Присвячую своїй родині —
Неллі Корнієнко
й Оксані Танюк

Лесь ТАНЮК

ТВОРИ

ЩОДЕННИКИ
без купюр

в 60-ти томах

XXVII том

1971 р.

січень-липень

Київ
«Альтерпрес»
2013

ББК 84.44
Т18

Танюк Л. С.

Т18 ТВОРИ. Щоденники без купюр. В 60-и томах. Том 27. 1971 р. *(січень-липень)*.— К. : «Альтерпрес», 2013. — 768 с.

ISBN 966-542-189-1 (серія)
ISBN 978-966-542-537-3 (т. XXVII)

27-й том «Щоденників без купюр» Леся Танюка обіймає січень-липень 1971 року.

Крім суто дисидентських матеріалів (П. Феденко про суд над убивцею С. Бандери Б. Сташинським, Володимир Стахів, лист А. Сахарова до Л. Брежнєва, Ростропович «В обороні О. Солженіцина», листи М. Куліша з Соловків та унікальна стаття Ю. Шереха- Шевельова про драматурга, виступи Гаген-Торн і Снєгова; А. Амальрик, Гриць Чубай), тут подано стенограму захисту Неллею Корнієнко дисертації про Леся Курбаса – поворотний етап в оцінці історії українського театру, відгуки й рецензії на цю працю – М. Бажана, Ю. Смолича, Ю. Завадського, О. Дейча, М. Пархоменка, провідних курбасівців.

У томі багато інших присвячених Курбасові матеріалів, продовжено «Список репресованих» і рубрика «Поети про театр» – на тлі М. Чехова, В. Винниченка, Дідро і Руссо, Л. Виготського, І. Дзюби й обох Бердяєвих – Миколи й Сергія з його українською поезією.

Для Л. Танюка це був рік напруженої роботи в Театрі ім. Станіславского, рік зйомок фільму про Бетховена; рік гострий і загрозливий – в атмосфері брежнєвської стагнації і підготовки владою тотальних арештів в Україні, які почнуться у січні 1972-го...

.

ББК 84.44

ISBN 966-542-189-1 (серія)
ISBN 978-966-542-537-3 (Т. XXVII)

© Танюк Л. С., 2013
© «Альтерпрес», 2013

нелли корниенко

РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО ЛЕСЯ КУРБАСА. РЕКОНСТРУКЦИЯ (1887-1937)

січень-квітень 1971

«Я не одинокий, я не сиротина . . .»

Тарас Шевченко

Зошит №40

ОТЗЫВ
о диссертации Н. Н. Корниенко
«Режиссерское искусство Леся Курбаса»,
выполненной в секторе театра народов СССР Института
истории искусств Министерства Культуры СССР

Прежде всего я считаю необходимым отметить, что рецензируемая работа чрезвычайно своевременна. Лесь Курбас – выдающийся мастер не только украинского, но и советского театра в целом, и вклад его в искусство современной режисуры очень велик. Творческая деятельность Курбаса – это деятельность новатора, экспериментатора. Эксперименты Курбаса, как и эксперименты Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Ахметели, были поисками нового социалистического содержания. Реформируя украинский театр, Лесь Курбас делал ставку на **театр мысли**, воспитывал нового актера, который сочетал в себе яркую эмоциональность и предельное напряжение сценического мышления с остротой и завершенностью сценической формы. Такими выдающимися актерами стали ученики Курбаса Амвросий Бучма, Марьян Крушельницкий, Валентина Чистякова, Лесь Сердюк. Курбас воспитал и большую группу режиссеров; театральная Москва помнит яркие спектакли В. Василько, В. Скляренко, Б. Тягно, Л. Дубовика, Б. Балабана и др.

Автор диссертации справедливо усматривает в деятельности Курбаса явление самобытное, национальное, явление, отразившее

в своей творческой практике самые прогрессивные тенденции театра 20-30-х гг. XX века. Эти тенденции питают наш театр и сегодня, и современная режиссура может многое почерпнуть из богатейшего художественного арсенала Леся Курбаса. Его режиссерская методология, в основу которой, как показано в диссертации, лег принцип «образных пересозданий», этих «своеобразных художественных знаков, с помощью которых режиссер, актер, художник стремится как можно полнее выявить социально-психологическую сущность явления», вызвать многоплановые ассоциации, интересна и перспективна для развития театра.

Лично мне Лесь Курбас близок тем, что его эстетика во многом сходна с эстетикой Евгения Багратионовича Вахтангова, художника, который мне особенно дорог. Их обьединяет стремление к яркой театральности, к театру метафорической условности, к театру, в котором артист и зритель становились бы равноценными соавторами спектакля. Именно в этом направлении идут сегодня мои поиски, и я вижу в них закономерное развитие и продолжение того, что искали мои учителя.

Самым значительным разделом диссертации, в котором, кстати, отражена основная концепция всего исследования, является глава «Березиль» в Харькове», где Н. Н. Корниенко логически обосновывает приход Курбаса к **философскому интеллектуальному театру**, ставшему его творческой кульминацией. Подробная реконструкция спектаклей Курбаса по пьесам талантливейшего украинского драматурга Миколы Кулиша свидетельствует о том, что Лесь Курбас **создал** такой театр.

Хорошо, что автор диссертации, используя метод исторического анализа, не затушевывает противоречий этого большого мастера, которые неизбежны в творчестве такого мятущегося, находящегося в постоянном поиске художника, каким был Лесь Курбас. Диалектическое освещение художественных крайностей режиссера, рассмотрение театра Курбаса в неразрывной связи с движением украинского, советского и мирового театрального процесса, глубина и значительность разработки столь трудной темы – все это усиливает ценность исследования Н.Н. Корниенко. Отдельные недостатки диссертации – стремление охватить слишком широкий круг вопросов, некоторая усложненность стиля, полемичность отдельных вы-

сказываний, а также погрешности научного аппарата, – не умаляют значительности этого первого монографического исследования о Курбасе и легко устранимы при поддержке этого материала к печати. А издать монографию о Лесе Курбасе необходимо, так как она восполняет существенный пробел в нашем театроведении.

Считаю Н. Н. Корниенко достойной присуждения искомой степени кандидата искусствоведения.

Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, профессор, главный режиссер государственного ордена Трудового Красного Знамени академического театра имени Моссовета –

– Юрий ЗАВАДСКИЙ

5 января 1971 года.

* * *

Лесику!

Вітаємо тебе і твою родину з Новим роком! Будь здоровий, бадьорий, творчий і впертий! Ну і ще – хоч трішки багатий.

Ірина Жиленко, Володимир Дрозд

3 січня 1971

З інтересом читаю книжку В. Громова про Михайла Чехова, яку видало «Искусство». Вузьколобий «реалізм» акторського мистецтва відходить у безнадійне вчора. Дуже гарна серія, – якби вдалося видати в ній Курбаса – це стало б поворотною подією...

Власне, поворотна подія це і в біографії Чехова, якого донедавна записували лише в «емігранти» і квит. Десь у мене є запис за Крушельницьким, де він порівнює систему Чехова з системою Курбаса... Була й інша паралель – Чехов-Гірняк.

Це і не спогади, хоч Громов – актор і працював з Мих. Чеховим, і не театрознавство, хоч елементи театрознавчого мислення тут дуже доречні.

Найцікавіші сторінки – про Першу студію МХТ, про вплив Сулера й Вахтангова, про її перетворення у МХАТ-Другий, який взагалі стоїть осібно в історії російського театру.

Мих. Чехов – Гірняк. Книга Громова

Михайло Чехов

Ну а в плані Курбаса – я б хотів ще дечого пошукати про його (Михайла Чехова!) Хлестакова.

Нічого – про їхній розлад з Диким.

Не зрозумів я й мотивів створення Першої Студії; якось він про це дуже легко, по-акторськи, поза **естетикою**. А я ж переконаний, що такі речі завжди бувають наслідком певного естетичного **бунту.** Як і в історії з Молодим Театром, це був бунт проти стилю, що склався у МХТ і деяких інших театрах активно мейєрхольдівського типу. Всі вони були об'єднані «актуалізацією», – **ідеологічною.** Уникнув цього хіба Вахтангов, пішовши в чисту театральність. Навіть Євреїнов хворів певний час на ці «ідеологізми». Студія Мих. Чехова стверджувала самоцінність мови театру.

Належить він до старшої генерації, Громов, йому за сімдесят, і, здається, він працює з Образцовим (чи працював?). Чи не той це Віктор Громов, який ставив у Моск. ляльковому театрі (не у Образцова) – «Казки Пушкіна», що про них мені дуже скептично говорив Андросов?

Але книжка його – гарна, потрібна. **Тон** – чудовий. Є гумор.

В листах до Громова М. Чехов конспектує і пояснює Штейнера.

Отже, мені б хотілося знайти цього Громова й поговорити з ним. А раптом він чув чи знав про Курбаса? Та й навіть якщо не знав, чехівська **аура** може виявитись наближеною до Курбасової.

Кнебель – розповідь про Андр. Бєлого й про Штейнера.

Похований М. Чехов у Каліфорнії.

Гарна книжка – приємно починати нею рік. Може, й рік буде від цього приємніший?

Та й стилю в нього можна повчитися.

4 січня 1971

Лист від Гната Ігнатовича від 27. XII. 1970. до Н. К. з Ужгорода

* * *

Сердечно вітаю з Новим Роком Вас і Вашого чоловіка, дорогенька Неллю!

Моє найщиріше новорічне побажання Вашому подружжю – щоб цей наступний рік був для вас обох багатий і щедрий на успіхи в творчості, в роботі, в досягненні своєї мети, багатий і щедрий на радісні й сонячні дні, на те, що Ви зможете і захочете назвати щастям!

Дуже вдячний за присланий автореферат. Не буду говорити компліментів, бо вони Вам не потрібні. Єдине скажу – це перша і, побоююсь, єдина спроба глянути в глибини Курбасової творчості, перша спроба реабілітації (справжньої!) не тільки доброго імені великого майстра, а і його творів, які і зараз «прихильниками» і «об'єктивними приятелями» маються на увазі, коли вони, наче мимохіть і поблажливо звуважують: «Правда, у нього були помилки, але...» Або щось подібне. Та й за життя Л. Курбаса не були ці речі (напр. «Народній Малахій», «Мина Мазайло») належно оцінені. Бо apriori і вони були зустрінуті «в багнети» (і як твори М. Куліша) всесильною тоді групою на чолі з І. Микитенком.

Ваша робота в значній мірі заповнить ту прогалину, яка є в історії українського радянського театру. Спасибі Вам.

Але є в мене суттєве зауваження. Це торкається старої української драматургії, розподілу її на «прогресивну» – соціально загострену, і на «консервативну» – соціально затушковану. Справді, була така і така. Ала чи така вже сильна була та друга, що могла ставати на герць з першою (ми говоримо саме про українську драматургію)? І чи завжди фольклор спричинявся до затушковання соціального загострення?

Лист від Гната Ігнатовича від 27.12.70. (Курбас. Штайнер. «Засилье этнографии»)

Треба мати на увазі, що це часто робилося з примусу. Це по-перше. А по-друге, українська народна творчість, фольклор, будучи фіксовані ентузіастами вченими й аматорами, був використаний на такій впливовій трибуні, як театр, і відіграв величезну роль для зростання національної самосвідомості для опору асиміляції.

В «Русском вестнике» в 1902 році, коли на Полтавщині й Харківщині сталися селянські заворушення (аж ніяк не на національному ґрунті), в одному з номерів цієї газети з'явився лист якогось «Полтавця». В цьому листі автор дошуковувався причин цих заворушень. Він писав, що у «хахлов» «поза шкурой» «пищат предки-гайдамаки», і однією з причин заворушень називав «украинскую оперетту», яка, мовляв, причаїлася по повітових містах і «расплодила украинофильство». Ось як оцінювали вороги український театр. Ось роль фольклору на театрі – роль пісні, танців, костюмів...

Словом, «засилье этнографии» не можна ставити в один ряд з «духовным провинциализмом». Це різні речі за якістю, за історичною значністю, і за джерелами. Український народ багатий на пісню, танець, на звичаї-обряди І т. п., які спричинилися до зародження єдиного в своєму роді в усьому світовому театрі – музично-драматичного, синкретичного театру. Ніде в світі нема подібного. Є театри з музикою, музичні, а музично-драматичних типу «Ой, не ходи, Грицю» чи «Дай серцю волю» і т. п. – нема, і не тому, що царський уряд забороняв «серйозний» репертуар. Не це була основна причина. Адже Котляревському ніхто не ставив перешкод, які з'явилися пізніше. І Квітці-Основ'яненкові. А «Наталка-Полтавка» і «Сватання на Гончарівці» відразу народилися з органічними пісням і танцями. Отже, треба якось тонше свою думку провести, якось її викришталювати. Треба розшифрувати – хто був представником «гопачної культури», і вона не повинна змішуватись зі справжнім шляхетним культивуванням народної творчості.

І друге. Будучи, як Ви справедливо пишете, «носієм передових революційних тенденцій театру XX сторіччя», Лесь Курбас ніколи не відривався від національного кореня. (Згадайте

мої спогади про інтонації народного тужіння в «Народному Малахії»). Про це слід і треба сказати, окремо відзначити. Адже Ви говорите, що театр Франка «спирадся» на побут і етнографію, як на «національну традицію». А у Л. Курбаса це було глибше заховано, «перетворено». Сам підхід до розуміння «національного» більш філософськи осмислений.

Ви ж у вступі говорите про одне із завдань роботи – освітні «взаємовідношення творчості Курбаса з національною традицією».

І треба довести, що він ніколи не відривався від неї, незважаючи на різні впливи І на свої власні шукання.

Правда, я це говорю, прочитавши лише автореферат. Може, в самій роботі це все є у Вас. Я просто ділюся з вами своїми думками.

А в цілому я вже на початку цього листа свою думку висловив.

Міцно тисну руку.

Чекаю вістей.

Гнат Ігнатович

P. S.

Перечитав написане – і вирішив нагадати ще про одне, про що вчора не спало мені на думку.

Ми вже мали з Вами розмову про це, пригадуєте, у Ірини Іванівни. Про Курбасове захоплення Штайнером. Це ніби три одночасних шляхи до самопізнання – відчуття себе українцем, національний корінь – разом з прагненням до космічного, через деякі мімодрами, що були – у першому періоді «Березоля» – за сюжетами Штайнера, хоч про це не говорилося. Мало це великий вплив і на Павла Григоровича, і на Хвильового. Отже, національний момент як самовизначення; космізм як прилучення до всесвіту; і прагнення витворити «малий всесвіт», – чисто мистецький, через культуру, через театр. Сказати, що це «европеїзм» – мало. Адже тут було й «азійство», і театр Японії та Китаю, до речі, дуже багатий «перетвореним етнографізмом». Над цим слід попрацюва-

ти, – саме Ви можете зрозуміти і знайти цьому міру. Без рефлексій нема Курбаса саме на глибині.

Успіху Вам і Вашому подружжю.

Пишіть.

Гнат Ігнатович.

Дуже добрий лист. Ігнатович – людина зі свіжою головою, він один з тих, хто найкраще знав і розумів Курбаса. Ці дві його зауваги – про етнографічне начало і про «штайнерізм» – ажніяк не виключають одна одної.

Листа передрукував, але відповіді не написав. Не можу здолати свого настрою. Я й за М. Чехова сів, щоб хоч трохи побути в іншому просторі. Не виходить. Усе в мене у голові – Алла. Ну хто повірить, що це звичайне вбивство на родинному ґрунті? Як це намагаються вбити всім у голови…

Мусимо, мусимо, мусимо зробити все – з Курбасом. Абсолютно очевидно, що находять **інші часи.** Валентинові дали – **чотирнадцять років!** Чи не для того й призначено Ф(едорчу)ка? Щоб він розпочав цю **нову** хвилю?

Дзвінки з Києва – суціль трагічні. Багато розгублених. Іван, Василь, Євген, Люда С.(емикіна) – винятки. Зарецький у жахливій прострації. Рветься з малим світ за очі – до Москви, до Грузії, до Прибалтики – абикуди, тільки б в інше повітря, до інших людей!

Отже, як у тій молитві співають – «Будьмо уважні…»?

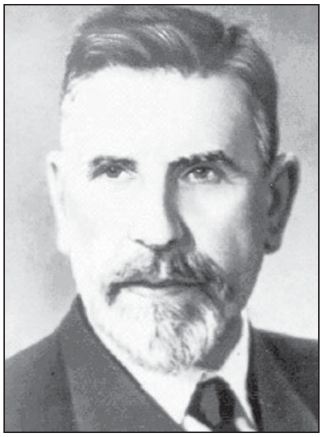
ОТЗЫВ
на автореферат Н. Н. Корниенко «Режиссерское искусство Леся Курбаса» — ее диссертации, представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Автореферат я прочитал с большим интересом. В годы своей юности я видел почти все спектакли театра им. И. Франко в Виннице и полагал, что лучшего театра не может быть. Но вот, переехав в Киев, я попал на спектакль «Джимми Хиггинс» в театре «Березіль» (затем театр им. Т. Шевченко).

Вот почему я не только читал, но изучал автореферат. К сожалению, я раньше не читал публикаций Н. Н. Корниенко, поэтому то, что в нем написано, – было для меня откровением. Я считаю труд исследовательницы новаторским, полезным. Но вместе с тем хочется о ней и поспорить. (ВАК не любит отзывов без критических замечаний). Вот на стр. 4-5 идет речь о классическом дореволюционном украинском театре. Все правильно. Но нельзя даже не упомянуть театр И. Франко и Леси Украинки (в понятии **драматургии**!) Правда, далее, на стр. 6, упоминается их творчество, но все-таки не **театр**!

На стр. 8 Н.Н. Корниенко полагает, что нельзя точно перевести на русский язык термин Курбаса «перетворення». А «претворение» – разве это не то же самое?

На стр. 13 мне кажется, что диссертант слишком строга к театру им. И. Франко. Безусловно, по сравнению с Г. Юрой – Курбас гениален, но и у театра им. И. Франко были свои заслуги.



Я не театровед. Но все же: не следовало ли бы говорить об исканиях Курбаса, Гната Юры, В. Василько и др. как об известном подходе к социалистическому реализму?

Это все – частности, а в целом Н. Н. Корниенко вполне заслуживает присуждения ей степени кандидата искусствоведения.

Член-кореспондент АН УССР,
доктор филологических наук, профессор,
лауреат Ленинской премии

Є. КИРИЛЮК

31. 12. 70.

Вівторок, 5 січня

Місяць треба прожити як у темному ліфті: видихнути повітря й не ворушитись. Бо не дай Бог ліфт спиниться між поверхами. Захист, захист, захист! Нелля зосереджена: між іншим, в екстремальних ситуаціях у неї – жодної

невротики, – як пружина! Розуміє вона й те, що кращий захист – напад. Тому в проблемі з Курбасом це – єдиний шлях. Справді, на крутих поворотах нічого не можна робити наполовину.

З України – «то не тучи грозовые, – облака»? Багато знаків на те, що братчики з циновими ґудзиками, особливо з міністерства культури й з академії, подають **сигнали** про **небажаність** захисту. Мотив один: «Мы тут сами должны сначала с этим на Украине разобраться». Найсміливіші навіть брикаються: «Нам Москва не указ». (Це саме ті, які кожен московський чих Софронова чи Грибачова, не кажу вже про Фурцеву чи Трапезнікова, – сприймають як наказ).

Цікава історія! Як тільки йде з Москви до України якесь паскудство чи прикручування гайок – наш брат малоросс із малоросійського «уряду» або з малоросійського Це-Ка – «попереду прогрессу», спішить виконати «рознарядку» на 120%. А як тільки з Москви долетить щось ліберальніше, реабілітація там чи полегшення, той же малорос стає у позу: «Нам Москва не указ».

Берієвців милують

Отже, ми з Неллею – на старті. Втішає й вселяє віру, що таких, які допомагають захистові – теж є трохи. І в Україні, і тут. Не перевелися добрі люди на світі.

А що світ **не гармонійний**, то це безперечно.

Один невеличкий штрих до портрету нашої доби.

«В июне 1970 года Президиум Верховного Совета СССР помиловал С. Ф. Емельянова, бывшего министра внутренних дел Азербайджана. Он был осужден на 25 лет по одному делу с Багировым. Дважды дело Емельянова рассматривал суд, которому предоставлено право снижать сроки до 15 лет, и оба раза суд не изменил приговора «из-за тяжести совершенных преступлений».

Из всех «бериевцев», осужденных в 53-54 гг., остались в заключении Атакниев (генерал-лейтенант, министр внутренних дел Аз. ССР до Емельянова и зам. Емельянова до лета 1953 года), Броверман, Ланфинр, Меньшиков и Пачулия. Они находятся в 3 л/о Дубровлага, занимают

должности библиотекаей, кладовщиков и т. п., входят в так называемый «Совет коллектива», возглавляемый военным преступником Малыхиным, в приговоре которого, в частности, говорится об убийстве детей особо тяжелым способом (головой о стену). Остальные освобождены или помилованы».

Оця передостання фраза – про голову «Совета коллектива», який розбивав учора дитячі голови, а сьогодні – в більшій шані, ніж будь-хто з політичних противників режиму, – показова. **Це найточніша характеристика нашого дня.**

В. Северный – про економіку СРСР. Коментар

А тепер про день майбутній.

В. Северный.

«ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ СОВЕТСКОГО СОЮЗА». 1970. СССР.

Автор брошюры сравнивает экономику СССР с экономикой дореволюционной России (сопоставляются периоды с 1867 по 1917 год и с 1917 года до наших дней, – а затем экономику СССР с экономикой США. Соответственно рассматривается и промышленность, и сельское хозяйство. Учитываются темпы развития хозяйства, валовой объем выпускаемой продукции. Количество продукции, приходящееся на душу населения, уровень потребления. Используется большой статистический материал. Экономические данные берутся из советских источников. Автор приходит к выводу о **нерентабельности** нашей экономической системы в целом. Относительно экономических перспектив страны автор заключает:

«На деле не существует никаких перспектив для того, чтобы при таком положении вещей догнать передовые капиталистические страны по промышленной и с/х продукции и по уровню их потребления. При неизменности существующих порядков промышленное отставание нам фактически обеспечено».

Характерны следующие цифры, приведенные В. Северным. Сейчас производительность труда в промышленно-

сти составляет 40-50%, а в сельском хозяйстве 20-25% от американской.

Подробнее автор рассматривает продовольственную проблему.

«Эта проблема, – пишет В. Северный, – имеет наибольшее жизненное значение для народов СССР. Если низкое промышленное потребление вызывает только нищету, то недостаток продовольствия ставит под угрозу самую жизнь людей». В брошюре говорится: «Расчеты показывают, что если даже в будущем будет обеспечен рекордный урожай (зерновых культур) 1966 года – 171 млн. тонн... и тогда в 1982-1993 гг., т. е. в среднем через двадцать лет, страна окажется **в условиях всеобщего голода**».

Выход из создавшегося положения автор видит в демократизации общества, полагая, что только политическая свобода создаст условия для необходимых хозяйственных преобразований. «Речь идет о современной рациональной организации хозяйства».

Отже, коли народженим в 1937-40 роках виповниться 50, на них і на їхніх дітей чекатиме новий пік голодомору й людовимирання? Перспектива – страшненька.

Альтернатива – політична свобода? Тоді НЕСВОБОДА – не просто злочин, а злочин **свідомий**, злочин держави-рецидивіста?

Існує лише два варіанти змін. Поступова лібералізація, як того хотіли чехи у Празі, виховання нового рівня свідомості й **свободи бажання**, ПОТРЕБИ свободи. І – протилежний: танки на вулицях Праги, Новочеркаськ, загвинчування гайок, політична істерика гасел, цілковите зубожіння країни, а як наслідок, – пугачовський бунт, кривава революція. Тобто: або випускання зайвої пари з казана – або його вибух. Якщо казан герметично закритий…

Ще одна думка, до якої не хоче дослухатись навіть російський ліберал.

Помилкою є розглядати СССР лише під двома кутами зору: економічним і чисто політичним («тоталітаризм – чи свобода»). Боротьба за права людини – безумовно, гені-

альний винахід нашого часу (хоч сама **потреба** його – уже драматична). Але це винахід не для зміни часу, а для виховання тих, хто **колись** буде здатний на таку зміну. Європа й Штати мало що про нас розуміють. Наша держава – явище **теоретично** неможливе – хоч вона й існує на практиці; існує загрозливо, обіцяючи прищепити цей вірус **усьому світові.** Чому Союз теоретично **неможливий**? Тому що він загнав углиб основну хворобу – **національне питання**. За сам факт «самовизначення аж до відокремлення» дають «вишку». Хоч право на самовизначення націй записане у Конституції. Це є третій чинник **поступу** – процеси, які відбуваються у республіках. Відцентрові рухи, які можна вгамувати хіба тільки тотальним винищенням «націоналів» і «націоналістів», заборонами національних мов і культур, інакше кажучи – нищенням людини, її основного права бути собою. Не думаю, що можливе повторення масових ГУЛАГів та «чисток» (хоч як знати?). Цього бояться й самі бонзи, пам'ятаючи, як розправлялися їхні попередники з «улюбленцями партії», з тими ж Бухаріними й Троцькими; скільки полягло **найправовірніших** «секретарів обкомів» та воєнкомів, найдогідливіших журналістів та славетних «співців епохи». Нинішня партійна маса хотіла б відбутися **абсолютним** винищенням дисидентства й націоналістів, – але щоб при цьому був **абсолютний** водорозділ між ними й «народом» – щоб цих дисидентів нищив сам «народ», «общественное мнение», «голос трудового человека». Та зробити це неможливо. І найбільший страх вождів – щоб дисидентство (у широкому розумінні) не стало явищем нової **масової** свідомості, щоб його було витлумачено **якнайвужче.** Тому й Курбаса вони **дозволять** реабілітувати, але їм було б бажано. щоб він постав перед нащадками як «ленінець» і «комуніст» (хвалити бога, не спродобився Лесь Степанович!), як жертва, але **не системи, а помилки** системи. І тоді навіть їхня реабілітація – сприятиме **зміцненню** системи, через виправлення **помилки**. Тому й викликає у них заперечення Неллине тлумачення Курбаса як автора **філософського**

Культура як порятунок

театру, Курбаса доби пізнього «Березоля», Курбаса років «Народного Малахія» (якщо тільки ми з Неллею не придумали все це за нього заднім числом), «Мини Мазайла», «Диктатури», «Маклени…»

Ні. Тільки культура (не економіка!) дасть нове дихання людям. Бо культура є спосіб самовизначення, самоідентифікації. Культура як чинник творення великої групи, – на відміну від групи малої, яка твориться нині за принципом елітаризму.

Скажу цілком крамольне (з точки зору марксизму) – звичайно ж, свідомість визначає буття і визначить його форми, а не навпаки. Базисними, фундаментальними є дух, віра, культура, мистецтво. Похідними від них – економіка, політичний устрій, державні механізми. Американці спочатку вибороли незалежність. Витворили культ підприємливої людини – і лише потім ця підприємливість і свобода дали той конкурентний образ життя, який утворив такий рівень економічних здобутків. Ми ж хочемо здобути їх **рабством**, – і дивуємось, чому такий низький рівень «производительности труда». Заберіть у американця ДУХ ПІДПРИЄМНИЦТВА, який повів його із Старого Світу у Новий, – і Штати виродяться в новий СРСР (хоч і зараз між ними є дещо спільне, як не диво). Заберіть у француза міф про його належність до мистецької еліти Европи – і він, скупий, чинолюбний і повійний – вимре від самозадоволення й імпотенції. Заберіть у англосакса його переконаність у генетичній вищості його раси, у його спадковій шляхетності – і він, бідаха, накладе на себе руки або виродиться у драматурга «хвилі сердитих». Його імперія пішла в небуття, але згадка про неї – єдине, що його живить, бо це означає, що він прямий нащадок Шекспірів та Бен Джонсонів, Лірів та Блейків, Ньютонів і Кромвелів…

Висновок? Політична свобода – не альтернатива. Альтернатива – розрив колючого дроту, яким скручені республіки. Їхня економічна взаємодія має відбуватися в іншому соціальному просторі, за інших умов. Лише вільний обмін, **вигідний** для кожної із сторін, лише конкуренція

та підприємництво, а не «рука Москви». Яка розподіляє «блага» – «этому дала, этому дала, а этому не дала…» Неможливо керувати самим життям, неможливо гнуздати природу. Надто великий СРСР, надто багато в ньому **чинників**, щоб усе можна було скеровувати З ЄДИНОГО ЦЕНТРУ. Саме таке скеровування – в'яже життя по руках і ногах. Творить прецедент для ненормального, необ'єктивного розподілу: система вимагає лояльності до себе й до центру, послуху, а не таланту. Отож за такого соцалізму гине все найздоровіше, аби дати життя хирлявості й дохлятині, – вбраній у шати пишномовності й «теоретичного обґрунтування». Не можна, щоб соціалізм був виключно приводом для дисертацій...

Наслідком цього – саме наслідком! – стане політична свобода.

Фейхтвангер – «Москва-1937»

А тим, кому незрозумілі будуть мої рефлексії, раджу прискіпливо перечитати «Москву. 1937» Ліона Фейхтвангера. Людину, у глибині й обдарованості якої не доводиться сумніватись. Але саме ця людина **повірила** Сталінові і в Сталіна, виправдала всі жахітні процеси й проспівала осанну соціалізмові, професійним шулерам та убивцям.

«Когда из этой гнетущейся атмосферы изолгавшейся демократии и лицемерной гуманности попадаешь в чистый воздух Советского Союза, дышать становится легко... Еще кругом рассыпан мусор и грязные балки. Но над ними уже отчетливо и ясно высятся контуры могучего здания. Это настоящая вавилонская башня, но башня, приближающая не людей к небу, а небо к людям. И счастье благоприятствует их работе: люди, строящие ее, не смешали своих языков, они хорошо понимают друг друга. Как приятно после несовершенства Запада увидеть такое произведение, которому от всей души можно сказать: да, да, да! И так как я считал непорядочным прятать это «да» в своей груди, я и написал эту книгу».

Якби ж він міг бодай приблизно уявити, **як** читатиметься все це через 50, а потім ще через 50 років! Він і помер, МАЙЖЕ нічого не збагнувши.

Лист від Надійки Брилинської, якій так сподобалось у нас на Новий рік, що ніяк не хотіла додому. (Львів-24, вул. 700-річчя Львова, 64/39 б, зі Львова – 5-го, у нас – 7-го).

Телеграма від Валентини Мик. Чистякової, Харків. Листівка від Р. Пилипчука. Веріко Анджапарідзе.

Лист від В. Анджапарідзе

* * *

Дорогие Нелли и Лесь! Ужасно виновата перед Вами, но поздравить с Новым Годом хочу. Пусть Вам будет хорошо, радостно, на душе спокойно. Будьте счастливы! А я ведь написала, но в последнюю минуту ужасно мне не понравилось – я порвала. Но это меня не извиняет. Я так обожала Курбаса, что с тех пор время от времени меня мучает моя вина перед ним. Впрочем я так предельно (все время) загружена, а быт – тяжелый и театр такой плохой, что на настоящее уже не хватает.

Крепко Вас обнимаю.

Ваша Верико Анджапаридзе.

Телеграма від Валентини Чистякової

* * *

БЛАГОДАРЮ ЗА ПАМЯТЬ ИСКРЕННЕ ЖЕЛАЮ УДАЧИ ВАШЕЙ РАБОТЕ ЗПТ БЕЗУСЛОВНО ЗАСЛУЖИВАЮЩЕЙ ВЫСОКОЙ ОЦЕНКИ ПРИВЕТСТВУЮ ВАС И ЛЕСЯ СТЕПАНОВИЧА = ЧИСТЯКОВА=

***

Репліки:

Рита Нещадименко 1916 року закінчила студію Ф. Комісаржевської у Москві (Лесь Сердюк?) Покінчила собою, відмовившись їхати до Харкова.

Версія, що Євген Порфирович Пономаренко – далекий родич Миколи Куліша (Сердюк) (?)

* * *

Лист від Надійки Брилинської

Лист від Н. Брилинської зі Львова:

Вітаю Вас, дорогі мої!

Я уже вдома, хоч з труднощами. Вилетіла з Москви 3. І. о 20 год. вечора. Перед від'їздом хотіла подзвонити, та десь посіяла записну книжечку (Юркову), а телефонного номера не могла згадати. Було мені дуже сумно з цього приводу, бо знала, що не скоро буду в Москві. Залишалось багато часу до від'їзду, тому я повернулась у центр міста, щоб дещо купити, бо залишатися в порту в очікуванні було понад мої сили. Згадалось: «Смішна вона якась, все чогось переживає... «

Переживати було що, бо розповіли нам, що 31 у Ленінграді розбився літак, не набравши висоти. А потім, – ми справді дуже погано злетіли, погано приземлялись... Однак, все це як дивний сон. Здається, що не було цього всього.

Донечку застала здоровою, веселою, Юрко ще не міг прийти в себе після чудово зустрінутого Нового року. Все розпитував про Вас усіх. До речі, велике Вам вітання від нього. Пробачте, що трохи невиразно пишу. Змерзла в руки, а на пошті не так уже й тепло.

У Львові чудова зима. Навіть не віриться. Я люблю зимовий Львів, та й зиму як таку. Мрію побувати у Закарпатті до кінця канікул. Надто приваблює лижна прогулянка.

Дорога Нелю, – щодо прем'єр, то відомо тільки, що повинно бути дві, а коли – невідомо. Про все повідомлю, як домовились.

14-те не за горами. Зичу «не падати духом» і пам'ятати, що в цей день буде хвилюватися ще хтось, хто зичить Вам всього найкращого.

Вітання Вам усім і сердечне спасибі за гостину.

Пишіть.

Надя і Юрко

P. S.: Приїздіть обов'язково.

Поштівка від Рост. Пилипчука

Від Р. Пилипчука з Києва

Дорогі Танюки!

В Новому році бажаю Вам доброго здоров'я, щасливих захистів, гарних вистав, мудрих книжок і всього найкращого.

Ваш Ростислав Пилипчук

Київ, 1 січня 1971 р.

Лист Н. К. до М. М. Пархоменка

* * *

Лист Н. К. до М. Пархоменка
8. I. 1971 г.

Михаил Никитич, добрый день!

Чтобы не отнимать у Вас времени, перехожу к делу.

1) В репертуар «Молодого театра» входили: «Царь Эдип» Софокла, «Молодость» Гальбе, «Базар» (прошел несколько раз) и «Черная Пантера» Винниченко, «Йоля» Жулавского, «Драматические этюды» Олеся, «В пуще» Леси Украинки, «Горе лжецу» Грильпарцера, «Вертеп» (экспозиция Кисиля), «Шевченковский спектакль». Это – спектакли Курбаса, кроме «Базара», который был «разводкой» и создавался скорее импровизировано. Задуман и начат был Шекспир.

«Кандида» Шоу и «Доктор Керженцев» (по Андрееву) были поставлены Гнатом Юрой. Заявлен Гауптман.

2). О Б. Тягно. Ставил:

«Секретарь профсоюза» по Скотту (1924).

«Жакерия» по Мериме (1925, но по существу это было сделано в последние два дня Курбасом),

«Король забавляется» Гюго (1927),

«Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (1928)

и «Противогазы» Третьякова, которые в Мемуарном сборнике, по-моему, ошибочно названы курбасовскими. В Театральной энциклопедии Борису Тягно ошибочно приписывается постановка «Октябрьского обозрения». Первым спектаклем «Березиля» после Курбаса был спектакль Тягно «Гибель эскадры», задуманный еще при Курбасе, который взял пьесу в театр.

И еще. Вспомнила! Если мне не изменяет память, Вы пишете, что Кузякина выступала на вечере Курбаса 14. V. 1962 года. Этого не было. Я свидетель, так как я прямым образом была ответственна за этот вечер от Горкома комсомола, где я тогда работала. Кроме того, организовывал и вел этот вечер Л. Танюк, и фонограмма вечера у нас сохранилась. (Кузякина присутствовала на вечере Кулиша, который мы тоже делали, но и там не выступала). Среди выступавших были: Крушельницкий, Петрицкий, Василько (доклад), Сердюк, Ужвий, Власюк, Черкашин и др.

Что же касается Вашей мысли о том, что Наталья Борисовна начала в украинской театральной критике разговор о Курбасе, то это тоже не точно: ***первые*** *статьи о Курбасе были написаны Пискуном, Сердюком, Василько. У Кузякиной же пока нет работ о* ***сценической*** *судьбе постановок Курбаса (может быть, в только что вышедшей книге о Кулише – есть, она об этом мне сама говорила). Единственная ее статья о «Березиле» – «Первые пьесы Кулиша на сцене «Березоля»; посвящена двум постановкам – «Коммуне в степях» и «97», которые поставили Кудрицкий и Дубовик.*

Всего доброго.

Благодарю Вас.

С уважением –

Ваша Н. Корниенко

КОПИЯ

Міністерство культури УРСР
Харківський державний інститут культури,
Харків, Бурсацький спуск, 4

9 января 1971 г.

Ученому секретарю Института Истории Искусств
тов. Белкину А. А.

Направляем отзыв на кандидатскую диссертацию Н. Н. Корниенко «Режиссерское искусство Леся Курбаса». Отзыв выполнен кафедрой режиссуры нашего института.

Проректор по науке ХГИК
Кандидат филологических наук (Чмыхало Е. И.)

ОТЗЫВ
на диссертацию Н. Н. Корниенко
«Режиссерское искусство Леся Курбаса»

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, выполненная Н. Н. Корниенко в Институте истории искусств Министерства Культуры СССР, является первой в отечественном театроведении научной монографией о выдающемся режиссере, активном строителе украинского советского театра Лесе Степановиче Курбасе.

Лишь в последние годы украинские театроведы обратились к изучению наследия Курбаса, вдумчивому анализу художественной практики созданного им театра «Березиль». В печати появилось несколько статей (М. Верхацкого, В. Василько, Л. Поповой, А. Сердюка), мемуарный сборник «Лесь Курбас», деятельность режиссера рассматривается в многотомной истории советского драматического театра. Диссертация Н. Н. Корниенко представляет собой не только обобщение и осмысление всего сделанного раньше, но (и это главное) закладывает прочный фундамент для дальнейшей разработки наследия большого художника, намечает пути и перспективы этой работы.

Режиссерское творчество Леся Курбаса рассматривается в диссертации в неразрывной связи со временем и в движении самого времени справедливо видит диссертант истоки и причины эволюции художника, чей путь шел от первых наивных экспериментов к театру поэтическому и философскому, театру, активно вторгающемуся в жизнь. При этом следует подчеркнуть, что влюбленность автора в предмет своего исследования не снимает трезвой объективной оценки изучаемых явлений. Творчество Курбаса не апологетизируется, а анализируется, автор не сбрасывает со счетов противоречий большого мастера, а стремится их исторически осмыслить.

«Художник категорический и запальчивый, Курбас порою заблуждался в оценке тех или иных явлений, иногда мыслил метафизически; неудачи подстерегали его там, где в силу компромиссов режиссер выносил на зрителя эксперимент, не доведенный до конца. Взаимоотношения Курбаса со зрителем были неровными. Художнику были свойственны крайности как «массовизма», так и

элитарности. Поле деятельности Курбаса было столь широким, что он не всегда пахал глубоко.

Но, подводя итоги творческому урожаю, творческому наследию режиссера, современное советское театроведение имеет все основания оценивать Курбаса не за то, чего он не сделал, не успел сделать, а за то, что он осуществил, чем он обогатил театральное искусство».

Приведенные слова наиболее точно выражают «кредо» исследовательницы, ее позицию.

Режиссерское искусство Л. Курбаса рассматривается в работе Н. Корниенко широко и многогранно, автора справедливо интересуют не только принципы постановки того или иного спектакля, эволюция приемов, но и становление мировоззрения художника, трудный, очень не гладкий путь выработки новых эстетических критериев, проблема воспитания нового актера, взаимоотношения театра и зрителя и т. д. Над Курбасом многие годы тяжелело обвинение в формализме. Сейчас совершенно очевидно (и работа Н.Н. Корниенко дает этому более чем достаточное подтверждение), что Курбасу был враждебен не реализм, а натурализм, иллюзорное, механистическое копирование жизни, искусство без образов, поэтических и политических обобщений горячей, взволнованной мысли. Что же касается реализма, то Курбас, как и целая фаланга его современников, обогащал его возможности, расширял арсенал выразительных средств, памятуя о том, что истина (говоря словами Б. Брехта) может быть многими способами высказан и многими способами утаена.

Бесспорной заслугой автора диссертации является реконструкция ею многих спектаклей Курбаса, в том числе наиболее спорных спектаклей конца 20-х – начала 30-х г. г. («Народный Малахий», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» М. Кулиша, «Диктатура» И. Микитенко). Эти спектакли оказались впоследствии окутанными ворохом самых противоречивых воспоминаний и оценок, превратились в туманную легенду, за которой стали уже почти совсем неразличимыми их реальные черты. Реконструкция этих спектаклей представляется нам шагом крайне необходимым и своевременным, ибо лишь ясное и конкретное представление о том или ином сценическом явлении может был речной базой для его научного анализа.

В исследовании Н.Н. Корниенко режиссерское творчество Курбаса выступает не только как громадное самобытное национальное явление, но и в его общности с передовыми художественными исканиями XX столетия, новаторскими открытиями Станиславского и Вахтангова, Мейерхольда и Брехта. Параллели и сравнения такого рода представляются совершены закономерными и могли быть еще более расширены и углублены. Жаль, что в отдельных случаях автор утрачивает широту позиции, замыкается в локальные рамки и тем ограничивает себя. Так, скажем, говоря о растерянности критики после появления «Народного Малахия» Кулиша и Курбаса, Н. Корниенко пишет: «Измерений для этого нового во всех планах художественного явления в современном украинском советском театре не было. Не было с чем сравнивать спектакль». (стр. 305) В какой-то степени эта позиция харьковских критиков 1928 года перешла к исследователю 1970 г. Но почему весь круг сравнений должен быть замкнут Украиной? В русской литературе и театре мы найдем широкий круг сходных идейных явлений, где отразилось трудное время нэпа, драматическое восприятие этой полосы жизни. Достаточно вспомнить «Яд» Луначарского и «Штиль» Билль-Белоцерковского, «Окурки» В. Луговского и «Средний проспект» М. Слонимского, «Вор» Л. Леонова и «Заговор чувств» Ю. Олеши и т. д. Растерянность, боязнь утраты революционной перспективы затрагивала в те годы людей и куда более идейно закаленных, чем Кулиш и Курбас. Противоречия этой этапной работы талантливых и честных художников вполне исторически объяснимы на конкретном общественном и художественном фоне, который, к сожалению, ограничен и сужен в работе. Это обстоятельство и не дало возможности диссертанту поставить в соответствующем разделе все точки над і, избежать полностью недомолвок. Или, говоря о «Царе Эдипе», поставленном Курбасом, автор попутно вспоминает о гораздо более позднем спектакле театра им. Руставели, но забывает о постановке той же драмы и в те же годы на сцене петроградского «Театра трагедии». И здесь чрезмерно локальные рамки ограничивают возможности для широких сопоставлений общих театральных процессов.

Есть в работе Н. Корниенко и некоторые спорные утверждения. Так, явной натяжкой представляется утверждение о том, что уже в 1917 году основные тезисы своих лекций для актеров «Курбас раз-

вивает на основе кропотливого изучения марксистско-ленинской эстетики» (стр. 85) Сам автор в дальнейшем по сути опровергает мнение, что сцена убийства Гонтой собственных детей в «Гайдамаках» «выражала идею верности идеалам революции» (стр. 106) Сомнительно, чтобы сам по себе перевод «на украинский язык делопроизводства» в 1927 г. улучшил «структуру работы управленческого аппарата» (стр. 265) Вряд ли правомерен термин «демократизм украинской общественной мысли конца XIX – начала XX в.» (стр. 2), общественная мысль (в том числе и украинская) и в этот период была далеко не однородной. Обращают на себя внимание и отдельные стилистические погрешности: «В спектакле было много... физической моторики» (стр. 67), «абстрактно обаятельный Сын» (стр. 146), «акцент курбасовского влияния на Кулиша и Меллера ревниво оберегался режиссером от выхода на поверхность» (стр. 276), герои «Мины Мазайло» шагнули в сферу прямой идеологии конца 20-х годов» (с. 345) Оставляет желать лучшего библиографическая техника диссертанта, в сносках не выдержан единый принцип, порою трудно установить характер цитируемого издания, не систематизирован до конца библиографический указатель в конце работы.

Следовало бы предпослать работе краткий обзор литературы по теме исследования, что сделано в автореферате, но почему-то отсутствует в самой диссертации.

В целом диссертация Н. Н. Корниенко является серьезным, весомым и нужным вкладом в театроведение, она способствует ликвидации одного из самых значительных «белых пятен» на карте исследования украинского советского театра. Наследие Леся Степановича Курбаса предстает в диссертации не только в своем историческом значении, но и непереходящей ценности для сегодняшней художественной практики. Значительность, актуальность, трудность самой темы, глубина и научность ее разработки, верность методологических принципов делают автора диссертации вполне достойной присуждения искомой степени кандидата искусствоведения.

И. о. зав. кафедрой режиссуры Харьковского государственного института Культуры доцент, кандидат искусствоведения.

АЙЗЕНШТАДТ В. Н.

Отзыв утвержден на заседании кафедры
9 января 1971 года.

9 січня 1971 р.

Лист від Ганни Швець, Тернопіль, вулиця Музейна, 11, музей, – від 5 січня

Лист від музейниці Ганни Швець, Тернопіль

* * *

Дорога Неллю Миколаївно!

Земляки Л. Курбаса вітають Вас з тим, що ви, героїчна жінка, захищаете дисертацію по Л. Курбасу.

Нелля Миколаївна, до Вас звертається співробітниця Тернопільського краєзнавчого музею Швець Ганна Володимирівна. Я вже протягом 1970 р. збираю матеріали для відкриття музею Л. Курбаса на батьківщині, де він народився. У нашому музеї нічого досі не було. Я познайомилася в Театральному музеї з усіма матеріалами, зробили багато копій, була у Валентини Миколаївни й розмовляла з багатьма артистами, які працювали з Л. Курбасом. Мені Сердюк О. І. сказав, що Ви вислали йому дисертацію, щоб він написав відгук. Писала про Вас Валентина Миколаївна.

Неллю Миколаївна, до вас прохання, – надішліть з Вашим автографом автореферат для Тернопільського музею і для музею Л. Курбаса у Старому Скалаті, де ми плануємо його відкрити.

Підкажіть нам, де можна ще знайти матеріал про Л. Курбаса. Нас цікавитимуть матеріали, фото, документи (такі, щоб можна було виставити в експозиції).

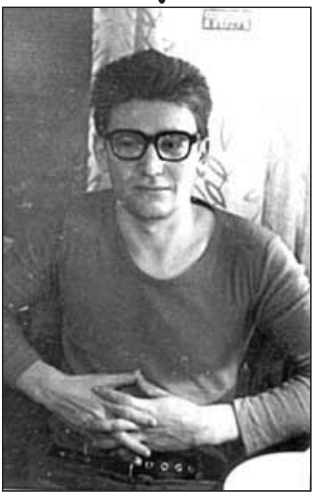
Запрошуємо вас влітку на Батьківщину Л. Курбаса до нас у Тернопіль.

Заздалегідь Вам вдячні –

Швець Ганна Володимирівна,
Тернопіль, Музейна, 11, музей».

11-12 листопада у Свердловську судили Андрія Амальрика. Ст. 190-1 КК РСФСР. В основному – інкримінація авторства й поширення «Чи проіснує Радянський Союз до 1984 року?»

Андрій, на відміну від багатьох інших, вів себе просто зразково для такої ситуації. З великим почуттям гідності. Брати участь у судовому розгляді відмовився. Подав голові суду (А. Шалаєв; прокурор – Зирянов) такого листа:



Андрій А(мальрик) у Свердловську. Лист до судді.

«ВІДПОВІДЬ НА ПИТАННЯ ЧИ ВИЗНАЮ Я СЕБЕ ВИННИМ.

Пред'явлені мені звинувачення стосуються поширення мною усно й через друк поглядів, які тут називають неправдивими й наклепницькими. Ані дане мною інтерв'ю, ані мої статті та книжки я наклепницькими не вважаю.

Я гадаю також, що істинність чи неправдивість будь-яких публічно висловлених поглядів може з'ясовуватися вільним і відкритим обговоренням, але не судовим слідством. Жодний кримінальний суд не має морального права судити будь-кого за висловлені ним погляди. Протиставлення ідеям – однаково, істинні вони чи неправдиві – судового кримінального покарання само по собі видається мені злочином.

Ця точка зору не лише природня для кожного, хто має свої погляди й потребує творчої свободи, вона також знаходить свій правовий вираз як у Конституції СРСР (ст. 125), так і у Загальній декларації прав людини, котру обіцяли проводити в життя всі країни, які її підписали.

Отже, як людина, якій необхідна творча свобода, і як громадянин країни, що підписала Загальну декларацію прав людини, я вважаю, цей суд не має права судити мене, тому я не вступатиму з судом в будь-яке обговорення моїх поглядів і не даватиму жодних свідчень, і не відповідатиму на будь-які запитання суду. Я не визнаю себе винним у розповсюдженні «брехні й наклепницьких вигадок» і не доводитиму своєї невинності, оскільки сам принцип свободи слова виключає питання про мою вину.

Якщо у ході ході процесу я захочу що-небуь додати ще до сказаного, я скористаюся наданим мені правом останнього слова».

Останнє слово Андрія Амальрика:

«Судебные преследования людей за высказывания или взгляды напоминают мне средневековье с его «процессами ведьм» и индексами «запрещенных книг. Но если средневековую борьбу с еретическими идеями можно было отчасти объяснить религиозным фанатизмом, то все происходящее сейчас – только трусостью режима, который усматривает опасность в распространении всякой мысли, всякой идеи, чуждой бюрократическим верхам.

Эти люди понимают, что поначалу развалу любого режима всегда предшествует его идеологическая капитуляция. Но, разглагольствуя о идеологической борьбе, они в действительности могут противопоставить идеям только угрозу уголовного преследования. Сознавая свою идейную беспомощность, в страхе цепляются за уголовный кодекс, тюрьмы, лагеря, психиатрические больницы.

Именно страх перед высказанными мною мыслями, перед теми фактами, которые я привожу в своих книгах, заставляет этих людей сажать меня на скамью подсудимых как уголовного преступника. Этот страх доходит до того, что меня даже побоялись судить в Москве и привезти сюда, рассчитывая, что здесь суд надо мной привлечет меньше внимания.

Но все эти проявления страха как раз лучше всего доказывают силу и правоту моих взглядов. Мои книги не станут хуже от тех бранных эпитетов, какими их здесь наградили. Высказанные мною взгляды не станут менее верными, если я буду заключен за них на несколько лет в тюрьму. Напротив, это может придать моим убеждениям только большую силу. Уловка, что судят не за убеждения, а за их распространение, представляется мне пустой софистикой, поскольку убеждения, которые ни в чем себя не проявляют, не есть настоящие убеждения.

Как я уже сказал, я не буду входить здесь в обсуждение своих взглядов, поскольку суд не место для этого. Я хочу только ответить на утверждение, что некоторые мои высказывания якобы направлены против моего народа и моей страны. Мне кажется, что сейчас главная задача моей страны – это сбросить груз тяжелого прошлого,

для чего ей необходима прежде всего критика, а не славословие. Я думаю, что я лучший патриот, чем те, кто, громко разглагольствуя о любви к родине, под любовью к родине подразумевает любовь к своим привилегиям.

Ни проводимая режимом «охота за ведьмами», ни ее частный пример – этот суд – не вызывают у меня ни малейшего уважения, ни, даже страха. Я понимаю, впрочем, что подобные суды рассчитаны на то, чтобы запугать многих, и многие будут запуганы, – и все же я думаю, что начавшийся процес идейного раскрепощения необратим.

Никаких просьб к суду у меня нет». (17:31. 12. 70)

Суд засудив Амальрика на три роки таборів посиленого режиму.

Не можна й порівняти цього суду – приміром, з процесом Валентина Мороза. Якби такого плану промову висловив котрийсь із наших, йому б впаяли всі п'ятнадцять.

У Амальрика справді міцний характер. А міцний характер дає вроджений, непомильний напрям життя. Сказано у Мик. Куліша: «Лише того ідеї переможуть, хто за них піде на ешафот... «Такий як Амальрик – піде. Тому до його ідей варто прислухатися і його суддям.

11 січня

Яша Безродный: Лесь Степанович – день был исторический, у нас – первая репетиция «Гамлета». По-моему, это будет нечто грандиозное!

Нарешті!

Фундатор гуцульського театру

Український письменник Гнат Хоткевич після розгрому революції 1905 року, в якій він брав активну участь, змушений був емігрувати у Західну Україну. За порадою відомого

етнографа В. Гнатюка він відвідав Гуцульщину. «Скажу тільки коротко, – так передав свої враження письменник, – що як роззявив я рота від здивування, прибувши до Гуцульщини, то так із роззявленим ротом і ходив шість літ. І думаю, що кождий так на моєму місці». Захоплений самобутнім мистецтвом гуцулів, їхньою природною грацією і артистизмом, Гнат Хоткевич задумав створити театр, акторами якого були б прості гуцули.

Село Красноїлля Верховинського району на Івано-Франківщині, здавалось, нічим не відрізнялося від інших гірських сіл. Але саме тут Гнат Мартинович знайшов найталановитіших артистів. Неписьменні гуцули, які завчали ролі з начитування інших, виявили такі надзвичайні сценічні здібності, що перевершили найсміливіші сподівання свого організатора.

У серпні 1910 р. відбулася перша вистава самодіяльного гуртка. Окрилені успіхом красноїльці, назвавши себе Гуцульським театром, вирушили у гастрольну подорож до найближчих сіл. 28 серпня вони виступили у Жаб'єму (тепер – Верховина), а згодом – у Довгопіллі, Сторожинці і Путилові на Буковині. Вже 1911 року Гуцульський театр дав 68 вистав у 61 місті. У польській пресі було опубліковано ряд захоплених рецензій. «Взагалі оригінальність і барвистість гуцульських костюмів дуже добрі як на аматорський селянський театр, – писала одна польська газета. – А найбільш повні темпераменту гірські танці, як, наприклад, танець опришківський. Все це приносить трупі успіх, який супроводжує її всюди, де вона виступає». А інша газета у статті «Верховинці й оригінальні герої» додала: «Не думав, мабуть, Коженьовський, пишучи свою п'єсу, що серед тих гуцулів, серед яких він черпав своє натхнення, знайшлися виконавці тих смертних подій Парані і Антона (герої п'єси «Верховинці», дія якої відбувається саме у Красноїллі у 40-х роках XIX ст. – В. П.), які так хвилювали їхніх батьків і дідів. Впевненість, що бачиш на сцені не прибраних – лише справжніх гуцулів, які виконують танці і співи не вивчені, а всмоктані з молоком матері, все те давало повну ілюзію, що це не сцена, але гори Карпатські, що глядач перенесений у ті краї, дивився на справжнє життя гуцулів».

Виступи Гуцульського театру мали певний політичний резонанс і велике значення для самих виконавців. «Гуцули складали прилюдний іспит з культурності руського (українського. – В. П.) хлопа,

– писав у статті «Гуцульський театр» Г. Хоткевич, – показуючи, що можуть єднатися в організації і виконувати драматичні речі і взагалі поводитися так «чемно», як не завжди потраплять робити аналогічні гуртки й вищих верств суспільства». А далі продовжує: «Гуцули бачили світ, бачили людей, пізнали життя не лише свого села, а й цілого краю. Тепер уже цього гуцула будь-чим не здивуєш, тепер уже він, ідучи до виборів та маючи дві картки голосування від двох кандидатських агітаторів, на запит – чому ж віддалисьте до урни картку з польським кандидатом? – не скаже: «Бо сми руску карту шенував».

Окрилений «тріумфальною» подорожжю Гуцульського театру, Гнат Хоткевич розширює трупу, оркестр, створює оригінальний репертуар. Досі у програмі була тільки одна п'єса «Антін Ревізорчук» – його переробка драми Й. Коженьовського. Гнат Хоткевич написав «Гуцульський рік», етнографічну п'єсу на чотири дії, «Не просте», фантастичну п'єсу, і «Довбуша», в яких відтворив минуле і сучасне життя Гуцульщини. Четверту п'єсу «Практикований жовнір» він уже не встиг підготувати до постанови.

1912 року Г. Хоткевич повернувся на Україну, де його заарештували. У відповідь Гуцульський театр дав ряд постав, прибутки з яких призначалися для «автора і організатора сього театру Хоткевича, що колись брав визначну участь у великій російській революції». Після виходу з тюрми письменник не забув про своє дітище. Як згадують сучасники, він «не міг уже розмовляти на будь-яку тему, щоб не повертатися до своєї головної ідеї – Гуцульського театру». Він звернувся із закликом до громадськості Наддніпрянщини зібрати кошти для перевезення театру на Україну. На цей заклик відгукнулася геніальна М. Заньковецька, на кошти якої Г. Хоткевич організував концертну групу (для перевезення повного складу не вистачило коштів). Верховинці виступали з піснями і танцями в Одесі, Харкові й навіть у Москві – на публічному засіданні музично-етнографічної комісії. І скрізь – захоплені відгуки! У Москві «фотографували нас і спереду, і з боків, і ззаду», – з гумором згадував Г. Хоткевич. Він переповідав також свою розмову з одним із учасників: «Кажу я якось старому Гондуракові:

– Оце скільки Москва Москвою, мабуть, уперше топчуть її землю гуцульські ноги. – і на це спокійно, попихкуючи люлькою, відповів

мені старий: «Довбуш уже був». Така глибока віра гуцулів у свого легендарного захисника!

Здавалось, у 1914 р. сповниться заповітна мрія Г. Хоткевича перевезти весь склад Гуцульського театру на Наддніпрянщину. Проте спалахнула перша світова війна, і театр перестав існувати.

1928 року Г. Хоткевич ще раз повернувся до ідеї відновлення Гуцульського театру. Він звернувся до наркома освіти Скрипника з проханням перевезти на Радянську Україну цей колектив, що мало б велике політичне і культурне значення. Але «санітарний кордон», яким панська Польща відмежувала галичан від єдинокровних братів, не дозволив здійснити цей задум. Щоб наблизити до громадян соціалістичної Батьківщини далеку й таку рідну Гуцульщину, Хоткевич зв'язався з кіностудіями, пропонуючи поставити фільми за його творами – «Гуцульський рік» і «Камінна душа». Однак обидва були відхилені через труднощі екранізації.

І на Західній Україні, окупованій шляхтою, робилися спроби відновити роботу Гуцульського театру. У 1927 р. Г. Ничка звернувся до Г. Хоткевича з проханням надіслати свої твори, що є «ідеальними» для Гуцульського театру. 1934 року у теперішній Верховині було організовано Гуцульський театр імені Г. Хоткевича. Через рік він мав виїхати на гастролі по Західній Україні. Однак у Косові і Коломиї заборонили їхні виступи.

Гуцульський театр увійшов в історію української культури як яскравий приклад талановитості народу, а його організатор Г. Хоткевич – як один з тих діячів, які прокладали золоті мости єднання між єдинокровними братами, наближаючи чудовий вересень 1939 року.

Володимир ПОЛЄК

м. Івано-Франківськ

«Коли редактор дрімає»

КОЛИ РЕДАКТОР ДРІМАЄ...

Якщо герой «Записок божевільного» був переконаний в тому, що місяць роблять у Гамбурзі і роблять дуже погано, то «Літературну Україну», яка виходить в Києві, почали недбало редагувати лише останнім часом. Саме тепер в ній з'явилися ряд тверджень, без публікації яких газета могла б обійтися.

Так, Л. Мужук, автор статі «Лесин побратим» («Л. У. «№ 76/2773 за 25 вересня 1970 р.) пише, що А. Кримський охарактеризований поетесою як «добрий та уважний товариш, що вміє цінувати і моїх приятелів, і мою приязнь». Справді, цитовані слова можна знайти в листі Л. Українки А. Кримському від 14 жовтня 1911 р., але характеризують вони не його, а Климента Квітку, про що чорним по білому сказано в коментарі до листа. (Л. Українка, Твори в 10 т. «Дніпро», К. 1965. т. 10, стор. 473)

Інший дослідник творчості поєтеси, кандидат філологічних наук І. Ходорківский відкрив у неї вірш «Софія» («Л. У. «, №77, 29 вересня 1970 р.) Редактор міг би вказати авторові, що той цитує вірш «Північні думи»(1985), **написаний** у Софії. Вводить І. Ходорківский недосвідченого читача в оману і там, де стверджує, що вираз «Dichtung und Wahrheit» належить І. Франку; читач досвідчений, звичайно ж, зрозуміє, що Франко цитує назву відомого твору Гете «Правда і вимисел»(«Wahrheit und Dichtung»).

Але далі за інших по лінії з'єднання «правди і вимислу» пішов О. Олійников, чию статтю «Нащадок Богдана Хмельницького», присвячену драматургові і перекладачеві М. І. Хмельницькому, «Літературна Україна» опублікувала 12 січня вже цього року.

Персона Богдана Хмельницького вивчена недостатньо, і публікація матеріалів, що задовольняють цікавість читачів до його генеалогії, до роду Хмельницьких, заслуговує на схвалення. Але при цьому треба поважати і читача, повідомляючи йому тільки достовірні дані, а не видаючи Павла за Савла чи навпаки.

Прокоментуймо цю публікацію.

«... склалося так, що один з нащадків українського гетьмана став драматургом».

Передовсім варто було б уточнити, що М. Хмельницький продовжує рід славетного гетьмана по лінії його братів. Микола Хмельницький – син відомого письменника й науковця Івана Парфеновича Хмельницького, чиї філософські праці Російська Академія чотири рази перевидавала. Почуття родової спадкоємності було в М. Хмельницькому дуже розвинуте; він вважав, що «... каждый из нас должен поддерживать отцовское имя и стараться если не превзойти его, то, по крайней мере, стать с ним вровень». Саме від батька, який вчився після закінчення Київської духовної академії в

Кенігсберзі і видав там латиною дисертацію «Міркування про основи філософічні»(1762), засвоїв він інтерес до європейської культури, що потім було помітно на його творчості.

«Народився він 11 серпня 1789 року... «

Можливо, так воно і було. – хоч дехто з біографів драматурга наполягає на тому, що народився він в 1791 році; саме цю дату подають і Театральна Енциклопедія, й УРЕ, і низка інших видань. Авторові слід було якось аргументувати (документувати) власну позицію, – або, принаймні, сказати про **суперечливість** датування.

«Вчився в Гірському військовому корпусі.»

Гірський корпус не був військовим. Його було відкрито 1774 року, а 1804 року він одержав назву Гірничого Кадетського корпусу, – саме тоді тут вчився М. Хмельницький. 1833 року його було перейменовано на Гірничий інститут, у 1834 році Микола І дав інститутові військову організацію, що відповідала статусові всього гірничого відомства. До речі, «горный корпус» ажніяк разі не можна перекласти українською мовою як «гірський корпус» (що означало б – «розташований у горах»), а тільки як «гірничий». тобто, пов'язаний з розробкою підземних копалин.

«Після війни (1812 р. – Л. Т.) М. Хмельницький працює в Іноземній Колегії, потім в Міністерстві юстиції».

Не так. До Колегії Іноземних справ М. Хмельницький вступив як перекладач, ще до війни 1806 року; в 1811 – переходить на службу в департамент Міністерства юстиції. В ополчення він іде вже в статусі колезького ассесора; цікаво, що, перейшовши до регулярної армії, він служить ад'ютантом у генерала Кутузова; майбутній фельдмаршал добре характеризує свого ад'ютанта.. Після війни повертається у департамент Міністерства юстиції, але швидко переходить на посаду керівника Канцелярії до петербурзького генерал-губернатора графа Милорадовича, з яким заприятелював під час французької кампанії.

«В часи беззаконня Миколу Івановича не захоплює законодавство. Він хоче подати у відставку».

Швидше навпаки. Законодавство захоплює Хмельницького до такої міри, що він видав друком «Керунок до ведення російських законів», книгу, якою до видання «Своду законів» Сперанського користувалися в Росії всі посадові особи.. У статусі керівника Канце-

лярії М. Хмельницький пише проект про перетворення незапитаних у різних відомствах коштів у капітал для догляду перестарілих чиновників; проект було затверджено, і названі суми (до 700 000 р.) стали початком пенсійного капіталу. «Таким чином, – зазначає біограф, – Хмельницький у званні керівника Канцелярії генерал-губернатора зробив те, чого Гізо, у званні прем'єр-міністра, не встиг зробити у Франції».

«Несподівано отримує призначення на посаду губернатора Смоленщини, а потім стає губернатором Архангельського краю... «

Очевидно, несподіваним це було лише для О. Олійниківа. Призначення Хмельницького на посаду смоленського губернатора було природним наслідком його активної діяльності в Петербурзі. І губернатором він став значним, успішним. Саме він роздобув місту позику в 1000 000 р., що дало змогу відновити Смоленськ з попелу. Саме при ньому там збудували основні громадські будинки, поклали бруківку, розбили міський сад, відкрили публічну бібліотеку. До речі, Хмельницький був організатором першої в Росії губернської виставки ремісничих і мануфактурних виробів. Позитивної оцінки заслуговує і його настановлення проти сваволі великих кріпосників. Прогресивну позицію він посів і в питанні про розкольників, чим розгнівав офіційну церкву. Все це разом взяте створило Хмельницькому ворогів в образі сильних миру цього і «косвенно способствовало его гибели», як стверджує його біограф М. Коробка.

«Після виходу у відставку постійно живе в Петербурзі...»

Так скупо пише про нього Сергій Дуров, автор передмови до смирдинського видання творів Хмельницького, – з цензурних міркувань оминаючи найтрагічніший період життя письменника. А сучасний автор міг би уточнити, що живе М. Хмельницький не просто в Петербурзі, а **в Петропавлівській фортеці**. За сфальшованим звинуваченням у казнокрадстві Хмельницького спершу покарали переведенням в Архангельськ; 1837 року його викликали в Петербург, судили й ув'язнили в Петропавлівку, звідки він вийшов лише в 1843 році. Після суду він не «постійно живе у Петербурзі», а їде за кордон, звідки повертається лише перед смертю.

«Хотів повернутись на Україну. Та не судилося йому це. 8 вересня 1846 року родина й земляки поклали на свіжу могилу гетьманського нащадка гілку червоної калини».

Про бажання Хмельницького виїхати в Україну нічого не відомо. Незрозуміло, чому його могила цілий рік була свіжою, і чому землякам довелось чекати рік, аби привезти традиційну гілку калини, бо помер він не 1846, а 1845 року. До речі, ховали його в Петербурзі на Смоленському цвинтарі без почестей, вельми скромно. І з усього знати, на його похоронах нікого з далекої України не було.

«Свою літературну долю він пов'язує з літературним об'єднанням «Арзамас». Його членами певний час були В. Жуковський, К. Батюшков, П. Вяземський та ін.

Долі своєї з «Арзамасом» Хмельницький не пов'язував, а Жуковський, Батюшков і Вяземський були члени «Арзамаса» не «певний час», а всі три роки (1815-1818) його існування

«Микола Іванович, захищаючи позиції «Арзамаса», постійно виступав проти консервативного кола літераторів, які об'єднались навколо журналу «Бесіда любителів російського слова».

Такого журналу не існувало. «Бесіда любителів російської словесності» – літературне товариство. Журнал, який вони видавали (1811-1815), мав назву «Чтения в Беседе любителей русского слова».

Хмельницький так активно виступав проти членів «Бесіди», що в співавторстві з найактивнішим її діячем князем Шаховским взяв участь у написанні комедії «Своя сім'я або Заміжня наречена» (третім співавтором був А. Грибоєдов). До речі, звідки О. Олійників узяв, що цю комедію «було поставлено 1846 року»? Прем'єра її відбулася ще за життя автора, – 24 січня 1818 року.

«В цей час стала популярною комедія М. Хмельницького «Гречиські бредні чи Іфігенія в Тавриді» (1825), в якій пародійно подані засідання «Бесіди... «

Що означає – «В цей час»? З контексту виходить, що мова йде про часи «Бесіди»... Але в 1825 році товариства вже не було, воно давно розпалося. Якісь елементи пародіювання засідань «Бесіди» може й можна тут угледіти (?), але багато важливіше було б вказати, що ця п'єса М. Хмельницького (до речі, не оригінальна, а пародійний переклад французького водевілю «Маленька Іфігенія» виводить у карикатурному вигляді не лише старожитний міф про Іфігенію, а й пародіює релігійні установи греків, тему дружби Ореста й Пілада – в моралізованому вигляді це була пародія на **російську реальність**.

На афіші так і стояло: «Ифигения в Тавриде наизнанку». Нарешті, «Грецькі бредні» не можна перекласти українською як «Гречиські бредні» (слід «Грецькі вигадки», «Грецька маячня» абощо).

«З **оригінальних** драматичних творів М. Хмельницького вирізняються п'єси «Балакун» («Говорун») (1817), «Повітряні нотатки» (1818), «Бабусині папуги».

Ось уже справді, що далі в ліс, то більше дров. Усі названі твори – **не оригінальні** п'єси М. Хмельницького. Одноактна комедія «Балакун» – переклад-переробка з Луї де Буассі, який написав спочатку п'ятиактну комедію «Babillard», а потім сам же переробив її на одноактівку. Трохи переінакшивши комедію на російський кшталт, Хмельницький вивів у ній національний тип балакуна й пліткаря графа Звонцова, який нагадує грибоєдовського Загорецкого.

Історія ж «Повітряних заміток» наступна. Коллен д'Арлевиль член Французької Академії написав комедію «Les Chateaux en Espagne» («Іспанські замки»). 29 липня 1818 року вона пішла в Санктпетербургскому Великому театрі в переробці Хмельницького під назвою «Воздушные замки», в свою чергу – в переробці О. Олійниківа – перетворились з «Воздушные замки» в «заметки», що він і переклав українською як абракадабру – «Повітряні нотатки». (!!!)

«Цікавився М. Хмельницький також історичною темою. Найпопулярнішою була п'єса «Русский Фауст или Брюсова Кабинет...»

Чому «Брюсов Кабінет» перетворився на «Брюсова Кабінет»? Адже йдеться не про якогось там Брюсова, а саме про легендарного чорнокнижника Брюса (1670-1735), з іменем якого пов'язують створення першого російського календаря, «Кабинета Куриозных вещей», відкритого Петром І. До речі, чому названо саме цю п'єсу? Багато популярніше були комедії «Царське слово або Сватання Румянцева» і «Обер-кухмейстер Фельтен».

Нарешті, згадавши про історичні п'єси М. Хмельницького, не можна оминути його драми «Зиновій Богдан Хмельницький». Це велике розгорнуте драматургічне полотно, написане автором за матеріалами «Истории Малой России» Бантиш-Каменського і «Запорожской старины» Срезневського; тут використано й пісні. зібрані Максимовичем. Хоч драма й не має якоїсь основоположної вартості, вона цікава, тим більше для українського читача. Запорожців автор по-

дає тут різнопланово, складно. Серед них чимало високоосвіченого люду. У п'єсі виведено образ Марусі, «української Сафо»; аналіз показує, що автор знав легенди про Марусю Чурай. Мова комедіії часто пересипана українізмами й полонізмами, в ній чимало приказок і, приповідок. І хоч дослідники зазначали, що «живого малорусского языка он (Хмельницький – Л. Т.), видимо не знал», немає сумніву, що добу козаччини він вивчав ретельно, а до ідей свого родоначальника ставився з великою симпатією. Принаймні, його Богданові не притаманна вірнопідданість й упадання перед російським престолом, він патріот своєї землі і звитяжець. – при тому, що образ цей все-таки збіднений, головним чином тому, що провідною в драмі є любовна колізія. Тим не менше «эта его пьеса была ничуть не хуже остальных его исторических комедий, – цитую його біографа М. Коробку, – но, вероятно, язык и малорусская национальность героя помешали ей войти в состав «патриотического репертуара» («Ежегодник императорских театров, сезон 1895-1896, Приложение, кн. 1-я. ст. 117).

Українського читача могла б зацікавити і комедія Хмельницького «Карантин» (1820) – опера-буфф на 1 дію на музику А.Н. Верстовського. Головний її герой – карантинний наглядач Шляхтенко – прописаний дуже натурально, в ньому багато спільного з персонажами тогочасних українських комедій. Добре прописаний тут й інший персонаж, єврей Мовша, який розмовляє на суміші польської з галицькою – образ, характерний для вистав бурсацького українського (шкільного) театру. Цікавий характер підлікаря Клінікуса – майже персонаж з українських вертепних інтермедій. Ретельний аналіз п'єс Миколи Хмельницького свідчить про те, що, опинившись волею долі далеко від України і ставши одним з найобдарованіших російських комедіографів до Грибоєдова, Микола Хмельницький цікавився і українським побутом, і українською історією, і українською літературою. І вельми шкода, що після прочитання статті О. Олійниківа не розумієш, як він ставиться до драматурга, вбачаючи в ньому чи то продовжувача традицій свого предка, чи то «славних прадідів великих правнука поганого»...

Помиляється автор, стверджуючи, що «його п'єси з 1819 року не ставились на сцені...». «Балакун», як я вже писав, пішов 1817 (за іншими даними – 1816) року. Що це за «Петербурзький і Мос-

ковський театри», про які пише автор? В кожному з цих міст було на той час по 5-10 труп – які саме театри чи антрепризи мав на увазі автор?

І останнє. Твори М. Хмельницького вийшли друком не «лише після смерті письменника». За 20 років до видання Смірдіна (М. Хмельницький, «Сочинения и переводы» в 3-х т., СПБ, 1849), яке вочевидь має на увазі О. Олійників, вийшли два томи «Театра Николая Хмельницкого» (СПБ, 1829), де був повно представлений його тогочасний доробок.

Важко збагнути, як вдалося авторові такого коротенького допису зібрати в ньому стільки неоковирностей. Ще важче зрозуміти, як йому вдалося зберегти їх неушкодженими, утаїти їх від всевидющого редакторського ока. Мабуть, редактор статті вирішив – якщо всі недоладності прибрати, а сумнівні факти скоротити,. від допису нічого не залишиться, крім кількох вступних рядків про самого Богдана Хмельницького. Позаяк же про самого гетьмана автор допису нічого нового (небезпечного!) не повідомляє, редактор, після недовгих вагань вивів твердою рукою: до набору!

А рука могла б і здригнутися. Бо якщо зазначені недоладності й не носять «ідеологічного» характеру, то їхня ряснота шокує. Тим більше, що друкується вся ця базгранина в органі правління СПУ, а марка «Літературної України» мала б зобов'язувати її співробітників до вищого виробничого чину і вищого рівня елементарної культури.

Лесь ТАНЮК

20 січня 1971 року

Н. Коробка, Николай Иванович Хмельницкий, «Ежегодник императорских театров. Сезон 1895-1896. Приложенія. Кн. 1-я.

Дудышкин «Современник», 1851, № 9

Г. Б-овь «Русский Вестник» 1895, сентябрь.

Добротворскій. «Историческій Вѣстник», 1889, декабрь.

Е. В. Аладьин «Воспоминаніе о Н. И. Хмельницком» «Репертуар и Пантеон» 1846 т. 13. № 1, стр. 116-139.

Лист від Л. Череватенка

* * *

Листівка від Л. Череватенка з Києва.

Дорога Нелля!

Дозволь наперед поздоровити тебе з успішним захистом, бо я в результаті не сумніваюся анітрохи. Отже вітаю шалену курбасіанку з перемогою і завершенням важкої праці.

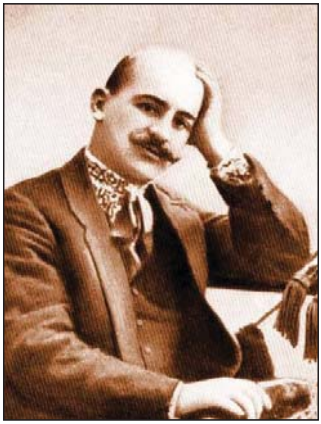
Лесь! Я нарешті побачив Коваленка. В Ірпіні. Виявляється, він лежить тут в тубдиспансері, отже, зрозуміло, чого не відповідає телефон. Він сказав, що переклади твої одержав і зараз думає, куди їх влаштувати. Як тобі працюється на новому місці? В театрі Франка поставили «Касандру», досить невиразно. Більше ніяких театральних новин. Хай вам щастить. Працюйте. Пишіть, якщо матимете охоту.

На все добре.

Льоня

Буча, 8. 1. 71.

Додаток



НЕВСИПУЩИЙ ТРУДІВНИК

(СПОГАДИ ПРО ГНАТА ХОТКЕВИЧА)

Улітку 1920 року Харківська середня сільськогосподарська школа запросила Гната Хоткевича до себе на роботу. Йому запропонували читати учням школи курс історії України та української літератури. Гнат Хоткевич погодився з цією пропозицією і наприкінці літа 1920 року переїхав до школи, де оселився і почав з осені свою працю.

Харківська сільськогосподарська школа була солідним навчальним закладом (вона існує з 1855 р.), з старими революційними тра-

диціями, кваліфікованими викладачами, добре обладнаними лабораторіями та кабінетами, з великою бібліотекою[1].

Варто нагадати, що в цій школі свого часу вчилися О. І. Кандиба (О. Олесь), Олекса Слісаренко, Гнат Михайличенко, вчений і громадський діяч Аристарх Терниченко.

Як відомо, Гнат Хоткевич закінчив Харківський технологічний інститут і працював кілька років на Південній залізниці як інженер. Посада інженера високо оплачувалась і могла забезпечити Хоткевичу повний матеріальний достаток. Але на запитання, чому він відмовився від кар'єри інженера, письменник відповідав:

– От коли я був інженером на Південній залізниці, мені було доручено скласти обрахунок імператорських поїздів. Я повинен був виконувати цю ідіотську роботу, хоч був переконаний, що царський трон треба не зміцнювати, а розхитувати й цілком знищити. От через те я й став на шлях революційної діяльності. Я побачив, що нашому народові треба нести культуру, пробуджувати у нього протест проти соціального і національного гноблення. Так я став письменником, а ще ширше – діячем української культури.

До речі, мене часто питають: чому я, мовляв, розкидаюсь, приділяю увагу багатьом питанням: історії, літературі різних жанрів, театрові, музиці, фольклору, етнографії, словниковій справі тощо. А це пояснюється тим, що фронт української культури дуже широкий, а діячів на цьому фронті дуже мало, особливо їх було мало до Жовтневої революції. І от жменька української інтелігенції бралася за все, що найбільше вимагало уваги. Зразком такої універсальності у нас була діяльність Івана Франка та Бориса Грінченка.

Г. Хоткевич багато уваги приділяв питанням історії України. Він не тільки її вивчав, але й писав на історичні теми. Видав книгу «Історія України», написав ряд розвідок та брошур.

Цим очевидно пояснюється, що багато художніх творів і то чи не найкращих, було написано на історичні теми, або на певному історичному тлі. Серед таких творів можна назвати: «О полку Ігоревім», п'єса і повість «Довбуш», повість «Камінна душа», роман «Берестечко», тетралогія «Богдан Хмельницький», п'єса «Лихоліття» (про революцію 1905 року), тетралогія «Тарас Шевченко».

---

[1] Автор спогадів у той час був учнем згаданої школи, яка містилася близько села Деркачі, в 10 кілометрах на північ від Харкова. (Нині це Харківський ветеринарно-зоотехнічний інститут)

В 1920-1921 роки, коли я близько його знав, Гнат Хоткевич працював над п'єсою «О полку Ігоревім», тетралогією «Богдан Хмельницький», п'єсою «Щастя» і перекладом драми Калідаси «Шакунтала».

Серед художніх творів Г. Хоткевича найбільшим, безперечно класичним твором, є його повість «Камінна душа». Вона увійшла в золотий фонд української літератури. Г. Хоткевич тоді казав: – «Це мій найбільший твір, і другого такого я вже, мабуть, не напишу».

Хоткевич на лекціях і в своїх бесідах широко популяризував західноукраїнську літературу, музику, народне мистецтво. Він прищеплював молоді любов до Галичини, того краю, що в ті часи був під чужою державою. З великою любов'ю він говорив про тамтешніх людей, переважно гуцулів, розкриваючи перед нами великі багатства народної творчості.

Г. Хоткевич організував інструментальний квартет. Сам він вів 1-у скрипку, один учень грав на 2-й скрипці, другий на віолончелі, а альтиста спеціально запрошували з Харкова. В репертуарі були квартети Й. Гайдна та фантазія на теми з опери Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Наскільки я пам'ятаю, цю фантазію склав Г. Хоткевич. В ті часи ми, учні, вперше почули твори такого класика світової музичної культури, яким є Ф.Й. Гайдн.

Г. Хоткевич не раз виступав з концертами на бандурі. Він був бандурист-віртуоз, що вражав якоюсь особливою манерою гри. В його репертуарі були переважно стародавні українські думи: «Плач невольників», «Самійло Кішка», «Про трьох братів Азовських», «Буря на Чорному морі».

Щоб створити музичну картину, напр., бурю на морі, Хоткевич на приструнках бандури грав не тільки правою, а й лівою рукою, і цим справляв незабутнє враження величної розбурханої морської стихії. В думі про плач невольників Хоткевич дає картину невольничого базару в Кафі. На тлі орієнтальних мотивів раптом чути сумну українську народну пісню. Хоткевич коментує: це голос українських невольників, якими торгували тоді турки і татари. У виконанні творів на бандурі, очевидно, було багато імпровізацій самого Хоткевича. Співав він досить приємним баритоном.

До речі, в Українській Радянській Енциклопедії на слова «Бандура», «Бандуристи» (том 3-й) ні слова не сказано, що Хоткевич був

бандуристом і то не тільки бандуристом, він писав і твори для бандури і зробив її реконструкцію.

Гнат Хоткевич широко визнаний як письменник. Його твори перевидаються й швидко розходяться. Це свідчить за те, що увага до нього як письменника велика. Але що ми знаємо про Хоткевича-композитора? Починаючи з 1921 року, він розгорнув чималу композиторську діяльність. Цьому сприяло й те, що на той час він одержав фортепіано, без якого, як він казав, композитор як без рук. А фортепіано одержав таким способом. Наприкінці 1920 року звернувся з листом до Наркома освіти України з проханням виділити йому для користування з реквізованих державних фондів фортепіано. Хоткевич попрохав мене одвезти цього листа. Нарком освіти дав розпорядження – виділити один інструмент в розпорядження Гната Хоткевича. З усіх взятих на облік інструментів я вибрав найновіший і перевіз його на квартиру до Г. Хоткевича. Виявилось, що це було дуже добре піаніно. Хоткевич був надзвичайно радий і вигукнув: – От тепер я маю в руках сильну зброю!

Наприкінці 20-х років у портфелі Хоткевича було 182 музичних композиції, з яких 69 творів – для бандури, багато для хору, соло, 27 інструментальних творів. В 20-х роках виконувалися такі його твори, як «Реве та стогне Дніпр широкий» (для хору), «Защебетав жайворонок, угору летючи» для соло (на слова Шевченка), «Благословенная в жонах» – для квартету (на слова Шевченка). Це те, що я чув (крім сюїти з галицьких коломийок).

Про музикальну спостережливість Хоткевича свідчить такий факт. Якось ми з ним влітку гуляли понад річкою Лопань. Раптом мене зупиняє Гнат Мартинович і каже:

– Чуєте, он у траві деркач дере.

– Чую.

– Ось слухайте, оце він повернувся до нас хвостом; через хвильку він знову: – а це він повернувся до нас дзьобиком. Он які тонкощі чув Г. Хоткевич в інтонаціях деркача.

В наш час Хоткевича як композитора ніхто не популяризує, ніде не чути виконання його творів. Ні інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, ні Спілка композиторів України, ні музично-хорове товариство не дбають за те, щоб використати музичну спадщину Хоткевича. А час би й за це взятися!

В поводженні з людьми він був завжди делікатний, простий і привітний. З ним завжди було легко й приємно розмовляти. Любив про все розповідати, не впадаючи в менторський тон. Я чув від нього афоризм, що запам'ятався мені на все життя: «Бідність погана вже тим, що бідний не має можливості допомагати навіть другові». Я зрозумів, що йде мова не тільки про матеріальну бідність.

Варто згадати цікавий штрих з його родинного життя. В той час його родина складалась з 6 осіб. Крім нього, жила у нього його мати, яка вела господарство, і четверо дітей. Один син – Володимир – якому тоді було 7–8 років, тепер відомий вчений-фізик, член-кореспондент АН УРСР, ректор Харківського університету. Гнат Мартинович скаржився: що з ним робити – не можна одірвати від книжки. Вже читає Брема «Жизнь животных» (в 7 років!).

Якось Гнат Мартинович запросив мене на родинне свято. На ньому були влаштовані ігри. Комусь зав'язували очі і ховали якусь річ (книжку, хустку). Потім той, кому розв'язували очі, повинен був знайти заховану річ. Гнат Хоткевич грав на скрипці. Коли шукач наближався до захованої речі, скрипка грала веселу мелодію, а коли віддалявся, скрипка грала сумну. І от шукач повинен був ввесь час слухати скрипку і, очевидно, привчався до думки про те, що музика промовляє до людини і завжди має свій певний зміст, свої виразні засоби впливу на психіку людини.

* * *

За 40 років своєї діяльності Гнат Хоткевич зробив багато. Частина його доробку живе в пам'яті і роботі його учнів та послідовників. Частина його творів, насамперед художніх, видається й приступна широкому колові читачів (хоч треба сказати, що двотомник його творів (1966 рік) видано тиражем в 10. 000 примірників. Це явно мало.

А от з сумом доводиться відзначити, що велика частина його праць (художніх, наукових, перекладів, популярних, музичних) світла не побачила. Багато з них загинуло навіки (особливо в редакціях журналів), а багато лежить без руху. Це стосується особливо музичної спадщини. Тут нічогісінько не робиться.

Будемо сподіватися, що у нас знайдуться установи і люди, які уважно розберуть всю спадщину Хоткевича, відберуть з неї щонай-

цінніше і зроблять її приступною нашому культурному споживачеві І тоді ще ясніше засяв на нашому культурному небосхилі ім'я невсипущого працівника, який, ввесь свій хист, всі свої знання й сили віддавав на користь нашого народу.

Андрій РАДЧЕНКО.

P.S. Був лист від Юрія Смолича до Неллі з відгуком на її дисертацію. Але тексту не маю, здається, він в Інституті мистецтвознавства – документ захисту від Героя Соціалістичної праці, вони за нього схопились. Пошукати текст.

* * *

Лист від Й. Гірняка з Нью-Йорку від 17. XII. 1970 р.

Дорога моя Орисенько! Дуже дякую за описання святкувань корифеїв із колишнього Соловцовського Театру!

Як видно із основоположників, крім Ольги Рубчаківної нікого живого нема? Чого ж Полю поминули? Нехорошо!!! Невже вона не була серед ювілянтів? Воно правда – вона той Вінницький зародиш свого часу, у своїй книжці, дуже своєрідно освітила! Ну, та на це немає ради, «скачи враже, як пан каже». С(ердю)кові не дивуюсь. Він давно сказав «а», ну а «б» само вже лізе! Чого він ще лізе до Лесевої спадщини?.. Не гнівив би Бога... Він свого часу чимало наплакався над прогайнованим Лесем часом над всякими «формалістичними глупостями»...

Просиш, щоб толком і з розстановкою Тобі розказати про зародиш театру ім. Франка у Вінниці?! Жаль, що немає Людм. Мих. і Мар. Мих. Вони ж були свідками тої епопеї. А Рона там же каталась лодкою по Бугу, а дехто з нас, з берегів тієї чудової річки – мявкав за нею, як кіт на криші у березні місяці. Читаючи теперішні спогади про той час у Вінниці, всяких істориків і театрознавців вроді – Бобошка (Та й самому Гн. Юрі свого часу, Бог память обкарнав), не знаю, чи плакати, чи живота притримувати, щоб не луснув від сміху!.. Коли так інтерпретується вся історія світу, – то ми живемо серед суцільної-безпросвітної брехні та облуди!.. Про початки

Театру Франка я вже 5 місяців розповідаю «любезним землякам». Може, колись і до тебе це дійде?.. Чим чорт не жартує?! У січні, якщо доживу, то, здається, будуть мене четвертувати і викидати каміння з жовчі. Так їй і треба! Юз.

Другого дня Різд. Христ. Мої іменини. Вже другий рік як я не користуюсь нектаром олімпійським. Але того дня, думаючи про тебе і про наші спільні часи у Харкові та у Києві, коли то я підночовував у Тебе 40-41 рр., я підніму чару за Твоє і Ліпине здоров'я, закусю взваром. Бо куті Ліпа не варе!..

А тебе попросю у цей день поклонитись низенько-низенько всім твоїм великим предкам і нашій землиці!

Христос Рождається!!!

Субота, 30 січня 1971 р.

Доля підкинула мені два вільних дні: – я навіть вільний від «Чорта», який осідлав мене чорт-зна як, бо на квітень призначено прем'єру, а я ж репетирую у **два** повноцінні склади, дві **різні** вистави! Отож «Чорта» по боку, і віддамо долі щоденникові борги.

Місяць – просто шалений.

Звичайно ж, минув він під макабричною зіркою Курбаса. Неллин захист перетворився із захисту й оборони – на початок стратегічного наступу. Втім, це вже зараз, трохи відійшовши перевівши дух, жартую; а було ж стільки **різного**!

Інститут обставив усе в кращих традиціях кастової замкнутості, і це порятувало справу, бо лише три дні тому стало відомо, що були з України «не верби і тополі», а **три доноси**, політичного плану: від Юрія Григоровича Костюка (ну, це чоловік наполегливо постійний), від Луцького (?) і ще якийсь один, анонімний. У листі від Луцького, пересланого з Академії Наук (?), – кілька абстрактних фраз про нез'ясованість постаті Курбаса для України, крім того, «буржуазні націоналісти за кордоном» і таке інше; ну й фраза чомусь **про мене**, який відомий «своей формалистической постановкой классики в Одессе»; це розповів Рудницький. Він же й сказав Калашникову, що пов'язувати цього ніяк не можна, – «Я ему объяснил, что у вас все в

порядке, вас пригласили в театр, вы репетируете – он согласился, что все это чушь... « (Зауважу, це сказав Костя Рудницький – член їхнього п/бюро і «підписант»!)

Юрій Сергійович Калашников головував **традиційно**, і був ніби веселіший звичного; враження, що він симпатизує – не темі, до теми він ніби байдужий, – а Неллі.

Захист Н. К. (Лесь Курбас)

Захист був просто блискучий. Нелля говорила й **відібрано**, і – дуже твердо. Методологічно чітко. Мар'яна Строєва просто тішилась своєю підопічною; Строєва – офіційний керівник дисертації, і вона в грудні дуже переживала з того, що віддала все на відкуп Неллі, **не цікавилась** і не корегувала.

Найбільший шок викликала Неллина оцінка **останнього** періоду Курбаса, акцент не на молодотеатрівській і березільській політичній активності (як це роблять у Москві з Мейєрхольдом, – Ростоцький, приміром, – усупереч Рудницькому!). І, звичайно, тема **національного** у театрі Курбаса: бідолахи не знали, на яку стати – чи то вже **треба** робити наголос на самовизначенні через мистецтво, на національне як на **зміст**, – чи то Неллина лівизна?

Але оскільки Нелля виклала все це в такій переконливій формі й так удало закомпонувала все європейським рівнем і **тлом** двадцятих-тридцятих, що навіть її згадка про Винниченка, Грушевського, Миколу Хвильового й навіть Йосипа Гірняка (боже, як мучився згадкою про Гірняка **український** інститут!) не прозвучала «опрометчиво».

Захист вийшов чудовий.

Крім Неллиного виступу, абсолютно несподівано прозвучав Пархоменко. Навіть я вражений різкістю його виступу. Мало хто й з березільців на Україні відважився б нині на такий тон, на таку оцінку **сучасної української ситуації!** Той самий Михайло Микитович, який так переживав, читаючи дисертацію, що по ньому йшли плями. Той самий Пархоменко, який жахався, коли Нелля вимовляла уголос прізвище Грушевського й Хвильового – і показував на стіни – ви що, не знаєте, **де** ми знаходимось?! (а Нелля

говорила з ним у приміщенні Академії, де він працює, – це Академія суспільних наук при ЦК КПРС!..)

Нищівний щодо нинішнього й тодішнього українського офіціозу, Пархоменко задав тон, після чого всі інші сприйняли це як «політику партії», «голос Кремля» – і пішло! Хайченко, дирекція, Дмитрієв, люди з інших секторів були просто здивовані такою «зеленою вулицею» Курбасові. Дуже гарно все продумали – і Дейч, і Пархоменко, і Нелля. Звичайно ж, коли прозвучали відгуки Завадського, Смолича, Бажана, коли з'ясувалося, що тему й дисертантку «підтримують і Москва, і Київ, і Харків, і Львів, і Одеса» (дуже добре написали офіційний відгук від Харківського інституту культури – Айзенштадт і Чмихало!), все пішло о'кей...

Було настільки гарно, що дехто запропонував оцінити дисертацію Корнієнко не як кандидатську, а відразу як докторську... це прозвучало **кілька разів!**

Радий і пишаюсь. Наприкінці Нелля подякувала не тільки всім, хто так чи інакше сприяв захистові – а першою назвала родину, тобто нас із Оксаною. Звичайно ж, згадала добрим словом усіх – від пані – Орисі до Гната Ігнатовича, цілий букет курбасівців, по всій географії...

Спасибі Наталі Борисівні Кузякіній. Хоч вона й філолог, їй вдалося переступити через свої учорашні претензії до Курбаса, який, писала вона, «націоналістично вплинув на радянського драматурга Куліша» (якби не Курбас і не Хвильовий, Куліш не зазнав би кризи»; – було, було в неї **таке,** лише останнім часом вона справді наближається до **театру**, до Курбаса, через яких переосмислює і Куліша, якого раніше безбожно **спрощувала!**)...

Зауваження в неї слушні, вона вимагає чіткішого апарату, більшої ставки на документ (ось тільки чому документам для неї є **преса** перебріхана й цензурована преса 20-х і 30-х ?).

Ну, та це все на потім. Неодмінно позбираю докупи всі матеріали Неллиного захисту, завтра це вже буде історією і потребуватиме **доказу**, бо кожна десятирічка ревізуватиме Курбаса на свій лад і смак, «применительно» к «линии пар-

тии». І настанова Кузякіної про **документ** – слушна; навіть у тому сенсі, які зауваження вона робила, сама.

Гуляли ми весело – у Кузнецової Ольги, у неї величезна квартира в будинку ВТО у центрі Москви; дівчата були щасливі, хлопці – дотепні, а я навіть випустив до цього акту окрему стінгазету з комедійними текстами на тему **курбалесії.**

Отже, цей раунд позаду, зупинка тепер за малим – щоб затвердив ВАК, бо українські «благодійники» не дрімати-муть, йосипенківщина процвітає.

Маю всі підстави радіти ще й тому, що ми **встигли** зробити цей захист зараз. У мене враження – іде не до лібералізації, і кожен втрачений **тиждень** може виявитись катастрофічним. Абсолютно зрозуміло, що в Києві – **сьогодні!** – її захист був би неможливий. А сюди, до Москви, ще, «бризки українського шампанського» не долетіли.

Репліки:

25 січня померла у нас в Буд. Ветеранів сцени Катерина Людвигівна Лучицька (дружина Сагатовського) (1889-1971) Де її архів? З нею листувався Курбас.

Іван Сагатовський (Мавренко-Коток) – 1882-1951.

* * *

Искус – не от него ли «искусство», **искушение** творчеством, на которое рабское православие наложило вето? Творчество как гордыня, спор с самим Богом, который единственный вправе творить?

Через те російське православіє і виродилося в суху офіційну догму.

* * *

Лесь Сердюк:

Балетна школа Мордкіна була на Прорізній – там же, де Молодий Театр. Працювала в різні дні тижня на різних поверхах.

* * *

Євгенія Сидоренко, приїхала з Загаровим з Москви, портрет на обкладинці «Нового мистецтва».

Явлення Ярослава Лесюка: мале, а вперте

Нелля мала проблеми з Ярославом Лесюком. Це мале – нахабне, між іншим! – об'явилося нежданно-негадано й живе у нас. Колись ми познайомилися з ним та Ірочкою Волицькою у Карпатах, вони були тоді зовсім діти. Потім мені про нього розповідала Алла Горська, яка вважала, що це талановите українське чадо, як і Сергій Білокінь, а чадам слід допомогати.

Талановите чадо впало як сніг на голову, захотіло вступати в кіноінститут, уже встигло побачитись (?!) із Сергієм Аполінарієвичем Герасимовим та Андрієм Тарковським, сипле цитатами з Параджанова й таке інше.

Позаяк воно таке затяте, Неллі не годна була вступитися – коса на камінь. Нічого, малому корисно, нехай хоч на початку дороги хтось скаже йому різкі речі; самовпевненість не найкращий стимул в мистецтві.

Сніг, мороз, холодно. Між іншим, я купив дві пари лиж... а не виходить – культпохід. Власне, купив і треті, маленькі – то з Оксаною легше...

Був завзятий Гриць Халимон, страждав, що не міг приїхати на захист. У нього своя відповідальна справа – дебютував на 100-річчі Агатангела Кримського. Рівень високий, вів Патон; Гриць виступив про тюркізми в ЛІТОПИСІ Величка.

Між іншим, Наталка Величко поривалася дізнатися, чи не походить її рід «від тих Величків», – якось почула у нас про ЛІТОПИС.

Порадив їй вивчити усіх Величків – від Самійла до архітектора Величка, розстріляного 1938 року, якого звали Віктором. І до галичанина Величка з НТШ, географа й економіста. Коли бідолашна актриса почула про **репресованого** однофамільця (?), запал її відразу пропав.

Для Самійла Величка Хмельницький – український Мойсей. Це я згадав тому, що мав юнацьку необережність назвати його переяславським Сусаніним. Ох і вчистив мене тоді Семен Михайлович Ткаченко за цю злополучну фразу!

А коли я почав захищатися Шевченком, мені дісталося й від Крушельницького.

Нічого, за одного битого сімох небитих дають.

Ідея Гриця – створити на Україні кафедру сходознавства. Баскаков у Москві цю ідею підтримує.

У Бельгії вийшла книжка Василя Стуса «Зимові дерева»!

Ярко – взяла б його холера! – поїхав на дачу Козінцева. У хлопця просто унікальна пробивна здатність. Його б енергію – та на самоосвіту! Він з гарної родини, галицька інтелігенція. Вступав торік до інституту й провалився. (Це якщо я нічого не плутаю, бо докладної розмови з ним про всі його перипетії в мене ще не було).

Приходить нова генерація, і вони зовсім не схожі на нас. Це й цікаво.

Тоді, в Карпатах, виявляється, він мене **ревнував**. Ну хоч би до того факту, що всі при ньому постійно говорили про мене. Відомий режисер, поезії, президент КТМ. І це, признається він тепер мені, викликало в ньому спротив. Ось він і приїхав – на внутрішній опір.

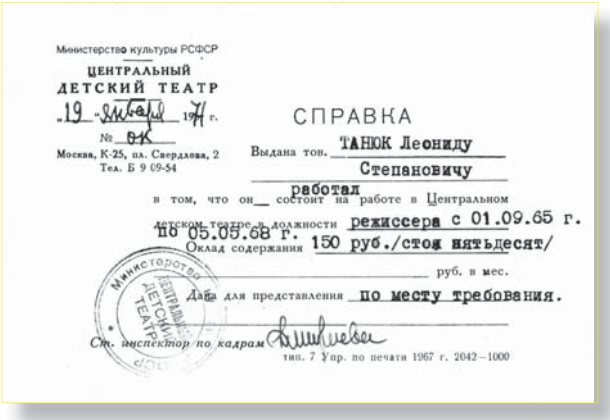
Але трапив не на мене, – на Неллю: а їй пальця в рот не клади. Це я ще можу так-сяк – педагогічно; у Неллі розмова крута й пряма.

Йому корисно про себе почути – отак прямо.

Попри всі ці «штучки» – хлопчина безумовно цікавий, є вдача.

Про Неллин захист – цитатою з Плавта: «Неожиданное встречается в жизни чаще, чем ожидаемое».

Довідка про мою ставку



Министерство культуры РСФСР
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДЕТСКИЙ ТЕАТР
«19» [illegible] 1971 г.
№ 64
Москва, К-25, ул. Свердлова, 2
Тел. Б 9 09-54

СПРАВКА

Выдана тов. ТАНЮК Леониду Степановичу

в том, что он состоит на работе в Центральном детском театре в должности режиссера с 01.09.65 г. по 05.05.68 г.

Оклад содержания 150 руб./сто пятьдесят/ руб. в мес.

Дана для представления по месту требования.

Ст. инспектор по кадрам

тип. 7 Упр. по печати 1967 г. 2042–1000

Лист від Ед. Бутенка (Львів, Театр ім. Заньковецької)

Ще один мій підшефний, якщо вже пішло про педагогіку.

Лист від Ед. Бутенка зі Львова

На конверті – дотеп: Танюк'ам.

* * *

«Добрый день, дорогие товарищи!

Начинаем нашу внеочередную передачу «Для тех, кто не спит, а трудится, как проклятый!» песней «Дорогие мои Москвичи!»

Еще раз поздравляю Нэллочку! И желаю, желаю, желаю... И с нетерпением жду подробностей. И ни один листик не дрогнет в вашем венке. Взяв (вы) правой рукой ручку, листок бумаги, и медленно, но торжественно, буква за буквой изложите мне эту «преславную историю о героической защите хорошего украинского хлопца хорошей украинской дивчиной» или, иначе, как Жанна Д'Арк, пыталась вытащить своих соплеменников из говна, пардон, дерьма».

Напишите, пожалуйста, Мольнар Вас забери!

Так вот я хотел всем этим сказать, здравствуйте, дорогие мои ребятушки и Оксаночка (Ок-салазочка, так нежнее), соскучился по вас, мольнаровских. Не писал, ибо заработался, звонил, но не дозвонился. Вы живете по принципу «Звонят – откройте

дверь!» (Ось уже істинна правда, Мольнар тебе забери! – Л. Т.) И потому у Вас всегда и для всех двери открыты, а телефонная трубка не снимается.

У меня все утряслось (весь подготовительный период), вчера был повешен приказ, и вот мой отчет.

Художник – Валерий Вортяков. Он работал в театре ПРИКВО, сейчас перешел сюда. Занятный парень, со страннинкой, короче, я рискнул. Киприян навязывал мне своего (недо)выученика, был бой, но в театре нет денег приглашать со стороны – это довод; на самом деле Мирон просто никого не пускает в театр, и делает плохие спектакли. Я придумал оформление и успокоился.

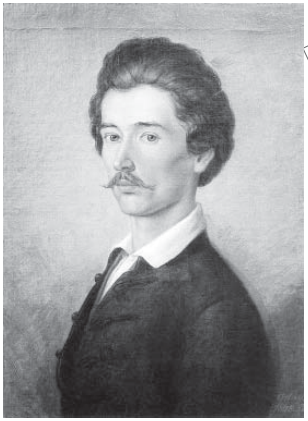
С композитором снова рискнул. Может быть, вы знали такого – Ігорь Хома. Кандидат наук, доцент мединститута, первый во Львове начал пропагандировать джаз, имеет свой оркестр, великолепно знает музыку. Оформил один спектакль, и очень мило. Работать с ним – удовольствие. Лучше с умным потерять...

Стихи (т. е. будущие плачи, арии, элегии – взял из армянского фольклора, вернее, неизвестных авторов) переводит Богдан Стельмах.

Играют у меня Мирус, Кох, Ступка, Глухой, Стригун (он у меня ассистент), Кадырова, Шик, Гринько; короче, все закодыровано с Шиком.

На распределении был бой. Данченко сказился – запускают сразу три спектакля! К съезду – «Горлиця» (Яременко и Максименко), к венгерскому фестивалю – Ласло Тоби «День сонячного збурення», реж. Рінко, и моя – «Хворий № 199». В общем, не репертуар, а «дедка за Рінку». Вытянут или нет? Я иду третьим номером. 1-ая репетиция – 2-го февраля, сдача – 29 апреля. Опанасенко темнит и темнит, в театре его делается «черти что» – театр у-ж-а-с-н-ы-й. Все от него стонут – сплошные ПАНТЫ! Остыл он или выдохся – не знаю. Много говорит, а толку мало, «Лісову пісню» выпускает числа 5-го февраля (и с этим темнит). И с «Двенадцатой ночью» просто устроил «Темную ночь», и потому я могу спокойно работать и рад, что времени много. Напишите, как у Вас, у Леся, ты ведь тоже в апреле! Это наши... апрельские тезисы! Дай бог – мне, и дай – «Черт!» – Тебе.

Целую. Э.



Додаток

ВЕНГЕРСКИЙ РОМАНТИК

А. Гершкович. Поэтический театр Петефи. М., «Наука», 1970, 299 стр.

Гейне сказал: «Театр неблагосклонен к поэтам». С тех пор немало воды утекло, но никто его не опроверг. Английский театр в свое время прошел мимо Байрона и Шелли, русский – мимо Пушкина, украинский – мимо Леси Украинки, венгерский – мимо Шандора Петефи. Эти поэты предлагали своей национальной культуре драматургическое искусство нового типа; оставаясь во власти старых привычных форм, театры не проявляли энтузиазма к их пьесам. История мировой литературы знает много таких парадоксов. Вот почему так внимательно вчитываешься в каждое новое исследование, автор которого ставит перед **собой** цель развенчать миф о несценичности того или иного поэта, выступившего в роли реформатора родной национальной культуры. Этому посвятил свою монографию А. Гершкович.

Пожалуй, сегодня невозможно встретить мадьяра, который не любил бы стихов Петефи. Но в Венгрии его почитают не только как национального поэта, но и как национального героя; единство личности Петефи – в той бескомпромиссности, которая сопутствовала ему в течение всей его короткой жизни, завершившейся трагической и прекрасной легендой. Но если о жизни Петефи, равно как и о его стихах, и в Венгрии и за ее пределами, написано много, то роль, которую поэт сыграл в развитии венгерского театра, почти не освещена. Рецензируемая книга заполняет этот пробел.

Петефи был представителем венгерского романтизма, выстраданного Венгрией «в бурные годы формирования национального самосознания, романтизма, с которым она не захотела расстаться в последующем». Гениальный венгр пришел в литературу в канун революции 1848 года. Это было время надежд и свершений, время, когда театр играл первостепенную роль. Как и первый профес-

сиональный драматург Венгрии Иожеф Катона, Петефи не увидел свою единственную завершенную пьесу поставленной на сцене. В 1846 году он закончил историческую драму «Тигр и гиена», тогда же ее принял к постановке Национальный театр в Пеште. Но театр не поверил в пьесу, откладывал ее выпуск, затем продал в абонемент, это было равносильно заявлению о том, что публике она не понравится: разъяренный Петефи забрал пьесу и выступил в печати со статьей «Быть драматургом», в которой гневно заклеймил дельцов от театра. Гордый и бескомпромиссный, Петефи предпочел сжечь рукопись своей пьесы «Зельд Марци», чем согласиться на переделки, предложенные репертуарным комитетом. Это был «единственный случай, когда поэт свершил аутодафе над своим произведением». Упрямое «безрассудство», крайности поэта в отстаивании взглядов на пророческую миссию искусства исторически преобразовались в понятие «апостола правды и свободы», которым наградил его народ. Драматизм творческой судьбы Петефи в том, что он «далеко оторвался от аванпостов венгерской литературы середины XIX века и, когда под огнем противника вынужден был оглянуться назад, вдруг увидел себя вождем без армии». Драматургическая практика поэта – какова она? Существует ли понятие особой поэтики драмы, написанной в стихах? Какова степень зависимости определенных форм и идей такой драмы от исторической конкретности? Что вмещает в себя понятие «неудавшийся драматический опыт» Петефи, какова его роль в эволюции искусства?

Эти и ряд других проблем решает в своей монографии А. Гершкович. Он стремится проследить закономерности в истории национальных культур Центральной Европы XIX века, в частности, судьбу романтизма и его своеобразия на венгерской, немецкой, отчасти – на французской почве. Автор исследует творчество Петефи методом историко-психологического анализа. Время в книге «Поэтический театр Петефи» словно берет разгон в будущее – в сегодня, и в то же время оно подчеркнуто протянуто из эпохи, предшествующей 30–40-м годам XIX столетия. Петефи, «подобно Шиллеру, смотрит на историю с позиций современности, задач ее духовного осмысления», – это стало основным и при рассмотрении автором новаторской сути театра Петефи.

На первый взгляд уже само название книги полемично. Поэтический театр Петефи – существовал ли он? Можно ли считать драматургом автора одной пьесы? (Пьеса «Зельд Марци» не сохранилась, третья пьеса – «Караффа» – была только начата.) Спокойно, деликатно и убедительно автор полемизирует с венгерскими исследователями Петефи – от его первого биографа З. Ференци до наших современников Я. Хорвата и Ф. Риедла, утверждавшими, что высокий субъективизм Петефи плохо сказался на его драматургии. А. Гершкович заставляет пересмотреть снисходительный взгляд на Петефи-драматурга. Он добивается этого прежде всего с помощью кропотливого анализа образной логики Петефи лирика, Петефи-поэта. Конфликтность, действенность, напряженность отличают поэзию Петефи. Его лирический герой драматичен и как субъект размышлений и как объект стилистических новаций. Петефи-поэт – сугубо театрален. Тут сказалась актерская природа и опыт Петефи, начинавшего в актерской труппе Йожефа Сабо. Ирония, контрасты, антитезы, сюжетность, характер диалога в его поэзии – вот где справедливо ищет ключ к театру Петефи А. Гершкович. И находит – приходя к выводу, что и в драме Петефи остается лирическим поэтом, сплавившим законы сценические с законами поэзии слова. Интересна попытка А. Гершковича реконструировать пьесу «Зельд Марци», как мы уже сказали, сожженную автором. В основном эта реконструкция ему удается – он делает ее на основании авторских переработок отдельных сцен в стихи и баллады, которыми Петефи хотел «компенсировать» утрату драмы, привлекает и свидетельства современников. Мы знакомимся с драмой о вольном бетьяре, справедливом разбойнике Марци, герое национального фольклора. Мелодраматическую «народную драму» Венгрии Петефи «откорректировал», лишил ее наивных иллюзий относительно возможности примирения «верхов» и «низов», дал ей героя, который был на голову выше своих предшественников и который не анархиствовал, а действовал согласно убеждениям. Это было ново. Но А. Гершкович, пожалуй, все же переоценивает роль этой драмы Петефи: исторически глубокий взгляд на социальный конфликт, который приведет поэта к активному неприятию мо-

нархизма, придет к нему позже; это будет период создания пьесы «Тигр и гиена».

В отличие от тех исследователей, которые объясняли характер романтизма Петефи 1845–1846 годов французскими влияниями, А. Гершкович последовательно отстаивает своеобразие венгерского романтика, трезво оценивавшего противоречия и издержки европейского романтизма 40-х годов. Оценку драмы «Тигр и гиена», в основе которой лежит история междоусобной войны в период раннего венгерского средневековья (XII в.), автор монографии освобождает от вульгарных наслоений в духе идеалистических отождествлений позиции Петефи и его героев. Для А. Гершковича несомненно, что пьеса Петефи – драма о судьбе государственной, судьбе народной. Время кануна революции 1848 года ускорило крах патриархальных иллюзий о возможности единства короля и народа: решение Петефи главной проблемы в духе исторической конкретности Венгрии 40-х годов XIX века не оставляет сомнений в революционной роли драмы, тем самым выдвигая Петефи в ряды стихийных вдохновителей революционной ситуации. Этика анализа А. Гершковича исходит из мысли о том, что «Петефи-драматурга нельзя играть из чувства снисхождения к «национальному гению», не веря в него как «в потенциального преобразователя драматургической системы венгерской сцены». Эта этика помогла автору с успехом выполнить довольно трудную миссию – доказать, что поэтический театр Петефи существует, несмотря на неблагополучную сценическую судьбу его единственной драмы. Она впервые увидела свет рампы в 1883 году в постановке Д. Ковача, которая ничего в этой предвзятой оценке не изменила. Только в 1967 году режиссер-новатор К. Казимир поставил ее в театре «Талия», реабилитировав Петефи как драматурга. А. Гершкович прав, когда он ищет этот театр в таком комплексе, как личность поэта, куда входит характер его темперамента, смысл поэтических обобщений, природа преемственности связей этого художника, его идеалы. Реформа отечественной драмы, которую попытался осуществить «потенциальный преобразователь» Петефи, сродни той реформе, – считает А. Гершкович, – которую осуществил в русском театре

Пушкин. Неоконченная трагедия «Караффа» (1849), собственно ее первые две картины, оставляет ощущение того, что ее автор шел к эпической драме и трагедии, в основе которой лежали глобальные проблемы истории: революция и национальная судьба, проблема государственности в период реакции. Как бы предвидя судьбу Венгрии после поражения революции 1848 года, Петефи пророчествовал: власть, которая будет держаться только на страхе, неизбежно потерпит крах. А. Гершкович проникает в природу открыто тенденциозного поэтического театра Петефи с его шекспировскими страстями (влияние Шекспира на творчество венгерского художника неоспоримо), природной грубостью, граничащей с натурализмом, обобщенной образностью, афористическим диалогом. Смелые, способные иногда показаться рискованными параллели (Петефи – Шекспир, Петефи – Шиллер и другие) воспринимаются в анализе А. Гершковича как вполне естественные; основное достоинство книги – в доказательности всех ее тезисов. Ясность мысли, спокойствие изложения как будто специально предназначены для того, чтобы читатель стал активным единомышленником автора.

Судьбу потенциального преобразователя венгерской сцены венчает трагический и поэтический рассказ о гибели Петефи. Эти страницы написаны с грустной подробностью историка театра и человека, влюбленного в Петефи. Двадцатишестилетний поэт погиб в кульминационное для нации время – в рядах венгерских войск при их разгроме в 1849 году под Шегешваром. Его таинственное исчезновение «придало всей жизни и творчеству поэта особый пророческий смысл» и способствовало возникновению легенды о его бессмертии.

Книга А. Гершковича сложна, многопланова, автор не боится свернуть с проторенных тропинок. Этим книга ценна и интересна.

Лесь ТАНЮК

Листа від пані Орисі не передруковуватиму, бо написано чітко; а листа від Ігнатовича вона просила відправити їй, отож мусив зробити собі у щоденник копію.

* * *

Лист від п. Орисі: ***9. I. 61.***

Только что получила Твое письмо, Нелли, и спешу сейчас же ответить.

Я рада, что могу кое-чем помочь Тебе в Твоей архитруднейшей работе в архитруднейших условиях.

Я, конечно, совершенно не знакома со спецификой театроведческих терминов, но все же убеждена, что в данном случае термин «Хор» употреблять не следует. Не знаю, какие именно «участники спектакля» «Гайдамаки» так называют нас, «десять слів поета», но весьма сомневаюсь в их «твердой памяти», ибо у нас (от начала и до конца работы над этим спектаклем) никогда не фигурировал термин «Хор» в связи со ***«словами поета».***

«Хор» был у Курбаса в постановке трагедии «Цар Едип» еще в «Молодом Театре» и имел (если не ошибаюсь в том конкретном случае) именно те задачи, которыми ты нагружаешь его в «Гайдамаках».

К сожалению, диссертации Твоей я не читала, поэтому не могу о ней ничего и говорить. А «реферат», который ты мне передала, дает только поверхностное представление о работе.

А работа Твоя, действительно, труднейшая и чрезвычайно сложна сама по себе, не считая всяких «доброжелателей различных мастей. Думаю, что не только Киевский институт, а и еще кое-кто из «друзей» Курбаса «развивает бешенную деятельность»...

И, к слову будь сказано, невероятно поразили меня (в этом абзаце Твоего письма) следующие Твои слова: «... после двух (???) моих просьб (??) к Вам – я не получила Вашей поддержки». Извини меня, дорогая, но я пока еще нахожусь в здравом уме и твердой памяти, и впервые слышу от Тебя об этом сегодня – 29. XII. 70 г. !!

В прошлогоднем мае (июне, июле и т. д.) у меня была действительно сложнейшая моя личная деловая ситуация – и в этом, по-моему, нет ничего зазорногго, – не правда ли? Но, если бы ты хотя бы единый раз заикнулась мне тогда о Курбасе, т. е. о том, что ты нуждаешься в какой-то моей конкретной помощи, то я (уж можешь быть в этом уверена!!) наверное вылезла бы из кожи но сделала бы все, дабы помочь Тебе в этой Твоей работе.

У Тебя, как вижу я, плохая память, может быть, Ты хотела (?!) говорить со мной о Курбасе, но мне Ты ни слова об этом не сказала. Так что сей упрек Твой не имеет ко мне ни малейшего отношения.

Тем более выглядит он, по меньшей мере, странно уже потому, что все, что имеется у меня – касательно «Березоля» и Курбаса – было всегда исключительно и полностью к Твоим услугам: и моя память, и мои фзнания и мое понимание, происходящего тогда (на сцене и за сценой), и мои фото, и все мои, довольно многочисленные, материалы, имеющие к Курбасу прямое и косвенное отношение... Все было для Тебя открыто! И после всего этого такой упрек?!

Тем более, что ты меня в прошлом году ни разу о Курбасе не спрашивала... и ни о чем не просила. Да еще (как Ты пишешь) «два» раза?!?!..

Ну, знаешь!..

Есть у нас, на Украине, такая пословица: «За моє жито – мене ще й побито...»

Ведь если бы в действительности все было так, как «уявляєш» себе Ты – Курбас требовал, между прочим, чтобы у актера была хорошо развита «уява й фантазія»...), то зачем бы я писала Тебе о Твоих (по моему убеждению) ошибках, которые почудились мне в Твоем автореферате?!

Если я Тебе «отказала» (в чем??) в нас, то чего ради лезу я не в свои сани в декабре?! Не вижу логики...

Тем более – в вопросах, касающихся Курбаса, я говорила, говорю и буду говорить всегда правду, не взирая на то, что «кажется» кому бы то ни было другому из любых «участников».

Словом, я была готова (и всегда готова), «спрятавши в карман свои паршивые обиды» (как говорит Мирандолина в переводе тов. Дживелегова), пролить свет на каждый (известный мне!) факт из жизни «Березоля». Поэтому совершенно ни к чему – сваливать кое-что с больной головы на здоровую.

Это так, к слову, — относительно, оброненного Тобой, непонятного для меня, упрека по моему адресу.

Если ты «Напередодні» и «Пролог» уточнила с Верхацким, то хорошо. Хотя Киевского периода он не знает. И вообще я поняла, что с ним что-то творится неладное; не знаю, что, но Верх. очень болен, почти не говорит, какой-то он неполноценный.

Я знаю, что такая защита будет стоить Тебе много нервов, но постарайся держаться крепко. Очень жаль, что не знакома с диссертацией.

Может быть, можно было бы кое-что поставить на место (если это нужно, конечно! И если я являюсь каким-то авторитетом в том, что я помню и знаю).

Большое спасибо Тебе за приглашение. Очень жаль, но приехать в Москву сейчас я не могу (да и времени мало). В такие морозы я не в состоянии выходить на улицу, не то что ехать куда-то, да еще на север — в Москву.

Время такое, что для меня сейчас всякие поездки исключены, на превеликий мій жаль...

Несмотря на то, что я, как оказалось, ничем и никак Тебе не помогла, а совсем наоборот, — тем не менее желаю Тебе отразить и побить всех оппонентов (тайных и явных) и выйти с честью из этого (действительно тяжелого) испытания.

Мои мысли и помощь в деле Курбаса всегда с Тобой и, дабы впредь не было никаких недоразумений, — если я смогу (по-твоему) быть Тебе чем-либо полезной, то я всегда на это готова.

Словом — ни пуха Тебе ни пера.

И если моя поддержка что-нибудь для Тебя значит, то да будет над Тобой мое благословение!

Будь здорова.

Ор. С.

P. S. Спасибо Лене за привет и добрые пожелания. Того же и Вам всем желаю.

P. P. S. Любопытная деталь. Я пребываю в твердой уверенности, что имею все основания быть давно и крепко обиженной Вами, а оказывается обижены на меня Вы (?!)

Анекдот...

Ну, счастливо Вам!

Ор.

Пані Орися як пані Орися: ось тільки не зрозумів я фінального тексту про «все основания быть давно и крепко обиженной Вами, а оказывается обижены на меня Вы (?!) Анекдот...»

Проте благословення своє Неллі дає, хоча й супроводжує його зливою «але... »

Я все-таки гадаю, суть її незадоволення нами, – що ми в Москві, а не в Києві.

Що нема в неї реального обширу, що не бачить вона поля в цілому – це сама пані Орися не втомлюється повторювати. Нарешті, вона цілком щиро переконувала мене, що мушу я сісти біля неї – і перекладати. Навіть ціною зміни фаху. Так, як зробила вона. Не хоче влада театру – не треба; будемо робити те, що можна.

Ні, так не вийде, – Неллин захист підтвердив, що такий хід був би безглуздим спрощенням ситуації. Якщо переклад – справа вимушена й **додаткова** моя робота, це зрозуміти можна. Але залишити театр задля «театру читця» біля Спілки письменників (ніколи не було й не буде при Спілці ніякого театру – просто письменникам потрібні агіткультбригади для читання їхніх творів, а то вже вибачайте, **різні** є там письменники, – декого **я б не читав** ні за які бюджети!) Загумінкова й інша ідея – з театром Кіноактора; йдеться і тут не про театр, а про підтримку кіноактора «на рівні тренажу», для кінозйомок; де вже тут говорити про вистави! Так, – майстерня для багатьох із тих, кого не хочуть брати в кіно, хто **числиться** – не більше.

Якби я мав якийсь справжній театр у Києві, то при цьому міг би й за кіноакторську майстерню взятися, – **для кіностудії.**

Але те, що діється сьогодні там на студії у цьому театрі – периферія проблеми, – це дуже далеке від того, що хочуть і роблять Параджанов, брати Ільєнки, Осика, Іван Миколайчук, Василь Земляк, Драч, Снегірьов!

«Інтермеццо», сценарій Параджанова: він зробив його торік. Фіма Лєвін розповів мені про це дуже барвисто. Обговорення у жовтні, – тут, у Москві – і повний погром. Ініціатор погрому – Зельдович.

Череватенкова листівка. Де він пише про «Касандру» в театрі Франка. Сміян.

Юля Ткаченко – в кращих традиціях українських революційних комісарів-комісарш?

Сміян пояснював, що хоче відвести франківців від «Ой не ходи Грицю», і розвернути «обличчям до Европи».

Його виставу вмить охрестили – «Ой не ходи в Грецію...»

Лист від Василя Андрійовича Загоруйка з Одеси – плюс рецензія на виставу Голоти, – нарешті, «соізволили» дозволити «Гуску». Рецензент, звичайно, «соціологізує»; але сам факт постави – уже прогрес. Та й Божек – дуже гарний актор, навряд чи в нього все так як у «Вдови полковника», викликає абсолютно різні реакції. Не всім конче бути революціонерами, «їдрі його в корінь».

Але Загоруйкову записку подам на своїх «шпальтах» – і за стилем гарно, і настрій є.

Лист від В. Загоруйка з Одеси

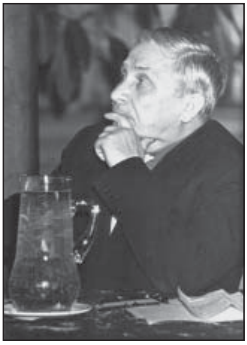
* * *

Дорогая наша Нелля!

С радостью получили сообщение из Ашхабада о том, что ты с успехом защитила диссертацию.

Видишь, из Ашхабада к нам скорее доходят последние известия чем из Москвы.

Но мы все таки решили поздравить тебя не через Ашхабад, а через Киев – Брянск – Малый Ярославец.



Поздравляем тебя всей семьей: бабушка, Майя, Галочка и Я.

Ты, Нелля, обогнала и Леню и Володю. Молодец! Ура!

Сейчас первая скрипка в нашем содружестве эмигрантов из Украины будет принадлежать тебе. Фамилия Корниенко должна в этом содружестве выйти на первый план.

Нечто подобное происходит и в нашем доме.

Анну Николаевну Белинскую избрали на районной конференции председателем женсовета на 1971-1973 годы.

Теперь к нам непрерывно звонят и все время спрашивают Белинскую. Когда я беру трубку и они слышат мужской голос то обязательно задают вопрос: – «Это товарищ Белинский?» И мне приказали, чтобы не возбуждать лишних толков, отвечать – «Да, это Белинский!»

Вот так, наверное, придется и Лесю перевернуться в Корниенко.

У нас в Одессе вместо Танюка появился Голота, и он поставил спектакль «Отак загинув Гуска».

Спектакль этот может вас заинтересовать – посылаю на всякий случай рецензию из газеты «Комсомольская правда» (20. 1. 70)

Короче, Нелля, напиши нам подробное письмо, как все это прошло и как вы там ????

Летом приезжайте к нам.

Еще раз сердечно поздравляем тебя с защитой диссертации! Крепко обнимаем тебя и целуем.

Одесситы.

P. S. Привет Лене.

Целуй Оксаночку!

22. I. 71. Одесса

(помилився, газета за 20. I. 71 року, а не 70-го, прем'єра – щойно вийшла, і в телепрограмі на звороті – 21 січня, **четвер**)

«Ашхабад» – це означає, що розповів їм про все Володя Загоруйко, але у своїй манері – в нього є знаменитий анекдот. Коли він чує, як поруч у телфонній будці розповідає сусідка по Ленінській бібліотеці – на суміші:

– Альо! Ашихабат? Ета гаварю я. Хики дела? Сижу в Ленінха, пишу триситаци. Па буквам – три-си-таци!

І в такому стилі весь монолог.

Одеса, В. Голота, М. Куліш, «Гуска»

ГУСКУ ВБИВАЄ СМІХ

В драматичному театрі імені Жовтневої революції режисер В. Голота поставив спектакль за п'єсою Миколи Куліша «Отак загинув Гуска». Це перше сценічне втілення твору Куліша, складного, суперечливого, нерівного, однак безперечно талановитого і глибокого автора. Одного з зачинателів української радянської драматургії.

Спектакль вийшов.

Куліш свого часу був невдоволений п'єсою, він вважав, що написав її занадто вже по-молодому, що багато в ній всіляких витівок, сміху, тощо. Тут цікаво буде відзначити, що писалася ж вона в часи, коли самому Кулішеві було аж геть не до сміху, коли переживав він кризу і в творчості, і в особистому житті. Але то штрих для послідовника психології творчості, ми ж просто візьмемо до уваги цей парадоксальний казус, а також вкажемо, що сміху в п'єсі справді багато, і в більшості випадків то сміх безжальний, саркастичний, мудрий. Невдоволення ж автора напевне викликали сцени, де тому сміхові зраджував смак.

Скажімо, є такий епізод. Гуска дає робочі наряди шести своїм дочкам. А сьому залишає одну з есером. З колишнім київським студентом П'єром Кирпатенком. Як не боїться (а відтак і ненавидить Радянську владу) цей міщанин, вірнопідданий царя і ковбаси, післяобіднього сну і старих романсів, він все ж не забуває про те, що хоч одну дочку та треба видати заміж.

Та річ у тім, що заміж хочуть всі.

Починається залицяння. Кожна по черзі ставить П'єрові одне і те саме питання, і кожна обіцяє віддати йому все, що має, аби він врятував папоньку. При цьому дівчата сваряться між собою.

Задумано сцени з жорстокою іронією. Але повторень так багато, що вони зрештою втомлюють. Тут драматургові міг би допомогти режисер. Йдеться не про механічне скорочення діалогів, йдеться про

необхідність віднаходження ключа для їх розв'язання. Але режисер в даному випадку йде слухняно за автором, а програють обидва.

Однак є в спектаклі сцени, де драматург і режисер виступають, як і належить, співтворцями.

В п'єсі є епізод, коли до Гуски на квартиру з'являється посланець влади, аби повідомити, що сюди вселиться радянський службовець.

За п'єсою кур'єр просто довго не може догукатись хазяїв. Режисер драматизує (з огляду на стан душі родини ситуацію до краю. Затемнена кімната. Люди, що ніби як таргани розповзлися в усі кутки. Рука, яка раптом виринає з темряви, аби взяти ордер на вселення. У всьому цьому багато їдкого і справді молодого сміху.

П'єса давала можливість розв'язати спектакль, віддавши перевагу темним фарбам. Гуска по ходу дії закопує свиню Маргаритку в землю. То чом не уявити, що вся його сім'я живе в норі, як ті кроти?

Режисер вчиняє інакше. Він розглядає цю нору при сонячному світлі. Кімната Гуски – деталь сцени, ми маємо можливість бачити містечко з його вичищеними вітрами вулицями, з будинками, над якими розвіваються червоні прапори. Над усією сценою пломеніє червоний транспарант.

Завдяки художникові все це щемливо передає атмосферу суворої революційної романтики. І на цьому тлі хата печерної людини, якою безперечно є за своїм громадським значенням Гуска, виглядає ще більш потворно і навіть страшно.

Повторюю ще раз, спектакль вийшов. Відмінно грав Гуску Юлій Божек, непогані дочки...

Він викликає не чисто пізнавальний інтерес. Він злободенний. Бо як не гротесково (а, можливо, саме тому!) поданий Гуска з своїми гусенятами, ми можемо в ньому побачити і сьогоднішнього міщанина, людця, що має очі на потилиці і тіло, котре диктує лінію поведінки, прагнучи понад усе затишку, тепла, гарного одягу і таке інше.

Настійно рекомендуємо тим, хто ще не бачив спектаклю, не пошкодувати на нього часу.

Однак не можемо обминути того, що на наш погляд, робить його менш значним.

Не будемо говорити про дрібні прорахунки як режисерські, так і акторські – частенько вони викликані прорахунками драматурга, твір якого не є в даному разі бездоганно вивершеним.

Але є одна роль, яку режисер на відміну від драматурга тлумачить занадто прямолінійно і поверхово. Мова про П'єра Кирпатенка, есера і колишнього студента, втікача з Києва. Режисер і актор одностайно твердять нам, що це нікчема. Тієї ж думки і драматург. Але способи доказу у них різні. В театрі показують просто дурника, такого тобі жеребчика, боягуза і знавця красивих слів. Так то воно так, але...

П'єру теж, як і Гусці, не подобається Радянська влада. Але якщо останнього лякає її шал, якщо він в принципі проти неї, то перший сам вважає себе революціонером. І Кирпатенко переконаний, що мусить бути інакше. «Революція – це коли березень, повідь всенародного почуття, свобода на золотому човні...»

В його уявленні революція не робота, не важка і кривава оранка, а опера, карнавал, сон. Він дурник, але не забуваймо, що врешті-решт саме йому належить думка, що Радянську владу можна «передихати» – думка, що її взяло на озброєння не одне покоління міщан. Він смішний, коли виголошує свої ультра-патріотичні філіпіки перед дверима, за якими знаходиться радянський службовець, але йому в той момент здається, що сміється він сам, бо так просто, так легко і так красиво обдурює владу.

В тому якраз і полягає знущальний сміх Куліша, що він показує, як цей ніби романтик, нездатний на серйозну роботу, опиняється в самісінькому багні. Він говорив про золотий човен, а фінішує разом з виводком Гуски у гнилому човні. Автор тут досліджує логіку розвитку характеру і долі в певних історичних умовах. Театр нічого не досліджує. Він дає нам готове кліше. Він не розвінчує нездару, що пнеться судити (ось чому – Кирпатенко) історію. Він запрошує нас пореготати. Але запрошення таке наполегливе, що відгукнутись на нього не просто не хочеться, а – важко.

... Нещодавно директор театру імені Жовтневої революції В.І. М'ягкий висловлював занепокоєння: роботи театру, мовляв, залишаються непоміченими.

То не зовсім точно, але певна доля істини в цьому зауваженні є.

Але якщо ми будемо послідовними і до кінця принциповими, то мусимо сказати, що в цьому є частнка вини і керівництва театру.

Чомусь раніше тут уникали широкого обговорення робіт. Нетерпимо ставилися до критичних зауважень. Коротше: відштовхували від себе.

Нові стосунки можна будувати лиш тоді, коли нічого невиказаного нема. От тому ми й дозволили собі сказати, про вину керівництва театру

Що ж до самого колективу, то ми йому зичимо найбільших успіхів, бо кожна його перемога – наша загальна радість. І нема у нас більшого бажання, аніж бачити театр імені Жовтневої революції гідним свого високого ймення, своєї, блискучої історії, слави своїх фундаторів.

В. АРСЕН.

Телеграма від львів'ян: дотепно!

Абсолютно геніальна телеграма від львів'ян:

Львова Центра. Москва К-6 Каретный ряд 5/10, квартира 62, Корниенко Нелли) Л. Т. – це додому до Ольги К., де ми запивали «три-си-та-ці»):

МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР

ТЕЛЕГРАММА

ПЕРЕДАЧА: го час мин

№ связи

Передал:

Бл. № 90

Принял:

МОСКВА К-6 КАРЕТНЫЙ РЯД
5/10 КВАРТИРА 62
КОРНИЕНКО НЕЛЛИ-
ЛЬВОВА ЦЕНТРА 9101 18 19 1437-

Служебные отметки:

ПОЗДРАВЛЯЕМ ЗАЩИТОЙ КУРБАСА ЦЕЛУЕМ-ГРИНЬКОВ ГЛУХОВ
СТУПКОВ СТРИГУНОВ БРИЛИНКОВ-

Про лист до П. Шелеста

7-го зателефонував «мон женераль» і зажадав допомоги. Хортиця. На нього вийшов Микола Петрович Киценко, заступник голови запорізького обвиконкому. Він уже знає про лист Міноборони і про роль С(тацен)ка в цьому, дуже дякував: «Діло пішло!» (Ігор Дем'янович: «Как он меня разыскал – ума не приложу! Вы ему дали телефон?»)

Не я.

Ігор Дем'янович Стаценко: Хортиця й інше.

Але суть карколомна. Тут буде 7-9-го Шелест, здається, Політбюро. Йому дуже кортить виграти черговий раунд у Ватченка. І Хортиця для того привід. Тому домовлено, що Шелест (?!) запросить **С**-ка на особисту розмову, тет-а-тет.

Мій герой кубинського конфлікту був дуже наполоханий, бо не хотілося йому вдарити лицем у болото. Отож я сидів у нього й складав йому чернетку розмови про Хортицький заповідник. Є постанова українського ЦК від 1965 року, тоді ж Рада Міністрів виділила кошти – на музей козацтва, на національний парк за мотивами Запорізької Січі (типу етнографічного музею під відкритим небом) плюс великий пам'ятник – груповий – козакам. У травні торік уже була виставка, і Шелест бачив там роботу місцевого запорізького скульптора, він приходив туди з Троньком. Тронько призначив на директора заповідника А. Сокульського (Арнольда, здається), але обком партії і Ватченко ведуть облогу. «Как бы чего не вышло с этими казаками»

Словом, він має підтримати **всі пропозиції Тронька** – мовляв, ми, військові, пишаємося бойовою славою козаків, це наша традиція тощо. Захистити Арнольда Сокульського. І попросити встановити пам'ятник **якнайшвидше**, відразу після того, як зійде сніг.

При потребі можна буде послатися на підтримку Мікояна.

А 8-го вранці я приніс йому ще одного листа – тепер уже від себе. Мій генерал, прочитавши, був ошелешений. Проте – офіцер є офіцер, проблема честі над усе – після всіх вагань пообіцяв, якщо вийде, передати «особисто в руки».

Ігор Дем'янович С(тацен)ко – порядна й смілива людина. Не перевелися козаки... Він і без того в тривалій опалі – а ось не злякавсь. Гадаю, не в останню чергу це пов'язано з тим, що він чоловік **начитаний** і мислить. Тепер і на ту його проблему п'єси дивитимусь не як на каприз. Людині є що сказати, і він має **мужність** говорити. Читав він уже й мемуари Хрущова. Нічого особливого там не знайшов, «воспоминания как воспоминания».

Прощалися, то він співав мені – «Ой чи пан, чи пропав...»

То він ще й співає!

Одне мені муляє – досі; що зробив я цей відчайдушний крок **напередодні Неллиного захисту**. Проте – ніби пронесло.

Такої нагоди більше ніколи не буде, – це я собі добре усвідомлював. Але С-ко, бачучи мій настрій, сам уже мене підбадьорив: «Двічі голови не рублять!»

Після чого я проспівав йому дуплет з «Пітера Пена»: «Довольно куролесить, Пора в последний путь; – Кого должны повесить – тому не утонуть!», випили по чарці коньку «за удачу» – і розійшлися.

Другого дня він зателефонував мені і, нічого не пояснюючи, сказав, що **погода гарна**, і все, що від нього залежало, він **зробив**.

Ух-ха-ха...

– Одного не понимаю, – чего вы радуетесь? – сказав він тоді наприкінці бесіди «ні про що», і ця його інтонація видалась мені резонною...

Покладімось на Біблію: потерпілий до кінця нехай буде спасенний... «

Та нікому не дано знати, що це означає – де той кінець?

Моя наступна вистава – En attentat Godot?

Втім, цю п'єсу вже написано..

І не у нас, – і до смерті Сталіна.

Лист до П. Ю. Ш-та

Членові ПОЛІТБЮРО ЦК КПРС
Першому Секретарю ЦК КПУ
тов. ШЕЛЕСТУ Петрові Юхимовичу (ОСОБИСТО)
Москва, 8. 01. 1971

ШАНОВНИЙ ПЕТРЕ ЮХИМОВИЧУ!

Торік у листопаді було вбито Аллу Горську, відому художницю, дочку одного із засновників українського радянського кіно Олександра Горського і дружину славетного живописця Віктора Івановича

Зарецького. Навколо цього вбивства створено атмосферу загадковості й погроз. Його провокаційно намагаються використати для погрому української інтелігенції, для створення на Україні загрозливої ідеологічної ситуації.

Але важко повірити й в офіційну версію, що невістку вбив її свекор Іван Зарецький – після того, як нещасного старого знайшли на залізничній колії з відтятою головою.

Даруйте, що відбираю у Вас час. Але я хотів би геть відкинути для себе іншу версію. А відкинути її важко, бо, крім Алли Горської, нема в живих і поета Василя Симоненка, якого так само було свого часу переслідувано – після певних подій; і кілька разів побито – в міліції.

Восени 1962 р. ми – А. Горська, В. Симоненко і я – були призначені від Київського Клубу Творчої Молоді до складу комісії, яка розслідувала злочини сталінського періоду порушення законності. Очевидці й реабілітовані, що поверталися з таборів, вивели нас на можливе місце єжовських та беріївських розстрілів. Це ліс навпроти селища Биковня під Києвом, де ми справді знайшли ці жахливі сліди – вимиті з ґрунту черепи, прострілені кулями, серед них і дитячі, кістяки, рештки одягу. Представники районної влади, до якої ми звернулись за роз'ясненням, заборонили нам «у це лізти», бо тут, мовляв, стояв німецький концтабір.

Це неправда. Це розстріли радянського періоду. Концтабір був у Дарниці. А там, у Биковні, німецьких поховань і розстрілів **не було**. Це засвідчили старожили. Вони ж і підтвердили, що німці, увійшовши до Києва, відразу влаштували тут «показові» розкопи за участі міжнародних представників Червоного хреста, щоб задемонструвати «звірства більшовиків». Про це було і в газетах періоду окупації. Існує документальне підтвердження цього і в закордонних виданнях. Звичайно, з антирадянською скерованістю.

У Москві живуть родини репресованих українських діячів, діти Йони Якіра, партійних та військових, родини Валеріяна Поліщука, Досвітнього, П. Зенкевича, вцілілі березільці й учні Леся Курбаса; вони гадають, що їхні батьки могли знайти останній притулок там, на Биковні.

Масові розстріли відбувались у всіх великих містах, і біля кожного мав би зберігатися такий страхітний могильник. Для прикладу можна послатися на відомі вінницькі розкопи, фото яких були неодноократно демонстровані й документовані. Виступаючи свого часу перед творчою інтелігенцією, тов. Нікітченко не приховав факту, що «у ті страшні роки вся партія була розстріляна тричі – на рівні секретарів низових організацій: обирали, оголошували ворогом народу, розстрілювали, обирали наступного і так далі... «і я послав йому із залу записку про ці могильники і про Биковню, – він пообіцяв з цим розібратися.

Гадаю, сьогодні і ми достатньо сильні для того, щоб не боятися викриття страхітних наслідків культу особи. Для того, щоб подібне не могло повторитися, історію треба знати. У похованнях біля Биковні знайшли свій останній притулок багато українських письменників. Серед них драматург І. Микитенко; напевне тут могила баса Донця; відоме поховання групи чекіста Реденса; це братська могила відомих державних і партійних діячів, від Скрипника до Постишева...

Коли я недавно побував на тому місці – жахнувся: розриті могили, розкидані кістяки й черепи; місцеві жителі нарікають на мародерів, які шукають там (і знаходять!) золоті речі, коштовності, зуби...

Шановний Петре Юхимовичу! Не я один вважаю, що людям, замордованим ягодо-єжовськими та берієвськими садистами, треба віддати останню шану й по-людськи впорядкувати їхні могили. Хоч би хто вони були. Неупереджена ексгумація здатна підтвердити чи заперечити дані, зібрані нами й передані до київського міськвиконкому як офіційний «Меморандум № 3» Клубу Творчої Молоді; його можна розшукати в архівах.

Я почав з прізвища Алли Горської. Нам, її друзям, дуже болить її смерть. А ще більше те, що коїлося на похоронах і після того. Відразу ж після того «Меморандуму» на кожного з нас трьох, які його підписали, почався тиск, який межував з кримінальним. Очевидно, є

сили, зацікавлені у похованні істини, сили, які бояться повернення до ленінських норм життя. Не даймо їм знову повернути історію назад.

З повагою,

Лесь ТАНЮК,
режисер Театру ім. К. Станіславського

Москва, Б-61
Большая Черкизовская, кв-л 8-11, корп. 3, кв. 45,
тел. 263-49-87

Додаток до січня.

Про смерть Рубцова.

Історія жахлива, обросла неймовірними чутками. Ось що вдалось з'ясувати.

Він загинув 18 січня – відразу після того, як вони подали документи в ЗАГС. Друзі, п'янка, дебош – він напав на свою наречену, поетку Людмилу Дербіну, любов-ненависть.

Вона, обороняючись, придушила йому сонну артерію. І вибігла з хати – до міліції. Коли повернулись з міліцією, він уже охолов.

Розповідають, це було в угарі, в божевільних пристрастях, з погрозами, благаннями й прокльонами.

Він ішов до такої смерті усім життям. Вмер – як жив: формула правдива. Скандали супроводили його постійно...

А талант могутній.

Мабуть, передчував. Світлана Соложенкіна процитувала його «Елегію» – «Я умру в крещенские морозы...»

Він був 1936 р. народження. Десь з-під Архангельська. Потім вони жили у Вологді. Де він і загинув (після Москви працював там ніби в газеті).

Поет непересічний. Родина велика – але він чомусь по війні перейшов через дитячий будинок. А це діти з трагедійною печаткою. Був, як я розумію, дуже самотній.

Прийшов до мене в кабінет після «Казки про рибака і рибку» – сльози градом: «Старик, этого словами не опишешь! Давай закатимся в ЦДЛ, и о стихах ни слова! Театр – это!..»

Я не міг залишити вистави, – і він, здається, образився. Пішов...

Як зараз бачу ті заплакані очі. Не згоден з Вадимом. Це поет. Голос з іншого світу.

P.S.

Лише зараз вирахував, що він прийшов тоді на «Сказки Пушкина» **у свій день народження!**

(«Прапор», № 2-1971, «Роман пам'яті»)

Додаток

ТЕРЕНЬ МАСЕНКО

ДІМ БЛАКИТНОГО

То були літа аскетичної скромності у всьому, умисної і людяної невибагливості в побуті, щоб не хизуватися перед іншими, – аж до самозречення і зневаги до найменших особистих вигод і привілеїв. Жити для інших чи для всіх разом – то ніби неписане гасло ранку революції. Прагнення і старших, і юнаків були не вузькі, не побутові, світові на словах і всенародні на ділі... Була повна зневага до маленьких труднощів життєвих, щастя веселої безтурботності жило поміж нас.

Чотири поети живуть у флігелі на Каплунівській дружно, всупереч словам Блока, ніхто з них не стрічає «другого надменной улыбкой...». Троє з них – Лейб Квітко, Езра Фінінберг і я – щиро захоплені молодим і могутнім талантом Павла Тичини. «Його лірика на грані геніальності», – каже про свого сусіду єврейський поет Фінінберг. Ми з Квітком ту думку цілком поділяємо. Особливо любить Квітко ті поезії, в яких Тичина, сам маючи таку чисту, немов дитячу душу, ніби каже людям: «Будьте як діти».

Недалечко від нас був розташований чудовий старовинний парк – Технологічний сад, під яким далеко внизу виднілася харківська Журавлівка. Тут же, на Каплунівській, за півквартал від нашого флігеля нещодавно відкрито новий клуб літераторів, який ми звали Дім Василя Блакитного...

Клуб письменників у столиці України було названо іменем поета Еллана – Блакитного, що в двадцяті роки писав:

Ударом зрушив комунар
Бетонно-світові підпори,
І над розвіяністю хмар
Червоні зорі...

Коли я приїхав до столиці наприкінці двадцять п'ятого року на курси журналістики, то вже не довелося побачити редактора газети «Вісті» Василя Блакитного. (Я надсилав йому з Кам'янця-Подільського статті, вони друкувалися під псевдонімом: Степан Гармаш). Він помер від туберкульозу на лікуванні в Таганрозі...

Дім Блакитного – то ціла доба в історії нашої новітньої культури. Він увійшов до неї пам'ятними, дуже цікавими сторінками громадського життя. Творчі дискусії тут були постійними, бурхливими, зовсім вільними та одвертими. А лише такі й могли бути корисними. Першим директором клубу стає Максим Лебідь. Знавець мистецтва, широко освічена людина, він любив рідну культуру і її старовину, був збирачем рідкісних книг. Двоповерховий дім на Каплунівській оформили під клуб в українському народному стилі, з великим смаком та вибагливістю. Від портьєр і фіранок, розшитих блідими узорами, до майстерної різьби по дереву – на хорах, кріслах, дверях – все було в одному мистецькому характері. За півтора-два роки Лебідь зібрав, скупив багатющу, унікальну бібліотеку. Світова класика й рідна, українська та російська, тисячі стародавніх видань, живописних, чудово оформлених... На директора Максим Лебідь був рекомендований Миколою Кулішем і Остапом Вишнею.

На етажерці лебідь...
Заходьте коли-небудь!

Такі вірші Павла Тичини нещодавно опубліковано. Вони не мали, звісно, відношення до Максима, але мої юні друзі – Калянник, Нагнибіда – цитували їх, жартували, згадуючи прізвище директора клубу письменників... Він мав статечних помічників із ради клубу, які дуже любили свій Дім: до ради входили Вишня, Куліш, Тичина, Панч, Поліщук, Вражливий.

За мудрою ініціативою ради клубу й Лебедя частими гістьми Дому Блакитного були найвидатніші люди віку. Дім приймав у своїй

залі в різні часи людей всесвітньовідомих. Тут стрічалися з українцями Анрі Барбюс, Володимир Маяковський, Йоганнес Бехер, А.В. Луначарський та ще багато славних творців культури. Часто відвідували наш клуб керівники партії та уряду. Ми мали щасливу нагоду не один раз слухати в клубі виступи Миколи Скрипника, Володимира Затонського, Андрія Хвилі, Шліхтера, Войцехівського. Бони були не просто гістьми письменницького клубу, а своїми людьми в тому середовищі, учасниками найбільш важливих дискусій, постійними порадниками у справах культури.

Маяковський не один раз грав у нашому Домі на більярді, до речі – на столі колишньому своєму. За рік до того він продав його Лебедю із своєї московської квартири. Це він одного разу запропонував таке правило: хто програє – пролазить під столом... З ним грав тоді Сосюра. Програв – і поліз під стіл. Галас, регіт невимовний! Але поет Олекса Влизько ґречно поступається чергою, знову віддає кия Маяковському. Коли той програє – то регіт ще більший! Бо найбільш високому гостеві у нашім домі – Маяковському – пролазити під низьким столом найважче. Але він дотримується своєї ж заведінки, ще й весело каже: «Назвався опеньком, то лізь у кошик».

Всі ми щиро шанували Маяковського. Всі пам'ятали, що це він сказав про нашу мову так сердечно: «Эта мова величава и проста...».

Незабутньою в історії клубу стала зустріч з Максимом Горьким невдовзі після його повернення в рідний край. На побачення з ним запрошено лише частину з активу письменників української столиці. Але звістка про цю зустріч розлетілася немов на невидимих крилах. Уже вранці на Каплунівській зібрались майже всі літератори. При вході в помешкання і на вулиці довго чергував цілий загін журналістів. Просто з вокзалу Горький поїхав на автомашині оглянути місто, зробив пильні оглядини відмолоділого за двадцять років, оновленого Харкова...

Харків, Харків, де твоє обличчя,
До кого твій клич? –

питав у ті роки Павло Тичина, чуло відкликаючись на есе нове в житті народу. Ясно було і для гостя, що українці запитають його про враження.

Зустріч з Максимом Горьким у Домі Блакитного дбайливо підготував Максим Лебідь. Він влаштовує її у напівпідвальному, але світлому й затишному помешканні, поруч із більярдною кімнатою. Мабуть, гість не дав згоди на великий вечір у просторій залі нагорі; можливо, такі вечори надто втомлювали його, він їх ніде не робив. Цілком імовірно, що й господарі хотіли зустрітися й порозмовляти з письменником більш інтимно, у вужчому колі. Олексій Максимович швиденько оглянув все приміщення клубу, зали та бібліотеку. Слідом за ним невідступно сунули поклонники та журналісти, трудно було протиснутися в коридорах. Лебідь досить рішуче відсторонював настирливу юрбу, прокладаючи шлях гостеві.

Бесіда починається за чашкою чаю, і лише чаю. В коло людей, що сидять за довгим столом, входять по кілька представників від кожної письменницької організації, а їх у нас багато: «Гарт», «Плуг», «Молодняк», ВУСПП, «Авангард», «Нова генерація»... З тридцяти людей майже дві третини – то старші, відомі літератори. З молодших присутні Усенко, Момот і я. Лебідь знайомить Горького з видатними письменниками України, гість тисне руки Вишні, Кулішу, Сосюрі, Панчу, Досвітньому, Копиленку, Слісаренкові, Семенку, В. Поліщуку... Трудно згадати всіх, але могли бути за цим столом також Пилипенко, Лесь Курбас, Влизько, Клим Поліщук. Тичина і Мисик у ті дні були на Кавказі.

Горький в узбецькій тюбетейці, не дуже яскравій, узори чорне по синьому, орнамент з простих квіточок. Лице його з випнутими вилицями, як на всіх портретах, очі пильні, з тінню утоми й роздуму. Він часом одводить погляд убік, ніби на мить приховує очі від пильних і напружених поглядів присутніх, які супроводять кожен його рух уперто й невідступно. Може гостя бентежить думка, що від нього чекають слів і думок лише надзвичайних... Та вже тої уваги й схиляння надто багато в його житті. І слава може перетворитись на тягар!

Гостеві задають питання, чемно просять відповісти. Помітно, що частина запитань продумана загодя. (Згодом так почали провадити прес-конференції). Для початку хтось запитує:

«Яке враження справила на вас архітектура Держпрому? Громадяни Харкова вважають його гігантом і кращим новим будинком у всій країні».

Горький хвилину думає, потім відповідає, повільно добираючи слів, шукаючи найточніших. Ораторське мистецтво тут відсутнє. Та й на дідька воно тому, хто скорив і привабив душі мільйонів, мисливши з пером у руці. Письменник – повна протилежність швидким та бойовим промовцям, він просто розмовляє з людьми. Звичних, стандартних висловів тут немає, патетики – теж ніякої.

Горький каже, що Держпром йому подобається, будова легка, майже візерункова, в ній добре злиті бетон, залізо і скло. Можливо, їй бракує трохи стрункості, єдності, бо гарні частини не до кінця з'єднані в одній архітектурній думці. Фрагментарність часто шкодить монументальності, чи що...

Запитань до Горького було небагато. На кожне ми чули повільну і вдумливу відповідь. Виникають маленькі дискусії, старші господарі сперечаються з гостем дуже чемно й поштиво, лише в коротких репліках. Валер'ян Поліщук, невтомний полеміст, запитує:

«Яка ваша думка про таке поняття, як національний характер у літературі?»

Гість говорить, що відповідати на таке запитання узагальнено дуже трудно. Він може навести окремі приклади, вважаючи, що національний характер в літературі народжується цілком закономірно. От, до прикладу, солдат Швейк – характер яскравий і цілком чеський. Всі слов'янські народи вельми талановиті в гуморі, дотепності, от як і ваш, український, особливо, але гумор чехів і Гашека – своєрідний, незлобивий, глибоко національний.

Із Жовтнем почалося відродження мови, культури народів, уже помітний був буйний їх розквіт. Перед діячами національних культур виникло багато нових проблем. Для Горького ті проблеми не були такі злободенні, вони не стояли на його дорозі раніш, не турбували його й тепер. Але він намагається осягти і зрозуміти все нове для нього, навіть несподіване.

На зустрічі були пошуки доброго порозуміння. Максим Лебідь дає слово молодому поетові Мечиславу Гаску, що недавно прибув на Україну. Він утік від переслідування білопанської влади в Польщі. Гаско вітає Горького, розповідає, як українські революціонери Західної України читали в Луцькій тюрмі рідною мовою повість «Мати», як вона, разом із творами Шевченка і Франка, підносила бойовий дух борців за народне діло... Горький коротко дякує Гаску

за сердечне привітання. Усім було помітно, що Горький щиро поважає збори. Його оточували люди, які належали до цвіту народу, вони були творцями свого новітнього мистецтва. Поруч з Горьким наші видатні художники слова: Куліш, Сосюра, Вишня, Панч і Яновський, а там іще – Тичина, Рильський, Досвітній, Дніпровський, Мисик. Самі лише ці імена можуть прикрасити нову літературу.

Ми вдивляємося в різке й відкрите обличчя найвидатнішого інтелігента віку. Чи схожий він, думаємо собі, на тих, які вже стомилися від сліпого схиляння перед ними, що байдуже споглядають біди людські і цілих народів? Здається, є в людині утома, та не видно ні тієї зверхності, ні гордині.

Максим Лебідь наприкінці дякує Максиму Горькому за одвідини Дому Блакитного і дружню розмову.

Ми проводжаємо гостя до машини. На гілках дерев навпроти будинку сидять і стоять сотні школярів, ніби птахи. Провулки геть забиті людьми. На Пушкінській від натовпу зупинилися трамваї. Автомашина Горького довго й повільно пливе в суцільному людському морі, доки не зникає за рогом.

«ЛІТЕРАТУРНИЙ ЯРМАРОК»

На вулиці Сумській, головній магістралі столиці, трохи вище Мироносицької, стоїть непримітний будиночок у дворі. Він майже поруч з Діловим клубом, на фасаді якого в той рік було прикріплено показну модель велетенського на ті часи літака Костянтина Олексійовича Калініна – К-7... Будиночок у дворі схожий на барак і взимку дуже холодний. Тут розмістилася редакція альманаху «Літературний ярмарок». Всіх журналів у Харкові видається багато, щось біля десятка: «Молодняк», «ВУСПП», «Авангард», «Нова генерація», «УЖ» («Універсальний журнал»), «Всесвіт» та інші. Кожен належить якомусь літературному угрупуванню, а всі ті письменницькі об'єднання гостро дискутують, майже ворогують між собою. Частина з цих місячників і тижневиків видається в оригінальному й гарному оформленні.

«Літературний ярмарок» оголосив себе журналом позагруповим. Він охоче друкує найстарших і наймолодших. Ваня Нехода вже потрапив туди – просто з піонерського журналу «Червоні квіти» і майже

з піонерського віку... Альманах приваблює авторів солідністю великих томів-книжок. Крім того, на обкладинці чітко друкуються автографи всіх учасників номера. А це ж приємно – помилуватися власним підписом! Особливо – для молодих... До того ж журнал одягається в чудові барвисті «сорочки». Сорочка – то значить суперобкладинка. Той вибагливий «одяг» для книг артистично малює художник Анатолій Петрицький.

Редактори-укладачі збірників змінюються з кожним номером. То – переважно старші товариші. Сьогодні за столом редактора сидить драматург Микола Куліш. Він затурбований складанням чергової книжки. Середнього зросту людина ледве виглядає з-за столу, часто задумлива й зосереджена, але вмить квітне посмішкою за кожної нової думки – своєї або помічників: коли йдеться про поліпшення журналу. Творчі пошуки безнастанні. Рухливий, аж нервово збуджений, Куліш зустрічає кожного одвідувача вельми привітно.

– А ось і наш поет! – встає з-за столу секретар редакції Іван Юхимович Сенченко. – Талановиті юнаки – то завжди скромні люди. Навіть сором'язливі. Не такі, як оце нещодавно мені трапився: заходить в редакцію, настирний та рішучий такий, і мало не під загрозою нагана вимагає, щоб його твори друкували. І то – негайно. Не те що ось цей!..

Всі повертають голови до дверей. Заходить Василь Мисик. Микола Гурович привітно посміхається до нього, але Василь збентежений, червоніє: він чув останні слова Сенченка.

– Що саме... ось цей? – ніяково питає він.

– Та ти сідай, Василю. Мова була зовсім не про тебе, – квапиться заспокоїти його Сенченко. Як секретар, він господар у редакції, охоронець порядку та печатки свого цеху. Трохи молодший за Куліша, кремезний, аж надміру мужицького здоров'я. Він трохи повільний, думає вголос неквапно, та всюди своїм словом. Прихована іронія чи доброзичливе хитрування зодягнуті в інтелігентну делікатність. Сенченко уперто розшукує й запрошує все нових авторів. Молоді вважають за честь побачити свої автографи на обгортці поруч із іменами Сосюри, Куліша, Вишні, Яновського. Навіть недавній суперник «ваплітян» Іван Микитенко одним твором виступив у «Ярмарку».

Анатолій Петрицький приносить нову сорочку на альманах, барвисту, для цілого наступного року. У нього тонкі риси обличчя, ви-

шукані манери, він різкий у розмові – часто відповідає товаришам гостро, саркастично. Він весь у пошуках самобутнього, народного колориту, але «без просвітянщини», як мовить сам. Дух і риси модернізму прикрашають кожен його твір. Цим він цікавий і виразний у колі митців. Минулого року прикрасив обгортку альманаху велетенськими стилізованими соняшниками та «іншими городніми злаками», – як жартував Іван Сенченко. Зараз Петрицький приніс обгортку в урбаністичному стилі: крани, стальні сплети, заводські труби. Але знову все мальовано виразно і своєрідно.

Друзі дивляться малюнки довго, уважно. Тривога чи непевність? Але довгеньке мовчання. Нібито надто самовпевнений, художник смиренно жде на присуд. Нарешті Куліш озивається: «Чудово! Молодець, Анатолій Галактіонович!» Лице Петрицького спокійно зосереджене, ні тіні почуття. Він гордий і замкнений на людях.

Тоді його роботу хвалять всі. Молоденький поет Іван Калянник гаряче висловлює своє захоплення. Він – робітник старого харківського «паровозника» – ХПЗ, ветерана поміж заводів. Іван – юнак гарячий, по юності і по вдачі. І беззавітний у любові до поезії... У нього повні губи, каштановий чуб, гарні карі очі, аж трохи різкі, але вони роблять його обличчя вродливим. Погляд чистий та одвертий. Він першу книжку віршів так і назвав: «Риси обличчя».

Він увесь у тому, відкритому для людей, ніжному й чистому обличчі. І довірливий до життя, як дитина.

Ще яскравіший красою новий автор журналу, який щойно переступив поріг редакції, Юрій Іванович Яновський. Він романтичний прозаїк. Раніш і поезії писав, видав книжку «Прекрасна УТ», в якій відчувалася наївна стилізація під якісь велемудрі символічні взірці. Яновський стоїть у кімнаті поруч з Калянником. Юрій старший і вищий на зріст, у нього також крупні, але тонші й рівніші риси, в його рухах більше плавності й граційного руху. Вже зріліше сприйняття світу, глибша думка в очах. Він десь трохи схожий на Петрицького: лише іронією та скептичним поглядом на багато речей у житті. Але притаманна Юрію насмішкуватість м'якша, ледве помітна. У його вдачі більше ліризму, він також здатний на високо патетичні злети уяви й думки, що знайшло своє блискуче втілення у «Вершниках»... І через двадцять літ жінки, які працюють у Спілці письменників, будуть говорити, що Яновський – один із найбільш вродливих серед пись-

менників. І саме тому, що краса його повна вродженої й вихованої шляхетності.

Збоку від Сенченка, біля другого віконця в редакції, сидить тихий і замислений Іван Дніпровський.. Справжнє його прізвище – Шевченко. Автор п'єси «Яблуневий полон», він нещодавно опублікував у «Ярмарку» повість «Яхта «Софія», – вона освітлена романтикою степів, нею захоплені юнаки. Тому Іван Калянник позирає на Дніпровського закохано, з цікавістю та повагою. Сам же Дніпровський залюблений у творчість Миколи Гуровича. Уважний він і до молодих. Кожного хоче підбадьорити в роботі, сказати лагідне слово. Запам'ятав на все життя: Іван Дніпровський бере з моїх рук книжечку «Ключ пісень», читає вірша про пілотів, каже до товаришів, ніби й жартома, та з похвалою: «Як то воно так пишеться, що бувають у вірші й чіткі ритми, і виразна думка. Це приємно».

У повісті «Яхта «Софія» Дніпровський близький за темою до історії півдня України, до Сави Божка – з його романом «В степах». Тільки перший з них – вибагливіший у слові. Портретні характеристики тонші, чіткіші.

Редакція сповнюється шумом розмов. Голоси змішуються, перетинаються, часом один вирізняється над притамованою мовою інших... Іван Сенченко не звертає уваги на суперечки та вигуки. З великих аркушів білого паперу він складає грубезний зошит. Міцно зшиває аркуші.

«Навіщо це?» – запитує Дніпровський.

«Ось побачите!» – коротко кидає Сенченко. Не спиняє роботи. На першому аркуші вимальовує метровими літерами назву зошита: «Книга мудрості».

Він просить усіх залишати в ній свої автографи, записувати які кому хочеться афоризми.

«Але просив би, товариші, все-таки, по змозі, прикрашати цю книжку, в першу чергу... великими думками!».

«Тільки... великими? – скептично перепитує Юрій Яновський. – Тут і думок цілого «Пролетфронта» не вистачить!» – сміється він над витівкою Сенченка.

Володимир Сосюра майже кожні два тижні переходив з однієї літературної організації до іншої: з «Гарту», до «Плуга», потім навпаки. Відтак знову до іншої. Підмовляють його палкі поклонники таланту –

він і переходить до них. Та ще й пише заяву, коротку, але урочисту. І публікує ту заяву в якомусь черговому журналі. Поет кокетує тими заявами «про перехід»: докладно мотивує причини такої сміховинно важливої події в літературі! Ніби читачам не все одно, в якому саме журналі вони прочитають його чудові поезії... Літературне середовище почало просто жартувати й розважатися тими «заявами».

Великий зошит Сенченка швидко заповнюється афоризмами, жартами, віршами. Перед столиком, де лежить зошит, збирається ціла черга авторів. На сторінках «Книги мудрості» вимальовується справжній турнір дотепності. Сосюра задумливо заблукав сюди, немов «на вогник». Але вірний собі, він записує в книгу ліричний експромт. «Іскорко моя», – зве він кохану в тому вірші. «Ой, Володьку, та ж ти наче торба, повно напхана сердечною лірикою», – трохи незграбно висловлює свій подив Сенченко. «Що то значить, Іване, торба?» – похмуро й повільно, вередливо розтягуючи слова, каже Сосюра. Чорні очі його стають іще темніші, немов увесь закипає. «Ах, пробач, друже, – схоплюється Іван. – То я пожартував. Ти чиста криниця, дивна річка чудової лірики! І цей експромт твій такий гарний, що я зараз сам перепишу його до друку, негайно віддам у номер журналу... Ось Микола Гурович закінчує його складання», – киває Сенченко на Куліша. Гнів Сосюри вмить відходить. Що значить дружня похвала для серця бентежного лірика!

Не заходить, а просто вбігає в редакцію пломенистий, патетично веселий Грицько Косинка. Видатний новеліст щойно приїхав з Києва. Кремезний селюк іскриться, буяє здоров'ям, дотепністю. У нього жарт на устах, як пісня у співака; вигадка і допитливість світяться в гарних очах. Він талановитий і в буднях життя, як на святі писання. Його новели – творіння цілком поетичні. Я познайомився з Косинкою років чотири тому, на Кримському Карасані... Мимохіть я ставлю в думці поруч – Косинку, Сенченка, Божка, Гжицького. Сини села, всі вони чимось виразно схожі. Яскраві характери в житті – творці характерів у мистецтві.

Нині дуже великий приплив авторів до редакції. Навідується сюди і Майк Йогансен, високий красень, тонкий знавець світової літератури й багатьох мов, блискучий новеліст, поет модерністичних пошуків, до того ж тенісист і мисливець, невтомний мандрівник. Його «Подорож по Слобожанщині» й «Мандрівка до Болгарії» – твори

захоплюючої вигадки, дотепності, невичерпної фантазії.,. Я завжди милуюся натхненним обличчям, крупними та ніжними рисами його, широкою посмішкою. Він світиться до друзів якимось вранішнім сяйвом. Його люблять, стежать за кожним рухом і словом... Без усякої передмови Іван Сенченко подає Йогансену зошит. Майк пильно вдивляється в назву тієї рукописної книжки. Не читає чужих записів, та вписує до зошита лише дві фрази: «Писати в «Книгу мудрості»? Нема дурних!».

Товариші заглядають у зошит через його плече, сміються. Майк і тут виступив у своєму звичному жанрі: гострого дотепника й віртуоза.

Не пригадую, чи був тоді в редакції «Літературного ярмарку» друг Йогансена – Юрій Смолич. Але він там бував частим гостем. Юрій Корнійович любив Майка.

Я тоді пильно вчитувався у всі твори Йогансена. Бачив у його мешканні в домі «Слово» рукописи, сторінки густого й тонкого, прямого «бісерного» письма, і жодної поправки на цілу сторінку! Йогансен говорив, що пише без чернеток... Логіка його думання була дивовижно стрункою та бездоганною! Це – і талант, і висока культура. Він знав багато мов. У садочку при нашому домі я запам'ятав Майка з томиком Честертона в руках... Він любив гру слів, словесні каламбури. Один з молодих поетів каже Майку, що оце перечитав книжку перекладів із Катулла, а Майк тут же підкидає майже дитячий за наївністю жарт, російською мовою: «Поэт Катулл и жена его шкатулка».

