних строїв (1924 р.н.) – 140
- Семичастний Володимир, партійний діяч (1924-2001) – 467
- Сенека Луцій Анней (бл. 4 р. до н.е. – 65 р. н.е.) – 682
- Сенкевич Генріх, письменник (1846-1916) – 63
- Сент Бев Шарль Огюстен, критик, поет (1804-1869) – 655
- Сент-Екзюпері Антуан де, письменник (1900-1944) – 529, 530

- Сенченко Іван, письменник (1901-1975) – 660, 665-668, 673
- Серафимович (Попов) Олександр, письменник (1863-1949) – 129
- Сервантес Сааведра Мігель де, письменник (1547-1616) – 63, 167
- Сергадєєв, полковник, начальник слідчого відділу львівського КДБ – 319
- Сердюк Лесь (старший) актор театру ім. Шевченка, школи Л. Курбаса (1900-1988) – 100, 358, 364, 368, 473
- Серна Данило, актор (США) – 116
- Серов Олександр, композитор (1820-1871) – 324
- Сидоренко Євгенія, актриса Молодого Театру (1893-?) – 472
- Сидоряк Семен, педагог, громадський діяч, *репресований* (1870-після 1947) – 382, 383
- Симоненко Василь, поет (1935-1963) – 82, 87
- Симонов Костянтин, поет (1915-1979) – 84
- Симонов Рубен, режисер (1899-1968) – 50
- Сімашкевич Майя, театральна художниця – 701
- Сімович Роман, композитор (1911-1984) – 480
- Сінклер Ептон Білл, письменник (1878-1968) – 684
- Сінклер Льюїс, письменник (1885-1950) – 224
- Січинський Денис, композитор (1865-1909) – 384
- Скаба Андрій, секретар ЦК КПУ (1905-1986) – 17, 70, 109, 564-566
- Скибенко Анатолій, актор (1924-1981) – 515
- Скирда Людмила, поетеса (1945 р.н.) – 459, 501, 531
- Скляренко Володимир, режисер театру Курбаса (1907-1984) – 363, 474
- Скобельцин Дмитро, фізик, академік (1892-1990) – 153
- Сковорода Григорій, філософ, поет (1722-1794) – 529, 549
- Скорик Мирослав, композитор (1938 р.н.) – 165
- Скофілд Пол, актор, режисер (1922 р.н.) – 494-497
- Скрипник Микола, політичний діяч, нарком освіти, *покінчив життя самогубством* (1872-1933) – 287, 289, 506
- Скрябін Олександр, композитор (1872-1915) – 172
- Скурлатов Валерій (1938 р.н.) – 34, 78-80, 86, 89
- Скушанка Христина, режисер (1924 р.н.) – 370
- Славіна Зінаїда, актриса Театру на Таганці (1941 р.н.) – 139
- Слісаренко (Снісар) Олекса, письменник, *розстріляний* (1891-1937) – 654, 658

- Словацький Юліуш**, драматург (1809-1849) – 24, 63, 309, 436, 618
- Смерека Антоніна**, актриса театру Л. Курбаса (1892-1981) – 105, 107, 154, 156, 300, 585, 625
- Смирнов Олексій**, режисер (1890-1942) – 489
- Смирнова-Іскандер Олександра**, режисер (1896-?) – 489
- Смілга Івар**, більшовик, *розстріляний* (1892-1938) – 419
- Смогитель Вадим**, композитор (1939 р.н.) – 166
- Смолич Олена**, дружина Ю. Смолича (1917-1989) – 542
- Смолич Юрій**, письменник, і літературний критик (1900-1976) – 16, 101, 134, 434, 435, 446, 501, 541, 542, 546
- Смуул Юхан**, письменник, драматург (1922-1971) – 168-170, 516, 537
- Собінов Леонід**, співак (1872-1934) – 715
- Собко Вадим**, письменник (1912-1981) – 365, 439
- Соболев Ігор**, драматург – 31
- Соколов Сергій**, актор ЦДТ – 508
- Сокольников (Бриліант) Григорій**, більшовик, *розстріляний* (1888-1939) – 419, 505
- Солженіцин Олександр**, письменник, Нобелівський лауреат (1918-2008) – 82, 86, 147, 412
- Соловйов Олександр**, історик, філолог (1890-1971) – 202
- Соловцов (Федоров) Микола**, антрепренер (1857-1902) – 472
- Соломарський Ігор**, редактор (1935-2002) – 16
- Соломон Юрій**, громадський діяч у Канаді – 564
- Соломон**, цар Іудеї (965-928 р. до н.е.) – 208, 218
- Солоухін Володимир**, письменник (1924-1997) – 83, 85, 147
- Сосюра Володимир**, поет (1897/98-1965) – 147, 528
- Сосюра Марія**, актриса, дружина В. Сосюри, *репресована* (1910-1995) – 147
- Софокл**, драматург (бл. 496-406 до н.е.) – 155, 163, 554, 625, 631, 633
- Софронов Анатолій**, драматург (1911-1990) – 214, 353, 354, 436, 557, 560
- Спендер Стефан (Стівен)**, поет, критик (1909-1995) – 19
- Сперантова Валентина**, актриса (1904-1978) – 134, 140, 144, 211, 212, 216, 295, 353
- Спиридонова Марія**, політичний діяч, есер, *розстріляна* (1884-1941) – 192
- Сріблянський** (псевдо Микити Шаповала), громадський діяч (1882-1932) – 651
- Стадник Йосип**, актор, режисер, театральний діяч, *репре-*

- сований (1876-1954) – 66, 67, 386
- Сталін (Джугашвілі) Йосип** (1878/79-1953) – 68, 76, 80, 82, 126, 135, 145, 147, 153, 193, 287-289, 316, 320, 326, 340, 411, 415-419, 430, 439-443, 505-507, 535, 559-561, 568
- Станіславський (Алексєєв) Костянтин**, актор, режисер, реформатор театру (1863-1938) – 31, 180, 331, 332, 447, 496
- Станіславський Микола**, режисер (1905-1970) – 99-109, 231, 255, 297, 300, 302, 458, 478, 480, 482
- Старицька Марія**, актриса, режисер (1865-1930) – 483, 584
- Старицька-Черняхівська Людмила**, драматург, репресована (1868-1941) – 111, 249, 258, 297, 461, 483, 519, 584
- Старицький Михайло**, письменник (1840-1904) – 149, 152, 330, 331, 387, 445, 471, 482, 542
- Стасова Олена**, партійний діяч (1873-1966) – 419
- Стельмах Богдан**, поет (1943 р.н.) – 477
- Стельмах Володимир**, театрознавець (1910-1974) – 327
- Стельмах Михайло**, письменник (1912-1983) – 323, 501
- Стендаль Фредерік Анрі Бейль**, письменник (1783-1842) – 63
- Степаненко Рима**, режисер, виключена з партії і звільнена з роботи за постановку п'єси М. Стельмаха «Кум Королю» (1923 р.н.) – 164, 311, 434
- Стеркін Т.А.**, якутський театрознавець – 369
- Стерлін Рафаїл**, хімік, чоловік І. Луначарської (1918-1992) – 128
- Стерн Лоренс**, письменник (1713-1768) – 577
- Стефанік Василь**, письменник (1871-1936) – 17, 63, 65-67, 382, 462-465, 658, 660, 665, 666, 684
- Стефанік Семен**, громадський діяч, син В. Стефаніка (1904-1981) – 569
- Стефенсон Джордж**, винахідник (1781-1848) – 530
- Стеценко Леонід**, театрознавець – 154-163
- Стецько Ярослав**, провідник ОУН (1886-1941) – 355
- Стечишин Михайло**, громадський діяч, від 1905 р. у Канаді (1888-1964) – 382
- Стешенко Іван**, літературознавець, громадський діяч, застрелений (1873-1918) – 482
- Стешенко Ірина (Орися)** актриса, перекладач, онука М.Старицького (1898-1987) – 7, 15-17, 28, 29, 53, 57, 67-70, 72, 74, 90-97, 124, 143, 144, 136, 143, 144, 148-152, 177, 181, 186-189, 248-258, 296-302, 328,

- 356-359, 373, 374, 378, 380, 397-401, 413, 457-461, 474, 475, 479-494, 519, 531, 542
- Стівенсон Роберт Луїс**, письменник (1850-1894) – 578
- Стравінський Ігор**, композитор (1882-1971) – 133
- Стрелкова Євгенія**, актриса «Березоля», дружина Б. Балабана (1899-1987) – 56, 57, 331, 523
- Стригун Федір**, актор, режисер (1939 р.н.) – 438
- Стрижов Віктор**, режисер – 474
- Стріндберг Юхан Август**, драматург (1849-1912) – 235
- Строева Мар'яна**, театрознавець (1917-2006) – 369
- Струкова Тетяна**, актриса ЦДТ (1897-1981) – 342, 375, 376
- Ступак Ярослав**, письменник, дисидент (1943 р.н.) – 286
- Ступка Богдан**, актор (1941 р.н.) – 437
- Стус Василь**, поет (1938-1985) – 177, 182
- Сумароков Олександр**, драматург (1717-1777) – 559
- Суриков Василій**, художник (1848-1916) – 172
- Сурков Євгеній**, критик (1915-1988) – 365, 366
- Сурков Олексій**, поет (1899-1983) – 84
- Суров Анатолій**, драматург (1910-1987) – 560
- Суровцова Надія**, громадська діячка, репресована (1896-1985) – 59
- Суслов Михайло**, політичний діяч (1902-1982) – 89, 467
- Сушицький Василь**, актор (1912-1991) – 438
- Сухомлинський Василь**, педагог (1918-1970) – 120

T

- Табачков Олег**, актор, режисер (1935 р.н.) – 134
- Тагор (Тхакур) Рабіндранат**, письменник (1861-1941) – 298, 379, 396, 449, 452-457, 461, 530
- Таїров (Корнбліт) Олександр**, режисер (1885-1950) – 180, 237, 308, 324-328, 368, 593
- Тайлер Уот**, ватажок селянського повстання в Англії (?-1381) – 530
- Талаліхін Віктор**, льотчик (1918-1941) – 558
- Тамашин Л.**, театрознавець (1922-1964) – 369
- Танюк Лесь** (1938 р.н.) – 10, 15, 27, 53, 56, 124, 125, 136, 142, 143, 148-152, 164, 168-170, 247, 248, 256, 296-300, 304, 307, 308, 310-313, 328-332, 353, 356-359, 378, 379, 399, 422, 432, 433, 448, 449, 457, 477, 492, 501-503, 510-518, 524, 535-538