Ми згадуємо з Мисиком, як минулого тижня уперше в житті літали в літаку над Харковом. Володимир Кузьмич почав писати роман про авіаторів – «Крила», – присвячений видатному українському конструктору Костянтину Калініну. Епіграфом до книжки взяв слова Леонардо да Вінчі: «Все життя я мріятиму про крила». Він познайомив нас із Калініним, авіаконструктор улаштував нам політ на своєму літаку. Потім я опублікував у «Вістях» вірші «К-5 над Харковом»:

Сам Калінін у нас бортмеханік
І пілот Снєгірьов за кермом.

Доля Калініна склалася трагічно. Його могутній повітряний лайнер, «несуче крило», вже зробив кілька спробних польотів над міс-

том, викликав подив і захоплення харків'ян, потім розбився і згорів біля Рогані. Загинув і пілот Снєгірьов...

КАРАСАН. ГРИЦЬКО КОСИНКА

На Віті-Поштовій сади цвітуть. Ніжно, задумливо та урочисто. І в моєму дворику на Київській Полонині пишно зацвіли вишні й черешеньки, наче великі діти стоять у біленьких сорочечках, та таких чистих, що вони аж сяють на сонці у соромливій сліпучості. І на кожній гілці – ніби сніжок на зелених листочках.

З дочкою Ларисою ми сидимо на призьбі перед малинником, під лісовою хижкою. Лару в родині ще кличуть «дочкою війни», бо народилася в тяжкі роки евакуації, в селі Лізандергей, на Поволжі... Тоді я писав про те наше життя за Волгою:

І поки зійдуть тут барвінки
І миру сонце золоте,
Імення Лесі Українки
Нехай в житті твоїм цвіте!

Тепер вона студентка Київського університету імені Шевченка, в руках у Лари томик посмертно виданих новел Григорія Косинки, вона просить: «Тату, ти знав Косинку, розкажи про нього. Я і мої друзі нічого не знаємо про ті часи».

Ми жили не лише поезією тих днів, але в була тоді найбільш рол. чої думки часу. Але по подвигами, і жертвами

В середині двадцятих років я працював секретарем юнацького сектора ДВУ. Головою сектора був прозаїк Григорій Епік. Зовні суворий, а чулий і добрий товариш. Щось я тоді перевтомився і хворів. Епік домігся для мене путівки на лікування в Крим... Перша моя мандрівка на курорт. Та ще в мальовниче місце біля Алушти. Звалося воно Карасан, або повніше – Карасаган. Велетенський парк і літній будинок, прекрасний палац. Колишній маєток Раєвських... Два ряди могутніх кипарисів, де і в сліпучий сонячний день на алею запливало ніби прохолодне смеркання, сто років тому тут бачили Пушкіна. Він гостював у Раєвських... Після революції влаштували будинок відпочинку ЦК профспілки працівників освіти. Сюди приїздили вчителі з усіх кінців країни, добрі і славні трудівники. Я любив

їх і відчував себе наче в рідній родині. Доля принесла мені ще одну радість. Сюди приїхав того літа Григорій Косинка. Його чарівні новели я вже читав. Та познайомився особисто вперше.

Море ми бачили з ним і давніш. Але оці кримські місячні ночі, напоєні терпкими та гострими пахощами розігрітих за день кущів з лавровим листом, таємничими шерехами та музикою лінивих хвиль і галасливих цикад, оці величезні волошкові зорі над темними силуетами гір чарували так глибоко й безмежно, немов сама морська далечінь. Ми блукали темними алеями, як сновиди. Краса тих ночей виповняла Косинку щастям. Воно світилося в його рухах, очах і гарячковій мові... Григорій умів знайомитися й дружити одразу, без сумніву і вагання. Він казав мені: «Коли ти, звєрь, не напишеш ліричних віршів про оці кримські ночі, так зробиш просто зло чин проти української поезії!» Оте химерне слово «звєрь»„. То була його постійна і навіть ласкава примовка. А вірші на тому спочинку не писалися.

Косинка сильний юнак. Середнього зросту, присадкуватий і міцний у плечах, з трохи опуклими вилицями, крупними та вуглуватими рисами обличчя, наче й не зовсім вродливий, зате сміливий, з різкими рухами, повний молодечого буйства і неспокою. Увесь – мов кострубатий виклик всякій поміркованості й похмурості. Коли ж він стає особливо жвавий і радісний, то лице його світиться несподіваною красою. Нездоланна енергія б'є струмом веселості, а щирі зустрічі з цікавими людьми – то для Косинки свята. Він захоплюється гарним людським вчинком, яскравою думкою, навіть точним жестом і словом, і тоді схвально вигукує: «Вот звєрь!» Чомусь російською, хоч говорив він барвистою й соковитою – рідною. Слухаючи Григорія, я згадую, між іншим, що в поета Михайла Семенка було своє улюблене слівце: «Характерно!» Він повторював його часто, розтягуючи слово і роблячи наголос.

У Карасані ми з Косинкою сподобали кримське вино. Та й без нього нас п'янили ті кримські місячні ночі й гарячі, безтурботні дні лінощів і дозвілля... Та ще – поезії й поетичні новели! Вечорами, на веранді будинку відпочинку, в тісному колі українських і російських вчителів Григорій читав свою улюблену новелу «Дезертир». Він патетично і буйно вигукував: «А очі в Оляни – як льон»... І ця музика ритму і поєднання слів сповнює всі його полум'яні та іскристі писання.

До речі, свої новели Григорій Косинка читав напам'ять, як вірші. Та не лише свої.

Я ніколи не забуду, як особливо чудово, з блискучим натхненням читав він «Писанки» Марка Черемшини! Бо вважав Черемшину не лише виключно талановитим, а й геніальним сином Карпат. І напевне – своїм учителем у тому рідкісному жанрі промовистої «поезії в прозі»...

Та вертаймося знову до незабутніх днів у Карасані. Ми гоаорили з Косинкою інколи й про те сумне чи потворне, що частково пробивалося в житті з приходом непу. Ожиріння декого навіть у нашому середовищі, гонитва за особистими, приватними вигодами, за дрібною користю. А часи ж такі романтичнії «Ах, ожиріли та й очерствілі деякі друзі мої... « Неп дав простір і для «приватної ініціативи». А тут же – ранок який чудовий: людських мрій, сподівань і відродження гідності, духу людського!.. Тоді вже й Сосюра писав: «Я не знаю, хто кого морочить, але я нагана **б зн**ову взяв»[2]...

Проте у всіх, хто знав ніжного поета Володьку, це викликало добру посмішку: він не те що стріляти з нагана, але й комашку малу не зважився б погубити...

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА. МИКОЛА КУЛІШ

Будуть весни іти,
Буде літо цвісти
У пшениць дозріванні червонім.
З моря смутку Куліш –
Буде брат наш пливти
До Олешок своїх під Херсоном...
«Балада про Миколу Куліша»,

Слухачі технікуму сходознавства збираються їхати на мовну практику в Душанбе. Іван Калянник і Василь Мисик вчаться зі мною в цьому технікумі, ми хочемо трохи оволодіти мовою фарсі. Політичну економію нам викладає молоденька й гарна Ніна Крутікова, інколи ми даруємо їй свої нові книжки... До того ж я починав вивчення фарсі вдома з учителем Сафаровим, якого мені

---

2 У Сосюри не могло бути «бзн» у тексті – «але я й нагана в руки взяв». (Л.Т.)

рекомендував Павло Тичина: тоді я був закоханий в рубаї Омара Хайяма, починав їх перекладати. Ми читали маленькі шедеври Хайяма вголос, вслухалися в народну невимушеність їх звучання, і я збагнув, що у витончених, занадто «рафінованих», так би мовити, літературних перекладах від тої народності майже нічого не лишається... Один Мисик пізніше вельми наблизився до своєрідного духу і стилю східних мініатюр.

Завтра вранці три молоді поети вирушать до Таджикистану, і сьогодні вечір стає зустріччю проводів і прощання, та ще й напрочуд незабутнім, бо в моїй хаті прозвучала нова драматична поема Миколи Куліша.

Сходяться всі, не гаючись: це ж новий твір Миколи Гуровича Куліша... До мене прийшли молоді товариші: Котляров, Вітковський, Литвак і Шутов. Ще раніш тут чекали на них Мисик і Калянник, постійні гості мого дому.. Сьогодні з нами за столом люди старші: Куліш, Вишня, Йогансен, Дніпровський, Досвітній.

Куліш розгортає рукопис. Нова його п'єса зветься «Патетична соната».

Сидить поміж ровесників людина середнього зросту, з м'якою округлістю підборіддя, задумливими очима сільського вчителя. Зодягнений у чорне, дуже скромно, дивиться на нас строго, як на учнів. Коли починає читати, то стає зосереджений і схвильований, наче перед суддями. Читає гарно, різко, передає інтонації та навіть імітує голоси персонажів. Драматична поема написана нещодавно, вона хвилює самого драматурга, у репліках матроса Судьби голос автора звучить хрипко.

« – Хто там? – чути голос через двері, в домі генерала.

– Матрос Судьба. Від Судьби не втечеш... – І далі, коли матрос слухає оповідь служниці генерала про підлість гімназиста: – Не можу говорити. В серці шторм і сльози».

Пластичність змалювання образів, яскраві характеристики, гостре слово, за яким бушують людські пристрасті, – то не твір, а шматок живого життя. Тут виключена всяка стилізація. Кращі наші поети в ті роки не створили нічого рівного за красою. Висловлювання були лаконічні, бо у всіх словах переважав захват і зачарування. Не лише молоді, а й Вишня, Дніпровський, Йогансен схи-

лялись перед талантом Куліша. Він знайшов нові барви простоти і виразності, почавши з п'єси «97», створив класичні образи нових героїв з народу, уже не покірних печальників, а сміливих борців.

Ми всі жили в одному домі, для читання драматичної поеми обрали моє мешкання за проханням молодих. Може, тому, що в той день була сильна спека, а моя робоча кімната виходила вікнами на північ. Молоді поети дивляться на Миколу Куліша, як на чудо... Василь Мисик, завжди урівноважений і задумливий, заглядівся в його лице з неприхованою ніжністю. Іван Калянник і Борис Котляров висловлюють захват «Патетичною сонатою» бурхливими вигуками. В той день було свято у моїй хаті...

Та ось розмова переходить на майбутню нашу поїздку в Душанбе. Ми вирушаємо завтра. Борис Котляров і Гриць Литвак читають по пам'яті уривки з новітньої народної поезії таджиків у вільному перекладі Лапіна. Ці вірші про Леніна нещодавно опублікувала «Литературная газета». Ними захоплена й наша поетична молодь.

Таня турботливо готує для Павла Михайловича чай.

Моя маленька Іринка тихенько прочиняє двері, сором'язливо зазирає в нашу кімнату, щоб хоч здалеку поглянути на славетного дядю Вишню. Вона знає, що коли дорослі розкривають щоранку газету, то шукають щось написане тим добрим Остапом, читають і голосно сміються... Надходить вечір, свіжий вітрець злітає через балкон. Люб'язний Майк Йогансен говорить:

«Нехай вже і ваша циганка, Тетяна Федотівна, присяде та вип'є з нами келишок». – Так він зве Таню за чорні очі та щедрий рум'янець.

Івана Калянника просять прочитати нові вірші. Сміливо перемагаючи деяке замішання, він аж трохи пронизливо читає:

Темна ніч над Брабантом,
в'ється полум'я жовтим бантом.

У нього смуга нового захвату і дивної ніжності, він закохався у Тіля Уленшпігеля.

Як заговорили про дружбу поколінь, то Борис Котляров промовляє слова Кіплінга у міцному російському перекладі:

Мир – лишь свет от лика друга,
все иное – тень его.

Ці рядки заніс у коло поетів прозаїк Петро Сєверов, і всі їх часто проказують... Потім Котляров читає короткі поезії Пастернака, Ходасевича, Анни Ахматової. Далі і свої «Сріблисті тополі» – так зветься його перша книжка віршів про рідну Шатилівку. Ось вона близько, перед вікнами на балкон.

Остап Вишня розповідає один з кумедних випадків на полюванні, куди він їздить разом з Кулішем та Досвітнім.

Мій погляд спиняється на авторі щойно прочитаної драматичної поеми. Задумливість Миколи Куліша по-особливому світла. Він розповів нам про те, як виникла назва п'єси – «Патетична соната»... Колись, як ще був політичним комісаром Дніпровського полку Червоної Гвардії, у перерві між боями, в часи руїни, непевності й темряви, в одному херсонському селі, де він зупинився на ночівлю в хаті вчительки, після скромної вечері молода господиня сіла до рояля і заграла щось не відоме для політкома... Але музика була такої ніжності та сили, що Куліш сидів безмежно вражений. У темному кутку хатини душа його розривалася від смутку й радості, і сльози текли по обвітреному обличчі. Доле моя, доленько! Така глибина янгольської краси і добра є на світі, а люди змушені ходити по баюрах та болотах розстріляних осінніх степів, між почорнілих від смутку хат і заплаканих матерів, відбиватися од білогвардійських нелюдів, здоганяти та бити їх...

З того вечора проминуло багато літ. Він не знав, не спитав, що грала тоді сільська вчителька... І ось дочка вступила до музичного училища. Через роки, коли вже навчилася, то заграла той твір, що півтора десятка літ жив у пам'яті батька як чарівне диво ніжності й героїчної людської надії на щастя. Краса, буря, велич людського духу! Донька сказала, що то «Патетична соната» Бетховена... Отак, під цю фантастично-прекрасну музику, поволі народилися всі образи й колізії драматичної поеми. Вони були овіяні незабутнім спомином про тяжкі дороги в небезпеку, невідомість, у безконечні муки та жертви, де випадкова людська добрість зігрівала душу, як музика вчительки під осінній дощ, у темряві й теплі української засмученої хати...

Людські симпатії немов самі собою спліталися невколо цієї скромної й світлої людини. М'яка і лагідна елегійність відзначала обличчя і всю подобу Миколи Куліша. Але й виразна сила. Зосередженості, певності уподобань і вчинків...

Уже вогні засвітилися над Лісопарком. Спала денна спека. Гості випили чимало, але голосних суперечок і галасу в хаті не було. Два покоління в ній, а юнаки стримані та настроєні по-святковому тихо й задумливо, бо пошана до старших тут надто глибока. Аж пізньої ночі всі рушають додому... Вранці троє молодших мають виїхати до республік Середньої Азії, молоді і старші міцно тиснуть нам руки. Згори, у широкому просвіті сходів (ще немає ліфтів) я дивлюся, як люди тихенько переступають з східця на східець... Рівна постава Миколи Гуровича, трохи зігнуті плечі його друга. Там, унизу, на сходах, він тихо проказує:

Так ніхто не любив.
Через тисячу літ лиш
приходить подібне кохання...

ЛЕСЬ КУРБАС. «БЕРЕЗІЛЬ»

Матрос Судьба: Не можу говорити: в серці шторм і сльози...
М. КУЛІШ.

Хемінгуей казав, що йому подобається тут, в Кохімарі... Я гадаю, це тому, що всі тут заклопотані своїм ділом і не лізли до нього з розмовами про літературу.
І. ХУЗЕМІ.

Я прочитав ці слова спомину кубинського рибалки про Хемінгуея нещодавно, і вони сподобалися мені своєю правдивістю. Бо згадав, що й сорок років тому, коли сходилися разом наші старші товариші – Куліш, Вишня, Досвітній, Дніпровський, – то не любили в своєму колі на спочинку розмов про літературу. Наші «старійшини», хоч вони тоді були ще досить молодими людьми, провадили довгі бесіди про мисливство, рибалку, наукові відкриття...

З товариських бесід на дозвіллі виключалась література. Так було і в гарячому червні 1932 року, коли старші і молодші товариші влаштували Мисику, Каляннику і мені проводи в далеку подорож

до Середньої Азії. Але в той день відбулося велике свято – Микола Куліш прочитав нам свою нову п'єсу.

Критика творчості видатного новатора у нашій драматургії ставала дедалі гострішою, і він не міг уже поставити її ні в одному театрі. Мабуть, ці обставини гостро відчував Курбас, це викликало в нього тугу і смуток. «Патетичну сонату» поставив театр Таїрова в Москві. На громадському перегляді було найвище керівництво. У п'єсі не знайдено ніяких ідейних огріхів; її дозволено. Автор надзвичайно хвилюється, чекаючи цього присуду...

Потому почалися критичні й захоплені відгуки преси. Дві найбільші центральні газети порівнювали образи «Патетичної сонати» з драматургічними постатями світової класики. Німецький письменник-антифашист Фрідріх Вольф переклав драматичну поему Куліша німецькою мовою і видав у Берліні. Це було єдине видання п'єси за життя автора...

Коли Микола Куліш читав п'єсу, я захоплено слухав, інколи приглядався до своєрідного виразного обличчя Леся Курбаса. Так близько мені довелося зустрітися з ним уперше. Вже тоді голова Курбаса була посріблена сивиною. Це надавало ще більшої краси якомусь вродженому благородству одного з найбільш тонких і вишуканих інтелігентів навіть у цьому, видатному колі творців. Кожен рух Курбаса, а особливо жести рук і чутлива міміка лиця були сповнені ніжного чуття і грації. Зібрана, зважена, глибока думка світилася в прекрасних очах і кожному слові, чуйно підкресленому рухом, жестом, стриманими хвилечками нервової гами захоплення чи подразнення, коли не все йому в творі подобалося.

Лесь Курбас створив славетний театр. Розвиток і розквіт цього театру не можна уявити окремішно від становлення й виростання блискучого таланту Миколи Куліша... Один видатний лірик у прозі тих днів свою новелу починав словами: «Вчора у «Березолі» безумствувала Ужвій»... Але Наталія Ужвій ішла до успіху та справи не одна. З нею поруч виступала Валентина Чистякова, дружина і друг Леся Курбаса. У п'єсі «Плацдарм» Ірчана Ужвій і Чистякова грали польських офіцерів, вони були молоді й прекрасні! Часто були казково гарні на сцені, немов янголи або демони в спідницях... Наші поети закохувалися в них... «Всі ті чари на сцені вигадує для них Курбас», – казав мені зі своєю трохи іронічною посмішкою Ана-

толій Петрицький. Лесь Курбас мудро оцінив і «придбав» для свого театру винятково яскравий та оригінальний талант цього видатного художника.

«97» Куліша починала своє тріумфальне життя на сцені в «Березолі». Але театральні пошуки Курбаса все зростають та ускладнюються, і він наштовхує драматурга на нові теми й шукання. Десять років широкі двері «Березоля» «ломилися» від могутнього припливу захоплених глядачів! Бо майже кожна прем'єра – то були нові «вигадки», творчі знахідки, чарівні несподіванки й казкової краси драматургічні відкриття!

На мою думку, найціннішим у могутньому таланті та режисерській невтомі Леся Курбаса було вміле й тонке поєднання всіх його модерністських шукань з найкращими класичними традиціями українського театру. Найвище й точне розуміння завдань театру на хвилі весняного буремного часу, творення нового Театру революції... Один з героїв Куліша виголошує, напівіронічно, напівсерйозно, чудовий панегірик своїй мові, проказуючи зі сцени щось із двадцять синонімів слова «говорити»... Тож блискуче лунає зі сцени каскад барвистих слів: «говорити, балакати, гомоніти, базікати, жебоніти...» – і так далі, без кінця підкреслюючи силу, милозвучність, багатство нашої мови... Привернути любов і пошану до українського театру в найширших колах нашого суспільства – то була велика перемога ленінської національної політики, братерства народів і рівності мов, і заслуга «Березоля» в тому – величезна!

Комуніст Микола Куліш розумів своє покликання, і в багатьох його комедіях разюча сатира була скерована не лише проти всякого і всілякого шовінізму, відчуженості, хуторянства, але й проти великодержавницького, панського ставлення до колись гнаних, а нині відроджених Жовтнем мов і культур. Театр свідомо ставив собі глибокі завдання ідейного виховання. І також – мистецького виховання: добрих смаків, добрих звичаїв і поведінки, гуманності...

З найтоншою чуйністю вибагливого скульптора ліпить і вирізьблює постаті своїх героїв Микола Куліш. Головне, що драматург створює свої образи, характери щоразу в дії, в ситуації, в діалозі. Вони вимальовуються поступово й часом повільно, у великій психологічній правдивості й закономірності, з найглибшим відчуттям і тактом Микола Куліш зображує характери цільні й правдиві.

У передмові до свого перекладу п'єси Фрідріх Вольф писав: «Патетичну сонату» – цю досі найкращу українську драматичну поему – можна порівняти лише з такими драматичними поемами, як «Фауст» і «Пер Гюнт».

На одній із дискусій в Домі Блакитного, коли виступав Лесь Курбас, із зали хтось кинув роздратовано: «Та що ви, вважаєте Куліша генієм, чи що?» Курбас на мить спинився, потім різко відповів: «Так, я вважаю Миколу Куліша людиною геніальною!» Тоді точилася гостра дискусія про український театр, Курбас аргументовано і нещадно критикував деякі засади, які вважав відсталістю, а йому так само непримиренно відповідали опоненти.

На велелюдних зборах видатний режисер дозволяв собі виступати не часто. Весь його час поглинав театр. Але в дискусії на трибуні Лесь Курбас був гарячковий і напружений, мов командир у бою. Тоді його обличчя ставало прекрасним. Природжену і виховану вродливість сповнювало таке глибоке одухотворення, що ця людина з гострими рисами лиця, обрамленого чорно-срібною шевелюрою, здавалася мені схожою в своїй пристрасті й пориві на карпатського орла-беркута... Так побратався сокіл з сизокрилим орлом. У всіх дискусіях про шляхи і дальший розвиток нашого театру Куліш і Курбас стояли на спільних засадах, мали однакові уподобання, погляди щодо втілення своїх мистецьких ідеалів.

Мені невідомо, як часто стрічалися вони поза театром, у побуті. Майже щодня мені доводилося зустрічати на сходах чи у дворі будинку «Слово» Курбаса й Валентину Чистякову. Але жодного разу я не бачив на тих сходах Куліша, крім того. дня, коли він читав у моїй квартирі «Патетичну сонату». У Миколи Гуровича могли бути зустрічі з Курбасом у його мешканні, але, напевне, всі свої справи вони обопільно чинили в «Березолі» разом з колективом театру.

Є чимало свідчень, що Микола Куліш був дуже уважний до порад, намірів й побажань свого друга. Навіть у деталях оформлення спектаклів, викінчення або доповнення сцен у драматургічному тексті.

Не можна уявити собі діяльності й тріумфального походу «Березоля» без численних п'єс КулішаI І так само важко було б збагнути розквіт таланту Куліша без творчої допомоги, без втілення його мистецької мрії чудовим колективом сонцесяйного «Березоля!».

Я кажу «сонцесяйного», бо Курбас і Куліш у мистецтві незмінно полюбляли все світле, радісне, що славить життя й кличе до життя! Навіть драми і трагедії трактувалися Курбасом як слава життю... А комедії – були ще світлішими, повними бризок сонця, сміху, людських веселощів...

Коротко кажучи, не можна уявити двох велетнів наодинці, на самоті: Курбаса – без Куліша і драматурга – без режисера. Адже у них спільна єдність мети і ясне розуміння мистецьких завдань. Вони не любили розмов про драматургію, а невсипущо й захоплено творили її. Це були чесні й світлі сини свого народу.

Після довжезної перерви вийшли посмертні видання творів Куліша у Москві.

Хочеться сподіватись, що нові покоління не забудуть творчого подвигу славних побратимів – Миколи Куліша та Леся Курбаса...

Вівторок, 2 лютого

Ханан Мойсейович Шмаїн передав листа від пані Орисі – від 13 січня. Я силував його написати про «Золоте черево», а він не дуже відважився – й звернувся до Ір. Ів. Стешенко. А прочитавши, передав листа мені – за призначенням. Я вже сказав Княгині, що лист у мене. Каже, – добре, **а то би ще забрав...**

Отже, до літопису.

«Киев, 13. I. 71 г.

Ханан Шмаїн – лист від п. Орисі: «Березіль»

Дорогой мой Ханан! Письмо твое большое (полное справедливого гнева!) получила. Задержалась с ответом, ибо хотела кое-что узнать и уточнить.

Все, что Ты пишешь, совершенно верно, логично, ясно и т.

Тов. автор той «очаровательной учено-авторитетной статьи» действительно никакого черта ни в чем не смыслит, не

помнит (даже глядя на фото), все путает, но... важно, чтобы «и мы пахали»... От уже дурень, хай Бог милуе!..

Меньше кого бы то ни было имеет он право на писание, — во-первых, по своим личным качествам, а во-вторых, — был то он в «Березиле» только до 1928-го (если не меньше!) года, и перешел в кино. Так в чем же дело? Ну, и пусть себе пишет о Довженко, если только и там он не врет и что-либо понимает.

Словом — ты пиши, что думаешь, как понимаешь, как было и как надо. Что касается «волков», то в «Жакерии» Степа играл «Серого Волка»... Очень возможно, что «дорогой Петечка» попутал всех Волков, как и все вообще он перепутал...

Теперь, — к делу! Я была в театральном музее и (ниже) переписала для Тебя программку спектакля, из которой явствует, что (как я уже Тебе писала) и персонажей он перепутал — тоже, не дав себе труда проверить собственные домыслы — тут же в двух шагах — в театральном музее (???)

В том фото, которое он же дает, он заметил ***себя*** *и Балабана, кроме Шагайды, но* ***не*** *заметил* ***Ужвий*** *(которая играла* ***Фруманс****) и* ***Чистяковой*** *(которая играла* ***старую Мелину****)... Буквально — смотрел в книгу и видел фигу!*

И тут же пишет о «девушке» (Чистяковой??), которая мечтала о приданом?!?!.. А играла-то оную девушку Надя Титаренко (а никакая не Чистякова)! И все это на имеющихся в музее фото и программке видно!!

Вот так!

Потом я была у главного редактора этого журнала «Український театр» и высказала ему свое возмущенное «фе» относительно всей статьи и указала на конкретные ошибки в фактаже. Показала ему программку, как было в действительности, и что Мас. (оха) переврал в тексте и в расшифровке данного им же фото. Я сделала то, что я могла и имела право сделать. Теперь Ты, как лаборант и соучастник того спектакля, сделай остальное.

Мне кажется, что пьесу Ты мог бы прочитать в Ленинской библиотеке, она наверняка там есть. Тут за войну все потеряно, одно только знаю я, что переводила ее для Курбаса я из французского экземпляра, иного тогда не было. Не знаю, был ли тогда вообще русский перевод и шла ли пьеса на русской сцене?!

Вот передо мной лежит III-ий том «Театральной энциклопедии», и там на 278-й странице в статье о Кроммелинке есть-таки упоминание, что в Советском Союзе был поставлен «Великодушный рогоносец» (1922-Мейерхольд) и «Златопуз» (т. е. «Золотое черево» (1926 г. т-р «Березіль», Харьков), но не сказано, что ставил-то его Курбас... (!)

Главный редактор журнала просил твою статью (как человека компетентного в режиссуре, члена Режлаба и, наконец, лаборанта этого спектакля) и сказал, чтобы ты поскорее присылал (мне, очевидно, а я ее переведу на укр. язык — инкогнито), — они ее напечатают.

Таким образом, все, что я могла уточнить — я уточнила. Никто после Масохи еще не выступал («до тебя», как Ты пишешь) и как видно, выступать и не собирается, и Главный Редактор ждет Твоей статьи. Так вы с ним конкретно условились.

Редакция ведь ничего не знает, и никто ничего не знает (в том числе и Масоха), — поэтому они и напечатали. Все кругом желают обязательно доказать, то и они «пахали». Но настроены в редакции как будто благожелательно и просили Твою (опровергающую и объясняющую и т. д.) статью принести им. Так что адресуй ее на имя главного редактора журнала «Український театр».

Если Тебе будут нужны еще какие-либо сведения — требуй! И все Твои требования я удовлетворю (если они исполнимы).

Вот так!

Теперь о личных делах. Что Вы сидели зимой в Крыму — Бог с Вами! Но, что Вы поехали в демисезонных пальто — это уже несерьезно!.. Ведь там же один ветер чего стоит, да еще зимой! Воображаю, как Вы там мерзли, как сущие «Бобики»...

А на Кавказе сейчас, говорят, +24. Вот это для меня. А у нас все время скачет термометр от 0 до 10.. Выпал неплохой снег, а сегодня опять голубое небо и тает.

Я сижу и работаю. Пока — трудно и долго. Что-то не хочется работать... Завидую Лие, что у нее есть Ханан. Вот бы и:не такого!!..

Иду, дорогие мои, пока будьте здоровы и счастливы. Желаю Вам всего наилучшего в Новом (старом) Году!

А Тебе, Хананчик, – ни пуха ни пера в осуществлении нашей цели – омовении памяти Курбаса от всяком скверны.

Доброї роботи!

Жду от Тебя достойной «відсічі» всем брехунам и фантазерам.

Целую крепко Тебя и Лию и будьте все благополучны!

Орися.

P. S.

Между прочим, Юзик помнит и понимает все досконало.

Достань пьесу в Ленинке и перечитай.

До свидания.

Ор.

Копия хранящейся в Киевском Театральном музее программки премьеры «Золотого черева» (Інв. № 16821)

Может быть Сеня Свашенко что-нибудь вспомнит? Ты его видишь?

Нетерпимі вони й досі один до одного, розійшовшись...

Предмет наших частих «дискусій» з пані Орисею. Замість об'єднатися й спробувати по краплині згадати все, один одного **доповнюючи**, вони досі сваряться. Не така вже й однозначна публікація Масохи, щоб витрачати стільки жару на її «опровержение». Ну забув чоловік, кого грала Валя Чистякова чи там ще якусь деталь. Ні – вони побиватимуть один одного, та й невідомо, чи напише щось кращого Ханан Мойсейович. У нього такі ж випадіння з пам'яті на деталі, як і в тієї ж пані Орисеньки. Та й не може виконавець, який грає у виставі, оцінити її **зсередини** так, як оцінить її, скажімо, глядач, чи антагоніст-режисер, чи той же вороже налаштований критик. Але добре, що вона активізує його на спогади, на діло, на «омовєніє пам'яті». У Масохи не бачу намагання применшити Курбаса.

Але – боротьба за монополію!

Нелля іде єдино вірним шляхом. Вона намагається реставрувати Курбасову реальність через абсолют вивчення епохи (психологія, преса, настанови, вдача самого Курбаса,

Золоте черево

П'єса на 3 дії Кромелінка, переклад Стешенко
Постановка головного режисера, народного артиста
Республіки ЛЕСЯ КУРБАСА

«Золоте черево»
програмка

ДІЄВІ ОСОБИ:

П'єр Огюст	Шагайда
Мюскар – слуга	Гірняк
Фруманс, служниця, дружина Мюскара	Ужвій, Пілінська
Барбюлеск, лікар	Крушельницький, Карпенко.
Бургомістр	Радчук
Меліна	Чистякова
Прюдан, кревник П'єра	Балабан, Подорожній
Фрізон	Масоха, Савченко
Гермінія (Это некрасивая девушка. Которая добивается приданного)	Титаренко
Плетуха	Пилипенко
Лелюбр	Бабенко
Нотар	Кононенко
Актор	Ходкевич, Іванів
Жінки	Криницька, Петрова, Смерека, Станіславська.
Дівчата	Доценко, Косаківна, Кузьменко, Лор, Пігулович О.
Старшина	Дробинський
Писарі	Жаданівський, Свашенко
Фанфарники	Возіян, Гавришко, Шутенко

Художник – Вадим Меллер
Режлаборанти – Х. Шмайн, Л. Дубовик
Звуковий пейзаж – Б. Крижанівський
Веде виставу – О. Савицький

обшир цілей, національне підґрунтя, релігійний чинник), театр як модель життя. А «деталі» після того лише нанизуються на нитку гіпотези.

Неллине проникнення в Курбаса – споріднене портретистові: і натуру треба дати; але й пензель самого художника грає не меншу роль. Саме **проникнення.** Різновид Курбасового «перетворення».

* * *

Москва,
1 февраля 1971

Здравствуйте, Кира!

Вот такие пироги: м-м Корниенко защитилась и, по утверждениям специалистов, блестяще. Не знаю, так ли на самом деле, но – единогласно, а это для ВАКа что-то значит. Выступала она задиристо, прежде всего в адрес украинского театроведения, затем Кузякина всыпала ей (чуть-чуть), затем Нелля возвратила долг (с лихвой, хотя могла бы и согласиться со многим, но характером бог не обидел ни ту, ни другую!) и т. д. Очень крепко и хорошо выступил Пархоменко (официальный оппонент из Академии общественных Наук при ЦК (я не ожидал от него столь резкой оценки современного украинского театра). Были отзывы от Завадского, Дейча, Дрейдена, Сердюка, Игнатовича, Верхацкого, академика Кирилюка и др. В основном глубокие и восторженные. Теперь диссертация в ВАКе, и, надо полагать, в ближайшие... (подставьте число сами) месяцев (лет?) будет сия защита утверждена.

Нелля продолжает делать из этого монографию, несколько фрагментов взяли у нее в кякие-то сборники; корпит над бумагами, пишет, сердится – словом, не подходи, теперь мы кандидаты; заказали ей еще статьи, сочиняет сценарий про Малый театр, ссорится по этому поводу, а достается, конечно, мне (или достанется, что вполне возможно).

Я ставлю «Черта» Мольнара в театре Станиславского, задумал еще несколько спектаклей. Все разворачивается бодро, и, как всегда, нехватает времени. А тут еще перевел сценарий Драча

*про Лесю Украинку («Дружба народов», № 2), так уже совсем умаялся (ах-ах!). И, наконец, позвонили из «Искусства» и потребовали, как всегда, **срочно**, фотографии Крущельницкого, т. к. книгу для быстроты дела передали другому редактору, и тот готовит ее к печати.*

Посему, Кира, прощу обещанной помощи. Издательство берется оплатить труд фотографа (нужно прислать негативы и пробные фото, по 2-8 шт.) А вот что для книги мне необходимо. (Много!)

1. Родители Крушельницкого. (Если отдельные фото, то лучше, но есть фото, где они втроем с Марьяном, – см. сборник «М. Крушельницкий»).

2. Фото Юрчака (в жизни)

*Хорошо бы усе фото из жизни – в более-менее **интеллигентном** варианте. Хотя бы умном, на крайний случай.*

3. Фото Бенцаля (в жизни)

4. Фото Бучмы (в жизни) – молодой Бучма Львовского периода.

5. Меллер. (где-то я видел Меллера 30-летнего, в шляпе, волевого и т. д.)

6. Загаров.

7. Крушельницкий периода Тернопольских театральных вечеров?

8. К-й – Аманд в «Молодости» Гальбе.

9. Бобчинский. (или что-либо из его ролей во Львове-Тернополе-Виннице)

10. Кукса («Березіль»)

11. Гонорий.

12. Барбюлеск

13. Бухгалтер («Шпана»)

14. Ко-ко

15. Победоносцев. (Есть фото, но хорошо бы, кроме фото, Кира, глянуть подшивку «Нового мистецтва» – там я видел дружеский шарж на Крушельницкого в этой роли. Кстати, может, еще есть шаржи?)

16. Малахий (очень хорошее фото в сборнике «М. Крушельницкий»)

17. Мося Шкіндер.

18. Бедня.

19. Падур (фото в гриме – и был у Петровой, кажется, еще рисунок. Она говорила, что сдала его в музей – ?)

20. Бухта.

21. Боруля.

22. Мурзавецкий.

23. Перкинс.

24. Чистякова в роли Евгении Гранде, Катерины в «Грозе».

25. Петрова в какой-нибудь роли (но не Одарка из «Д. с. волю»).

26. Марьяненко в «Ярославе Мудром»

27. Крушельницкий в «Докторе философии» (Цвійович) (Киев-1955)

28. Из «Лира» что-либо, кроме общеизвестного портрета, где он смеется (Кр.)

29. Эскиз «Б. Хмельницкого» (опера) – если хороший.

Неплохо было бы из фильмов, но это – если получится. Тут хорошо бы сделать по 5-6 снимков типа: (смеется, удивлен, испугался, в отчаяньи, доволен) – для иллюстрации мимики актера – в одной серии снимков. На всякий случай напомню фильмы:

Жан – «Ягідки кохання» –	*1926*
Жеребков – «Приємного апетиту» –	*1933*
Полковник – «Коліївщина» –	*1933*
Омелько – «Мартин Боруля» –	*1953*
Тарабанов – «Суєта» –	*1956*
Андрій Волик – «Кривавий світанок» –	*1956*

И, конечно, Кира, посмотрите сами, может, что-то покажется Вам лучше того, о чем я написал. Сцены из спектаклей (2-3, лучше из его постановок. Зарисовки, шаржи. Кстати, хорошо бы фото «Березиля».

У меня есть:

1. Сцена из «Дай сердцу волю» (Киев) – Круш.(ельницький), Петрова, Васильева,

2. Сцена из «Чому посміхалися зорі» (Милютенко-Литвиненко – в раме).

3. Общая сцена из «Ярослава Мудрого»

4. Круш – в роли Аркашки.

5. Курбас (молодой в шляпе, чуть постарше, и выступающий на диспуте)

6. *Кулиш.*
7. *Круш. – Полудин.*
8. *Марьяненко-Ужвий в «Седі».*
9. *Круш. – Галушка.*
10. *Тевье.*
11. *Иван Непокрытый (харковокий и киевский)*
12. *Мак-Хилл*
13. *Лир*
14. *Булычев*
15. *Бублик*
16. *Малахий, Матильда (Крушельницкий, Стешенко)*
17. *Ленин.*
18. *Дядько Тарас.*
19. *Малоштан.*
20. *Гуля.*

В сборнике «Марьян Крушельницкий» есть хорошие фото, я думаю, их негативы взяты из музея. Это – Гонорий, Крушельницкий в 1926 году (хорошее фото!) Ко-ко, Стаканчик, Священник, Падур, боцман Бухта, Гнат Гиря, Дяк Гаврило (эту хорошо бн! в первую очередь), линогравюра Касияна, Иван Непокрытый – 1956, и – Крушельницкий, Завадский, Марецкая и Равенских в Пуще-Водице.

В сборнике «Лесь Курбас» есть и фото значка «Березіля». Это я тоже хотел бы вставить.

Всего же в общей сложности мне нужно в книгу 60 фотографий (из них будет опубликовано 45-50).

Конечно, Кира, я ни в коей мере не хочу, чтоб Вы отвлекались от своих дел, – подыщите, что получится. И черкните мне, что можно достать, а чего нет. Попробую тогда другие варианты (хотя их, кажется, уже и нет.) Кстати, есть у меня дома одна часть фильма о Курбасе (документального), оттуда я попробую взять фото Курбаса и Крушельницкого.

Привет от Нелли. Ее, как всегда, дома нет, куда-то умчалась.

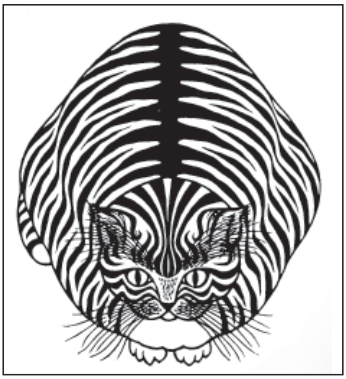
Как дела в г. Киеве? Повидимому, Нелля приедет смотреть что-то юбилейное лесеукраинское, – в феврале. Что нового в музее?

Всего доброго. Жду какой-либо писульки.

ЛЕСЬ ТАНЮК

* * *

Лист від Титуса Геврика з Філадельфії.



19 січня 1971 – у Москві 2 лютого 1971.

З Новим Роком, Лесю, бажаю щастя, здоров'я, нових творчих успіхів. Жалкую, що не повезло, і ми не зустрінулися цього літа. Особливо в Москві, де ми мали лише два дні, щоби побачити усе, що цікавіше і гарніше. А тут Москва – місто величезне, треба принайменше тиждень, щоб відвідати важніші музеї та архітектурні пам'ятки. До Ленінграду не пощастило мені поїхати і цим разом.

Питаєте, що запам'яталося? Якщо за першим разом людина в новій країні є розгублена і дезорієнтована, то за третім разом старається кожну хвилину використати.

Москва вразила нас своєю просторістю. Це не Нью-Йорк, де кожний квадратовий метер землі є забудований, а вулиці немов забиті автомобілями. Також почуття, що людина є в столиці другої великої потуги світи. Цей маєстат нігде не відчувається, але людина не може не бути цего свідома. Врешті велике враження робить пієтизм громадян Радянського Союзу до Леніна, людей, які з терпеливістю стоять в довгій лінії на Червоній площі.

Будучи в Москві вперше, Софійка була розчарована – вона уявляла собі, що собор Василія Великого на Червоній площі є набагато більший.

Ми були також у Києві, Львові й у Дрогобичі, місті моїх предків. У Києві, де я вже був третій раз, я чувся, немов закоханий хлопець, що вернувся в обійми своєї дівчини. Софійка і я, ми мали навіть окремі маршрути.

У Львові ми не мали часу відвідати всі пам'ятки історії і культури. Тут ми провели два вечори в гурті молодих мистців – наших

ровесників. Було надзвичайно симпатично: нас прозивали американцями, і ми гуторили про образотворче мистецтво. Це здається й може – одні з найкращих споминів.

У Дрогобичі на кілька годин я жив в оточенні моїх дідів і прадідів. Доторкався надгробних плит мого діда і прапрадіда, фотографував шедеври дерев'яної архітектури і усвідомлював собі, звідки я є.

Здається, що ця остання подорож у Радянському Союзі перетворила нас, наші мрії, погляди. Кінчу. Вислав Вам «Experimental Theater» by Jose Rooze Evans. Надіюся, що Ви одержали на Новий Рік. Окремо висилаю програмку про постановку драми «Медея» у Філядельфії. Пишіть.

Здоровлю. *Тит.*

1 січня 1971 року.

P.S. мал. Гніздовського.

П'ятниця, 5 лютого 1971 року

Про Раю Скалій. Лист від неї.

На кожному повороті життя – нові драми. Часто думаю про Раю Скалій, човник якої весь час прибиває до скелястого берега. Нещастя стоять до неї в черзі. Недоля йде за нею по п'ятах, з дитинства.

Вихована в дусі Макаренка («каждый – сам кузнец своего счастья»), вона й досі несе на собі різкість підлітка, який змушений сам себе боронити. Радянська школа мало дбала про плекання жіночого начала, будь-яка дівчина мала мріяти стати «льотчиком» або «героєм». Рая – з дитячого будинку, досягла всього самотужки, власними руками. Перейшла через комсомол, де працювала, здається, навіть в апараті. Але доля нарешті вивела її до світла, і таким світлом став для неї Курбас. Тут і почався другий етап її злигоднів. Вона ніяк з могла збагнути, чому їй ставлять палиці в колеса ті, хто мав би дякувати їй за її подвижництво? Може, вона й справді трохи зарізкувата в спілкуванні, швидко вбачає в другові ворога, надто емотивна в реакції, але суть в іншому, зовсім в іншому. Вона чесна й порядна. Як і кожен, вона іноді помиляється, і не «зразу визнає, що не мала рації, – це звужує

коло її друзів. Однак в ній є те, чого подеколи бракує й деяким чоловікам. Послідовність у досягненні мети. Якщо вже Скалій взялася щось зробити, вона не кине справи на половині дороги.

Лист від неї з Києва, бульвар Лепсе, 85, кв. 1. (Квартира – її біда: на першому поверсі, затікає, взимку холодно. Одна кімнатка, де все завалено паперами). От тільки чом вони всі як змовилися писати російською? Нам у Москві хочеться почути рідне слово!..

* * *

Неллочка, милая, здравствуй!

Поздравляю тебя з блестящей защитой! Слухи о твоем триумфе докатились и до нашей «провинции» буквально через несколько дней. Бесконечно рада за тебя и за А. С. Курбаса. Наконец-то ему воздано должное и по праву!

У меня же настроение загробное, но не райское отнюдь, а наоборот, – каждый день меня то медленно, то как из шланга обливает горячей смолой, а жарят в ней уже не жалея дров, притом выбирая самые быстровоспламеняющиеся и яркогорящие. В общем, все гадости ваятся на меня как из рога изобилия. Только здесь все наоборот.

С диссертацией получилась ерунда, и даже не поднимается рука начинать что-то делать. После 2-х месяцев мытарств, наконец, взяли на должность завлита театра оперетты – с 2-х-месячным испытательным сроком (это после звонка из ЦК и после 3-х годичной аспирантуры) – ведь работа страсть как «творческая» – быть на побегушках у всех, кому не лень, все тобой помыкают.

Я понимаю, что эта похоронная панихида ни к чему тебе после столь сильных, звучных литавров победы, но тоска смертная, а поделиться не с кем.

Состояние такое, что даже лезла в петлю (на горе вытащили); затравили меня и по другой линии – тоже в институте (но не все бумаге будет сказано) – благо нашли повод кричать «Ату!» и бросились на меня все – и «гончие и псари».

Делать ничего не могу. Днем хоть слоняюсь по улицам, знакомым – дома боюсь оставаться, а вечером – хоть пропади. Пью

безбожно эллениум и днем хожу, как пьяная, но ночью одиночество все же не покидает меня и держит в страшных тисках.

Ну и отходную же я тебе написала, хоть для исповедальни!

Прости эту грешную душу за ту минуту огорчения (а я уверена, что ты искренне ко мне относишься и близко принимаешь к сердцу это письмо), но не думай об этом много. «Edem das sein» – как говорят наши враги. Родилась я какой-то неугомонной, все ищу идеала, справедливости, прекрасно понимая, что это бред и чушь!

Ну ладно! Очень хотелось бы встретиться! Еще раз от души поздравляю с успехом. Большущий привет Лесю. Целую.

Рая. 2.02.1971

Л.Т. Треба – jedem das seine, – «кожному своє»

Треба, щоб вона приїхала до Москви. У нас трохи відпочине душею. Нелля вміє говорити з людьми так, що вони потім місяць-другий живуть в її енергетичному полі. Ілідзаряджені. Я – більше в справах. Неллі вдається і те і друге.

Взяв мене сумнів, чи так уже треба друкувати по ночах оці зауваги й чужі листи. Але ж це мені самому цікаво. Коли перечитуєш себе самого навіть через рік-другий, помічаєш, як далеко ти пішов од себе учорашнього; власне, друкую оце все я **для Оксани**. Аби їй була колись робота. Мусить же хтось колись упорядкувати все, що нас оточувало, відновити **час і нас.**

А тут набрів в одній лекції Ясперса:

«Філософія хоче досягнути вічної істини. Хіба ця істина не завжди одна і та ж, єдина й повна? Можливо, – але ми не здобуваємо її однозначно в загальному образі. Буття відкривається нам лише в часі, істинне – в тимчасовому явищі. В часі ж цілковита істина об'єктивно недоступна. Ані окрема людина, ані історія не можуть збагнути її інакше, аніж у явищі, яке постійно зникає.

У якості одиничного кожен з нас досягає кінця свого життя, не знаючи, хто він, власне, такий. Він залишається на своєму незакінченому шляху, який лише обривається а не завершується в абсолютній меті».

Разом з тим.: «Чи є істотним сенсом нашої праці життя задля майбутнього? Гадаю, що ні...»

Отут я з ним згоден. Отож і писанина моя – осягнення даного **моменту;** бо й майбутньому слугуємо ми лише тією мірою, якою досягаємо здійснення (самоздійснення) у сьогоденному...

І трохи нижнє – знову з Ясперса:

«Так наше життя в історії одночасно і те і інше: життя, яке, слугуючи, обґрунтовує життя тих, хто прийде після нас, – і життя, яке перетинає історію в сьогоденні, скероване до трансценденції, яка нас вивільнює.

Це звільнення у своєму завершенні знищує час...»

Оксанко, прочитай це років за десять – і посміхнись. «Нам їхні клопоти!» – скажуть наші діти, читаючи наші щоденники...

8 лютого 1971 року. Понеділок

Лесь Іванович Сердюк:

Від Л. Сердюка

«Так от воно як буває, дорога Нелі Миколаївно і взагалі товариші Танюки. Коли все готувалось і хвилювалось, як воно вийде із «Режисерським искусством Леся Курбаса», тоді я був удостоєний листа і, зрозуміло, теж прилучився до цього хвилювання... А коли сталася радість і почався «сладок отдых на снопах тяжелых», то я про це дізнаюсь із третіх чи четвертих рук... що Ви захистились і що Вас можна вітати? Так чи ні? Певен, що ***так,*** *і тому щиро вітаю, хоч обиду й затаїв.*

Лесь Сердюк, 03.02.71. Харків.

«Сладок отдых на снопах тяжелых?» Ні, шановний пане корифею, рано ще відпочивати на снопах. То лише перший сніп. І мало вийшло у поле тих, хто годен жито жати. Та и посіяли – де-не-де...

Та непорозуміння з'ясоване. Я телефонував йому 4-го и розповів про захист, подякував за допомогу й за пере-

живання. Старий справді був радий, від уїдливості не лишилося й сліду. «Це, каже, – хочуть нас розсварити! Не вийде!Бо ті, хто з Курбасом перейшли від перших днів до останніх, ніколи між собою не посваряться...

Якби ж то! Березільці давно – кожен сам по собі. Сердюк не може чути про Гірняка, Ревуцький пише про радянських березільців з жалем, пані Орися чистить Чистякову, а про Василька при ній не згадуй.

Здалося мені, Сердюк-старший був під чаркою. Отож іще козак п'є? Молодець.

Записка від Лілі Новоселицької, від 4 лютого:

Записка від Лілі Новоселицької

* * *

Дорогие друзья!

Надеюсь, я имею все основания поздравить ваше семейство с появлением первой ученой степени?!..

Хотела бы узнать, как все происходило, как ныне себя чувствует новоиспеченный кандидат. Думаю, Нелли уже пришла в себя, поэтому считаю, что было бы очень порядочно с ее стороны черкнуть нам письмишко. Признаюсь, что и Ленино упражнение в эпистолярном жанре очень порадовало бы друзей.

Кстати, Ленечка, ваша шутка – прогноз о пополнении рядов столичных завлитов так шуткой и повисла: не меня взяли завлитом в оперетту, а... Неллину подругу С/к/алий. Вот так. Я еще не работаю. Обмен на стадии оформления. Ниночка уехала в командировку в Черновцы и Тернополь.

Итак, будьте счастливы!

Загоруйки, наверно, совсем меня забыли. Все-таки – привет им.

Целую. Лиля Н.

То тільки Христові вдалося одним хлібом нагодувати багатьох. Виявляється, Скалій пішла на те місце, на яке претендувала Ліля Новоселицька, професійний завлітчастиною. Вона керувала цією справою в Одесі, і робила це добре.

Переїхала до Києва – і тепер без роботи.

Між іншим, який там «дзвоник з ЦК», що про нього згадує Рая? Невже й там знайшовся хтось, хто замовив за неї слівце? Для Київської ситуації – річ неординарна. (Главак?)

Бутенко-заньківчани. Чендей.

Бутенко прислав програмку заньківчан. Головний режисер Сергій Данченко. Прем'єра «Камінного господаря» – 19-го (птн), 21 (ндл), 23 (вівт), 25 (четвер). Ото б вирватись! Буде й 28, в неділю.

Бр-р-р... йде досі І. Рачада – «Коли мертві оживають» і якийсь детектив Єгорова-Тура «Тоді в Тегерані». Але є й «Річинські», і «Блакитна троянда», і «Маруся Богуславка».

Неприємні новини з Ужгорода. У справі Чендея. Нагадаю: на виборах до Верховної Ради було викинуто листівки із закликом голосувати не за першого секретаря обкому Ільницького, а за голову правління відділення СПУ Івана Чендея, якого тоді шмагали в пресі. Кількох хлопців арештували, оце був ніби суд. Треба навести довідки.

Остання книжка Чендея – «Березневий сніг». Після 1968 у нього нічого не виходило. Може б якось витягнути його тут на переклад?

Принесли пародію на Кочетова «Чего же ты хохочешь?» Сідаю читати. Пам'ятаючи, проте, що добре сміється той, хто сміється останній...

Четвер, 11 лютого 1971 р.

Лист для архіву Курбаса, від Кіри Пітоєвої.

Лист від Кіри Пітоєвої.

* * *

Київ, 8. 02. 71.

Во-первых, все семейство поздравляю с блестящей защитой! Будем надеяться, что ВАК не заставит нас долго ожидать высокого звания. Теперь о деле. Лесь! Это непосредственно к Вам. К подборке ма-

териала смогу приступить только через несколько дней. В музее произошла страшная авария (в фондах прорвало трубы, мы сейчас на просушке), а пока мне нужно кое-что уточнить.

1. Какой величины должны быть негативы? Высылаю контрольки с негативами 24 х 36 мм. Это те негативы, с которыми мы работаем. Есть негативы размером 6 х 9, 9 х 12 см. Необходимо уточнить это в первую очередь. От этого зависят размеры будущих фотографий.

2. Что значит 2-3 пробных снимка? У нас пробы называются контрольками и соответствуют размеру негатива. Подходит ли это? Если нет, то какого размера должны быть фото?

3. Как будет оплачиваться работа фотографа?

4. Что такое фото «Березиля»? Год?

Теперь по памяти, что можно будет сделать, вернее, чего нельзя будет отыскать у нас. Плохо с ранним периодом, как Вы догадываетесь (Львов-Тернополь-Винницда). За какой год просмотреть «Нове мистецтво»? Падур есть зарисовка, а вот есть ли линогравюра Касияна – сомневаюсь!

Что касается кино, то здесь дело совсем плохо. У нас ничего нет. Думаю, что когда приедет Нелли, я свяжу ее с прокатом, что-нибудь придумаем.

Отвечайте поскорей! Как видите, фотограф не сможет приступить к работе без этих уточнений.

Рада буду видеть Нелли в Киеве, но я уверена, что наши спектакли ее разочаруют.

Желаю вам успехов!

Привет девочкам.

Кира.

P.S.

Эскиз «Богдана» брать не советую, он отвратителен.

Еще раз перечитала список, фотографий 20-25 выберем, я думаю.

К.

Мишу Калика виключили із Спілки кінематографістів, виключили, виявляється, ще торік; Боря Бланк каже, що дізнався він (та й сам Калик-!) щойно днями...

Мих. Калик, виключений із Спілки

за що? Подав на виїзд до Ізраїлю. Це була доволі голосна історія – з його фільмом «Любить...» Вони **самі** змонтували відзняте ним (!), з півтора кілометрів знятої на «Молдова-фільмі» стрічки – викинули кілометр чи й більше. Він подав на Держкіно до суду. Але, звісно, затерли.

Перед тим він зняв фільм на ЦТ, за «Ціною» Артура Міллера. Заборонили. Власне, не перед тим, «Ціна» була у 1969, «Молдова-фільм» – у 1968.

А який талановитий режисер! Та за одну тільки роботу – «Человек идет за солнцем» йому треба поставити золотий пам'ятник!

Як же їх нищать – Льоню Осику, Параджанова, Тарковського з «Рубльовим», Міхалкова-Кончаловського з «Асею Клячкіною» («Про Асю Клячкину, которая любила, да замуж не вышла, потому что гордая была...»).

Парадокс, але заборонили до показу навіть два готові фільми Пчолкіна про Леніна – за сценаріями Шатрова, де Леніна грав Михайло Ульянов...

* * *

13 февраля 1971 года.
Киев.

Неллочка!

Только что до меня докатилось, что Ты защитилась. Конечно, Ты получила по заслугам. Очень поздравляю! Пусть Тебе будет хорошо, а я верю в Тебя!

Посылаю Тебе одну карточку; очень подозреваю, что у Тебя такой нет. На днях съездили с Зарецким в Черкассы. Сборник мой допечатан уже почти до половины, работы уйма. Пиши!

Твой

СБ

Олександра Чернова. Драматична творчість у Совітській Україні «Наша Культура» (Львів), жовтень 1936 р., книжка 10 (19). Курбас – стор. 661-662

14 лютого

Перевірити:

Патон – проти Овчаренка? Записка Патона – скарга до Москви на Шелеста й Овчаренка (!)

Раптовий і навальний обшук у Жовтіса. Забрали самвидав. Найбільше шкода записів Галича.

У «Театрі» № 2 – ніби непогана стаття Т. Моцар про Івана Франка як театрального критика. Хоч вона й «для годиться» **балансує** на межі моралі...

«Понятие национального Франко связывал не столько с формой, сколько с содержанием». Молодець.

Але далі – уже все навпаки: знову все те ж русофільство.

«В отличие от украинских буржуазных националистов, которые требовали внешней «отгороженности» украинского искусства, достигаемой с помощью воспроизведения бытовых и этнографических особенностей украинского народа...»

Дурне сало без хліба! Саме «націоналісти» на зразок Хвильового чи Донцова й вимагали «європеїзму», а не зупинки на етнографізмі!

Яка ж тут відгородженість? Хіба від Москви?

Бідне єврейське дівча! Коли Ви, нарешті, зрозумієте, що пиляєте сучок, на якому самі сидите...

А вже про таку підміну орієнтації «акторської школи» сором і помислити. Та «дівча» своєї:

«Старому, так называемому «классическому» направлению в актерском искусстве Франко сразу объявил войну. Это направление, выросшее на основе подражания западноевропейскому театру господствовало в то время в Галиции. В соответствии с его канонами поведение актера на сцене должно в корне отличаться от поведения людей в жизни. Актер не говорил, а «приподнято

произносил»; перед тем, как подать реплику, принимал «артистическую позу».

Але ж ця «манера» ішла більше від Мочалова – аж до стилістики нинішнього Малого Театру! Європа творила **натуральний** театр Антуана, та й у Рейнгардта вже не було ходульності. Все полярно навпаки! Ходульність ішла від **російського** театру, і галичани, граючи Ібсена, Стріндберга та й Чехова, уже виходили на европейський рівень. Інша річ, що актори на кшталт Гірняка ще й **підкреслювали форму** виконання на відміну від «школи Щепкіна», який бунтуючи проти «выспренности», форму всіляко **розмивав.**

Питання багато складніше, ніж уявляють його собі недовиховані єврейські діти. Міхоелс у «Лірі» так само «ставав у позу» й акцентував на **формі виконання** – але це не тільки не зменшувало його генію, а й долучало до сонму кращих європейських майстрів.

Дивуюсь, як журнал «Театр» так швидко опускається на дно болота. Поки що українського.

В ж. «Театр»

Н. К. «В пути» (для «Театра» про УТ)

В ПУТИ

После революции на Украине в разное время выходило коло двадцати театральных журналов. Одним из них был «Театр», основаннный в 1936 году. Его издание прервала война. С 1970 года стал выходить его преемник – «Украинский театр». Это – большое событие современной украинской культурной жизни.

Журнал заявил о бескомпромиссности своей позиции. Продолжая лучшие традиции украинской советской критики и театроведения, журнал будет анализировать **современные** тенденции развития театра. В первых номерах журнала центральное место занимает ленинская тема.

Ясно ощутимо острое желание сделать журнал интересным, – скажем прямо, трудностей перед «Украинским театром» достаточно. Как отразить в журнале, выходящем один раз в два месяца на трех авторских листах, всю сумму проблем современного украинского

театра? Выход один – точная избирательность в выборе предмета разговора, целей, задач, проблем, наконец, в выборе авторов. «украинский театр» только начал обживать свой мир. Будем к нему внимательны. У него уже есть удачи: он избрал для беседы с читателем наиболее значительные явления театра; интересен в этом отношении отдел библиографии, авторы которого берут из истории в современность тех героев и те мысли, которые облагораживают и творчески оплодотворяют современный театральный опыт (рецензии на книги «Лесь Корбас», «Марьян Крушельницкий», «Незабываемые дни горения» и др.)

Завоевать читателя и положить начало новой традиции разговора с ним удалось тем из авторов, которые исходили из правила – говорить по существу. Последовательность позиции, профессиональная избирательность – сильные стороны критика Ю. Богдашевского. Критик ищет. Его привлекают открытия: молодой актер оперетты Ю. Дынов вдруг написал пьесу о Пушкине; пьеса получилась интересной, а спектакль Одесского театра им. Иванова (режиссер В. Бортко) привлек активное внимание зрителя – и критик спешит рассмотреть явление («Тринадцать месяцев в Одессе»). У молодого режиссера С. Данченко (в этом сезоне возглавил Львовский театр им. Заньковецкой) любопытная человеческая судьба, – и Ю. Богдашевский стремится отыскать в ней самобытно-творческое и закономерное (статья «В поисках единомышленников»). Правда, молодому критику иногда изменяет чувство меры, и тогда он начинает писать о режиссере, поставившем пока шесть-семь спектаклей – как о классике, метре режиссеры. Увлеченность предметом понять можно. Рисковать увлеченностью – опасно.

Журнал явно – и это понятно – стремится к мобильности. Потому его авторы часто предпочитают принцип интервью – и когда речь идет о блестящей актрисе П. Куманченко, и когда с читателем знакомится постановщик «Платона Кречета» Анатолий Эфрос, приехавший в Киев на гастроли. Принцип мобильности утверждает и жанр «короткой рецензии», которому при скромных возможностях отдана достаточно внушительная площадь. Это справедливо. Но «коварство» жанра в том, что он создает барьер для риторики, «эпитетосложения» и требует аргументов по сути. Этого не учли М. Кузьмич и И. Андрийченко, подменившие анализ предмета, о

котором пишут, его аннотацией. Эти авторы – не единственные, кому можно бросить подобный упрек.

Журнал ищет свою этику, эстетику, свои традиции. С этой целью он обращается – и делает это серьезно и основательно – как к творческим портретам современников (драматурга А. Коломийца, актера Б. Анткива, режиссера Ф. Верещагина), так и к страницам истории театра (статьи, посвященные 126-летию Карпенко-Карого; 50-летию со дня премьеры курбасовских «Гайдамаков» – шедевра украинского советского театра) Интересны статьи о традициях старого народного театра «Маланка»; о сценической истории «Энеиды» Котляревского; пятый номер журнала почти целиком посвящен театру им. Франко). Закономерен интерес журнала явлениям советского многонационального театра (статья о Паневежисе), к событиям зарубежного искусства. Аналитические заметки В. Гаккебуша о спектакле Будапештского Национального театра «Любовь моя, Электра» Ласло Дюрка – пример создания той профессиональной этики, которая обязывает автора к конкретности и логической четкости построений. Странно, но факт: авторам журнала больше удается выявлять проблемное на материале **иной национальной культуры**, и наоборот, – статьи о живом, сегодняшнем украинском театре зачастую страдают неоригинальностью, голой информационностью, терминологической путаницей. Это, правда, отдельный разговор. Он свидетельствует о назревших проблемах театральной теории. (Кстати, именно это и должно стать заботой журнала) Отсюда случаи, когда статья, призванная стать программной, не выполняет своего назначения: автор, желая сказать максимум обо всем, неизбежно обедняет ту сторону проблемы, которая обязывает идти вглубь. На поверку – серьезный и ответственный разговор о нашем современнике, об осмыслении традиций прошлого – подменяется крикливыми характераистиками, ложным пафосом, и практически автор уводят читателя от того, на что призван был нацелить («Герой активный и мыслящий» автор Ир. Давыдова). Мы говорим об этом недостатке потому, что исходим из принципа: будучи доброжелательным, быть строгим.

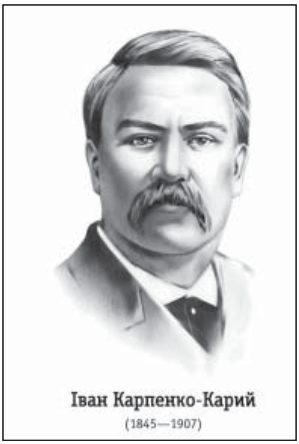
В целом журнал удачно начал свою жизнь, новую, сегодняшнюю. Это действительно праздник украинского театра. Как всегда – удачи и поражения, сомнения и пафос утверждения. Сейчас жур-

налу год (вышло в свет шесть номеров). Можно подвести первые итоги. Я думаю, не ошибусь, если скажу, что журнал после первых «нащупывающих» почву шагов (а как может быть иначе?) обретает свою – не скажу стихию, скажу – творческую сосредоточенность. Это ценно.

Последний номер обрадовал. Журнал ощутимо подтянул ресурсы. В нем стало меньше голословия, мешающего изучать явления. В нем появилось вдохновение актуальностью, – а ведь она бывает не только в выборе темы. Она прежде всего, как известно, – в цепком, самобытно-свежем взгляде на ту современность которая торит пути будущему. Заметить это, «ухватить» – вот смысл такого вдохновения. М. Френкелю очень удалась статья о замечательном мастере сценографии, главном художнике театра им. Франко – Д. Лидере. Влюбленность в предмет не мешает (а, может, как раз наоборот, – помогает) автору «осязать» его и делать для читателя тоже зримым и осязаемым. Теплое, профессионально мудрое (да! несмотря на возраст автора) эссе – удача и молодого автора и журнала. Она – еще один довод в пользу того, чтобы привлекать умеющих писать практиков к разговору о театральных профессиях, о людях.

«Украинский театр», судя по последнему номеру, становится все более спокойным и объективным исследователем (статья О. Билинского об О. Олесе). Особо приятное профессиональное чувство испытываешь оттого, что встречаешь в этом номере журнала полемичные и явно «поисковые» диалоги с читателем. Я говорю сейчас о статье В. Кисина «Парадоксы перевоплощения я театральная школа». Говоря по строгому счету, теоретический раздел журнала пока – один из самых слабых (исключение – статьи Ю. Бобошко). А ведь – именно он способен обогатить современный театр. Нужно укрепить этот раздел, учитывая запросы современного театра в проблемной теоретической мысли. Статья В. Кисина принципиально интересна тем, что выносит на повестку дня уже давно поставленный временем вопрос – **о необходимости начального театрального образования.**

Моя логика может показаться парадоксальной: я называю поиском то, что совсем не приходится отыскивать и что стало витающей в воздухе насущной проблемой. И тем не менее это так. Поиск в данном случае – это процесс научного доказательства.


Іван Карпенко-Карий
(1845—1907)

Автор статьи рассматривает связь между феноменом «многоликости» подростка и его способностью к перевоплощению на различных возрастных ступенях. Опираясь на данные современной психологии и социологии, автор представляет читателю убедительную логику в пользу следующего факта: подросток 13-14 лет обладает наибольшими способностями к гармоническому, адекватному сочетанию двух процессов – создания «внутренней модели» наследования и ее отражения внегней двигательной функцией; к 15-16 годам подросток начитает резко утрачивать способность к внешней реализации «внутренней модели», и эта функция атрофируется. В свою очередь, способности к перевоплощению в том смысле, в каком она оградит актерские задатки, впрямую связана с внешней двигательной функцией, и ее утрата, как показала экспериментальная практика, приводит к приобретению некоординированных, деформированных, неорганичных форм перевоплощения. Отсюда – многие грехи нашего высшего театрального образования и принципиальные недостатки в воспитании современного актера.

П. Саксаганський

Не вдаваясь в подробный анализ заметок В. Кисина, скажу лишь, что, очевидно, есть все основания разделять тревогу ее автора. Совершенно ясно, что раннее, иными словами – начальное театральное образование (по примеру музыкального и хореографического) стало безотлагательной потребностью. В связи с этим хочется, чтобы к этой проблеме подключились со своими размышлениями практики и теоретики психологии, биологии, театра, педагогики. «Украинский театр» положил начало большому сложному разговору.

М. Садовський

Журнал обретает свое лицо. Делать журнал трудно. Делать его надо. Главное – он должен обрести зрелость. Возникает вопрос: что может этому способствовать?

Не настаивая на каких бы то ни было рецептах, нам представляется целесообразным подумать редакции журнала над следующим. Сосредоточиться на **самых насущных** проблемах украинского театра, волнующих сегодня практиков, теоретиков и просто зрителей – на проблеме современной режиссуры, современных средств сценической выразительности, театральной формы. Разобраться в вопросах методологии, стиля, жанра. Предоставить страницы для бесед о национальных традициях на данном этапе движения театра и бесед о новаторстве – тут началом можно считать мысли Д. Алексидзе об исторических корнях украинского поэтического театра. Обращение к названным темам поможет преодолеть существующий пока в журнале эмпиризм и случайность тематики. Хорошо, что журнал поднимает цельные пласты в исследовании того или иного явления: скажем, посвящая почти целиком номер юбилею театра им. Франко или юбилею театров юного зрителя, журнал стремится охватить широкую сумму вопросов, – и само по себе это может быть поводом к самым актуальным выводам. Но пока тут оказывается явно не на высоте творческий анализ современного театра.

Желательно, чтобы на страницах журнала нашла отражение одна из ведущих тенденций современной театральной критики и театроведения – тенденция привнести в театральный процесс анализ, созданный на стыке эстетики, философии, литературоведения. Было бы, несомненно, полезно привлечь к журналу взимание психологов и социологов.

Как известно, в спорах и сомнениях рождается истина. Поэтому безусловную пользу принесли бы полемические рубрики (тем более, начало положено), отражающие как наиболее любопытные и перспективные явления советского и зарубежного театра, так

явления, смысл которых в их экспериментальности.

Учитывая, что одна из задач журнала – формирование вкусов читателя, следует подумать, в частности, об издательской эстетике журнала – пока она неблагополучна: неинтересные часто фотографии (кстати, в последних номерах хорошо придумали аннотировать вкладки), блеклая печать. Привлечь художника, который бы позаботился о выразительности и яркости журнала, – значит, вызвать к нему дополнительный интерес. Грациозная театральная шутка, пародия, шарж, короткий фельетон, – оживят журнал и придадут ему теплоту и интимность, которые всегда ищет читатель.

Коллектив редакции невелик. Проблем – бесконечность. Может быть, подумать о создании постоянного актива, с которым велись бы тематические семинары? Театр – способ познания и преображения жизни; театральный журнал – средство познания театра и влияния на творческий процесс. Как видно из годичной практики «Украинского театра», он ставит перед собой именно эту высокую целъ. Желаний много. Скоро сказка сказывается...

Мы верим в творческие удачи журнала, который окружен сейчас бесспорным и доброжелательным вниманием всех, кого волнуют судьбы современного театра.

15 февраля 1971 г. Н. КОРНИЕНКО.

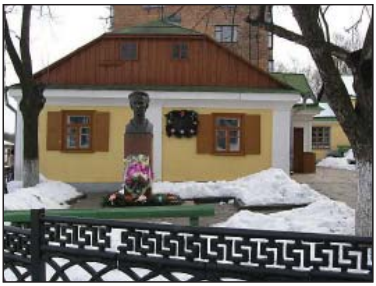
«Прапор» № 2-71

Петро МАХ

Вознесена на вічний п'єдестал,
Вона на мене глянула ласкаво.
Не як турист я перед нею став,
А як боєць з поезії держави...

Звіряю думи їй усіх доріг –
Жалі й тривоги, усміхи й пориви, –
І радий, що в душі навік зберіг
Щонайдорожче – мріяння щасливе.

Я часто мрію – і зникає бруд
Із ботокудським стишеним регістром.
Йдучи в щодення, завше я беру
Слова твої – із їх буремним змістом.



О вчителько! Борні нема кінця,
Бо світ щодня стає на бій завзятий...
Дай силу, що бійцю годиться мати,
Дай зброю, що псету до лиця!

м. Луцьк

Моя стаття «Жанна Д' Арк...»

К 100-летию со дня рождения Леси Украинки

Жанна Д'Арк украинской поэзии

Детство мое прошло на Волыни, в Луцке, городе Леси Украинки.

Больше всего любили мы развалины старинного замка Любарта; здесь, вооруженные до зубов, как средневековые рыцари, играли мы с мальчишками в войну...

И как же я был удивлен, когда нашел позже у Леси Украинки стихотворение «Вече», – рассказ о детстве поэтессы, полный символического смысла! Их было двенадцать, всем вместе им было сто лет, и они, собираясь тайком в развалинах этого же замка, превращались в апостолов правды и свободы и давали клятву посвятить жизнь борьбе против зла. И одной из двенадцати была тоненькая хрупкая девочка, пламенный оратор и отважный воин; сиял вокруг ее головки нимб золотых волос. Вокруг было много весны и солнца, и маленькая Жанна д'Арк в «небезопасный век» вела рыцарей в бой за свой Орлеан.

История распорядилась таким образом, что маленькая девочка с золотыми волосами выросла в Жанну д'Арк украинской поэзии.

Ее оружием стало слово. Она владела им, как искусный боец, безжалостно разя «всяческую мертвечину» и защищая «всяческую жизнь».

Леся Украинка принадлежит к тем поэтам, без которых украинская, литература была бы невозможна.

Тарас Шевченко, Иван Франко, Леся Украинка.

Иван Франко отметил:

«Со времен шевченковского «цепи разорвите!» Украина не слышала такого сильного, страстного и поэтического слова, как из уст этой слабой, больной девушки». И назвал ее «единственным мужчиной на всю современную соборную Украину».

Взгляд Леси Украинки на мир определен не столько жизненным опытом – она, которой не страшно было во имя будущего «сжечь молодость свою», не успела его накопить – сколько глубочайшей интуицией поэтессы, постигающей сущность вещей через художественные открытия. Для Леси Украинки трагично было видеть жизнь во всей ее сложности и не иметь возможности изменить ее. В этом смысле поэтессе близка была Кассандра, героиня ее одноименной драмы, предсказывающая разрушение Трои. Люди не верят в пророчества Кассандры, им удобнее не знать правды, и Кассандра не властна остановить руку Судьбы. Трагедия правды, переживаемая Кассандрой, – это трагедия вынужденного бездействия.

Кассандре мало слова. Ей нужен был меч.

Лесе Украинке – тоже.

«Слово, зачем ты не сталь боевая?!» – начинает она одно из своих программных стихотворений.

Жизнь Леси Украинки трагична и величественна; как в капле воды, отразились в ней все противоречия века. Тяжелый недуг (костный туберкулез) поразил ее; чем невыносимей становилось жить, тем неукротимее был дух протеста. Обреченная постоянно жить вдали от родных мест, в краях, которые могли способствовать ее исцелению (Грузия, Болгария, Египет, Италия, Южная Франция, Германия), Леся Украинка помыслами своими и надеждами всегда с Украиной. Ярко национальный талант, она выплеснула свое щедрое дарование за пределы своей нации, принеся в большую

литературу века украинскую народную образность, украинское мировосприятие, украинскую поэтику. Вырываясь из цепких объятий своего искалеченного времени, поэтесса стремилась к цельности мифологического сознания, творила личность гармоничную, со здоровой душой и ясной мыслью.

Михаилу Светлову по сердцу пришлась «Старая сказка» Леси Украинки. Он перевел ее на русский язык. Это поэма о том, как некий Граф бросил Поэта в тюрьму, – и с той поры вечна борьба владык и поэтов.

Живы графские потомки,
Всюду тюрьмы воздвигают,
А наследники поэта
Слово правды закаляют.

Да, сказанная когда-то мысль о том, что в поэзии – всегда война, и что только в эпохи гражданского идиотизма наступает мир или перемирие, – не нова. Такой эпохой были мрачные годы реакции, наступившие после поражения революции 1905 года, когда многие активные в прошлом художники уходили из общественной борьбы и отчуждаясь от бытия, становились ренегатами; Леся Украинка клеймила растерянность и малодушие, аполитичность и конформизм, ее стихи этих лет полны веры в торжество человеческого разума, в то, что новые идеи рано или поздно расшатают старый мир и уничтожат вековую несправедливость.

Не поэт, кто забывает
О страданиях народа, –
Золотыми кандалами
Он связал свою свободу!

– утверждала она и верила:

Сказка старая замолкнет –
Правда новая настанет!

Анализируя творчество Леси Украинки, иные критики вульгарно отождествляли ее героев с конкретными политическими деятелями и др. При таком подходе Тот, Что в Скале Сидит, («Лесная песня») **превращался в представителя царского самодержавия, а Русалка Полевая становилась выразительницей чаяний крестьянской бедноты. Это свидетельствовало о полном непонима-**

нии творчества Леси Украинки, менее всего озабоченной созданием потока злободневных ассоциаций. Вкладывая в души своих героев современное содержание и облачая их в античные туники, в одежды первых христиан, в камзолы пуритан Новой Англии, поэтесса в то же время ни в чем не грешила против историзма. К этому ее побуждали не только цензурные соображения, но и потребность общения с идеями основополагающими, с ценностями непреходящими: в ее эстетике мировоззренческие конфликты требуют абстрагирования от конкретной современности. Но о ком бы поэтесса ни говорила, в центре ее драм – всегда человек-бунтарь, протестант, для которого неприемлема сама мысль о том, что человеческое счастье есть синоним покорности. Таковы ее драмы, посвященные истерии раннего христианства, с подвигов которого она снимает ореол мученичества; Леся Украинка доказывает невозможность гармонического единства раба и патриция в объятиях новой религии. Ее раб – Неофит, из драмы «В катакомбах» восстает против всякого порабощения человека человеком, его идеалом становится Прометей, выступивший против богов и просветивший не словом, а огнем.

Любить Лесю Украинку – значит понимать ее. Думается мне, что в творчестве поэтессы еще много тайн и загадок, и за столетие, отделяющее нас от дня ее рождения, не все еще сделано для того, чтобы их раскрыть.

Одна из таких загадок – театр Леси Украинки. О нем написано немало. Но, несмотря на целый ряд удачных постановок ее пьес, никому до сих пор не удалось найти золотой ключик к дверям театра Леси Украинку. Что там, за этой дверью? Обогнав свой век, она создала новый тип драмы; выступив с тезисом интеллектуального философского театра, Леся Украинка сделала первый шаг. к театру Жироду, Ануйля. Макса Фриша. **В ее пьесах мы находим и современные модификации старых сюжетов, и поиски философского отчуждения; композиция ее драм, как правило. антитетична, а заложенная в произведении идея претерпевает по ходу пьесы множество трансформаций, чтобы обрести в конечном счете свою единственность и неповторимость.** На идейном фундаменте ее театра выросла на Украине драматургия Миколы Кулиша, Ивана Кочерги и др.

«Лесю Украинку, – писал Максим Рыльский, – называли Жаной д'Арк украинской поэзии: но ведь и Орлеанской деве не чужды были и нежность, и любовь, и печаль... «

Нежное очарование ее стеков редко кому удается передать в переводе на русский язык. Что придает ее стихам, невыразимую прелесть? Это тоже одна из тайн ее дарования. Как правило, лирика Леси Украинки не безоблачна, в ней всегда на первом плане борьба, контрасты, глубокое страдание. Цель ее стихов – не ласкать слух «согласных, спокойных, ублаготворенных людей», а очищать мир трагедией, «дающей глубину и содержание жизни». Стихам первой половины ее жизни свойственна более пылкая страсть: стечением лет Леся становилась мудрей, но священный пожар неугомонной молодости разгорался в душе ее все жарче.

«Высшие голоса», на которые ссылалась французская Жанна д'Арк, все время говорили в Лесе Украинке. Они говорили ей о будущем. И она смотрела в него взглядом, полным надежды и понимания. Всмотритесь в ее глаза. «У тех, кому суждено долголетие, таких глаз не бывает. Это глаза из другой страны», – сказала Леся об одном своем герое.

Ее глаза тоже были глазами из другой страны. Но ей суждено долголетие. Потому что жизнь, прожитая так емко, не может исчезнуть бесследно. Она обязательно – по закону сохранения энергии – должна во что-то превратиться.

Всмотритесь в сегодняшнюю украинскую литературу. Вслушайтесь в напряженные ритмы Ивана Драча. В гражданскую страстность Лины Костенко. В пронзительную эмоциональность Миколы Винграновского. Прочтите стихи самых молодых поэтов Калинца, Воробьева, Кордуна. И вы увидите, что Леся Украинка – это не только вчера украинской поэзии.

Это ее сегодня.

Это ее завтра.

В некрологе, посвященном поэтессе. «Рабочая правда» писала:

«Леся Украинка, стоя близко к освободительному движению вообще и к пролетарскому в частности, отдавала ему все силы, сеяла разумное, доброе, вечное... «

Вечное!

... Этим летом я был у себя на родине. И решил показать своей дочке Оксане замок Любарта. Мы зашли туда, побродили среди развалин.

Все было, как прежде. Только теперь уже новые мальчишки и девчонки играли там в свои, новые игры.

Л. ТАНЮК.

P. S.: Вечір Лесі – Великий Театр.

Л.Т. Надруковано в газеті «Московський комсомолець» за 25 лютого 1971 року, четвер.

На титулі урочисте повідомлення, що «сегодня начинает работу Московская ХХ областная конференция КПСС»... Робітники обговорюють проект Директив ХХIVз'їзду (п'ятирічка 71-75 р.) І секретар МК ВЛКСМ В. Колмогоров – «Нас партия учит жить и трудиться» – все як належить.

Правка невеличка:

1) Зняли зі ст. 3 (В тексті це підкреслено виділеним шрифтом Л.Т.)

«Живы графские потомки,

Всюду тюрьмы воздвигают» –

щоб не було «нездорових асоціацій».

2) Зняли приховану цитату з Мандельштама про мир в поезії та епоху громадського ідіотизму (ст.3).

3) Скоротили про вульгарність і «потік асоціацій» (ст. 3-4)

4) Зняли, щоб не дражнити гусей, фразу на стор. 4-5 (але залишили і Куліша, і Драча-Вінграновського-Ліну-Калинця-Кордуна-Воробйова! – Молодці!)

5) І підписали – Л. Танюк, щоб не було «Леся-Лесь», мало що подумають!..

Але добре. Спасибі Дейчу, що наполіг на **особистій** інтонації, – аж до Луцька – замка Любарта й Оксанки.

26.02.71

Четвер, 25 лютого 1971 року

Диспут про 1968 рік

Останнім часом з'явилося дві роботи – дискутивні. Одна – цілком **заперечує** дисидентську кампанію 1968 року. Інша – її **обстоює.** Сам факт полеміки – уже корисний; з одного й з іншого боку багато аргументів, якими користуємося й ми у щоденні, але – подумки... Хотів би я, щоб з цією дискусією познайомилися й українці.

Отже, автор першої статті – під псевдо А. Михайлов. Назва – «Соображения по поводу либеральной кампании 1968 года». Судячи з тексту, стаття не кадебістська, автор мислить неординарно, прямого завдання поставити під сумнів необхідність спротиву – немає.

Переповім статтю.

З початку 50-х років країна – у стані кризи, ця криза є конфлікт між «производительными силами и производственными отношениями». Адміністративно-бюрократична система управління економікою виключає наукові методи ведення господарства.

Криза породила ліберальну тенденцію: вона підспудно визріла у середовищі інтелігенції у хрущовський період. У 1968 році ліберальна опозиція уперше виступила відкрито. Її було задушено, і почалася урядова реакція, що триває й подосі. Опозиція виявилася безплідною. Вона не спричинила жодних позитивних зрушень у громадській свідомості, залишивши по своєму розгромові розчарування й апатію, відштовхнула людей здорового глузду. А в більшості навіть налаштувала проти себе. Опозиція не лише не притягла до лібералізму нових прихильників, але до певної міри скомпрометувала саму ідею опозиційности. Неспроможність опозиції – в її неправильній орієнтації, у нерозумінні реального стану речей. Конфлікт суспільний, об'єктивний за своїм змістом, перетворений свідомістю опозиціонерів, обернувсянувся для них конфліктом суб'єктивно-моральним – між окремими особистостями й державою. Містифікація свідомості породила безплідність, романтичний характер руху. Ліберали-романтики діяли, керуючись емоціями, моральними поривами, вони

хотіли врятувати лише власну душу, очистити совість, і для цього клали себе у жертву. Вони не хотіли й не вміли думати про все суспільство, не дбали про практичні наслідки своїх виступів, перетворюючи їх на самоціль, це був протест задля протесту – без позитивної програми, без конструктивних ідей, без соціального ґрунту.

Позаяк ліберали виступили відкрито (листи й петиції за власними підписами, демонстрації), вони намагалися спертися на закон, що завідомо не має сенсу в нашім державі. Вони апелювали до влади, а та саджала їх, не рахуючись, за своїм звичаєм, з жодними законами. Конституційно-правова, формальна скерованість руху породила в ньому суперечність: люди, що виступали во ім'я правди, що домагалися повної чесності, не можуть ані критикувати режим по суті (як систему), а ні обмежитись критикою його поодиноких проявів, часткових несправедливостей. Єдина спільна вимога опозиції – суто правова: це – свобода слова. «Не ув'язнювати за переконання й друкувати все чи принаймні більше» – ось фактичний девіз протестантів. Недаремно відкриті процеси почалися після процесів над кількома вільнодумними інтелігентами. Між тим широкі верстви населення, прибиті злиднями й соціальною невлаштованістю, не вбачають у лібералах захисників своїх інтересів; останні готові постраждати за Синявського й Даніеля (та їм подібних), але ігнорують обивателя з його потребами й стражданнями. Вимога свободи слова безпосередньо виражає лише станові інтереси творчої інтелігенції. Відчуженість лібералів від народу – лише до її міри сталась несамохіть; вона значною мірою відповідає установці самих лібералів. Опозиція герметична. Моралізаторство, юридичне; крючкотворство, голосні фрази – уділ вузького кола людей. Такими є активні ліберали. Пасивна ж частина ліберальної інтелігенції кидається в усі боки. Нігілізм. Індивідуалізм. Аристократичне естетство. «Чисто моральна філософія». Релігія. Це – розлад і деградація. Духовні ігри пасивних – марні. А діяльність активних – шкідлива. Вони варті особистої поваги,

але дії їхні носять об'єктивно (мимоволі) провокаційний характер. Самосаджання (напр., демонстрація 25 серпня 1968 р.) – це біснуватість, істерика, котра, поширюючись, спричинює нові й нові жертви. Колективні листи протесту, петиції (звернені, зокрема, до широкої громадської думки, з якою не рахується над уряд) теж відіграють провокативну ролю. ГБ без труднощів одержує готові списки лібералів. Зараз уряд тримає на свободі частину активних опозиціонерів лише тому, що їхня діяльність йому корисна – дозволяє контролювати незадоволення.

Реальністю є наближення національної та світової катастрофи. Людству загрожує загибель. Треба радикально змінити ситуацію, Режим в його теперішньому вигляді не проіснує довго. Завдання не в тому, щоб доконати його (революційний, насильницький шлях не прийнятний), а в тому, щоб підготувати йому гідну заміну. Це завдання мислячої частини суспільства, інтелігенції. Для цього необхідний науковий підхід до соціальних питань (його мало не принципово заперечують ліберали-романтики, що культивують теоретичну безпорадність). Треба виробити ефективну політичну позицію, котра дасть вихд із закуту; виробити концепцію, що пояснює сучасне суспільство і його механізм. Це має бути концепція демократичного соціалізму (перенесення до нас атрибутів буржуазної демократії нереальне і не вирішить наших проблем). Зараз цілком задовільної концепції такого роду ніде немає. Слід орієнтуватися на «велику соціологію» (типу Марксової) Плідні такі, наприклад, праці, як «**Революція менеджерів**» Бернхема, «**Новий клас**» Джіласа. Перспективний підхід до громадських явищ акад. Сахарова (однак форма його виступу – романтична форма звертання до керівництва – унеможливлює безсторонній науковий аналіз).

Опозиція 68 року не намагалась створити реальний і одночасно привабливий образ громадського ідеалу. Програма має бути науковою і разом з тим народною. Інтелігенція має знайти спільну мову з масами, висловити їхні інтереси й вимоги.

Прогресивний рух повинен заявити себе єдиним цілим. Для цього потрібна спільна ідейна платформа: не організація (спроба її створення була б сьогодні божевіллям), а саме 10-12 програмних пунктів, символ віри. На вироблення такої програми мають бути скеровані всі зусилля мислячих людей. Зброєю, засобом вироблення нових ідей повинен стати «самвидав», анонімний і псевдонімний (самосаджанню слід покласти край, демонстративні акти припинити). Лише у такий спосіб прогресивний соціальний рух може стати серйозною силою».

Лист від Бутенка

* * *

Від Е. Бутенка зі Львова:

Дорогие мои!

Спасибо за поздравление, благодаря которому мне на один день позже исполнилось 30-ть. Спасибо Вам за лишний день молодости... Спасибо, спасибо... Нет слов!!!

P.S. Как видите, слов так и не нашлось. И потому – «раскрась сам»!

Целую, Э.

«Відповідь А. Михайлову»

А. Стрих «Ответ А. Михайлову». Відкритий лист. Ось його фрагментарний зміст:

Думка про те, що науковий підхід до громадського життя має противників в особі «біснуватих», – чистий домисел. «Ліберали-романтики» (можна назвати їх якось нейтральніше, наприклад, – ті, протестують відкрито) не ігнорують соціальних проблем, і якщо не беруться вирішувати їх, то з тієї єдиної причини, що не вважають себе соціологами (хоч, можливо, хтось із них і займається соціологією творчо). Вони ознайомлені з марксизмом. Однак **сучасну** «велику психологію» не всі сприймають як соціологію «типу Марксової». Після Маркса соціологічна думка не стояла на місці. І висновки Бернхема, а також Джіласа, які мають в собі деякі

істини, ще не дають ключа для вирішення багатьох наших проблем. Доведено, що економіка не детермінує всього соціального процесу. В числі суперечностей нашого суспільства економічна суперечність, звичайно, одна з найважливіших, але це не означає, що вона первісна і що вчення про «базис» і «надбудову» дає правильний підхід до цієї суперечності. Наша «надбудова» виникла раніше за «базис» і сформувала його – цілком. У нас швидше економіка похідне від політики й підпорядкована їй, аніж навпаки.

Імпульси й дії окремих людей, суспільних груп, народних мас далеко не завжди мають під собою економічні причини. (Як відомо, марксистська теорія не розробляла соціальної психології). А.М. пропонує «знайти спільну мову з широкими масами» – та чи схильні «широкі маси» відгукнутися на голос «прогресивного руху»? На це питання немає чіткої відповіді.

Це так само суперечливо, як і те, що «режим в його теперішньому вигляді довго не проіснує», як і те, що програма з 10-12 пунктів здатна об'єднати навколо себе всю «мислячу частину суспільства» і в такий спосіб можна «радикально змінити ситуацію». Сумнівно також, що універсальну рятівну концепцію можна буде виробити на базі анонімного (чи псевдонімного) Самвидаву. Там, де є простір для соціологічних досліджень, де визначено для цього відповідні кошти, не ускладнений доступ до інформації та існує вільний обмін думками, – і там не знайдено ще виходу з багатьох сучасних закутів (глухих кутів). Але припустімо, вдасться знайти ідеальну для наших умов соціологічну модель, як її реалізувати? Запропонувати урядові? Але це на думку, А. М. – «романтика». Чекати автоматично краху режиму? А скільки має тривати бездійове чекання? Запропонувати її масам? Але в який спосіб? Для цього потрібна (як зауважує А. М.) не лише пропаганда, а й агітація – безпосередній вплив на свідомість мас; агітацію ж неможливо почати без підпільної організації. Між тим навіть спробу створення такої організації А.М. вважає божевіллям, і цілком слушно. Це справді було б об'єктивно провокаційною акцією, бо, крім самих себе, агітатори прирекли б на загибель багатьох людей.

А.М. має рацію, вважаючи, що треба інтенсивно мислити, шукати, і в цьому – завдання інтелігенції. Проте ідейні пошуки – багатосторонній і складний культурний процес, він не може бути

обмежений руслом економічного матеріалізму, взагалі будь-якими рамками. Було б природньо, якби А. М. намагався визначити («підказати») головний напрям цих пошуків, але його випади проти «чистої духовності», «духовних ігр» – нижчі за будь-яку критику.

Безпідставні й закиди А. М. на адресу тих, хто виступав і виступає з відкритим протестом. В суспільстві, де більшість стихійно переконана, що держава не лише може, **а й має право** – зробити з людиною все що завгодно, а людина **не має жодних прав**, було дано перший урок громадянської правосвідомості. Питання права не є формальне питання у безправному суспільстві. Те, без чого не можна обійтись, що є необхідним у першу чергу, – це хоча б мінімальний рівень демократичних свобод. Найперша з них – свобода слова. Це є свобода думки. Чи ж можлива без неї хоч якась соціальна активність, хоч якісь «конструктивні рішення»? І ті, хто вперше продемонстрував цю свободу, хто став вводити її «явочным порядком», добре розуміли, **що** вони роблять. Вони не знали рецептів для порятунку людства – і почали захищати людей. Вони протестували проти окремих актів сваволі і насильства там, де сваволя була явною (судові процеси), насильство – промовистим (Чехословаччина). Вони говорили й кажуть те, що вважають за потрібне, І це – приватна позиція. Віддавати себе у жертву – не означає провокувати інших на нерозсудливі вчинки. Зараз, принаймні, сідають тільки ті, хто йде на це свідомо. Уряд одержав список лібералів – переживає А.М. Але він не має такого списку лише там, де лібералізм в жодний спосіб себе не проявляє.

Помиляється А. М. і гадаючи, що відкритий процес безумовно не приносить практичної користі. Неправда, що уряд ніколи, ніскільки і ні в чому не рахується з громадською думкою, зокрема, зарубіжною. Достатньо згадати справу Ж. Медведєва або останній ленінградський процес «самолетчиков». Але мусимо погодитись: з практичними наслідками поки що справи кепські. Однак у міркуваннях А. М. немає рішуче нічого практичного. Його орієнтація об'єктивно провадить до повної бездіяльності. Всі, хто не вміє розробляти програму («народну й наукову»), сидітимуть склавши руки й чекатимуть «концепції, як своєрідного одкровення, одвертаючись при цьому від конкретного зла.

Варто прислухатися до практичної рекомендації Альберта Айнштайна:

«Реакційні політики посіяли підозри до інтелектуальної активності, залякавши публіку зовнішньою небезпекою... Що повинна робити інтелігенція, зіткнувшись з оцим злом? Правдиво я бачу лише один шлях – революційний шлях непідкорення в дусі Ганді... якщо достатнє число стануть на цей небезпечний шлях, він приведе до успіху. Якщо ні, то інтелігенція цієї країни не заслуговує нічого кращого, ніж рабство».

А ще Айнштайн сказав:

«По силі одній людині лише правити за приклад для інших і мужньо захищати моральне начало...».

Не коментуватиму жодного з авторів: кожен з них на свій лад правий. Навіть більше; не виключаю й здогаду, що маємо просто літературний прийом, таких собі «нанайських хлопчиків» на критичній арені, ролі яких виконує один і той же актор.

Міркування цікаві. Скажу тільки, що багато з поставлених тут проблем не є проблемами для тих, хто чітко визначив свою ціль і метод. Маю на увазі національну боротьбу за самовизначення, за визволення від колоніального (а не лише від комуністичного) гніту. Там давно існували й існують методи і підпільні, і агітаційні, і організаційно визначені, там давно апелюють до свідомості мас – і знаходять їхню підтримку.

Але внутрішня критика лібералізму як данності – це добре. Це свідчить про зміцнення опозиції, про шукання нею **нового шляху**, про розуміння небезпеки самоізоляції.

Нам би й на українському ґрунті не завадило організувати таку **методологічну** дискусію на дотичні теми. Я ніколи не любив слова «демонстрація;». І внутрішньо воно писалося для мене як «де-монстр-ація»: де-монстративні методи обмежені уже самим «монстром», проти якого – протест...

Краще не «заперечувати щось», а творити нове, своє, посутнє, яким самим фактом сотворення – **заперечить**.

Але то вже не таке суттєве. Переглянув ще раз цей матеріал: слушно з обох боків.

* * *

Кіра Пітоєва

Кіра Пітоєва з Києва – лист.

«Увы, Лесь, вынуждена крепко Вас огорчить. Фотограф наш (он же мой отец) очень тяжело болен, предполагают снова инфаркт. Сами понимаете, что дела наши очень осложняются».

З подальшого зрозуміло, що фотографій – не буде, потрібен особливий дозвіл, якщо фотографуватиме хтось чужий. Я сподівався, що принаймні театральний музей, якому я стільки зробив приємного, не підведе. Підводить. А фото потрібні дозарізу.

(Лист від 21 лютого).

Оскільки ще поки не хилить до сну, перенесу на скрижалі щоденника ще одного листа, якого я одержав 20 числа – від Едварда Бутенка Львів, Театр імені Заньковецької. Стиль усе той же – веселий і неканцелярський. От у кого треба позичати гумору, якого так бракує у Москві.

Лист – до Неллі, після її промовистого захисту.

* * *

Лист від Ед. Бутенка

«Дорогой кандидат наук и доктор сердца моего!

Академик души моей!

Спасибо, спасибо за письмо...

Радость и горе смешались в душе моей, ибо что в мире случилось (или случится!), если вы вдруг написали... и не на машинке, а своей рукой. Да-да! Трогаю буквы, а они совершенно ручные и в такие истинные слова складываются, что я плачу, просто плачу и все тут. Быстро пролистал газеты – не началась ли война с Турцией? – нет пока. Но не иначе как будет. Может быть, я все преувеличиваю, может быть, это невероятное событие, которого я так жду вслед за твоим письмом, есть одно – то, что ты ***написала****. И снова слезы радости заливают мои ланиты. (Ребус для Оксанки: ланиты: лань и ты – рисовать не умею).*

Огорчило меня очень, что ты так жестоко решила наказать Леся. Может быть, не стоит его бросать за то, что он не написал мне ни строчки. Ну хотя бы на первый раз. Может быть, достаточным наказанием для него будет то, что в этом вот письме для него нет ни одного слова, ни одной буквы. Впрочем, и я тоже поступаю жестоко: отдай ему знаки препинания и то, что между строк написано. (Кстати, сама не читай – там много ругательных слов). Кстати, о ругательных словах – 17-го мне тридцать лет!

Тот возраст у женщин, как пишет Бальзак, когда они начинают жалеть, что не изменяли своему мужу. Но это у женщин, а у меня, вероятно, все будет наоборот. Не знаю. Мне пока еще 29 лет 11 месяцев и 29 дней. Когда мне будет 30 лет и 6 дней, состоится моя первая репетиция. Вы спросите, почему она не состоялась. Когда мне было 29 лет 11 месяцев и 13 дней?! Дело в том, что «Камінний господар» (премьера) отложился на той сцене, когда мне будет 30 лет и 2 дня. А мне сегодня уже не 29 дней 11 месяцев и 28 дней, что бы я мог легкомысленно согласиться репетировать, не собрав всех актеров. Всё это время с 29 лет 11-ти месяцев до 29 лет 11 месяцев 29 дней я работаю с композитором, психиатром и художником. Перевел пьесу с украинского на медицинскую латынь. Говорят, перевод хороший. Надеюсь, когда-нибудь ее поставят в моем переводе в древнем Риме.

Как видишь, все прекрасно, Неллочка, радость дней моих и последних 11 месяцев 29 дней, не отдавай мой фольклор, который я так тщательно собирал и которому посвятил свою жизнь в «Рога и копыта». Они ведь, мерзавцы, поместит его в отдел «Рога», а мне это не сделает чести. Отдай лучше в «12 стульев» и пусть поместят эти сокровища мадам Танюк в одном из стульев. По крайней мере это гарантия тому, что никакой Бендер со своими Бéндеровцами (львовский вариант) их не тронет.

Целую. Жду.

P. S.: Об очках напишу!

Буду просить отраву «типа Кобра». Целую Оксанку! Подруге привет.

На конверті: Корниенко Нелле (не Танюку). Зі Львова – 16-го.

Чомусь цей лист потрапив мені на очі в парі з листом Пітоєвої. Отак доля їх знову зводить, хоч вони й розлучилися. У моєму щоденнику вони знову разом.

Я люблю його не тільки за невгамовну дотепність. От тільки б йому трохи мову опанувати. Як його терплять заньківчани?

Брилинський казав – добре.

26 лютого, п'ятниця

Зайшов у «Дружбу», взяв свій примірник перекладу Драча. Бо вже незручно: всі вітають – москвичі стежать за пресою, «Московський комсомолець» газета популярна; а тут ще й ціла повість про Лесю Українку. Та чому Мащенко? Мої українці захоплювались темпераментом його «Комісарів», – але поки що можна говорити лише про зйомки й фрагменти. Лесю Українку мав би знімати хтось **не дуже комісарський**, а темпераменту – вистачить і Драчевого. Тут потрібне щось інше – чисто кінематографічний Антоніоні, наприклад, з його умінням робити **тривожну** атмосферу. Або якби знайшовся український Бергман, котрому вдалося б «заземлити» Драча, не опустивши його у побут. Нездалість українських фільмів останніх років (я не про поетичне українське кіно, а саме про **загал**) – у поганій українській **акторській** школі. Винятки лише потверджують правило. Тому й тривожно за фільм про Лесю Українку.

«Чорт»

Враження, що «Чорт» у мене – виходить. Блискуча ідея була зробити конкуренцію. Один склад у мене – старші актори, з більшою дозою «реалізму» – Сатановський, Аниськo, Кругляк. У них на прапорі чисто бюргерська правда, вистава для буржуа, – дотепно, смаковито, «с чувством, с толком, с остановкой», У другому складі репетируе Шерстньов, актор не бозна який, але з «інфернальною», як у театрі кажуть, зовнішністю. Я вибудовую навколо нього «містику». Алла Костянтинова, дружина Володі Коренева – струнка, гостра, невідчеплива. Скраубе Вацлав, на відміну

від Аниська – справді художня натура, в ньому живе пі-жон, задавака, щира душа. Але найцікавіший тут, звісно, Чорт – Борис Романов: актор дуже пластичний, аристократ і мім; колись це був кращий актор Львова-Анохіна. У нього блискучі переходи від чорного до білого, від холодного до гарячого: його мефістофеліада – поетична. Сатановський в ролі Чорта бере досвідом, мудрістю; Романов – експериментом, спробою лабораторного аналізу Людини. У першому складі Цинку репетирує Оля Бган, і я дуже задоволений; вона після всіх своїх ліричних ролей виявилась актрисою **на драму**, на самоспалення. У складі Романова-Скраубе Цинку репетирує Ліза Нікіщіхіна; цього не поясниш, але тут у Цинки – **судьба**... І взагалі це одна з кращих жіночих ролей, які я знаю, виписано – прекрасно.

Виліпилося воно й у режисерському плані, Ставцева і Махлянкін абсолютно протилежні, але в тому й був задум – контрапункт...

Владлен зробив вдалі, як на мене, пісні на вірші Гайне в перекладах Маршака, Дейча, Михайлова, Левіка. І тепер наполягає на тому, щоб звучали ці пісні тільки в записі Йосифа Кобзона.

Я дав згоду. Владлен уже домовляється з Кобзоном. Лишилось узгодити гроші й студію.

А ще в мене епізодичну роль слуги Андраша репетирує Миша Янушкевич, «Подросток». То він веде роль так, ніби він і є «Чорт». Молодці вони у мене, винахідливі й дотепні. Спочатку пробували сісти на голову, потім кожен склад шантажував мене окремо, щоб він був головним, але – звикли: репетируємо суворо по черзі, я випущу **дві** прем'єри.

У першому складі дуже подобається мені Рижкова – «буря й натиск».

Таня Ухарова репетирує Ельзу.

Розклад: з 10 до 11 я репетирую з першим складом; з 13.30 до 3-4-х – те саме з другим. А ввечері беру окремі сцени як не з одними, то з іншими. П'єса поепізодична, репетирувати – втіха.

Діалоги нафаршировані гумором, – кожна репліка відскакує від зубів. Вміли колись писати п'єси!

27 лютого, субота

«Незгодний»

Ми живемо в епоху найпоширенішої симуляції художньої творчості. Ця симуляція давно стала програмою державних органів та їхніх репрезентантів – творчих спілок. Через що такий чоловік, як я, хоч-не-хоч стає дисидентом (тобто незгодним – від латинського dissidens, як бачимо, у цьому страшному терміні немає нічого визивного). Але той, хто вважає себе справжнім поетом, неодмінно стає дисидентом. Дисидентом е кожний проповідник, починаючи з Христа,

Стосовно ж мистецтва, то майже не існувало в Історії періодів, коли суспільство й мистецтво не були конфліктні, хіба дуже короткочасні, переходові, як-от у Стародавньому Єгипті. Воно й зрозуміло, позаяк мистецтво – спосіб пізнання й **зміни** суспільства.

Виникає парадокс: у суспільстві **послабленому** триває процес індивідуалізації митця, а це породжує високу якість його творення. Що вищою є ця якість, то більше шансів у митця опинитись у ролі «ворога народу» (Мейєрхольд, Курбас, Пастернак, Булгаков). І навпаки, у суспільстві, взятому в шори **тотально**, розцвітають певні жанри й стилі (олеографія у Гітлера, соцреалізм у Сталіна, героїчні опери у Мао); відбувається деіндивідуалізація, панує бригадний (або хунвейбінський) спосіб творення «шедеврів». Культура масовки, яка виключає культуру народу (бо не творили ніколи у юрбі, зборами, з'їздами тощо). Може, творчість – взагалі явище елітарне? Бо й кобзар не є «весь народ», бо й він свого роду **еліта**.

Неділя, 28 лютого 1971 року

Підсуха з Києва

Був і вже поїхав Підсуха. Налаштований оптимістично. Вийшла книжка Шелеста «Україна наша радянська», вірніше, – «Україно наша Радянська», як звертання. Наклад великий, ІООООО, відгуки схвальні. Є там про українську мову, є добре прописаний виклад історії, зокрема, козаччина й Січ Запорізька. Друкованих рецензій ще не було,

але у Олександра Миколайовича є підстави гадати, що ЦК дав установку «усе інше коригувати до курсу, **викладеного Шелестом**». Аналогічні процеси, каже Підсуха, можна спостерегти в Білорусії, Грузії та Вірменії, де так само підносити почали власну національну історію.

Підписали до друку «Лебедину зграю» Земляка, – «Ви не читали?» (ні, звичайно, хоч мені й говорив хтось. Драч? Льоня Череватенко?) – це Підсуха так само вважає ознакою, як я кажу, **лібералізації.**

Далі – більше. Між Шелестом І новим – Федорчуком – конфлікт! Ф-к наполягав на знятті Овчаренка, Шелест не дав. Не виключено, що після з'їзду його відкличуть до Москви, бо Шелест і Овчаренко лишаються на своїх місцях, це він знає **достеменно.**

Іронізую – чи може хтось у нас час знати щось **достеменно**? О.М. робить таємничий вигляд, піднімає обидва вказівні пальці вгору – ні, **він** знає!

Ще один аргумент на зміну ставлення центру до України – остаточно виділили гроші на допомогу Києву; біля Чорнобиля починають будувати атомну електростанцію, дуже потужну.

А найголовніше – подивіться навіть свої центральні газети! Орден Леніна – Запоріжжю, орден Леніна – Львову, орден Леніна Кривому Рогу! А «Словник української мови»? Ви ще не маєте першого тому? Про таке можна лише мріяти!

До цих його аргументів «за лібералізацію» я додав би (подумки, бо нічого обговорювати з українськими письменниками **гострі** теми, та ще й з єврейським присмаком): касаційний суд замінив смертну кару Кузнецову й Димшицю. І причина там була ніби «міжнародна»: втрутились американці, громадськість, між тим у ті дні **фашист** Франко помилував басків-терористів, які розстріляли жандармів – не міг же виглядати **гірше** комуніст Брежнєв, – у справі, де люди не пролили й краплі чужої крові...

Коли Підсуха перераховував усі свої аргументи, я спитав:

– А жахливий, просто неймовірний вирок Морозу?

Олександр Миколайович, здалося мені, знітився, але незграбно видушив із себе:

– Але ж він, як би його сказати... ніби **справжній** націоналіст?

– Як і Алла Горська?

Звичайно, я б хотів повірити у його прекраснодушні передчуття.

Та я за вдачею не романтик, а скептик, і його аргументи тішать мене наполовину. Бо чорт, який поселивсь у мені задовго до п'єси Мольнара, нашіптує, як дядькові Тарасу з кулішівської комедії, що «їхня українізація – це тільки спосіб...» І так далі.

Триває постійна боротьба двох ліній угорі, і гойдалка підносить то одних, то інших. Кого вище занесе, того може й скинути.

Леонід Ілліч і Москва готуються до ХХІУ з'їзду. Як пишуть на стовбах про квартири, – «возможны варианты». Для цього опонентів слід **задобрити**.

Залишив мені свою нову п'єсу. Завтра побачилось на вечорі Лесі Українки, і якби я встиг...

Сказав йому, що не встигну. Поспішати не треба.

Хотів знову перечитати «Чаадаєва». Згадав, що він у Стуса, сам же порадив йому прочитати Лебедева **з олівцем.**

Обмін – на Бердяєва – на «Философию свободы» (!)

Додаток

Архів

Автореферат Нелли Корниенко (Курбас)

Н.Н. Корниенко

РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО ЛЕСЯ КУРБАСА

Аннотация
диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Предлагаемая работа – попытка монографического исследования искусства режиссера-новатора, реформатора украинского театра Леся Курбаса (1887-1942). В исследовании рассмотрены истоки формирования художественного мировоззрения режиссера Курбаса, взаимоотношения творчества Курбаса с национальной традицией, раскрыт опыт театра Курбаса как одного из проявлений новаторских революционных тенденций советского театрального искусства. Преимущественное внимание в диссертации уделено Курбасу – создателю «Молодого театра» (1916-1919) и театра «Березиль» (1922-1933). Роль «Молодого театра» оценивается в аспекте исторической перспективы развития украинской культуры, украинского советского театра. Эволюция «Березиля» рассмотрена как поступательное движение Курбаса от политически-публицистического театра к театру интеллектуальному, философскому. Спектакли философского театра Курбаса рассмотрены в данной работе как часть проблемы становления национальной культуры, большое внимание сосредоточено здесь на взаимоотношениях режиссера Курбаса с драматургом Кулишем, чей творческий союз оставил значительный след в истории украинского советского театра.

Эволюция режиссерского искусства Курбаса от условного зрелищно-постановочного театра, от поисков в области формы – к синтезу театра условного и психологического – и затем к театру интеллектуальному, философскому – отразила динамичные, подвижные связи искусства с действительностью.

Принципиальное значение Курбаса диссертант усматривает в том, что этот художник является носителем передовых революционных тенденций театра XX века – как в отношении социально-историческом, так и в художественном, тенденций, проявившихся в творчестве ведущих мастеров театра, деятельность которых в сумме отразила сложный диалектический процесс формирования новых социально-эстетических критериев советского театра.

***

Н. Корнієнко. Матеріали до захисту кандидатської дисертації «Лесь Курбас».

1. Автореферат.
2. Стенограма захисту.

Министерство культуры СССР
Институт Истории Искусств
На правах рукописи

Н. Н. КОРНИЕНКО
РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО ЛЕСЯ КУРБАСА

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва – 1970

Работа выполнена в секторе театра народов СССР Института истории искусств Министерства культуры СССР.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения **М. Н. Строева**

Официальные оппоненты:

доктор филологических паук **М. Н. Пархоменко**

кандидат филологических наук **Н. Б. Кузякина**

Автореферат разослан «11» декабря 1970 г.

Защита состоится 14 января 1971 г. на заседании Совета Института истории искусств Министерства культуры СССР, Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке института.

Ученый секретарь Г. А. Хайченко.

Предлагаемая работа – попытка монографического исследования искусства режиссера-новатора, реформатора украинского театра Леся Курбаса (1887 – 1942). Отсутствие сводных трудов, анализирующих и обобщающих опыт одного из создателей украинского советского театра, обусловили круг проблем данной работы. Эту тему нам представлялось целесообразным рассматривать в свете таких проблем: истоки формирования художественного мировоззрения режиссера Курбаса; взаимоотношение творчества Курбаса с национальной традицией; раскрыть опыт театра Курбаса как одно из проявлений новаторских революционных тенденций советского театрального искусства. Преимущественное внимание в диссертации уделено Курбасу – создателю «Молодого театра» (1916 – 1919) и театра «Березиль» (1922 – 1933).

Современная Курбасу театральная критика оставила преимущественно статьи рецензионного характера. Лишь в начале 60-х годов началось изучение творческого наследия Курбаса. В этот период интерес к личности Курбаса вызвал к жизни ряд статей в основном мемуарного характера, исключение представляет статья М. Верхацкого в журнале «Мистецтво» № 4 за 1967 год об образном театре Курбаса, статья В. Василько «Режиссер-новатор», опубликованная в журнале «Вітчизна» № 12 за 1963 год, а также материалы, посвященные истории украинского советского театра, в многотомном труде «История советского драматического театра», которые грешат

фактическими неточностями н не претендуют на анализ и обобщение творческого опыта Курбаса. В 1969 году вышла из печати книга Ю. Смолича «Розповідь про неспокій триває» («Радянський письменник». Київ); книга написана в жанре мемуаров, но в ней есть анализ отдельных тенденций в творчестве Курбаса, которому автор посвящает специальную главу. Только в 1969 году вышел первый мемуарный сборник «Лесь Курбас» (Спогади сучасників. «Мистецтво». Київ), восполнивший ряд пробелов в изучении творческого опыта режиссера. К сожалению, за пределами сборника остались некоторые принципиально важные спектакли, выражающие художественные и гражданские позиции Курбаса.

Сложность исследования такого явления как режиссура Курбаса связана прежде всего с неудовлетворительным состоянием архивов, отсутствием драматургических текстов, лежавших в основе некоторых постановок режиссера, отсутствием макетов спектаклей. Трудность изучения теоретического наследия Курбаса обусловлена тем, что частично уцелевшие Протоколы заседаний Режиссерского штаба, на которых выступал Курбас, фрагменты его лекций, прочитанных для студентов, – не вычитаны самим Курбасом, не отредактированы и пользоваться этими записями надлежит осторожно, сверяя их друг с другом, сопоставляя с известными публикациями того периода и т. п.

Диссертация исследует эволюцию творчества Курбаса в последовательно-хронологическом порядке. Работа состоит из трех глав.

I ГЛАВА.
У ИСТОКОВ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЖИССУРЫ КУРБАСА. СОЗДАНИЕ «МОЛОДОГО ТЕАТРА» (1916 – 1919).

В первой главе рассматривается период, начиная с 1910-х годов вплоть до 1919 года, когда закончил свою деятельность «Молодой театр».

Для понимания роли Курбаса в процессе становления украинского советского театра особое значение приобретает исторический ракурс изучения проблем украинского дореволюционного театра, предшествовавшего Курбасу. Краткий экскурс в историю «театра

корифеев» (ярких, талантливых драматургов, актеров и режиссеров дореволюционного театра: М. Садовского М. Старицкого, М. Заньковецкой, М. Кропивницкого, И. Карпенко-Карого, положивших начало украинскому профессиональному театру), призван объяснить закономерность рождения новых принципов режиссерского искусства и в частности объяснить появление режиссера типа Курбаса.

«Театр корифеев» рожден 80–90 гг. XIX века. Его подъем свидетельствовал о росте национального самосознания. Передовая украинская интеллигенция использовала в это время театр как общественную трибуну. Императорские указы и циркуляры 1863, 1876, 1881, 1889 гг. и др. запрещали украинский язык, украинскую драму и театр. И только в 1906 году были отменены «ограничительные правила по поводу малорусских спектаклей». В силу этих причин стационарный театр – театр Садовского в Киеве – был открыт лишь в 1907 году. Украинскому театру стали доступны лучшие пьесы мирового репертуара. Труппы Старицкого, Кропивницкого в короткий период успели завоевать не только признание украинского зрителя, но московской и петербургской публики, а также успешно выступить в Париже и других городах Европы.

Глубокая демократичность, гражданский темперамент, высокий артистизм снискали заслуженную славу Заньковецкой, Садовскому, Саксаганскому и др., познакомили с драматургией Карпенко-Карого, Старицкого, Кропивницкого, в которой поднимались социальные проблемы, волновавшие самые широкие слои украинского народа.

Но исторические ограничения стимулировали и развитие такой драматургии, в которой социальный конфликт подменился развлекательностью, вариациями на темы любовных приключений, злоупотреблением мелодрамой и т. п. Украина – большая аграрная страна, где хуторское хозяйство занимало значительное место в экономике, – породила обильный фольклор, поэзию, прозу, драму, привязанные к селу не только тематикой, но также этнографичностью. Фольклор поэтому порой использовался для приглушения социального начала. С этой целью поощрялись народные одежды, гопаки, «ковбаса та чарка». Музыкальность, свойственная украинской национальной природе, служила прежде всего развлекательным целям. Любование народными обрядами, перенасыщенность сцени-

ческого действия танцами и песнями во вред смысловой сущности приводили к определенной узости, однозначности таких украинских пьес, не поднимавшихся выше этнографизма и мелодрамы. Ставка на «народность», понимаемую формально, приводила к тому, что подобная драматургия по существу служила реакции, уводя от социальных задач к развлекательному зрелищу. Исторически объяснимому провинциализму украинского театра стал сопутствовать термин «хуторянство». Культивирование наиболее отсталых эстетических формообразований, а тем самым нетребовательных вкусов уводило зрителя от серьезных проблем современности.

Итак, два направления, две тенденции определяли украинский театр начала XX века: с одной стороны – яркий гражданский и социальный пафос прогрессивной демократической театральной культуры, с другой – засилье псевдоэтнографизма, псевдонародности и духовного провинциализма. Эти две тенденции сосуществовали рядом, внешне даже мирно, часто переплетаясь в одной и той же пьесе или спектакле. Но по сути между ними шла глубокая борьба.

Канун революции 1917 года, время, когда в украинский театр пришел Курбас, обозначился резким кризисом ведущего украинского театра – театра Садовского. Корифен, дав жизнь ряду профессиональных трупп, добившись разрешения на открытие первого национального стационарного театра и создав его, теперь уходили от активной театральной деятельности.

В этот период (1910-е гг. XX в.) в украинскую культуру пришел Курбас. Он – выходец из Галиции (Западная Украина), которая тогда находилась в составе Австро-Венгрии. Ее театр развивался иначе, чем театр приднепровской Украины. Репертуар этого театра обладал более широким диапазоном, ибо включал и современную, и классическую, и русскую и европейскую драматургию, а также современную драматургию приднепровской Украины. Но проблема создания самостоятельного национального украинского театра и здесь не была решена и имела свои специфические трудности и особенности.

Назревшие проблемы развития украинской культуры могли быть осуществлены только в процессе разрешения проблем общеисторических, социальных и политических, которые были подняты Октябрьской революцией.

Далее диссертант останавливается на факторах, оказавших влияние на формирование мировоззрения Курбаса. С одной стороны, это гуманистические и революционные традиции украинской культуры, связанные с творчеством И. Франко, М. Драгоманова, Л. Украинки. С другой, – это западно-европейская философия, которую Курбас как воспитанник Венского университета изучает в свои студенческие годы. Становление театральной эстетики режиссера проходит под воздействием театральных систем Рейнгардта, Крэга, режиссуры Бургтеатра, драматургии экспрессионистов. В то же время западно-украинский театр, в репертуар которого входила драматургия Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького, Н. Гоголя, привлек внимание Курбаса к русской классике (молодой Курбас-актер играет Астрова, Каренина в «Живом трупе», Хлестакова и др.) Курбас-актер стремится к эмоциональной остроте при скупости внешних средств выражения. Уже в этот ранний период своего творчества Курбас решительно выступает против произвола импульсивности «нутра», за включение разума в процесс создания роли.

Первые творческие шаги Курбаса по возвращении на Украину связаны с Гуцульским Театром Г. Хоткевича (1910 – 1912), Львовским театром «Руська бесіда» (1912 – 1914), «Тернопольскимн театральными вечерами» (1915 – 1916, в последнем театре Курбас был художественным руководителем и режиссером); наконец, с коротким пребыванием в качестве актера в труппе театра Садовского (1916).

Принципиальный интерес для исследователя представляет творчество Курбаса – руководителя «Молодого театра» (1916 – 1919), положившего начало новому украинскому театру. Деятельность Курбаса рассматривается в связи с исторической ситуацией, в свете новых проблем, рожденных украинской революцией.

Созданный «в знак протеста» против традиций «гопачной культуры», «Молодой театр» приступил к осуществлению той программы, которую Курбас называл театральной революцией. 1917 год дал ей мощный стимул. Освобождение народа, развертывание его творческих сил неизбежно должно было привести к раскрепощению высокого духовного потенциала украинской культуры. По мысли Курбаса, «Молодой театр» должен был положить начало этому процессу. За короткий исторический срок необходимо было наверстать то, что было

упущено за столетия. В Программе «Молодого театра» прежде всего учеба, студийные поиски, знакомство с ведущими эстетическими системами, существовавшими в мировом театре. Программным спектаклем «Молодого театра» стал «Царь Эдип» Софокла – первый «Эдип» советской сцены Образ Эдипа ассоциировался для Курбаса с тем порывом раскрепощенной личности к свободе, который был вызван к жизни современностью. Спектакль был решен в условном ключе (впервые па украинской сцене возникла объемная архитектурная декорация); в нем присутствовал элемент стилизации (решение Хора, звукопись спектакля). Талант режиссера проявился здесь прежде всего в скульптурном решении массовых сцен. Курбас искал в спектакле такой импульс эмоционального воздействия па зрителя, такое раскрытие психологии через экспрессивно-стилизованное движение, которые смогут переключить эмоцию в план ассоциаций интеллектуального ряда. Античный театр в спектакле Курбаса предстал сугубо современным как идейно, так и по выразительным средствам. Оппозицией к театру «нутра», преобладавшему на Украине, стремлением разбудить ассоциативное мышление, – этим отмечен «Царь Эдип», ставший подступном к созданию театра Л. Украинки и Т. Шевченко.

С этого времени каждый спектакль «Молодого театра» становится ступенью, экспериментом украинского сценического искусства в поисках новой театральной эстетики. Новый спектакль мог формально отрицать предыдущий. Критерием при выборе пьес становится стремление проштудировать разнообразные по своим выразительным возможностям системы мирового театра с тем, чтобы, вооружившись многообразием выразительных средств, создать театр высокой общественной миссии и глубоких проблем. Вот почему на афише театра рядом с «Царем Эдипом» появляется «Горе лжецу» Ф. Грильпарцера, а наряду с философской драмой «В пуще» Л. Украинки идет народное действо «Вертеп»; спектакль трагического импрессионизма «Иоля» Ю. Жулавского соседствует с романтическим публицистическим «Шевченковским спектаклем» и символистским спектаклем «Этюды» А. Олеся.

Автор диссертации показывает, что пластическое освоение сценического пространства, изучение законов ритма, композиции, постижение **образности** народного мышления, – принес «Вертеп»,

своеобразный концерт-балаган людей-кукол-масок-марионеток. Спектакль подчеркивал связь творчества Курбаса с народной традицией. Изучение своеобразия эстетики импрессионизма на примере «Иоли» и символизма на примере «Этюдов» анализируются как шаг в поисках расширения границ сценических возможностей. «Шевченковский спектакль» и обращение к драме Л. Украинки становятся эскизами будущего политического, а позже – и философского театра Курбаса.

Начало 20-х годов – новый этап в творчестве Курбаса. Режиссер выдвигает в качестве своей главной идеи проблему создания театра, который не ограничивался бы прямым, зеркальным **отражением** окружающей действительности, а участвовал бы в активном ее **преображении**. Тем самым Курбас приходит к утверждению театра активной общественной миссии. Художник увлечен идеей участия театра в социалистическом строительстве, в создании нового человека, новой общественной психологии. Он убежден, что театр должен созидать реальность, преобразовывать, совершенствовать бытие. Такой театр требует нового, мыслящего актера, способного взять на себя миссию общественного трибуна, художника-ученого. Идея воспитания такого актера впервые возникла в украинском советском театре и связана она с молодотеатровским периодом Курбаса. Идя в русле революционных поисков советского театра, связанных прежде всего с деятельностью таких режиссеров как Станиславский и Мейерхольд, Курбас остается самобытным. Если Станиславский этого периода, занимаясь воспитанием нового актера, отстаивал принцип переживания, а Мейерхольд сейчас был сосредоточен на проблеме развития пластических возможностей актера, – то Курбас настаивает в этот период на необходимости воспитания актера **разума**.

В молодотеатровский период начинает складываться театрально-эстетическая система Курбаса, которая получила название «системы образных «перетворень» («перетворення» – этот термин не имеет адекватного русского значения; наиболее, близко ему – русское «пересоздание», «преображение»; в дальнейшем, говоря о режиссерской технологии Курбаса, мы будем пользоваться понятием «пересоздание»). Режиссерская методология, в основу которой легли «образные перетворения» – поиск определенных художественно-

театральных «знаков», с помощью которых режиссер, актер, художник стремятся как можно глубже выявить социально-психологическую сущность явления. Событие, конфликт, проблема должны сценически пересоздаться («перетворитися») в такое иносказание, такую новую комбинацию, которая должна вызвать напряженные ассоциативные процессы. Первыми такими «перетвореннями» отмечен курбасовский «Шевченковский спектакль».

В заключении к первой главе диссертации говорится о том, что «Молодой театр», поставив за три сезона около двадцати спектаклей, успел выдвинуть новые театральные принципы, выработать новые репертуарные критерии, осуществить интересные поиски в области формы, а также подойти вплотную к формированию актера нового типа и режиссера. Роль «Молодого театра» оценивается в аспекте исторической перспективы развития украинской культуры, украинского советского театра.

II ГЛАВА.
НА ПУТИ СОЗДАНИЯ «БЕРЕЗИЛЯ» (1920 – 1922).
ТЕАТР «БЕРЕЗИЛЬ» В КИЕВЕ – 1922 – 1926.

Во второй части диссертации автор обращается к годам, предшествовавшим возникновению театра «Березиль». В 1920 году в театре им. Шевченко Курбас осуществил постановку «Гайдамаков» Т. Шевченко в своей инсценировке. Монументальная народная драма, перерастающая в трагедию – как решил ее Курбас – являла собой новый тип музыкального поэтического театра. Мысль о мужестве народа в защите Отечества приобретала в обстановке 1920 года на Украине конкретный гражданский смысл. Эстетика спектакля исходила из метафоры и аллегории как основы условного поэтического театра. Музыка образно выражала конфликт, подчиняясь жанру монументальной драмы (муз. Глиэра, Лисенко, Стеценко). Ритмический монтаж эпизодов сообщал действию острую динамику. Пластичны и многоплановы задачи Хора, введенного режиссером в спектакль: Хор не только исполнял роль народа – комментатора и соучастника событий, но и выступал то как эстетический орнамент, то выполнял функцию декорации; с

помощью Хора достигалась «симфонизация» слова, музыкального лейтмотива, музыкальной темы и т. п.

Рождение и судьба этого спектакля Курбаса рассматривается в связи с революционным временем, вдохновившим его гражданский пафос и его эстетику, восходящую к поискам молодотеатровского периода. «Гайдамаки» Курбаса наряду с марджановским спектаклем «Фуэнте Овехуна», осуществленным в Киеве в 1919 году, свидетельствовали о решительном и бескомпромиссном приятии художниками идей Октябрьской революции.

Период 1920–22 гг. (после постановки «Гайдамаков») был для Курбаса наименее продуктивным: обстановка гражданской войны заставила «свернуть» деятельность театров. В этот период Курбас осуществил постановку спектаклей, не оставивших заметного следа в истории украинского театра («Макбет», «Нора» в Киевском драматическом театре – Кийдрамте – просто традиционные, профессиональные, с тонким вкусом спектакли).

Основное внимание во второй главе диссертации уделено театру «Березиль», сыгравшему значительную роль в истории советского театра. Здесь рассматривается первый период деятельности этого театра – 1922–1926 гг.

Оценивая общественную ситуацию начала 20-х годов, Курбас стремится создать на Украине театральный Центр, который должен стать лабораторией формирования современного театра, исследования его возможностей, своеобразной Академией театрального искусства Украины. Предполагалось начать организацию такого Центра с создания сети театров-мастерских. У каждой мастерской – своя задача: одна мастерская служит экспериментальной площадкой, вторая – профессиональный театр, который обобщает данные экспериментальной мастерской, третья – будущий детский театр и т. п. Курбас создал целую систему таких мастерских, во главе которых стал Режиссерский штаб. Академия должна была исследовать проблему зрителя; привлекать в театр современных драматургов, поэтов, композиторов; изучать средства идеологического и эстетического воздействия на массы; объединять лучшие культурные силы Украины вокруг театра; вести поиск – разведку в смежных театру областях искусства; создавать лабораторию украинского театроведения и т. д.

Подъем духовных сил, вызванный революцией, активность общественной энергии определяли высокий уровень новых художественных идей, творческого мировоззрения. Театр Украины ощущал себя реальным звеном современного социального переворота. Художник Курбас обладал теми качествами, которые помогли ему точно ощутить передовые тенденции времени и поставить на повестку дня вопрос о генеральном плане создания повой социалистической культуры, в частности, нового украинского театра. «Березиль» явился частью этого обширного стратегического плана. Он был создан в марте 1922 года и получил свое название от месяца марта (по-украински – «березень», «березиль»).

Манифест «Березиля» исходил из принципа: театр – движение, он – процесс. Основным принципом программы Курбаса становится поиск максимально ёмких по форме средств сценической выразительности, которые вызывали бы у зрителя сложное ассоциативное восприятие. Театр для Курбаса – трибуна, с помощью которой созидается социальное завтра. Он подчеркивает необходимость появления, основания театра преображения, который опирается на современные достижения науки. В Программе-прокламации ощущается элемент идеалистического взгляда на возможности театра, а также налет риторичности, свойственной времени; однако чрезвычайно важно, что в ней акцентируется общественная роль театра в процессе коммунистического преобразования мира. Манифест театра Курбаса рассмотрен в работе в связи с конкретной практикой режиссера.

Диссертант останавливается на первом спектакле «Березиля» – «Октябрь» (1922). Эта агитпьеса «ударила, как гром среди академически ясного театрального неба» и была отмечена критикой как «совершенно исключительное явление в театре по мастерству режиссера и технической подготовке актера». Программным спектаклем театра этого периода стал «Газ» Г. Кайзера. Эта постановка Курбаса стала спектаклем-иносказанием, полифонически «перетворявшим» тему протеста против обезличивания, попрания человеческой индивидуальности. Следуя эстетике экспрессионизма, режиссер стремился раздвинуть все возможности. Этот спектакль и ряд последующих («Джимми Хаггинс» Синклера Э. в инсценировке Курбаса, возобновленные «Гайдамаки», вторая редакция «Мак-

бета», «Накануне» – инсценировка пьесы А. Поповского, осуществленная Курбасом и С. Бондарчуком, и др.) обнаружили, что **на** данном этапе Курбас выдвигает платформу **политического** театра.

Политический театр Курбаса – театр образный. Агитационный театр претерпевает в спектаклях режиссера самобытные модификации. С помощью реконструкций названных спектаклей в диссертации прослеживается путь становления и эволюции главного стержня курбасовской эстетики – системы «образных перетворень». Спектакли этого периода свидетельствуют о настойчивом стремлении режиссера вырваться за рамки агитационного театра. Усложняется эстетика образного решения спектакля. Курбас продолжает экспериментировать. «Джимми Хиггинс» (с А. Бучмой в главной роли) был спектаклем, на котором Курбас опробовал путь к образу как результату сложного процесса обобщения духовной сферой восприятий окружающей действительности. Переплетение многих театральных планов, органически введенный в действие киноэкран, сочетание яркой театральности с тонкой психологической разработкой, – все это свидетельствовало о плодотворной тенденции к синтезу театра психологического и условного, об успехе на этом пути. Трагические сомнения Джимми, которые привели его в ряды активных борцов за правду, за достоинство человеческой личности, были показаны с глубоким проникновением в тайники человеческой психологии. С этой целью режиссер стремится сценически развернуть драму «болезни» сознания, которая приводит Джимми от страданий к нравственному катарсису.

Современность искусства Курбаса проявилась и в его обращении к класике. В 1924 году режиссер ставит шекспировского «Макбета» во второй редакции. На примере этого спектакля рассмотрена попытка адаптации классики применительно к современным задачам. Продолжая воспитание актера разума, актера активной гражданской позиции, Курбас акцентирует оценочный элемент в интерпретации образа, – и с этой целью вводит в спектакль принцип «отчуждения» как элемент отношения к образу. Дальнейшая эволюция курбасовских «перетворень», поиск синтеза на материале символики разных планов: патетики и романтики, сочетаемых с тонким психологизмом, – раскрыты в диссертации на примере спектакля «Накануне».

Эстетика Курбаса, отстаивающая тенденцию отказа от житейской иллюзорности, рассматривается в тесной связи с творческими поисками украинского искусства 20-х годов, в связи с общими тенденциями развития советского театра. Политический театр Курбаса прорывался в сферу, близкую к философской. Деятельность Курбаса как режиссера-новатора и как общественного деятеля рассматривается в этой главе на' фоне культурной жизни Украины 20-х годов.

Данный период творчества отмечен работой с актером над изучением и расширением возможностей актерского аппарата. Как и другие ведущие мастера советского театра, Курбас приобщает актера к опыту русского, западного и восточного театров по овладению основами ритма, ритмопластики. Все усилия художника направлены на создание актера высокой пластической культуры, обладающего глубокой эрудицией и гражданским темпераментом. Курбас стремится воспитать тот тип самостоятельной личности, которая способна стать на театре **ученым** (в этом сказалась переоценка возможностей театра, а также чрезмерная рациональность в решении актерской проблемы).

В этот период Курбас не только руководит сложным механизмом ряда мастерских театра «Березиль», его производственной и теоретической деятельностью. Он закладывает основы украинской эстетики и театроведения. Он создает свою систему фиксации уже накопленного театром опыта, а также ищет метод переработки театральной практики прошлого, занимается созданием театроведческой библиографии, разрабатывает театральный справочник и т. п. Курбас руководит первой и уникальной в своем роде организацией, – Станцией фиксации и систематизации опыта, а также Терминологической Станцией. Работа этих Станций заложила «первый камень» в фундамент украинского театроведения.

Эстетический и гражданский идеал Курбаса нераздельны. Это выразилось в его спектаклях, сказалось в лекциях, посвященных практике сцепы, а также обнаружилось в ряде выступлений на заседаниях Режиссерского штаба (Протоколы Режштаба частично сохранились). На основании этого наследия диссертант анализирует теорию н практику Курбаса этого периода.

В заключении II главы подводится итог деятельности театра «Березиль» в Киеве. В 1926 году постановлением Наркомпроса УССР

как лучший в республике театр «Березиль» был переведен в тогдашнюю столицу Украины г. Харьков. В жизни режиссера Курбаса начинается новый сложный и интересный период. Ему посвящена III глава диссертации.

III ГЛАВА
«БЕРЕЗИЛЬ» В ХАРЬКОВЕ (1926 – 1933).

Автор раскрывает здесь трудности, с которыми сразу пришлось столкнуться театру Курбаса в Харькове. Они обусловлены спецификой молодой столицы, неоднородностью ее населения, сравнительно тонкой прослойкой творческой интелигенции. В эту пору в Харьков только начали стекаться лучшие культурные силы Украины. Поначалу спектакли театра «Березиль», который пришел на смену бытовому Театру им. Франко, показались зрителям непривычно-рискованными. Театру, вокруг которого уже успели сложиться легенды, пришлось заново завоевывать признание зрителя.

Деятельность Курбаса и «Березиля» рассматривается здесь в тесной связи со становлением и развитием украинской советской литературы, в которую к середине 20-х годов уже прочно вошли М. Бажан, П. Панч, М. Рыльскнй. М. Хвылевой, В. Сосюра, О. Вишня. Творчество Курбаса анализируется на фоне дифференциации литературных сил, создания литературных организаций «Гарт» (Союз пролетарских писателей), «Плуг» (Союз крестьянских писателей), ВАПЛИТЕ (Вольная Академия пролетарской литературы) и др.

К середине 20-х годов в театральном искусстве Украины четко обозначились две тенденции. Одна из них, возглавляемая театром им. Франко под руководством Г. Юры, отстаивала метод реализма, в котором доминировали формы самой жизни. Бережно относясь к быту, этнографии, опираясь на них как на свою драгоценную национальную традицию, театр им. Франко развивал па новом этапе традиции «театра корифеев». Эксперименты, на которых сказалось влияние «левого» русского и украинского театрального искусства (по преимуществу в спектаклях Б. Глаголина и отчасти – Г. Юры), в театре им. Франко были явлением, отражающим скорее компромисс-

ность платформы театра, чем последовательную логику развития, о чем не раз писал впоследствии художественный руководитель театра Г. Юра.

Вторая тенденция, которая наиболее ярко проявилась в театре «Березиль», чье творчество к середине 20-х годов становится в украинском театре своеобразным эталоном, вела **к театру преображения жизни**, театру метафорической условности. Эта тенденция узаконила новаторский эксперимент, динамику взаимоотношений с окружающей реальностью, искала тс выразительные средства, которые будили бы глубокие философские ассоциации. Это был театр социально и политически активный, ярко-гражданский. Метод сценического реализма предполагал обогащение за счет метафоры, символа, гиперболы, гротеска и т. п.

Борьба этих двух тенденций в украинском театре не утихала. Как справедливо писал Ю. Смолич, она сосредоточилась вокруг проблемы отношения к театру Курбаса. В этих условиях театр «Березиль» открыл свои первый сезон в Харьков – 1926–27 гг. Премьера «Золотого чрева» Ф. Кроммелинка в постановке Курбаса породила острые дебаты и послужила еще одним поводом для серьезных дискуссий на тему, как и куда идти революционному украинскому театру и что такое современный реализм. Эти дебаты усугубили борьбу двух тенденций на украинской сцене.

Пьесой Кроммелинка Курбас продолжил развитие платформы **политического** театра. Мысль о губительной власти денег, золота в мире капиталистической наживы, о патологии и неизбежности взрыва этого мира – сквозила в каждой сцене этого спектакля, перегруженного сложными метафорами. Курбас предложил здесь способ диалектического, двойственного подхода к явлению с одной стороны – замкнуть событие или героя в определенные рамки, временные или пространственные, и пристально проанализировать его сущность. С другой стороны – дать проекцию события или героя на широкий мир, находящийся за пределами сюжетных рамок.

Этот спектакль, в котором значительной удачей была работа художника В. Меллера, рассмотрен в диссертации с точки зрения эволюции режиссерской эстетики Курбаса к более сложным формам обобщения. Спектакль своей чрезмерно усложненной формой входил в противоречие с уровнем зрительского восприятия. На при-

мере «Золотого чрева» рассматривается попытка соединения разнообразных стилей в поисках отвечающего духу времени емкого и пластичного сценического реализма. Курбас продолжал расширять границы реализма на пути органического взаимоотношения психологического и условного театра. Сочетание условного и реального, гротескового и психологического, буффонады и натурализма, сосуществуя в этом спектакле, открывали новые возможности и в то же время обнаруживали противоречия там, где нарушалось чувство меры. Проблема меры «слагаемых» театра продолжает занимать Курбаса.

В диссертации показано, как сложность культурного строительства па Украине заставила значительно сократить работу мастерских. Курбас в этих условиях находит возможность предложить актеру экспериментальное поле. Режиссер каждый раз предлагает нового автора, новый жанр, новый стиль работы, новую методологию создания образа. За драматическим памфлетом-гротеском «Золотое чрево» пойдет оперетта «Седи», историко-художественную хронику «Пролог» сменит классическая историческая драма Карпенко-Карого «Савва Чалый» – чтобы уступить место заостренной до трагедии мелодраме В. Гюго «Король забавляется», и, наконец, завершит сезон изящная, грациозная оперетта «Микадо». Ставят эти спектакли наряду с Курбасом его ученики – режиссеры Ф. Лопатинский, Б. Тягно, а также приглашенный В. Инкижинов.

Эволюция эстетики Курбаса исследуется в связи с развитием его режиссерской практики. «Березиль» второй половины 20-х годов все более становится театром анализа и обобщения, театром, вскрывающим социальную причинность явлений. В «Прологе» (переработка инсценировки «Накануне» по А. Поповскому; 1927 г.) – спектакле-эпопее – Курбаса интересовала проблема **общественной психологии** России 1905 года, которая была прологом России 1917 года, процесс становления самосознания народа. Особое внимание в спектакле было сосредоточено на проблеме террора как метода революционной борьбы; спектакль убедительно доказывал его обреченность.

«Мы выдвигаем вопрос о необходимости создания **философии** революционного театра», – писал ученик Курбаса М. Верхацкий. Под этим Курбас понимал систему взглядов, в которых театрально-

му искусству отводилась роль законодателя художественных идей, направленных на общественное переоборудование жизни. Философия революционного театра предполагает прежде всего исследование действительности; театр должен познать ее закономерности, – только тогда он сможет принимать участие в ее социальном переоборудовании. Этой задаче подчинена деятельность Курбаса конца 20 – нач. 30-х годов. Отдельные удачи, победы, достижения начинали к этому времени оформляться в большую и яркую картину искусства 20 – 30-х годов. В ней Курбасу принадлежит особая роль.

Второй период «Березиля», как показано в диссертации, отмечен глубоким проникновением в сферу искусства преображения. Прокладывая украинскому театру путь к его самобытности, Курбас категорически настаивает на необходимости знать все исторические и современные театральные системы и течения. Выразительные средства театра художник обновляет в поисках сочетания чистоты художественного символа и кульминационных достижений мирового театра и области психологии. Диссертант доказывает, что Курбас ищет гармонию логического и образного: театр, будучи по сути образным, должен владеть и началом **понятийным**.

В конце 20-х годов, как показано в диссертации, Курбасу удалось такой театр создать. Истоки этого театра – в новой национальной украинской драматургии, которая, в свою очередь, была стимулирована развитием революционного театра 20-х годов. Театр, о котором идет речь, – кульминация режиссерского искусства Курбаса. Это театр Курбаса и драматурга Миколы Кулиша – театр философского осмысления действительности. Анализ курбасовских спектаклей «Народный Малахий» (1928) «Мина Мазайло» (1929), «Маклена Граса» (1933) М. Кулиша, а также «Диктатуры» И. Микитемко (1930) доказывает, что советский театр и, в частности, украинский – обрел здесь новое качество, а именно, – интеллектуальный философский театр. Эти спектакли Курбаса в большей мере, чем все предыдущие, вторгались в современность, предлагая решения назревших проблем.

В спектакле «Народный Малахий» Курбас и Кулиш подняли тему «мещанского гамлетизма» с тем, чтобы вскрыть средствами художественного анализа существо процессов, происходивших в годы нэпа в мелкобуржуазной социальной среде. Спектакль «Народный

Малахий» – монодрама в жанре трагикомедии. «Малахианство» как философия социального прекраснодушия и социального мещанства, с одной стороны, и идеализма, дон-кихотства, альтруизма, – с другой, нашли в спектакле Курбаса образное и понятийное выражение. Сверхзадача спектакля лежала в сфере философской. Курбас ставит здесь проблему отношения к «массе», которая к концу 20-х годов заметно модифицировалась; предложил он новый подход и к проблеме «маленького человека» в условиях нового социального бытия. Курбас изучал и открывал на театре проблемы, которые только назрели и еще не успели отстояться. Тут сказалась общественная чуткость к социальным формообразованиям, точность социального анализа и виртуозное владение театральным синтезом. В спектакле – публицистический гротеск, сложность психологических напластований (мир реальный – и мир «сдвинутый», проявленный через сознание Малахия), мир трансформирующихся метафор, воплощающих идеи «реформатора» Малахия, принцип решения ритма и музыки спектакля па основе обостренно-эмоционального воздействия, скульптурная выразительность и главное – **движение** мысли, поданное рельефно и экспрессивно, совмещение логического с образным, – создавали качественно новые сценические структуры, которые мы характеризуем как театр философский.

Диссертант утверждает, что этот театр, открытый «Народным Малахием», Курбас продолжил спектаклем «Мина Мазайло» (1929) Кулиша, посвященном вопросам национального строительства на Украине. Это – политический памфлет, в котором средства сатиры соединились с острым психологизмом. Это – спектакль-удар по шовинизму всех мастей. В основу этого гротеска лег почти документальный материал времени. Гражданский идеал театра Курбаса отчетливо выступил как идеал интернациональный. Образное начало этого спектакля уводило зрителя от конкретно-узкой социальной среды драмы. Режиссер выводил персонажей пьесы в мир обобщающей символики. В спектаклях второго березильского периода начинают заметно доминировать психологические пересоздания – «перетворення».

Уникальным явлением, единственным в истории украинского театра, оказался спектакль Курбаса «Диктатура» И. Микитенко. Он решал задачу анализа взаимоотношений середняка, бедняка, кула-

ка с советской действительностью. Курбас переложил драму, окрашенную натурализмом, на вокально-речитативное действо (муз. Ю. Мейтуса). «Отчуждение» как принцип философской оценки явления преобладает в «Диктатуре». Принцип **диспропорции** служил в этом спектакле «отчуждению» (диспропорция в спектакле была пространственной: подвижная сцена – малоподвижный актер; гипертрофия предмета по отношению к актеру и наоборот – актера по отношению к вещи в спектакле, была н психологическая диспропорция, основанная па диссонансах обыкновенной речи и вокала).

Применение системы планшетов, с помощью которых нарушались привычные пространственные связи, кинематографический принцип монтажа эпизодов, введение кинокадров, особая партитура света, музыка, ломающая бытовой пласт пьесы и т. п. – все это активизировало монументальное действо «Диктатуры» и выражало движение мысли спектакля как мысли **общественной**.

Спектакли философского театра Курбаса рассмотрены в данной работе как часть проблемы становления национальной культуры. Особое внимание уделено украинской советской национальной драматургии, ее насущным проблемам, сосредоточено внимание на взаимоотношениях Курбаса и драматурга Кулиша, творческий союз которых оставил значительный след в истории украинского советского театра.

Завершающим аккордом «Березиля» и его художественного руководителя Леся Курбаса стал спектакль «Маклена Граса». «Маклена Граса» – спектакль о капиталистической Польше, о деформации мира, в котором кастовые иерархические связи убивают творческую личность. Спектакль тяготел к философскому осмыслению бытия в трагикомическом разрезе. Он стал спектаклем трагического гротеска.

Значение Курбаса для советского театра определяется как его творческой практикой, так и его взглядами на роль театрального искусства в историческом процессе. Театр для Курбаса – общественная трибуна, с помощью которой художник средствами искусства активизирует интеллект и эмоцию зрителя, чтобы направить их па главное – на совершенствование реальной действительности. Многомерная реальность должна быть изучена с помощью образного проникновения в нее. Исповедуя на разных этапах своего творче-

ства разные эстетические взгляды, которые были в известной степени противоречивы, Курбас был постоянен н своей гражданской позиции революционера, строителя нового социалистического общества.

Родившись па рубеже кардинальных исторических перемен, Курбас органически впитал и отразил передовые революционные традиции своего времени. О них и идет речь в заключении. Автор, не задаваясь специальной целью провести сравнительный анализ творчества Курбаса с творчеством Станиславского, Мейерхольда и Брехта, считает необходимым отметить не только различие, но проследить и общность этих художников, рассматриваемую как подтверждение общих закономерностей развития передового театра 20 – 30-х годов XX века.

В украинском театроведении 30-х годов фигурировало понятие «системы Курбаса», ее изучали и преподавали в вузах, по ней работали в театрах Украины ученики Курбаса, возглавлявшие тогда ведущие театры Украины. Уделяя внимание «системе Курбаса» на протяжении всей работы, диссертант в заключении подводит ей суммарный итог. Здесь сосредоточено внимание на технологических принципах работы актера, предложенных Курбасом («принцип фиксации», «принцип экономии выразительных средств», «принцип мотивирования и закон перспективы», «принцип художественных контрастов» и др.), на решении Курбасом проблемы образа спектакля и проблемы целостности спектакля. Рассмотрен также и вопрос о применении принципа «отчуждения» в практике Курбаса.

Эволюция режиссерского искусства Курбаса от **условного зрелищно-постановочного театра, от поисков в области формы – к синтезу театра условного и психологического – и затем к театру интеллектуальному, философскому** – отразила динамичные, подвижные связи искусства с действительностью. Начало XX века в русском и позже – в советском многонациональном театре отмечено поисками именно таких связей. Прежде всего они отразились в творчестве Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Курбаса, Таирова, Марджанишвили, Ахметели, Калантара, Бурджаляна и других режиссеров, искусство которых раздвинуло границы и возможности реалистического искусства.

Принципиальное значение Курбаса диссертант усматривает в том, что этот художник громадного таланта являлся носителем передовых революционных тенденций театра XX века – как в отношении социально-историческом, так и в художественном, тенденций, проявившихся в творчестве ведущих мастеров театра, деятельность которых в сумме отразила сложный диалектический процесс формирования новых социально-эстетических критериев советского театра.

По теме диссертации опубликованы:

1. «Лесь Курбас» ж. «Театр» № 4 1968 (1, 1 авт. л.)
2. «Вогонь і попіл» ж. «Вітчизна» № 8 1968 (0, 9 авт. л.)
3. «Микола Кулиш» (АПН, декабрь 1965) (0, 3 авт. л.)
4. «Істина була його пристрастю» ж. «Ранок» № 8 1967 (0, 3 авт. л.)
5. «Маршрутами мемуаров» ж. «Театр» № 12 1970 (0, 6 авт. л.)

Подготовлены к печати:

1. «Курбас ставит «Народный Малахий» Сборник «Вопросы театра», ВТО (1, 5 авт. л.)
2. «Сценическая история пьес Кулиша». Комментарии к сборнику «Микола Кулиш. Пьесы». М. Издательство «Искусство» (0, 5 авт. л.)
3. «Крэг и его теория «идеального театра». Вступительная статья к книге Крэга «Искусство театра» (па укр. яз.) «Мистецтво» Киев. (2 авт. л.)
4. «Курбас и Мандельштам» Издательство «Искусство» М. Альманах «Театральные страницы» (0, 5 **авт.** л.).

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Архів

СТЕНОГРАММА

Заседания Ученого совета секции по театральному искусству и киноискусству.

14-го января 1971 г.

По вопросу:

2. Защита диссертации Корниенко Н.Н. «Режиссерское искусство Леся Курбаса».

г. Москва

Стенограмма

Заседания Ученого Совета секции по театральному искусству и киноискусству.

14-го января 1971 г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ – Ю.С. КАЛАШНИКОВ

Приступаем ко второй защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Корниенко Нелли Николаевной на тему «Режиссерское искусство Леся Курбаса»,

Слово предоставляется Ученого секретарю Г.А. Хайченко для оглашения материалов личного дела соискателя.

Г.А. ХАЙЧЕНКО

(Оглашает биографические данные Корниенко Н.Н., характеристику, список печатных работ и другие материалы личного дела).

Ю.С.КАЛАШНИКОВ.

Есть ли вопросы по оглашенным данным?

Вопросов нет.

Вступительное слово предоставляется Корниенко Н.Н.

Н.Н. КОРНИЕНКО

Курбас – большой мастер украинского, советского театра и очень заметная фигура в театре мировом; интерес к нему все повышается. К сожалению, в театроведении о нем нет пока монографий или статей, полно анализирующих эволюцию художественной практики режиссера, репрессированого в годы террора.

Я усматриваю в этом факте две причины: сложность объекта исследования и сложность исследования объекта. Сложность объекта исследования – режиссуры Курбаса – впрямую связана с проблемой театра экспериментального как такового и конкретно экспериментального советского театра двадцатых-тридцатых годов XX века. Сложность же самого процесса исследования режиссуры Курбаса обусловлена рядом обстоятельств: отсутствуют макеты спектаклей; до сих пор не найден ряд текстов, легших в основу некоторых постановок Курбаса; неудовлетворительное состояние архива режиссера, наконец, просто неполнота материалов в нем, фрагментарность и неотредактированность их – все это затрудняет изучение проблем, связанных с личностью Курбаса.

Не менее значительное затруднение встало передо мной еще и по той причине, что в современном театроведении до сих пор дает себя знать инерция мышления, связанного почти с тридцатилетним молчанием, нигилизмом по отношению к опыту этого большого художника, чье творчество было надолго вычеркнуто из жизни

Принципиально неверным кажется мне и противоположный подход к деятельности Курбаса, при котором исследователи умалчивают о противоречиях режиссера и впадают в крайность противоположного порядка – в апологетизацию Курбаса. Этим грешат ряд выступлений в прессе, в основном мемуарного порядка. Разумеется, эту крайность можно понять как естественную реакцию на замалчивание деятельности «Березиля» – театра Курбаса, но становиться на такую точку зрения – значит упрощать вопрос освоения творческого наследия Курбаса.

Вышеназванные трудности обусловили тот факт, что всерьез практически до середины шестидесятых годов в прессе появлялись линь единичные попытки взглянуть на явление театра Курбаса глубже, чем это представлялось возможным театральной критике конца пятидесятых – начала шестидесятых годов. Именно середина шестидесятых годов положила начало исследованию режиссерской и актерской деятельности Курбаса.

В этом я усматриваю явление не случайное, а в высшей степени закономерное. Не только и в первую очередь потому, что представилась реальная возможность сказать правду о Курбасе, а потому, что жизнь современного советского театра (конца пятидесятых – вплоть до семидесятых годов) четко обозначена преемственностью поисков, новаторских тенденций советского театра двадцатых-тридцатых годов и, в частности, театра Леся Курбаса.

Украинское театроведение в эти годы обогатилось рядом статей учеников и последователей Курбаса, поставивших на повестку дня проблему анализа творческого наследия режиссера (статьи М. Верхацкого, В. Василько), обогатилось практической деятельностью театральной молодежи, воспитанной учениками Курбаса: Крушельницким, Сердюком, Чистяковой и др. В этот же период обостренного интереса к театру Курбаса возникли первые глубокие и серьезные исследования проблем драматургии основоположника украинской советской драмы, который стал ведущим драматургом

курбасовского театра «Березиль», – Миколы Кулиша. Я имею в виду работы в этой области Н. Кузякиной. Наконец, в 1969 году вышла в свет книга украинского писателя и крупнейшего критика двадцатых-тридцатых годов Ю.Смолича «Рассказ о непокое продолжается», где он уделил специальную главу Курбасу. В 1969 году вышел и долгожданный мемуарный сборник «Лесь Курбас. Воспоминания современников», который, несмотря на некоторые недостатки, оказывает существенную помощь тем, кто занимается проблемами, связанными с деятельностью Курбаса.

Моя диссертация «Режиссерское искусство Леся Курбаса» – попытка проследить эволюцию режиссерской мысли, эстетики, этики, теории воспитания актера, эволюцию экспериментаторской практики режиссера, его методологии, его вклада в науку советской режиссуры. Я далека от мысли, что эта работа безукоризненна, что мне удаюсь решить или исчерпать все затронутые в ней проблемы, и уверена, что мои уважаемые оппоненты справедливо отыщут в ней ошибки, неточности, огрехи и т.п., ибо такая важная тема заслуживает самой высокой требовательности. Я отношусь к своей диссертации как к первому, а потому как **к одному из возможных** вариантов исследования этой темы.

Главная моя цель – привлечь интерес к проблеме наследия Курбаса, ибо, конечно же, весь круг вопросов, связанных с этой проблемой, не может быть решен усилиями одного автора. В течение десяти лет занимаясь этой проблемой, собирая материалы к архиву Курбаса, продолжая работу над этой волнующей меня темой, я понимаю, сколь велики трудности, стоящие перед настоящими и будущими ее исследователями, и тем не менее уповаю на то, что число их будет расти.

Значение Курбаса для советского театра определяется как его творческой практикой, так и его взглядами на роль театрального искусства в историческом процессе. Театр для Курбаса – общественная трибуна, выступая с которой художник средствами искусства активизирует интеллект и эмоцию зрителя, чтобы направить их на главное – на пересоздание, преображение действительности. Родившись в эпоху кардинальных исторических перемен, Курбас впитал и отразил самые передовые тенденции своего времени: в этом

смысле он стоит в одном ряду с Мейерхольдом, Вахтанговым, Таировым, Марджанишвлли, Ахметели, Михаилом Чеховым и другими художниками, искавшими и открывавшими новые пути многонациональному советскому театру.

Эволюцию курбасовской эстетики я стремилась рассмотреть с точки зрения не только качественных отличий театральных эстетик этих художников, но с точки зрения той общности, которая на определенном этапе сближала поиски Курбаса с поисками Мейерхольда, Брехта, Пискатора или Крэга, Для меня ото – историческое свидетельство, отражающее закономерности развития прогрессивного театра первой трети XX века. Но предметом моего внимания было режиссерское искусство Курбаса как явлении самобытное, глубоко национальное, и в то же время входящее в структуру театра многонационального,

Я стремилась к тому, чтобы художник Курбас предстал перед читателем работы со всеми поворотами его удивительной художественной мысли, движением его неукротимого творческого темперамента, с его идеализмом, определенной метафизичностью во взглядах на некоторые явления искусства, с переоценкой реальных возможностей роли театра. Словом, мне хотелось, в меру моих сил, правдиво показать этого большого художника и человека, избавив его портрет от ретуши, представить его искусство в диалектике его взаимоотношений с окружающей реальностью.

В украинском театре двадцатых годов фигурировало понятие «системы Курбаса», ее изучали, преподавали в вузах, театрах ученики Курбаса. «Система» рассмотрена в диссертации на основе всего оставшегося теоретического наследия и прежде всего, на основании практики режиссера.

Стержень курбасовской эстетики – метод «образных перетворень» (образных пересозданий, преображений) – рассмотрен как претерпевший эволюцию от знаков-иносказаний, «обслуживающих» эстетический момент спектаклей и построенных на основе стилизации, часто иллюстративных, но всегда тяготеющих к поэтическому ключу, по преимуществу в музыкальном варианте (спектакли «Царь Эдип», «Шевченковский спектакль», «Гайдамаки» «Газ»), к стремлению опереться на «пересоздания» психологические, иногда даже с

оттенком ирреального («Народный Малахий», «Джимми Хиггинс» и др.). В результате курбасовский метод вел к тем образным иносказаниям, которые создавали принципиально новые структуры, какими и оказались образы Маклены Грасы, Падура, Зброжека («Маклена Граса»), Мины Мазайло в одноименном спектакле, а также такие философско-эстетические комплексы как спектакли «Народный Малахий» Кулиша, «Диктатура» Микитенко и уже названная «Маклена Граса» Кулиша.

Я предприняла попытку проанализировать само понятие курбасовского «перетворення», обнаружившего двойственную природу. Тот факт, что Курбас не завершил теорию «образных перетворень», имеющую точки соприкосновения, в частности, и с «монтажом аттракционов» Эйзенштейна, и с метафорическим театром Мейерхольда, заставил меня особо учитывать возможности опосредствованных и сопоставительных ходов в исследовании этого явления и, конечно же, прежде всего основную роль тут играла возможность реконструкции спектаклей. Именно это оказалось самым сложным. Не мне судить, в какой степени удалось аргументировать свою точку зрения по одному из самых спорных сейчас вопросов в теме режиссуры Курбаса.

В мои намерения входила и попытка дать представление о курбасовской теории пространственных связей, впитывающей исследование пространства живописью, светом, скульптурой, кинематографом, В теории он тоже не успел ее завершить. Зато его практика, ставшая для нас основой в изучении данного вопроса, представила громадные возможности. Я опиралась именно на нее, Обратилась я в диссертации и к еще одному, пожалуй, самому спорному и сложно объяснимому во многих нюансах вопросу – к курбасовскому понятию «отчуждения».

Говорить о Курбасе, его эстетике, режиссерской методологии, конкретной практике можно и должно было бы не в пределах тесных двадцати авторских листов, которые я выношу сегодня на суд Ученого совета.

Сегодняшний театр во многом, как я уже отмечала, пытается идеями Курбаса, и я буду рада, если моя работа – пусть и не в полной мере – поможет установить преемственность его традиций в нашей советской режиссуре.

Ю. С. КАЛАШНИКОВ

Есть ли вопросы к соискателю?

Тов. БЕЛЯВСКИЙ

Вы говорили об «отчуждении». Поясните использование принципа «отчуждение» в работах Курбаса.

Н.Н. КОРНИЕНКО

Принцип «отчуждения» в работах Курбаса претерпел эволюцию. Природа этого «отчуждения» носит характер двойственный. С одной стороны, на раннем этапе («Горе лжецу», «Макбет»-2) Курбас акцентирует технологический принцип в «отчуждении»: оно носит характер чисто актерского приспособления и выгладит явлением единичным, в чем-то чисто механическим – так, например, автор в спектакле «Макбет»-2 выходил на сцену как актер N, на глазах у зрителя становился персонажем данной пьесы, отыграв роль, «выключался» и становился для зрителя снова актером N. «Включение-выключение» – вот формула, которую опробовал режиссер с понятимем «отчуждение». Впоследствии это понятие эволюционировало к тому, чем оно стало в театре Брехта, – к оценочному расстоянию между актером и создаваемым им образом.

Курбас уделял специальное внимание и тому явлению, которое Шкловский определил как «очуждение» (Курбас использовал свой термин – «очуднения»). Под ним понималась забота о поиске таких формообразований, которые бы резко сдвигали привычный ряд восприятия, и направляли его в сферу новых, более сложных ассоциаций» Ввести новую информацию неожиданно, «ошеломить» – во имя того, чтобы освободить восприятие от ставших в чем-то консервативными эстетических критериев. Данное понятие имело прямое соприкосновение с более широким смыслом понятия «отчуждения»,

Курбасовское «отчуждение» в спектаклях периода 1926-1933 гг» поднимало оценочное расстояние между актером и образом, между режиссерским отношением к явлению, событию и т.п. до философского звучания, раздвигая возможности «отчуждения» и обновляя эстетику воздействия на зрителя»

Ю. С. КАЛАШНИКОВ.

Есть ли еще Вопросы? Вопросов нет.

Слово предоставляется Г.А.Хайченко для оглашения поступивших отзывов.

Г.А. ХАЙЧЕНКО

Диссертация Корниенко Н.Н. была направлена на заключение в Харьковский Государственный институт Культуры, откуда поступил следующий отзыв за подписью и.о. заведующего кафедрой Харьковского государственного института культуры доцента Айзенштадта.

(Оглашает отзыв[3]).

Затем поступил отзыв Народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии, профессора, главного режиссера Академического театра им.Моссовета Ю.А.Завадского.

(Оглашает отзыв[4].).

Поступил также отзыв от профессора, доктора филологических наук А.И.Дейча

(Оглашает отзыв[5]).

Отзыв поступил от Народного артиста СССР, артиста Харьковского украинского театра им. Шевченко, проф.Сердюка.

Отзыв получен от С.И.Дрейдена.

(Оглашает отзыв[6]).

Отзыв получен от члена-корреспондента АН УССР, доктора филологических наук, профессора, лауреата Ленинской премии Е. Кирилюка.

(Оглашает отзыв[7])

Отзывы получено от профессора Киевского театрального института им. Карпенко-Карого М. Верхацкого и засл. арт. УССР Гната Игнатовича из Ужгорода

(Оглашает отзывы[8]).

---

[3] Відгук надруковано на стор. 17-20

[4] Відгук надруковано на стор. 1-2

[5] Відгук втрачено

[6] Відгук надруковано на стор. 194-195

[7] Відгук надруковано на стор. 6-7

[8] Відгук М. Верхацького втрачено, выдгук Г. Ігнатовича надруковано на ст. 193-194.

Ю.С.КАЛАШНИКОВ

Переходим к выступлениям официальных оппонентов. Слово имеет доктор филологических наук Михаил Никитич Пархоменко.

М.Н.ПАРХОМЕНКО

Оглашает свой отзыв[9].

Ю.С.КАЛАШНИКОВ.

Вы сейчас будете отвечать официальному оппоненту М.Н.Пархоменко на его замечания?

Н.Н.КОРНИЕНКО.

Если это возможно, я бы хотела сразу ответить обоим официальным оппонентам.

Ю.С.КАЛАШНИКОВ

Можно.

Слово предоставляется официальному оппоненту кандидату филологических наук Наталье Борисовне Кузякиной.

Н.Б.КУЗЯКИНА

Оглашает свой отзыв.

Отзыв

о работе Н.Корниенко «Режиссерское искусство Леся Курбаса представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Личности и деятельности Леся Курбаса в развитии украинского советского театра принадлежит особая роль. Эта роль в разной мере определялась и теми насущными задачами, которые были поставлены историей перед украинским театром, и той энергией реформатора, которой обладал Курбас. Украинский театр XX века должен был вырваться за границы принудительной искусственной ограниченности, в рамки которой он был поставлен царским самодержавием, и завоевать себе естественное место общенациональной политической и нравственной трибуны. Театр Украины и ее

9 Відгук надруковано на стор. 195-201.

драматургия начала XX в. идут в этом направлении, хотя и не всегда сопрягая свои усилия. В драматургии Леси Украинки и В. Винниченко, при всей противоположности ж идейных позиций и художественных принципов, в деятельности театра М. Садовского расширение границ и возможностей украинской сцены проявляется особенно наглядно и убедительно.

Однако, принципиальное убыстрение этого процесса, изменение его качеств становятся возможны только после революции, когда украинский театр впервые получил правовые условия для нормального развития» В этот момент ему необходим был режиссер-новатор, способный рывком разорвать одряхлевшие путы искусственных ограничений, провинциального, второсортного мышления, предубеждений, – и смело повернуть театр на путь художественной учебы и поисков новых средств выразительности. Курбас оказался именно таким режиссером. Его бескомпромиссность, при всей противоречивости его эволюции, его значительная театральная культура, его кипучая энергия реформатора и редкий талант режиссера-педагога позволил* ему выполнить свою историческую миссию.

Написать работу о Курбасе до чрезвычайности сложно. Многие материалы за минувшие годы были уничтожены или потеряны, часть архива Курбаса, хранящаяся в Киеве, в институте искусствоведения им.М.Рыльского АН УССР, загадывает больше загадок, нежели объясняет их. Чаще всего это отрывки из дневниковых записей, протоколы заседаний Режиссерского штаба, стенограммы лекций по режиссуре в их первозданном, неправленом состоянии. К этому надо присовокупить терминологическую путаницу, отличавшую мышление 20-х гг., а также склонность самого Курбаса к сложным и туманным построениям, еще более усложняемым широким употреблением русизмов и полонизмов в ткани украинской речи.

Наконец, следует сказать и о том, что большинство соратников и друзей Курбаса по искусству ушло из жизни, а те из его давних сотрудников, кто еще жив и принял участие в составлении сборника «Лесь Курбас. Воспоминания современников» 1969 г., по естественной слабости человеческой памяти многое уже забыли, и восстановить спектакли, опираясь на их свидетельства, почти невозможно. А это, в свою очередь, объясняет неточности, обмолвки

и домыслы, не говоря уже о расхождениях принципиального характера, до сих пор встречающихся в немногочисленных работах о Курбасе. Вот почему хочется всячески приветствовать появление работы Н. Корниенко» как работы человека творческого, способного к самостоятельному мышлению и защите собственных концепция, к проверке устаревших определений и замене их более точными суждениями.

Диссертация Н. Корниенко – первая крупная работа о Курбасе и, как можно предполагать, перед автором ее стояло двойное задание: во-первых, собрать и систематизировать весь фактический материал, связанный с деятельностью режиссера и, во-вторых, поднять обобщение этого материала на уровень научной концепций, не просто истолковать и объяснить Факты, но показать механизм движения художника, нащупать внутренние закономерности его изменений.