- Танюк Микола (1936-1998) – 16, 51-53
- Танюк Наталя (*Кенігфест-Алексєва*) (1900-1969) – 16, 29, 51-53
- Танюк Оксана, театрознавець (1964 р.н.) – 7, 9, 14, 33, 52, 53, 70, 73, 118, 119, 123, 124, 140, 141, 168, 177, 189, 213, 249, 510-512, 527, 535
- Танюк Степан, учитель (1901-1982) – 16, 29, 51-53
- Тарабаринів Леонід, актор (1928-2007) – 181
- Таранджи Джахїд Ситки, поет (1910-1957) – 270
- Таранушенко Стефан, мистецтвознавець, етнограф (1889-1976) – 400
- Тарасенко Марія, студентка, *розстріляна* чекїстами (1909-1923) – 118
- Тарнавський Остап, поет, перекладач, літературознавець (1917-1992) – 109-117
- Тарсіс Валерій, письменник-сатирик, перекладач, *дисидент*, за вказівкою Хрущова запроторений у 1962 р. до психлікарні, позбавлений громадянства СРСР (1906-1983) – 82
- Тарханов (Москвін) Михайло, актор МХАТу, (1877-1948) – 374
- Татлін Володимир, художник (1885-1953) – 308
- Твардовський Олександр, письменник (1910-1971) – 82, 84
- Твен Марк, письменник (1835-1910) – 491
- Твердохліб Іван, актор (1899-1986) – 473
- Тельнюк Станіслав, поет, критик (1935-1990) – 527-535
- Темницький Володимир-Лука, правник, літератор, громадський діяч (1879-1938) – 385
- Тен Борис (*Хомичевський*) письменник, поет, перекладач (1897-1983) – 186, 531
- Терещенко Марко, режисер (1894-1982) – 154, 472, 585, 591, 609, 625, 640
- Терещенко Микола, поет (1898-1966) – 69, 143, 154, 432, 433
- Тернюк Петро, театральний критик (1908-1982) – 69, 515
- Терьохїна Олександра, актриса театру ім. В. Маяковського (1916-1993) – 139
- Тетмайєр-Пшерва Казимир, поет, письменник (1863-1940) – 63
- Тиглій Леся, поетеса (1946 р.н.) – 195
- Тименко Григорій, поет-шістдесятник, *зник* в 1967 р. за нез'ясованих обставин – 35
- Тимошин Валентин, режисер, учень М. Крушельницького (1929 р.н.) – 311

- Тинянов Юрій, письменник (1894-1943) – 122, 125
- Титаренко Надія, актриса (1903-1976) – 696
- Тихонов Микола, поет (1896-1979) – 528
- Тичина Павло, поет, академік (1891-1967) – 151, 489, 527-535, 541, 546, 547, 620, 638, 639
- Тіто Йосип Броз (1892-1980) – 408
- Тобілевич (Карпенко-Карий) Іван, драматург (1845-1907) – 363, 445, 560, 581, 625, 626, 698, 703
- Товстоніс Віталій, драматург, репресований (1883-1936) – 386
- Товстоногов Георгій, режисер (1913-1989) – 134, 396, 462
- Токар Хаїм, журналіст (1889-1965) – 359-362
- Толлер Ернст, драматург, покінчив життя самогубством (1893-1939) – 234, 242
- Толопко Леон, журналіст (США) (1902 р.н.) – 564
- Толстой Лев, письменник (1828-1910) – 103, 346, 530, 576, 618
- Толстой Олексій, драматург (1817-1875) – 558, 559
- Тольятті Пальміро, керівник італійської компартії (1893-1964) – 320
- Томашевський Генрік, майстер пантоміми, Польща (1914 р.н.) – 370
- Томпінсон Чарлз, поет (1884-1920) – 19
- Томський (Єфремов) Михайло, покінчив життя самогубством (1880-1936) – 442, 505, 506
- Тон Костянтин, архітектор (1738-1812) – 732
- Тоом Лідія (1890-1976) – 685
- Трифоновна Л., журналістка – 390-395
- Тронько Петро, історик, академік (1915 р.н.) – 565
- Тростянецький Арон, літературознавець (1914-1986) – 323
- Трохименко Карпо, художник (1885-1979) – 415
- Троцький (Бронштейн) Лев (1879-1940) – 76, 288, 418, 419, 440-442, 504
- Троянker Раїса, поетеса (1908-1945) – 28
- Тудор Степан, письменник (1892-1941) – 128
- Туманян Ованес, поет (1869-1923) – 532
- Тургенєв Іван, письменник (1818-1883) – 54, 63, 396, 729
- Туркельтауб Ісаак, театрознавець, розстріляний (?-1938) – 705-716
- Турчак Стефан, диригент (1938-1988) – 480
- Тютюнник Григорій, письменник, покінчив життя самогубством (1931-1980) – 311, 312