По масштабу и сложности исполнения подобной работы она должна была бы быть **докторской диссертацией** и я не сомневаюсь, что через энное количество лет Н.Корниенко пожалеет о том, что «пожадничала» в выборе темы, стараясь сразу сказать обо всем и не сумела ограничить себя более узкими рамками. Правда, ей тогда останется приятное утешение в том, что она была первой, предложившей читателю картину всей деятельности Курбаса-режиссера и в чем-то объяснившей ее.

Конечно, обилие фактического материала и сложность проблем, хотя бы только ждущих своей постановки, не могли не сказаться на уровне работы: о чем-то важном сказано приблизительно, другое – только названо, кое-что просто выпало. В частности, выходы диссертантки в мир общих проблем развития украинского театра и литературы явно поверхностны и случайны по фактам и аргументации. Но главное в работе – разговор о принципах режиссуры Курбаса в его наиболее интересных спектаклях – сделано научно профессионально и дает возможность впервые по-настоящему оценить своеобразие и стремительность художественной эволюции Курбаса.

Н.Корниенко собрала очень большой фактический материал», записала воспоминания актеров «Березоля», внимательно ознакомилась с архивом Курбаса и его опубликованными статьями и

выстроила все данные в определенной, очень убедительной концепции.

Диссертантка в соответствии с истиной выделяет и анализирует основные спектакли Леся Курбаса: «Царь Эдип» (к сожалению, ошибочно названный в автореферате «первым «Эдипом» советской сцены, в то время как он прошел премьерой на полгода позже «Царя Эдипа» в цирке Чинизелли в постановке Ю. Юрьева), «Гайдамаки», «Газ», «Джимми Хиггинс», «Макбет», «Пролог», «Народный Малахий», «Мина Мазайло», «Диктатура», «Маклена Граса».

Восстановление характера этих спектаклей, анализ тех новых путей, которые они открывали перед украинским театром пожалуй, наиболее интересная часть диссертации. Отдельные сцены в спектаклях «Газ», «Джимми Хиггинс», «Пролог», «Мина Мазайло» и «Маклена Граса» написаны с той яркостью и взволнованностью, которые позволяют ощутить чудо рождения сценической композиции, почувствовать логику изобретательной режиссерской мысли, ее рождение именно сейчас, в данный момент.

Несомненно, Курбас как художественная личность был рожден экспериментатором и, понуждаемый условиями жизни к работе на зрителя, к выпуску в свет тех или иных, то ли кассовых, то ли узко тематических спектаклей, оставался и в них в сфере художественного поиска. Не случаен и тот факт, что на вопрос, задаваемый в свое время актерам «Березоля» – «Были ли у Курбаса любимые спектакли, которыми он сам был доволен?» – я не получила утвердительного ответа. Переступая через трудности театрального быта и непонимания окружающих, через пропасти собственных тяжких сомнений и того разочарования, которое известно многим художникам, Курбас все еще шел вперед, и лучшие спектакли виделись ему не позади, а – впереди. Отсюда и его способность резко говорить о собственных спектаклях, как только они оставались в прошлом, и его уменье немедленно предлагать театру новые задачи, поворачивая спектакли неожиданной гранью. Поиски Курбасом новых средств художественной выразительности раскрыты в диссертации убедительно и аргументировано, многое тут написано просто отлично (массовые сцены в «Газе», муки «Джимми Хиггинса», режиссура массовых сцен в «Прологе» и др). Подобные страницы, составляя лучшую часть работы, восстанавливают тем самым и лучшие стра-

ницы истории украинского советского театра, картина развития которого в соответствующих разделах шеститомной истории советского театра (автор М.Йосипенко) представлена неточно и в смененных пропорциях.

Знакомство со многими спектаклями Курбаса, характеристика деятельности его как руководителя «Молодого театра», «Кийдрамте» и «Березоля», дает возможность диссертанту сделать некоторые общие выводы а своеобразии режиссерского таланта Курбаса, масштабах и направленности его поисков. В связи с этим необходимо отметить принципиальную важность тех теоретических проблем режиссуры Курбаса, которые поднимает диссертантка.

Теоретическая оснащенность украинского театроведения до последних лет была очень невелика. Неблагополучие в этой области настолько явно, что нынешним летом в Институте искусствоведения им. М. Рыльского была даже специально выделена одна аспирантская вакансия по профилю «Театральная эстетика». Принятой аспирантке утверждена тема «Режиссерская лаборатория Курбаса», имеющая целью разобраться как раз в теоретических проблемах режиссуры Курбаса, его принципах воспитания молодых режиссеров и пр. Не ставя себе специальной целью общее исследование эстетики Курбаса, Н. Корниенко, однако, высказывает интересные и дельные мысли о сочетании рационального и эмоционального начал в его эстетике, об ассоциативности его спектаклей, выдвигает, в принципе, верное понимание его системы «перетворення» (преображения).

Линия развития театра Курбаса определяется диссертантом в последовательности таких этапов: поэтический театр, тяготеющий к своеобразному реализму, включающему гиперболу, символ, фантастику (стр. 91) – это «Молодой театр». В «Березиле» Киевского периода (1922-1926) Курбас предпринимает «комплексное строительство метафорического театра» (стр. 203), где более узкая метафора вводится в более емкое «перетворення» (стр. 203); режиссер создает «модель политического театра» (стр. 213), «условно-метафорический театр» (стр. 226). Работа Курбаса в «Березоле» Харьковского периода (1926-1933), продолжая традиции политического театра, развивая «философский реализм» (стр. 258), закладывая камни в Фундамент «философского театра» (стр. 344),

расширяла понимание нового сценического реализма советской сцены как реализма динамического (стр. 372).

В движении этих определений есть своя внутренняя логика и стремление диссертанта выделить постоянные особенности режиссерского театра Курбаса и показать его в развитии заслуживает всяческой поддержки. Не со всем здесь, однако, можно согласиться. Определение театра Курбаса последнего периода его деятельности как театра философского навряд ли соответствует истине. Уже одно простое перечисление его спектаклей 1926-1933 гг. заставляет усомниться в точности такого определения. «Золотое чрево» Кроммелинка, «Октябрьское обозрение», «Пролог», «Народный Малахий», «Мина Мазайло», «Диктатура», «Рождение гиганта», «Маклена Граса». Ведь из восьми спектаклей тут по крайней мере пять – это спектакли политического театра, где проблеме политической жизни в прошлом и настоящем – в их прямом, подчас лобовом выражении – составляют содержание и Форму театрального зрелища. Они поставлены для решения политических проблем и не случайно критика, сопоставляя спектакли «Мина Мазайло» в театре им. Франко и в «Березоле», писала, что в последнем «был выделен дискуссионный материал пьесы», каждое слово «было подчеркнуто, поднято на дыбы», в то время как Франковцы играли веселую комедию мещанского быта. Правда, глубина пьес Кулиша «Народный Малахий» и «Маклена Граса» несомненно способствовала переводу политических категорий в категории общеисторического и философского плана, но и в этих пьесах сам Курбас очень активно поддерживал и развивал их собственно политически-социальные и полемические акценты. Да и по существу своего понимания задач театра как средства пересоздания, преображения жизни, по духу своей деятельности реформатора Курбас стремился к той активизации театра и зрителя, которые подчас существенно ограничивают собственно философское изучение человека и общества. Политический театр в творчестве Курбаса исчерпывал себя – это несомненно, но линия его дальнейшего движения была еще очень бегло намечена, чтобы аттестовать ее «философским реализмом», «философским театром». В этом, между прочим? таилось и конфликтное начало великолепного содружества Курбаса и Кулиша, о котором много говорится в работе. Диссертант считает,

что существовала «органическая связь их эстетических платформ» (стр. 434), что формула театра, к которому они двигались, была одинаковой. Действительно, в годы их тесной дружбы много общего возникает у Кулиша и Курбаса, но остаются и очень существенные различия. Ведь исходные принципы театра Кулиша и Курбаса различны, для Кулиша основное – познание жизни в изучении ее объективных закономерностей и даже в наиболее лирических пьесах его эта объективность сохраняется. А для Курбаса основное – это идеологическое пересоздание жизни в соответствии со своими представлениями о ней. Момент социально-политической подчеркнутости и иллюстративности в спектаклях Курбаса всегда шел сверху, решительно привносился во все его композиции извне. А социально-политические суждения и концепции Кулиша рождались изнутри как естественное следствие анализа характеров, движения их мыслей.

Если термин «философский театр» требует своей конкретизации и не может быть распространен на общую характеристику театра Курбаса последнего периода, то еще менее приемлем тут термин «динамический реализм», приложенный самой диссертанткой. Конечно, очень соблазнительно выступать в роли открывателя, предлагая еще один, ко всем прочим присоединенный, термин, но делать этого не следует. Сам Курбас во второй полепи не 20-х гг. назвал творческий метод своего театра «экспрессивным реализмом», думается, что этот термин действительно объемлет важные особенности художественного метода Курбаса и «Березоля» и вполне может быть принят как определяющий в разговоре на эту тему.

Очень интересная и самостоятельная работа Н.Корниенко, несомненно выходящая за границы требований к кандидатской диссертации, не лишена и недостатков. Оставляя в стороне недостатки, рожденные широтой и сложностью темы» невозможностью разрешить ее в границах научной работы, если можно так сказать, «первой ступени», укажу только на фактические неточности и ошибки.

На стр.8 написано, что Курбас поступает и успешно кончает в 1909 г. отдел германистики Венского университета и эта фраза создает впечатление, что он все время учился в Вене. Между тем, он учился в Венском университете, по сути, только один год, а основную часть курса прошел во Львовском университете.

На стр. 48 в романтической драме представителя «Молодой Польши» Жулавского «Иоля» автором найден стиль «импрессионизма», что никак не соответствует ткани произведения.

На стр. 75-76 пишется о стремлении Курбаса в спектакле «Вертеп» разнообразить «мизансцену по линии ее объемности», что в целом противоречит основному замыслу спектакля, где во всех библейских сценах применялся принцип одномерности, однолинейности движения.

На стр.77 анализируется исполнение Курбасом роли Ивана Гуса, однако не указывается, что основным исполнителем этой роли был М. Терещенко.

На стр. 80 не названо стихотворение из числа составлявших «Шевченковский спектакль», «На великдень на соломі».

На стр. 92 написано, что газеты почти не выходили на Украине в 1917-1919 гг., что, к счастью, не соответствует действительности, – конечно, выходили. Другое дело, что жизнь их была скоротечна, и смена власти вела за собой и смерть газет и журналов.

На стр. 114 утверждается, что «Черную пантеру...» Винниченко в «Кийдрамте» ставил В. Василько, в то время как это спектакль Курбаса – он был сделан в «Молодом театре», а повторен здесь с новой исполнительницей – Л.Гаккебуш.

На стр. 116 роль А.Бучмы – шута в «Макбете» (1924 г.) оценена как неудачная (он «пытался внести в эту роль нечто мистически-пророческое, драматическое и потерпел поражение»). Оценка роли, конечно, может быть разной, но ничего «мистически-пророческого» в шуте-Бучме не было уже хотя бы потому, что сам спектакль был рационалистически обнажен от начала и до конца, а отдельные реплики Бучмы вообще несли вполне современное содержание.

На стр. 118 неправильно назван спектакль «Кийдрамте»: первое действие – «Этюды» Олеся, второе – «На первое гулянье» С.Васильченко. На самом деле весь спектакль назывался «Этюды», а состоял из трех частей: 1. «Зиля – королевич» Васильченко, 2. «Тихого вечера» Олеся. 3. «На первое гулянье» Васильченко.

На стр. 119 спектакль «Кийдрамте» «Народный театр» назван «новой пробой на тему «Вертепа». Между тем это было просто восстановление, возобновление спектакля «Молодого театра» с заменой исполнителей.

На стр. 124 упоминается артист Антонович, который будто бы в 1921-1922 гг. возвратился в Белую Церковь к Курбасу, от которого он ранее уезжал в Москву к Эйзенштейну. На самом деле Антонович уехал в Москву два года спустя, уже из «Березиля».

На стр. 189 пьеса «97» Кулиша названа «бытовой психологической драмой», в то время когда она является типичным образцом бытовой социальной драмы.

На стр. 235 написано, что «В помещении Краснозаводского театра был создан театр А. Загарова, активное участие в его работе принимали Я. Мамонтов и Д. Грудина». Перед этим, на стр. 113 также был употреблен термин «актриса из театра А. Загарова» (речь идет о Л. Гаккебуш и театре 1918-1919 г.). Таким образом, создается впечатление, что существовал то ли постоянный театр Загарова, то ли несколько его театров. На самом деле это были все разные театры.

На стр. 192 авторами текста спектакля «Накануне» (по хронике А. Поповского «Канун революции») названы Л. Курбас и С. Бондарчук. Это вызывает сомнения, поскольку программа спектакля нигде не дает авторов переработки, режиссерами-лаборантами спектакля были Тягно и Кудрицкий, а Бондарчук находился в это время в Одессе и, очевидно, не имел отношения к этому спектаклю, – в противном случае его имя, по правилам «Березоля», непременно было бы в программе. И в последующем анализе текста спектакля сама диссертантка называет одного автора – Курбаса, что, очевидно, и соответствует истине.

На стр. 254 названы имена актеров и режиссеров, перешедших на украинскую сцену в середине 20-х годов: Загаров, В. Петипа, В. Новинская, А. Мещерская, Б. Глаголин, В. Инкижинов и др. Мотивы временного или постоянного перехода названных лиц на украинскую сцену, точно также и даты этого перехода, очень разные, А. Загаров и А. Мещерская, например, работают в украинском театре с времен гражданской войны, а отнюдь не с середины 20-х годов, Инкижинов был на украинской сцене случайным гостем и т.д. Очевидно, такие «обоймы» следует составлять очень осторожно.

На стр. 267 сказано, что спектакли «Яблоневый плен» и «Бронепоезд 14-69» вошли в постоянный репертуар «Березоля» и долго не

сходили со сцены. На самом деле, «Бронепоезд 14-69» играли мало, только в одном сезоне, и успехом у зрителей он не пользовался.

На стр. 273 датой второй редакции «97» назван 1927 г., а на самом деле – 1929 г.

На стр.318 диссертант исправляет «Театральную энциклопедию», в которой спектакль «Завещание пана Ралка» датирован 1930 г. и предлагает свою дату – 16.III.1929 г. Но дата эта ошибочна, спектакль прошел премьерой 14.III.1930 г. К слову сказать, диссертантка вовсе обошла этот спектакль, а между тем в программе спектакля значится имя Курбаса: «Композиция Л. Курбаса с добавлениями В. Скляренко», да и само появление его отнюдь не случайно, а генетически связано с «Народным Малахием» и «Миной Мазайло».

На стр. 382 отмечено, что «Второй театральный диспут отличался сосредоточенностью на проблеме такого украинского театра, который бы решительно ориентировался **на современную национальную драматургию**». На самом деле, проблема такой ориентации даже не стояла на диспуте 1929 г., – в центре его были иные проблемы и, в частности, идеологическое содержание спектаклей украинского театра и, прежде всего, «Березиля».

Наконец, нельзя не отметить крайней небрежности библиографического аппарата работы.

Отмеченные неточности, конечно, досадны. Но сущности работы это не меняет и то важное, что сделала Н.Корниенко в своей диссертации, остается столь же важным при всех больших и меньших недостатках ее работы. Именно за это – за убедительную картину общего движения Курбаса-режиссера, созданную в работе «Режиссерское искусство Леся Курбаса», – Н.Корниенко вполне заслуживает присуждения ей ученой степени кандидата искусствоведения. Совершенно необходимой представляется публикация работы – и не в виде статей, а отдельной монографией. Конечно, усовершенствование работы потребует еще значительных усилий но выход подобной книги будет заметным явлением в советском театроведении.

Ю.С. КАЛАШНИКОВ

Слово для ответа официальным оппонентам предоставляется соискателю Н.Н. Корниенко.

Н.Н. КОРНИЕНКО

Попытаюсь быть краткой.

Прежде всего мне хочется поблагодарить официальных оппонентов за высокую требовательность и тщательность, с какой был проведен анализ моей достаточно объемистой диссертации.

Относительно замечаний М.Н. Пархоменко.

Первое замечание указывало на то, что главный недостаток состоит в некотором несоответствии между смелостью замысла диссертанта и объективной возможностью реконструкции спектаклей Курбаса. Вызывал удивление «эффект присутствия» автора диссертации на этих спектаклях.

Действительно, я ставила перед собой подобную цель, что совершенно закономерно в театроведении. Спектакль становится зримее, когда при его реконструкции прибегаешь не только к чистому анализу, но и к эмоциональным характеристикам. В частности, оппонента интересовала обоснованность этого «эффекта присутствия», когда речь шла о ранних актерских работах Курбаса. Они были реконструированы на основании тщательного отбора как иконографического, так и мемуарно-литературного материала, в том числе собранного и путем интервьюирования партнеров Курбаса, и тех зрителей, которым удалось увидеть эти работы. Я не всегда делала ссылки на эти интервью, так как из них в работе были использованы только те факты художественных характеристик Курбаса, которые оказывались подтвержденными неоднократно и укладывались в определенную и последовательную логику каждого конкретного замысла. Толчком для такого рода реконструкций (роль Гната, роль Хлестакова и др.) были публикации В. Василько, интервью с Г. Игнатовичем, И. Стешенко, П. Самийленко.

Разумеется, человеческая память несовершенна, а архивные материалы часто противоречивы. Так, я неоднократно сталкивалась с тем, что в программке режиссером спектакля указан Х, в афише значится фамилия У., а в газетной хронике сообщалось, что спектакль ставил Курбас. Такие факты я старалась кропотливо выверять

и документировать, прибегая, как я уже говорила, и к опосредствованным ходам изучения предмета исследования.

Может быть, следовало бы сделать дополнительные ссылки, объясняющие ход и логику реконструкции той или иной роли, того или иного спектакля. В работе над книгой я учту это замечание.

Второе замечание – относительно переоценки роли Молодого театра, который я считаю основоположником украинского советского театра.

В этом мнении я не одинока, о чем справедливо говорит Михаил Никитич. Вполне возможно, что такая переоценка роли Молодого театра в диссертации произошла. Проблема эта сложна, и я надеюсь возвратиться к ней отдельно и всесторонне ее исследовать.

На сегодня же для меня несомненно, что роль Молодого театра украинским театроведением недооценена.

Во-первых, хронологически. Молодой театр был **первой** студией украинского театрального искусства, на которой активно сказалось влияние переворота. Именно из этой студии вышли затем многие украинские советские театры. Так, в частности, сформированный в 1920 г, в Виннице театр им. Ив. Франко, который в украинском театроведении считается основоположником украинского советского театра, возник из слияния группы молодотеатровцев с артистами Ново-Львовского театра. Возглавил этот театр Г. Юра, тоже «молодотеатровец».

Во-вторых, сравнительная характеристика репертуарной политики украинских театров этих лет подтверждает справедливость моей опенки Молодого театра, «Царь Эдип» Софокла, «Шевченковский спектакль», «Вертеп», «В пуще» Леси Украинки – названия говорят сами за себя. Параллельно в других труппах шел старый украинский репертуар с преобладанием в нем историко-бытового материала.

В-третьих, интерпретация Молодым театром этих названий четко свидетельствовала об общественной направленности театральной программы молодотеатровцев. Не случайно именно в Молодом театре созрел замысел «Гайдамаков» по Шевченко, поставленных позже, в 1920 г. (в театре им. Шевченко), спектакля, который по своей политической направленности, по своей революционности совершенно справедливо сравнивается с «Фуэнте Овехуной» в постановке Марджанишвили.

И наконец, в-четвертых, Молодой театр стал школой воспитания нового украинского актера и режиссера; этот факт неоспорим.

Все это подтверждает правомерность моей оценки роли Молодого театра как **основоположника** нового украинского советского театра.

Еще одна любопытная деталь, которую упускают сторонники противоположной точки зрения, считающие родоначальником украинского советского театра Гната Юру. Гнат Юра в первый же сезон существования театра им. Франко поставил в нем ни более ни менее как Пять (!) пьес В. Винниченко (в следующем сезоне он прибавил к ним еще два спектакля по пьесам Винниченко). Курбас же, как я говорила, ставит в это время «Гайдамаки», по Т. Шевченко. Конфликтность политических платформ этих двух художников налицо (хотя и Курбас не уберегся от постановки не очень любимого им Винниченко, взяв в репертуар его «Черную пантеру»). Это еще одно свидетельство в пользу нашей позиции по отношению к Молодому театру.

Мой оппонент справедливо отметил, что для него роль Курбаса в украинском театре значительнее роли Мейерхольда в русском театре, хотя Курбаса неоднократно называли «украинским Мейерхольдом».

Я тоже стою на такой точке зрения. Если в русском театре рядом с Мейерхольдом были такие великаны как Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Таиров и др., в связи с чем Мейерхольд имел возможность справедливо ограничить поле своей творческой деятельности, уйдя вглубь экспериментальных проблем, то Курбас, оставаясь по сути художником-экспериментатором, взял на себя более сложную миссию, восполняя своей практикой весь тот опыт, который привнесли с собой в советский театр эти выдающиеся мастера русской сцены.

Если же смотреть на проблему диалектически, то в этом был не только положительный смысл, но и отрицательный. Вынужденный развернуть слишком широкий фронт театральной деятельности, Курбас не всегда имел возможность быть последовательным и идти вглубь выдвигаемых проблем.

Речь шла и о недостатках научного аппарата моей диссертации, в частности, о библиографии. Этот недостаток я обязательно исправлю.

Мне очень понравилась позиция, с которой Михаил Никитич говорил об украинском театральном процессе **после Курбаса**, о той драматической ситуации, которая сложилась в украинском театре сегодня. Если вдуматься, то канонизирование и унифицирование находящихся в кризисе отдельных тенденций украинского театра нанесло ему большой урон, и это сегодня, как никогда, дает о себе знать.

Я проехала и посмотрела театры Кавказа, Прибалтики, Белоруссии. Я постоянно слежу за театральной практикой Украины. И сегодня я, как и мой оппонент, с глубоким сожалением и болью констатирую тот факт, что сложное положение дел в современном украинском театре во многом объясняется нигилизмом по отношению к тому лучшему, что дал советской многонациональной культуре театр Леся Курбаса. Для меня чрезвычайно важна по этому вопросу позиция моего уважаемого оппонента.

Теперь по поводу замечаний, сделанным вторым официальным оппонентом Н.Б. Кузякиной. Бесспорно, я учту все ее замечания, показавшиеся мне достаточно убедительными.

Согласна с тем, что термин «динамический реализм» не наилучшим образом характеризует творческий метод Курбаса того периода, о котором идет речь. Однако мне не кажется, что выходом из положения является предложенный самим Курбасом термин «экспрессивный реализм», на котором настаивает Н.Б. Кузякина, – понятие «экспрессивного реализма» сужает реальные завоевания сценической практики Курбаса. Но я еще над этим подумаю и попытаюсь уточнить этот термин.

Я благодарна за те многочисленные частные замечания, которые помогут мне в дальнейшем исправить указанные оппонентом фактические неточности. Правда, некоторые из них я считаю полемичными, ибо разные источники освещают их по-разному, как например, вопрос о пребывании Курбаса в Вене.

Есть замечания, с которыми нельзя не согласиться, но вызваны они тем, что факты, о которых идет речь, не всегда интересуют меня в том аспекте, в котором они интересуют моего оппонента. Так, Н.Б. Кузякина отмечает, что основным исполнителем роли Гуса был М. Терещенко, в то время как меня интересовала принципиальная интерпретация этой роли именно Курбасом – режиссером и актером спектакля.

И, наконец, основное замечание, связанное с проблемой взаимоотношений режиссера и драматурга. Мой официальный оппонент Н.Б. Кузякина последовательно утверждает примат драматургии: драматург предлагает идею, режиссер оформляет ее. Для Курбаса же пьеса (даже пьеса талантливейшего Кулиша) никогда не воспринималась как законченное произведение для сцены. «Не сыгранная в театре пьеса – еще не родившаяся пьеса» – в этом своем убеждении Курбас далеко не одинок, и это было доказано практикой мирового театра. И действительно, именно необходимость не просто интерпретировать литературу, а создавать на ее основе самостоятельное сценическое произведение и составляет специфику театра как категории синтетической, тем более театра экспериментального.

С недооценкой права театра на свою режиссерскую драматургию связано сомнение моего уважаемого оппонента по поводу единства эстетических программ Курбаса и Кулиша периода 1926-1933 гг. и средств создания того театра, который я определяю как философский.

Во-первых, понятие «философского театра» Курбаса не распространяется в диссертации – и это в ней особо подчеркнуто – на все спектакли харьковского периода «Березиля».Речь идет конкретно о постановке четырех пьес («Народный Малахий», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» Миколы Кулиша и «Диктатура» Микитенко).

Во-вторых, из оставшихся четырех спектаклей ни «Пролог», ни «Золотое чрево» категорически не могут быть причислены к спектаклям политического театра лобовых, плакатных средств выражения, как это вытекает из замечаний моего оппонента. Разумеется, элементы агитационности, публицистики в этих спектаклях были (взять хотя бы финал «Золотого чрева» Кроммелинка с использованием острополитических плакатов завода, тюрьмы и вооруженного пушками броненосца). Но не это определяло стилистику и эстетику даже этого эклектичного и не удавшегося эксперимента Курбаса. Разве можно назвать прямолинейной агиткой спектакль, в котором преобладал иронический ключ общего решения, в котором эксцентрика сочеталась с психологической наполненностью, а буффонада – с правдой реального события? Профессор Туркельтауб писал в газете «Вісті» 19 октября 1926 года о степени

сложности мысли в спектакле, которая сродни философии Канта, а отнюдь не тому типу политического театра, который имеет в виду мой оппонент.

Только спектакли «Рождение гиганта» и «Октябрьское обозрение» можно отнести к тому политическому театру, который, как справедливо указывает Наталья Борисовна, уже изживал себя. Но они-то как раз и не были программными спектаклями «Березиля», – в отличие от тех четырех, которые отражали этапные моменты деятельности театра Курбаса.

Теперь относительно единства или разности эстетических платформ Кулиша и Курбаса периода 1925-1933 гг.

История не сохранила нам ни одного документа, свидетельствующего о различии эстетических платформ Курбаса и Кулиша последнего периода их творчества. Напротив, в нашем распоряжении есть документы, и они полностью представлены на страницах диссертации, свидетельствующие о том, что как сторонники, так и противники каждого из этих художников были единодушны в признаний целостности и органичности такой структуры, как театр Кулиша-Курбаса периода его кульминации.

Возможно, это звено потребует в дальнейшем, при работе над книгой, дополнительной аргументации и конкретизации, о которой говорит Наталья Борисовна Кузякина. Мне хочется надеяться, что это сделает мою точку зрения по данному вопросу максимально убедительной.

Мне приятно сознавать, что мою концепцию в целом поддерживают как мои официальные оппоненты Н.Б. Кузякина и М.Н. Пархоменко, так и знавший лично Курбаса Л.И. Дейч, а также ученики и соратники Курбаса А. Сердюк, М. Верхацкий, Г. Игнатович, И. Стешенко, П. Самийленко и другие.

Мне остается только поблагодарить за внимание.

Ю.С. КАЛАШНИКОВ.

Кто желает выступить? (Желающих выступить нет).

Тогда заключительное слово предоставляется Корниенко Н.Н.

Н.Н. КОРНИЕНКО.

Я с удовольствием использую предоставленную мне возможность для того, чтобы высказать свою благодарность всем, кто так или иначе помог мне в работе.

Сегодня для меня счастливый день, потому что я вижу перед собой людей, которых глубоко уважаю и чту. Я говорю эти слова не потому, что так принято, а говорю их от всего сердца.

Я очень благодарна Институту истории искусств в целом, который принял эту сложную тему, и считаю, что только в стенах этого института было возможно написание подобной работы.

Особенно благодарна Сектору театра народов СССР и, в частности, руководителю Сектора Юрию Арсентьевичу Дмитриеву, моему научному руководителю Марианне Николаевне Строевой и Константину Лазаревичу Рудницкому, чье непосредственное участие и помощь я ощущала на каждом этапе своей работы.

Я глубоко благодарна Дирекции на его Института, которая объективно и доброжелательно поддерживала тему моей диссертации, дав, в частности, мне возможность поработать в архивах Киева, Харькова, Тбилиси.

Большое спасибо моим старшим коллегам по сектору, принимавшим самое активное участие в многократных обсуждениях моей диссертации.

Особая благодарность харьковским коллегам из Института культуры, чей тщательный анализ моей работы очень поможет мне в процессе подготовки монографии о Курбасе.

Мне хочется выразить признательность А.И. Дейчу, который при всей своей занятости нашел время ознакомиться с моей диссертацией и дать о ней подробный отзыв; я благодарна Ю.А. Завадскому, С.Д. Дрейдену, Е.П. Кирилюку, А.И. Сердюку, М.П. Верхацкому, приславшим в Институт отзывы на мою работу.

Я хочу поблагодарить жену Курбаса, замечательную украинскую актрису Валентину Чистякову, старейшую украинскую переводчицу и актрису «Березиля» Ирину Стешенко, Героя Социалистического труда писателя Юрия Смолича и многих других товарищей, приславших мне добрые и теплые письма, которые я расцениваю как внимание к творчеству и к личности Леся Курбаса.

Хочу поблагодарить сегодня, наконец, мою семью, моего мужа режиссера Л. Танюка, которому я многим обязана; возможность наблюдать процесс постановки спектакля – от зарождения режиссерского замысла до его реализации на сцене – помогла мне осуществить ту наиболее сложную часть работы, которая связана с реконструкцией спектакля.

Большое спасибо всем.

Ю.С. КАЛАШНИКОВ

Сейчас нам надо избрать счетную комиссию. Слово для предложения предоставляется Г.А.Хайченко.

Г.А. ХАЙЧЕНКО

В состав счетной комиссии предлагается избрать:

Г.В. Кристи, С.И. Фрейлиха и Е.Д. Уварову.

Ю.С. КАЛАШНИКОВ

Нет возражений по предложенному составу счетной комиссии?

(Возражений нет)

Состав счетной комиссии утверждается единогласно.

Переходим к тайному голосованию.

(Проводится тайное голосование).

Прошу председателя счетной комиссии огласить результаты тайного голосования.

(Председатель счетной комиссии С.И. Фрейлих оглашает протокол счетной комиссии. Протокол прилагается).

Результаты голосования:

Присутствовали на заседании Ученого Совета 12 членов Ученого Совета из общего числа 16 членов Ученого Совета.

Приняли участие в голосовании 12 членов Ученого Совета. Из них по кандидатуре Корниенко Нелли Николаевны, представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, «Согласен» голосовали 12 членов Ученого Совета.

«Не согласен» – нет.

Недействительных бюллетеней нет.

Есть предложение утвердить протокол счетной комиссии.

Кто за это предложение, прошу голосовать.

Кто против? (Нет).

Кто воздержался? (Нет).

Протокол счетной комиссий утверждается единогласно.

(Аплодисменты).

Ученый совет признает опубликованный материал удовлетворяющим требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертационным работам и на основании результатов тайного голосования представляет в Ученый Совет кандидатуру КОРНИЕНКО НЕЛЛИ НИКОЛАЕВНЫ для утверждения ей ученой степени кандидата искусствоведения.

Председатель Ученого Совета
доктор искусствоведения Ю. С. Калашников.
Ученый Секретарь кандидат
искусствоведения Г.А. Хайченко.

ОТЗЫВ

Исходя из автореферата Н.Н. Корниенко «Режиссерское искусство Леся Курбаса», считаю диссертацию весьма ценной своими аспектами и, главное, тем, что в этой работе перед нами наглядно раскрывается весь процесс становления Л. Курбаса как художника-философа, который шел своим оригинальным, своеобразным творческим путем; а также тем, что, на основании конкретного анализа постановок Л. Курбаса, перед нами раскрывается во всех своих перипетиях эволюция режиссерского мастерства его.

Работа эта важна и своим полноценным анализом «системы воспитания актера» Л. Курбаса.

В целом, судя по автореферату, эта диссертация является первым и пока что единственным по-настоящему научным трудом о большом, выдающемся мастере украинского советского театра. Ценный этот труд и тем, что в нем освещена роль Леся Курбаса как общественного и культурного деятеля советской действительности от 1917 до 1933 года.

Каждый аспект в диссертации проработан глубоко, старательно и, главное, правдиво,что я могу констатировать,как ученик и соратник Леся Курбаса.

Заслуж. артист УССР (Г. Игнатович)

28.XII.70.

г. Ужгород.

О монографическом исследовании Н.Н. Корниенко «Режиссерское искусство ЛЕСЯ КУРБАСА»

Ярко талантливая, серьезная, во многом новаторская, как и приличествует теме, основанная на новом, подчас «целинном» документальном материале театроведческая работа, по сути дела едва ли не впервые раскрывающая перед читателем в такой многогранности и глубине творческий образ выдающегося деятеля советского театрального искусства, реформатора украинской сцены Леся Курбаса. В недавно изданном в УССР мемуарном сборнике «Лесь Курбас», как и в одной из самых эмоциональных глав мемуарной повести Ю.Смолича, также недавно вышедшей, воссоздаются отдельные живые черты Курбаса-художника, общественного деятеля, человека. Однако лишь в этой работе читатель впервые имеет возможность не только проследовать по всем этапам творческой биографии Курбаса, начиная с совсем уж мало кому ведомой и на редкость интересной главы о «Молодом театре», не только как бы воочию увидеть в динамике идей и пластичной образности формы спектакли Курбаса), а, знакомясь с работой Корниенко, я как бы вновь пережил то потрясение, которое был счастлив испытать сорок с лишним лет назад, смотря курбасовского «Джимми Хиггинса»), но и осознать эстетику политического театра Леся Курбаса, конкретизировать понятие «системы Курбаса» («перетворень»). Иначе говоря, – по настоящему понять роль и место Курбаса в первом ряду художников-первооткрывателей первого октябрьского поколения, деятельность которых, как справедливо пишет исследовательница, «в сумме отразила сложный диалектический процесс формирования новых социально-эстетических критериев советского театра».

Уже публикации автора в журнале «Театр», где был дан как бы конспект будущей работы, написанная ею сценическая история пьес Кулиша, неотрывная от режиссерских поисков Курбаса (в сборнике о Кулише) и др. ее статьи, связанные с темой настоящего исследования, позволили судить о масштабе и серьезности начатой ею работы. В завершенном виде это исследование не только может служить достойным основанием для присуждения ей ученой степени, но и заслуживает – по глубокому моему убеждению – скорейшего издания в виде отдельной монографии, восполняя существенный пробел в театроведческой литературе.

28.12.1970. Сим. Дрейден

Отзыв
о диссертации Л.Н. Корниенко
«Режиссерское искусство Леся Курбаса»
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Режиссерская деятельность Л. Курбаса – самая яркая страница в истории украинской театральной режиссуры. Режиссер огромного таланта, театральный деятель неуемной энергии, неисчерпаемой новаторской изобретательности, он стремился совершить коренной переворот, революцию в украинском театральном искусстве, создать украинскому театру новый художественный язык. Его успехи в этом деле были выдающимися и на некоторое время завоевали ему большую славу на Украине. В 20-х годах он был самой яркой звездой украинской театральной жизни. Больше, чем о нем и его театре («Березіль»), тогда на Украине не писали ни о ком из режиссеров, ни о какой другом театре. Больше, чем его, никого не хвалили и ни о ком столько не спорили.

Но его шумный успех и слава были кратковременны. Трагически сложилась личная судьба Курбаса. Не менее трагичной оказалась и судьба его художественного наследия.

Шум вокруг имени и трудов режиссера-новатора сменился мертвым молчанием. Его художественные открытия были вычеркнуты из последующей жизни украинского театра и вскоре за-

быты. Украинский театр после Л. Курбаса вернулся на прежние «стези своя». Даже самые близкие ученики Курбаса (я говорю о режиссерах), казалось, забыли об уроках своего учителя. Мне пришлось увидеть несколько спектаклей Бориса Тягно во – Львовском драматическом театре им. М. Заньковецкой (в 50-х годах). В них не было ничего, напоминавшего о том, что этот режиссер был одним из самих близких Л. Курбасу и ставил в его театре («Березиль») «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Постановки Б. Тягно в театре им. М.Заньковецкой были обычными, с обычной данью бытовщине, примитивной прямолинейности, традиционной декламационности и другим видам безвкусного наигрыша (вплоть до вращения глазами или стука зубов о край стакана, чтобы сыграть волнение).

Тот, кому знаком Киевский театр им. Ив. Франко, вспоминая даже лучшие постановки, опять же не может отметить почти никаких следов курбасовского почерка в режиссуре. И только в игре отдельных актеров (как в этом театре, так и в Харьковском театре им. Т.Г. Шевченко), таких учеников Курбаса, как Марьяненко, Бучма, Крушельницкий, Чистякова, Добровольская, Самийленко, Сердюк и др., нельзя не заметить следы этой школы, которую они прошли в театре, экспериментальных студиях и «мастерских» Курбаса, школы, которая поставила их **выше обычного уровня**, обогатила и развила их талант и навсегда оставила на нем свою печать

К сожалению, таких учеников становилось все меньше, а с их уходом из жизни катастрофически уменьшались возможности не только восстановления утраченного наследия, но даже достаточно живой памяти о них.

Историки украинского театра и театральные критики тоже на многие годы забыли о Курбасе. И не вспоминали о нем значительно дольше, чем историки русского театра о Мейерхольде, с которым Курбаса теперь нередко сравнивают, а иногда и называют «украинским Мейерхольдом».

Первый сборник воспоминаний современников о Курбасе вышел только в 1969 году. А монографии о Курбасе и даже обычного «портрета» Курбаса украинские издательства и до сих пор не дали. Поэтому так убийственно справедливо звучит заглавие рецензии на упомянутую книгу воспоминаний о нем – «Крок перший». Вот именно – первый.

Было бы несправедливо забыть о тех, кто принял участие в вечере по случаю 75-летия со дня рождения Л. Курбаса (он состоялся в Киеве 14 мая 1962 года). Нельзя не упомянуть здесь также историков украинской драматургии и театра (в том числе и выступающую на сегодняшней защите в качестве оппонента Кузякину), которые со средины шестидесятых годов стремились вернуть внимание украинской общественности к судьбе театрального наследия Курбаса.

Но все это не намного опередило упомянутую книгу воспоминаний, а главное не дало цельного представления об огромном вкладе Л. Курбаса в развитие украинской театральной культуры и значений этого вклада для развития украинского театра на современном, нынешнем этапе.

Как бы там ни было, – изучение этого наследия только начинается. А рассматриваемая сегодня диссертация является, как я думаю, первым большим трудом в этом направлении, попыткой создать первую монографию о Лесе Курбасе – режиссере, актере и театральном деятеле – крупнейшем из организаторов и руководителей театрального дела на Украине в самые наряженные годы борьбы за советский украинский театр.

Почти вся деятельность Л.Курбаса была связана с двумя его детищами, двумя им же самим организованными и руководимыми театрами – «Молодым театром» и театром «Березиль». Автор диссертации построил свой труд в виде трех последовательно связанных глав, из которых первая посвящена работе Л.Курбаса в «Молодом театре» (1916-1919), а две следующие – его работе в театре «Березиль» Киевского (1922-1926)и Харьковского (1926-1933) периодов.

Каждая иа трех глав состоит из ряда монографических характеристик спектаклей, поставленных в этих театрах. При этом степень внимания диссертанта к каждому из них определяется мерой участия Л. Курбаса в них: наиболее внимательно охарактеризованы те спектакли, в которых Курбас участвовал как актер, режиссер, а в ряде случаев и автор инсценизации.

В каждой из монографических характеристик диссертант стремится раскрыть режиссерский замысел и его сценическую реализацию силами актеров, художников, музыкантов, осветителей...

Все это сделано на широкой и детально изученной документальной основе. Так, проанализированы протоколы заседаний «режиссерского штаба», инсценировки литературных произведений (например, поэмы «Гайдамаки Т.Г. Шевченко, романа Э. Синклера «Джимми Хигинс» и др.), отзывы критики о спектаклях, воспоминания современников Курбаса и другие материалы.

Наиболее обстоятельно охарактеризованы: 1) постановка «Царя Эдипа», которую диссертант справедливо считает программной для «Молодого театра»; 2) «Гайдамаки», поставленные Л.Курбасом (в своей инсценировке) в театре им. Шевченко и во второй редакции в театре «Бврезиль» в 1924 году; 3) постановка агитпьесы «Октябрь», пьесы Г.Кайзера «Газ» и инсценировки «Джимми Хигинс», в которых реализовалась программа «политического театра» Л. Курбаса в киевский период работы «Березиля»; 4) пьесы Ф. Кроммелинка «Золотое чрево», работой над которой Курбас «продолжил развитие платформы политического театра в харьковский период «Березиля» (автореферат, стр. 14) и 5) постановки пьес украинских драматургов Миколы Кулиша («Народный Малахий», «Мина Мазайло» и «Маклена Граса») и Ивана Микитенко («Диктатура»).

В связи с анализом режиссерской практики Л. Курбаса диссертант обстоятельно характеризует эстетические взгляды Л. Курбаса, показывая, как они выразились в его программах преобразования театрального искусства, системы театрального образования, воспитания актера и режиссера.

Все это позволило диссертанту воспроизвести последовательность эволюции эстетических взглядов и творческих поисков Л. Курбаса, а главное – глубоко раскрыть сущность его «системы образных «перетворень» (системы образных пересозданий), которая была, по верному выражению диссертанта, «главным стержнем курбасовской эстетики».

В пестрой сложности творческих поисков Л. Курбаса диссертант справедливо видит здоровые стремления вернуть украинскому театру утраченную им театральность, обновив и усилив ее новыми приемами и средствами «метафорической условности» и создать «интеллектуальный философский театр», способный участвовать в исследовании и преобразовании действительности.

В обеих сторонах характеристики (то есть и в характеристике театральной деятельности и в характеристике театрально-эстетических взглядов) Л.Курбаса диссертант должен был взять на себя функции не только исследователя, но и реставратора. И надо сказать, он смело взялся за это и во многом достиг значительных успехов. В целом монография о Курбасе удалась диссертанту.

Ныне она является самым полным сводом сведений, аналитических наблюдений и сделанных на их основа выводов и оценок творческой деятельности и всего теоретического и художественного наследия Л.Курбаса. Нет сомнения, что в опубликованном виде она (монография) могла бы сослужить немалую пользу в пропаганде традиций Л.Курбаса, способна плодотворно участвовать в процессе и совершенствовании украинского театрального искусства и сегодня.

Всего этого более чем достаточно для того, чтобы признать за автором диссертации права на искомую степень кандидата искусствоведения. Я полагаю, что Ученый Совет поступит правильно, если присудит Н.Н. Корниенко эту ученую степень.

Но, как уже было сказано, это – первая монографическая работа о Л.Курбасе. И как первая – она не свободна от более или менее существенных недостатков.

Первый и главный явился следствием противоречием между смелостью замысла диссертанта и материальной, точнее – документальной базой его реализации. Диссертант стремится не просто анализировать спектакли Курбаса, но и по существу реставрировать но только режиссерские замыслы, но и всю интеллектуальную, психологическую и даже зрительную «панораму» многих спектаклей. С этой целью диссертант стремится в ряде случаев создать как бы иллюзию своего присутствия на анализируемом спектакле, иллюзию непосредственного впечатления происходящего на сцене. Между тем материалы, на которые должен опираться автор столь смелой затеи, еще не все собраны, а многие (например, рецензии на спектакли) – разноречивы и требуют – многократной проверки. Поэтому в ряде случаев у читателя диссертации возникают сомнения в правомерности такого способа, того «ключа», в котором ведется разговор в диссертации. Так, о Курбасе в роли Гната (в «Бесталанной» Карпенко-Карого) сказано : «Курбас не выплескивал чувство, готовое кричать. Он шептал о том, о чем обычные актеры предпо-

читали кричать, стенать, стонать. Объяснения – шепот, такой жгучий и страстный, от которого становилось не по себе (стр. 11.)

Кому это «становилась не по себе»!? Так можно писать, только ссылаясь на зафиксированные переживания зрителя.. Но, увы, никаких ссылок на такие переживания нет. Они идут от самого диссертанта.

Или вот о Курбасе в роли Хлестакова: «Курбас создавал образ Хлестакова, рисуя красками – от акварельной до шаржированной карандашной графики, до гротеска» (стр. 12). «Центральную сцену третьего действия (оаьянение) Курбас проводил почти акварельно, лишь кое-где форсируя ту или иную краску» (стр. 11) Помилуйте! – воскликнем, да как же это можно так ярко увидеть то, что происходило шестьдесят три года тому назад! Между тем, диссертант не ссылается на чьи-либо свидетельства, он пишет и это от себя.

А вот зрительная панорама спектакля «Накануне» (по пьесе-хронике А.Поповского «Канун революции» (в сезоне 1925-1926 года: «Движение плоскостей, «щупающие» прожектора, обьемность, рельефность, яркость мизансцен, «наложение» концертного номера на хронику расстрела, вибрирование спазматического звука на одной низкой струне, – все это рождало ощущение **распада**, трагедии и предвосхищало революцию, смену качества» (стр. 196).

Здесь есть что-то сомнительное в самом строе речи, а тем более в содержании, в этом «ясновидении», которое так легко было бы снять, сославшись на соответствующее свидетельство рецензента или мемуариста.

К сожалению, указанный мною недостаток нельзя свести к единичным примерам. И это несколько ослабляет достоверность некоторых характеристик спектаклей в этой интересной, талантливой работе.

«Второй из существенных недостатков я вижу в отсутствии введения, в которое была бы сформулировала проблематика диссертации и излажена так называемая «история вопроса». Правда, диссертант сдедал это в автореферате, но – слишком бегло.

Наконец, несколько частных замечаний. 1. Нельзя ставить в один ряд таких разных писателей, как М. Вороный, М. Филянский, В. Пачовский, Олесь и Леся Украинка, отмечая у них «элементы символизма» (стр. 42). Обращение к поэтической символике не сделало

Лесю Украинку символисткой! 2. В диссертации немало стилистических оборотов и выражений, не несущих ясного смысла. «Курбас шел через органику автора» (стр. 44). Что это значит? В том же стиле написан почти весь абзац, из которого взято цитируемое выражение. Не украшают диссертацию такие «неологизмы», как «самоиронический» (стр. 396). Вряд ли удачно Н.Б. Кузякина названа на стр. 413-ой «кулишоведом»! На стр. 200 читаем: «Киевский пролетарий» устами автора Б.Р. писал... «На стр. 203 – «метафора, прорывающая плоскость логики правдоподобия...»

Но это, как уже было сказано – частные недостатки. А в целом работа является вполне достаточным основанием для присуждения ее автору Н.Н. Корниенко ученой степени кандидата искусствоведения.

5 января 1971 года.

Профессор, доктор
филологических наук.
(М.Н. Пархоменко)

Дві записки до дисертантки

1. ***Від К. Рудницького:*** *Не длинните ответы: выберите 3-4 принципиальных вопроса, за остальное – поблагодарите всех корнейчуковедов и кулишеведов, и ослепительно улыбаясь, благодарите всех сразу, в первую очередь – Марьяну, Дмитриева, Калашникова и семью – как Олег Фельдман.*
2. ***Від Л. Танюка:*** *Нель! Будь умницей и ни в чем не опровергай Пархоменко. Говори только о том, что обоснуешь документацию и вернешся к Молодому театру позже и по-новому. Исторически он прав. Но выступил он блестяще – не забудь об этом! Л.Т.*

Дорогой Ал. Иос.

Поскольку я взыскательный художник, то перестукивая этот плод незрелых и поспешных размышлений, позволил себе (как выражаются в лучших домах) маленько перередактировать текст. Оставаясь в пределах того же одностраничного, правда несколько спресованного габарита.

С почтением

Он же. *(С. Дрейден)*

* * *

Шановні Нелля й Лесь Степанович!

Давно одержав Ваш лист од. 10.12. і автореферат. Хоча адреса у мене тепер нова. Довго не мав змоги прочитати: здавав до вид(авництв) а XIX шевч. Збірник (20 арк.) і на Вч. раду колективну монографію: «Шевченко, підсумки й проблеми вивчення» (50 арк.). Далі – злива новорічних вітань. І нарешті прочитав. Довго думав. Робота сміливa й новаторська. Але я добре знаю ситуацію на Україні. Правда, тепер, можливо, дещо зміниться. М. Йосипенка раніше зняли з посади зав. відділу, а пізніше звільнили з ін-ту. Але в театрознавстві він залишається.

Я надрукував відзив на автореферат, трохи критичний, бо я два роки був членом експертної комісії ВАКу й без зауважень відзиви до уваги не беруться (вважають, що всі вони інспіровані).

Я б усе-таки радив Неллі у вступному слові бути трошки тверезішою. Я ще не знаю позиції Михайла Микитовича. Ми з ним інколи листуємося. Саме тут слово першого опонента, як найбільш об'єктивного с удді, дуже важливе.

У мене щодо цього великий досвід і я радив би до моїх слів прислухатись.

Дякую за запрошення на захист, але виїзд до Москви найближчим часом не передбачається.

Радий, що Ви працюєте, бо хтось казав, що Ви на Волині й пишете тільки вірші.

Був у театрі Франка на виставі «Кассандра». Ю. Ткаченко за заглавну роль можна поставити четвірку, а решта на трійку. А загалом це вперше на сцені! Подія!

У мене вийде брошура-лекція про Лесю Українку («Знання»). Коли вийде, надішлю. У розмовах про театр і режисуру, я завжди згадую Вас...

Будьте здорові й щасливі! Успішного захисту – «ні пуху, ні пера...»

Ваш

Євг. Кир.

31.12.1970.

Не вперше аналізую механізм мого (нашого) захвату Курбасом – не знаю, як і назвати цю нашу «стезю» – спробою дослідити, реабілітувати – відкрити – реставрувати – оживити – повернути культурі…

Говорячи про моральні чинники, ми свідомі того, що поступ тут не ґрунтується лише на моральному задоволенні від самого **процесу руху**; без усвідомлення мети такий процес неповний. У «бабусиному в'язанні» формул математика Боголюбова («для меня это как бабушкино вязание – ану еще петельку, еще тут прибавим – там убавим, и вдруг такое получится!» – розповідав ніби з його слів Крушельницький, вони відпочивали разом у Кисловодську), є сенс, як і в кожній (?) імпровізації, але повноти сенсу нема. Пишучи статтю чи перекладаючи Аполлінера, репетируючи виставу, я так само мимоволі тішуся «бабусиним в'язанням», себто ніби випадковою, свавільною імпровізацією, наслідки якої теж ніби випадкові, але вони випадково (?) стають зернятками відкрить і знахідок… Повнота залежить від цілеспрямованості дії, від завдань, які я ставлю перед собою (може, й не завжди усвідомлено – на рівні інстинктивного потягу до мети, яку я хоч і не сформулював, але **відчуваю**).

То, може, ці спалахи не такі вже випадкові? Тобто незалежні від мети – і по-своєму цю мету формують? І щодалі й глибше я заховаю свою мету, тим цікавіший буде шлях до неї? Рух без мети є «броунів рух», він не вибудовує лінії…

Але й у «броуновому русі» є своя логіка (ціль і мета?).

Повернусь до **мого** Курбаса, до нашої **місії** (термін не з мого лексикону, але він принаймні частково наближений до правди).

Щось таке одного чудового дня мене «перемкнуло» – і життя пішло «під знаком Курбаса». Чому? Мабуть, подібне трапляється з багатьма – один починає все життя малювати «Яву Христа народові», інший береться за безнадійну теорему Ферма, ще хтось стрибає в холодну воду політики чи в окріп національних проблем.

Де першопоштовх таких рішенців, чому спусковий курок натискається саме в цю мить? І чи бачить тієї миті стрілець перед собою ціль, мішень, в яку прагне влучити?

Я більше **людина знання**, ніж людина віри. Але в Курбаса я якоїсь миті беззастережно **повірив**. Віра – одна з найпотужніших складових мислення, тому накопичення знань у віруючого відбувається не хаотично – кожна нова інформація вписується у певну ієрархію, у своєрідну «таблицю Менделеєва», де випадкове й дисонанс не знаходить собі місця через непідтвердження – хоч і відкидається не зразу, а після найретельнішої перевірки.

Не можна осягнути Леся Курбаса, **не повіривши** в нього. А віра у таких людей, як я, вимагає **перевтілення**, перетворення – і навіть Преображення. У Василька, Миколи Лабінського і навіть Кузякіної такого Преображення бути не могло – вони не вірять у Курбаса (виправдовуючи себе тим, що ще не знають його доконечно), а, отже, й не асоціюють його з собою, з власним життям-смертю, він для них лише «один з об'єктів дослідження» (зацікавлення). Через те їм неможливо осягнути його в такій мірі, як це виходить у Неллі – дається взнаки не лише віра, а й рівень ерудиції, культури, емоційної самовіддачі…

Віра й знання – споконвічні антиподи й друзі, діалог між ними й дає **осяяння**. Людина сотнями років сприймала певні істини як атрибути **віри**, тобто, як істини апріорні, непідлеглі сумнівам. У свою чергу віра, підживлена новими істинами, до яких люди дійшли впродовж цих століть перетворювала ці **нові істини** на вірування. Цей кругообіг істин і вірувань і був полем битви для людського поступу, для процесу вічного оновлення.

Отож, якщо говорити мовою прагматики, Лесь Курбас, як і Шевченко, як Франко з Лесею Українкою, є певні українські **тотеми**. Чи випадково Церква канонізує своїх праведників, вписуючи реальних людей до числа Святих, чиї мощі нетлінні й чудодійні? Що більше страждань випаде на долю «старця», то коротший його подвижницький шлях у Святі.

Авжеж, канонізація – не для культури, культура не любить нічого застиглого і закамянілого. Масштаб культурного тотема зростає разом з поступом. Шекспір тому й вічний, що не канонізований (і до кінця не з'ясований!). Курбаса так само не можна оцінити й виміряти 20-30-ми – багато цікавішою є його **розстріляна потенція**, його мучеництво, паростки того, чим живе Європа сьогодні і чим житиме завтра, – його **пророча** сутність. Костя Рудницький: «Да, Курбас гений, но гений провинции!» (Рудницький, якому лячно було бодай кимось затемнити Мейєрхольда, про якого він писав монографію). Курбас піде у вічність без географії чи доби. І Сковорода не «геній провінції», і Гоголь з Чеховим, і Ясунарі Кавабата не «японський реалист, отразивший…» Є вселюдські, космічні передчуття й осяяння світового духу, – скільки не вивчай побут реального Сервантеса, «Дон Кіхота» не осягнеш у цих рамках; геній тому й геній, що він і його дух подолали простір (географію) і час (добу)…

Моя віра в Курбаса зростала разом з помноженням мого знання про нього. Це відбувається на рівні підсвідомості, я постійно формую **свого Курбаса**. У мене він саме такий – в іншого буде інший. Формую відповідно до викликів часу (і географії) – бо вже знайшов для себе відповідь на те, ким він був насправді, у реальному своєму тілі, – що з нього встигло **втілитись** (російською – «**воплотиться**»), а що ще повинні втілити ми, нащадки.

У Неллі спусковим гачком була не віра. І не знання. Вони прийшли потім. Першопорухом душі стало відчуття Несправедливості до Курбаса, реакція на фізичне й духовне вбивство Майстра, – а тому й **потреба** його воскресіння. Той «попіл Клааса», який не дає серцеві заснути. У Неллі на душі – криваві стигми від цього злодіяння. Після того були стійкі знання (універсальні!) і віра (непохитна)…

Спрага правди дає дивовижні наслідки. Неправда для Неллі – як антипод безсмертя. Де нема справедливості, там для Неллі не існує щастя. У неї надзвичайно високий – рідкісний! – індекс сприйнятливості. Хоч би що там хто

говорив, вона робитиме те, що вважає справедливим, ні похвала, ні критика тут уже нічого не змінять; справедливість для неї не гасло, не ідея, а пережиття, тобто, безпосередньо її **єство**.

В такому сенсі можу Курбасові позаздрити. Він має в її особі надійного апостола.

Українці – дякують нам за Курбаса й Куліша, за «внесок у скарбницю України» і т.ін.

Так.

Але головне для нас з Неллею – повернути Курбаса не лише Україні – всьому світові. Тут інший вимір, інший масштаб.

Курбас має жити і діяти.

Лист до Титуса Геврика

* * *

До Титуса Геврика:
Москва, 2 березня, 1971 року

Шановний Тите!

Давно Вам не писав. А листа Вашого (з враженнями про візит до Москви-Києва-Львова) прочитав з великою цікавістю. І книжка про експериментальний театр – дуже гарна. Дякую. Особливо мене зацікавили розділи про сьогоднішній експериментальний театр; про театр Гротовського я читав чимало, а про всі інші проби – майже нічого не знав. Тому студіював книжну з апетитом.

Програмки про постановку «Медеї» у Філадельфії ще не одержав. Очевидно, йде.

Рік цей почався для нас з дружиною добре, Нелля захистила дисертацію (на ступінь кандидата наук) темою «Режисерське мистецтво Леся Курбаса». Захист був поважний і хвилюючий, дисертацію схвалили – одноголосно. Тепер вона чекає на затвердження (є така Вища Атестаційна Комісія, яка після захисту дисертацій рецензує роботи й або затверджує їх, або посилає на переробку й на повторний захист). Десь до літа все це вирішиться. Гадаю, що все буде гаразд.

Дуже активно відсвяткували ювілей Лесі Українки. І в Києві, і на Волині, і у Москві (у Великому театрі був непоганий вечір і концерт), сила-силенна публікацій, видань і т. ін.

Я ставлю у театрі ім. Станіславського (де працюю з літа) угорську комедію Ф. Мольнара «Чорт». Дуже симпатична п'єса, розумна, багатопланова – з нею приємно контактувати. Актори від неї у захваті. Прем'єру випущу десь у другій половині квітня, а з 10 березня по 1 квітня їдемо з дружиною в Ленінград (з театром нашим на гастролі). Там ми вже давно не були – хочеться подивитись: місто, театри, Ермітаж і все інше. Там же я й репетируватиму свого «Чорта».

В Києві давно вже не був, – якось не трапляється нагода туди поїхати. Та й часу бракує, бо робота над виставою забирає кожну вільну хвилину А ще – доробляю свій телефільм про Бетховена (зняв за власним сценарієм, до ювілею Бетховенового не встиг змонтувати плівку, тепер мушу закінчувати).

Переклав російською мовою кіносценарій Ів. Драча про Лесю Українку («Іду до тебе»); він вийшов у числі 2 журналу «Дружба народів». Ото й усі, здається, новини.

Вітання Софійці, і Вам, Тите – від Неллі та Оксанки.

На все добре. Здоровлю. *Лесь Танюк*

P.S. Надсилаю Вам автореферат дисертації.

ж. «Театр»

Стаття Н. К. про Галю Іванову

В ТРИДЕВЯТОМ ЦАРСТВЕ

(несколько штрихов к портрету Галины Ивановой – актрисы Центрального Детского театра).

Я вхожу в комнату. Меня встречают милые звери – маски, куклы, игрушки. Забавный пес, удивительно непосредственная мартышка, неуклюжий добрый ежик. Подхожу к книжной полке. На ней – рядом с Ибсеном и Шекспиром – работы по индийской философии. И еще – книга Сат-ока, выросшего у индейцев, и книга Чарлза

Робертса «В долинах Рингваака» – о мудром и сильном Лисе. Я продолжаю рассматривать: на меня с обложек смотрят медведь Казан и еще многие отважные и своеобразные обитатели той, другой планеты.

Я попадаю в добрую и веселую обстановку не то музея-зверинца, не то сказки. Это квартира Галины Ивановой, одной из лучших травести Центрального Детского театра. Вот уже двадцать пять лет покоряет она юных и не совсем юных зрителей этого театра.

– Галина Андреевна, Ваши любимые роли?

– Пестик в «Сомбреро», Чипполино, Конек-Горбунок.

И я вспоминаю. «Если никогда больше в своей жизни вы не сыграете ни одной роли, все равно, Ваша цель актрисы достигнута». Это сказала О.Л. Книппер-Чехова, взволнованная встречей с Коньком-Горбунком...

Очаровательное существо, дарящее чудеса своему хозяину, Конек в исполнении Г. Ивановой сам – подарок и чудо. Доброе, поэтичное. Часто я смотрю на Галину Иванову, и мне кажется, что сейчас она обернется маленьким волшебником-коньком на стройных ножках, и на меня посыпятся чудеса. Мне, правда, не нужна Жар-птица, но все-таки... Чем беспокойнее и тревожнее настроение, тем больше хочется верить в чудеса. А значит, всегда будет нужен кому-то свой Конек-горбунок.

Создавая с М. Кнебель и А. Некрасовой своего чудо-героя, Галя Иванова смогла сделать его таким пленительно чистым и значительным потому, что в человеческой природе актрисы есть краски, которые «по наследству» она смогла передать своему сценическому герою. Не случайно известный французский композитор Морис Жарр (москвичи знают его, в частности, по музыке к балету «Собор Парижской богоматери»), и прекрасный актер ТНП Даниэль Сорано назвали в свое время встречу с Коньком Галины Ивановой «самым дорогим воспоминанием». А однажды Даниэль пришел к актрисе и

оказал: «Я хочу увезти Конька с собой». Так появилась в парижской квартире Сорано маленькая бобинка, на которой записано ржанье Конька-горбунка. Даниэль Сорано часто слушал ее: «Я слышу его кристаллически чистое ржание, и оно утешает меня от всяких маленьких разочарований в жизни».

Время конца 50-х – нач. 60-х годов на театре примечательно тем, что оно поставило на повестку дня принципиально по-новому проблему взаимоотношений между актером как личностью и характером создаваемого им образа. Я имею в виду то, что сегодня уже не может, не должен считаться современным актер, если он сам как личность несостоятелен. Эта несостоятельность обязательно если и не отомстит в полную меру, то пролезет в щель образа и размоет его. Разумеется, не так однозначна характеристика этой проблемы (да и не наша задача сейчас ее исчерпывать), но с фактом, о котором мы пишем, уже нельзя не считаться.

Актрисе Ивановой удается добро на сцене потому, что она отдает его нервами, собственной плотью. Потому так щепетильно честен ее Пестик из «Сомбреро»: не случайно эту роль автор писал специально для этой актрисы. Для ее Пестика органично неприемлемо «предательство» друга, тем более, если над другом нависла такая чудовищная несправедливость: у Шуры Тычинкина отобрали роль д'Артаньяна! Высокий профессионализм, остроумное отношение к происходящему и тепло – такое, словно дружбе Вовки Пестикова и Шуры Тычинкина суждено стать эталоном человеческих отношений, – все это знакомит нас, зрителей, с нравственным кредо актрисы.

Что мы возьмем из своего детства в мир взрослых свершений, мечтаний, иллюзий? Что из сказки, а что из реального наивного детского бытия? На эти вопросы нам помогает ответить искусство Центрального Детского театра и в большой мере искусство одной из самых популярных у зрителя актрис этого театра.

– За что, Галина Андреевна, вы любите сказку? Что вам в ней особо дорого?

– Я люблю сказку за то, что в ней всегда сочетается бесконечная непосредственность и такая же мудрость. За то, что она всегда – открытие.

Актриса часто «жила» в сказке: она сыграла в ней много ролей: и Петушка в маршаковском «Кошкином доме», и Ежика в «Тереме

теремке», и Разбойницу в «Снежной королеве» и много чего еще. Часто играла зверей. Но эти существа Галины Ивановой – совершенно не похожи ни на чьих. Ее звери очеловечены, они – высшие существа в зверином мире. Они – тоньше, отважнее, смелее своих соплеменников.

А когда актриса играет мальчишек и девчонок, в них всегда есть что-то от «младших братьев» – зверят: они обязательно предельно непосредственны, органичны. У них не усложненные до кантовских и неразрешимых – представления о чести, дружбе, порядочности. Так бывает в той стране, где каждый из нас хоть немножко ребенок.

Проблема травести. Она несет в себе множество загадок. Не все из них разгаданы. Амплуа травести переживает сейчас сложный период. Начинает в ряде театров угрожающе доминировать в этом амплуа типажность – конституция, голос и т.п. (посмотрите хотя бы последние два выпуска студийцев ЦЦТ),а ведь травести – труднейший из «жанров» театральной профессии, ее высшая математика. Травести надо родиться. Либо ты умеешь, исполняя маленького мальчишку, нести его большой мир, либо нет. Либо для тебя в твоем маленьком герое (героине) помещаются беды и тревоги бытия, либо ты «подстраиваешься» под этих мальчишек-девчонок – и сквозь образ просвечивают инфантилизм разума и недоразвитость чувств.

Состояние амплуа травести, если хотите, может отражать степень здоровья чувств в обществе, зрелость его морали. Благополучие этого амплуа – один из многочисленных признаков того, что, в частности, проблема «отцов и детей» обретает в обществе на конкретном этапе относительную гармонию, а в морали общества присутствует цельность мировосприятия и широта взгляда на нравственные ценности.

Судьба актрисы-травести драматична. Ее творческая жизнь коротка как дыхание. В первооснове амплуа – жизнь человеческого духа на том его этапе, когда он только формируется. Постичь изгибы этого процесса, не опускаясь до однозначности – чем не творческая загадка? А при этом попытаться проникнуть в иную психобиологическую среду – будучи женщиной, сыграть подростка – разве это само по себе не удивительно и не загадочно?

Возникает вопрос: а не обкрадывает ли все это **человека**-актрису? Одно дело – играть сегодня Ларису в «Бесприданнице»,

завтра Бланш в «Трамвае «Желание», а послезавтра – Офелию или Джульетту, и совсем другое – сегодня играть Гнома в «Белоснежке», а завтра – Чиполино. Правда, у великих дарований (Бабанова, например) широкий «регистр» возможностей, они способны были совмещать в себе и то, и другое.

А, к примеру, такой вопрос-загадка: почему вся великая драматургия обходилась без героев, для которых требовалось амплуа травести (дети, если появлялись, то лишь со служебной функцией, чаще всего – без текста)?

Тем не менее появление травести отразило принципиально новый этап развития драмы и театра. Разгадать загадки, которые настойчиво продолжает ставить это амплуа – значит извлечь для детских театров драму значительных проблем, решенную «прозрачными» красками, в которой прозрачность была бы средством постичь явление в целостном, нерасчлененном вице. Это – определенный этап постижения жизни средствами искусства. Детский театр сможет отыскать на этом этапе своих Колумбов – они будут и из среды травести. Актриса-травести Галина Иванова внесла свою серьезную лепту в решение этой проблемы.

Но я несколько отвлеклась.

Вернемся в комнату Галины Ивановой.

– Ваши последние роли?

– Седьмой богатырь в «Пушкинских сказках» Леся Танюка и Болтун в его же «Питере Пэне»,

Поэтичный и воистину сказочный Богатырь-младший. Он – в традициях народного взгляда на меньшого брата (из трех братцев в народном фольклоре симпатии всегда принадлежат ему; если в сказке есть Иванушка-дурачек, младший, – он самый добрый и мудрый и т.п.). Маленький богатырь в «Сказке о мертвой царевне» трогательно стережет покой Царевны, мужественно принимает ее отказ ему как жениху, а когда Царевна умирает, страдает так, словно ему легче было бы самому лечь «во гроб хрустальный», чем пережить такое... Галина Иванова выстраивает новеллу: ее богатырь действительно влюбляется в Царевну (в самом деле, из всех семи богатырей только ему и подстать Царевна-Гнилова) – вот почему такой поэтичной тоской пронизано отношение ее героя к избраннице.

...Как-то я шла со спектакля «Питер Пэн» (реж. А. Некрасова, Л. Танюк). За мной, как мои пажи, шли двое мальчишек – нам оказалось по дороге. За каких-то пять минут, пока все мы шли на автобусную остановку, они проиграли на моих глазах весь спектакль. В этом импровизированном зрелище один из моих попутчиков представлял Болтуна, а другой кого-то еще из племени «пропащих мальчишек». Я шла и думала. Не случайно герой Гали Ивановой вышел на улицу и так естественно влился в мальчишечий поток. Ее Болтун – создание любопытное уже потому, что в нем больше всего игры, игры души. Он чуть не погубил из верности Пэну очаровательную Венди, но именно его Венди избрала в свои защитники: она разглядела в нем тонкость и способность к истинной верности. Среди «пропащих мальчишек» Болтун выделяется особым пристрастием к размышлениям – сколько допускает юмор и особый мир этой сказки.

Мне так захотелось к «пропащим мальчишкам» на остров Гдетотам!..

Галина Иванова – актриса яркого дарования, острой эмоциональности. Она в одинаковой степени владеет умением и нести «подтекст», и облекать в совершенную форму страсти, вырывающиеся за пределы текста. Она – это и театр перевоплощения, и театр представления (если принять это более чем условное деление). Так бывает, если актер – Актер.

Стремление к откровенности, к личностному откровению в искусстве – отличительная черта этой актрисы. Каждой своей ролью она настойчиво исповедует: не доверяйте себе, если вдруг вам покажется, что вас покинули непосредственность и такое ощущение, какое бывает только в счастливых снах, – легкое, как утреннее прикосновение солнечного зайчика. Не верьте. Если в мире, в его тридевятом царстве, почему-то поселились Буратино и Пеппидлинныйчулок, Карлсон и Конек-горбунок, – значит почему-то это нужно миру.

Каждой ролью актриса ведет диалог со зрителем: если ты – мой маленький зритель, то унеси в свой будущий мир частицу моего Пестика или доброго Ежа («Сказки Маршака»). Если же твое детство уже давно отлетело, то придумай, как папа Карло, и **сотвори** своего деревянного человечка: в мире станет светлее.

Как актриса и как человек Галина Иванова обладает таинственным даром: не переставать удивляться. Отсюда – свежесть

мировосприятия – и как следствие ее – художественные открытия. Не случайны ее удачи и в эпизодических, и в главных ролях – за двадцать пять лет работы их у актрисы достаточно и ролей, и удач. И неудач, конечно. Любопытно, что неудачи этой актрисы, как правило, связаны с теми ролями, которые требовали от нее не свойственных ее человеческой природе черт: гнева, повышенного педантизма, злости, негодования. Отрицательные открытые краски чужды темпераменту актрисы. С этим связана ее неудача в роли начетчика-отличника из пьесы С. Михалкова «Красный галстук». Не во всем удался и Буратино: а все потому, что механичность и сухость, которые свойственны «оболочке» Буратино и которые придают своеобразную пикантность этому герою, отторгаются органикой актрисы, в этом была бы ее ограниченность, если бы не сознательное стремление награждать эмоциональной жизнью всех своих героев.

...Я в музее театра. Листаю журналы, издаваемые нами для Англии, Ирана, Аргентины, Болгарии. Смотрю немецкий журнал «Frie welt». И везде – вновь встречаюсь с Галиной Ивановой: с ней ведут интервью, о ней много пишут, ее любят и знают зарубежные любители театра, как знают блестящих Сперантову, Князеву, Куприянову.

Продолжим беседу.

– Ваши любимые поэты?

– Пушкин. Из современных люблю Новеллу Матвееву (и словно предвидя вопрос): за умение первозданно видеть мир!

И как не стремишься отказаться от традиционного вопроса (а, может, это и хорошо – такая традиция), спрашиваешь:

– Что вам, Галина Андреевна, импонировало в театральной жизни последних лет и что хотелось бы сыграть?

– Меня увлекает поиск: и Раневской в «Странной миссис Сэвидж», и Товстоногова в «Мещанах», и Хомского с Ахеджаковой в «Мой брат играет на кларнете». Потому же меня привлекает и роль в недавно прочитанной пьесе И. Ольшанского по рассказу А. Азимова «Тимми, ровесник мамонта».

Разговор о поиске сразу возвращает меня в упорно проторяемое мыслью русло. Почему наши ТЮЗы и Центральный Детский театр робко относятся к жанру научной фантастики? Современная мировая научная фантастика предлагает такой простор нрав-

ственным проблемам и психологическим превращениям! Желание Галины Ивановой сыграть Тимми понятно: трогательный мальчик-неандерталец, выростающий в **человека**, как будто написан для нее. Эта ролъ способна перебросить мост, связать воедино ее поиски сценических средств в решении характеров, образов представителей «звериного царства» и мира детских характеров, с его сложными, иногда трагическими коллизиями. Сейчас театр не балует интересную актрису вниманием. От этого, несомненно, страдает зритель. Почему так? Обидно за зрителя.

Я прощаюсь с Галиной Ивановой[10] в твердой уверенности, что в этой комнате уже поселился Тимми. Так бывает, когда театр в самой актрисе, – тогда он заполняет собой ее комнату, ее мир, ее мечту.

Н. КОРНИЕНКО

2 марта 1971 г. Тел. 263-49-87

3 березня, середа

Помалу-малу влізаючи в «шкуру» Мольнарового «Чорта», не можу згодитись з Яном Матейкою, який в «КЛЭ» подав мого автора як «присяжного писателя крупной буржуазии».

Ох ці мені «класові підходи»!

Він (т. 7, ст. 445) – «нимало не сумняшеся», пише, що «его пьесы – себто Мольнара – привлекают буржуазного зрителя своей безыдейностью, совершенной техникой, остроумием и клоунской виртуозностью диалога, йго герои – ...нервные джентльмены, идеалом которых являются деньги и женщины с нездоровой чувственностью. Это и делает его усыпителем «мировой совести» и глашатаем этики биржевиков».

Гроші він приплів сюди задля красного слівця, у Мольнара цього ані на копійку, його поле – приваби життя, спокуси

10 Л.Т. (2012 р.): Галя Іванова була не лише видатною актрисою дитячого театру, а й нашою товаришкою, небайдужою до українських проблем. Вона приятелювала з Іваном Марчуком, водила на вистави українських дисидентів. У неї і в майстерні у її сестри, художниці Маші, зберігалося кілька валіз з щоденниками та іншими матеріалами, не призначеними для відкритого поширення. Сьогодні це вже можна сказати і подякувати багатьом з тих, хто в Москві нас у такий спосіб підтримував.

духу й плоті, мінливість людської вдачі. Є й чуттєвість, яку пролетар може, звісно, поіменувати «нездоровою», але хто доведе, що нездоровими були «пролетарські» установки Інесси Арманд, приміром...

Про «совершенную технику» і «клоунську віртуозність діалога» – згоден; суть саме в цьому, у **формі** життя, – через клоунаду й парадокс. Обмовка про «этику биржевиков» відразу ж підкинула мені сюжет про «этику большевиков».

Чому я так – раптом про більшовиків? Сам Ян Матейка – «пролетарский критик», «интеллигент по происхождению», з філософською освітою, вдачі майже конан-дойлівської. Брав участь в угорській комуні, присуд – розстріл. Поранений двома кулями, прикинувся після розстрілу мертвим і вночі втік. Його потім упіймали вдруге, судили – і засудили пожиттєво. Але в 1922 році його обміняли на когось в СРСР, де той Ян Матейко й жив потім.

Авжеж, людині з такою бойовою біографією інтелектуальні шаради Ференца Мольнара – до шмиги. Він – «борець за революційну літературу на Заході» – і цим знаменитий.

Якби ж ці пролетарські горе-філософи мали трохи ширший обсяг інтересів, вони б змогли зрозуміти шалений успіх «Чорта» – по всій Європі й Америці – і відтак не у «буржуазної публіки». Тут Диявол справді вишукано-маскарадний – і проводить експеримент над людською природою, над жагою і пристрастю, підштовхуючи своїх нерішучих героїв до власного «Я», – а не на бичуючи їх за відступництво. Іншими словами, він бере на себе функцію Бога, – внутрішнього голосу, совісті. На жаль, Леонід Мойсейович Сатановський, «партійний» бос театру, надто «жирний» актор, в ньому хоч-не хоч світиться бургер і філістер – всупереч аристократичним текстам Мольнара. Роль Льоні подобається, він її **смакує**, – а тут потрібна безсторонність, адже він – Чорт, Диявол, Ідея...

Через те я й роблю виставу-дубль, репетирую відразу два повноцінних склади – **суттєво протилежні.** 1) Сатановський – Анисько-Рижкова; 2) Романов-Скраубе-

Константинова. Старші – і молодші. Борис Романов, ексцентричний, з яскраво вираженою пластикою, аристократ – грає не звідника, як це часом виходить у Сатановського, а молодого й допитливого філософа, схильного до ризику. Ці дві вистави будуть абсолютно **різні**, в різних мізансценах і наголосах, з різними системами перетворень....

Окремо – Цинка.

Сьогодні була черга Лізи Нікіщихиної, актриси театру Ануя і Сартра. Вона грає Цинку в екзистенційному ключі, і взагалі, молодіжний «Чорт» – не просто проба модерної богеми, а саме диспут про волю і залежність, про кайдани духу і психологічний затиск, про сваволю й торжество почуття. Іншими словами, тінь Ніцше майнула над Романовим-Чортом і Нікішихиною-Цинкою. Сюди ж рухається й Алла Константинова, яку пробував консультувати її чоловік Володя Коренев, але «не в той бік»... На роль Цинки є ще Оля Бган («падший маленький принц»), і Ліда Савченко, актриса абсолютної правди, куди там усім твоїм МХАТам... Бган – пронизлива трагедія підлітка (з відвертим потягом до суїциду). Ліда грає більше соціальний феномен, актрису (себе!), яка «сама повинна зрозуміти, коли їй треба зійти зі сцени» (саме їй я дописав цю фразу... У неї це виходить дуже по суті щемливо й беззахисно. Своїми кількома сценами всі три мої Цинки дають специфічний окрас «буржуазному» дуетові Анисько й Рижкової (пристрасть і жага). Рита – з деяким істеризмом, колись вона грала Марію Спиридонову, супертемпераментно...

Взагалі – у кожної з трьох Цинок – маленький акторський шедевр. Буде. Переконаний.

А перед сном думалось про **рівень** наших акторів. Їх – величезна кількість. Та лише зовсім невеличка частина їх – справді вроджені таланти, майстри перевтілення. Це як у науці. Число дисертацій астрономічне, а робіт, які стають справді одкровенням в науці – украй мало.

Колись Маркс так пояснював величезні ціни на шедеври майстрів Відродження – в їхню ціну входять і кошти, ви-

трачені **на все те мистецтво**, яке є, сказати б, «товаром широкого вжитку».

Щось такого маємо й у театрі. І, мабуть, «вершини» тут так само оплачені масовістю сценічної приблизності, ремісництвом і щирою (але ремісничою) старанністю...

На те нема ради? Без рівнин не було б гір?

Воно ж і скрипка – не в кожному дереві.

Молодшу свою команду я зацікавив Еразмом Роттердамським. Маю «Похвалу глупости» з післямовою блискучого зека – Пінського. «Эразм снес яйцо, которое высидел Лютер». Мої актори добре зрозуміли містифікацію з наданням Глупоті найвищого чину. Для Еразма – фінального – важливо, що Глупота (яка всіх і вся перемогла), ототожнює себе з самими духом релігії Христа, і не лише з церквою як установою – християнська віра дорівнює Глупоті, позаяк вищою нагородою для людей є свого роду божевілля, а саме – щастя екстатичного злиття з божеством.

Хіба це не формула комунізму?

Ось якими темами ми заклопотані під час молодих проб «буржуазного»«Чорта»...

Попри все те: – вистава має бути комедійною, ніщо так не лікує, як здоровий сміх.

Мій Мольнар, звісно, не чекав такого «підтексту» стосовно «Чорта». Але, як сказав Гайне з приводу «Дон-Кіхота» Сервантеса, перо генія мудріше за самого генія і веде його далеко за межі, поставлені цим самим власній думці.

Або, як кажуть нині чиновники з міністерства – «неуправляемый подтекст»...

1) Почитати акторам «Молот відьом», цей своєрідний кодекс середньовічної дияволіади;

2) «Зорі...» на Таганці одержали диплом І ст. на «Московській Театральній Весні-71» (разом з «Драматичною піснею» Равенських у пушкінців, виставою-плакатом)

St. Edward Burzy. 70–73

Slavia orientalis,
n1. Warszawa. 1971
Марін Крушельницький
Спогади. Статті. К. 1969
Упорядкування, вступна
стаття та примітки
В. Русанова.

Ст. Едвард Бурий: рецензія на Крушельницького (польською)

Po zecensowaniu już na tym miejscu tomie wspomnień i artykułów o Lesiu Hurbasie, wybitnym ukraińskim aktorze, reżyserze, teoretyku i reformatorze teatru ukazał się w tym samym wydawnictwie tom wspomnień i artykułów o Marianie Kruszelnyckim, drugim znakomitym przedstawicielu zadzieckiego teatru ukraińskiego i w jakiejś mierze kontynuatorze dzieła Lesia Hurbasa.

Tom składa się z dwóch części: wspomnienia (Spohady) i Artykuły (statti) – jednak charakter większości wypowiedzi zamieszczonych w części drugiej, nie uzasadnia takiego podziału, gdyż – z wyjątkiem obszernego szkicu Lesia Taniuka, zawierającego skrótowy wykład teorii i praktyki teatralnej Kruszelnickiego w przekazie autora pracy – są to również wspomnienia, niekiedy beletryzowane. Ta „beletryzacija" (przytaczane w cudzysłowie lub w dialogu wypowiedzi Kruszelnickiego, spisywane przecież z pamięci powiedzy latach) obniża w jakiejś mierze dokumentalny charakter książki (a grzech ten popełnia też Les Taniuk).

2

Pisza o Kruszelnyckim ludzie pióra i teatru, którzy z nim się stykali bezpośrednio, autorzy, reżyserzy, aktorzy, muzycy, scenografowie, wśród nich dramaturg ukraiński Ołeksandr Korniejczuk, poeta i dramatopisarz Łubomyr Dmytenko i znakomity humorysta (nieżyjący już) Ostap Wyszynia, piszą znani reżyserzy rosyjscy Jurij Zawadski i Borys Rawienskich, reżyser gruziński Dmytro Aleksidze, piszą najbliżsi współpracownicy i przyjaciele Kruszelnyckiego, piszą znani nie tylko na Ukrainie reżyserzy i aktorzy (wśród nich Wyckowankowie Karbasa i „Beresilu") m. in. Ołeksandr Serdiuk, Eugenija Petrowa (żona artysty), Roman Cherkaszyn, Teofil Demczuk, Margarita Teroszenko, Wołodymyr Zahorujko i in.

Różna jest – jak zawsze w tego typu wydawnictwie – wartość dokumentalna oraz zawartość intelektualna i poznawcza tych wspomnień – od bezkrytycznych laurek poprzez naciechowane rzeczywistością informacje aż po krytyczną analizę twórczości i teorii teatru Kruszelnieckiego, największą wartość dla teatru współczesnego, nie tylko czesta, radzieckiego, mają zapisy ciekawszych spektakli Kruszelnyckiego, jego ról oraz jego wykładów z zakresu teorii i praktyki teatru.

Przekazów takich jest niestety niewiele, a i do nich odnosić się trzeba z rezerwą, gdyż nie cytuje się ich źródła (w jednym tylko wypadku podaje się, że jest to stenogram wykładu). Najwięcej materiału zawiera cytowany już szkic Taniuka, ale jest to

3

pośrednia, własna relacja wypowiedzi Kruszelnickiego. Dlatego też ~~[illegible]~~ najwięcej o „Teatrze K-go" mówi zapis Wołodymyra Denysenki Marcian Kruszelnycki o nauce reżyserii, zamieszczony na końcu książki w dodatkach. Są to fragmenty wykładów w kijowskim Instytucie Sztuki Teatralnej im. Karpenki-Karego w latach 1953-1956.

Jaki właściwie jest ten Teatr Kruszelnyckiego? Jaka jest jego Teoria teatru, praktykowana przez niego poetyka i stylistyka teatralna? Pełnej odpowiedzi na to pytanie niestety w książce nieznajdziemy. Kruszelnycki przyszedł do charkowskiego „Berezilu" już jako artysta w pewnej mierze ukształtowany. Początkowo nie zgadzał się z Kurbasem, próbował nawet uciec z Charkowa (o czym pisze jego żona) właśnie wskutek dzielących ich różnic. Pozostał jednak w „Berezilu", a po usunięciu Kurbasa decyzją Ludowego Komisariatu Oświaty USRR przejął kierownictwo tego teatru, przemianowanego na teatr im. T. Szewczenki.

P. Czerkaszyn, że Kruszelnycki łączył pogłębioną filosofię i psychologię utworu z umownością formy scenicznej. Les Taniuk stwierdza, że „dzięki Kruszelnickiemu jako aktorowi, reżyserowi i kierownikowi artystycznemu charkowski Teatr im. Szewczenki kontynuował to, co było najlepsze, najbardziej postępowe w „Berezilu" L. Kurbasa. Potwierdza to W. Rusanow we wstępnym szkicu do książki. Mówi się często we wspomnieniach, iż Kruszelnycki

4

tworzył „poetycki teatr rewolucyjnej romantyki zgodnie z wymogami stosowanej ~~metod~~ metody realizmu socjalistycznego.

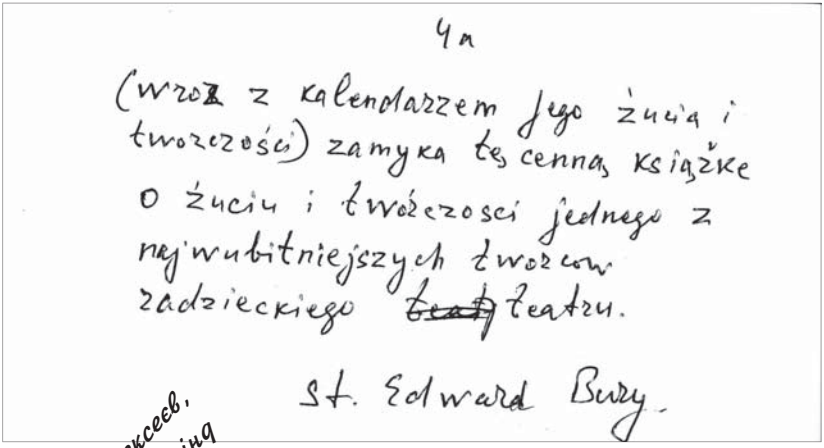
„Zadania teatru, - pisze Les Taniuk, - Kruszelnycki rozumiał nie jako odtwarzanie, lecz przetwarzanie życia. Uwzględnowania jego życiorysu artystycznego utrudniły mu rozwinięcie własnej teorii i praktyki. Wprowadzie u Kurbasa wiele się nauczył, ale nie przejmował w pełni jego teatru, szedł na konieczne kompromisy

Jedynie w okresie dyrekcji teatru charkowskiego mógł robić „Własny" teatr. Potem, po przeniesieniu go Kijowa (co - jak zgodnie podkreśla wielu autorów szkiców - odbiło się fatalnie na obu teatrach i dalsze dzieje ich kierowników artystycznych), zderzenie z bardzo różnym od „Berezilu", Teatru im. Szewczenki, kijowskim Teatrem im. Franki nie sprzyjało zupełnie rozwijaniu i dojrzewaniu własnych ech twórczości teatralnej, a postępująca ślepota i nieuleczalna choroba mózgu unicestawiła stopniowo heroiczne wysiłki artysty.

.....

Cenną wartością poznawczą książki są te jej partie, które - w związku z bezpośrednią działalnością Kr-go - mówią też sporo o działalności i życiu teatrów ukraińskich na terenach Zachodniej Ukrainy aż w Charkowie i Kijowie. Kr-ski pochodził z b. Galicji, z którą związane są jego pierwsze kroki i osiągnięcia teatralne - podobnie jak wielu innych wybitnych twórców i artystów zadzieckich (m.in. Kurbas, Buczma, Stadnyk, Kalyn, Rubczak, Szahajda, Myszuka)

Sporo o Kruszelnyckim jako aktorze mówią liczne reprodukcje zdjęć wielu jego ról, zamieszczone w książce. Bardziej od opisów świadczą one wszechstronnych uzdolnieniach aktorskich Kruszelnyckiego i wyrazistości kreowanych postaci. Wykaz wszystkich ról Kr-go →


Ч.а

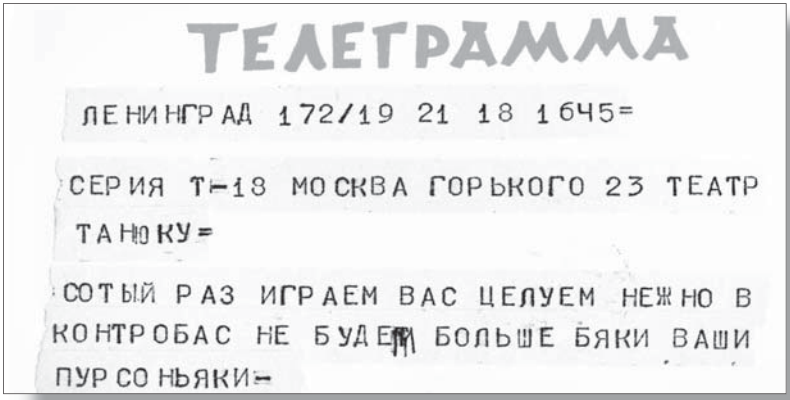
(wraz z kalendarzem jego życia i twórczości) zamyka tę cenną książkę o życiu i twórczości jednego z najwybitniejszych twórców radzieckiego ~~teat~~ teatru.

St. Edward Bury.

Ленінград: Алексеєв, Айзенштук, Еткінд

Л.Т. Ленінград – не лише в домінанті «Чорта». Написати про трьох високочолих – Михайла Павловича Алексеєва., Ярему Айзенштока і Єф. Еткінда. Люди абсолютно різні, але кожен тримає своє небо. Фраза Шопенгауера – за Еткіндом, що я «больше уважал бы запеченного в тесте цыпленка, чем такое дикое, хитрое и беспринципное издание как женщина».

Це – коли я запросив його на репетицію «Чорта» з Сатановським – Рижковою... Дуже оригінальний чоловік, з ним цікаво. Основна тема – справа В.(алентина) М.(оро). Домовились (+).


ТЕЛЕГРАММА

ЛЕНИНГРАД 172/19 21 18 1645=

СЕРИЯ Т-18 МОСКВА ГОРЬКОГО 23 ТЕАТР ТАНЮКУ=

СОТЫЙ РАЗ ИГРАЕМ ВАС ЦЕЛУЕМ НЕЖНО В КОНТРОБАС НЕ БУДЕМ БОЛЬШЕ БЯКИ ВАШИ ПУРСОНЬЯКИ=

П'ятниця, 5 березня

Дзвінок з «Московського комсомольця»: что ж вы нас подвели, друг ситный, с этим вашим Калинцом? Оказывается, его издают за рубежом, и он – запрещен? (А Окуджаву не издают за рубежом? И что?)

Хіба ж я винен, що він – «запрещен»? Прекрасний поет! І добре, що згадали його прізвище! Може й Україна **вгамується,** – вирішать за звичкою, що «так треба». Аронов посміявся, але видно, що **їм трохи дали перцю**.

Ігор Калинець їм не підходить

Отже, **є списки**? Не марно ж Пархоменко перед Неллиним захистом, ще наприкінці року, пояснював їй, що існують «три різновиди списків». Ті, кого не можна друкувати **тимчасово**, ті, кого не друкувати й не згадувати **взагалі**, ті, кого не можні згадувати, цитувати й друкувати **ні за яких умов.** У неї з цього третього списку був Хвильовий. А Винниченко й Грушевський у списку **другому**, себто **можливий** дозвіл за певних умов (?). Гірняк, приміром, у **третьому списку.**

Цікаво, у якому списку на Україні я? Весь 70-й був для мене дохлий, жодного, здається, рядка не пропустили у друк.

З надійних джерел (це до «аргументів» Підсухи про лібералізацію): повним ходом іде підготовка постанови ЦК про введення цензури й боротьбу із самвидавом. Можливо, вирішать це навіть **на з'їзді**, – по всіх відділах ЦК оголошено, що самвидав – велика загроза.

Ось тобі, бабусю, і Юріїв день. Москва не натішиться подвигами Юрія Долгорукого.

«Чорт»

«Чорт» іде повним ходом; театр – єдине місце на земній кулі, де я відпочиваю душею, ніби оновлююсь. Тут до холери своїх проблем, але то вже інша справа. Сама матерія театру – благодійна.

Це – коли добре йде. Коли твориться чудо спільного вгадування. Тоді навіть усе акторськи протестне стає матеріалом для вистави.

Може, це закон **першої постановки** у даному театрі? Адже робиш виставу не з п'єси – з живих клітин актора. Коли інтуїтивно схоплюєш його як людину і кладеш на полотно саме таку, а не іншу його фарбу. У психології режисури – щось від циганського гадання, в тому числі й попереднє «вивчення» **об'єкту**. І коли відчуваєш **єдність** душевну, – враження, ніби відкрив Америку.

В театрі на першому місці треба ставити не постановку і режисерське авторство, а – методологію виведення актора на орбіту. Ніхто ще не порівнював режисера з ракетоюносієм?

І не треба – порівнювати. Бо ракета – згорає. А режисер – субстанція «багаторазової дії», він повинен учитись забезпечувати собі м'яку посадку.

Шкода, всього того не читає Нелля. Вона б уже сказала:

– Ну, ти собі забезпечиш... І не м'яку...

6 березня

А с платформы говорят –
Это город Ленинград...
Доведеться репетирувати на гастролях.

* * *

Лист від Б. Бойчука з Н-Йорку.
Рідо Парк, 26.II.1971

Дорогий Лесю!

Долучую тут нашу другу розмову про театр, цим разом про англійський театр Пітера Брука. Після декількох таких «розмов» будете мати хоч загальну уяву, чим ми тут живемо в театрі.

Щоб не забути, – я пригадав, що Ви зробили замітку в останньому листі, що, мовляв, у нашому збірнику «Нові поезії» нема того знецінення людської духовности, який трапляється в зарубіжній пресі. Бачите, «знецінення людської духовності» – це неоцінима буржуазна видумка… Захід вже чверть століття конвульсійно кидається якраз у пошуках нової людської духовности, бо старі

ідеї втратили вартість протягом двох світових катастроф, а потреба нових дуже наглядна і дуже болюча.

А тепер щодо пропозиції писати для російського «Театру». Ви кажете, що «журнал зацікавлений передовсім новинами про театри, які бунтують проти усталених театральних і громадських форм і догм». Я трішки спантеличений – бо я виключно цікавлюся театрами, які бунтують проти усталених форм, чи краще, які знаходять нові форми і нову сутність театру (бунтувати – це не творче, а радше молодече буяння, хоч бунт завжди був і буде першим кроком до творчости). Але бунтування проти громадських форм – це вже справа політичних ферментів і державної пропаганди (чи антидержавної), залежно по якім боці людина стоїть) – а політика мене ніколи не цікавила. Зрештою, таких театрів дійсно нема. Воно якось так вийшло, що всі режисери, якими я захоплююсь, є ліві або крайньо ліві (Гротовський, Маліна, Бекк, Пітер Брук і т.д.). Та бачите, що вони творять, – великі театри і театральні рухи. А все решта неважне. Але маю враження, що не про такі театри говорять редактори російського «Театру». Знову ж, я в принципі був би згодний писати такі репортажі, але я мусів би точно знати, що їх дійсно цікавить. Спитайте їх при нагоді.

З приємністю послав би Вам книжки, які потребуєте для перекладної роботи, але останньо діються дуже дивні, майже метафізичні явища: всі книжки, писані українською мовою, безслідно зникають десь по дорозі (мабуть на американській пошті…) Можливо, при якійсь нагоді дам Вам.

Питаєте, чи не збираюся відвідати Союз. Мене ніхто ще не просив у Спілці Письменників, а їхати до своєї країни туристом, – трішки недостойно. Можливо, моя дружина з двома синами поїде до діда на другий рік – може, згодитесь показати їй Москву?

В останньому листі зявилась маленька Оксанка – чудово! Вітаю! В мене два хлопці – тож виховуйте гарно. Ану ж…

Щирий привіт для Неллі і Вас!

Богдан Бойчук

P.S. П'єси тут не ставимо і, мабуть, не поставимо. Нема укр. (аїнського) театру. Опишіть характер театру ім. Станіславського. Камерний театр тут – це 5 акторів, 45 акторів – це опера!!

Вівторок, 9 березня 1971

Смерть Ізольди Ізвицької

Вчора, коли вітав пані Орисеньку (а вона, попри всю свою революційність у проблемах фемінізму, не прощає, коли хто забуде поцілувати її цього числа!), вона питала, чи справді отруїлась Ізольда Ізвицька? І що там сталося?

Ізольду Ізвицьку, яка прославилась на весь світ у ролі Марютки з «Сорок першого», знайшли мертвою у неї вдома минулої середи. Знайшов її з міліціонерами Едик Бредун, її чоловік, теж кіноактор (Митя в «Деле пестрых», красунчик і алкаш, який і навчив її пити та й кинув місяць тому без копійки грошей). Бредун пішов од неї до якоїсь продавщиці... Оля Бган каже, що бачила її – чорну й висохлу, їй здалося, що Ізвицька себе не тямить. Померла вона з голоду, у кімнаті не було ні крихти, та й жахливо холодно. Двері виламали – вона вже лежала три дні.

Бурков:

– Подонок и негодяй. Взломали дверь – он ей кричит: «Вставай, блядь, опять поддала, концерты закатываешь?» Мент ему говорит: «Да она уже пятнами пошла, вы что, запаха не слышите?» А что он может слышать, если сам пришел поддатый!

Ось вам і байки про Голівуд, в якому гинуть актори, викинуті на вулицю. Ізольді не було ще й сорока, і перед цим самогубством її затвердили на роль у фільмі «Слава» за Гусєвим. Отож не тільки в кіно тут причина.

Згадую її Марютку. Звичайно, це значно глибше, ніж у Лаврєньова. Вона зробила якось так, що вперше у «любовяровому» конфлікті перемогла жінка, а не революція. І за це революція її вбила.

Отож не самогубство – вбивство. Це Бредун, якому було, бачте, «неудобно», наполіг на версії «отруєння».

Убили Ізвицьку, вбили. Життя вбило. Таке воно є – трагедійніше за будь-якого Шекспіра.

!

Руссо і Дідро

Влітку 1749 року Руссо йшов відвідати Дідро, ув'язненого у Віденському замку. До рук йому трапилась газетка з оголошенням про премію від діжонської академії на тему «Чи сприяло відродження наук і мистецтв очищенню моралі?» І тут його щось ніби охопило, він пролежав півгодини під деревом, після чого прочитав доповідь, яка стала його світоглядом: «просвещение вредно и самая культура – ложь и преступление». (Бр-Эфр. 53, 349)

Щось такого я розповідав Буркову; раптом він схопився, як той Руссо: «Давайте поставим его «Исповедь»! Это гениально! Я в буклях и парике, старые книги и карета, церковь, химеры и, конечно, умнейшие куртизанки. А?»

Не пішов мені Бетховен – то взятися за Руссо? В1д Бетховенового Мефістофеля я напряму перейшов до комедійного Чорта.

Чорт зна що...

Мимоволі погодишся з Руссо про антивплив мистецтв.

Культура як злочин?

«Театр», № 2, 1971, стор. 123-124

Н. КОРНИЕНКО

Н. К. «В усадьбе НАДЕЖДА» Театр. № 2

В УСАДЬБЕ-МУЗЕЕ «НАДЕЖДА»

Гаснет свет в зале. Сейчас вспыхнут софиты, и мы увидим на сцене привычную украинскую хату; выйдут Татьяна Барыльченко, жена героя пьесы Карпенко-Карого «Суета», и Явдоха, ее невестка. Они будут суетиться. Они будут ждать встречи с сыновьями Татьяны, которые приедут к себе домой теперь уже «городскими», «учеными», «господами», и начнется спектакль Львовского театра имени Заньковецкой...

Звучит гонг, неожиданно на авансцену выходит актер: «Быть или не быть, вот в чем вопрос. Благороднее ли молча терпеть пращи и стрелы яростной судьбы, или поднять оружие против моря бедствий и в борьбе покончить с ним?»

«Гамлет»?

Нет. Это пролог к «Суете», главным героем которой оказывается Иван Барыльченко, человек без гарантий на будущее, артист, не желающий жить иллюзиями. Темой спектакля становятся поиски самого себя в житейской суете, полной мифов о счастье. Рядом со мной зашевелились, и кто-то возмущенно напомнил: «Позвольте, пьеса не об Иване, это насилие над классикой!»

Я не успела возразить даже мысленно. Сердитому критику отвечал со сцены Иван Барыльченко: «Комедию нам дайте, комедию, ту, что страшной сатирой бичует всех и смехом сквозь слезы смеется над пороками и заставляет людей помимо их воли стыдиться дурных своих поступков!.. Служить таким широким идеалам – любо! Тут можно порой и поголодать, лишь бы уверенность была, что ты действительно несешь неколебимо это священное знамя!»

Карпенко-Карый, найдя союзника в молодом актере, сам словно помолодел. Театр (режиссер А. Рипко) предложил свое прочтение этой классической пьесы – прежде всего она обрела современность в устах исполнителей роли Ивана (Ф. Стригун) и роли Карпа (А. Гринько). Бытовой пласт пьесы вдруг потеснился перед поднятыми подчас до символов этическими проблемами. Этот Карпенко-Карый отличался от того, которого я знала пятнадцать лет назад, он стал моим современником (скажем во имя истины: не все удалось в спектакле, не везде органично вошла в его ткань публицистика). Драматург не скорбел и не назидал. Он размышлял. Я размышляла. Размышляли рядом со мной.

Вспоминаю и о другом спектакле – «Сто тысяч» в Киевском театре юного зрителя, режиссер которого Н. Мерзликин предпочел бытовой логике характеров ту логик мысли, которая делает драматургг классика нашим современником...

Оба эти спектакля приходят на память в усадьбе «Надежда», на Кировоградчине, где создавались эти талантливые пьесы. С этой усадьбой связано вдохновение И. К. Карпенко-Карого.

Участников научной конференции посвященной 125-летию со дня рождения Карпенко-Карого, тут встречают полевыми цветами и цветами здешних садов.

Мы идем долгой дорогой к усадьбе. Тишина. Земля вдыхает послед нее осеннее тепло. Тогда; здесь был пустырь. Драматург, лю-

бивший, как Толстой, землю, поселившийся здесь в 1887 году, собственными руками создавал этот зеленый живописный мир.

Над нами шумят вековые деревья У них имена – «Иван», «Панас» «Микола» – как у членов большой семьи Тобилевичей, из которой вышли великие мастера театра: Иван Карпенко-Карый, Микола Садовский, Панас Саксаганский, Мария Садовская-Барилотти. У дуба «Панас» – лавка, которую смастерил Саксаганский. Нечаянно подумалось о вечности тех чувств, которые несли друг другу Заньковецкая и Садовский и которые сегодня символически воплощают два дерева-великана.

Рассматриваем театральный костюм Софии Тобилевич, первые издания пьес, программки и афиши спектаклей «Хозяин», «Гандзя», «Суета», «Мартын Боруля». Восемнадцать пьес. Сотни героев. Беспощадного Гната Голого (пьеса «Савва Чалый») в исполнении Саксаганского на стендах фотографий сменяет трогательный и трагичный Мартын Боруля – Гнат Юра.

Взгляд задерживается на фотографии «монстра» пореформенной России – Пузыря («Хозяин») в исполнении А. Бучмы.

Время необратимо. Об этом не всегда приходится сожалеть. Эти мысли приходят в голову здесь, когда думаешь, чем сегодня может обогатиться украинский театр, если он извлечет из драм и комедий одного из самых социально-ярких украинских драматургов не только бытово-психологическую основу его пьес, но и тот «подтекст» и ту символику, которой справедливо воспользовались заньковчане и артисты Киевского тюза. Думаю, что выбирай сегодня Карпенко-Карый судьбу – он вряд ли предпочел бы отсиживаться в театрах как музейная реликвия. Огорчает, когда некоторые театры ему не доверяют, занимаясь только реставрацией старого.

Два предыдущих дня перед поездкой в усадьбу были очень напряженными. В Киеве и Кировограде доктора и кандидаты наук делали серьезные доклады: о театрально-эстетических взглядах Карпенко-Карого (И. Волошин), о судьбе его драматургии на украинской сцене (И. Пискун), и на белорусской (В. Стельмах), и на молдавской (А. Киртока). Докладов было много. Они были разные. Обстановка деловая. Анализировали. Обменивались мнениями. То, что конференция продолжалась здесь, в обители Карпенко-Карого, прида-

вало ей особую авторитетность и в то же время интимность. Когда рядом дом, в котором скрипели половицы под ногами его обитателей, – совершенно естественно не воспринимаешь выспренность и пафос. Иной жанр обстановки. Больше, чем обычно, волнуются докладчики, говоря о шедеврах, созданных Юрой в пьесах драматурга (Л. Билецкая), об успехе пьес на самодеятельной сцене (А. Казимиров).

Настало время сказать, что недостаточно до сих пор оценено наследство драматурга, что пора создать фильм о нем, создать премии его имени, стипендии. Кажется, конференция положит начало этим добрым делам.

...Давно это было. Проработав восемнадцать лет секретарем Елизаветградского городского полицейского управления, Карпенко-Карый в 1883 году был уволен с этой должности как политически неблагонадежный. В этом же году тридцатидевятилетний Карпенко-Карый удачно дебютировал остросоциальной драмой «Бурлак». Социальные трагедии и драмы «Савва Чалый», «Бесталанная», «Паливода XVIII столетия», «Бондаривна», комедии «Чумаки», «Умный и дурак», «Хозяин», «Суета», «Житейское море» и другие отражают подвиг одного из представителей украинского «театра корифеев», гуманиста и демократа, прекрасного драматурга, актера и человека, который в условиях царской действительности прокладывал путь бесправному украинскому театру. Не случайно Карпенко-Карый написал: «Подняться на занятую другими высоту можно только с боя, добровольно туда не пустят» – он знал цену высоте, которую приходилось брать. И он взял ее.

Кто-то, кажется, А. Корнейчук, возглавлявший конференцию, сказал, что усадьба «Надежда» – столица украинской драматургии. Вспоминаю слова Карпенко-Карого: «... я люблю работать, когда кругом тихо, как в «Надежде».

Чувствуешь себя обогащенной этой тишиной. Родившиеся здесь пьесы, отделившись от своего автора, путешествуют сегодня по сценам страны. Им суждено долголетие. Когда мы в этот день возлагали венки и цветы у памятника и у дорогих могил семьи Тобилевичей, я думала именно об этом.

НЕЛЛИ КОРНИЕНКО

P.S.

Шкода, що в Неллі було так мало часу – статтю вимагали в номер. Якщо вона повертатиметься до цієї теми, треба – можна – доповнити.

а) Тернопільщина з одного боку – Кіровоградщина з іншого, як гнізда талантів.

б) Єлисаветград, коріння.

в) У гімназії – вчився Ярослав Івашкевич.

г) У земському реальному училищі – Тобілевичі, а також Євген Чикаленко, Юрій Яновський. Перевірити, може, й Євген Маланюк.

д) Арсеній Тарковський, родич Тобілевичів. Генріх Нейгауз. З поляків ще – Шимановський Кароль.

є) Потихеньку ввести «в обиход» Вол. Винниченка, він теж з Єлисаветграду, вчився тут у класичній гімназії. В російському контексті він менш одіозний, ніж на Україні. Я купив тут, в букіністиці кілька (!) його видань. В Києві чи Львові це неможливо. Хіба в Одесі.

1 квітня 1971 року

Володимиру Опанасенкові у Львові погано, від нього лист. Чомусь російською. Втім, він і в інституті був налаштований на Блока й на Цветаєву. Я не дуже полюбляв їхню компанію, ми, учні Крушельницького, вважали їх «золотою молоддю», «синками». Був там Іллюша Мілютенко, рудий і рухливий, Опанас – ходив неодмінно в мисливських ботфортах і декламував: «Не бойся, что будешь казаться грубым! Время – литаврам! Время – трубам!»: Юра Дубенко, який говорив проникливим басом, високий і дужий як шафа... Але Опанасенкові повезло, що доля спрямувала його до Львова.

Вол. Опанасенко, Львів

До речі, він блискуче грав – ак актор! – дипломну виставу «Каса Маре». Разом з Мариною Герасименко. Блискуче!

Отже, лист:

* * *

ВІд Вл. Опанасенко зі Львова
28 марта.

Леня! Приветствую тебя!

Может и не следовало бы обременять тебя просьбами такого характера, но поверь, я столь беспомощен в каких бы то ни было предприятиях, особенно в момент первого шага, что без подспорья мне никак не обойтись, или хотя бы совета обстоятельного и императивного.

Не угнетал я тебя при встрече проблемами, которые изложу, как только выпутаюсь из преамбулы, во-первых – по причине твоей сосредоточенности на спектакле, – премьера-то небось уже состоялась и я поздравляю тебя, – во-вторых – мне всегда разговоры кажутся менее серьезными и ответственными, чем письма: и просьбы отобраны и посулы взвешены оптимально.

Ну, так вот. Речь идет о попытках моего перехода в Москву. Поверь мне, я действительно оставался на Украине, как говорится, до последнего, изыскивая сложнейшие' оправдания нецелесообразности своих действий в попытках трудиться в столь многих и столь разных театрах, а сейчас я реально ощутил, что вот-вот растрынькаю и дарованное, и приобретенное, останусь, как бубен, и вкинут меня в компании крепких надежных «коллег», фамилий которых я называть тут не стану. Вырваться надо непременно. Я еще хочу работать. Но куда тянуться, с чем? Если бы ты не счел за труд где-нибудь что-то разузнать, с кем-то поговорить, рекомендовать даже – поверь – не подведу. Апрель у меня занят весь, взялся за постановку, хоть уже и не намеревался в этом сезоне, а в мае я бы подъехать мог, да и за работу приняться, если бы подвернулось что-нибудь, – коней сезона, правда, сворачиваются все, но – вдруг.

А что в Малом? Нуждается ли он в постановщике? А может действительно в Театре Армии закинуть бы о Довженко?

Словом, такая вот просьба к тебе. Не взыщи. У меня опустились руки.

Кланяйся Нелле. Как она, бедняжка, выпуталась из необходимости писать о Мишином спектакле?

Надеюсь ответ получить вскоре.

Помимо всех тех вопросов, напиши о «Черте».

Жму руку.

Вл. Опанасенко.

Львов, Горького, 11

Хлопець він надзвичайно гоноровий, і лист дався йому важко. Уявляю собі, як він усе це вимовляє – «Преамбула», «не взыщи», «императивного...» Та видно з усього, що йому справді **надзвичайно** важко. Проблема для багатьох розумних і чесних людей з України, митців: продати дияволові душу – чи писати в стіл? А як може режисер працювати у стіл? Він без вистави, поставленої **зараз**, сьогодні, для сьогоднішнього глядача – **мертвий**.

Я його добре розумію. Він дозрів до того, щоб жити **інакшим** життям; поза Рачадою і «Сватанням на Гончарівці». Раніше йому здавалося, що можна витворити свій острів – і не втручатися в життя, не міняти нічого, жити як бог дає. Але є бог – і Бог. Для побуту – і для Духу. Тепер Опанасові припекло. І я хотів би йому допомогти.

В його листі немає головного, найвагомішого для театральної Москви, немає **творчого задуму.** Божевільного, скаженого, – але **власного задуму**. Він знову ж таки мислить на адміністративному рівні: порекомендуй – не підведу. Тобто зателефонуй, переговори, – ніби у такий спосіб можна змінити життя.

Зробити це буде важко. Ніхто його тут не знає. Кожен захоче побачити бодай одну його виставу. І що Володя йому покаже?

Однак – втік не втік, а побігти треба. У хлопця глухий кут. І якщо він зламається, буде остаточно втрачений для України. А якщо б ожив десь у Прибалтиці, Ленінграді чи Москві, – може б і повернувся до Львова **у новій якості.**

Пасквіль про Ніну Ст-ту

Прислали мені вирізку з одеської газети «Знамя коммунизма» за 6 березня. «С кем же вы, Строкатая?» – допитується у назві статті якийсь «И. Петренко».

Пасквіль про пані Ніну. Чоловік її, мовляв, відбуває другий термін у Володимирському централі, а вона, «великомучениця», вирішила, бачиш, захищати кандидатську у центральній науково-дослідницькій лабораторії Одеського мединституту, звідки її зараз звільнено (була М. Н. С.) Але: її плани було порушено пильністю одеських медиків, які сприйняли як директиву до дії «частное определение судебной коллегии Владимирского облсуда, которое доводит до сведения ректората Одесского мединститута ряд фактов для принятия мер общественного воздействия в отношении Строкатой Н. А. в целях воспитания у нее чувства патриотического долга как гражданина СССР».

А суть її **непатріотизму** в тому, що вона, знаючи про «антирадянську» діяльність свого чоловіка, не тільки не донесла на нього, як того вимагає моральний кодекс будівника комунізму, а, навпаки, підтримувала з ним зв'язок (?!) и «своим поведением способствовала» і т. ін. Наприкінці «И. Петренко» погрожує: «Еще не поздно – выбирайте, по какую сторону вам оставаться. Неумолимое время не ждет».

Ото лають у пресі китайців, такі вони, мовляв, і такі, нецивілізовані, фанатики, горобців геть усіх знищили, жінок калічать, аби дітей не плодили... Нам до них не дорівнятися. Це ми китайці, а не вони (не в образу китайцям будь сказано). Вони в порівнянні з нами янголи!

Аби трохи відпочити, складатиму краще сьогодні свою збірку «Поети про театр». Знайшов ще два вірші у збірці Олеся: «На концерті» та «Марії Заньковецькій».

Втім, кому вона потрібна буде, ця збірка, якщо ми – китайці? Коли я жив в Одесі, там такого майже не було. Їх рятував гумор. Навіть коли закривали виставу, не втрачали гумору. Чорного...

Тримайтеся, Ніно Антонівно. Буде й на нашій вулиці свято, – і Святославова. Так, буде свято і буде слава. Треба тільки до того дожити. Оце – найважче.

* * *

Лист від М. Френкеля

Лист від М. Френкеля з Києва

Здравствуй, Лесь!

Все надеялся, что попаду в Москву, но работа засосала – и пока никаких перспектив. В общем, сезон сложился удачно, т.к. был обеспечен работой в разных театрах республики. При встрече расскажу подробней. Сейчас у нас в ТЮЗе готовим «Суету» Карого. Ставит Чайковский. В общем, что-то намечается.

Так, в Киеве никаких всплесков в театральной жизни нет. Тихо и спокойно. Академия ставит «Ночь лунного затмения». Хотят затьмить всех. Думаю, им это удастся.

С сентября возобновляются занятия мои в Москве до февраля 1972 года. Затем диплом.

Ежели у тебя что-либо будет в закваске на этот период и будет возможность меня привлечь – буду рад. Т.к. во время занятий не смогу работать в Киеве (не то начальство).

Что хорошего у тебя? Если будет время и настроение – черкни 2-3 слова.

Привет от общих знакомых. Привет супруге.

Миша Френкель

Мой дом. тел. 296363
Киев 3, Мало-подвальная, дом № 12, кв. № 3
(З Києва – 6.IV.71 р. У Москві – 10.IV.71 р.)

Ю.Ш. Про Миколу Куліша

Шоста симфонія Чайковського сповнена передчуття смерті й відчуття тлінності всього живого, хоч композитор почував себе добре, коли її писав. Її прем´єра відбулася в Петербурзі 28 жовтня 1893 р. За 10 днів, 6 листопада 1893, Чайковський помер.

З енциклопедичного словника

Стаття Юрія Шереха про М. Куліша

I. Adagio: Allegro non troppo – «Народній Малахій»

Фагот м'яко підносить першу тему в поступовому наростанні, що підкреслює її мінорний характер. Альти доводять її до найбільшої глибини, і, після напруженої павзи, тема набирає бурхливости. Тромбон вносить мелодію похоронного «Із святими упокій». Друга напружена павза, і друга тема, виринаючи в скрипках, досягає вершин патетики, аж поки пристрасть не згасає, завмираючи в останніх акордах.

З концертової програмки

Містечковий листоноша Малахій Стаканчик збунтувався проти відстояного життя свого довгокілля, життя, вбраного в сталі, незрушні форми й ритуали. Межі цього життя вузькі – ось млини за селом, ось верба й Загнибогина гребля. Події кожного дня наперед відомі – полити квіти на вікнах і в палісаднику, дати води квочці й курчатам, у неділю піти до церкви, де знайомі хористи виводитимуть знайомі церковні співи. Рибалити, коли «кум сидить, і я сидю, кум вудить і я вудю. У природі й біля неї тихо, ясно». Ієрархія спокійного побуту очолена Богом. Він теж близький, свій, знайомий, «в царині ходить і кадить... Такий собі дідок сивенький у білій одежі, а очі сумні». Найменше відхилення від звичного стає подією: сусід убив курку, після рясного іменинного частування кум заблудив на своїй же вулиці. Оболонка поетизованої традиції добре приховує від стороннього ока внутрішню порожнечу й нудьгу свого життя, його внутрішню фальш і те, що за нею, – заздрість, нездорову цікавість, себелюбство. Сусід знав, куди сусід, «простіть на слові, до вітру ходить». Полічений кожний полуплений горщик сусідів. Творчий порив неможливий, і безпричинна чорна заздрість до кожного живе в душі кожного.

Коли Малахій Стаканчик бунтується й тікає з цього нудливо-солодкого світу, відбувається спроба причарувати його назад ритуальними подробицями, до яких він змалку звик. Ідеолог і жрець відстояного життя, Кум, мобілізує все, що може: канарка, спів милость

мира, традиційне голосіння, забита улюблена курка. Це справжній релігійний обряд, є в ньому щось від шаманства. І одну за одною рве Малахій Стаканчик звичні форми. Він випускає канарку на волю, він перериває спів милості мира співом Інтернаціоналу, він переборює спокусу позиватися за забиту курку.

Важкими кроками, наче видираючи ноги з болота, він виходять за царину. Ми не знаємо ще, чого він хоче, але ми бачимо, що це був розрив з життям, раз назавжди вкладеним у форму. Розрив з формою.

Решта дії «Народнього Малахія» відбувається в Харкові. З таким же успіхом вона могла б відбуватися в Парижі, Нью-Йорку або Токіо. Полювання на людину, лицемірство, фальш, відгороджування від правди життя умовністю побутових або бюрократичних норм, безмежний егоїзм і продажність – це зовсім не монополія радянського Харкова, це риси людського суспільства взагалі. Замість сподіваного життя в свободі проявів кожної людської індивідуалности й пошані до чужих індивідуальностей Малахій знаходить тільки інші форми забріханости. «Проповідують і пишуть – нема нічого поза клясами, а я кажу – ось вам позаклясова солідарність злих». Людини нема, дарма що «навколо у радіо грають, пасуться трамваї, басує авто». У фанерних коробках продається любов. Урядовці з раднаркому, доглядачі з тюрми-божевільні, утримувачі публічних домів розпусти, робітники на заводі – всі однаково роблять тільки **форми** і тільки зовнішнє обрамлення життя, обрамлення, що покликане приховати внутрішню порожнечу й гнилизну.

І тут бунт Малахія підноситься на виший щабель. Він сам, один, без допомоги будь-кого має врятувати людство. Він буде голубим наркомом людства. Він зриватиме всі машкари з пороку й брехні. Він зруйнує всі форми життя в ім'я – так, в ім'я нової, оновленої людини, в ім'я справжньої **реформи** людини зсередини, а вона, ця реформа людини, принесе й реформу людського суспільства.

Але люди лишаютьоя глухими до проповіді Малахія, вони волі-ють жити в формах, уникаючи чутнього. Один за одним обриваються зв'язки Малахія з його довкіллям. Усіма проклятий, самотній, принижений, новітній Дон-Кіхот може говорити тільки до самого себе, може грати тільки самому собі. У закінченні п'єси тема чисто людського Дон-Кіхота підноситься ще на одну ступінь і стає темою **релі-**

гійною, темою проповіданого, але ніколи не здійсненого на землі християнства, якісь нитки ведуть від трагікомічного маломістечкового листоноші до Христа «І плювали, і били його по ланитах. Та він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв на дудку). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу, та й заграю».

Спочатку тема Малахія Стаканчика виринула на контрасті з **темою патріярхального** життя, поцвілого й задхлого. але не позбавленого своєрідної поезії. Потім вона зазвучала рвучким і диким дисонансом у стику з гнітючою і водночас агресивною мертвотністю життя модерного міста, модерного **технічного** світу. І нарешті вона спалахнула **релігійним** патосом і – завмерла. зустрівшися з повною ворожнечею.

«Народній Малахій» має підзаголовок – Трагедійне. Чи постать Малахія трагедійна? З таким самим правом можна запитати, – чи постать Дон-Кіхота, Лицаря сумної постави, трагедійна. Так, бо нема глибшої трагедії, як переконатися, що жити, як живе суспільство, не можна – і бути безсилим змінити життя суспільства. Так, бо суспільне життя є життям форми, за формою і у формі, і коли індивід хоче зламати форму, то він тим самим хоче зламати закон, на якому тримається життя суспільства. Конечний наслідок – самотність індивіда. Порожнеча, загибель. Ця суперечність між індивідом і суспільством неминуча, це закон їхніх взаємин. Можна удосконалювати **форми** суспільного життя, не можна зробити голубої **реформи** суспільства. Бо це проблема й мета індивіда, а не суспільства. Тим то кожний суспільний рух нищить передусім своїх власних максималістів. Як російська революція знищила троцькістів, французька якобінців, англійська – левелерів, німецька реформація – Томаса Мюнцера.

З усіх цих поглядів мотив Малахія Стаканчика – трагедійний. Але ця трагедія не вислід його активної діяльности, вона відома наперед, Малахій іде їй назустріч тільки тому, що він фантаст і обмежена людина. Тому його тема – не трагедія, а тільки «трагедійне», тому він жалюгідний і смішний навіть на вершинах свого піднесення, тому всі його вчинки приносять прямо протилежні своєму задумові результати. Тому музика цього Кулішевого твору раз-у-раз зривається в дисонанс. «Йому здавалося, що він справді творить

якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом».

Але «Народній Малахій» має суто трагічну тему, і клясифікація ходів мелодії цього наскрізь музичного твору була б неповна, якби не згадати цієї теми – теми Любуні. Малахій трагікомічний, бо він не знає, що робить. Його постать не має своєї трагічної провини. Любуня має свою трагічну провину. Улюблена молодша дочка дивакалистоноші втілює в собі все найкраще з свого оточення. Вона – поезія патріархального життя, живе втілення справді людського, поскільки це людське **може** проявитися в певних суспільних формах. Довго відстояні, традиційні форми суспільного життя кінець-кінцем витворюють свою глибоку поезію. Це може результат конфліктів і поразок незчисленних поколінь, поки така гармонія людського з формою суспільного життя може з'явитися. Не один єретик був спалений, перше ніж сотворені шедеври середньовічної побожної поезії, не один мистець збожеволів, перше ніж була знайдена гармонія фресок Джотто. Але кінець-кінцем індивід знаходить можливість самовияву в накинених йому формах. Це знаменує кінець даних суспільних форм, але це вже інше питання. Тут важить, що на якийсь час гармонічні витвори людського духа чи характеру стають можливі. Таким витвором патріярхального строю життя є Любуня. Вона не бунтуєтьоя проти рамок свого життя, бо вона знайшла можливість бути собою в цих рамках.

Але вона виламується з цих рамок. Виламується не для того, щоб їх зруйнувати, а для того, щоб урятувати Малахія, щоб відволікти його від неминучого шляху до самоти й загибелі, до його Голготи. Малахій не міг не покинути свого старого життя, Любуня – могла. Вона добровільно покидає його, хоч із самого початку бачить «в Божих очах сум і тінь неминущого». Трагічна провина Любуні в тому, що вона покинула світ, що її виховав і дав їй змогу знайти себе. Шлях її на Голготу – добровільний і усвідомлений, жертва її даремна, і розплата життям неминуча. Голуба Беатріче українського театру, один з найкращих жіночих образів української літератури, Любуня вносить у плетиво тем «Народнього Малахія» лірично-співучу тему ніжности й приречености. Без цієї теми ріжучий дисонанс теми Малахія на контрастововому тлі тем двох суспільних ладів – патріярхального й технічного – був би може нестерпним.

2. Allegro con gracia – «Мина Мазайло».

Друга частина симфонії, вся в ритмі 5/4, має в собі рештки традиційного скерца.

З концертової програмки.

Герої форми, люди, що не спроможні зазирнути в суть речей, в суть самих себе, здаються жахливими потворними химерами, коли на них падає око трагічного зацькованого ними героя. Але самі в собі вони – смішні, жалюгідні паяци. Мистецький жанр визначає кут, під яким їх бачиш. Можна побачити їх смішним хороводом, що тупцює в танку, позбавленому змісту, але кумедному, навіть веселому. Подивімось них не з погляду Сервантеса, а з погляду Мольєра, автора «Буржуа-шляхтича».

Куліш не приховує, що саме цей твір Мольєра був його зразком. До дрібниць він підкреслює паралелізм. Коли Мина Мазайло вчить «Пахнет сеном над лугами» і потім каже: «У такому, сказать, маленькому віршикові і така сила правильних проізношеній», – це парафраза здивування Журдена, коли він довідується (теж від свого вчителя!), що говорить прозою. Фінал п'єси – «заграла музика і почався балет». У Мольєра «Буржуа-шляхтич» так і зветься – «комедія-балет». Сама тема – пряма паралеля Мольєровій. У французького комедіографа Журден пнеться в вище товариство, і так робить Мина Мазайло. Герой Мольєра набирає вчителів, щоб здобути добрі манери, і так робить Мина. Грайливо закохана пара молодят – неодмінне тло комедії Мольєра, і вона виступає в Куліша.

Збожеволіла на національному питанні частина української еміграції дошукується позитивного представника українського народу то в дядкові Тарасові, то в Мокієві. Інша частина, спеціялізована на доносах, каже, що позитивні герої – комсомольці. Те і те однаковий абсурд. Усі постаті комедії – тільки легкі й дотепні маски, і спроби знайти політичний зміст у комедії тільки позбавляють її головної її прикмети – нечуваної в українському театрі легкости. Добрі мені позитивні герої комсомольці, що приходять у чужу хату з футбольним м'ячем і – «бах ногою м'яча» – і при цьому проповідують таку суспільну с тему, де кожний буде тільки нумером, – «всесвітню нумерну

систему»! Добрий мені позитивний герой Мокій, що мало не плаче від віршика «Під горою над криницею горювали брат з сзотрицею» і «як стане коло української афіші – читає-читає, думає-думає, чи справжньою написано мовою, чи фальшивою!» Що ж уже казати про дядька Тараса!

Ні, Куліш не був тієї думки, що українське питання вирішується в хаті Мини Мазайла на Холодній Горі, і то в змаганні сповненого правильних проізношеній віршика «Пахнет сеном над лугами» з таким маленьким, але, Господи, яким же жалісним «Під горою над криницею». Звичайно, час від часу при цьому граціозному перегоні масок виблискують ключі політичні репліки, але це тільки той перець, яким присипано традиційну комедію-балет про кружляння без ладу, мети й системи людців, поглинених формою життя, чи то буде всесвітня нумерна система, чи позірність прізвища. Це ті самі маски, що оточували Малахія, що їх він приводив до Раднаркому, що кружляли навколо нього в парку божевільні, що кваплячися, робили своє діло в веселому будинку мадам Аполінари. Тільки в світлі іншого жанру вони заблищали тут строкатими крильцями в своєму короткочасному танку під променем сонця. Промінь згасне, кольори померкнуть, скерцо Кулішевої творчости увірветься, і ми залишимося знову перед трагічною проблемою людини й суспільства форми й реформи. А тим часом український театр дістав свого найкращу комедію, може, свою єдину комедію, якщо властивістю комедії вважати легкість, грайливість, ритмічність, грацію на підложжі глибокого, але тільки натякненого змісту.

3. Allegro molto vivace – «Патетична соната»

Після погідности другої частини третя вибухає з силою, що ладна змести все на своєму шляху. Бурхливість першої частини відновляється й переходить у наростання шалу. Мідь приносить уривчасту воєнну тему, і в цьому пишність і велич. Але коли наприкінці тема згасає, вибухи одчаю і зневаги здаються остаточно вичерпаними.

З концертової програмки.

У «Патетичній сонаті» Малахій став Ільком, поетом, і цей поет називається – Я, випадок майже безпрецедентний у світовій драматургії. Малахіїв проект негайної реформи людини стає поетичною програмою, щоб «над світом замаяв прапор вічної любови», бо «тільки тоді, як Петраркою стане той, хто сьогодні б'е жінку, наступить всесвітня соціяльна весна!» Поет Я, уже не смішний, він – гелікон «з оркестри, що грав влітку по бульварах, восени на весіллях, взимку на похоронах – з окестри гуманізму», і трагедія **гуманізму** істотно лишається **релігійною**, бо боротьба за людину, справжню людину – це боротьба за Бога. Тим то тло трагедії – «низько над обрієм висить блідий, пощерблений серп місяців – розп'ятий Христос». Тим то в ніч випробування півень тричі співає героєві, як він співав апостолові Петрові.

І не змінився істотно, тільки набрав хрипко-трагічного, на здавленому шепоті звучання мотив суспільства. Суспільства, що глушить людське, що вбивав дитячі радості й дитячу віру, суспільства, що є вічне і не міняє суті від зміни форм. Надії на революцію? На революцію взагалі «Ой – казали люди, що як прийде овобода, то вона, – як мама, не журися, мовляв, дівко, вискочиш із ями. Буде світ тоді як цвіт, ще й милий, як сонечко». Але нічого не сталося. Світ не став як мати. Коли революціонер Судьба питає в повії Зіньки – «Кажуть, вієшся з буржуазним класом?» – вона відповідає: «А що мені твій пролетарський дасть? Приходитиме, як і той». Тільки в мріях можна плисти **над життям** «на кораблі Арго до вічно прекрасних країн, кожний по своє золоте руно». Спроба Поетова розлучитися з мріями, пересісти з палички на реального коня кінчається хіба розгубленим питанням: «Невже ж увесь світ лише смітник, а мрії – випари із нього?» Трагічним моттом стає фраза одного з вартових, що гріється коло вогню: «Така революція і бій, а блохи без уніманія».

Обидві провідні теми «Народнього Малахія» не змінилися в «Патетичній сонаті». Вони відродилися в більшій напруженості, в більшій трагічності, вже без супроводу комізму. Листоноша став Поетом, суспільство взяте в момент його найгострішого катаклізму. Трагедія піднеслася на котурни, не дудка тепер хрипить заглушеним стражданням, а оркестра мідяних геліконів розбризне величний і безнадійний конфлікт усім, хто його збагнути здатен.

Мадонна патріярхального світу, голуба Любуня, вже не могла б знести тягару цього трагічного навантаження. Цей стиль потребує іншого трагічного героя, і цей герой з'являється. Це зовсім нова тема, неможлива в «Народньому Малахії». Це тема Бетговена, і її носієм стає Марина.

Марина керує українським повстанням і гине, коли повстанців розбито. Історично це цілком природно, бо український визвольний рух був знищений більшовизмом. Одначе цього зовсім не вистачає для трагедії. Якщо Марина гине, вона повинна гинути через свою трагічну провину. І так воно є в Куліша.

В чому трагічна провина Марини?Провина ця лежить у людській площині. Марина не повірила в силу людської душі, людського почуття, поезії. «Поет, можливо, завоює твою душу, цілий світ, але жадного кілометра території». Звідси йде відкинення гуманізму, і також знищення власного почуття до Ілька, Поета, Я. Не без вагань стає Марина на цей шлях. Ось вона пише листа поетові: «Дівчина самітна. Так. І жде. Кого, не знаю, але давно вже жде. У снах, у мріях, десь ніби в голубих віках... Кого?.. Можливо, вас, поете милий... в країні вічного кохання». Тут Марина перериває себе: «Ні! Це вийде, як у нього. В країні, де на дверях два замки іржаві висять, московський і польський... тому оддасть і душу і тіло, хто замки ті позбиває...» І знов вона перериває себе – значущими словами: «Ні, хай буде од душі!» І геть пізніше, у розмові, вона знов перебиває себе сама: «Простіть, я не про це збиралась вам сказати. Ах, не про це! Ні, ні... Не про політику, про зовсім інше. Про щось більше, людське, тепле і просте. Ми всі на світ із вікон дітских виглядали і мріяли, що він буде нам такий простий і зрозумілий, як наш дитинячий буквар. Над трупом замерзлої пташинки плакали, а тепер?»

У центрі Марининої землі був камінь Омфалос, і на брамі до нього був напис: пізнай себе. Але Марина розтоптала свій дитячий світ, вона визнала гуманізм і поезію безплідними, руку свою вона простягла не мрійникові, а людині дії, Андре Пероцькому. І це був початок її кінця. Поезія не може стріляти з рушниці. Мрія не може укладати компромісів і договорів з ворогом. Суспільна **форма** заглушує людську індивідуальність, навіть якщо ця індивідуальність пробує змагатися з суспільством на його ж ґрунті. Приреченість

Марини виразна ще перед тим, як її заарештовують. Приходить до неї востаннє поет, – і чує він: «Присядьте, гостю милий. Ви певно втомились? Ні? Тоді чим мені ще в вас вітати? Я б оце заграла вам, якби не розлучили мене з моїм піяніном». Це – кінець. Немає більше піяніна. Марині не грати більше теми Бетговена. Конфлікт особи й суспільства знову скінчився поразкою людини. Тріюмфальною ходою іде суспільство. Уже нема вибухів одчаю й зневаги. Коли тема згасає, все здається закінченим, розчавленим, знівеченим.

Але симфонія ще матиме свій фінал.

4. Finale: Adagio lamentoso – «Маклена Граса».

Знов цілковитий контраст похмурого плачу в струнних інструментах, коли починається остання частина. З його мелодійним наростанням симфонія досягав вершин приречености. Тема смертельної туги повертається у все пристраснішій формі. І от, наприкінці, пристрасть зникає разом з шалом, мелодія спускається до глибини в віолончелях, щоб згаснути.

З концертової програмки.

Про «Маклену Грасу» говорити трудно. Оригінал драми загубили прадідів великих правнуки погані, як гублять з кишені гребінець або гривеник. Зберігся тільки російський переклад, хто зна, наскільки точний і повний.

Мотиви Кулішевої творчости в «Маклені Грасі» досягли останньої виразности й напруги. Якщо в «Патетичній сонаті» мотив розчавленого дитинства проходив у спогадах, тут він став одним з головних мотивів. Любуня потрапила до дому розпусти в молодості, Маклена стала перед цією перспективою в тринадцять років. Суспільство тяжить над кожним героєм «Маклени Граси» невідступною долею, і старий цинік Ігнатій Падур, що знає ціну всьому навколишньому, купує тінь своєї незалежності тільки тим, що живе, як пес, у собачій буді і звідти вибльовує свою блюзнірську хулу на все, що існує.

«Весь світ захворів на астму! Астма душить увесь світ! Він хрипить і душиться». «Треба за що-небудь ухопитися, бо інакше я теж скочуся. Ух, який вітер! Який страшний вітер! За яку-небудь думку, за одну точку вчепитися б! «Але вхопитися нема за що, бо – «гроші круглі, земля кругла, все кружляє, все котиться і голова котиться. Вона теж кругла». Пусті слова про історичний поступ. Дорога історії веде не вгору, а вниз. Від бочки Діогена до Падурової собачої буди була довга путь, але що змінилося за цей час, крім того, що людина втратила віру, надію, обтріпалася фізично й духово?

Марна жертва тих, хто змагається за краще майбутнє. «Пройдуть ще роки, десятки років, і цими трунами розстріляних революціонерів можна буде оперезати всю землю, ma fille, вздовж екватора. Але земля від цього не перестане обертатися навколо сонця і лишиться землею, і люди, і трупи, і осінь, і нерівність, і собачі буди на ній були і завжди будуть». Соціялізм? «Соціялізм – це буде лише друга, після християнства світова ілюзія». І навіть плакати не можна, щоб інші бачили, бо це порушує форму, те, чим і для чого тримається суспільство. «Я знаю, – каже Маклена в свої гіркі тринадцять років, – люди повинні плакати поза стіною».

Образ людства – це кошмарний образ гусей, що з'їли вишні з вишнівки, зробилися п'яні, попадали замертво, були общипані, але прокинулися – і от – «уранці чує: гел-гел-гел. Ідуть усі до порога, голодні з похмілля і голі. Ха-ха-ха! голі! Чому ви не смієтеся, чорт забирай!» А і над цими потворними в своїй сп'янілості й голизні людьми-гусьми вже нема і Бога, а є хіба тільки чорт. «Чорт-бог!» – повторює маклер Зброжек. Перед Селіном з його подорожжю в нікуди, в країну заперечення всього в ім'я нічого, українська література вирушила тим же маршрутом у «Маклені Грасі».

Патетична симфонія Куліша доходить тут свого кінця. Ми чуємо, як грудка землі падає на труну героя його творчости, єдиного героя її, що ним була людина.

КОМЕНТАР КРИТИКА. Музика говорить сама за себе. Хто її не розуміє, тому слова пояснень не допоможуть. Все таки я наважуся сказати кілька слів на додаток до спроби розкрити гру тем і мотивів в останній, шостій симфонії Миколи Куліша.

Перші п'єси Куліша – «Дев'яносто сім» і «Комуна в степах» – наївні. Як пише сам Куліш у листі до Любченка, він шукав у них «голої правди, неприбраної і нештучної», і кожна з цих п'єс була для нього «шматком життя». Справжній Куліш почався зустрічами з Курбасом і «Народнім Малахієм». Принципом композиції відтепер стає для нього музика, знаряддям – поетичне слово. Вирване з щоденного контексту (в якому побутовому контексті можна почути щось на зразок: «Як була революція, то всі пили водо і цокотіли зубами... Одна я отак стояла і всю революцію, як страсті, вистояла»?), середняком – пристрасть людська, темою – конфлікт людини з накиданою суспільством формою. Нема нічого хибнішого, як твердження Петрова про хаотичність побудови Кулішевих п'єс, якщо не говорити про перші дві.

Чи знав Куліш, що вся його творчість, в її чотирьох вершинних осягах, так ідеально вкладається в схему шостої симфонії Чайковського? І що після шостої симфонії приходить – смерть?

Можливо, здогадувався. Подивіться на його портрет, де лукавий погляд ховав в собі «сум і тінь неминущого», а вузенька зморшка коло ока ніби оповідав про любов до життя і відчуття смерті. Прочитайте його лист до Любченка, написаний у жовтні 1925 року, себто ще перед «Народнім Малахієм»: «Од тупих Майських, од гарячих і холодних, утік на десяток день і тут до сумних прийшов висновків: не має майбутнього Україна. Бандити ми й отамани. І не прийде після нас нащадок прекрасний... і ляжемо ми трупом безславним і загородимо двері в Європу». І порівняйте це з написаною 1927 року, себто на два роки пізніше, статтею «Критика чи прокурорський допит?» з її сповненою хоробрістю одчаю заявою, що Куліш із однодумцями битимуть, битимуть і битимуть усіх партійних фарисеїв, що хотіли б перетворити його і його однодумців на літературних митарів. І навіть 1933 року з нечуваною мужністю безнадії й одчаю Куліш, устами Падура, наважується сказати правду, якої ніхто не говорить: музики його доби «грають на казенних струнах улесливі симфонії диктаторові, і за це їм дані диригентські пости в мистецтві».

Темою Кулішевої творчости було ставання людини. Ця тема трагічна, і в усі епохи вона була й залишається такою. Куліш проніс її чесно Він не дав жадних розв'язань, програм і гасел, порад і рецептів. Його твори не були написані, щоб відповісти на питан-

ня «Что делать?» Він не був ані Чернишевський, ані Ленін. Він був великий, без перебільшення геніяльний письменник, і він знав чи відчував, що в деяких випадках велика безпорадність – двері до великого письменства. Він був також великий майстер, і тому він міг пропустити свою тему крізь різні жанри, від дон-кіхотіяни трагікомічного «Народнього Малахія», через грайливість і гумор «Мини Мазайла», і через гелікони «Патетичної сонати» де елегії безнадійности в «Маклені Грасі».

Герої книжок сьогоднішнього дня стають живими людьми завтрішнього дня. Творчість Куліша, як творчість Підмогильного, Яновського, Хвильового мала привести покоління повноцінних людей Україні. Цього не сталося, бо всі діла й дні цього покоління були перерізані й спалені. Сьогодні ми далі від розуміння творчості Куліша, ніж його сучасники. А вони дуже мало розуміли його. Вони здебільшого підхоплювали окремі злободенні натяки з його п'єс і захоплювалися ними або гудили їх.

Так звана «критика» Щупаків, Коваленків тощо, не кажучи вже про меншу свиноту типу Гайових, Юрченків або Чернеців, заплідила нашу літературу новим критичним жанром – жанром публічного доносу. Твори письменників аналізувалися не з погляду літератури чи хоч би суспільної значущости, з них визбирувався «матеріял на письменника». Не диво, що висновком було, що всі по черзі письменники були куркульські агенти, агенти клясового ворога, буржуазні націоналісти. Сьогодні на еміграції знайшлися люди, що залюбки порпаються в цьому багні і підносять його з захопленням. Дійшло до того, що висновки Щупака проголошено геніяльними, і провідна українська газета надрукувала це, ничтоже сумняшеся. Тільки, звичайно, з проголошення письменника націоналістом в СРСР випливало його знищення, а в еміграції випливає його каконізація в святі. Так завершується коло. Примітиви й мерзотники двадцятих-тридцятих років стають авторитетами, а критика стає... прокурорським допитом з метою виявляти націоналізм.

Це дуже успішно допомагає притрушувати піском непророслі зернята української духовости двадцятих років. Це успішно допомагає гістерикам еміграції, що несуть національне питання, як стигматик виразку, ховати **людину**. Ніби будь-який рух може перемогти, коли він не спирається на повноцінну людину.

Від критиків рівня й стилю Щупака пішла легенда, ніби Микола Куліш усю свою творчість присвятив національному питанню. Це стало його офіційним обвинуваченням, і він мусів сам ствердити це, як стверджувалося кожне офіційне обвинувачення. Але, на щастя, це неправда. Національне питання не грає жодної ролі в «Народньому Малахієві». «Мина Мазайло» бере цю тему тільки жартома. Якби «Патетична соната» була тільки про це, її б не ставив Таїров і інші російські театри, найменше в українському питанні зацікавлені. У «Маклені Грасі» справжня тема Куліша – тема людини – стає на повний зріст і в повній оголеності, без усякого тла побуту й часу.

Можна Куліша розглядати з політичного погляду, як при бажанні можна все розглядати з цього погляду. Це модна хвороба нашого часу. Вислідом цього можуть бути тільки безконечні дискусії, що нікуди не ведуть.

Єдино значущий був Куліш без політики. І тому радянський режим його знищив.

Юрій Шерех «Шоста симфонія Миколи Куліша» Нью-Йорк, січень 1956 («Нові дні», ч, 73) У книзі «Не для дітей» Пролог 1964, стор. 68-82.

З фондів бібліотеки Товариства зв'язку з закордоном; Київ, 1966 рік[11].

2 квітня. П'ятниця

Те, що пише, приміром, Ш-в, – реальність чи щось інше?

Парадокс у тому, що в усіх інших площинах, крім мистецтва, творчість – означає творити реальне. Будівельник творить Дім, Симиренко створив Яблуко, Патон творить Електрозварку – тобто ходить про речі **реальні.**

І лише мистецтво є дар творити **нереальне**, яке потім стає реальністю життя. Тобто лише через Мистецтво є спосіб і дар Преображення, тобто перетворення грубого, тілесного – в духовне…

11 Л.Т. (2012 р.): Звичайно, бібліотека товариства зв'язку з закордоном тут ні до чого. Я вставив тоді це посилання про всяк випадок, — з обережності. Текст дійшов до мене цілком в інший спосіб, оприлюднювати який було не можна.

Іншими словами, акт людської волі творить **іншу реальність**, набагато цікавішу за будь-який побут.

Шевельов аналізує Куліша. Але дає і власний портрет – в українській галереї інтелектуальних проблем. І не лише тому, що це Куліш без політики. А тому, що політика має тут найнищівніший вимір, – як інструмент антитворчості, антиінтелектуалізму. Яка ж трагічно бідна Україна, позбавлена змоги **таке** читати!..

Життя в мистецтві – ніякий не аналог життя реального, радше – антитеза.

Бо воно – перепустка в інший вимір, у потойбіччя.

Субота, 3 квітня 1971 р.

Юх. Еткінд

Знайшов мене Ф.Е.[12] Приємно мати справу з людьми слова. Отже, є лист до У Тана в справі Вал. Мороза. «Підписанти» вражають списком і масовістю. Їх понад сто, в тому числі – Пріцак і Юр. Шевельов, Юрій Луцький та Богдан Рубчак, Яр. Розумний та Лисяк-Рудницький, Марта Богачевська-Хом'як і Тарас Гунчак, Вас. Маркусь та Петро Потічний, Д. Струк та Олекса Біланюк, Флис та Вс. Ісаїв, Мирослав Лабунька та Р. Сербин, Яр Славутич та Іван Фізер. Лист від імені працівників вищих шкіл Канади та США – з приводу осудження молодого історика й викладача – як тенденції повернення до традицій Сталіна й деспотизму Миколи Першого.

Крім того, «Монд» надрукувала аналогічного листа за підписами членів Пен-клубу. Це ще в березні, за 7-ме; можливо, матиму й цей текст…

Лев та Орест Охрімовичі – чи не діти того Василя Охрімовича, якого було розстріляно за рішенням київського військового трибуналу, – був такий голосний процес, коли я ще вчився у школі; напевне, 1954 року, – перед кінцем навчання, травен-червень (?). Судили його як американського шпигуна й німецького диверсанта? Родом він був з Тернопілля…

[12] Єфім (Фіма) Еткінд.

Усе, що я читаю останнім часом **з обох боків**, налаштовує мене на песимістичний лад. Подальше «оболванення» людини, – а воно справді відбувається і там, і тут, – може просто призвести до припинення існування людини як біологічного різновиду. Рабовласницьке суспільство впало внаслідок непродуктивності своєї праці. На якому принципові тримається наша влада – одному Богові відомо. Нас обганяють на кожному повороті історії. Але й ті, які вирвалися вперед, – нерозумні, коли побільшують розрив поміж тими полюсами, голодним і ситим… Зміни – ґрунтовні – можливі тільки тоді, коли нове стає надбанням **більшості**. Але більшість сьогодні – інфантильно недорозвинена, її принцип – «аби не було гірше». А гірше є з кожним днем, тільки непомітно. І більшість до цього **звикає**. Наслідок – зупинка, фікція. Або – диктатура сталінського типу, що теж майже неможливо. Диктатура реальна, на мою думку, тільки у масштабах герметичної закритості. А це стає міфом. Ось і доводиться навіть тотальним режимам демократизуватися, аби не відстати – безнадійно. Конкуренція – єдина надія прогресу.

Чому таких простих речей не хоче збагнути наша філософія?

Чому така страхітна боротьба з людьми талановитими, самодостатніми, освіченими?

Чому взагалі можлива влада – неосвічених – проти людей освічених? Живемо в цій аномалії як у болоті й квакаємо. І наша доба помалу-малу перетворюється на добу люмпенів.

Якщо зважити на темпи цього процесу, років через 10-20 має статися той самий «скачок», про який говорять марксисти?

То чи вистрибне жаба з болота?

Всі ці «химерні думки» приходили мені в голову, коли я знічев'я читав у Ленінграді Чаадаєва. Чоловіка запроторили у «психушку» лише за те, що його думки розійшлися з офіційними. Він приходить до висновку, що ми («русские»)

Чаадаєв про Росію та байстрюків

з'явились на світ як байстрюки, без зв'язку з попередниками, без уваги до повчань минулого, на яких виховувалися інші, не байстрючні народи. І хоч він пише, що народи є істоти моральні й неморальні, як і окремі люди, з його «Філософських листів» виходить, що **до моральних він свій народ не зараховує**. Народ, який «не принадлежит ни Западу, ни Востоку», народ, котрий ніби зупинився в часі й просторі, і «всемирное воспитание человечества на нас не было распространено». «Мрачное и хмурое существование без силы, без энергии, оживляемое одними лишь злодействами и смягченное лишь рабством» – ось історія Росії. «Мы живем в наиболее ограниченном сегодня, без прошлого и будущего»...

Росія лише підтверджує цей висновок філософа – хоч би тим, що навіть не знає **точного року** народження Чаадаєва! (дивись словник Брокгауза-Эфрона).

Але то був час, коли Чаадаєв **зміг** надрукувати свого «Філософського листа!» Знайшов Надеждіна й «Телескоп» – і надрукував!

Росія підтвердила реноме, яким наголосив її Чаадаев. Проти нього виступили **всі мислячі** кола, уся правляча сметанка суспільства: *«Журнальная статья Чаадаева произвела страшное негодование публики и потому не могла не обратить на него преследования правительства. На автора восстало все и вся с небывалым до того ожесточением в нашем довольно апатичном обществе» (Свербеев).*

Наслідок: Надеждіна вислали в Усть-Тобольськ, Чаадаєва оголосили божевільним. Звичайно ж, говорилося в офіційному папері про «болезненное состояние несчастного», и «правительство в своей заботливости и отеческой попечительности предписывает ему не выходить из дому и снабдить его даровым медицинским пособием» и призначити йому «особого врача». Тоді ще принаймні не було тих засобів, які вживаються до сьогоднішніх наступників Чаадаева.

«То, что у других народов давно вошло в жизнь, для нас до сих пор только умствование, теория...»

«Мы явились в мир как незаконнорожденные дети, без наследства, без связи с людьми, которые нам предшествовали, не усвоили себе ни одного из поучительных уроков минувшего. Каждый из нас долже сам связывать разорванную нить семейности, которой мы соединены с целым человечеством. Нам должно молотом вбивать в голову то, у других сделалось привычкой, инстинктом».

«Мы растем, но не зреем, идем вперед, но по какому-то косвенному направлению, не ведущему к цели...»

«В наших лучших головах есть что-то большее, чем неосновательность. Лучшие идеи, от недостатка связи и последовательности, как безплодные призраки, цепенеют в нашем мозгу».

Чи не тому Росія стала єдиною державою у світі, де **інтелігенція** сприйняла марксизм – отак начисто, без сумніву критики, як сприймають **віру**?

Інші листи Чаадаева вийшли багато пізніше, і то – за межами Росії, у Франції. Як усе повторюється на цьому світі!.. Україна ж і Чаадаєва свого не мала.

Спробувати зробити переклад – українською, зрештою мала би бути у нас отака бібліотечка – Чаадаєв, маркіз де Кюстін, Орвелл, Замятін («Мы»).

Перечитав: а Григоренко?

Є записка Сахарова Брежнєву.

До «Списку...»

«Мене арештувало НКВД у старих Бродах 21.12. 1940 р., звідки я діставсь через золочівську та замарстинівську тюрми до тюрми при вул.. Лонського. 6 червня 1941 р. мене перевезено до тюрми при вул.. Казимирівській, до так званих «Бригідок». У камері ч. 84 сиділо багато українських та польських в'язнів. Коли 22 червня вибухнула війна, ми все ще сиділи в Бригідках. Розстрілювати в'язнів почало НКВД у вівторок 24 червня. Стріляли в'язнів в ка-

мерах, викрикуючи при тому «ложись ліцом к зємлє». На нашій камері вбито тоді двох в'язнів, а трьох поранено. Двох поранених викликано вночі, і вони вже не повернулися назад на камеру. Щоб заглушити постріли, енкаведисти пустили на подвір'ї в рух мотори авт та тракторів. Масакри в'язнів тривали цілими ночами аж до суботи ранку 28 червня 1941 року. В день викликувано в'язнів з камери, мовляв, «Сталін видав маніфест», і їх звільняється додому. Як пізніше показалось, ніхто зв в'язнів додому не повернувся. Коли мене викликано в суботу дня 28 червня, на камері із 115 в'язнів залишилось лише двох. Викликавши мене з камери, чотирьох енкаведистів завели мене на вартівню, де вже чекало 16 в'язнів, що мали повикручувані взад руки та пов'язані дротом. Те саме зроблено і зі мною. За кілька хвилин нас всіх виведено на подвір'я, а опісля сходами у підвали тюрми. Там я побачив страшну сцену: багато трупів, яких розстріляно та змасакровано різними способами. Нам казали обернутись лицем до стіни. На вид цієї гори трупів з порозбиваними головами я втратив свідомість і впав на мертвих. Опритомнів аж у неділю 29 червня 1941 року коло години 8 ранку...»

Т.Д. (Франція), «Шлях перемоги», 28.02.1960.

Неділя, 4 квітня

Знову трохи про Чаадаєва.

Коли судили Ларису й всю ту групу, що вийшла на площу, надворі тривав «диспут» між їхніми друзями и натовпом «литературоведов в штатском». Найдужче діставалося Григоренкові – його провокували на відвертість, бо він заявив себе людиною, котра говорить тільки правду. На тому й грали. Почали з'ясовувати, чому це він стверджує, що навколо самі сталіністи – а де вони конкретно? Що, слабо, товарищ генерал? Де вони?

Наш Чаадаєв

А генерал як генерал: спокійно відповідає:

– Та всюди.

– І в уряді? – допитуються.

– І в уряді. Там їх найбільше.

– І в партії?

– І в партії.

– І в ЦК?

– І в ЦК.

– Може, і Політбюро?

– От-от: у Політбюро, ви все правильно кажете.

– Це не ми – це ви кажете. Ну а хто конкретно, – можете назвати? Чи знову почнете крутити, як всі ваші?

– Хто конкретно? Та хоч би Брєжнєв.

Масовка, кажуть, просто ахнула – від такої сміливості. І що? і нічого. Потовклися ще трохи і розійшлися.

А ви кажете – Чаадаев!

ФЭД про Галанскова

Ф.Е-Д сказав, що вони клопочуться про те, аби Галанскова перевели з табірної лікарні – до ленінградської, у нього страшне робиться з шлунком. Потрібна операція. Начальство ж згоджується відправити в Ленінград на діагностику лише після того, як він напише покаянну... (Послали партію алое для уколів – вернули назад).

Чаадаєву просто приставили лікаря, який чинив над ним нагляд.

А ви кажете – в Росії немає прогресу.

Наступає.

На Чаадаєвих.

Зауважив, що не згадав жодним словом про обидва з'їзди. На Україні обрали Шелеста, – і це ніби знак стабілізації. У Москві обрали Брежнєва. Але мудрі люди кажуть, что два члени Політбюро від України – це щось нове. (Другим обрали Щербицького). Зміцнення ролі республіки – чи послаблення одного члена п/бюро?

Аргумент проти другої точки зору – чисто мистецький. Вся верхівка українського ЦК переглядала на студії Довженка фільм «Білий птах з чорною ознакою», перед тим були чутки про заборону. Нічого подібного. Та й книжка самого Шелеста має добрі відгуки.

З іншого боку, й Шелест – добра штучка, про його роль у чеських подіях ще напишуть. У Москві абсолютно переконані, що він один з тих, хто тоді найбільше тиснув.

Білий птах – з чорною ознакою? Чи – чорний птах з білою ознакою?

Мені симпатичний принаймні його (Шелеста) мужицький сентимент **до мови**, до пісні, до речей простих... Але поживемо – побачимо.

Понеділок, 5 квітня

Театр Станіславського

«Чорта» запланували на квітень, але я заявив, що в таких умовах – не випущу; цехи щодня дурять, акторів відпускають на зйомки, на музику не дають грошей (запис!), а про костюми я вже й не кажу.

Найшвидше – травень. Бо хочу все-таки встигнути до гастролей. Якщо коник застоїться у стайні, теж небезпечно.... Акторськи все вже майже пов'язалося, відчувається, що актори виставу любитимуть А це головна запорука успіху й тривалого життя.

Ще одне – випускаю **дві** прем'єри відразу, два різних спектаклі; і не віддаю переваги жодному із складів. Геніальний винахід цивілізації – конкуренція!

Відкриття в акторському сенсі – Борис Романов. Смак, інфернальність, шляхетна порода, неординарність. У нього виразна пластика; по суті, він балетний хлопець, з усім, що з цього випливає... Сцена його увиразнює. Він актор на модерну п'єсу. Іноді з нього сипеться пудра; капризна вдача, швидко ображається, спалахує – проте так само швидко відходить.

Але як не любить він Чорта у виконанні Сатановського! Бюргерство Леоніда Мойсейовича просто виводить його з рівноваги.

Сатановський платить йому тим же, але в гумористично-поблажливому плані.

Це називається – клубок друзів, або тераріум однодумців.

Бо всі вони разом з обох боків – тишком-нишком воюють проти Бобильова, в цілому непоганого (патріархального) чоловіка.

Жора Бурков частенько прибігає з «Современника» – додому. Тут він чистить їх, а там, очевидно, дістається театрові Станіславського. Враження, що йому кортить зайнятися режисурою, і він придивляється до нас, режисерів. Специфічно придивляється, приміряє на себе. Кожна розмова з ним – ніби експериментує. Бере «на зубок». Але лінивих і розкладених бездіяльністю акторів лає найбільше.

Порфирович перекладає Норвіда; зацікавлював ним мене, але в мене, здається, період перекладів скінчився. Переклади – театральне безробіття, а я зараз не вилізаю з театру. Ніби пливеш у морі, штормить постійно, та мусиш кермувати – **проти хвилі**.

Антоненко-Давидович розповідав, – був час, коли він не міг нічого сказати в помешканні уголос. І коли хто з друзів приходив до нього, простягав гостеві табличку з воском – писали паличками, як древні, й відразу ж стирали. Кадри для фільму.

Ми теж писали, але звичайні записки. І відразу ж їх палили.

Як сказав би Жора Бурков – «Ну и времячко – бьет в темечко!»

До речі, я віддав Жорі «Мих.Чехова», пора й забрати,

Я б ще раз вернувся до його Хлестакова – і до Гамлета. Так жаль, що він пішов з театру, Бурков!

«Господи, помоги мне не сойти с ума в этом клозете!» – Раневська про свій рідний театр.

«А зори здесь тихие...»

Важко й записати враження – настільки вплинуло. Насолода – величезна, як від неголосної й сумної музики – своєрідної увертюри до роздумів. Про жахітну несправедливість війни. І несправедливість чогось глибшого – світопорядку,

владного істеблішменту (якого в п'єсі за Васильєвим нема, але саме в той бік хочеться кинути після вистави такий камінь!).

Подзвонив Девік: «Лесь, вы это... хотели прийти на «Зори...»? Так я записал вас на завтра – два места, на мою и твою фамилию, по брони Юрия Петровича. Только придите пораньше – там такое столпотворение!..»

До натовпу перед Таганкою ми вже звикли, але тут і справді пробитися було важко. Зрештою все владналося, – Давид сам виніс нам наші місця.

Замість третього дзвоника – сирена повітряної тривоги. Щоб увійти до зали, треба «поклонитись» – над входом до зали низько нависає плащпалатка. Подібне вже було на «Десяти днях...», але там революція була буйна, матросько-анархістська, тут – тихий мінор, вдумливість. До речі, якщо вже зайшло про музику – оформив виставу Едісон Денисов, фактура особлива, без звичного мелодизму, – щемлива...

На сцені нічого особливого – кузов старої полуторки, натуральний, зупиняє увагу хіба номер – ИХ 16 – 06; у Боровського випадкового не може бути...

Давид справді перевищив тут самого себе. Любимов з Глаголіним розбили повість на кілька десятків епізодів, в кожному з яких ці борти полуторки стають власне війною – образом війни, – то стінами бліндажу, то похідною лазнею, де миються дівчата, то, поставлені вертикально – деревами, за якими ховаються вороги, то нарешті віком труни для загиблих... А фінальний «вальс дерев» разом з персонажами-тінями – шедевр театральної метафори, якою, власне, став увесь спектакль. Це і є те образне перетворення, якого завжди домагався Курбас, преображення побутової плоті у високу символіку...

Дівчата, кинуті у вир війни, гинуть, старшина Васков (Шаповалов), який ними опікується, залишається живий, його гра багато вирішує, він – епічний камертон теми вини, вини мужчин перед незахистом жіночности, вини за те, що гинуть дівчата...

Кинуті владою під танк війни.

Йдеться про серпень 1942.

Дівчата гинуть не героїчно, подвигів не здійснюючи, – всупереч пісеньці про те, що «у нас героем становится любой». Але

вони зі своїми долями – вагоміші за всіх плакатних «героїв», – ними рухає не аффект, не плакат і не трибуна – а почуття високої правди, глибинне чуття Бога й Моралі.

Галя Четверик – Таня Жукова, Соня Гурвич – Наташа Сайко, Ліза Бричкіна – Маша Поліцеймако, Женя Комелькова – Ніна Шацька, Зіна Славіна.

У кожної – свій блискучий і добре відібраний варіант, – (може, трохи істеризує Славіна, така в неї природа), але всі інші – м'якість, ніжність вдумливість, туга за життям – все те, що й налаштовує нас на оте ототожнення (вони – це ми, це кожен з нас, смерть кожної – наче вбивство нас самих, що стежать за ними звідси, з чорної зали)...

Там ще багато було ролей – і десантники-німці, і «наші», і родини цих дівчат, але все те йшло тлом їхніх переживань, все вибудовано режисером так, щоб ці шестеро постійно були з нами.

Звідси й оте ніби раціональне – «мінус шість» на борту полуторки. Мить, коли це усвідомлюєш – удар і щем.

Девік не звик говорити складно. «Понимаешь, спектакль у нас с Юрием Петровичем простой: одни прячутся, другие ищут. Одни – жизнь, другие – смерть. Вот эти смертельные игры в прятки мы и показали. Получилось?»

Нелля йому – гарячі й точні слова, очі в неї на виставі були вологі, як і в мене.

Сміється:

«Знаешь, Лесь, я буквально на выпуске спросил Юрия Петровича: «Так все-таки – о чем же мы ставим спектакль?»

Юрий Петрович махнул рукой:

– А-а! Да жаль их всех!

И попал в самую точку.»

Так. Оце «Да жаль их!» – об'єднує публіку, я бачив у залі і нашого брата-підписанта, і райкомівців, і людей старшого віку – з тих, що воювали... Через те й переаншлаги, і, подейкують, виставу висунули на якусь премію, чи не державну. А по Москві вже йде чутка, що Таганка – не тільки режисерський театр, – «Вы видели "Зори..."» Так посмотрите! Актерский спектакль!»

Вистава, звичайно, акторська. Але не меншою мірою вона і режисерська! І сценографічна, і музична.

Не в одного мене враження, що Славіну варто було б стримувати. Її нерв заперечує загальну беззахисність, незахищеність.

Найточніше грає (живе) Шаповалов. Його Васков – «работяга» війни, її плоть і вина.

І зовсім уже несподівано для себе – переповідаючи виставу Оксані, піймав себе на тому, що думаю про інше вбивство, – про Валентина Мороза, якому дали 9 років ув'язнення! Дев'ять років! Для порівняння – Амальрикові за річ багато небезпечнішу – три роки. Чому Морозові – 9? Тому що вони – смертельні вороги, фашисти, а він для них – ворог, бо – українець. І з тих, які не піддаються дресурі. Тому і він, і Караванський, і ще багато хто – мають

загинути, над ними нависла рука ката, вбивці, садиста... Амальрик – тут, поруч, за нього можуть вступитися, це Москва, еліта, контакти. А десь там на периферії засланий туди гебешник, який люто ненавидить Україну й ладен був би її знищити, спалить бібліотеку, поб'є вітражі, посадить на 9 років Валентина Мороза. Рая розповідала – Валентин і сам не вірив у можливість такого терміну, сподівався на перегляд – ні. Обценьки були залізні й не розімкнулися.

Паралель не кожному буде зрозуміла, але вистава Любимова розбурхала мене й на ці дев'ять років – страхітні. У нього дев'ятирічний син; коли Валентин вийде, Валентин-менший стане 18-літнім парубком, політичним сиротою, якого захочуть убити так само, як вбили його батька, як убивають Україну.

Отже, почуваюся похмуро, – як той Шаповалов у виставі.

9 квітня, у п'ятницю – розмова з Кобзоном про його запис до «Чорта». Він задоволений – розпитував про виставу. Було це в антракті в «Современнике» на прем'єрі «Своего острова» Каугвергера (поставила Галя Волчек). Там – першим номером – пісні Висоцького «Про Жирафа» і – «Я не люблю!» Кобзон був з Неллею, дві Неллі познайомились…

Вівторок, 6 квітня

Самвидав «проти» Світличного й Ч-ла

Україною пішов явно конторський самвидав. Є якийсь лист **проти Світличного й Чорновола.** А по Спілці Письменників пішла якась «копія» звернення нібито московських правозахисників про те, що Чорновіл завербований, і що саме після його відвідин Г-ка генерала «взяли». Невже знайдуться йолопи, які зможуть повірити у цю галіматью? Допік їм, очевидно, Ч-л. Разом із Світличним. Інакше б за нього не взялися. За них.

Розповіли мені про це «під великим секретом» – тутешні, московські українці. З інтонацією, яка викликає огиду. Так я їм сказав. До того це все **старі,** торішні, здається, – провокації.

Павутиння.

7 квітня

Моєму чарівному Нелкінові пішов тридцять третій. Цього разу відзначили скромно: Дейчі за синім морем, Україна притихла й сидить удома, ЦДТ в розгоні й чергових драмах. Таня Павлова, Ольга Кузнєцова, Вадим; а вдень були Живлюки. Звичайно ж, цілою родиною – Загоруйки. І сусідська Ніна, яка розповідала пречудові новелки про свою стареньку маму.

Дзвонив безумний Бутенко від заньківчан, збаламутив усіх: приємно.

Героїнею дня була Оксана.

8 квітня, четвер

Прогнав першу дію «Чорта». У двох складах. На це пішов весь репетиційний день.

9 квітня, п'ятниця

Друга і третя дія. Другу – з Сатановським-Рижковою-Аниськом, третю – з Романовим-Скраубе-Константиновою. Коренев переконує, що другий склад – молодіжний – багато краще.

Авжеж – у другому складі героїню грає його дружина.

У книзі про М. Чехова: воображение – від «воображает», тобто «переводит в образ».

Про Хлестакова – стор. 88.

Взяти «Театральную Москву» за 1921, № 19-20, стаття А. Абрамова

Городничий – Москвин.

Історія з кріслом, з якого вилетіло сидіння: трюк.

Слуховий образ Хлестакова.

Порівняти з тим, що переповідає Олександр Йосипович Дейч про Хлестакова-Курбаса. Мейєрхольд: Хлестаков Чехова – яскравий приклад такого гротеску.

Суть: намагався знайти **виправдання** всьому, що робить Хлестаков.

(Как-то умудрился Станиславский убить смех). стор. 96.