Тягно Борис, режисер школи
Л. Курбаса (1904-1964) – 473,
696, 697, 712

У

Уайльд Оскар, поет, драматург
(1854-1900) – 240

Уат Джеймс, винахідник (1736-
1819) – 530

Уварова (Даніель) Ірина,
художниця, мистецтвозна-
вець, *дисидентка* (1932 р.н.)
– 294

Уланов Микола, партійний
діяч, *розстріляний* (1886-
1940) – 418

**Угрюмов (Плюшков) Олек-
сій**, письменник, емігрував
в 1946 р. до США (1897-?) –
196-206

Удовиченко Петро, історик,
академік АПН, міністр освіти
(1914-1992) – 548

Уескер Арнольд, драматург
(1932 р.н.) – 496

Ужвій Наталя, актриса (1898-
1986) – 100, 104, 107, 151, 300,
358, 362, 364, 368, 469-475

Уільям Карлос Уільям, поет,
лікар (1883-1963) – 21

Уїтмен Волт, поет (1819-1892) –
27, 529-533

**Українка Леся (Косач-
Квітка Лариса)** поетеса,

драматург, громадський діяч
(1871-1913) – 9, 58-60, 63, 109-
117, 149, 157, 162, 165, 172,
252, 356, 385, 436, 439, 461,
482, 483, 540, 553, 566, 611,
618, 623, 631, 635

Уланова Галина, балерина
(1909-1998) – 134

Ульянов Михайло, актор театру
ім. Вахтангова (1927-2007) –
50, 134

Уманський Моріц, театраль-
ний художник (1907-1948) –
473

Унгаретті Джузеппе, поет
(1888-1970) – 20

Упіт Андрейс, письменник
(1877-1970) – 528

Урицький Мойсей, більшовик,
застрелений (1873-1918) –
418

Урнов Дмитро, літературозна-
вець (1936 р.н.) – 572-579

Усачов Андрій, композитор –
247

Усенко Павло, поет (1902-
1975) – 650, 651, 661

Устинов Лев, драматург (1923-
2009) – 392

Утевський С.М., перекладач –
685

Утьосов (Вайсбейн) Леонід,
актор (1895-1982) – 33

Уханов Костянтин, *розстрі-
ляний* (1891-1937) – 418

Ф

- Фадеев Олександр**, письменник, *покінчив життя самогубством* (1901-1956) – 528
- Федоров Никифор** – 576
- Федорцева (Сабат) Софія**, актриса «Березоля» (1900-1988) – 152, 187, 250, 253, 256, 296, 330, 357, 398, 460, 502, 523
- Федорцева Володимира** – 187, 250, 256, 398, 491, 494
- Федькович Юрій (Осин)**, письменник (1834-1888) – 63, 381
- Фейхос Самуель** – 531
- Фере Володимир**, композитор (1902-1971) – 354
- Фернандель (Фернан Кон-танден)**, актор (1903-1971) – 32
- Феррер Хосе**, кіноактор, режисер (1912-1992) – 115
- Фефер Цик**, письменник, *розстріляний* (1900-1952) – 323
- Фіцджеральд Скотт Френсіс (Кі)**, письменник (1896-1940) – 164
- Флобер Гюстав**, письменник, драматург (1821-1880) – 63
- Фоменко Петро**, режисер (1932 р.н.) – 31, 50, 68, 341, 353
- Франко Зиновія**, літературознавець (1925-1991) – 569
- Франко Іван**, письменник (1856-1916) – 63, 136, 163, 165, 181, 306, 369, 371, 372, 378, 382-385, 388, 413, 447, 471, 510, 511, 530, 553, 565, 684, 685, 690, 708, 710
- Франко Тарас**, науковець (1889-1971) – 541
- Франціск Ассізський**, святий, засновник чернечого ордену францисканців (1181-1226) – 22
- Фрейд (Фройд) Зігмунд**, психіатр (1856-1939) – 309
- Фрейліграт Фердинанд**, поет (1810-1876)
- Фрейліграт Фердинанд**, поет (1810-1876) – 127
- Фріче Володимир**, літератор, мистецтвознавець, академік АН УСРС (1870-1929) – 560, 673
- Фріш Макс**, драматург (1911-1991) – 194
- Фрост Роберт**, поет (1874-1963) – 529
- Фрумкін Мойсей**, заступник наркомфіну, *розстріляний* (1878-1938) – 418
- Фульда Людвіг**, драматург (1862-1939) – 240

Х

- Хайям Омар**, видатний філософ (1048-1122) – 267
- Хакслі Олдос**, письменник (1894-1963) – 297

Халатов Віктор (*Поросенков*) актор (1901-1969) – 121, 122

Халимоненко Гриць, перекладач (1941 р.н.) – 10, 56

Ханов Олександр, актор театру Маяковського (1904-1983) – 190, 212

Харченко Василь, театральний діяч (1910-1971) – 447

Хачатурян Арам, композитор (1903-1978) – 165,

Хвиля (*Олінтер*) Андрій, політичний діяч, *розстріляний* (1898-1937) – 28, 289, 364

Хвильовий (*Фітільов*) Микола, письменник, *покінчив життя самогубством* (1893-1933) – 28, 645-688

Хвостов-Хвостенко Олександр, театральний художник (1895-1968) – 473

Хейфец Леонід, режисер (1934 р.н.) – 68, 144, 353

Хитренький І. – 564

Хікмет Назим, поет (1902-1963) – 56, 153, 266, 529

Хлопуша Афанасій, сподвижник Пугачова, *страчений* (1714-1774) – 444

Хмелик Олександр, драматург (1925-2001) – 393

Хмельницький Богдан Зиновій, полководець, гетьман (1595-1657) – 50, 192, 558

Хмельов Микола, актор МХАТ (1901-1945) – 559

Ходжаєв Файзулла, партійний діяч, *розстріляний* (1896-1938) – 506

Ходотов Микола, актор (1878-1932) – 619

Хоткевич Гнат, письменник, етнограф, *розстріляний* (1877-1938) – 66

Хотченков Олександр, актор ЦДТ (1946 р.н.) – 31, 508, 509

Хохлов Костянтин, режисер (1885-1956) – 122

Христос – 23, 166, 200-205, 342, 673
Хрущов Микита, політичний діяч (1894-1971) – 77, 82, 193, 217, 287, 404, 467

Хуцієв Марлен, кінорежисер (1925 р.н.) – 433

Ц

Цанєв Стефан, поет (1936 р.н.) – 298

Царьов Михайло, актор, директор Малого театру (1903-1987) – 134, 353

Цвейг Арнольд, письменник (1887-1968) – 233

Цветаєва Марина, поетеса, *покінчила життя самогубством* (1892-1941) – 308

Цвіркунов Василь, кінодіяч (1917-2000) – 542

Цейтлін Олександр, літературознавець (1901-1962) – 290

Циба В., зав. відділом МЗС УРСР – 568

Ч

- Чабай**, боротьбист (Полтава) – 289
- Чабаненко Іван**, театральний діяч (1900-1972) – 514
- Чайківський Андрій**, письменник (1857-1935) – 63
- Чайковський Микола**, математик, громадський діяч, *репресований* (1887-1970) – 384
- Чайковський Петро**, композитор (1840-1893) – 19, 172
- Чан Кай-ші (Цзян Цзеші)**, голова гоміндану в Китаї (1887-1975) – 440, 682
- Чаренц (Согомонян) Егіше**, поет, *розстріляний* (1897-1937) – 528
- Частка Іржі**, журналіст – 323-339
- Череватенко Леонід**, поет, мистецтвознавець (1938 р.н.) – 177, 182, 476
- Черемшина (Семанюк) Марко**, письменник (1874-1927) – 63
- Черкашин Роман**, актор, режисер, педагог (1906-1993) – 150, 151, 364
- Черненко (Міносян) Наталя**, актриса (1941-2005) – 437
- Чернов Павло** (псевдонім Романа Шпарлюка), історик з української діаспори (1933 р.н.) – 537
- Чернявський Микола**, письменник (1868-1946) – 48-50
- Чесляк Ричард**, актор (1937-1990) – 309
- Чехов Антон**, письменник (1860-1904) – 31, 63, 231, 267, 387, 496, 555, 651, 720
- Чехов Михайло**, актор (1891-1955) – 31
- Чиріков Євгеній**, письменник (1864-1932) – 66
- Чистякова Валентина**, актриса, дружина Леся Курбаса (1900-1984) – 27, 57, 59, 100, 104, 107, 152, 300, 332, 362, 448, 473, 696
- Чорновіл Вячеслав**, політичний діяч, *репресований*, підступно *вбитий* (1937-1999) – 141, 165, 181, 213, 217, 248, 291, 302-304, 312, 315-322, 340, 355, 389, 462-468, 501, 562, 567-569
- Чорновіл Тарас**, син В. Чорновола (1964 р.н.) – 33
- Чубар Влас**, партійний діяч, *розстріляний* (1891-1939) – 289
- Чубук-Олексієнко**, дружина Л. Дубовика, співачка – 254
- Чуковський (Корнейчуков) Корній**, письменник (1882-1969) – 60, 84, 396, 397
- Чуприна Володимир**, актор Луцького театру (1926-1987) – 134
- Чурбанов Вадим**, доктор філософських наук – 500
- Чухрай Григорій**, кінорежисер (1921-2001) – 340, 536-538