Станіславський і СТУДІО Висоцької

Спогади Ярослава Івашкевича про театр пані Станіслави Висоцької у Києві. Це – до характеристики київського періоду театру Леся Курбаса. Івашкевич народився у Києві; Бажан. «Студіо» – 1916 року, як і Молодий Театр у Києві.

Є тут і про Юліуша Остерву.

Станіславський вважає «Студію» Висоцької «по образцу нашему»?

«Гроно стиглого винограду» від Вол. Яворівського, проза – наклад 13 тисяч. Редактор Євген Гуцало. З присвятою – «Прадорогому Лесеві – найчеснішому птахові мого неба! Із чесної любові і щирого пошанівку! – В. Явір. 4.04.71 р.

Авжеж, після такої присвяти нечесно було б відкласти книжечку на потім. Це «Рад. письменник» – отже, Яворівський уже не дебютант. Новели з тієї ж Теклівки, як і в «А яблука падають», тільки композиційно вправніші. А мова гарна, природня й поетична. Краще й з характерами. Але так само складно з сюжетами, дії обмаль – тяжить над ним стилізм іноді Гончара, іноді Михайла Стельмаха.

Прочитав за ніч. Остап і Соломія (архітект і лікарка) з першої новелі найцікавіші. Якби не штамп з фіналом, де архітект уявляє собі «сполучені» дві будови, минуле й сучасність, від бивнів мамонта до космосу. А **над обома** будовами – «земля Революцій. Замість вікон – червоні вітражі. І без дріб'язку – дух, суть Революцій» (ст. 24)

І це вже стає українським sosrealismom.

Є цей страх правди і в інших новелах.

Справді так вірить? Чи прикидається?

10 квітня, субота

Один з тих вечорів, які залишаються. Родинний вечір. Нікого не було, до телефону не підходили – читали вірші й просто по-людськи говорили – про се та про те... Без таких зупинок наш вічний проклятий біг страшенно знесилював би.

Тепер, коли вони ніби лягли й готуються дивиться кольорові стрічки снів, я усамітнююсь на кухні й підводжу підсумки – тижневі, дневі, – ленінградській поїздці.

Неллі весь час підсипають стрихнін тривоги – «доброзичливці»; каркають про незатвердження дисертації, інтриги, доноси тощо. Вона, хвалити Бога, не зосереджується на цьому: у неї здорова райдуга надій, без похмурого фіолету – вона ще досі в інерції руху **теми** Курбаса й України, в ній все це ще **кипить**; хоч пішла вона далеко далі, і дуже швидко. У неї так буває, що запрягає довго, зате вже як пришпорить коня, то суцільний галоп.

Поезія благодіє. Забирає від прози, від побуту – являє цілком інші обрії. У мене це компенсується театром, гарною репетицією, – а вони в мене майже щодня. У Неллі – **текстами**. І їх проживанням. У неї дивовижний смак і чуття на нове. Прийому тільки на те нове, яке має перспективу.

«Рубльов» як жертва німців

Цікава деталь стосовно заборони «Андрея Рубльова». Вчора на репетиції Сатановський, спеціаліст «по німцях», розповів, що фактичною підставою для заборони фільму стала негативна думка про нього Вальтера Ульбріхта. Мовляв, наші вирішили «блиснути» й показати «європейцю» істинну Росію, а той, подивившись, з чисто бюргерською прямотою заявив, що це антиросійський, і тому антирадянський фільм. «С такой картиной России в Европе показываться не стоит», і дуже лаяв вибір актора – не сподобався йому Солоницин. Тільки сьогодні зрозуміло, як не мав рації «Вальтер».

Віктор Некрасов у чорному

Як тут не згадати приказку про половину роботи, якої декому не показують?..

Віктор Платонович Некрасов розповідав якось – про Тотошку Луначарського, наркомівського сина, журналіста, якого було вбито у Новоросійську під час висадки десанту.

Розпитати про це Ірину Анатолівну.

Запам'яталося, що Некрасов був у чорній сорочці. Бо я запитав – чому? Він відповів незрозуміло:

– Потому что грузины любят ходить в черном.

Але, витримавши паузу, розрядив жартом:

– Реже надо стирать.

Його зараз знову «чистять» на Україні.

Собаку його звуть Джуля. Торік у жовтні в нього померла мама, яку він обожнював. Їй було 90 років, і вона в нього була перший радник і референт. Без неї він не робив жодного кроку.

Він страшенно за нею побивався. Кочур каже, Віктор Некрасов і досі почувається як **сирота.**

Некрасов – як сирота – на Україні.

Є текст В.М. про те, що не він запустив бумеранг. Але сьогодні я вже не встигну.

Спати.

Неділя, 11 квітня

Текст В. М. про бумеранг

Отже, про принцип бумерангу.

«Я не буду цитувати кодексу і доводити свою невинність. Судять нас не за вину,І ви це добре знаєте. Нас судять залежно від тієї ролі, яку ми граємо в небажаних вам процесах, й люди, для арешту яких ви маєте більше формально-юридичних підстав, ніж для мого арешту. Але вам вигідно, щоб люди ці були на волі, бо вони знижують тонус українського відродження, пригальмовують його швидкість, звичайно, не розуміючи цього, цих людей ви ніколи не зачепите, навіть коли б вони випадково потрапили до вас, ви постаралися б негайно їх звільнити. Ви прийшли до висновку, що В.Мороз підвищує температуру небажаних вам процесів на Україні, отже – краще відділити його від середовища ґратами. Що ж, це було б цілком логічно, якби не одне «але».

Починаючи від 1960 року, ви посадили за ґрати кілька десятків чоловік. ЩО ЦЕ ВАМ ДАЛО? Не говоритиму про тенденцію – зупинити її ще нікому не вдалося. Але чи вдалося вам ліквідувати хоча б її конкретно-матеріальні вияви? Чи ви зупинили, скажімо, потік неофіційної, позацензурної

літератури, що має вже назву – «Самвидав»? Ні. Це виявилося вам не під силу. «Самвидав» росте, збагачується новими формами й напрямами, обростає новими авторами й читачами, а голої не – він пустив коріння так широко й глибоко, що ніяке збільшення штатів донощиків, ніякі японські магнітофони вам не допоможуть. Ваші потуги ні до чого не привели, і те, що ви робите, можна було б назвати по-російському «мартышкин труд». Але справа у тім, що «мартышкин труд» це робота, від якої нікому не холодно й не душно, робота без результату. Про вашу роботу цього не скажеш – вона вже дала відчутний ефект – тільки ж ефект зовсім протилежний тому, якого ви чекали.

Виявилось, що ви не залякали, а зацікавили. Ви хотіли загасити, а замість цього підлили масла у вогонь. Ніщо так не сприяло пожвавленню громадського життя на Україні, як ваші репресії. Ніщо так не привернуло увагу людей до процесів українського відродження, як ваші суди. Правду кажучи, саме ці суди й показали широкій публіці, що на Україні знову ожило громадське життя. Ви хотіли сховати людей у мордовські ліси – а замість того виставили на величезну арену – і їх побачив цілий світ. Більшість активістів українського відродження стали активістами якраз в атмосфері збудження, викликаного вашими репресіями, Словом, пройшло вже досить часу, щоб зрозуміти нарешті, – репресії шкодять перш за все ВАМ. А ви все судите... Для чого? Для виконання плану? Для заспокоєння службової совісті? Щоб зігнати злість? Скоріше всього по інерції.

Ви внесли в сучасний післясталінський етап українського відродження те, без чого він був би ще недозрілим і недопеченим:ви, внесли ЕЛЕМЕНТ ЖЕРТВЕННОСТІ. Віра виникає тоді, коли є мученики. Їх дали нам ви.

Щоразу, як тільки на українському горизонті з'являлось живе, ви кидали в нього камінцем. І щоразу виявлялося, що то не камінь, а бумеранг. Він обов'язково повертався і бив... по вас! Що ж сталося? Чому репресії не дають звич-

ного ефекту? Чому випробувана зброя стала бумерангом? Змінився час – ось і відповідь. У Сталіна було досить води, щоб гасити вогонь, ви ж знаходитесь у зовсім іншій ситуації. Вам довелося жити в епоху, коли резерви вичерпались. А якщо води мало, краще не дражнити нею вогню. Бо тоді ще краще горить – це знає кожна дитина. Ви взяли палку до рук, щоб розкидати вогнище, але замість того тільки підворушили його. На більше невистачає сили. Це значить, що суспільний організм, в якому ми живемо, вступив у таку фазу розвитку, коли репресії вже дають зворотній ефект. І кожна нова репресія буде також новим бумерангом.

Посадивши мене за ґрати 1 червня, ви знову спустили бумеранг. Що буде далі – ви вже бачили. П'ять років тому мене посадили на лаву підсудних – і звідти вилетіла стріла. Потім мене посадили за колючий дріт у Мордовію – і звідти вилетіла бомба. Тепер ви знову, нічого не зрозумівши і нічого не навчившись, починаєте все спочатку. Тільки цього разу дія бумерангу буде набагато потужніша. В 1965 році Мороз був нікому невідомим викладачем історії. Тепер його знають...

І от Мороз сьорбає тюремну капусту. Скажемо по-єврейському: «А что вы с этого будете іметь?» Єдиний Мороз, з якого б ви дійсно мали величезну користь – це покірний Мороз, що написав покаянну заяву. Це був би дійсно приголомшливий удар для всього свідомого українства. Але такого Мороза ви не дочекаєтесь НІКОЛИ! Якщо ж ви розраховуєте, посадивши мене за ґрати, створити якийсь вакуум в українському відродженні, то це несерйозно. Зрозумійте, нарешті: ВАКУУМУ БІЛЬШЕ НЕ БУДЕ. Густота духовного потенціалу України вже достатня для того, щоб заповнити будь-який вакуум і дати нових громадських діячів як замість тих, що сидять у в'язниці, так і замість тих, що відійшли від громадської діяльності.

60-ті роки принесли значне пожвавлення в українське життя, 70-ті теж не будуть вакуумом в українській історії. Ті

золоті часи, коли все життя було втиснуто в офіційні рамки, минули безповоротно. Вже існує культура поза міністерством культури і філософія поза журналом «Вопросы философии». Тепер уже постійно існуватимуть явища, що з'явились на світ без офіційного дозволу, і з кожним роком потік цей буде збільшуватись.

Мене судитиме тепер суд за закритими дверима, і все одно він стане бумерангом навіть коли мене ніхто не почує, навіть коли я буду мовчати в ізольованій від світу камері Володимирської в'язниці. Буває мовчання голосніше від крику. І навіть знищивши мене, ви не зможете його заглушити. Знищити легко, – але чи задумувались ви над такою істиною: зниищені часом важать більше, ніж живі. Знищені стають прапором. Знищені – це кремінь, з якого будуються кришталеві фортеці в чистих душах.

Знаю добре, що ви скажете на це: Мороз забагато про себе думає. Але тут йдеться не про Мороза. Йдеться про кожну чесну людину на моєму місці. І зрештою, там, де люди готові до повільної смерті у Володимирській в'язниці від якого-небудь хитрого хімікату – там немає місця для дрібного честолюбства.

Національне відродження – найглибинніший з усіх духовних процесів, це явище багатопланове і багатошарове, воно може виявитись у тисячах форм. Ніхто не зможе всіх їх передбачити і сплести настільки широкий повід, щоб охопити процес у всій його ширині. Ваші греблі міцні і надійні, але вони стоять на сухому. Весняні води просто оминули їх і знайшли нові русла. Ваші шлагбауми закриті. Але вони нікого не спинять – бо траси давно пролягли збоку від них. Національне відродження є процесом, що має практично необмежені ресурси, бо національне почуття живе в душі кожної людини – навіть тієї, яка, здавалося б, давно вмерла духовно. Це виявилося, скажімо під час дебатів у Спілці Письменників, коли проти виключення І.Дзюби голосували люди, від яких цього ніхто не сподівався.

Ви вперто повторюєте, що люди, які сидять за ґратами – це просто кримінальні злочинці. Ви заплющуєте очі і робите вигляд, що проблем нема. Ну добре, на цій немудрій позиції вдасться протарабанити ще років з десять. А далі? Адже нові процеси на Україні (в усьому Союзі) тільки починаються. Українське відродження ще не стало масовим. Але не тіште себе, що так буде завжди. В епоху суцільної письменності, коли на Україні є 800 000 студентів, а радіо мають всі, в таку епоху кожне суспільновагоме явище стає масовим. Невже ви не розумієте, що скоро вам доведеться мати справу з масовими соціальними тенденціями? Нові процеси лише починаються – а ваші репресійні заходи вже перестали бути ефективними. Що ж буде далі?

Є тільки один вихід: відмовитись від застарілої політики репресій і знайти нові форми співжиття з новими явищами, які вже утвердились в нашій дійсності безповоротно. Така реальність. Вона з'явилась, не питаючи дозволу, і принесла нові речі, що вимагають нового підходу. Для людей, покликаних займатись державними справа ми,є над чим думати. А ви все забавляєтесь, пускаючи бумеранг...

Буде суд. Що ж, будемо битись. Саме тепер, коли один написав покаянну заяву, другий перекваліфікувався на перекладача – саме тепер потрібно, щоб хтось показав приклад твердості і одним махом змив те гнітюче враження, яке створилося після відходу деяких людей від активної громадської діяльності. Випало мені... Тяжка це місія. Сидіти за ґратами нікому не легко. Але ж не поважати себе – ще важче. І тому будемо битись!

Буде суд, і знову все почнеться спочатку: нові протести і підписи, новий матеріал для преси і радіо всього світу. Разів у десять зросте інтерес до того, що написав Мороз. Словом,буде підлита нова порція масла у вогонь, який ви хочете загасити'.

Це і є підривна діяльність. Але моєї вини тут не шукайте: не я посадив Мороза за грати, не я запустив бумеранг.

Лишаюсь на тій же точці зору: сьогодні він один з кращих наших публіцистів. Коротко, чітко, публічно.

Насторожують два моменти. Перший – любов до власної персони, коли сам про себе говориш в третій особі. І говориш, прямо кажучи, без зайвих скромнощів. Другий – спроба називати **інших** не в найкращому для них контексті. Про себе – то вже твоя особиста справа; стосовно ж **інших** – гра ризикована. Не можна не враховувати **всіх** можливих наслідків: гра на лезі. Ну й нарешті, ці два натяки – на Дзюбу и на Світличного – **некоректні.**

Але якщо **виключити** це, виступ його, останнє його слово на суді – символічне, промовисте, посутнє, навіть коли він надто тягне ковдру на «гуманізм», на невигідність репресій, з чим система може практично посперечатись – він чинить як послідовний публіцист, і на глибині постановки проблеми має рацію. Якби контора була **мудра**, вона б це зрозуміла. Але вона не мудра, вона така ж провінційно хатня, як і вся ідеологія. Філософів розстріляли або вигнали – кому тепер мислити не прикладними категоріями? І Валентин вгадує одну з найважливіших ідей – ідею згубності політичного терору. Справді так є – що більше тиснути на клавішу, то голосніше вона звучить...

Але – мені б його віру на поширення тих кіл, які виникають на воді від вкинутого у неї камінця. Хвиля має здатність і згасати, – це теж фізичний закон.

* * *

Лист від М. Бажана з Києва

Здрастуйте, Неллі!

Я не знаю, про якого листа Ви мені згадуєте, що, мовляв, я не відповів на нього. Такого бути не може, щоб Ваш лист пройшов поза моєю увагою. Щодо того, чи дійсно був я хворий, то це, на жаль, так. Страшенно було підскочило тиснення, і треба було доброго кілограму магнезії, щоб збити цьому тисненню пиху.

Сьогодні ж висилаю Вам Вашу дисертацію. Я її прочитав і добре її оцінюю, – знаючи бідність української театрознавчої науки, бідність збережених і можливих, приступних для вивчення матеріалів, бідність, а то й просто нікчемність думки багатьох горедослідників, які хапалися були за ім'я Курбаса – чи то щоб свою «прить» виявити, чи то щоб свою «вірність» давно віджилим натуралістичним тенденціям у театрі довести – отже, знаючи це все, я не можу не поцінувати добрим і вдячним словом Вашу працю. Проте це не значить, що я її вважаю за досконалу, як це не дивно, але автореферат справив на мене стрункіше враження, ніж сама дисертація. В ній багато є непродуманого, невкладеного в пропорції, написаного наспіх. Ну, як, скажімо, міг Курбас у Відні вивчати Шпенглера, якого за тих років ще не чути було? Багато таких дрібниць, нечітких формулювань, тьмавого змалювання історичного тла – все це каже, що над дисертацією, здаючи її до друку, треба ще уважно попрацювати. Навіщо, щоб якийсь комар узявся собі на Вашій праці носа собі підточувати? А комари обов'язково знайдуться…

Щиро бажаю Вам доброї й плідної праці. Щиро вітаю Вас, милу кандидатку наук, і радію з цього. Як ідуть справи в Леся?

Пишіть. Адже у Вашому тривалому мовчанні я вбачав, певне, те саме, що Ви вбачали в уявленому Вами мовчанні моєму. Цієї провини за собою не відчуваю. А от що вчасно Вас не привітав із захистом дисертації – це провина моя, яка, проте, не свідчить, що я з успіху вашого не радів усім серцем. Радів, радію і радітиму ще більше, коли побачу Вашу книгу, опрацьовану, ще раз ґрунтовно продуману, і видану на славу Вам, а ще більше на славу великої, мудрої і – не боюсь цього сказати – геніальної людини, творчості якого Ви присвятили свій труд.

Вітайте Леся.

Пишіть.

Ваш.

Микола Бажан.

08.04.1971 р. Київ.

Вівторок, 13 квітня

Несподівано подумалося: Вал.(ентин) М.(ороз) з отим його «Я» – з третьою особою – нагадав мені Троцького. Той так само готував себе на роль якщо не пророка, то оракула. Чи не ця посилена увага до власної персони обеззброїла його перед Сталіном? Цей інтриган довго грав роль записного скромняги, аскета... Троцький був куди кращий оратор (речник!), умів запалювати маси. Проте Сталін обійшов його не на масах... Помилкою Троцького було, що він **ніколи ні в чому не сумнівався**. Мороз так само виховує себе – у непорочній безсумнівності, можливо, вожді без цього не можуть?;

Це налаштовує мене критично – до вождів.

Наполеон радив писати конституцію коротко й темно. Чи не такою нечіткістю годують нас наші нинішні ідеологи? Скільки не слухаю, не можу зрозуміти, **про що** вони. Як сказала б Нелля, все ними мовлене є **амбівалентне.** Задумано так – чи невміння мислити точно й конкретно? Схиляюсь до того, що **задумано.**

Четвер, 15 квітня

Дора Петрівна видала величезний томище «Хронології...»; Н-Йорк. Я бачив сьогодні, але навряд чи матиму. Та навіть потримати в руках уже втіха. Підготувала Ольга Косач-Кривинюк; це біля **тисячі сторінок**, для дослідника Лесі – просто скарб.

Невже нічого подібного не могло вийти у нас?

Дай боже нашому теляті...

П'ятниця, 16 квітня

Як і вчора, так і сьогодні – «Чорт». Колись, як випаде більше часу, опишу деякі новелі з «чортівського» побуту: актори, музика, еротика, самодемонстрація волі, – вистава саме для **цього** театру. Але років би п'ять тому її поставити – тут... сьогодні й вони обюргерилися, нема віри, нема злету, швидко скисають. Чоловіки, втім, закомплексовані більше, ніж прекрасна стать.

«Чорт»

Але Сатановський надто **жирно** маже, вся його інфернальність (чортівня) – в інтриганстві. Інтриганство ж його надто театральне, **побутово-театральне.**

І зовсім інша річ – Борис Романов. З цим хлопчиною можна поставити колись і сердитих англійців, і Мрожека, і Йонеску. Формулює він, як і належить акторові, жахливо. А зіграти може – блискуче. Проте як виконавець, – дуже нерівний. Потрібні особливі умови.

Якщо Сатановський – збіднена дресируванням душа, то Романов – увесь на лезі самозаперечення; не спритник, яких я бачив багато у ЦДТ. В ньому є ностальгія за глибшим, тонкішим духовним життям.

Почасти це пов'язано з його...ну, м'яко скажемо, незахопленням дівчатами, дівчата для нього і він для них – «свой парень».

Але ця його «окремішність» дає фарбу «не від миру цього»; спокусник, диявол, Мефісто.

Покладене на французьку богему, це виглядає вельми привабливо.

На жаль, Скраубе и Константинова лише підіграють йому, вони без загадки; тільки й того, що молодші за склад Сатановського-Аниська и спортивніші.

Вистава починає виходити, і, щиро кажучи, зміна відбулась **у мистецький бік** після того, як я захопив їх **богемою** Марі Лорансен, Модільяні, Аполлінера, Блеза Сандрара. Коли мені вдалося **пояснити** причини виникнення «групи Аполінера»; я читав їм свої й чужі переклади, показував альбоми, – ми навіть ходили на кілька виставок… Нетрадиційних.

Субота, 17 квітня

Листівочка від Дейчів

Листівочка від Дейчиків з Адріатики.
Опатия 11 апреля 1971.

Дорогие друзья.

Шлем вам сердечный привет с берегов Адриатики. Сидим в приморском парке Опатии. Здесь удивительно красиво и тепло – все в цвету.

Обнимаем.

Дейчи

Нелля привезла копії торішніх листів пана Юзка. А я ще раз поринув в екзерсиси Богдана Бойчука (Гротовський – Пітер Брук).

Про статтю Богдана Бойчука

Оті бовдури, які висять **над** журналом «Театр», **відмовили** журналові, Герман Дубасов спочатку ніби дав гарантію – «пусть пишет, будем печатать, если там нет политики». Але після того, як я дав йому почитати **текст**, він сказав, що не вийде. Чому? «Да я ведь не знал, что это на украинском – надо переводить, то да се...» «Я сам и переведу...» «Нет, надо перевести **не для публикации,** Лесь – а для тех, кто будет там читать, от кого будет зависеть разрешение».

Ото вже ні. Перекладати для цього 24 сторінки навіть найкращого тексту Бойчука я не буду.

Показово: а якби, питаю, це був просто американський критик, теж довелося б перекладати – для цензорів? «Ні, – каже Дубасов, – тогда бы они все переложили на наши плечи, сами, мол, и решайте».

Отже, тільки тому, що Богдан Бойчук – **з української еміграції,** український поет, він – апріорі під підозрою!

Ну й чорт з вами! Собі ж робите гірше, мали б гарного дописувача, людину зі смаком. Знали б новини, що зветься, з перших вуст. Як наше не в лад, то ми із своїм назад. Бо роздуми Бойчукові багато кращі тих закордонних репортажів, що їх пишуть «командировочні», – з їхніми фрагментарними уявленнями, без загального тла и масштабу, і, звісно, з «ідейними установками».

Шкода. Я мав надію, що з цього може вийти перший крок. А там, дивись, можна було б навести мости й з київськими журналами – «дурные примеры заразительны».

Та цілком може бути й таке, що хтось допильнував **соціологічні** ноти в дослідженні Богдана Бойчука, і ця тональність незаангажованої людини, вихованої на західній літературі й філософії, видалась цензорам небезпечною («да еще и на украинском языке, представляете?»). Позаяк Богдан Бойчук не просто переповідав вистави й арсенал засобів. Він творить певну **концепцію театру**, не уникаючи й політичної площини.

Нарешті, Бойчук і Пітер Брук говорять про «живий театр»; а який тоді театр у нас? Мертвий? Бойчук і Гротовський концептують театр як трансформацію життя (згадаймо Курбасове «перетворення», згадаймо «преображение» Євреїнова) – а в який бік вони його трансформують? Від яких гальм намагаються вони вивільнити людину? Бойчук пише про це як Поет, який відчув витвір Гротовського на глибині, сприйняв у цілому – і не намагається критикувати його «з позицій соціалістичного реалізму», як це роблять зазвичай «командировочні» критики з СРСР. То як же дати такому хід?

От тільки що думатимуть про нас Богдан Бойчук та його друзі? Ми ж самі творимо образ Радянського Союзу як зібрання невігласів і людей юрби!..

Між тим навіть я, людина не нова в театральних іграх і теоріях, по-справжньому зрозумів театр Гротовського **після** ремінісценція Богдана Бойчука.

Чи можливий театр-лабораторія – в умовах СРСР? Чи взагалі можна говорити про розвій театру – в наших умовах? Чи було випадковим убивство Мейєрхольда й Курбаса, знищення системи Станіславського, нищення – сьогодні – Товстоногова, Ефроса й Любимова, Єфремова й Львов-Анохіна? Чи можливий Гротовський або Пітер Брук в умовах «розвинутого соціалізму»? Для цього їм треба бути «недорозвинутими».

Неділя, 18 квітня

Петрусь Макаль – одержав од мене «Калинові мости» й дуже дякує – від імені багатьох наших друзів – від Вертинського до Короткевича, від Ніла Гілевича до Ригора Бородуліна й Михася Стрільцова. Найбільше йому подобаються переклади Григорія Кочура, а після нього – мої. Звичайно ж, це він компліментує: там є дуже гарні й точні переклади Драча (з Бородуліна), Паламарчука, Льоні Череватенка. Особисто мені дуже подобаються переклади Володимира Лучука й Майї Львович; добре потрудилась Світлана Жолоб. Лубківський трохи прямолінійний, переклади Коротича приблизні, під Коротича; кілька гарних речей зробила Михася Коцюбинська; знайшов я там і Миколу Рачука.

З моїх перекладів – з Макаля – «Сікейрос», «Зимовий етюд»; з Михася Стрільцова – «Ода прозі» та «День новий», з Юрки Голуба – «Батькові», «Дурні базікання, розмови», «Зима».

Але, звичайно, книжку зробив Григорій Порфирович Кочур. Не лише тому, що впорядковував; він – і редактор багатьох текстів.

А вже Порфирович правити вміє – і нещадно, і люблячи...

(Одну сторінку – дві поезії Ген. Клявка – переклав наш Серж Білокінь. Невправно. Йому бракує ритму – як завше.)

Леонід Генріхович Зорін: «Медная бабушка», Роман-Пушкін, сміливий Єфремов. «А не приходило ли вам в голову, милый Лесь, что в последнее время театр и литература пошли разными путями, что они друг в друге не нуждаются?»

«Широко известен в узких кругах» – фраза Бориса Слуцького?

До моєї збірки – вірші про театр: нова пісня Висоцького. Про маски, які приростають до облич.

Білорусі. Пісня Висоцького про маски

МАСКИ

Смеюсь навзрыд – как у кривых зеркал, –
Меня, должно быть, ловко разыграли:
Крючки носов и до ушей оскал –
Как на венецианском карнавале!

Вокруг меня смыкается кольцо –
Меня хватают, вовлекают в пляску,
Так-так, мое нормальное лицо
Все, вероятно, приняли за маску.
Петарды, конфетти... Но все не так, –
И маски на меня глядят с укором, –
Они кричат, что я опять – не в такт,
Что наступаю на ноги партнерам.
Что делать мне – бежать, да поскорей?
А может, вместе с ними веселиться?
Надеюсь я – под масками зверей
Бывают человеческие лица.
Все в масках, в париках – все как один, –
Кто – сказочен, а кто – литературен...
Сосед мой слева – грустный арлекин,
Другой – палач, а каждый третий – дурень.
Один себя старался обелить,
Другом – лицо скрывает от огласки,
А кто – уже не в силах отличить
Свое лицо от непременной маски.
Я в хоровод вступаю, хохоча, –
И все-таки мне неспокойно с ними:
А вдруг кому-то маска палача
Понравится – и он ее не снимет?
Вдруг арлекин навеки загрустит,
Любуясь сам своим лицом печальным,
Что, если дурень свои дурацкий вид
Так и забудет на лице нормальном?
Как доброго лица не прозевать,
Как честных отличить наверняка мне? –

Все научились маски надевать,
Чтоб не разбить свое лицо о камни.
Я в тайну масок все-таки проник,
Уверен я, что мой анализ точен:
Что маски равнодушья у иных –
Защита от плевков и от пощечин.

Але цей його вірш – не найкращий, не все нанизано на шампур. Або – заважають повтори, варіації... Чи це я вже просто бурчу?

Вівторок, 20 квітня

Тутешні поети розповідають, що Ліна Костенко, коли вчилась в літінституті імені Горького, перші поезії писала – російською, і це були гарні вірші. Було це давно, 1955-56 року, і зараз важко сказати, хто керував у неї семінаром. Треба спитати у Дейча, той усе пам'ятає.

Російською починали чи не всі, від Миколи Куліша до Хвильового, це теж знак. Російською писав щоденника Шевченко. Навіть у Лесі Українки є російські поезії – наприклад, «Когда цветет никотиана» – засперечалась, що напише не гірше від відомих російських авторів, і написала.

Потім надходить мить – і починається усвідомлення власного «я». І лише після того митець починає формуватися. Потрібно перейти цю межу, вона є в кожного.

Для мене, можливо, такою межею став театр у Луцьку й Мар'ян Михайлович Крушельницький.

Проте без хрущовського «водорозділу» тієї межі могло й не стати. Світ ніби переломився – і раптом усе заграло під тими (іншими!) променями. Та й батьки наші ніби випросталися, це я пам'ятаю.

Між іншим, писав і я недолугі вірші – російською; і ліричні, і байки, і патріотичні заклики... Було, чого гріха таїти.

Але напам'ять вивчив я тоді три речі: «Руслана і Людмилу» Пушкіна, Шевченкові «Гайдамаки» і «Пана Тадеуша» в перекладі Рильського (скорочений варіант, вилучив дещо про тих гончих хортів та кілька задовгих пейзажів – мені хотілося дії!).

З «Паном Тадеушем» і досі пов'язано: там, де у нього «Литва», я подумки підставляю «Волинь» – і все збігається.

Шкода, що «Пана Тадеуша» не можна поставити: це швидше для кіно. Або для старосвітського телефільму... Десь ще ж позосталися старі маєтки й замки...

Підгорний – проти Шелеста? Знайшов ґанж у його книзі «Україна наша радянська». Наступ? Чи звичайна міжусобиця без «оргвисновків»?

21.03. Щербицький – у Політбюро СРСР? Знак?

Н. К. Відгук на книжку Дмитра Власюка

ОТЗЫВ НА КНИГУ Д. ВЛАСЮКА

Небольшая книга художника Д. Власюка – учебник, «созданный на основе собственной многолетней творческой работы и на основе наблюдений за процессом работы и ее результатами в практике других художников». Учебник предназначен для будущих художников, режиссеров профессиональных и народных театров. Небольшая по объему (3 авт. л.) работа насыщена практическими уроками-советами. Она знакомит не просто с элементарными понятиями относительно пространственного решения спектакля. Автор вооружает будущих художников театра понятием необходимости мыслить образно,всеми компонентами спектакля. Такое пособие необходимо.

Авторский анализ строг и точен (отличительное свойство этого автора). Д.Власюк не опускает читателя до знакомства с истинами, изучение которых не предвещало бы игру мысли, фантазии. Художнику-практику, говоря фигурально, свойственно «рисуя голову, видеть и ноги». Сверхзадача книги – научит тому же.

Связь времен – театра 20-30 гг. и сегодняшнего – в работе Д.Власюка эффективно воздействует: пособие выполняет более существенна Функцию, чем можно было бы от пего требовать. Автор на анализе ряда проблем (взаимоотношения театральной декорации и станковой живописи; решение композиции в цвете, ритме;

соотношения детали и целого; архитектурная декорация на сцене и т.п.) и на примере конкретного разбора сценографии спектаклей («Пролог» Курбаса и С. Бондарчука, «Машенька» Афиногенова, «Васса Железнова» Горького и «Егор Булычов», «Земля» по О. Кобылянской и др.) доказывает целесообразность и обязательность для художника театра мыслить спектакль как категорию исторически-образного целого, искать художественную органику автора пьесы с учетом эстетических завоеваний современного искусства. Перед нами не комментарий к практике интересного художника, каким мы знаем Д.Власюка, а именно пособие, миссия которого столь же проста, как и сложна, – научить. Автор обладает педагогическим даром, а способ убеждать исходит из эстетической веры, основанной на системе курбасовских «перетворень» – одном из значительных завоеваний советского театра.

У художника, работавшего с такими мастерами театра как Курбас, Крушельницкий, была возможность опереться на многогранный, многожанровый, разнообразно стилистический опыт украинского театра, – вот почему эта небольшая книга успевает сказать о многом. Силуэт, акцент, свет, цвет, композиция, – эти средства сценической выразительности преломляются у автора через призму неповторимости, своеобразия каждого отдельного художественного замысла, о котором идет речь.

Аналогии с поэзией, прозой, станковой живописью, архитектурой помогут будущим художникам и режиссерам постичь специфику профессии художника театра.

В подобном пособии – большая нужда, тем более, что написано он художником, обладающим большой театральной культурой. Кстати, иногда недооцениваем авторов-практиков).

Считая полезным и своевременным издание этой работы, выскажем только пожелание расширить рамки проблем, связанных с вопроса и театральной условности, а также с жанровыми характеристиками декорационных решений. В целом можно лишь приветствовать издание этой книги.

21 апреля 1971 г,

Н. КОРНИЕНКО,
кандидат искусствоведения.

* * *

Від Т. Главак

Листівка від Т. Главак
з Хмельницька

Вельмишановні Танюки!

З найсердечнішими вітаннями! Зичу також Вам нових творчих успіхів, доброго здоровя і всіляких радощів.

Т. Главак

Понеділок, 26 квітня

Тепер, коли минули пасхальні свята, а перед ними – я показував «Чорта» Управлінню, можна сказати про це кілька слів.

Перший показ «Чорта» Управлінню

Вони прийшли «крепкой спаянной командой», обидва міністерства й місто, і хвилювалися, здасться, дужче за нас.

Дивилися вони – у п'ятницю – той склад, в якому Сатановський.

Сподобалось.

Отже, сенсації не сталося – тобто не було **підстав для погрому**. (І якщо по секрету, то я все гарненько продумав і запросив (ніби випадково!) культ-атташе з угорської амбасади. Він і перед тим вчащав до нас, вистава йому подобається, але вони того не знали. І, звичайно, зверталися (всі по черзі!) до нього як до найвищого авторитета. Ну а вже після його знаків оклику їм незручно було робити на порожньому місці – міжнародний конфлікт. Бо якби й схотіли – не вийшло б.

Похвалили, – але домовились, що доробимо «те-то» й «те-то», актори «там посилять», «там послаблять» та інша абракадабра.

Офіційну прем'єру перенесли на середину травня; я маю ще проблему з костюмами. Та й світло потребує правки, зараз воно аж надто побутове. А тут не у правді сенс.

* * *

Лист від Л. Коваленка з Києва

Лист від Леоніда Коваленка

Весняне вітання!

Ваш лист і обидві поеми отримав давно. До речі, про них мені ще раніше говорив Череватенко. Вони цілком заслуговують друку (дрібні зауваження мої – таки дрібні, справи не міняють). Затримав відповідь Вам з двох причин: по-перше, 6-й місяць лежу в лікарні (фронтові «позначки» дали нові сигнали); по-друге, хотілося написати Вам про щось реальне (стосовно друку). Поеми специфічні, їх не у кожен орган помістиш. Коротше: я вів переговори із зав. відділом поезії «Вітчизни» З. Гончаруком. Він людина розумна і совісна. Обіцяє «проштовхнути» у їхній сатиричний відділ «Зенітка». Що з цього вийде – побачимо. А поки що він Вас щиро вітає. Це вже щось та значить!..

Руки й ноги у мене цілком о'кей (лікую легені, бо обидві пробиті з «наявністю інородного тіла у правому», – як пишуть ескулапи), тому й працюю тут потроху. Лікарня за містом, недалеко від Ірпеня (с. Мостище), у лісі – гарно, зелено, затишно… Вік би сюди не попадати!

Вітайте дружину! Як у неї з дисертацією? Над чим працюєте (і в театрі, і в поезії)?

Як вас по батькові? Будуть новини – повідомлю (щодо Ваших перекладів).

Л. Коваленко

21.04.1971 р.

Коваленко Леонід Миколайович. Хворий. Наступного року йому 50, виглядає на багато старшого. Його похвала «Тарасові на Парнасі» й «Енеїді навиворіт» – додає мені доброго гумору. Хай би тільки прислав «дрібні зауваження»: марно ж не писатиме.

Треба надіслати йому Неллин автореферат, він один з авторів «Історії укр. літератури». Хай би й вони знали український театр не через Йосипенка та Бернацьку. І навіть

не через поверхового Піскуна. Розстріляне Відродження треба брати в комплексі, там усе пронизано Курбасом.

Нові проблеми з «Бетховеном». Володя Чернявський вже чітко змінив підданство, а це означає, що його прізвище **не може з'явитися** на цензурованому творі у титлах. Сьогодні мені офіційно сказали, що є дві новини – гарна й погана. Гарна – фільм продали в Австрію, і там він уже пішов на телеекранах (?!). З успіхом. Акторам гонорари виплатили (?)

А, може, натиснути на начальство – через тих же мхатівців? Щось треба робити – одним поглядом Царгорода не візьмеш.

Погана новина – фільм у нас «не піде». Натискай не натискай – є розпорядження його вилучити – саме через прізвище Чернявського. Тобто, бояться влипнути: дадуть в ефір, а він, яко громадянин Ізраїлю, зажадає від них гонорару...

Не знають вони Володі Чернявського.

Лист від Кіри Пітоєвої

* * *

Лист від Кіри Пітоєвої з Києва.

Как видите, Лесь, дело очень осложнилось. Мне никак не удалось уговорить наших сделать заказ без денег и формальностей. Пусть издательство поскорей высылает согласие, тогда мы вышлем счет, и, если они не задержат с оплатой, вот тогда только можно будет и начать работу. Думаю, что мне хватит времени отыскать какого-нибудь фотографа и уболтать его на этот заказ. Но, мне кажется, что он согласится выслать снимки только Вам лично, а не связываться с редакцией. Конечно, было бы лучше, если бы кто-то пришел от Вас с фотографом, все было бы быстрее. Но что поделаешь!

В связи со всей этой возней еще раз пересмотрите список нужных Вам материалов, оставив в нем только необходимое. Учтите, с ранним периодом – плохо, по кино нет ничего. Шаржа

на Победоносцева нет. Может быть, имеет смысл еще раз обратиться к Петровой?

Вот как плохо, что отцу пришлось уйти! Мы теперь все остались без нужного человека.

Привет девочкам!

Кира.

20 апреля 1971 г. Киев

30 квітня

Лист від Елі йшов 5 днів.

Лист від Елі Соловей

«Любі мої Танюки,

так давно-давно вам не писала, так скучила за вами! Така страшна зима позаду, що й озирнутись страшно. Завтра два місяці як помер батько, але й досі не можу цього осягнути й зрозуміти, і ще надовго стане цієї незбагненності. І сліз також.

Доля втішила мене хіба тим, що за якимсь неймовірним передчуттям я приїхала напередодні і була з ним ще цілий день, до кінця, до останньої хвилини! А потім могла взяти на себе всі ті страшні безповоротні турботи, які лягли б на мамині плечі, якби мене вдома не було...

Два місяці в Києві не могла залагодити справи з роботою і пропискою, гуртожитком. З них один місяць – вже після татової смерті, коли в своєму заціпенінні і розпачі я мала знову ходити по приймальнях, слухати нісенітниці, терпіти зволікання. Вже десь перед самим фінішем знову все зависло на волосині: в Інституті стали відомі деякі мої знайомства, висловлювання і хто там зна що інше. Та, мабуть, завдяки моїй цілковитий на той час апатії до всього – якось обійшлося, згадають, певна річ, при нагоді.

Отже, інститут літератури, редакція «Рад. літературознавства». Маю відділ теорії, російської та зарубіжної літератури, – надто широкий, безперечно, але так вже воно традиційно склалося.

Живу в аспірантському гуртожитку. Звичайно, нічого схожого на моє московське Ельдорадо, на незабутню 126-ту; в кімнаті нас троє – цілком випадкові люди, хоч і непогані,але цілковито чужі. Через те нічого не намагаюсь «одомашнювати», тільки ночую.

Іноді засиджуюся в редакції, іноді йду до Михасі або до славних моїх Мазеп, які мене дуже підтримали в найважчі дні. Але найбільше просто блукаю собі вулицями, то найкраще розраджує.

На Пасху раптом саме собою виникло гарне і ніби давно знайоме товариство: з ким і не була знайома – так маємо спільних друзів,той, виявляється, чернівчанин, інший навіть пам'ятає мене з університетських часів, третій влітку разом з Михайлиною відпочивають на Прип'яті. і серед всього того славного люду – Льоня Селезненко в семикінському сардаку! Щоправда, все добре, аж поки не виникає «серйозних розмов»: тоді в мене багато що викликає заперечення, не зношу я «хуторянства», нетерпимості, самодостатньої ненависті. Мабуть, важко мені буде і серед них – хоч це незаперечно свої люди. І в такі хвилини найперше згадую вас – з вашим «нонконформізмом», широтою і «вселюдськістю». І так хочеться до вас хоч на хвилинку, на чергову канапу біля приймача, щоб Неля сказала мені «моя Ліля», а Танюк співчутливо запитав про ці сльози: «Ты что, – немножко дурочка?»

Напишіть мені швидше про себе.

Не забувайте. *Цілую вас. Л.»*

P.S.

Нель, чи не лишилося «в итоге» примірника автореферату – для мене? Дуже хотілося б. Чи був у вас цими днями Ю. Покальчук, мій новий «колега», здається. Непоганий хлопець, хоч і «алієнований». Олі й Тані неодмінно привіти.

Київ, 25.04.

Автореферат тане на очах; майже нічого немає. Але якщо не дати Елі Соловей, для кого ж його тоді берегти? Нехай Юрко Покальчук і привезе – хоч «алієнований», був у нас, ночував – і ще буде.

Теплий і тонкий лист, крізь який просвітлюється її душа – тиха, тендітна й мудра. Отож на Україні їй буде важко. Та й у Москві їй велося не легше. А проте в ній, як і в Неллі, є, попри всю оту тендітність, сила й послідовність. Часом вона може бути послідовнішою у важких моментах більше, ніж Юрко Покальчук з усією його «мужською силою» та богемою. Мазеп я не знаю, Михася – це добре, а

Льоня Селезненко, як висловлюється пані Орися, «якийсь таінственний». За ним – багато жіночого ніби сентименту.

Згадав, як Льоня Селезненко співав джазові варіації на тему «задумав дідочок, задумав женитись, – ой сів, думав-думав, задумав женитись...» Це в нього виходило блискуче.

Ні, Еля – сильна вдача; іноді такої сили бракує чоловікам, які все частіше починають підспівувати другими і третіми голосами.

В. Некрасов про солдата

Пригадую, Віктор Платонович Н.(екрасов) розповідав про солдата, якому куля влучила у серце. А він візьми та й не вмри. Виявилось, що в нього є інше серце, друге, з **правого** боку... Мене ця його оповідь тоді дуже вразила.

Не знаю, чи годиться цей приклад – для нас. Аллу вбито, але виявилось, що смерть – не всевладна, існує інше серце, і воно б'ється. Або просто: існує багато інших сердець, і смерть не всюди переходить з поезії на прозу...

Чотири місяці. Багато з тих, з ким я спілкуюсь намагаються **уникати**.

Висновок? Спробую вписати Аллу в книжку про Крушельницького, змінити весь початок. Почати з тієї сцени – вдома у Мар'яна...

І не буду ні з ким радитись.

Я почав з «Чорта». Логічне питання – чим закінчу?

Лист від Е. Бутенка зі Львова (на конверті – Мар'ян Крушельницький)

ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ № 1

Дорогие товарищи! Отвечаю подробно на Ваши последние письма, – не получил
Но на интересующие Вас вопросы отвечаю:
1. Спектакль «Хворий № 199» – сдача 29 апреля (по нашому – квітня)
2. Премьера – 7, 8 мая (по нашому – травня)
Постановщик – режиссер-дипломант Киевского театрального института им. Карпенка-Карого, обнимающий и целующий Вас –

Едв. Б-ко.

15.04.1971 г.

РЕЦЕНЗИЯ НА ПЬЕСУ В. АСТАФЬЕВА «ЧЕРЕМУХА»

Автор пьесы «Черемуха» предусмотрительно назвал ее жанр – «сцены». Это пьеса о том, как журналист Геннадий, двадцатипятилетний корреспондент газеты, в поисках современного героя обнаруживет его в Степане Творогове, замечательном охотнике, совсем недавно пережившем трагедию: на работах по корчеванию леса ему взрывчаткой оторвало обе руки. Это пьеса о человеческих чувствах. О чудесном в буднях. О любви, которая «воскрешает из мертвых», о гуманизме.

Перед нами проходит вереница человеческих типов. Тут и богомольная, на первый взгляд странная и даже отталкивающая старуха Кузьмовна, оказывающаяся одной из самых чутких людей. Тут и эпизодический Митьков, в прошлом истребитель, а сейчас нищий, побирающийся и промышляющий гастролями с куплетами, неунывающий оптимист; и Хыч, рецидивист, приходящий к пониманию жизни через простые истины, которые ему совсем нелегко достались. Тут и одна из главных героинь – Надя, сначала невеста. Потом – жена Творогова, благодаря которой, возможно, и стал Степан тем, кем стал.

Перед нами действительно сцены. Автора прельщает не столько последовательно-логическое вскрытие действия через конфилктность событий, спокойное размышление над ними. Автор профессионален. Предлагает читателю характеры разнообразные, непохожие, отмеченные самобытностью. Это можно сказать прежде всего о Степане и Наде. Об Аверьяновне, Хыче, Феклине, Михалыче и Кузьмовне. Правда, нам предоставляется излишним такое обилие персонажей в пьесе (их 24). Некоторые из них тут просто необязательны (Юрка, тетя Клава, Воспитательница и т.д.) Преобладает в драме В. Астафьева элемент литературной прозы: он и в способе подачи материала (поток событий), и в более длительных, чем в драме это полагается, речах героев (Степана, скажем, хотя по авторскому замыслу его герой немногословен: Митьки, Феклина), имеющих скорее отношение к монологам, чем к диалогу. Все это, тем не менее, имеет право на существование в современной драме,

которая испытала не себе влияние прозы. Мы бы лишь посоветовали автору более тесного, более плотного столкновения пока только **сосуществующих** характеров.

В основном В. Астафьеву не изменяет чувство меры и художественный вкус. Его герои – Степан, Надя, Геннадий (несмотря на некоторую сугубую служебность этого персонажа) решены автором без дидактики и частого сейчас в драме смакования положительного начала, вернее, той степени смакования, которая иногда лишь набивает оскомину и сеет в читателе недоверие к «положительному герою». За это тонкое чувство меры можно быть автору лишь признательными.

Автор находит свежие краски для того, чтобы будничное прозвучало поэтичным. Поэзией пронизана вся линия взаимоотношений Степана и Нади. Автор делает действующим лицом (в переносном смысле слова) черемуху. Она – и поэтическая реальность. И символ чистоты и преданности. Черемуха «венчала» Надю и Степана. К ней они приходят и тогда, когда стремятся словно в исповедальню.

Особой удачей автора мы считаем наряду с образом Степана характер Нади. Она – истинно русский национальный тип женщины, способной на любую степень самопожертвования, на такую же гордость. Она воплощает особое христианство – отличительное качество именно русской славянской натуры (что давно доказала классическая русская литература).

Автора прельщают не громкие слова о ценностях, а сами ценности, ежедневные, истинные. Потому люди в его пьесе, даже как бы не склонные к добру поначалу (Хыч, Фекин), приходят к внутреннему ощущению добра в себе, они начинают действовать согласно этому. Авторское качество, о котором идет речь, заставляет давно известные романтические размышления воспринимать здесь не фальшивой нотой, ибо они оправданы и вытекают из драматических судеб героев драмы. Эпиграфом к пьесе можно было назвать слова Аверьяновны: «Да что же мы замолкли, люди русские?! Мы-то перед кем провинились? Среди других наций затерялися?! В войне или труде легкой доли искали? На своей земле стоим! Хлеб свой едим! Пиво свое пьем! Мужья наши полегли, так сыны выросли! Своего такого добра хватает! А радость в работе сдобудем!

Бесспорен вкус В. Астафьева там, где он, взяв достаточно тривиальный ход (корреспондент ищет героя), не провозглашает на его основе банальных истин. Геннадий не пишет (во всяком случае может и не написать) очерка о Степане: он просто оказывается словно запряженным в действенный дуэт со Степаном. Он – как бы продолжение характера главного героя. Для него не обязательно написать очерк о герое – гораздо важнее разделить с ним собственную судьбу. Эта мысль окрашивает пьесу особой гуманностью.

Все, о чем мы говорим, свидетельствует о том, что драматические сцены написаны человеком даровитым. Но диалектика исследования предмета требует справедливости: автору следует указать на недостатки, устранять которые целесообразно было бы уже практически с конкретным театром. К серьезным недостаткам драмы «Черемуха», на наш взгляд относится излишняя «эксплуатация» фольклорного, иногда жаргонного элемента в говоре. Ложное представление о народном, национальном, подводит автора (в данном случае мы имеем в виду русскую речь, вернее – северный русский говор, а также элементы украинизмов невысокого качества). И тогда автор создает колорит средствами не столько истинно народного словотворчества, сколько с помощью локального фольклора сомнительного качества (прибаутки, куплеты). Увлеченность этим обедняет персонажей, вынужденных говорить, за отдельными исключениями, замусоренным языком. Тем самым хорошо задуманные, самобытные качества персонажей обкрадываются, и речевые характеристики Кузьмовны, скажем, и Феклина начинают замещать одна другую. К примеру, Хыч может сказать: «Баба, она как стерлядь. Вся в дело идет, от головы до хвоста!» (стр. 54), а вот в «лирической» сцене обьяснения Феклина все-таки звучит диссонансом: «Дя-адя! Какой тебе я дядя? Я те ишшо такого дядю покажу! Турка! Какая твоя житуха? Че ты видела и видишь? В няньках грязь ворочала. В грязе и помрешь! У меня жа... как сыр в масле...» (стр. 47). Изъятый из контекста, этот пример, возможно, и не воспринимается угрожающим, но в пьесе большой перебор вульгаризмов, – и не всегда они оправданны. Народная речь тем и интересна, что ее **образность** неисчерпаема. Потому автор не имеет права не делать **отбора**, основанного на принципе образности. Само внимание к русской речи, к фольклору заслуживает поощрения, но именно оно-

то и должно обязывать автора к более совершенному обращению с этим богатством.

Следует избавить пьесу от необязательных персонажей (либо усилить их художественное звучание, т.е. сделать их в таком случае обязательными), компактнее выстроить эпизоды и, наконец, самым тщательным образом почистить язык пьесы. В результате такой редакции это произведение (даже отягощенное элементом прозаического мышления автора) может быть взято в работу театром.

25 апреля 1971 г. Н. КОРНИЕНКО

Л.Т.

Нелля рецензує Астаф'єва ніби як усіх – але в тональності її аналізу є свій відблиск. Це – спільне наше ставлення до нього як до одного з **чесних** письменників нашої доби, як до людини, якій істинно болить неправда, якою живемо.

Читаючи її рецензію, згадав розмову з Віктором Астаф'євим після вистави «Мир без меня», на яку його привів Едліс.

– Я сразу понял, что вы из Украины! Я ведь там воевал на Лютижском плацдарме! Мне было 19, рядовой-связист. Там у меня кореши полегли. Однолетки – и чуть постарше. Никто не хочет понять, что эта жуткая война до сих пор вся из неправды; читаю нынешних – нет, я воевал на какой-то другой войне, с описанной ими ничего общего не имеющей. Буквально с десяток книг, включая «Окопы» Некрасова – исключение; остальное – противно взять в руки.

Я спитав тоді його – який яскравий епізод ви могли б згадати з того, що не може бути сьогодні надруковано чи знято в кіно.

Він кумедно кліпнув очима – і вмить, – наче воно там лежало на поличці:

– Какой? А такую сценку кто-нибудь бы снял в кино? Приехал Хрущов как член Военного Совета к Жукову, а тот его – палкой побил! Палкой! Вот где реальная правда жизни!

И дело тут не в эпизодах. Я о войне часто думаю, она из меня не выходит. У моего товарища утоп внук. Мать его

видела, – тонул он в одном месте, а всплыл намного ниже. Мне сказывали, утопленники, переполненные водой, **ходят мертвыми по дну**. Я как представил себе всех утонувших в Днепре своих однополчан, как идут они строевым шагом по дну этой славянской реки, сколько их там, с запорожцами и которые в красных шлемах, и в офицерских фуражках и просто утопленных на баржах! – еле отошел от вины своей перед ними.

Акторів він тоді дуже підтримав – Сашу Лазарева і Толю Ромашина; але сказав, що в театр не закоханий. Проза дає саму гущавину життя, її плоть – театр діє на дофантазування. Та й слово в театрі – промите, театр боїться неперекладного слова, смачної ідіоми, надто густий заміс його бентежить...

Скаржився тоді й на те, що театральний скелет стає плоттю лише на публіці, а вона, мабуть лише в Пітері і Москві – «на рівні». З книжкою читач проводить тиждень-два, вживається... а тут – дві-три години – і прощай. І за ці дві години все йому виклади.

Публіка в провінції? Є, не перевелась. Але вона, як і тут, у вас, більше хоче не знання, а втіхи, хоче ілюзії замирення.

То був 1968-й, коли все вже зрушилось.

В. Астафьєв
«Пастух и пастушка»
1971

Про хортицький меморіал (М. Киценко, «Прапор»)

Скарби народні

М. КИЦЕНКО

ХОРТИЦЬКИЙ КОЗАЦЬКИЙ МЕМОРІАЛ

Минуло 200 літ місту Запоріжжю. Народжене в тривожний час останніх років існування Січі як фортеця проти турків і татар, місто своєю подальшою, пожовтневою історією здобуло славу

бастіону будівництва соціалізму. Сучасне Запоріжжя – гордість українського народу, всіх народів-братів.

Ще 10 травня 1770 року Катерина II підписала Указ, згідно з яким на землях Запорозьких вольностей передбачалось спорудження Дніпровської лінії семи фортець «от Берды до Днепра». Лінія мала охопити південну частину Самарської і Калміуської паланок, пройти через значну кількість міцних козацьких зимівників і, таким чином, грати подвійну роль: в разі нападу ординців служити перешкодою для навали, а в разі бунтарських виступів козаків – знищувати військову силу і тилову базу січовиків. Біля Дніпра ставилася Олександрівська, біля Берди над Азовським морем – Петрівська фортеця. Між ними, відстанню 30 кіло метрів одна від другої, тяглися Микитівська, Григорівська, Кирилівська, Олексіївська і Захарівська.

З особливою старанністю і поспішністю будувалася Олександрівська фортеця. Користуючись тим, що запорізьке військо, в тому числі й козаки багатьох зимівників, що розташувалися поблизу Мокрої Московки місця будівництва фортеці), перебували в придністровських лиманах, «йшли на турка», – царські військові команди рубали дуби, липи, розбирали будівлі зимівників: все використовували на спорудження фортеці. 25 серпня 1770 року полковник Фредездорф в офіційних канцелярських паперах уже говорив про її існування. Так починалась історія міста Олександрівська – майбутнього Запоріжжя.

Широкі козацькі маси, дізнавшись про спорудження Дніпровської лінії, були обурені діями цариці і її сановників. Вони розглядали ці дії як віроломство, нехтування тих договірних умов, які заключалися між царським урядом і Богданом Хмельницьким. Зокрема, в листі кошового отамана Війська Запорозького П.І. Калнишевського від 23 грудня 1771 року до Катерини II писалося:

«Як тільки ми всепідданіше ВІВ військо Запорізьке Низове пішли на службу... залишивши свої зимівники, то приїхав пан генерал-поручик, військової колегії член і кавалер Деденьов; на запорозьких землях біля річки Московки, на місцях, де були козачі зимівники, фортецю Олександрівську збудував, для цього із тих козачих зимівників будівлі розібрали; при тій же фортеці тепер поселяються, за дозволом тамошніх комендантів, різні народи, якими ті коменданти володіючи, користуються, і допускають їх до використання запорозьких земель і різних угідь... Уже зовсім спустошили ліси...

А запорозькі козаки, без житла будучи, розорені, несуть крайні злидні і образи».

Фортеця будувалася з 1771 по 1775 рік. Займала 105 десятин землі. Після знищення Запорізької Січі, в числі назавжди «осідлих», в Олександрівську значилися «відставні» солдати, запорізькі козаки, люди «великоросійської породи», «польсьої і малоросійської нації», торгівці, «люди магометанського закону і, накінець, каторжники». Запорізькі козаки поселялися на Великому Лузі, Крутому Яру, в урочищі Сагайдачному, селі Нескребівці (пізніш – Вознесенка)... Зараз усі ці місця входять до складу території міста Запоріжжя. Хортиця (тепер центральна частина міста) – козаками не заселялася. Цю святиню того ж 1775 року загарбав собі кат запорожців, фаворит Катерини II князь Потьомкін. За скасування Січі, за загарбання її володінь козаки віддячували йому такими словами: «Хай тобі, Потьомко, буде вік, як зайцеві хвіст!».

Чотирнадцять років господарював на Хортиці Потьомкін, а на п'ятнадцятий (за його ж порадою) Катерина II поселила туди німців-менонітів. Царський уряд боявся, щоб Хортиця знову не стала козачою фортецею, місцем відродження бунтарської сили, її об'єднуючим центром. Тому він робив усе, щоб не допустити на острів козаків, а, поселивши там вірнопідданих чужинців, мав на меті – не тільки їхніми руками знищувати матеріальні, історичні пам'ятки козацтва, а заодно витравляти всяку духовну пам'ять про запорожців. І німці-колоністи прекрасно з цим впорувались. Ось чому, відвідавши 1843 року Хортицю, великий український поет Т. Г. Шевченко з болем і гнівом писав: «був у Межигорського спаса. І на Хортиці, і скрізь був і плакав... «

Як не намагались царі і їхні посіпаки створити з Олександрівська і навколишніх козацьких місць, де також поселили німців, свою постійну опору – їм цього не вдалося. Місцеве населення не раз пускало в хід «святі ножі» проти колоністів, щоб не «плюндрували запорозьку землю й запорозьку славу». 1916 року німці, побоюючись широкого народного гніву, вимушені були продати острів Олександрівській міській управі і виїхати за межі Росії. А Хортиця, Великий козачий Луг, Запорізький сімсотлітній дуб, саме місто, яке за радянських часів з 1921 року стало йменуватися Запоріжжям, продовжували уособлювати невмирущу козацьку славу, обростали новими переказами і легендами. Таким чином, перемогла народна любов,

народна вірність своїм синам, чиї подвиги несли безсмертя самому народові.

З Хортицею пов'язані імена видатних діячів прогресивного козацтва – Богдана Хмельницького, Петра Сагайдачного, Івана Сірка, Тараса Трясила, Івана Сулими... З Хортицею пов'язані дії легендарного народного героя Байди, літературний образ Тараса Бульби... Саме тут, як розповідають легенди, під Запорізьким дубом, Іван Сірко писав листа до турецького султана...

Та хіба можна перелічити все, що народжувала хортицька земля, що так цінує і оберігає народ?

Комуністична партія і Радянський уряд відзначили велику прогресивну роль запорожців в історії братніх українського і російського народів, у справі возз'єднання України з Росією. У відомій постанові «Про увічнення пам'ятних місць, зв'язаних з історією запорозького козацтва», прийнятій 18 вересня 1965 року, Рада Міністрів УРСР вказала на необхідність збирання, систематизації і збереження монументальних речей, окремих споруд, матеріалів, музейних цінностей, які пов'язані з життям і бойовими діями січовиків козацької республіки. Цією постановою територія острова Хортиці оголошена Державним історико-культурним заповідником, а нещодавно схвалено проект хортицького меморіалу і затверджено його тематико-експозиційну спрямованість.

Яким же буде козацький меморіал? До чого звелися пошуки і про позиції архітекторів, істориків, художників і скульпторів?'

Козацький меморіал складатиметься з трьох частин – музею, етнографічного містечка і тематичного парку. Він займатиме 250 гектарів північно-східної частики острова – проти Дніпрогесу, урочища Сагайдачного, аж до Дніпровського мосту. Біля музею, на кургані, стоятиме велика бронзова скульптурна група «Козаки в дозорі». Автор її – запорізький скульптор В.К. Дубінін.

Основою при визначенні тематико-експозиційної спрямованості музею були головні положення марксистсько-ленінської науки про соціально-економічні формації, класову боротьбу, про роль народних мас в історичному процесі, а також оцінка історичного значення Запорозької Січі та запорозького козацтва, ви кладена у партійних і державних документах, зокрема в Тезах ЦК КПРС до трьохсотріччя возз'єднання України з Росією.

Етнографічний розділ меморіального комплексу розповідатиме про розвиток господарства, соціальні відносини на Запорозькій Січі, про своє рідний внутрішній лад козацтва, його органи самоврядування, військову організацію, військове мистецтво, про оригінальний побут, звичаї та культуру запорожців.

Ядро Січі, що було центром Запорожжя, його головною фортецею, складатиметься з Січового майдану, церкви та куренів. Поруч будуть відтворені укріплення Січі, передмістя з пушкарнею, гончарнею і майстернею по виготовленню зброї. Поблизу – гавань з «чайками», а далі, на одній з високих могил, сторожова вежа – оригінальна форма козацької сигналізації.

На території меморіального комплексу будуть упорядковані та реконструйовані залишки валів, створені під керівництвом Петра Сагайдачного; стоятиме запорозький табір (вози, скріплені ланцюгами) – рухома фортеця, що являла собою досить цікаве похідне і бойове розташування війська; буде збудованій запорозький гард – спеціальні споруди, пристосовані для рибальського промислу. А в урочищі, біля старих терників і диких груш, стоятиме козацький зимівник з господарськими будівлями, пасікою та знаряддям.

Третя частина меморіального комплексу – тематичний парк – мовою пам'ятних знаків, скульптур них зображень розповідатиме про видатні події з історії Хортиці і всього Низового війська. Зокрема, тут буде поставлено пам'ятний знак, який увічнить перший в історії спільний похід українських козаків і російських військ на володіння кримського хана 1556 року під керівництвом Дмитра Вишневецького. Буде поставлено і другий пам'ятний знак – на честь бойової співдружності запорозьких і донських козаків, як символ історичних зв'язків українського та російського народів.

Крім згаданих знаків, тематичний парк прикрасить скульптурна композиція – Богдан Хмельницький із своїми бойовими побратимами – полковниками Максимом Кривоносом, Іваном Богуном, Данилом Нечаєм. У різних місцях стоятимуть постаті Северина Наливайка, Петра Сагайдачного, Тараса Федоровича, Івана Сулими, Дмитра Гуні, Івана Сірка, Максима Залізняка. На хортицьких скелях будуть розміщені скульптурні образи Голоти – представника найбідніших низів козацтва, які на своїх плечах винесли тягар небезпечних походів; Байди – як символ мужності, бойового хисту, незламності і

козацької непідкупності; Мамая – втілення духовної щедрості, кмітливості і мистецьких талантів; Тараса Бульби – легендарного запорозького полковника, одного з найпопулярніших образів світової літератури; Марусі Богуславки – української жінки, мужньої бранки, яка в далекій Туреччині визволяла з полону своїх співвітчизників-козаків. Ці образи українського історичного епосу красномовно доповнять уяву відвідувачів про характер, розум і силу січовиків, про вдачу всього українського народу.

Досі розповідалось про те, яким буде козацький меморіал. Та не слід забувати – заповідником є не тільки ця територія. Заповідна вся Хортиця, всі три тисячі гектарів її землі. Тому пам'ятні знаки проектуються і для інших місць – Зміїної печери, де переховувалась резервна козацька зброя, Музичної балки, Козачої криниці, переправи, якою козаки виходили на битву під Жовті води. На одній з хортицьких могил височітиме образ кобзаря – народного співця Запорожжя, носія і захисника козацької правди і слави.

Хто ж проектує меморіал?

Протягом п'яти років Запорізький облвиконком разом із спілкою архітекторів України та іншими творчими організаціями провели кілька конкурсів. У них брали участь архітектори Москви, Києва, Харкова, Львова, Одеси, Краснодара, Риги, Чернігова... Переможцем вийшла проектна група запорізьких архітекторів у складі М.Л. Жарікова, С.П. Шестопала, В.Г. Стефанчика, А.В. Матвієнка, В.П. Барсука, В.І. Губенка з участю скульптора В.К. Дубініна та відомої львівської художниці С.П. Караффи-Корбут. Цій групі і доручено проводити проекту вання всіх складових частин меморіального комплексу.

... Ідуть роки, минають століття. В стрімкому, гарячому плині часу уже давно замовкли, поснули в глибині вод ревучі дніпровські пороги і на місцях колишньої Кічкаської переправи вигнулась гребля величезного Дніпрогесу; уже давно бульдозери знесли підсліпуваті хати внуків козаків-нетяг, і на їх капустищах простяглись прекрасні проспекти. Тільки, як і колись, чарівним, гігантським кораблем витягсь посеред Дніпра і пливе у майбутнє, несучи на своїх берегах велику народну славу, острів Хортиця – оспівана колиска запорозького козацтва, острів-борець.

м. Запоріжжя

* * *

Лист від Й. Гірняка з Нью-Йорку: 10 березня 1971 р.

Дорога Орисенько!

По перше, просю не гніватись, що так ганебно-довго не писав. У нас у хаті, як звичайно – «вакханалія» ремонтна. Ліпа красить стелі, міняє занавіски. Клеїть нові обої і перестелює долівки. А я полагоджую всякі податкові формуліри. Вирівнюю заборгованості, бо хочу залишити все «ажур» перед тим, як лягти на операційний стіл, що має статись через тиждень. Оце цілий місяць лікарі приводили мою гарячу кров до порядку, і тепер твердять, що можу знов починати все спочатку... Я поміркую над тим, коли перейду Рубікон!

Дуже дякуємо за Твоє письмо з 17-го лютого і за книжкову посилку, що теж у повному порядку долетіла. Горбачов, автор монографійки про Петрицького, як видно – солідно покопався в архівах, бо та праця корисно відрізняється від багатьох інших авторів на подібні теми. Окремо Тобі спасибі за книжки про Лесю Українку. Як видно – молоде покоління не цурається своїх предшественників так, як це водиться у нас, «безбатченків»... Дай їм Боже всякого гаразду! Іванові Д.(зюбі) передай моє сердечне вітання і «Галло»!

Хотів я передати Тобі книжку «Хронологія життя і творчости Л.У.» Ольги Косач-Кривинюк через їхнього кузена[13], але, на жаль, Дора категорично запротестувала, бо з тим своїм родичем порвала всякі «зносини». Поскільки на першій сторінці є її сердечна родинна присвята Тобі – то я мусів підчинитись її волі, і тепер чекати інших способів тієї операції. Гадаю, що доведеться просити ласки у наших поштарів і надіятись на їхню добросовісність. Як тобі відомо – книжка доволі обйомиста і важкенька. Народ дуже її хвалить і розкуповує... Тут готуються до святочних відзначень століття Л.У., але я вже із-за своєї операції випадаю з тієї кампанії, а Ліпа дотримує кроку зі мною. Словом, те свято відбудеться без нашої скромної участи. Та воно вже пора «честь знати» і не мозолити людям очі!!!

У нас зима вже починає здавати, і є надія на кращі дні, та не знаю, як ті дні привітають старичків, яким вже ось-ось вісімдесятка позначиться на спинах? Наталка вже совсім догоряє. Каже Діма,

---

13 Йдеться про Юрія Косача (Л.Т.)

що кругом костей висять мішки із колишніх імпозантних тілес. Словом —шкіра та кості! Не дай Бог такої хвороби і такого кінця. Я й досі не розумію, чому то у церкві моляться і просять Бога, щоби хоронив нас перед несподіваною і наглою смертю? Та це спасіння! Чи то Богові любо людей мучити довгою хворобою і тяжкими болями? «Не панимаю!!!»

Ліпа обіцяє, що як тільки справиться з своїм ремонтним «бешенством» знову взятися за листи до Тебе. Ну а я, клянусь нашою любов'ю, що як тільки поверну з лікарні – повторити розповідь про кінець Плужника, і вообще сплатити всі свої борги перед Тобою! Так мені Боже помощі!!!

Залишаючи трохи місця для Ліпи – кінчаю і цілую Тебе, пригортаю до своєї жовчі, яку скоро принесу на жертвенник нашої ціломудреної любови!

Твій вірний Ромео.

Людмила Ив. Касаткина:

– Звонил Павел Петрович, искал ваш телефон. Он был на «Черте», – в восторге от вашего Бори Романова! Он ведь Кадочников, втайне от других считает себя больше художником, чем артистом. Мне бы, говорит, годков с десяток скинуть – я бы эту роль так сыграл!.. Превосходная работа!

Свого часу на прохання Касаткіної я запросив до неї у партнери на «Огонек» до дня Перемоги – Кадочникова. Ніна Нерсесовна потім розповідала – їй дуже за це дісталося (списали на мене, коли я звільнився) – начальство вгорі дуже було проти нього. А в нього саме була чорна полоса – він потребував підтримки. Побачивши його наживо, ніс до носа, я трохи розгубився – обличчя зморщене… Касаткіна пояснила – він морж, плаває в ополонці… грим усе змінив – і в кадрі вони були блискуча пара! (Хоч і забагато обох разом), кумири 50-60-х… «Огонек» його тоді дуже виручив. Недруги поховалися по норах…

З Касаткіною вони, мабуть любилися, – під час зйомок… «Укротительница тигров», де він грає молодого гонщика Федю... «Да, он за мною тоже приударял» констатувала у відповідь не мої розпити Касаткіна. «Но я другому отдана – и буду век ему верна, ясно?»

Заздрість в акторському світі – жахлива. Три його сталінські премії багатьом не дають спокою.

Він тут був у простої. Перекидався на режисуру. А як актор – заглох. А він же знімався у Ейзенштейна, Яна Фріда, Ютковича.

Б. БОЙЧУК

ПРИРЕЧЕНІ

(Кладовище. До темряви туляться гроби. З обрію звисає місяць. Постаті вагітних жінок сидять одинцем на гробах і голосно вимотують речитативи. Марія, з великим вагітним лоном, стоїть над свіжою могилою свого чоловіка.)

Жінка 1: З подертих трясовинь землі,

Жінка 2: З поранених проваль,

Жінка 3: З глибоких круч,

Жінка 4: З німих мовчазних ям,

Жінка 1: З роз'ятрених кривавих ран світів:

Всі: Прийдіть, прийдіть до нас!

Жінка 1: Померлих добрі душі!

Жінка 2: І наречіть дітей, які ростуть у наших лонах.

Жінка 4: Звиніть назад полотнища років і заверніть минулі дні і ночі.

Всі: О, зійдіть! Зійдіть крізь час.

Жінка 1: Ми вам постелимо під ноги болі наших тіл.

Жінка 3: Зійдіть по сходах пройдених годин.

Жінка 4: Пустіть коріння в глину наших плотей.

Жінка 2: Від минулого в майбутнє.

Жінка 1: В цей день, у цю годину зустрічі живих і мертвих.

Всі: О, прийдіть до нас, померлих добрі душі!

Жінка 1: Я кличу прадіда з кремезними плечима і міцними жилами, де нуртували вина днів, пропалених на сонці.

Жінка 2: Я викликаю душу матері, в якій росла любов, як біле джерело з грудей.

Жінка 4: Я – душу старшої сестри, яка стопилася, немов воскова свічка, на полі зрадливих ночей.

Жінка 3: Я – душу брата, що тесав для мене з дерева ляльки, як я була малою.

Марія: Я кличу свого чоловіка!

Жінки: *(Встають з гробів – занепокоєні)* – Що-о-о!

Марія: *(Викликає, не звертаючи уваги на присутність і втручання жінок)* —

З німих і темних нутрощів буття.

Жінки: Ш-ш-ш! О, нечестива!

Марія: Хай прийде, нехай мені загоїть добротою серце.

Жінки: *(Шепчуть між собою)* – Та грішниця, та святотатниниця, накличе на нас лихо!

Марія: О, зійди, мій добрий мужу. Вниз, між чорні береги моєї повної утроби.

Жінка 4: Го! Там вже нема місця.

Жінка 1: Твоя утроба набубнявіла гріхом!

Жінка 2: Я чула, що від іншого мужчини...

Жінка 3: Що? Вона вагітна не від свого чоловіка?

Марія: Я кличу! Крізь провалля мертвих: Христине, прийди! З своєю добротою, якої я не вміла шанувати. Бо доброта болюча таким жінкам, як я. А ти не знав... І ми тепер, як передертий голос, кричимо по двох боках провалля смерти. Я така самотня! І мене цураються....

Жінка 1: Бо ти була приречена любити.

Жінка 3: Свого чоловіка!

Жінка 4: Не прелюбодіяти! І не носити в животі від іншого.

Жінка 2: Кажуть, що вона свого чоловіка...

Марія: Я заклинаю!

Жінка 1: Не проклинай!

Жінка 2: Тобі ще на устах ятріє гріх!

Жінка 4: Як проказа!

Марія: Жилами, в яких густіє біль.

Жінка 1: *(Трясе її за рамена)* – Мовчи!

Марія: Відчепись від мене!

Жінка 1: То замовчи.

Марія: Чому?

Жінка 1: Бо ти на нас накличеш ще якесь нещастя.

Жінка 2: Або пошесть.

Жінка 3: Або наші діти вродяться каліками.

Жінка 1: Забирайся звідси!

Марія: Чому? Я маю право викликати свого чоловіка.

Жінка 1: Він тебе торкнеться, – мертвою впадеш.

Жінка 4: Він тебе запхає в землю, до свого гробу.

Марія: Ні, він добрий. І я хочу, щоб моя дитина народилася така, як він.

Жінка 3: Ти накличеш тільки темних духів! Твій чоловік не вернеться ніколи, бо ти в утробі не його дитину носиш.

Жінка 2: Кажуть, що вона убила свого чоловіка...

Марія: То брехня!

Жінка 2: Я не знаю... але так говорять.

Жінка 4: Значить, в тому мусить бути дещо правди.

Марія: Тільки злобні можуть таке говорити! Неподобні, і лукаві... І лихі!

Жінка 3: А хто убив твого чоловіка?

Марія: Я його не вбила.

Жінка 1: І чию дитину ти виношуєш в утробі?

Марія: То не ваше діло!

Жінка 1: Го! Не наше?

Жінка 2: Через тебе ще на наші голови впаде якесь нещастя.

Жінка 3: Смерть в родині.

Жінка 4: Або голод.

Жінка 2: Ми краще відречімся від недобрих душ.

Жінка 1: Так, наврочмо їх на урвища і кручі!

Жінка 3: Але як? Шнурочком, дріботухою чи колесом?

Жінка 1: Колесом – це найсильніші вроки.

Жінка 4: І тільки добрі душі зможуть перейти крізь коло.

Жінка 2: Так, тільки добрі зможуть перейти сюди, і тільки добрі зможуть вийти звідси.

Всі: *(Ходять кругом, піднявши затиснений кулак.)*

Марія: *(Посередині. Присідає на гробі – втомлена.)*

Жінка 1: Де вгинається в криницю дим —

Всі: Дріботухою услід за ним!

Жінка 1: Де ховається під обрій ніч —.

Всі: Йдіть за нею слідом потойбіч.

Жінка 1: Між подерті рукави проваль —

Всі: Пропадіть, щоб вас було обмаль!

Жінка 1: Де зсипаються старі гроби —

Всі: Скаменійте в соляні стовби!

Жінка 1: В колі, ні початку, ні кінця —

Всі: В ім'я Сина, Духа і Отця!

(На цьому ритуал кінчається. Жінки виходять з кола і говорять спокійніше між собою.)

Жінка 1: Тепер вже буде безпечніше.

Жінка 2: Ніяка недобра сила не прийде сюди.

Жінка 2: І вона ніколи з цього кола вже не вийде.

Сестра: *(Наближається до гробу Христина.)*

Жінка 4: Гляньте!

Жінка 3: Що?

Жінка 4: Хто це переходить наше коло?

Жінка 3: Я не знаю.

Жінка 2: То її сестра.

Жінка 3: Якщо вона могла переступити...

Жінка 1: Могла, бо вона добра душа.

Марія: *(Помічає сестру)* – Ти чого прийшла?

Сестра: *(Дивиться на могилу)* – Сьогодні день померлих...

Марія: Чому ти й досі пхаєшся між нас, скажи! Ти пхалася весь час між нас, як він ще був живий, а тепер лізеш і сюди – на гріб. Пхаєшся між нас на кладовищі!

Сестра: Я його любила...

Марія: І що з того! Він був моїм чоловіком, і ти не мала права.

Сестра: Ти його від мене відбила.

Марія: Ніхто його не змушував женитися зі мною!

Сестра: Він думав, що ти зробишся...

Марія: Що? Повією?

Сестра: *(Потакує головою)* – Якщо він не ожениться з тобою. Він старався тебе рятувати.

Марія: І не врятував! Він був заслабий.

Сестра: Ні, він був задобрий.

Марія: А я кажу, що заслабий! Заслабодухий! Він не міг любити навіть, бо боявся.

Сестра: Він мене любив.

Марія: Ха-ха-ха! Як він тебе любив? Чи хоч раз поцілував тебе по-справжньому; чи хоч раз він взяв тебе до ліжка? Мовчиш. Чи він тебе хотів як жінку?

Сестра: Я не знаю...

Марія: Жінка знає, коли її мужчина хоче.

Сестра: *(Мовчить.)*

Марія: Мовчиш... Я думаю, що він мене любив так само, як тебе. Може навіть трохи краще, бо він – проти своєї волі – таки мене хотів. Я мала гарне тіло! Не як тепер...

Сестра: Ти його не розуміла.

Марія: То він мене не розумів! – *(Згірдливо)* – Ха-ха! Він любив... так можна всіх людей любити. Але з такою любов'ю ледве чи хтось ішов би на Голготу, щоб його прибили до хреста.

Жінка 1: *(Затривожена)* – То богохульство! Вона накличе з неба гнів, біду на наші голови.

Жінка 2: І не будем мати щастя цілий рік.

Жінка 3: Чорний кіт сидітиме на стежці.

Жінка 4: І брат опівночі на місяці запхає вила глибше в серце братові.

Жінка 1: Аж потече по тілі біла кров.

Жінка 2: Під наші сорочки.

Жінка 4: Щоб зробити сказ.

Жінка 3: Наврочити.

Жінка 1: Щоб випалити наші лона.

Жінка 2: Як глечики, щоб не родили.

Марія: Крячуть, як ворони.

Жінка 4: То ти крячеш!

Жінка 3: Накликаєш на нас лихо.

Жінка 1: Ти не сміла сюди приходити.

Жінка 2: Ти грішниця.

Жінка 4: Що вбила свого чоловіка.

Марія: Я його не вбила – чому б я його вбивала?

Жінка 4: Бо в тебе інший був.

Марія: Але я любила Христина, свойого чоловіка.

Жінка 3: А хто його убив?

Марія: *(Показує на сестру)* – Спитайтеся її! Вона тоді була в кімнаті. Ти чому мовчиш? Скажи їм.

Сестра: Я не знаю.

Марія: Я не була вдома того дня.

Сестра: Не була, я пам'ятаю.

Жінка 1: (До сестри) – А ти була тоді з ним?

Сестра: Так.

Жінка 4: То може ти його убила?

Жінка 2: Не може бути.

Жінка 3: Чому?

Жінка 2: Бо вона переступила наше коло.

Марія: Ха-ха-ха! То ще нічого не значить. Я також перейду ваше коло, скільки схочу. – (*Іде, щоб вийти з кола, але ноги їй*

штивніють, і не може переступити.) – Ой, мені затерпли ноги. – (*Шкульгає назад до гробу.*)

Всі: (*Перелякані, скупчилися разом.)*

Марія: Чого ви заніміли? Налякалися? Ха-ха-ха! Мені затерпли ноги. Я була задовго на ногах. *(Жінки сідають на гроби і моляться.)*

Жінка 1: О-о-о! Скажіть:

Жінка 2: Чому серця так сильно б'ються в груди?

Жінка 3: Чому проходять мимо дні без голосу в устах?

Жінка 4: Чому безокі ночі, і любов кривавить нам коліна?

Жінка 1: О-о-о! Скажіть.

Жінка 2: І гляньте добрими очима:

Жінка 3: Хай ваші погляди нам світять на стежках.

Жінка 4: Самотности і смутку.

Всі: Сьогодні і во віки вічні.

Марія: Вони думають, що їм то щось поможе. Душі треба викликати серцем, а не лепетанням зі страху. Ти куди?

Сестра: Я хочу сісти на його могилу і розмовитись з його душею.

Марія: Ти мусиш наперед розмовитись зі мною!

Сестра: Сьогодні день розмов з померлими.

Марія: Але тільки для вагітних!

Сестра: Він мене також почує.

Марія: Тобі не вільно навіть нахилитись на могилу, бо ти не є вагітна.

Сестра: Ти про це не знаєш.

Марія: Що не знаю?

Сестра: Ти ж вагітна не від нього.

Марія: А ти хіба від нього? І як мені було від нього завагітніти?

Сестра: Ти була його дружиною.

Марія: Але він мене ніколи не любив, і ти щодня стирчала поміж нами! Він про тебе завжди думав, ти йому сиділа на сумлінні, а мені в печінках! Забирайся звідси!

Жінка 1: Яке вона мас право виганяти звідси добру жінку?

Марія: *(До жінок)* – Що ви хочете?

Жінка 1: Ти не смієш так знущатися над нею.

Жінка 2: Кожний має право тут побути.

Жінка 3: На цьому місці.

Жінка 4: Вічного спочинку.

Марія: Не смію, що? І хто мені тут заборонить? Я не жалую їй цього місця... вічного спочинку, тільки треба було вибиратися сюди скоріше, як мій чоловік ще жив, може б він тоді про мене трохи думав.

Жінка 2: О, горе!

Жінка 1: Вона своїй сестрі бажає смерти!

Марія: Мені тепер не треба її смерти.

Жінка 4: То пусти її. Нехай вона собі помолиться на гробі.

Жінка 2: Хай промовить до душі померлого.

Жінка 3: Він її почує.

Жінка 4: Скоріше, як тебе. Пусти її.

Марія: *(З презирством)* – Ви думаєте... То йди, говори!

Сестра: *(Відвертається і подається геть.)*

Марія: *(Доганяє її, ловить за коси і тягне до гробу)* – Ходи! Сядь йому в колінах, або навіть положися біля нього. Ти завжди того хотіла. Говори собі, може, він тепер тебе пригорне ближче до себе.

Жінки: *(Відривають від неї сестру, а її спихають на землю)* – Залиш її!

Жінка 4: Лукава жінко.

Жінка 3: І недобра.

Сестра: *(Ридаючи, відходить з кладовища.)*

Марія: *(Встає)* – Вона завжди так робила.

Жінка 3: Рідної сестри не можна зневажати!

Жінка 2: Як можна ненавидіти сестру!

Марія: Хто її ненавидить?

Жінка 3: Ти.

Марія: Я її люблю.

Жінки: *(Відвертаються.)*

Марія: Ви не вірите? Я її від дівчинки любила. Тільки вона своєю добротою і смиренністю доводила мене до люті. Я не вірю в підкладання лівої щоки – як мені підкладають, я б'ю і в ліву. Чому ви мовчите, чому нічого не говорите? Якщо вона його любила, то могла його від мене якось відібрати. Я його також любила, і кожний день свого супружого життя я мусіла за нього з нею воювати, – з тою сумирністю, з мовчанкою, з по корою. Ви думаєте, що то легко, коли у кожнім погляді сестри ви відчуваєте жаль до себе? Можливо, було б краще, якщо б вона за нього вийшла...

Жінка 3: Він же її любив.

Марія: Він мене також любив.

Жінки: *(Мовчать.)*

Марія: Ви не вірите? То я його закличу. Я сама хочу впевнитись.

Жінка 1: То ти не певна, що він тебе любив.

Марія: А хто певний? Хіба ви певні, що вас люблять?

Жінка 2: Ні.

Жінка 4: Ніхто не певний.

Жінка 1: Ми приречені.

Марія: Тому я заклинаю:

Жінки: *(Сідають на гроби і моляться півшепотом.)*

Марія: Мужу, Христине! Я кличу, викликаю: жилами, в яких густіє жаль; устами, що кривавлять від твого цілун ку; волоссям, що зломилося на плечі; грудьми, що за кипають материним молоком! З найглибших, з найтемніших нутрощів буття я викликаю: Христине мій добрий, прийди, прийди до мене!

Христин: *(Входить, блідий, з короткою бородою, на лівім боці по сорочці спливає з ребра кров.)*

Марія: Христине! У тебе на сорочці кров, тобі кривавить рана.

Христин: *(Його голос лагідний)* – Це тільки пам'ять, спомин.

Марія: Як спомин...

Христин: Це тільки те, що ти ще пам'ятаєш.

Марія: Але я бачу кров, – дай я перев'яжу.

Жінка 1: З ким вона говорить?

Жінка 2: Я не знаю.

Жінка 3: Кругом нема нікого.

Жінка 4: Тут щось недобре коїться...

Христин: Я не маю рани. Рана залишилась тільки в твоїй па м'яті.

Марія: І в моєму серці.

Христин: Бо ти жива.

Марія: Ти знаєш, що я тебе любила, Христине.

Христин: І це тобі боліло.

Марія: І ще болить!

Христин: Я знаю.

Марія: І ти не сердишся на мене?

Христин: За що?

Марія: Що я вагітна.

Христин: Ні, навпаки.

Марія: Але я не твою дитину...

Христин: Я знаю, ти мені казала. Я б її також любив.

Марія: Я тоді пішла до того другого в відчаї.

Христин: Так, я знаю.

Марія: Я його ніколи не любила... я з розпуки, просто...

Христин: Не розмотуймо минуле.

Марія: Чому?

Христин: Бо воно тобі болить.

Марія: То нічого. Я хочу знати правду, бо сумніви болять далеко більше, як найгірша правда.

Христин: А що ти хочеш знати?

Марія: *(Показує на жінок)* – Вони мене оскаржують!

Жінка 1: Вона на нас щось накликає!

Жінка 2: Нечисті сили.

Жінка 3: Мені страшно.

Жінка 4: З ким вона говорить?

Всі: *(Встають з гробів і товпляться позаду.)* – О, горе!

Христин: Чим вони тебе оскаржують?

Марія: Що я тебе забила.

Христин: Я не думаю.

Марія: Що не думаєш! Ти знаєш, що я тебе не вбила.

Христин: Можливо, ні.

Марія: Мене тоді не було вдома.

Христин: Я тепер пригадую – ти була на річці.

Марія: Так!

Христин: То ти мене не вбила.

Марія: Скажи це їм!

Жінка 2. Чого ти від нас хочеш!?

Жінка 1: Краще не чіпай нас!

Жінка 4: А то ми можемо тебе —

Марія: Він вам зараз скаже, чи я його убила.

Жінка 3: Хто?

Марія: Мій чоловік.

Жінка 1: Він же мертвий.

Жінка 2: Я затривожена.

Марія: Слухайте! – *(До Христина)* – Скажи їм.

Христин: Вона мене не вбила.

Марія: Чуєте?

Жінка 3. Я нічого не чула.

Жінка 4: Я також ні.

Марія: Скажи їм голосніше.

Христин: *(Кричить)* – Вона мене не вбила!

Марія: Ну.

Жінка 1: Хіба хтось говорив?

Марія: Ви що, поглухли?

Жінка 2: Я ніякого голосу не чула.

Марія: Хіба ви не бачите мого чоловіка?

Жінка 3: Де?

Жінка 4: Вона збожеволіла.

Жінка 1: Або хоче нас злякати.

Жінка 2. Або в ній замешкали нечисті сили.

Марія: Вони тепер вдають глухих!

Христин: Вони дуже далеко від мене, і тому не чули.

Марія: Як далеко? Вони ж ось біля нас.

Христин: Так?

Марія: Вони зараз близько нас.

Христин: Можливо, мені здавалось, що далеко.

Марія: А хто тебе убив?

Христин: Хіба мене хтось убивав?

Марія: Та ти мерт... – *(Ловиться на слові)* – В тебе ж рана під ребром.

Христин: Я не відчуваю рани, мене нічого не болить.

Марія: Я не вірю, що моя сестра...

Христин: Твоя сестра?

Марія: Вона тебе не вбила, я не вірю.

Христин: Мене ніхто не вбив... так, а сестра була зі мною, я пригадую.

Марія: Вона завжди була з тобою!

Христин: Думаєш...

Марія: Ти завжди про неї думав.

Христин: Я про всіх думав.

Марія: Ха-ха-ха! І всіх любив, що?

Христин: Я не знаю, чому ти смієшся?

Марія: Ти всіх любив... ти навіть мене не міг любити, я не думаю навіть, що ти любив мою сестру.

Христин: Я хотів усіх любити.

Марія: Така любов безвартісна!

Христин: Чому?

Марія: Бо вона нікого не загріє. Ми про це вже говорили. Любов, звичайно, вимагає, тисне, як тягар.

Христин: Я не хотів такого тягару.

Марія: Я знаю! Ти тому й боявся нашої любови, і сам нікого не любив. Признайся – чи ти любив мою сестру?

Христин: Не знаю.

Марія: А мене?

Христин: Нічого не пригадую.

Марія: Хіба тобі не жаль за нами? Не згадуєш нас часом? Не болить тебе за нами серце?

Христин: Мене нічого не болить.

Марія: *(Кричить)* – Ти й тепер такий як був! Без ніякого тепла, як мертвий!

Христин: Я є мертвий.

Марія: *(Усвідомлює помилку)* – Пробач...

Христин: Нічого.

(Перелякані жінки спочатку щось голосили незрозуміло, а тепер починають кидати уривчасто словами.)

Жінка 1: .... і тисне темрява.

Жінка 2: Яка росла із мертвої криниці.

Жінка 3: І ридають вікна.

Жінка 4: У каплиці.

Жінка 2: І що робити, як нам вхоронитись?

Жінка 1: Викляти її чи задушити?

Марія: Я даремно кликала тебе.

Христин: Чому?

Марія: Бо ти мені нічого не приніс.

Христин: Я приніс останки нашого минулого, щоб увільнитися.

Марія: Звільнитись, що? Ти хотів звільнитися! Від всього! Від усього бути вільним. І що з того маєш?

Христин: Не вертаймося до того. Я вас усіх хотів любити і всім вам помагати. І не міг. Тому я мусів відійти назавжди. Не лишивши навіть згадки доброї по собі.

Марія: Треба було хоч декого любити! Хоч мене... Не всіх.

Христин: І я сам пішов. Я сам себе...

Марія: Що! Ти сам себе... Убив?

Христин: Пішов. Оце і ті останки нашого минулого, які я хочу передати і звільнитися.

Марія: І тобі не жаль було?

Христин: Кого?

Марія: Нас.

Христин: Чому? Ви живі.

Марія: Не жаль тобі було сестри – вона тебе любила.

Христин: Що це значить – любила? Мені вже тяжко розуміти.

Марія: Ти її також любив!

Христин: Кого?

Марія: Мою сестру.

Христин: Ти думаєш?

Марія: Що, ти вже забув! Навіть її?

Христин: Можливо, я не знаю.

Марія: Т и пам'ятав усе.

Христин: Мені тепер вже тяжко пам'ятати.

Марія: Чому?

Христин: Бо я віддав тобі решту минулого. Я вільний.

Марія: А тобі не тяжко бачити мене?

Христин: Ще ні.

Марія: Але я мушу знати.

Христин: Що?

Марія: Чи ти мене любив, бо я буду дуже нещаслива...

Христин: Я хочу пригадати.

Марія: *(Пробує пристрасно зловити його за руку, але її рука проходить крізь нього, як через повітря)* – Пригадай!

Христин: Я не пам'ятаю, як ти виглядала.

Марія: *(В розпуці)* – Я була гарна, висока, з повними грудьми!

Христин: Не пригадую.

Марія: *(Рве на грудях одіж)* – Ось поглянь, торкнися – мо же пригадаєш! Ти мене хотів.

Жінка 1: Що ти робиш!

Жінка 2: Мертвим не слід показувати груди.

Жінка 3: І турбувати їхні кості.

Жінка 4: Щоб билися об темні стіни гробу.

Жінка 1: І стукотіли о дванадцятій до місяця.

Жінка 2: І не давали спати.

Христин: Я тепер не можу доторкнутися до тебе.

А пригадуєш мій перший поцілунок? Я тебе кусала аж до крови.

Христин: Холодними устами...

Марія: Хіба не я! Може моя сестра.

Христин: Хто?

Моя сестра. Ти її не міг забути.

Христин: Кого?

Марія: Сестру!

Христин: Я її не знав.

Марія: Я не розумію! А чиї уста ти згадував!

Христин: Вона мене торкнулася холодними устами.

Марія: Хто?

Христин: І я вас залишив навіки.

Марія: Чому ти став такий байдужий. Ти ж був добрий.

Христин: На цьому боці вже немає доброти.

Марія: А що? Зло?

Христин: Ані зла.

Марія: А що там є?

Христин: Я маю волю.

Марія: Яку? Ти мертвий!

Христин: Мертвий.

Марія: То я не хочу волі!

Жінка 1: Ми приречені.

Марія: Я рада, що живу, я рада повним животом!

Жінка 3: Над річкою.

Марія: Як земля великим животом.

Жінка 4: Над річкою, що мусить пропливати.

Марія: *(Підходить до нього)* – Ходи, торкнися мого лона.

Христин: *(Відходить назад)* – До життя не треба, скаменіє...

Марія: Не бійся, приложи долоню.

Христин: *(Відходить далі й далі, його обриси починають замазуватися в темряві.)*

Марія: Зачекай! Приложи долоню, може зрозумієш.

Христин: *(Поспішно відходить в небуття.)*

Марія: *(Зсувається на його могилу)* – Боїшся! Ха-ха-ха!

Жінка 4: Не смійся з них!

Марія: Чому? Він мертвий. Ха-ха-ха!

Жінка 3: Мертвих треба шанувати.

Марія: їх треба гнати чимдалі від живих!

Жінка 1: *(Кричить перелякана)* – Грішнице, замовчи!

Жінка 2: Не накликай гніву їхнього.

Жінка 3: На наші діти.

Жінка 4: І оселі.

Марія: Ха-ха-ха! Як він міг мене любити, він був мертвий ще тоді.

Жінка 3: Він не міг тебе любити.

Жінка 2: Бо ти лукава.

Жінка 1: І зрадлива.

Жінка 4: Як гадюка.

Марія: Але я гарна! – *(Встає)* – І мене будуть ще любити.

Жінка 2: Не діждешся!

Жінка 1: Ти не можеш повертатися до нашої оселі.

Марія: А хто мене затримає?

Жінки: Ми.

Марія: Ха-ха-ха!

Жінка 4: *(Грозить)* – Не глумися!

Жінка 3: Ти не вийдеш з цього кола.

Жінка 1: Щоб наносити до наших хат нещастя.

Марія: Я вийду з кола, не турбуйтеся! Бо мене тепер будуть любити. Ви можете лишатися і викликати мертвих. Мені вже того не потрібно. Я б їх радше гнала на край світу, в пропасть, і змусила б їх навіть забирати із собою оті трухляві костища з могил!

Жінка 2: Мовчи!

Жінка 3: Це гріх!

Жінка 4: Завтра сонце не покажеться на небо.

Марія: Завтра буде дуже гарний день для мене. – *(Подається до виходу і переходить коло.)*

Жінки: *(Заступають їй дорогу)* – Не смій!

Жінка 2: Ми не можемо її пустити.

Жінка 3: Вона не може з нами жити.

Марія: Не торкайтеся мене!

Жінка 4: Ловіть її! – *(Жінки оточують Марію з усіх сторін.)*

Марія: Не торкайтеся мене!

Жінка 4: За що таке нещастя на нашу долю.

Жінка 2: *(Ридає)* – Що тепер буде з нашими дітьми?

Жінка 3: І внуками.

Жінка 1: Хай вона буде проклята!

Марія: То ви прокляті!

Жінка 1: *(Затикає їй рукою уста)* – Мовчи!

Жінка 2: Так, мовчи.

Марія: *(Виривається)* – Ви прокляті! Ваші діти скаменіють в животах!

Жінки: *(Кидаються на Марію і зав'язують їй хустиною уста.)*

Жінка 1: Тепер мовчатимеш навіки!

Жінка 3: Що ми з нею зробимо?

Жінка 4: Запхаймо її в землю.

Жінка 1: Так – з землі ніхто не повертається назад.

Жінка 2: До гробу її!

Жінки: *(Тягнуть Марію в коло, кидають на могилу і своїми тілами пхають її в землю. Раптом підводяться в переляку.)*

Жінка 3: Мені страшно.

Жінка 4: Втікаймо.

Жінки: *(Біжать в різні сторони. Кожна нагло кам'яніє і не може рушитися з кола.)*

Жінка 1: Ой, мені закам'яніли ноги!

Жінка 2: Мені ноги і вся утроба.

Жінка 3: Я не можу рушитись!

Жінка 4: Я мертвію!

Марія: *(Пручається на могилі з зав'язаними устами.)*

Падає завіса.

КІНЕЦЬ

1963

До квітня 1971 року

Для чого я ввів у щоденник цей скульптурно-живописний гіньйоль Богдана Бойчука? Ввів попри похитування головою (Кочур) та панічне віднікування – «Ти мені такого не показуй – я в цьому нічого не тямлю!» (пані Орися), попри репліку Миколи Вінграновського, якому я це показував уже раніше («Танюче, для чого тобі вся ця некрофілія? Я знаю, Бойчук – декадент. Типовий, але в нього є й кращі речі. Що то за місія лякати людей привидами й мертв'яками?»); один лише Заливаха, коли я йому це прочитав, підніс вгору мудрого пальця й заговорив про Юнга...

Отже, для чого й чому?

На те маю три причини.

По-перше, – це, мабуть, найзакритіший персонаж української мистецької еміграції – Поет Божою Милістю, екзистенціаліст і філософ, цілком протилежний і нашим двадцятим-тридцятим (ентузіазм) і шістдесятникам (відновити порвану нитку, повернутись до нового ентузіазму). Він живе в цілком іншому середовищі, вихований на іншій літературі – такий собі талановитий український «пеплум»...

По-друге, Богдан Бойчук близький до театру – жоден з його поетичного оточення до того не надається. Близький до театру – зокрема, через Йосипа Гірняка, з яким товаришує (і більше!). Моє знайомство з ним на його рефлексіях про театр Гротовського – повчальне для мене. Він не дає аргументації, не стверджує ідей чи тез. Нікуди не кличе – він **переживає.** Він больовий і сприйнятливий.

По-третє, Бойчук мимоволі портретує собою ті мистецькі цінності, яких позбавлені Езра Паунд, Еліот, Андре Бретон, драматурги театру абсурду – позбавлені в силу радянських умов. Радянська оцінка – не за мірою таланту. А за підтримкою чи непідримкою «радянської ідеї»; через те так

важко пробитися на наші сцени тому ж «Убивству в соборі» і т. ін. якщо конкретніше – я саме про Еліота. Без посилання на якого Богдана Бойчука осягнути не можна.

Якщо коментувати першу позицію, то він оперує в «Приречених» не стільки словом, скільки почуттям, настроєм, атмосферою. Жінки в нього – абстракції (крім Марії, яка є тут королевою абстракції), – праісторичний Хор. Вони вагітні (зародження нового життя) і – на цвинтарі (завершення життя). У такий спосіб Богдан Бойчук експериментує над проблемою вичерпності творчої енергії земного життя (нашої доби!) – і заперечує цю вичерпність; проте не дає жодної надії на позитив.

Якщо коментувати другу позицію, «Приречені» – драматичний етюд для раннього Курбаса доби його захвату німецьким експресіонізмом, космічне волання про несправедливість земного життя. Декоративно я б пов'язав це й іншим Бойчуком – з Михайлом, з бойчукізмом як таким – з його ставкою на літургійне, обрядове, з аппеляцією до людської генези.

Якщо коментувати третю позицію, як тут не послатися на Богданову спробу заперечити Біблію – в тому аспекті, що спочатку було не Слово, а Біль, і кінцем так само буде Біль...

Майже символічна пристайність (а не просто збіг обставин) – що саме тиждень тому купив я через Льва Озерова (йому залишають в їхній крамниці **дефіцит)** «Бесплодную землю» Томаса Стернза Еліота. Це його поема 1922 року. А Богдан Бойчук 1959 року надрукував поему «Земля була пустошня»; мабуть, почав як переклад з Еліота, а потім відійшов від нього – хоч і не дуже далеко... Це все та ж тема безплідності поступу й вичерпаності енергетики народження, творчого начала. «Приречені» – той же мотив, хіба що з чіткішим посиланням на Гріх, якого множення і є першопричиною нинішньої вичерпаності.

Звичайно, «Приречені» – не для театру радянської України, який ще не перейшов через Беккета й Іонеску,

для якого й Жіроду з Сартром – проблема, який ще не пізнав біль і відчай вселенського масштабу, який не навчився ще промовляти до **сковородинської** людини.

Еліот як поет відчаю – Богдан Бойчук як поет болю, з якого все почалось і яким усе скінчиться.

Хоч би з огляду на таке ці сторінки слід зберегти.

Заливаха з його мудрим пальцем вгору тоді запитав мене, я за такого Богдана Бойчука – чи проти?

Питання було «на засипку», і я відповів йому переказом одного тексту Будди. Сьогодні я таки знайшов той клаптик з перекладом (з «Трипитаки»):

«Є двоє крайнощів, яких має уникати той, хто пішов у скит. Одна крайність – життя, занурене в бажання, пов'язані з насолодами й солодким життям, це життя нице, темне, пересічне, неблаге й нікому не потрібне. Інша крайність – життя в самокатуванні; це життя, сповнене страждань, неблаге, нікому непотрібне. Уникаючи цих двох крайнощів, татхагата під час осяяння збагнув середній шлях, шлях, який веде до порозуміння, до знання, до умиротворення, до Вищого Пізнання, до просвітлення, до нірвани...»

У Будди це благий восьмеричний шлях – благая істина про те, що лише цим шляхом можна знищити страждання.

Тут би я й самого Будду зупинив комою, а не крапкою – страждання вічне й незнищенне, як сама матерія, як його просвітлення й нірвана. Доки людина ще мечеться між цими полюсами – вона жива. Життя і є цей пошук і вічний рух.

* * *

Еліота передати Рост. Доценкові – Україна не замовила жодного примірника перекладу.

травень -
липень
1971

Кожна людина має право на свободу переконання і не вільний їх вираз; це право включає свободу безперешкодно дотримуватися власних переконань і свободу шукати, одержувати й поширювати інформацію та ідеї різними засобами і незалежно від державних кордонів.

Загальна декларація прав людини
Стаття 19

1971
травень-липень

Зошит №41

Субота, 1 травня

Від демонстрації акуратно ухилились, а вдома торжеств не влаштовували. Не до того. Був Владлен Махлянкін – отже, крутилося навколо музики й політики. В українську проблему я його не втаємничую, – бережу цнотливу Владленову психіку, а все інше – спільне. Він задоволений тим, як записав пісні до «Чорта» Кобзон. І мені під час запису Йосиф робив компліменти – «чар текстів», «славненькие мелодии»; він наші пісні уже й в концерті виконував, каже. Не певен, що тут потрібен саме Кобзонів голос – Угорщина, богема, еротика – і наш «комсомольський вожак». Але він справді майстер високого класу, з перевтіленням. Перший варіант – зовсім не те, другий – після того, як «поговорили» – блискуче! У театрі не надивуються, як нам вдалося «заполучити» «самого Кобзона». А секрет простий – він прослухав Махлянкіна, потім фонограму – сподобалось! Не відмінило запису й те, що гонорар – мізерія…

Й. Кобзон

Друга Владленова тема сьогодні – шлюб Галини Брежнєвої. Розкрив нам «державну таємницю» – Галя Брежнєва, з якою татуньо мав постійний клопіт (перший чоловік Женя Милаєв,

Г. Брежнєва

акробат-силовик, у них донька Вікторія; потім детектив з Ігорем Кіо – йому 18, їй за тридцять, побралися, три дні в шлюбі, після чого їх силоміць «розлучили», забравши паспорти…) – Галя Брежнєва вийшла 17 квітня за майора міліції Юрія Чурбанова. Гуляли на всю губу – тиждень. Доки гуляли, жениха представили на полковника! Якщо Галя в черговий раз не взбрикне, бути йому маршалом[1].

Про «Чорта». Владлен чув, що «доброзичливці» готують мені **закриття і цієї вистави**. (Жарковський – про «слишком фривольно»: а хтось із райкому – «там же на каждом шагу аллюзии!»).

Не вгамуються.

«Петренко» донос на Ніну Строкату

На Ніну Строкату, як перед тим на Святослава, строчить в Одесі пасквілі «Петренко». В останній статті (доносі!) – березень – пряма погроза: або вона «образумится», розлучиться з «ворогом народу Караванським», і тоді їй можливе «послаблєніє», – або влада поставиться до неї з усією суворістю, і вона залишиться без роботи.

Г. Гайдаєнко

Багатозначний Василь Андрійович після моїх тривалих розпитів сьогодні – телефоном, вітаючи мене з 1 Травня, натякнув, що цей «інкогніто» – Іван Гайдаєнко! Я, признаюся, цього «майстра

[1] Чурбанов справді бистро пішов угору, дослужився до І заступника МВД і до генерал-майора. Виникла й приказка: «Не имей 100 баранов, а женись, как Чурбанов» (1982- Л.Т.)

пера» недолюблював і раніше – між іншим, його слід був і на знятті моєї «Червоної калини» (Гетьман – за, Логвиненко – за, Гайдаєнко – проти; хоч початок був не в Одесі – «сигнал» надійшов з Києва!). Але не поспішаймо, раптом В. А. помилився?[2]

У Драча про ракету, згодовану цівками земного молока – дуже точно. «Союз-9» з Николаєвим і Севастьяновим сів там, де був «Карлаг», де загинули не одна сотня тисяч людей… Владлен працює у Титова, і ми з ним рідко говорили про їхні таємниці.

«Карлаг» – лише один з аспектів зв'язку космосу з репресіями сталінізму. Корольов (!) – теж сидів. Але вижив, як і Тихонравов Лангемак, Клейменов – не вижили. А скільки їх загинуло – менш відомих – на шарашках і лісоповалах?

Г. Лангемак

Г. Клейменов

М. Тихонравов

Дістати й перекласти:

Роберт Конквест «Великий терор». Рецензія на книгу – журнал «Енкаунтер», 1968, листопад.

«… Преступников всегда было много в истории. Отличительная особенность 30-х годов XX века в том, что в этом моменте

[2] У червні того ж 1971 р. її таки звільнили з посади. Залишивсь безробітною, Ніна переїхала в Нальчик. Там її знайшли, арештували й судили в Одесі (1982 – Л.Т.)

З рецензії на «Великий терор» Конквеста

было два таких преступника, как Гитлер и Сталин, оба подверженные припадкам бешеной злобы такой силы, что в любом разумном обществе их без сомнения поместили бы в дом умалишенных, и оба в пределах своей страны обладали такой властью, что могли в любой момент осуществить каждый свой яростный каприз и найти жертвы для любой мании. Они занимали такое положение, что другие страны не могли ничего поделать с ними. Двое сразу – это было слишком много...»

«... Эта книга должна, наконец, положить предел любым иллюзиям (а как много их было!) относительно природы диктатуры Сталина и государства, которым он управлял...»

Р. Конквест

«В Таймс», в статье, где книге дается в общем положительная оценка, Макдональд упрекает Конквеста в том, что он в ряде случаев опирается на показания тех, кто сбежал из СССР. А откуда еще он мог взять такой материал? Из советских источников? Это все равно, что ставить под сомнение материал о нацистских концлагерях на том основании, что он исходит от евреев...»

«... Один из пугающих аспектов книги Конквеста со всеми ее сведениями об убийствах, пытках, геноциде и физическом уничтожении миллионов человеческих жизней состоит в том, что Советский Союз сегодня является прямым наследником государства, созданного Сталиным, и все еще несет на себе печать своего создателя... Правда, за смертью Сталина последовала десталинизация, но никто не смеет утверждать, что она означала радикальный разрыв с прошлым». (ХТС, *№ 14, 30 июня 1970 г., ст. 454).*

Навіть більше. Торік партія суперактивно готувалась до 90-річчя з дня народження Сталіна (21 грудня). В ЦК КПРС відбулось засідання, присвячене цій підготовці. Запланували вихід статей у «Правді» й «Известиях». Мали бути підготовлені публікації про Сталіна у «законодавчих»

Й. Сталін

для партійців журналах – «Комуніст» і «Вопросы истории КПСС». Інститут марксизму-ленінізму при ЦК КПРС – випуск масовим накладом вибрані твори Сталіна, в 4-х томах. Групу з підготовки публікацій очолив академік Поспєлов. Розглядали питання про урочисте засідання (в Большом Театре або в Колонній залі!), але не дійшли згоди. Запропонували і закритий варіант – в самому інституті м/л, як це було кілька років тому, коли святкували річницю погромника Жданова…

Типографіям дали замовлення на плакат Сталіна, художнім майстерням – на виготовлення його скульптур. (Бевзі, поїхали б до Грузії! Там досі в ангарах їх зберігають єдиновіри – пригадую зловісний анекдот Ролана Бикова і Мітти – в Болгарії).

В музеї Леніна мали бути «висвітлені «сталінські п'ятирічки» та війна, де Сталінові належало бути «непогрішимим» і «стратегом». Виставку «сталінської техніки» мала підготувати Україна – Шелест врятував свій Випердос… (так у часи КТМ ми йменували Виставку передового досвіду).

В. Трапезніков

«Все мероприятия, которыми должно быть отмечено 90-летие со дня рождения Сталина, контролирует отдел науки и учебных заведений ЦК КПСС во главе с Трапезниковым, который еще в сентябре 1965 г. на заседании заведующих кафедрами общественных наук заявил, что он «постоянно обращается сегодня к трудам Сталина, чтобы почерпнуть в них руководящие указания». «Думаю, – заявил он, – что многие из вас

делают то же самое, только не говорят об этом». Имя Трапезникова упоминал в своем известном трактате академик А.Д. Сахаров в связи с выборами в АН СССР, когда ученые забаллотовали кандидатуру Трапезникова, предложенную ЦК для избрания в академики».

(ХТС, № 10, 31 окт. 1969 г., ст. 258).

Позаяк відповіді від Шелеста на листа про Горську, звісно, не надійшло, я передав копію С.-ві, з категоричною умовою – не друкувати; але власне про Биківню за даними з мого листа хай зроблять **абстрактну публікацію** – це підштовхне сюжет до розвитку. Мають бути хоч якісь кола на воді, аби нагорі розуміли, що проблема – є, шила в мішку не втаїти. Але я не мав би бути центром того кола (та й не можна підставити Стаценка, якому я дав слово, що **друком** лист не піде…) Славко погодився. Між тим навколо нього, каже, «чорне вороння кряче».

Доносительське псевдо Олекси Полторацького – «О. Спостережливий». Простіше – топтун?

Славко так і не дістав «Словника українських ідіом». Передав йому свій. Я на словники багатий. Заразом він одержав і цікаву збірку – «Семь писем к Чаковскому» – реакція на його «Ответ читателю» і з приводу цькування С(олженіци)на. Автори листів – кінопрацівник Л.С. Коган, Анат. Марченко, Б.И. Цукерман, Л. Квачевський (сидить, як і Марченко), матрос Л.Н. Тимчук, токар В.Н. Крюков, В.Ф. Турчин.

До «Списку…»

До «Списку…», але не репресованих, а тих, **хто репресував:**

Столбунський – слідчий-садист. Так його назвав А.В. Горбатов («Годы и войны»). Живе у Москві, одержує високу пенсію.

Надарая, колишній комендант НКВД Грузії, спеціалізувався на поставці жінок і дівчат для Сталіна і Берії. Засуджений на 5 років, вийшов на свободу 1965 р., живе в Грузії.

Монахов, полковник КГБ у відставці. «Истребительная команда» під його орудою на початку радянсько-фінської війни зни-

щила у Совецьких таборах кількасот іноземних комуністів. Їх вишиковували в ряд й одному за іншим проламували голови палицями із свинцевим наконечником. Коли Монахова хотіли виключити з партії, цього не дозволив перший секретар Ленінградського обкому Толстиков. Монахов живе на шикарній дачі під Ленінградом.

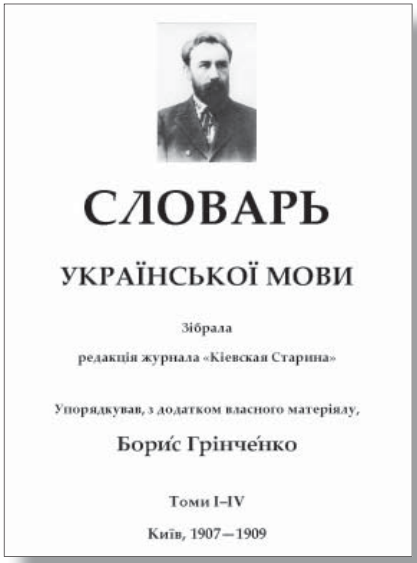
Сугак Олександр Васильович, був заступник начальника КГБ Тимірязевського р-ну Москви, і в 1952 р. особливо лютував, переслідуючи лікарів-євреїв. Живе на віллі під Москвою, працює заступником директора Центр. музею Леніна.

Астров Валентин Миколайович, автор сотень доносів. У 1966 р. випустив у вид. «Сов. писатель» книгу «Круча», – де вивів під псевдонімами людей, на яких раніше звів наклепи.

Про ***Свердлова*** Андрія Яковича – крім усього відомого, він ще й автор детективних повістей для дітей – під псевдонімом А.Я. Яковлев.

(Дані – з «Преступления и наказания», вып. 3, очевидно, 1969).

Л. Анти-Тарасов. «О некоторых выступлениях бывшего полковника КГБ Льва Василевского». Який намагається звести наклепи на Ф.Ф. Раскольникова, А. Ейснера та інш., честь яких після Сталіна було відновлено. Іноді полковник робить це під своїм прізвищем, іноді – послуговується псевдонімом ***Л. Тарасов.***



* * *

«Словник укр. мови Грінченка». Славко: «Дорогий друже Танькіо!» І підпис: «Твій Тельнюкій».

Квітень 1963.

* * *

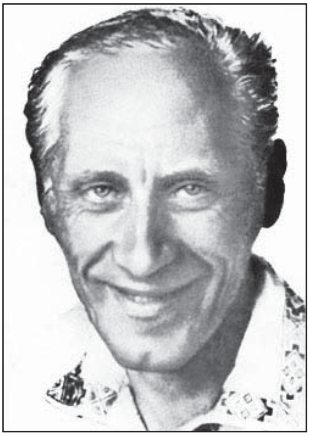
Листи від Й. Гірняка

Квітня 6, 1971
Лист від Й. Гірняка з США:

Дорога моя трепещущаяся Орисю!

Дійсно останні три місяці мало і рідко ми писали, але чому так вийшло, то місяць тому я Тобі пояснив, **що, як і до чого!** Оце вже три тижні, як я відбув каторжну операцію. Тиждень вже лежу і сиджу в хаті та приглядаюсь до свого покарашованого живота. Перед операцією 5 тижнів обсервовували і підліковували мою кров, поки зважились положити мене на операційний стіл. Отож, як сама бачиш, два місяці я був «поза кореспонденційними скопками». Оце я вперше сів за машинку, і правду сказати, почуваюся дуже наївно в ролі Ромео. Як буде дальше – то побачимо. Операція, як прийнято говорити, вдалася, але чи пацієнт буде коняк пити і за дівчатами бігати – то бабка надвоє ворожила. Будемо надіятись – так, як каже мій надворний ескулап, і все буде «о'кей»! Однак ще не зважуюсь вийти на вулицю, хоч це мені внушительно наказують.

Голубонько моя! Ти так ентузіястично описувала, як Віктор Добровольський тепер, після такої ж операції, тріумфально п'є коняки та інші самогони, то дозволь мені заявити, що я вдруге вже не лягав би на стіл, щоби заслужити цього привілею. Не виплачується шкірка на виправку! Неприємна це процедура. А мушу Тобі сказати, що такої уваги та опіки не всім грішним щастить надибувати, як це мені Бог не пожалів. Першорядні лікарі та вся медична обслуга все робила, щоби моя особа задалеко не зайшла поза критичну лінію і не попала в руки Харона.



Ю. Косач

Кузен Ізидори Петрівної привіз і передав через мої руки їй чимало сувенірів з часів ювілейних святкувань: книжки, програмки, платівку із голосом Лесі Українки, святочні пресові статті та навіть у вишиваному мішечку землю із Зв'ягіля. Як бачиш, він повівся з своєю затятою тіт-

кою по-джентельменськи, а не так, як тіточка… Хоч ніде правди діти – кузен справді пренесимпатичніший тип і пройдоха. Говорив він мені, що він перевіз один примірник. Для кого – не казав, але згадав, що книжка на Батьківщині зробила добре враження, і що навіть обіцяють там перевидати (якщо не бреше, бо таке йому раз плюнути). З тим нащадком славних Косачів я свого часу мав багато всяких клопотів та перипетій. Він хоч і талановитий, але його талант все-таки «дурак»… На жаль, все пішло не туди куди слід. Аморальний, безхребетний, без елементарного почуття самокритики, анархістичний – графоман. Шукач легкого хліба й успіху за всяку ціну… Горілка і демімонденки – його пристрасть і житьова мета. Тому я не дивуюся Ізидорі Петрівні, що вже давненько повідтинала поли від цього родича. Чести родині він не несе.

Вибачай за таку характеристику, але біля 25-ти років з того часу, як я був примушений крутитись у тому котлі, де він у тій чи іншій формі теж вертівся, я не догледів за ним тих якостей, якими відзначалися його племінники.

Що представляє собою новостворений «Театр слова»? Чули ми, що ця мистецька одиниця вже брала участь у ювілейних святкуваннях? Жанр цей близький нашому серцю і своїми можливостями і багатьма іншими моментами, цього не дозволяє театр громозкий, тяжкий та неповоротний. Та Бог з тим всім!!! Все вже минуло та попливло з молодістю, літами, і остались одні тільки шрами на тілі та душі. Ось ідуть свята, весна, літо, всякі там хрестини нових паростків роду гірняковського, а мене вже це не чарує, не вабить. Перспектива повного інвалідства та пенсіонерства не належить до світлих моментів майбутнього…

Люба моя Орисенько! Як тільки вилежусь хоч трохи від хірургічних царапин, клянусь всіма швами на мойому тілі, що сяду знову за довгі та нудні листи, якими я Тебе мучив колись. А тепер вибачай і поклич на поміч богиню терпеливости, щоби Ти не дуже то знудилась, довго чекаючи!!!

Цілую Тебе і пригортаю до скривавленого серця.

Твій Юз-Ромео.

* * *

9 квітня 1971.

Дорога моя Орисенько!

Оце Ти завдала мені «чосу»! Чотири дні не можу «прийти до себе», як казала моя старенька мама. Ну – що ж тепер розказують редактори, дослідники та довголітні співробітники Леся і свідки митарств Миколи Гуровича? Як тепер виглядає і звучить їхнє твердження про «політичні збочення» керівника нашого "Березоля", які «принципово» треба засуджувати?... Куди ж тепер діти їхній колективний труд – «Лесь Курбас»??? Невже многочисленні автори не змогли визволитись від чорної магії «Півторадурацького», і власними очима заглянути у джерела, як це зробила молода людина, не бачивши ні одної вистави, а тільки переваривши, без всяких наносних упереджень, многочисленні, архівні факти та сліди?..

Орисенько! Я ще і ще раз переконуюсь, що вже настав час, коли до голосу повинні прийти молоді, не обтяжені всякими атавістичними комплексами – дослідники тієї буремної епохи, в якій ми всі поламали свої хребти та кості. Із сторінок чудового подарунку, яким Ти нас обрадувала, видно, що багато чого зберіглось по всяких архівах та фондах, і що допитливе око молодого дослідника має на чому зупинятись і дошукуватись невмирущих правд. Цього ніхто із склеротичних імпотентів вже не втне! Кожний з них буде старатись приліпити й своїх п'ять, щоби було видно, як то вони пахалі, але представити об'єктивно всю ту трагічну добу – то кишка тонка!

Правду сказати – я вже не сподівався дожити часу, коли зможу глянути на сторінки такої серйозної, мозольної праці, такого об'єктивного аналізу творів драматурга і постановника та інтерпретатора. Та не тільки те; генеза театру ім. І. Франка та мистецький профіль режисера того пристосуванського хутора – який за принципом «што вам угодно» наставляв ковалеві й свою лапу, зарисовані так правдиво і влучно, що годі вже будь-що додавати. Людина, як видно, не тільки об'єктивно прослідила, крок за кроком, зафіксовані сліди, вона й прислухалась до тих, які зберегли у своїй пам'яті факти, яким ніхто не приділив особливої уваги (маю

на увазі відзов її про роль Маклени у виконанні корифейки з вишколу Г. П(етріви)ча. Я вже колись згадував Тобі про той скандальний промах Леся (до таких зараховую Тьотю Мотю у виконанні Бронека та Сердюка). Тут Лесь, майстер у плавбі проти течії, поплив сам проти себе. Але йому прощаю всі вольні і невольні прогрішення, бо навіть геніяльні люди мають право спотикнутись у своїх марафонський бігах. На те вони – люди!!

«П'єси Миколи Куліша» це нова сторінка в нашому театрознавстві. Це глибокий аналіз доби беззастережної співпраці драматурга з режисером. Вона визиває на турнір сучасних молодих і майбутніх дослідників. Хотів би ще дожити до появи Неліної праці про творчість Курбаса. Цікаво, чи вона підніме кинуту рукавичку Наталі. Вона, підсумовуючи результати театральної дискусії 1929 р. пише: «Процес відтворення культури найширших мас – складний і, звичайно, теж має свою повільну послідовність. Куліш і Курбас не завжди враховували це, часом відкидаючи проміжні сходинки, поквапно поспішали на горішні поверхи, в той час як певна частина глядачів іноді тупцювала ще внизу. Це і ставало реальним грунтом для обвинувачень театру "Березіль" у розриві з глядачем, про який тоді аж надто багато говорено. Та Куліш і Курбас трималися в цьому пункті одностайно-стійко: вони не погоджувались на свідоме спрощення свого мистецтва. Саме в ті роки, коли стала окреслюватись, кажучи словами Луначарського, тенденція «до зниження культури», драматург і режисер вперто відстоювали вищі форми її як здобутки народу, що придадуться йому в належний час. Майбутнє засвідчило тверезість їх розуму і чесність зусиль».

За цю тезу, яка відкидає на смітник історії півторадурацьких і К°, коли Ти знайома – поклонись авторові від мене грішного. Продовження медитацій слідує.

Цілую і пригортаю до своїх швів – Твій Ромео.

Неділя, 2 травня

Мабуть, є якийсь сенс у тому, що рицарський шолом нагадує церковну баню, храмовий шпиль. Те й друге тягнеться до неба: шолом вінчає спільне між «шолом алейхем» і

б'ємо чолом – спорідненість чола й шолома? А ще – билинне. Про землю, яка вже «за шеломянем еси», – себто за холмом. Отож проситься спорідненість «холм» – «шолом»?

Бо звідки взялося б у блатняків «дать по кумполу», себто по башці, якщо не «купол», тобто вершина, тобто – башка? І знищити за старих часів «купол» було найбільшим гріхом… На таке могли сподобитися хіба бусурмани (і наші поборники церкви з червоними прапорами, яким близьке було оте «дати по кумполу»).

Тому, коли я бачу у фільмі рицарські лави, поле битви з шоломами – відразу мене ніби веде до поля, **всіяного церквами.**

Купол неба. Купол парашута. Свод небесний – свод церковний.

Мотив вертикального життя, потяг до Бога. Zelis – чоло – шолом.

Карл Лібрехт Іммерман (1796 – 1840) – постать в режисурі незаслужено забута. Вперше я прочитав його репліку про театр – у Фрідріха Вольфа. І вона стала моєю – надовго. Потім були сякі-такі підручники, де його згадували; та краще б не згадували, позаяк – загальники й нудота. А він же чоловік великої потуги, – по суті, зачинатель **режисерського** процесу (не в сенсі таланту постановника, скільки в сенсі – систематика режисерської справи.

У квітні йому виповнилось 175, – є про нього кілька сторінок у «Теа-

тральному календарі». Починав він як суддя з кримінальних справ у Дюссельдорфі – з березня 1827 року – уже на той час відомий як поет і автор романтичної драми «Карденіо та Целінда». Авжеж, приїхавши, він одразу увійшов до гуртка дюссельдорфської мистецької еліти. Писав п'єси, сам грав у них, створював карнавальні святкування, умів запалити юрбу – і разом з тим виступав на дюссельдорфівських вечорах з читанням класичних текстів.

Першорежисером німецького театру був Гете, але аматорська дюссельдорфська трупа не надавалась на веймарський рівень, і Карл Іммерман починає творити **середовище.** Чиста паралель до нашого Київського Клубу Творчої Молоді – від театру й вистави – до реформ і зміни форми життя – через просвітництво. 1834 року його нарешті призначають на посаду директора Дюссельдорфівського театру. За три роки (?!) він поставив там 365 вистав (так пише критика, – сподіваюсь, не 365 прем'єр, а саме – мав за собою 365 зіграних вистав?!). Розробив систему акторських репетицій, виховав нових акторів. Звичайно ж, він фінансово прогорів, але залишився в німецькому театрі одним з перших майстрів режисури… Ансамбль, кімнатні проби, застольний період, аналіз п'єси – це все не від Станіславського почалося, – **від Іммермана**. Він читає свій сценічний варіант п'єси, після чого робить доповідь про свій задум (режисерський план, сказали б ми сьогодні, експлікація); читка по ролях, вистава за столом – і лише після цього – перехід у сценічний простір, мізансцена як образ. Про Іммермана є спогади в Енгельса (Маркс і Енгельс. Из ранних произведений. М., 1956).

Він був виразний характерний актор.

Коли мені закидають, що я надто часто говорю про українську мову, що перебільшую значення мовної проблеми, я подумки раджу їм згадати Монтеня: «Причини неладів у світі здебільше граматичні». Адже ще навіть Конфуцій був переконаний у тому, що «Добрий порядок залежить цілком **від поправності мови**».

Справді так. Світові конфлікти – здебільша від непорозуміння. А **порозумітися** можна лише «знайшовши спільну мову».

І хоч тут йдеться про мову не лише в лінгвістичному сенсі, лінгвістичного начала звідси не вилучиш. І боротьба мов – це боротьба культур, це загарбання й окупація – або спротив і бунт.

Мова – найдревніші пам'ятки народів» (Лейбніц).

Дитина, яка не вивчиться говорити, дерев'яніє.

Варвар – в етимології значення – чужинець?

Той, хто забирає у мене слова, той мене **обезтілює**.

Піаже: «Думка дитини цілковито залежна від мови, яку вона засвоїла в дитинстві». Отут і є рецензія на стан українського життя.

Конфуцій. Двомовність. Квебек.

Двомовність.

«Сильніший економічно і демографічно мовний колектив невблаганно задушує меншинну спільноту в атмосфері «доброї згоди» та дружби. Бо «мовні інтерференції» завжди виходять з мови мажоритарного суспільства. І ця мовна агресія паралізує мову меншини. Член меншини відчужений від своєї творчої сили. Отож він займає оборонну позицію, думаючи про захист, не про творчість; і його мовна поведінка чимраз більше підпорядковується бажанню вижити. Від того моменту мова перестає рости природним способом; її замуровано, і вона обертається в мумію».

Це пише квебецький поет і соціолог Фернан Квеллет (Fernand Quellette) – про ситуацію в Квебеку, і у виносці нижче пояснює: «Тільки колонізатор чи несвідома колонізована людина проповідують потребу двомовности. Бо навіть у ситуації неоколоніалізму «національні мови зневажені». Колонізатор говорить про двомовність, тому що він не хоче навчитись арабської чи іншої мови. У дійсності двомовність – продовження колоніяльної політики» («Сучасність», червень, 1969, ч. 6, стор. 47).

«Ми в Квебеку не повинні робити собі ілюзій – ситуація двомовности тимчасова, переходова. Мови, що їх вживають тільки після п'ятої пополудні, мертві» *(там само, ст. 48).*

Асиміляція – «замаскована форма геноциду» (ст. 52).

«Наші великі «гуманісти» так сильно хочуть бути реалістичними і серйозними, що перетворюються на несвідомих спомагачів геноциду їхнього власного народу» (ст. 52).

На обкладинці цього числа – Степан Олійник про «Інтернаціоналізм чи русифікацію» Дзюби, на зразок реклами. Є тут і статті Ярослава Рудницького «Канада на переломі» та Юрія Луцького «Канада за і проти».

Нотатки антиемігранта.

Цікаво, що ж про нас пишуть за кордоном. Маю, правда, застарілу, статтю Ростислава Л. Хом'яка – огляд «Чужоземна преса про Україну», – «Сучасність», 1969, ч. 6, ст. 93–103).

«47-річне, але все ще маловідоме пресове агентство» – це про РАТАУ. («Не дорівнює ні польському ПАП, ані югославському ТАНЮГ, ані канадському Сі-Пі, і мови нема про якість там Сіньгуа, АП чи Ройтер»).

Заувага, що якась частина бюджету країни йде і на утримання двох всесоюзних агентств – ТАРС и АПН.

Справді, і наш український внесок абсолютно невідповідний новинам про Україну, які подають ці агентства; я вже не про імперську навіть ідеологію – про відсоткові відношення. Республіки представлені куцохвосто, Росія – «впереди планеты всей». Посилання на те, що республіки мають власні агентства?

«Що ж тоді доходить до закордонного читача з цієї країни, яка нині перебуває у майже інформаційному вакуумі?»

Далі йде огляд деяких газет і журналів за перших чотири місяці 1969 року.

«На протязі цього періоду інформації про Україну з'являлися в пресі з приводу авантюри на річці Уссурі й авантюри в Чехо-Словаччині; з приводу пожежі в монастирі і в синагозі; з приводу

виступу молоді Теребовлі і виступу молоді Дніпропетровського; з приводу смерті через самоспалення і смерті «раптової»; з приводу дефектора-науковця і дефектора-шпигуна; російського великодержавного шовінізму і українського націоналізму; футбольної команди і консульств.

Крім того, в пресі за кордонами України вже добре закорінилися імена окремих українців, яких можна зарахувати до категорії «творців новин», бо інформації про них майже автоматично гарантують вістку в пресі: це Петро Шелест і Вячеслав Чорновіл, а також Іван Дзюба і Святослав Караванський» (93–94).

Висновок для наших «цензорів» міг би бути повчальний: що більше вони намагатимуться творити довкола України інформаційний вакуум, то активніше друкуватимуться там нелегальні повідомлення нашого самвидаву – треба ж світові хоч чимось тамувати інформаційну спрагу стосовно наших теренів. Проте для них така амбівалентність – проти шерсті, і вони лише закручують гайки – не усвідомлюючи, що цим ширять міжнародний простір наших самвидавних новин.

УССУРІ І ВЛТАВА

Така назва першого розділу огляду. Здавалося б, де Україна, а де Уссурі, – а ось же ні.

«У перші місяці цього року політичні спостережники все ще робили аналізи після серпневого (1968) становища у Чехо-Словаччині, коли преса усіх частин світу принесла вісті про криваві сутички на радянсько-китайському кордоні, на кригою покритій річці Уссурі. Питання України увійшло в гру як в одному, так і в другому випадку» (ст. 94).

Авжеж, найдужчий інформаційний чинник – Чехо-Словаччина. Це принаймні у всіх на виду; танки є танки, і європейському інтелігентові мимоволі «холодок бежит з ворот» – танки мають здатність рухатися й далі; у Парижі не забули, як ФКП накопичувала зброю для можливого «сталінського рейду на Париж…»

«Лондонська газета «Таймс літерарі сапплемент» від 30 січня 1969 вмістила рецензію на англомовне видання книжки В'ячеслава

Чорновола про арешти і суди на Україні п. з. «Чорновіл пейперс» (поширена збірка документів «Лихо з розуму»). Тут між іншим згадано загальноприйняту на Заході тезу, що перший секретар ЦК КП України Петро Юхимович Шелест є одним з радянських «яструбів», який мав обстоювати думку окупації Чехо-Словаччини 1968 року. Чому? «Він дуже боїться, що дух незалежності, що його виявляють чехи від минулого січня, може легко перекинутися на Україну, де між молодими інтелектуалістами вже кілька років розвивається сильний настрій «геть від Москви!»

У числі за лютий 1969 франц. місячник «Ле монд діпломатік» помістив ряд статей під загальним заголовком «Радянська інтервенція в Празі». Між ними була стаття Віктора Фея про опір у Радянському Союзі, особливо про прояви опору на Україні. У статті, до якої додано фото з підписом «М. П'єр Шелест, жорстокий чоловік України», згадується опір національний, релігійний, суспільний, культурний, а також збройний опір українського націоналістичного підпілля, який «заник приблизно 1950 року».

Відношення України до Чехо-Словаччини також проаналізував співробітник газети «Вашінгтон Пост» Стівен Розенфельд у числі від 14 березня 1969 року. Він помістив статтю під заголовком «Україна: питання гордости», в якій розглядає кілька недавніх документів і між іншим пише: «Один такий документ, який оце попав на Захід неофіційними шляхами, вказує на те, що українці швидко зрозуміли небезпеку радянського вторгнення у Чехо-Словаччину. Цей документ – клопотання до радянської законодавчої палати від поета, якому на ім'я Караванський і якого 1966 року наново ув'язнили для покінчення 25-річного сталінської епохи присуду, що перед тим був скорочений». Далі

Розенфельд цитував з протесту Святослава Караванського проти радянської окупації ЧССР.

8 квітня 1969 лондонська газета «Обсервер» помістила передовицю, яка з'ясовує безвихідне становище Кремля супроти Праги. Якщо б Кремль поступився перед чеськими вимогами більшої свободи, то це може заразити не тільки поляків і угорців, але, можливо, й українців та інших, твердить передовиця.

Два тижні пізніше ця ж газета в числі від 20 квітня опублікувала довшу статтю в рубриці «Яка думка Обсервера» про становище у Чехо-Словаччині. Тут редактори витягнули «теорію доміно», що її американці вживають для виправдання своєї присутності в Південно-Східній Азії (коли кістки доміно стоять поруч, і раптом одна з них впаде, тоді всі інші по черзі падають). На думку «Обсервер»: «Це було, мабуть унікальне поєднання стратегічного положення Чехо-Словаччини з її передовим політичним характером, що зробило цю країну в очах Москви найважливішим «доміно» Варшавського пакту; «упадок» цього доміно потряс би всю Східну Європу, ба навіть радянське суспільство, особливо Україні з її прихованим бажанням до відокремлення».

Подібну тезу щодо причин вторгнення висунув у своїй новій книзі «Боротьба за демократію у Чехо-Словаччині» Геррі Шварц, колишній професор політичних наук і співробітник газети «Нью-Йорк Таймс». Його книжка вийшла друком у квітні 1969. Відповідальним за політичну профілактику на Україні є Петро Шелест. Так принаймні розуміють його становище закордонні спостережники. Тому щойно до Москви надійшла київська газета «Правда України» з текстом промови першого секретаря КПУ з приводу 50-річчя Київської військової округи, кореспондент Бернард Гверцман написав репортаж, що появився у «Нью-Йорк Таймс» 26 березня, в якому цей кореспондент цитує пересторогу Петра Юхимовича, мовляв, Радянський Союз стоїть перед загрозою не тільки сходу (де пливе річка Уссурі), але й заходу: Сполучені Штати і Західня Німеччина можуть використати непригожий момент на сході, щоб потиснути

на заході. Значення цього виступу можна зрозуміти так: ви, товариші з політбюро, вплуталися з китайцями і забуваєте, що в мене є проблеми на Україні».

А я не виключаю й того, що це певний сигнал «заходові»… Шелест не є звичайний у російській транскрипції держиморда. Як всі лідери республік, він постійно балансує між покорою і спротивом. Чеська проблема так чи інакше котилась до окупації і до погрому чеської весни, отож Шелестові треба було бути, як Тарелкіну, «попереду прогресу». Інакше б його змели негайно. Але не можна не бачити того, що «П'єр Шелест» намагається гальмувати московські розправи, – при цьому фразеологія в нього протилежна, погрозливо-канчукова. Українські комуністи діляться на два табори – патріоти з одного боку, прихильники «кремлівського диктату» з іншого. У «патріотів» незавидне становище, часом вони намагаються на словах бути правішими за папу Римського. Тоді як «кремлівські» слуги народу не вдаються до погромної риторики, – вони, навпаки, маскуються під «людей практичних», національно налаштованих на «вільний вибір» (мови, культури), – позаяк розуміють, що «вільного вибору» не буде, рано чи пізно всіх буде приведено до одного стійла. Шелест симпатизує Гончареві, але виявився безсилий (чи не схотів використати силу?) в історії з «Собором», **дозволив** розгорнутися **кампанії.** «Скачи, враже…»?..

Отож не все так просто, як це увижається французам чи німцям.

«Кілька днів пізніше, 31 квітня, Геррі Шварц помістив у газеті «Нью-Йорк Таймс» аналітичну статтю про радянсько-китайські сутички, яку почав з виступу Шелеста.

Але Петро Юхимович мав причини турбуватися становищем на річці Уссурі ще й з інших мотивів. Китайці посилили постріли тисячами слів з своєї пропагандивної машини. Так тижневик «Пекінг ревю», «флагманське судно» пекінської інформації в англомовному світі, від 4 квітня надрукував напад проти «кліки ренегатів Брежнєва – Косигіна», в якому між іншим написано:

«У Західній Україні понад 70 інтелектуалістів арештовано в один час за «перекручення історії України» тільки тому, що вони вимагали від радянської ревізіоністичної ренегатської кліки «виявляти більше уваги до мови і культури України, ніж (ця кліка) зараз виявляє». Хвиля арештів понеслася зі Львова до Києва, Одеси й кількох інших міст. А далі, дотримуючись орієнтального кольориту вислову, який є характерним для кожного числа «Пекінг ревю», сказано: «Фашистські наруги і немилосердне придушування радянської ревізіоністичної ренегатської кліки не зможуть залякати радянських людей, які мають славну революційну традицію. Вони (наруги) тільки допомагають викрити те, що радянські ревізіоністи вже на кінці своєї прив'язі, борсаються на мертвому ложі»

(Цей переклад з перекладу напевно втратив чимало з мови оригіналу). (Ст. 94 – 96).

ГОРЯТЬ КНИЖКИ

В цьому розділі – згадка про п'ятирічної давності публікації з приводу суду над Погружальським.

У «Нью-Йорк Таймс» від 20 лютого справа Погружальського знову з'явилася в друку, цим разом у зв'язку з вістками про невияснені пожежі у Видубецькому монастирі в Києві і у Великій синагозі Одеси, де також переховувалися важливі історичні книжки й архівні матеріали. Інтерпретативну статтю, пов'язуючи підпал українських і жидівських архівів як можливий засіб політики нищення національних культур, написав у щоденнику (Нью-Йоркському) Пітер Гровс, який слідкує за подіями в СРСР. 24 лютого в тій же газеті Гровс написав про звільнення з тюрми журналіста В'ячеслава Чорновола і при тому згадав, що американське англомовне видання книжки Чорновола «Лихо з розуму» саме того тижня йде на ринок з видавництва «Мак-Гров-Хілл». У статті, як це твердиться, автор пригадав читачам, хто такий В'ячеслав Чорновіл, за що його ув'язнено, і подав оцінку західних радянологів вартості документів, що їх зібрав київський журналіст.

Але преса не обмежується писанням про книжки на Україні, що їх поїдає полум'я, і про ті, які спричиняють ув'язнення їхніх авторів.

Англійська газета «Гардіян» від 19 лютого помістила огляд Віктора Жоржі про зростаючу національну свідомість народів Радянського Союзу, в тому числі українців, таджиків і балтійців. Віктор Жоржа згадав русифікацію на Україні, особливо в царині освіти, і те, що одною з метод опору українських патріотів є вимога про більше підручників українською мовою.

Ще недавно, – пише Жоржа, – партійний секретар (мова про Андрія Скабу) твердив, що важливіше є, щоб технологія розвивалася, а не якою мовою видаються книжки. Але тепер «перший секретар компартії України пан Шелест заявив, що пора видавати нові підручники – і, що найважливіше, вони мусять вийти українською мовою». В той же час партійна преса продовжує закликати до «нещадної боротьби» проти усіх проявів націоналізму». А далі цей спостережник Радянського Союзу пише:

«Збільшене число українських підручників напевне привітають, але це тільки початок. Політика і мова, культура й економія – всі вони зараз назрілі питання». (Ст. 96–97).

МОЛОДЬ

«Під кінець лютого 1969 п'ятдесят мешканців Теребовлі Тернопільської області написали до редакції «Правды», нарікаючи майже на повну відсутність у цьому місті, де живе близько 4000 молодих людей, культурно-розвагових установ. Редакція цього центрального органу КПРС вважала за відповідне дати свій форум молодим сердитим теребовлянам (з такими сердитими ще можна витримати!) і таким чином поставили Теребовлю «на карту». Закордонні журналісти у Москві відразу звернули увагу на колективний лист, і інформації про ситуацію в Теребовлі проявилися, наприклад, у «Нью-Йорк Таймс» від 2 березня і «Вашінгтон Пост» від 9 березня.

Але інший лист молодих людей – творчої молоді Дніпропетровського – з протестом проти русифікації їхнього міста і дикого переслідування чесних українських громадян не заслуговував навіть згадки про те, що в

центральній, а навіть у республіканській пресі, хоч він був адресований до офіційних осіб. Зате текст дніпропетровського листа дістався на Захід, і Стівен Розенфельд, у вже виданій статті, що появилася у «Вашінгтон Пост», від 14 березня, зацитував довші уривки з нього.

Про опір молодих українців проти русифікації, проти «теоретичних цілей режиму й пригнобливої реальности», проти того, що «рішення стосовно їхньої країни робляться у Москві, а не в Києві, писав у статті «Непогодження України» політичний спостережник Пол Вол у газеті «Крішян сасне монітор» від 13 квітня. Стаття починалася словами: «Новий вітер дме з України і лупцює фасаду московської, росіянами правленої багатонаціональної держави». І далі: «Виклик молодих українських інтелектуалістів б'є в саму основу нинішньої комуністичної філософії». Як приклад цього виклику він зацитував з публічного виступу київського критика Івана Дзюби з приводу 26-річчя масових вбивств у Бабиному Яру.

А в березні кореспондент італійської газети «Ля стампа» Енніо Каретто побував у Радянському Союзі і потім опублікував ряд своїх репортажів, у тому числі й з Києва. Каретто говорить з офіційними особами і з молоддю. Професор Гліб Цвєтков, віцеректор Київського університету, сказав йому:

«Всі ділянки навчального і позанавчального життя студентів контролює комсомол. Всі студенти і всі викладачі мають абсолютно ідентичний світогляд». Італійський кореспондент слухав київського професора і думав, як він пише, – «про заяви-протести інтелектуалістів, які з Києва поширилися на весь світ».

Згодом він зустрів представників цієї молоді, про яку так самовпевнено говорив віцеректор, і почув таке від студентки Тамари: «Я не є антикомуністкою, але думаю, що між студентами на Заході і нами є одна принципова різниця: їм вільно протестувати публічно, а нам не вільно… П'ятого грудня в роковини радянської конституції запалав у Радянському Союзі перший живий смолоскип, і це було на Хрещатику. Досьогодні не знаємо імені цього

геройського самовбивці, але для молодих українців він став символом. Він підтримує серед них свідомість, що у Радянському Союзі відчувається бажання зміни».

СМЕРТЬ І СМЕРТЬ

Самовбивство вогнем належить до найбільш потрясаючих форм протесту, байдуже в якій суспільно-політичній системі людина робить такий жахливий останній крок. Радянська преса інформувала про людські смолоскипи в інших частинах світу, останнім часом у Чехо-Словаччині, але не допускала можливості подібного випадку СРСР. До якої міри радянські наглядачі від інформації були успішні у здушенні відомостей про людські смолоскипи в себе, свідчить хоч би заява київської студентки Тамари, «…до сьогодні не знаємо імені цього геройського самовбивці». Але довго таких фактів не затаїш. У німецькій газеті «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» від 2 квітня є вістка п. з. «Самоспалення в Радянському Союзі». Тут названий 50-річний учитель з Дніпропетровського В.І. Макух, який спалив себе на Хрещатику 5 грудня 1969[3] (в «день Конституції») і перед смертю крикнув: «Хай живе вільна Україна». Тут названий і Дідик, який 1968 року спалив себе у Москві перед будинком КГБ, і Крисенков, який 1967 року вбив себе вибуховим матеріялом перед мавзолеєм Леніна… (ст. 98).

ДЕФЕКТОРИ

Українська тематика в закордонній пресі появилась також у зв'язку з особами, які вирішили покинути Радянський Союз, не питаючися дозволу рад. установ.

20 лютого «Нью-Йорк Таймс» надрукував коротку звістку, посилаючися на німецький журнал «Штерн», про те, що Богдан Сташинський, який з доручення КГБ вбив українських політичних діячів Лева Ребета й Степана Бандеру, ніби випущений з німецької тюрми і перевезений до Спо-

[3] Насправді - 6 листопада 1968 р. (Л.Т.)

лучених Штатів. Важко встановити вірогідність цієї вістки, тим більше тому, що нью-йоркський щоденник помістив її тільки в одному з своїх видань того дня.

А 16 березня ця ж газета опублікувала репортаж свого канадського кореспондента Едуарда Коуана, який відвідав Єлловнайф у Північно-Західних Територіях (це на північ віл 60 паралелі) і там зустрівся з Борисом Доценком, доктором фізичних наук. Майже два роки тому киянин доктор Доценко перебував в Албертському університеті в Едмонтоні як учасник наукового обміну між цим університетом і Київським… Відтак він вирішив не повертатися і таким чином зірвав дальшу програму обміну. Доценкові не пощастило одержати працю в одній з канадських вищих шкіл, і він поселився далеко на півночі, де вчить у початковій школі. В Єлловнайф, – писав кореспондент Коуан, – Доценко бере участь у громадському житті, користується популярністю серед учнів і чекає, щоб канадський уряд визнав його емігрантом. Він відіслав свій радянський паспорт до посольства в Оттаві і зараз є «людиною без держави».

Далі розділ «Футбол і консульства», я його оминаю – хоч питання про відкриття консульств – радянських у США й американських в СРСР – на часі.

НАЦІОНАЛЬНЕ ПИТАННЯ

Слідкуючи за пресою на Заході, особливо США, можна твердити, що національне питання в Радянському Союзі відкрите щойно з 1968 року. Очевидно, на полицях книгозбірень є десятки книжок на цю тему, і його спеціалісти студіюють не від сьогодні. Але щойно минулого року преса почала частіше писати про це.

Останнім часом не тільки в «правій», але й у ліберальній «лівій», і популярній пресі можна помітити згадки про російський великодержавний шовінізм, радянський імперіалізм, український (і не тільки український) націоналізм, у значенні патріотизму, боротьби за самовизначення, національної свідомости.

Факти опору, арештів, поява захалявної літератури, відкритих листів – все це як журналістів, так і читачів змушує робити переоцінку давно прийнятних понять про ту країну, яку все ще популярно називають «Росія», і про її населення – ну, росіян, а як же?

Я вже згадав дещо з того, що появилося на шпальтах газет і журналів на протязі перших чотирьох місяців 1969 року про не-росіян – українців і їхню країну. Це, очевидно, далеко не все. Можна б ще згадати статтю Пітера Реддавея в англ. газеті «Обсервер» від 13 квітня. Він порівнює інформації про події в СРСР до криги, що її вершок видно над поверхнею води, а під водою лишається дев'ять десятих, у тому числі «тисячі українців, баптистів і кримських татарів», засланих до виправно-трудових таборів і колоній.

Треба також згадати рецензію на книжку Чорновола, що її помістив у журналі «Сатурдей ревю» від 29 березня колишній московський кореспондент радіо-телевізійної компанії «Колюмбія» Марвін Калб. Він писав: «Після прочитання Чорновола стає ясно, що боротьба між бунтарем і системою ще далеко не закінчена».

А 28 квітня журналіст Фарнсворт Фавл поінформував читачів «Нью-Йорк Таймс» що, згідно з статистичними даними, росіяни вже творять **меншість** у Радянському Союзі, хоч його багато чужинців все ще називають Росією».

І далі – дуже влучний «штрих»:

На початку цього огляду я говорив про РАТАУ, яке смішно називати пресовим агентством України. Але це не значить, що Україну не можна популяризувати і з гумором.

І розповідає далі про автора коміксів Волта Келлі з «Н.-Ю.» під назвою «Пого». Це політична сатира для дорослих у роді Франкового «Коли ще звірі говорили». Цей «комік стріп» появляється у понад 500 газетах і має 43 мільйони читачів.

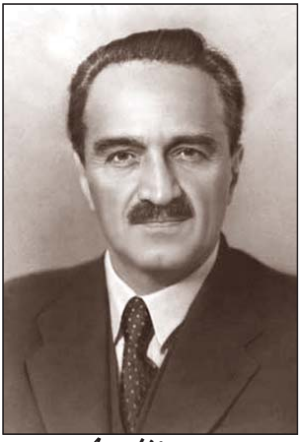
Сімнадцятого березня – День св. Патріка, національне свято ірландців, з їхніми парадами. Того дня Волт Келлі намалював парад своїх звірів, а збоку стоять три лилики, і один з них каже: «Ми не можемо маршувати, ми **українці**».

РАТАУ ледве чи може похвалитися 43 мільйонами читачів, навіть «у разі потреби» (ст. 101).

І на завершення – про обмін заборонними люб'язностями – кореспондент «Таймс» Генрі Камм і кореспондент «Пост» Анатоль Шуб з одного боку – Борис Стрельніков від «Правды» і Генріх Боровик від АПН – «обмеження діяльності». Інформаційна війна і виховання журналістської діяльности (ст. 102 – 103).

Віктор Зарецький і малий Лесь помалу відходять від того жаху, який на них упав. Прибалтика, каже, якщо й не оздоровила, то хоч новизною вражень перекрила чорну діру, в яку я почав було зсуватись.

Не забуду його захвату виставкою Катерини Білокур (січень?). За вдачею йому ближча Марія Приймаченко з її бестіарієм; Катерина Білокур ближча до сонму ангелів; обожествення квітки.



А. Мікоян

З іншого: треба відрецензувати книгу Флоріана Юр'єва «Музыка света». Поговорити з «Театром»?

Генріхові Дворко було сорок, – я не привітав. Закрутився.

Мій дорогий Стаценко пробував було хвалити свого патрона Мікояна, надаючи йому моральних характеристик. Посилався на родину, яка в нього – «зразкова».

Знічено замов лише після того, як я показав йому жовтий клаптик «Правди» за 21 грудня 1937 року. Мікоян робив доповідь до 20-річчя ЧК-КНВД і кинув там гасло: «Каждый гражданин СССР – сотрудник КНВД».

3 травня, понеділок

Вночі ледь не віддав Богові душу. Астма мало не задушила. Як на гріх, скінчилась моя «пшикалка», яка мене рятує під час нападу – і сон не сон, і дрімота не дрімота. Дихати (принаймні мінімально!) можна лише **стоячи**, гірше – сидячи, а як лежиш – туман у голові й дзвони… Так і минає ніч – трохи заплющу очі сидячи, потім ляжу на 3–5 хвилин, потім ходжу. Криза о 5-й ранку… пішов дихати на балкон… Обійшлося – дотягнув до аптеки, тепер приходжу в норму.

Щось треба з тією астмою робити. Ні в кого в роду цього не було. Вибиває з процесу. Я Хом'яка друкував для самотерапії, щоб не зосереджуватись на хворобі. Здається, до кінця й не додрукував…

Дзвіночок від Порфировича – як завше, «иносказательный». Після дешифрування зрозумів таке: десь у липні будуть в Москві Кравчуки, непогано б замовити Ільковичу мемуари Хрущова, що їх видав за кордоном його зять Лев Петров, який торік помер. Але нагоду переказати це слід знайти зараз – Кравчук виїде з Канади (вояж галопом по Європах), ймовірно, в останніх числах травня…

Добре. Я б і сам хотів це мати – читав клаптики, не певний, що – оригінальні. Позаяк – виключно «пустословіє»…

Він же: «Вийшла «Лебедина зграя» В. Земляка. Неодмінно прочитайте».

Владлен Махлянкін:

«Есть у меня симпатичная запись – исполнитель и автор песен Дуайт. Реджинальд Кеннест Дуайт». Привезли из Англии, я вам говорил, в январе. Прошу девушку-библиографа найти его биографию. Нашла. 1947 года рождения. «Только, говорит он с апреля этого года уже не Дуайт, а Элтон Джон!..» Ну, представляете? Дуайт – это звучит! А Джонов – и без него уйма! Так и затеряется…»

Це – коли я пожартував, що йому слід теж узяти псевдонім. «Владлен Махлянкін?» Хай буде «Марлен Владленкін». Владлен: «Пардон, мне и под этим одеялом не холодно».

Джеймс Сторі

У квітні зачастив до нас один американець, літератор, котрий «писает на Достоевского». Джеймс Сторі – високий, гарної постави, до всього цікавий. Але не з української когорти – познайомились через театр, через мої вистави, заговорили про літературу. Про якісь «загально-демократичні» речі – говорили; України не чіпали. Нутром відчуваю – хлопець гарний, не підсадна качка. Та обережність не завадить.

Джеймс Сторі згадався мені не зовсім випадково. Чомусь – разом з «Женитьбой» Гоголя. Ми з ним говорили тоді про «російський тип», і він ніяк не міг уявити себе на місці Подкольосіна. А я пояснював, що Подкольосін, власне і є Гоголь – з його загадковим страхом жінок (з одного боку) й обожненням (з іншого). Бо й справді отакий Джеймс ніколи не зрозуміє «російської душі», затуманеної причудами й сумнівами. «Щирий росіянин», навіть той, хто любить «быструю езду» і циган, неодмінно (постійно!) отруює своє кохання страхом, підозрами, сумнівами. Талан жити сьогодні, зараз, – ця відчайдушність у нього є, проте вмить вивітрюється в обмін на гамлетизм. Це паралізує його в коханні, через що російській жінці доводиться «коня на скаку останавливать» і «в горящую избу входить». Страх замість радості – породжує жорстокість. Джеймс Сторі – «увалень», добрі очі, усмішка. Але – «писает на Достоевского» – принаймні, хоче його осягнути!... «Запад есть Запад, Восток есть Восток, – и вместе им не сойтись». Гоголь через те й загинув, що жив на межі – Європи й Азії.

Між тим саме «фундаментальний» Тургенєв записує: «У счастья нет завтрашнего дня, у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее, – и то не день, а мгновение».

* * *

Лист від Е.К. Дейч, Рига, Дубулты,
Дом творчества писателей им. Я. Райниса

Дубулты, 26 мая 1971

Дорогие друзья. Мы очень жалели, что не повидались с вами перед отъездом. Что у вас?

Здесь чудесно – тихо и спокойно, хотя и много знакомых. Новый корпус выстроен как первоклассный отель. Живем в 2-х комнатной квартире со всеми удобствами с большой лоджией, откуда открывается чудесный вид на взморье. Из украинцев здесь Вильховый.

Напиши "о времени и о себе"

Е.Д.

* * *

Дорогі Танюки!

Сердечно здоровляю Вас зі святом Першотравня, а Нелю ***зокрема*** *й* ***особливо*** *з затвердженням, що я щойно дізнався по телефону від Ол. Йос. Дейча.*

Ваш *Рост. Пилипчук*

Київ, 30 квітня 1971 р.

До редакції журналу «Прапор»

Шановний Андрію Федоровичу!

Одержавши з легкої руки Ірини Іванівни Стешенко прописку у Вашому журналі, роблю спробу продовжити наше знайомство – ось у який спосіб. Надсилаю Вам свій переклад двох анонімних бурлескних білоруських поем – «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе» (переклад здійснено з видання 1953 року, Мінськ, «Шкільна бібліотека»). Обидві поеми несуть на собі незаперечний вплив «Енеїди» Котляревського, і в рік його ювілею публікація їх була б слушна. Наскільки мені відомо, укра-

їнською мовою вони не друкувалися. Загальну редакцію перекладу я попрохав зробити Гр. Порфировича Кочура; якщо Ви знайдете за можливе друкувати в журналі (може, принаймні, фрагменти) щось із присланого мною, він міг би написати щось на зразок вступного слова, зокрема, наголосивши на зв'язку цих анонімних поем з твором Котляревського.

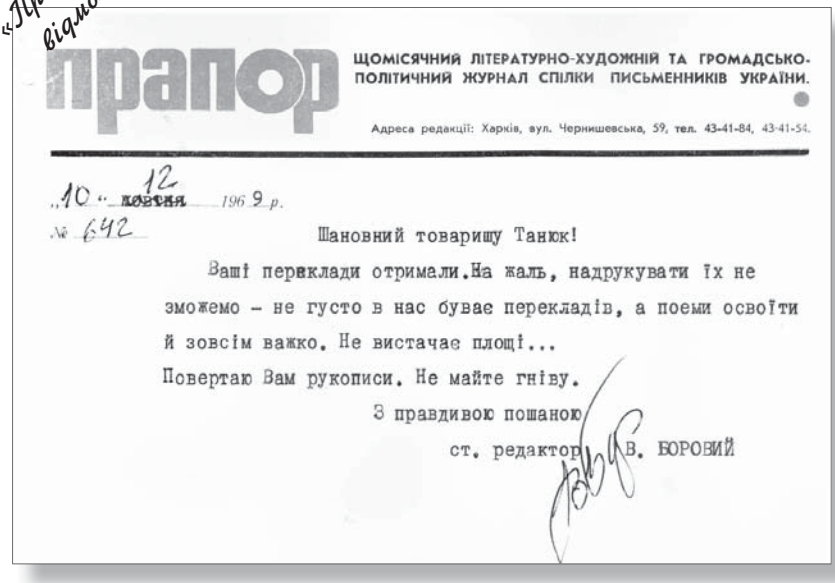
Якої Ви про це думки?

На все добре.

З пошаною – (Лесь Танюк)

20 липня 1969 року

«Прапор»: відмова



прапор

ЩОМІСЯЧНИЙ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ТА ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНИЙ ЖУРНАЛ СПІЛКИ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ.

Адреса редакції: Харків, вул. Чернишевська, 59, тел. 43-41-84, 43-41-54.

„10" ~~липня~~ 12 1969 р.

№ 642

Шановний товаришу Танюк!

Ваші переклади отримали. На жаль, надрукувати їх не зможемо – не густо в нас буває перекладів, а поеми освоїти й зовсім важко. Не вистачає площі...

Повертаю Вам рукописи. Не майте гніву.

З правдивою пошаною

ст. редактор В. БОРОВИЙ

Харкову слід частіше нагадувати про його українське обличчя. Його заливає хвиля підлабузного русофільства. Я не про культуру, – саме про лакейство.

16 лютого 1971.
«Літературна Україна»

БУДИНОК НА СУМСЬКІЙ

Леся Українка вважала себе волинянкою. Тут, в краю лісових пущ і блакитних озер, серед сільського оточення з його багатим фольклором, минали її дитячі роки. Сюди вона поверталася після усіляких життєвих і творчих мандрів, тут писала найкраще із своєї поезії, драматургії, публіцистики...

Не менш рідною Лесі Українці була й Слобожанщина. Власне, місто Гадяч на Полтавщині – батьківщина її матері, письменниці і громадської діячки Олени Пчілки. Не один раз вони бували тут вкупі і поодинці.

У широкому колі знайомих і друзів Лесі Українки було чимало харків'ян. В Харківському університеті викладав фізику й метеорологію Михайло Петрович Косач – рідний брат поетеси, якого знали ще як письменника і перекладача під прибраним ім'ям Михайла Обачного. Міцні зв'язки мала поетеса з талановитим письменником Гнатом Хоткевичем, що теж родом з Харкова. Чула вона про це місто й з вуст «незвичайно інтересної людини», за словами самої Лесі Українки, виконавця українських народних дум Гната Гончаренка.

А от про життєві обставини, що привели Лесю Українку на Харківщину і в саме наше місто, відомо було дуже мало.

Одинадцятирічною дівчинкою Леся захворіла на туберкульоз кісток. Почалася затяжна війна з недугою, як сама вона про це з сумом говорила. Тяжко хворій дівчині доводилося бувати не тільки у вітчизняних та закордонних учених-медиків, а й цікавитися народною медициною.

Одну з народних бабусь-лікарок Лесі Українки звали Параскою Назарівною Богуш і мешкала вона на хуторі Косівщина, що на Сумщині, яка тоді була повітом Харківської губернії. Встановити

час перебування поетеси тут допомагає лист її до бабусі Єлизавети Іванівни Драгоманової, писаний 12 червня 1889 року з села Колодяжного на Волині.

«... Про мене і моє здоров'я, певно, Вам дядько розказав, то я думаю, що можу не писати про те, як мені було в Харківщині у тої баби. Бувайте здорові, милая бабушка. Кланяйтесь і цілуйте від мене дядю Сашу і тьотю Олександру Василівну, я з утіхою згадую своє перебування в Харкові».

Отож, десь наприкінці квітня 1889 року Леся Українка зупинялася по дорозі на Сумщину в брата Олени Пчілки, лікаря-психіатра Олександра Петровича Драгоманова, котрий працював у Харкові. Враження від перебування тут, від спостережень над душевно хворими поетеса використала в драмі «Блакитна троянда».

Анатолій ЯРОШЕНКО.

Лист від Г. Кочура

* * *

Від Г. Кочур з Києва:
13. III

Друзі!

Насамперед – подяка від Ірини Михайлівни за привітання. Та й від мене також: бо таки справді – все моє благоденствіє залежить від неї.

Виконуючи Лесеве прохання, висилаю білорусів – ачей же «не пропадет Ваш скорбный труд» принаймні на пошті. А от де його друкувати, – хто зна. Одна дуже зручна нагода промарнована: свого часу видали двотомову антологію білоруської поезії. Видали абияк і то лише радянської, так, що там навіть Купала і Колас «до пояса здесь, а остальное» – відсутнє, бо в дорадянські часи писане. А треба було, як уже видають, то видавати ґрунтовно, на багато років, і щоб це була антологія ***всієї*** *поезії. Отоді б ці дві поемки можна було вмістити десь на початку першого тому. Але то було б, якби впорядкували люди, а не Бандура та нагниБІДА.*

Мені доводиться мати справу з перекладом цих речей уже вдруге. Колись мені давав на перегляд свою працю такий собі М. О. Полотай, старий бандурист, мій земляк, учасник тієї ще – у двадцяті

роки – капели бандуристів, не полтавської, а київської. Не знаю навіть, чи живий він тепер (хоч живе в Києві). Переклад також непоганий, хоч від Вашого слабший! Мені, після того, як коло Вашого тексту походив Микола, там не було чого робити. Я зважився тільки в двох-трьох місцях на якийсь дрібний ретуш. Лишається сподіватись, що колись же та буде воно надруковане.

Ваш Г.К.

Кілька батькових листів; своє життя, свої турботи: Микола в лікарні, Шура Дем'янівна, яка боїться продавати свою кімнату й переселятись до нього (бо Микола!), теременські родичі, риба.

З гордістю вклав у конверт витинку з «Рад. Волині», де на фото – хлопчина біля штанги. Я не зразу впізнав Едуарда Васильєва, сина Катерини та Сергія Васильєва – стаття (не батькова, ні!) – «Шлях до помосту» – Едик став студентом факультету фізичного виховання в Луцькому педінституті – і переможець V спартакіади Волині.

Батько гордий.

Про Миколу – нічого втішного… Розпач.

А коли доходить до риболовлі!.. Тут він почувається як дитя серед улюблених іграшок. Прислав мені свій рукописний «нарис» («якщо можна його так назвати»). Повернувшись з маминої могили (скопав, посадив квіти, пофарбував огорожу), нафантазував ось який «Сюрприз на 1-ше Травня». Це п'ять сторінок, передруковувати немає резону, а переказати – можна. Спочатку – квітневий пейзаж, теплий день, вгорі журавлі, автор тішиться отією красою і пливе човном за поворот, туди, де Бена міст, і Стир глибшає. Чомусь «раптом згадав», що завтра 1 травня, і прибудуть гості з Теремного, «чоловіка з 20». Між тим «покійна дружина дала мені 5 крб. і попросила впіймати пару кілограмів риби» – або купити у рибалок». Цікаво, що діється ніби зараз, наживо, але – «покійна дружина», себто спогад. Автор міркує: «Доручення серйозне і великої ваги». Отож він пливе човном, взявши «дві вудочки» – і слухає по дорозі «співи птахів», вдихає «запахи дерев, квітів, кущів». А над водою, щоб усе було як у людей, літають хрущі.

Спинив човен біля «двох молодих лейтенантів», яким з ходу запропонував «продати рибу». Лейтенанти шляхетно відмовились від п'ятірки, і збагнувши серйозність «проблеми» (20 гостей!), пообіцяли віддати улов за так… Але порадили йому все-таки половити самому – «там видно буде». Характерно, що розмову з лейтенантами він починає в імперативному тоні («Треба, щоб рибу ви продали мені. Є 5 карбованців».)…

Сюжет стрімкий. Автор відразу ж ловить плотичку, закидає її «на живця», – і відразу на гачок чіпляється той єдиний сомище, про якого постійно мова (він хитрий, обережний, хижий, зловредний – але йдеться про 1 травня, як тут не впійматись?!).

Спочатку мій старий думає, що жилка зачепилась за корчі, потім всі бачать спину сома, – і спільними зусиллями (лейтенанти, батько і далі «народ», який позбігався невідомо звідки) сом спершу в підсаці, а потім у човні. «Чоловіка з двадцять» на березі славлять майстра рибальства і радять подзвонити в газету, «хай пришлють фотографа«.

Щоб усе було документально точно, автор повідомляє, що сом був завдовжки більше ніж метр, а потягнув кілограмів на 15 – 17… «Це була перша година дня. Сом взяв на плотку о 12 годині 40 хвилин!»

Далі подія набирає обертів. «На зустріч зібралось коло сотні школярів і дорослих людей! Всі заздрили, лупали очима на сома й не могли повірити, що в Стиру водяться такі величезні соми. Цей, може, бачив самого Радзивіла!»

А вже коли він почав м'яти те страховисько на шматки, «кімната перетворилась на якусь виставку. Одні виходили, інші заходили, народ товпився на вулиці, новину передавали з вуст у вуста…»

Тут за всіма правилами новелістики наступає пауза.

«І ось зайшов на кухню мій сусіда Пожайчук – старшина міліції, зараз він пенсіонер. Побачивши історичного сома, він зняв картуза і перехрестився: «Стільки років прожив, стільки гадів спіймав, а такого пахана ніколи не бачив». І почав просити батька відрізати йому голову сома, бо його

дружина Христя варить смачний холодець, і миску смачноти тієї вони принесуть Танюкам узавтра, коли зберуться гості. «Прохання т. Пожайчука було задоволене» – незворушно повідомляє автор. Але сома спершу зважили: 15 кілограмів 200 грам… Зважили окремо й голову, урочисто подаровану старшині – 2 кг 200 г (т. Пожайчук-бо ж у газету!).