Ш

- Шаляпін Федір**, співак (1873-1938) – 720
- Шагайда (Шагадин) Степан**, актор, *розстріляний* (1896-1938) – 362
- Шапіро (Сухий) Н.**, КПЗУ – 289
- Шарден де Тейяр**, філософ (1881-1955) – 365, 366
- Шатківський**, драматург – 387
- Шаумян Степан**, більшовик (1878-1918) – 419
- Шах-Азізов Костянтин**, директор ЦДТ (1903-1977) – 30, 31, 68, 72, 133, 140, 144, 215, 353, 443, 507
- Шахрай Василь**, політичний діяч, *розстріляний* (1888-1919) – 34, 89
- Шверник Микола**, політичний діяч (1888-1970) – 442, 507
- Шверубович Вадим**, театральний діяч, син В. Качалова (1901-1981) – 180
- Шевель Георгій**, партійний діяч (1919 р.н.) – 566-568
- Шевченко Володимир**, актор (1935 р.н.) – 311
- Шевченко Іван**, (псевдонім Драгунча) – 650
- Шевченко Йона**, театральний критик, *репресований* (1887-1940) – 154, 585, 609, 617-621, 625, 627, 688-704
- Шевченко Тарас** (1814-1861) – 20, 23, 37, 38, 101, 125, 158, 159, 162, 165, 172, 323, 369, 383, 384, 448, 470, 480, 484, 485, 489, 507, 515, 529-533, 540, 541, 548, 553, 565, 595, 613, 615, 618, 638-640, 646, 667, 699, 704, 708
- Шевченко**, письменник – 650
- Шевчук Валерій**, письменник (1939 р.н.) – 542
- Шеєр Адрієнна Сергіївна** (ВТО) – 148
- Шейко Анатолій**, інженер – 354
- Шекспір Вільям** (1564-1616) – 63, 101, 179, 192, 230, 265, 340, 419, 478, 484, 488, 491, 494-498, 522, 530, 596, 613, 632, 636
- Шелєпін Олександр**, державний діяч (1918-1994) – 78, 89
- Шелєст Петро**, перший секретар КПУ (1908-1996) – 16, 85, 303, 317, 462-467, 562, 564, 566, 568
- Шеллі Персі Біші**, поет (1792-1822) – 54, 55, 172
- Шепаровичева Янка** – 187
- Шерідан Річард**, драматург (1751-1816) – 577
- Ширвіндт Олександр**, актор, режисер (1934 р.н.) – 137, 148
- Шіллер Леон**, режисер (1887-1954) – 178
- Шіллер Фрідріх**, поет, драматург (1759-1805) – 227, 233, 553
- Шкловський Віктор**, літературознавець (1893-1984) – 649, 663
- Шкляїв Валентин**, художник театру, *репресований* (1895-1942) – 701

- Шкурлатов Валерій** (див. Скурлатов) – 34, 78-80, 86, 89
- Шкурулій Гео**, поет, *розстріляний* (1907-1937) – 654
- Шлегель Кароліна** – 542
- Шмайн Ханан**, режисер, учень Леся Курбаса (1902 р.н.). Емігрував до Ізраїлю, дата смерті невідома – 331
- Шмераль (*Smeral*) Богумир**, один з організаторів у 1921 р. КП Чехословаччини (1880-1941) – 335
- Шнітке Альфред**, композитор (1934-1998) – 138, 292, 293, 323, 342, 354
- Шніцлер Артур**, драматург (1862-1931) – 240, 618
- Шолохов Михайло**, письменник (1905-1984) – 528
- Шопен Фредерік**, композитор (1810-1849) – 106, 445, 479
- Шопинський**, письменник – 654
- Шостакович Дмитро**, композитор (1906-1975) – 292, 293, 352
- Шоу Бернард**, драматург (1856-1950) – 242, 243, 557, 635
- Шпедько Іван**, посол України в Канаді (1918-1983) – 562-564, 566, 570
- Штепанек Климент**, секретар Гашека – 338
- Штернгейм Карл**, драматург (1878-1942) – 231-233, 236, 238
- Штокбант Ісаак**, режисер (1925 р.н.) – 191
- Штрауб Агнес**, актриса (1890-1941) – 238
- Шуварська Надія**, актриса, балетмейстер – 329
- Шуган Ігор**, актор «Нового театру» у Нью-Йорку – 115
- Шуган Роман**, актор «Нового театру» у Нью-Йорку – 115
- Шукшин Василь**, письменник, актор, кінорежисер (1929-1974) – 444
- Шумський Олександр**, нарком освіти, *репресований* (1890-1946) – 288, 289
- Шумський Юрій (*Шомін*)**, актор (1887-1954) – 358, 473

Щ

- Щелоков Василій**, актор театру Ю. Завадського (1908-) – 291
- Щепанський Андрій** – 612
- Щепанський М.**, режисер Молодого театру – 156
- Щербак Юрій**, письменник (1934 р.н.) – 542
- Щербаков Олександр**, партійний діяч (1901-1945) – 418
- Щербина П.**, поет – 650
- Щорс Микола**, військовий діяч, *застрелений* (1895-1919) – 371

Ю

- Юдін Павло**, філософ, академік (1899-1968) – 419

- Южин-Сумбатов Олександр**, актор, театральний діяч (1857-1927) – 178
- Юзовський Йосиф (Юзеф)**, театральний критик (1902-1964) – 496
- Юра Гнат**, актор і режисер (1888-1966) – 151, 156, 157, 369, 388, 444, 446, 470, 472, 553, 585, 609, 612, 628, 635, 640
- Юра Терентій**, актор (1884-1973) – 473
- Юрасова Г.**, театральний критик – 135
- Юринець Володимир**, філософ, *помер на засланні* (1891-1937) – 646, 647, 683
- Юрський Олександр (Юра-Юрський)**, актор (1895-1968) – 156
- Юрчак Василь**, актор (1876-1914) – 386
- Юрчакова Ганна**, актриса (1879-1965) – 387, 388
- Юхименко Іван**, режисер (1892-1943) – 472
- Ягода Генріх**, чекіст, *розстріляний* (1891-1938) – 418
- Яковкін Авенір**, професор, астроном (1887-1974) – 354
- Якубович Лук'ян**, поет (1805-1839) – 191, 192
- Якубович Олександр**, декабрист (1792-1845) – 192
- Якубович Петро**, письменник (1860-1911) – 192
- Якубовський Іван**, маршал СРСР (1912-1976) – 406-408
- Якубський Борис**, літературознавець, залишився за німецької окупації в Києві, дальша доля невідома (1889-?) – 680
- Янівський Богдан**, композитор (1941-2005) – 438
- Яновський Юрій**, письменник (1902-1954) – 35, 324, 473, 528, 653
- Яншин Михайло**, актор МХАТу (1902-1976) – 366, 720
- Ярема Яким**, літературознавець (1884-1964) – 385
- Яременко Василь**, актор театру ім. М. Заньковецької (1895-1976) – 437, 473
- Яременко Василь**, літературознавець (1932 р.н.) – 249, 297, 356, 358, 380, 461
- Яременко Микола**, викладач сценічної мови (1907-1978) – 515
- Ярославський (Губельман) Ярослав**, більшовик (1878-1934) – 442
- Яцків Михайло**, письменник (1873-1961) – 63, 622

Я

Яблонська Тетяна, художник (1917-2005) – 414

Яблонський Михайло, актор «Нового театру» у Нью-Йорку – 116

Яворівський Володимир, письменник (1942 р.н.) – 286

Зміст

1967

(жовтень-грудень)

Жовтень

Мій переклад з Арагона (7), Ще одна пригода Івана (8), Семен Кірсанов «Переводческое» (12), Мій лист до Н.К. від 3.Х.67 (14), Лист від Н.К. (15), І. Драч «Сполето», поезія (17), Лист С. Білокона від 4.Х.67 (26), Валеріян Поліщук (27), Могілянська Ладя (28), Мій лист до Н.К. від 5.Х.67 (28), Музика Ярослава (30), З анекдотів Єнгібарова (31), Кторов та Утьосов на «Вдові» (33), Борис Нечерда (35), Про Миколу Чернявського (48), Микола Мерзлікін (50), Мій лист до Н.К. від 9.Х.67 (51), Помер Андре Моруа (54), Лист від І. Світличного від 9.Х.67 (56), Копія листа Євг. Стрелкової до І. Авдієвої (56), Хома Водяний - «З юнацьких літ Леся Курбаса» (61), Мій лист до Н.К. від 18.Х.67 (67), «Граї, музико!..» (70), Мій лист до Н.К. від 12.Х.67 (72), Лист Н.К. до мене від 12.Х.67 (73), Лист І. Драча від 12.Х.67 (74), «У наших російських сусідів» (76), М. Станіславський про Л. Курбаса (99), В. Лисняк «Камінний господар» (109), Оксана (118), Халатов (121), Листівка від Н.К. від 16.Х.67 (123), Вірченко Ніна (123), Мій лист до Н.К. від 17.Х.67 (123), Кете Кольвіц (126), Луначарський (129), Ейнштейн (129), П. Пікассо (133), З приводу повернення на Україну (136), Лист від Н.К. (136), Лист від Н. Новоселицької (137), Мій лист до Н.К. (138), «Вечная Россия» (145), Сосюра Марія (147), Лист від п. Орисі (148), Лист від Й.Г. (150), Микола Біляшівський (152), Брехт (153), Л. Стеценко про Молодий театр (154), Дещо про «отряд бандеровцев» (164), Аполінер (165), Чингіз Айтматов і «Вдова полковника» (168), М. Верхацький про Л. Курбаса (170), О. Мацкін про революцію (178), Герцен (180), І. Давидова (181), Н. Корнієнко «Зустріч з новим Бодлером» (182), Лист від Й.Г. від 15.Х.67 (186), Спогад про Угорщину (193), Дм. Затонський (194), Леся Тиглій (195), Блок «12» (196)