Не вийшло тільки з фотографом. «Коли Нагорний з газети «Радянська Волинь» пробився крізь зімкнуті лави вболівальників й одержав доступ до самого тіла, фотографувати йому вже не прийшлось.

Епілог – теременські гості їли – пили, про перше травня не згадували. Дядько Максим подав ідею поставить знак на березі, де Степан спіймав сома.

А розчулений автор закінчує: «Через те й свято пройшло весело – куди твоїм демонстраціям і парадам?! Тепер я особисто у цей день неодмінно ходитиму по рибу. А тут ще 5 карбованців, що їх дружина дала на рибу, лишились. То хто тепер скаже, що мені не везе?»[4]

По Москві дощі. І не дуже тепло. Оптимісти на Україні втішали: «Май дощовий та холодний – не будеш голодний!».

Але то в нас. А тут усе навпаки…

ШЛЯХ ДО ПОМОСТУ

Важка залізна штанга непорушно лежала на помості. Едуард, не поспішаючи, підійшов до снаряда, погладив круглі блискучі диски. Потім міцно охопив руками гриф. У залі запанувала тиша. Ще мить – і штанга опустилась на груди. Поштовх. І у повітрі на витягнутих руках завмер 145-кілограмовий снаряд.

Товариші по команді з радістю кинулись вітати переможця.

[4] Не забув і про мене («Почав я з сином потрошити сома» – явно ж не про Миколу. «Нарис» він шле мені – мушу ж і я бути причетний до такої події!).

- Чемпіоном V спартакіади Волині став Едуард Васильєв! – крізь невщухаючі оплески пробився голос судді-інформатора. Едуард встановив тоді чотири нових обласних рекорди для юнаків півсередньої ваги. У жимі зафіксував 105 кілограмів, у ривку – 110, у поштовху – 145, а у сумі триборства набрав 360 кілограмів.

Де ж і коли почав юний силач, якому ще немає і вісімнадцяти, займатись важкою атлетикою?

- Все почалось з уроку фізкультури у 5 класі, – розповідає Едуард. – Нас, хлопчиків, вишикував перед штангою у спортивному залі вчитель фізкультури Анатолій Васильович Решетюк і по черзі почав викликати. Не пам'ятаю, якою була вага. Я так незграбно підняв її, що усі розсміялись. Сили у мене було вдосталь, а ось зробити усе як слід не зміг. Тоді вчитель підійшов до мене, поплескав по плечу і показав, як треба правильно виконувати вправу. А потім Анатолій Васильович запросив мене на заняття секції.

І Едуард по-справжньому захопився «залізною грою». Потім познайомився з почесним майстром спорту, неодноразовим чемпіоном області з важкої атлетики Олександром Захаровим, почав тренуватися у нього.

Найпам'ятнішим для Едуарда Васильєва був минулий рік. Він став студентом факультету фізичного виховання Луцького педагогічного інституту. А виступаючи на фінальних змаганнях V спартакіади Волині, не тільки встановив чотири нових рекорди, а й вперше виконав норматив кандидата в майстри спорту.

Зараз юний богатир готується до V спартакіади Української РСР, мріє виконати норматив майстра спорту.

Р. Флішаровський.

Повторюсь: для мене феномен «П'єра Шелеста» неоднозначний. І хоч я не знайшов у його книжці нічого особливого, важливо вже й те, що він уникнув політичної істерики, не б'є себе в груди, намагаючись помалу-малу виправдати «Україну радянську». Українським комуністам це вдавалося лише на початках їхнього вивищення. Центр уважно стежив за проявами «местничества» і вчасно тасував колоду…

Подумав знову про Шелеста – у зв'язку з Рочестерською конференцією в Києві. Без Шелеста вона була б неможливою. І не тому, що він стратег і тямить у фізиці елементарних часток. А тому, що є Віталій Шелест. Син недоосвіченого, ще сентиментального до предківщини вождя одержав блискучу освіту. Інтелектуал, цінитель мистецтва (хай про це розповість Іван Марчук, та й поети підтвердять), Віталій створив гордість України – Інститут теорфізики; а запрошення Сахарова на ту грандіозну конференцію восени 1970-го! Порівняй з сином Щербицького; історію з убивством Борисенка...

Петро Шелест і Рочестерська конференція

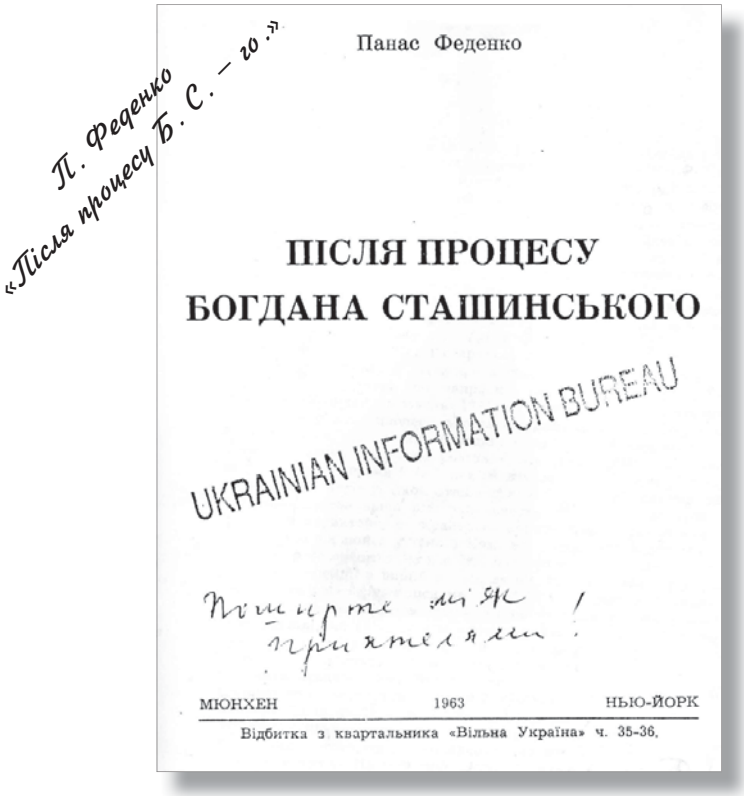
Нам – зсередини України – треба усвідомлювати явище в цілому. Мусимо творити **кореневу систему** завтрашньої України, уже скріпленої Скрипниками й Шелестами (а подеколи й Щербицькими!), вміло плекаючи нові пагінці й відтинаючи москвофільську гниль.

Що з того випливає? Що я на глибині душі **революціонер**, системник, стаєр. Україна взагалі нація стаєрів – спринтери заслуговують шани, але – посмертної.

Може, має рацію Монтеск'є, тезу якого я раніше не впустив у серце: «Щоб чинити велике, не конче бути найвидатнішим і геніальним, не слід бути вищим за людей; треба бути **разом з ними**».

Разом з ними – але не розчинятись в них. Я завше числив себе до меншості – проте більшість для мене існує. Лише наївний юнак побачить у цьому конформізм. Ми не Атланти, хоч мусимо нести на своїх плечах небо. Українське небо.

Після тієї репліки про Сташинського розшукав у своїх закапелках наступні кілька сторінок для архіву.


П. Феденко
«Після процесу Б. С. – го.»

Панас Феденко

ПІСЛЯ ПРОЦЕСУ
БОГДАНА СТАШИНСЬКОГО

UKRAINIAN INFORMATION BUREAU

Пошкоте мі як
приятеля ми!

МЮНХЕН 1963 НЬЮ-ЙОРК

Відбитка з квартальника «Вільна Україна» ч. 35-36.

19 жовтня 1962 р. німецький суд у Карлсруе закінчив розгляд справи убивника двох українських еміґрантів Льва Ребета і Степана Бандери. За ці злочини Сташинському присуджено кару – 8 років в'язниці. Можна думати, що й сам убивник не сподівався такого лагідного присуду. На підставі законів Німецької Федеративної Республіки намірене убивство карається досмертною тюрмою. Однак німецький суд взяв на увагу те, що Сташинський наслідком нещасливих обставин попав у тенета комуністичної системи терору, був, мовляв, безвольним знаряддям у руках володарів Кремля. Цей погляд обстоював оборонець Сташинського на суді і також представники пошкодованої сторони – адвокати з боку родин Л. Ребета і С. Бандери – і сам предсідник суду д-р Ягуш старалися досягнути для Сташинського лагідного присуду. Атмосфера, створена

на процесі в Карлсруе, привела до того, що, напр., місячник «Український Самостійник» (Мюнхен, жовтень 1962 р.) пише, що Сташинський «викликав у ході процесу зростаючу симпатію та співчуття». Мені здається, що злочини Сташинського і його процес заслуговують особливо уважного розгляду. На мою думку, адвокати пошкодованої сторони (очевидно, за згодою членів родин убитих) за машиною терору, якої Сташинський був вірним слугою, не побачили персональної відповідальности убивника і не зрозуміли його характеру, як крайнього еґоїста. Сташинський казав на суді, що він попав у тенета Комітету Державної Безпеки випадково: його арештовано в поїзді без квитка, і це грозило йому втратою стипендії в вищій школі, де він учився. І він, рятуючи свою учбову кар'єру, пішов на службу до гнобителів України. Він став пильним аґентом комуністичної системи, він відцурався своєї родини, він вкрався між українські нелегальні ґрупи спротиву режимові і видавав людей на заріз. За це він пішов високо по бюрократичній драбині, навіть у Москві оцінили заслуги і таланти Сташинського. Вишколений у Москві для убивств, він успішно виконав злочин супроти Л. Ребета, а пізніше убив і С. Бандеру. За ці неславні діла Сташинський дістав спеціяльну нагороду від начальника КДБ Шелєпіна. Чи можемо вірити словам Сташинського, що він випадково став агентом Комітету Державної Безпеки? На це немає певних доказів. Чи не пішов він на цю службу «для лакомства нещасного», як співається в українських думах? Що повело Сташинського до втечі з СССР після таких успіхів у кар'єрі на службі режимові? По суті «нещасливий випадок». Він помітив, що його начальники не мали повного довір'я до нього: про це свідчили мікрофони, що він знайшов у своєму приміщенні в Москві. Цим способом начальство могло довідатися про розмови Сташинського з його жінкою. Сташинський, хлопець від природи меткий, міг зрозуміти, що Москва «ліквідує» своїх агентів, які «багато знають», після використання на всякі криваві діла. Тільки **страх за власне життя** примусив Сташин-

ського тікати на Захід. Він твердив на суді, що каяття закралося в його душу, коли він побачив у телевізії в Східному Берліні родину С. Бандери після його смерти. Але тут приходить питання: чому не було у Сташинського каяття після убивства Ребета? Чому він не мав милосердя до незчисленних українців, яких він видав на смерть органам КДБ, як агент-провокатор терористичної системи?

Можуть сказати: Сташинський утечею від органів КДБ і зізнанням про свої злочини в Західній Німеччині показав, що він покаявся і хоче почати «нове життя». З того, що говорив Сташинський на суді, справжнього каяття не видно: каяття йому приписував оборонець та предсідник суду Яґуш. Але чи вони тут не піддалися обманові злочинця, що був вишколений носити маску і умів вводити людей в облуду? Дехто скаже: Сташинський міг би втекти на Захід і затаїти свої злочини; однак він признався до убивств у Німеччині, і це свідчить про його щире каяття. На мій погляд, це найслабший аргумент в обороні Сташинського. Дійсно, він міг би при переході в Німеччину затаїти свою службу в КДБ і свої злочини, але він з мотивів шкурних мусів повідомити про це американців і німців, що його арештували при переході з Східного Берліну. Сташинський не мав певности, що його приймуть в Західній Німеччині і не вишлють назад, як небажаного чужинця. Щоб уникнути цієї небезпеки, Сташинський мусів признатися до злочинів, щоб цим способом зацікавити урядові інстанції американські й німецькі: це давало йому шанси лишитися в Західній Німеччині. Він думав: «Якщо не признаюся, то, навіть коли мене приймуть на Заході, агенти КДБ дадуть німецьким урядам докази моєї агентурної служби, і я тоді пропав, бо мене вишлють в СССР». Знавши, що в СССР його жде певна смерть, Сташинський вирішив, що краще навіть попасти в досмертну в'язницю в Німеччині, ніж безслідно загинути в казематах КДБ.

Кажуть, мовляв, Сташинський був невільним знаряддям комуністичної системи, і тому треба йому співчувати. Коли б це було так, то Сташинський ще тому 5 років, коли його Москва послала на вбивство Ребета, мусів би відкрити свою ролю на службі КДБ і перестати бути знаряддям терористичного режиму. Але він ще й після вбивства Ребета виконав замах на Бандеру, і «каяття» з'явилося у нього тільки тоді, коли він побачив смертельну загрозу для себе з боку КДБ. Можемо з певністю твердити, що Сташинський не був тільки

знаряддям Москви; бувши закордоном для виконання доручених йому злочинів, він мав можливість вибору: убивати чи відкрити свою аґентурну службу німецьким державним установам і лишитися на волі. Він вибрав перше, і це – непростимий злочин. Тому трудно оцінити мотиви вдови Л. Ребета – пані Д. Ребет, яка на суді заявила, що Сташинського «можна навіть жалувати як людину, яку цинічно зловжито як знаряддя для виконання злочинів» («Укр. Самостійник»). Цей мотив зміцнив аргументацію адвоката-оборонця Сташинського, що вибілював свого клієнта як жертву комуністичного режиму. На жаль, також і бувший американський сенатор Керстен, що виступав на процесі в Карлсруе від імени вдови С. Бандери, подав у своїй промові на суді мотиви, які злагіднювали вину Сташинського. Керстен казав про вдову С. Бандери, мовляв, «вона свідома того, що його (Сташинського) не заарештовано від час виконування злочинів, а що тільки він сам утік на Захід і там добровільно склав зізнання про злочини совєтського уряду і про свою в них участь». («Шлях Перемоги», 11. XI. 1962). З попереду поданої аналізи мотивів Сташинського, що повели його до втечі на Захід, видно, що він зовсім не «добровільно» зірвав свої зв'язки з КДБ: тільки страх за власну шкуру примусив його і до втечі і до зізнання про злочини совєтських органів, в яких він брав активну участь з переконання.

Сташинський це продукт совєтського виховання, яке засіло в його душі міцно. Тому на суді він не виявив ніякого каяття з того приводу, що помагав урядові Совєтської Росії гнобити український народ. Його «політична свідомість» виявилася на процесі в словах, мовляв, окупація червоною армією Галичини, Волині й Полісся в 1939 році була «об'єднанням» з Росією... На жаль, цього новітнього «Саву Чалого», що ходив з ватагами КДБ по Україні, помагаючи їм в їх кривавім ділі, старалися і адвокати на суді і частина української преси представити як тільки жертву большевицького режиму і то навіть таку, що викликає симпатії!. Лагідний присуд для Сташинського творить дуже небезпечний прецедент в німецькому судівництві. В різних частинах Західної Німечини відбуваються досі судові процеси проти німецьких учасників терору супроти осіб різних національностей, переслідуваних і знищених режимом Гітлера. Німецькі судді не беруть на увагу запевнень обвинувачених, мовляв, вони діяли під натиском урядової машини, були тільки знаряддям режиму Гітлера

(до речі, цим способом намагався оборонити себе й відомий Айхман на процесі в Ізраїлі). Але тепер оборонці учасників гітлерівських кривавих розправ будуть покликатися на процес Сташинського, якого визнано навіть «симпатичним» знаряддям Кремля і дано йому легкий присуд.

Минувши цю правну сторону афери Сташинського, звернемо увагу на питання політичного характеру. Що було причиною атентантів, запланованих у Москві і виконаних руками Сташинського у Мюнхені? Партійці Л. Ребета і С. Бандери намагаються твердити, мовляв, замордовані були небезпечні для окупаційного комуністичного режиму в Україні. В «Шляху Перемоги» з 18 листопада 1962 р. знаходимо заклик до українського громадянства – жертвувати на визвольний фонд ОУН, бо, мовляв, в Україні все готове до повстання, і «молодь Києва носить зі собою зброю, яку або виробляє сама або дістає нелегально»... Партія пок. С. Бандери вимагає пожертв і обіцяє, що за ті гроші «Москва дістане ще не один удар з нашого боку, а кожний такий удар – це прискорення загибели московського хижака». Як бачимо, на смерті С. Бандери його партійці хочуть заробити не тільки політичний, але теж і фінансовий капітал. Здавалося б, що доба «революційного руху» в біженських таборах Німеччини вже відійшла в минуле, коли з бідолашних ДІ-пі партійці Бандери загрозами і демагогією збирали гроші на свій партійний апарат, обіцяючи скоре визволення України. На жаль, у даному разі, «історія повторюється»... Коли б ця «визвольна метушня» (не одна ОУН Бандери має свій «визвольний фонд»!) відбувалася в обмеженому колі ОУН, то не було б великої біди для українського народу. На жаль, цей крик і махання кулаками на еміграції на адресу «московського хижака» дає цьому хижакові привід ще дужче гнобити Україну. Мусимо рішуче відмежуватися від тактики ОУН Бандери, що своїми патріотичними нахвалками дає органам КДБ матеріял для викорінювання решти української людности, особливо на західних землях. Ця еміґраційна романтика (підбита чисто партійними фінансовими інтересами певної ґрупи) несе згубу для українського народу. Тільки зовсім безвідповідальні і не ознайомлені з дійсним положенням в Україні люди можуть кидати такі «революційні» заклики. Колись назвав Бісмарк політику «мистецтва можливого»: це значить, що політик мусить брати на увагу дійсність і не покладатися тільки на свої бажання і по-

чування. За політичну романтику Україна дорогою, кривавою ціною заплатила в другій світовій війні. Про це пише Я. Гайвас у Паризькому «Українському Слові», з 11 листопада 1962 р.:

«Бандерівці... зовсім неправильно й нереально оцінювали взагалі положення в світі, політичні концепції й правдоподібні пляни західних потуг, а вже зовсім фальшиво уявляли собі вони сили большевиків. Вони з малими винятками вірили, що большевицькі армії гонять рештками, що вони знеможені й знеохочені, ... і коли вони вступлять на «палаючу революційними огнями українську землю, не лише не встрояться, але почнуть підпадати під впливи УПА і її національно-революційного гасла».

«Визвольна метушня» ОУН Бандери має ще одну ваду: вона чинить шкоду для української справи за кордоном, намагаючись в своїх заявах, резолюціях і виданнях представити партію С. Бандери єдиною репрезентанткою українського національного руху. Напр., в «Шляху Перемоги» з 18 листопада в резолюції Антикомуністичної Конференції, що відбулася на Мальті з участю делегатів ОУН Бандери 27 жовтня – 4 листопада 1962 р., названо С. Бандеру «лідером українського визвольного руху». Цій пропаганді «національного лідерства» С. Бандери підлягають і деякі фальшиво інформовані чужинці, прихильні до українського руху взагалі. Наприклад, згадуваний п. Керстен у промові на суді в Карлсруе казав, мовляв, «Бандера був символом боротьби за вільну і незалежну Україну»... («Шлях Перемоги», 4. XI. 62).

Від цих тверджень мусимо рішучо відмежуватися. Бандера був вождем однієї ґрупи того напрямку, що зветься Орґанізація Українських Націоналістів. Ця партія вже давно розбилася на 3 ворожі ґрупи (Бандери, Мельника, Лебедя), тому Бандера не може бути названий навіть вождем ОУН, а не то що «лідером українського визвольного руху». Однак «визвольна метушня» веліла партійцям С. Бандери твердити в виданій у Мюнхені німецькою мовою „Ukrainische Korresponders“ ч. 5, 1962, мовляв, «Бандера був провідником всієї ОУН» (Bandera Leiter der gesamten OUN war). В цьому напрямі діє також пропаганда ОУН Бандери в чужомовних публікаціях, де Бандеру поставлено нарівні з Симоном Петлюрою!

Ми б не торкалися цієї болючої теми про «тяжкі діла», що діялися на Україні і на еміграції після 1940 року, коли С. Бандеру постав-

лено на чолі одної групи розколеної ОУН. Не згадували б ми ні про «славу фюрерові Адольфові Гітлерові!» в «акті 30 червня 1941 року» у Львові, коли Бандера самозванно, «волею Українського Народу» проголосив «створення Української Держави» (Див. текст цього «акту» в книзі Костя Паньківського: «Від держави до комітету», Нью-Йорк – Торонто, 1957 р.) Промовчали б ми на цей раз і про криваві розправи партійців ОУН Бандери після «акту 30 червня» над усіми, кого ця партія уважала за неповноцінних патріотів або за суперників для єдиновлади ОУН Б. Ця сумна процесія жертв партійного терору включає також членів ОУН під проводом А. Мельника, як Сеник, Сушко, Сціборський і багато інших, яких імена один Бог відає; серед закатованих «Службою Безпеки» слід згадати магістра Василя Бережанського, що був убитий бандерівцями в Юденбурґу.

Не з легким серцем пишемо ці гіркі слова, а в глибокім переконанні, що «визвольна метушня» ОУН Бандери приносить незмірну шкоду на шляху до дійсного визволення українського народу. Можна б сказати: коли б не було ОУН Бандери, то в інтересі наших ворогів-гнобителів треба було б її вигадати...

Славословці вождів і їх диктатури можуть сказати: чому ж Москва послала убивника, щоб він учинив розправу над емігрантами? Чи не були вони небезпекою для панування КПСС в Україні? Цю думку висловлено в поклику проводу ОУН Бандери до українського громадянства, з жовтня 1962 року. Було б даремно вести дискусію з поширеною серед емігрантів пошестю, що зветься мегаломанією: немало партійних ватажків на чужині міряють себе і свої групи дуже великою мірою. Немає сумніву, що агентура КДБ цікавиться тим, що діється на еміграції, і всюди намагається всунути своїх аґентів. Їм дається завдання якнайбільше розбивати, розпорошувати політичні ґрупи на еміграції, сіяти між ними недовір'я, підозру одних до других, бо це веде їх до повної ліквідації. Убивство Ребета й Бандери – це одна з метод, щоб викликати серед емігрантів замішання, полеміку, заколот і недовір'я, особливо серед партійців убитих. Нагода зробила, що Сташинському довелося тікати з СССР у таких обставинах, що він мусів признатися до своїх злочинів. Однак злочини і судовий процес не дають нікому підстав ставати в позу «лідерів» українського визвольного руху і робити політично-фінансову спекуляцію з цієї сумної події і з трагедії двох осиротілих родин.

Брошуру замовляти:

Англія – Mr. G. Vaccaro, 551 Chiswick High Road, London, W. 4, England
Австралія – Mr. J. Hruszecky, 9 Raynes Park Rd., Hampton< Vic., Australia
ЗДА – Mr. W. Lysyj, 12284 Maine St., Detroit 12, Mich., USA
Mr. Hr. Nyczka, 42 Avenue B, New York 9, N. Y., USA
Ціна брошури: в Англії – 1 шіл., в Австралії – 1 шіл. І 6 пенс., в ЗДА – 0,50 дол., в Німеччині – 0,50 нм.

4 травня, вівторок

На пробах «Чорта»

Мав намір зробити повний прогон, – не вийшло після святкової перерви. Актор – створіння своєрідне: збився з випускного ритму Анисько – і вистава зупинилась. Не міг же я йому дозволити **халтуру** – хвороба заразлива. А він імітував «азарт» і жагу – першою скинулась на нього Рита Рижкова, і вилаяла-відшпетила; з'ясувалось, він ще не зовсім одійшов від гусарського перепою? – яка вже тут чистота репетиції!

Не просто нам дається цей «Чорт». П'єска ніби легка, майстерно закроєна, ролі виписано якнайвиразніше, навіть епізодичні, і театр ніби не панський – маю на увазі Львов-Анохіна, який вів їх від Ануйя, Сартра, де не можна було грати «нутром» або «рвати пристрасті на шматки». Правда, «Добряки» Зоріна видались мені зіграними грубувато, Сатановський – жирним мазком, та й інші актори надто вже намагалися наблизитись до стилістики «Крокодила».

Анисько – грає Яноша, художника-денді з віденської богеми – талановитий, гострий на слово, емоційний, вродливий. Років би десять тому цю роль Володі – ціни б йому не було. Тепер він уже трошки «поплив», не та реактивність, та й певні почуття видобувати з себе стало йому важче – так запальничка спалахує не з першого «чиркання»… В парі з ним Рита Рижкова – Йолан, яка теж не первоцвіт; але у Рижкової талант миттєвого спалахування, її емоція потребує більше упряжі, ніж батога…

Я бачив Аниська в ролі Меккі-Ножа, там він брав театральну Москву за жабри – була й «малина», було й піжонство, був й артистизм вигадливого штукарства. Там мені на-

віть подобалось, що він – одесит, «а это значит…» – співпадало. Тут – вилізає його «одеситство», як з дірявої кишені.

На глибині є й вагоміший ґандж. Анисько – малорос, і йому багато залежить від того, аби прикинутись «чистим». Комплексує. Вимова, часом «приблатненность», награвання пристрасті, а не справді пристрасть, не дуже приховане презирство до жіночої статі (з таких «вродливців» негарні жінки в'яжуть потім теплі светрики, дозволяючи їм час від часу заводити романи на стороні й потім сіпаючи їх додому – через скандал або через партбюро; так є й тут).

Але повернусь до тези «малороса». Це певний комплекс неповноцінності, це відсутність стрижня – у житті, у театрі, та й у любові. «Малорос» – отже, – «надо догонять»… І все.

Я запитав його: «С чего это вы – Анисько? Есть Онисько, Онисим; а если Анисим, при чем тут украинськое «сько»? Кто это вас так **усугубил**?»

Володя нічого не відповів, але над цим **дієсловом** задумався.

Хвіст цієї аж надто заземленої «Аниськи» не дає йому досі спокою. Жора Бурков розповідав, з яким смаком Володя Анисько повторював у якійсь розмові звучні імена Качалова, Мочалова, Романова «и даже Миронова» «Если б я был еврей, поменял фамилие б…» – наспівував Во-

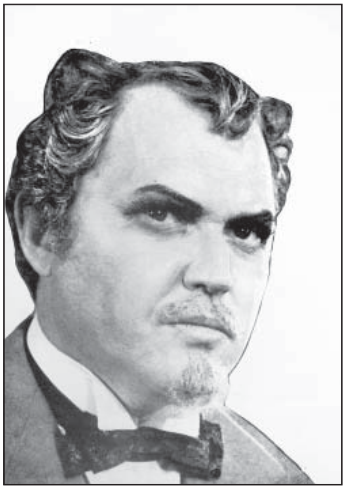
лодя в цьому Жоркиному переказі – а ля «если б я был султан…»

Майже драма: хоче скидатись на героя й мачо (його кумиром був Урбанський), а звуть тебе якоюсь «аниською». Сюжет для «Мини Мазайла» з його «Сиреневым» і «де Розе»…

Пишу все це, бо він мені сьогодні всю виставу завалив. Добре, що маю інший склад – з Борисом Романовим-Чортом. Але там свій ґандж – Вацлав Скраубе в ролі Яноша – **занадто** протилежність Яношеві Першому. Такий собі естрадний велосипедик, теж рве пристрасті на шмаття, проте нема **мужчини** хоч би в самоусвідомленні. «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный…» Паж за амплуа. Окремі епізоди грає блискуче (є такі й в Аниська), проте **мужчини** – нема.

Для мене ця п'єса – нітрохи не «развлекашка» для «буржуазної публіки». З Борисом Романовим ми справді хочемо розіграти притчу про спокусника-диявола, який спустився з небес, аби поставити недолугому людству діагноз. Люди розучились бути самими собою – соромляться своїх бажань – і через те **смертні.**

Теоретично ми говорили про це й з Сатановським. Проте Льоня – «жирний» актор, він уже так «влізає в шкіру дійової особи», що зникає театр. Якщо в Аниськові вилізає щось від «ухойдоканої баби», Льонін Чорт аж надто плотський, вальяжний; такими я уявляю собі самовпевнених прикажчиків. В ньому справді немає ще ані неба, ані пекла. Хоч була одна **проба,** в якій Сатановський зненацька все таке «сальне» з себе зняв, – пронизливий погляд, шампури запитань, самоіронія…



«Буржуазність» вистави подобається керівникам управління культури. На прихованому рівні – «наші» вожді

люблять дивитись, як той клятий «запад» розкладається. Вистава ж моїх молодих – зовсім інше, там загадка й містика, там відчутно **іронію** – і до самого «разлагающегося Запада», і до страху бути самими собою. Мольнар дуже непростий автор, для актора й режисера тут незоране поле…

Авжеж, два повних склади – дві точки зору. Два табори прибічників і ворогів. Мене ця змагальність дуже гріє – у акторів є що боронити, є точно сформульована мета. Нарешті, вони вчаться відрізняти **стиль** (постановки, гри) – виконавці з обох груп уже підходили й казали, що це для них неабияка школа. Бо навіть масові сцени з одними й тими акторами – у різних складах – ідуть по-різному…

Лист від батька з Луцька, щойно принесли – вечір. «Дзвонив до вас 1-го, але нас не з'єднали – телефоністка сказала, у вас несправний апарат». Вимагає пояснити, чи справді так.

Не так. Апарат справний, бо по Москві дзвоню – і мені дзвонять. Але вранці 1-го дзвонив Порфирович; отож, слід гадати, після нього нас «відключили». Тобто щоб ніхто не міг додзвонитися з іншого міста чи з закордоння. Мабуть, є в них там така система – часткові відключення?

Стосовно ж усього іншого – стан у батька нормальний. Про свій рибний «нарис» не питає, мабуть, уже про нього й забув. Але каже – у Шури Дем'янівни день народження 29 травня, «то ми перенесли його на 1-ше травня. Були родичі – повний патронташ! Молодці в мене родичі!»

І слава Богу.

Тільки-но зараз помітив приписочку – на окремому клаптику: «На рибу виходив уже двічі і – нічого не спіймав. Мабуть, вона за щось на мене сердиться. За що?

За «нарис»?

Кочур у тій розмові переказав мені ще й такий «деталь»: Іван Олексійович дуже був незадоволений Драчевим сценарієм про Лесю Українку. Забагато самоуправства,

розставляє фігури на шаховій дошці, як хоче. Але ваш переклад у «Дружбі народів» його з Драчем примирив. То ви мені скажіть, ви там Драча редагували?»

В принципі ні. Але намагався вивищити статус Лесі Українки. Мабуть, це мені вдалось?

Приходив Юра Живлюк. Здалеку, здалеку – але підвів до того, чи не міг би я подумати про те, як передати через Георгія Марковича один лист «на самый верх». З'ясувалось, що це «ни много ни мало» – лист самого А. Д. і він шукає варіантів, щоб це пішло ще й таким «каналом».

Залишив текст і пішов. Сказав, за кілька днів мене знайде.

Що хлопець він авантюрний, я знав. Але тут скидається на правду. От тільки звідки йому забрело в голову, що Г. М. – «канал»?

Лист А. Сахарова до Л. Брежнева

Генеральному секретарю ЦК КПСС
тов. Л. И. Брежневу

Прошу об обсуждении общих вопросов, частично ранее обсуждавшихся в письме Р. А. Медведева, В. Ф. Турчина и в моем письме 1968 года.

Прошу также о рассмотрении ряда частных злободневных вопросов, которые глубоко волнуют меня.

Ниже в двух общих списках перечислены вопросы разного масштаба, разной степени бесспорности. Но между ними есть определенная внутренняя связь. Дискуссия и частичная аргументация по поднятым вопросам содержится в упомянутых письмах и в приложении к этой Записке.

Хочу также информировать Вас, что в ноябре 1970 г. я вместе с В. Н. Чалидзе и А.Н. Твердохлебовым принял участие в учреждении Комитета прав человека в целях изучения проблемы обеспечения прав человека и содействия правовому просвещению. Некоторые документы Комитета прилагаю. Ми надеемся быть полезными обществу, стремимся к диалогу с руководством, к откровенному, гласному обсуждению проблемы прав человека.

Некоторые неотложные вопросы

Перечисленные ниже вопросы представляются мне неотложными. Для краткости они сформулированы в виде предложений. Отдавая себе отчет в том, что некоторые из них нуждаются в дополнительном изучении, и сознавая, что список неполон и поэтому отчасти субъективен (некоторые не менее важные вопросы я перенес во вторую часть Записки, а некоторых вообще постарался избежать), я все же считаю необходимым просить об обсуждении компетентными инстанциями нижеследующих предложений.

1. О политических преследованиях:

а) Я считаю давно назревшей проблемой проведение общей амнистии политических заключенных, включая лиц, осужденных по статьям 70, 72, 190-1, 2, 3 УК РСФСР и аналогичным статьям УК союзных республик, включая осужденных по религиозным мотивам, включая помещенных в психиатрические учреждения, включая лиц, осужденных за попытку перехода границы, включая политических заключенных, дополнительно осужденных за попытку побега из лагеря или пропаганду в лагере.

б) Принять меры по обеспечению широкой фактической гласности рассмотрения всех судебных дел, особенно политического характера. Считаю важным пересмотр всех судебных приговоров, постановленных с нарушением принципа гласности.

в) Я считаю недопустимым психиатрические репрессии по политическим, идеологическим и религиозным мотивам. По моему мнению, необходимо принять закон о защите прав лиц, подвергаемых принудительной психиатрической госпитализации; принять решения и необходимые законодательные уточнения для защиты прав лиц, предполагаемых психическими больными при судебном преследовании по политическим обвинениям. В част-

ности, в обоих случаях допустить практику психиатрических обследований комиссиями, не зависящими от властей.

г) Независимо от решения этих вопросов в общем порядке прошу о рассмотрении компетентными органами ряда конкретных срочных дел; некоторые из них перечислены в прилагаемой Записке.

2. О гласности, о свободе информационного обмена и убеждений:

а) Вынести на всенародное обсуждение проект закона о печати и средствах массовой информации.

б) Принять решение о более свободной публикации статистических и социологических данных.

3. О национальных проблемах, о проблеме выезда из нашей страны:

а) Принять решения и законы о полном восстановлении прав выселенных при Сталине народов.

б) Принять законы, обеспечивающие простое и беспрепятственное осуществление гражданами их права на выезд за пределы страны и на свободное возвращение. Отменить инструкции, содержание ограничения этого права, противоречащее закону.

4. О международных проблемах:

а) Проявить инициативу и объявить (или подтвердить – сначала в одностороннем порядке) об отказе от применения первыми оружия массового уничтожения (ядерного оружия, химического, бактериологического и обжигающего). Допустить на свою территорию инспекционные группы для эффективного контроля за разоружением (в случае заключения соглашения о разоружении или частичном ограничении тех или иных типов вооружения).

б) Для укрепления результатов изменения отношений с ФРГ выработать более новую, гибкую и реалистическую позицию по проблеме Западного Берлина.

в) Изменить свою политическую позицию на Ближнем Востоке и во Вьетнаме, активно добиваясь через ООН и по дипломатическим каналам скорейшего мирного урегулирования на условиях компромисса с отказом от одностороннего военного и политического прямого или косвенного вмешательства со стороны США или

СССР, с выдвижением программы широкой экономической помощи на международной аполитичной основе (через ООН?), с предложением широкого использования войск ООН для обеспечения политической и военной стабильности в этих районах.

Тезисы и предложения по общим проблемам

В порядке подготовки к обсуждению основных проблем развития и международной политики нашей страны я попытался сформулировать ряд тезисов. Некоторые из них носят дискуссионный характер. Я стремился к наиболее полному изложению своих мыслей, хотя и отдавал себе отчет в том, что некоторые из тезисов представятся неприемлемыми, а некоторые представятся неинтересными, малозначительными.

1. Начиная с 1956 года, в нашей стране осуществлен ряд важных мероприятий, устраняющих наиболее опасные и уродливые черты предыдущего этапа развития советского общества и нашей государственной политики. Однако одновременно имеют место определенные негативные явления – отступления, непоследовательность и медлительность в осуществлении новой линии. Необходима выработка четкой и последовательной программы дальнейшей демократизации и либерализации и осуществление ряда неотложных первоочередных шагов. Этого требуют интересы технико-экономического прогресса, постепенного преодоления отставания и изоляции от передовых капиталистических стран, благосостояния широких слоев населения, внутренней стабильности и внешней безопасности нашей родины. Развитие нашей страны идет в условиях существенных трудностей отношений с Китаем. Налицо серьезные внутренние трудности в области экономики и благосостояния населения, технико-экономического прогресса, культуры и идеологии.

Следует отметить обострение национальной проблемы, сложности взаимоотношений партийно-государственного аппарата и интеллигенции, взаимоотношений основной массы трудящихся, находящихся в относительно худшем положении в бытовом и экономическом отношениях, в отношении продвижения по работе и культурного роста, испытывающих в ряде случаев чувство разоча-

рования в «громких словах», и привилегированной группы и «начальства», к которому более отсталые слои трудящихся нередко относят в силу традиционных предрассудков главным образом интеллигенцию. Внешняя политика нашей страны не всегда является достаточно реалистичной. Необходимы кардинальные решения для предупреждения возможных осложнений.

2. Я высказываю мнение, что было бы правильным следующим образом охарактеризовать общество, к осуществлению которого должны быть направлены неотложные государственные реформы и усилия граждан по развитию общественного сознания.

а) Основной своей целью государство ставит охрану и обеспечение основных прав своих граждан. Защита прав человека выше других целей.

б) Все действия государственных учреждений целиком основаны на законах (стабильных и известных гражданам). Соблюдение законов обязательно для всех граждан, учреждений и организаций.

в) Счастье людей, в частности, обеспечено их свободой в труде, в потреблении, в личной жизни, в образовании, в культурных и общественных проявлениях, свободой убеждений и совести, свободой информационного обмена и передвижения.

г) Гласность содействует контролю общественности за законностью, справедливостью, целесообразностью всех принимаемых решений, способствует эффективности всей системы, обусловливает научно-демократический характер системы управления, способствует прогрессу, благосостоянию и безопасности страны.

д) Соревновательность, гласность, отсутствие привилегий обеспечивают целесообразное и справедливое поощрение труда, способностей и инициативы всех граждан.

е) Имеется определенное расслоение общества по роду занятий, характеру способностей и отношений, но должно быть и стремление к сглаживанию этих различий.

ж) Основная энергия страны направлена на гармоничное внутреннее развитие с целесообразным использованием трудовых и природных ресурсов. В этом основа ее силы и благосостояния. Страна и народ всегда готовы к дружескому, обусловленному общечеловеческим братством международному сотрудничеству

и помощи, но общество не нуждается во внешней политике как средство внутренней политической стабилизации, или для расширения зоны влияния, или экспорта своих идей; обществу чужды мессианство, заблуждения и единственности и исключительных достоинствах своего пути и отрицание пути других, органически чужды догматизм, авантюризма и агрессивность. В частности, в конкретных условиях нашей страны только концентрация ресурсов на внутренних проблемах позволит преодолеть трудности в области экономики и благосостояния населения, при ряде дополнительных условий (демократизация, ликвидация информационной изоляции нашего народа от остального мира, экономические мероприятия) обеспечит надежду на постепенное преодоление отставания от передовых капиталистических стран, обеспечит безопасность страны от возможных обострений с Китаем, обеспечит большую возможность для помощи нуждающимся странам.

3. Внешняя политика.

а) Основная внешнеполитическая проблема – взаимоотношения с Китаем. Предлагая китайскому народу альтернативу экономической, технической и культурной помощи, братского сотрудничества и совместного движения по демократическому пути, всегда оставляя возможность этого пути развития отношений, проявить одновременно особую заботу для обеспечения безопасности нашей страны, избегать всех других возможных внешних и внутренних осложнений, осуществлять свои планы освоения Сибири с учетом указанного фактора.

б) Стремиться к невмешательству во внутренние дела других социалистических стран и к экономической взаимопомощи.

в) Выступить с инициативой создания (в рамках ООН?) нового международного консультативного органа – «Международного совета экспертов по вопросам мира, разоружения, экономической помощи нуждающимся странам, по защите прав человека, по охране природной среды» из авторитетных и беспристрастных лиц. Статут совета и процедура, определяющая его состав, должны обеспечивать максимальную независимость от интересов отдельных государств и групп государств. Вероятно, при определении состава совета и его статута необходимо учитывать пожелания основных международных организаций заключить международный пакт,

обязывающий к рассмотрению законодательными и правительственными органами рекомендаций Совета экспертов, которые должны носить гласный и обоснованный характер. Решения национальных органов по этим рекомендациям тоже должны быть гласными, вне зависимости от того, приняты или отвергнуты рекомендации.

4. Экономические проблемы, управление, кадры:

а) Усугубление экономической реформы 1965 года, увеличение хозяйственной самостоятельности всех производственных единиц, пересмотр ряда ограничительных положений в отношении подбора кадров, зарплаты и поощрения, системы материального снабжения и фондов, планирования, кооперирования, выбора профиля продукции, финансирования.

б) В области кадров и управления. Принять решения по расширению гласности в работе государственных учреждений всех ступеней в пределах, допускаемых интересами государства. В особенности существен пересмотр традиции «кабинетности» в вопросах кадровой политики, расширение гласного делового общественного контроля над подбором кадров, выборности и фактической сменяемости при непригодности руководителей всех уровней. Я подразумеваю также обычное требование демократических программ о ликвидации системы выборов без избыточного числа кандидатов т. е. о ликвидации «выборов без выбора». Одновременно необходимы улучшение информированности, самостоятельность, право на эксперимент, перенос центра ответственности в сторону руководимого предприятия и его служащих. Улучшение методов специальной подготовки и делового обучения руководителей всех уровней. Ликвидация специальных привилегий, связанных со служебным и партийным положением как очень вредных в социальном и деловом смысле. Публикация величины должностных окладов. Реорганизация отделов кадров, ликвидация номенклатурных списков и тому подобных пережитков предыдущей эпохи. Создание при руководящих органах научно-консультационных советов, включающих ученых разных специальностей и обладающих необходимой самостоятельностью.

в) Мероприятия, способствующие расширению сельскохозяйственного производства на приусадебных участках колхозников,

рабочих совхозов и единоличников, – изменение налоговой политики, расширение земельных угодий этого сектора, изменение системы снабжения этого сектора сельскохозяйственной современной и специально разработанной техникой, удобрениями и др. Мероприятия, улучшающие снабжения села строительными материалами, топливом, расширение всех форм кооперативного хозяйствования на селе с изменением налоговой политики, разрешение найма рабочих и их оплаты в соответствии и интересами дела, с изменением системы материального снабжения села.

г) Расширение возможностей и выгодности частной инициативы в сфере обслуживания, в медицинском обслуживании, мелкой торговле, образовании и т. п.

5. Рассмотреть вопрос о постепенной отмене паспортного режима как серьезного тормоза в развитии производительных сил страны и как нарушения прав граждан, в особенности сельских жителей.

6. В области информационного обмена, культуры, науки и свободы убеждений:

а) Поощрять свободу убеждений, дух изучения, делового беспокойства.

б) Прекратить глушение иностранных радиопередач, расширить ввоз иностранной литературы, войти в международную систему охраны авторских прав, облегчить международный туризм – для преодоления пагубной для нашего развития изоляции.

в) Принять решения, обеспечивающие фактическое отделение церкви от государства, фактическую (т. е. обеспеченную юридически, материально и административно) свободу совести и вероисповедания.

г) Пересмотреть те стороны взаимоотношений государственно-партийного аппарата и искусства, литературы, театра, органов образования и т. п., которые наносят ущерб развитию культуры в нашей стране, снижают смелость и разносторонность творческого поиска, приводят к казенщине, серости и ритуальности. В общественных и гуманитарных науках, роль которых в современной жизни непрерывно возрастает (в философии, истории, социологии, юриспруденции и т. п.), – обеспечить ликвидацию застоя, расширение направлений творческого поиска, независимость от

предвзятых точек зрения, использование всей гаммы зарубежного опыта.

7. В социальной области:

а) Рассмотреть вопрос о возможности отмены смертной казни. Отменить особый строгий режим лишения свободы как противоречащий гуманности. Принять меры по совершенствованию пенитенциарной системы, с использованием зарубежного опыта и рекомендаций ООН.

б) Рассмотреть возможность учреждения общественного наблюдательного органа, имеющего целью исключить возможность применения физических мер воздействия (избиения, голод и холод и т. п.) к задержанным, арестованным и осужденным.

в) Резкое улучшение качества образования. Повышение оплаты и самостоятельности учителей школ и преподавателей вузов. Уменьшение формальной роли дипломов и ученых степеней. Уменьшение унифицированности системы образования, более широкое профилирование в школах. Увеличение гарантии права на убеждения.

г) Расширение мер борьбы с алкоголизмом с привлечением возможностей общественного контроля над всеми аспектами проблемы.

д) Усилить мероприятия по борьбе с шумом, с отравлением воздуха и воды, борьбе с эрозией, засолением почвы и отравлением ее химикатами. Улучшить защиту лесов, диких и домашних животных, защиту животных от жестокостей.

е) Реформа системы медицинского обслуживания. Расширение сети поликлиник и больниц, увеличение роли частнопрактикующего врача, медсестры, сиделки. Увеличение зарплаты медработникам всех уровней. Реформа медицинской промышленности. Повсеместная доступность современных лекарств и средств. Внедрение рентгено-телевизионных установок.

8. В правовой области:

а) Ликвидация явных и скрытых форм дискриминации – по убеждениям, по национальному признаку и т. п.

б) Фактическая гласность судопроизводства во всех случаях, где она не противоречит основным правам граждан.

в) Рассмотреть вопрос о ратификации Верховным Советом СССР Пактов о правах человека, принятых 21-й сессией Генеральной Ассамблеи ООН, и о присоединении к Факультативному протоколу к этим пактам.

9. В области взаимоотношений с национальными республиками:

Наша страна провозгласила право нации на самоопределение вплоть до отделения. Реализация права на отделение в случае Финляндии была санкционирована Советским правительством. Право на отделение союзных республик провозглашено Конституцией СССР. Имеется, однако, неясность в отношении гарантий права и процедуры, обеспечивающей подготовку, необходимое обсуждение и фактическую реализацию права. Фактически даже обсуждение подобных вопросов нередко преследуется. По моему мнению, юридическая разработка проблемы и принятие закона о гарантиях права на отделение имели бы важное внутреннее и международное значение как подтверждение антиимпериалистического и антишовинистического характера нашей политики. По всей видимости, тенденции к выходу какой-либо республики из СССР не носят массового характера, и они, несомненно, еще более ослабнут со временем в результате дальнейшей демократизации в СССР. С другой стороны, не подлежит сомнению, что республика, вышедшая по тем или иным причинам из СССР мирным конституционным путем, полностью сохранит свои связи с социалистическим содружеством наций. Экономические интересы и обороноспособность социалистического лагеря в этом случае не пострадают, поскольку сотрудничество социалистических стран носит весьма совершенный и всеобъемлющий характер и, несомненно, будет еще более углубляться в условиях взаимного невмешательства социалистических стран во внутренние дела друг друга. По этим причинам обсуждение поставленного вопроса не представляется мне опасным.

Если изложение данной Записки носило кое-где излишне безапелляционный характер, это следует отнести за счет конспективности. Проблемы, стоящие перед нашей страной, находятся в глубокой взаимной связи с некоторыми сторонами общемирового кризиса XX века – кризиса международной безопасности, потери

стабильности общественного развития, идеологического типика и разочарованности в идеалах недавнего прошлого, национализма, опасности дегуманизации. Конституционное разрешение наших проблем, осторожное, гибкое и одновременно решительное, в силу особого положения нашей страны в мире, будет иметь важное значение для всего человечества.

(5 марта 1971 года)

Андрей Дм. САХАРОВ.

ЮЖ узяв з мене слово, що це **не піде** ані в Самвидав, ані за бугор – доти, доки АД не одержить офіційної відповіді на свою Записку; а вже два місяці минуло – невідомо, бачив її ЛІБ, чи ні. Не ділитимусь враженням навіть сам із собою: потрібна хоч якась відстань на погляд збоку, на підсумковість…

Те ж стосується й «цілевого призначення» врученого мені тексту. Над цим слід добряче подумати й зважити усі «за» й «проти»…

…

Шіллер: «Театральна сцена як школа моралі». «Юрисдикція театру починається там, де кінчається сфера впливу законів світських».

…

«Навантажувати (навішувати?) на драматурга ярлик означає ставити над ним могильний камінь». (Ф. Вольф «Искусство оружия», М. «Прогрес», 1967. ст. 380).

…

Репліка про Миколу – і Гончара:

Якось я спитав Миколу – чому при згадці про нього Гончар кривиться і розмови уникає? Вінграновський скривився – як Гончар:

– Та то все мій язик. Десь я бовкнув спересердя, що поприходили з війни сержанти, які придурюються генералами й учать нас: а самі – невчені; а він чомусь вирішив, що це я про нього. А в нас їх що, мало й без нього?

Я переконаний – між людьми прози й поетами завжди елемент відторгнення. Пригадую Ільченкове: «Поезія –

тимчасове, поети видихаються і під старість переходять на прозу – **по ній лише й можна їх судити**. Бо хто в молодості не писав віршів?» Я тоді кинув Ільченкові – «А Рильський?» Не полізши за по слово до кишені, О-др Єлисейович відбив мого м'яча в кут:

– Кращої в світі прози, ніж «Мандрівка в молодість» у Рильського, я не читав!

Як на мене, «старики» підтримали наших шістдесятників не тому, що **осягнули їх.** То був радше притлумлений національний протест. Підтримавши їх, вони (підсвідомо?) **продовжили себе.**

Рецензія на книгу «Стрельская»

ПОЛВЕКА НА ПОДМОСТКАХ[5]

Г. Крыжицкий. Стрельская. «Искусство» Ленинградское отделение. 1970

В некотором царстве, в некотором государстве жили-были... Словно и нет ничего примечательного в этих словах, а всегда они сердцу дороги.

Встает за этим запевом сказка – бесхитростная и трогательная.

И встает за сказкой бабушка – добрая и ласковая.

Рука у нее теплая и шершавая, улыбка лукавая и мудрая, речь негромкая и напевная:

- В некотором царстве, в некотором государстве...

В царстве российской Мельпомены тоже была своя бабушка.

«Бабушкой русской сцены» величали современники одну из самых обаятельных мастериц Александринки – за-

5 Для "Нового мира"

служенную артистку императорских театров Варвару Васильевну Стрельскую – великолепную партнершу Савиной, Варламова, Давыдова.

Ей посвятил свою последнюю книгу один из старейших мастеров театрального критического цеха Г. Крыжицкий.

Пишет он о «тете Варе» любовно, «не мудрствуя лукаво», просто и ясно – так, как она играла. И знакомит нас с ее героями – это и грибоедовская Лиза, и фонвизинская Простакова, и гоголевская Фекла Ивановна, и сухово-кобылинская Атуева, и тургеневская Каурова. Больше всего публика любила Стрельскую в пьесах Островского: она сыграла в них более тридцати ролей, и коллеги по сцене наградили ее шутливым титулом «мадам Островская». Работа Г. Крыжицкого последовательно убеждает нас в том, что талант «бабушки русской сцены» формировался под знаком Островского. Его школа стала для Стрельской, как и для многих выдающихся русских актеров, не только школой мастерства, но и школой нравственности.

«Она не лгала, выходя на сцену, – отметил А. Р. Кугель. – Потому что быть актером – не значит быть обманщиком, а значит – принять на себя и страдания, и радости человека, стараясь их по совести выразить».

Приняв на себя многие страдания и радости, Стрельская прожила на сцене множество жизней, прожила их значительно, емко и глубоко; выражая их по совести, она очищала себя перед миром – и старость отступила перед ней. Истинный актер, обретая на сцене чужую плоть и кровь постоянно обновляет тем самым свою собственную; вот почему большой талант обречен на долголетие.

Русский театр богат открытой страстностью Ермоловой, социальной болью искусства Стрепетовой, пронзительной тонкостью мятущегося дарования Комиссаржевской; Стрельская явила зрителю ту часть русского национального характера, которая свидетельствовала прежде всего о душевном здоровье, о вере в свои силы, о мудром понимании бытия; явила личность в ее наиболее уравновешенном состоянии, стала «воплощением истинного театра, которого назначение быть громогласным и бодрым, зовущим и крепким».

В книге о «бабушке Стрельской» наряду со всем хорошим есть досадные неточности, критики заметят в ней и скороговорку, и при-

близительность, но – у нее теплая интонация, читаешь ее легко, на одном дыхании, и последнюю страницу перелистываешь с сожалением – не хочется расставаться.

А отложив книгу, задумываешься о том, чем жив русский театр.

Добротой. Совестливостью. Правдой.

Сегодня надо напоминать об этом все чаще и чаще.

Настоящее поверяется прошлым – все мы чьи-то внуки, и этим сильны.

Лесь ТАНЮК

6 травня, четвер

ВАК – Неллі підписали диплом кандидата наук, мистецтвознавство – вчора, 5 травня.

Отже, українські інтриги «доброзичливцям» не допомогли, доноси й «сигнали» не вплинули – Курбасову проблему тепер буде вирішувати легше. Не знаю, чи набагато, але перший рубіж Неллі взяла. Поставмо на цьому позначку – і треба йти далі. П'єси Куліша, книжка про Крушельницького, книга про Курбаса. Бо коли ще та перепуджена Україна зважиться на слово правди! Збірку спогадів, яку вони видали, сумно й до рук брати. Добре розумію Йосипа Йосиповича, який з тим ніяк не може погодитись. Ось уже цілковита правда, що й на це Україні «потрібен патент від чужої культури…»

«До списку репресованих»

До «Списку…»

Шміт Федір (1877–1937) – один з найцікавіших українських мистецтвознавців, академік АН України, дослідник архітектури й живопису Візантії та Київської Русі, зокрема, директор музею в Софійському заповіднику. З 1924 року переїхав до Ленінграда, очолив там інститут історії мистецтва. 1933 року арештований, швидше за все – «як німець»; засланий в Акмолінськ, вирок – 5 років. 1937 року – пересуд. Розстріляний 5 листопада 1937 року, все те ж «святкування» 20-річчя «Великої» і «Жовтневої…».

В іншому джерелі дата сметрі – 10. XI. 1942, Ташкент. Перевірити.

А. Сахаров. Продовження. Вол. Стахів

Заключний підрозділ про національні республіки у Сахарова **найвразливіший**. Мабуть, тому такий заспокійливий тон.

А я розшукав публікацію Володимира Стахіва кількарічної давності – з промовистою назвою:

В. Стахів

Тіто, Чавшеску, Гомулка – «буржуазні націоналісти» чи, може, тільки «націонал-ухильники»?

У троїстому хороводі названих у заголовку статті керівних комуністичних персонажів та їхніх не названих найближчих партійних прибічників бракує Мао-Дзе-Дуна і його «великодержавної та антирадянської групи». Останніх бракує просто тому, що при них уже не можна ставити знаку питання. Їхні бо «розкольницькі дії» в міжнародному комуністичному русі... не мають нічого спільного з марксизмом-ленінізмом». Усі окреслення та ствердження, взяті тут у лапки, цитуються за «Постановою пленуму ЦК КПРС від 13 грудня 1966», опублікованою один день пізніше на перших сторінках усієї радянської преси. У цій постанові якнайвиразніше сказано:

«Пленум уважає за потрібне рішуче викривати антиленінські погляди і великодержавний, **націоналістичний** курс нинішніх китайських керівників...»

Отож Мао та «кліка великодержавних шовіністів» у керівництві КПК сьогодні вже офіційно трактовані такими ж російськими великодержавними шовіністами в Москві як «буржуазні націоналісти», яким оголошена безпощадна війна не на життя, а на смерть. До речі, така війна близько 50 років тому була також оголошена «буржуазним націоналістам» усіх пригноблених неросійських націй колишньої Російської імперії.

«Буржуазним націоналізмом» російсько-більшовицькі імперіялісти називають кожну неросійську політичну течію, яка прагне до

збереження національної самобутности власного народу, до оформлення цієї самобутности у власній національній державі і до забезпечення рівноправности, незалежности та суверенности цієї держави. А коли такі прагнення проявляються в «марксистсько-ленінських партіях», вони, ці прагнення, діялектично охрищуються «націонал-ухильництвом», яке, мовляв, виникає звичайно «під впливом ідеології буржуазного націоналізму» і також як наслідок «залишків націоналістичної ідеології у свідомості окремих громадян».

У послідовності з такою діялектикою російського імперіялізму скаля «українського буржуазного націоналізму» аж надто широка: на ній вміщаються всі українці, скажімо, від Михайла Грушевського і до Богдана Лепкого, від Центральної Ради і до повстанських комітетів («повстанкомів») на початку 20-х років, усі народні жертви терору «в період культу особи Сталіна», – якщо мова про недавнє українське історичне минуле; на цій скалі вміщені учасники визвольно-революційної боротьби під час другої світової війни і всі ті «оунівські недобитки», на яких нападав Олексій І. Кириченко у своїй звітній доповіді на XVIII з'їзді КПУ в березні 1954, як також кожний українець, для якого «національна політика КПРС» є тільки невибагливим псевдонімом для посиленої русифікаторської вакханалії, – якщо мова про становище на Україні за останні два десятиріччя.

Скаля «націонал-ухильництва» не аж така широка, все ж таки російсько-більшовицькі великодержавні шовіністи з КПРС вміщають на ній кожного члена КП(б)У, – скажімо, від Миколи Скрипника і до Миколи Хвильового, – тобто кожного українського партійця, який наважився «помилково тлумачити ленінські принципи з національного питання». Загроза такої налички існує також сьогодні, якщо хтось з членів КПУ (територіяльного філіалу КПРС) спробує «помилково тлумачити» згадані «принципи» не згідно з програмою КПРС, схваленою XXII з'їздом у 1961 році. Такому українцеві-партійцеві імперіяльний центр у Москві закидає пропагування «національної відособленості, обмеженості та виключности», тобто всіх «головних гріхів» проти «пролетарського інтернаціоналізму» і «дружби радянських народів».

Але щодо таких «головних гріхів» можуть бути оскаржені тільки члени «соціялістичних націй», які «добровільно об'єдналися» в Радянський Союз. Зате члени «соціялістичних націй» поза межами

СРСР, – як от Югославії, Румунії, Польщі та інших «народних демократій», – мають право на «національну відособленість» у формі незалежних держав, а навіть на «національну виключність», яку за останній час так виразно демонструють Румунська комуністична партія (РПК) та її «нинішні керівники». Цих «соціялістичних націй» ніхто (зокрема «сам» Сталін) не примушував «добровільно об'єднатися» в СРСР для його «дальшого зміцнення» і для «повного використання та вдосконалення форм національної державности» в рамах СРСР. Їм, цим «соціялістичним націям», залишено «недосконалі» форми власної національної державности.

На п'ятому році «встановлення рад. влади на Україні» формально-правна незалежність Української РСР була ліквідована на користь створеної «єдиної багатонаціональної держави» – СРСР. На п'ятому ж році «встановлення соціялістичного ладу» в країнах Середньої Європи та Балканів ніхто в Москві навіть і не думав про ліквідацію формально-правної незалежности держав «народної демократії». Навпаки, в той час російсько-більшовицька дипломатія та пропаганда на міжнародному форумі дуже чітко підкреслювали беззастережне збереження засади державного суверенітету в міждержавних і міжнаціональних зносинах, хоч одночасно вони якнайгостріше нападали тоді на «Йосифа Броз-Тіта та його розбійницьку, фашистську кліку», які конкретно застосували цю засаду до збереження державної суверенности Югославії. У зливі безпардонної брудної лайки на адресу Белграду виднілися також і такі «м'які окреслення», як відстоювання «національної відособлености, обмежености, замкнутости та виключности». Словом, Тіто та його «антиленінська група» взяли тоді (в очах Москви) «націоналістичний курс» і стали просто «югославськими буржуазними націоналістами». Але за чергових п'ять років це все призабулося, і між Москвою та Белградом наладналися «братні взаємини між двома соціялістичними країнами».

Чому така зміна? У своїй політиці Росія завжди керувалася тільки імперіяльними інтересами; не інакше поводиться більшовицька Росія – сьогодні під назвою СРСР. Різниця лежить тільки в політичній термінології: замість поняття імперіяльний чи національний інтерес – тепер «дружба радянських народів»; замість «самодержавіє і православіє» – «демократичний централізм» та «пролетар-

ський інтернаціоналізм», замість «нет, не было и быть не может» – «зближення» або «злиття» націй та «взаємозбагачення» або «злиття» мов і культур.

Хоч, може, «клясова боротьба» та інтереси «міжнародного пролетаріяту» і вимагали в 1945 році та пізніше «добровільного з'єднання всіх соціялістичних країн» (тобто держав з накинутим силою комуністичним режимом) в СРСР, як у «єдину соціялістичну, пролетарську державу» в світі, все ж таки російські імперіяльні інтереси наказували тоді кремлівським можновладцям на чолі з Сталіном продемонстрували далекосяжну стриманість у цьому питанні з огляду на тодішню міжнародно-політичну ситуацію. А прогавлена тоді нагода вже не могла повторитися. Тому і Берут, і Ульбріхт, і Готвальд, і Анна Павкер, і Ракоші, і Енвер Годжа, і Дімітров, і навіть Тіто та їхні прибічники дістали від Москви право на «національну відособленість та обмеженість», тобто все те, до чого прагнули «націонал-ухильники» в компартіях Білорусії, Грузії, Туркестані, Україні та в інших неросійських країнах колишньої російської царської імперії

Отож вимоги зовнішньо-політичного характеру взяли верх над імперіялістичним внутрішнім наставленням російсько-більшовицьких великодержавних шовіністів і подолали їхні необмежені прагнення поширити державні кордони СРСР. Така постава називається політикою національних або імперських інтересів чи, простіше висловившися, політикою національного егоїзму. А національний егоїзм В. І. Ленін назвав «дрібнобуржуазним націоналізмом» («Українська радянська енциклопедія», т. 10, гасло «Націоналізм»).

І коли сьогодні Тіто та Союз комуністів Югославії ведуть яскраво самостійницьку політику – нейтралістську політику неприєднання до воєнних бльоків, їх аж ніяк не шельмують з боку Москви «югославськими буржуазними націоналістами». Вони навіть не «націонал-ухильники», ідеологія яких є під впливом «залишків націоналістичного мислення у свідомості окремих громадян» Югославії. Тіто, його прибічники та партійні прихильники рахуються «братніми діячами» міжнародного комуністичного руху. Бо цього вимагає російський імперіяльний інтерес.

Також і Ніколае Чаушеску та «нинішні румунські керівники» (якщо вживати аналогічних московських окреслень на адресу Китаю) ще не удостоїлися налички «націоналісти» чи «великодержавна та анти-

радянська група», хоч у Москві добре відомо, що вони прагнуть, і то цілком слушно, до «возз'єднання» Молдавської РСР з Соціялістичною Республікою Румунією. Такі прагнення є майже наявним «антирадянським великодержавництвом», метою якого є частково ревізувати «непорушні» теперішні кордони СРСР; ці прагнення є також «нереспектуванням наслідків другої світової війни», тобто тим самим закидом, що його Москва постійно ставить на адресу боннського уряду Федеративної Республіки Німеччини. Відомо, що Бессарабія (частина якої творить Молдавську РСР), незважаючи на румунську більшість її населення, була відірвана від Румунії внаслідок договору Гітлера-Сталіна, тобто внаслідок подій другої світової війни. З погляду Москви «антирадянським», «буржуазно-націоналістичним» політичним актом можна було б уважати факт, що в Румунії скасовано обов'язкове навчання російської мови в усіх школах, що є перешкодою для «взаємозбагачення» мов та культур «соціялістичних націй», що серйозно спинює процес «зближення» та «злиття» цих національних відносин не тільки в Радянському Союзі, але й в інших країнах соціялістичного табору». Невже Румунія до цього табору не належить? На прикладі Румунії важко говорити про вимоги російського імперіяльного інтересу. Тут важливу вирішальну ролю грає конфлікт на лінії Пекін-Москва: «нинішні румунські керівники» зуміли використати всі аспекти цього конфлікту, а політбюрократам з ЦК КПРС таки незручно тепер вдарити по РКП, яка «гойдається» на московсько-пекінській «підоймі». І тому тут нічогісінько не чути про будь-який «румунський буржуазний націоналізм» чи про якихось румунських «націонал-ухильників». Навпаки, Чаушеску запрошують у Москву й обговорюють з ним можливість «скликання міжнародної наради комуністичних та робітничих партій».

Справа з Владиславом Гомулкою і його партійними прибічниками менше складна, бо міжнародно-політична ситуація Польської Народної Республіки диктує їй «братерські та дружні взаємини» з єдиним серйозним гарантом польських західних кордонів – Радянським Союзом. Але в політичному житті Польської об'єднаної робітничої партії (ПОРП – псевдонім для компартії) є багато складників, які могли б бути зараховані до категорії «польського буржуазного націоналізму» чи «націонал-ухильництва», як їх суть визначає офіційна радянська партійно-політична термінологія.

І знову виникає питання: чому застосовуються дві міри – одна до «радянських соціалістичних націй», а друга – до «соціалістичних націй народних демократій»? Чи це наслідок діялектики в імперіяльному мисленні? Чи, може, вислідна діялектичних суперечностей у «різноманітності історичного процесу»? Тобто інша міра прикладається до націй, які раніше в ході розвитку історії «приєдналися до централізованої російської держави», а інша – до націй, «визволених радянською армією з фашистського ярма», в ході другої світової війни. Ми навмисно вживаємо радянських визначень, щоб відповідь на питання, поставлене в заголовку статті, була чіткіша та зрозуміліша всім. Усе те, що роблять Тіто, Чавшеску, Гомулка та інші в своїх країнах, на Україні і в усіх радянських неросійських республіках називається «живучими ще пережитками націоналістичного мислення у свідомості окремих громадян» даних республік, – «пережитками», яким була оголошена і постійно оголошується безпощадна війна. Ця війна ведеться й сьогодні – на 50 році «встановлення радянської влади на Україні».

Попробуймо дещо потеоретизувати чи навіть пофантазувати. Якби, наприклад, Петро Юхимович Шелест чи Андрій Данилович Скаба попробували поставили одну десяту частину тих вимог, що їх ставить Ніколає Чавшеску, їх відразу окричали б «українськими буржуазними націоналістами», виключили б з партіїї, поставили б під суд так, як тих молодих українських діячів науки та культури, що їх у квітні 1966 року засудили на важкі кари ув'язнення тільки за те, що боронили права **української** мови та **української** культури в **Українській** Радянській Соціялістичні Республіці. Здається, що в такому теоретичному чи фантастичному випадку ні Шелест, ні Скаба не були б навіть окреслені як «націонал-ухильники».

Бо що вільно генеральним секретарям самостійних (з організаційного погляду) комуністичних партій, того аж ніяк не вільно «першим секретарям» республіканськo-територіяльних філіялів КПРС, навіть тоді, коли вони є одночасно «членами політбюро ЦК КПРС». Бо на це не дозволяють ні «ленінський демократичний централізм», ні «пролетарський інтернаціоналізм» та принцип «дружби радянських народів». Тобто ні російсько-більшовицьке «самодержавіє», ні «православіє», ні імперіяльний інтерес «великої сім'ї рівноправних народі» – СРСР.

Ст. 49–53.

…
Поки що – noy comment.

Коментар з 2004 року: Сьогодні вже не заборонено мені сказати, що я тоді на прохання Андрія Дмитровича **прочитав** йому цю статтю (перекладаючи з аркуша російською, на ходу і пояснюючи йому **затемнене**). Інтерес А. Д. до цього питання для мене показовий: він нелегко йшов від «прав людини» до прав нації. Саме української – бо з кримськими татарами і євреями все було зрозуміло… (Л. Т.).

П'ятниця, 7 травня

Зупинився на сцені з Цинкою. Черга – Лізи Нікіщихіної, а ще на цю роль є Ліда Савченко й Оля Бган, проситься додатково – Наташа Антонова, трохи сухуватіша, ніж попередня трійка. Роль не головна, кілька епізодів, але яких! Надзвичайно добре прописано, і сміх і гріх, комедія – а кровоточить від її, Цинчин самотності. Для Ліди Савченко я ще й окрему фразу дописав: «Актриса сама должна знать, когда ей сходить со сцены…» – уже правда життя, а не лише прав-

Л. Нікіщихіна

О. Бган

Л. Савченко

да ролі. Зраджене кохання – це про кожну з них особисто, це взагалі про всіх жінок, – роль для актриси глибокої, розумної, нефарисейської. Такі вони всі троє, хіба одна Оля Бган з дещо іншого тіста, «гуляли-веселились, проснулись-прослезились».

Згадую сьогоднішню пробу й не дивуюсь, чому на неї підтягнулись інші актори, яким уже час було б іти додому, чому сидів такий сумний Жора Бурков і не видав жодного «номера»… настрій відчули всі: це театр у найглибшому сенсі. Актори, яких «прийнято» іменувати позаочі «рядовими», «трупою», дуже добре відчувають, хто з них хто, за рівнем обдарованості. Заздрощі, інтриги, підсиджування – все це є. Але то вже якесь інше життя, позасценічне. Сцена – гарного актора робить ще кращим, гіршого – навпаки. Але всі вони інтуїцією відчувають, хто є хто; воно ж і скрипка – не з кожного дерева. Відчуває це і скрипка, і дерево…

Поле для роздумів. Про рівень акторів і взагалі театральної справи. Театр як елітарне, Боже відкриття – і театр як масова розвага, релакс, аматорство. Акторів на білому світі дуже багато. Та лише невеличка їх частина – вроджені таланти, майстри істинного перевтілення, голосно кажучи – володарі дум (радше – почувань). Це як у науці. Число дисертацій і журнальних публікацій – астрономічне. А робіт, які є справді одкровенням, робіт, які стратегічно щось змінюють в науці – вкрай обмаль.

Колись Маркс цікаво пояснював шалені ціни на шедеври майстрів Відродження: в їхню ціну входить вартість витраченого людством на все те мистецтво, яке стало, сказати б, товаром широкого вжитку. Оплачуючи роботу генія, ми платимо за все **тло культури**…

Щось такого маємо й у театрі. Мабуть, вершини тут так саме оплачені масовістю сценічної приблизності, ремісництвом і просто добротною старанністю.

Без рівнин не було б гір.

Йдеться не просто про контраст. Земна куля – округла, макетно – глобус, отже, теоретично все мало б бути лінійне, «без фокусів». Але гори й морські глибини і є саме тими

«фокусами», які виникають внаслідок землетрусів, вивержень вулканів, ущільнення земної кори. Саме таку роботу роблять в лінійності людського мислення Шекспіри, Сервантеси, – не перераховуватиму акторів і режисерів…

А. Готфрид «Письма о театре»

Акторський шедевр – це щось абсолютно своєрідне; найцінніше й найтрагічніше – у плинності, у незафіксованості. Виношу за дужки кіно – але там теж **не весь факт**, а лише його конспект?

Театр як разове Явлення Духу.

Між тим ще А. Готфрід в «Листах про театр» (маю видання 1912 року, видавництво «Копейка») – пояснював, що писав свої зауваги «не для удовлетворения любопытства и не для развлечения…» *«Я хотел, – пояснює він, – обратить общественное внимание на то, что учреждение прекрасное, серьезное и нужное – театр, сведен на степень почти ненужного учреждения и занял положение – позорное для театральных деятелей».* Особливо вагомим вважає це він *«у нас в России, где народ гибнет во тьме невежества, где эстетическое чувство, воображение, духовныя потребности народа задавлены беспросветным тяжелым трудом, вечной нуждой, бесцельным, бессмысленным прозябанием в грязи, в душном, отравленном воздухе, в духовной, непроглядной тьме и в непосильном физическом труде...»*

І мені постає перед очима луганський чи донецький шахтар чи хвалений ливарник (все це я бачив на власні очі в Луцьку), позбавлений духовного життя, задавлений жебрацтвом, брудом і безвихіддям. Через те – горілка, вбивства, розгул, **брехня**… Надворі ж цілком інша доба – минуло біля шестидесяти років!

Він романтично закликає: *«Дайте народу хорошую музыку, которая вытеснила бы фабричную «частушку» – этот продукт замученного организма, задавленного воображения! Дайте народу хороший театр, который бы приобщил его к человеческим радостям, к культурной жизни всего человечества – и я уверен, что положение страны, бюджет которой базируется на водке и картах, значительно улучшился бы!..»*

Романтично – позаяк «дайте народу…» Хто дасть? Ті, котрим лише це й необхідно?

Але він має рацію в головному: становище країни з її бюджетом безумовно поліпшилося б, якби ставку було зроблено на культуру, освіту, етику, на моральні чинники поступу. Російська азіатчина в найгіршому вигляді – жива! Жива, і давно прийшла на Україну. А тепер Дунька проситься в Європу…

Автор сподівається, що «его пробуждение (Л. Т. – театру) произойдет тогда, когда само общество и театральный мир в лице своих лучших представителей освободит театр от **цепей капитализма**.»

Звільнили. Та втрапили з-під ринви – під дощ. Ланцюги соціалізму становища не поліпшили – радше навпаки. Та існує собі нормальна Франція в «ланцюгах капіталізму» – і на культуру не скаржиться. І з добробутом на загал у них не катастрофа. І філософів пароплавами на інший кінець ойкумени не відправляють. І для Соловків там місця нема…

Між тим книжечка повчальна; її хоч і прив'язано чітко до 1912 року, значення її ширше, ніж календарне. Чоловікові явно болить занепад театральної ідеї.

Йому болить, що 1912 рік театр зустрічає без **Льва Толстого, без Віри Комісаржевської.** (Виділення не моє – Л. Т.) «Погасли яркія **светила**, но померкли и тихія **лампады**, своїм кротким светом примирявшія нас с жестокой жизнью» (ст. 11).

Це вже близько до моїх рефлексій про «вершини» й «рівнини»; він згадує **менших**, але достатньо вагомих – померлих Горелова й Мих. Пров. Садовського з Малого театру, провінційного Чарського.

«В 1920 году умер театральный, музыкальный критик Кругликов. «Городовой при музыке» – как он называл самого себя, из скромности, – но на самом деле это был не «городовой», а «праведный судья», почему актерская масса, обладающая чутьем правды, и избрала его в состав профессионального суда при всероссийском союзе театральных деятелей».

Минуло 60 років – і маємо «городового» Царьова – ВТО, – і не маємо нічого схожого на «професійний суд», в якому засідали б «моральні авторитети». Царьов і К°, а

на Україні – Ужвій – перетворили Театральне Товариство у театральний відділ при ЦК, з видимістю демократії та виборності. Прогрес? Авжеж, прогрес наступає, тільки кому на горло?

Кругликова й Марковського («председателя театральной «конституции», чиє крісло також «опустело») я мало знаю – на загальних засадах – взяти на замітку.

«Тяжелая потеря! Потому что театр переживает ***кризис****, и теперь очень нужны «Минины и Пожарские», под знамена которых могли бы собраться артисты для обновления обветшалого театрального строя... Театр гибнет от заклятых своих врагов:* ***спекулянтов и торгашей*** *– «модным товаром»...*

Печальный год!..

За весь год ни одного нового яркого сценического дарования, ни одной интересной постановки!» (ст. 12).

Сьогодні Зубков і К° на всіх перехрестях кричать про кризу театру, пояснюючи її відсутністю п'єс. З одного боку, це нарікання на те, що їх (тобто Софронова й банду) не дуже ставлять, протеґуючи більше **нову** драму. З іншого – це нагадує проблему, про яку є й у Готфріда.

«Ос. Дымов видит причину кризиса в отсутствии пьес.

– Нет пьес! – жалуются и в Германии, и в Дании, и в России, – говорит Ос. Дымов.

С этим я никак не могу согласиться.

У нас есть громадный запас «старых» пьес, которые могут явиться «новинкой» в смысле воплощения их на сцене. Художественный театр «обновил» же пьесы таких «старых» драматургов, как Шекспир и Алексей Толстой!...

Я считаю причиной кризиса именно «погоню» за «новой» пьесой. Театр превратился в какой-то магазин модных шляп!

Рабами моды, ремесленниками искусства наши театры переполнены в настоящее время. Вся театральная деятельность сведена к борьбе за существование» (с. 13).

І далі про комерцію, яка перетворила театр на мертву форму, непотрібну живим людям. Конкуренция в бешеной погоне за модой, за наживой поглотила «дух» театра...» (ст. 14).

Це теж має сьогодні місце, – інша мода, інша конкуренція, але назагал – саме так. Не та конкуренція, яка породжує талановиту змагальність, а та, яка залежить від «бесстыдной рекламы». «Убив душу, стали гоняться за «именами». Для этой цели даже специально **создавались** «имена»…

Автор обстоює театр, «не загіпнотизований» публікою.

– Как?! Театр без публики и без актеров? Да. – Свободный театр. Театр, независимый от «публики», вернее, не вынужденный расшаркиваться перед нею и с угодливой улыбкой спрашивать ее:

– Чего изволите?

Майже в таких виразах говорив це Мар'ян Михайлович у лекціях, особливо там, де про режисера-перукаря…

«Артистов, в настоящем смысле этого слова, теперь нет. Есть только сценические деятели. Эти сценические деятели занимаются различного рода спекуляциями, но меньше всего искусством», – сказал мне почтенный театральный деятель, стоящий очень близко к театральному миру и перед глазами которого уже второй десяток лет два раза в год, осенью и весной, проходит армия служителей сцены» (ст. 16).

«Присмотревшись ко всему этому, нельзя не согласиться, что пошлость сейчас царит в театре и ***торгует*** *собою, ловко взвинчивая цены...*

Нельзя не согласиться, что электрическая вывеска является удачным символом современного театра... Но беда не только в этом. Не менее прискорбно то, что, как видно из статистических данных, ежегодно сотни молодых людей обоего пола, точно опьяненные, стремятся на подмостки, где, отравленные ядом пошлости, спекуляции и лжи, гибнут в бешеной пляске, при ослепительном свете электрических вывесок, в ужасной борьбе за существование, гибнут, не успевши расцвесть и раскрыться...» (ст. 17).

2–3 відсотки талантів, інше – баласт, який щорічно подвоюється завдяки курсам і «школам», які не соромляться і т. ін…

«Не так давно преосвященный Никон писал следующее: «Пора подчеркнуть, что Святая Матерь наша, Церковь православная никогда не благословляла театра, отвергла эту форму «поученія», не признает его даже искусством» (ст. 21).

«С одной стороны театр называют «высшей школой жизни», «Храмом искусства», а искусство, как сказал один видный театральный критик, – «аромат движущейся жизни». С другой стороны, Церковь «отвергла эту форму «поучения»... (ст. 21).

Не бачу в цьому нічого дивного, адже йдеться саме про Російську Православну Церкву. Яка визнає найбільшим гріхом **гординю творчости**, – бо творення є гідним лише Бога. Це одна з найконсервативніших у світі церкв…

Франція – Театр – Церква: приклад Сари Бернар, яка поклала багато енергії на постановку п'єси Едмона Аранкура «La passion» «*Это необходимо поставить, я добьюсь этого!*» «*Я твердо решилась не покидать оружия до тех пор, пока публика не разделит моего восхищения перед этой прекрасной пьесой!*» – рассказывает Сара Бернар (ст. 23).

Сара Бернар

І вона домоглась публічного читання п'єси в концертному залі «Зимового цирку». Читання переривалося криками, свистками й іншими «вибриками» противників… Але артисти змогли перемогти юрбу, й п'єсу дочитали до кінця.

Три роки по тому «Страсти Господни» были поставлены на сцене. К этому же времени была написана Ростаном пьеса «Самаритянка».

Вона перемогла й написала: «*Более чем когда-либо я поняла мощь драмы в том виде, в каком она изображается в наших храмах... потому что театр такой же истинный Храм искусства, как Церковь – Храм веры...*

С этим должно бы согласиться наше духовенство, ибо так писала не «позорищная», а великая артистка, состоящая на государственной службе во Франции (член Почетного Легиона); или, быть может, нужно непременно состоять на русской государственной службе?» (ст. 24).

Авторові здається, що це звучить парадоксом. Між тим це правда! Чисто азіатський спосіб вирізнення «нашого» й «не нашого». «Что нельзя немцу, то русскому будь здоров!..»

Розділ «Театр і його «няньки» (ст. 25–29).

«Первую «операцию» над пьесой производит г. главный цензор, а затем, окровавленная красными чернилами, пьеса, переходя из рук в руки, подвергается «дезинфекции».

Актуально.

«Если пьеса, выдержав все испытания, «попадет, наконец, на сцену и имеет успех, то «светская власть» неожиданно может потребовать свидетельство «о прививке» ей ... оспы, а если такового не окажется, ее снимают с репертуара... «Духовная же власть», в свою очередь, может потребовать метрику и, за неимением таковой, предает пьесу анафеме...

Последний и самый тяжелый этап пьесы, до постановки, это момент подписания афиш... Иной раз «название пьесы обращает на себя особое внимание и афиша не подписывается «до прочтения» пьесы. И пока пьеса «читается» – театр дрожит за завтрашний день и с тоской гадает: подпишет начальство афишу или нет? ... «разрешит играть ее или не разрешит?»

Вы скажете: но ведь цензор уже разрешил! Мало что! Ведь цензор в Петербурге, а здесь все делается «по усмотрению». В одном городе «по прочтении» пьесы «Горе от ума» нашли ее слишком «того» ... и ... не разрешили!

– Я люблю оперу и ***не признаю*** *драмы, – сказал г. губернатор в одном городе явившемуся к нему др. антрепренеру, и в результате драматический театр был лишен своей субсидии...» (ст. 26).*

Виписую так детально, щоб підкреслити: все це ми перенесли в «соціалізм». Толстикову не подобається Товстоногов – і «влада» ріже йому фінансування. У Києві аж ніяк не можна поставити абсолютно все, що можна – у Москві. Афішу так само треба підписувати в управлінні культури, і залежність від міністерств та управлінь – багато більша. Бо ж існують ще й такі цензори, як райкоми й міськкоми партії. А ще є КГБ – у тій старій Росії їхні «служби» театрами не бавились…

Ст. 27 – приклад з «исправником», який не підписує афіші, позаяк: «У вас участвуют евреи!!! Не разрешаю! – и спектакль откладывается до «наведения справок».

Отака була «матушка Русь». З євреями полегшало, всі Шверубовичі стали Качаловими (антисемітизм витіснився з театральних столиць на провінцію, хоч театр, чесно кажучи, в принципі територію для себе відвоював, тут більше цінять дар божий, ніж п'ятий пункт у паспорті).

«Обращаетесь к губернатору. Получаете ответ: «На усмотрение исправника». И так без конца (ст. 28).

«Может случиться, что вы получите афишу подписанной, но ... с другим названием пьесы.

Был случай, когда становой на афише малороссов название пьесы: «Ой не ходы, Грицю, та й на вечорници» зачеркнул и написал: «Ой, не ходи, Григорий, да на танцевальные вечера».

«Раскрепощение – вот единственная школа национального сознания: и в театре, и вне театра. Все, что мы видим, все, чем наивно поражаемся, и все, что собираемся наивными мерами устранить – неустранимо, пока не совершится великий акт гражданского раскрепощения...» (ст. 29).

У розділі про критику – цитує дві сторінки рецензії, яка в основному переказує туалети актрис, але переказує зі смаком і знанням. Висновок: «Очевидно, что это писал знающий свое дело … **портной!**.. Хорошо еще, что не **сапожник**» (ст. 33).

Або інший рецензент:

«Сравнивая два театра, один рецензент пишет: «По всем правилам французской борьбы, опереточный жанр устраивает комической опере хороший tour de tete, переводить на ковер в партере и, кажется, при аплодисментах публики, положил комическую оперу на обе лопатки» (Киев. Мысль).

Очевидно, это очень молодой человек, увлеченный «французской борьбой», возвратясь из цирка, написал... о театре...» (ст. 33).

В розділі «Театральна афіша» – кілька слушних моментів, але це найменш виразні сторінки.

Остання фраза:

«Если же иной раз какой-либо из антрепренеров и пожелает немного облагородить афишу, и придать ей литературный вид, то невежество его кладет неизгладимый отпечаток на афишу, которая, в таких случаях очень напоминает вывеску:

*«**Санкт-Петербургский портной для девочек и мальчиков обоева пола**».*

Л. Толстой: «Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство».

«Задача искусства огромна: настоящее искусство с помощью науки, руководимое религией, должно сделать, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мирами – судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т. п., – достигалось бы свободной и радостной деятельностью людей».

«Искусство должно устранять насилие...»

«Назначение искусства в наше время – в том, чтобы перевести из области рассудка, в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собой, и установить, на месте царствующего теперь насилия, то царство Божие, т. е. любви, которое представляется всем нам высшей целью жизни человечества («Что такое искусство?» Л. Толстой).

Друга частина книжечки – «Театр будущего» (так само як перша частина) – «Театр настоящего».

Тут багато «чистої лірики». Його «Свободный театр» – аматорство, (Актеры свободного театра должны добывать средства к существованию каким-либо другим трудом – общим всем трудящимся классам – рабочий, учитель, адвокат, земледелец и т. д.).

Фурцева спробувала ввести це «в дію» – вивищити «народні театри» над професійними – випадок, коли роздратований Ліванов запитав її: «Екатерина Алексеевна, если вы будете делать аборт – то пойдете к профессиональному гинекологу или к бабке?».

Гонораром для «актера будущего» буде лише визнання народу… Інших благ їм не треба – і «землю попашет – попишет стихи…»

Л. Толстой: «Искусство не есть мастерство, а передача испытанного художником чувства. Чувство же может родиться в человеке только тогда, когда он живет всеми сторонами естественной, свойственной людям жизни» («Что такое искусство?»).

«До тех пор, пока не будут высланы торговцы из храма, храм искусства не будет храмом. Искусство будущего изгонит их...»

Для нього «свободный театр» – на зразок церкви, куди має приходити кожен помолитися. Там не буде поділу на бідних і багатих. Актеры – работники. Дело – хозяин. Любовь – дисциплина».

Вхідної плати не буде. «В театре есть одна общая кружка, куда зритель опускает сколько хочет и может…»

Таке було в книжці, було в моєму рукописі «Театр є – театр буде!», який у мене вкрали – в театральному інституті: я саме так уявляв собі ідеальний театр… Мені можна вибачити – я мав тоді ледве за двадцять. Сьогодні б я такого не написав.

Нецікавим вийшов й підрозділ «Сельский театр». Хоч він щиро й глибоко уболіває за село. Як створити «сільський театр»? Дуже просто: всі інші театри мають погодитись на податок – по 2 копійки з кожного квитка відрахувати на сільський театр.

А звідки ж вони їх візьмуть, якщо театри будуть безплатні, а актори працюватимуть «у Божому дусі?»

Є ще третій розділ – «Вечные странники» (нариси з акторських переживань).

Між тим я так і не знаю, хто цей А. Готфрід. Та воно, мабуть, не так уже й важливо.

Архів М. Могилянського: І-44093

«Березіль» (лист з Києва).

І, 44223

Листівка невідомої ноти особи – до М. Могилянського, **мабуть, Л. Курбаса.**

Субота, 8 травня

Мих. Арк. Жарковський трохи заспокоївся стосовно «Чорта» й раптом перейнявся любов'ю до мене. Була задушевна бесіда – про те, як йому важко «з начальством», як від нього постійно вимагають «інформації» про **кожного** (надто уважний погляд на мене), як театр слід рятувати **репертуаром**, «якого у нас нема»… Компліменти мені – за те, що підготував два склади, тобто дві різні вистави – кожна в своєму стилі, в одній – «класичний підхід», в іншій – «отдана дань модерну»… Я не зразу второпав, до чого все це – як правило, він у нас малобалакучий хамлюга. А коли заходить мова про необхідність захищати театр від управління культури чи від якогось іншого начальства, він виймає своє посвідчення і **вголос** читає: «Я работаю директором в Московском городском управлении культуры! Понимаете? Я **там** работаю, такой порядок – так кого я должен слушать?».

Поступово мій крутий директор розкрив карти. Визнання акторів (і публіки, яка, він переконаний, на «Чорта» **піде**!), виявляється, «нічого не вирішує» (в сенсі керівництва, яке «взяло на себе відповідальність зарахувати вас в театр **після всього**» – тобто після підпису «бякиного листа». Роблю здивовані очі – минула вже ціла п'ятирічка, більшу частину «підписантів» давно поновили на роботі – одних до чергового з'їзду, інших – до ювілейної дати, третіх просто так. Жарковський заперечливо хитає головою: «Дорогой Лесь, от вас ждут не «Черта» и не вашего Кулиша, с которым вы носитесь, как с писаной торбой».

Виявляється, від мене чекають – «инсценировать что-нибудь по Шолохову», «предложить что-нибудь из современной советской героики»… а я бы советовал вам подумать о пьесе с образом Ленина… можно вернуться к Погодину… наш театр давно ничего такого не ставил…»

Отже, це як у тій приказці про губернатора, городового й «исправника». Я в них ще «на олівці», і колега Жарковський має повноваження бодай трохи мене «осадити».

А що він підготувався до цієї розмови, свідчить фраза про Миколу Куліша (я ж читав у них при Львові-Анохінові «Патетичну сонату»! й іноді розповідаю їм дещо з українського…) – і його перелякана реакція на мою репліку про «Собор» Гончара. Абсолютно далекий від сучасної літератури, та ще й української, Мих. Арк. замахав руками:

– Что вы, что вы! Зачем нам в это влезать! Мы тоже не лыком шиты, наслыханы! Нет, нет и нет…

Вдома ми з Неллею посміялись над усім цим, позаяк воно в жодні ворота не лізе. Наші цензори-«исправники» живуть позавчорашнім днем. Самі того не розуміючи, вони настільки «юбілеїли» Леніна в 70-му році, що спричинилися до інфляції його імені. Анекдоти про нього як про Чапаєва і Петьку, публікації в газетах про «актора на амплуа Леніна», «мыло по ленинским местам».

Якби мені не тиночки та й не перелази, я б таки поставив спектакль про Леніна. У звичному для мене карнавально-фарсовому стилі. Народний фольклор про Леніна, «зримая песня». Приміром, з отакими «частушками»:

Куплети до «Пурсо…»

Сидит Троцкий на заборе,
Ленин выше, на ели.
До чего же вы, товарищи,
Расею довели!

Троцкий Ленину сказал:
– Сходим, Вова, на базар,
Купим лошадь карую,
Накормим пролетарию!

Когда Ленин умирал –
Сталину наказывал:
– Меньше хлеба им давай,
Мяса не показывай!

Ленин Сталина спросил:
– Где ты сена накосил?

– Я косы в руки не брал –
Всю Росею обобрал!

Ой спасибо Сталину –
Сделал меня барыней:
Я и лошадь, я и бык,
Я и баба, и мужик.

Брюхо голо, лапти в клетку –
Выполняем пятилетку!

Когда Сталин умирал,
Хрущеву наказывал:
Чтобы хлеба не давал,
Масла не показывал!..

Жанр зручний і для того, щоб через нього явити радянську історію. У мене стільки набралось – «народного»! Колись Семен Михайлович Ткаченко виключав мене з театрального інституту за

огурчики да помидорчики,
А Сталин Кирова пришил да в коридорчике…

Чув уже й продовження:

На столе стоят два стаканчика,
Пришили Кирова из наганчика.

Самолет летит, под ним проталина,
Убили Кирова, убьют и Сталина!

«Семеновну, бабу русскую», чудово зіграла – проспівала б Ліда Савченко. Та й Рита Рижкова геніально «вирулила» б таке:

В колхоз пошла –
Юбка новая,
Из колхоза ушла –
Жопа голая!..

Не розкажу всього цього – я! – Жарковському! І Назва – «От Ильча до Ильича»…

Воно й українською – не менш виразно:

Ні корови, ні свині –
Тільки Йоська на стіні.

На Україні гулагівський фольклор збираю не один я. Але у нас більше – тексти драматичні…

Гей, на Івана, гей, на Купала
Спільную яму собі копали
Польки, естонки, литвинки, фінки,
А в основному – ми, українки…

Неділя, 9 травня

У такий день вдома не всидиш. Коли на вулицях трохи вгамувалось, вивіз Оксану в зоопарк. Тепер вона після таких вражень міцно спить, і я можу на кухні зосередитись на іншому.

Л. Виготський. Про психологію творчості актора

Л. С. ВЫГОТСКИЙ

К ВОПРОСУ О ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА АКТЕРА

Вопрос о психологии актера в театральном творчестве является в одно и то же время чрезвычайно старым и совершенно новым вопросом.

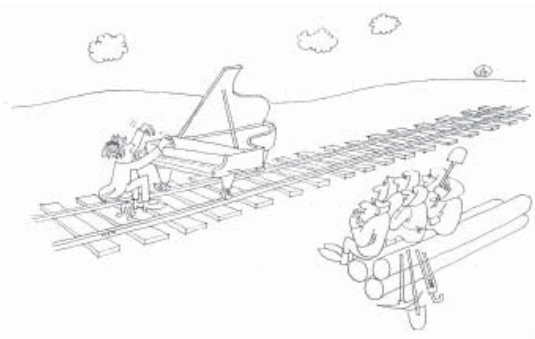
С одной стороны, не было, кажется, ни одного сколько-нибудь значительного представителя этого вида творчества, ни одного театрального педагога или критика, ни одного вообще человека театра, который так или иначе не ставил бы этого вопроса и который в своей практической деятельности, в своей игре, и своем преподавании, в своих оценках не исходил бы из того или иного понимания психологии актера. Многие из театральных деятелей создали чрезвычайно

сложные системы актерской игры, в которых нашли свое конкретное выражение не только чисто художественные устремления их авторов, не только каноны стиля, но и системы практической психологии актерского творчества. Такова, например, известная система Станиславского, полного теоретического оформления которой мы, к сожалению, до сих пор еще не имеем.

Если попытаться проследить истоки этой театральной психологии, они уведут нас далеко назад, и мы увидим, какие большие и трудноразрешимые проблемы этой области в течение столетий в различных формах волновали умы лучших представителей театра. В конце концов, тот вопрос, который ставит Дидро в своем знаменитом «Парадоксе об актере», уже предвосхищает, в основном, самые острые споры между различными современными театральными системами, а он, в свою очередь, был предвосхищен рядом театральных мыслителей, которые задолго до Дидро ставили его в несколько иной форме, но в основном, в той же плоскости и так же, как его ставит Дидро.

Есть что-то основное в этой постановке вопроса, и когда внимательно начинаешь изучать ее историческое развитие, неизбежно приходишь к убеждению, что, очевидно, она коренится в самой сущности актерского творчества, как оно раскрывается первому непосредственному пониманию. Которое еще всецело руководится наивным изумлением перед новым психологическим феноменом.

Если, таким образом, в театральных системах проблема психологии актера при всех изменениях сохранила, в основном, в качестве центра всей проблемы парадокс об актерской эмоции, то, с другой стороны, уже в новое время к той же самой проблеме были проложены пути исследований другого рода. Эти новые исследования начинают



вовлекать актерскую профессию в общий круг исследований по психологии профессий, выдвигая на первый план психотехнический подход к актерскому ремеслу.

В центре их внимания обычно вопрос о том, как должны быть развиты некоторые общие качества и черты человеческой одаренности, чтобы обеспечить их носителю успех в области театрального творчества. Создаются тексты, с помощью которых исследуются фантазия, моторика, словесная память, возбудимость актеров, составляется на этом основании профессиограмма актерского труда совершенно по тому же принципу, по которому составляются аналогичные психограммы всякой другой профессии, и затем по реестру установленных качеств подбираются к данной профессии те люди, которые наиболее соответствуют этому списку.

Только в самое последнее время мы замечаем попытку преодолеть недостатки того и другого подхода к интересующей нас проблеме и поставить ее по-новому. В этом смысле и имеются в виду работы этого нового типа, в этом смысле мы и назвали проблему психологии актера вопросом совершенно новым и почти неисследованным.

Легче всего определить новый подход к старой проблеме путем противопоставления его двум прежним направлениям в разработке этого вопроса. Оба прежние направления имеют **один общий** недостаток сверх того своеобразного коренного методологического порока, который характеризует каждое из них в отдельности и который, до известной степени, является противоположным в одной и другой системе исследования.

Общий недостаток их – это полный эмпиризм, попытка исходить из того, что есть на поверхности, констатировать факты, непосредственно схваченные, возвести их в ранг научно вскрытой закономерности. И хотя эмпирика, с которой имеют дело люди театра, является часто областью явлений, глубоко своеобразных и чрезвычайно высоко значительных в общей сфере культурной жизни, хотя они оперируют такими фактами, как великие сценические создания великих мастеров, научное значение всех этих материалов не выходит за пределы собирания фактических данных и общих

размышлений к постановке проблемы. Таким же радикальным эмпиризмом отличаются и психотехнические исследования актерского труда, которые в одинаковой мере не умеют подняться над непосредственно фактическими данными и охватить их общим, наперед заданным методологическим и теоретическим пониманием предмета.

Но, кроме того, как уже сказано, у каждого из этих направлений есть свой особый недостаток.

Сценические системы, идущие от актера, от театральной педагогики, от наблюдений, полученных на репетициях и во время спектакля, и являющиеся в своей большей части огромными обобщениями режиссерского или актерского опыта, ставят во главу угла всего вопроса специфические, своеобразные, **присущие только актеру** особенности его переживания, забывая о том, что все эти особенности должны быть поняты на фоне **общих психологических закономерностей,** что актерская психология составляет только часть общей психологии и в абстрактно-научном, и в конкретно-жизненном значении этого слова. Когда же эти системы пытаются опереться на общую психологию, попытка оказывается более или менее случайной связью на манер той, которая существует между системой Станиславского и психологической системой Рибо.

Психотехнические исследования, напротив, упускают из виду всю специфичность, все своеобразие актерской психологии, видя в творчестве актера лишь особое сочетание тех самых психологических качеств, которые в другом сочетании встречаются в любой профессии. Забывая, что деятельность актера сама является своеобразным творчеством психофизиологических состояний, и не анализируя эти сценические состояния во всем многообразии

их психологической природы, исследователи психотехники растворяют проблему актерского творчества в общей, и притом банальной, тестовой психологии, забывая актера и все своеобразие его психологии.

Новый подход к этому вопросу характеризуется, прежде всего, попыткой преодолеть радикальный эмпиризм одной и другой теории и постигнуть психологию актера во всем качественном своеобразии ее природы, но в свете более общих и охватывающих психологических закономерностей. Вместе с этим, вся фактическая сторона вопроса приобретает совершенно иной характер – из абстрактной она становится конкретной.

Если прежде свидетельство того или иного актера, той или иной эпохи всегда рассматривалось с точки зрения вечной и неизменной природы театра, то сейчас исследователи подходят к данному факту, прежде всего, как к историческому факту, который совершается и который должен быть понят раньше всего во всей сложности его исторической обусловленности.

Психология актера ставится как проблема конкретной психологии, и многие непримиримые точки зрения формальной логики, абстрактные противоречия различных систем, одинаково подкрепленных фактическими данными, получают свое объяснение как **живое и конкретное историческое противоречие различных форм актерского творчества, менявшихся от эпохи к эпохе и от театра к театру.**

Так, например, парадокс об актере Дидро заключается в том, что актер, изображающий сильные душевные страсти и волнения на сцене и доводящий зрительный зал до высшего эмоционального потрясения, сам остается в это время чуждым и тени той страсти, которую он изображает и которой потрясает зрителя.

Абсолютная постановка вопроса, которую придавал ему Дидро, звучит так: должен ли актер переживать то, что он изображает, или его игра является высшим «обезьянством», подражанием идеальному образцу? Вопрос о внутреннем состоянии актера во время сценической игры является, таким образом, центральным узлом всей проблемы. Должен или не должен актер переживать роли? Этот вопрос подвергался серьез-

ным обсуждениям, причем в самой постановке вопроса предполагалось, что он допускает единое решение; между тем, уже Дидро знал, противополагая игру двух актрис – Клерон и Дюмениль, – что на деле они являются представительницами двух различных и одинаково возможных, хотя и противоположных, в известном смысле, систем актерской игры.

В той новой постановке вопроса, о которой мы говорим, парадокс и заключенное в нем противоречие находят свое разрешение в историческом подходе к психологии актера.

По прекрасному выражению Дидро, «прежде чем произнести: «Вы плачете, Заира», или «Вы останетесь там, дочь моя», – актер долго прислушивается к себе, прислушивается и в тот момент, когда потрясает вас, и весь его талант не в том, чтоб чувствовать, как вы думаете, но в том, чтобы точнейшим образом передать внешние знаки чувства и тем обмануть вас. Крики его скорби отчетливо обозначены в его слухе, жесты его отчаянья запечатлены в его памяти и были предварительно выучены перед зеркалом. Он знает с совершенной точностью, в какой момент вынуть платок и когда у него потекут слезы. Ждите их при определенном слове, на определенном слоге, не раньше и не позднее. Этот дрожащий голос, эти обрывающиеся слова, эти придушенные или протяжные звуки, содрогающие тело, подкосившиеся колени, обмороки, бурные вспышки, – все это чистейшее подражание, заранее вытверженный урок, патетическая гримаса, великолепное «обезьянство».

Все эти страсти актера и их выражение, как говорит Дидро, входят составной частью в систему декламации, они подчинены некоему закону единства, они определенным образом подобраны и гармонически размещены.

В сущности, в его парадоксе смешаны две очень близко стоящие друг к другу и все же вполне не сливающиеся вещи. Во-первых, Дидро имеет в виду сверхличный, идеальный характер тех страстей, которые передает со сцены актер. Это – идеализированные страсти и движения души, они не натуральные, жизненные чувствования того или иного актера, они искусственны,

они созданы творческой силой человека и в такой же мере должны рассматриваться в качестве искусственных созданий, как роман, соната или статуя.

Благодаря этому они **по содержанию** отличаются от соответствующих чувствований самого актера. «Гладиатор древности, – говорит Дидро, – подобно великому актеру, и великий актер, подобно античному гладиатору, умирают не так, как умирают в постели. Они должны изобразить перед нами иную смерть, чтоб нам понравиться, и зритель чувствует, что голая правда движения, не приукрашенная, была бы мелкой, противоречила бы поэзии целого».

С другой стороны, не только с точки зрения содержания, но и со стороны формальных связей и сцепления, определяющих их протекание, чувства актера отличаются от реальных жизненных чувств. «Не очень хочется рассказывать вам, – говорит Дидро, – в качестве примера, как актер и его жена, ненавидевшие друг друга, вели в театре сцену нежных и страстных любовников. Никогда еще оба актера не казались такими сильными в своих ролях, не вызывали сцены такого долгого рукоплескания партера и лож. Десятки раз прерывали мы эту сцену аплодисментами и криками восхищения. Это в третьем явлении четвертого акта мольеровской «Любовной досады».

И дальше Дидро приводит диалог актера и актрисы, который он называет двойной сценой – сценой любовников и сценой супругов. Сцена любовного объяснения сплетается здесь со сценой семейной ссоры, и в этом сплетении Дидро видит лучшее доказательство своей правоты.

Как уже сказано, воззрение Дидро опирается на факты, и в этом, – его сила, его непреходящее значение для будущей научной теории актерского творчества. Не существуют факты обратного характера, которые, впрочем, ни в малой степени не опровергают Дидро. Эти факты заключаются в том, что реально существует и другая система игры и другая природа художественных переживаний

актера на сцене. И доказательством является, если взять пример наиболее близкий, вся сценическая практика школы Станиславского.

Это противоречие, неразрешимое для абстрактной психологии при метафизической постановке вопроса, получает возможность своего разрешения в плане исследования, если подойти к нему с диалектической точки зрения.

Мы уже говорили, что новое течение в этом вопросе ставит проблему актерской психологии как проблему конкретной психологии. Не вечные и неизменные законы природы актерских переживаний на сцене, не исторические законы различных форм и систем театральной игры становятся в данном случае руководящим указанием для исследователя. Поэтому в опровержении парадокса Дидро, которое мы находим у многих психологов, все еще сказывается попытка решить вопрос в абсолютной плоскости, безотносительно к исторической конкретной форме того театра, психологию которого мы рассматриваем.

Между тем, основной предпосылкой всякого исторически направленного исследования в этой области является идея, что психология актера выражает общественную идеологию его эпохи и что она так же менялась в процессе исторического развития человека, как менялись внешние формы театра, его стиль и содержание. Психология актера Станиславского в гораздо большей степени отличается от психологии актера эпохи Софокла, чем современное здание отличается от античного амфитеатра.

Психология актера есть историческая и классовая, а не биологическая категория. В этом одном положении выражается центральная для всех новых исследований мысль, определяющая новый подход к конкретной психологии актера. Следовательно, не биологические закономерности определяют, в первую очередь, характер сценических переживаний актера. Эти переживания составляют часть сложной деятельности художественного творчества, имеющей свою определенную общественную, классовую функцию, исторически обусловленную всем состоянием духовного развития эпохи и класса, и, следовательно, законы сцепления

страстей, законы преломления и сцепления чувств роли с чувствами актера должны быть разрешены раньше всего в плане исторической, а не натуралистической (биологической) психологии. Только после этого разрешения может стать вопрос о том, как с точки зрения биологических закономерностей психики становится возможной та или иная историческая форма актерской игры.

Таким образом, не природа человеческих страстей определяет непосредственно переживания актера на сцене, **она лишь содержит в себе возможности** возникновения многих, самых разнообразных и изменчивых форм сценического воплощения художественных образов.

Вместе с признанием этой исторической природы интересующей нас проблемы мы приходим к выводу, что перед нами проблема, **в двойном отношении** опирающаяся на социологические предпосылки в изучении театра.

Во-первых, как всякое конкретное психологическое явление, игра актера представляет собой часть социально-психологической действительности, которая раньше всего должна быть изучена и определена в составе того целого, к которому она принадлежит. Нужно определить функцию сценической игры в данную эпоху для данного класса, основные тенденции, определявшие воздействие актера на зрителя, и, следовательно, определить социальную природу той театральной формы, в составе которой данные сценические переживания получают свое конкретное объяснение.

Во-вторых, признавая исторический характер этой проблемы, мы, вместе с тем, касаясь переживаний актера, начинаем говорить не столько об индивидуально-психологическом, сколько о социально-психологическом контексте, в который они включены. Переживания актера, по счастливому немецкому выражению, это не столько чувство «я», сколько чувство «мы». Актер создает на сцене безличные чувствования, чувства или эмоции, становящиеся эмоциями всего театрального зала. До того, как они стали предметом актерского воплощения, они получили свое литературное оформление, они носились в воздух, в общественном сознании.

Тоска чеховских «Трех сестер», воссоздаваемая на сцене артистами Художественного театра, становится

эмоцией всего зала, оформлением настроений больших общественных кругов, для которых ее сценическое выражение являлось бы средством осознания и художественного преломления самих себя.

В свете этих положений становится ясно значение актерских признаний о своей игре.

Первое, к чему мы приходим, это установление ограниченного значения этого материала. Признание актера в своих чувствованиях, данные его актерского самонаблюдения и самочувствия не теряют, с этой точки зрения, своего огромного значения в деле изучения психологии актера, но они перестают быть единственным и универсальным источником суждения о ее природе.

Они показывают, как актер осознает свои собственные эмоции, в каком отношении к строю его личности они стоят, **но они не раскрывают нам природы этих эмоций во всей ее действительной полноте.** Перед нами только частичный фактический материал, освещающий проблему в одном только ее разрезе – в разрезе самосознания актера. Для того, чтобы извлечь из него все его научное значение, мы должны понять представленную в нем часть в системе целого. Мы должны понять психологию данного актера во всей его конкретной исторической и социальной обусловленности, когда нам станет ясной и понятной закономерная связь между данной формой сценического переживания и тем социальным содержанием, которое через это актерское переживание передается в зрительный зал.

Нельзя забывать того простого факта, что эмоции актера, поскольку они являются фактом искусства, выходят за пределы его личности, они составляют часть эмоционального диалога между актером и публикой. Они испытывают то, что Полан обозначил счастливым словом «социальная трансформация чувств». Они становятся понятными, лишь будучи включены в более широкую социально-психологическую систему, часть которой они составляют. В этом смысле нельзя отрывать характер сценического переживания актера, взятый с его формальной стороны, от того конкретного содержания, которое составляется из содержания сценического образа, отношения, интереса к этому образу, из социально-

психологического значения, из той функции, которую выполняет в данном случае актерское переживание; скажем, переживание актера, стремящегося осмеять известный строй психологических и бытовых образов, и актера, стремящегося дать апологию тех же самых образов, естественно, будут различны.

Здесь мы подходим вплотную к одному чрезвычайно важному психологическому моменту, невыясненность которого давала, по нашему мнению, повод к целому ряду недоразумений в интересующей нас проблеме. Например, большинство писавших о системе Станиславского отождествляли эту систему в ее психологической части с теми стилистическими задачами, которые она первоначально обслуживала, – иначе говоря, отождествляли систему Станиславского с его театральной практикой. Правда, всякая театральная практика является конкретным выражением данной системы, но она не исчерпывает всего содержания системы, которая может иметь еще много других конкретных выражений; она не передает системы во всей ее широте. Шаг к отделению системы от ее конкретного выражения был сделан Вахтанговым, стилистические устремления которого так резко отличны от первоначального натурализма Художественного театра и который, тем не менее, осознавал свою собственную систему как применение к новым стилистическим задачам основных идей Станиславского.

Это можно показать на примере работы Вахтангова над постановкой «Принцессы Турандот». Желая передать со сцены не просто содержание этой сказки, но и свое современное отношений к этой сказке, иронию свою, улыбку свою «по адресу трагического содержания сказки», Вахтангов, таким образом, создает новое **содержание** этой пьесы.

Замечательный случай рассказывает Захава из истории постановки этой пьесы.

«На первых репетициях Вахтангов пользовался следующим приемом. Он предложил исполнителям играть не роли, указанные текстом пьесы, а итальянских актеров, играющих эти роли. Он предлагает, например, актрисе, исполняющей роль Адельмы, играть не Адельму, а итальянскую актрису, играющую Адельму. Он фантазирует на тему, будто бы она жена дирек-

тора труппы и любовница премьера, что на ней рваные туфли, что они ей велики и при ходьбе отстают от пяток, шлепают по полу и т. д. Другая актриса, играющая Зелиму, оказывается лентяйкой, которой не хочется играть, чего она совсем не скрывает от публики (спать хочется), и т. д.»

Мы видим, таким образом, что Вахтангов изменяет непосредственно данное ему содержание пьесы, но в форме ее выявления он опирается на тот же самый фундамент, который заложен в системе Станиславского: Станиславский учил находить на сцене правду чувств, внутреннее оправдание всякой сценической формы поведения.

«Внутреннее оправдание, – говорит Захава, – основное требование Станиславского, остается по прежнему одним из основных требований Вахтангова, но только самое содержание этих чувств у Вахтангова совершенно иное, чем у Станиславского. Пусть самые чувства стали теперь иными, пусть они требуют иных театральных выразительных средств, но правда этих чувств как была, так и будет всегда неизменно основной той почвой, на которой только и могут произрастать цветы настоящего большого искусства».

Мы видим, как внутренняя техника Станиславского, его душевный натурализм становятся на службу совершенно иных стилистических задач, в известном смысле противоположных тем, которые они обслуживали в самом начале своего развития. Мы видим, как определенное содержание диктует новую театральную форму, как система оказывается гораздо более широкой, чем данное ей конкретное применение.

Поэтому признания актеров о своей игре, особенно суммарные признания, составленные из

обобщений собственного, и притом очень разнообразного, опыта, не учитывающие всего того содержания, формой воплощения которого является актерская эмоция, неспособны сами по себе объяснить свой характер и свою природу. **Надо выйти за пределы непосредственного актерского переживания, для того чтобы его объяснить.** Этот подлинный и замечательный парадокс всей психологии до сих пор еще, к сожалению, недостаточно усвоен целым рядом направлений. Для того, чтобы объяснить и понять переживание, надо выйти за его пределы, надо на минуту забыть о нем, отвлечься от него.

То же самое верно и в отношении психологии актера. Если бы переживание актера было замкнутым целым, самим в себе существующим миром, тогда естественно было бы искать законы, управляемые им, исключительно в его сфере, в анализе его состава, тщательном описании его рельефа. Но если это переживание тем и отличается от каждодневного житейского переживания, что оно составляет часть совсем иной системы, то его объяснение надо искать в законах построения этой системы.

Мы хотели бы в заключение наметить в коротких словах то превращение, которое испытывает в новой психологии старый парадокс об актере. Мы еще далеки, при современном состоянии нашей науки, от решения этого парадокса, но мы уже близки к его правильной постановке в качестве подлинно научной проблемы.

Как мы видели, сущность вопроса, который казался парадоксальным всем писавшем о нем, заключается в отношении искусственно созданной эмоции роли к реальной, жизненной, естественной эмоции актера, играющего роль. Нам думается, что разрешение этого вопроса возможно, если учесть два момента, одинаково важных для его правильного истолкования.

Первый заключается в том, что Станиславский выражает в известном положении, гласящем о непроизвольности чувства. «Чувству нельзя приказывать, – говорит Станиславский, – у нас нет непосредственной власти над чувством такого характера, как над движением или над ассоциативным процессом. Но если чувство нельзя вызвать произвольно и непосредственно, то его можно выманить, обратившись к тому, что более подвластно нашей воле, к представлениям». И действительно, все современные

психофизиологические исследования эмоции показывают, что путь к овладению эмоциями и, следовательно, путь произвольного вызова и искусственного создания новых эмоций не основывается на непосредственном вмешательстве нашей воли в сферу чувствования, как это имеет место в области мышления и движения.

Этот путь гораздо более извилистый и, как правильно говорит Станиславский, более похожий на выманивание, чем на прямое вызывание нужного нам чувства. Только косвенно, создавая сложную систему представлений, понятий и образов, в состав которых входит и известная эмоция, мы можем вызвать и нужные чувства, и, тем самым, придать своеобразный психологический колорит всей данной системе в целом и ее внешнему выражению. «Эти чувства – говорит Станиславский – не совсем те, которые переживаются актером в жизни. Это, скорее, чувства и понятия, которые очищены от всего лишнего, обобщенные, лишенные своего беспредметного характера».

По правильному выражению Л.Я. Гуревич, если они прошли через процесс художественного оформления, они по целому ряду признаков отличаются от соответственных жизненных эмоций. В этом смысле мы согласны с тем положением Л. Гуревич, что «разрешение вопроса, как это обычно бывает в очень упорных и длительных спорах, лежит не посредине между двумя крайностями, а в другой плоскости, позволяющей видеть предмет с новой точки зрения. К этой новой точке зрения обязывают нас как накопившиеся документы по вопросу о сценическом творчестве, свидетельства самих творцов-актеров, так и исследования, произведенные за последнее десятилетие научной психологии».

Но это только одна сторона вопроса. Другая заключается в том, что парадокс об актере, как уже сказано, как только он переносится на почву конкретной психологии, снимает целый ряд неразрешимых проблем, которые составляли его содержание прежде, и на их место выдвигает целый ряд новых, но уже плодотворных, разрешаемых и толкающих исследователя на новые пути. С этой точки зрения не биолого-эстетическому и раз навсегда данному, но конкретно-психологическому и исторически измен-

чивому объяснению подлежит каждая данная система актерской игры, и вместо раз навсегда данного парадокса об актере всех времен и народов перед нами выдвигается **ряд исторических парадоксов об актерах данной среды и данной эпохи в историческом аспекте.**

Парадокс об актере превращается в исследование исторического развития человеческой эмоции и ее конкретного выражения на различных стадиях общественной жизни.

Психология учит нас признанию того, что эмоции не представляют собой исключения из всех остальных проявлений нашей душевной жизни. Как и все другие психологические функции, эмоции не остаются в той связи, в которой они даны первоначально, в силу биологической организации психики. В процессе общественной жизни чувства развиваются, и распадаются эти прежние связи; эмоции вступают в новые отношения с другими элементами душевной жизни, возникают новые системы, новые сплавы психологических функций, возникают единства высшего порядка, внутри которых господствуют свои особые закономерности, взаимозависимости, свои особые формы связи и движения.

Изучить этот порядокс и связь аффектов – и составляет главную задачу научной психологии, ибо не в эмоциях, взятых в изолированном виде: но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актере.

Эта разгадка, как можно предвидеть уже сейчас, приведет исследователей к положению, имеющему фундаментальное значение для всей психологии актера. Переживания актера, его эмоции выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явление, имеющее объективный общественный смысл и значение, служащее переходной ступенью от психологии к идеологии.

З кн. П. М. Якобсон
«Психология сценических чувств актера».
1936. Гослитиздат. Ст. 197–211

«Психология искусства» стала однією з моїх найулюбленіших книг. Але там більше психології літератури. Ця стаття – його посмертна публікація (він помер 1934-го року, до вбивства Кірова; і хоч був постійно «під підозрою», як «розумник, та ще й з Харкова», під кулю не потрапив). Звичайно ж, він тут забагато вибачається за «біологізм» і забагато прогинається перед «класовим підходом». Але Виготський суттєво глибший за свою пролетарську добу.

Звичайно ж, «Парадокс про актора» Дідро – не головний парадокс про акторську психологію. Дідро, бідаха, був «просвітитель» і «письменник», – театру не любив, точніше, **не був театралом**. Через те й погляд його на актора – часом недобрим оком… Виготський має рацію – це парадокс лише про **одну** з акторських шкіл. Не можна не радіти його бажанню універсалізувати проблему, виробити окремий підхід до кожної акторської школи.

Не знаю, чи знадобиться мені це для дисертації про Крушельницького, – хоч маю намір зачепити там тему експериментів Виготського й Курбаса у «Березолі». А от книжку Якобсона гаразд було б купити – поки що я її позичив.

До «Списку…»

Вагріна Валентина Георгіївна, актриса театру Вахтангова, репресована, табори. Дізнатись, чи повернулась.

Чижевський Олександр Леонідович, геліобіолог. Карлаг. 1897–1964. «Лампа Чижевського»?

Симиренко Володимир, син Левка, селекціонер. (1891–1943). Другу дату слід перевірити. Репресований двічі – 1933–1937, вдруге – 1938.

Ніхто з моїх московських знайомих не може мені нічого прояснити про історію радянської «Залізної маски». Я про Нікоса Захаріадіса, генсека компартії Греції. На батьківщині його засуджено на кару смерті, він емігрував до СРСР – а тут його «сховали» в таборі під прізвищем чи то Івана Івановича Іванова, чи то Петра Петровича Петрова,

чи то Николая Николайовича Николаєва. Тепер він ніхто, «лицо без гражданства», вмирає. Це вже наш час, хрущовський і брежнєвський…

Історія неймовірна – на перший погляд, але – чоловік сидить. Без суду й слідства. Просто «за рішенням ЦК КПРС».

Сидить у Сургуті. Так розповідає людина, яка приїхала звідти. Була на заробітках десь у тюменських краях.

Та й чи одна така історія? Сталін активно винищував комуністів, які мали стосунок до Комінтерну.

Останні дані – оголосив безстрокову політичну голодівку, він при смерті. Бореться за визнання себе політемігрантом…

Нікос Захаріадіс

10 травня, понеділок

Чим небезпечний для України «російський варіант» – всупереч європейському? Проблема – в розумінні європейською культурою – і російською традицією – **ставлення до влади.** Для Росії, на відміну від Європи, влада – фетиш, вона недоторкана, – незалежно від того, це влада Грозного, Олександра II чи Сталіна. Важливо, що це влада **російська** (навіть якщо владники – німці на чолі з Біроном чи грузини зі Сталіним) – російська за легендою величі Росії, її унікальності й неповторності. В Європі владу судять по справах – і **змінюють** її, якщо вона стає антилюдською (незалежно від того, пронімецька вона, профранцузька чи проанглосаксонська). Цього морального чинника Росія **не мала й не має** – її славословили навіть російські моральні авторитети – Пушкін і Гоголь.

Звичайно, звучали в російській історії й протилежні, протестні ноти. Але з цими музикантами чинили «по-русски»: Чаадаєва – до божевільні, Герцена – в Лондон, дисидентів – у Мордовію, Петра Григоренка – до психушки...

Чаадаєв сказав про російське розуміння влади чітко: «… в русском народе есть что-то неотвратимо неподвижное к природе той власти, которая им управляет. Ни один народ мира не понял лучше нас знаменитый текст Писания: нести власти аще не от Бога».

Україна подібного обожествлення «будь-якої» влади не знала. Їй навіть сьогодні цей культ не прищеплюється, хоча «щеплення» роблять постійно й криваво.

«Коммунист», 1923, 20 июня, № 135.

В театре Госоперы.

Сегодня в театре Госоперы театральная мастерская «Березіль» ставит в третий раз в Харькове пьесу Г. Кайзера «Газ».

«Коммунист», 19 июня 1923 г., № 135.

И. Уразов «Газ» Кайзера в «Березолі». 1923

Архів

И. УРАЗОВ

ГАСТРОЛИ МАСТЕРСКОЙ «БЕРЕЗІЛЬ» ГАЗ – ГЕОРГА КАЙЗЕРА

Теперь гастроли мастерской Курбаса. Уже первая постановка – Газ – показала, громадные достижения, оправдывающие приезд мастерской из Киева, так как она, несомненно, имеет значение для всей Украины.

Режиссерский замысел исключительно ярок; с ним можно соглашаться или не соглашаться, но он художественно оправдан. Это без преувеличения ювелирная работа, рассчитанная до мельчайших деталей. Весь спектакль построен на ритме; движения математически точны и выверены, скомпонованы в одно стройное целое. Массовые сцены – 1-е действие, митинг, – захватывают. Все возможности, таящиеся в теле актера, использованы. С этой стороны постановка безукоризненна.

Но, как и во всех театрах левого фронта, достижения в слове менее интересны. Да к тому же, вероятно, вследствие непривычного помещения, актеры как будто не рассчитывали своего голоса; отсюда непрерывный, по временам утомляющий зрителя, повышенный тон, связывающий дальнейшее повышение в патетических местах.

Наиболее интересные места – 1-е и 4-е д. и сцена с пятью капиталистами и сыном миллиардера. Привнесенные в 1-е д. танцы в постановке Шуварской (особенно танец капиталистов и дочери миллиардера), интересны сами по себе, но усиливают в спектакле элемент излишнего эстетизма, не вяжутся с духом пьесы «красивости», которой и так слишком много в постановке. Сцена митинга невольно вызывает сравнение с таковой в «Земле дыбом» у Мейерхольда. Если у Мейерхольда какая-то новая реальность, то массы там, в сущности, не было; здесь же масса, хотя и слишком театрально (что неприемлемо для В. Э. Мейерхольда), но разработана цельно.

Мы уже упоминали выше, что композиции и мастерству массовых сцен у Курбаса можно удивляться.

Неприятно усиление имеющейся в пьесе мистики, особенно заметной в трактовке «белого ужаса» и в связи с общей неопределенной тенденцией Газа и пятым действием (последнее не было поставлено в Москве и снято в постановке ВУ Пролеткульта, как идеологически неприемлемое).

Обыграна и оправдана конструкция Меллера (правильнее, – конструктивные декорации, так как здесь системой занавесей и выключением части станков допущен компромисс) с замыкающими

площадку прекрасно размеренными выходами. Интересна, особенно по оркестровке и ритму, музыка Буцкого.

В постановке нет «больших и «маленьких» ролей. Все они одинаково ответственны и одинаково театрально разработаны. Но все же нельзя не отметить Игнатовича в роли сына миллиардера. У инженера не было четкости, убежденности и воли; он, в толковании Лопатинского, недалеко ушел от лиричного сына миллиардера. Может быть, причина этого несколько глухой, слабо звучавший голос актера. Прекрасна женщина на митинге, слабее других офицер.

По направлению мастерская Курбаса близка к Камерному театру.

Диспут про шляхи українського театру. 1927

Ж. «Нове мистецтво» № 1, 1927 р.

ДИСПУТ ПРО ШЛЯХИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

(редакційна)

На боєвім нашім театральнім фронті останнім часом з'явились цікаві симптоми. Передовий наш театр «Березіль» після «Золотого Черева», що вже було несподіванкою для тих, хто ближче знав театр, показав «Седі». І коли «**Золоте Черево**» **викликало жваві й гарячі дебати,** мавши і своїх захисників і ворогів, то друга прем'єра, частково переплутавши карти, показала, що театр таки справді зрікся деяких своїх попередніх формальних принципів і ступив на інший шлях. Який це шлях, зокрема, в «Золотім Череві» й «Седі»? Чи справді перша постановка тільки синтеза й підсумок всієї ранішої роботи театру, як гадають одні, чи помилка театру, що сталась через невдалий вибір матеріалу для роботи,

як думають інші? Чи знову-таки «Седі» помилка театру, що зробив спробу використати чужого режисера, чи справжня сучасна постановка, потрібний нам нині реалізм на театрі?

Навколо цих питань точились і точаться дебати, що корінням своїм сягають звичайно в глибші шари театрального ґрунту ніж поодинокі постановки театру «Березіль». **І «Золоте Черево» й «Седі» в цій справі лише привід поставити ще раз питання про шляхи революційного театру на Україні. Нова причина, щоб розпочати стару боротьбу двох мистець-**

Золоте черево

П'єса на 3 дії Кромелінка, переклад Стешенка.

Постановка головного режисера, Народнього Артиста Республіки **Леся Курбаса.**

Дієві особи:

П'єр Огюст	**Шагайда.**
Мюскар—слуга	**Гірняк.**
Фруманс, служниця—дружина Мюскара	**Ужвій, Пілінська.**
Барбюлеск—лікар	**Крушельницький, Карпенко.**
Бургомістр	**Радчук.**
Меліна	**Чистякова.**
Прьдан кревник П'єра	**Балабан, Подорожний.**
Фрізон » »	**Масоха, Савченко.**
Гермінія	**Титаренко.**
Плетуха	**Пилипенко.**
Лелюбр	**Бабенко.**
Нотар	**Кононенко.**
Актор	**Ходкевич, Іванів.**
Жінки	**Криницька, Петрова, Смерека, Станіславська.**
Дівчата	**Доценко, Косаківна, Кузьменко, Лор, Пігулович.**
Старшина	**Дробинський.**
Писарі	**Жаданівський, Свашенко.**
Фанфарники	**Возіян, Гавришко, Шутенко.**

Художник **Вадим Меллер.**

Режлаборанти: **Х. Шмайн, Л. Дубовик.**

Звуковий пейзаж **В. Крижанівського.**

Веде виставу **О. Савицький.**

ких течій в сучаснім суспільстві. Ця боротьба з часу революції власне ще не припинялась, а хіба на час притихала, щоб при нагоді знову вибухнути.

Особливо помітна вона була в РСФСР, де театральні течії, одні мавши вікову традицію, а другі силу інтузіязму й віри в свою майбутність, виразніше показували ріжноту своїх шляхів.

У нас не бракувало ентузіязму й віри в обох сторон, але через своєрідні умови культурно-мистецького життя не така помітна була тенденція повтору лівої групіровки до т. зв. реалізму в театрі.

Проте це річ інша. **Незаперечно** одначе, **що ті самі процеси, що відбувалися протягом останніх двох років у театрах РСФСР, переходили і в нас – тільки трохи своєрідно, поскільки культурно-мистецьке життя українське ріжнилось своєю кон'юнктурою від життя руського.** Безперечна річ, що відоме «поправіння» лівих і «полівіння» правих, що «поворот назад к Островскому» в трохи інакших формах та під іншими назвами зазирали минулого року і в українські театри. І хоч як по ріжному виглядають «Золоте Черево» з «Седі» коли їх поставити приміром поруч з «Ревізором» у Мейєрхольда, проте причини тут ділали ті самі.

Ми тут не маємо наміру їх детально розглядати, як також передрішувати, чи були «Золоте Черево» й «Седі» природніми фактами в роботі «Березоля», що випливали з вимог сучасності до театру, та його мистецької революції, чи були вони в цілому або частково помилкою театру. Вони щільно зв'язані з проблемою шляхів нашого театру сьогодні і в ближчі дні, а проблему цю ще не розв'язала навіть дискусія в руській пресі, хоч понад два роки вона там не сходить із сторінок мистецьких журналів.

І ці дві постановки «Березоля» ми згадали тому, що вони нині загострили громадську увагу навколо згаданої проблеми й довели гостру й нагальну потребу ближчої участі широких громадських кіл в справах нашого мистецтва взагалі, й театру зокрема. Потребу широкого обговорення проблеми шляхів нашого мистецтва, щоб спільними силами всього культурного активу її розв'язати.

Щоправда, цього року не можна закидати нашому громадянству пасивності в справах мистецьких, а передовсім театральних. Навпаки, доводиться констатувати, що воно жваво реагує на театральні події в пресі. Але одночасно мусимо визнати, що наша мистецька преса ще настільки мала, а серйозність та обсяг справи вимагають так багато місця, що в пресі її не тільки не розв'язати остаточно, а навіть і детальніше обговорити не дається.

Тут доведеться вишукувати інших способів, ближчого співробітництва театру з суспільством. **Єдиним можливим і надатним за сьогоднішніх умов способом для цього ми вважаємо той, що мав бути запровадженим ще минулого року, і що нині широко практикується в Москві. Це широкі диспути в мистецьких справах.** Визнаючи за найактуальнішу мистецьку справу сьогоднішнього дня – питання про шляхи українського театру, що тепер знову виринуло з глибин театрального життя й стало гостро так перед самим театром, як і перед широкими громадськими колами, та вже було порушене й частково освітлене в пресі, ми гадаємо, що диспут на цю тему конче необхідно якнайскоріше організувати.

Звичайно, ми не сподіваємось, що цей перший диспут вже зможе розв'язати названу проблему остаточно, проте безперечна річ, що він багато внесе в неї ясноти й дасть змогу ближче та конкретніше підійти до самої справи в дальшім її обговорені, що має й буде певно провадитись одночасно і в нашій пресі і на повторних диспутах.

«Коммунист», 1923, 21 июня, № 137.

И. УРАЗОВ

ГАСТРОЛИ МАСТЕРСКОЙ «БЕРЕЗІЛЬ» «ЖОВТЕНЬ» И «РУР»

Угнетенные рабочие и крестьяне решают поднять восстание. Один из рабочих попадает на бал, где очаровывается придворной дамой, и в момент восстания спасает ее и борется в рядах угнетателей против своих братьев. «Его величество» убито; спасшиеся представители господствующих классов собираются дать отпор трудящимся. Случайно рабочий слышит разговор спасенной им дамы со своими приближенными: «Наблюдайте за ним. Он предал своих; может изменить и нам». Рабочий видит, что он всегда останется чужим в рядах поработителей, будет для них только рабом. Он вспоминает о родной семье трудящихся, идет в рядах восставших отражать натиск призванных иноземных войск, и получает прощение победившего народа.

Вот фабула «Жовтня», растянутая на три картины и разбавленная подавляющим количеством разговоров и декламации, причем даже самый сюжет частью не разыгрывается, а тоже узнается из слов действующих лиц (приход иноземных войск и т. п.). Здесь фабула только – повод для выкрикивания наибольшего количества лозунгов и шаблонных, ходульных разговоров. С литературной стороны произведение очень мало стоит.

Постановка полна символики и отвлеченностей. Это с таким же успехом «Октябрь», как и «Парижская коммуна» или что угодно. Отвлеченность максимальная – даже в пресловутых оперных гусарских костюмах представителей господствующих классов и в типичных оперных танцах на балу. По тону – это мелодрама; по характеру – пластическая, почти балетная сырая студийная работа. Все сладко, «красиво».

Перед спектаклем представитель мастерской предупредил публику, что в этих постановках, сделанных в очень короткий срок

к годовщине Октября (почему не подготовились своевременно, почему не переработали после годовщины?), мастерская не ставила никаких формальных задач. Это, по замыслу, простой лубок, рассчитанный на простого неискушенного зрителя. Поэтому мы не останавливаемся на режиссерской и актерской работе, а имеем в виду лишь самый характер постановки.

Неужели такая упадочная слащавость – лубок? Мы знали грубоватые народные представления, здоровые агитки Маяковского – «Хлебища дайте нам!», – а здесь увидели сентиментально-балетную агитационную «патоку».

В этом отношении «Рур» здоровее, лучше и интереснее и свободен от большинства недостатков «Жовтня». Хороши сцены с массами, игра в карты капитализма и смерти и др. Если принять во внимание краткость срока подготовки к постановке – она сделана добросовестно.

Интереснее на спектакле публика. Здесь были рабочие паровозостроительного завода и др. предприятий, по-видимому, привлеченные названием пьесы. Каждая картина вызывала бурные аплодисменты. Этого нельзя не учесть: спектакль дошел до зрителя. Это лишний раз показывает, что революционные темы нужны и имеют своего зрителя, даже вне зависимости от того, в какой форме они преподносятся.

Н. Корнієнко. Рецензії на п'єси

Рецензия

на пьесу М. КУРИЛЬЧУКА «ПЕРЕКРЕСТОК СУДЕБ» - драма в двух частях, с одной длительной паузой для размышлений *(на украинском языке).*

Пьеса М. Курильчука – попытка создать современную трагедию (так и следовало бы определить жанр пьесы).

Сюжет «Перекрестка судеб» таков. Главный герой пьесы Андрей Яцюк – бывший партизан, передовой председатель колхоза в послевоенное время, который позже был осужден и приговорен к тюремному заключению. В момент первого знакомства с ним читатель застает его в лесной сторожке, где он, бежавший из тюрьмы, чисто случайно встречается с Марией Червинко. Она – тот самый прокурор, который шесть лет тому назад осудил его. Она же – его первая и единственная любовь. Любовь к Марине могла бы, по автору, стать серьезным стимулом всей его жизни. Когда-то, в период войны, Марина была вместе с Андреем Яцюком в партизанском отряде. Там он, прорываясь со своей группой из окружения, спас ей жизнь; здесь, в сторожке, Андрей узнает, что за военные заслуги он награжден орденом.

Кроме реальных людей из бывшего окружения Яцюка, в пьесе действуют Его Совесть, Ее Рассудок (потом Ее Совесть).

Автор сразу же, с первых картин, создает напряженность: на замкнутом пятачке земли, в маленькой избе, за стенами которой – заметающая дороги вьюга, – встречаются двое людей, конфликт между которыми может стать трагическим. Яцюк не сразу узнает в сбившемся с дороги мальчишке (так он сначала воспринимает Марину) Марину Червинко. Она – много позже, чем он, распознает, кто перед ней (скажем сразу, что сцена узнавания – одна из самых удачных в пьесе). Так подготавливается схватка, нравственная борьба двух начал: Яцюка и Червинко, Его Совести и Ее Рассудка. Автор материализовал Совесть и Рассудок, усилив, углубив

тем самым основной конфликт пьесы. А он исходит из того, что понятия чести, долга, нравственности – не догматические рецепты на все случаи жизни, и что человек всегда в ответе за то, **как** в каждом отдельном случае он понимает нравственные категории и какими принципами он руководствуется.

Согласно ситуации в пьесе, когда-то честный и сильный Андрей Яцюк становится бездушным, развращенным славой человеком, из-за равнодушия и черствости которого гибнет двадцативосьмилетняя колхозница Олена Дивнич. Ее тень бередит и тревожит его Совесть. Автора волнует вопрос – почему Яцюк стал таким, какие пружины в нем самом, а какие из окружающей его жизни, привели его к духовной катастрофе. Автор не задается целью исчерпать в пьесе все причины. Его интересуют вопросы, связанные прежде всего с моралью личности, с мировосприятием ее. Драматург показывает, как неглубокость юной Марины, а позже – ее ложные представления о человеческом долге, о дисциплине, о степени ответственности руководителя за вверенное ему дело, – как все это поощряло духовный распад и уничтожало, опустошало личность Андрея Яцюка. По пьесе, Марина Червинко стала одной из причин того, что Яцюк попал в тюрьму.

Автор не склонен упрощать ситуацию или характеры. Он стремится заострить внимание на сложности. И перед читателем предстает Яцюк, полный горечи и мести. Рядом с ним Его Совесть – воплощение всех его добрых начал. Совесть – и его память, и его судья. Она жестоко судит своего героя, и направленное на Марину ружье в руках Андрея вдруг приставляется к его виску. Выстрел. Яцюк гибнет. Гаснет в конвульсиях жизнь Его Совести, и только Рассудок Марины, так и не понявшей своей нравственной вины перед погибшим человеком, продолжает резонерствовать. И тут возникает во второй раз Ее Совесть, чтобы в финальном эпизоде проконстатировать ее вину. Автор оставляет Марину, перенесшую угрозу смерти, в отчаянии. Читатель понимает, что ей впервые открылась та печальная истина, к которой читатель приходит раньше, чем героиня пьесы.

Попытка автора обратиться к столь сложному жанру как трагедия на современную тему – не могла не встретить значительных сложностей и художественного, и сугубо технологического порядка.

Со многими из них автор справился. Такие картины, как 6-я, 8-я, 9-я свидетельствуют о явных способностях автора, позволяющих ему работать в чрезвычайно сложном жанре драматургии.

В целом автору удались центральные персонажи. Его герой противоречив, его мучают сомнения. Они-то и движут сюжет. Применение «наплывов»-воспоминаний и «наплывов»-представлений могло бы увести драму в повествовательность, но автор владеет чувством **ритма** и умеет учитывать степень готовности восприятия к тому или иному новому событию. Это, бесспорно, положительные его качества. Любопытно и то, что автор делает Его Совесть, Ее Рассудок, Ее Совесть действующими лицами – тогда разговор о духовном мире современного человека приобретает емкость. В этом отношении удачны сцены 4-й картины 1-го действия, 5-я и 10-я картины. Правда, увлекаясь, автор подчас впадает в риторику (старая болезнь украинской драмы), в сугубо умозрительный спор. Избежать этого ему удается там, где автор обращается к психологическим мотивировкам, очень конкретным, даже бытовым, как, скажем, в финальном эпизоде первого действия или в начале второго.

Наименее интересны в пьесе, на наш взгляд, 2-я и 3-я картины, прежде всего «наплыв»-воспоминание о самой трагедии, которая привела Яцюка в тюрьму. Слишком прямолинейны, в плохом смысле слова публицистичны, сцены в правлении колхоза. Лобовые характеристики всех колхозников (пожалуй, удачнее прочих старый Колисник). Сам Яцюк в этих сценах ведет себя настолько согласно предписанным схемам, что создается впечатление, будто автору неважна данная ситуация, а ведь именно тут коренятся для читателя **истоки** и **причины** (пусть не все) более поздней моральной борьбы с самим собой героя пьесы. В 1-й картине автор не уберегся от излишней патетичности и голой информационности. И хотя трагедия целиком дозволяет патетику, даже выспренность, хотелось бы, чтобы автор, обладающий несомненным чувством меры, поработал бы над удалением излишеств в этом отношении. Излишне информационны Совесть и Рассудок (см. Стр. 4–5, 54–55 и др.). Желательно, чтобы диалоги Совести, Рассудка с Яцюком и Мариной Червинко отражали прежде всего борьбу **идей**, нравственных критериев, а не только

служили бы дополнительным средством информации о жизни героев, как в указанных выше эпизодах.

Автор поднял интересные проблемы и во многом справился с их художественным решением. М. Курильчука увлекает сложность – это еще одно весьма существенное достоинство. И если автору удастся устранить названные недостатки, украинский театр сможет приобрести нового драматурга и пьесу, хотя и не лишенную недостатков, но успешно преодолевающую бытовизм, избыток мелодраматизма, увлеченность фольклором, все еще дающие о себе знать в современной украинской драме.

4 мая 1971 г. Н. КОРНИЕНКО

Понеділок, 10 травня

Світличний запрошує на 100-річчя Стефаника до Києва. Запрошує своєрідно: «Однак все одно не приїзди, не пропустять, там буде суворо – за перепустками».

Зате багато цікавого…

Сказав йому, що нікуди не поїду – прем'єра «Чорта».

«Ну то шлю тебе «к чорту», хай тобі: нарешті, поталанить – а раптом не заборонять?»

А раптом…

«Московський комсомолець» ображений на мене за Ігоря Калинця. Але люди там непогані, їх треба озброїти. Передав їм рецензію Івана Дзюби (до якого вони з повагою) на Ігореві вірші – з мого архіву:

І. Дзюба. Рецензія на зб. І. Калинця «Екскурсії»

До Держлітвидаву УРСР

Рецензія

На збірку поезій Ігоря КАЛИНЦЯ «ЕКСКУРСІЇ».

Ця невеличка збірка віршів засвідчує смак і вимогливість автора, який відібрав до неї тільки справді гарні, виважені, «відстояні» твори. Нічого випадкового, нерівного, хвилинного, непродуманого.

Поруч своїх відшумілих і «агресивніших» (поетично!) ровесників Ігор Калинець може здатися трохи старомодним і неефективним. Але гарна поезія не старомодна, хоч би якою вона була, і ефективність – не головна її прикмета. Ігор Калинець пише скоромно, стримано, спокійно, а за цим відчувається внутрішня активність думки, духовна націленість на певні сторони і моменти людського життя, не випадковість і особиста пережитість тих чи інших образів та мотивів.

Можуть закинути авторові камерність: адже він, здається, далекий від найгучніших і найбільш дискутованих поетами проблем сучасності, зайнятий переважно споглядання тих порівняно «затишних» сторін своєї душі, які пов'язані з певними моментами інтимного життя та історичними і мистецькими рефлексіями – з цими останніми найбільше. Але такий докір був би неправомірним і неправомочним. Адже маємо справу просто з **інакшою** поетичною вдачею (а різноманітність поетичних вдач – це благо, а не лихо), по-друге, сама по собі така чи інакша вдача, манера, такий чи інакший спосіб прилучатися до світу, той чи інший аспект бачення його, – сам по собі не є гіршим, ні кращим за безліч інших, вся річ у тім, наскільки і як використовують внутрішні можливості того чи іншого підходу, бачення світу. Можна відчувати сучасне життя через супутники і циклотрони, а можна й через зовсім інші речі, – і хто більше виразить добу, залежить тільки від глибокості поетичної натури.

Але в даному разі говоримо не про принципову можливість різного поетичного вираження життя, а про те, як один із таких можливих підходів виявився в поезії І. Калинця.

Мало було б сказати, що Ігор Калинець виявив себе, як людина, що дуже тонко відчуває мистецтво, змістовне, духовно широко його переживає і вміє зафіксувати все це для інших і поетично передати їм (див., напр., вірші про архітектуру, малярство, музику). Сказати – це мало. У своїй невеличкій книжечці Ігор Калинець ви-

разив себе як наш сучасник, в душі якого велике – належне і місце його посідають переживання та рефлексії, викликані історичними та мистецькими з'явищами; отже в поезії Ігоря Калинця якоюсь мірою виявляється та грань сучасної молодої людини, яка досі в нашій поезії порівняно мало виявилась і в якій мало відбився інтимний зв'язок духовного світу цієї людини з важливими епізодами духовного мистецького життя нашого народу в минулому і сучасному.

Треба відзначити той смак і продуманість, з якими скомпонована збірка, її гостроту і водночас «ажурну» архітектуру. Це справді впорядковані «екскурсії» по Львову, давньому і сьогоденному (і про новий Львів сказано не банально-галасливо, а стримано, точно і гарно – див. «Нове місто», «Голос міста»), де «гідом» передбачене, на випадок, коли б екскурсанти трохи притомилися, – і «розривку» – «Останній антракт» – рефлексії картин природи та відгомін інтимних переживань: далі йде «Екскурсія II», де предметом знайомства є вже «зовнішність» міста, не його вулиці та будинки з погляду архітектури та історії, а його внутрішнє, «інтимне» – ікони його соборів, картини його музеїв, музика, що лунала в його залах, – і тут Ігор Калинець часто зауважує щось маловідоме, а на закінчення – «весняний фінал», вірші кохання, сповненого суму й надії, вірші, так само скромні, чесні й людяні. Отож і вийшла гарна, розумна і приємна для читання книжечка, яку дуже варто видати.

Повторюю: автор з таким смаком і так вимогливо підібрав вірші, що жоден з них не викликає заперечень і навіть стилістичних завваг.

Іван ДЗЮБА

Рецензія давня, періоду «Гуски», 62-й чи 63-й рік, Іван Олексійович передав її мені багато пізніше.

...

Але це ще не все. У мене є й копія Кочурової рекомендації Калинцеві в Спілку письменників. Точно була. Треба знайти. До речі, вона була російською, «Московському комсомольцю» доступніше.

Рецензия

на пьесу П. ПОПОГРЕБСКОГО «ОДИН ШАГ»

(драма в двух действиях)

Драма П. Попогребского отражает одну из ведущих тенденций времени – говорить о нравственных проблемах, о духовном критерии при выборе призвания. Что такое цель и смысл жизни, какие средства допустимы при достижении благородных целей, – вот какие вопросы выносит автор на суд читателя. Рецензируемая пьеса могла бы особенно волновать молодого человека, которому необходимо определять свои жизненные позиции.

Пьеса камерна. В ней шесть персонажей.

Модест, сын покойного знаменитого академика Таганцева, в недавнем прошлом студент медицинского института, бросил учебу и ушел на работу в военизированную охрану. Его беспокоит мысль о **том** как найти свой собственный путь, как обрести призвание. Смутно кажется, что оно связано с писательским делом. Книги для него – огромный опыт человечества, который способен возместить отсутствие собственной жизненной практики: «Как из беспорядочных мазков возникает под кистью художника картина, так из самых разных книг можно сложить исчерпывающее полотно о жизни... Потом и кровью самоотверженных людей для нас создано бесценное наследство, а мы отворачиваемся – времени мало! Чтение наш долг, оставить книгу нераскрытой – все равно, что отказать человеку в просьбе выслушать его беду. Чувство вины перед великими тружениками от Гомера до Горького – вот что заставляет меня обойтись без девочек и горилки» (стр. 19, 20).

Основная проблема пьесы строится вокруг двух конфликтных точек зрения на жизнь. Степан Гаркуша, ставший зятем Модеста, полагает: если цель благородна и высока («рак лечить, и я найду как»), то при избрании методов ее достижения допустимы компромиссы. Потому во имя того, чтобы попасть в московский онкологический институт, где бы он мог проводить исследования, Степан предпочитает оставить в деревне жену с двумя детьми и пристроиться к какой-либо московской «вертихвостке» (правда, вместо

«вертихвостки ему» встречается вполне порядочный человек – сестра Модеста, научный сотрудник института, о котором грезит Гаркуша). Все – во имя доброй цели. Сам Степан, по автору, – человек профессионально талантливый и, надо думать, сумеет внести вклад в науку.

А что за человек Модест? Его кредо изложено в одном из многочисленных высказываний на главную тему: “Никогда никому не поверю, не соглашусь, что даже самое высокое дело может быть построено на несчастье хотя бы одного человека».

Автор, взявшись за решение столь злободневной и трудной темы, справедливо замкнул исследуемый им мир камерной обстановкой. Он дает возможность проследить логику размышлений и психологических колебаний героев пьесы. Автор не торопится с выводами, не спешит осудить или оправдать Гаркушу, который считает (распространенная точка зрения), что для достижения цели, в которую веришь, можно «отбросить все, что мешает». В ряде эпизодов он заставляет нас симпатизировать Степану, а тем самым «провоцирует» особое внимание к его сентенциям. О Модесте, к которому с самого начала возникает такая симпатия, автор высказывается не всегда благосклонно, заставляя рассмотреть за справедливыми и чистыми убеждениями и резонерство, и рефлексию.

Автор безусловно чуток по отношению к современности, к проблеме решающей важности. Нравственный, этический мир нашего молодого современника должен быть предметом исследования, и автору удается внести свою лепту уже самим фактом внимания к нему. И тем не менее мы рассматриваем пьесу «Один шаг» лишь как заявку, как эскиз. П. Попогребский умеет создать атмосферу, неторопливо и достоверно подключить читателя к соучастию в диалоге, дает возможность сомневаться и спорить с его героями, и. е. заинтересовывает ими. Автор умеет увлечь не только их размышлениями, но, что особо ценно, – их человеческой судьбой. Это можно целиком адресовать и образу Модеста и Гаркуше, и Евгении, и Оксане. Оксана введена автором в пьесу как своеобразный лакмус. Она «проявляет» компромиссную природу Степана. Оксана – это прежде жена, которую он оставил в деревне, толком так ничего и не объяснив ей. Опять-таки – во имя спасения человечества. Автор нарочито случайно (скажем вернее – с натяжкой) вводит

Оксану в действие. Но те редкие штрихи, которые характеризуют ее в пьесе, рисуют типичный образ женщины, способной прежде всего на самопожертвование. Ее появление в пьесе никоим образом не подготовлено; тем не менее интерес, который она вызывает своей простой житейской мудростью в душе Модеста, готового влюбиться в эту неожиданно вошедшую в его жизнь молодую женщину, – воспринимается как вполне закономерный. Расчет автора прост: читатель острее почувствует предательство Степана по отношению к Оксане. Автор умеет быть лаконичным.

Все, о чем мы до сих пор говорили, – положительные стороны П. Попогребского. Но рецензируемый материал – только эскиз будущей драмы.

Что же мешает нас считать это произведение несовершенным? Прежде всего следует убрать в образе Модеста избыток риторичности (см. стр. 44–45, 38–39 и др.). необходимо также избавить этот характер от инфантильности мысли, чем страдают заключительные Гаркуши и Модеста по поводу книги, написанной Модестом (стр. 62–65). Эта инфантильность неспособна сослужить службу серьезной проблеме, она возвращает нас к проблемам уже решенным драмой 50-х годов. А главное, следует заострить главный конфликт пьесы. То, что Гаркуша в ряде сцен психологически утрирован, мешает нам воспринимать всерьез его опасные суждения о средствах достижения цели. Понятно, что автору хочется избежать указующего перста, но следует все-таки отчетливей прочертить авторскую реакцию (пусть через Модеста, Оксану; можно и другими способами) на подобного рода мировоззрения. В финале пьесы автор добивается уменьшения симпатии к Гаркуше – и тем самым разоблачает его. Целесообразно более определенно выявить свою позицию в отношении Модеста и Степана. Пока автор полагается на читателя больше, чем следовало бы. Авторскую позицию, очевидно, следует сделать более сопричастной тревогам Модеста: ведь нельзя не согласиться с Модестом в его горячем утверждении – «нельзя оправдывать любой поступок тем, что в конечном счете будет принесена польза», нельзя считаться порядочным человеком и проповедовать, что «Париж стоит обедни» (кстати, при всех существующих точках зрения на перевод этой фразы, лучше было бы остановиться на «Париж стоит мессы»). Дополнительных

мотивировок требуют психологические колебания Гаркуши.

Есть и частное замечание. Так, не следует столь назойливо представлять Гаркушу необразованным «хохлом», тем более не следует пародировать его украинский акцент. Это – свидетельство профессиональной слабости и безвкусицы автора. (Это было бы допустимо, если бы речь шла о жанре комедии, водевиля и если бы эта пародийность была необходима для вскрытия **сути** образа).

Только после доработки можно будет рассматривать представленное на рецензию произведение как законченную драму. В существующем варианте мы считаем нецелесообразным рекомендовать ее театрам.

11 мая 1971 г. Н. КОРНИЕНКО

* * *

З Ужгорода
від Гн. Ігнатовича до Неллі

Сердечно вітаю Вас і Вашого чоловіка з Першотравневим святом. Шлю Вам обом і Вашій маленькій донечці свої найщиріші й найкращі побажання.

Від щирого серця поздоровляю з добрим, результативним захистом. Щасти Вам і надалі у всьому.

Гнат Ігнатович

* * *

11 мая 1971 года
Від С. Білоконя з Києва

Лист С. Білоконя до Н. К.

Дорогая Неллочка!

Не соображу, зачем Ты выделила из посвященного Кирьян стихотворения последнюю строку первой строфы. Ведь это ничего, кроме правды: я сам уже шесть лет. Может, Тебе не понравилось слово «рочок», но это, ***сейчас*** *бы я сказал, слово фольклорное, из области орнаментального мышления, слово деко-*

ративное, выставленное мною напоказ, чтобы спрятаться за мои шесть лет… Потому же здесь и баюкающий лермонтовский мотив, – когда в Плютах (а это место для моего цикла тоже значит многое), так когда я шел через луг и ветер швырнул мне на горло за плечо рукав рубашки, словно чью-то руку – это меня потрясло; дух перехватило… Вот эти все страхи я и хотел утаить, скрыть во втором слое…

Ты спрашиваешь, какую я Тебя предпочитаю – эпистолярную или реальную. В виде первом Ты бываешь у меня редко, гораздо чаще в горячечно-эмпиреическом (особенно когда хватаюсь цепче за жизнь конкретных людей), – но никогда сейчас в реальном. Зачем об этом говорить? Конечно, Ты нравишься мне во всех вариантах, в реальном ***конечно же****, в особенности. Он полнее, ощутимее, оптимистичней. Но вот сейчас бывает мне слишком жаль, что следы жизни, отблески ее – сказка – долговечнее жизни, они имеют свою судьбу. В конце-концов, мы ведь историки! Я иногда даже думаю, что раз уж мы живем – избранными из себя местами, что ли, – короче говоря, односторонне, вполголоса, по-свински, – вот эту-то мерзость и боль нашу и следует оставить вечной сказкою, чтобы она до Страшного Суда доковыляла свидетелем нашего позора.*

Да, здесь я, конечно, как Ты сказала бы, выломился в другой аспект, но и стоит ли говорить о говоренном, тем более когда это еще и кровоточит?

И что здесь делать выпуску НСО – маленькой голубой мечте утомленного меня? Вот он готов – посылаю его Тебе на память. Но Ты ведь понимаешь, что я от него хочу только, чтоб он Вечным Жидом пришел на Страшный Суд. Ах, сколько людей соберется, – ***тогда*** *мы всех встретим!..*

«І встав всевишній. Махнув безнадійно рукою.

– Не можу… На землю… Хай трибунал… Всі по трунах! Суд потім… Назад!»

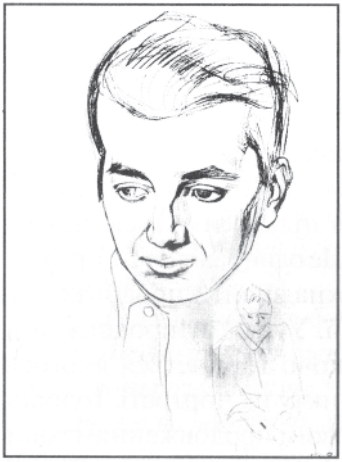
Увы, кажется, уже все знают, что суд не состоится.

Но почему Ты говоришь, что не улыбаешься с ***кажущейся*** *мне иронией, – Ты сама меня убедила, что не воспринимаешь меня всерьез. О противном Ты не говорила.*

Впрочем, я и сам себя с трудом воспринимаю…

Так что вот. Диплом я все никак не домучу, хотя надо было сдавать шестого апреля. По нашей кафедре есть место в аспирантуру, но Порфир как-то объявил, что его (места) нет, а потом вызвал к себе некоторую дрянь и дал ей подписать ***направление*** *именно на это место. Стало быть, моя рекомендация в аспирантуру адресована дедушке на деревню. Другой гад в журнале «Радянське літературознавство» (1971, № 3, стр. 41 – 42) покусился на мою непорочность в прессе и пустился в различнейшие политические обвинения, дескать, отсутствие партийного подхода и что-то там еще. Его наглость меня взбесила, и я написал обширнейшую протестацию, где* ***доказал****, что он хам, невежда и фальсификатор. Посмотрим. На Вашем сборище я, естественно, не был. В музей и прочие места распределяют по идее всех, а оттуда желающие будут поступать в аспирантуру; рекомендация же делает ненужными два года стажа. Посылаю Тебе две стряпни моих коллег и о Курбасе, запасись валидолом. Жаль, что не знаю, какие именно стихи я Тебе уже послал – прилагаю на всякий случай один стишок на одну из затронутых тем. Даты случайной вырезки из варшавского «Нашего слова» не знаю – просто лежала на столе под бумагами страница. Как видишь, мое состояние на грани вероятия, а посему буду краток. Если Ты меня ждешь «в письме и стихах», то я Тебя – и в «реальном» состоянии. Ах, не надо. Не надо… Пусть будет Тебе хорошо!*

С. Б. [Сергій Білокінь]



Мал. В. Зарецького

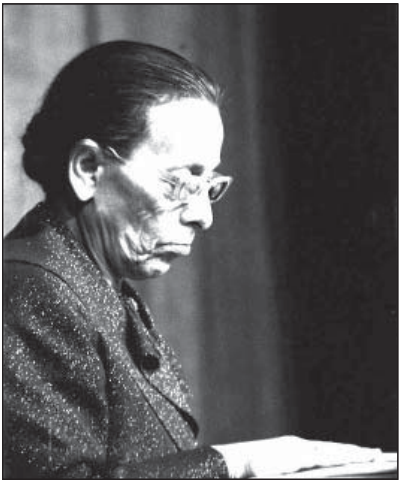
СУД

Не почастує менторовим рипом
раптово обеззброєний факір.
Уже не рев, – криваве шмаття хрипу
ховатиме колоду від сокир.

Могутніше за книгозбірні ватри
вже мерехтітиме йому в очах.
А голос суддів перевищить Татри:
Вставайте, ми прийшли не убивать.

7. 5. 69.

ЧТО ТАКОЕ ГЕНИЙ?



6 мая 1971 года умерла Елена Вайгель, не дожив несколько дней до своего семьдесят первого дня рождения. Умерла актриса, увенчанная мировой славой, спутница Бертольда Брехта, вместе с ним основавшая Берлинский ансамбль и руководившая этим коллективом до последнего дня своей жизни.

Советский зритель помнит гастроли Берлинского ансамбля в 1957 и 1968 годах; помнит Вайгель – мамашу Кураж, Пелагею Власовну, Нателлу Абашвили в «Кавказском меловом круге», мать Кориолана, Волумнию.

Мы предлагаем читателям короткий рассказ о двух эпизодах из жизни Вайгель: о начале ее актерского пути и начале Берлинского ансамбля.

Елена Вайгель родилась в Вене 12 мая 1900 года. Семья жила, подобно другим небогатым еврейским семьям, экономно и рассудительно. Отец служил доверенным лицом в какой-то текстильной фирме, мать держала маленькую лавку игрушек. Тем не менее Хелли решено было дать «приличное» образование. Поэтому после народной школы ее отдали в лицей, где учились дочери

мелких чиновников. Однажды директор лицея запретил девочке приносить в школу «Книгу песен» Генриха Гейне. Хелли, воспользовалась этим, чтобы выпросить у родителей разрешение перейти в гимназию, единственную в Вене, куда принимали девочек. Руководила гимназией доктор Гениа Шварцвальд, известный педагог, ставившая целью не только дать девочкам серьезное общее образование, но и воспитать в них энергию, предприимчивость, развивать творческие задатки – все, что позволяло бы им в будущей трудовой жизни не уступать мужчинам.

Хелли, казалось, уже выбрала свой дальнейший путь – медицина. Учителя довольны: у девочки хорошие руки, быстрый ум, она добра, настойчива и несентиментальна. Она будет хорошим врачом. Довольны и родители.

Внезапно все меняется. Вечер декламации – выступает Лия Розен. «Я хочу играть в театре!» – твердит Хелли дома. Родители категорически возражают. Девочка, «заболевшая» театром, не теряет времени зря: она заставляет всех, кого можно, слушать себя. Среди тех, к кому она обращается, директор Венской актерской школы Арндт, руководитель Бургтеатра Альберт Хейне, актриса Хедвиг Блейбтрой. Все они говорят о несомненной талантливости Хелли, все согласны давать ей уроки, но требуют согласия родителей. Вайгель вспоминает: «Я симулировала конвульсии, которые достались мне ценой огромного напряжения, они вызвали ужас у родителей и повергли в недоумение знакомых врачей, при этом я, естественно, намекала, что причина болезни – тяжкие душевные страдания».

Конвульсии не помогли, оставаться дома было тяжело. Хелли решает покинуть гимназию, зарабатывать стенографией и жить самостоятельно. В декабре 1918 года Гениа Шварцвальд приглашает директора театра Фольксбюне Артура Рундта прослушать Елену Вайгель. Несколько человек сидят в уютной гостиной. Все они уже знают эту девочку, упрямо твердящую: «Я хочу играть на сцене. Послушайте меня!» Каждый из них уже старался отговорить ее. Сейчас она поклялась: «Если господин директор Рундт скажет, что мне не стоит идти в театр, я навсегда забуду о сцене».

И вот приходит господин директор. Он настроен доброжелательно. Улыбается. Говорит: «Путь актера усыпан терниями. Но ведь вы

еще не приняли решения? Может быть, ваши родители правы? Еще не поздно передумать, не так ли?»

Хелли читает балладу Гердера «Эдвард». Сын убил отца, мать знает об убийстве, она сама хотела этого, но долго выспрашивает сына, чьей кровью окрашен меч. Семь строф, мрачных, напряженных, семь диалогов, и каждый из них – целая сцена.

Слушатели потрясены. Как захватил, как затопил их этот голос. «Голос Сары Бернар подточило время, голос Элеоноры Дузе сломили страдания. Но в горле этой некрасивой, неловкой девушки волшебство познания добра и зла, всхлипы и жалобы всех птиц, журчанье всех ручьев, краски всех радуг, звуки органа, смертные хрипы, крики рожающих женщин, восторги любви – в нем все это, и не только это. Такой голос превращает диких зверей в ягнят, заставляет травы цвести, а камни – содрогаться...» – писала позднее датская писательница Карин Михаэлис.

«Я не стану вас отговаривать, – неожиданно хриплым голосом говорит Рундт, – идите в театр!» Днем позже он скажет: «Эта девушка – одна из величайших драматических гениев, когда-либо рождающихся на свете!»

Дебют в Новом театре Франкфурта-на-Майне, через три года – приглашение в Берлин, встреча с Брехтом, премьера спектакля «Мать», 1933 год... Эмиграция. Так проходит долгих пятнадцать лет. В 1948 году возвращение стало реальностью. США – Франция – Швейцария – так постепенно сокращалось пространство, отделявшее Брехта и Вайгель от границ освобожденной Германии. Около года они провели в Швейцарии, готовясь к возвращению в Берлин. Здесь Брехт написал «Антигону», обработав трагедию Софокла. Брехт модернизировал действие трагедии, добавил пролог – Берлин весной 1945 года.

Ганс Курьель, руководитель театра в маленьком швейцарском городке Хуре, предлагает Брехту поставить «Антигону». Для Брехта это была первая практическая работа после 1933 года, первая возможность режиссуры. Елена Вайгель не выходила на сцену десять лет...

Они принялись за работу жадно, стремительно. Репетиционное время – пять недель. Живут все в отеле «Штерн» – Брехт, Вайгель и художник Каспар Неер. Расстаются только ночью: сперва репети-

ции, а потом все сидят вместе, споря, обсуждая, размышляя. Брехт и Вайгель показывают новую манеру игры. Актеры Хурского театра, большей частью молодые люди, работают добросовестно, но не могут побороть изумления, наблюдая, например, за тем, как репетируется сцена ухода Антигоны на смерть.

Хор старцев провожает Антигону к пещере, которая станет ей могилой. Поднося кувшин с вином, старцы утешают ее: она погибнет, уподобясь жертвам божественным. Антигона возражает – лучше было бы, собрав воедино протесты против несправедливости, обратить их на пользу людям!

Не говорите мне о судьбе.
Это я знаю. Говорите о том,
Кто меня ни за что убивает; с ним
Связана и судьба! Не думайте,
Что вас пощадят, несчастные...

И, повернувшись, она уходит широким шагом. Кажется, будто не страж ведет ее, а она – его.

Вайгель играет совсем не так, как следовало бы, – кажется актерам. Она словно бы и не пытается показать «бездны человеческой души», смятение героини, ее исступленный гнев. Она уходит на смерть не только с сознанием бесчеловечности насилия вообще, уходит, прорицая гибель родному городу и скорбя об этом. Но вскоре актеры станут изумляться уже другому. Оказывается, и смятение Антигоны, и гнев ее, и скорбь внезапно стали им понятны, заставили их размышлять о себе самих, хотя скорбящей или гневающейся Вайгель, такой, какой, по их представлению, она должна была быть, они так и не увидели...

И вот премьера. Пролог. Берлин, апрель 1945, рассвет. Две сестры возвращаются из бомбоубежища домой. Их брат дезертировал из гитлеровской армии, его вешают у дверей дома. Одна из сестер хочет вынуть из петли его труп, другая уговаривает не делать этого. Появляется эсесовец. А вслед за прологом начинается

собственно «Антигона». И снова рассвет, одна из сестер собирает землю в чашу, чтобы похоронить труп брата, и, схваченная на месте преступления, предстает перед судом. Берлинскую женщину 1945 года, ту из сестер, которая хочет похоронить брата, играла Вайгель. Оставшись почти в том же костюме, что и в прологе, с металлической чашей в руках, появлялась перед зрителями ее Антигона, так мало похожая на новую героиню Софокла. Вайгель в то время было уже 48 лет, и она вовсе не старалась выглядеть моложе. Антигона-девочка не устроила бы постановщика. Но Антигона не только восстала. Она не жертва, а Человек, не порыв, а мудрость, не данное богами предвидение, а опыт. Не детское неведение смерти, а страх смерти и преодоление этого страха. Только женщина, много видевшая и думавшая над тем, что видела, могла ответить Креонту в ответ на его упрек в том, что она хулит родину:

«Ложь. Земля – это мука. А родина
– это не только
Дом, не только земля. И не земля,
где пот проливали.
И не дом, который беспомощно
ждет пожара,
И не город, где спины гнули,
называют родиной люди».

Родина – это земля и ее судьба. Вспомним, что это 1948 год. Война только-только закончилась, а Вайгель и Брехт еще не добрались до родины – несчастной, опозорившей себя, долгожданной. Они не были там пятнадцать лет и теперь жаждут поскорее вернуться и работать для нее. «Антигона» – последний спектакль, последняя роль на чужой земле. В мирной Швейцарии изгнанникам видится разрушенный Берлин, слышатся звуки выстрелов, разрывы снарядов. Что там, каких людей оставил после себя фашизм, удастся ли собрать друзей, единомышленников?!

Существует пластинка с записью монолога Антигоны в исполнении Елены Вайгель. Всего один монолог, но какое в нем богатство тем: достоинство и мужество, страх, воспоминание о родителях, о брате, скорбь о грядущей судьбе Фив, которые, безропотно

подчиняясь тирану, накликали на себя беду, страстное заклинание – призыв к живущим – жить в мире.

Через несколько месяцев Вайгель и Брехт в Берлине. Брехт приглашен ставить в Дойчес театер свою пьесу «Мамаша Кураж и ее дети». Он везет с собой режиссерскую разработку спектакля. Вайгель давно, еще в Швейцарии, начала работать над ролью.

Через несколько лет Брехт напишет:

«Театр нового века
Был открыт, когда на сцене
Разрушенного Берлина
Появился фургон мамаши Кураж».

Е. ВАРГАФТИК

Середа, 12 травня

Вчора зустрів Віру Петрівну Марецьку – сьогодні вона дивилась у мене «Чорта» – коли обіцяла прийти, я не дуже вірив, у неї і без мене багато клопоту. Але вона прийшла і це передовсім справило враження на мою любу дирекцію – ого! Сама Віра Петрівна! Це вам не хухри-мухри! Та й всі підтяглися, – жодної накладки, вистава авантюрна й усміхнена, Сатановський ліз із шкіри, – пнувся, сказати б, – а найкращі були жінки. Вистава помолодшала (костюми!), Гайне і Кобзон сплелися в махлянкінському екстазі. Авжеж, світився-сяяв Іван Тимофієвич Бобильов, проти якого «партія» вже починає копати… Жарковський удавав, що про Леніна не було й мови, йому до душі саме такий репертуар, хоч би що там говорили в управлінні культури… гарно! Блідою тінню Мережковського снував по фойє Боря Романов, який **не сприймає** вистави з Сатановським й Аниськом, – я його розумію, але кожному своє. Сатановський з Аниськом так само ставлять й до вистави «молодих» – хоч все одно ворожнечі як такої, між обома складами нема, – змагальність.

Це перший сюжет. Другий – Георгій Маркович. Я забіг до них під пристойним приводом – запросити на майбутню прем'єру: мудрій мій Корнієнко відразу розгадав мій нехитрий маневр і повів до окремої кімнати: «Викладай, що там у тебе…»

Я виклав – делікатно й не розкриваючи подробиць – те, з чим звернувся до мене ЮЖ. Реакція була ділова. Г. М. поцікавився, чи зі мною машинопис. Уважно погортав (при цьому, я переконаний, він просто фотографував «Записку» очима!) сторінки, відклав їх – після чого була розмова хвилин на тридцять. Ляля заглядала, кликала на чай – але він не вийшов «на люди», доки не скінчив.

Суть розмови. Він про цей «документ» поінформований, читав його – **в моєму** варіанті є кілька відмінностей, але незначних. Передати це **самому** немає сенсу, він таких речей **НЕ ЧИТАЄ** і не **ОСЯГАЄ**. Все залежить від того, як йому підготують **реакцію.** На сьогодні «великий дім» налаштований неприязно до «Записки». Причин кілька. По-перше, автор пише про все зразу, галопом по Європах – і жодної проблеми не вирішує. Здоровий глузд у його пропозиціях є, але визнати **реальну потребу** змін – означало б визнати **хибність** шляху. Отже, якби С. зосередився на **ОДНІЙ ПРОБЛЕМІ**, його «Записка» могла б мати для них прикладний сенс.

Дещо з того, що сказано про міжнародні іміджі й проблеми, ми використаємо, аби тільки не сполохати «яструбів», – вони в міжнародних справах не тямлять, але з переляку хоробрі. Як не дивно, позитивно в деяких місцях оцінили «Записку» військові, там є **нова думка**, не всі «горазды махать шашкой»…

Найбільш вразлива «Записка» – у правовій (дисидентство) – і в національній площині. Сталіністи налякані хвилею протестів і вимагають від **самого** крутих заходів. Дуже крутих. До цього «примикають» і «комсомольці», для яких така позиція – шлях нагору. Інтелігенція технічна й гуманітарна в апараті ЦК – ліберали, стримують «яструбів». Сам – на нейтральній полосі, бажав би «не втручатись»,

не «брати на себе – аби мати потім право покарати тих, хто «помилився…» Відсутність відповіді С-ву (після того, як його «документи» були широко поширені «в високих колах» – з метою «відсічі») є вже відповіддю. Резюме: на сьогодні **верхи** не мають наміру робити послаблення, а з «лібералів», з сумом жартує Г. М., вилуплюються багато небезпечніші функціонери, оскільки – не привчені **вивчати**, але хочуть – керувати… У вузькому (верхньому) колі їх вважають найнебезпечнішими.

Найслабіше місце в «Записці» – відсутність нового погляду на національні взаємини. І міжнародна ситуація, і внутрішні **події** свідчать про те, що це найважливіше. С-в і Чалідзе (який, мабуть, теж доклався до «Записки» – ?) – явно перебільшують юридичні проблеми – вони є тільки **наслідок** проблем політичних, тобто – національних.

Але на його думку, «Записка» свою роль відіграла, самим фактом **постановки** проблеми.

Висновок: я маю забрати машинопис і переказати (вашому) «просителеві», що «номер не вийшов»; тобто **нічого не було.** І повернути **примірник** приятелеві, який мені його вручив. Бо це може бути й **тест** на мене…

Після чого ми в колі родини пили чай і коментували телевізор. Ляля пообіцяла неодмінно вирвати Г. М. на виставу…

Між іншим, найістотніший тост у Г. М. був – за Неллю. За її **кандидатство.** Коли Юра на неї дивиться, у нього тепліють очі. Вона йому нагадує брата Миколу, спонтанного і прямодушного. Йому наче й не віриться, що може бути така відкритість – при такій інтелектуальній потузі. Бо часом вона ставить його в закут.

Сюжет третій – з містикою. Я згадав Борю Романова, але не сказав основного. Боря заклинав мене, щоб я показав управлінню саме їхній склад – не Сатановських з Аниськами.

І мова йшла саме про 11-те травня, **наполегливо!**

Жора Бурков мені сьогодні пояснив:

– Лесь, понимаете ли, Боря Романов – гений. По крайней мере, убежден в этом сам – хотя и жутко комплексует. И ему, убедился он, всегда везло именно в этот день – 11 мая. И ларчик просто открывался. Ему, впечатлительному, рассказали, что это день особо одаренных тонких натур. В этот день было видение у Фатимы. Знаете? Рассказываю, Фатима – это не святая, это местечко в Португалии, деревня. Так вот там в этот день в 1917 году троим детишкам явилась Богородица. Мало того – она им пообещала являться ежемесячно 13-го числа – и являлась! Об этом есть огромная литература!

Борис Романов

Вацлав Скраубе – Алла Константинова

Не знаю вигадав це Жора про Романова, чи правда – цілком міг і вигадати. Але я укріпився в тому, що 13-го гратиме склад Бориса Романова і Скраубе, Алла Константинова – хоч би як там сердилося партійне бюро…

Містика в наших справах – це чудово! Вистава як міракль.

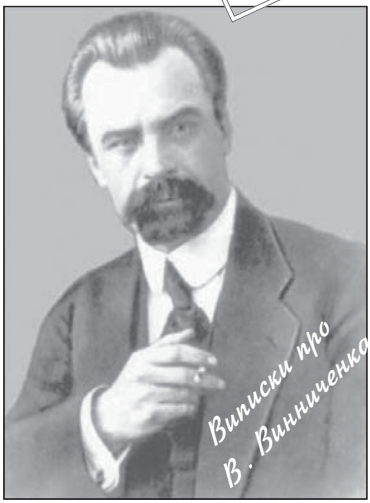
Парадокс лише в тому, що Боря грає не Христа – а Сатану…

Четвер, 13 травня

Зробив усе, як запланував. Блискуче!

Часу нема на щоденник, отож «підшию» сюди Винниченка, – а то загубиться. Фрагментарно, але вузлик на пам'ять.

Архів



Володимир Винниченко (статті й матеріали). Н-Йорк. 1953. УВАН. Нар. 14 липня 1880 року в Єлисаветграді Херсонської губернії

Александринка бере «Ложь» (1914)

Б. Подоляк «Остання резиденція В. Винниченка («Закуток» та його історія: 1934–1951)

Південь Франції. Мужен.

1920-25 «З літературного боку це була доба чималих його літературно-мистецьких успіхів на міжнародному ґрунті. Це була доба перекладів багатьох його творів німецькою, італійською, польською, єврейською, російською і навіть татарською мовами, доба, коли його п'єси («Ч. П. та Б. В.», «Брехня», «Гріх» та інші) завоювали сцену найкращих театрів Берліну, Ляйпцігу, Дрездену, Риму, Мадриду. Протягом довгого часу (понад 60 разів) «Брехня» йшла в Берлінському «Фольксбюне театер», ішла, як кажуть німці, при «аншлягах». Ставив її відомий тоді нім. р-р Фрідріх Каслер протягом кількох років (1922-24) з непослабним успіхом. Найвидатніша тогочасна італійська артистка Емма Грамматіка робила своє в той час таке голосне турне саме з п'єсою В. В. «Брехня». П'єса «Ч. П. і Б. В.» із сцени берлінських театрів перейшла була на екран. Фільмову обробку п'єси зробили кінорежисери Ганс Яновіц і д-р Йоганес Гутер. Фільм під назвою «Чорна Пантера» зроблено 1921 року. Того ж року під час фільмування в «Ілюстрірте фільмкур'єр» (ч. 73, січень 1921 р.) надруковано сценарій «Ч. П.» в трохи скороченому викладі і з багатьма філь-

мовими сценами. Фільм цей зроблено з другого варіянту п'єси, що йшла тоді також з великим успіхом у російському театрі в Берліні.

...

Книжки в бібліотеці: Альберт Байе «Ідея добра». Леконт дю Нюї «Людина та її призначення». Шарль Огюст Бонтан «Людина перед лицем церкви», Гійо «Мораль Епікура». Анрі Бергсон «Два джерела моралі й релігії». Жан Фіно «Наука щастя» (35).

...

Рукопис п'єси на три дії «Ательє щастя». Написано лише дві дії на 66,5 сторінок. Не закінчена.

...

У жовтні 1915 року – тижневик «Слово» (разом з С. Петлюрою). У першому числі – передова: «Здається, ніяке робітництво так не покривджене, так не знесилене, як українське. Здається, ні одна нація так не упосліджена, як українська... Але це тим паче не повинно спиняти нас. Навпаки... міцніше ми повинні зціпити зуби і з незломною, освяченою болем рішучістю боротися з тим, що дає нам біль і образи, і страждання... Робітничий рух кожної держави розвивається в своїх національних формах. Що краще розвинені національні форми, то більше простору для розвитку робітництва... тільки будучи українцями, ми зможемо в усій повності приумножити нашу силу...» (стор. 48, Юрій Тищенко-Сірий. Участь В. В. Винниченка в революційному русі 1914–1916 рр.).

...

«Пісня Ізраїля» П'єса на 4 дії.

«Великий секрет» Комедія на 4 дії . 119 стор. Те ж на 3 дії, другий варіант.

«Над» П'єса на 4 дії. Первісна назва «Міщанка».

В. Чапленко пише, що В. Винниченко в розмові з приятелем висловив бажання бути українським Ібсеном» («Свобода», 23. IV. 1971).

«Брехня». Фольксбюне-театр. Р-р Фрідріх Каслер, 1922-24 рр.

...

П'єси В. Винниченка:

Дизгармонія. 1906

Щаблі життя.

Великий Молох.

Мементо 1909. ЛНВ, кн. II ст. 241 – 303

Чужі люди.

Базар 1910. ЛНВ, кн. II. 1917 – Студія Молодого Театру

Брехня 1910. ЛНВ, кн. X Александринха, 1916. Т. Франка – 1920. 1924

Співочі товариства 1911 ЛНВ, кн. I

Чорна Пантера і Білий Медвідь. ЛНВ, кн. VI 1911 – 1917 Юра. Молодий Театр (форма: «За участю Юри»), нею відкрився Мол. театр.

Натусь.

Дочка жандарма. 1912.

Молода кров. 1913 «Дзвін» № VII – VIII. 1913.

Пригвожденні .

Панна Мара.

Гріх. 1919. Празьке вид-тво «Нова Україна» 1920. Мол. т-тр – 1919. Юра.

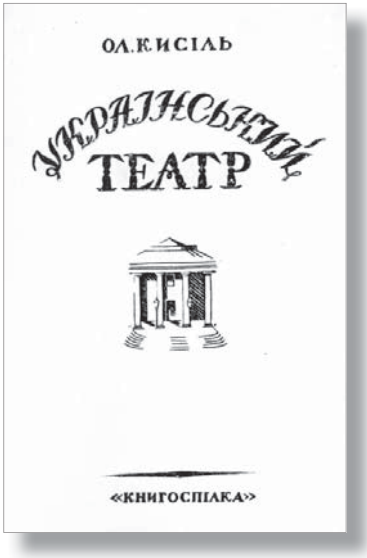
Закон. 1923. У Празі «Нова Україна». Йшла німецькою.

«Над». (Це – видання РУХ)

Голота (Інсценізація Л. Дмитрової)

Великий секрет.

«Кол – Нидре».



Молода кров

1913. Дзвін, № УІІ – УІІ. Політ.

«В ній автор сміливою рукою розкриває перед нами завісу і показує, яка справді безодня лежить у відносинах поміщицького кола і селянського, показує, оскільки здеморалізоване наше селянство, принаймні частина його, тою культурою міста, яка, як найлютіша хвороба, калічить його душу». ЛНВ, 1913, кн. XI, ст. 378 – 379)

У театрі Садовського – 1913.

Ол. Кисіль

Кількісно – понад 20 драматичних творів.

Ол. Кисіль: «Вони були й своєю формою і своїм змістом тісно зв'язані з новішними течіями евр. драми, становлячи собою ніби її укра. галузь, і тому переходили вже вузькі межі лише національного театру, як це було з п'єсами побутовими. Через це п'єси В.-ка набирали ширшого інтересу як драматургічна продукція не тільки для укр. сцени, а й для театру інших народів..., чи не вперше після Котляревського в перекладах виставлялися на проросійській сцені не тільки провінціальних, а й столичних театрів – у Петербурзі та Москві – і тим свідчили перед сусідами про культурне відродження українського народу» (О. К. «Укр. театр» К., «Книгоспілка», 1925, ст. 139 – 140).

Пригвождені

1915, напочатку «Розіп'яті». Читав Немирович-Данченко, є його лист до Станіславського. Але не пішла у МХТ. Буцім-то через те, що Винниченко сказав Н-чу що «Худ, театр зробить велике діло, коли візьме під свою оборону справу перетворення людини й перебудови шлюбу. (?) Пішла у Незлобіна, Саратові, Самарі, Тбілісі, 1921 – т. Франка.

Юр. Смолич

Пише «у Харкові, в Києві – там і там театр М. Синельникова».

Друком вийшла у тижневику «Промінь», Москва, 1916, 1917.

Із статті Юр. Смолича «Нові п'єси В Винниченка («Над», «Великий секрет», «Колнидре») – журнал «Критика», 1929, №4.

«Це хибно, що В. Винниченка ми звичаєм звемо «європеїзатором українського театру» доба европеїзаціїї заспіла український

театр дещо пізніше. ІІ виразником і проводирем став Молодий Театр, наблизивши укр. глядача до світових сюжетів, до класичної та новоєвропейської драм. л-ри. Тієї пори український актор увійшов у класичний та загально світовий репертуар, здобув ширший мистецький світогляд, опановуючи техніку й методи акторського майстерства загально-евр. умовно-інтернаціональної культури. В. Винниченко тільки підготував плідний ґрунт для цього широкого і довшого процесу європеїзації. Він став першим **урбанізатором** його та... русифікатором».

Була відповіддю на попит новоствореного укр. містянина.

Міський сюжет.

Убив «екзотичного блазня» в першій же п'єсі «Дизгармонія» в образі «Дядька з Батіжком». Карамельне сяйво лубочного й симпатичного «малоросіянина» було зірвано... Пішов війною на народницьку романтизацію... Захиталася «біла хата з вишневим садком».

«Сміливим конкістадором-завойовником в'їхав В. Винниченко в зросійщене на Україні місто і проголосив його – українським містом».

Виступав партизаном нового стилю і «мусив оперувати тими засобами й знаряддями, що були в нього під рукою. Він вдався до територіального сусіднього й психологічного близького руського театру... Художній реалізм (натуралізм) московських театрів визначив худ.-формальні тенденції його драматичної творчості».

Мали значення «ляпаса буржуазній суспільності» – й стали недоречними в інший час («Тому й не можуть знайти собі місця в сучасному театрі Винниченкові п'єси...»)

«**Великий секрет**». Діється в сучасній Франції. Спадщина, претенденти на заповіт. Жакеліна – «дівчина експансивна, екстравагантна; вона заявляє, що «ніякого кохання нема», «кохання для шлюбу не потрібне», «що вона на другий день після шлюбу матиме собі любовника», – трохи з молодечим запалом нігілістка, трохи «неодкрита ще» самиця, словом, улюблена у Винниченка дівоча схема»...

Перемагає авантюрист Гайяр. «Великий секрет одкривається, це – махрове, талановите жульництво, навальне нахабство, але заразом – сила, розмах, кмітливість».

«Над»

Ілько і Над (Надія) – двійко закоханих революціонерів, подружжя. Над – та ж схема, старша за Ілька на шість років. Дія 2 – через 10 років, 1927. Закохані перейшли революцію... постаріли, їй – 40, йому – 34. Ілька тягне до молодих жінок, до сусідки комсомолки Доні. Село, куркулі, незаможники. У дії 3 Над розкладається, бігає по ресторанах і танцює фокстрот...

У кінці – «дурнуватий» монолог Ілька про переродження Надії...

..

«**Кол – Нидре**»: дворянська дівчина Ната закохується в Арона; батьки – проти. Він за 2 роки стає видатним митцем («для артиста нема національності») і Миколою Леонідовичем. Але в екстремальній ситуації в ньому заговорило національне, – вкорочує собі віку, до речі, вкоротивши віку й немовляті...

«Всі жінки з Винниченкових п'єс напрочуд одноманітні (абстрактні ідеї – схеми), всі містяться десь між Ритою і Сніжинкою («Ч. П.»), або, як виняток, наближаються до панни Мари, яка фактично є та сама Рита, тільки молодша й навиворіт. Це – завжди трохи експансивна, трохи екстравагантна жінка, протестантка проти існуючих норма моралі («революціонерка духу»), трохи нігілістка («революціонерка побуту»), трохи міщанка (в своїх істинних спрямованнях), що в ній нарешті «жіноча природа» бере гору й забиває всі інші моменти. Така й Жакеліна, тільки що злегка забарвлена франц. колоритом... Така й Ната з «Кол-Нидре», тільки що – вже нічим не забарвлена. Така й Над – тільки що більше усучаснена».

Ів. Стешенко

Ів. Стешенко «Сяйво», 1913, № 10, 11, 12. «Натусь» – п'єса Винниченка». Різко негативна. «У мудрих римлян була, між іншим, одна розумна рада: одложи на кілька років написане, а потім вийми і почитай, – чи годиться воно йти між людьми? Цю раду згадую я частенько, продивляючись твори Винниченка.

Він пече їх, як млинці…» (стор. 247). (Л. Т.) Поспішає – бо «матеріальне становище». «Письменник і радий би подержати свою річ, як старе вино, та нема з чого держати».

Л. Т. Натусь – хлопчик 6 років, батько його Роман Ворзій, молодий вчений, шлюбний конфлікт з фрикадельками…

Для Ів. Стешенка він малохудожній мораліст…

Ів. Стешенко «Мистецтво і абстрактність в драмі Винниченка («Сяйво», 1913, 7, 8, 9. «Співочі товариства»?). Пилипенко, Оксана, член редакції Михалевич, публіцист Тихенький, Хацкель. Кендюх… Назви людей, а не люди…

Ів. Стешенко «Мистецтво в розумінні Винниченка» («Сяйво», 19.., № 5 – 6. «П'єси, В. В. не є драма характерів»…) 144 – про Чорну Пантеру… («Але ця п'єса не є навіть ніяка драма…»

Слушна теза про тезисність драм Винниченка, на шкоду **образній,** естетичній суті мистецтва…

«Вечерняя Москва», 13 мая 1971 г.

Премьера венгерской пьесы

Сегодня в драматическом театре имени К. С. Станиславского премьера спектакля «Черт».

Пьеса классика венгерской литературы Ференца Мольнара написана в 1907 году.

– В своей постановке, – рассказывает нам режиссер спектакля Л. Танюк, – нам хотелось показать это остроумное произведение как трагикомедию, отойти от его прежней, опереточной трактовки.

В спектакле много музыки, песен. Композитор – В. Махлянкин, художник – С. Ставцева. Главные роли исполняют: В. Анисько, Л. Сатановский, В. Скраубе, В. Романов, Е. Никищихина, Г. Рыжкова, А. Константинова, Н. Орлова и другие.

Л. Т. «Ни дня без строчки» приписують Олеші. Насправді це Золя, який повісив над столом записочку: “Nulle dies sine linea!” – Ні дня без рядка!

П’ятниця, 14 травня

Здавав виставу управлінню й «вище» – перший склад, «старики». Традиційніше, і «свій до свого по своє». Заразом дивилась трупа – і «папы-мамы», запрошення через ВТО. Ритуально – вихід на сцену «делегації», квіти, вітання.

Було кілька «чужих», серед них – з посольства угорського, це ж фестиваль угорської драматургії. Передали мені запрошення (усне, сказали, поки що) на якийсь раут до них, вони будуть збирати у себе учасників фестивалю.

Через те й обговорення, власне, не було. Ніхто цього разу не «аналізував», не «розбирав», – висловились компліментними загальниками й розійшлися.

Я не сподівався так легко відбутися. Судячи з усього, «інстанції» вирішили не втручатись – мовляв, поживемо – побачимо.

Мабуть, добре, що вибрав я п’єску «нейтральну», акторську, та ще й фестивальну. Тут трохи інші правила. Авжеж, **вони** чекатимуть подальшого. Жарковський з тим он уже був вихопився.

Та нині в мене гарний настрій, і я не боюся сірого вовка.

Субота, 15 травня

Ще один перегляд – тепер уже на студентах. Був ГИТИС, щукінці, група філологів з університету – назбиралося на повну залу. Борис Романов виробляв такі інфернальні штуки, що мої молоді коханці явно підтяглися – і виникло дійство справді майже імпровізаційне, ритмові активне, дотепне. Кожна репліка – на оплески! Та й само видиво «іншого світу» для цієї публіки було виходом у «недозволене»… Таке вони бачили хіба в деяких закордонних фільмах.

Нелля вважає, що це основне моє завоювання – я не поступився обіцяним і зробив виставу **у двох складах** одночасно, що в театрі майже неймовірна річ. Чисто психологічно актор, який грає в прем'єрі головну роль, стає **власником** ролі – не доведи Боже зазіхнути на неї! А тут – усе порівну. Двовладдя. Спочатку Сатановський і К° ставились до цього скептично – що там можуть зробити «эти мальчики-девочки», «куда им с **нами** тягаться»!

Тепер між ними хоч і є ревнощі, – **обидві** трупи планують один банкет, після прем'єри в неділю. А квитки на 16-е продані.

І, звичайно, черга – «стариків». Тобто вийшло **толерантно.**

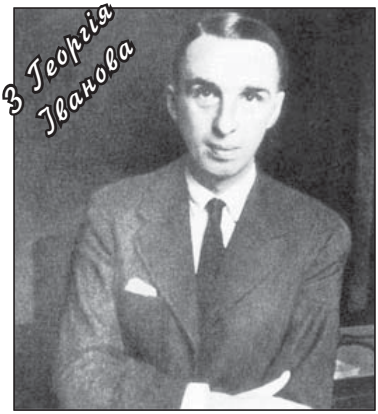
Серж Білокінь таки закоханий у Неллю. Засипає її віршами й листами. В останнє послання вклав чомусь ще й цю «репліку» про новий телефон. «Навздогад буряків, щоб дали капусти?»

Віддав ЮЖ машинопис. І пояснив, як міг, що т**ак мені й не вдалося зустрітись.**

Моя йому порада – одержати дозвіл у АД й пустити це в люди. Те, що її там вивчають нагорі – нічого не варте. А для масової свідомості – дасть багато більше.

Принаймні моїм українцям.

З Георгія ІВАНОВА



Ти не почула – я не повторив.
Був Петербург і червень. День погас.
Важенні хвилі, присмерк, острови...
Холодний дух Неви
Договорив за нас.

Ти посміхалася – не зрозуміла Ти,
Що майбуття не знали ми сливе.
Твій погляд чарував до небуття...
Уже спливло життя,
Та це не відпливе.

15.5.71.

* * *

Від Й. Гірняка з Н-Йорку

.. травня 1971 р.

Дорога моя рижа Джульєтто!!!

Твій останній лист з львівськими краєвидами прибув за 5 днів т. є. рекордною поштовою швидкістю. Дуже дякую за «курікулюм віте» Н. К-ної і за відомости про її змагання з др. Йос. на літературному та театрознавчому поприщі. Як видно – ця «кубіта» (по словам сальонової дами) із перцем!.. Їй вистачило відваги схрестити мечі з Олек. Євдокимовичом, ну тут-як-тут найшовся оруженосець лавреата всіх дотеперішніх і майбутніх орденів, та почався «файт». Бідний доктор Йос. забув стару-стару народну приповідку: «Де чорт не поможе, там Бог пошле бабу»! Так йому й треба! Я давно на нього нагострив зуби (чи пак – протезу). Те, що він тепер опинився в дорадниках і в ролі «вченого єврея при губернаторі» – у штаті Наталі Михайлівни, то це видно – перст Божий... Не думаю, щоби він усвідомлював собі свого прогру на науковому фронті. Вже так його лаяли старші брати, за насвітлення курбасізму в енциклопедіях, що здавалось, коли б це трапилось з амбітними людьми – то напевно руки б на себе наклали – а з нього, як

з гуски вода!.. Словом, молодець Наталя! Прошу не переплутати з Михайлівною.

Думаю, що коли б Н. К. захищала свою докторську дисертацію «П'єси Миколи Куліша» на рідній землиці, то той номер не пройшов би. «Нар. Мал.» і «Мина Мазєнін» лежали б під десятьма печатками, а Лесь і Гурович й далі угинались би під збоченнями та помилками… І совість вдячних учнів була б спокійна та чиста, як хрусталь. А тепер не тільки їм, «саракам», але й півторадурацьким доводиться пальці гризти. Микитенки, кулики, грудини тепер у кращому становищі: не мусять позичити очей в сірка. Сира земля їх виручила.

Маю враження, що Ти все таки не погоджуєшся зі мною відносно твердження, що ми, старші, вже не можемо – об'єктивно, спокійно і найважніше кваліфіковано, насвітлити працю і всю добу – Леся. А я все ж таки не соромлюсь признатися, – що ми не можемо позбутися певних комплексів, які нам заважають піднестись понад всю цю проблему, забувши ті всі страсті-мордасті, які пожирали нас усіх, і не давали змоги озброїтись науково-теоретичними методами для дослідницької роботи. Актори і режисери не можуть вилізти із своїх професійних навиків. Пригадай собі писання наших корифеїв, та ж вони всі не могли глянути дальше свого носа. Кожна професія накладає свою печать. Театрознавці – це окрема категорія, яка мусить бути озброєна всіма засобами наукових методів для всеохоплення явищ, з якими вони мають до діла. Вони чим більше віддалені від епохи, про яку йде мова, тим більше забезпечені від суб'єктивних охоплень та оцінок. Н. К. може служити класичним прикладом. Наші писання на цю тему можуть служити тільки й «закваскою» для життєдайного печива. Просю я Тебе – не сірчай на мене за таку єресь!..

Н. Кузякіна

Я поволі приходжу до розуму – чи пак до здоров'я. Їм, попиваю і закладаю за «міні-скекрами»… А зате моя Ліпа розкисла! То артрити всякі, то ніготь на нозі, а то й внутрішні забурення облягли її, і вона почала здавати… Полежує, за ніщо не може взятись, тільки ще має енергію – мені допікати за гріхи моло-

дости, але про свої – делікатно замовчує… Така ж то вже «жіноча логіка». Маємо відомости, що п. Варка має клопоти із своїми надіями на материнство. Вилежується вдома, тому ми не маємо відваги її турбувати всякими запитами і т. п.

До Тебе поїхав голандський «гіфт», і, як тільки Ліпа справиться з своїм артритом, то займеться посилковою біганиною. Шукаємо нагоди для всяких лібриюмів і насонних середників. Цього року чомусь не дуже-то помітні екскурсійні гарячки?! Але ми не заспокоємось, поки не найдемо кандидата.

Які вистави бачила у Львові? Чи Ти знаєш такого українського театрознавця – Бориса Борисовича Зюкова? Дістав я від нього листа із Москви. Цікавиться моїми і Ліпиними постановками п'єс Лесі Українки (будто би пише велику книжку «про сценічне життя п'єс цієї авторки)?..

На цьому кінчаю і запевняю Тебе у своїй вірній любві до Тебе наша Ти Рижеточко.

Юз ректе Ромео.

Рецензия

на пьесу Ю. КАРЧЕВСКОГО И Ю. БУДАНЦЕВА
«СНЕГИРЕВ»
(драма в 3 действиях, 12 картинах).

Ю. Карчевский и Ю. Буданцев написали пьесу «о действительных событиях, имевших место в одной из капиталистических стран совсем недавно»…

Академик Снегирев прибыл в Западную Германию на симпозиум по генетике. Известный биолог становится приманкой, с одной стороны, для американских журналистов (по сути разведчиков), с другой стороны, для западно-германской разведки в лице Кнопке, бывшего эсесовца, а сейчас генерала. С ним когда-то, во время войны пришлось встречаться герою пьесы. Но тогда он был под фамилией Зингер. Снегирева хотят заставить предать родину и выехать на работу в США в институт Говарда. Если это не удастся, то хотя бы принудить продать им открытие Снегирева. Все средства

хороши! – под таким девизом действуют Уинстон и Гертер, опирающиеся на русских эмигрантов Енгалычева и Риту. В этой операции их помощником невольно становится Кнопке. Срочно изыскиваются компрометирующие Снегирева материалы. Это – и фотографии, способные удостоверить аморальность (Снегирев и Софи Бровер, в прошлом немецкая медсестра, а теперь ученый-биолог на симпозиума, вновь встретились, и оказалось, что они до сих пор любят друг друга; эту сцену объяснения Снегирева и Софии засняли Уинстон и Гертер); это и фабрикация документов о том, что будучи врачом в период войны, Снегирев работал на гестапо; и, наконец, прямая провокация. Чтобы заполучить советского ученого, привлекается американский предприниматель Фред, дядя Анатолия Снегирева, когда-то эмигрировавший.

Советский посол по науке Новиков, семья немецкого ученого Вольфа, русский эмигрант Грибов и Софи Бровер олицетворяют в пьесе лагерь добра. Среди этой людей Снегирев чувствует себя самим собой.

Все провокации оказываются несостоятельными перед честностью, благородством и патриотизмом Снегирева. В финале пьесы советский ученый, еще раз доказывая свое превосходство над противником, заявляет с трибуны симпозиума о тех грязных идеологических махинациях, с которыми он столкнулся лицом к лицу (его речь подхватывает Вольф).

Задуманная Уинстоном, Кнопке и компанией операция «Кристалл» не увенчалась успехом. Эта операция по похищению советского ученого снабжена всеми необходимыми для детектива деталями: тут и подслушивание, и магнитофонные записи, и фотографии, снятые скрытой камерой.

В заключительной сцене Снегирев, чуть было не потерявший Софи (она подверглась опасности из-за него), шепчет ей: «Ты здесь... Ты со мной... Я верил, что так будет, даже если не будет никогда!..» По замыслу пьеса эпична.

В драме «Снегирев» мы встречаем чаще всего умных персонажей. И Снегирев, и Вольф, и Софи, и Элизабет наделены добром и духовной деликатностью. Они интеллигентны. Они – люди в самом простом и благородном смысле слова. Не случайно эпиграфом к пьесе служат слова Гете: «Человеком был я в мире». Главный герой

драмы Анатолий Снегирев интересен именно своей человеческой природой, своей духовной одаренностью. Он – не интеллектуальный «сухарь». Он умеет глубоко любить. Умеет дружить и ценить людей по тому, что они доброго сделали, а не по тому, чего они не сделали. Он прежде всего **человек**. Именно потому высока и его духовная и профессиональная культура. В общем характер удался, но, очевидно, во избежание многочтений авторы заставляют своего героя не раз и не два говорить прописные истины (диалоги с Уинстоном, Гертером, Ритой). Это обедняет образ, и как раз обкрадывает в нем человеческую сложность.

Авторов ждут удачи там, где они пытаются внести эту сложность в характеры. В этом смысле получились Софи и Рита. К сожалению, это можно сказать далеко не о всех персонажах пьесы. Самое грустное обстоятельство – это то, что драма, не обладая серьезными дефектами, в то же время не несет и необходимой новизны, свежего взгляда на старые и всегда современные проблемы совести, долга, чести, любви. Все в пьесе добротно (в целом). В ней есть интрига, достойная острых психологических конфликтов, но мы встречаемся в ней с людьми, которые ничем принципиально не отличаются от тех, каких мы уже видели в пьесе № или У.

Скажем, Уинстон Барри, научный обозреватель, американец. Его методы пропаганды и провокаций наивны и прямолинейны (см. стр. 46 – 50, финал 5 картины, см. 11 картину). Это не тот противник, с которым Снегиреву может быть сложно. Или Енгалычев, русский эмигрант, не примирившийся с советской Россией. Он действительно дает повод сказать: «эмигрант!.. профессия, прибыльное дело!» Но он по-своему тривиален как художественное создание. Избрав для примера в пьесе трех русских эмигрантов, авторы сделали одного из них – откровенным предателем (Енгалычев), другую – колеблющимся элементом и страдающим (Рита), третьего – вырывающимся из этих рамок и оттого обреченным (Грибов). С замыслом нескорым. Но сверхзадача этих персонажей (исключая Риту) лежит в плоскости **плаката:** опять решение не раз уже используемое. То же самое можно сказать и о Кнопке. Это истый фашист. Написан он одной краской. Кнопке опасный, но авторы, так удачно выстроившие сюжетно-биографическую линию этого персонажа, не используют этих возможностей его биографии. Следовало бы пойти, на наш

взгляд, на большие обобщения в этом образе, а не наоборот (как у авторов) – опустить его до служебной характеристики.

Повторяем, что такие персонажи как Вольф, Софи, Рита удачны потому в первую очередь, что авторов прельщало **движение** характера. По этой линии и следовало бы идти.

Существенным недостатком пьесы «Снегирев» является ее длина. Она рассчитана на четыре с лишним часа сценического времени (в ней сто семь страниц). Эпичность должна достигаться внутренним напряжением столкновений, а не количественным накоплением событий. В многосерийном киносценарии это было бы допустимо, даже часто это было бы условием жанра. Но в данной драме это разрушает напряженность и вносит элемент хаоса.

Нам думается, что в лице Ю. Карчевского и Ю. Буданцева мы встретились с интересными авторами. Их замысел привлекает, но пока он не реализован надлежащим художественным образом, хотя мы и перечисляли удачи пьесы.

В поданном на рецензию виде эта пьеса **не может представлять интерес для театра** и, на наш взгляд, рекомендовать ее театрам в этом варианте **не следует.** Может быть, стоит подумать над переделкой ее в киносценарии: стилистически она ближе современному кинематографу, чем театру.

16 мая 1971 г. Н. КОРНИЕНКО

* * *

Лист від Р. Скалій

Лист від Раї Скалій до Неллі з Києва

Нелочка, здравствуй!

Настроение у меня «хуже губернаторского», поэтому я была бесконечно рада твоему письму. Несчастья сыпятся на меня, как из «рога изобилия», и я уже даже не пытаюсь отводить голову от ударов судьбы. Больше двух месяцев искала работу, а мои «доброжелатели» из института посылали вдогонку во все инстанции куда я обращалась «достойные» характеристики: так в АН Архимович сообщили, что я скандалистка и бездарь,

Пискуну, что я кагебистка(!!!, и проститутка(!!!), а в Министерство культуры охарактеризовали меня таким образом, что оттуда пришло письмо не утверждать меня в должности завлита, а подыскивать ***срочно*** *новую кандидатуру.*

Так что я снова вишу на волоске. Ко всем этим делам они мне пришили партийный выговор с занесением в учетную карточку, и вся эта процедура длилась с 3 января по 7 мая.

Бюро райкома партии, слава богу, отменило их решения и не вынесло мне никакого взыскания, но за эти почти 5 месяцев, когда я прошла партбюро, партсобрания, парткомиссию и бюро РК КПУ, можешь себе представить, сколько с меня выпили крови.

Это вкратце мои «успехи». Понимаешь, надеюсь, какое у меня состояние и в каком состоянии находится моя диссертация. Вот сейчас наконец думаю пристать на предложение Бобошко и начать что-нибудь делать.

Нелка, милая, приезжай в любое время и с кем хочешь. Я всегда тебе рада, – ты об этом даже можешь не спрашивать. В июне я, наверное, поеду в командировку, но будет моя подруга Ира, и она тебя примет. Ты только напиши, когда думаешь приехать.

Страшно соскучилась по тебе, очень хочу видеть и проболтать, всю ночь! Приезжай! Жду! Целую. Рая.

Большущий привет Лесю и Загоруйкам!

Рая.

10/V – 1970

З датою внизу вона помилилась, коми скачуть як кози, почерк жахливий, помилуи, яких я не терплю в епістоялрному жанрі (не тільки , але ж лист – до певної міри автопортрет), стан у неї справді поганий.

Чисто фрейдівська «проговорка» – райком з великої літери, а бог – з малої... Так воно і є. Саме в тому, що вона намагається дискутувати з ними на їхній лінії, грати на їхній шаховій дошці – рокує її на програш, постійним.

Треба було б на полі дисертації. Н ажаль, не лишається в неї часу на самоосвіту, на самовдоскаоналення – все поглинає боротьба за життя, за шматок хліба, за виживання. Якби їй вдалося глибше писати, концептуально, – їм важче

було б з нею змагатися. На сьогодні Рая може похвалитися тільки тим, що наполегливо працює в архівах, розшукує те, чого не можуть знайти інші. Це ж робить Лабінський Микола. Курбас же вимагає філософського, узагальнюючого осмислення. Його не можна збагнути **без новітніх знань**, без вивчення всіх шарів сьогоднішнього мистецтва, без читання незаангажованих авторів. Рая надто сидить на радянській пресі, так храму не вибудуєш.

Якби ми жили на Україні, можна було б спробувати створити постійно діючий семінар – на зразок Лотманових читань. Щоб навернути хоч найцікавіших – до високої теорії. Навіть Кузякіна, на що вже голова, а й та сидить на фактографії. На виключній фактографії. Забуваючи, що сам факт в Україні – фальсифікат...

Понеділок, 17 травня

Ну, як казали на банкеті – «к черту, к черту, к черту!». Якась частина проблеми позаду. Якась – бо має відбутися й прем'єра **другого складу**, який для нас з Неллею більше «перший», ніж «другий». Але трупа мала банкет на всю губу; і хоч автор не міг встати з труни й оплатити рахунки (до речі, як буде українською «вскладчину»? Толокою? У складчину? У складку? Тоді й російською варто писати окремо – «в складчину»?), і все було як з завжди – справді свято й справді сердечно. Цікаво, що й тут вони сіли «свій до свого», кожен склад – за своїм столом, а робітники сцени – третій стіл; та вже після перших тостів все змішалося, театр нероз'ємний… Багато дісталося нашій трійці – мені, Світлані Ставцевій і Махлянкіну – дебютантам; а вже Іван Тимофійович був щасливий наче хрещений батько… Між іншим, з'явилась гітара – і співали романси з вистави – гарно! Дісталося компліментів і Голембі, і Левіку – перекладачі на висоті…

Трошки відійшовши від суєти, розумію, що вистава «не семи пядей во лбу», що це для мене лише пробний камінь – на знайомство з трупою. Втім, зачитали привітання

від угорського посла, дуже й дуже симпатичне; жаль, папір з вензелями забрав Мих. Аркадійович…

Трохи перепив на банкеті Вацлав Скраубе, молоденький залицяльник з естрадним темпераментом; Таня Ухарова його «приборкала». Мале-мале, проте вміє.

Отож питання на засипку: що далі? У цій виставі мені вдалось пробудити в них чуттєве, інтуїтивне, вони, ще звикли у Львов-Анохіна говорити й жити **поняттями**, а тут переключились на **переживання**. На чисте переживання, в якому нема місця холодній аналітиці, ібсенізму, винниченківщині, розумовим іграм Макса Фріша. Театр – емоційна самострата й новонародження, **преображення**; тут воно в акторах є, хоч би як вони брикалися напочатку. Мольнар не Мольєр, але він народжений для театру (хоч був і юристом, і журналістом). Я читав, що перші його повісті були психологічною сентиментальщиною в дусі «салонного соціалізму» (цікаво, що це таке?).

З написанням «Чорта» його записують у «присяжные писатели крупной буржуазии» («КЛЭ»), але це примітивна данина вульгарній соціології двадцятих-тридцятих. «Чорт» комедія з глибоко прихованим змістом, уїдливий іспит на душевне мародерство, – бути чи не бути самим собою? В окремих місцях тут справді пахне сіркою, і я це підкреслював…

Управління культури теж читає «Краткую литературную энциклопедию», і разом з нею переконане, що «Его пьесы привлекают буржуазного зрителя своей безыдейностью, совершенной техникой, остроумием и клоунской виртуозностью диалога»; тут було приховано поле нашого конфлікту – з «управлінцями». Особливо шокувало Жарковського і К°, мабуть, наступна фраза – з «КЛЭ»: «Его герои в большинстве случаев – представители «хорошего общества», нервные джентльмены, идеалом которых являются деньги и женщины с нездоровой чувственностью. Это и делает его усыпителем «мировой совести» и глашатаем этики биржевиков».

Втім, це пише про нього «пролетарський критик» – Ян Матейка, чоловік на свій лад легендарний (розстрілювали, втік од смерті з двома кулями, жив в СРСР), писав про угорську пролетарську літературу й, звісно, Мольнара не годен був компліментувати. Але що **наші** олухи в добу так би мовити, **конвергенції** досі не злізли з палуби Пролеткульту – для мене диво. Втім, тому ми й у вчорашньому дні, що наші «верхи» залюбки дивитимуться у своїх салонах «буржуазные ленты», але в кожній передовій «Известий» чи «Правды» таврувати́муть «гнилой Запад»…

Ф. Мольнар

«Чорт» Мольнара у нас в театрі і є **малесенька** спроба явити **інше життя, вийти за стандарти.**

Вівторок, 18. 05.

Всі ці дні надзвонював до Києва. Якісь вони там усі легковажні. Абсолютно ж виходить на те, що **верхи** мають намір на з'їзді усунути Гончара! Й Овчаренкові доручено «розробити» заміну. Мені здається, йдеться про Новиченка. Або про Козаченка. Другий для них «предпочтительнее», тому й премію йому Шевченківську дали (в гарній компанії – Корнійчук і Левада!). Але другого спілчанський народ не любить, на всіх рівнях… І Гончара, якщо будуть сміливі, можуть обрати ще раз. Саме тому, що була історія з «Собором»…

І Дейча нема!

Макс Фріш

В суботу було 60-річчя Макса Фріша. З «Театрального календаря»:

- Син архітектора, працював журналістом, архітектором, професійно пише тільки з 1950 року. Перша п'єса – «Санта-Крус», («романс») – родинна драма про крах юнацьких мрій. «І ось знову співа-

ють» («Спроба реквієму») – 1945. «Китайський мур» – фарс (1946, перероблено в 1955, є гарний український переклад), «Коли скінчилася війна» (1949). «Дон Жуан, або любов до геометрії» (1953). Перероблена в 1962. Є ще «Бідерман...» (1953, 1958) й «Андорра» (1961).

Мені, як і Давидові Боровському, найбільше подобається «Homo Faber».

Фріш і Дюрренматт – визначились завдяки Брехтові. Але категорично його **заперечували**! І це найцікавіше…. Всі вони утрьох – філософи на кону, унікуми.

«Для Фриша театр, в конечном счете – моральное учреждение, для Дюрренматта мир в первую очередь – место увеселения; поэтому театральное дело для первого – прикладная этика, для второго – удобное удовольствие. Дюрренматт как бы наивный игрок-мыслитель, Фриш – сентиментальный мечтатель-игрок. Фриш старший, – стремится к наглядности морали, младший – в наглядности, которая может быть аморальной. При этом Фриша больше занимает человек, Дюрренматта – люди...» (ст. 64).

Далі – така ж умовна схема, яка мало що пояснює, але націлює на **вектори**.

Суть хіба в тому, що у Макса Фріша абсурдизм – «стоический», а у Дюрренматта – «оборачивающийся абсурдностью и парадоксом».

Висновки з цього, на жаль, примітивні й соціологічно-банальні: обидва автори «судять суспільство», але «не ясны пути и средства к преодолению этих недостатков». Мої ж ви рибочки, хай би вам уже заціпило, нарешті…

Рибочки соціалістичні, якщо уточнювати. Бо лише наші «інтелектуали» можуть так «сміливо» прочитувати того ж Макса Фріша й Дюрренматта…

Принагідно – з щоденника самого Макса Фріша, 1946–1949.

«… Я почему-то был единственным среди своих товарищей, кто не читал книг Карла Маркса. Впрочем, других книг я тоже не читал, кроме «Дон Кихота» и «Хижины дяди Тома». Эти книги пользовались моей несказанной любовью – мне было вполне достаточно их. Позже появились страстные увлечения: сперва футбол, потом театр. Представленные (скорей всего, очень слабо) на сцене «Разбойники» Шиллера заставили меня ломать голову над тем, почему это взрослые, которым ничего не задают на дом, почему они не проводят свой вечер в театре. Ведь там – вот где настоящая жизнь. Первый же спектакль, где по сцене ходили люди в самой обычной, сегодняшней одежде, озадачил меня: ведь это означало не более и не менее, чем то, что можно, оказывается, писать пьесы и сейчас, сегодня?!

Спустя два месяца руководитель Немецкого театра в Берлине Макс Рейнгардт получил от меня письменное уведомление о первом моем произведении, носившем заглавие «Сталь». Насколько мне помнится, дело происходило ночью, на крыше небоскреба. В конце пьесы из всех окон всех домов большого города, как из реторт химика, валил желтый дым, а благородному герою не оставалось ничего иного как прыгать вниз. Открытка с незнакомой почтовой маркой, вежливая, сухая просьба прислать театру вышеназванное произведение – впервые меня называли «Господин»! Мне было шестнадцать лет… К сожалении, вынул из почтового ящика открытку мой отец, смотревший на все это как на мальчишескую проделку. Он положил открытку на стол во время обеда, я выбежал из комнаты…

Семь долгих недель, дерзкие надежды, мысли о Шиллере, который писал своих «Разбойников» все же не в шестнадцать, а в восемнадцать лет. Наконец, рукопись, которую я печатал на чердаке, одолжив пишущую машинку, пришла назад с подробным отзывом, которого я как следует не понял. Единственным, чем я мог обороняться от снисходительных улыбок моей семьи, были слова в пись-

ме, предлагавшие мне присылать и в дальнейшем свои труды. В книжной лавке я случайно набрел на собрание сочинений Генрика Ибсена, и до экзамена на аттестат зрелости (конечно же, я считал этот экзамен лишним, формальным, смешным и мещанским и собирался сдавать его лишь в угоду отцу) возникло еще 3 – 4 пьесы, в том числе комедия из супружеской жизни (я еще ни разу не целовался!), далее – фарс о завоевании Луны. Из всего этого миром было признано только одно – сданный мною экзамен на аттестат зрелости.

Поступление в университет оказалось неизбежным...

... Среди понятий, к которым я отношусь пристрастно, не зная, впрочем, точно, что же они обозначают (не столько **должны** обозначать, сколько – **могли бы**), среди них находится и понятие театральности.

Что это такое?

На сцене стоит человек, я вижу его тело, его костюм, мимику, жесты, его окружение – все то, чего нет при чтении, ибо здесь – чувственное восприятие. К этому прибавляется нечто иное – речь. Я слышу уже не только шумы, воспринимаемые моими органами чувств, я слышу речь. Слышу, что говорит этот человек, – и вот передо мною еще одна картина совсем другого рода. Он говорит: «Эта ночь – как собор». Кроме зримой картины я получаю еще и речевую, получаю с помощью не восприятия, а представления, с помощью фантазии, с помощью слова. И восприятие, и воображение – одновременно. Их взаимодействие, взаимоотношения, возникающее между ними электрическое поле – вот это, как мне кажется, можно было бы обозначить понятием «театральность».

Ибсен: «Я существую не для того, чтобы отвечать, а чтобы спрашивать» (ст. 67).

Макс Фриш: «Как сочинитель пьес, я считал бы свою задачу целиком выполненной, если бы удалось в одной из пьес поставить вопрос таким образом, что зрители с этого момента не могли бы жить дальше без ответа на него, – без своего ответа, своего собственного, данного самой жизнью».

Література:

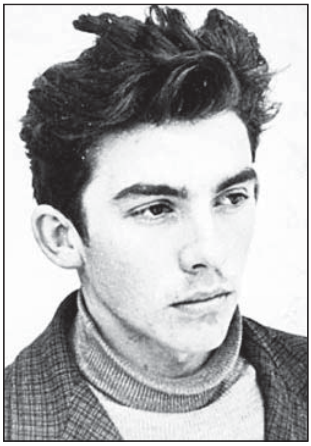
Д. Затонський «Homo Макс Фриш». «Иностранная л-ра», 1966, 4.

И. Фрадкин «Вопросы Макса Фриша». «Театр», 1969, 4.

Записую Макса Фріша так детально тому, що «Чорта» у варіанті Романов-Константинова-Скраубе-Нікіщіхіна я репетирував саме **ближче до Макса Фріша**, ніж до чистої фривольності старобуржуазного видива. Це група саме львов-анохінських молодих, налаштованих на «сьогодні» в його європейському зразку, отож я намагався видати їм Ференца Мольнара за Макса Фріша. До певної міри це вийшло. Особливо у Бориса Романова…

ВІД ГРИЦЯ ЧУБАЯ:

Гриць Чубай. «Після кіно». «Рушник».



ПІСЛЯ КІНО

Сьогодні ввечорі на останній сеанс
у кінотеатр «Дніпро»
Прийшло 27 Василів, Степанів, Микол
та Іванів,
а вийшло з кіно – 27 д'Артаньянів.
Вони погрозливо виблискували очима
і фехтували шпагами.
Прямо од виходу стрибали в сідла
І мчали кудись на прудконогих застояних
конях.
(То вам тільки здалося,
що вони ще довго чекали таксі!)
Потім вони по канату
Підіймалися в дуже високу вежу старезного замку.
(То вам тільки здалося,
що вони ішли по сходах
нового багатоквартирного будинку).
А потім вони обіймали своїх коханих
І міцно цілували їх в малинові уста.
(То вам тільки здалося,
що вони несміливо тримали дівчаток за руку).
Далі століттям двадцятим ніч летіла
І світло летіло від далеких зірок,
Які погасли ще в середньовіччі,

Вгасали шпаги і погляди
Кожен поволі ставав сам собою.
Від неонових ліхтарів відв'язалися білі коні
І поскакали в минуле.

РУШНИК

Чорний півень червоне
гроно клює
і півневі тому солодко-солодко.
А півень червоний чорне гроно
клює, а півневі тому гірко-гірко.

Я заохочував Григорія до Аполлінера, хай би спробував щось перекласти, бодай за підрядником. Залишив йому два своїх переклади, «Зону» і ще щось.

Він читав мені тоді «Плач Єремії». Це простіше, ніж в Аполлінера, але **трохи звідти**. Взагалі, нашим хлопцям треба читати **не наших поетів**, – для школи, навіть часом для заперечення; але треба жити на людному перехресті ідей та форм, а не «а у нас на хуторі…» Ліна, Драч, Вінграновський, Стус прорвали цю завісу, через те ті, хто залишився «по цей бік», їх і товчуть. Цей процес спільний і для Польщі, і для Болгарії, і для молодих турків, і для Росії, де, щоправда, домінує все-таки **проза** (в цьому сенсі) – і театр.

Між тим Чубай – дуже для театру!

Середа, 19. 05.

Доки не повернувся з Києва Пархоменко, не знаю нічого про з'їзд. А їхав він туди з недобрим передчуттям, – за його інформацією, Гончара таки мають намір усунути. Проблема тепер тільки в «браттях-письменниках»…

Знайшов «Словарець менше зрозумілих слів форм», – робив колись виписки з «Книги битія», Львів, 1963 – останню сторінку тоді загубив. А словничок доволі кумедний.

бисть – був, став
битіє – існування
блуд – перелюбство, розпусність
брегоша – дбали; не брегоша – занедбали, погордили
Ваал – біблійна назва бога поганських семітів Палестини, Фінікії й Сирії
ветхий – старий, давній
вім – знаю (Л. Т. У Польщі – вєм?)
Влохи – італійці
внити – увійти
воздати – віддати
глаголяй ми – той, що говорить мені
Лагон – головне божество Филистимлян
егоїзм – самолюбство
жизнь – життя
заушенія – ляпанці, ляпаси
зиждущий – будуючий; будівничий
зищеться – шукається, візьметься
зовлектись – скинути з себе
инной – інший
ідеже – де
іже – котрий, що
іпостась – істота
іскуство – мистецтво
істина – справжній
істий – правда, істинний – правдивий (мабуть, помилка, треба поміняти місцями, «істина – правда», «істий – справжній»?).
кепство – дурнота
лесть – підхлібство
ли – чи
місто – місце
незмісимо – без змішання, не змішуючи
неключимий – неславний
неподсудимий – котрого не можна піддати під суд, обвинуватити, оскаржити

Словник – з «Книги буття...»

ніже – навіть не
нужний – потрібний
обоюдоострий – гострий з обох боків
общественний – товариський, громадський, загальний, спільний
общество – товариство, громада
отвергнути – відкинути
переверчувати – перевертати, зміняти
питаніє – кормління
покаляти – поплямувати
получати – отримувати, одержувати
помпа – парада, пишнота, виставність, бучність
превездісий – той, що скрізь є
прежде, преж того – перед тим
прелюбодійний – перелюбний, чужоложник
пророчествах – я пророкував
пуще – гірше, більше всього, над усе
світ правди – світло правди
скомпонувати – утворити
создати – створити
сокровище – скарб
сонмище – зборище, зібрання, сейм
стало буть – значить, виходить
табак – тютюн
татьба – злодійство, крадіж
творяй – той, що творить, робить
тьмочисленні – безчисленні
утеряти – втратити
чванитись – хвалитися
чиновні люде – люди, що займають уряди, урядники
чувствіє – почування
чужестранець – чужинець
язик – народ, зокрема поганський.

Оце останнє – цікаво. «И назовет себя всяк сущий в ней **язык**» – може й справді не від «мови», а від народу **язичницького?**

Маю час і змогу вилучити з попередніх щоденників Російський текст Ростроповича – є український.

В обороні А. Солженіцина

Мст. Ростропович. В обороні Солженіцина

Мстислав РОСТРОПОВИЧ

ВІДКРИТИЙ ЛИСТ
редакторам газет «Правда», «Известия», «Литературная газета» і «Советская культура».

Шановний товаришу редакторе!

Уже не є секретом, що Олександр Ісайович Солженіцин живе в моєму будинку під Москвою. На моїх очах сталося і його виключення з Спілки письменників у той самий час, коли він посилено працював над романом про 1914 рік. І от тепер нагорода його Нобелівською премією та газетна кампанія з цього приводу. Ця остання й змушує мене взятися за листа до Вас.

За моєї пам'яті вже втретє радянський письменник дістає Нобелівську премію, причому у двох випадках з трьох ми розглядаємо надання премії як брудну політичну гру, а в одному (Шолохов) – як справедливе визнання провідного світового значення нашої літератури.

Якби свого часу Шолохов відмовився прийняти премію з рук тих, хто надав її Пастернакові з міркувань холодної війни, я зрозумів би, що й надалі ми не довіряємо об'єктивності й чесності шведських академіків. А тепер виходить так, що ми вибірково то з вдячністю приймаємо Нобелівські премії з літератури, то лаємося. А що коли наступного разу премію нададуть товаришеві Кочетову? – адже треба буде взяти? Чому через день після повідомлення з приводу розмови кореспондента Ікс з представ-

ником секретаріату Спілки письменників Ікс про те, що вся громадськість країни (тобто, очевидно, і всі вчені, і всі музики, і так далі) активно підтримали виключення його з Спілки письменників? Чому «Литературная газета» тенденційно добирає з безлічі західних газет лише висловлювання американської та шведської комуністичних газет, поминаючи такі без порівняння більш популярні і зичні комуністичні газети, як «Юманіте», «Летр франсез», «Уніта», не кажучи вже про безліч не комуністичних? Якщо ми віримо якомусь критикові Боноскі, то як бути з думкою таких видатних письменників, як Белль, Арагон, Франсуа Моріак?

Я пам'ятаю і хотів би нагадати Вам наші газети тисяча дев'ятсот сорок восьмого року. скільки нісенітниць писалося там з приводу визначних тепер велетнів нашої музики Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича. Наприклад: «Товариші П. Шостакович, С. Прокоф'єв, В. Шебалін, М. Мясковський на інші. Ваша атональна дисгармонійна музика органічно чужа народові... формалістичне трюкацтво виникає тоді, коли наявного таланту не багато, а дуже багато претензій на новаторство... Ми зовсім не сприймаємо музики Шостаковича, Мясковського, Прокоф'єва. Нема в ній ладу, порядку, нема широкої співзвучності, мелодії».

Нині, коли подивишся на газети тих років, стає за багато речей нестерпно соромно. За те, що три десятки років не звучала опера «Катерина Ізмайлова», що С. Прокоф'єв за життя так і не почув останнього варіанту своєї опери «Війна і мир» та симфонії для концерту віолончелі з оркестрою, що існували офіційні списки заборонених творів Шостаковича, Прокоф'єва, Мясковського, Хачатуряна.

Невже прожитий час не навчив нас обережно ставитися до розтрощування талановитих людей? Не говорити від імені всього народу? Не змушувати людей висловлюватися про те, чого вони просто не читали або не чули? Я з гордістю згадую, що не прийшов на збори діячів культури в Центральному будинку працівників мистецтв, де паплюжили Бориса Пастернака і намічався мій виступ, де мені «доручили» критикувати «Доктора Живаго», якого я ще в той час не читав.

Тисяча дев'ятсот сорок восьмого року були списки заборонених творів. Тепер віддають перевагу усним заборонам, посилаю-

чися на те, що «є думка», що це не рекомендують. Де й у кого «є думка» – годі встановити. Чому, наприклад, Галині Вишневській заборонили виконувати в її концерті в Москві блискучий вокальний цикл Бориса Чайковського на слова Йосипа Бродського? Чому кілька разів перешкоджали виконувати цикл Шостаковича на слова Саші Чорного (хоча тексти у нас були видані)? Чому дивні труднощі супроводжували виконання тринадцятої та чотирнадцятої симфоній Шостаковича? Знову, видно, «була думка»...

У кого виникла «думка», що Солженіцина треба вигнати з Спілки иисьменників? – мені не пощастило вияснити, хоч я цим дуже цікавився. Ледве чи п'ять рязанських письменників-мушкетерів наважились учинити це самі без таємничої «думки». Видно, «думка» перешкодила моїм співвітчизникам пізнати проданий нами за кордон фільм Тарковського «Андрій Рубльов», який мені пощастило бачити серед захоплених парижан. Очевидно, так само «думка» перешкодила випустити у світ «Раковий корпус» Солженіцина, який уже був набраний у журналі «Новый мир». От коли б його надрукували в нас, тоді його широко й відкрито обговорили б на користь авторові та читачам.

Я не заторкую ні політичних, ні економічних питань нашої країни. Є люди, які на цьому розуміються ліпше за мене, але поясніть мені, будь-ласка, чому саме в нашій літературі й мистецтві так часто вирішальне слово належить людям, котрі в цьому абсолютно не компетентні? Чому їм дають право дискредитувати наше мистецтво в очах нашого народу?

Я розворушую старе не для того, щоб буркотіти, а щоб не довелося в майбутньому, скажімо, ще через двадцять років, соромливо приховувати сьогоднішні газети.

Кожна людина повинна мати право без страху самостійно мислити й висловлюватися про те, що їй відоме, особисто продумане, пережите, а не тільки дещо варіювати закладену в неї «думку». До вільного обговорення без підказів та осмикування ми обов'язково дійдемо.

Я знаю, що після мого листа неодмінно з'явиться «думка» і про мене, але я не боюся її і відверто висловлюю те, що думаю. Таланти, які становлять нашу гордість, не треба піддавати попе-

редньому побиттю. Я знаю багато творів Солженіцина, люблю їх, вважаю, що він вистраждав право писати правду, як її бачить, і не бачу причини приховувати своє ставлення до нього, коли проти нього розгорнено кампанію.

31 жовтня 1970 року. Мстислав РОСТРОПОВИЧ.

(«С-ть», 2 – 1971, ст. 60–62)

Дещо про героїв Дніпропетровщини. Коментар до «Листа творчої молоді Д-ка…»

«Перед вів у цій кампанії П. Орлик – редактор «Зорі», який у вищезгаданому листі зарахований до категорії переляканих людей, які «пускають провокаційні, видумані КГБ, чутки», що, мовляв «український націоналізм найновіше виявляє собе під маскою захисту української старовини».

(Мій «зарізаний» в Одесі «Шельменко так само був шельмований Йосипенком і Волошиним як «український націоналізм», а я, який хотів «витягнути з минулого» «театр мандрівних дяків» – вчинив «ворожу вилазку». «Захистом української старовини» були й наші колядування й щедрування доби початку КТМ – Солдатенко теж іменував це «націоналістичним збоченням». Не кажу вже про захист Курбаса й Куліша – старовина трохи менша, але ідеологічно «шкідливіша» – ревізія лінії партії в питанні подолання наслідків культу особи»… Не маю сумніву, що йдеться для них не про минуле – **про сьогодні**. Подане правдиво «вчора» руйнує олеографію нинішнього життя і цим – небезпечне. Через те й Гончара шпетили – замість пафосу будівництва комунізму дав пафос української історії. А тоді будівництво «не збігається з людськими потребами», зависає в повітрі. І тоді Ватченкам, Орликам і Гордієнкам (про нього нижче) – час на смітник. Ідея самозахисту бюрократи. На глибині – про це ж і в листі Ростроповича).

Орлик – в редакторах від часів Сталіна та Берії. «Він не тільки «переляканий», але й повноцінний сталініст». В «Рад. Україні» від 10 січня 1953 – хвалили його роботу. «Не виключено, що він вже тоді був гучномовцем Леоніда

Брежнєва, коли той у 1947-50 роках був першим секретарем обкому на Дніпропетровщині».

Згаданий у «Листі…» А.Л. Гордієнко, який «їдучи в п'яному стані автомашиною, **вбив** у Новомосковському на Дніпропетровщині людину і за це **не був** притягнений до судової відповідальності та покараний згідно з «соціалістичною законністю»; тепер цей «ответственний розбишака» (як його слушно окреслив лист) дослужився посади першого секретаря Харківського обкому комсомолу. У такому чині він виступав на XXI з'їзді ЛКСМУ – комсомолу України («Радянська Україна» від 27 березня 1970), як також на останній обласній партійній конференції в Харкові від 2 лютого 1971). Ст. 125.

• • •

Викидень з небуття. Олеся **залебеніла** (заговорила любо).

• • •

Це з «П-ви» Андріяшка.

Четвер, 20 травня

Пнін – письменник-просвітитель; Бецкой, – російський державний діяч; чи не химерні прізвища? Химерні. Покійний Арго пояснював це оригінально: вони були позашлюбні діти вельмож від кріпосних, себто незаконнороджені. Отож батьки давали їм обтяті прізвища – Репнін – Пнін, Трубецкой – Бецькой. Тобто – і сини, і – не зовсім. Народити дитину й не визнати її – варварство; а тут маємо лібералізоване варварство, тобто – напіввварварство.

Росія!

З того ж Арго – химери перекладу: …

Минулого століття на балу у російського посланника – скандал. На роз'їзді гостей російський слуга подає шубу вельможній дамі: «Ваш салоп».

Аристократи – в істерику, дипломатичний інцидент. Звідки слузі було знати, що французькою мовою «ваш салоп»о – «vyache salope» означає «розпутна корова»?!

«Сноб» – походження слова

А термін «сноб» пояснюється в такий спосіб. У привілейовані вищі учбові заклади (Кембрідж, Оксфорд) брали тільки дітей високого роду, «уродзоних». Але згодом почати брати й дітей фабрикантів та дрібніших буржуа – що поробиш? Але проти прізвища такого студента писали «sine nobilitate», тобто «без дворянського походження». Зрештою – скорочено – й виникло «сноб».

«Горе от ума»: Чацкий – Когда из гвардии, иные от двора
Сюда на время приезжали –
Кричали женщины ура!
И в воздух чепчики бросали!

Існує французька приказка про жінок, які поводяться, не рахуючись зі світськими нормами: «elle a jeté son bonnet par-dessus», тобто – вона жбурнула свого чепчика за млин, ходить простоволоса – порушила мораль. Отож Чацький каже не просто про жіночий раж, а про те, що жінки самі кидались на шию офіцерам.

Володя Загоруйко до «Чорта» поставився критично. На його думку, Рижкова переграє, Сатановський вносить у виставу ноту філістерства і надто «плотоядный», Анисько ж надто одесит і через те – жлоба не сховаєш. Тобто він грає художника не з високої богеми, не людину духу.

Так і є. Цим і відрізняється Чорт Бориса Романова від Чорта Сатановського. Але є й така театральна Москва, якій Сатановський подобається більше.

Кожному своє?

Вольф про німецький театр:

«Немецкий театр – это одновременно место, где раздувают пламя политической борьбы и... где дают ему выплеснуться; это и сирена тревоги, и предохранительный клапан; и место сбора по тревоге, и санаторий» (ст. 78).

Щось такого діється і в театральній Москві. Є театри (вистави) протестанти, а є – «імператорські», яким замовлено випускати зайву пару з казана. (Із статті «современный немецкий театр»).

Нижче – таке ж про драматургію: «*... Трагическая двойственная роль немецкой драматургии – быть одновременно и сигналом тревоги – и предохранительным клапаном» (ст. 80).*

Російська влада завше перетворювала **церкву – і театр** на «релігію влади»; у Мольнара це називається «смазкой общественного механизма». Освітньо-виховна роль театру менш важлива для влади, саме тому театральна дотація регламентується десятками циркулярів і заборон…

«Саме класична німецька драматургія довела, що істинне національне почуття і почуття всесвітнього громадянства не суперечать одне одному» (ст. 136 – 137).

Теза, як на мене, чинна для нації, яка міцно стоїть на ногах. Для французів, італійців, англосаксів. Для націй, які – в процесі становлення, така гармонія неможлива? Бо воно розбігається з тезою «поспішай доглядати власний сад» і породжує людей, які охоче люблять людство, але не людину…

П'яте число «Театру» – стаття Алли Народницької «Кассандра», франківців, до 100-річчя Лесі Українки. Ставив Сергій Сміян, режисером у нього був наш викладач, Анатолій Никифорович Скибенко. Художник Нірод, композитор – Юра Знатоков, з яким я починав в Одесі «Правду і Кривду».

П'ятниця, 21 травня

Сни мої, як завжди, химерні. Ось і сьогодні – жодна ворожка не розгадає…

Багато думав останнім часом про Київ, про з'їзд, про цей новий наступ на літературу… Сон теж київський, але чорт зна про що.

«Химерний сон наснивсь мені…»

Приснилося, що Хрещатик уже не Хрещатик, а його з якоїсь нагоди залили водою, і він став Дніпром. Велика повновода ріка, люди лише на тротуарах, а посередині – замість гондол – старі рибальські човни, просмолені, як у батька. І міліція на катерах, шугає їх, аби не ходили, де не можна.

Але це ще не суть. Суть сну – біля виходу до ЦУМу, де перетин колишньої Фундуклеївської з Хрещатиком, затопили – неглибоко – чи то старі українські глеки, чи то амфори – щось із декоративного посуду. Пливеш майже по поверхні, а під ногами – горщики… І ти мусиш чи маєш право пірнути, вибрати собі якусь посудину – і на сходи до ЦУМу. Людей біля Бесарабки запущено в ту воду не так уже й багато, – ще холодно, травень. Але сонце добре взялося, люди святкові. Хоч це не день 1 Травня і не День Перемоги, і не 22-ге. Так випадає, ніби якесь більше **українське** свято, річниця чогось там справді київського, ще від часів князівств, отож люди не всі й тямлять. Я пливу, у плавках, щоб ногами не торкнутися якогось раритету – хтось мене з вулиці підбадьорює, підказує – треба лівіше, вони там з балкона вже піддивились…

Та якось так виходить, що я пірнувши, витягаю з дна якісь невеличкі вазочки, дикий «ширпотреб» – непотріб; звісно, впливаю в якусь нішу, де міліція, я здаю ці «вироби», щоб поплисти «на глибоку воду», до ЦУМу; а міліція просить зачекати, бо там уже не один такий я – голяка. Виявляється, вони мають перевірити, хто є хто (якщо по другому разу»!) – а в нас же нема «документа». От ми й мерзнемо.

Зрештою, бере мене лють, – я відпихаю якісь грати, що ними закрито нам шлях до Хрещатика-Дніпра, і ми – бо за мною ще гурт «затриманих» – стрибаємо у воду. Мільтони не можуть, вони у формі, – горлають, свистять, катера поблизу нема, – і ми пливемо під оплески натовпу на тротуарах – сміливі! Допливаємо до рогу, – свистять міліціонери, хтось уже вискочив нам навперейми, з дуже знайомим обличчям: я намацую під ногами щось на зразок амфори, занурююсь, знаходжу її…

І прокидаюсь із серцебиттям, не зрозумівши, винирнув я чи ні…

Хрещатик, залитий Дніпром, амфори… Хто мені пояснить, що воно мало б означати? При цьому цікаво, що на Бесарабці не було жодного Леніна; і взагалі не було Червоноармійської; звідти починався ліс, – там Дніпро

вужчий, текло з трьох боків – згори від Бесарабки, зліва, де бульвар тополями – тополі є, але на березі, на межі міста й села, що виринає з лісу. Все інше – міліція, ЦУМ, човни й катери і навіть ліхтарі вздовж Хрещатика-Дніпра – натуральні. І люди – святкові, сміються, під'юджують, як на змаганнях.

З Арго:

Иные корнесловия настолько ясны и понятны, что их можно обнаружить, так сказать, невооруженным глазом. Таковы взаимоотношения между русским коренным словом «атаман», которое ведет свое происхождение от немецкого «Hauptmann», что означает «начальник», между «ярмарка» и немецким «Jahrmarkt», что значит «ежегодный рынок», а что касается «шаромыжника» и французского «cher ami» – «милого дружка» – тут и говорить нечего.

Но иной человек, пребывая в подавленном настроении и говоря, что у него на душе «каламутно», даже не подозревает, что пользуется корнем от латинского слова «calamatas», что означает «поражение», «постыдное бегство».

Це – до теми – «гауптман-Гетьман»?

Меріме чудово володів російською і переклав «Циган», «Мертві душі» й «Ревізора».

Коробочка каже Чичікову: «Хорош у тебя ящик, отец мой, чай в Москве купил его?»

Меріме переклав так, що французькому читачеві дав змогу гадати, що Чичіков, крім мертвих душ, ще й приторговує чаєм.

Існують кореневі збіги, які чомусь перебігають і в інші мови.

Etrange (франц.) російською – «странный».

Тому «иностранец» – «etranger».

Але як пояснити, чому рос. «кабачок» (овоч) став «кабаком»? – і французькою такий же збіг: трактир – auberge, а овоч, баклажан – aubergine?

У Шекспіра: «А на какой **земле** помешался Принц?» Могильник: «Как на какой? На датской, которая под ногами».

Українською краще:

– А на якому грунті…?

Так прозвучало вперше у Лозинського й Пастернака.

• • •

І зовсім оригінально – стосовно слова «ерунда». 99 % росіян переконані в тому, що це «істинно російське слово».

Слово «ерунда» по линии наименьшего сопротивления иные производят от латинских грамматических форм: «герундий» и «герундив».

Корень на самом деле другой.

Когда при Петре Первом в Россию прибыли первые судостроители, то объяснялись они преимущественно по-немецки.

Сопровождая свои слова усиленной жестикуляцией, они показывали устройство мачт, их установку и назначение и при этом приговаривали «hier und da», что по-немецки значит «туда-сюда»; в русском произношении это превратилось в «ерунду», которая означает нечто малопонятное и ненужное.

Субота, 22 травня

Їздив зустрічати Пархоменка на вокзал; домовився з Кирилюком, що він передасть мені й Олександрові Йосиповичу кілька книжок, – а якщо відверто, – лише нагода розпитати Михайла Микитовича про з'їзд.

Як він і гадав, справа скінчилась зняттям Гончара. Ідея була – дати Козаченка, проте не вийшло; пішли на варіант «другої лінії»: обрали Василя Павловича першим заступником, а на шефа призначили Смолича, який лежить хворий у Феофанії. Отже керуватиме Козаченко (це у нас ще ті козаченьки!), а підписуватиме папери Юрій Корнійович…

Яка була розкладка сил? З Гончарового кола – Бажан, Сенченко – плюс молоді – Драч, Павличко, Коротич, – намагалися чинити хоч якийсь спротив. Але Новиченко, Левада і «партійці» з парткому – виступили «ангелами Кремля». Найприкріше, що залаштунково **здав** Гончара його ніби приятель – Олекса Коломієць, якого спеціально «запросили» в ЦК й умовляли. Отож почав умовляти й він, – він і Левада.

– А Микола Зарудний?

– Ні, цей виявився міцнішим горішком. Умовляли виступити – не погодився йти «за сценарієм».

Взагалі ж у Михайла Микитовича – гіркий осад на душі. Провінційний страх і лакейство. «Та й від молодих чекав я іншого темпераменту… Теж розгубились».

– А Загребельний?

– О, це особлива стаття. Кожен табір вважав, що він – їхній. Бажанові він піддакував, що Гончара слід зберегти за будь-яку ціну, він не допустить «Миру хижчинам, війни – палацам». Овчаренко в мене, як у московського гостя, заспокоїв – Загребельний, каже, уже з ким треба, переговорив, розуміє ситуацію. А Леонід Миколайович образився, що з його прізвищем почали гратися. Він всерйоз гадав, що на нього роблять ставку, і «можливий варіант».

Інакше кажучи, на Україні різко похолодало. Пархоменко пророчить загвинчування гайок і погром.

– Молодих?

– Молодих поділять, розсварять, переляканим дадуть скидку… Але готуватися треба всім. Це дуже залежна територія – Україна.

Підкреслено – не республіка, а саме територія.

Я, коли він їхав, попросив його про одне – перевірити, яка там моя перспектива. Пархоменко – категорично:

– Найближчі три-п’ять років вам там нічого не світить. Ви є в якомусь списку, за вами підписантський шлейф. Курбаса треба видавати тут, це більш реально. Крушельницький міг би там піти, але оскільки автор – ви, то й тут знайдеться на вас Дмитерко.

Чому – Дмитерко, я зрозумів, згадавши лише потім, що писала Чистякова…

Прізвище Світличного й Чорновола я йому, звісно, не називав – для чого?

– На Дзюбу дуже сердяться, та він обеззброює багатьох своєю беззахисністю. Каже, що думає. З ним намагаються легально, «по-доброму». У дрібницях це вдається.

Каже, Бажан розпитував його про Неллин захист – із полегшенням зітхнув, дізнавшись про високу оцінку дисертації.

– Я не сумнівався. Це дуже талановита дослідниця. Цікавіша за Наталю Борисівну, яку тут вже з'їли.

Повернусь до п'ятого числа «Театру». Він з українським ухилом. Дві рецензії до ювілею Лесі Українки – «Касандра» у франківців і «Лесная песня» на Волыни, Костянтин Наумов, директор театру, із страхопудів. Тут є трохи вистава, трохи – Колодяжне, і навіть «секретарь партийной организации колхоза имени Леси Украинки Федор Иванович Рыбачук рассказывает односельчанам и гостям о том, как колхоз готовится отметить юбилей поэтессы, как выполняет обязательства, взятые в честь XXIV съезда КПСС». В одному ряду, одна вагова категорія… Звісно, ж у пролозі й фіналі на кін виходить наживо саме Леся Українка, роль якої виконує Тамара Шевченко, і сусіда по партеру шепоче: «Смотрите, живая Леся!»

В цьому ж числі – Н. Ужвій – «Долг советского художника». «Еще в 20-х годах мой учитель, основоположник Театра имени Ив. Франко Гнат Юра, страстно отстаивал и утверждал искусство глубоко реалистическое, народное, гражданское, национальное. В котором актер – воистину владыка, чародей сцены». Але далі є й визнання: «Мне выпало счастье работать под руководством выдающихся режиссеров самых различных школ: и страстного новатора украинской сцены Леся Курбаса и мудрого реалиста Гната Юры». Список актерів і режисерів, яких вона називає, довгий – але Крушельницького там нема.

Далі йдуть оглядові нотатки по театрах України, Ступка, Стригун, Лотоцька, Марина Герасименко, Степан Олексеенко. І, звичайно ж, традиційний спогад про Бучму і сцену з піджаком з Макара Діброви́ч (вкотре?) і фінал – висунутий на Шевченківську премію Корнійчук за «Пам'ять серця».

І щоб ніхто вже їй не закинув надто великої уваги молодим, висновок, – «по-новаторски, как учил В.И. Ленин,

развивать их (традиции) – вот святой долг молодых актеров Украины…»

Чиновний виступ. Актриса її рангу й таланту мусила б писати людяніше. Нічого такого не читав я у Коонен чи у Сари Бернар, не кажучи вже про Дузе й Заньковецьку. А «вони» ж себе з ними порівнюють…

Далі – Алла Спиридонова про «Верность» М. Зарудного – «Продолжение традиции». В чому – нове? Центр ваги переноситься з самих подій – на їхніх учасників, на тих, хто, «изменяя мир, переделывает самого себя». Виникає проекція «на сегодняшний день». Лизогуб і Лідер.

А далі – «все тех же щей, да пожиже влей». Хоч Ленін на кін і не виходить, «однако образ его присутствует на протяжении всего сценического действия: мысли, воля Ильича овладевают думами героев, ведут и направляют к единой цели».

Я п'єсу читав. Той же плакат, та ж «героїка», ті ж штампи «куркулів» і «голоти». А Лідер, який дав на початку стару кузню й могутнього коваля у фартусі (трохи з плакатів РОСТА?) сказав мені, що хотів дати село «Меж молотом и наковальней…»

Тобто все навпаки.

Г. Щербина пише про Жданівський театр (Донецький обласний російський драматичний), Клавдій Вакуленко – про Дніпропетровський ЮГ (щойно відбудований) – «ТЮЗ – сезон второй»; але грають вони ще в будинку культури? Наталя Чернова – про київську оперу (стаття вкрай симпатична, професійна – балет…

«Читала книгу Олеся Гончара, получившего две Сталинские премии; роман и дальше в том же тоне – повесть «Микита Братусь» и рассказы. Первое чувство – негодование: ну можно ли так бессовестно лгать! Ложь, все ложь, самая неприкрытая и беззастенчивая. Он не может не знать, что лжет. Может, думает – так нужно? Это странная психология: новое поколение выросло, воспитанное на том, что велят видеть, нужно видеть именно то, что велят, и уметь закрывать глаза на все остальное. Он не может не знать о тысячах

Н. Гаген-Торн

І. Ерендбург

заключенных, о миллионах страданий, и делает вид, что все счастливы. И невольно встает вопрос: а может быть, и не делает вид? В самом деле не знает? Ведь не может же человек так лгать...»

[Гаген-Торн Н. И.]

А вище – з того ж машинопису – про іншого класика:

«4 сентября 1967 года похоронили Илью Эренбурга. Засохло дерево из флоры лжи, выращенной в сталинскую эпоху. Когда засохнет вся поросль, – настанет новая эпоха. Может быть, и доживем. Я пишу не о деревьях, о грибах той эпохи, что росли в глухом и сыром мху, а над ними шелестела ложью мощно возросшая поросль...»

Далі – про «Каменный властелин» Губаренка. Інквізиція. *«Монахи, действующие в начале балета, становятся в его финале свитой Дон Жуана. Губаренко як «верный последователь Сергея Прокофьева» (!)* – ст. 54. – над чиєю «Ромео і Джульєтою» сидів я за часів Крушельницького, – проба вивчення партитури… Диригент – Турчак.

В. Калиновская – Долорес, Элла Стебляк – донна Анна.

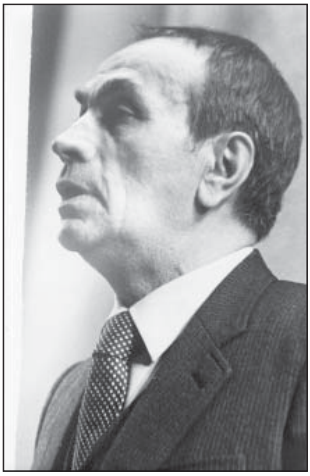
І дуже варта робота – Василя Сечина: «Львов. Два спектакля», перший – про «Сім'ю Річинських» (це Сечин), друга – Юри Коваленка – про «Чайку» у них же заньківчан.

Юра Коваленко пише про Кадирова-Зарічну, яка грає нетрадиційно: *«Не искусство – как единственная возможность жить, а слава – как единственный способ выжить. Такова Нина-Кадырова».*

Це трохи співпадає з тим, про що казав мені Юрко Брилинський. Кадирова актриса здібна, але постійно повторює саму себе. І домінує в ній не так талант, як самопроекція, як підкреслення власного «я» – глибоко затаєна через демонстративне «самоуничижение яке паче гордости».

Люба Каганова грає Аркадіну.

«Мы говорили, что образ Нины Заречной в этом спектакле не развивается. То же самое можно сказать и об Аркадиной. Только этот образ привлек режиссера и рассмотрен в спектакле более детально и внимательно».



О. Гринько

Григорин – Гай. Дорн – Гринько. Медведенко – Володя Глухий. Треплев – Богдан Ступка (отличие от иных – «количественное», а не «качественное» – що б це мало означати?).

Резюме: вистава на свій лад цікава, але надто тенденційний задум режисера (Володя Опанасенко) «звузив, збіднив драматургію Чехова».

Є в журналі про Одеську оперу, Саша Свободін – про Сумський театр, про Полтаву, про Харківський російський.

Він теж згадує «сцену с курткой» – *«Вспомнил я Бучму, когда в спектакле шевченковцев «Первый грех» увидел Леся Сердюка, сподвижника Бучмы еще по театру Курбаса. Индивидуальность другая, роль другая, иные, несравнимые задачи. Но школа, школа – та же! Юность артистическая общая – а ее ведь никакими силами не вытравить из актера, разве что актер ее сознательно предаст» (ст. 71)*. Зателефоную Свободіну й скажу спасибі за цю репліку… «Перший гріх», – вистава Римми Степаненко, яка – «не обнаружившая каких-либо постановочных новаций».

І стаття Неллі Корнієнко – «В пути» – про журнал «Український театр».

Про інше в журналі – потім.

Виписка з Гончара потрапила на руки випадково, але справді випадкового нічого не буває. Вона трохи додає атмосфери до того, що сталось на з'їзді.

Як додає його й повідомлення з «Хроніки» № 10, жовтень 1969.

Олесь Гончар «Собор». Роман лауреата Ленинской премии, вышедший на украинском языке в журналах и отдельным изданием и подвергшийся жестокой официальной критике, появился в Самиздате на русском языке в переводе **Романа Розенталя.**

Н. КОРНИЕНКО

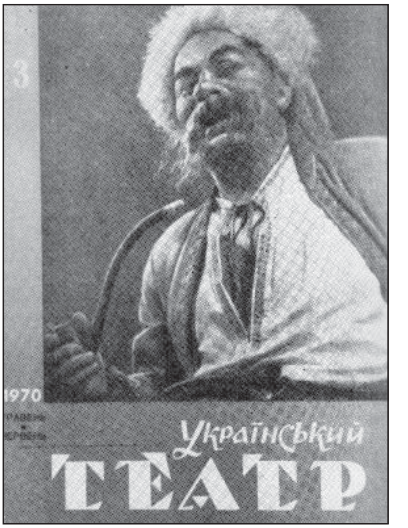
Н. Корнієнко. Про журнал «Український театр»

В ПУТИ

После революции на Украине в разное время выходило около двадцати театральных журналов. Одним из них был «Театр», основанный в 1936 году. Его издание прервала война. С 1970 года стал выходить его преемник – «Украинский театр». Это – большое событие современной украинской культурной жизни.

Журнал заявил о бескомпромиссности своей позиции: глубокая идейность и партийность – основные принципы работы. Продолжая лучшие традиции украинской советской критики и театроведения, журнал будет анализировать современные тенденции развития театра.

В первых номерах журнала центральное место занимает ленинская тема. Современное и вечное, сталкиваясь в этой теме, отражают степень зрелости общественного сознания, идейный и художественный потенциал его. Словно вручая микрофон, журнал предоставляет слово тем, кому удалось, привнеся в тему свою личность, беспокойство, свой гражданский нерв, обогатить советскую Лениниану. «Микрофон» переходит от



Л. Луценко к А. Гаю: «Мне все время кажется, что я только прикоснулся к ленинской теме, что я где-то рядом с этим гигантским характером». Философски овладеть источниками, питающими великую личность, – задача тех, кто принял эстафету от А. Бучмы, М. Крушельницкого, А. Крамова, и о которых пишут на страницах журнала В. Бошно, И. Волошин, А. Сердюк и другие. Пафос этих страниц – в попытке дать динамическую картину современной украинской Ленинианы. Ясно ощутимо острое желание сделать журнал интересным. Скажем прямо, трудностей перед «Украинским театром» достаточно. Как отразить в журнале, выходящем один раз в два месяца на трех авторских листах, всю сумму проблем современного украинского театра? Выход один – точная избирательность в выборе предмета разговора, целей, задач, проблем, наконец, в выборе авторов.

«Украинский театр» только начал обживать свой мир. Будем к нему внимательны. У него уже есть удачи: он избрал для беседы с читателем наиболее значительные явления театра; интересен в этом отношении отдел библиографии, авторы которого берут из истории в современность тех героев и те мысли, которые облагораживают и творчески оплодотворяют современный театральный опыт (рецензия на книги «Лесь Курбас», «Марьян Крушельницкий», «Незабываемые дни горения» и другие).

Завоевать читателя и положить начало новой традиции разговора с ним удалось тем из авторов, которые исходили из правила – говорить по существу. Последовательность позиции, профессиональная избирательность – сильные стороны критика Ю. Богдашевского. Критик ищет. Его привлекают открытия: молодой актер оперетты Ю. Дынов вдруг написал пьесу о Пушкине, пьеса полу-

чилась интересной, а спектакль Одесского театра имени Иванова (режиссер В. Бортко) привлек активное внимание зрителя, – и критик спешит рассмотреть явление («Тринадцать месяцев в Одессе»). У молодого режиссера С. Данченко (в этом сезоне он стал главным режиссером Львовского театра имени Заньковецкой) любопытная человеческая судьба, – и Ю. Богдашевский стремится отыскать в ней самобытно-творческое и закономерное (статья «В поисках единомышленников»). Правда, молодому критику иногда изменяет чувство меры. И тогда он начинает писать о режиссере, поставившем пока шесть-семь спектаклей, как о классике, мэтре режиссуры. Увлеченность предметом понять можно. Однако и без чувства меры критику нельзя.

Журнал явно – и это понятно – стремится к мобильности. Потому его авторы часто выбирают принцип интервью – и когда речь идет о блестящей актрисе П. Куманченко, и когда с читателем знакомится постановщик московского «Платона Кречета» Анатолий Эфрос, приехавший в Киев с театром на гастроли. Принцип мобильности утверждает и жанр «короткой рецензии», которому при скромных возможностях журнала отдана внушительная площадь. Это справедливо. Но «коварство» жанра в том, что он создает барьер для риторики, «эпитетосложения» и требует точных аргументов по существу. Этого не учли М. Кузьмич и И. Андрейченко, подменившие анализ предмета, о котором пишут, его аннотацией. Эти авторы – не единственные, к которым можно обратить подобный упрек.

Журнал ищет свою этику, эстетику, свои традиции. С этой целью он обращается – и делает это серьезно и основательно – как к творческим портретам современников (драматурга А. Коломийца, актера Б. Анткова, режиссера Ф. Верещагина), так и к страницам истории театра (статьи, посвященные 125-летию Карпенко-Карого; 50-летию со дня премьеры курбасовских «Гайдамаков» – шедевра украинского советского театра. Интересна статья о традициях старого народного театра «Маланка»; статья о сценической истории «Энеиды» Котляревского; почти целиком пятый номер журнала посвящен Киевскому театру имени Франко). Закономерен интерес журнала к явлениям советского много-

национального театра (статья о театре Паневежиса), к событиям зарубежного искусства. Аналитические заметки В. Гаккебуша о спектакле будапештского Национального театра «Любовь моя, Электра» Ласло Дьюрка – пример той профессиональной этики, которая обязывает автора к конкретности и логической четкости построений. Странно, но факт: авторам журнала больше удается выявлять проблемное на материалах иной национальной культуры, и, наоборот, статьи о живом, сегодняшнем украинском театре иногда страдают голой информационностью, терминологическими неточностями. Это, правда, требует отдельного разговора – явно назрели многие проблемы театральной теории. (Кстати, именно эта сфера должна стать одной из главных забот журнала.) Отсюда случаи, когда статья, призванная стать программной, не выполняет своего назначения: автор, желая сказать обо всем, неизбежно обедняет ту сторону проблемы, которая обязывает идти вглубь. На поверку серьезный и ответственный разговор о нашем современнике, об осмыслении традиций прошлого, оборачивается общими словами, и практически автор уводит читателя от того, на что призван был нацелить («Герой активный и мыслящий» И. Давыдовой). К чести журнала, надо сказать, что таких случаев немного.

В целом журнал удачно начал свою жизнь, новую, сегодняшнюю. Это действительно праздник украинского театра. Сейчас журналу год (вышло в свет шесть номеров). Можно подвести первые итоги. Я думаю, не ошибусь, если скажу, что журнал после первых, «нащупывающих» почву шагов (а как может быть иначе?) обретает творческую сосредоточенность.

Последний номер (шестой) по-настоящему обрадовал. К целому ряду статей привлекает самобытно свежий взгляд авторов на явления современного театра. М. Френкелю удалась статья о замечательном мастере сценографии, главном художнике Театра им. Ив. Франко Д. Лидере. Влюбленность в предмет не мешает (а скорее, наоборот, – помогает) автору «осязать» его и делать для читателя тоже зримым и осязаемым. Теплое, профессионально мудрое (да! несмотря на возраст автора) эссе – удача и молодого автора и журнала. Она – еще один довод в пользу того, чтобы

привлекать умеющих писать практиков к разговору о театральных профессиях, о людях.

Судя по последнему номеру, «Украинский театр» становится все более спокойным и объективным исследователем (пример – статья О. Билинского об О. Олесе). Особо хочется отметить появление статей, заключающих в себе полемичные и явно «поисковые» диалоги с читателем. Я говорю сейчас о статье В. Кисина «Парадоксы перевоплощения и театральная школа».

Эта статья принципиально интересна тем, что выносит на повестку дня уже давно поставленный временем вопрос – о необходимости начального театрального образования. Это может показаться парадоксальным – мы называем поиском то, что является витающей в воздухе насущной проблемой. Поиск в данном случае – это процесс научного доказательства. Опираясь на данные современной психологии и социологии, автор чрезвычайно убедительно доказывает, что начальное театральное образование (по примеру музыкального и хореографического) стало безотлагательной потребностью. Естественным окажется, если к этой проблеме подключатся со своими размышлениями практики и теоретики психологии, театра, педагогики. Журнал положил начало большому сложному разговору.

«Украинский театр» обретает свое лицо, он прочно входит в жизнь практиков театра и его любителей. Очень заманчивым кажется именно сейчас высказать несколько пожеланий на будущее. Хочется, чтобы в журнале получали освещение самые насущные проблемы украинского театра, волнующие сегодня практиков, теоретиков и просто зрителей – проблемы современной режиссуры, современных средств сценической выразительности, театральной формы. Хочется, чтобы страницы журнала были предоставлены для размышлений о национальных традициях на данном этапе движения театра, о новаторстве – тут началом можно считать мысли Д. Алексидзе об исторических корнях украинского поэтического театра. Очень верным кажется то, что журнал поднимает цельные пласты в исследовании того или иного явления: скажем, посвящая почти целиком номер юбилею Театра им. Франко или юбилею советского театра для детей, журнал стремится охватить широкую сумму вопросов, – и само по себе это может быть поводом к са-

мым актуальным выводам. Глубины и остроты этих выводов и хочется пожелать журналу.

Очень хочется видеть развитие полемических рубрик (тем более, начало положено), отражающих как и перспективные явления советского и зарубежного театра, так и явления, смысл которых – в поиске, в экспериментальности.

Учитывая, что одна из задач журнала – формирование вкусов читателя, вероятно, следует подумать еще и еще раз об издательской эстетике журнала – пока она неблагополучна: нередко – малоинтересные фотографии, блеклая печать. Известно, что привлечь художника, который позаботился бы о выразительности и яркости журнала, – значит вызвать к нему дополнительный интерес.

Театр – способ познания и преображения жизни; театральный журнал – средство познания театра и влияния на творческий процесс. Как видно из годичной практики «Украинского театра», он ставит пред собой именно эту высокую цель. Мы верим в творческие удачи журнала, который окружен сейчас бесспорным и доброжелательным вниманием всех, кого волнуют судьбы современного театра.

Неділя, 23 травня

Доки допитувався про український з'їзд, шарахнуло в Москві. Давид Боровський запропонував у «Гамлеті» унікальну конструкцію. Рухома завіса. Для цього довелось робити мало не реконструкцію всієї сцени. Завіса з шерсті, сиріч з вовни, плетенка. В неї можна загорнутися, протяти її шпагою, вона може рухатись у всіх вимірах і напрямах – Девік був щасливий.

І раптом вчора вся ця споруда – завіса разом з металевою конструкцією – зірвалася згори й бабахнула на сцену. Вийшло майже містично. Ховали Офелію, звучав жалобний марш, актори йшли за труною. Крик, галас, паніка, Любимов білий як смерть. Але Бог їх врятував – жоден з акторів не потрапив під балку, під метал. Приголомшило декого, але голови у всіх цілі, руки-ноги цілі… Трохи дісталося Лаертові, котрий Іванов, кровило плече, – проте не перелам. Була «Швидка допомога», возили на рентген Вітю Семенова – ніби обійшлось.

Але вже побігло Москвою – закрити «Гамлета», «розігнати Таганку!», «що вони собі дозволяють?!»

Для мене це знак, що вистава буде значна. І зрештою стане причиною багатьох страждань – для багатьох. Порівняно з тим, як вони зараз навколо неї сваряться – лише квіточки. Ягідки попереду.

Між тим на пробах «Гамлета» – Любимов **всіх** ставить у кут. Всі йому «не ті», «не так», «прекратите валять дурака», «вы хотите, чтоб я всех выгнал»? Проблема в Шекспірі? (висота), чи в Юрієві Петровичу? Бо трупа лишилась та ж, він їх усіх **дуже хвалив**. Мабуть, винен особливий чин Шекспіра. Замахнулись на шедевр. Все попереднє можна було звести до фарсу чи карнавальної витівки. Тут з неба на Таганку дивиться Бог…

Який їх цього разу лише попередив.

Т.К. про Солженіцина

Повертаюсь трохи назад: «А. Солженіцин – нобелівський лавреат 70». Іван Кошелівець.

Ів. Кошелівець

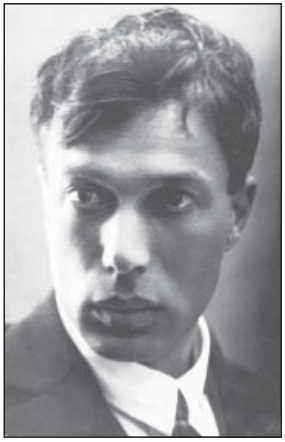
«Можна сказати, що російській л-рі від 1958 року таланило, як ніякій іншій: за цей час аж три нагороди Нобеля. Колосальний стрибок, як зважити, що від 1901 року до названої дати вона мали лиш одного лавреата, і то емігранта: Івана Буніна в 1933 році. (Легенда про Л. Толстого, ніби він дістав нагороду Нобеля, але відмовився від неї, не відповідає правді: його кандидатура була висунена на 1901 рік, але не дістала більшости голосів. Того року нагороду дістав французький поет Сюллі Прюдом. Пізніше кандидатура Толстого ніколи не стояла на обговоренні).

Можна б так сказати, що поталанило, – якби не подвійний конфуз: двох лавреатів (Александра Солженіцина і Бориса Пастернака) офіційна російська л-ра, представлена Спілкою письменників СРСР (у термінології царату їй ліпше відповідала б назва – державний департамент літератури), не визнає своїми письменниками; а третього (Михаїла Шолохова) соромиться жива російська л-ра, не добита (знову висловимося в добрій царській термінології) «третьим отделением», що тепер іменується КГБ, бо він скомпромітував себе як сталініст.

Членів Шведської академії літератури (число їх вісімнадцять), на подобу французьких академіків, називають іноді безсмертними, але їх ніяк не можна назвати непомильними. Помилятися їм тим легше, що в світовій л-рі є багато достойних, а нагорода видається лише одна на рік, і вже вибір з кільканадцятьох котрось одного, а не іншого викликає несхвальні відгуки. Гірше буває, коли в наслідок різних комбінацій між академіками вони не можуть зійтися на кандидатурі вартого нагороди і увінчують лаврами маловідомого. Власне, з такого випадку почалася нобелівська історія 1901 року, коли першим лауреатом став згаданий Прюдом. Загальнопоширена пізніше думка, ніби він бездарний поет, – звичайно, перебільшення, але незаперечно, що порівняно з іншими тодішніми кандидатами він був маловідомий, і це викликало низку протестів.

Цікавіший випадок був у 1945 році, коли а списку кандидатів стояли такі імена (вони були й нагороджені різніше), як Андре Жід, Вільям Фолкнер, Герман Гессе, а ще –Жюль Ромен і Бенедетто Кроче, а нагороду дістала нікому не відома тоді чилійка Габріеля Містраль, тому що один з академіків (єдиний, що її знав) наполегливо переклав її твори і публікував у Швеції, доводячи своїм колегам (і переконавши їх), що вона велика поетка.

Та все це невинні речі порівняно з конфузом, що стався при виборі в лавреати, всупереч всім нобелівським критеріям, – сталініста Михаїла Шолохова. Ґенеза цього випадку приведе нас знову до жовтня 1958 року.



Б. Пастернак

Тоді шведські академіки ухвалили нагородити Бориса Пастернака. Трудно було б на той рік зробити вдаліший вибір: Пастернак поза сумнівом належить до видатніших поетів двадцятого століття. До того ж; саме тоді вийшов на Заході (заборонений в СРСР) його роман «Доктор Живаго». Одначе громадська думка часто буває не на висоті. Таке сталося з нею й тоді. За її невловними примхами Пастернака якось забули як поета (хоч нагороди Нобеля видаються не за окремий твір, а за всю творчість) і всю увагу зосередили на романі. А що поява його на Заході супроводилася позалітературними сенсаціями і політичним ажіотажем, видимими й невидимими каналами попливло, як поговір дона Базіліо, переконання, що роман невдалий. Писав його, мовляв, не прозаїк з покликання, а поет-лірик, і тому вийшла не струнка будівля, а аморфна купа будівельного матеріялу, і як окремі пасажі можна визнати за добрі, то цілість – невдала. Ergo: Пастернака нагородили, керуючися не мистецькими критеріями, а в наслідок чисто політичних комбінацій.

Ніщо не могло бути так далеко від правди, як це переконання (до речі, воно пішло на користь тим, що доїдали ізольованого від світу в Переделкіно Бориса Пастернака). Громадську думку творять люди, які не конче розуміються на тонкощах мистецтва. Пересічний

читач, хоч любить виставляти безапеляційні оцінки, призвичаєний до клясичного роману з прозорою архітектонікою, і «Доктор Живаго» виявився для нього важкий: хоч і написаний у традиції клясичного російського роману, він композиційно дуже складний. Так що при першому його читанні може скластися враження, ніби автор не опановує матеріалу: наче б уводить персонажів, які десь невмотивовано зникають, або заводить про щось мову і потім залишає кінці, одведені вбік, і вони губляться, ніде автором не підхоплені. Але це враження поверхове. Як читати роман удруге і втретє, його структура випрозорюється, і виявляється. Що в ньому немає нічого зайвого, усе міцно вбудоване на своєму місці. До речі, й факт, що роман витримує одне й друге повторне читання, є свідченням його великости.

Так що й не в самій структурі роману суть, а в його ваговитому змісті. Мені треба скорочувати цей виступ, щоб дійти до теми, і не випадає тут говорити про роман «Д. Ж.» докладніше. Та вистачить, як я обмежуся двома прикладами, що свідчать про шляхетний гуманізм автора. Цей роман – крик творчої індивідуальности проти отарности, що піднесена до найвищого принципу в країні, в якій він написаний. Як каже один з його персонажів: «Кожна отавність – притулок бездарности, байдуже – чи це вірність Соловйову, чи Кантові, чи Марксові. Істину шукають тільки одиниці і поривають з усіма, хто любить її недостатньо».

Взагалі кажучи, сила мистецтва не в тому, щоб відкривати нові істини, а в умінні подавати відоме – яка нововідкрите. Або, як казав колись Дені Дідро: мистець показує вам те, що відбувається на ваших очах, але самі ви його ніколи не побачите. Здібність наново відкривати чи показувати не бачене оком звичайної людини – прикметна риса Пастернакового роману. На це буде другий приклад: він твердить, що людина сучасності живе не в природі, а в історії, яка починається від Христа. До нього «було сангвіністичне свинство жорстоких, побитих віспою калігул, що не мали уявлення про те, як бездарный кожний гнобитель». Людська історія (як історія людяности) починається з Христа. Справа не в тому, що хтось побожний чи атеїст, а в історичній конечности: і той і другий не може поставити себе поза історією, зміст якої визначила Христова Євангелія: «Це, по-перше, любов до ближнього, ця вища форма живої енергії, що

виповнює серце людини й вимагає виходу і віддачі її. А потім – це головні складні частини сучасної людини, без яких вона не мисленна, а саме – ідея вільної особистості й ідея життя як офіри».

Це істини вічні і завжди нові, власне як нові умів їх подати Пастернак, витримавши роман у своїй концепції гуманізму. В цьому внутрішня його стрункість, поверховим читачем не бачена. У романі Пастернака ці відкриття на кожному кроці, сформульовані в його власному стилі. Наприклад, окреслення сучасних деспотій як варварського анахронізму і упередження проти революцій і переворотів, «які тривають тижні, щонайбільше – роки, а потім десятиліттями, віками поклоняються обмеженості, що привело до перевороту, як святині».

Щоб нарешті скінчити з Пастернаком і дійти до Солженіцина: гуманістична наснаженість «Доктора Живаго» підносить його на рівень кращих творів двадцятого віку, і якби шукати аналогій, то можна б назвати хіба творчий внесок у світову л-ру Альбера Камю, так само увінчаного нобелівськими лаврами, у молодому ще віці.

Мабуть, цього переконання були й шведські академіки, коли нагороджувати Пастернака, але громадська думка зробила своє, і їм почало здаватися, що в історії з Пастернаком вони дали себе втягнути в політичні комбінації. Логічним наслідком цього було їх фатальне рішення зрівноважити 1958 рік протилежною, і вже справді політичною комбінацією: нагородити сталініста Шолохова, щоб той їм на глум уже не просто як член КПРС, а увінчаний нобелівськими лаврами повів боротьбу проти свободи думки, гльорифікуючи отарність і жадаючи «не допускати до пера» (достоту його слова) Солженіцина. Цей миколаївський стиль нам так добре знайомий з історії з Шевченком («С запрещением писать и рисовать»), що ми не втрималися від спокуси назвати Спілку письменників СРСР відповідним її духові миколаївським окресленням: державним департаментом літератури.

Після цієї сумної події мусіло проминути кілька років, щоб Шведська академія прийшла до тями і нарешті вирівняла сумний інцидент з Шолоховим – нагородою Солженіцина. І знову скажемо: трудно було б у 1970 році зробити вдаліший вибір. Варто, щоб історія зберегла з цієї події два документи. Мабуть, цим разом 18 академіків були одностайні і не мають підстав вагатися: п'ятдесят

діячів французької культури, серед яких не один міг бути сам достойним кандидатом на нагороду Нобеля, що висунули Солженіцина, і одностайна підтримка всього культурного світу зміцнюють їх у переконанні правильності їх рішення, що чути й з їхньої телеграми Солженіцинові. Це буде перший документ:

«Визнаючи епічну силу, з якою Ви утривалюєте традиції російської літератури, і зокрема й особливо цінуючи Ваші романи «Раковий корпус» і «В колі першому», як й інші Ваші твори, присвячені обороні ідеалів гуманізму, шведська королівська академія має приємність повідомити Вас, що сьогодні присуджена Вам нагорода Нобеля з літератури за цей рік... Щирі поздоровлення».

Говорячи про другий документ, вартий збереження для історії, ми мали на увазі не достойну відповідь на це повідомлення самого Солженіцина, а ту безіменну, укладену, мабуть, у погодженні з усіма департаментами імперії, що появилася в «Известиях» від 19 жовтня і була повторена в «Литературной газете» від 14 жовтня 1970. Цю подаємо в повному перекладі:

«За відомостями закордонних газет і радіо, Нобелівський комітет присудив свою премію з літератури А. Солженіцину.

«У зв'язку з цим у секретаріаті Спілки письменників СРСР повідомили:

«Як уже відомо громадськості, твори цього літератора, нелегально вивезені за кордон і опубліковані там, давно використовуються реакційними колами Заходу з антирадянською метою.

«Радянські письменники неодноразово висловлювали в пресі своє ставлення до творчости і поведінки Спілки письменників РСФСР, зайшли в суперечність з принципами і завданнями добровільного об'єднання радянських літераторів. Радянські письменники виключили А. Солженіцина з лав своєї спілки. Як ми знаємо, це рішення активно підтримала вся громадськість країни.

«Доводиться шкодувати, що Нобелівський комітет дозволив втягнути себе в недостойну гру, задуману ніяк не в інтересах розвиту духовних вартостей і традицій літератури, а продиктовану спекулятивними політичними міркуваннями».

Вольтер сказав: «Служба залюбки користується термінологією свого стану: кожному своя мова». У цитованій заяві «Известий» фактотум став ніби в позу ображеної гідности. Але тут таки зірвав-

ся з тону і в доданому «Коментарі «Литературной газеты» перейшов на «свою мову». Він знайшов тих, які зголосилися, ніби вони висунули кандидатуру Солженіцина: це редактор білогвардійського журналу в Брюселі «Часовой» – «пан Орехов» і «якась мадам Баскен», що подорожувала до СРСР «з дорученнями вельми сумнівного характеру», принагідно купуючи старі російські ікони (для перепродажу, ясна річ). «Доручення вельми сумнівного характеру» відгадали відповідні органи й перекрили тій дамі дорогу до СРСР. Тоді вона, змагаючися з «паном Ореховим» за першість, вирішила висунути Солженіцина на нагороду Нобеля.

Можна б прийняти, що це говориться як жарт. Але ні. Це не те, щоб зовсім серйозно на рівень цих невідомих персонажів поставити і «Нобелівський комітет», бож: «Нобелівський к-т» дозволив утягнути себе в недостойну гру», беручи до уваги головне «антирадянське спрямування» творчости Солженіцина.

Це, висловлена «своєю мовою», безсоромність вірного служки режиму. На кого розрахована, і хто їй повірить? Захід – ні. Бо має всю творчість Солженіцина в мільйонних накладах всіма мовами. Радянський читач? Поготів – ні. Бож і він знає Солженіцина, і як йому трудно добитися до «Ракового корпусу» чи «В колі першому», то вистачає й «Один день Івана Денисивича», на щастя, надрукованого в листопадовому числі журналу «Новый мир» за 1962 рік.

На другий день після появи цього журналу в кіосках нікому доти не відомий Солженіцин став найулюбленішим письменником російської л-ри від часу «воцарения» Сталіна. Визнаний одностайно, Віктор Некрасов, що невдовзі по тому був у Парижі, висловив загальну думку, заявивши французьким колегам, що в Солженіцина починається нова доба в російські л-рі, і далі письменники не можуть писати так, як писали досі. Це авторитетне свідчення достатньо промовляє за те, що справа не в «політичній грі».

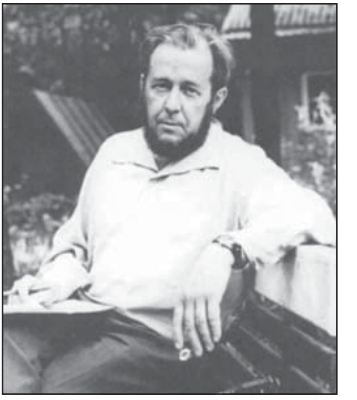
Але в останньому Некрасов помилився. Висловлюючись стилем Солженіцина, можна сказати: можуть і пишуть. Апарат пригноблення працює далі бездоганно, і замість кожного Солженіцина, якого «не допускають до пера» (і того ж Некрасова), можна висунути десять Кочетових, і можна хизуватися невпинним зростанням л-ри на підставі статистики: число задрукованих аркушів рік-у-рік зростає. Хоч читати нічого. Цей моторошний стан май-

стерно віддав Солженіцин через сприймання наївного Льомки з «Ракового корпусу»:

«Тоді він узяв дещо легшу книжку – «Жива вода» якогось Кожевнікова, що зірвав сталінську премію. Це був А. Кожевніков, а то ще був і С. Кожевніков. Дьомці робилося страшнувато, що письменників так багато. У минулому віці письменників було чоловіка з десять, і всі великі. А в цьому – тисячі, одну букву зміни, – і новий письменник. Бо був Сафронов, а то Сафонов, здається, не один. Та й Сафронов – чи один? Прочитати їх книжки ніхто не може встигнути. А яку прочитаєш – так ніби й не читав. Письменники виринали нікому не відомі, діставали сталінські премії, як у воду зникали».

Щоб актуалізувати тему: той самий (далебі – гірший) стан і в українській літературі. Натомість творчо убитих півдесятка справжніх поетів (Л. Костенко, І. Драч, Г. Кириченко, Б. Мамайсур і ще кілька), достоту десятками виганяють нових і нових на сторінки кожного числа «Дніпра». Вони відразу й зникають, так що прізвища їх годі запам'ятати. Дехто – на еміграції захоплюється числами: мовляв, щороку сотні нових поетів, на час п'ятого з'їзду (осінь 1966) реєстр Спілки письменників України доходив числа 800, а тепер перевищує тисячу. Я ж того переконання, що це замасковане убивство поетичного мистецтва: один талановитий небезпечніший сотні ніяких. І як є щось відрадне в цій масовості, то хіба показник: як багато молодих людей ще не соромляться віршувати українською мовою

Головне обвинувачення Солженіцину – антисовєтчина. Воно ніби обґрунтоване, але не так просто, як здається. З застереженням: якщо теперішня влада ідентифікує себе з сталінізмом, тоді – так. Солженіцин виразно здекларований антисталініст.



О. Солженіцин

Він належить до письменників, що пишуть виключно про особисто пережите, можна б сказати – письменників «автобіографічних». Роля фантазії в нього обмежена до витворення типажу, на якому він конкретизує свої

спостереження в образному втіленні. Коло його обсервації обмежується замкненим суспільним середовищем, типовими утворами його доби.

Математик за освітою, командир батареї в останній війні, Солженіцин був схоплений (за непоштивий вислів про Сталіна в приватному листі) з фронту, вже під Берліном, і відправлений до концтабору. Так сама система терору вставила його в специфічно сталінське замкнене середовище, визначивши тематику його творчости. «Один день Івана Денисовича» – пережитий у таборі суворого режиму. Це, мабуть, дев'яте коло Дантового пекла. Працювавши якийсь час в упривілейованому таборі, на «шарашці» під Москвою, де в'язні-фахівці трудилися над винаходами таких «корисних» речей, як підслухові апарати, спеціяльні фотокамери для шпигунів тощо, і за це мали привілей діставати навіть цигарки й масло, Солженіцин описав це середовище – як перше коло Дантового пекла. Звідси символічна назва роману.

Солженіцину закидали не тільки і не так те, що він зосередив увагу на неприємній темі концтаборів, як те, що його концтабір ніби в мініятюрі є образом усього радянського суспільства. Але цей закид явно не на ту адресу: Солженіцин не винен, що воно так і є. Не з літераторів один український в'язень у листі з Мордовії, не вдаючися до мистецьких форм вислову, узагальнив враження: концтабір не такий страшний, як здається; у ньому життя те саме, що й на волі, тільки на волі «зона» більша (територія табору, обведена колючим дротом).

Подібна до попередніх і ґенеза роману «Раковий корпус». Захворівши ще в таборі на рак шлунку, Солженіцин уже по виході з табору, але на засланні, добився на лікування до ракового корпусу лікарні, і хворі з його оточення стали героями роману. Коли на засіданні правління Спілки письменників СРСР обговорювали питання публікації роману в «Новом мире», Константин Федін виступив категорично проти, бо, мовляв, роман сугерує думку, що все радянське суспільство, «на подобу ракового корпусу, невиліковно хворе, ракове». Солженіцин категорично й зовсім щиро боронився: нічого більше не було йому на думці, як віддати ситуацію людей, приречених на смерть. Обидва по-своєму мали рацію й не мали. Могло так і бути, як твердив Солженіцин: ніяких узагальнень у його задумі

не було. А попри це так вийшло. Та чи знову вина його в тому, що Сталін збудував таке суспільство, яке уподобилося раковому корпусові? А Федін, констатуючи цей об'єктивний вислід, не мав рації, бо не хотів повірити, щоб таке сталося саме собою. Наче б забув, що у мистецтві все можливе, бо уріс у систему, в якій письменники пишуть тільки на замовлення.

У радянській критиці зловживають кумедною формулою: «письменник оспівує». А як замислитися, то вона має свій зміст: вони ж справді «оспівують» партію, комунізм, героїв комуністичної праці – усе, що за директивою і статутом їх спілки належить оспівувати. Солженіцин не оспівує своїх персонажів: він різьбить. А читач наче б присутній в ательє майстра і бачить, як той з камінної брили на першій сторінці «Ракового корпусу» починає витягати парсуну сталініста Русанова. Коли цей останній у кінці роману переступає поріг ракового корпусу, щоб повернутися додому, образ його готовий до останньої рисочки, як уміли різьбити майстрі ренесансу. Перед вами живий служка сталінської системи, що «любить свій великий народ», «готовий життя віддати за народ», але ненавидить... «населення», якому ніколи не можна довіряти, його треба тримати в лещатах анкет за дерматиновими дверями «особливих відділів», щоб кожен знав, що на нього завжди готовий маршрут до Мордовії. А взагалі «народ» – він любить.

Цілу галерею типів вирізьбив Солженіцин: невинних, як Іван Денисович, що повернувся з німецького оточення до своїх, не бачивши живого німця, і дістав десять років як німецький агент; інженерів і винахідників (серед них і така дивина як Рубі, що карається в концтаборі, але не може зректися Маркса); і сексотів з самих же в'язнів; і генералів з сталінських міністерств терору і самого Сталіна. Мистецькою і людською правдою, піднесеною до рівня, коли між обома стоїть знак тотожності, ці образи безсмертні, бо в майбутньому ніколи з постанов з'їздів і пленумів (і з промов Брежнєва на них) не можна буде уявити нашу дійсність так пластично, як з прози Солженіцина. Тоді збудеться реченоє в анекдоті, за якою на питання: хто такий Брежнєв, будуть відповідати – мабуть, якийсь політик з доби Солженіцина.

Той «ніякий» із ста проти одного, що хочуть закричати Солженіцина, не тільки надійний для влади, а й агресивний з особистої

заздрости: заздрий він, що йому бракує і обдарування й сміливости, щоб бути самому індивідуальністю і сказати, як Пастернак: «Я один, все тоне в фарисействі». Він душить усе живе в літературі, показуючи пальцем на кожного, хто підноситься вище. Він ще раз задушив відродження на Україні шістдесятих років. Він і кричатиме, щоб Солженіцина стягнути вниз, утопити в отарності. Він говоритиме про «політичну гру» у випадку нагороди Солженіцина, вимагаючи знову для зрівноваження нагородити когось із своїх, такого, як Шолохов. Цим разом з погляду цього «ніякого» першим кандидатом був би Констянтин Федін, який очолив переслідування Солженіцина і домігся його заборони в СРСР. Але будемо сподіватися, що правило, за яким історія не повторюється – цим разом буде дійсне

(2 – 1971, 52 – 59).

23 мая 1971 года. Киев.

* * *

Лист від С. Білоконя з Києва

Лист від С. Білоконя до Н. К.

Неллочка, Ты прелесть. На таких письмах, пожалуй и действительно можно еще протянуть… У меня теперь сплошной оптимизм… Ты права, конечно, относительно злости: просто наложилось несколько сильных однородных впечатлений, – а я ведь добрый…

Кирьян – твое роковое заблуждение. Она очень талантливая поэтесса, умная и пр. Но, скажем, как девушку я ее совершенно не воспринимал: в ее облике я ощущаю еще больше узкого, группового (причем группа-то – другая! – Ты понимаешь, что я имею в виду), так вот этого еще больше, чем в ее стихотворениях. И когда там это поэзия, здесь – самая неприглядная проза. Она, естественно, не виновата, наоборот, в этом аспекте ей улыбнулось в жизни подлинное счастье, но ***этой*** *печати – стоящей буквально на лбу украинской поэзии – она со своего не смоет, наверное, до смерти, тем более, что и не собирается этого делать.*

Вчера почему-то у Корогодского – читали рефераты Дзюба и Сверстюк. Конечно, Иван своим старым Евгена «превзошел» намно-

го, так что и дискутировали только о втором, приняв первый – просто к сведению…

У нас закончился съезд писателей. Судя по «сокращенной стенограмме» в «Літ. Україні», был он глуп, туп и неудобозабываем. Председателем избрали – Ты уже, наверное, знаешь, – находящегося на излечении Смолича, а его заместителем – Козаченко. Хороший расчет: будет председателем К-о, но его покамест выдвинули только на зама т. к. его провалили бы непременно: и так треть была против!

7 – 10 июля у меня будет второй госэкзамен (КПСС) и защита диплома. Лето для меня покрыто неизвестностью: за холерой вряд ли стоит так далеко ездить, но дома еще разные обстоятельства, по которым пока никто еще ничего не планирует.

Поскольку писать сейчас надо было быстро, а я до невозможности медлителен, сим ограничусь. Когда бы Ты ни была в Киеве, позвони, пожалуйста: 21-49-86. Стишок прилагаю.

Счастливо!

С. Б.

P. S. Чуть не забыл! На съезде некто Карло Каладзе сказал, что помнит гастроли Курбаса.

С. Б.

Л. Т. З'їзд – у Верховній Раді? Дотепно хтось вигадав. У чужій залі письменники почуватимуться некомфортно. Як гості. Ні тобі рідного буфету, ні різних кулуарів… Виступ Шелеста?

Понеділок, 24 травня

Неділя – мамин день; друкуючи, передумав багато всякого. Мама була мені гарною вчителькою життя, не словами впливаючи – поглядом, реакцією, абстрактною розмовою, яка ніби не стосується чогось конкретного, а ось же… Мама – це й коло постійних запитань. Батько намагався не лізти у далекі нетрі, мама – розуміла, що ми живемо – давно – в самій гущавині хижого лісу, і вибудовувала інший стиль життя, на відміну від звичного.

Життя для душі – і для реалітету

Що вирізняє нас з Неллею із «загалу» («отари», за К-цем)? Все той же сором, неможливість жити життям, яке нам накидають, небажання вписатись в «отару»…

Для чого я все це друкую? Чому така велика питома вага чужих текстів, вставок, самвидавничого, закордонного? Не уявляю людини культури, вихованої виключно на Федінові, Корнійчуку, Софронову, на короткому курсі ВКП(б), на доповідях Хрущова чи Брежнєва. Культура – обшир, перехрестя думок, це пошук потаємного, а не просто кайф і релакс.

Та не про це ходить. Я дуже дорожу можливістю читати те, що не валяється на дорозі. Я дуже дорожу можливістю спілкуватися з людьми, від яких дізнаєшся те, чого тобі ніхто не скаже офіційно. Позаяк є два життя – для душі і для реалітету. Реалітет вимагає від мене постановки «Чорта» – життя для душі диктує все, що стосується реабілітації Курбаса, видання Куліша. Реалітет примушує Неллю писати закриті рецензії для Мінкультури союзу – на п'єси поганенькі, по «разнарядке» – для душі вона захистилась Курбасом і готує книгу Куліша. Для реалітету я веду переговори з Бобильовим і Жарковським про майбутні постановки; для душі передруковую Кошелівця. І переконаний, він належить до тих, кого я записую в свої учителі. Бо все те, що потрапляє до мене у не зовсім легальний, м'яко кажучи, спосіб, є **необхідна** мені пожива для душі. Справа не просто в знанні, хоч і це є. Йдеться більше про систему **інших** переживань, які потрібні не лише мені, а людям **мого кола,** щоб таке **коло** більшало й розвивалось. Боюсь, що все це **без мене** зникне у безвість, а, отже, людей чекає «чорна діра»; вимирання починається з обтятого життя, з штучних умов, штучного годування, штучної ідеології. Зрозуміло ж – те, що ми переживаємо зараз – нонсенс, величезний, – але невеличкий нонсенс в людській історії: колись і це минеться, як мара, і люди майбутнього не розумітимуть, чим ми були такі зашорені, як ми катувалися…

Та цілком може статися, що «пануюча раса» настільки щільно візьме в руки історію, так послідовно винищуватиме все, що суперечить «передовій ідеології», що людська отара змушена буде **йти** за отим козлом, який веде покірних баранів на бойню. І суспільство голострижених, стижеголених – **можливе**. Вакциною проти цього духовного мору є виключно переживання, **перевтілення** в жахи сталінізму й фашизму в цілому.

І, може, найбільша проблема в тому, що багато **нормальних** людей не хочуть нічого чути «про це», женуть від себе все тривожне. Їм здається, що це – самозбереження. Так чинили німецькі бюргери, коли поруч палили людей в майданеках та освенцімах. Вони воліли того не бачити, позаяк «начальству видніше», а я «людина проста, мені хочеться більше думати про сосиску й пляшку пива».

А якщо все це зникне, якщо все забути – і Курбаса, і Мейєрхольда, і Вавілова, і Миколу Куліша, і Пастернака, і блядство Шолохова – чи не повториться воно в жахітніших формах?

Якщо кожен з нас закумулює в собі цю **пам'ять**, якщо поширить свій вплив на оточення, якщо помножить свій спротив спротивом друзів, знайомих, власних дітей – чуми можна й уникнути.

З акторами свого театру я обережніший, позаяк вони «не моєї крові», ми ще не одне ціле, як це було в КТМ. І хоч я не приховую від них свого ставлення до життя й офіціозу, проте розповідаю **не все**, що знаю. Та й взагалі життя наше з Нелкою й Оксаною у Москві – непросте. З одного боку, мусиш тримати планку високо, позаяк тут конкуренція висока (добре!). І не просто високо, а сягати **за планку**, бо ти **чужий,** не кінчав ГИТИС, **та ще й з України.** З іншого боку, витрачаєш основні сили й час на життя справжнє, на самоосвіту й на те, для чого ми створювали в Києві Клуб Творчої молоді, з яким Україна так жорстоко розправилась.

Кошелівець пише про погром шістдесятників. Це так і не так. «Досягнута на підйомі ступінь осяяння нікуди не

пропадає. Вона навіки наша власність…» Це Курбас. Так воно і є. Просто шістдесятницька ідея перейшла в іншу форму – зерно пішло в землю, я бачу й сходи…

Є й простіша проблема – функціональна: «Хроніка», листи, обмін інформацією, політичне просвітництво. Нарешті, є прикладна – виховна проблема: українці, які потрапляють до мене в Москві, мусять пройти через Таганку, мусять цікавитись **іншими** книжками, мусять знати **дещо** про своїх земляків – те, чого їм в Україні не розкажуть. А часом їм просто треба чимось допомогти, конкретно…

Та найголовніше – Москва (моя) для мене як суперуніверситет. Кожен рік – спецкурс чи факультатив; такого дізнаєшся, що й не вміщається. Не завжди можна цим і поділитися – розпирає.

Поклавши руку на серце: якби не було «закордону», я б не уявляв собі свого життя тут. Інший кут зору, навіть не до кінця твій, – необхідний. Для порівняння, для обрію, для гартування власної думки, нарешті. А мене хочуть закрити в клітці як кролика й годувати порціонно – та ще й гнилою соломою.

Найголовніше – претензія **на мою душу**, на мій внутрішній світ: саме тут спроба цензури – найобурливіша. Рабство, яке мені в такий спосіб пропонують – найпередовіше, оспіване поетами й артистами. Не самого мене нудить від цієї болтології, від зазіхання на моє «я».

Яка різниця між мною і Неллею? Я балакучий хіба в режисурі, це мій фах і моє покликання; але мовчун за амплуа, коли я не зовсім у своєму колі. Нелля ж, навпаки, схильна говорити все, що думає, вона цільнішої вдачі, через що для неї нема середини – «або-або». Я теж вибухаю часом зовсім у «непідходящу хвилину» – не можу стриматись; але намагаюсь виховувати себе в стриманості. Нелля того не те що не визнає – вона більше стратег, але – ніколи не тактик.

Такі вже ми є, нас не переробиш. І не запряжеш.

Вівторок, 25 травня

З мамою міг поділитись **майже** всім; звичайно ж, Галя й батько мені в моїх проблемах ні до чого. Вони живуть цілком іншим життям – нормальним, розміреним, простим і зрозумілим для свого оточення. Влада є влада, небо вгорі, а земля – внизу; авжеж, у цьому світі не все так, як слід, як хотілося б, але жити треба… Отож краще викинути з голови «кляті проблеми» й «не высовываться»… Якби зі мною щось сталося, вони б переживали, проте – винен був би я сам, не слід лізти не в свою справу.

З чого це я? Лист від батька: спасибі за телеграму, був лист і від Галі. Олега вдруге нагороджено орденом «Знак пошани». Батько розповідає про фото від Галі, на якому секретар обкому вручає Олегу орден, «тисне йому руку». Але Олег на картці «ніби трохи випивший». Коментар батьків: «Взагалі у нас металу вистачає». «Олег тягне клямку добре» (саме «клямку», а не «лямку»). «То хай їм щастить у цьому, коли вже пішло на це в них»[6].

Радий за Олега. Він справді віддає своєму колгоспові все здоров'я. От кого запрягли то вже запрягли. І спробуй я йому привезти почитати того ж Солженіцина або «щось такого», йому б на це, мабуть, не вистачило часу.

Луцьк живе як жив. Днями туди приїздив чеський цирк. Цілковитий захват – і, звичайно, жодних танків та окупації Праги, яка було скаламутила весь мислячий Луцьк. В цирку виступають «2 слони, 5 левів, 5 ведмедів, 5 коней, 1 верблюд, 1 зубр, 2 верблюди, 5 козлів, 5 собак, поні – 2, тигрів – 3». Підрахував!..

А витягла його в цирк Шура Дем'янівна (мабуть, сам би не пішов?). Їй він і прочитав лекцію про те, які він бачив цирки в Харкові й Києві, і які там гострі були на язик клоуни. «А ці бояться політики як чуми…»

«Миколі погано, дають ліки, після яких треба заснути, а він пручається: колють силою. Які ліки – не кажуть, пояснюють тільки, що нові».

---

6 Галя й мені пізніше вислала це фото. У Олега вигляд ніби це він вручає орден секретареві обкому, а не той йому…

Наприкінці – звіт про Шуру Дем'янівну – «пенсії вона має 45 крб., зарплата – 60, разом – 105; ну ще й обідає там в яслах».

Ось яке життя. Реалізм. Простий, як правда.

Гаген-Торн про Ол. Гончара

Не виходить з голови відгук Гаген-Торн на книжки Гончара… «Он не может не знать, что лжет. Может, думает – так нужно?»

Олеся Терентійовича тому й зняли з посади, що – виломився з шеренги. Доки був «свій» – давали премії. Що він там на глибині душі переживав, нікого не обходило. Головне – **правильно** писав. А потім написав **неправильно**. І він уже не вершина, можна відкинути й замінити бездарним Козаченком.

А братія мовчить собі, витріщивши очі… Він же всіх цих Левад, Загребельних, Коломійців власними руками вирощував… Бійся **ближнього** свого?

З одного діалогу про «НЕ СЛОВОМ ЄДИНИМ»:

Я: Хіба не заперечиш патріотичних почуттів у серцях багатьох українців, які волею чи неволею попалися були під чужі прапори? Всі вони гостро відчувають, що перебували поза головною течією української визвольної боротьби не так за власним вільним вибором, як радше в наслідок складних воєнних обставин. Їхнє теперішнє прагнення психологічно включитися в цю течію треба теж оцінити як шляхетний намір, а не лише як хитрування.

ВІН: Патріотичних почуттів не відмовляю нікому. **Що** вони міркували тоді, коли треба було обстояти принцип української суверенності і не йти за чужими покликами, мені не важливо знати. Але зате важливо знати, що вони обстоюють тепер. Слухаючи висновки їхніх речників, я ставлю під сумнів весь наш збірний націоналізм, а не окремих осіб, що колись з гордістю носили чужі мундири. В ньому затаїлася смертельна слабість – слабість національного мислення, безконцепційність, що доводить наш реалізм і релятивізм до абсурду. Якщо б наш націоналізм був такий могутній, як твердить наша преса і як переконують нас

наші промовці на вічах; якщо б наш націоналізм мав таку силову напруженість масового шовінізму, як нам неслушно дорікають зловмисні чужинці, – тоді українців (40 мільйонів в СРСР) не били б по обличчю росіяни, не гнобили б їх колись угорці, поляки, румуни, а деякий час навіть чехи і словаки. Ця дійсність велить нам чим скоріше перевірити всю нашу патріотичну статистику і відмовитися від ілюзійних тверджень, що їх повторювали за літераторами навіть деякі фронтові бійці. Покійний наш друг майор УПА Іван-Бутковський-Гуцул закінчив у 1939 році свій спогад про бої за Карпатську Україну ось такими словами: «Вони (приречені на смерть оборонці Карпатської України, які попалися до рук угорців – Р. Р.) незламно вірили, що Україна не вмерла і не вмре...; вірив у те й кат, що бачив, як спокійно, без страху і без жалю йшли вмирати ці борці за велику ідею. А вірити мусів, бо таких, як вони, 45 мільйонів...»

Ні, друже Іване! Ти помилявся в цьому випадку. Таких, як вони і ти сам, було в нас дуже мало. Може, і досі нема їх більше, ніж 1–2 мільйони. Якщо вони були б навіть у такій кількості по всій Україні... якщо б пороги їхніх хат були для них українськими фортецями... якщо б нині в Києві заговорили тільки сто тисяч українців по-українському, голосно і без страху... якщо б по інших містах України розмовляли по-українському десятки тисяч їхніх мешканців... якщо б перед київський, харківський, львівський, ужгородський, одеський університети та інші високі школи вийшли лише по стокількадесят студентів з голосним домаганням читати їм лекції українською мовою... якщо б батьки і матері посилали своїх дітей тільки в існуючі українські школи... якщо б у Києві, Одесі, Миколаєві, Львові, Чернігові, Харкові, Маріуполі, Севастополі чи будь-якому іншому місті українські патріоти побили пики русотяпам, які русифікують міські установи й школи, фабрики й портові установки або обезчещують українські національні пам'ятки, тоді Україна існувала б на карті Європи, українців шанував би і москаль і всякий радянський націонал. Тоді весь світ заговорив би про українську націю з таким респектом, з яким говорять про т. зв. історичні нації – поляків, румунів, албанців, угорців, чехів, в'єтнамців та інших». («С-ть», 1971 – 2, ст. 81 – 82).

Про бентежну молодь:

ВІН: А у відповідь від батьків-міщан вони чують: – «Достосовуйтеся до свого оточення! Будьте вигладжені, як рінь на березі річки, щоб чужинці не пізнали вас! Цілком поринайте «в культуру» суспільств ваших широкопростірних країн! Будьте не націоналістами, а цивілізованими поступовцями. Доведіть, що українці – культурна європейська нація, а не якісь там азіяти немиті. Особливо про активний опір – ні чичирк! Аби вам жилося краще і безпечніше, ніж нам колись було можливе...» (ст. 84).

Середа, 26 травня

Мабуть, здійняли шухер у Києві – навколо «Українського вісника». Пархоменко поцікавився, **чи я його не маю.** Ні, кажу, ще не бачив, хоч і чув, що виходить. – А це що? – Здається, передрук з «Хроніки…» – плюс якісь суто українські новини. – Я не питаю, хто це, би ви ж і не знаєте? – «навздогад буряків, щоб дали капусти…» Розумію цю гру й відповідаю, що справді не знаю, я від України трохи відстав. Здалось мені, старий таки розсердився на мене. Але на те нема ради – все-таки, який він не є, а працює в Академії ЦК. Воно, переказують, **звідти** й димить часом. Авторханови теж починали у привілейованому інституті Червоної професури, – але хто його зна…

Я ж гадаю, «Вісника…» нам сьогодні мало. КТМ був живий не інформацією, – цілісністю емоційного співпереживання. Суспільству потрібна **широка виховна робота,** посвячення в інший спосіб мислення. Солженіцін попри всю свою сухість відкрив цілком новий архіпелаг, це можна або хотіти пізнати, або не хотіти – але воно **існує.** «Інтернаціоналізм чи русифікація» так само не лише інформативний матеріал – там є переживання, людина поринає у цілком інший духовний простір. Перші вибухи Драча, наші вечори, проба театру – все це не загинуло, бо стало фактом мистецтва, отже, фактом життя. І лише на цьому тлі чинні були наші **реферати** – Олесь, Косинка, Куліш, Курбас, Зеров, Петрицький, Плужник…

Про «Не словом єдиним»

Сучасність вимагає стереоскопічного погляду, під різними кутами зору. Маємо ширити обмін виданнями, і не лише мистецького плану – Архипенко, Гніздовський, нью-йоркські поети, Віра Вовк. На Україні потрібен не поодинокий прецедент нового політичного мислення, а саме широкі дискусії на всі **заборонені** ідіотами теми. Чалідзе і К° пробили цю «брешь» на правничій стезі, є цікаві дебати про каральну психіатрію. Але нема **глибокої** полеміки навколо української теми, на зразок хоч би діалогу «Не словом єдиним». Живе незаангажоване слово дає не лише дим, яким трохи відгонить з Академії ЦК, а й вогонь.

Парадокс і драма в тому, що до нового політичного мислення людина приходить самотою, через самопізнання. Відразу ж по тому, як кілька таких людей об'єднуються, до них прилипає котрийсь із аматорів лівої фрази. Він перший кличе до бунту, до непокори, перший шпарить гаслами – і перший «здає» друзів у скрутній хвилині, коли виникає найменша загроза його комфортові (навіть не життю!).

І все-таки помиляються ті, хто вважає, що з шістдесятництвом покінчено. Воно пустило добре коріння – саме тому, що впливало на довкілля не лише розумово, апелювало до серця й душі – особистим прикладом кожного з непідкорених. Про відламки не кажу – на те нема ради, у кожній справі має неодмінно бути якийсь відсоток браку, і це проблеми не знецінює…

Висновок простий: те, що читаю я, має бути доступне широкому колу людей. І не тільки свідомих свого призначення, а й людей реалітету. Лише під впливом цього вони можуть виламатись з того рабства, в якому вони сьогодні.

Розшукав мене Сергій Олександрович Єрмолинський. Знаю його по спогадах про Булгакова, він його душеприкажчик, зберіг архіви… А ще – драматург. Дав мені читати свою п'єсу «Ни на что не похожая юность». Управління

культури, де п'єсу «со скрипом ввели в рекомендованный к постановке список», йому запропонувало кілька театрів на вибір. Сергій Олександрович каже, – хотів би, щоб це зробив я, «мне о вас очень хорошо говорили люди, которым я доверяю». Не став допитуватися, хто ці люди, але під кінець розмови з'ясувалося, що – Наташа Кримова порадила йому піти на «Мир без меня», який хоч і не має підтримки «згори», і Гончаров ставить виставу рідко, – йде з успіхом. «Деликатная работа, артисты самые что ни есть булгаковские, и эта машина в разрезе – замечательно!» Не дивуюсь, що йому сподобався Давид Боровський – він не може не подобатись. Але він скептично оцінював п'єсу Едліса як п'єсу, з якою «автор опоздал на пятилетку»; – і компліментував режисуру й акторів. «Я давно не испытывал такого потрясения, как от Охлупина и Лазарева…» Й обережно перевіряв, чи не міг би я **там** поставити «Ни на что не похожую юность» – «с этими актерами»…

Четвер, 27 травня

І хочеться, і колеться… П'єса, якщо говорити його мовою, «делікатна». Лірична драма часів революції. Пише про **свою** молодість, про **свої** рефлексії. Троє хлопців розбігаються **політично**, інтелігенти шукають себе в новому хаосі й аморалізмі – на тлі юнацьких закоханостей і блакитних мрій. Є підходи й до трагізму, але все-таки це не **драма** в моєму розумінні. Багато з цього вже було у різних авторів, а сьогодні хочеться суду суворого, з урахуванням **нашого** досвіду. Хочеться **сучасності.** «Крові, Яго, крові!»

Але сам він дуже симпатична людина, Єрмолинський…

П'ятниця, 28 травня

З продовження «Діалогу…» – про канадську молодь:

«Чому дивуватися, що більшість нашої молоді стає остаточно така надміру консервативна в світосприйманні, як її батьки? Хоча деякі винятки трапляються, та все ж наші молоді віком (і старі духом) люди переважно воліють

мовчати і не виявляти захоплення ідеалами визвольної боротьби будь-якого народу. На практиці застосовується мудрість тримати сторону «більшости» або сильнішого. Час від часу почуєш сердиті зауваження на адресу українського гетто, проти якого бунтується той чи інший менше сумирний молодий українець – юнак чи дівчина, але в ім'я чого? В ім'я космополітичної ніби універсальної культури даної країни чи континенту, в ім'я негативної асиміляції. Наші молоді люди є традиційно талановитим елементом. Вони проявляють великий хист у вивченні своїх професійних знань і зайнять, але, отримавши диплом, «ідуть у життя», тобто у міщанське існування. В самій лише Канаді є приблизно 9 000 студентів «українського роду», але сотні випускників річно з тієї маси мало чим змінюють український потенціал у тій країні, де українці могли б мати значний вплив на важливіші ділянки життя і праці. Більшість пропадає в житейському морі. Вузькість їхнього дрібноміщанського світу («мидел клас») не є спричинена якимось браком зв'язку з широким світом. Колись українцеві було тяжко з різних причин попасти в якусь чужоземну країну і вчитися там. Нині українці масово живуть по великих міських центрах, їхні діти часто подорожують по країнах Америки та Європи, але що всі вони засвоюють собі? Переважно дрібноміщанський стиль життя. Такі «досягнення», як, наприклад, куплена в Парижі спеціальна сукня чи оглядини туристських пам'яток Лондону, Мадріду чи Венеції не зміцнюють українства в душах нащадків заможних українців з Торонто, Чікаго, Нью-Йорку чи Вінніпегу і не допомагають їм краще зрозуміти самих себе та свій український рід на тлі свого ознайомлення з широким світом. Навпаки, все це радше сприяє роздвоєнню їхнього характеру баламутними уявленнями про т. зв. космополітизм як «головну течію» сучасности. Можна сказати, результат зусиль тисячів українських батьків у цьому відношенні мізерний: вони вирощують «людорослин, що животіють рослинним життям, а не як повноцінні люди, що отримали всебічні можливості для здобуття вищого рівня думки, існування та діяння» (ст. 84–85).

Приїжджаючи до нас, українські туристи з Канади й США «переконуються наочно, що в УРСР по суті існує «частина Росії» з незначними відмінностями в побуті, що український загал інертно по-

турає русифікаційній політиці московських і київських керівників, а багато їхніх радянських однолітків відзначаються таким самим дрібноміщанським підходом до життя, як їхні ровесники в Америці, Канаді чи Австралії. Вони – психологічні кар'єристи: ретельно ходять у школу, намагаються стати добрими спеціалістами в своїй галузі, завзято вивчають панівну мову великодержави і всіляко «заглиблюються» в т. зв. ширшу культуру панівної нації, щоб запевнити собі тепле й прибуткове місце в адміністрації, промисловості чи науці. А де – їм байдуже: в Росії, в Казахстані, на Закавказзі чи за Алтаєм. Застрашающим є явище, що зокрема, дівчата в Україні підтримують цей шкурницький підхід: «Аби тільки нам з тобою, милий, було добре й вигідно». Одна відвідувачка з Харкова недавно пояснила це. Жіноцтво в Україні являє собою могутній психологічний та суспільний чинник обуржуазнення молодого покоління, за чим звичайно іде русифікація за відомою схемою: хочеш вигідно жити – включайся в широке й панівне суспільство, не обстоюй т. зв. пропащої справи. Зустріч українського нащадка з Канади чи США з таким «українським суспільством» в Україні може тільки зміцнити в ньому почуття неповноцінности, бо він (чи вона) пересвідчиться, що навіть на рідній землі українець є «індіянином другої кляси» і сумирно погоджується на свій статус або силкується вирватися з свого «гетто» і перестрибнути в імперіяльне суспільство.

Я: Гідні виступи вільнодумців на захист прав України (як про це свідчать праці В. Чорновола, І. Дзюби та інших інтелігентів молодого покоління) принаймні частинно заперечують твій песимістичний погляд. Відвідини нашою молоддю України мають великий вплив на її національне формування, бо врешті-решт вони пізнають і щирих українців, українську природу і деякі їхні культурні та матеріяльні здобутки. Можуть брати собі за зразок і саме тих вільнодумців, серед яких не бракує мужніх дівчат і жінок.

ВІН: Винятки підтверджують сумну дійсність. Що можливе одиницям, те повинне бути можливе великій кількості принаймні студіюючої молоді в УРСР. У тамтешніх вищих учбових закладах вчаться приблизно 800 тисяч осіб. Що ми чуємо від них? Де ми їх бачимо? Чи вони тривожать свої молодіжні душі? Авжеж, не проявили вони себе протестами в Києві, де росі-

янка Тельнова ганебно збезчестила пам'ятник Шевченкові. Якби це трапилося в комуністичній Польщі, Угорщині або Албанії, тоді ця шовіністка не вийшла б ціла з рук обуреної юрби патріотів. В УРСР – суд звільнив її від усякої вини, бо вона належить до російської «вищої раси». Громадськість, з письменниками і діячами культури включно, мовчить, мов заклята. Молодь, не враховуючи кількох осіб, не позбавлених почуття національного і людського сорому, солідаризується з «більшістю». І мовчить вона, спостерігаючи, як по містах, містечках і селах України зберігаються давні і постають нові пам'ятники російським та хохлацьким «героям» з російськими написами, а водночас руйнуються пам'ятки української культури та політичних традицій. Наприклад, на Вінничині розібрано форт-городок з часів Б. Хмельницького і з того каменю збудовано колгоспний хлів. У Києві та Одесі спалено бібліотеки. На Гуцульщині вжито на паливо в школі (!) дерев'яну церковцю історично-мистецької вартости!..

Р. Рахманний

Невже та безвольна маса людських істот, яка досі (після півстоліття існування української республіки!) зве себе хохлами і хохлушками, яка сумирно проживує все те, що дає нерозпорядлива влада, і яка славословить чужоземне ярмо на своїй шиї, може зватися нацією? Ні, це радше мільйони баранів, що (як висловився Бертольд Брехт) «маршують під звуки бубнів, зроблених із шкур таких же баранів».

І ми – українці поза межами України – теж якоюсь мірою вирощуємо подібну породу баранів, з чиїх шкур згодом постають бубни декларативного патріотизму даної країни або гучномовці фальшивого космополітизму. Кажу тобі: гряде вік страшного міщанства, епоха автоматизованого хохла, який терпляче несе на шиї своїй та ще й вихваляє його, як поступ і почесну посвідку свого членства в т. зв. людстві», ст. 86–87).

Йдеться про те, щоб ворог не мав спокійної години; щоб він не знав ні дня, ні години, коли грунт під його ногами почне хитатися; щоб він не відав, на яку йому ногу стати в даній політичній ситуації; щоб він врешті був примушений поступатися перед законними домаганнями суспільства в Україні з таких чи інших мотивів, а передусім з побоювання» українські народні маси, не отримавши належної їм принаймні частини самоуправління державницького, можуть піти за покликами своїх еміграційних патріотів та в середині гнобительської великодержави здійснювати їхню революційну концепцію. Жодна, навіть найбільш деспотична й найпевніша себе влада не легковажить такою можливістю. Не легковажить нею і московська влада, бо весь час силкується переконати українців, громадську думку світу та сама себе, що, мовляв, «в СРСР всі національні проблеми розв'язано», встановлено тривалий спокій, а будь-який опір чи вимоги ширшої емансипації не можливі і будуть жорстоко знищені... бо вони є «вимогами проти течії історичного розвитку».

Українські маси треба і можна будити до активнішої постави супроти окупанта. Але це може зробити лише еміграція, що мислить незалежницькими категоріями, що має власну думку і не послуговується позиченою мудрістю в чужоземних публіцистів, науковців та політичних діячів, які «а пріорі» відкидають саме ідею української державної суверенности. А що найважливіше, то виразно формувати свою концепцію і всіляко доводити її до відома мислячих людей в Україні, які звичайно не мають практичної можливості провести ширші дебати на тему шляхів до державницької емансипації свого народу – своєї країни».

ІВАН ФРАНКО (1898)
Мовиш: «Нині інші війни».
Ну, то іншу зброю куй,
Ум гостри, насталюй волю,
Лиш воюй, а не тоскуй!

«... саме такі дисципліновані легітимісти, як східні німці, перші підняли повстання проти росіян у 1953 році: їхня молодь пішла з камінням на російські танки в Дрездені та Ляйпцігу і цим відвоювала ширші рамки суверенности для східнонімецької республіки, ніж їх раніше давали їм московські централісти. Нині в Москві шанують німців більше, ніж київське політбюро, уряд УРСР та 40 мільйонів українців разом узятих...» (ст. 91).

• • •

«Після першого революційного захоплення в 1905 році російські меншовики, ліберали й навіть більшість більшовиків витрачали час на схоластичні дебати про можливості творення «совєтів». У той час Ленін радив своїм активістам і народним масам братися за «рушниці, револьвери, бомби, ножі, металеві наручники, киї, ганчірки, намочені в нафті для запалювання, мотузки й мотузяні драбини, лопати для будування барикад, динамічні капсулі, колючий дріт, стоячі гвіздки проти кіннотників...» В одному листі-інструкції партійцям у Росію він докоряв їм: «Я з острахом, зі справжнім жахом бачу, що про бомби ми говорили понад півроку, але досі не зроблено ні одної». Ленін різко відрізнявся від сальонового революціонера Плеханова» (95).

Тут у мене сумнів. Якщо брати на озброєння **методику** Леніна, чи не здобудемо ми **такі** ж наслідки, тільки із зворотним знаком?

Далі – про самогубства – зневіра чи політична зброя. Відсил до Миколи Хвильового. «Як це передбачав самий М. Хвильовий в одному з своїх оповідань, маси ніколи «не зрозуміють» самогубства свого діяча, довершеного як особистий вихід з бойової арени». Вони – народні маси – у 1933 році так і не зрозуміли самогубства передових діячів українського комунізму, а громадська думка потрактувала їх як особисте розчарування окремих всесоюзних комуністів сталінською лінією внутрішньої політики й економії СРСР (ст. 96).

Відчайдушність самогубства – як приклад для мас? Здоровий глузд все одно сприймає смерть як смерть, а заклик до смерті – як заклик до смерті. Той, хто накручує на це виключно **ідею**, грішить уже тим, що він – живий, а

пояснює, як добре зробив той, котрий загинув. У Ердмана в «Самогубці» до Подсекальникова приходять «представники» різних груп і просять вчинити самогубство (раз уже він на це зважився!) – «від імені» саме їхньої соціальної групи – це стає трагікомічним фарсом, далеким від героїки.

Насправді маси вірять лише в те, що приносить чи обіцяє принести реальне **добро**, в тому числі «вигоду». Героїка «смертію смерть поправ» – не маскульт, хоч «маси» й повторюють ці сакральні тексти у церкві. А коли самогубством кінчає вождь, який «кликав» і «вів», а он куди завів – «маса» вмить відсторонюється від такого вождя, позаяк він – програв. І, отже, далі за ним іти не можна, далі – кінець, смерть. Скрипник і Хвильовий розчаровані були не «лінією Сталіна», – їм наочно **висвітилося** те, що вони будували власними руками. А, отже, вони побачили своє минуле **перекресленим**, неправдивим, **злочинним.** Справді, молячись на фальшивого ідола, вони чинили **зло** – і самі себе покарали за цей злочин. Не думаю, що перед смертю вони бачили себе в ролі факелів, смолоскипів, які «надихнуть» інших. Якби хоч крихта віри в істину залишилась і їхніх душах, вони пошукали б іншого виходу – не самогубства…

Не лише окремим **героям** хочеться іноді поставити крапку у своєму житті таким робом. Оточені в криївках, українські вояки воліли загинути, прибрати смерть з власної руки, ніж здатися ворогові на наругу й ґлум. Не поважати їх за це не можна – можна лише ненавидіти ситуацію й обставини, які спричинилися до їхньої загибелі. Так само й з Хвильовим, так само й зі Скрипником. Але відчай душі не той чинник, яким може піти **народ, нація,** якій для того, щоб вона **була,** треба принаймні бути **живою.**

Огидний, брудний віршик якогось Євгена Варди (студент 3-го курсу журналістики в КДУ, «Культура і життя», 14. 05. 67) – про жінку якогось «воїна-комуніста, яка «в перші роки рад. влади на «Україні» – проти українських повстанців –

Окріп.
На голови пихаті –
Окріп!

Та чого дивуватися, коли вище була цитата з Леніна, де він так само закликав до «окропу» – у вигляді ганчірок, змочених нафтою, ножів, бомб, київ? Нема нічого страхітнішого за «класовий інстинкт»… Це при тому, що офіційно Ленін завше підкреслював, що більшовики проти індивідуального терору…

Резюме Рахманного стосовно українських самогубств:

«А ще більше боляче є те, що вони потрактували своє життя як приватну власність, якою можна розпоряджатися по своїй волі без хісна для власної нації, хоча вони її гаряче любили, по-своєму, очевидно. А саме патріот, який цінить інтерес нації, не сміє (як писав Драгоманов) даремно витрачати ні одної цінности свого народу: кожен слово, сказане не по-українському, кожний гріш, витрачений на українську справу, кожен українець, який залишає територію України, є на замінимою витратою з української народної скарбниці. Тим самим не вільно витрачати її біологічних скарбів на особисті «пораженчеські» самогубства. Наш останній удар повинен бути по ворогові, немов останній постріл з обложеної твердині. Якщо самогубство має бути політичною зброєю, то нехай вона буде гідною зброєю з практичними наслідками» (ст. 97).

Мартин Лютер Кінг: «Людина без сміливості постояти за свої принципи насправді мертва вже на 30 році життя, навіть хоча б вона згодом дожила до сімдесятки» (ст. 98).

…

Справді проситься на язик – ми нація – чи конспірація?

…

Маяковський:

«Циркуляр… сиди и жди…
Для чего нам с вами думать,
Если думают вожди?»

…

Верховна Рада УРСР є «мавзолеєм мертвих душ».

…

Після Полтави – російська влада витворила клас українських дворян, які швидко стали «дядьками отечества чужого».

«Нині нашій нації загрожує та сама небезпека. Радянсько-російська система витворює подібні кадри дворян, що звуться тепер директорами заводів, головами колгоспів і радгоспів, адміністраторами фабрик і державних підприємств, економістами й політиками. Нова кляса вічно живих малоросіян» (103).

Стандартний варіант русифікації:

«Малорос народжується в УРСР чи в будь-якій іншій «невід'ємній частині» всеросійської імперії. Звичайно, він виховується в безбожницькому дусі, але буває охрищений в Російській Православній Церкві. Дитинство він проводить у російському довкіллі, а юність – у російській школі й комсомолі. Професію свою він здобуває під наглядом російськомовних учителів, шляхом вивчання російських книг і пізнавання могутности Росії. Найкращі роки свого зрілого віку він витрачає на будівництво всеросійської імперії; нерідко буває русифікатором європейських чи азіатських народів СРСР. Брак українського патріотизму він заповнює російською пропагандою, а рідкі прояви неспокою совісти заливає московською горілкою. Минають літа, він старається і помалу холоне в тіні російських пам'ятників та пенсії за своє служіння. Врешті хоронять його в українську землю і на могилі ставлять камінну плиту, часто з російським написом. Зміст напису по-суті однаковий: «Жил бил такой-то саветскій челавєк...»

Для України, для українського народу – а втім, для себе самого як гідної людини – «енко» просто не існував, як не існували для нашої нації всеросійські дворяни й «чорнилом политі» чиновники малоруського роду. Вони – тільки цифрові дані в статистиці українців, але, на жаль, у структурі великодержавної будівлі вони були чи є сьогодні твердним камінням» (102 – 3).

...

Анатолій Шуб пише у своїй "The New Russian Tragedy", коли шеф КГБ Андропов, особисто допитуючи Ільїна, який стріляв у Брежнєва в 1968 році, запитав атентатника, чому він стріляв, той відповів: «Чтобы пробудить Россию». І дійсно (перше) що треба

Росії, – це здобути її власне сумління. Тим більше, що не все гаразд з народом, якого треба будити аж пострілами... (ст. 121).

Амальрик про російську інтелігенцію:

«У нашій країні, поскільки ми всі працюємо для держави, ми всі і маємо психологію державних чиновників». А кожний чиновник «вважає себе нічим супроти сили державного апарату, в якому він є аж надто малим гвинтиком, щоб вимагати будь-якої зміни», «у той же час звільняє його від всякої суспільної відповідальности, бо його діло є лише виконувати накази», а у висліді навіть «письменники, які є членами Спілки письменників, науковці, які працюють у державних інституціях, звичайні робітники чи колгоспники є в такій самій мірі твором цієї (чиновницької) психології, як чиновники КГБ чи міністерства внутрішніх справ» (ст. 122).

Петро Григоренко:

«У середовищі служилої бюрократії розцвіли кар'єризм і безідейність. Ніхто з них, попри наявність майже у кожного партійного квитка, марксизмом-ленінізмом поважно не займався. Про нього лише говорять, ним клянуться, але основ його не знають і знати не хочуть. Їх цілком задовольняє нинішнє життя. Найбільш високопоставлені бюрократи, як є нагода, жваво вимальовують те щасливе завтра, яке очікує радянських трудящих, не забуваючи при цьому про оборону всіма способами свого сьогодні. Вони і Леніна цитують. Але цитати ці їм добирають секретарі та референти лише для того, щоб цитатою підкріпити власну «геніяльну» думку промовця. І горе Ленінові, якщо в нього не знайдеться нічого відповідного. В цьому разі беруть перше-ліпше, що потрапило під руки, і так його препарують, що небові гаряче стає» (ст. 123). *(П'ятниця, 28 травня)*

Субота, 29 травня

Довідкове:

Дополнения к прежним выпускам «Х-ки».

В восьмом выпуске «Х.» упоминалось имя зав. лабораторией Института биофизики в Пущине-на-Оке Б. Н. Вепринцева. О нем говорилось в связи с обсуждением двух сотрудников ин-та. Вепринцев призвал быть осторожными в решении подобных

вопросов и вспомнить о репрессиях в сталинские времена.

Стережись Вепринцева!

«Х-ка» получила несколько сообщений, характеризующих тогдашнюю роль самого Вепринцева.

Борис Николаевич **Вепринцев**, 1928 г. р., биолог, составитель известной серии грампластинок «Голоса птиц в природе». С января 1948 г. Вепринцев – негласный сотрудник МГБ. Сразу же Вепринцев занялся активной провокационной деятельностью. Это документально подтверждается материалами дела по реабилитации группы московских студентов, арестованных в 1950–1951 гг. в результате провокаций Б. Н. Вепринцева. Успеху деятельности В-ва в качестве провокатора способствовали его собственные антисталинские настроения и либеральные высказывания, а также поддерживаемая им репутация постарадавшего – его отец был репрессирован в 30-е годы.

В 1951 г. Вепринцев был арестован благодаря показаниям людей, репрессированных по его доносам. В тюрьме и лагере Вепринцев продолжал доносить на сокамерников и на товарищей по заключению (ст. 275–267). (Выпуск 10-й?)

Неділя, 30 травня

Ці кілька днів жив у нас безнадійний Едвард Бутенко, майже режисер, якби не Київ… Усі тутешні варіанти поки що відпали, і я порадив вертатись йому до Києва й висиджувати своє страусове (курячого, а тим більше перепелиного, не хоче) яйце там. Я його знаю, в чомусь – типовий «енко», талановитий як режисер, і за інших обставин міг би Україні дуже придатися. Думаю про нього у зв'язку зі Львовом. Хай би там трохи пожив…

Безнадійний – бо надто вже прибитий київською офіціальщиною. Три дні у мене не минули йому марно – начитався гарних речей і відійшов душею. Не вміє відпоювати безнадійних гостинним чаєм…

Оксанка в нього просто закохалась.

Едику передав «Ни на что не похожую юность». Була в мене ідея втравити його в постановку цієї п'єси, під моїм наглядом, але моя люба дирекція – ні в яку! «Якщо вже ви

самі так націлені на інше, хай це буде молодіжна вистава театру, приміром, режисер – Борис Романов, керівник постановки – Лесь Танюк»; це Бобильов. Сам Іван Тимофієвич береться за Погодіна, знайшов у його чернетках забуту п'єсу – про Ейнштейна… Ейнштейна рветься грати Козлов, майстровитий, але сухий, як на мене. Ейнштейн все-таки був дивак і дивак спонтанного вчинку – попри всю геніальність. А може й саме тому.

Отже, Бутенко має знайти в Києві Михайла Френкеля, якого я хочу витягти на постановку «Юності…». Хоч план (стиль) у мене ще не викристалізувався. Потрібен такий формальний хід, який би вивів цю «історію трьох» на притчу. Відірвати від натуралістичної правди-правдусі. Френкель має через день-два дати знати, візьме він в цьому участь чи ні. В Києві йому теж непереливки, часто виїздить в інші міста, зокрема, в Прибалтику.

Юра Покальчук рветься випити польської кави. Мерзлікін у глибокому підпіллі.

Під травневу завісу – листівка від Миколи Бажана. До Неллі. Гарна! Та ще й Петрицький, ескіз костюма…

Прислала й Галя те фото, з Олегом і орденом, про яке писав батько.

* * *

Лист від М. Бажана з Києва

Лист від М. Бажана

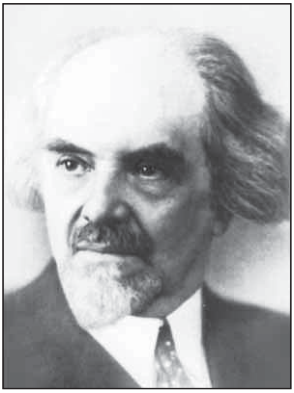
Дорога Неллі! Спасибі за листа. Я думаю, що Ви зробите вірно, ще раз уважно проглянувши й опрацювавши свою дисертацію до друкування її книгою. Книга буде і важлива для історії театру (не тільки українського, і не тільки радянського) і цікава. Важко в листі сказати, що я вважаю з Ваших положень за правильне, а що за неправильне. Я пропоную таке: коли

рукопис буде готовий, то я його з цікавістю прочитаю, – байдуже, чи буде пропозиція про це виходити з видавництва, чи Ви мені просто особисто його перешлете. Роботи в мене багато, а тут ще безперервні з'їзди та засідання. Засісти за свою питому працю змоги нема, а це мало сприяє підвищенню сил чи покращенню настрою. Радий за Леся. Щиро бажаю йому і дальших успіхів. Мрію про той час, коли Ви обидва зможете плідно і радісно працювати в Києві.

Ваш Микола БАЖАН.

Понеділок, 31 травня.

Між тим учора почав я іншу сторінку, поклав собі пробити БЕРДЯЄВА – «О назначении человека. Опыт парадоксальной эпохи». Маю видання 1931 р. «Современные записки». Париж.



Епіграф – геніально сюди підходить – з Гоголя: «Грусть от того, что не видишь добра в добре». («Из записной книжки 1846 г.»).

І хоч «копірайт» by the autor 1931, вчора мені вже вдалось опрацювати розділ І, вступний… Абсолютно інший акваріум, інша риба!..

Отже:

Конспекти з Бердяєва

Часть первая. Начала.

Глава І. Проблема этического познания (3–26).

1) Философия. Наука и религия (ст. 3 – 11).

У вступі – анаграма гносеології. «Гносеология есть раздвоение, подрывающее возможность познания… Наиболее творческие фигуры современности, как Бергсон, М. Шелер, Гейдеггер, очень мало заняты гносеологией».

Іншими словами, любитель гносеології рідко доходить до онтології.

«Человек потерял силу познавать бытие, потерял доступ к бытию и с горя начал познавать познание...» (ст. 3).

«К бытию нельзя прийти, из него можно только изойти..,» (3)

Його цікавить не якась певна онтологія, приміром св. Ф. Аквіната, він проти повернення до догматичної метафізики. Йдеться про перехід до власне життя, до самого предмету.

Критическая гносеология... претендовала стать над жизнью и бытием – между тем она – «Явление жизни европейского культурного ч-ка» (3). Она «более высокая стадия европейского просвещения, мнящего себя мировым» (3).

Разум «ограничивает себя у Канта и расширяет себя до беспредельности у Гегеля» (4).

«Сколько бы познание ни противополагало себя жизни и ни сомневалось в возможности познать жизнь, оно само изначала есть жизнь, порождено жизнью и отражает судьбы жизни» (4).

Філософія залежна (раніше – від релігії… тепер – від науки; «и трудно ей удержаться в своем собственном месте, отстоять свой собственный путь. И она отстаивает такую форму независимости, которая должна быть признана ложной. Ложным является притязание философии быть независимой от жизни и жизни противоположной» (5).

Бердяєв – продовження:

Найцікавіше, якщо спростити, – якщо пізнання не є буття, то для того, хто так пізнає, світ сущих ідей перестає існувати – залишається тільки світ **ідей про суще,** – нема вже Бога, але є різні ідеї про Бога, які дослідник аналізує й перекомпоновує на свій лад і ризик – **для себе.** Тоді нема сущого добра і зла, але існують різноманітні ідеї про добро та зло.

Якщо піти в цьому далі, цей розрив від часів Платона, Плотіна, Блаженного Августина, Паскаля, Якова Беме, які ще були **цілісні**, тобто не лише пізнавали, а й самі правили за предмет пізнання, – якщо піти дали, то цей розрив постійно **зростав**. Якщо спроектувати це на явище соціалізму, чи на предмет уявного навіть комунізму, – соціалізму нема, існують лише **міркування** про нього, як нема й комунізму, є лише його міфологія. Тому – живемо в

постійному оточенні цього роздвоєння. Так є у мистецтві, де маємо більше зустрічей **з ідеями про мистецтво,** ніж з самим мистецтвом, з ідеями про Театр, ніж з власне явищем вистави чи акторським актом перевтілення, ерго – з Курбасовим Преображенням…

Ґрунтовна й теза про залежність-незалежність філософії – від релігії та від науки. Він підкреслює, що і релігія, і наука можуть запліднювати філософське пізнання, але не повинні перетворюватись на зовнішній для нього авторитет.

Уже лише цього досить, щоб зрозуміти небажаність Бердяєва як для чорносотенної Росії, де самодержавство під виглядом Церкви накладало лапу на все, в тому числі й передовсім на науку, не кажучи вже про етику й мораль – незгідних відлучали від церкви, а, отже, й від держави… Небажаний Бердяєв і в новій радянській Росії, котра – нібито Союз; він вимагає свободи філософії, незалежності її від нової релігії – марксизму-сталінізму-ленінізму, а отже, є «ворог народу»…

А слід було б у нього дечого повчитися, в багатьох речах він прозірливіший за каліфів на годину…

«Если философ верит в религиозное откровение, то он не может в своем познании не питаться им. Но откровение не есть для его философского познания внешний авторитет, оно есть для него внутренний факт, философский опыт» (6).

«Если философ христианин и верит в Христа, то он совсем не должен согласовать свою философию с теологией православной, католической или протестантской, но он может приобрести ум Христов, и это сделает его философию иной, чем философия человека, ума Христова не имеющего. Откровение не может навязать философии никаких теорий и идеологических построений, но может дать факты, опыт, обогащающий познание» (6).

Таким є сьогодні й моє особисте пізнання світу: я намагаюсь по змозі бути незалежним від релігії (ідеології!), але вона є реальність нашого буття – тому без неї мій досвід був би неправдивий, неповний я додаю його як факт реального сьогоднішнього життя до макетування власної дійсності, власного знання.

Що таке одкровення?

«Религиозное откровение означает, что бытие открывает себя познающему. Как же он может быть к этому слеп и глух, и утверждать автономию философского познания против того, что ему открывается?» (6 – 7).

«Принципы философии не зависят от результатов и успехов наук» (7).

«В физике за последние тридцать лет произошла революция, радикально изменившая ее основы. Но можно ли сказать, что учение Платона обо идеях устарело от успехов естественных наук XIX и XX века? Оно гораздо более устойчиво, чем результаты естественных наук XIX и XX века, более вечно, ибо более о вечном» (7).

Тут я сказав би, що правда цих текстів саме в узагальненні. Якщо ж розбити все на «підрозділи», то й наука має незмінні закони. Закон вс швидкості, закон поширення світла – явлення фундаментальні й такі ж беззаперечні, як гегелівська логіка й онтологія, як Платонове вчення про ідеї. Філософія має так само площини фундаментального мислення – і те, що є маргінесі її ідей, яке **мінливе** (бо для чого тоді процес пізнання, якщо філософія непохитна?

Інша річ, що наук багато, і кожна з них має до діла тільки з частковою умовною реальністю, через що світ як цілісність кожній окремій науці не відкривається. У перекладі на мову сцени – вистави є окремими макетами пізнання й перетворення, цілісної ж картини світу жодна з них не дає – для цього існує Театр як всесвіт. Театр як уселюдський вертеп, Шекспірів «Весь світ – театр, і люди в ньому – актори». Можна якнайпоетичніше оспівувати математику й алгебру, захоплюватися їхніми геніальними побудовами й формулами («бабушкиным вязаньем» – за Боголюбовим з лекції Крушельницького), але Бердяєв має рацію, доводячи, що «Именно математическая физика, самая совершенная из наук, дальше всего отстоит от тайн бытия, ибо тайны эти раскрываются только в человеке и через человека, в духовном опыте и духовной жизни» (8). Авжеж, теоретично може існувати «кремнієва» чи якась

там інша цивілізація, але ми – люди, і наш Театр – (наша філософія, наше пізнання) – для людей і через людей (безумовно, з урахуванням всього іншого – макрокосмічного і мікрокосмічного).