Листопад

Додаток: М. Горинь «Протест» (207), Гончаров Андрій - Едліс (211), ТОУК і національне питання (215), А. Керр «Моя биография» (221), Б. Рейх. Німецький театр (225), Лист від С. Білоконя (247), Лист від п. Орісі (248), Е. Винокуров «Артистизм» (258), «Солов'їна ніч» (263), 3 турецької. Переклади (266), «Мертва зона» Гуцала (286), Костомолоцький (291), Шнітке (292), Мрожек (294), Лист від п. Орісі від 10.XI.67 (296), Лист до В. Коломійця від 13.XI.67 (298), Лист від Й.Г. від 23.X.67 (299), Заява В. Чорновола від 30.X.67 (302), Лист до Н. Йорданова від 18.XI.67 (304), Лист в Болгарію від 18.XI.67 (305), Лист до С. Білоконя (306), Лист до Георгієва Любена (307), Лист С. Білоконя (308), Гротовський (308), Лист від Л. Кушкової від 19.XI.67 (310), Лист від І. Світличного (312), Н.К. «Бодлер у гримі перекладача» (313), В. Чорновіл. Останнє слово на суді (315), Швейк і швейкізм (323), Дем'ян Бедний (324), Ярослав Гашек (333), Потреба «ішого життя» (341), «Нове життя» Данте (343), Завадський - Марецька (352), Гіпотеза про Місяць (354), Демонстранти в Канаді (355), Лист від п. Орісі від 23.XI.67 (356), Х. Токарь «Десять лет "Березиля"» (359), В. Блок про Йосипенка (366), Кубланов проти М. Пархоменка (371), М. Тарханов - Собакевич (374), Архітектор Мельников (375), Із записників Андрія Платонова (376), Мій лист до І. Безгіна від 30.XI.67 (378), Лист від В. Коломійця про Тагора (379), Листівка від пані Орісі - 28.XI.67 (380)

ДОДАТОК: П. Медведик «Колиска митця» (Крушельницький) «Жовтень», 5-1967 (380)

Грудень

Україна - етнічний склад 1922 року (389), Режисер В. Пахомов (390), Завадський і «Пророк» Винниченка (395), Кн. Оболенський. «Дела и Люди» (401), Листівка від С. Білоконя (412), Іван Врона - 80 (414), Некролог за Сталіним «Ушел человек...» (416), Сталін і погром лівих (418), Природа державного політика (Кісінджер) (420), Про Миколу Куліша - з календаря (427), Лист від І. Світличного від 4.XII.67 (432), Сталін - 1928 (439), Сталін і погром правих (440), «Пугачов» на Таганці (444), В. Дашкевич про М. Куліша (444), В. Гаккебуш про Курбаса (446), Листівка від Жені Якіра (448), Лист від Л. Болобана - від 11.XII.67 (448), Тагор - Україна (449), Лист від Л. Кушкової від 6.XII.67 (450), Лист від п. Орісі (457), Лист до Шелеста (462), Зміни вгорі (467), На процесі Чорновола (468), «Цивілізація подо льдом» (468), Виступ Н. Ужвій (469), Лист

від В. Глухого (477), І. Стешенко - Курбас (481), Лист від Й.Г. від 15.XI.67 (491), Пол Скофілд (494), Лист від С. Білоконя від 17 грудня 1967 (501), В.О. «Бунтівниче!...» (502), «Бухарін шукає спільників» (504), Студія ЦДТ (507), Лист від Р. Бондаренко - від 21.XII.67 (510), Відповідь на анкету (514), Лист від Р. Пилипчука (523), С. Тельнюк - П. Тичина (527), Листівка від Р. Пилипчука від 27.XII.67 (535), Листівка від І. Світличного - новорічне (536), Чухрай енд Танюк (536), Листівка від Н. Новоселицької (538), Листівка від Н. Горбунової (538), Віра Вовк «Україна» (539), Анатоль Петрицький (550), Про Олександра Білецького і «лінію» (553) Додатки: Лауреат премії (562), Д. Урнов. «Положение Гулливера»(572); Архів: до історії Молодого Театру: Лесь Курбас Молодий театр (Генеза - завдання - шляхи) (580); «Робітнича газета», Київ - 1917 (584); До всього шановного товариства «Молодий театр» (585); Лесь Курбас: з листа до групи товариства «Молодий театр» (587); Відозва до громадянства (589); Лесь Курбас. На грані (про «Молодий театр») (591); Незалежна студія при Молодому театрі у Києві (597); Яків Можейко з книги «Молодий театр у Києві» (600); С. Бондарчук «Театральні замітки» (610); Йона Шевченко. Молодий театр (617); Юрій Блохін. Молодий театр (621); Микола Хвильовий. «Соціологічний еквівалент» трьох критичних оглядів (643); Микола Хвильовий. Одвертий лист до Володимира Коряка (668); Йона Шевченко. Минулий театральний сезон (686); І. Туркельтауб. На шляхах українського театру (703); Додаток (з листування) (715); Михайло Добрянський. Спомини Світлани Аллилуєвої (717); Віктор Некрасов. З серії «Городские прогулки. Москва» (724) Показчик (739)

Літературно-художнє видання

ТАНЮК Лесь Степанович

ТВОРИ

ЩОДЕННИКИ

без купюр

В 60-и томах

XVIII том

1967 р. (жовтень-грудень)

Відповідальний редактор	<i>Л. Фурта</i>
Редакційна група	<i>В. Скачко, Т. Сінькова</i>
Комп'ютерна верстка	<i>Л. Фурти</i>
Дизайн обкладинки	<i>П. Фурти</i>

Підписано до друку 15.03.2011. Формат 84x108/32. Папір офсетний. Гарнітура TextBook. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 42. Обл.-вид. арк. 43,7. Наклад 500 прим. Замовлення №11-3

«Альтерпрес», 01025 Київ, вул. В. Житомирська, 28.
Свідоцтво про реєстрацію ДК №177 від 15.09.2000 р.

Надруковано в ТОВ «Альтерпрес», 04112 Київ, вул. Шамрило, 23