«Поэтому для философии бытие есть дух...» (8).

«Философская антропология должна быть основной философской дисциплиной. Философская антропология есть центральная часть философии духа» (8 – 9).

Резонно: філософія досліджує людину з людини і в людині, аналізує й вивчає її як належну до царства духа, – тоді як наука вивчає людину як частку царства природи, тобто поза людиною як об'єкт. «Смысл открывается лишь тогда, когда я в себе, т. е. в духе, и когда нет для меня объектности, предметности. Все, что есть для меня предмет, лишено смысла. Смысл есть лишь в том, что во мне и со мной, т. е. в духовном мире» (9).

(Відносно **предмету** й навколо предметних теоретизувань – кількома сторінками вище, – у мене, за 27 травня, – Петро Григоренко про служилу партбюрократію, яка клянеться комунізмом, але основ його не знає і знати не хоче).

«Бытие, которое не есть дух, которое «во сне», а не «внутри» есть тирания натурализма» (10).

Кореспондується й з мистецтвом: той же абсурдизм дає «натуралістичні» шматки життя, але в комбінаціях, які є дух (або анти дух», що тотожне, бо все одно – «людське»). І модерні течії на театрі чи й ширше – не розрив з природою, як твердять соцреалісти, а вихід на неї «через людину» і «для людини» (в окремих випадках «проти людини, але це гординя мистецької інфантильності, лише загримованої під суперфілософію.

Психологізм:

«Познание бытия в человеке и из человека ничего общего не имеет с психологизмом. Психологизм есть наоборот замкнутость в природном, объективированном мире. Психологически ч-к есть дробная часть мира. Речь идет не о психологизме, а о трансцендентальном антропологизме. Странно забывать, что я, познающий, фи-

лософ – человек... Человек бытийствен, в нем бытие о он из бытия, но и бытие человечно и потому только в нем я могу раскрыть смысл, соизмеримый со мной, с моим постижением. С этой точки зрения феноменологический метод Гуссерля поскольку он хотел преодолеть всякий антропологизм, то есть, человека в познании, есть покушение с негодными средствами» (11).

«Внечеловеческое идеальное бытие бессмысленно. А это значит, что смысл открывается в духе, а не в предмете, не в вещи, не в природе, только в духе бытие человечно» (11).

«Познание есть сама духовная жизнь» (11).

2) Объект и субъект (ст. 11 – 18).

У німецькій гносеології – «бытие разлагается и исчезает, заменяется субъектом и объектом. Познается совсем не «я», не живой человек «имярек», не конкретная личность, а гносеологический субъект, вне бытия находящийся и бытию противостоящий». Гносеологический субъект не есть человек, не есть бытие. Но и познает он совсем не бытие, а противостоящий ему объект» (11).

Кант:

«Кант и идеалистическая теория познания утверждают, что познает совсем не ч-к, ибо это означало психологизм и антропологизм, т. е. релятивизм в познании, и познается совсем не мир, ибо это означало бы наивный реализм. **Теория познания, идущая от Канта, подменяет проблему ч-ка и его силы познавать бытие проблемой трансцендентального сознания, гносеологического субъекта или мирового духа, божественного разума**» (12).

«**Между тем как основной вопрос познания есть вопрос об отношении между трансцендентальным сознанием или гносеологическим субъектом и человеком, живой и конкретной человеческой личностью**» (12).

«Мне, как живому конкретному существу, как ч-ку, поставившему себе дерзновенную задачу познавать, нисколько не легче от того, что существует трансцендентальное сознание, что в нем есть a priori, что скептицизм и релятивизм в этой внечеловеческой сфере побеждены извечно. Мне важно победить скептицизм и релятивизм в человеческой сфере, в познающем человеке, а не в гносеологи-

ческом субъекте. Я хочу сам познавать, а не представлять познание гносеологическому субъекту или мировому разуму, хочу познания, как творческого акта человека... Какое для меня утешение, что существует мировой или божественный разум, если совсем не выяснен вопрос о действии этого мирового или гносеологического разума во мне, о моем человеческом разуме. Так же бесплодны и не нужны все учения о Боге, которые не учат о благодатном действии Бога на человека и мир» (13).

«В человеке скрыта загадка познания и загадка бытия. Именно ч-к и есть то загадочное в мире существо, из мира необъяснимое, через которое только и возможен прорыв к самому бытию» (14).

Перекантувавши це на театр, – висновок, що тут теж прорив до таємниць буття можливий передовсім через Актора. Зникне в театрі Актор, затиснуть його техніка, світло, монтаж, новітня інформативність та зорові ефекти – залишиться **видовище**, але не для пізнання й переобладнання світу, а для релаксу. Вразити й приголомшити можна й без Актора. Але приголомшити відкриттям і одкровенням – без Актора не вийде. Розумію, що запаралелюю аж надто прямолінійно, але по суті стосовно Театру – це так. Позаяк Преображення уже має в собі символіку переходу тілесного в духовне…

Другий цікавий постулат цього підрозділу:

«Тайна познания в том, что познающий в акте познания возвышается над предметом познания. Познание всегда есть творческое овладение предметом и возвышение над ним. Это следует уже из того, что познание должно изливать свет, распространять его в бытии и над бытием. Поэтому в познании бытие возрастает (Примноження буття мистецтвом – звідси – Л. Т.). Этическое познание неизбежно стремится к нравственному улучшению бытия. Это не значит, конечно, что познающий должен воображать себя стоящим на нравственной высоте. Но это значит, что он должен иметь нравственный опыт и через него добывать себе свет, хотя бы луч света. С такой теорией познания связан глубокий трагизм познания. Познание Бога нам трудно и в известном смысле даже невозможно, оно неизбежно должно прийти к методу апофатическому, и обнаружить тщету и бесплодие метода катафитического. Бог не может быть

предметом познания, потому что человек в акте познания не может возвыситься над Богом. Нельзя пролить свет на Бога, можно только получать свет от Бога. В познании этическом мы не только впускаем в себя и отражаем этическую правду, мы неизбежно создаем ее, творим мир ценностей. Бога же мы не можем создавать, мы можем только к нему приобщиться. Можем служить ему своим творческим деянием, отвечать на его призыв. Познание есть великое дерзновение. Познание есть всегда победа над древним, изначальным страхом, ужасом. Страх делает невозможным искание истины и познание истины. Познание есть бесстрашие» (17).

«Этика есть дерзновение в творческих оценках. И еще нужно сказать про познание, что оно горько, и что на эту горечь нужно согласиться. Кто любит лишь сладкое, не может познавать... Познание человека на нашем мировом фоне есть уже изгнание из рая, потеря райской жизни. И особенно горько познание этическое, познание добра и зла. Но горечь лежит в самом бытии, в его падении. И этим нимало не подрывается ценность самого познания» (18).

«Достоевский говорит, что это чертово добро нам слишком дорого стоит» (Л. Т. Основна тема писань Л. Шестова). Познание есть бесстрашие, победа над страхом. И познание горько и есть согласие на горечь. Из всех родов познания познание этическое есть наиболее бесстрашное и наиболее горькое, ибо в нем раскрывается ценность и смысл жизни и в нем же разверзается грех и зло. Есть смертельная печать в самом различении добра и зла, ценного и лишенного ценности. И нельзя успокаиваться на том, что это различие есть последнее. Тоска по Богу в человеческой душе и есть тоска от невозможности остаться навеки с различением добра и зла, со смертельной горечью оценки» (18).

3) Задача этики.

«Диалектика, за которой нет никакого нравственного опыта, лишена ценности и является умственной игрой. Философия Платона была вдохновлена нравственными мотивами и исканием верховного блага. За диалектикой Гегеля скрывался подлинный нравственный смысл. Но априоризм в этике есть в сущности отрицание нравственного опыта.

Тут я задумався. Але ж саме Платон вважав, що з Республіки треба вислати всіх поетів?! Тобто не визнавав за ними морального сенсу? Чи все-таки боявся «незапланованої» реакції?

Этика христианская нередко отождествляется с сотериологией, с учением о путях спасения. Но этика не может быть только сотериологией, она есть также учение о творческих ценностях и творческой энергии человека. Человек есть не только существо спасающееся, он есть и существо творящее. Я хотел бы написать не тираническую этику, какой она обыкновенно бывает, т. е. не нормативную этику. Нормативная этика всегда тиранична» (19).

«Этика должна раскрывать чистую совесть, не замутненную социальной обыденностью, она должна быть **критикой чистой совести.** Этика есть аксиология, учение о смысле и ценностях. Но смысл и ценности не даны пассивно, они творятся» (19).

Етика є й онтологія, вона тлумачить цінність як потугу, верховне благо як силу й джерело будь-якої сили…

Саме тому вона не може бути нормативною, позаяк будь-яка норма сама по собі безсильна.

«Етика» Г. Гартмана як така, що висить у повітрі…

Этика есть познание духа, а не познание природы, ей принадлежит лишь то, что связано с духовной свободой, а не с природной необходимостью.

Этика не может не быть профетической и не может не быть личной. Эта книга сознательно будет личной этикой, ибо источник ее жизненный, а не книжный.

4) Основной вопрос этики о критерии добра и зла (20–26).

«Высшая ценность обычно лежит по ту сторону добра и зла. Вопрос этот редко ставится радикально. Этика обычно целиком находится по сю сторону добра и зла, и добро для нее проблематично. Радикально вопрос ставил лишь Ницше. Он сказал, что воля к истине есть смерть морали. Этика должна не только обосновывать мораль, но и изобличать ложь морали. Парадоксальность проблематики тут в том, что «добро» подвергается сомнению, т. е. подвергается сомнению, есть ли «добро» добро, не есть ли оно зло. Это гениально

выражено Гоголем в словах, поставленных в эпиграфе: «Грусть от того, что не видишь добра в добре». Но поставив вопрос о том, есть ли «добро» добро, я не выхожу из «да» и «нет», из различения и оценки. Допустим, что добро совсем не есть добро, что есть зло, что ему нужно сказать «нет». Но это есть оценка «добра» и различение его от того, что я этому «добру» противопоставляю, что «по ту сторону этого добра» и этого «зла»...

... И Ницше был, конечно, моралистом, он проповедовал новую мораль. «По ту сторону добра и зла» у него все-таки открывается высшая мораль» (21).

«И тот готтентот, который на вопрос, что такое добро и что такое зло, ответил: «Добро, когда я украду чужую жену, зло же, когда у меня украдут жену» совсем не находился по ту сторону добра и зла, по ту сторону различения и оценки. Готтентот, который в сущности и среди нас торжествует, был моралистом. Старое добро заменяется новым добром, ценности переоцениваются, но никакой переворот по отношению к добру не ставит по ту сторону добра и зла» (21).

Наші оцінки добра й зла носять символічний, а не буттєвий характер. Все це символи, хоча й обов'язкові й закономірні.

«Глубина бытия в себе, глубина жизни совсем не «добрая» и не «злая», не «нравственная» и не «безнравственная», она лишь символизуется так, лишь обозначается по категориям этого мира».

«Самый факт нравственной жизни с ее различиями и оценками предполагает свободу. И потому этика есть философия свободы» (22).

«Свобода есть основное условие нравственной жизни, не только свобода добра, но и свобода зла. Без свободы зла нет нравственной жизни. Это делает нравственную жизнь трагической и этику делает философией трагедии. Этика законническая, нормативная, для которой свобода есть лишь условие выполнения нормы добра, не понимает трагизма нравственной жизни. Трагическое есть основное нравственное явление и основная категория этики» (22).

«Именно трагическое ведет в глубину и в высоту, по ту сторону добра и зла в нормативном смысле. «Трагическое» не есть ни «добро», ни «зло» в том смысле, как их обычно утверждает этика. Но

этика должна исследовать явление «трагического», вытекающее из свободы» (23).

«Современное сознание до того испорчено историзмом и психологизмом, что ему очень трудно отличать вопрос о самом добре от вопроса о человеческих понятиях о добре от готтентота до Канта и Конта. Понятие о добре и зле, воплощенные в нравах, зависят от общества, от социальности, но само добро и зло не зависит; наоборот, общество, социальность зависит от самого добра и зла, от их онтологии» (24),

Дюркгейм:

«И никак не может быть добро подменено обществом. Дюркгейм даже хотел подменить Бога с обществом. Но это есть самая чудовищная форма идолотворения» (24).

«Социология, которая отрицает, что ч-к есть духовное существо и что из духовного мира он черпает свои оценки, есть не наука, а ложная философия, даже ложная религия» (25).

Далі – про незалежність етики від біології.

«Кроме биологического понимания жизни, есть духовное понимание жизни. А оно предполагает не только человеческую, но и божественную жизнь... Не просто жизнь, а духовная жизнь, жизнь, поднимающаяся к Богу, не количество жизни, а качество ее есть высшее благо и ценность» (26).

«Проблема этики связана с загадкой о человеке. Этика и должна быть учением о назначении и призвании ч-ка и она прежде всего должна познать, что есть ч-к, откуда он пришел и куда он идет» (26)[7].

Вівторок, 1 червня 1971 р.

Минуло три роки, а я досі ніяк не відреагував на **мій** 1968-й рік. У це «мій» увійшла Празька весна – першим голосним акордом. Потім були студентські вибухи, зокрема, Париж – 1968, бунт театралізований, з погромами й квітами, з музикою й карнавалами, але бунт приречених – позаяк вони, власне, не хотіли **нічого**, крім свободи для самих себе. Поза тим – моя уперта «поведенція» і звільнення

[7] Див. його "Les formes elementaires de la vie religiense". Дюркгейм однак шукає релігійну реальність, відповідну релігійним уявлененням, і знаходить її в суспільстві.

з театру – «поднимет и снова бросает в кипящую бездну она»; тобто вознесений майже на вершину одержання державної премії СРСР – я був низвергнутий на самий низ, викинутий у ніщо, із забороною «писать и рисовать». Між тим 68-й – стаття Неллі про Курбаса, перше монографічне дослідження, в цілком новій тональності, – шок для України однієї і подарунок для України іншої.

Часу не так багато, і я хочу вийти на сцену з виставою, сказали б, **авторського** плану, на зразок «Казок Пушкіна». Але тепер ходить мені про бунт молодих зокрема і про бунт як пролог-кульмінація і занепад, – в цілому. Матеріал має бути зовсім не такий, як у Єрмолинського, себто не психологічного рівня – на психологічному рівні не бунтують… А кажу про це, бо рішення вже народилось. Хочу поставити Мольєра. Є зовнішня нагода – річниця, але маю й нагоду внутрішню: «Чортом» я таки розбудив стихійну силу театру Станіславського, вони перейшли поріг «інтелектуальних» вето, накинутих їм Львом-Анохіним. Тобто, **можуть** створити карнавальне видовище, яке я маю намір витворити «за мотивами шановного Мольєра».

Найбільше до цього надається «Пурсоньяк». Але традиційний конфлікт молодих і провінційного «ідіота» – може бути лише приманкою для теми… сама по собі комедійка для мене **маленька**, це має стати **опус…**

Десь уже тиждень я існую на цьому лезі – приємний мені Сергій Олександрович Єрмолинський з його етикою **старої** культури (це – моє, теж виношене!) – і в мольєрівській арлекінаді. Пристосувати її під паризький бунт – не так просто; а без цього нема сенсу братися до Мольєра. Та в голові мені вже снуються фрази й репліки, я наспівав Владленові щось на зразок пародійної арії, – я наводив мости з Аваліані, чи взявся б він за «мюзикл». Авжеж, оформлювати це має Ставцева, – за умови, що вона погодиться на мою ідею – дати на сцені сувій, карту Парижа – бачив я таку, з макетиками – на стіні у Юлія Едліса. Макетики – Ейфелева вежа, Нотр-дам, Дім інвалідів… Ван-

домська колона… Бузковий Париж у серпанку традиційного уявлення, карети поруч з авто…

Одночасно – опрацьовую «Юність…». Теоретично – режисер Боря Романов, практично – округлі очі, «Вы что, с ума сошли? Да кто меня слушать будет? Але я переконав його, що це тільки для форми, від нього нічого не вимагатиметься, крім, може, кількох репетицій «з друзями», на рівні студійних проб…

Згоду його я маю. Але задум ще не прорізався, є тільки передчуття **моральної** вистави, вистави для молодих…

Парадокс, але поштовх до цього дав мені – Бердяєв. От уже справді, щоб пізнати якесь явище, треба вийти за його межі. Бердяєв і є той чинник, який – вивів… дав на все поглянути з пташиного лету…

– Якщо ти такий розумний, поцікався такою постаттю, як Липинський, – написав мені в останньому листі батько. Липинський – з його волинського списку, із Затурців, це ближче до Польщі; та й сам Вацлав Липинський був поляк…

Я – давно шукаю його сліди. Він народився 1882 року і знаний мені як автор «Листів до братів-хліборобів» – наївних, але чесних і стратегічних, навіть як на сьогодні. У Києві він трапив до гарного товариства – Русови, Софія й Олександр, Євген Чикаленко, Вол. Науменко, Іван Стешенко… Мені він цікавий ставкою на українську еліту – на відміну від соціалістів з УНР, які ставили **на юрбу й натовп**, який їх же потім і знищив…

Але чого батько написав про цього? Щось знайшов? Сумнівно…

Пошукати!..

Середа, 2 червня

Дмитро Чередниченко телефонував – «Піонерське гроно» на виході, от-от вишлють угоду, стаття їм сподобалась, а надто – малюнок Тати Сельвінської.

Але я все те відкидаю – театр, гастролі, Київ – ще деякі «репліки», які стосуються війни (Некрич) – поклав собі сьогодні законспектувати ще один розділ з Бердяєва. Такий цікавий і потужний розум! Ну як його було не вигнати з СРСР! А залишився б – розстріляти б неодмінно…

Глава II. Происхождение добра и зла (ст. 27–49).

1) Бог и человек (ст. 27 – 40).

«Вопросу о различении добра и зла и о происхождении добра и зла предшествует более первичный вопрос об отношении Бога и человека, Божественной свободы и человеческой свободы для благодати и свободы. Распря между Творцом и тварью, и мы стоим под знаком этой распри, есть распря о зле и его происхождении».

«И борьбу с Творцом ведет не только тот, кто злом искажает образ твари, но и тот, кто мучится злом сотворенного мира».

Щось тут у нього – чи в мене у голові – не так. Я мучусь «злом сотворенного мира» – і тим самим веду боротьбу з Творцем? Шевченкове «А до того я не знаю Бога!» – боротьба з Богом? Якщо існує зло, то неминучим є виправдання Бога, – позаяк воно і є вирішення питання про походження зла?

Через те він і виходить на парадокс:

«И можно парадоксально даже сказать, что этика есть не только суд над человеком, но и суд над Богом. Против Бога восстало не только зло, но и добро, неспособное примириться с самым фактом существования зла. Атеизм имеет свои корни совсем не только в зле, но и в добре[8]. Злые ненавидят Бога за то, что он мешает им творить зло, добрые готовы ненавидеть Бога за то, что не мешает злым творить зло, что он допустил существование зла. Самое различение добра и зла, которое явилось результатом грехопадения, делается источником атеизма. Этика рождается из тех же основ,

---

8 Прудон есть тип человека, воставшего против Бога во имя добра, справедливости, правды. См. его "De La justice dans la revolution et dans L'eglise"

из которых рождается атеизм, и это бросает на этику зловещий свет» (27).

«Традиционное теологическое учение о мировоззрении и грехопадении все превращает в божественную комедию, в игру Бога с самим собой» (28).

«Свободу, через которую тварь склоняется ко злу, тварь не от себя имеет, она получила ее от Бога, т. е. в конце концов она детерминирована Богом. Свобода есть роковой дар, который делает роковой участь ч-ка. (**Бог**)... предвидел зло и страдания мира, который целиком вызван к жизни Его волей и находится в Его власти, предвидел все до гибели и вечных мук многих. И он согласился сотворить мир и человека в этих страшных условиях. Это и есть глубокий нравственный исток атеизма» (28).

«Наградив ч-ка свободой и ожидая ответа на свой призыв, Он ждет ответа от самого себя, Он заранее знает ответ, Он играет с самим собой» (28).

Тут – джерело Театру, Богогра з самим собою, диспут у запитаннях і відповідях. Інша річ, що Автор (Режисер) може помилитися, й актори, якщо вони воістину великі, здатні часом на те, чого Бог (Автор, Режисер) не чекає. На таких зіткненнях народжується Фауст, почасти – Шекспір, Достоєвський. Якщо Диявол є творіння рук Бога (вірніше, творіння Бога; без всіляких «рук»), то чи не шкодує часом Творець, що сотворив його **рівновеликим?**

Відповідь:

«Бог и есть бесконечная тайна, скрытая за бытием. И потому только и можно вынести зло и муку жизни. Невозможно вынести, чтобы мир и человек довлели себе и чтобы не было ничего дальше и выше, глубже и таинственнее. Мы приходим к Богу совсем не потому, что рациональное мышление требует бытия Божьего, а потому, что мир упирается в тайну и в ней рациональное мышление кончается... Границу рациональному познанию ставит тайна, а не табу» (29).

І ось на чому наголос: Творець відповідає лише за те, що він **сотворив**, за несотворене ним – тобто за Божественне Ніщо – не відповідає, воно йому **не підвладне.**

В такий спосіб з Бога-Творця знімається відповідальність за свободу, яка породила зло.

«Человек есть дитя Божье и дитя свободы, – ничто, небытие, меона. Свобода ничто согласилась на Божье творение, небытие свободно согласилось на бытие. Оттуда же произошло отпадение от дела Божьего, возникло зло и мука, и бытие смешалось с небытием. Это есть подлинная трагедия, трагедия не только мира, но и Бога. Бог хочет своего другого и друга, тоскует по нем, ждет от него ответа на свой призыв к божественной жизни, к божественной полноте, к соучастию в Божьем творчестве, побеждающем небытие. Бог не сам себе отвечает. Ему отвечает свобода, от Него независящая. Бог-Творец всесилен над бытием, над сотворенным миром, но он не властен над бытием, над не сотворенной свободой, и она не проницаемая для него» (29).

І знов – Театр, дійство в кількох діях – **актах.**

«В первом акте, акте миротворения Бог является как Творец. Но в акте миротворения не может быть предотвращена возможность зла, заключенная в (29) меонической свободе. Миф о грехопадении рассказывает об этом бессилии Творца предотвратить зло, возникающее из несотворенной им свободы.

И вот наступает второй акт Божьего отношения к миру и ч-ку. Бог является не в аспекте Творца, творческой силы, а в аспекте Искупителя и Спасителя, в аспекте Бога страдающего и на себя принимающего грехи мира» (30).

«Из бездны, из Божественного Ничто рождается Троичный Бог, и ему противостоит свобода ничто. От творит из ничто мир и ч-ка и ждет от них ответа на свой зов, ответа из глубины свободы. Ответ был сначала на согласие на творение, а потом восстание и вражда к Богу, возврат к первоначальному небытию. Ибо всякое восстание против Бога есть возврат к небытию, принявшему форму ложного фантасмагорического бытия, победа ничто над божественным светом» (30).

Отже в такий спосіб «ніщо», котре не є «зло», перетворюється на зло.

«Тогда Бог совершает второй акт, нисходит в ничто, в бездну свободы, переродившейся во зло, **являет себя не в силе, а в жерт-**

ве. Божественная жертва, божественное самораспятие должно победить злую свободу ничто, победить не насилуя ее, не лишая тварь свободы, а лишь просветляя ее. Только такое понимание божественной мистерии не делает этику атеистической» (30).

«... идея грехопадения есть в сущности гордая идея, и через нее человек выходит из состояния унижения. Отпадение от Бога предполагает очень большую высоту человека, высоту твари, очень большую ее свободу, большую ее силу. И выходит, что тварь возвышают лишь тогда, когда речь идет о свободе грехопадения и об ответственности за него. Во всех остальных случаях тварь унижают» (30).

«Самое слово «тварность» приобретает унизительный характер. Тварь ничтожна, бессильна, жалка, беспомощна, она есть ничто и небытие. Как будто Бог, творя мир, хочет унизить тварь, показать ее ничтожество и бессилие. И требует Бог от твари лишь слепой покорности и жестоко карает за непокорность. Понять это можно лишь как выражение человеческой греховности. Но такого рода онтология, такого рода антропология и космология совсем непонятны. Понятие Творца и твари – символы, взятые **из нашего** мира. Но в нашем мире, когда творец творит какое-нибудь произведение, то оно носит имя этого творца, на нем запечатлена идея этого творца и в него переходит энергия творца. Не может быть и речи о том, что творение великого художника ничтожно, слабо, унижено тем, что оно тварно. Но творец мира есть величайший из художников, и непонятно почему отрицают за Творцом возможность сотворить что-то высокое и божественное. Правда, скажут, что Божье творение само себя исказило и испортило. Но ведь понятие твари, тварности совсем не связано с падшестью. Тварь считают ничтожной и низкой, потому что она сотворена, а не потому, что она пала. То, что она пала, как раз и обнаруживает силу ее свободы, ее самостоятельность, силу ее греховной воли быть больше, чем тварь.

Получается ряд неразрешимых парадоксов. «Природа» ч-ка сотворена Богом, «свобода» же ч-ка не сотворена, не детерминирована никаким бытием и предшествует всякому бытию. **Бытие от свободы, а не свобода от бытия**» (31).

Психология Бога.

«Странно, что мысль человеческая и особенно мысль теологическая никогда не задумывалась над психологией Бога. Вероятно,

размышление над этим считалось неблагочестивым... Теология всегда строилась с точки зрения психологии ч-ка... Можна ли сказать, что Богу не присуща никакая душевная жизнь, никакие аффективные и эмоциональные состояния? Статическое понимание Бога как чистого акта, не имеющего в себе потенций, самодовольного, ни в чем не нуждающегося, есть философское, аристотелевское, а не библейское понимание Бога. Бог Библии, бог откровения совсем не есть чистый акт, в нем раскрывается аффективная и эмоциональная жизнь, драматизм всякой жизни, внутренне движение, но раскрывается экзотерически. И поразительная ограниченность человеческой точки зрения на Бога. Богу боятся приписать внутренний трагизм, свойственный всякой жизни, динамику, тоску по своему другому, по рождению, человека, но нисколько не боятся приписать гнев, ревность, месть и пр. аффективные состояния, которые считаются предосудительными для ч-ка. Существует глубокая пропасть между пониманием человеческого совершенства и Божественного совершенства. Самодовольство, самодостаточность, каменная бездвижность, гордость, требование беспрерывного себе подчинения – все свойства, которые христианская вера считает греховными и порочными, но Богу их преспокойно приписывает. Получается невозможность следовать евангельскому завету – «будьте совершенны, как совершенен Отец Ваш небесный», недопустимость для ч-ка богоуподобления (32).

«Бездонная свобода, уходящая в ничто, вошла в мир сотворенный и это она выразила согласие на миротворение. Бог-Творец все сделал для просветления этой свободы в согласии с своей великой идеи о творении. Но Он не мог победить заключенный в свободе потенции зла, не уничтожив свободы. Потому мир трагичен, и в нем царит зло. Трагедия всегда связана со свободой. И с трагедией мира можно примириться только потому, что есть страдание Бога. Бог разделает судьбу своего творения, Он жертвует собой для мира и ч-ка, для любимого, по которому тоскует» (34).

«То, что творит ч-к, есть более он сам, чем то, что он рождает. Образ творца, поэта, художника, мыслителя более отпечатлевается на его творениях, чем на рожденных им детях» (34).

«Дохристианская трагедия есть несчастье и страдание безвинное и безысходное. Это трагедия рока. Она означает понима-

ние мировой жизни, как имманенного замкнутого круга мировой жизни. Не сверх-мирного Бога и не к кому оперировать страдальцу безвинному на свои страдания в мире. Мир полон Богов, но боги не возвышаются над круговоротом мировой жизни, они сами подчиняются высшей силе, року, мойре. Выход из трагедии рока возможен лишь через эстетическое примирение, через переживание красоты безысходного страдания. Это и есть amor fati, который так пленял Ницше...

... Античная трагедия есть трагедия рока, христианская же трагедия есть трагедия свободы, и в ней и открывается первофеномен трагического. Рок вторичен, и он виден для мира замкнутого, оторванного от первоистоков бытия. Рок есть дитя свободы. Сама необходимость его есть дитя свободы. Первична свобода» (35).

«Трагическое есть противоборство полярных начал, но не непременно божеского и дьявольского, доброго и злого. Глубина трагического раскрывается лишь тогда, когда сталкиваются и переживают конфликт два одинаково божественных начала.» (36).

«Глубочайшие трагические конфликты жизни означают столкновение между двумя ценностями, одинаково высокими и добрыми. А это значит, что трагическое существует внутри самого божественного. Возникновение же злого и дьявольского есть уже нечто вторичное. И новая этика должна быть познанием не только добра и зла, но и трагического, ибо оно постоянно переживается в нравственном опыте и страшно усложняет все нравственные суждения» (36).

«Трагическое и есть в нравственном смысле безвинное, оно не есть результат зла. Голгофа есть трагедия из трагедии именно потому, что на кресте распят абсолютно невинный, безгрешный страдалец. Совершенно невозможно морализировать над трагедией. Трагедия и прорыв по ту сторону добра и зла. И трагедия

свободы побеждается трагедией распятия. Смерть покоряется смертью» (36).

«Парадоксальность, трагичность, сложность нравственной жизни заключается в том, что плохи бывают не только зло и злые, плохи бывают и добро и добрые. «Добрые» бывает злыми, злыми во имя злого добра. Зло же является как бы карой за плохое добро. И тут начинается трагическое. Добрые, созидающие и ввергающие в него злых, есть уже трагическое. Это уже глубже обыкновенного различения добра и зла» (36–37).

«Бог – Творец сотворил человека по своему образу и подобию, т. е. творцом и призвал его к свободному творчеству, а не к формальному повиновению своей силе» (37).

Саме в цьому – для мене – основний гандж російського православія, яке не визнає за людиною **права на творчість**. Гординя творчості для нього – найтяжчий гріх. Бо це є уподібнення саме Богові, творити, за російським православієм, «має право сам лише Бог»… Тим-то воно «самодержавне»…

«Человек в отличие от Бога в творчестве своем нуждается в мраморе, из которого высекается статуя, но не из этой материи, не из этого чего-то, взятого из мира, зарождается творчество. В творческий замысел всегда проникает элемент первоначальной свободы, свободы ничто. Из глубины этой свободы раздается ответ на Божий призыв. Поразительно, что эту свободу отрицают, когда речь идет о творчестве, и о ней вспоминаю только тогда, когда речь идет о грехопадении, вине и наказании. Это и есть дефективность теологического мировоззрения, в силу которой оно не может оправдать и обосновать творчество человека» (37).

Це вода на мій млин – я стосовно російського православія. А наступна репліка видається мені рамочно звуженою;

«Природа творчества может быть понятна лишь в различении от рождения и в противоположении рождения. Творчество всегда из свободы, рождения же из природы, из природной утробы. В рождении не столько творится небывшее, сколько отделяется и перераспределяется сила бывшего. Рождающий отделяет часть своей материи, своей природы. Абсолютно новое в мире возникает лишь

через творчество, т. е., свободу, вкорененную в небытии. **Творчество есть переход небытия в бытие, через акт свободы.** В сущности, эволюционизм не допускает возможности творчества, ибо не знает свободы, знает лишь необходимость, для него возможно лишь рождение и перераспределение... Сын предвечно рождается от Отца. Мир же творится Богом, а не рождается от Бога».(37).

Звуженість – у конкретиці. По-перше, і народження може включати в себе акт творчості (по суті). По-друге, а як бути з творчістю актора, який відразу і творець – і матеріал, з якого він творить? Творячи, він теж «відділяє від себе частину своєї матерії», як і той, хто народжує…

Христианское учение о благодати и было попыткой спасти христианскую свободу. Человек не свободен, когда Бог определил свое отношение к нему, как творец мира, но он свободен, когда Бог определил свое отношение к нему, посылая ему благодать. Благодать человек свободно принимает или отвергает, но он не насилуется благодатью». (38).

2) Грехопадение. Возникновение добра и зла.

«Сказание о грехопадении и рае принадлежит христианству и оно не приемлется теми эстетическими мыслителями, которые от христианства отпали и не хотят религиозно обосновывать этику» (40).

«Рай и есть то состояние бытия, в котором нет различения и оценки. Можно было бы сказать, что мир идет от первоначального неразличения добра и зла через резкое различение добра и зла к окончательному неразличению добра и зла, обогащенному всем опытом различения. В человеке глубоко заложено воспоминание об утерянном рае, о золотом веке, чувство вины и греха и мечта о возвращении в рай, о Царствии божием, которое иногда принимает форму утопии земного рая. Царство Божие мыслится как лежащее «по ту сторону добра и зла» (40).

Рай.

«Когда торжествуют «добрые», то они уничтожают «злых», в пределе отсылают их в ад. Торжество «добра», основанное на различении и оценке, совсем не есть рай и не есть Царство Божие.

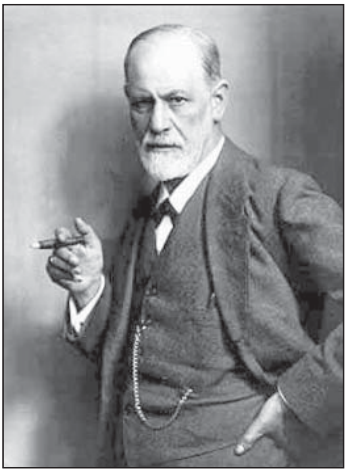
Царство Божие нельзя мыслить моралистически, оно по ту сторону различения. Грехопадение сделало нас моралистами.

И мы стоим перед великой загадкой: как ч-к мог не захотеть рая, о котором он так вспоминает и так мечтает в наш мировой эон, как он мог отпасть от рая? Рай представляется блаженной жизнью, в которой космос был в человеке, а человек был в Боге. Изгнание человека из рая и значит, что человек выпал из Бога, космос же выпал из человека. Рай был блаженной жизнью, но был ли он **полнотой жизни**, все ли возможности были раскрыты в райской жизни? Библейский рассказ носит экзотерический характер. В нем даны символы событий духовного (40) мира, но необходимо углубленное истолкование этих символов. В раю все было открыто ч-ку, и незнание было условием райской жизни. Это – царство бессознательного. Свобода человека еще не развернулась, не испытала себя и не участвовала в творческом акте. Меоническая свобода, которая была в человеке от ничто, от небытия, была до времени закрыта в первоначальном акте миротворения, но не могла быть уничтожена. В подпочве райской жизни оставалась эта свобода и она должна была проявиться. Человек отверг мгновение райской гармонии и целостности, возжелал страдания и трагедии мировой жизни, чтобы испытать свою судьбу до конца, до глубины. Это и есть возникновение сознания с его мучительной раздвоенностью» (41).

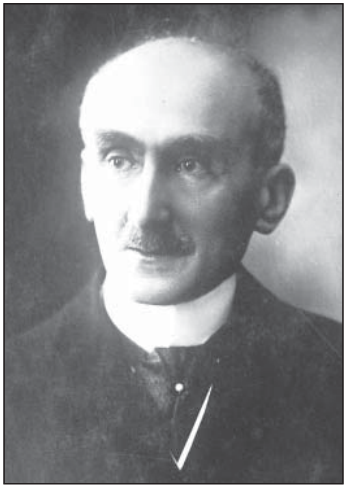
«И человек предпочел горечь различения и смерть райской жизни в невинности и незнании». (41).

«Познание есть потеря рая. Грех и есть попытка познать добро и зло».

«Но возможно и другое понимание. Совсем не само познание есть грех и отпадение от Бога. Само познание есть положительное благо, обнаружение смысла. Но срывание с древа познания добра и зла означает жизненный опыт злой и безбожный, опыт возврата человека к тьме небытия, отказ творчески ответить на Божий зов противление самому миротворению. Познание же, с этим связанное, есть раскрытие премудрого начала в человеке, переход к высшему сознанию и высшей стадии бытия. Одинаково ошибочно и противоречиво сказать, что познание добра и зла есть зло и что познание добра и зла есть добро» (42).



З. Фрейд



А. Бергсон

Рай.

«Рай есть бессознательная и целостная природа, царство инстинкта. Райское бытие не знает раздвоения на субъект и объект, не знает рефлексии, не знает болезненного сознания, переживающего конфликт с бессознательным. Конфликт сознания и бессознательного, который по Фрейду и его школе порождает все неврозы и психические расстройства, есть порождение цивилизации. Когда Клагес видит в возникновении сознания, интеллекта, духа – декаданс жизни, болезнь, он в сущности выражает на языке науки и философии древнее сказание о грехопадении и утере рая, но натурализирует идею рая и думает, что он возможен в мире падшем. Когда Бергсон противополагает правду инстинкта интеллекту, он вспоминает о рае и о его утере в грехопадении. В рай хочет вернуться (42) Л.Шестов, когда борется с разумом и добром. Сознание, связанное с утерей цельности и раздвоением, оказывается как бы результатом грехопадения. Мы стоим перед основной проблемой: есть ли сознание – падшее состояние человека, утеря рая? Плоды с древа познания добра и зла оказались горьки, и горечь эта перешла в самое возникновение сознания. Сознание возникает в страдании и боли. Сознание есть страдание, и потеря сознания, угашение сознания представляются нам прекращением страдания. Достоевский говорит, что страдание есть единственная причина сознания. Сознание есть мучительное раздвоение. Сознание по природе своей никогда не охватывает

целостного существа человека, от него оно всегда отличается и представляется ему сферой подсознательного и сверхсознательного. Сознание подавлено подсознательным, как это открывает современная психология, и закрыто для сверхсознательного...

И потому человек так стремится забыться, потерять сознание в экстазе, опьянении, если не высшего, то низшего порядка. Производимые сознанием различения и оценки всегда причиняют боль и страдание» (43).

«Парадокс зла заключается в том, что или зло находится в руке Божьей и зависит от Бога и тогда оно нужно для целей добра, и зло не зависит от Бога и Бог бессилен перед злом, и тогда добро не есть окончательная онтологическая сила. Парадокс этот коренится в том, что мы тут мыслим в категориях, порожденных грехопадением, о божественном бытии, лежащем по ту сторону добра и зла» (45).

«Миф о грехопадении страшно возвышает, а не принижает человека. Современная психология бессознательного, открывающая в человеке страшное подполье тьмы, разоблачающая низменный характер самых возвышенных состояний, сама по себе уничижает человека, втаптывает его в грязь. Учение же о грехопадении бросает иной свет на открывшееся в человеке подполье, на преступные инстинкты в его бессознательном. Если человек есть существо падшее и если пал он в силу присущей ему изначальной свободы, то это значит, что он есть существо высокое, свободный дух. Сознание в себе первородного греха есть не только самоуничижение человека, но и его самовозвышение. Человек пал с высоты и может на высоту подняться... Миф о грехопадении есть миф о величии человека» (45).

«Ницше понял остроту вопроса, но совершенно не понял отношение к нему христианства. Абсолютная оригинальность христианства прежде всего заключается в том, что для него солнце одинаково восходит над добрыми и злыми, что первые будут последними, а последние первыми, что закон добра не считается спасительным, т. е. добро становится проблематическим» (47).

* * *

Москва, 2 червня 1971 року.

Вітаю Вас, Тите!

Клопоти обсіли мене, як бур'яни поле. Випускав виставу під химерною назвою «Чорт» (угорця Мольнара, трагікомедія про людські компроміси), а тому й не мав ані хвильки часу. Тепер прем'єра вийшла, сезон у театрі скінчився, і ми з дружиною ідемо до моря – відпочити.

Вистава ніби вийшла непогана, у всякому разі, глядачі реагують на все доволі жваво, хоч актори могли б працювати й краще. Нічого, гадаю, що розіграються. Далі ставитиму Мольєра – «Пан де Пурсоньяк» і зразу ж – одну сучасну про молодь.

Приїздив сюди один чоловік, Джеймс Сторі. Передав од Вас вітання й книжки. Дякую, дуже дякую. Хотів я теж йому щось для Вас передати з наших книжок, – але він так швидко поїхав, що я його не знайшов у готелі, як дзвонив.

Вітайте Софійку та дітей своїх. Чи не маєте оказії знову потрапити до Москви – Києва?

А я давно у Києві не був – скучив без нього. Москва дуже моторне місто, всі так поспішають, що вже й забувають, за чим спішать. Але в цьому ритмові є свій сенс. Принаймні, для розвою мистецтва.

Нелля захистила кандидатську дисертацію (тема – режисура Курбаса), отож вона тепер кандидат наук. Зараз готує свою дисертацію як монографію – до друку.

От наче й усе.

Тисну руку й бажаю найкращого.

Ваш

(Лесь Танюк)

* * *

2 червня 1971 року.

Шановний Богдане!

Одержав листа Вашого років сто тому, а відповісти вчасно не зміг. А потім закрутився – випускав прем'єру – і забув, що так нічого й не відписав.

Тепер я вже, слава богу, прем'єру випустив (угорська трагікомедія «Чорт»), часу вільного трохи є; завтра їдемо з дружиною відпочивати на море до Одеси, отже, хочу, відповісти на всі листи заборговані.

Стаття Ваша про Пітера Брука гарна, але для російського «Театру» вона не підійшла. По-перше, бо надто популярна (а журнал доволі поважний, ближчий до наукового), по-друге, бо Ви не даєте реконструкції вистави, а пишете так, ніби читачі її мусили бачити; по-третє, бо надійшла стаття з чималим запізненням, і тутешні автори вже про цю виставу написали. Нарешті, там були деталі суто українські, цікаві для київського «українського театру», але не дуже важливі для Москви.

Я мав з ними чимало розмов, і вони дуже були б раді бачити Вас дійсно у числі своїх дописувачів. Головне прохання редакторів – писати про всі новини американського театру, але – відразу ж, по гарячих слідах. І не дуже великі за обсягом статті – максимум п'ятнадцять машинописних сторінок. Давно не писав журнал нічого про Бродвейські театри. Одне слово, їх цікавить все, що стає подією на американській сцені, і розповіді про це вони б з охотою друкували.

Вітання Вам від моєї дружини Нелі. Тепер вона вже захистила дисертацію, тепер до неї не підходь – кандидат наук – куди там! Я – ставитиму у театрі Станіславського «Пан де Пурсоньяк» Мольєра. Справи мої досить непогані; скінчив монографію про Крушельницького.

Пишіть. І розкажіть, як справи у Вас. Чи йде на сцені щось українського? А які нові гарні п'єси є в Америці? І взагалі – в який бік розвивається театр?

На все добре

Лесь Танюк

Лист Н. Корнієнко в Тернопіль

* * *

3 червня 1971 року

Ганно Володимирівно!

Листа Вашого одібрала давно, але не було у мене жодного примірника автореферату. Тільки тепер знайшла в інституті два примірники – надсилаю їх Вам; один для тернопільського музею, другий для музею у Старому Скалаті. Дуже важливо було б його там відкрити (чи, може, він уже працює?)

Якихось особливих матеріалів про Курбаса у Москві нема. Хіба що у Ленінській бібліотеці можна щось знайти – публікації в українських газетах і журналах; але ці газети є й у Києві.

У мене є, щоправда, короткометражний документальний фільм про «Березіль» – там є Курбас, Гірняк, Крушельницький, засідання режштабу, кадр – березільці грають у волейбол і т. ін. Цей фільм є в Києві, у музеї в Софії – ваш музей міг би замовити через Київ собі копію, здається, там є й фільм про нього – хроніка.

Напишіть мені, що у Вас є в музеї. Якби була у Вас копія бібліографічного матеріалу, то я могла б сказати, яких публікацій там бракує – з того, що я знаю, над чим працювала.

На все добре. Бажаю успіху – справа ця необхідна!

Вітайте всіх, для кого це річ важлива.

(Н. Корнієнко,
кандидат мистецтвознавства)

P. S. Щире вітання Вам від Танюка. Теж бажає успіху і послідовності у проблемі істинної реабілітації Курбаса. Він вважає, що тернопільчани – взагалі молодці; і дай їм Боже!

Л. Т.

П'ятниця, 4 червня

Читаючи і конспектуючи Бердяєва, наштовхуюсь на внутрішній опір. Надто велика міра абстракції не дозволяє вивести умоглядність на мій реальний досвід. Коли він говорить «людина», я вмить уявляю собі мільйон людей, кожен інший. І тоді правило втрачає чіткість, перетворюючись на марево.

Між тим подумалось мені про те, що всі ми справді **від одного** кореня, і теоретично Адам і Єва **могли** бути нашими прародителями.

Читаючи якогось психолога, я пригадав ось яку його «математику». Кожен з нас має двох батьків, дідусів і бабусь – чотири, прадідів і прабабусь – вісім, отже – 2 помножене на Х предків, де Х є число поколінь. Різниця між поколіннями – приблизно 25 років; отже за тисячу років змінилось сорок поколінь. Тоді кожен з нас мав за тисячоліття 2 в сороковому ступені, – а це виходить тисячу мільярдів предків!

Неможливо – бо тисячу років тому людство нараховувало якихось кілька мільйонів людей.

Отже, всі земляни так чи інакше **родичі**, бо мають спільних предків, оці кілька мільйонів. Поділи тисячу мільярдів на ці кілька мільйонів – виникне таблиця **щільності** цих зв'язків. А там уже не так далеко й до Адама та Єви.

Після чого Бердяєв наблизився до мого сприйняття…

Володя Загоруйко переконаний, – конспектувати книжку, яка в тебе ж, яка належить тобі і ти щомиті можеш взяти її з полиці, як виникне потреба, – марнотратство. Це він застав мене за Бердяєвим…

Воно і так – і ні. У мене багато книжок, але не кожну з них я **пережив**. А без такого пережиття вона **не моя**, і полізу в неї я лише за потреби. Тут інша справа. Все, що так чи інакше потрапляє в щоденник, прописується там на постійно. І без будь-якої особливої «потреби» воно може вирватись з своєї сторінки і вписатись кудись деінде – в «Крушельницького», в пісеньку для Мольєра, в статтю чи в режисерську «промову». Я вчився всюди добре, мені гарно все йшло – дякуючи пам'яті, яку Зуб у Луцьку називав «лошадиной памятью». Але багато важливіше за пам'ять – тренаж мислення. Саме тренаж! І я, і Нелля поділяємо думку про те, що освіта не є набуття знання. Освіта це те, що залишається, коли все, що ти вивчив, уже зникло з пам'яті.

Через те Володя не має рації.

Третій розділ – удвічі довший за попередні, але ключовий: «Человек» (50–90).

1. Проблемы философской антропологии. Типы антропологических учений (50 – 60).

«Человек не есть дробная часть мира, в нем заключена цельная загадка и разгадка мира» (50).

«Еще греки поняли, что человек может начать философствовать только с познания самого себя. Разгадка бытия для человека скрыта в человеке» (50).

«В человеке пересекаются все круги бытия. Психологизм должен быть преодолен в философии, на антропологизм не может быть преодолен. Философия должна быть сознательной, а не наивно антропологической. Человек есть великая загадка для самого себя, потому что он свидетельствует о существовании высшего мира» (51).

«Человек есть существо недовольное самим собою как способное себя перерастать. Самый факт существования человека есть разрыв в природном мире и свидетельствует о том, что природа не может быть самодостаточной и покоится на бытии сверхприродном».

«С одинаковым правом можно сказать о человеке, что он существо высокое и низкое, слабое и сильное, свободное и рабье. Загадочность и противоречивость человека определяются не только тем, что он есть существо, упавшее с высоты, существо земное, сохранившее в себе воспоминание о небе и отблеск небесного света, но еще глубже тем, что он изначально есть дитя Божье и дитя ничто... Корни его на небе, в Боге и в нижней бездне» (51).

«Человек есть принципиальная новизна в природе. Проблема человека совершенно неразрешима, если его рассматривать из природы и лишь в соотношении с природой. Понять человека можно лишь в его отношении к Богу. Нельзя понять человека из того, что ниже его, понять его можно лишь из того, что выше его. Поэтому проблема человека во всей глубине ставилась лишь в религиозном сознании» (51).

Субота, 5 червня

Ганді навіть Гітлерові писав листа – у грудні 1941 року, – лист починався фразою: «Дорогий приятелю!» Правда, при цьому переповідав, що їхня ситуація унікальна, і вони ставлять опір британському імперіалізмові не менший, ніж нацизмові…»

Східний модус «ввічливості» до Гітлера – близький до неосудності добра й зла у християнстві, одне неможливе без другого.

На цьому побудовані поради Матері Терези:

«Люди бувають злими, нелогічними й самолюбними – і все одно возлюби їх!»

«Якщо ти чиниш добро, а люди закидають тобі особисту вигоду й самолюбство – все одно не зрікайся своєї доброти!»

«Не бійся досягати успіху, навіть тоді, коли в тебе з'являється багато фальшивих друзів й істинних ворогів!»

«Люди дуритимуть тебе, бо ти чесний і відкритий, але все одно будь чесним і відкритим!»

«Те, що ти зводив роками, може бути зруйноване вмить. І все одно будуй свій храм!»

«Якщо ти досягнеш благодаті, люди будуть тобі заздрити. І все одно будь щасливий!»

«Сотворене тобою добро люди можуть завтра забути. І все одно твори добро!»

«Бо все, що ти робиш, діється між тобою і Богом, і ніколи – не між цими людьми і тобою.»

Матір Тереза – людина в бердяєвському сенсі, Сковорода, але з проникливішою дозою самопожертви. Сковорода ішов **від людей**, бо вони – «злі», а вона йде **до людей**, бо вони – «злі».

З «Літ. України».

На Україні перебувала група вчених і письменників Японії та Індії, які знайомились з творчим доробком українських колег. Серед групи японських гостей був професор Токійського університету В. Надзакі – відомий в Японії знавець історії радянського театру та перекладач творів сучасних драматургів. Професор Надзакі, який був особисто знайомий, між іншим, з Лесем Курбасом, написав про його театральну діяльність кілька цікавих праць в Японії. Гостем Київського університету був ректор Майсурського університету, професор Д. Гауда – відомий індійський вчений, слов'янознавець, перекладач творів радянських письменників, у тому числі й українських, на мову канарі. Проф. Д. Гауда ознайомився з Києвом, його музеями та побував у Каневі на могилі Т. Шевченка.

* * *

Лист Н. Корнієнко в Японію до проф. Надзакі

5 июня 1971 года
Япония
Токио
Университет
профессору В. НАДЗАКИ

Уважаемый господин профессор!

Во время Вашего визита на Украину в феврале сего года в одной из украинских газет мелькнуло сообщение о том, что Вы были лично знакомы с режиссером Лесем Курбасом и писали о нем в японской прессе.

Я защитила кандидатскую диссертацию по теме «Режиссер Лесь Курбас и его роль в становлении советского театра» и готовлю к изданию монографию о нем. Кроме того, планирую издать в Москве мемуарный сборник «Лесь Курбас». Если это Вас не затруднит, господин профессор, прошу прислать мне свои воспоминания о выдающемся украинском режиссере для возможной публикации (с Вашего разрешения) в Москве.

Кроме этого я бы хотела иметь в своем архиве и копии Ваших публикаций о Курбасе в Японии (или хотя бы их библиографию); эти данные нужны и для мемориального музея Курбаса, который открылся на его родине в Тернопольской области.

С уважением –

Нэлли Корниенко,
кандидат искусствоведения

Був дзвінок від Дейчів. Вони відпочивають в Дубулті, там будинок творчості імені Райніса. «Живем втроем – мы с Женей и Галька, так что нам приходится потесниться». Цікавився здоров'ям, питав, чи Нелля вже кандидат, і чи працюю я над «Пурсоньяком».

Бердяєв – продовження:

«Человек есть существо трагическое и это трагическое начало делает его неприспособленным к миру, в котором он живет. В человеке есть трагический конфликт не только с миром, но и с самим собой. И трагизм этот, как мы уже видели, есть не только противоборство добра и зла, но и более глубокое противоборство ценностей, которые одинаково есть добро и благо. Ч-к есть существо, гуманизирующее природу. Но ч-к есть также существо, гуманизирующее идею Бога и этим гуманизирующее самого себя» (53).

«К типу учений о декадансе в известном смысле может быть причислена антропология Ницше. Клагес принужден считать декадансом самое возникновение человека. И Ницше хотел бы преодолеть ч-ка, вернуться к древнему полубогу, герою-сверхчеловеку» (53).

«Человек есть человек – лишь как носитель духа. Дух проявляется в личности. Человек есть существо преодолевающее себя и

мир. Человек – вечный протестант против действительности» (Л. Т. це – М. Шелер?) (53).

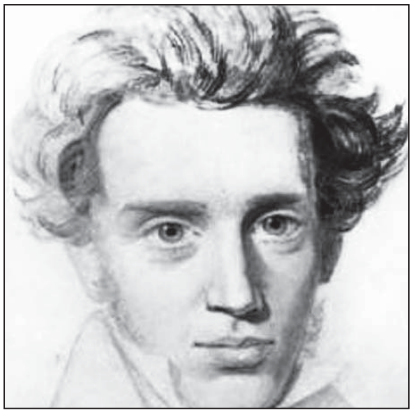
«Но для Шелера дух не активен, совершенно пассивен. Свободы у него тоже нет. Активна жизнь, дух же очень напоминает идеальные ценности, которые должна осуществить жизнь. Наличность в ч-ке духа очень осложняет вопрос о развитии ч-ка с антропологической точки зрения. С биологически-антропологической точки зрения скорее регрессирует, чем прогрессирует. Он есть существо раздвоенное и ослабленное. Это нужно признать истиной несомненной. Сознание ослабило в ч-ке силу инстинкта, сделало его биологически беззащитным. Органы его не изощрились от прогресса цивилизации, а наоборот ослабли. Ч-ку приходится с грустью вспоминать об утерянной (58) первобытной силе. Органы борьбы и защиты из биологических делаются у него социальными, он опирается на социальную среду и ее орудия. Но когда сила ч-ка опирается на социальные орудия, она перестает быть биологически наследственной» (54).

«Тип естественно-научного антропологического учения, которое видит в ч-ке продукт эволюции животного мира, – самый несостоятельный. Но также несостоятелен и антично-греческий тип антропологического учения, для которого ч-к есть носитель разума. Греческая философия хотела открыть в ч-ке высшее, устойчивое, возвышающееся над изменчивым миром разумное начало. В этом была несомненная истина, но ее вульгаризировала философия просвещения. С не меньшим основанием можно было бы сказать, что ч-к есть существо иррациональное, парадоксальное, принципиально трагическое, в котором сталкиваются два мира, полярно противоположные начала. Это гениально раскрыл Достоевский, который был великим антропологом. Философы и ученые очень мало дали для учения о ч-ке. Антропологии мы должны учиться у великих художников, у мистиков и у очень немногих одиноких и мало признанных мыслителей. Шекспир, Достоевский, Л. Толстой, Стендаль, Пруст гораздо более дают для понимания человеческой природы, чем академические философы и ученые психологии и социологии. А наряду с ними нужно поставить немногих мыслителей – в прошлом Бл. Августина, Я. Беме и Паскаля, в XIX веке Баховена, Л. Фейербаха, Киркегардта, в наше время М. Шелера. В науке же

первое место принадлежит Фрейду, Адлеру, Юнгу. Классификация типов антропологических учений у Шелера неполная» (54).

«Есть еще самое распространенное в современной Европе антропологическое учение – понимание ч-ка как существа социального, как продукта общества, а также как изобретателя орудий (по ...аре). Это учение имеет сейчас больше значения, чем учение естественно-биологическое. Мы его находим у Маркса, у Дюркгейма. Социальность превращает животное в человека» (54).

Етика Когена. Етика Гартмана (56).



К'єркегор

«Больше значения для антропологии имеют два гениальных мыслителя, в свое время непризнанных, теперь же очень влиятельных – Кьеркегор и Баховен. Кьеркегор, который был замечательным психологом, определяет ч-ка по переживаемому им страху и ужасу. Страх или ужас (Angst) выражает духовную значительность ч-ка, его невозможность довольствоваться собой, его отношение к трансцендентному Богу, его греховность, а следовательно, его падение с высоты... Признаком значительности ч-ка К-дт считает именно беспричинный, ни на чем не основанный страх, страх перед трансцендентальной тайной бытия, то, что Отто называет Mysteriam tremendum».

Огромное значение для философской антропологии имеет также Баховен. Б. открывает глубинный, архаический слой человеческой природы, ее изначальную связь с материнским лоном, борьбу мужского, солярного и женского, теллургического начала, метафизику пола в человеке. Для Баховена полярность есть основной признак человека. В нем совершается классическая борьба солнца и земли, персонализма и коллективизма» (57).

Социология.

Социология утверждает, что человек есть животное, подвергшееся муштровке, дисциплине и выработке со стороны общества. Все ценное в ч-ке не присуще ему, а получено им от общества, которое он принужден почитать как божество» (58).

«Но ни одно из этих направлений не схватывает существо человеческой природы, ее целостность. Только библейско-христианская антропология есть учение о целостном человеке, о его происхождении и назначении. Но библейская антропология сама по себе недостаточна и не полна, она ветхозаветна и строится без христологии. И из нее одинаково может быть выведено и возвышение и унижение человека» (58).

«Унижает ч-ка и протестантская антропология школы К. Барта» (59).

Антропология католическая – тоже.

...

«Сталин – Чингиз-хан. Опустошительный деспотизм Сталина – в той радости, которую он испытывает от террора. Ясно, что С-н, обуреваемый чувствами неполноценности, властолюбия и безграничной жаждой мести, хочет отомстить всем, кто его когда-либо оскорбил...» (Фейхтвангер. «Москва – 1937», ст. 86).

Сергій Бердяєв. Вірші. «Білокам'яна», «Новий рік»

СЕРГІЙ БЕРДЯЄВ

БІЛОКАМ'ЯНА

На спомин Москви
Господь мене благослови
Втікти з нуднішої столиці,
Немає в світі гірш Москви,
Пріч – з сього пекла і в'язниці!
Не можна дихати груддям
Проміж дурною кацапнею,
Як раб, коло рабів ти сам
Тут одурієш вкупі з нею!
Лиш добровольці-шпигуни
Там завше із тобою рядом;
В мозку читати хтять вони,

Життє твоє зробити адом...
В літературі там донос
Панує та цвіте усюди;
А скільки горя, скільки сльоз
Правдиві й щирі знайдуть люди!..
Мов в діжку п'є і жре Москва,
Навісна, проклята, несита,
Погані кидає слова,
І в гріх, і в сором оповита...
Шинок та непотрібний дім
Стара шанує тільки шкура,
А правдою, добром святим
Гординь розпутниці натура;
Побачить волю в кайданах –
Ось «патріотці» що по серцю...
Свободним душам на острах
Вона бажа завдати перцю...
Та ще церкви будує – се
За подлость небасам заплата.
У поміч нуждарям несе,
Бо грошей в неї є багато.
Та храм сей і піддержка та
Перед Христом не много варті,
Се справедності – срамота,
Над нуждою пекельні жарти...
Зостатись я не можу тут, –
Содом сей і Гомору кину:
Поки не грянув Божий суд,
Вернусь на чесну Україну!

1899

Брати Бердяєви були цілком різні вдачею. Сергій – український поет (псевдонім – Обуховський), (1860–1914). Микола (1874–1960) – філософ, провідник «нового християнства». Сергій видав збірки поезій, перекладав Франка. Німецькою мовою переклав поему М. Вороного «Євшан-зілля».

Поет, однак, простакуватий. Може, німецькою писав краще? Але якби такого українського духу – Миколі Бердяєву?! Якби так Микола тужив за Україною, як Сергій!..

НОВИЙ РІК

(Голос України)

Новий рік! Та життя в нас старе, –
Іншим нині відразу не буде...
Жаль гіркий моє серце бере
За всі злидні твої, бідний люде!
Де вони, незабутнії дні,
як я вірив, що доля настане,
як, здавалося, мрілось мені,
що геть спадуть кріпацькі кайдани...
А кріпак в нас не тільки мужик:
Живемо і самі кріпаками, –
Дух свободний неначе тут зник,
мов навіки розстався вже з нами...
Мовчимо: заборонено нам
Нашу прадідну, рідную мову,
Піддались ми лихим ворогам –
Та ледве чи і вирвемось знову...
Наших співів народних не чуть
На лані, на селі та у хаті:
навесні москалі де пройдуть,
скрізь лунають їх співи прокляті
та лиш вічно нагадують нам
божевільнеє діло Богдана,
Крають серце всім щирим синам,
Що клянуть сумну пам'ять гетьмана.
Запродав, Україно, тебе
темний син москалеві навіки,
Так Москва нашу силу гребе,
Що усюди ми стали каліки...

Монумент Богданові дала
По великій для неї заслузі.
Через нього ж нас в диби взяла –
Скрізь кацап, а наш нарід в нарузі...
Хоч би промінь жаданий блиснув
Над темнотою, – мов у могилі, –
давній вітер нехай би подув,
підімаючи грізнії хвилі!..
Та не буде нам радости знов
в новім році – і волі не буде,
де вампіри лиш п'ють твою кров,
український зневажений люде!..

1897

P. S.

З 1907 по 1912 живе в Москві. У Києві видавав журнал «По морю и суше» (1890), закритий у 1893.

Владлен гарний аранжувальник, але це тільки естрада. Музика до «Пурсоньяка» має носити самостійний і цілісний характер. Принцип все той же – мелодійність, щоб співалось – при складній оркестровій фактурі. Потрібен і деякий «французизм», дух галльського півня, – зухвалість як основа.

З репертуару ЦДТ мені музично подобався «Коник-Горбоконик». Музику до нього робив Оранський, портрет якого висить на стіні в ЦДТ – насправді Гершов Віктор Олександрович. Був він один час чоловіком Анастасії Платонівни Зуєвої, помер 1953 року. Товаришував, як і Осокін, з Прокоф'євим. Був у нього балет «Футболіст» чи «Футболісти», Осокін вважає – оркестровка складніше, ніж у Стравінського. При тому, що сам Оранський був чоловік вайлуватий і тихий. Найкращий у нього балет – «Три товстуни» – обидва йшли на сцені Великого театру. Радісна, вигадлива, енергійна музика…

Неділя, 6 червня

Бердяєв – продовження.

2) Персонализм. Личность и индивидуум. Личность и общество (60 – 67).

Авжеж, якщо йдеться про антропологію, то вона має бути персоналістична. Проблема лише в межі – де персоналізм, а де індивідуалізм, де – особистість, а де – індивідуум… Мабуть, індивідуум – це біологія, а особистість – категорія духовна. Індивідуум – частина виду, хоч він може бути видові протиставлений. Індивідуум народжується і вмирає, особистість не народжується, її творить Бог.

«Личность есть Божья идея и Божий замысел, возникший в вечности. Личность для природного индивидуума есть задание. Личность есть категория аксиоматическая, оценочная» (61).

Часом навіть біологічно яскравий індивідуум може не мати особистості, позаяк йому бракуватиме цілісності.

«Личность и есть образ и подобие Божье в ч-ке и потому она возвышается над природной жизнью. Личность не есть часть чего-то, функция рода или общества, она есть целое, сопоставимое с целым мира, она не есть продукт биологического процесса и общественной организации» (61).

«Из учения о личности основным является то, что ценность личности предполагает существование сверхличных ценностей. Именно сверхличные ценности и создают ценность личности. Личность есть носитель и творец сверхличных ценностей и только это созидает ее цельность, единство и вечное значение» (61).

При цьому не треба, аби склалось враження, що особистість сама по собі не є цінність, а лише засіб для існування чогось надособистісного…

Якщо нема Бога – нема й особистості, тому вона – моральний принцип. Тому в основі етики лежить ідея особистості.

Центр морального життя – в особистості, а не в спільноті; «личность есть ценность, стоящая выше государства, нации, человеческого рода, природы, и она в сущности не входит в этот ряд» (61).

«Дух конституирует личность, несет просветление и преображение биологического индивидуума, делает личность независимой от природного порядка» (61).

«Столкновение добра и зла, как и столкновение ценностей, существует лишь для личности. Трагедия всегда связана с личностью, с пробуждением личности, с борениями личности. Личность создана Божьей идеей и свободой человека. И жизнь личности не есть самосохранение, как в индивидууме, а самовозрастание и самопреодоление. Само существование личности предполагает жертву, и нет жертвы без личности. Психологический индивидуализм, столь характерный для XIX и XX века, менее всего означает торжество личности и персонализма» (62).

«Бесспорно личность есть целое, а не часть. Личность есть макрокосм» (63).

«Личность по существу предполагает другого и другое; но не «не я», что есть отрицательная граница, а другую личность. Личность невозможна без любви и жертвы, без выхода к другому, другу, любимому. Закупоренная в себе личность разрушается» (63).

«Личность должна выходить из себя, преодолеть себя. Такой она задана Богом. Удушливая замкнутость на себе личности есть ее гибель» (63).

«Индивидуум соотносителен роду. Личность же соотносительна обществу. Личность предполагает другие личности и сообщество личностей» (63).

«Удушливая изоляция личности в современном индивидуализме есть гибель, а не торжество личности, есть обезличивание личности. Затверделая самость – это порождение первородного греха, не есть личность. Личность раскрывается, когда расплавляется и побеждается затверделая самость» (64).

Справді дивовижа, що в XIX та XX століттях людина дозволила переконати себе в тому, що вона одержала свій моральний чин цілком від суспільства. Вона ладна була повністю зректися первородства і незалежності людського духу й совісті.

«О. Конт, К. Маркс, Дюркгейм приняли нравственное сознание первобытного клана за вершину нравственного сознания человечества. И они отрицали личность... Этика должна прежде всего ве-

сти духовную борьбу против той окончательной социализации ч-ка, которая подавляет свободу духа и совести» (64).

«Личность в своей глубине ускользает от социологии, социология имеет дело с коллективом» (65).

«Различие между личностью и родом, личностью и социальным коллективом устанавливается человеком через величайшее духовное усилие. Это различие вновь исчезает в современном коммунизме. И современный человек делает нравственно ответственными семейства, классы, национальности, профессии, партии, верования и с трудом выделяет ответственность чисто личную» (66).

3) Пол. Мужское и женское (67 – 73).

«Пол совсем не есть функция человеческого организма, пол есть свойство всего организма человека, каждой его клетки. Это показано Фрейдом. Это всегда говорил Розанов» (Розанов: «В мире неясного и не решенного»). (67).

«Человек есть не только половое существо, но и существо бисексуальное, совмещающее в себе мужской и женский принцип в разной пропорциональности и нередко в жестокой борьбе. Мужчина, в котором совсем бы отсутствовал женский принцип, был бы отвлеченным существом, совершенно оторванным от космической стихии. Женщина, в которой совсем бы отсутствовал мужской принцип, не была бы личностью. Мужской принцип и есть по преимуществу антропологический и личный. Женский же принцип есть по преимуществу космический и коллективный» (68).

«Только соединение мужского антропологически-личного начала с женским космически-коллективным началом создает полноту человека» (68),

«Баховен гениально раскрыл борьбу мужского и женского принципа. Солнце у Баховена есть мужское начало. Мужское начало есть дух. Solarismus тождественно Paternitat. Луна есть муже-женственное последствующее начало. Lunarische Tellurismus тождественно ehelische Jynockratie. У Баховена раскрывается грандиозная космическая символика пола. В мире происходит встреча, взаимодействие и борьба солнечного, мужского начала с лунным муже-женственным и женственным началом земли. В

зависимости от преобладания того или иного начала сменяются мировые эпохи» (68).

І нижче репліка – «Матриархату соответствует коммунизм»[9] (68).

«Пол есть источник жизни и источник смерти. Эрос связан со смертью. Это понимает и Фрейд... Пол, расколовший андрогинный образ ч-ка, обрекает человека на смерть, на дурную бесконечность жизней и смертей. Любовь эротическая всегда несет с собою смерть. Это гениально передано в «Тристане и Изольде» Вагнера» (71),

Отказавшийся от любви Кьеркегор?

«Мужское начало есть по преимуществу начало творящее, женское же начало есть по преимуществу начало рождающее. Но и в рождении и в творчестве мужское и женское начало не могут быть изолированы и предполагают взаимодействие и восполнение одного другим. Женщина вдохновляет мужчину к творчеству...» (73).

4) Социальное и бессознательное.

«Совершенно понятно, почему психопатология вывела психологию на новый путь. Ошибочно было предположение старой психологии, что ч-к есть существо здоровое, по преимуществу сознательное и интеллектуальное и что в таком качестве его нужно изучать. Человек есть существо больное, с сильной подсознательной жизнью и потому психопатологии принадлежит решающее о нем слово, хотя и не самое последнее. И это открытие психопатологии вполне согласуется с христианским учением о первородном грехе» (74).

«В современном ч-ке, которого наблюдает и изучает психология, есть не только современное сознание, и современный строй души, в нем есть также древний архаический ч-к, есть дитя с инфантильными инстинктами, есть неврастеник и сумасшедший. И это столкновение современной души и современного сознания с архаическими, инфантильными и патологическими элементами

9 Первісний? У первісному комунізмі ще немає морального життя. У комунізмі непервісному – уже?

создает необычайную сложность человеческой души, с трудом поддающуюся исследованию (75) старыми психологическими методами. Ч-к не только обманывает других, но обманывает и самого себя. Ч-к сплошь и рядом сам не знает, что с ним происходит, и ложно истолковывает происходящее и для себя, и для других. Жизнь подсознательного или бессознательного совершенно ускользала от старой психологии, она принимала на веру показания сознания. И вот для новой психологии и психологической антропологии основным является различение в человеческой душе сознания подсознательного. Болезнь человеческой души определяется конфликтом сознания и подсознательного. Роль подсознательного гениально раскрывал Достоевский, упреждавший научные открытия, раскрывал Ницше в своих попытках понять генеалогию морали, но старая психология была тут бессильна и слепа. Ч-к защищается от хаоса своего подсознательного цензурой сознания. И эта цензура была так строга, что ч-к потерял способность исследовать и понимать свое подсознательное. Он пережил длительный период диктатуры сознания. Ч-к есть существо страстное и легко опрокидывающееся и проваливающееся в бездну. И он принужден сознанием защищаться от бездны подсознательного» (75).

«Сознание есть единство «я» и различие его от «не я» (75).

«Основное печальное открытие, которое сделала современная психология и психопатология, есть открытие непрямоты и неправдивости ч-ка не только в отношении других, но и в отношении к самому себе. Это и есть настоящее изобличение человеческого подполья, греховной бездны в ч-ке, крушение всех возвышенных иллюзий» (78).

«Ч-к очень часто примыкает к тому или иному идеологическому направлению совсем не по прямым, чистым и бескорыстным мотивам, слишком часто в этом можно найти какое-нибудь ressentiment, неудачи в жизни, счеты с собой или другими. Он делается злобным и насильническим реакционером или коммунистом, потому что пережил уколы самолюбия или неудачи, пережил, напр., неразделенную любовь, убедился в своей бездарности или имеет унижающее его физическое уродство» (78).

P.S. Старт — «Союз-11». Георгій Добровольський, Владислав Волков, Віктор Пацаєв.

Архів

«Мікадо» в «Березолі»

ОПЕРЕТТА «МИКАДО» В ТЕАТРЕ «БЕРЕЗИЛЬ»

К концу сезона у березильцев еще одна победа. Взявшись за несвойственный, казалось бы, этому театру жанр, они с честью вышли из трудного и непривычного положения.

По содержанию своему «Микадо» вещь пустенькая, не оставляющая следа. В этом отношении даже солидная переделка текста не расцветила бледный и наивный сюжет.

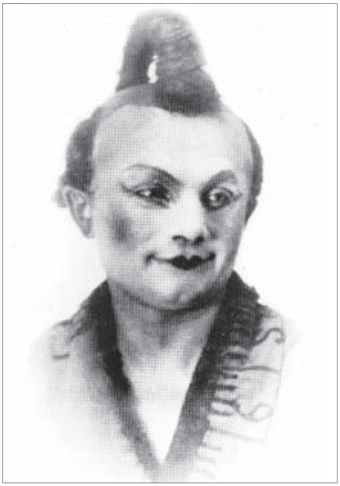
Однако, располагая скудным текстуальным материалом, театр нашел в себе средства к созданию интересного и увлекательного зрелища.

К концу сезона березильцы стали даже расточительными. Богатство режиссерской выдумки, многогранность актерского дарования, буквально блестящее оформление художника Меллера – все это насытило спектакль полноценными образцами театрального мастерства.

Тонко выдержан японский стиль, сохранены темы и легкость комедийно-опереточного жанра. Много меры, вкуса и культурности. От штампованных методов подачи оперетты ничего не вошло в постановку. Ни тени эротизма, ни следа пошлятины. И от этого ценность и увлекательность зрелища не понизились. Театр умело использовал традиционное право оперетты на отрыв к сегодняшнему дню в репликах. Они в большинстве своем не лишены едкой остроты и хлесткости и порой приобретают значение меткой общественной сатиры.

В. Інкіжінов

Есть ли недочеты в постановке? Возможно. Но они не выделяются и



не замечаются. Общее впечатление – неожиданно яркое, бодрое. Неожиданное – потому что ведь драматические актеры исполняли оперетту и исполняли блестяще.

Замечательный трюк с ослом введен режиссером Инкижиновым во второй акт. Очень удачно придуман худ. Меллером плавно раскачивающийся маятник, за которым происходит быстрая смена видений принца.

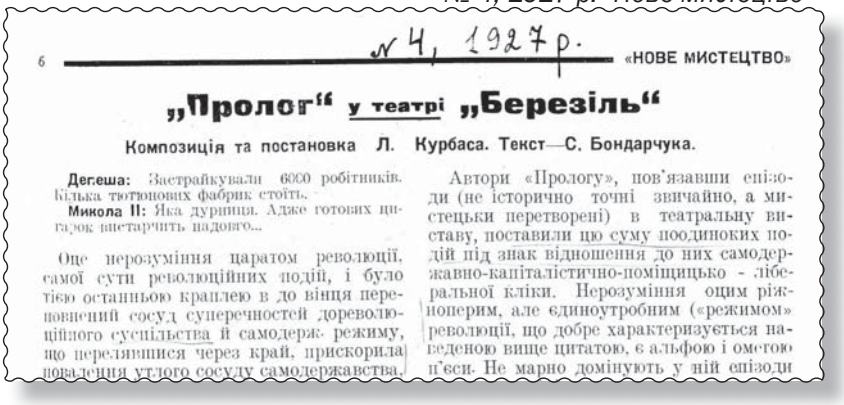
Исполнители безупречны. Чистякова – Ли-Ту-Фи и Балабан – актеры выявили редкую гибкость, свидетельствующую о большой технической тренировке. Тонкий, ажурный рисунок дает Титаренко – Хом-Хом.

«Державний кат» – Крушельницкий и Пу-Ба – Гирняк составляют интереснейшую сочную комедийную пару. Самое же ценное то, что исполнители «второго» и «третьего» плана – Свашенко, Козаченко, Дробинский, Масоха, Верещинская, Стукаченко, Назарчук, Петрова и др. – создают единый крепкий ансамбль.

В последней своей постановке березильцы буквально щегольнули своими богатыми средствами, сверкнули яркими дарованиями, заключив сезон бодрым аккордом.

В. ИВОЛГИН

№ 4, 1927 р. «Нове мистецтво»



№ 4, 1927 р.

6 «НОВЕ МИСТЕЦТВО»

„Пролог“ у театрі „Березіль“

Композиція та постановка Л. Курбаса. Текст—С. Бондарчука.

Дегеша: Застрайкували 6000 робітників. Кілька тютюнових фабрик стоїть.

Микола II: Яка дурниця. Адже готових цигарок вистарчить надовго...

Оце нерозуміння царатом революції, самої суті революційних подій, і було тією останньою краплею в до вінця переповнений сосуд суперечностей дореволюційного суспільства й самодерж. режиму, що перелившися через край, прискорила повалення утлого сосуду самодержавства.

Автори «Прологу», пов'язавши епізоди (не історично точні звичайно, а мистецьки перетворені) в театральну виставу, поставили цю суму поодиноких подій під знак відношення до них самодержавно-капіталістично-поміщицько - ліберальної кліки. Нерозуміння оцим ріжноперим, але єдиноутробним («режимом» революції, що добре характеризується наведеною вище цитатою, є альфою і омегою п'єси. Не марно домінують у ній епізоди

Оце нерозуміння царатом революції, самої сути революційних подій, і було тією останньою краплею в до вінця переповнений сосуд суперечностей дореволюційного суспільства й самодержавного режиму, що перелявшися через край, прискорила повалення утлого сосуду самодержавства, аж поки повстання пролетаріяту розбило його вщент. Може по свойому правий і Шульгін, коли філософствуючи на емігрантському дозвіллі з приводу метод боротьби з революцією, вважає, що душили її неправильно і метода душення мусила б бути інша. Може. Можна пристати до цієї думки і повірити. Що якби самодержавство розуміло революцію, то й змінило тактику боротьби з нею, відтягнувши свою загибель на два-три роки, наколи б не трапилося світової війни, яка остаточно викристалізувала революційний настрій мас і підрізала двохголовому орлові крила.

Генеральна проба великої революції – 1905 рік – була справді прологом до Жовтня – вона повела маси трудящих до свідомости, направила їх на стежку активної боротьби з капіталізмом та системою самодержавства (а не тільки царату).

Вона виявила суспільні настрої, загострила й уточнила ідеологію соціяльних розшаровань. Вона накреслила нові шляхи до боротьби і здискредитувала старі методи поодинокого тероризму, революційній боротьбі дала іншу тактику, – тактику більшовизму зі збройним повстанням пролетаріяту насамперед.

В п'єсі, яка б досконала вона не була, звичайно не можна охопити цілої епопеї 1905 року, як це обіцяють попередні до п'єси нотатки (у журналі «Нове Мистецтво» і в газеті «Комуніст»). П'єса, стиснута умовністю театру та обмеженістю засобів і навіть часу, може лише дати окремі епізоди з доби – або схематично пов'язані між собою одністю суспільно-художнього задуму, або сплетені навіть сюжетом – при умові видатної талановитости драматурга. Але так чи інакше п'єса може поставити цю суму або систему епізодів під знак суспільної думки того часу та виявити настрої суспільних груп і, конкретно, – психологічну Росію 1905 року.

Автори «Прологу», пов'язавши епізоди (не історично точні звичайно, а мистецьки перетворені) в театральну виставу, поставили цю суму поодиноких подій під знак відношення до них самодержавно-капіталістично-поміщицько-ліберальної кліки. Нерозуміння оцим ріжноперим, але єдиноутробним («режимом» революції, що добре характеризується наведеною вище цитатою, є альфою і омегою п'єси. Не марно домінують у ній епізоди з царями, міністрами, сановниками, земцями і т. і. Не марно Микола II, Победоносцев, Сергій, Трепов і інші – грають першу скрипку в п'єсі. Автори сумлінно потурбувалися виявити їхнє справжнє обличчя і глядач іде з вистави добре зазнайомившися з Миколою II та іже з ним. Але величезна прогалина є в п'єсі там, де має бути ота «верноподданая Росія», що виховання її психології що на досвіді 1905 року так цікавить нас і якої ми ждемо від п'єси що іменує себе «Пролог до Жовтня». Коли примітивно уявимо собі графічне виображення нашого суспільства в формі многокутника, де найгостріше домінуючі над всією фігурою кути – це робітництво, селянство, інтелігенція, буржуазія, не говорючи вже про інші кути менших соціяльних групіровок та дрібні соціяльні прослойки, що скромно розташувалися на лініях, що єднають гострія кутів, – то ми хочемо в п'єсі, яка ставить собі завданням виобразити настрої цього суспільства, бачити репрезентованими геть усі суспільні шари та відчути психологію геть усіх цих соціяльних груп. Репрезентувавши самодержавство та іже з ним, п'єса надовго спиняється на активній революційній групі того часу – терористах, намагається висвітлити настрої інтелігенції та попутно чіпляє міщанство. Але, підійшовши до двох краєугольних каменів –

робітництва й селянства, вона блідне і обмежується вулицею (це замість пролетаріяту очевидно?) та символічною казочкою про сліпців (це замість селянства). Демонстрація, сцена в друкарні не характеризують ще робітництва 1905 року, а вуличне «ура» під завісу – цей примітив революції в театрі – шкодить і постановочній частині. Зате сумлінно використано Гапона з отченашем. До речі цікаво задумана сцена (а також похід до царя) виграє від тих полутонів (в pendant тіням), що на них побудовано розмовний матеріял. Але це чисто формальні досягнення, режисерський задум, що підчас і затьмарює зміст сцени, а проте робітництва ще не виображує. Таким чином найбільший дефект п'єси – невичерпне освітлення робітничої психології, її змін та революціонізації. Пролетаріят не репрезентований, як не репрезентована і робітнича соціял-демократична партія 1905 року. Не краще, а то й гірше, стоїть справа з селянством. Спроба в невдалій символічній картинці виявити селянина-сліпця тільки затемнює реялістичний план постановки, але селянина в п'єсі не виводить. А між тим 1905 рік – це рік найбільших селянських заворушень, які й були прологом до Жовтня, які привели потім селянство до ідеї боротьби з паном, та в жовтневій революції поставили його поруч з пролетарем з рушницею в руках. За п'єсою і робітництво й селянство відійшло в пасив, а в активі зосталися майже самітні терористи. Хоч і яка велика роля терористів у революції 1905 року, але вона далеко не вичерпує «Прологу». В поданому виді п'єса скоріш ближча до «боротьби терористів з царатом», ніж до прологу Жовтневої революції.

Не можна обминути й постатів терористів у п'єсі «Пролог». Автор і режисер дозволили собі дуже «вільну» трактовку цих типів. Ми не заперечуємо, що серед терористів було чимало істериків, але коли ми типізуємо терориста на сцені, то мусимо саме типізувати його, а не вдаватися з деталізацією і н'юансировку почуттів поодиноких з їхніх лав. А до того ж і держатися історичної правди, рівно, як і художньої. Ми жадаємо в художньому творі знайти висвітлення постати терориста насамперед з двох боків: по-перше характеристику його класового обличчя та тієї верстви й суспільних умов, що спородили їх, висунувши на історичну арену. По-друге, хочемо бачити правдивий тип цих фанатиків-ентузіястів за діло народу, що

хоч і йшли до своєї мети хибним шляхом та боролися не так як розуміємо боротьбу ми, але були щирими борцями (не без винятків звичайно) та непохитними, відважними солдатами.

Дора фанатичка, але вона не істеричка. Так вимагає типізація, так зрештою говорить і історична правда. Істеризм властивий багатьом терористам можна було вивести, типізувавши може й його, але саме в постаті Дори цього робити не дозволяє свіжа ще пам'ять про неї. Теж і про інших терористів почасти.

Переходячи до п'єси, як такої, доводиться просто відкинути цей термін. Бо драматичний твір повинен відповідати багатьом формальним законам, що до будови сюжету, композиції, наростання тощо. «Пролог» цим законам не відповідає. Це сума епізодів, пов'язаних лишень в постановці, але істотно не пов'язаних. Про «Пролог» можна говорити як про виставу, як про постановку, але про п'єсу «Пролог» говорити важко.

Треба відзначити, що постановка «Пролог», хоч і названа в анонсах скромно «прохідною» варта не «прохідної» а таки великої уваги. Ми маємо низку блискуче задуманих ситуацій, маємо чимало видатних епізодів. На жаль цього не можна сказать про всю постановку в цілому. Постановник не заповнив прірви в змістові п'єси та в розвиткові дії. Не видержав подекуди й єдности плану постановки. Побудована загалом у реалістично-умовному плані, вона підчас впадає в символізм. (Сцена з сліпцями). Навіть деякі, що спочатку сприймаються як типи реалістичного плану (божевільний солдат), потім виявляються типами символістичними. Це руйнує враження й тенденцію постановки. Але той факт, що переважає в постановці принцип умовного реалізму, без будь-яких порушень цієї системи постановки, примушує запитати нарешті «Березіль» – «Березоле, скажи хто ти єси? Або принаймні, скажи які стилі ти зовсім одкидаєш, щоб ми знали хто ти такий?» Це мовиться звичайно тільки про формальні установки «Березоля», бо з деякого часу він починає «гратися в сфінкса». Попередні роботи «Березоля» звичайно ще не давали підстав говорити, що він зрікається на зовсім умовного реалізму, та й крім того установка експериментального театру дозволяє йому заживати всіх театральних стилів. Але деяке плекання «канонів» реалізму випинається вже з кількох останніх вистав. Між іншим це дуже позначається на грі акторів хоч і не всіх.

Оформлення вистави (теж умовно-реалістичне) надзвичайно вдало припасоване до складної локальности дії (художник Шкляїв).

Його влучність і портативність заслуговує на велику увагу, особливо вдалі світляні декорації (потяг, місто, друкарня). Радісно спостерігати, що в матеріальному оформленні «Березіль» простує до простоти й доцільности. Дуже влучно й широко використано прожектор, який, до речі, мовити зараз дедалі більше завойовує собі почесне місце в оформленні. Ми маємо відомості з сел, що в багатьох сільських театрах цілком переходять до світляного принципу оформлення. Не маючи ні декорацій, ні коштів на устаткування кону, деякі сільські театри всі потрібні декорації роблять чарівним ліхтарем, перепускаючи світло на кін через відповідні картонні макети та сілуети чи малюнки, і досягають навіть точного передавання кольорів натуралістичних декорацій (приміром – зелений ліс, синє море, жовта стріха та біла хата і т. ін.), використовуючи принципи «одбивання» малюнку, а не просвічування.

Й. Гірняк — цар Микола II

Серед персонажів ми маємо в виставі багато видатних постатів, хоч правду мовити мізерна п'єса матеріялу до цього дала мало. Вражає тонка й оригінальна трактовка Миколи II в Гірняка. Цілком очевидно, що актор, творячи типа, не виходив з відомої нам постати Миколи II, відшукуючи в ній риси, які можна використати, ясно, що актор на підставі вивчення матеріялів, побудував свій тип царя і, обробляючи, наблизив його до «реального» Миколи II. Від того постать стала опукла, чітка й правдива. Победоносцев у Крушельницького – шедевр акторського майстерства. Не сходячи ні разу з місця, актор дав величезну динаміку в образі, його промова на параді в царя – видатний зразок. Цінного актора придбав «Березіль» в особі Долініна. З великим тактом і правдивістю зіграв він Каляєва. Треба бажати бачити його в дальших виставах. Цариця – Ужвій дала хоч і не цілком близький до історичної правди тип, але подала свій

рисунок так добре, що їй можна пробачити невеличкі порушення правди. Добре зроблено ролі – Дворника (Жаданівський), міщанина (Антонович), Солдата (Стеценко). Гапон не вийшов у Кононенка, Шагайда не дограв кн. Сергія, роля ще не оброблена. Святополк-Мірський (Сердюк) перебільшено твердий. Серед терористів Куліковський (Балабан) випадав із своїм ламаним рисунком із загального плану. Рівно ж і Чистякова, перекривши тип Дори, була ближча до Меліни (з «Золотого Черева», а це її найвидатніша роля) ніж до терористки Бриліянт. Інтересно, хоч ще й не закінчено розроблено масові сцени. Особливо вокзал і матроський мітинг.

Ж. ГУДРАН

Понеділок, 7 червня.

Підписав угоду на статтю про вертеп, замовлену Дмитром Чередниченком – бо вже книжка вийшла, ось переді мною – яскрава, дотепна, **українська**, і лише прикрита (тематично) фіговим листочком «піонерського горну». Видала «Молодь», видала тепло й патріотично, а що це «проскочило» – то лише тому, що народне мистецтво, та ще й для дітей, посібник з творчості. Це збірка робочих порад майстровитій дітворі – як самому зробити витинанку, намалювати квітку, що таке олія, а що – акварель, які мають бути пензлики… Окремо – про Лізу Миронову, в чиї роботи закоханий Вітя Зарецький, – «Козак Мамай», «Весілля»… Олекса Соломченко з Косова – про орнамент писанок; і дохідливо, і об'ємно, – сам би засів би за розписи. Є про рушники, про вишиванки, є скульптура і навіть про те, як витворити диво із звичайного корінця (цим у мене захоплена Наталя Павлівна, добре було б і їй дістати це видання. Тут багато України, а вона за нею ностальгує).

Гончарство, глазур, гравюра, вишивка. Блиск! Гарні й малюнки: приміром, витинанка Наталки Кушнір «Заколисані діти» – діти на древі життя. Василь Вечерський дав чудовий портрет Котляревського, раніше я його в нього не бачив. Надрукували й мій креслюнок – вертеп як схема; поруч дали й малюнок – стилізований – вертеп (роботи Тані Сельвинської).

Та й угода справа доречна – 200 крб. за авторський аркуш, а в мене тут 0,98. Не густо, але це більше, ніж моя зарплатня за місяць. Я ж буду на гастролях, добре було б одержати зараз.

Найдужче мені сподобався підпис під моєю статтею. **ЛЕСЬ ТАНЮК, ресижер, м. Москва.** «Ресижер» – чорним по білому.

Наприкінці дано словничок – аніміаліст, атрибут – геральдика, горельєф, монохромний живопис, пастель, темпера, теракота, фреска.

Упорядкував усе це Олекса Стельмашенко, а редактор – Дмитро Чередниченко: мо-лод-ці!

А львівський художник Іван Климко – в передньому слові, про народних майстрів – будує такий ряд: «Шевченко і Брюлов, Рафаель і Бахматюк, Шкрібляки і Цвілик…»

Бахметюк – кераміст, автор унікальних розписів на кераміці, з Косова – помер ще до народження Леся Курбаса, торік можна було відзначити 150-річчя з дня народження.

Моя стаття про вертеп у школі

ПІОНЕРСЬКЕ ГОРНО

ЛЯЛЬКИ ОЖИВАЮТЬ

Вертеп – слово старослов'янського походження, колись воно означало провалля, печеру. Згодом так почали називати скриньку українського лялькового народного театру, що зовні нагадувала дво- чи триповерхову споруду, гарно оздоблену й прикрашену різьбою, візерунками тощо. Кожен поверх цієї скринька був своєрідною сценою, підлога якої мала спеціальні прорізи, крізь які вертепник (чоловік, що розігрував вистави) керував ляльками, водячи їх знизу за дротики чи палички. Вистави вертепу розпочиналися на верхньому ярусі різдвяного містерією на тему народження Христа; на нижньому ярусі відбувалися сценки з народного

побуту. Вертепна п'єса подекуди складалася з інтермедій, що були мало зв'язані між собою єдиною сюжетною лінією. Інтермедії ці здебільшого були комедійні, тексти їх пересипані українськими приказками, анекдотами, дотепними байками, музикою, танками. Героями цих інтермедій були Запорожець і Солдат, Дід і Баба, Дяк і Шинкарка, Антон з козою та ін. Головною постаттю вертепу був, звісно, Запорожець – саме він завжди одержував перемогу над хитрим Шинкарем, злим Паном, Смертю, Ксьондзом та ін. Найцікавіше у вертепі – це його гостросатиричний елемент; саме тому панівна верхівка тогочасного суспільства неодноразово вимагала заборони вертепних видовищ як «богохульних», «аморальних» і т. ін.

Тут слід сказати, що вертепне видовище підготувало на Україні появу народної драми взагалі; хоч з появою професійного українського театру вертеп починає втрачати своє значення, сутність його не зникає – основний його са-

тиричний елемент переходить у перші спроби української народної драми.

Вертепник показував свої вистави як у хаті, так і просто неба; засвітивши кілька свічок, він давав знак своїм помічникам, і вистава починалася. Вертепник, відповідно змінюючи голос, промовляв за своїх ляльок слова ролі. Вертепникові допомагали його син, дочка чи онуки; вертепну виставу супроводжували троїста музика, танки і т. ін.

Традиції українського вертепу розмаїті. Відомо, наприклад, що й досі в деяких селах Західної України відбуваються вистави «живого вертепу», де ляльки замінено живими людьми.

На жаль, у сьогоднішньому українському професійному й самодіяльному ляльковому театрі традиції вертепу не

знайшли втілення й розвитку. Натомість на Україні поширений мало характерний для її історії «театр Петрушки», котрий є відбитком російського петрушечного театру. І це погано: форма вертепу настільки своєрідна і цікава, що відновлення її в українському ляльковому театрі могла б дати сьогодні великий поштовх його розвиткові. Формою та традиціями вертепу неодноразово цікавились кращі представники дореволюційного й пореволюційного українського драматичного театру. Так, зокрема, відомий режисер Лесь Курбас 1918 року в заснованому ним Молодому театрі в Києві здійснив постановку «Вертеп» (звичайно, не з ляльками, а з живими акторами); основоположник української радянської драматургії Микола Куліш дві головні свої п'єси – «Патетична соната» й «Маклена Граса» – скомпонував саме за принципом вертепу. Сцена в тих п'єсах, як і у вертепі, розподілена на три яруси, і дія в них перекидається з одного ярусу на інший.

Влаштувати в школі вертеп – значить відкрити ще одну невеличку сторінку розвитку українського театру взагалі і вертепу зокрема. Це значить дати простір власній вигадці й фантазії, значить створити можливість для веселої й дотепної розваги, для розумного відпочинку. І тут знайдеться робота для всіх охочих – для художників та різьбярів, для креслярів та кравців, механіків і музикантів – для тих, хто володіє голкою та ниткою, молотком і фуганком, пензлем і ножицями, для тих, хто любить вірш, пісню, музику, танок.

Для цього перш за все слід зробити власне сам вертеп – скриньку для лялькових вистав.

СКРИНЬКА

Від того, яка буде вертепна скринька, залежить і те, які вистави будете в ній грати. Якщо ви поставили собі за мету зробити вертеп для того, щоб грати в ньому українські народні казки, то це вимагає одного вирішення вашої скриньки. Якщо ж ви, скажімо, захотіли заінсценувати «Маленького принца» Сент-Екзюпері, то зовнішній вигляд вертепу, рівно як і ляльки, можуть і мусять бути дещо інші.

Припустімо, що ви ставите собі за мету створити вертеп, у якому гратимете переважно сюжет з вашого шкільного життя, з життя класу. Припустімо, що серед ваших ляльок будуть портретні ляльки ваших однокласників, сусідів, учителів. Тоді цілком виправданий буде вертеп, який нагадуватиме зменшений макет вашої школи, будинку, де ви живете, чи клубу, який поруч з вами. Звичайно, йдеться тут не про житейську тотожність, не про абсолютну правдоподібність: головне в тому, що вертеп – це такий театр, в якому на відміну від інших архітектура для змісту того, що відбувається на сцені, має значення не менше, ніж, скажімо, музика чи слово.

Отож перш за все продумайте, який саме у вас буде в школі театр і що ви маєте на уяві в ньому поставити. Після цього намалюйте кілька ескізів майбутнього вертепу, виберіть найбільш придатний. Наступний етап – це підготовка креслень майбутнього вертепу. Після того як усе до останньої деталі вивірено, слід приступати до пошуку матеріалів, інструменту та ін.

Для приблизної орієнтації подаємо нижче кілька малюнків можливого сьогодні шкільного вертепу, а також кольорову схему 1, до якої ми й будемо звертатися далі.

Найкращим деревом для вертепної скриньки є берест, вишня або липа – вони найлегше піддаються обробці. Але загалом каркас можна зробити з будь-якого дерева (от хіба що не варто брати твердих порід – дуб, граб на ін., – незручних у роботі). Припустімо, вам сподобався вертеп, зображений на схемі 1, і ви надумали зробити саме такий – загальною висотою стін 150 см, довжиною 130 см, а завширшки – 50 см.

Підготуйте 4 бруски довжиною 150 см, 6 – довжиною 165 см, 10 – довжиною 130 см, 2 – довжиною 90 см, 23 бруски – довжиною 50 см та ін. Крім цього, знадобиться фанера, металеві кріплення, столярний клей. Бруски мають бути з сухого дерева, прямі, без сучків та дірочок, не поточені шашелем.

Ретельно затешіть усі бруски й зачистіть їх – спершу склом, потім рашпілем, потім – наждачним папером.

Візьміть два бруски довжиною 130 см, 4 бруски – 50 см і 3–20 см. Збийте їх так, як показано на схемі 2.

Після цього обшийте одержану раму фанерою і на перетинках брусків для міцності закріпіть металеві кутники.

Таких рам вам потрібно буде 3.

Тепер слід зробити 2 рами, які б стали підлогами для обох сцен-ярусів.

Подивіться на схему 3. Різниця між цією рамою й попередньою в тому, що, перш ніж обшити її фанерою, у ній треба випиляти лобзиком тоненькі доріжки, що ними на дротиках водять ляльок. Випиляні у фанері доріжки слід гарно зачистити спершу тоненьким рашпілем, потім наждачним папером. Робочий бік фанери в старовину обклеювали заячою чи козячою шкурою. Завдяки цьому ляльки просувалися по підлозі безшумно, легко ковзаючи по шкурі; крім того, цим вдавалося замаскувати від пильного глядачевого ока прорізи в підлозі. Перш ніж клеїти шкуру, гарно

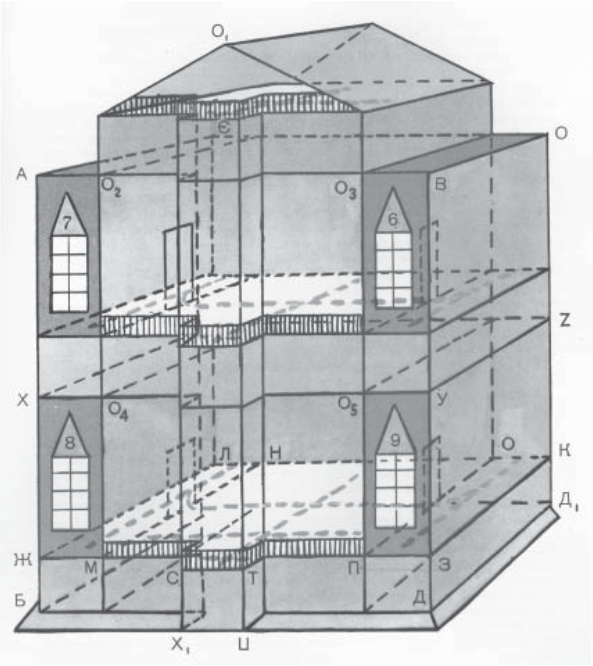


Схема 1

висушіть і вичешіть її; волосся на ній не мусить бути кудлатим і довгим. Краще, коли шкура буде сірого кольору й не дуже впадатиме в око.

П'ять готових рам треба з'єднати між собою так, як це показано на схемі 1. Вгорі надбудуйте каркас на дах, не забувши й тут влаштувати невеличку сцену для демонстрації ляльок. Для цього теж треба випиляти у фанері розміром 50х90 см дві перпендикулярні перехресні стежки, щоб водити ляльок. Ширина даху теж 50 см, висота – 35-40 см. Центральний брусок на дах мусить бути не чотирикутний, як інші, а трикутний.

По тому треба зробити внутрішні вертикальні стіни вертепу з дверима, що ведуть на сцену. Таких стін потрібно 4, по 2 на кожен ярус. У шматку фанери розміром 60х50 см треба прорізати прямокутник дверей так, як це показано на схемі 4. Для цього слід відступити від краю (основи фанери, яка має довжину 50 см) 10 см, провести в цій точці перпендикуляр висотою в 30 см. Ширина дверей може бути також 10см. Закріпляти ці площини з дверима слід так, щоб вирізаний прямокутник дверей попав своїм центром на доріжку в підлозі ярусу (див. схему 3).

Перш ніж кріпити ці площини до каркаса, необхідно доробити двері. Найкраще – випиляти лобзиком візерункові наличники з дуже тонкої фанери і приклеїти їх як рамку навколо дверей. Така невеличка рельєфність дверей підкреслить їх малюнок.

Після цього треба зробити 2 задні стінки для обох сцен. Розмір кожної з них – 90х60 см. Трошки вище середини в кожній з цих стінок тоненьким свердлом треба просвердлити дірочки, розміщаючи їх близько одна від одної. Це робиться для того, щоб вертепник, лишаючись непомітним для глядача, міг бачити розташування ляльок у вертепі, будучи за ними, і стежити за реакцією глядача. В деяких вертепах робили дві великі дірки для очей на зразок окулярів, в інших – випилювали прямокутник і вставляли в нього густу дротяну сітку.

Ці задні стінки в новітньому вертепі робляться так, щоб вони могли відкриватись (маються на увазі вертепи, в яких

передбачена завіса – див. малюнки для вертепів, які наводяться вище) – з тим, щоб вертепник мав змогу змінювати якісь фрагменти декорацій при закритій завісі, непомітно для глядача. Для цього стінку треба прибивати не глухо, а на завісах (петлях) до верхньої частини кожного ярусу, щоб вона могла підійматись. На нижній стороні стінки треба неодмінно в такому разі прибити гачечок, щоб під час дії позбавитись можливості випадкового самовідкривання задньої стінки.

Окремо треба випиляти 2 стінки з вікнами. Вікна варто зробити так, щоб вони могли відчинятись. Візьміть шматок фанери 150х20 см (див. схему 7). На висоті 20 см випиляйте посередині вікно 25х10 см, як показано на схемі. Такий же прямокутник випиляйте й на висоті 95 см. З внутрішньої сторони цих стінок прибийте дві вертикальні тоненькі планки (можна й металеві), по яких зроблене з прозорої твердої пластмаси вікно вільно ковзатиме вгору й униз. Отож щоб вам відчинити вікно, доведеться лише підняти його по внутрішніх жолобках (планках) і закріпити вгорі, щоб воно опускалося самовільно.

Зовнішню сторону цієї стінки з вікнами теж треба оздобити, як і двері; тут варто ще й зробити верхню частину вікна, своєрідне його удаване продовження.

Бічні стіни вертепу можна наглухо обшити фанерою. Для цього підготуйте два шматки фанери розміром 150х50 см.

Наглухо треба обшити й ті частини скриньки, що їх на схемі 1 умовно пофарбовано в зелений колір. Зауважимо, що з тильного боку скриньки ці місця мусять бути відкриті – так утворяться ті шухлядки, в яких перебувають руки вертепника, коли він водить ляльку.

Зважте самі, чи потрібні вам зображені на схемі 1 невеличкі бар'єрчики, що йдуть уздовж дзеркала сцени. Вони прикрашають скриньку і, крім того, відвертають увагу глядача від підлоги, в якій прорізано дірки. Але не варто робити ці бар'єри суцільні – тоді вони дратуватимуть глядача, поскільки зрізатимуть від нього нижню половину ляльки. Бар'єрчики ці можна зробити металевими (взяти тоненьку

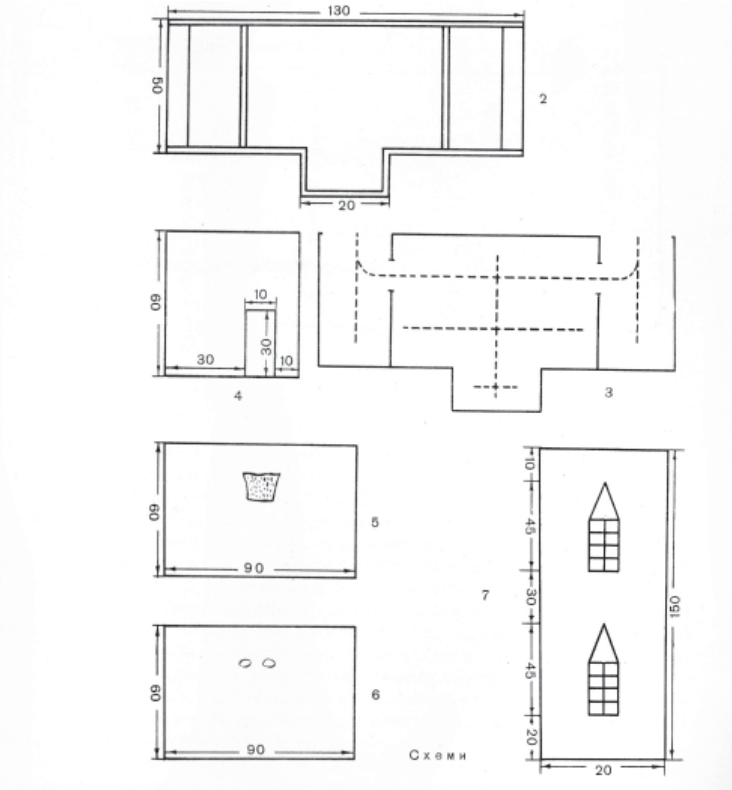


Схема 2

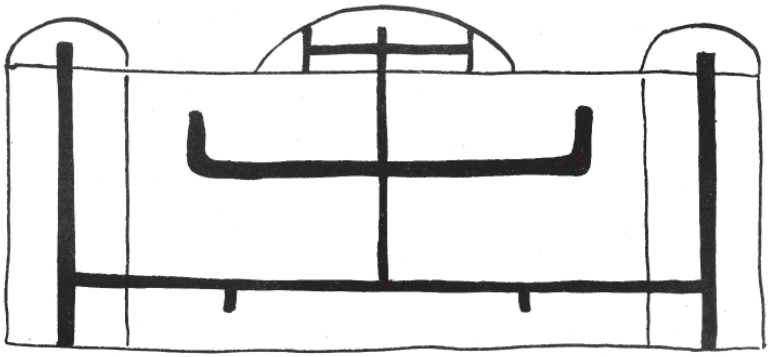


Схема 3

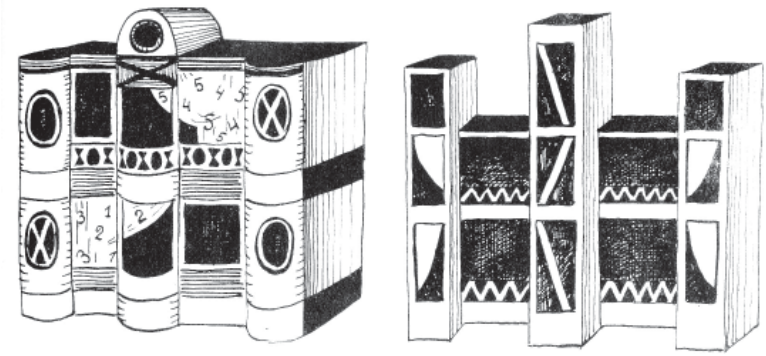


Схема 4

дюралюмінієву трубку, просвердлити в ній дірочки, встромити в них дротинки. Нижні частини дротинок закріпити на планці підлоги). Гарні і дерев'яні бар'єрчики. Щоправда, не такі довговічні, як металеві, зате приємніші; на них, крім усього іншого, можна вирізати й різні прикраси.

Після того всі підготовлені деталі можна збирати докупи. Послідовність така: спершу до каркаса кріпіть усе, що всередині вертепу, згодом – зовнішні частини, а вже по тому доробляйте решту. Низ вертепу для більшої стійкості можна обкласти з трьох сторін (крім тильної) трикутним бруском на зразок плінтуса.

Під дахом на 3-му ярусі в трикутнику задньої стінки треба зробити двері, через які можна було б виводити ляльку. Двері слід зробити такі, щоб вони не дуже впадали в око (темні на темному тлі, без прикрас). Краще, коли вони відчинятимуться на глядача. Задню стінку краще прибити на 5 см ближче до центра площадки, а не з самого краю, а доріжку для ляльки вивести і на ті 5 см теж. Це робиться, щоб ляльку можна було спочатку вставити дротинкою в доріжку, а вже потім відчинити двері. Щоб глядач не бачив крізь відчинені дверцята обличчя вертепника, треба за ними повісити шматок матерії, пофарбованої у колір дверцят.

Після того як вертепна скринька в цілому буде готова, час приступати до її оздоблення. Можна використовувати всі можливості – різьбу по дереву, живопис, ліплення, гра-

віювання на металі тощо. Спочатку слід розробити детальні ескізи кожної стінки вертепу, кожної його архітектурної деталі. Вікна, двері, балкони, площини, пофарбовані на схемі 1 в зелений, червоний та синій колір – все це ті місця, де можна застосувати свою вигадку. Особливо цікаві площини, пофарбовані в червоний колір: на них можна зробити сюжетні малюнки на теми лялькового театру; це може бути живопис, різьба, напівбарельєфи, орнаментика по металу, інкрустація соломою, шкірою, кольоровими камінчиками тощо. Але не варто зловживати барвами й строкатістю малюнка. Перш за все треба знайти загальне вирішення даного вертепу, його тематичну якість – те, про що ми говорили вище. Архітектура вертепної скриньки продиктує й окремі деталі його зовнішнього оформлення. Так, наприклад, вертепові, зображеному на схемі 1, не пасував би сюжетний малюнок. Сюди більше пасував би геометричний орнамент гуцульських різьб'ярів по дереву, – особливо коли його розташувати на площинах, умовно пофарбованих на схемі в зелений колір. Зображені на малюнках вертепи вимагають стриманих, суворих кольорів; якісь нововведені орнаментальні елементи, крім зображених, будуть тут неприродні.

Ще раз зверніться до схеми 1. Зображений на ній вертеп – споруда складна. Якщо цієї складності ви не можете подужати, зробіть тоді собі бодай одноповерхову скриньку. Для цього на схемі 1 треба відсікти всю нижню частину вертепу по лінії X – V. Так само можна довільно варіювати форму вікон, дверей, вирізаних в підлозі доріжок та ін.

Щоб зручно було переносити, на бічних стінках скриньки прилаштуйте кілька ручок.

Після закінчення всієї цієї роботи скриньку варто електрифікути. Зробити це треба обережно, обов'язково під керівництвом фахівця-електрика або викладача фізики. Цифрами від одного до дев'яти на схемі 1 позначено місця для лампочок. Кожну з них слід вивести до самостійного вимикача; всі вимикачі розташувати поруч, найліпше – внизу, на задній стінці вертепу. Після цього через плавкий запобіжник («пробку») все вивести у загальну вилку

для вмикання в електромережу (бажано через невеликий трансформатор для можливої зміни сили струму).

Само собою зрозуміло, що лампочки мають бути розташовані так, щоб джерело світла лишалося для глядача непомітним. Світло не повинно бути занадто яскравим, освітлюючи ляльок та місце дії, воно не має засвічувати все те, що не призначено увазі глядача.

Цікаво було б освітити вертепну скриньку, зображену на схемі 1, двома лампами денного світла. Для цього поцікавтесь спеціальною технічною літературою, де подано детальні схеми такого освітлення. Лампу замаскуйте на стелі вертепної сцени, щоб світло од неї не било глядачам у вічі і щоб глядач самої лампи в жодному разі не бачив. Для цього по першому плані стелі зробіть спеціальні козирки, якими можна було б регулювати напрямок і силу світла. Але лампи денного світла придатні лише для великих вертепів. Вада денного освітлення – гудіння дроселя; щоб позбавитись цього гудіння, можна заховати дросель у звуконепроникливу скриньку і вивести з неї через вилку кінці дроту.

Але найзручніше освітлення вертепу – за допомогою невеличких (6 чи 2,5 вольта) лампочок від кишенькових ліхтариків. Кишенькові батарейки найкраще розташувати в бічних коридорчиках вертепу, закріпивши до зовнішніх бічних стінок (на схемі 1 пофарбовані у червоний колір). Щоб лампочки давали цілеспрямоване світло, закріпіть їх у спеціальних дзеркальних відбивачах на зразок тих, що в кишенькових ліхтариках. Для кольорового світла можна використати кольорові скельця або кольорові пластмасові фільтри.

Щоб уся ця система не впадала в око, лампочки з фільтрами чи скельцями та відбивачами заховайте від глядача спеціальними трикутними козирками (див. схему 1).

Продумайте і можливість зміни окремих фрагментів вертепу, його трансформації. Наприклад, ввести як діючий елемент завісу (чого майже не знав український класичний вертеп), а задні стінки, як ми вже говорили, зробити зйомні чи принаймні підйомні. Так, коли дія з одного ярусу пере-

носиться на другий, один з них закривають завісою, задню стінку знімають чи відчиняють, і поки один вертепник веде далі виставу, інший непомітно для глядача переобладнує місце дії.

Зауважимо, що старовинний український вертеп не знав такого поняття, як декорація. Майже не знав, бо існували деякі скриньки, в яких відчинялися вікна й двері, видозмінювалася задня стіна – але це не характерне явище для вертепу. Кожен ярус скриньки було декоровано раз і назавжди відповідно до тих дій, які відбувалися на ньому. Вгорі був рай, посередині – печера (вертеп), де, за легендою, народився Ісус Христос; ще нижче відбувалися побутові сцени, іноді ж на цьому місці зображалось пекло тощо.

Сьогодні ж є можливість, і не лише можливість, а й потреба ширшого використання вертепу. Саме тому бажано продумати всі варіанти його трансформації.

І шляхів до цього – багато. Вкажемо лише на деякі з них.

По-перше, можна видозмінювати сам по собі зовнішній вигляд вертепної скриньки. Затуліть (схема 1) сині площини з вікнами двома шматками картону розміром 20х150 см. Намалюйте на цих шматках картону дерева, а на фронтальних зелених площинах повісьте вздовж кілька намальованих на папері грибів, кущів, пеньків, шматків трави, піску тощо – і дія вашої п'єси може цілком перенестись у ліс. Вставте на нижній ярус макет великого крислатого дуба, на задню стінку закріпіть «задник», на якому буде намальовано озеро – в такій декорації ви цілком вільно зіграєте, скажімо, «Лісову пісню» Лесі Українки.

Невеличкий балкончик верхнього ярусу легко перетвориться у капітанський місток, а затуливши обидва яруси завісою, на якій намальовано море, ви легко доможетесь навіть ілюзії руху корабля.

Площини, замальовані на схемі 1 у сірий колір, найліпше обклеїти зсередини чорним оксамитом – він гарно приймає світло й лишається непомітний, створюючи ілюзію великого розміру сценічної коробки. Чорний оксамит – непогане

тло для показу ляльок. Звичайно, це не єдиний варіант вирішення площин. В усякому разі, непогано використати для цього і нейтральні кольори (скажімо, сірий), бо стіни коробки не мусять брати на себе глядачевої уваги. Найпростіше – пофарбувати стіни «під дерево».

Ці площини можна перекривати іншими, декоративними, зробленими для конкретних вистав, щоб означити певне місце дії. На невеличкій вертепній сцені можуть з'являтися й мініатюрні меблі, і дерева, і стіни будинків, і машини, і тини, і будівлі, і парти, і шкільна дошка, і атрибути піонерської кімнати, і багато іншого. Але слід пам'ятати, що таких деталей на сцені мусить бути обмаль – специфіка вертепної ляльки в тому, що вона майже позбавлена жестикуляції: лялька не може сісти, встати, взяти телефонну трубку тощо. Тому в жодному разі на сцені не повинно з'являтися те, чого не можна практично використати: простір сцени вертепної скриньки настільки маленький, що нічим стороннім захаращувати його не слід.

Можливості трансформації (перетворення) вертепної скриньки – ще одна площина для вигадки й фантазії учасників вертепного театру, і тут не бійтеся найкарколомніших рішень. Єдине, чого не варто видозмінювати у вертепі, – підлоги, бо це пов'язано безпосередньо з рухом ляльок. Тому бажано, щоб різні декоративні елементи не заважали рухові ляльок.

Сьогоднішню вертепну скриньку можна радіофікувати. Для цього знадобиться невеличкий портативний магнітофон та один-два виносних динаміки. Динаміки можна вмонтовувати в саму скриньку, прикріпивши їх до передньої стінки балкончика, схованого від глядача. Для звуку в стінках варто зробити непомітні отвори. Динаміки (чи один динамік) можна й не закріплювати стаціонарно на вертепній скриньці, а тримати окремо, як і магнітофон.

Головна мета радіофікації – шумове оформлення вистави. На плівку магнітофона можна записати хід поїзда, кукурікання півня, бій годинника, грім, вітер, шум машини, гарчання собаки, ритм трактора та ін. Плівка магнітофона

може замінити собою цілий оркестр або хор. Радіофікація вертепу значно полегшує роботу над виставою.

Якщо магнітофона в школі немає, можна використати звичайний електропрогравач з платівками або, на гірший випадок, навіть патефон.

Вертепний театр може мати і власний оркестр, що супроводжуватиме його вистави; так, можна влаштувати концерт ляльок, які співатимуть і танцюватимуть у супроводі цього оркестру.

ВЕРТЕПНІ ЛЯЛЬКИ

Ляльки для вертепу можуть бути глиняні, з пап'є-маше, матерчаті, дерев'яні, гумові, пластмасові та ін. Головна їх відзнака від усіх інших ляльок – вертепні ляльки обов'язково настромлені на дротяний спис, що внизу закінчується дерев'яною ручкою для водіння. За цю ручку вертепник тримає ляльку під підлогою вертепної сцени: сама лялька ж на сцені, так що рук вертепника не видко.

Найпростіша лялька – з пап'є-маше.

Спершу ляльку ліплять з пластиліну або глини. Потім – намащують жиром. По тому наривають багато малесеньких клаптиків із старої м'ятої газети, саме наривають, а не ріжуть ножицями, щоб клаптики були з ворсистими краями.

Клей потрібен борошняний. Для цього беруть добрячого житнього борошна і добре розводять його в холодній воді, щоб розмішалися усі кульки. Потім запарюють одержану суміш окропом, ще раз розмішують і перекип'ячують.

Змочують клаптики газети в клейстері й оклеюють ними глиняну ляльку так, щоб наклеєний папір по-

вторив усі лінії ляльки. Потім, коли перший шар висохне, повторюють цю операцію. Після того, як ляльку обклеєно вісім-десять разів, кладуть її, щоб висохла в природних умовах, не на сонці й тим більше не на батареї центрального опалення. Розрізують ляльку навпіл, витягують з неї пластилін чи глину, а натомість вкладають дротяний спис з дерев'яною ручкою. Закріплюють дротяний спис всередині ляльки так, щоб він не хилитався, потім склеюють докупи обидві половинки ляльки.

Щоб товщина ляльки всюди була стала, користуються по черзі обгортковим папером та газетою або папером різного кольору – так зручніш стежити за послідовністю накладання різних шарів.

Натовчуть крейди, змішують її з сикативом та столярним клеєм і одержаною сметаноподібною рідиною грунтують ляльку.

Після цього можна ляльку розмальовувати.

Існує ще інший спосіб. Ліплять ляльку з глини, виливають з неї гіпсову форму, і вже цю гіпсову форму обклеюють зсередини (попередньо розрізавши її навпіл) папером. Цей спосіб точніший – крім того, він дає можливість добре закріпити всередині дротяний спис. До речі, спис готують заздалегідь з двома поперечними перетинками – одна на рівні плечей ляльки, друга – на рівні її стегон. Ці перетинки припаюють до центрального стрижня і так само вклеюють в нутро ляльки. Після цього приклеюють другу половинку ляльки – і далі роблять усе так само, як написано вище.

Найлегше робити ляльки ганчір'яні. Саме з них завжди варто починати – вони, можливо, менш привабливі на вигляд, але мають властивість зберігатися значно довше. Для гарчір'яних ляльок зшивають перш за все одяг, далі набивають її ватою. Так само зшивають невеличку голівку, руки,

чобітки та ін. Все це треба робити на скелетному каркасі-хрестовині, основою якої є дротяне держальце з ручкою.

Ляльки можуть бути й паперові, з картону і навіть з фанери – звичайно, не об'ємні, а площинні.

Площинні ляльки можуть бути двосторонні з одного боку, наприклад, малюють ляльку сумну, з опущеними плечима, заплакану, з другого – веселу і т. ін.

Найбільш поширені дерев'яні ляльки.

Найкращу дерев'яну ляльку можна зробити з паркової липи – вона м'яка, легко піддається обробці. Найліпше – липа, зрізана пізньої осені чи взимку, гарно висушена (але не сухою спиляна). Краще вибирати дерево старе, рівне, без дупел, сучків та гнилизни. Годиться також лісова липа, вишня, груша, берест, клен, сосна.

Відріжте від стовбура круглячок завдовжки 25 – 30 см, розрубайте його на кілька полін з таким розрахунком, щоб діаметр чи бік квадрата в основі поліна був не менший за 10 – 15 см.

Виліпіть ляльку з пластиліну чи глини – для зразка. Якщо ви не мастак у різьбі по дереву, то обов'язково зробіть принаймні три малюнки майбутньої ляльки – фас, профіль, вигляд ззаду.

Вам знадобиться дерев'яний молоток, столярні лещата, дві стамески прямі, дві округлі та різці.

Намітьте на поліні спершу загальні обриси майбутньої ляльки. Потім – стамескою уточніть контури голови, тулуба, рук, ніг. Лише після цього приступайте до власне різьбярської роботи ножем та округлою стамескою. Працюйте акуратно, не поспішаючи, з тим,

щоб не зняти зайвої стружки. Коли лялька готова, беріть у руки рашпіль та шліфувальний папір. У готовій ляльці тоненьким свердлом прокрутіть дірку, в яку слід потім вгвинтити дротину з дерев'яною ручкою. Перед вкручуванням дротину змастіть столярним клеєм. Потім підклейте всі пошкодження й дірки, – для цього у вас є клейстер на борошні та пап'є-маше. І коли лялька буде готова, розмальовуйте її. Дерев'яній ляльці може пасувати шапчина з справжньої вовни, чи клеєний елемент шкіряної кожушини, чи матерчата торбина через плече. Ніс, брови, очі та рот можна наклеїти з ниток, шнурочків та ґудзиків.

Вертепні ляльки в основному нерухомі. Але, думається, й тут можна дещо переглянути. Цілком можливі вертепні ляльки, збудовані за принципом іграшкових «гімнастів», «акробатів» тощо, – ляльки, у яких рухаються руки та ноги. Придумайте самі, як зробити ляльку рухому. Звичайно, вона не робитиме багато жестів, але кілька – цього її можна навчити. Для цього слід у каркас ляльки вставити рухому хрестовину так, щоб замість звичайної дротини була тоненька трубочка, всередині якої рухалася б дротина, невеличке просування якої в трубочці піднімало б ляльчині руки чи ворушило б голову тощо.

Вертепні ляльки слід зберігати у спеціальній скрині, яку всередині обладнують так, щоб під час транспортування вертепу ляльки не ламались. Для цього в скрині передбачають м'які гнізда для кожної ляльки.

Які саме ляльки ви зробите для свого вертепу – залежить від того, яку виберете виставу. Не варто обмежуватись лише традиційними вертепними персонажами – Дідом та Бабою, Запорожцем, Солдатом та Чортом і т. ін.

З ЧОГО ПОЧАТИ?

Попереду найважче: що ж вибрати для першої вертепної вистави? Від цього залежить ваш успіх.

Далеко не всі п'єси придатні для вертепного втілення.

Не варто ставити п'єси, що потребують ретельного психологічного втілення; вертепна лялька не передасть тонких

нюансів Чехова чи Кочерги. Для першої вистави беріть сюжет нескладний, знайомий, насичений українським народним гумором, музикою, сюжет, яких не потребував би складних декорацій тощо. Оскільки ж спеціальних вертепних п'єс нема, зверніться до казок, народних анекдотів і таке інше.

Спробуємо розповісти, як треба було б працювати, коли б вам спало на думку поставити сатиричну казку Івана Франка «Лис Микита».

У цій казці, написаній за мотивами середньовічного епосу «Рейнеке-фукс» («Хитрий Лис»), великий український письменник в алегоричній формі таврує хижацтво, підступність , підлість; основними носіями всіх людських пороків виступають звірі.

У казці – 12 пісень, своєрідних розділів, кожен з яких розповідає про новий «подвиг» Лиса Микити, цього уславленого й хитрого пройдисвіта, що, користуючись навколишнім глупством, виходить сухий з води після кожного свого злочину.

Зберіть 8–10 учасників майбутнього вертепного театру і перш за все прочитайте вголос усю казку. Обміркуйте ра-

зом, на яких розділах та персонажах казки вам треба акцентувати свою увагу, а що не обов'язково включати до вашої вистави. Бо ж саме лише читання Франкової казки займе у вас півтори-дві години. Плюс музика, антракт. А вертепна вистава не може тривати більше як півтори години. Вона мусить складатися з двох частин, приблизно по сорок хвилин кожна.

По-друге, текст Франкової казки не пристосований, щоб його грати не лише у вертепі, а й на сцені взагалі. Адже загальновідомо, що на сцені дійові особи мусять розмовляти між собою, і не просто розповідати про свої вчинки, а – діяти, діяти на виду у глядача. Бо є актор тому й зветься актором, що він – носій певного сценічного **Акту** (себто дії), що він – **Активний** творець тієї події, в якій беруть участь усі – в тому числі й глядачі.

Тому перш за все слід подбати про те, як інсценізувати Франкову казку, себто перекласти її на сценічно-вертепну мову. Цю роботу треба провести під керівництвом викладача літератури. Для прикладу візьмемо Пісню Другу, в якій посланий Левом Медвідь Бурмило, незважаючи на всі попередження, потрапляє у розставлену хитрим Лисом пастку. В інсценованому варіанті це може мати такий вигляд:

Сидить Лис. З'являється Бурмило, в руках у нього ціпок і згорнутий у трубку царський лист. Він тричі стукає палкою об підлогу. Лис схоплюється, ховається.

Бурмило *(кричить)*

Гей Микито! Де подівся?
Вилізай! Ось я з'явився
Від царя усіх звірів.
Наробив ти зла багато,
Злий на тебе Лев, наш тато,
і таке сказать велів.

(Читає листа)

Мій одержавши наказ,
Хай на суд прибуде враз
Лис Микита, розбишака!
А не схоче йти в мій двір –
Під ударами сокир
Пропаде він, мов собака.

Лис Микита

(злякано відсахнувшись, відсапується і звертається до глядачів)

О-хо-хо! І що ж робити?
Цього дурня слід провчити,
Щоб так гордо не ревів!

(До Бурмила)

Дядечку! Надворі спека,
Ваша ж путь була далека,
Через гори, через яр.
Ви втомились, ви без духа,
Піт вам скрізь тече з кожуха...

(Підходить ближче)

Що ж то, наш вельможний цар
Інших вже послів не має,
Що найліпших посилає,
Що найстарших труд поклав?
Ну, подвійно рад я тому.
Що хоч раз до мого дому
Гість високий завітав.
Суд для мене – з маслом каша!
Знаю-бо, що мудра ваша
Рада захистить мене.
А як ви за мене слово
Скажете, то все готово,
Царський гнів тяжкий мине.

(Ще ближче підходить)

Вуйку, ми одного роду!
З вами я в огонь і в воду!
Лиш цю нічку ще заждіть:
Гляньте, небо стало темне,
Ви втомились, а в мене –
Вибачте – болить живіт.

Бурмило *(м'якше)*

А це що тобі, небоже?

Лис Микита

Ох, дядюню, страх негоже!
Я ж присягся не вживать
М'яса зовсім. От і мушу,
Щоб не брать гріха на душу,
Мед отой набридлий ссать.

Бурмило

(раптом аж, скрикнув)

Мед?

Лис Микита

А що тобі, Бурмило?

Бурмило

Мед набридлий? Божа сило!
Мед набридлим називать?
Де він? Де його купуєш?
Як мене ним почастуєш,
Вір – не будеш нарікать.

Лис Микита

Дядьку, дядечку, це жарти!

Бурмило

Жарти? Дай лиш зо три кварти,
То й присягою скріплю!
Мед – це райський корм
чудовий!
Все за мед я дать готовий!
Над усе я мед люблю!

Лис Микита

Га, як так, мій вуйку милий,
То ходім! Хоч в мене сили
Дуже мало – що робить!
Твій наказ – то голос неба.
Для таких гостей нам треба
Сил, здоров'я не жаліть.
Недалеко – біля того
Дуба давнього, старого –
Багатій живе, Охрім.
В нього меду так багато,
Що не те що ласувати,
А й купатись можна в нім!

(Показуючи на розщеплену колоду)

Вуйку, глянь, біля города
На землі лежить колода, –
Ти залізь-но їй під бік.
Хоч крива вона та сіра,
А в ній меду повна міра,
Відси й я не раз волік.
Глянь, вже темно по долині,
Вже Охрім давно в перині,
Тож нічого ти не бійсь!
Їж досхочу в ім'я боже:
Я постою на сторожі...
Ну лиш, сміло в шпарку лізь!

Бурмило

Дякую тобі, небоже,
Погляди, щоб хтось ворожий
Не закрався із пітьми.
Ой, вже чую запах меду!
Ти, небоже, стань спереду,
Та сокиру ось візьми.

(Встромляє голову в колоду, Лис вибиває з колоди клина, дуб спіймав Бурмила, Бурмило реве, Лис сміється)

Лис Микита

Вуйку, вуєчку, як чую,
Дуже вам медок смакує,
Та, мабуть, вас тне бджола!
Їжте ж, тільки міру майте, –
Бо як об'їстеся – знайте:
Буде шкода немала!

(Бурмило реве, Лис Микита стукає в стіну й будить Охріма)

Лис Микита

Вуйку, що воно за спів?
Та сидіть же, вуйку, тихо:
В хаті світло – буде лихо!

(Вибігає Охрім з ціпком, починає періщити Бурмила)

Охрім

Гей, сюди, сусіди любі!
Ось Медвідь зловився в дубі!
Гей, Медведя ми провчім!

(Бурмило виривається й тікає, назустріч йому – Лис)

Лис Микита

Ну то як? Чи добрий мед?
Смачно ви поласували?
Хочете, щоб частували
Вас так само й наперед?
Ой, я трохи не заплакав,
Як Охрім до вас балакав:
Думав я, що буде бить.
Ну та добре обійшлося,
Певне, трохи довелося
Вам за мед той заплатить?

*(Бурмило одвертається,
іде геть, Лис регоче) і т. д.*

Зробіть інсценівку всієї казки, переводячи усе з розповідей про дію у саму дію, в діалоги, оминаючи сцени суто оповідальні. Можна ввести в текст інсценівки також самого Автора – він може промовляти поза сценою той текст, який у казці важливий, але ніяк ввести його в діалог. Однак краще не зловживати цим прийомом, тому що сцена не любить авторських коментарів.

Коли інсценівка буде готова, випишіть з неї, які дійові особи (себто ляльки) вам потрібні. Очевидно, без Лева, Вовка, Неситого, Лиса Микити, Борсука, Бабая, Мурлики, Бурмила, Свині, Барана, Цапа, Зайчика, Мавпи Фрузі не обійтись.

Оскільки в казці йдеться не лише про звірів, а й про людей, ляльки теж не повинні бути натуралістично схожі на звірів. Значно краще, коли одягнені вони будуть у капелюхи, циліндри, чоботи, коли кожен звір буде ще й втіленням якоїсь людської вади, коли ходитимуть вони не на чотирьох лапах, як у житті, а на двох – як у казках. У Лева на голові може бути корона, Кіт може ходити з торбою, Лис – з медаллю на шиї і т. д. Тепер слід розподілити ролі: кожен з учасників вистави, змінюючи голос, може водити двох-трьох ляльок.

У застольний період роботи над виставою учасники працюють без ляльок. Репетиції проводить режисер – людина, яка має свій образний задум постановки і керує всією роботою над виставою.

Спочатку прочитайте п'єсу по ролях. Потім у процесі застольних репетицій обговоріть характери персонажів, їхні вчинки, знайдіть мотиви цих вчинків і т. ін. Обдумайте, скільки років вашому персонажу, здоровий він чи хворий, розумний чи дурний, хоробрий чи боягуз і як саме в такому разі він розмовляє. Знайдіть виразність вимови персонажа – це вже половина успіху.

Художник вистави має зробити ескіз кожної картини. Оскільки картин в інсценівці вийде багато, не слід зловживати детальною характеристикою місця дії. Краще знайти одне постійне оформлення для всієї вистави. Так, верхній (другий поверх) може зображати маєток Лиса та всі місця дії, зв'язані з його «подвигами». На нижньому поверсі можна зробити царський двір, поставити там трон для Лева й Левиці, розмістити поруч інших звірів. Звірі можуть перебувати і в бічних прибудовах, виглядати у вікна тощо. Маєток Лиса можна влаштувати й на верхньому поверсі, під дахом: Лис дуже хитрий звір, тому він і збудував собі маєток так високо, – щоб усе й усіх бачити, щоб мати змогу піддивлятись і підслуховувати все, що не призначено для його вух та очей.

Після того, як актори вивчили напам'ять тексти ролей, як усім лялькам знайдено місце у виставі, як ведучі навчились керувати знизу ляльками, зробіть кілька «прогонів» готової вистави. Прогоном зветься репетиція, в якій вистава йде без зупинок, з музикою світлом і т. д. Найважче – знайти відповідність між словом і рухом ляльки, і на прогонних репетиціях цей етап треба подолати.

Щоб вистава стала вивершена художньо, треба перевірити, як її сприймає глядач. Можливо, не все йому зрозуміло, можливо, гумористичні місця він сприймає не так, як ви сподівалися, можливо, ви когось не передбачили взагалі – частина глядачів чогось не бачить чи не чує і т. ін. Тому й після того, як виставу показали глядачеві, над нею треба працювати й доробляти ті місця, які вийшли недосконалі.

Порадьтесь із глядачами про конструкцію вашого вертепу, вибір п'єси, підбір виконавців тощо.

Ось коротко й усі наші побажання, як влаштувати в школі вертеп.

Лесь ТАНЮК,
режисер,

м. Москва.

8 червня, вівторок

За Адлером, людина завжди намагається себе компенсувати, переживши почуття слабості та приниження, хоче одержати перевагу в чомусь іншому.

«Можно было бы сказать, что человек существо искренне неискреннее, обманывающее себя и других. И наиболее интересно то, что он обманывает себя и неискренен с самим собой. Это мы постоянно наблюдаем в жизни семейства, где всякого рода бессознательные состояния ревности, зависти, обиды, властолюбия и жажды господства в сознательных отношениях, словах и поступках выражаются неискренне и лживо, ищут фиктивных поводов и отводов, прикрываются внешне совсем не тем, что есть внутри. Человеческая душа больна, личность человеческая постоянно подвергается процессам распада от напора того, что находится в бессознательном, и человек хочет скрыть свою болезнь и происходящее в нем распадение. Бессознательные сексуальные инстинкты выражаются в сознании в самых неожиданных и несоответственных формах» (79).

«Так приходят к пониманию психической структуры исключительно как аппарата защиты. Структура души вырабатывается вследствие условий жизни, затрудняющих удовлетворение влечений и нужд. Человек создает фикции, чтобы ощутить мощь и преобладание, он компенсирует свою слабость (Адлер). Фрейд открывает бездну греховных влечений в человеке, но души человеческой он не видит. Психоанализ обращается с душевной жизнью ч-ка так, как будто бы самой души не существует. Это есть тоже психология без души. Образ Божий в человеке совершенно затемнен и закрыт, его не видно за тьмой бессознательного и за ложью сознания. Непонятно откуда берется светлое сознание самых психоаналитиков. Современное психологическое знание есть горькое пессимистическое, и не случайно Фрейд пришел к метафизике смерти. Совершенно так же не видел человека, личности К. Маркс» (79).

«... Юнг настаивает на существовании коллективного бессознательного наряду с бессознательным индивидуальным. К-е б-е обнаруживает существование архаического слоя в ч-ке. Душа человеческая терзается и болеет от атавистических, ложных нравственных идей, от деспотии общества, унаследованной от древних

времен. Миф коренится в бессознательном коллективном. Это основанная идея Юнга» (80).

Проблема, якою особливо заскочений Панас Заливаха. Він вибудовує на цій тезі Юнга міфологію українського мистецтва, його нинішню залежність від дохристиянства. У найпростішому варіанті це виливається у Панаса в захоплення символами – най стародавнішими, найперше – геометричними…

«Человек совсем не стремится к счастью. Такое стремление было бы беспредметным и бессодержательным. Ч-к стремится к предметным благам и ценностям, обладание которыми может дать счастье и блаженство, но само счастье и блаженство не может быть сознательной целью» (81).

Це добре показав Достоєвський, у якого люди одержують насолоду від того, що мучать себе і ближніх, мазохізм і садизм як явище, іманентне самій природі людини.

«Щастя» як найменш вартісне поняття.

Так само помилково, що людина є істота, яка завше і передовсім любить себе. Людина – егоцентрик і егоїст, але найчастіше вона себе не любить. А якщо не любить саме себе то не може пробачити цього й нікому іншому, виміщаючи на інших це гірке почуття.

«Самые злобные люди – это люди, которые себя не любят» (81).

Ті, ж, хто себе любить, як правило, добрі до інших.

«Нужно любить ближнего, как самого себя. Значит, нужно любить и самого себя, почитать в себе образ Божий. Эта любовь противоположна эгоизму и эгоцентризму, т. е. помешательству, ставящему себя в центре вселенной» (81).

«Самые самолюбивые люди – это люди, не любящие себя».

«Способность воображения есть источник всякого творчества. Бог сотворил мир через воображение... Существует магия воображения. Воображение магически творит реальности. Без воображения нельзя не только создать худ. произведение, но нельзя сделать и ученое или техническое открытие, нельзя выработать плана устроения хозяйственной или государственно-правовой жизни. Но воображение возникает из недр бессознательного, из бездонной свободы» (82).

«Внутренний творческий акт есть горение духа. Внешний творческий акт, подчиненный нормам и законам, есть уже охлаждение. Когда пишется философская или научная книга или художественное произведение, создается статуя и принимает окончательную форму симфония, когда строится машина или организуется хозяйственное или правовое учреждение, даже когда организуется жизнь церкви на земле с ее канонами, творческий акт охлаждается, огонь потухает, творец притягивается к земле, вниз. Творец не может улететь на небо, он должен нисходить на землю в реализации творческого акта. В этом трагедия творчества. Все продукты творчества не соответствуют творческим замыслам и не удовлетворяют. В этом горечь творчества. И это также есть один из конфликтов бессознательного с сознанием» (83).

І далі він виходить на висновок, що свідомість силує безсвідому творчість і викривлює її наслідки. Як на мене, в цьому лише частка правди. Вся правда значно більша – суть в недосяжності ідеалу. Після найкращих своїх вистав, коли мене гучно вітали й щиро здоровили з успіхом, мені хотілося забитися в якусь нору й не показуватися нікому. «Оце й все? – мислилось мені. – Оце те саме, чого я домагався ночами недосипу, шаленством енергії, – Господи, який же я нездалий!» На вершині перемог я найболючіше переживав **відстань**, яку тепер бачив між своїм **ідеальним** – і наслідком. Друга причина печалі була, мабуть, у тому, що **перемога** означала закінчення акту творення, крапку на пошукові, крапку на процесі. Навряд чи це було розчаруванням – тому, що моя свідомість «погвалтувала» мою підсвідомість… Це просто сум за неможливістю совершенства; зупинка миті відразу ж знімає з неї магіку прекрасного…

Аксіома, що закон нездалий змінити людську природу. І найважче полягає не в зіткненні ясного добра з ясним злом, а у відсутності одного, законом даного, належно-морального виходу, у неминучості щоразу здійснювати індивідуальний творчий акт.

«Периодически и в истории и в жизни индивидуальной происходит восстание дионисических сил жизни против законов цивилизации и общества. И мы не можем сказать, что это восстание всегда

З. Фрейд

есть зло. Без него жизнь закостенела бы. Человек, в сущности, не замечает, что он живет в безумии, которое лишь внешне прикрыто» (83).

«Значение Фрейда в том, что он дерзнул сбросить покровы со всегда скрываемой жизни пола. Но тем самым он хочет ее сделать сознательной. Он не только хочет познания половой жизни, что вполне правомерно, но он хочет внести сознание в самую полову жизнь, что недопустимо. В этом зло психоанализа, как практики. Сама половая жизнь должна оставаться в сфере бессознательности» (84).

«Нравственное излечение ч-ка не может быть достигнуто при помощи нравственного сознания, которое и делает ч-ка больным. Оно реально достижимо лишь при помощи сверхсознания, идущего из духовного мира. И это предполагает построение новой этики, основанной не на нормах и законах сознания, а на благостной духовной энергии... Их творчество есть также путь излечения. Существует три этики – этика закона, этика искупления, этика творчества. Этика в глубоком смысле слова должна быть учением о пробуждении человеческого духа, а не сознания, творческой духовной силы, а не закона и нормы» (85).

Етика свідомості, яка притлумлює підсвідомість і не знає зверхсвідомості, є породження стародавнього аффету страху в людині, і християни вбачають у ній наслідок первородного гріха. Дух, пробуджуючись, роздвоює й сковує життєву енергію. Відбувається боротьба духа й природи – свідомість стає ареною боротьби.

5) Свобода воли и этика (ст. 86 – 90).

Цей розділ сповнений мікропарадоксів, які для мене проблеми не вирішують і дефініційного, що є в назві, не дають. Тут цікава хіба думка, що моральна гідність людини і моральна її свобода (всупереч Арістотелю!) визначаються

не метою, якій вона підпорядковує своє життя, а джерелом, з якого випливає її моральне життя та дійсність у світі. Джерело, а не мета – саме так!

Етика рішуче має бути енергетичною, а не телеологічною, тоді вона і є – першоджерело.

«Важно, откуда вытекает нравственный акт ч-ка, а не к какой цели он направлен» (88).

«Все спасается от вырождения, окостенения и смерти не безличным, нечеловеческим иерархизмом, а иерархизмом человеческим, человеческим качеством, человеческим даром. Иерархия безличная, нечеловеческая, ангельская (в церкви) есть иерархия символическая, отображающая, ознаменовывающая, иерархия же человеческая и личная есть иерархия реальная, иерархия реальных качеств и достижений. Священник – символичен, святой же реален. Монарх – символичен, великий же человек реален. И задача этики в том, чтобы дать преобладание иерархии реальной, человеческой над иерархией символической нечеловеческой» (89).

«Человека нет без божественного в человеке, но не символически лишь божественного, а реально божественного» (89).

«Человек и человеческое... имеют два истока в древнем мире, вечных истока – исток библейский и исток греческий. Там вырабатывался ч-к и возникал из первобытного хаоса. Человек имеет прежде всего иудейско-эллинские истоки. Но окончательно раскрывается ч-к и духовно становится на ноги, освобождается от власти низших природных стихий лишь в христианстве, лишь через Христа и христианское откровение. В личности Христа-Богочеловека человек окончательно стал существовать. И основная идея христианства о человеке есть идея реалистическая, а не символическая, есть идея реального преображения и просветления тварной природы человека, т. е. достижение высших качеств, а не символического ознаменования в мире человеческом мира нечеловеческого» (90).

Цей наголос на **реалістичному** тут надзвичайно доречний.

Навіть попри те, що зроблений ним висновок не може бути універсальним – зокрема, для релігій Сходу…

Але то вже інша повість, інший автор й іншої ойкумени.

Соловецькі конспекти.
«Боярина».
Листи М. Куліша.

РОСІЯ – СОЛОВКИ – Україна

Вони йшли невідомо куди, і дуже здивувались,
прийшовши не туди
Марк Твен

Сутужно з папером – пишу на чернетках. Бо де ж і писати про «Бояриню», як не на Соловках? Не зовсім СЛОН – гастролюємо в Архангельську, поїздка в кремль – поки що тільки проект... Непривітно, холодно, актори по виставах збираються у кого-небудь в номері і п'ють. ...Матушка-Русь... Ми з Бобильовим участі в тому не беремо. Отож засів за «Бояриню» і за літературу про неї...

П'єса, як на мене – більше публіцистичний виступ, ніж твір мистецький. Тенденція тут неприхована, і характери на тому втрачають. Ївга Кузьмівна взагалі доводила, що тут руку доклала мама, Олена Пчілка – п'єси Леся за життя не надрукувала, а рукопису оригінального – нема, не зберігся.

Я ж гадаю, що це не так, є певний елемент поверховості, **типовий** для Лесиних п'єс, – без жодної материної руки. Але Леся – не годна піти стилевим шляхом Старицького чи Лепкого, вона прагне драми європейського обширу й напрямку, драми ідей, – через що побутом (правдою) нехтує. Очевидне одне: тут Леся найгостріша **національно** (Україна-Москва), і саме тому «Боярині» нема в повному зібранні творів. Якою національну тенденцію «Оргії» те сяк-так вдається загримувати (О. Дейч, приміром), «Бояриня» – неприхований конфлікт, позаяк не він тут головний: Леся Українка акцентує на тлі реальності «Росія-Малоросія» тему національного комунізму, національної зради. Їй пече «пляма рабства, що тяжить над нацією...». Микола Куліш у передмові до книги Музички «Леся Українка» (ДВУ, 1925) пише: «Бувши під великим впливом свого дядька... який у своїх поглядах хитався між марксизмом і анархізмом і за межі звичайного радикалізму не вийшов, Леся Українка до кінця життя свого з драгоманівщини не вийшла» (до речі, не можу дістати цієї передмови!!!). Сам А.В. Музичка вважає Л.У. активісткою «Української соціал-демократичної спілки». Для Донцова – вона пророчиця-націоналістка. М. Зеров наголошує на її мучеництві, на доланні фізичної недуги.

Але найточніше про шлях від угодовства до національної зради («Бояриня») пише Р. Задеснянський (мабуть, псевдонім?

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

Восени 1896 року цар Микола II з метою зміцнення франко-російського союзу відвідав Францію. З цієї нагоди французькі поети влаштували урочисту демонстрацію й писали улесливі вірші на честь російського царя. Леся Українка не могла витримати такої профанації поезії, такого низького морального упадку французьких поетів. Вона написала памфлет-протест французькою мовою. «La voix d'une prisonniére russe», який переслала 6 листопада 1896 р. до Л.М. Драгоманової, дружини покійного дядька, в Софію – з проханням переслати його до редакції. «La Réforme» або якоїсь іншої французької газети чи журналу. (Л.У. «Бояриня». Торонто. 1971, ст 137)

ГОЛОС
однієї російської ув'язненої

(Маленька поема в прозі, присвячена поетам і артистам, що мали честь привітати імператорське російське подружжя у Версалі).

Великі імена і гучні голоси! Їхня слава лунає цілим світом!.. Зрозуміло, слабенький спів однієї невільниці не матиме змоги привернути увагу цих величних півбогів, увінчаних лавровими й трояндовими вінками. Але ми не такі, бідні ув'язненні поети, ми призвичаїлися до пісень без відгуку, до нездійснених прохань, до даремних проклять, до безутішних сліз, до приглушених стогонів. Можна все згнітити, за винятком голосу душі – він дасть себе почути і в дикій пустелі, і серед натовпу, і навіть перед царями. І чоло, що ніколи не зазнало лаврів, не менш горде і не менш чисте, воно не потребує лаврів, щоб приховати якесь безчестя. І голос, що ніколи не збуджував луни в золоті, не менш вільний, не менш щирий; він не потребує славетних тлумачів, щоб бути добре зрозумілим.

Дозвольте ж нам співати! Пісні – це ж єдине наше добро, бо все можна згнітити, за винятком голосу душі.

Ганьба лицемірній лірі, улесливі струни якої наповняли акордами зали Версалю. Ганьба чаклуванню зрадливої німфи, яка з хаосу

Чий?)[1] у № 2 числі «В.Ш.» його аналіз – соціолого-політичний, мистецькі проблеми його не обходять. Отже...

«Бояриню» можемо розглядати як «історичну драму», себто твір, в якому автор хотів відтворити уривок з минулого (власного чи чужого) народу, історичні постаті або епоху. Високоталановитий автор не сконцентрує цілої своєї уваги **не відтворенні минулого**, лише взявши до уваги, що змальовує нам живих людей, які жили, переживали і мали індивідуальне життя, – стільки присвятить уваги питанням **психологічним**, що матимемо змогу розглядати також даний твір як твір **психологічний**. Нарешті, оскільки автор має стільки багатогранного хисту, що в стані якусь високо актуальну проблему, важливу для сучасного і майбутнього нації (або націй) розв'язати у своєму творі, **не порушуючи «мистецької правди»** як історичної, так і психологічної, постільки можна розглядати цей твір також і в площині ідеологічній, з погляду проблематики.

Що звемо «мистецькою правдою»? Мистецькою правдою звемо правдоподібність та цілковиту ймовірність змальованого в творі з погляду мистецького. Наприклад, Тарас Бульба ніколи не існував, але Гоголь відтворив у ньому прикмети сотень чи навіть тисяч подібних «Тарасів Бульб», які звалися інакше, але які жили і які мали такі прикмети, так думали і діяли, як думав і діяв Тарас Бульба. Збереження **мистецької** правди і є одною з головних причин, чому мільйони українських читачів Гоголя певні, що Тарас Бульба існував справді, він є для них більш реальною постаттю, ніж постаті конкретних людей, що жили справді, але ніхто не спромігся зафіксувати їхнього життя у формі, яка б промовляла до нашої уяви.

---

[1] Псевдонім Романа Бжецького (1894-1982), цікавого літературного історика й публіциста, знакомитого українського громадського діяча. Починав у гімназії з «Братства самостійників», куди входили гімназисти Василь Еллецький і Павло Тичина; у 1917 році агітував за повстання проти більшовиків (Петлюру не підтримав), арештований , сидів у «Березі Картузькій» (1934), прихильник М. Міхновського і Д. Донцова. Оселився у Мюнхені (1946-1952), потім Детройт, де й помер. Спадщину його слід видати окремо, опрацював її Ярослав Дашкевич. Не встиг. (Л.Т. – 2002).

віків викликала морок. Ганьба вільним поетам, які перед чужинцем дзвенять ланками своїх добровільно накладених кайданів. Неволя ще мерзотніша, коли вона добровільна. Ганьба вам, актори, коли ви блюзнірськими вустами вимовляєте велике ім'я Мольєра, який колись своїм уїдливим глумом підточував жахливого велетня, що його створив для Франції небіжчик король-сонце. Привид цього короля, такий блідий напередодні, почервонів від радощів, наслухавшись ваших пісень у місті Парижі, цьому місті-царевбивці, кожний камінь якого кричить: «Геть тиранію!». Горе старовинним містам, яких заплісніле каміння, іржаві ліхтарі та тісні площі є великими промовцями і не вміють мовчати...

Добрі французи, заведіть нашого царя подалі від цього міста привидів до Шалону до Тріанону, все однаково куди, але подалі, бо тут у кімнатах Антуанетти в Людовіка кошмари можуть порушити його відпочинок після такого тріумфу, після таких жертв, що устилали дорогу його колісниці цезаря, яка проїздила по мертвих[1]. Чи даремно після вашої сполошної «Марсельєзи» співано найсумніший приспів: «Боже, царя храни!».

Добре ж будуйте міст[2], що мусить з'єднувати народи, хай буде він не менш міцний, ніж старовинні царські мости в Парижі і Москві. Вони ж добре витримали невгамовний танець позбавленого кайданів натовпу, підбурюваного ненавистю, освітленого пожежами. Подбайте ж, щоб ваш міст не завалився незабаром під час одного з цих великих народних балів, воєн чи революцій, цих блискучих маскарадів.

Великі поети, великі артисти, яка прекрасна маска прикриватиме ваші знамениті обличчя під час цих великих свят? Який саме буде ваш костюм, якого віку, якого стилю, що вас прославить під час цих «шалених днів»? Що ж до нас, таких невірних, незнаних тепер, яких великі цього світу не зволять навіть помічати, ми підемо без масок в ті страшні дні, бо залізні маски[3] не можуть змінитися на лицемірний оксамит.

---

[1] Натяк на свіжу в пам'яті сучасників криваву катастрофу на Ходинському полі в Москві у день коронації Миколи II.

[2] В час перебування Миколи II в Парижі відбулась урочиста церемонія закладки моста царя Олександра III, що підписав французько-російський союз 1982 р.

[3] У Бастілії помер в'язень, обличчя якого начебто завжди було закрите залізною маскою. Авторка має на увазі людей, які мусять терпіти тяжкі страждання, лишаючись невідомими світові.

Отже, мусимо підкреслити, що «Бояриню» можна розглядати і в площині історичної драми, і драми психологічної, і «драми проблем», себто в площині ідеологічній.

Ознайомлення з цілою творчістю Лесі Українки управнює нас твердити, що для авторки «Боярині» **найбільш важливішим був бік ідеологічний, і вона, пишучи той чи інший твір, писала його насамперед тому, що бажала сказати щось важливе і питоме – своє – в ділянці ідеології.**

Власне, **таке** розуміння творчости Лесі Українки, розуміння, яке випливає з пізнання істотного в її творчости, **відсуває цілком на задній план** «тематику» як таку, і всі її твори, незалежно від того, чи дія розгортається у Стародавньому Єгипті, чи в Галілеї, чи в Римі часів Христа, **стають творами глибоко українськими**, творами української націоналістки, яка хотіла ними вказати шлях до кращого майбутнього, в першу чергу своїй нації. Так, напр., «Оргія» – суто націоналістичний твір, твір української націоналістки, хоч дія відбувається у давнину, і то в грецько-римському світі.

Сказане управнює нас розглядати «Бояриню» насамперед також у площині ідеологічній.

З того погляду «Бояриня» в'яжеться особливо близько з такими творами Лесі Українки, як «На полі крови» та «Оргія».

«На полі крови» з'ясовує нам, яке **становище має зайняти кожний до зрадників взагалі**, до зрадництва як такого, незалежно від моментів національних. Але в ньому зрадництво ясно виявлене, яке зрадник може намагатись виправдовувати, але не може заперечувати.

В «Боярині» Леся Українка розглядає вже певний рід угодовства, яке саме не ототожнює себе з національним зрадництвом, яке навіть висуває для свого виправдання певну «ідеологічну підбудову», але об'єктивно також є зрадництвом! Коли в «На полі крови» Леся Українка вивела в особі Прочанина «суддю», і центром драматичної поеми є, власне, свого роду «судова розправа», то в «Боярині» став об'єктом уваги поетки самий злочин, сама проблема угодовства і національної зради. Авторка розгортає перед читачеам складний процес самоусвідомлення, на основі фактів, незаперечної істини, що

Чи ви знаєте, славетні побратими, що таке убожество, убожество країни, яку ви називаєте також великою? Це ж ваше улюблене слова, це бідне слово «велич», смак до величного природжений французам. Так, Росія величезна, росіянина можна заслати аж на край світу, не викидаючи поза державні межі. Так, Росія величезна, голод, неосвіченість, злодійство, лицемірство, тиранія без кінця, і всі ці великі нещастя величезні, колосальні, грандіозні. Наші царі перевищили царів Єгипетських своєю схильністю до масивного. Їхні піраміди високі і дуже міцні. Ваша Бастилія було ніщо в порівнянні з ними. Приходьте ж, великі поети, великі артисти, називатися на велич наших бастільських фортець, зійдіть з естрад, здійміть ваші котурни й огляньте нашу прекрасну в'язницю. Не бійтесь, побратими, в'язниця постів, що люблять свою батьківщину і народ, не така тісна, як інші місця ув'язнення, вона простора й її славне ім'я – Росія. Поет може там мешкати, і навіть у безпеці, позбавившись тільки імені або позбавившись усього.

Живіть собі спокійно, побратими, прославлені вашими великими іменами. А ти, французька музо, вибач співачці-невільниці, позбавленій імені. Все-таки я менше тебе зневажила своєю убогою прозою, ніж твої вільні друзі в своїх прекрасних, улесливих віршах.

Ув'язнена
(Осінь, 1896 р.)

Л.Т. Лесі Українці 25 років, «Бояриню» вона напише через 14 років… Настрій антимосковський, антитоталіристський – лише зростає. «Так, сестра, ми в облозі…» – це в неї домінантне: «Виставити вартових – і жити так, ніби немає облоги…».

одягнута в «гуманні» шати угодовства – в дійсності є «негуманною» зрадою, яка – як Юдина зрада – має на руках кров, кров **проданих** земляків, кров коханої дружини!

В «Боярині» немає мови про партійність поступування Степана, але кожна думаюча людина мусить по прочитанні її задуматися і на підставі всього зібраного акторкою «обтяжуючого матеріялу» винести невблаганний засуд, який уже криється в оскарженні та самооскарженні Оксани.

Драматична поема «Бояриня» знайомить нас на самому початку із молодим московським боярином українського роду[2] – Степаном, який супроводив старших московських боярів, що в якихось справах прибули в Україну. Степан відвідав товариша свого батька, зустрівся з його дочкою Оксаною, між ними розгортається кохання, і він просить у батька Оксани згоди на одруження.

Друга відслона знайомить нас із першими враженнями молодої Степанової дружини в Москві, з подробицями такого чужого українцям побуту і звичаїв.

Третя відслона оповідає про вислання з України до Степана, зв'язки якого при московському царському дворі мали надію використати «помірковані» українці для облегшення московського ярма.

Четверта відслона – це трагедія Оксани, яка не може зжитися з чужим і ворожим оточенням, яка тужить за батьківщиною і **починає розуміти всю помилковість поглядів**, ширених Степаном.

Відслона п'ята показує нам смертельну хворобу Оксани, яка (хвороба) є наслідком усвідомлення злочинности поступування Степана та її власного і туги за зрадженого батьківщиною. Діалог Оксани зі Степаном, в якому криється засуд Степана, хоч Оксана, що любить його, осуджуючи Степана, висуває також і пом'якшуючі вину аргументи, – є ключем до зрозуміння ідеї твору.

Це в дуже загальних рисах зміст «Боярині». Однак, уже перша відслона висуває одразу основну проблему, яку поставила і розв'язала Леся Українка в цьому творі.

---

[2] Або, вживаючи модного тепер на еміграції слова, яке приховує таку ж зраду, - «українського походження».

ЛИСТИ МИКОЛИ КУЛІША ДО ДРУЖИНИ З ТЮРМИ Й ЗАСЛАННЯ

(Грудень 1934 – червень 1937)

1934 рік

— 1 —

25. XII. 34.

Дорога старенько!

Живий і здоровий. Одержав від тебе «передачу»: сіру сорочку, кальсони, три пари панчіх, рушник, хустки, масло, сало й цукерки. І грошей 20 карб. Сердешне спасибі. Тільки ти не турбуйся передачами, бо я ж знаю, яке в тебе скрутне матеріяльне. То «передача» тільки завдаватиме мені невеселого думання. Я тут не голодую й не мерзну. Не одривай у дітей. А що буде потрібне, то я напишу.

Привіт. Цілую тебе, дітей і бабушку.

Ваш чоловік-батько.

М. Куліш.

Черкни про здоров'я твоє й дітей.

Адреса: Київ, НКВД УССР (Інститутська 5), Спецкорпус, Кулішу.

1935 рік

— 2 —

26. I. 35.

Дорогая старенько!

Нарешті одержав від тебе листівку. Дуже радий і сердешно дякую. Черкни ще два-три слова про твоє і дітей здоров'я. Та знай, старенько, що сиджу я не даром. Винний був у націоналістичній контрреволюційній організації. Хай це буде застереженням для на-

Молодий боярин Степан, оскільки залежний від волі зверхників, то навіть «не сміє» залишитися на вечерю без дозволу старших бояр, уже на початку мусить відповідати на питання матері Оксани: нащо він поїхав жити в Москву по смерти батька, а не перевіз своєї матері на Україну? Відповідь його була така: **«Нема при чім нам жити на Україні. Самі здорові знаєте, - садибу сплюндровано було нам до цеглини ще за Виговщини… Поки чогось добувся на Москві, мій батьк тяжко бідував з нами. На Раді Переяславській мій батько, подавши слово за Москву додержував те слово вірне»** і, додамо від себе одержав заплату».[3]

Отже з наведенних Степанових слів випливає, що його батько (може, підкуплений московськими обіцянками, може, з невідомости), подав слово за Москву і начебто, щоб «додержати слова», далі тягнув за Москвою, за ворога ми України. Тому українці зруйнували йому, **як московському запроданцеві**, садибу, а він, **відцуравшись зрадженої ним України**, поїхав шукати ласки і майна до тих, кого інтереси беріг **більше**, ніж **інтереси** власного народу. Отже, батько Степанів, покараний власним народом, осів у Москві з причин матеріального характеру, а не ідейного, і його син – Степан – також приїхав до Москви лише з **матеріальних** мотивів («нема при чім нам жити на Україні»). Батько «прикривав» ті мотиви фразою про бажання «дотримати» Москві дане «слово».

Коли так розуміти моральні обов'язки, то «слова» дотримував князь Ярема Вишневецький, а «не дотримав» Богдан Хмельницький , і батько Степана, «даючи слово» в Переяславі, ломав попереднє «слово». «Дотримувати» слова ворогові своєї нації, який сам не дотримує зобов'язань, є більшим злочином, ніж його порушити, оскільки те слово не мало особистого характеру… Якщо, напр., лицар дає своїм ворогам слово, що коли його відпустять з полону для полагодження важливої особистої справи, він добровільно вернеться і віддасть себе в полон, то тоді лицар, що давав особисте зобов'язання, мусить його дотримати, а додержуючись його, **розпоряджається лише своєю особою і**

---

[3] Степан свідомий, що те, чого «добувся», було заплатою за «діяльність» на користь Москві та шкоду Україні. Адже ж він у четвертій відслоні сам говорить: «Треба заслужити сусідську ласку. Чим же більше, як не зрадою проти Москви?»

ших дітей і хай вони ніколи не в'яжуться з націоналістами, нехай ідуть тільки одним шляхом – шляхом інтернаціоналізму.

31. XII. В.М. Омельченко передала мені пару не моєї білизни. Мені це – неприємно. Які книги можна продати? Всі. У першу чергу продай «Большую советскую энциклопедию» (найдіть покупця з нових передплатників). Всі книжки українською мовою. Нехай Вова залишить собі чужоземну клясику (у скляній шафі) та полицю філософії й соціально економічних (Платон, Гегель, Маркс, Ленін, тощо). «Малую советскую энциклопедию» теж нехай Вова залишить собі, а як буде скрута – продайте.

Що мені потрібно. Зараз у мене трохи рвуться штани та й повстянки теж починають. У чоботях було б краще, та про це я напишу. Як знайдеться **зайвих** 20-30 крб., то пришли. Ну й всього тобі, всього доброго. Привіт дітям і бабушці.

Твій Микола.

P.S. Твої 20 крб. тільки що прийшли. Одержу цими днями. Спасибі.

— 3 —

21. II. 1935

Дорогая старенько!

Ще 26. I. написав тобі листа. Думаю, що одержала. Чом мені не напишеш? Оце згадав, що у лютому, здається 24-го, народження нашої дочки Ольги, га? Вітаю її й цілую. Недавно приснилась, що грала – і музику чув – якусь композицію з Егмонта й Патетичної Сонати. Спасибі, ой спасибі ж! Як Вова? Йому я бажаю скінчити десятирічку, так бажаю, як колись собі атестату за 8 клясу бажав. І теж цілую. Одержав від тебе в кінці січня 20 крб. Сердешне тобі спасибі, старенько. Подав заяву моєму слідчому з просьбою, що коли можна буде, то що переслали тобі мого годинника. Як обсядуть тебе з дітьми злидні – продай (хоч і подарунок це мені, а продай у крайньому разі). Розхитався і мабуть спаде з зубів золотий місток. То я мабуть теж проситиму переслати його тобі. Але все це паліятиви. Дуже добре було б, коли б ти знайшла собі яку службу, заробіток хоч невеликий. Як я цього тобі бажаю, ти й уявити собі не можеш, люба

ніким більше. У випадку ж такому, який мав місце в Переяславі той, хто «додержує» слова – віддає на поталу ворогові **не себе, а свою націю**, не тільки не мавши до того жодного права, а й **порушивши перший свій обов'язок: жертвувати всім, навіть власним життям (отже і «словом») для добра нації, якої він є сином!**

Подібно думає і авторка «Боярині», висловлюючи в істоті речі ту ж думку двома влучними й гострими репліками Оксаниного брата – Івана. Іван каже: **«Мав кому держати! Лихий їх спокусив»** (батька Степанового – давати слово!».

Коли ж уже Іванів батько виступив на оборону гостя: «присягу не кожне зрадить», – Іван відповідає коротко і ясно з убивчою іронією: **«Та певне! Краще зрадити Україну!»**. Так уже напочатку ясно зформульоване авторкою оскарження батька Степанового в національній і державній зраді.

Так ясно висловлене оскарження змушує Степана **шукати** якогось «виправдання», якогось усправедливлювання, і він висуває твердження, немов його батько Україні ж «служив з-під царської руки не гірш, ніж вороги його служили з-під польської корони». Лише при кінці драматичної поеми Леся Українка виявляє усю фальшивість вигадки про можливість «служити Україні» з-під руки ворога України, а тут устами Івана розшифровує неправильність головного аргументу. Іван слушно відповідає: «Однаково, чиї лизати п'яти, чи лядські, чи московські!». Тому Степан, прекрасно знавши, що його «аргумент» був фальшивий, по наведених словах «рятується» запитом: «А багато було таких, що самостійно стали?». Та й цей запит не витримує критики, бо **треба йти правильним шляхом, навіть коли муситься іти самому чи в малому гурті**, і «кількість» ніколи не рішала про «якість» чи «правильність».

Батько Іванів, розуміючи безвартість такого «аргументу», пробує (імовірно – з чемності) рятувати свого гостя з прикрої ситуації, але син, розуміючи наміри батька, каже: «Що там замазувати! Кажіть правду!..». **Якби таких було між нами менше, що понадились на соболі московські** та руки протягли до тієї «казни»...

Степан не може подати переконуючих аргументів помилковости цих слів і намагається боронити себе лиш типовим для

старенько. Думаю й плекаю надію, що знайдеш і якось влаштуєшся з дітьми. Бабушці привіт. Бажаю вам усім здоров'я й ясної долі.

Твій Микола.

P.S. Щодо чобіт чи там черевиків, то поки що мої повстянки держаться, а штани я заштопав. Напишу – тоді вишлеш. Наготов. Сьогодні одержав від тебе листівку. Дякую. Пиши.

Твій М.

— 4 —

26. II. 35

Дорогая старенько!

Сердешно дякую за листівку (одержав 21. П), й за привіт, і за 20 крб., що я їх теж одержав у кінці січня і про що написав тобі. Не турбуйся – я цілком здоровий. Що мені прислати, то про це я, здається, тобі вже писав. Мені потрібні будуть туфлі або чоботи, бо скоро ж весна і в повстянках буде не зручно. До туфель, звичайно, панчохи. Про решту напишу. Краще, звичайно, прийшлись би чоботи (якщо не продали моїх мисливських, то поміняй на менші й пришли). Чи маєш ти заробіток? Продай «Большую энциклопедию». Цілую тебе, дітей і бабушку.

Твій М. К.

— 5 —

8. III. 35.

Дорогая моя старенько! Діти й бабушка!

Учора й сьогодні одержав від вас аж два листи. Ви й уявити собі не можете, як я зрадів і який я радий особливо за вас, діти, що добре вчитесь, працюєте і що Льоля скоро гратиме на концерті. Дуже радий. Ну, а я цілком здоровий і почуваю себе тепер гаразд. Не зрозумів тільки, старенько, чого ви живете в одній кімнаті? Напиши. Та навіщо ти вислала мені стільки речей? Будь ласка поки що білизни, одіяла, подушки, носових хусток не присилай. Я обійдуся. Цілую вас і вітаю.

Ваш чоловіко-батько.

З міжнароднім жіночим днем вітаю вас!

всіх угодовців аргументом, немов його батько «подався на Москву», щоб «служити рідній вірі, помагати хоч здалека пригнобленним братам, єднаючи для них цареву ласку». Відчуваючи всю слабість і цього пояснення, усю його фальшивість (бо ж сам оповів про те, що батьки подався в Москву після зруйнування за московофільство, щоб заробити), Степан ще намагається виправдати батька тим, що батько «старий був обстоювати збройно за честь України»! Але й цей викрут зустрічається з блискавичною відсіччю Івана: **«Ти ж молодий, – чому ж ти не підіймеш тої зброї, що батькові з старечих рук упала»**?

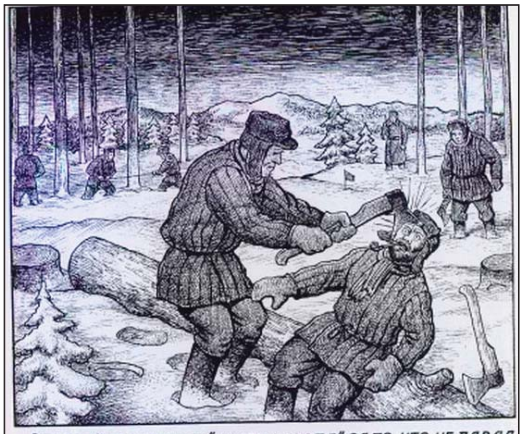
Чесної відповіді Степан на це питання не може дати, але може боронитися ідеєю, такою типовою для дезертирів з поля бою для підлабузників і агентів ворога, для ворогів справжнього визволення поневоленої нації, ідеєю фальшивої фарисейської «гуманности», яка вчить, що не вільно «пролити братньої крови». І після цих слів Леся Українка дає хвилеву перемогу над Іваном «бурсакові», що «вміє замилить очі». Степан замикає дискусію міркуваннями, подібними до тих, якими широко послуговувалися М. Драгоманов і його наступники, що казали: «І невже мушкет і шабля мають більше сили та чести, ніж перо та щире слово»?

Іван на ті слова, хоч і свідомий їхньої фальшивости, не може знайти відповіді. Розтрощуючу відповідь на них дасть сама авторка, Леся Українка, в кінцевих відслонах драматичної поеми.

Таким чином авторка в оборону угодовства висунула саме ті дві тези, що їх висували українофіли з Костомаровим, з одного боку, і Драгоманов – з другого.

Згідно з першою тезою, більшість інтелігенції тих часів, як і Драгоманов, не бачили «ні ґрунту, ні сили для політики державної відрубности України», а тому думали, що «українські автономісти найрозумніше зроблять, коли рішуче зв'яжуть свою долю з долею земств на Україні, і, значить, у всій Росії «звісно без федерального американства» (Драгоманов: «Вибрані твори». стор. 311). В дусі цієї тези мали б українці, співпрацюючи з москвичами, як казав Степан, «служити України з-під царської руки».

Згідно з другою тезою, яка користувалася популярністю в українських інтелігентів (і, на жаль, ще й нині не пішла до


„Раскрой черепушки „врагу народа" за то, что не давал согласия уголовникам списывать на них свои дневные проценты выработки.

— 6 —

25. III. 35.

Дорогая моя старенько!

Дуже дякую тобі за посилки. Одержав першу й другу. Тільки ти прислала мені й такі речі, що вони зараз мені не дуже потрібні. А от калоші забула. Ну, та нічого. Ще раз сердешно тобі дякую.

Напиши, дуже тебе прошу, напиши, як твоє здоров'я, і дітей. Як поживає бабушка? Я здоровий. Цілую тебе, старенько, дітей моїх цілую й бабушку. Всього вам найкращого.

Годинника поки не послано, одержиш його згодом.

Твій Микола.

P.S. Вітаю вас з відкриттям пам'ятника Шевченкові!

— 7 —

8. IV. 35.

Дорогі мої дружино й діти!

Дуже прошу вас напишіть мені, як ваше здоров'я, і як ви живете. Вже місяць, як я не маю від вас звістки, думаю і турбуюся. Я – здоровий і все у мене гаразд. Посилки ваші одержав, а також і листа, здається від 6.III. Ще раз прошу черкніть мені кілька слів про своє здоров'я і життя. Вітаю вас і цілую. Також вітаю і цілую баб ушку. Всього вам найкращого.

Ваш батько і твій, старенько,
Микола.

— 8 —

14. IV. 35.

Дорогая моя старенько!

Вже більше місяця я не маю від тебе звістки. Чому ти не пишеш? Як ти живеш, як твоє здоров'я і як здоров'я дітей? Я дуже і

архіву), можна осягнути найголовніші національні цілі, «однією силою логічних аргументів», збройна боротьба майже зайва, бо вистачає апель до «розуму» і «розсудливості».

Цю думку висловив Степан у формі запиту: «Невже мушкет і шабля мають більше сили та чести, ніж перо та щире слово»?

Леся Українка прекрасно знала, як глибоко закорінені серед угодовські настроєних її сучасників наведені погляди, ще більше, немов передбачала, що вони (ці погляди) й далі ослаблюватимуть націю, змодифікувавши свій соціальний зміст, але зберігаючи угодовську істоту, і тому вважала, що на них треба відповісти не самою реплікою одної з дійових осіб, а мовою невблаганних фактів, доказами, що їх дасть само собою життя.

Тому вона дала змогу святкувати тимчасову перемогу Степанові, але Іван (як і противники Драгоманова), хоч не вмів знайти аргументів проти розумувань вправного «в замилюванні очей бурсака», своїм українським серцем відчував і далі всю їхню фальшивість.

На цьому обривається ідеологічний двобій і кінець першої відслони вже присвячений залицянню до Оксани. Під час цього виявляється егоїзм Степана, який свідомий, що життя в Москві подібне до перебування у темниці («я ж, як в'язень, що на короткий час з темниці вирвався»), а проте хоче збудити в серці Оксани жалість, співчуття, а далі й кохання, щоб вирвати в неї згоду на одруження. Це йому йде тим легше, що Оксана відчувала всю жорстокість боротьби, в якій удалося чужинцям примусити битися проти самих себе також українців. Тому Оксану «кров гнітить, тому вона має нехіть до всіх тих, що мають руки, сплямовані братньою кров'ю, тому вона «відразу привернулася» до Степана «за його лагідність».

Наївна Оксана не розуміє ще багатьох речей, а Степан – заховується з нею нечесно. Так, напр., обіцяє він Оксані, що й на чужині вона потрапить «звить кубелечко», в якому «нічого ж там чужого у нашій хатинці не буде» і тут же питає Оксану: «Правда?». Вона ж відповідає: «Авжеж». Так дурив Оксану Степан, хоч чудово знає, що в тім «кубелечку», яке він лаштує, буде все чуже, що він сам як уподібнювався москвинам, так і далі буде те робити.

дуже непокоюся. Думаю про вас, і всякі думки йдуть у голову. Дуже добре було б, як би ти могла приїхати на побачення. Я знаю, що для подорожі в тебе нема потрібних грошей. Та коли ти можеш позичити або продати що, то зробив це і приїдь. Чотири місяці ми не бачилися, тепер така можливість є.

З речей мені майже нічого більше не потрібно. Хіба що калоші та моє демісезонне пальто (хоч воно у мене таке старе, що не знаю, чи годяще буде). Проте привези й прихопи також кепку. Ще потрібна мильниця на мило і зубна щітка. Буду сподіватися й ждати. Якщо приїхати змоги не буде, то напиши як можна скоріш. Я – здоровий і все у мене гаразд. Отже, до побачення. Бажаю тобі, старенько всього доброго, цілую тебе, дітей і бабушку.

Твій Микола.

— 9 —

15. VI. 35.

Дорогая моя старенько!

13.VI. я прибув до місця мого призначення. Соловки. За кліматом і природою це місце, мабуть, найкраще з усіх тих, які я переїжджав і де тимчасово перебував. Найкраще воно і своїми житловими умовами. Харчування в цілому достатнє. Є бібліотека. Так що про мене, моя старенько, не турбуйся. Я – здоровий і почуваю себе задовільно. Дуже турбуюся про тебе й дітей. Два місяці не маю від тебе вісточки. Де ти й як живеш!? Як діти. Чи закінчив Вова школу? Чи працює над музикою Льоля, а чи вже продали піаніно? Відгукнись, старенько, напиши. Пишіть мені частіше. Провідоми мене, чи будеш жити в Харкові чи думаєш переїжджати і куди? Я боюся втратити з вами зв'язок. Ввесь час думаю про тебе і дітей. Писав тобі з дороги, але не знаю чи дістала мої листи. Буду ждати, буду ждати від тебе листів. А поки що бажаю тобі всього кращого, моя старушка, міцно цілую і обіймаю тебе і дітей.

Моя адреса: Ст. Кемь, Кировской желдороги, Соловки, мені.

Твій Микола

Учора тут був прекрасний соняшний день. Зеленіють дерева. Згадував Таврію. Тобі я буду писати три рази на місяць.

Наївній Оксані видається, що Московщина – не така вже й чужа країна, і Степан тут же заохочує її до перекінчицтва («Та мови вже ж навчитися не довго»).

Друга відслона підкреслює на кожнім кроці власне чужість і цілковиту відмінність Московщини (жінки тут ходять, як у Туреччині, із заслоненим обличчям, в чудному негарному одязі азійського зразка, сидять замкнуті по «Теремах», без супроводу дівчина не може вийти з дому, одружується, не бачивши ні разу нареченого, і т.п.). Оксана аж тут довідується, що Степан її обдурив, що жодного **«українського кубелечка»** не вільно їй і мріяти, творити, навпаки. Степан змушує її тут (тероризуючи загрозою «царської немилости» і кари для цілої родини), щоб вона **зреклася всього свого**, починаючи від імені і кінчаючи одягом, та змушує, згідно з московським звичаєм, давати себе цілувати в уста при почастунку гостям.

Оксана протестує і пробує ставити опір. Тоді Степан найбільш демагогічним способом використовує її любов до України і запевняє **всупереч правді: «Я й не казав тобі, що тута вона. Та якби ми не гнули тута спини, то на Україні либонь зігнули б у три погибелі родину нашу московські воєводи…** Ось ти млієш з огиди, що тебе якийсь там дід торкне губами, а як я повинен «хлопам Стьопкою» себе взивати та руки цілувати, мов невільник, то це нічого?».

Звичайно, в дійсності Україні шкода лише від того, що має і Степанів, які «гнуть спини».

Але й намагання вдягнути в ідейний плащик своє льокайство, свою негідну рабську поведінку, єдиною справжньою метою якої є матеріальні блага («нема при чім нам жити на Україні… поки чогось добувся не Москві мій батько») – не допомагає, і Оксана все ж відповідає на запит – «вийдеш?» – «Я не знаю…». Тоді виступає Степанова мати з благанням: «Вийди, доню. І я тебе прошу! Не дай мені старій на очі бачить Степанової згуби!». Далі кидається до неї з риданням Степанова сестра і благає: «Я тебе благаю! Сестриченько! Не згуби нас!».

Знаємо, що українців найлегше захитати слізьми та благанням, зламали вони й «жалісливу» Оксану! Бліда, як смерть, Оксана (певно, відчуваючи, що переступає поріг, за яким починається яничарство) «холодно і якось надміру спокійно»

— 10 —

8. VIII. 35.

Дорогая моя старенько!

Одержав від тебе посилку – чоботи, що ти адресувала ще на Кемь. Спасибі тобі, старушко. Але – жодного рядка, жодного листа, ось уже скоро чотири місяці! Турбуюсь, думаю і тоскую. Хоча б декілька слів від тебе, як ти живеш і як здоров'я дітей. Декілька слів, дорогая старенько, і легше було б. пишу тобі на нову адресу, що стоїть на посилці (письмо твоє й не твоє, не пізнаю). І ще раз подаю мою адресу: Ст. Кемь, Кировской желдороги, Соловки, мені. Цілую тебе й дітей.

Твій Микола.

8. VIII. 35. – (двадцять років, як ми одружились – 26. VII. за старим стил.).

— 11 —

4. IX. 35.

Тосю, рідна!

Я вже писав, що грошей 20 крб. одержав. На талоні ти повідомила, що ви живі й здорові (ти і Льоля). Про Вову не згадала. Я дуже турбуюся, чи здоровий і живий він? Може щось трапилось, захворів і не живе вже, а ти від мене ховаєш. Невідомість ще більша мука. Благаю тебе, напиши хоча б декілька слів про своє здоров'я і здоров'я дітей. Цілую Вас.

Твій Микола.

Адреса:

Ст. Кемь, пристань, Кировской желдороги, Соловки.

згоджується на те, на що все ж не згодився Пер Гюнт у залі короля Гір. Пер Гюнт відмовився рішуче, не зважаючи на всі погрози, стати «тролем тілом і душею», відмовився відректися себе, **перестати бути тим, чим був**! Оксана ж, зваблена й обдурена Степаном, завезена ним на чужину, опинилася в більш важкій ситуації, ніж Пер Гюнт. Тут Гюнт ризикував тільки власним життям, а Оксану поставили в умови, коли збереження гідності, збереження власних звичаїв ставило під загрозу життя інших, її ближніх і... вона через свою «жалісливість», шкідливість якої потім собі усвідомлює, заломалася. Більша частина моральної відповідальності за те заломлання, звичайно, паде на Степана!

І ось тут у читача виникає питання: чи справді Степан, **всупереч правді**, ставав у позу невідомого і непомітного лицаря, який зносить наругу й моральні муки для **добра** України? Бо ж цілком зрозуміло, що від відповіді на те питання залежить не лише оцінка поступування Степана, а й виправдання чи невипривдання угодовства взагалі!

Леся Українка добре розуміла все величезне значення відповіді на поставлене питання і тому цілу третю відслону **присвятила саме їй.** Як справжній мистець, вона дала цю відповідь не «словами», а **мовою фактів**, невблаганних, єдино-можливих, тому й «типових».

У третій відслоні перед нами «гість» – посланець з України, який хоче скористати з тої вигаданої користи – для нації від того, що Степан «гнув спини», користи від угодовців, якими вони прикривають звичайнісіньку зраду за різна «блага» для себе особисто.

«Гостя» Степан приймає у найдальшій кімнаті на горішньому поверсі, говорить із ним, зачинивши вікна, замкнувши двері на замок, півголосом, безнастанно боязко наслухуючи. Степан довідується від нього про жахливі московські утиски на опанованій Москвою Україні, про те, що «цупко затягли супоню на наших боках» і що вже всім «терпець урвався», що навіть москвофільські елементи, якщо ця спроба використати угодовство і дістати «полегкості» не вдається – відкинуться до Дорошенка.

— 12 —

12. IX. 35.

Від Куліша М.Г.

Тосю, рідна моя!

Сьогодні одержав від тебе два перших листи (з 28. VII. і 20. VIII.). Який я радий, який я радий старушко моя рідна, що ти й діти живі й здорові. Дякую за листи, сердешно дякую.

Про мене не турбуйся. Я живий і здоровий. І не тільки не хожу брудний, як ти думаєш, але через кожних шість днів буваю в лазні, одержую чисту білизну, рушник, пошивку, простирало. І харчування задовільне: ранком чай, хліб, трошки масла; обід з двох страв, на вечерю кваш, капуста, каша, чай. Одержую й цигарки. Є бібліотека. Читаю. Пробую писати. Дещо виходить. Дуже турбувався й мучився без листів. Тепер легше. Міцно цілую тебе, мою рідну, і дітей. Нехай діти поповнюють свою освіту, якнайбільше читають і не тільки белетристику, а марксистську літературу. Нехай якнайглибше вивчають і зміцнюють свій радянський світогляд. Це моє прохання і бажання.

Ще раз обіймаю вас, моїх дорогих. Бажаю здоров'я й спокою.

Ваш Микола.

Бабушці, сестрам моїм, Луші й Дуні, а також Ніні сердешний привіт.

P.S. Чоботи я одержав. І гроші 20 крб. Спасибі. Пальта не треба присилати. Із речей, я вже писав, мені нічого не треба, крім шкарпеток. Буде змога – пришли маленьку посилочку: декілька загальних зшитків, паперу, пера і чернильничку. Писав тобі, декілька листів післав.

Твій К.

Адреса моя: Кемь – пристань, Кировской желдороги, Соловки, мені.

— 13 —

4. X. 35.

Рідна моя старушко!

Не знаю, де ти тепер – в Харкові, чи переїхала, як ти писала в листі з 20. VIII., до Одеси, до дітей. Пишу на харківську адресу, бо адреси дітей не знаю.

«Гість» не орієнтується у «можливостях», які дає угодовство, він певно, як і інші «умірковані», віривши фразами угодовців, якими вони прикривали свою зрадницьку діяльність, сподівається, що можна навіть осягнути заміну урядовців московської окупаційної влади в Україні українцями-угодовцями. Степан, як видно з його слів, **свідомий**, що «угодовцям», як і всяким зрадникам, **не вірять їхні пани** («з очей спустити нас надовго не зважаться»), проте відмовляє «гостя» від боротьби з окупантами! Він же сам береться лише подати цареві прохання, привезене «гостем», використовуючи для того добрий настрій, якщо цар напідпитку матиме такий. Для утворення цього настрою обіцяє «розважити» його, мало не як блазень.

Ясно цілком, що так само негідно, як блазень заховується Степан стало, отже, коли говорить про те, що ніби він це зробить для України, він дурить інших і, можливо (в найліпшому випадку!) також себе.

«Гість» починає розуміти хоч частинно правду. Він каже: «Не минути розливу крови братньої, як тільки супліка сяя марна буде». І тут знову виступає угодовець-яничар, виконуючи своє **єдине** призначення (за яке йому і платять вороги) гасителя духу, зі словами: «Боже, не допусти»!

Коли б не було угодовців, не тратив би нарід марно часу на складання «суплік», не чекав би на їх наслідки, а **однодушно** вхопився б за зброю. Це було б небезпечне для окупантів і тому вони не раз дарують «тридцять срібняків», бо це оплачується, бо це виключає одностайний виступ цілого народу в обороні своєї волі.

Коли вийшов «гість», а ввійшла Оксана, Степан, що запевняв «гостя», немов він «ладен уже хоч би й на голові ходити, аби чогось добутися для тебе та для Вкраїни» в розмові з Оксаною дає докази, що **його словам вірити не можна**. Він, довідавшись, що Яхненко привіз листа Оксані від її товаришки-братчині з проханням переслати на громадські цілі трохи грошей: 1) забороняє Оксані посилати гроші, 2) домагається, щоб вона негайно спалила листа, 3) щоб не приймала більше в себе та не бачилася з Яхненком. Мотивує він усе тим, що братчиці «з Дорошенком накладають».

Одержав від тебе всього два листи (з 28. VII. й 20. VIII.). Радий, що ти й діти живі й здорові. Турбуюся, що ти не одержуєш моїх листів (крім червоного, як ти пишеш) і не знаєш, чи я живий, чи здоровий. Писав тобі. Живий і здоровий. Тоскую за вами. Думаю кожну хвилину. Бажаю вам здоров'я й щастя. Міцно цілую тебе й дітей. Жду листа.

Твій Микола.

P.S. Уже писав тобі, що гроші й чоботи одержав. Пальто не треба. Із речей я нічого не потребую, крім шкарпеток. Писав тобі, щоб прислала. А також паперу та декілька загальних зшитків. У мене нема паперу й дістати його важкувато.

Адреса та ж: Кемь-пристань, Кировской желдороги. Соловки. Мені.

— 14 —

14. X. 35.

Тосю, рідна!

Так я й досі не знаю, чи дістала ти хоч один мій лист. Турбуєшся, бідна. Писав тобі й пишу, не трачу надії, що одержиш і взнаєш, що живий і здоровий.

Від тебе я одержав усього два листи (з 28. VII. й 20. VIII.). Де ти тепер: у Харкові чи переїхала в Одесу до дітей? Боюся втратити з вами зв'язок. Жду від тебе листів, живу надією, що одержу. Напиши, рідна. Головне, про здоров'я твоє й дітей. Цілую тебе, Льолю й Вову і згадую кожну хвилину.

Твій Микола.

Вынос зэка, проигравшего свою жизнь в карты, на мороз... -Окропи его святой водицей, чтобы лучше жилось на том свете, а я его присыплю снежком, чтобы вертухаи скоро не накняцали...

P.S. Пришли, якщо можна, шкарпеток, паперу й декілька загальних зшитків.

Оксана, хоч – як жінка – ще любить Степана, але вже може сама собі в тому не признаючись, **не погоджується із його поглядами** і, певно, йому не вірить; на цей «аргумент» - «загадково усміхаючись», відповідає: «Ну що ж, так може й треба». Степан, як вірний московський льокай, ще намагається змінити її думки: «Схаменися! Ти ж так боялася розливу крови, а ця війна найпаче братовбійна, що Дорошенко зняв на Україні, – та ж він татар на поміч приєднав». Не вправлена в реториці та крутійстві Оксана не реагує на пригадування раніших її поглядів, натомість дає правильну основну відповідь: «Татари там **татари й тут**...». Ці слова в дійсності є не лише глибокою правдою, а й засудом цілої «орієнтації» Степана (що її важко вже відрізнити від яничарства), майже сформованим у свідомості Оксани поглядом, що Степан «потурчився», «побусурманився»; став ренегатом, зрадником. Тому Степан так завзято заперечує їй – «що мариться тобі, тут же віра християнська», «се ж бо вже гріх», але Оксана розбиває убивчу для Степана і всіх угодовців думку далі: «ти хіба не ходиш під ноги слатися **своєму** пану, мов ханові?» і заперечує однаковість віри («я й Служби Божої щось не пізнаю»).

Оксана, як бачимо, не «продалася з душею», не тільки не погодилася з «наукою» Степанової матері й не тільки вибухає словами: «Та й осоружна мені ця Москва!», а й ...«починає мріяти про втечу з цього «полону».

І ось знову Степан хапається випробуваного способу і – використовуючи любов Оксани до нього, співчутливість та вигадку про потребу для України перебування в Москві «угодовств» – ще видобуває від неї обіцянку не писати до рідного брата, відцуратися родини і не передавати їй не лише листів, а й подарунків! Після цього Оксана починає все більше здогадуватися страшної правди, починає розуміти, чим справді є і до чого веде велике угодовство, тому – з інших мотивів, аніж ті, що їх підсуває Степан – рішає, що дійсно писати нема нащо! Тому, «не відповідаючи на пестощі, безвиразно: Гаразд, нікому не писатиму... **нащо писати**»!

Степан здогадується, що в цих словах криється **засуд** і «опускає руки».

Адреса моя та сама: Кермь-пристань, Кировской желдороги, Соловки. Мені.

— 15 —

26. X. 35.

Рідна моя!

Живий я і здоровий. Пишу тобі, але листів від тебе другий місяць не одержую. Перечитую твої два листи (з 2. VII. і 20. VIII.), що одержав на початку вересня. Не знаю де ти тепер: в Харкові чи переїхала в Одесу до дітей. І не знаю, як здоров'я твоє й дітей. Жду листа. Кожний день. Думаю про вас і турбуюсь. Кожну хвилину згадую. Привіт тобі сердешний, старенько, привіт дітям. Цілую, бажаю здоров'я й добробуту.

Твій Микола.

Адреса моя та сама: Кемь-пристань, Кировской желдороги. Соловки.

— 16 —

12. XI. 35.

Тосю рідна!

Нема листів від тебе. Жду кожний день – проходять місяці. Хоча б декілька слів: чи жива ти, чи здорові діти?

Писав тобі і вже не знаю, чи писати далі. Де ти тепер: чи в Харкові, чи переїхала до Одеси – не знаю.

Пишу на стару адресу. Чи дочекаюсь листа від тебе, рідна? Привіт мій тобі, привіт дітям. Цілую.

Твій Микола.

Адреса моя та сама: Кемь-пристань, Кировской желдороги, Соловки. Мені.

— 17 —

23. XI. 35.

Тосю, рідна!

Не дістаю від тебе листів. Хвилююся і мучусь. Чи здорова ти й діти. Напиши хоч декілька слів. Писав тобі й просив прислати посилку (потребую шкарпеток). Якщо не важко, то пришли, рідна. Цілую тебе і дітей.

Микола.

Адреса: Кемь, Кировской желдороги, Соловки. Мені.

Як бачимо, третя відслона вже майже дала цілковиту відповідь на поставлене питання, вже майже довела не тільки цілу невиправданість, а **й величезну шкідливість усякого угодовства.**

Та ще треба показати марність усяких «суплік» та розкрити справжні мотиви угодовства.

Це бачимо в четвертій відслоні, в якій Оксана питає: «А як же там, Степане, та супліка»? І чує відповідь: «Та що ж... **ніяк**... Цар каже: прочитає, подумаєм...». **«Чували вже ми теє!».** З цих слів видно не лише, що угодовство, ... до ренегатства, **не має найменшого виправдання**, а й що самим апостолам угодовства доводилось уже не раз переконуватися, що за угодовецьку діяльність можна одержати нагороду для себе, але **ніколи для справи**! Степан, отже, «припертий у кут», і тому на повторне питання: «Що ж буде?» – відповідає з «болісною досадою»: «Не питай!». «Досада ця наслідок свідомости того, що **його приловлено на брехні, на намаганні гарними фразами прикрити підле поступування».**

Після кількох фраз на інші, другорядні теми, Оксана вибухає риданням, яке викликала як свідомість **зайвости** її добровільного ув'язнення і всіх жертв моральних, так і свідомість того, що вона не може витримати довше в цій «в'язниці без грат», не може жити... Степан без слів розуміє це, як рівно ж свідомий того, що він, крім інших злочинів, **має на своєму сумлінні** й Оксану («виходить, я тебе занапастив»).

Не беремося відгадувати, щиро чи з обрахунку, але Степан пропонує звільнити Оксану від присяги і відпустити на батьківщину. Розчулена тим Оксана, що далі щиро кохає Степана, відмовляється сама їхати і пропонує: «Втікаймо всі! Мій батенько поможе прожити якось, поки ти придбаєш. **Хай їм абищо сим московським добрам!** Втікаймо на Україну!».

Ця, ще раз повторена в таку хвилину згадка про «московські добра», не лише перетворюється на свого роду «лейтмотив», який постійно нагадує, де треба шукати справжнє коріння угодовства та зрадництва, а й показує, що вже й Оксана розуміє, що вся балаканина про допомогу Україні лише декорація! Але «добра», «маєтки» цупко тримають таких людей, як Степан, тому він, що вже «потурчився», вишукує різні причини, які стоять на

— 18 —

15. XII. 35.

Рідна моя!

Одержав твою листівку з 2. VII. й листа, що вислала з Одеси. Тижнів два тому одержав твій лист з 17. X. Маю тепер уяву про те, як ти з дітьми живеш... Радий, що діти поступили на працю й помагають тобі своїм заробітком. Думаю й вірю, що упорядкується ваше матеріальне становище й що Льоля зможе продовжувати навчання з музики, а Вова поповнить свої шкільні знання шляхом самоосвіти. Головне – вивчення й глибоке засвоєння клясиків марксизму-ленінізму. Бажаю ва-м здоров'я й бадьорости. Про мене не турбуйся, рідна. Хвороба серця не прогресує, і я почуваю себе здоровим.

Цілую тебе й дітей.

Твій Микола.

— 19 —

25. XII. 35.

Рідна моя!

Жду від тебе листів. Останнього одержав з 17. X. Два місяці пройшло. Вже зима. Як ти живеш, як здоров'я твоє й дітей? Адже ж у Льолі погано справа була з легенями. Напиши, рідна. Одно трохи мене тішить, що діти пішли на працю. Будуть помагати тобі. Налагодиться твоє життя і простиш ти мені за все горе, що спричинив тобі. Бажаю вам здоров'я й бадьорости. Цілую.

Твій Микола.

„Отправка жмуриков на поселение в Северный Ледовитый океан – утопление замороженых трупов з/к на 50°-60° морозе в проруби сибирской реки из морга ИТЛ Гулага, чтобы не рыть могилы в вечной мерзлоте...

перешкоді втечі. Тут цікаво відмітити, коли Оксана пропонує втекти в якусь іншу країну, де не сягає московська лапа, то Степан відповідає: «Треба заслужити чимсь сусідську ласку. Чим же більше, як не зрадою проти Москви?». Та цей «аргумент», що так вплинув на Оксану в першій відслоні, тепер уже не діє! Вона каже: «Так їй і треба», ставши тим на ідеологічні позиції свого брата і цілої воюючої України.

«Московські добра» цупко держать Степана до того ж він був угодовцем цілою своєю вдачею, аж став яничарем, і знову ховається за... «присягу»! Оксана зрозуміла Степана, що його жодні шляхетні почування не відірвуть від того московського корита, біля якого він плазуватиме й далі, щоб вижебрати крихти з панського столу, тому закінчує розмову словами: «Степане, **вже не говорімо більше про це ніколи**!».

Ці слова не можна в жодному випадку пояснити, як вислів визнання нового до слів Степана про «присягу». Навпаки, вони були висловом бажання перервати **нещиру й безплідну** розмову. Лише так розуміючи цні слова, нам стає ясним поступування Оксани потім – штучна, нещира «веселість» Оксани, штучности якої не помічає півяничарська родина Степанова. Анна каже: «Я люблю, коли ти така весела», а мати: «Та звісно, і чого б таки журитись? Ви люди молоді... в хаті лад...». Оксана до слів Степанової матері із сарказмом додає: «за хатою добро». Але обмосковлена Степанова сестра, «не заважуючи іронії», підхоплює ні слова і розповідає про купців, що «наїхали». Оксана, відчуваючи всю далекість і чужість цієї родини угодовців і зрадників, усю свою самотність, далі грає комедію, вдає, що хоче йти разом на другий день по закупки (одна з нечисленних приємностей московської жінки) і питає на це в чоловіка дозволу. Степан, який не розумів цілком почувань Оксани, почувань патріотки того народу, що його він зрадив за «добра», поважно дає згоду і також не помічає ані іронії слів пісні «Бодай мені такий вік довгий, як у мене чоловік добрий, ані цілого трагізму штучної бравури в поведінці Оксани. Лише кашель, у який раптом переходить її штучний сміх, викликає в нього певну турботу.

У п'ятій відслоні бачимо, як фізично догоряє зломлена духовно Оксана, яку підтримувала досі лише віра у правдивість

1936 рік

— 20 —

16. I. 36.

Рідна моя!

Одержав від тебе два листи (з 10. X. й 2. XI.). Спасибі сердешне. Радий я, що ти й діти здорові, радий, що діти працюють і помагають тобі.

Білизни мені присилати не треба. Я вже писав тобі, що поки що я нічого не потребую. Харчування достатнє. Почуваю себе здоровим. Якщо можливо, пришли мені фотокартки твою й дітей. Обіймаю й цілую.

Ваш Микола.

— 21 —

26. I. 36.

Одержав твого листа з 21. XI. Спасибі, рідна. І за привітання з днем народження. Чому мало пишеш про себе і дітей? Прошу тебе, рідна, у кожному листі повідомляй мене про здоров'я своє і дітей. Чи працюють вони й допомагають тобі своїм заробітком? І ще прошу, якщо не важко, пришли мені фотокартку твою й дітей.

Про мене найменше думай, старенько, і не турбуйся. Я почуваю себе здоровим. Турбує мене і мучить, що ти не дістаєш моїх листів, але думаю, сподіваюсь, що це затримка тимчасова, і ти їх одержиш.

Бажаю тобі й дітям здоров'я й бадьорости. Цілую і згадую.

Твій Микола.

— 22 —

11. II. 36.

Рідна моя!

Ти все питаєш у листах, що я роблю, яка тут природа, і докоряєш за те, що я мало тобі пишу.

Про що ж мені тобі писати, рідна? Я поки без праці, бо перебуваю в ув'язненні. Не писав тобі про це, оскільки сподівався,

Степанових фраз про користь для України від її тяжкої неволі та поневіряння.

Степан, за порадою лікаря, думає везти Оксану на короткий час на Україну (в гостину), випрохавши на це дозвіл у царя. Почувши це, Оксана на хвилину оживляється, але **лише на мент**, бо вмирає вона не від «ностальгії» (з туги за рідним краєм), як думає лікар, а тому, що не може пережити тої свідомости, що Степан, якого вона любила і любить, зрадник, що й вона, йдучи за ним, зрадила свій народ. Що не так, бачимо з того, як вразив її вислів Степана, що на Україні «вже утихомирилось», на що вона гостро реагує словами: «Як ти кажеш? Утихомирилось? Зламалась воля, **Україна лягла Москві під ноги**, се мир по твоєму – ота руїна? **Отак** і я утихомирюсь хутко в труні».

Ці слова вказують, що Оксана, пройшовши такі моральні муки, відродилася духово, усвідомила собі те, чого не усвідомлювала, і відчула свою «невільну» вину. Тому вона сама рішуче відмовляється їхати на Україну, а коли запроданець Степан, якому чужі всі оті високі почування, висловлює своє здивування, Оксана розпалюється гнівом і вперше без жалю картає його: «А я дивую, **ти з яким лицем збираєшся з'явитися на Україні! Сидів-сидів у запічку московськім, поки лилася кров, поки змагання велося за життя там на Україні**, - тепер, як «втихомирилось», ти їдеш... гаєм недопаленим втішатись. На пожарищі хочеш подивитись, чи там широко розлилися ріки від сліз і крови?».

Степан не має виправдання на це оскарження і засуд, хоче лише (як і Юда) обтяжити ще когось, щоб облегшити себе, а тому відповідає: «Ти тепер картаєш... А як сама мені колись казала, що ти прийняти можеш тільки руку, від крови чисту?». Оксана чесно відповідає: «Я казала... **Ми варті одно одного. Боялись розливу крови... а тілько не подумали, що буде, як все втихомириться...**». Взяла Степанову руку і каже: «От, здається, руки чисті, проте все мариться, що їх покрила не кров, а так... немов **якась іржа**...».

Так Леся Українка з'ясовує нам, що «мир» отой, що його дає нам чужинець-окупант, сто разів гірший, ніж усі страхіття війни, а й війна і коли б не було «Степанів», могла б кінчитися перемогою!

що скоро переведуть у табір. Просив, щоб дали роботу і не трачу надії, що мені її дадуть, але коли – не знаю. Це тепер – моя мрія. Буваю на прогулянці. Читаю. Пробував писати, але для творчости все ж потрібне і творче піднесення, а це рідкий у мене гість. Зима тут порівняно з Харковом навіть м'якша. Багато снігу. Полярна ніч – десь далеко. Найкоротший день у грудні, за моїм підрахунком, все ж має продовжність 4-5 годин.

Зараз – лютий. В останньому своєму листі з 24. IX ти пишеш, що дістала мого листа з 8. VIII й дуже турбуєшся, чи живий я і чи здоровий. Я твої листи дістаю також з великим запізненням, за три-чотири місяці. Не трачу надії, що дістанеш і ти мої, рідна. Безперервно думаю про тебе і про дітей. Бажаю вам здоров'я й бадьорости. Читаю газети – яке світле і радісне життя. Вірю, що не закрито двері в це життя й нашим дітям. Про мене ж, старенько, найменше думай і турбуйся. І не згадуй про мене при дітях – нехай вони живуть своїм молодим і радісним життям. Цілую.

Твій Микола.

— 23 —

23. II. 36.

Тосю рідна!

Чи жива ти й здорова? Чи здорові діти? Чому не пишеш? Останній твій лист, що я дістав, датовано 21. XI. Минуло три місяці, час не малий і в невідомості – нестерпна мука. Тепер – зима. Чи влаштувалась ти з опалом? А головне – за станом здоров'я і ти і Льоля не особливо міцні. Це мене дуже турбує. Напиши, прошу

Усвідомила також Оксана й те, в чому була її вина, стверджуючи: «Занадто я жаліла... **В тім і горе... Якби я мала сили не жаліти, то вирвалась би геть з сеї колиби, і ти б ослободився від іржі...».**

Оксана свідома своєї вини, свідома, що за підтримку із «жалощів», за брак **твердости в рішучости** – їй належиться кара, що вона «не сміє поглянути у вічі» своїй родині, що викупити свій гріх, довести, що душею вона з воюючою Україною – **може лише смерть** («Отже, треба вмерти»). Так Оксана, усвідомивши собі всю глибину своєї провини (багато меншої, ніж провина Степана), кається і готова вмерти, щоб виправити свій гріх. Таким чином Оксана, як і відомий нам розбійник на хресті, одержує **прощення гріхів** і місце серед праведників, серед тих, що віддали своє життя в боротьбі за волю України, хоч і не має їхніх заслуг.

Вона ще хоче передати через Степана «братчикам, родині, і хто живий остався – свій заповіт». У драматичній поемі не подано його, але ні в кого не може бути сумніву, що той «заповіт» буде подібний до Шевченкового – кликатиме до **безкомпромісової, кривавої боротьби з окупантами!**

Цей твір Лесі Українки кінчиться останнім, коротким, але таким динамічним проханням Оксани до заходячого сонця **«Ти бачиш Україну – привітай!».**

Так самий твір підказує читачеві велику істину, а саме: «Оксана, хоч і не бачила на руках Степана (може, під впливом любови до нього) братньої крови, думала, що вони «чисті», проте на них **кров була**, кров синів зрадженого ним власного народу, як і кров... самої Оксани. Угодовці, які в дальшому розвитку стають зрадниками, також мають на руках кров, хоч і не пролиту безпосередньо в бою, кров тих, що завдяки їхній дезерції до ворога та розкладовій чинності марно загинули за велику і святу справу.

«Бояринею» Леся Українка сказала, що всяке угодовство, яке остаточно веде до національної зради, вона уважає за злочин і, без перебою, в українському випадку таким угодовством уважає усякий «федералізм» (тим більше ідею Костомарова – «одного слов'янського союзу навіть під скіпетром російського царя»), який – послаблюючи почуття святої ненависті до

тебе. Про мене не турбуйся, старенько. Я здоровий. Харчування достатнє, потреби в речах та іншому не маю, про це вже я тобі писав. Просив і прошу, рідна, якщо можливо, пришли фотокартки: твою і дітей. Бажаю вам здоров'я, щастя й бадьорости. Цілую.

Твій Микола.

— 24 —

2. III. 36.

Вітаю і тебе, рідна, з днем твого народження. Заздалегідь. Можливо, до того часу одержиш цього листа. Пишу, вітаю і не знаю, чи здорова ти і чи все в тебе гаразд. Березень місяць. Останній твій лист, що його я одержав, датований 21. XII. Понад три місяці минуло. Чому нема листів і чи дістала ти хоч один мій лист після серпневого, не знаю. Тяжка мука – це невідання, і знаю, старенько, що ще тяжча вона для тебе. Не писати – не можливо. Двадцять три роки ми прожили з тобою. Це чверть віку, ціле наше життя. Думаю про тебе, про дітей і згадую про все наше минуле. І все ще не трачу надії побачитися з вами.

Ще раз бажаю тобі, рідна, і дітям, щоб налагодилось ваше життя, яке поламалося з моєї вини, щоб були ви живі й здорові й щоб ти, моя старушко, хоча б на схилі літ своїх, найшла коло дітей своїх заспокоєння і радість. Від усього серця бажаю.

Твій Микола.

— 25 —

12. III. 36.

Рідна моя!

Одержав від Вови листа з 12. II. 36 р., з якого довідався, що ти і діти живі й здорові, - дорогий для мене лист і радісний. Радісний він ще й тим, що Вова працює, допомагає тобі, взявся за самоосвіту, що у нього прекрасні молоді думки і добрі наміри. Я не знаю, як влаштувалась Льоля, але вже те, що вона в Донбасі й буде жити в робітничому, пролетарському середовищі – дає втіху і радість мені. Думаю, що працюючи як піяністка в клюбі, вона буде мати змогу продовжувати й свою музичну самоосвіту. Передай їй від мене сердешний привіт і найкращі побажання. Березень місяць, старенько. Двадцять три роки тому я в березні йшов до

гнобителів – тим самим зменшує міць поневоленої нації, поширюючи в її лавах «засадниче» угодовство.

«Бояриня» – заперечення будь-якого виправдання пропагованого Драгомановим досяганням дрібних цілей із допомогою «прихильно настроєних» москвичів, без зайвої збройної боротьби з московським народом.

«Бояриня», трактуючи всіх москалів **однаково як ворожий нарід**, не подавши ані одного, «прихильного нам» москвича і не взявши до уваги жодних «можливих спільників» у ділянках політичній чи соціальній (а були ж часи великого повстання Степкі Разіна), тим самим є твором не просто національним, а **націоналістичним**. Оксана, після блукання манівцями «пацифістичних», угодовських ідей, що завели її на шлях угодовства і зради, вийшла на простий шлях українського войовничого націоналізму, і хоч сама не в стані ним іти – хоче своєю смертю навернути на нього інших. Для Оксани, як і для кожного правдивого українського націоналіста, москвини не є жодними «братами», вона не бачить між ними і татарами чи іншими ворогами різниці (така різниця є частиною яничарської ідеології Степана).

Для Лесі Українки, як і для Шевченка, Міхновського, Донцова і всіх справжніх українських націоналістів – московський нарід – нарід ворожий, серед якого «товаришів нема», і говорити з ним треба не мовою «суплік», а тільки мовою зброї. Хто ж тягне до «угод», до компромісів, той зрадник, що повинен соромитися показатися українцям на очі.

Той, хто під час боротьби за визволення України пішов співпрацювати з ворогом, які б ідеї він не висував, несе також відповідальність за все, вчинене ворогом-окупантом.

Згідно з цим націоналістичним і високо принциповим становищем, відповідальні, напр., за знищення 12 міл. українців голодом у 1922-их і 1933-х роках не тільки москвини із своїм більшовицьким урядом, а також «боротьбісти», «укапісти», «ваплітяни» та інші модерні «Степани».

Вони ж відповідальні й за те, що український нарід, наслідком перебування у московському ярмі, від 1920-го до 1962-го року втратив нормальний для нього «приріст», отже

тебе в далеку степову Михайлівську школу. Йшов пішки цілий день. Наді мною співав жайворонок, а я йому в відповідь співав «Жайворонок» Глинки. Сонце, пригадую, довго стояло на небі, із подивом задивлялося на мою пів комічну фігуру в чужій шинелі з хлястиком, що лежав значно нижче талії. Але зате я з великим світлим почуттям до тебе йшов, старенько, - сорок верств. Дозволь же мені, рідна, принести тобі до дня твого народження бодай цей спогад і надію, що може ще побачимося з тобою. Бажаю тобі здоров'я, доброго й радісного життя. Цілую.

Твій Микола.

— 26 —

26. III. 36.

Чи пишеш ти мені, чи ні, старенько рідна, але я вже два місяці не одержую від тебе листів. Останній твій лист з 21. XI. 35., отож пройшло чотири місяці й усі мої листи – поки без відповіді. Знаю тільки, що ти одержала мій серпневий лист.

Страшенно поволі посувається для мене час. Він – майже непорушний. І водночас, здається, що пройшов не рік і чотири місяці, як я в ув'язненні, а десять років і від минулого я відійшов на десять років. одно слово, відчуття часу в мене тепер цілком інше, ніж колись. Кожну його мить відчуваю і занотовую. І все чекаю від тебе, рідна, листа й живу надією, що прийде день, коли я дістану першу радість – заповнити час моєї кари суспільно корисною працею.

Привіт і найкращі мої побажання тобі, рідна, і дітям.

Твій Микола.

втратив до 60 млн., і нині є не 100-мільйонним народом, а тільки 38-мільйоновим.

Це, властиво, основна ідея, що її хотіла висловити Леся Українка своєю «Бояринею», ідея, яку – зі зрозумілих причин – не хотіли розуміти критики й коментатори.

Ціла ж «Бояриня» надихана такою великою любов'ю до України, що й нині не зашкодило б нашій молоді вчитися любити свій нарід і свою Батьківщину так, як її любила Оксана, як любив її брат Іван та ті безіменні «братчики», – що, рискуючи головою – вишивали корогву для гетьмана Дорошенка, але не йти тим шляхом, яким пішла Оксана.

Бо найголовніше – взявши до уваги трагічний досвід Оксани – не дати «пророкам» угодовства, що апелюють до «жалісливості» і «людських почувань», завести себе на згубні манівні компромісу, угодовства і зради.

Остання відслона Лесиної «Бояриніі» змушує наше серце битися ще дужче і дужче, і ми почнемо розуміти не ту надуману Сосюрину любов до землі української, яка знайшла свій вислів у його вірші, написаному в Уфі для піднесення духу українців у московсько-більшовицькій армії, а тільки живу, органічну, скупу на слова, непереможну, дужчу, ніж смерть, – любов до справжньої України, якої істотною частиною, поза землею і періодом українським є багато десятків поколінь наших предків, що боронили Україну, не шкодувати життя, що сліпучою загрозою слави освітлюють шляхи нащадкам, шляхи, які ведуть до відродження сили, могутности й величі української нації, до відродження Української держави!

Леся Українка написала «Бояриню» 1910 року, мавши скристалізований власний світогляд. Текст «Бояриніі» настільки ясний, що жодні фальшиві коментарі його не затемнять.

Найкращим доказом правильности поданої тут аналізи ідеї «Бояриніі» є те, що з найновішого 10-тимового видання творів Лесі Українки в поневоленій Україні (вид. 1963-64 рр.), в якому було місце навіть для таких творів, авторство яких не усталене, модерні «Степани» на наказ Москви були примушені цілком усунути «Бояриню».

— 27 —

8. IV. 36.

Старушечко рідна!

Одержав від тебе грудневого листа, телеграму і листа за 16. III. Радий, що ти дістала мою січневу листівку і знаєш, що я живий і здоровий. Змін у мене жодних, життя йде по-старому, про це вже я тобі писав. Із твого листа, а також із листа Вови, довідався, що Льоля на Донбасі, працює задоволена і нею задоволені. Цьому я дуже зрадів. Вові написав листа. Жду нетерпляче обіцяних фотокарток з дітей і твою, старенько, - обов'язково. Пришли хоч стару. Ти пишеш, що у вас уже весна. У думці її уявляю – соняшну і світлу. Світить сонце і тут, але сніг лежить ще міцно й весна, кажуть, почнеться тільки в травні. Пиши якнайбільше, рідна. У наступному листі напишу тобі докладніше. Бажаю тобі й дітям здоров'я й добробуту. Цілую.

Твій Микола.

— 28 —

20. IV. 36.

Старушечко рідна!

Листа твого з 16. III одержав 6. IV, за три тижні, – перший швидкий лист. Відповідь листівкою. Бажаю й тобі, рідна, одержати мої хоча б за три тижні, щоб ти менше турбувалась за мене.

Ти все запитуєш, чому я мало й коротко пишу. Про що ж писати, рідна? Ти вже знаєш із попередніх моїх листів (якщо ти їх дістала), що я поки перебуваю в ув'язненні, а це значить, що життя моє не виблискує зовнішньою різноманітністю. Читання книг – моє заняття, труд і відпочинок.

Стан здоров'я задовільний. Трохи гризе мої кості ревматизм, мабуть наслідки окопів і зими 1919 року, бо я живу в сухій і теплій келії. Рік пройшов, старенько, після нашого коротенького побачення. Будемо сподіватися, що воно було не останнє. Бажаю тобі й дітям здоров'я і щастя, вітаю з першим травня, що надходить, із святом соціялістичної весни. Цілую.

Твій Микола.

❖ ❖ ❖

«В.Ш.». 1971. Лютий. 166-178

У Нью-Йорку помер
Луі Армстронг. Відзначивши
70-річчя... Його блюзи і джазові
вокальні композиції – обличчя блюзу.
Я чув його лише в записі –
і бачив у кіно.

❖ ❖ ❖

Читаю про Степана, а подумки уявляю собі Хвилю, Микитенка, Затонського, Чубаря. А ще – академіка Володимира Юринця. Один з лідерів української філософської школи (після Семковського!), він був розстріляний 1937 року. Від інших розстріляних відрізняється тим, що після арешту 1934 чи 1933 року зламався і став «освідомителем». Він перейшов через Інститут Червоної професури (Авторханов) і мав оригінальний погляд на марксизм. Ренегатство його не врятувало. Галичанин. Де можна про нього прочитати? Про його доноси – розмова з Антоненком-Давидовичем.

❖ ❖ ❖

Усвідомлюю і поділяю майже всі постулати Задеснянського. Крім хіба меншовартісної тези про «народ – проти народу» – за великим рахунком це ще так. Якби я не читав п'єси, поставив би йому п'ять з плюсом за такий аналіз. Національна зрада як вислід угодовства – дефініція точна й аргументована Лесиними текстами. Але п'єса не є прокламація.

Проблема в тому, що він не людина театру. Бо аналізує він не боріння і пристрасті, а – обмін думками; ставка **на слова**, а не на дію. Тому часом враження, що пише про якусь іншу п'єсу. Публіцист (але добрий!).

Леся написала це упродовж кількох днів, у Геруані. Ностальгійний автобіографізм очевидний. Задеснянсько-

P.S. Чекаю на обіцяні фотокартки – твою і дітей, а також на посилочку з папером, бльокнотами та інше, про яку писав Вова.

Пришли мені, старенько, декілька карток (якщо є в продажі) з краєвидами Харкова (Держпром, Палац піонерів, пам'ятник Шевченкові).

Твій М.

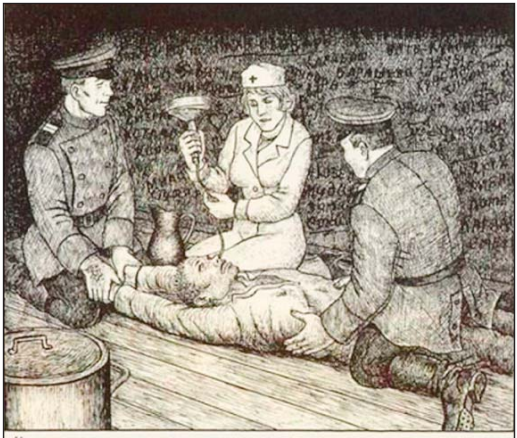
— 29 —

27. IV. 36.

Рідна моя!

Вітаю тебе з першим травня. Дістав твого листа з 16. IV., з якого довідався, що ти хворіла. Ти пишеш, що вже майже видужала, що дні в вас теплі й ти виходиш на повітря. Бережи себе, рідна, бережи здоров'я – головне, що потрібно для тебе і дітей. Мені дуже боляче, що я нічим не можу допомогти тобі, крім моїх сердешних побажань якнайшвидше зміцнити, набратися повних сил і разом з дітьми створити для себе певніший добробут. Про мене не турбуйся, рідна. Я – здоровий і все в мене гаразд. Думкою завжди з тобою й нема такої хвилини, коли б я не думав про тебе й дітей. ще раз бажаю цілковитого одужання, бадьорости і щастя. Відгукнись скоріше, напиши мені про своє здоров'я й здоров'я дітей, рідна моя. Привіт сердешний дітям.

Твій М.



Насильственное кормление заключённого, объявившего голодовку питательной смесью через ноздрю...
По законам советского гуманизма пускать пулю в затылок можно только здоровой жертве с температурой тела

UWD.ru

— 30 —

3. V. 36.

Дуже турбуюся й тривожуся, рідна, про твоє здоров'я, а також про здоров'я дітей. Хоча ти й написала в листі з 16. IV., що вже майже видужала й Льоля поправилася, але грипа з плевритом, на які ти перехворіла, при найменшій простуді

му ностальгії мало, він хоче плюс-мінусового осуду й смерті. Між тим Оксана в драмі **не вмирає** і не кляне «зрадника»; вона, навпаки, після його «покаянного» монологу «підводиться і прижимає його до себе, пояснюючи йому:

Ні, любий, ти на світі потрібніший,
Тобі ще є про що й про кого дбати
Борцем не вдався ти, та після бою
подоланим подати пільгу зможеш,
як ти не раз давав... То може,
вони тебе згадають добрим словом...

Іншими словами – життя триває. Сонце ще сходить – і над Україною зійде... Іншими словами, Степан у Лесі Українки, на відміну від Степана Задеснянського – не ренегат. У Лесі він щиро страждає – у Задеснянського це лише хитрі фокуси, **свідома омана**. Та й Оксана не така проста, як її випрямляє Задеснянський. Він оминає в ній істотне – боріння між досягненням мети – лагідністю – чи кров'ю, шекспірів вибір.

Мені здається, Степан не лукавить, коли каже Оксані:

Та й що картатися словами, люба?
Нас доля й так уже скарала тяжко,
Що певне й Бог простить гріхи.
Хто кров із ран теряв, а ми із серця.
Хто засланий, в тюрму замкнутий був
а ми несли кайдани невидимі.

Хто мав хвилини щастя в боротьбі,
а нас важка, страшна душила змора,
і нам не вділено було снаги
ту змору подолати.

Оксана відповідає йому «спокійніше й лагідніше, ніж досі»:

Так, се правда.
Але ніхто цього не зрозуміє,
поки ми живі. Отже, треба вмерти.

може дати ускладнення. Побоювання – можливо й безпідставні, але вони – невідступні. Напиши мені, рідна моя, і прошу тебе – бережи здоров'я головне, що потрібно для тебе і дітей. про мене не турбуйся. Я – здоровий і все у мене – гаразд. Сердешний привіт тобі й дітям.

Твій Микола.

— 31 —

17. V. 36.

Рідна моя!

Все про одне і те ж думаю й турбуюсь – про твоє здоров'я й здоров'я дітей. Грипа чи плеврит, що ти перенесла, самі собою не страшні, але після них часто бувають небезпечні ускладнення (запалення легенів і т. ін.). Ці побоювання не виходять у мене з голови й ні на хвилину не залишають мене. Як я жду від тебе листа, старенько рідна, ти уявити собі не можеш, і як я бажаю, щоб ти і діти були живі й здорові. Жду ще на фотокартки, що ти їх обіцяла, і не знаю тепер чи ти їх післала до того, як захворіла. Щождо посилки (шкарпеток і паперу) і взагалі посилок мені, то прошу тебе, рідна, посилай їх лише тоді, коли це буде для тебе можливе по твоїх засобах. Не відбирай у себе потрібної копійки. Ще раз бажаю здоров'я й щастя, тобі й дітям. Сердешний мій привіт.

Твій Микола.

— 32 —

6. VI. 36.

Пишу тобі, рідна, тричі на місяць. Чому ти рідко й з таким запізненням одержуєш мої листи, - не знаю. Твої два останні листи (за 16. IV. й 6. V.) я одержав порівняно швидко, за два-три тижні. Дуже радий і вдячний за це.

Мушу звернутися до тебе, рідна моя, з проханням: пришли мені крб. 10-15. Я б обійшовся зовсім без грошей, але для листів потрібні марки та конверти. А посилати доплатні – не знаю чи можна і чи дійдуть. Посилку, про яку писав Вова, я не одержав. Очевидно, не післали. Щождо шкарпеток я ще раз прошу тебе, старенько, - не відбирай у себе потрібного гроша. Речей я не потребую (навіть зайві), харчування – достатнє, а без шкарпеток можна обійтись. Поки не покращає твоє матеріяльне життя, посилка мені буде

І далі про заповіт, в якому нема «поховайте та вставайте!». Нема – і квит.

Так, усе, про що пише Задеснянський, у п'єсі є. Але в іншій пропорції, в іншій тональності. П'єса швидше **ліричний шкіц**, ніж гола націоналістична прокламація, на яку перетворює її рецензент.

Ліричний шкіц – і глибоко інтимний, де українська жінка – сама Леся, а **мужчин істинних поруч – нема…**

Багато від Костомарова.

КОСТОМАРОВ: «У казаков женщины пользовались сравнительно большею свободой: жены казаков были их помощницами и даже ходили с ними в походы. У знатных и зажиточных людей Московского Государства женский пол находился взаперти, как в мусульманских гаремах…».

Про це – у 2-х картинах, деталізовано.

КОСТОМАРОВ: «Русские не заботились ни об изяществе формы, ни о вкусе, ни о согласии цветов, лишь бы блестело и пестрело. В их одеждах не было талии: они были мешки».

І про це є в «Боярині».

Костомаров обурений тим, що в XVII ст. на Московщині «служилые люди» торгували в найганебніший спосіб людьми. Для Лесі Українки це найразючіше відміне від України. Україна – воля. Москва – рабство.

КОСТОМАРОВ: «Московские русские считали себя единственным избранным народом в вере, и даже не вполне были расположены к единоверным народам – и грекам и малороссиянам: чуть только что-нибудь было не сходно с их народностью, то заслуживало презрения, считалось ересью; на все не свое они смотрели свысока».

Ця тема у Лесі – виразна причина того, чому **природна українка** Оксана не може вписатись у москвини…

Леся чітко проводить лінію, що це – **різні народи**, категорично різні, й Україну – **окуповано**…

Державна служба як холопство. Боже, яке ж воно в Росії вічне! Леся Українка, пишучи, що Степанові доводиться перед

не на радість. Бажаю тобі здоров'я і щастя. Сердешний привіт тобі й дітям. У мене все гаразд і я здоровий.

Твій Микола.

— 33 —

20. VI. 36.

Рідко дістаю від тебе листи, рідна моя. Знаю, що ти була хвора й видужала, що у Вови знову болять очі. Чи лікується ж він, чи здорова Льоля? І як ви живете? Дуже турбуюсь і тоскую. Я здоровий і живу по-старому. Тут уже літо. Дні стоять теплі, сонячні й такі довгі, що об 11 годині вечора ще видно сонячне світло. Ночі майже нема. Небо таке бліде, що зір зовсім не видно.

Чекаю від тебе ті, що просив, фотографії, твою і дітей. Вова писав про посилку (ще з лютого). Я не дістав. Речей мені ніяких не потрібно, є навіть зайві. Буде можливість і зайва копійка, пришли пару-дві шкарпеток (я підцерував старі). Бажаю тобі, рідна, здоров'я і щастя. Сердешний привіт дітям. Цілую.

Твій Микола.

— 34 —

28. VI. 36.

Вітаю, рідна, тебе і дітей з новою конституцією, з новим піднесенням світлого і радісного радянського буття.

Одержав твого листа з 16. VI. Дякую сердешно. Радий, що ти й діти здорові, маєте працю і потрібний заробіток. Думаю й вірю, що Вона своїм чесним і добросумлінним ставленням до праці заслужить вищу платню й полегшить твої матеріяльні турботи. З посилкою та грішми для мене не спіши та не турбуйся. У мене ще є декілька карбованців – вистачить на марки та дрібні видатки, а в іншому, у речах тощо, я не маю жодної потреби. Фотокарток з дітей

царем танцювати гопака, і не підозрювала, що в тій ж Москві, у тому ж Кремлі, – «царському холопові» Хрущову доведеться танцювати гопака – перед Сталіном...

Може, це слід ставити як Ібсенову «Нору»? Зробивши темою **неможливість** змінити душу, незмогу стати **іншою**?

Ностальгія – це впливовіше, ніж вказівний перст риторичного осуду ренегатства. Трагедія незмоги. Бо, крім голих ідей, є ще Людина, є Кохання, є віра в Боже Провидіння.

Витягти на перший план **шекспірівське**, а не шіллерівське.

Доба Руїни в нашій історії найбільше «шекспірівська». Пристрасті, випущені з Еолового мішка. «Чорна Рада» П. Куліша. «Чернігівка» Костомарова. «Сонце Руїни» Пачовського, Черкасенко, Старицька-Черняхівська... Леся Українка тут доби з її варварства не взяла. По суті, це все та ж її модифікація чужих сюжетів та іноземних місць дії. Але якщо в інших драматичних поемах на кшталт «Кассандри» чи «На полі крови» побут цікавить її менше за все, тут – воленс-ноленс довелось «заземлювати». Мотив пасивності-зради для Лесі типовий («Адвокат Мартіан», «Оргія»). Але там нема потреби в українських строях – це дає простір і волю. Тут – веде до оповідальності, на шкоду драматичній дії як боротьбі, як енергії.

Висновково – чоловік пише свою аналітику не атраментом – кров'ю. але він живе у Детройті й користується всіма «добрами» країни, яка дала йому притулок – хоч і визнала Радянську Росію як державу саме в жахітному 1933 році. І не дуже сприяє українській справі сьогодні, бо гроші для Америки – всьому голова, а гроші залежать і від Росії... А вони ж не пахнуть.

Заклик до плати кров'ю теж трохи нарваний – бо не своєю ж кров'ю – чужою. Утвердження, що з Росією можлива одна мова – мова зброї – теж відчай і трохи меншовартість, вагітне нищівною поразкою – у Росії зброї більше, і вояків. Не можна вилізати як дурний з маслом на сонце – масло потече... Є неписане правило – перемагає ідея, а не зброя, спочатку перемога має народитися у свідомості, і лише по тому – зброя.

ще не одержав. Бажаю тобі, рідна, здоров'я й спокою. Сердешний привіт дітям. Вову вітаю з днем народження.

Твій Микола.

— 35 —

4. VII. 36.

Рідна моя! Твого листа з 16. VI. одержав 27. VI. Відповів листівкою. Радий, що й ти стала одержувати мої листи порівняно швидко, й дуже радий, що ти й діти здорові й маєте заробіток. Сумно, що не зовсім ще поправилася ти після грипи й запалення легенів – кашляєш. Бережи своє здоров'я, рідна, задля дітей, і мені буде легше – думаю й турбуюся щохвилинно. Ще про посилку – не радісно буде мені її одержувати, якщо ти втратиш потрібну для тебе й дітей копійку. Тому ще раз прошу – не турбуйся про посилку. Буде можливість – пришли. Те саме щодо грошей. На значки й на порошок до зубів у мене є ще три карбованці.

Живу я по-старому, здоровий. Глибоко схвилювала мене смерть Горького. Ти знаєш, з яким захопленням читав я його в юнацтві (найкращі мої роки). Бажаю тобі, рідна, здоров'я. Сердешний привіт дітям. Цілую.

Твій Микола.

P.S. Карток ще не дістав. Буде можливість зібрати посилку – поклади декілька головок часнику.

— 36 —

(12. VII. 36.).

Рідна моя!

Одержав твого листа з I. VI. з фотокартками дітей, а також листа з 26. VI., а в ньому лист від Льолі. Спасибі, сердешне спасибі, особливо за картки. Аж заплакав, старушко, від радости. Жду і буду тепер ждати твоєї фотокартки. Пришли, рідна, благаю тебе.

Ти пишеш, що вислала 30 крб. і готуєшся ще вислати. Не треба більше, цих грошей мені вистачить надовго. (Просив же лиш 10-15 крб.). Буде змога, то краще пришли невеличку посилочку (шкарпеток, зшитків чи паперу, часнику та ін.). Речей не потрібно. Якщо можна пришли декілька знімків з Харкова (якщо

Я не вважав «Степаном» ні Дзюбу, ні Світличного, які не готують арсеналів зброї – але роблять, що можуть, як на мене, більше, ніж закордонні (деякі) смільчаки.

Та й у Росії не всі однакові – Андрія Сахарова не впишеш у вороги, хоч він теж «російський народ» – а з ним тисячі наших прибічників, зокрема в обороні людських прав. Гніт національний, імперський – це одне. Але ж є ще гніт більшовицький, куди треба вписати й «українського», скажімо Корнійчука, і «ураїнських» Щербицьких з Маланчуками. Визволення України неможливе кавалерійським наскоком. І кидати камінь у розстріляних «ваплітям» – не гречко. Це довгий і складний процес, тут не можна скидати з розрахунку жодної анти тоталітарної і жодної антиімперської сили.

Не можна жити ілюзіями – слід виходити з реальності і удар за ударом «лупати цю скалу». Рано чи пізно вона впаде – але добре, якби падаючи, вона не погребла під собою Україну.

Леся Українка написала п'єсу. Не шедевр – але твір для української культури знаковий, подієвий.

Дуже добре, що вони її там видали. Піде колись вона і в нас. Але нашим хлопам слід знати її сьогодні. Знати добре.

В тому числі й з цією передмовою.

Лесь ТАНЮК
Засвідчив – на краю землі –
У Соловецькому Кремлі.

P.S. Але як бути з Бісмарком, який мав сумніву, що «великі питання вирішуються тільки залізом і кров'ю?»

❖ ❖ ❖

Драй-Хмара загинув не на Соловках, в листах у нього Ортукан і Неріга.

У листі від 8 березня 1934 року – пише про цвірінькання горобців і блакитне небо. «Среди упорной борьбы и труда» – співає патефон.

Насправді ж – настрій цілком протилежний. Написати правду він не може, – тому: «Сьогодні мені сумно було. Я весь час згадував «Осеннюю любовь» Блока.

продаються). Яка не трудна й не клопітлива твоя праця няні, все ж добре, що ти її маєш. Для твого здоров'я краще працювати нянею, але користуватися свіжим повітрям, та ще й у саду, ніж сидіти десь в установі друкаркою. Твій намір піти на працю в дитячий садок я вітаю, з твоїм материнським почуттям і любов'ю до дітей ти будеш відмінною виховательлкою. Бажаю тобі, старенько, успіху, бадьорости й радости в праці. Дуже радію, що Вова й Льоля допомагають тобі й ставляться до тебе з любов'ю й увагою, що ти, звичайно, цілком заслужила. Привіт їй мій сердешний за це й найкращі побажання. Льолі велика подяка за листа. Напишу їй обов'язково. Цілую міцно.

Твій Микола.

— 37 —

25. VII. 36.

Добридень, рідна моя!

Одержав від тебе листівку (без дати, очевидно, післала недавно) і гроші 30 крб. Дякую, рідна. Ти писала, що готуєш надіслати ще малу посилку. Не треба, старенько. Цих грошей мені вистачить. Буде можливість, організуй краще маленьку посилочку (дві-три пари шкарпеток, паперу, декілька головок часнику), про що я вже писав. Дуже радий, що здоров'я твоє поправилось і покращало і що діти також здорові й помагають тобі. Вову ще раз вітаю з днем народження, бажаю йому здоров'я, світлого трудового життя й корисної для своєї батьківщини праці. Льолі від мене сердешний привіт і подяка залиста. Фотокартки з дітей одержав, жду твоєї, моя старенько, пришли, рідна. Я здоровий і живу по-старому гаразд. Цілую твої працьовиті руки і добре материнське серце.

Твій Микола.

— 38 —

4. VIII. 36.

Рідна моя!

Одержав твого листа з 22. VI., а вчора – посилку. Спасибі тобі, сердешне спасибі. Щождо твого наміру прислати мені ще,

Ось цей вірш

ОСЕННЯЯ ЛЮБОВЬ

Когда в листве сырой и ржавой
Рябины заалеет гроздь, –
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь, –

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн твой – будет ли причален
К моей распятой высоте!

Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте.
Пред лихом родины суровый.
Я закачаюсь на кресте, –

Тогда – просторно и далеко
Смотрю сквозь кровь предсмертных слез
Я вижу: на реке широкой
Ко мне плывет в челне Христос.

В глазах такие же надежды,
И то же рубище на нем,
И жалко смотрит из одежды
Ладонь пробитая гвоздем.

❖ ❖ ❖

Розмови з Бобильовим, який начитався Ейнштейна – перейшли на Сахарова. Іван Тимофієвич дуже вірить у Сахаровську ідею «світового уряду». Я – ні. Для мене це уніфікація і тоталітаризм. Чи Всесвітня імперія буде мудріша за Російську? Зникне конкурентність. Та й взагалі неможливе царство інтелектуалів, царство розуму. Розум може бути лихим і страш-

то мені радісно буде одержувати, якщо я буде певний, що ти не відриваєш від себе й дітей потрібного вам гроша. При твоїх же заробітках тобі кожна копійка дорога (паливо на зиму та інше). Тому не витрачайся на посилки, не турбуйся про мене. Речей я не потребую, харчування достатнє, тих 30 крб., що ти прислала мені вистачить надовго. Ось свою фотокартку пришли, старенько рідна. Можливо, що Вова матиме перечитані видатні новинки літератури: «Платон Кречет», Корнійчука, «Вершники» Яновського, то пришли бандеролею. Якщо ти не продала або не дорого коштує, то вклади також словник Грінченка. Із газет я читаю «Правду» регулярно, «Комуніст» - не завжди. Якщо матимеш перечитані числа «Комуніста» з літературними сторінками (оглядами, уривками з нових творів, театральними рецензіями), та також пришли в бандеролі.

Не тоскуй, старенько. Діти виросли, працюють з користю для радянського суспільства, помагають тобі, навколо тебе світле, радісне життя, а про мене ти найменше думай – ось і буде тобі добре. А буде тобі добре і мені легше буде. Бажаю тобі здоров'я й душевного спокою. Цілую.

Твій М.

ним. Я не про бомбу, яку «людина ...серця» вигадати не могла б. Віра, культура, творчість – а не лише культ науки.

❖ ❖ ❖

Сталін дав наші втрати у війні – 7 млн. Хрущов – назвав 20 млн. Сьогодні ми говоримо про 27-28 млн.

Хто скаже правду?

❖ ❖ ❖

Коли мозок Леніна взяли на пробу, виявилось, що багато його звивин закостеніли, закальціювалися. Макабрична картинка. Мозок великий – звивин так багато, що думки не змогли вийти з лабіринту; а тут ще сякі-такі виходи природа замурувала. І справа не лише в сифілісі.

У Сталіна інше. Цей усе так глибоко обмірковував, що з якогось дня просто втратив дар мислення. Споруд в голові було так багато, і набудовано їх там було так густо, що після якогось землетрусу вони почали падати. За принципом доміно. Обвал дав смерть.

Забагато звивин така ж біда, як забагато коней в одній упряжі...

❖ ❖ ❖

Рік тому вдарили по «Молодій гвардії» – після чеських подій русофільство не було чим захищати. Вважалось, що за русофільством стоїть Полянський. Між тим підпільно виходить «Вічне» (Осипов), – о. Дм. Дудко і до певної міри – Ілля Глазунов. Акція – антирусофільська – Андропов, який рівнем вищий за російських провінціалів – і «запеклий інтернаціонаілст». Між іншим, саме йому «білий дім» (наш) завдячує вибором між двома «ворогами народу» – Сахаровим і Солженіциним – на користь Сахарова, який до національного ставиться поки що лише уважно, не більше. Солженіцин не сприйняв «інтернаціоналізму» в трактаті Сахарова, де й радянській владі не перепала і критика: системи обмежилась сталінізмом.

— 39 —

16. VIII. 36.

Рідна моя!

Посилку твою і гроші я одержав, про що я вже тобі писав. Ще раз дякую, старенько, за пам'ять і за твою сердечність. Грошей, що ти мені прислала, вистачить надовго. Буде потреба – напишу. Також і того, що в посилці (печиво, цукорки) вистачить надовго. Адже ж, те, що ти прислала мені, цінне і дороге, насамперед, як пам'ять. Листів поки – нема. Останній твій лист, що я дістав, датований 22. VII. Часу пройшло небагато, але думки і турботи про твоє і дітей здоров'я не залишають мене (легені у Льолі погані, ти також перенесла запалення легенів). Дуже добре, що ти працюєш у Липовій Рощі, але потрібно ще добре харчування, щоб на зиму ти зміцніла й набралася сил. Те саме потрібно й дітям. Тому, не відривай від себе засобів, не витрачай на друку посилку, не турбуйся про мене. Я здоровий, харчування в мене достатнє і речей я не потребую. Фотокартку свою пришли, старенько, і пиши. Бажаю тобі й дітям здоров'я, добробуту й радісної праці.

Сердешний вам привіт, рідні мої!

Твій Микола.

Чи жива і здорова наша бабушка Поліна Василівна й мої сестри?

P.S. Щойно дістав від тебе листівку з 7. VIII. Радий, що ти й діти здорові. Про одержання посилки і грошей писав і пишу в цьому листі.

Цілую М.

— 40 —

26. VIII. 36.

Рідна моя!

Одержав твій лист з 12. VIII. Пишеш ти, що грошей нема, турбуєшся про паливо на зиму і все ж збираєшся ще прислати мені посилку. Не турбуйся про мене, рідна, харчування в мене достатнє, речей я не потребую, тобі ж кожна копійка потрібна. Посилку від Олімп. Констант. одержав, одну – в липні минулого року, і другу – в грудні. Після першої посилки написав їй листа. Більше не писав, бо пишу тобі одній, рідна моя старенько.

Що з цього випливає? Солженіцина нацьковуватимуть на А.Д., і він може стати першою жертвою «інтернаціоналізму». Амбівалентно – бо він вирізняє російське, а українці, литовці, вірмени, кримські татари – лише як частка «єдиної, неділимої».

Але якщо А.Д. все-таки уважний до національних проблем, хоч би в аспекті прав людини, то Петро Якір все більше нагадує мені Троцького. Суслов як націонал-комуніст, Якір як ліберал-комуніст... І Андропов, який вважає себе «щирим ленінцем».

То що ж все-таки з нього випливає? Якщо наприкінці 1970 «вдарено» по російському націоналізмові, то черга – за подоланням «націоналізму» в республіках? Для «рівноваги»? Осипову й Глазунову дадуть трохи засвітитись, щоб вийти на «кореневу систему», з «Хронікою» вже проблеми, коли ж чекати обвалу на Україні? Восени? З усього видно – тиск у сорочки піднявся.

Чому для них страшніший Солженіцин? Бо він заперечує режим, скидає його – а Сахаров не заперечує, підправляє. Солженіцин небезпечний і тим, що спирається на одвічну російську «винятковість», на історію імперії, а це дрімає в багатьох навіть у «неомарксистах». А Сахаров – «западник», в Росії це не приживається...

Страта на палі було відомим і поширеним катуванням, зокрема у турків-османів. Жахітно найвідоміший у цій справі – Дракула, або Влад III, князь Валахії. Дракула винайшов особливу палю, тонку й міцну. На неї застромляли жертву – і протягом доби паля виходила їй з рота... Таким катуванням Дракула піддав тисячі невірних. Лише один похід за Дунай забезпечив йому 24 тисячі (!) полонених – всі їх було посаджено на такі палі.

Звідки у Дракули саме такий садизм? Підлітком його вислали як заручника до двору султана Мюрата II, і там його навально ґвалтували придворні. Об'єктом помсти стали для нього саме зади невірних...

Бажаю тобі здоров'я і всього доброго. Сердешний привіт дітям. Радий, що вони допомагають тобі своїм заробітком і люблять тебе. Вдячний я їм за це. Цілую.

Твій Микола.

— 41 —

3. X. 36.

Одержав від тебе листа з 24. IX. з картками. Спасибі тобі сердешне, старенько рідна. Радий, що ти й діти здорові, це для мене – найдорожче. Радий, що ти поступила на курси дошкільниць. Бажаю тобі успіху, здоров'я й радісної та корисної для соціалістичного суспільств праці. У тебе тепер своє гарне життя, коло тебе діти. Думай і турбуйся про них. Про мене ж – найменше. Не турбуйся про мене. Я здоровий і ні в чому не маю потреби. Привіт і найкращі мої побажання тобі й дітям.

Твій М.

1937 рік

— 42 —

17. II. 37.

Рідна моя!

У грудні одержав від тебе два листи. Сердешне тобі спасибі. Сумно, що ти ще не одержала моїх і турбуєшся про моє здоров'я. Писав тобі, рідна, і пишу, що я живий і здоровий. Привіт тобі мій сердешний і дітям. Бажаю здоров'я, бадьорости і радісного трудового життя.

Твій М.

— 43 —

6. II. 37.

Другий місяць немає від тебе листів, рідна моя, чи жива ти й чи здорові діти. 24-го день народження Льолі. Вітаю й від душі бажаю здоров'я й радісного трудового життя.

❖ ❖ ❖

Дехто посилено доводить, що ми **родом з Індії**. Добре, що в наших генах нема індуїстської жорстокості. Вони освячують Кохання – але вважають за норму продати в рабству дружину, яка зрадила. А звичай до самоспалення вдов – після смерті чоловіка? Вдову тиранять, удова ні на що не має права, навіть спати має на підлозі... «Громадська думка» силує на самопалення аби спалення (!) Покінчила життя самогубством Елгатті Саті, дружина ... Звідси образ «саті».

Був якийсь магараджа в Індії – після його смерті спалено було 3220 його дружин і наложниць. Ні, ми не з Індії...

❖ ❖ ❖

Чому литовцям не любити Москви? Дехто переконаний, що справа виключно в окупації Прибалтики, у змові Сталіна й Гітлера. Ні, це давня генетична ворожнеча, давніша за російсько-українські викрути рук і стинання голів; це ще йде від доби Великого князівства Литовського...

Ще Іван III, вимагаючи визнання себе «государем всея Русі», влаштував литовцям криваву виставу. Про людське око віддаючи за Олександра (сина Казимира Ягелончика, короля Польщі і Литви) свою дочку Єлену, від водночас вдається до страхітної провокації. У нього в Кремлі працювали двоє литовців, Мацей Поляк і Ян Лукомський. Іван IV наказує їх арештувати – звинувативши їх у спробі отруїти його – і замкнути в лютий мороз у залізній клітці посередині Москви-ріки. За його наказом туди зігнали натовп, і бірюч оголосив, то наші руські посли їдуть до Литви. Після чого бідолах – литовців облили киплячою смолою, живцем спалили і втопили у Москві-річці – крига розтанула, і московський люд тішився зануренням клітки з обвугленими трупами «врагов Руси»... Хіба хоч один з істинних литовців здатний забути цей гостиний жест божевільного московського «государя»? А після Івана III був Іван IV, багато жахливіший... Російська історія славить сьогодні і Петра, і всіх оних Іванів...

Отаку російську історію згадую я в Архангельщині.

Напиши мені, старенько, дуже сумую без твоїх листів і турбуюся про здоров'я твоє. Про мене, рідна, не турбуйся – я здоровий.

Привіт тобі мій сердешний і найкращі побажання.

Твій М.

— 44 —

Рідна моя!

Понад місяць не маю від тебе листів, думав і дуже турбувався – чи не захворіла ти. Учора одержав твого листа з 9. II. Сердешне тобі спасибі, старенько. Радий я, що ти й діти здорові, що діти мають працю, що вони вийшли чесними й добрими трудівниками, помагають тобі й дбають про підвищення своєї освіти. Допомагай їм і надалі своїми порадами й материнською ласкою. Турбуєшся ти, що не дістаєш моїх листів. Я живий і здоровий, писав тобі й пишу, думаю, мо ти, мабуть, одержала мої листи. Бажаю тобі здоров'я і всякого добра. Одержати мій лист і найменше думати й не турбуватися про мене, рідна. Сердешний привіт тобі й дітям.

Твій М.

— 45 —

4. III. 37.

Рідна старенько!

Вітаю тебе з днем твого народження! Бажаю здоров'я й довголітнього, щасливого, радісного життя, бажаю одержати мій лист і з нього довідатися, що я живий і здоровий і не турбуватися про мене.

❖ ❖ ❖

Якось у Делакруа спитали, яку річ він хотів би написати в руках воїна. «Блиск шаблі!» – відповів він. Не шаблю, а саме блиск шаблі. Це нагадало мені Коровіна з його пилом від горобців. Горобці пурхнули й полетіли – в повітрі лишився слід.

Театр дає цю миттєвість кожного разу. Але це нефіксована миттєвість. Тим-то й цінна.

М. ЗЕРОВ

МОЛОДА УКРАЇНА

Коли ж то, Господи, мине нас цяя чаша,
ця старосвітчина і повітовий смак –
ці мрійники без крил, якими так
поезія уславилася наша.

От Петька Стах, містечковий сіряк,
от Вороний, сентиментальна кваша,
О ні! Пегасові потрібне інше наше,
а то не вивезе, загрузне неборак.

Прекрасна пластика і контур строгий,
добірний стиль, залізна колія –
Оце твоя, Україно, дорога:
Леконт де Ліль, Хозе Ередіа,
пернаських гір незахідне сузір'я
зведуть тебе на справжнє верхогір'я.

(1921)

❖ ❖ ❖

Якубський розкритикував Рильського, написавши у статті, що поет «не йде в такт з тобою» Рильський не опустився до вибачень, - навпаки, відповів зухвалим віршем, де були рядки:

Коли доба нас дожене,
То й ми підемо в такт з добою!

За два місяці я дістав від тебе одного листа. Дуже сумно, старенько, що ти не одержала моїх листів і п'ять місяців, як ти пишеш, не маєш про мене вісток. Я писав, рідна, і буду писати, поки я живий.

Привіт тобі сердешний. Нема такої хвилини, щоб я не згадувати про тебе й дітей.

Твій М.

— 46 —

21. III. 37.

Посилаю сердешний привіт тобі, рідна, і поздоровлення з днем твого народження. Бажаю здоров'я й щасливого життя. Написав тобі декілька листів, від тебе одержав – один в лютому (9. II.) і два в грудні. Не турбуйся про мене, старенько, я здоровий і живу гаразд.

Просив тебе й обіцяла ти прислати свою фотокартку, не трачу надії, що її одержу. Пришли, рідна, хоч стару. Привіт дітям. Згадую Вас кожну хвилину. Сердешний привіт.

Твій М.

— 47 —

4. IV. 37.

Рідко я став одержувати твої листи, старенько. Останній одержав з 9. II. один – за три місяці. Ти пишеш, що не одержуєш від мене вже п'ять місяців. Я писав тобі, пишу й не трачу надії, що ти одержиш і взнаєш, що я живий і здоровий. Вітав тебе і ще раз вітаю з днем твого народження.

Шлю сердешний привіт і найкращі побажання здоров'я й щастя тобі й дітям.

Твій М.

— 48 —

15. VI. 37.

Все чекаю від тебе, Тосю рідна, листів. Останній твій лист одержав з 10. V. Сумно, що ти моїх листів ще, видно, не одержала. Доводиться повторювати все те, що я писав тобі в останніх листах:

❖ ❖ ❖

З останнього листа Драй-Хмари, втраченого «Я не можу тобі писати... Якщо я не спочину, я падаю на роботі і «тоді мене підвішують»... «Ноги опухли».

Фрагмент листів видрукував Ю. Клен у «Спогадах про неокласиків» (1947. Мюнхен).

❖ ❖ ❖

Порівняння лесеукрайнківської Касандри з Прометеєм – це ще пішло від Білецького. Але вже саме Леся в першій сцені – з Геленою – апелює до Прометея від імені Касандри, яка протиставляє Прометея його братові Енітемеєві, який на відміну від Прометея не бачив наперед.

На прометеїзмі стоїть і Шевченко.

Але, якщо спростити, Прометей, – «отой юнак, що в Бога вкрав вогонь і знак» – все-таки согрішив проти Бога? Вкрав – хоч і задля великої мети? Тоді недалеко й до заперечення Бога. Прометей як самопожертва во ім'я добра людям, людству. А що таке тоді Бог?

Проте суть у тому, що йдеться, мабуть, не про Бога, а про богів. Серед яких були добрі й злі, чадолюбні – і льстиві... І ту первісну свідомість не можна сліпо проектувати на наш грішний світ, коли богословіє розібрало Бога по кісточках і залізло у всі його звивини. А там суцільні лабіринти, де вони й заблукали.

❖ ❖ ❖

Винниченківський «Пророк» втрачає свій дар, коли **олюднюється**. Те ж маємо і з Касандрою, на якій мститься її любов, яку вона ув'язнила на глибині серця... Іншими словами, впустивши в себе сумніви, пророчення втрачає віру в себе, а отже й дар...

посилку не треба посилати, замість посилок, згідно з новими правилами, дозволяють грошові перекази. Але ти не турбуйся, рідна, переказом мені грошей, вони мені не потрібні, бо в мене залишилось ще від торішніх 10 крб., а цього мені вистачить на три-чотири місяці. Коли потребуватиму грошей я напишу. Турбуюся я, не одержуючи від тебе листів, про здоров'я твоє й дітей. Тужу і туга моя як хвороба. Пиши про себе більше, старенько, про твоє життя-буття, про здоров'я дітей. про своє здоров'я я вже писав тобі – фізично я почуваю себе в загальному задовільно. Бувають атаки ревматизму й перебої в серці, але без загострення, так що ти не турбуйся про мене, рідна.

Шлю тобі й дітям сердешний привіт, думаю й згадую про вас кожну хвилину. Як я бажаю тобі й дітям здоров'я й добробуту – ти собі уявити не можеш, старенько моя рідна!

Твій М.

Липень 1971

* * *

Архангельськ –
7/8 – VII – 1971

Далека моя!

І був день перший на землі північній. Через 1 год. 50 хвилин (темпи!) літак домчав нас до Архангельська, і згори було видно гладеньку землю, на якій мов би хто, як по склу, розлив чорнило – пляма на плямі; коли спустишся нижче, то назвеш ті плями озерами.

І погода була пречудово-курортна, краща за одеську, і стрічав нас у порту військовий оркестр (!), і були промови – «і курка» (за Малахієм). Готельчик тут невеличкий, отож із розташуванням було не все гаразд, але зрештою і цій справі Дорн дав лад. Я в одному номері з Ів. Тим. Боб.'ом – здається, чи не єдиний номер, де є ванна, – з чого я миттю скористався. Ходив по місту, кілометрів з 10 відміряв – уздовж Двини витягся весь Архангельськ. Погода й увечері не зрадила.

Відкрили гастролі вправно, з квітами і промовами. Граємо нині «Турбіни», і в залі, здається, повно. Наче аншлаг – а зал тут величезний. Гратимем на двох площадках – тут і у Північно-Двинську, це звідси годину їхати.

Тут чимало старих дерев'яних будинків – це надає містові особливого колориту. Населення – десь біля 350 тисяч. «Чорт» ітиме тут лише 13-го – (знову ж чортяче число, – як і прем'єри день! – чи не навмисне?), а на виїзді – 11-го.

Ось і весь тобі звіт. А ще забув – по харчуваня: паніка була зайва, тут – як усюди – все є і нема нічого (звісно, не московське постачання). Очевидно, у місті сутужно з м'ясом а консервів – донесхочу.

Найголовніше ж – білі ночі (!!!) Вже дванадцята година, а надворі – як удень, коли трохи хмарно. Я не уперше свідок такого приємного дива – і повною мірою сприймаю його.

Мені здається, час промине швидко – принаймні так сьогодні здається. Приїду як після ще одного відпочинку (вранці завтра лаштуюсь іти на пляж. Ага!).

Цілую тебе міцно, мій славний, – і вітаю із моїм днем, коли я вступив у вік Ісуса Христа. Тридцять три!

Хай тобі без мене не буде кисло. Дивись фільми і пий отой гіркий чай. І тоді час і тобі мине швидко!

Я тебе люблю!

Твій, тільки твій

– Т. Т. Т.

P. S. Пока ты мне сюда не пиши – кажется, я еще буду менять свое местожительство (?)

* * *

8/ VII – 1971 року.
Архангельськ

З нагоди свого 33-річного ювілею твій слухняний слуга підстригся і, отже, ходив і їздив у Північно-Двінськ стрижений. Пейзаж тут майже волинський, хіба лісу бракує.

Північно-Двінськ – місто молоде, мій ровесник (теж 33), в цілому там живуть колишні ленінградці – корабели. У місті чимало військових моряків. Дивились «Маленького принца» без особливої уваги, але наприкінці, аплодували довго.

Сьогодні надворі трохи (вночі) темніше, але все одно ніч – біла. Б-в кудись подався (учора він прийшов трошки веселенький, думаю, сьогодні теж відважиться).

Перші два дні – аншлаги (на обох площадках). Дорн запевняє, що квитки продано майже до кінця гастролей. Хоче після Архангельська повезти кілька вистав на Нову Землю. Цікавий був би варіант – задля такої авантюри і я б ще тут лишився.

Як же ти там без мене? Знову ж таки гіркого чаю не п'єш? І бачиш кепські сни? І Оксана тобі не сниться.

Прийшов І. Т. Б-в. Сиділи щойно і півгодини аналізували першу сцену з «Эйнштейна».

Будь мені здорова, Ласто! І хай я тобі приснюсь.

Цілую міцно-міцно!

Втомився – жах!

Т. Т. Т.

* * *

10. VII – 1971

Здрастуй, моя Білко!

Нарешті, мав сьогодні перший робочий день – зробив прогон «Чорта» з першим складом. Пам'ятають вони все пристойно; завтра – виїзд у П-Двінськ. Поїду вранці, щоби при мені ставили декорації, світло etcetera.

Помалу-малу починає дратувати мене епічний спокій цього міста, в якому так гарно спиться. Дописую мюзикл, але – забув я вдома (чи загубив) одну вже готову пісню, і все загальмувалось. Мольєра і Єрмолинського – не репетирую.

Хочу використати можливість поїхати на Соловки. Але це доволі далеко (теплоходом – 8 годин, маленьким літачком над морем – біля 3-х годин – ?), і нема ніякого напарника. Але – післязавтра (з понеділка) почну все це влаштовувати.

А після того (очевидно, 20 – 21-го) я таки подамся до Москви. Рідне моє начальство не заперечує (спробував би й раніш, але 19-го йде «Чорт» в Архангельську, і я хочу бути на виставі).

Зараз мені вже здається, що добре було б і тобі поїхати; це ще одна відпустка. Відпочила б від швидкостей. А проте тут для тебе холоднувато. Воно й сонячно, але під вечір трохи похмуро.

Я не писав тобі, здається (ні, таки здається, писав!), що дивився фільм «Пеппі – довга панчоха». Обов'язково слід буде показати його Оксанці, щоб вона побачила, яким можна бути самостійним і бешкетним.

Я тут чотири дні, а враження – мов уже з місяць. Це – тому що тебе нема. Так?

Спробував було почати писати про Аллу Горську, але по кількох рядках відклав ручку. Воно мусить визріти, на цих думках треба зосередитись – надовго, з відключенням від театру, від щоденности побуту, а так не виходить. Бо не виходить бути на самоті. І так мені обридло щохвилинне акторське дріб'язкове розмірковування, що ним мене частує кожен, з ким доводиться контактуватись. Якби всі їхні філософствування викинути в море, в ньому б здохла вся риба (перефразовую вислів одного голлівудського актора про сценарії їхньої студії). Рятуюсь тим, що багато читаю.

Хай буде тобі спокійно й затишно.

І щоб тобі гарно писалось!

Цілую – сумую – кохаю – чекаю!

Т. Т. Т.

P. S. Післав листа у Луцьк.

Напиши листівку Милі (?)

Купив роман «Сто років самотності» (Габріель Гарсіа Маркес) – пригадуєш, ти бачила його в Natalie.

* * *

12. VII. 1971 року.
Архангельськ

І був день п'ятий моїх гастролей (11-е).

Увечері мав бути «Чорт», вранці – «Антігона» (у Північно-Двінську).

Тому я виїхав рано, о 10-ій – щоб оглянути сцену, подумати про оформлення. Приїхали – погода надзвичайна, публіки на «Антігону» нема – сидять у залі 200 моряків, ото й усе (а місць до 1000). У місті свято («Берізка»), от усі й виїхали за місто на якусь річку.

А ми підбили водія повезти нас на море. Сонце гріло, проте вітерець був чималенький. В дюнах загорали (не ми – місцеві жителі), але купалось мало. Берег – як матове скло, метрів 100 від берега – ледве-ледве по груди. Звісно, я не втримався від спокуси викупатись в одному сезоні і в Чорному і в Білому морях – трохи побовтався й вискочив. Потім приїхали в театр і готовили «Чорта» на вечір. Сцена обладнана казна-як, світло погане, нашої одежі сцени на розмір тутешнього планшету, невистачило, довелось взагалі грати в іншому одягу (жовтому). Картина-стеля не підіймається, бо важка; ледве-ледве зробили з неї уже не стелю, а просто завісу – вгору/вниз.

Аншлаг був, і актори грали загалом добре, тільки довго (бо ж 2 місяці не грали). Перший склад, але без Кругляка (зірвав собі голос). Багато фальшивих і неглибоких місць – неорганічних. І всі (!) – не вміють читати монологи. Невистачає ні сили, ні легкості, ні майстерності слова. Але з другої дії розігрались, у третій Цинка-Нікіщихина

була погана, а далі сюжет зробив своє, і публіка довго їх усіх викликала (три з половиною години тривала вистава – довго!)

Пізно вночі їхали додому – через туман, що повз дорогою, річками, улоговинами – краса дійсно велика. Туман стелеться внизу, з нього стирчать дерева, телеграфні стовби, вгорі – величезний, у півтора справжнього, мов декоративний, місяць – і біла ніч. А потім шофер спинив автобус і сказав, що ростуть тут якісь химерні квіти – «ромашиши». І вся ватага акторів пірнула в туман; всі навпомацки рвали оті «ромашки» – на довгих дротяних стеблах білі пухнасті кульки (схожі на пухівку для пудри) – цими кульками у висушеному вигляді тут набивають подушки. Не пахнуть, і довго стоять.

Приїхав десь о другій ночі; тільки-но ліг спати, як з'явився мій видатний шеф, І. Т. Б-ов, з блискучим оком, і запропонував зазирнути на чарку до Коренєва і К° – вони тут десь поруч. Я прикинувся, що сплю, але нічого не вийшло; і хоч на чарку ми не пішли, довелось з годину-півтори слухати його сповідь. Він, бач, був сьогодні на святі (День рибака), побував на сейнері, на траллері, побачив, яка важка рибальська праця, і прийшов до висновку – що наше життя (мистецьке) – ніщо, що народ – це вони, а ми у них тільки під ногами плутаємось. В цілому сповідь була справедливо-самокритична, але коли вже перейшло на те, що в непотріб потрапив Екзюпері, Ануйль, я зауважив, що ліпше спати, або йти на сейнер ловити рибу. Він не вгамувався (і то не від випитого, а – дійсно такий характер; йому не поталанило в житті, от він і карається) і довго ще говорив про зв'язок з народом, про те, що одна банка рибних консервів важить більше за весь театр Станіславського (я не заперечував, бо тут він може, й близький до істини, – і, заколисаний цією думкою, заснув).

А вранці він постояв в півгодини на голові (йог!); надимав груди, дихав, сподіваючись «передихати тих», і пішов на репетицію (з 9 до 11 він репетирує «халтуру» – для телебачення, п'єсу Лаврентьєва «Светлая»).

Отаке могутнє моє життя. Завтра – «Чорт» в Архангельську (І склад), а там мене тримають тут лише Соловки. Хочу неодмінно туди потрапити.

Дуже мені не хочеться, щоб ти сумувала, от я й намагаюсь тебе розважити. Але поки що нічим.

Обіймаю своїх дівчат – одну й другу.

Хай тобі буде добре. *Т. Т. Т.*

* * *

14. VII. 71.
Архангельськ

Вчора грали «Чорта» в Архангельську. Зал величезний, сцена як у театрі Армії, звук – не дуже. Тягнув усе на собі Сатановський. Анисько і Рижкова були кислі, недогравали, Ельза теж не прикрашала виставу. Шерстньов – здорово, але довго. Забули вже й про що п'єса, і для чого її ставлено. В другій дії розійшлись і кінчили краще, ніж почали. А проте боляче бачити власного сина під трамваєм. Комедію про «страсти человеческие» не можна грати як п'єсу про розмову на тему цих «страстей». Вони ***переказують*** *п'єсу – не більше. Таке фахове невміння бути схвильованим від своєї роботи – жах! Аматорство! Але успіх був, аплодували довго, і це багато кого вдовольняє. Публіки було 70% (жодної афіші «Чорта» в місті, а по радіо помилково оголосили, що йде «Тригрошова опера» – Опера? – Ні, цього ми не любимо! – і от наслідок). Нічого страшного, але все одно неприємно. За 7 день гастролей театр заробив 27 тисяч, а разом треба – 67 тисяч (гастролі – тут – триватимуть до 28-го); якщо так ітиме, як іде, все буде в нормі. А «Чорта» треба ще скорочувати, вводити нових виконавців і взагалі, з ним ще слід буде чимало мордуватися.*

Можливо, 16–17-го поїдем удвох з І. Т. Б-м у Соловки. Є два варіанти і, що дуже важливо для мене у сучасний момент, обидва безплатні. Путівка туди коштує 30–35 крб.! На теплоході. По тому – додому.

У нас новий завмуз. Владлен Юхимович Мазін, знає Бутенка. Хлопець ніби тямущий.

Працюю над Пурсоньяком. Багато переробляю. Здається, може вийти щось путнього.

Як же тобі живеться, моє Білченя? Чи була ти у малої? Я скучив – без тебе, без очей твоїх, без усього твого – нема мені життя. Щось невизначене і діряве – як під дощем.

Граємо до пізньої білої ночі у шахи, і І. Т. Б-в виграє. Здебільшого. Так, виграє – а що?

Хай тобі не буде похмуро! Читаю геніальний (!) роман «Сто років самотності» і заздрю вмінню так бачити, відгадувати і вигадувати життя.

Ех!

А вже скоро побачимось!
Швидше б!

Т. Т. Т.

* * *

13. VII. 71

Мой любушка-голубушка! Поздравляю с премьерой на Земле Северной. Как прошла? Пишу на всякий случай, хоть ты просил повременить.

Первые два дня, мне казалось, я сойду с ума. Дождь, слякоть, тьма – так же во мне. Были какие-то чудовищные предчувствия. Я даже вопреки твоим ироническим прогнозам заварила себе успокоительный чай и пью.

Пишу статью. Написала 8 страниц, но понимаю, что это – только рыба, а еще вернее – вода. Но пишу почти ежедневно.

Была, как и обещала ей, у Оксаночки, возила фрукты. Пожелала, чтобы я в следующий раз привезла ей ее белого кота с зелеными глазами. Повезу 22-го. Хорошая!!

Да! Это просто мистика. 11-го числа в 23-30 открываю дверь, чтобы спуститься за почтой – абсолютно в этот же миг (я даже не успела позвать) открывается дверь лифта – и кто-то выталкивает на площадку кота. Смотрю – Барсик! Зову – спешит. Вношу домой и вскоре догадываюсь, что у него сломана задняя лапка.

Повезла сегодня в вет. лечебницу, сказали – уже неправильно сросся перелом и никакой надежды (почти) нет исправить. Я еще съезжу в Академию и если там хирург какой решает делать ему операцию – повезу Барсика. Если нет – нога заживет, но будет хромать. Сегодняшний день стоил мне полжизни, потому что кота невозможно было везти ни туда, ни обратно – нерв-

ничал, кричал. Вот так. Я за ним очень ухаживаю и не выпускаю, хотя он меня всю искусал, требуя выпустить его на улицу.

Бэмби – баловник, будит меня в 4 часа утра, фокусничает, придумал опять прятать орехи за книжками!

Пришло тебе извещение – явиться в военкомат 20-го. Вернулось твое письмо к Савченко: «дом сломан». И еще – пришло какое-то странное извещение из Издательства «Молодь» на посылку в 5 руб., поверх написано – «наложенный платеж – 4 руб. 09 коп.». Я еще не звонила.

Вот и все.

Смотрю фильмы – не все: там очень сложно. Была на могиле Чуковского и Пастернака.

Мой родной и единственный! Я очень целую тебя и люблю, и еще раз поздравляю с возрастом Иисуса!! Приветствую тебя с белыми ночами.

Привет «бревенчатой избе»!

Привет Ивану Тимофеевичу! (странно вышли эти две фразы кряду, не правда ли?)

Ну, мы тебя все вчетвером целуем!

Пиши, дорогой.

Твоя Нэлля.

P. S. Следующее письмо будет менее бестолковое: ведь я не уверена, что это дойдет.

* * *

Архангельськ
Hotel «Двіна» – 19. VII – 71

Листа цього я, очевидно, пережену, бо хочу якнайшвидше вилетіти до Москви. А втім, різне може статися. Отже хочу розповісти про нашу візиту до Соловків.

До останньої хвилини не було відомо, чи підемо туди. Посадочні талони лежали у мене в кишені, а панове актори ніяк не могли зважитись – то одне, то друге. На довершення зникла Бган, – ти ж знаєш, у неї режим особливий. У неї, бач, у кожному місті, де ми гастролюємо, зголошується двоюрідний брат – тут воно й починається… Зрештою, мусили взяти замість неї Ухарову (шма-

ток з «Малого принца»); проте після того, як прибрали трап, на причалі з'явилась Бган із своїм кузеном, і ми поїхали у круїз у збільшеній кількості. Були: ми з Іваном Т. Б., Ухарова + Бурков (котрий вранці того дня прилетів з кінозйомок), Шинкіна + наш диригент, він же грав під час зустрічі в салоні роль тапера. Теплохід «Татарія», комфортабельна посудина з метушливими туристами, химерною музичкою, відійшов десь о сьомій вечора. Дощило, навкруги мряка й туман, збиралося на шторм (вночі обіцяли 7 балів), і в кожного з нас на серці було кисло: після вечері малася відбути зустріч-концерт, а розповідати було нічого, а грати – тим паче. Люди повечеряли, позбирались у салоні, чекають – артисти! концерт! Сяк-так зліпили щось на живу руку. Бобильов розповів, який у нас геніальний Станіславський (К. С.) театр – кіноактори! – далі Бурков і Таня грали фрагмент з Екзюпері (Бурков – Лис), і це сподобалось. Потім я розповів про «Чорта» і увімкнув магнітофон з музикою до вистави. Пісень зо три вислухали уважно, але все чогось чекали; очевидно,

що в салон

прийде сам monsieur Кобзон (?)

Але Кобзон співав і не приходив, довелось його вимкнути, щоб не зловживати терпінням публіки. Далі Бган прочитала «Медею» (поему Т. Галушки!) – гарно, але надто вишукано для нашого глядача, бо вони, що уперше почули це слово, так і не зрозуміли, що таке Медея – книжка, місто чи марка грузинського вина. Але Оля заплакала, сльози бігли з неї, як дощ з дерева, і залом пішов шепіт – Плаче! Плаче! – вірші Галушки було врятовано. По тому слово узяв диригент (в. о. тапера) і почав грати на ф-но власну фантазію на російські теми. Та неслухняні його диригентські пальці били по клавішах не дуже зугарно, до того ж теми були, а фантазії ніхто не впіймав – нудьга стала така зелена, що в салоні помалу-малу лишилась половина глядачів. Я шарпав нашого театрального Рубінштейна за плече (ми всі сиділи один на одному), але він сичав: «У мене ще кода!» – і терзав інструмент далі. Після його номера оплески були не дуже ввічливі – на тему гаразд, що нарешті скінчив. Настала та пауза, після якої акторів викидають здебільшого за борт, або приймають рішення на Соловки відвезти, а назад із собою не брати. Я угледів, що в залі сиділа кілька дітей – вони терли очі (було вже біля 11-и), їм усе муляло, а одна мала гралась мами-

ними окулярами, явно заздрячи їй (що в неї є така гарна річ). Я зробив своє спостереження об'єктам уваги салону, і сказав, що діти страждають невинно, і що мені хочеться якось їх винагородити. І прочитав «Очки» Агнії Барто, – що кінчаються фразою: «… Вот шагает Дима к дому, он остался в дурачках. Не завидуйте другому, даже если он в очках…» Така імпровізація дещо нас реабілітувала. Далі у бій пішла важка артилерія – Бурков. Він розповів, як знімається він з Нікуліним, а далі зіграв шматок із «Записок сумасшедшего» Гоголя. Завершила все Шинкіна музичним фейлетоном – і страждання минулись [потім директор бюро Анна Павлівна Бородіна (телефон 3-73-14; 3-58-08, Шитникова Нат. Вас. – це я записав на той випадок, як доведеться бути в Архангельську) – запропонувала нам пливти назад іншим теплоходом, щоб там ***повторити*** *цю* ***зустріч****; ми ледве вмовили її дати нам спокій.*

Вранці був туман. Підійшли близько – у самий «залив Благополучия» (от же назва недоречна!). З туману вилізли острови, а потім і Кремль. Дійсно видатна споруда. Типовао російська. Є похмура святковість у ній і простота. Розміри не бог-зна які. Не вражає, а швидше інтригує. Все в дуже поганому стані; грошей на реставрацію мало.

Проскочили біля Кремля і – до човнів. Човнами (самі гребли – дуже гарна річ!) пройшли кілометрів з 5 по озерах (їх десь у XVI ст.. з'єднано системою каналів), а далі лісом пройшли до хутора, де була літня резиденція архімандрита. Там оригінальний мікроклімат, квіти (південні), є виноград і персикові дерева, принаймні були за часів скиту. Берегом моря вийшли до Кремля і 2 години нас водили по ньому. Розповіли чимало цікавих речей про давню історію монастиря і ні слова – ***про недавню****. Але я сам усе обходив. Головне – потрапив у трапезну, де був Курбасів театр (її реставрують московські студенти, туристів туди не пускають). Якихось слідів Курбаса тут годі й шукати. Проте познайомився я там з однією дівчиною з музею, котра обіцяла допомогти, – по змозі.*

Ідучи назад, зустрічали у Білому морі світанок. Побувавши тут, з особливою ясністю розумієш Курбасову ідею про самотній маяк.

Ото й усе. Всі інші деталі – розповім (раніше, ніж прийде лист?)

Цілую. До зустрічі! –

Твій Міклуха-Маклай.

Понед. **23** **Январь**

Правосл. кал. Св. Григорія, Пр. Павла, Дометіана мелит.

Р.-кат. кал. Раймунда Пенк.

Стар. стиль **10** Января

„Как это возможно?" Іоан. 3, 1—16.

Ночная бесѣда с Никодимом носит характер исключительно духовный, не богословскій. Учитель, по милости Божіей говорит откровеніями. Ученый книжник дѣлает выводы из открытых ему истин. Откровеніе о Царствѣ Божіем Никодим воспринял, и Іисус Христос пояснил, что ему надлежит стать новым человѣком, чтобы войти в Царство. Это новое рожденіе происходит водою и духом, т. е. покаянным крещеніем в духѣ Іоанна Крестителя и духовным крещеніем от Мессіи. — Оно есть воздѣйствіе Бога на душу обращеннаго грѣшника. Для нас остается тайной, как Дух Божій творит это пріображеніе души человѣка. Мы не можем умом нашим перекинуть мост через пропасть, отдѣляющую нас от тайны жизни. Также не знаем мы и того, как Дух Божій дѣйствует в душѣ вѣрующаго. Но, тот же Дух свидѣтельствует нашему духу, что мы — дѣти Божіи.

Іоан. 3, 1—16.

Гдѣ приличествует слышать слово Божіе? Нам отвѣтят: при погребеніи или вѣнчаніи, по воскресеньям в церкви. — Но на это мы возразим: прежде всего оно должно раздаваться в наших сердцах. Напишем эту истину так, чтобы она всегда была у нас пред глазами, будем обращаться к слову Божьему пред принятіем каждаго болѣе или менѣе серьезнаго рѣшенія, будем ежедневно читать его дома, учить ему дѣтей наших и исповѣдывать его пред друзьями нашими. Важнѣе же всего, чтобы оно укоренилось в наших сердцах так глубоко, чтобы вся наша жизнь, помышленія, надежды, и пожеланія находились под знаком слова Божія. Тогда чрез слово Свое Іисус Христос станет Господином всей нашей жизни!

Четвер, 22 липня

Оцей листок за понеділок 23 січня невідомого року – з календаря, де ще писалося – «Стар. стиль 10 января», листочок, що я його так акуратно вклеїв на попередню сторінку – єдине, що в мене залишилось по моїх «трудах праведних» в Архангельську, де ми так славно прогоріли на гастролях.

Єдине – бо вдруге в житті мене (так) обікрали! Уперше – в Одесі на дачі Загоруйка, коли **нібито шпана** видавила вікно вночі, як ми ночували в місті, і поцупили – Неллин швайцарський годинничок (браслет у вигляді змійки), її нові черевики й ще якусь дрібничку… Але для чого «шпані» знадобивсь машинопис віршів **Драча, Вінграновського, Нечерди й Ліни Костенко** – цього міліція пояснити не могла й «протоколу» всіляко уникала…

Тут теж злодій виявився **нетиповим**. Повернувшись з поїздки в Соловки, я не знайшов у своїй **замкнутій на ключ** валізі конспектів Бердяєва (а я вже опрацював тут два розділи, це десь до п'ятдесяти сторінок, унікальний текст!). А позаяк у тій же течці лежав лист від Неллі й кілька привітань з днем народження, зникли й вони. В іншому місці – в шухляді шафи, під купою газет – я сховав «Недостріляних» Підгайного – пропало й це **старе й рідкісне видання**. Серед конспектів були й щоденникові записи, крім тих, що я писав, це чернетки Куліша, – як я пригадую, ризиковані. Був там і невеличкий список репресованих, здебільша це українці на Соловках. Нарешті, був один номер «Хроніки…»; а то вже, кажуть, **стаття…**

Комедія в тому, що злодій заразом допив і (чи розпив з кимось?) пляшку коньяку, яку ми розпочали були з Бобильовим. Але він – йог, послався на те, що йому ще треба наніч робити вправи, і ми «застольного періоду» не продовжили, то злодій тим залишком не погребував…

Я був тим дуже заскочений. Місцева Галина Борисівна[10]? Хтось із готельних? А може, хтось із акторів чи з цехів, якому це в театрі «довірено»?

---

10 Гос. Безопасность (Л.Т.)

Зараз розумію, що було в тому й два позитиви. Перший – не брав з собою машинки, вкрали тільки написане рукою. Другий – чудом вцілів **сам Бердяєв** – книжку я возив із собою, на пароплаві було коли читати.

Третій аспект, амбівалентний – **досі ніяких для мене наслідків.**

Наступного дня спробував щось з'ясувати. Покоївка знизувала плечима й здалась мені переляканою. Жарковський, якому я сказав, що хтось рився в моїх речах, тільки спитав: «А что украли?» Дізнавшись, що нічого (з грошей), почав мене заспокоювати: «Может, показалось. А может какой-нибудь электрик или слесарь заглянул, – видит, бутылка, ну и…» Говорив ніби правдиво…

І тільки Жора – зразу, без роздумів:

– Конечно, КГБ. Да ты и сам, Степаныч, тут в разговорчиках… неосторожен. А что в бумагах-то было? Хотя нет, не надо, – зачем это мне?..

(Збереглися тільки ті 47 сторінок, які я возив із собою в портфелі… «Бояриня» й усяке інше).

Театр театром, а нагоду знов потрапити на Соловки я використав. Не дуже мені довелось їх умовляти – Кругляк (профспілка) організував пароплавчик. Спочатку був Валаам – острови, Спасо-Преображенський монастир.

На катері ми влаштували концерт. Морякам хтось надто мудрий пообіцяв, що вони почують Кобзона. Самого Кобзона! А коли з'ясувалось, що вони почують лише його **голос,** плівку…

Втім, і запис прозвучав чудово. А потім актори вийшли хто з чим міг – і вийшло прекрасно! Крюков спровокував мене – раптом!

– А сейчас выступает наш режиссер Лесь Танюк. Художественное чтение!

І що зробиш? Мусив читати! А поскільки нічого не згадувалось, виручили – діти. Їхали з нами на катері троє малих, діти матроса… то я їм і розпочав:

Скоро десять лет Сереже,
Диме нет еще шести.

Бедный Дима все не может
До Сережи дорасти…

Це з дитячого діафільму – «Очки», з мораллю наприкінці:

Вот шагает Дима к дому –
Он остался в дурачках.
Не завидуйте другому,
Даже если он в очках!

Словом, вийшли зі скрути, концерт сподобався.

Розповідаю про Валаам, – про Соловки не хочеться. Ніби заново пережив ту першу поїздку.

Мало що змінилось. Хіба розповідати про розстріляних бояться більше, ніж тоді. Акторам все більше про монастир розповідали.

Розповів їм – і про Курбаса, і про Куліша, і про Секирку, і про Слісаренка, який спершу сам громив «націоналістів», а потім пішов за це під кулю.

Найдужче вразила їх доля Флоренського.

І червоний мох на соловецькому камінні.

Виправив дівчину: «СЛОН»– це не «Соловецкий лагерь особого назначения», а – «Северные Лагеря Особого Назначения». «СТОН» – це уже «Соловецкая Тюрьма Особого назначения».

Найбільша втрата – Підгайний. Є книжки й страшніші – про це. Але – дуже шкодую, що забрали. Хто?

У 1965 році, коли Підгайний помер, Курбасові було б 78.

Підгайного етапом вивезли з Соловецького кремля наприкінці грудня 1937-го. Про долю попередніх українських етапів він нічого не знає.

Забув пояснити, чому ми в Архангельську прогоріли, – хоч були позитивні рецензії.

Ведмежу послугу нам зробили афіші. Місцевий люд більше надається до ангельського й Арх-ангельського. А тут москвичі привезли «Учня диявола» і «Чорта». Заклеїли все місто афішами, де Сатановський-Чорт (з кучериками у вигляді ріжок, вигадка Дорна).

Дорн був переконаний, що «комедія» тут пройде. «Черт» – спектакль убойный, гарантирую 10 аншлагов!»

Аншлаги на «Чорті» були – дві останні вистави, коли публіка розкусила, що до чого, й переконалась, що театр «не диявольський». Тепер зрозуміло, слід було поїхати раніше, трохи роздивитись, провести якісь зустрічі з інтелігенцією.

* * *

Доки мене не було:

1) Лист Неллі до Нодзакі (Назакі). Повторний.
2) Лист від Йосипа Конфорті.

* * *

Листівка від Елі Соловей.
8. VI. 1971

Лесику!

Михасина книга вже в М. Н. Пархоменка. По змозі зробіть щось, аби вплинути на хід цієї справи.

Покальчук, щасливчик, вже в Польщі. А я ліплю 7-й номер свого «часопису» і світа білого не бачу». Втім, роботою задоволена. Сьогодні на Вченій раді затвердили до захисту дисертацію. Самий ритуал, зрозуміло, переноситься на осінь (щось би закаламутити про «бабине літо»…) А як там ви?

Цілую вас і люблю, як завжди; хотіла б десь тут, хоч випадково, зустріти!

Ліля.

Ну й ще одна новина – сенсаційна! Борис Мозолевський, якого так шпиняли й ганяли, відкопав – у першій же своїй археологічній експедиції! – чудо століть – **золоту скіфську пектораль!** Перед тим був меч у золотих піхвах і батіг із золотою інкрустацією. Але пектораль – унікальна світова знахідка! Десь у нікопольському степу, у напівзруйнованій Товстій Могилі, яку вже грабували і яку ніхто не брав до уваги.

Знахідка геніальна! Таке трапляється раз на тисячу років. 30 см у діаметрі, більше ніж **кілограм** золота. І неперевершена майстерність!!!

* * *

Від Б. Бойчука з Н. Йорку
Рідо Парк, 20. VII. 1971.

Дорогий Лесю!

Лист цей буде коротенький. По-перше, стаття про Пітера Брука була для Вас (це форма дискусії між нами), а не для публікування, – вона бо друкується у «Сучасності». Я хотів би, щоб такі статті стали спонукою дискусії про театр і його ціль між нами. Напишіть при нагоді про театр, у якому працюєте. Опишіть також театральне життя Москви (бо укр. театр, чи нетеатр, я приблизно знаю).

В серпні буде в Москві студентка Уляна Близнак. Вона братиме з американськими студентами серію лекцій т. зв. російських студій. Це гарненька, мила початкуюча укр. поетеса. Покажіть їй з Неллі Москву, не тільки зверху, а з глибини.

Вітаю Нелі з захистом дисертації (яка тема дисертації, як можна б її прочитати?)! А тому, що Неллі кандидат наук, пишу це вітання з дуже серіозним виразом обличчя…

Щиро вітаю!

Б. Бойчук

* * *

14 червня 1971 року

Еля Соловей попросила переговорити про Михасину книжку з Пархоменком. Поговорив. Книжка вже у нього. По зітханнях і озираннях обіцяв зробити все як слід. Сьогодні вже можна написати про це Михайлині чи Елі.

«Покальчук, щасливчик, – жаліється Еля, – вже у Польщі. А я ліплю 7-й номер свого «часопису» і світа білого не бачу».

Втім, роботою задоволена. До того ж 8 червня на Вченій раді затвердили до захисту її дисертацію. «Самий ритуал, зрозуміло, переноситься на осінь (щось би закаламутити про «бабине літо»…) А як ви там? Цілую вас і люблю, як завжди; хотіла б десь тут, хоч випадково, зустріти!

Ліля».

Щось у мене ще крутиться в голові, пов'язане з 8 червня. Згадав: 8-го був Указ Президії Верховної Ради про дострокове звільнення Андрія Синявського. Посадили його 1965-го року – на 7 років. Отож на рік раніше. Подейкують, за станом здоров'я.

Але повернуся до Елі. Цього року вона таки ще може захиститися. Відкладати не слід. Кожен новий день приносить відтак не пом'якшення клімату, а загострення ситуації. Буквально кожен.

Михайло Микитович це знає і нервує. Їм там, угорі, всі вітри відчутніші, навіть ті, яких ще немає. Пархоменко все перепитує, чи є Михайлина «піднадзорна», чи були до неї претензії судового чи кримінального плану. Запевнив його, **що – ні.**

А про український ідіотизм він знає по собі. Знає, як у нас можуть паплюжити відомих людей чутками й публікаціями, за які потім жоден редактор, жодна інстанція відповідальності не несуть.

Добре, що Пархоменко – емоційна людина й не втратив гідності. Підживлює його почуття образи.

Я й не сподівався від нього такого виступу, як у Неллі на захисті дисертації. Такий текст міг би проголосити Світличний чи Сверстюк.

І на Москву це таки справило враження. Одне діло, що це сказав би я сам. Я – особа зацікавлена, можу й перебільшити, переакцентувати. А коли це говорить офіційний чоловік, з академії при ЦК партії, так би мовити, ідеолог – то вже зовсім інше. Та й лягли його слова на підготовлений грунт – Нелин інститут ще не змирився з погромом, що його влаштувала влада «підписантам».

22 травня у Києві біля пам'ятника Тарасові був мітинг, який розігнали. 28-го арештували Анатолія Лупиноса, який читав там вірші. Вперше його посадили в 1956 році, на 6 років; в таборі додали ще 4. Вийшов 1967-го року. З паралізованими ногами.

Прізвище для мене нове.

* * *

4 июля 1971 года
Япония
Токио
Университет Васэда
профессору И. НОЗАКИ

Уважаемый господин профессор!

Несколько месяцев тому назад мне попалась заметка в одной из газет, где было сказано: «На Україні перебувала група вчених і письменників Японії та Індії, які знайомились з творчим доробком українських колег. Серед групи Японських гостей був професор Токійського університету В. Надзакі – відомий в Японії знавець історії радянського театру та перекладач творів сучасних драматургів. Професор Надзакі, який був особисто знайомий, між іншими, з Лесем Курбасом, написав про його театральну діяльність кілька цікавих праць в Японії».

Именно этот последний факт меня и заинтересовал. Дело в том, что я защитила кандидатскую диссертацию по теме «Ре-

жиссер Лесь Курбас и готовлю к изданию монографию о нем. Кроме того, планирую издать в Москве сборник воспоминаний о Курбасе; поэтому меня, разумеется, интересует все, что связано с Курбасом. Если я обращаюсь по верному адресу, то, коль это Вас не затруднит, прошу Вас, господин профессор, прислать мне свои воспоминания о Курбасе для возможной публикации (с Вашего разрешения) в Москве или Киеве. Кроме того я бы хотела иметь в своем архиве и копии Ваших публикаций о Курбасе в Японии (или хотя бы их библиографию); эти данные нужны и для мемориального музея Курбаса, который открылся на его родине в Тернопольской области. И, наконец, я была бы Вам очень признательна, если бы Вы рассказали несколько слов о себе, о своей работе, о Ваших связях с украинским театром.

С большим уважением –

Нэлли Корниенко,
кандидат искусствоведения

Москва Б – 61, Большая Черкизовская, квартал 8 – 11, корпус 3, кв. 45
Корниенко Нэлли Николаевна. Телефон: 263-49-87.

Лист від Йосифа Конфорті з Болгарії.

* * *

Дорогая Оксана!

Привет от Йосифа. Если ты знаешь как мне грустно и как хочется поговорит с тобой. Привет твоим мама и папа, и скажи им, что у меня еще не все ладно, но все будет так, как следует. Ты спроси папа получил ли он маленкую книжку – стихи француского поэта. Ты скажи, что дядя Йосиф прислал и что он беспокоится и хочет, что у папа и у мама все будет хорошо. Попроси папа, если это возможно, достат мне том 5 из сочинения нашего любимого Луначарского.

Кроме этого, скажи папе, что моя приятельница, которая передает эту записку, хочет пойти в театр и посмотрет кое-что. Прошу твой папа-режиссер помоч ее и достат билети на театре.

Дорогая Оксана, я помню что ты любиш конфети, и пожайлуста, попробуй мои болгарские конфети. Они вкусни как моя родина,

и надеюсь, что ты вместе с папой и мама приедете к мне, если я здоров и если все в порядке – у вас и у меня. Передай привет Таня и Оля.

Итак – целую тебе, дорогая Оксана. Целую твой папа и твоя мама.

Твой старый друг

Йосиф.

11. VI. 1971 г.

Субота, 24 липня.

Поки їздив по Соловках, Москва не дрімала. Тут відбулось кілька гучних історій. Одна з них торкнулася й нашої театральної парторганізації і почасти – Спілки Письменників; вони в одному райкомі – Краснопреснєнському.

Збори закриті, нашого брата – безпартійного – туди не допускали, але відразу ж після зборів актори переповіли, про що була мова. Збори носили застережливий характер, райкомівець наполягав на «пильності», Жарковський піддакував, Сатановський з розумінням кивав головою, – найвільніше почувався Бобильов, який не зміг не задати кілька елементарних запитань, чим поставив доповідача в скрутне становище: «Так что, как я понимаю, надо возвращаться к Сталину, к культу личности?» Доповідач замахав на нього руками, та вже було пізно, актори теж почали розпитувати, і йому довелось «закруглити збори».

Снєгов: виключення з КПРС як репресія

С. Снєгов

А суть у тому, що під час наших північних гастролей Краснопреснєнський райком виключив з партії старого більшовика Снєгова – з ленінської гвардії. Йому 73 роки, з них 54 він у партії. Сидів у 1937 році, його катували.

Коли в 1939 році його звільнили, він не знайшов нічого кращого, як прийти до Мікояна й розповісти йому про всі жахи слідства й сидіння. Той вислухав, погодився, що це беззаконня, пообіцяв «вжити заходів» – і вжив: Снєгова відразу ж знову арештували, й ОСО дало йому 10 років. По смерті Сталіна одержав реабілітацію, мав кілька бесід з Хрущовим. Його призначили начальником Політуправління ГУЛАГу МВД СССР. Є дані, що він належав до групи, яка писала закриту доповідь Хрущову на з'їзді (ці подробиці розповідав відтак не райкомівець, там ішла чиста деза, – «выжил из ума», «аморалка», «стяжательство», «непонимание линии партии»). Коли Хрущова зняли, його звільнили з посади. Тоді Снєгов очолив групу старих більшовиків, які виступали проти сталінізму; про це я вже чув від Шатрова. Разом з Григоренком виступив на підтримку монографії Некрича «1941, 22 июня». Стенограма вийшла за кордоном – і пішла писати губернія!

Останньою краплею, що переповнила чашу кадебістського терпіння, був його виступ на обговоренні третього тому «Истории КПСС» в ИМЛИ; довів, що й тут сфальсифіковано позицію Каменєва, Зінов'єва та Сталіна напередодні жовтневого виступу.

Виключали його **заочно**…

Справа одержала розголос і в Спілці письменників, бо Снєгов мав там добрих приятелів. Між тим вважають, що це один з **найліберальніших** райкомів московського розливу. Що ж тоді казати про інші?

Ну не можуть, не можуть вони чогось не сотворити!

Лист від Л. Болобана з Харкова

Записка від Леоніда Вітовича Болобана – з докором, що не пишу:

«Шановні Нелю й Лесю Степановичу!

Вибачайте – відповідаю Вам не зразу. Відбиток статті одержав – щиро дякую. Якраз приготував оце здавати до В-ва книгу своїх спогадів.

Кожного разу, коли читаю Ваші статті в ж. «Театр» – радію. Стисло, коротко, але – завжди – концептуально. Радію.

І жалкую, взагалі, що Вам обом (очевидно) не вистачає часу на листування.

У Харкові – ніяких особливих новин нема. Хіба одне: кажуть, т. Мешкіс має готувати до постановки «Пат. сонату» Куліша.

З щирою пошаною –

Л. Болобан. 10. VII. 71.

Між іншим, Болобан – старший од Снєгова, йому 78. Він 1893-го року. Теж міг би чимало розповісти…

* * *

Від Н.П. Горбунової з Ленінграду
19. VII. 71 г.

Дорогие мои племянники Лёня и Неля!

На знаю о Вас ничего – где Вы?

Приглашаю Вас на мою персональную выставку – творческий отчет за пе...ые мои годы. Она продлится до октября. В августе я не буду в городе дней 10 – поеду еще в Заполярье .... числа до 10 – 15-го.

Откликнитесь!

Крепко всех целую.

Ваша тетя Наташа.

Неділя, 25 липня

Якщо Бог дасть, вкрадене (вилучене?) у мене в Архангельську **переконспектую.** Там були вкрай цікаві моменти, вони мені потрібні. Звичайно ж, мова лише про Бердяєва – все інше мене тривожить більше, там я був занадто відвертий…

Бердяєв – продовження:

Глава III. Этика Творчества (135 – 267).

1. О природе творчества (135 – 141).

«В Евангелии постоянно говорится о плоде, которое должно принести семя, когда оно падает на добрую почву, а талантах, данных ч-ку, которые должны быть возвращены с приростом. Это Христос прикровенно, в притчах, говорит о творчестве ч-ка, об его творческом призвании. Зарывание даров в землю, т. е. отсутствие творчества, осуждено Христом. Все учение Ар. Павла о различных дарах ч-ка есть учение о творческом призвании человека».

Пробі, але я не новачок у богословії. Бердяєв тим мені (не лише мені!) цікавий, що – сповідує цю єресь. Єресь, – бо традиційна теологія (російська в першу чергу!) мислить **протилежно**. Вона доводить, що по шести днях творіння надійшло упокоєння Божественного творчого Духу, через що для неї не існує навіть думки про подальшу творчість Бога. А вже творчість неБога, творчість людини – це гординя, спроба дорівнятися до Бога, який один лише й має право на творчість.

Отож мені цей його розділ – медом по губах!

«Поэтому нельзя сказать, как часто говорят (це я підкреслив! – Л. Т.), что в Священном Писании, в Евангелии ничего не говорится о творчестве. Говорится, но нужно уметь читать, нужно угадать, чего Бог хочет и ждет от человека» (135).

Саме так, Бог Бердяєва вважає, що проблема творчості – це проблема того, чи можливе **нове,** те, **чого** ще **не було.** А Бог, скажімо, Победоносцева наказує суворо карати того, хто має намір творити **без санкції Церкви**, тобто – поза його, победоносцевською цензурою. Як вони уживаються там на небі, ці різні боги – лише Богові відомо…

«Творчество по самому существу своему есть творчество из ничего» (135).

«Творчество связано с грехом и вместе с тем оно жертвенно. В подлинном творчестве всегда есть катарсис, очищение, осво-

бождение духа от душевно-телесной стихии или одоление душевно-телесной стихии духом» (135).

«Творчество не есть также перераспределение материи и энергии, как в эволюции, Эволюция не только не есть творчество, она противоположна творчеству» (136).

«Эволюция – необходимость, творчество же есть свобода» (136).

«Творчество, есть величайшая тайна жизни, тайна явления нового, не бывшего, ни из чего не выводимого, ни из чего не вытекающего, ни из чего не рождающегося... Тайна творчества и есть тайна свободы» (136).

Довільно, але – хочеться, щоб було саме так! Тоді життя набуло цілком іншого сенсу.

«Бог сотворил мир из ничего, т. е. свободно и из свободы. Мир не был эманацией Бога, рождением или эволюцией, а творением, т. е. абсолютной новизной, небывшим Творчество в мире потому только и возможно, что мир сотворен, что есть Творец» (136).

«Ч-к не сам виновник своего дара и своего гения. Он получил его от Бога и потому чувствует себя в руке Божией, орудием Божьего дела в мире. Нет ничего более смешного, как гордиться своим гением» (136),

«Воля к гениальности есть лишь обнаружение через свободу данного свыше дара. Также ч-к не может черпать материал для творчества из самого себя, из собственных недр, из ничего. Природа, творческого акта брачная, она всегда есть встреча. Материалы творчества черпаются из сотворенного Богом Мира» (137).

«И всегда есть трагическое несоответствие между творческим горением, творческим огнем, в котором зарождается творческий замысел, интуиция, образ – и холодом законнической реализации творчества. Охлажденность, потухание огня есть в каждой книге, картине, статуе, добром деле, социальном учреждении» (138).

«Творчество по природе своей гениально. И ч-к, как творец, сотворен гениальным существом. Гениальность ч-ка отображает в нем образ Бога-Творца. Гениальность не тождественна гению. Гениальность не означает, что ч-к имеет огромный дар писать ху-

дожественные произведения или философские книги, управлять государством или делать открытия и изобретения. Гениальность должна быть отнесена к внутреннему творчеству, а не к внешней реализации творчества в продуктах. Гениальность есть целостное качество человеческой личности, а не специальный дар, и она свидетельствует о том, что человек прорывается к первоисточнику, что творческий процесс в нем первороден, а не определен социальными наслоениями» (139).

«Ложно всякое сравнение людей по их гениальности и даровитости, ибо это есть отрицание индивидуальности. Есть великая печаль и горечь, связанная с творчеством. Творчество есть великая неудача даже в своих самых совершенных продуктах, всегда несоответствующих творческому замыслу. Существует трагический конфликт творчества и личного совершенства» (139).

Трактат А. Д. викликав «негодование» у Суслова – § 9 – де про можливий (?) вихід республік з СРСР. Сам акцент на цій тезі заявив М. А. С.: – «антисоветская позиция, независимо от мотивов, которыми был движим «автор реферата»…

Ір. Стешенко. Про статтю П. Масохи.

З редакційної пошти

ПАМ'ЯТЬ ПІДВОДИТЬ...

У журналі «Український театр», ч. 5, за 19070 рук було надруковано статтю Петра Масохи («До книги «Лесь Курбас»), що мала на меті висвітлити маловідомі сторінки з історії українського театру.

Матеріал викладено так, немовбито наводилися точні факти. А проте в статті багато неточного, домислів і просто прикрих помилок.

П. Масоха

Зокрема, там розповідається про роботу Леся Курбаса над поставою п'єси Фернана Кромелінка «Золоте черево» в театрі «Березіль» (Харків, 16. 10. 1926-го року).

Я працювала в той час у «Березолі» й переклала п'єсу Кромелінка саме для тієї Курбасової постави.

Звичайно, слід було б відповісти на статтю П. Масохи одразу ж, тим паче, що її надруковано з підзаголовком «В порядку обговорення». Але події, що про них ідеться, віддалені від нас на десятиріччями і я не насмілилася звірятися тільки на свою пам'ять. Тож звернулася до Театрального музею, де зберігається програмка нашої вистави 1926 року (інв.. № 16821), а також попрохала прислати мені з Харкова примірник мого перекладу п'єси Кромелінка «Золоте черево».

Розмірковуючи про методу та завдання, що їх ставив Лесь Курбас перед акторами в тій поставі, Петро Масоха пише: «Так, пам'ятаю: артист Шагайда («Золотопуз») мав бути вовком, Чистякова – лисицею, Балабан (бухгалтер) – мавпою, я, що грав перукаря, – ішаком.

Передусім, – ніякого «Золотопуза» в п'єсі немає. «Златопуз» – це назва російського перекладу Кромелінкової п'єси, зробленого через чотири роки після нашої вистави, а саме – в 1930 році. (Див. «Театральная энциклопедия», т. 3, стор. 278).

Степан Шагайда грав П'єра Огюста, а не «Золотопуза» (?!). «Золоте черево» – не ім'я героя, а тільки назва п'єси, що в ній відбився її зміст, тобто: як «Золоте черево» – тисячі золотих монет – поглинуло всі шляхетні якості свого нового власника (П'єра Огюста). У цьому драма і філософський зміст п'єси Кромелінка й постави режисера Леся Курбаса.

То зовсім не була легковажна розповідь про те, як, намагаючись позбутися обов'язків, що їх поклав на нього заповідач, П'єр Огюст спадкоємець проковтнув свою спадщину (як можна зрозуміти зі статті Петра Масохи).

І, певна річ, мають рацію ті автори спогадів, котрі пишуть, що успіху через те, що напередодні сезону 1926 року Амвросій Бучма пішов з нашого театру.

Бучма подався зніматися в кіно, а Степанові Шагайді (якому довелося заступити Бучму в тій ролі) бракувало і сценічного до-

свіду, і акторських даних, щоб виконати в тій програмовій Курбасовій поставі такий складний, і такий важливий для цілого задуму, образ – П'єра Огюста.

А ще слід зважити й на те, що п'єсу «Золоте черево» Курбас узяв до репертуару нашого театру саме для видатного майстра сцени – Амвросія Бучми.

Далі читаємо в Петра Масохи таке: «...Чистякова (дівчина, що претендує на посаг...» (стор. 29).

Але ж, даруйте, – Чистякова ніколи не грала в «Золотому череві» дівчини (?!), що претендує на посаг!.. Ту дівчину – Гермінію – грала Надія Титаренко, а Валентина Чистякова виконувала роль родички П'єра Огюстена, старої жінки Меліни! Це, до речі, дуже добре видно й на фото, опублікованому в цій же статті на 30-й сторінці.

Не можу збагнути, чому, власне, Чистякової не згадано, як підписувано те фото, так само, як не згадано чомусь і Наталі Ужвій, що грала головну жіночу роль – Фруманс – у тій же виставі.

«Балабан (бухгалтер)...» (?) – незрозуміло, що мав на увазі автор статті... В п'єсі «Золоте черево» є персонаж Бургомістр (а не бухгалтер), але його грав Федір Радчук (він стоїть поруч Ужвій – Фруманс на тому ж таки фото).

Борис Балабан грав Прюдана – родича П'єра Огюста. І всіх отих родичів – і Меліну, і Прюдана, і Фрізона (що його грав Петро Масоха) – ошукав небіжчик-спадкодавець Анна Ромен Ормідас де Гутем у своєму тестаменті.

Як же можна твердити, що режисер, мовляв, «домагався» певних речей від акторів, коли автор спогадів не пам'ятає, хто з них і кого саме грав?.. І чи варто виступати з теоретичним тлумаченням спадщини Леся Курбаса, коли так підводить пам'ять?

Ірина СТЕШЕНКО

«Літ. Україна», 25 червня 1971 р.

З телефонної розмови з батьком зрозумів, що в них два тижні гостили Павленки, всі четверо. Старий ображений – Галя поїхала – «навіть спасибі не сказала, а ми ж з Шурою Дем'янівною старались. Хіба ми винні, що погода була дощова – і на річку вийшли хіба 2 – 3 рази?» Особливо тривожить його Віта: «Розбишака така, що тільки держись. Розбалували її. Може сказати: «Я тобі повиколюю очі! Розіб'ю голову. Уявляєш?»

Уявити важко, що Галі з дітьми нелегко…

Галя – здивована, що Миколу вважають хворим і тримають за ґратами. Вона була у нього. Він її впізнав… але говорити йому не хочеться, вони його тими ліками таки «пригасили». Від лікаря, каже, нічого путнього не дізналась. З розмови з нею я зрозумів, нарешті вона повірила у те, що я їй розповідав… **Спусковим гачком був таки Новочеркаськ…** Лікар переконував Галю, що Миколу не можна забирати – ні до батька, ні до неї в Дягову, ні тим паче до Москви. «Ми все-таки забезпечуємо йому догляд і режим. Раз на раз не приходиться, часом трапляються такі ексцеси?..»

* * *

Від Й. Гірняка з Н.-Йорку
20 червня 1971 р.

Дорога моя Джульєтто!

«Меа кульпа»! Довго не відписував на Твого гарного, теплого і змістовного листа бо... був занятий, як старий пес на запущеному господарстві. Словом – була тьма писанини, яку не було змоги відкладати на другу чергу. Може, колись та писанина дійде до рідних берегів, але, поки що, все те літає по всіх усюдах. Кілька місяців буду ще занятий театром ім. І. Франка та Студією того імени, про яку Поля страшенно путає і по-своєму інтерпретує, а там, нарешті, візьмусь за дорогий нашому серцю «Березіль» і безсмертного Курбаса. Я свідомий того, що будуть на мене сипатись всі шишки, але нема ради. Така вже моя доля.

Твоя гіпотеза, що Зюкова зв'язав зі мною «Т» – невірна. Я остаточно довідався про те, що адресу мою новооб'явленому театроз-

навцеві подав путаний кузен Л.У. Він сам про це мене повідомив. Між іншим: в статті в «Театрі» про вистави «Камінного господаря» в нашому «Театрі Студії ім. І. Франка» в Черкасах, як видно, завдяки старечій пам'яті Полі – попало чимало вопіющих неточностей, плутанини і вообще – Поліних фантазій. В тому нашому епізодичному театрі самого «Камінного господаря» грав не Бучма, а Васільєв В. Бучма грав Дон Жуана. Костя Блакитного у тому Театрі Студії не було. Тут Тобі ще один доказ, що не конче можна на пам'ять сучасників і очевидців, що тільки вони знають і пам'ятають. Темперамент і старість мають свої закони. А Полі і в молодому віці – закони були неписаними... Не раз той темперамент її заганяв по сліпих кутах. Я й сам того боюсь, коли сідаю за машинку. Просю Тебе – свого того їй не передавати, крім моїх привітів, бо вона тому не винна, що Господь її такою создав. У майбутньому господарстві істориків та театрознавців, всякий цвяшок буде мати своє місце. Хай пише і плутає... Це ще не велика біда!

Дуже обрадувала мене новина, що Н(еллі) К(орнієнко) задумала монографію про «Березіль». Їй усі карти в руки! Хай Господь поможе цій талановитій людині. Думаю, що колосальний матеріял, який вона вже переорала, дає її повне право на той труд!!! Талант, інтуїція, принциповість і об'єктивність дають право надіятись, що ця її гігантська робота принесе велику користь нашій культурі, нашій історії та нашому театральному майбуттю. Відносно того, що Ти задумала мене лякати тим, що будеш засипати питаннями і вообще... то заявляю Тобі, що ніколи не утікав перед агресивними жінками, а тепер після операції і поготів.

Я мило провів півгодини часу з Гнатюком. Він запевняв, що з Тобою знайомий і в контакті, тому я зважився передати Тобі всякі привіти і вообще. Чи він виконав це, а чи це була тільки куртуазійна чемність??? Піля навіть гостила його у своїй хаті в Бофало. Він і скрипаль Криса та акомпаніменша дістали у місцевій англомовній пресі суперлятивні рецензії. І по заслугам!.. Ми з Ліпою пережили чарівний і радісний вечір. За наших часів такої класи співаків та віртуозів – музики не було чути.

Цього літа, як виходить, доведеться сидіти в Нью-Йорку і нікуди не рипатись. В хаті все ж таки найкраще. Ніхто не турбує (крім, звичайно, благовірної) все є під рукою, а найголовніше – не треба

нікого розважати пустими розмовами, вислуховувати давно відомих історій і т. і. Ось тільки тутешня спека страшна і безпощадна. Одинока надія на те, що може пощастить розрахуватися з кореспонденційними довгами та мемуарними занедбаннями, а то лінь і стареча гіпохондрія прямо заїдають.

Лібріюм вже в Нілі, яка знову збирається у мандри. Ще в липні і в серпні поїдуть доповнюючі порції. Кінчаю, бо хочу щоби ювілейна картка долетіла своєчасно.

Цілую, обнімаю і пригортаю до свого палкого серця!

Твій безжовчний Ромео.

Олександр Олесь
(1878—1944)

ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ

МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКІЙ

Вона пішла дорогою страшною,
Коли ще ранок наш не цвів,
Вона ішла царівною-весною
З далеких радісних країв.

Де йшла вона – там сходили троянди,
Куди дивилася – зірки.
Із сліз її займались діаманти,
З зітхань здіймалися чайки.

До збірки «Поети про театр». О. Олесь «Марії Заньковецькій», Поль Верлен «Коломбіна»

Це нам вона степи й річки квітчала,
Сади з опалами злила,
Могили рутою заслала
І в небо кинула орла.

Хто чув її, той чув наш степ зелений,
Стояв у нашому гаю.
Той розумів наш біль і гнів шалений
І плакав в нашому краю.

Вона нам стежку протоптала
В країну сонця і тепла,
І враз з мечем, як янгол, стала
І нас на гори повела!

5. 11. 1923 року

Із збірки «Кому повім печаль мою...» Книга XI.

* * *

На холодногорському цвинтарі – нанесено на одному з хрестів:

Дивися з неба, Солениче,
Як криво серце чоловіче.
Як ти колись на світі жив,
Та щиро публіці служив,
Так публіка тобі живому
Квітки кидала як солому.
А вмер, артисте, – небораче.
Та й байдуже... Ніхто не баче,
Що прах твій лежить без христа.
Пора, бач, гулькнула не та.
Тепер вже стала Україна
Порожня, буцім домовина.

А нині і хрест зник, і не знати, де похований актор Соленик, найбільший укр. арт. 19 століття.

«Нове мистецтво», № 5, грудень 1925 р.

* * *

ПОЛЬ ВЕРЛЕН

КОЛОМБІНА

І дурний Леандр,
І старий Касандр –
Невдаха,
І меткий П'єрро –

На брилі перо
І з птаха

І ферт Арлекін,
Що вибіг на кін
    У масці,
З-під якої, глядь,
Очі блискотять
    Як в трясці, –

До-мі-соль-фа-сі,
Танцюють усі
    Плав-плавом
І здіймають гам
Перед тим дівчам
    Лукавим,

Що мружить до них
Очі, як не гріх,
    Зелені,
То надію дасть,
То знов скаже: «Зась,
    Шалені!»

Всі ті гультяї
Вплутались в її
    Тенета...
За що їм така
    Випала тяжка
    Планета?

А вона кружля,
Платтячком метля
    І щадить
Дурників своїх –
Закохає всіх
    І зрадить!

Із збірки «Вишукані свята»
З французької переклав Микола Лукаш

«Творец и великий творец может быть гулякой праздным, может быть ничтожнейшим из детей ничтожных мира. Эта проблема была с гениальной остротой поставлена Пушкиным, который сказал самое замечательное о творчестве...» (139).

«И тут мы встречаемся с замечательным нравственным парадоксом. Творец и творчество не заинтересованы в спасении и гибели. Творец в своем творчестве забывает о своей личности, о себе, отрекается от себя. Творчество носит напряженно личный характер и вместе с тем оно есть забвение личности. Творчество всегда предполагает жертву. Творчество всегда есть самопреодоление, выход из пределов своего замкнутого личного бытия. Творец забывает о спасении, он думает о ценностях сверхчеловеческих» (140).

«В творчестве есть аскеза, но иного качества, чем аскеза, направленная на личное совершенство и на личное спасение. Никакой аскезой нельзя достигнуть не только гения и таланта, но даже малого дара и способностей. Ибо творческая гениальность не зарабатывается, она дается даром свыше, как благодать. От творца требуется творческое напряжение его первородной свободы, а не аскетический подвиг самоусовершенствования. Если бы Пушкин занялся аскезой и самоспасением, то он, вероятно, перестал бы быть большим поэтом. Творчество связано с несовершенством. И совершенство может быть неблагоприятно для творчества. В этом вся нравственная парадоксальность проблемы творчества» (140).

«Когда человек вступил на путь самоусовершенствования, все равно католического, православного, толстовского, иогического, теософического и еще какого-либо, то он может оказаться потерянным для творчества» (140).

«Осуществление истины и красоты есть также и нравственное благо» (141).

2) Творчески-индивидуальный характер нравственных актов (141 – 153).

«Свобода есть творческая энергия, возможность создания нового. Этой свободы этика закона не знает. Она совсем не знает того, что добро творится, что в каждом неповторимо индивидуаль-

ном нравственном акте творится новое добро, не бывшее еще в мире, которое является изобретением совершающего нравственный акт. Не существует застывшего, статического нравственного порядка, подчиненного единому, общеобязательному нравственному закону. И человек не есть пассивный исполнитель законов этого миропорядка. Человек – изобретатель и творец. Нравственная совесть человека должна каждое мгновение жизни проявлять творчество и изобретательность. Этика творчества есть этика энергическая и динамическая. В основе жизни лежит энергия, а не закон» (142).

«Этика творчества утверждает ценность индивидуального и единичного... Каждый индивидуальный ч-к должен нравственно поступать, как он сам, а не как другой ч-к, его нравственный акт должен вытекать из глубины его нравственной совести» (143).

26 липня, понеділок

Бердяєв – продовження:

Етика творчості – поза етикою закону й етикою спокути (рос. – искупления), у процесі творчості творець забуває про себе, зрікається себе. Творчість носить напружено особистійний характер – і разом з тим вона є забуття особистості (рос. – забвение). Творець – не про себе, а про цінності надлюдські (140).

Після повторного перечитування вирізьблюється саме це – відмова від себе і проба життя поза нормою (законом) і спокутою. Це може стати наслідком творення, а ніяк не процесом.

2) Творчески-индивидуальный характер нравственных актов (141–153).

«Ч-к всегда должен поступать индивидуально и индивидуально разрешать нравственную задачу жизни, должен обнаруживать творчество в нравственных актах своей жизни, ни одно мгновение не должен превращаться в нравственного автомата» (142).

Про суперетику як основу життя я вже виписував...(142). Енергетика – а не закон.

Етика творчості є передовсім етика вартості, а не спасіння. «Для нее нравственная цель жизни не самоспасение, не искупление вины, а творческое осуществление правды и создания ценности, хотя бы ценность эта была не нравственного порядка. Этика творчества походит из личности, но направлена она не на личность, а на мир, в то время как этика закона исходит от мира, от общества и направлена на личность» (143).

«Через свободу своей совести личность связана с соборным духом, а не через общественное принуждение и общественный авторитет...» (144).

«Внутри христианского мира противоборствуют две моральные нравственности: смирение и творчество, мораль личного спасения и страха гибели и творческая мораль ценностей, мораль отдания себя преобразованию и преображению мира» (145).

«Смирение парадоксально, как и все на свете, и оно может даже превратиться в отрицание самого совершенства... Оно превращается в суеверие. Наша религиозная жизнь и до сих пор еще полна идолопоклонства, и освобождение от него есть великая нравственная задача» (145).

«Творчество по природе своей противоположно идолопоклонству, и в этом его великое значение» (145).

«В момент творческого подъема художник или ученый освобождается от страха. Потом, нисходя к обыденной жизни, он снова испытывает страх» (145).

«Творчество в культуре до того вырождается и разлагается, что возникает духовная реакция против всякого творчества, связанная с потребностью в аскезе и уходе из мира. Такое вырождение творчества мы видим во многих течениях современной л-ры и искусства, где дух вечности окончательно предается растленному духу времени» (146).

27 липня, вівторок

Плакав сьогодні мій Бердяєв. Бо годину тому від мене пішов Підсуха. Як і минулого разу, прийшов без дзвінка, але з тим же, що й тоді. Коротко: він навів мости з Юлією Солнцевою, і вона лише одного його й підпускає до

«Щоденника». А він – не знає вже, з дозволу чи так – деякі тексти **фотографує!** Минулого разу я йому проявляв і друкував, так само й сьогодні. Доки все це тривало, він збігав за пляшкою, випили – поговорили, то воно й висохло…

Звичайно ж, головне його прохання – жоден з цих текстів не повинен нікуди вийти, така залізна вимога леді.

Але один текст був настільки вражаючий, що я просто не зміг не залишити собі копії.

І ось що вийшло після розшифрування:

«Таким чином Велика Удовиця втратила сорок відсотків дітей своїх убитими, спаленими, покатованими, засланими у заслання, вигнаними в чужі землі на вічне блукання. А до війни з початку Великої Соціалістичної Революції, вона втратила, крім мільйонів загиблих у боях і засланих політичних, ще шість мільйонів од голоду в урожайний 1932-й рік. За двадцять з чимось довоєнних років в ній не прибавилося населення, хоч і стояла вона майже на першому місці в Європі, по народженню, так вельми жаждили боги. Зараз вона важко, коли не смертельно, поранена. Таких утрат, замовчаних через жахливу свою правду, не знав і не знає ні один народ у світі. І жодна людина ще не сказала мені про цей історичний жах з плачем чи бодай з сумом. Ні. Або мовчать, замовчують, або байдужі, або якось всміхаються між іншим, щоб не подумав часом хто, що їм жалько, бо се було б «політично шкідливим».

Мій час – край загибелі мого народу. Як встати йому на своїх окривавлених ланах? Як обробити їх? Його сили підуть на обробіток землі, яку він прокляне як недолю свою чи не проклене, а плазуватиме по ній, як раб, челядник, хлібозаготівельник Європи. Що робиться в його культурі? Скільки знищено, розігнано, якими людьми обсаджені заклади, де творяться культурні кадри? Скільки провінціалізму і тупої самозакоханості, асиміляторів і русифікаторів?

О другорядносте, яка страшна сила в тобі! Сонце і небо, і земля, і квіти – ніщо не затулить і не висвітлить творчої непроглядности.

О дике поле Європи!»

З датою незрозуміло, мабуть, осінь 1945-го. Ну та Підсуха, мабуть, знає точіше – при нагоді з'ясую.

Не знаю, чи відважаться надрукувати це ті, кого він називає «рабами, челядниками», хлібозаготівельниками Європи. Але знаю, що тепер відправлю в нокаут – відразу ж! – кожного, хто спробує при мені кпити з Довженка й приписувати йому колаборацію. Після Шевченка, Курбаса й Хвильового це найтрагічніша постать української культури…

* * *

Від Й. Гірняка з Н.-Йорку

Дорога Орисенько!

Оце кілька днів Ліпа строчила Тобі листа, а я мусів на ципочках ходити біля неї, бо, коли вона займається таким творчим актом, то не дай Боже: не з тої ноги ступити. Лист тому два дні вже полетів до Злотоверхого, значить в хаті можна вільніше дихнути.

Я в попередньому листі вже писав про те, як мене обрадувала новина: народження ідеї монографії «Березіль». Мабуть я вже не доживу до появи такої, але сама надія на аналізу епохи того театру і його творця, хоч би нас вже не було на хрестинах, облекшує дорогу до Харона. Боже – невже ми жили і діяли рядом з тим колосом театру?.. Яка ж була тоді між нами і ним, – колосальна дистанція?! А нам тоді здавалось, що ми йому по плече... Трагічна відсутність самокритики!..

За останні 30 років свого життя, я перебачив сливе чи не все варте уваги, на світовій сцені; режисерів, їхніх постановок, акторів. І з чистим сумлінням заявляю, що цікавішого режисера за Леся Курбаса – я не бачив. Ось недавно були ми з Ліпою на виставі англійського режисера Пітера Брука – «Сон літньої ночі». Колосальні технічні і матеріальні можливості, великої наснаги і культури

актори роблять на сцені те, що ми робили у «Березолі» в 1922 і 23 роках в «Нові ідуть» і «Пошились у дурні» т. є. літають на трапеціях, стягають один з другого штани, співають на сценічних верхотуріях, тільки з тою різницею, що коли з нас стягали штани, то ми мали під ними шовкові тріко, а найвизначніший режисер сучасної Англії, показує розентузіязненій публіці – голі зади, та й то дуже не естетичних форм. А у нас це робив доволі посередній учень Леся – Ф. Лопатинський. З чистою рукою на серці заявляю: такого режисерського мислення і творчої інтуїції, якими був обдарований творець «Березоля» – я досі ще не зустрів.

Відповідаю на Твоє останнє питання: Так – був за мною такий гріх, як постановка Гамлета, в 1943-му році в жовтні місяці у Львові. Це була прем'єра на українській сцені. Наскільки мені відомо – все щось надлюдське заважало українському театрові у реалізації того Шекспірового шедевру. Я кинувся в цю авантюру з відчаю. Страшна обстановка, прекрасний львівський театр і обладнана по останньому слову техніки сцена, закохані самі в себе провінційні актори, на чолі із зарозумілим, претензійним Блавацьким (корифеєм тодішньої галицької землі. Сальонова пані це перла в порівнянні з ним) – ну і бажання серед таких невідрадних відносин – поринути з головою у роботу, щоби не думати про ніщо таке, що тоді під ложечкою ссало.

Слідуючи за Курбасовою настановою, а саме: через нагромадження якнайбільших труднощів, прямувати до назначеної мети, я націлився на кількох зайців. Перш за все – повести акторів у світ найскладнішого драматурга, і там попробувати їх переплавити у зовсім новий сплав, з якого, згодом, можна було б вишліфувати податливий матеріял для гіднішого театру, ніж той, який я застав на своїй бувшій батьківщині. Цю мету я не міг тоді публічно заявити, бо, як відомо – кожний провінціал страшенно амбітний, в гіршому значінні того слова. Друге завдання, яке поставив я перед собою, «у те люте врем'я» за презентувати людину, яка вміщує в собі Бога, але відкидає світ, створений Богом. До того ж, мені здавалося, що Гамлет конденсував в собі багато того, що із-за тодішніх окупаційних обставин лежало під десятьма печатками всяких обмежень та цензурних заборон, й виговоритись – ох як хотілось.

До моєї диспозиції тоді було сім перекладів, але жаль – ні один з них мені не смакував. Я тоді звернувся до Михайла Рудницького по поміч. Він все ж таки завдав собі труду, щоб придержуючись по змові точно оригіналу, дати все ж таки живий сценічно, ясний та прозорий текст твору. Переклад ще й тим цінний, що його автор старався розв'язати численні мовні каламбури в творі так, щоб і для актора і для глядача було в театрі по змозі все ясне і зрозуміле. В архіві митрополичої палати мені пощастило натрапити на автограф М. Лисенка пісні Офелії, яку композитор склав для Твого Дідуня, коли Він працював над Гамлетом у Києві. Це була дуже щаслива знахідка, і вона прикрашувала все музичне оформлення (Бориса Кудрика), Михайло Рудницький виявився тоді плодовитим перекладачем і він в тому часі дуже радо співпрацював зі мною і Ліпою. Переклав нам Ґольдоні: «Самодури» і «Хитру вдовичку» і навіть (уяви собі) «Ревізора», якого я поставив у Львові на прощання з цим княжим городом... Михайло Рудницький був тоді свого рода «поліглотом» і співпраця з ним була обоюдно корисною. Правда, згодом, він до такого гріха не признавався і навіть відрікся свого перекладу Гамлета, як і зрештою Геляс ролі 1-го актора, що тоді її виконував.

Сьогодні я зробив собі і Ліпі відбитку Твоєї реакції на Масохину статтю в журналі «Український Театр» за 1970 р. Дуже добре, що Ти зареагувала на Петіну писанину, бо він, як й зрештою всі люди з комплексом меншовартости, пише про «Березіль» чи Курбаса, маючи себе на увазі. З такого методу писання – хліба не буде. Це Тобі ще один доказ правоти тверджень, що акторам і навіть прочим театральникам – трудно піднятися понад свій рівень, їм завжди буде бракувати об'єктивного охоплення явища, про яке йтиме мова. Тебе я виключаю з тієї категорії, бо Ти була в тісному стику з сферами позатеатральними (маю на увазі літературну діяльність, якій Ти присвячувала львину частину свого життя). Словом – Орисю! Крой таких мемуаристів, все одно бога нет!..

Лібріюм і аспірина, крім Нілею, будуть доставлені ще одним комівояжером в серпні. Цікаво – чому Гнатюкові захотілось пофантазувати про дружбу з Тобою, і навіть з Ш. Р-ом? Висказував бажання купити у Тебе картину старого харківського подвижника (не пригадую прізвища), але наквапно не Васильківського.

Днями постараюсь повторити спогад про Плужника. Авось?.. Ага – Гнатюк, запевняв, що В. Скляренко тихим п'яніцей став. Чи справді так? Вже це не Надійка довела до жизні такой? А що говорить Н. Б. про дисертацію Нелі? Вона, здається, була опонентом?

На цьому кінчаю цю свою писульку до Тебе – моя Ти інженюшечко риженька і свято обіцяю: не відкладати у далекий ящик слідуючого листа!!! Вот так!

Твій сімдесять-семи-літній РОМЕО.

9 липня 1971 р.

29 липня, четвер

Бердяєв – продовження:

«Похоть жизни во всех сферах побеждает творческое горение духа. Похоть жизни и есть начало прямо противоположное творчеству. Творчество есть победа над похотью жизни» (146).

... растленный дух времени.

«Мы его видим в невыносимом самодовольстве ученых и в образовании религии науки. Мы его видим в жизни социальной и политической, где борьба за власть и за интересы уничтожает творческий порыв к социальной правде» (146).

«Душа боится пустоты... Когда душа испытывает состояние пустоты, она испытывает скуку, поистине дьявольское и страшное состояние. Злая похоть и злые страсти в значительной степени порождаются скукой и пустотой. И трудно бороться с этой скукой и пустотой отвлеченным добром, отвлеченной добродетелью. Ужас в том, что добродетель представляется иногда ч-ку скучной. И тогда нет спасения в добродетели. Добродетель охлажденная, лишенная творческого горения всегда скучна и не спасает. Нужно зажечь человека, чтобы преодолеть эту скуку» (146).

«Скука есть отсутствие творчества. Все нетворческое скучно. Добро смертельно скучно, если оно не есть творчество» (147).

«Вот почему злые страсти очень трудно, почти невозможно победить отрицательно, через отрицательную аскезу, через отрицательный запрет. Злую похоть, злую страсть можно победить лишь положительно, через пробуждение положительной, противоположной, творческой, духовной силы» (147).

«Только этика творчества может победить искаление и иссушение человеческой души отвлеченной добродетелью, отвлеченной идеей, превращенной в норму и правила. Идея правды, истины, красоты должны перестать быть нормами и правилами жизни и стать энергиями жизни, внутренним, творческим огнем в человеке» (147).

Наступні три сторінки – про енергію статі. Будь-який могутній і творчий натхненний душевний і духовний стан долає і перетворює статеву пристрасть, – вважає Бердяєв. А кохання є радій в духовному світі, отож любов до ближнього є випромінення творчої енергії, яка має в собі радіоактивність.

Тут конспектувати не хочеться, вирвані з конспекту «репліки» неспроможні передати всієї симфонії…

«Творчість щедра, жертовна, вона віддає свою силу, – хіть же завжди вимагає для себе, вона жадібна і невситима, вампірична. Істинне кохання дає силу іншому, кохання-хіть вампірично забирає силу іншого» (15).

«Найвища таємниця життя схована в тому, що задоволення одержує лише той, хто дає і жертвує, а не той, хто вимагає і забирає. І лише в ньому енергія життя не вичерпується» (151).

«Если хочешь получить, отдавай, если хочешь иметь удовлетворение, не ищи его, никогда не думай о нем и забудь самое это слово, если хочешь приобрести силу, обнаруживай ее, отдавай другим» (151).

«Этика творчества есть высшая и наиболее зрелая форма нравственности сознания. Но вместе с тем это есть мораль вечной юности. Творчество есть юность души. И высшая сила творчества связана с девственностью души. Соотношение между юностью и старостью духа нельзя принимать хронологически. Мораль закона есть старческая мораль. Между тем как она есть самая древняя мораль человечества. Вечно-юный характер творчества и творческой этики ставит вопрос о соотношении между творчеством и развитием» (151).

Мораль закона – мораль старческая – мораль Пурсоньяка. А молоді коханці – енергія творчості, енергія творчої етики.

Це – на етапі боротьби.

А на етапі перемоги – все навпаки. Ми знову вертаємось, але тепер уже не до «старечої моралі», а до старожитньої моралі людства, де жорстокість і торжество аморальні.

І ніби висновкові:

«Высшая точка подъема творчества совсем не есть разворачивание его продуктов. Высший подъем творческого горения есть его первый творческий взлет, его зарождение, а не его завершение, его юность и девственность, его первородность. Высший подъем творчества есть его первичное творческое озарение, интуиция, первый творческий замысел. Развитие, усовершенствование, разворачивание, завершение творчества есть уже его ухудшение, охлаждение, падение вниз, старость...» (152).

«Нельзя сравнивать развитой францисканский орден с огнем любви св. Франциска. Нельзя сравнивать развитой протестантизм XVII, XVIII и XIX веков, прошедших через Меланхтона, с пламенным горением, с пламенным духом Лютера. Нельзя сравнивать охлажденных результатов всех революций мира с пламенем и горением в момент их зарождения. Нельзя сравнивать марксистов с Марксом, нельзя сравнивать толстовцев с Толстым. Нельзя сравнивать какой бы то ни было системы остывших и осевших идей с гениальностью, озаренностью и пламенностью их первых провозвестников. Нельзя сравнивать охлажденной любви в ее зрелости и старости, в ее развитости с первым ее зарождением и экстазом» (152).

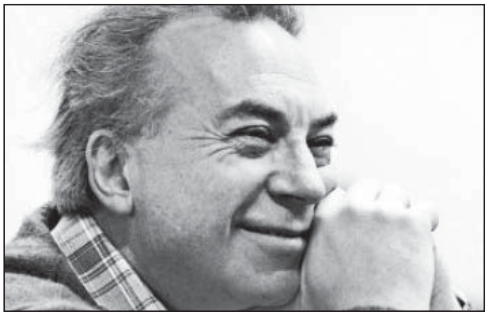
«Подлинная этика не есть этика обыденности и социальности» (153).

3) Роль воображения в нравственной жизни (153 – 164).

Висновок:

«В нравственной жизни человечества появилось три новых фактора, которые приобретают небывалую до сих пор силу. И этика должна прежде всего считаться с этими тремя новыми факторами и направлениями духа. Ч-к полюбил свободу больше, чем он любил ее прежде, и требует свободы с необычайной настойчивостью. Он ничего уже не хочет и не может принимать иначе, как через свободу, как свободно. Ч-к стал более сострадателен,

чем прежде, он не выносит уже жестокости былых времен, он по-новому жалостлив ко всякой твари, не только к людям, к самому последнему из людей, но и к животным и ко всему живущему. Стало нестерпимо нравственное сознание, отрицающее это новое сострадание и жалость. И ч-к жаждет творить более, чем прежде, он хочет религиозно оправдать и осмыслить свое творчество. Он не выносит уже внешнего и внутреннего насилия над своим творческим инстинктом. Наряду с этим действуют в современном ч-ке и другие инстинкты, инстинкты рабства и жестокости, и обнаруживается творческое бессилие, переходящее в отрицание творчества и насилие над ним. Но новым и вечным является стремление к свободе, состраданию и творчеству. Поэтому новая этика может быть лишь этикой **свободы, сострадания и творчества**» (164).



Виграв парі у Владлена Махлянкіна. Він побився зі мною об заклад, що Ефрос – з народження Толя. Я довів йому, що Анатолій Васильович – насправді Натан Ісайович, і лише в 50-і, в розгул антисемітизму, змінив ім'я та по-батькові… А потім Росія співає про «дружбу народів»!

ЭПИТАФИЯ НАШЕМУ ПРОГРЕСУ

Он рос так честен, так умен,
Он так радел о меньших братьях,
Что был Россией задушен
в ее признательных объятиях.

Алексей Мих. Жемчужников

АРХІВ «Микола Куліш».
фонд Яновського 116/29150.

Микола Куліш.
«Нармахнар».
До архіву.

УТОДІК
Харків,
Громадянина
Сави Соколенка.
(Одеса, Червона Слобідка,
вул.Трусова, ч.49)

З А Я В А.

Маю за честь просити УТОДІК розглянути справу з п'єсою Миколи Куліша «Народній Малахій», яку я дивився 21-го квітня під час мого тимчасового перебування в Харкові.

Мені цікаво знати, звідкіль автор п'єси здобув документи, на підставі яких з-під його пера вийшов шарж ідеологічної думки Малахія себто мене. П'єса перекручувала все так, що глядач сидів здивований і нічого не розумів. В даному разі п'єса відбила не життя, а попсовану ідеологію автора п'єси, що не розуміється в цьому житті. Але коли він писав її з моїх пригод, то треба було хоч для блізіру мене запитати про згоду. Сваволі партії я не потерплю і партійний білет не захистить його. В даному разі я претендую на соавторство. Прошу

автора пояснити яким чином він довідався про зміст мого листа до т.т. соціальних батьків у день моїх іменин. Відкіль автор взнав про город, Пшеничну та помешкання. Відкіль авторові стало відомо про моє бажання бути Наркомом Народнім (треба було вказати вже яким саме). А саме головне для якої мети здобуто було всі ті матеріали: чи для глузду над самим собою, чи для тих злиденних відсотків, що дає адміністрація театру авторові за його п'єсу. Автор мусить пам'ятати ось яку думку проказану німецьким поетом Теренцієм: «С жизнью человека то же что с игрой в кости: если не выйдет та, какую мы желаем, то надо использовать ту какая выпала». Я й використав. І коли за шматок хліба (5000-калорійний дієтичний обід) пішов на Сабуровку, як Марко в пекло, то треба ж було про це згадати, коли вже шановному авторові забажалося куйовдитися в чужій душі (вираз образний), а не вибирати тільки те що, взяте окремо робиться парадоксальним. Ця обставина перевертає п'єсу шкереберть. Замість того, щоб змалювати труднощі під час здобування освіти на Вкраїні й притому справжньої, щоб опісля бути електричним ліхтарем для неосвіченого селянства, повернути думку так, що ніби новий оцей з'явився напередодні соціалізму, про якого (соціалізм) автор мріє як про небесний Єрусалим в Москві з мавзолеєм Леніна на чолі. Це думки авторські, а не Малахієві. Малахій – себ-то я, зовсім має другу уяву про соціалізм, чому з своїм соціалізмом авторові треба захо-

ватися і не нав'язувати його Малахієві. Коли б автор сам сприйняв на собі всі пригоди, то може в нього вийшла б чудова п'єса, далеко краща за «97», а так він попсував своє ім'я позиченими думками, яких цілком не зрозумів. Автор забув, що театр, кіно зараз є педагогічні приладдя, тому з ідеологічною думкою треба обходитися обережно, бо вона як леміш – оре борозну дуже глибоко. На третьому культурному фронті гратися в культуру не годиться. Тут треба дотримуватись виховничих принципів і послідовності, а коли показуються зразки життя,то мусять бути зв'язаними органічно, а не механічно. Перша дія авторові невідома і можна сказати вимучена, хоча для фізика уявляє гарний приклад електрону від ядра атома, але в житті Малахія цього не було. Це вже штучність. Життя на Сабуровці авторові зовсім невідоме і він проґавив головну думку Малахія про долю української дівчини в сучасних умовах. Оля получила від Малахія Азбуку життя зв'язану з думками Шевченка. Вийшло, що не Малахій наколотив гороху з капустою, а автор жує педагогічну думку як цап капусту. З цього приводу я порушую питання перед Наркомосом про заборону для вистави п'єси надалі. Це роблю тому, що за п'єсою Малахій вмирає в кафешантані Харківського парку, куди його привела Оля, якій він пророчив долю повії та де повісилась його дочка, а насправді виходить, що у Малахія кровних дочок зовсім не було і він ще живий. Тому що Малахій живий і удостоївся честі бачити

свої попсовані пригоди, він і забороняє вистави п'єси надалі, а приймаючи на увагу те, що п'єса вже йде – претендує на соавторські та відповідну частину його прибутку що автор одержав.

Тепер особиста справа. Малахій відомий і в Одесі, і в Харкові, чому йому зовсім неприємно, щоб його попсовані думки бачили його знайомі і взагалі громадяни УСРР. Коли він вмре, тоді інша справа: «Мертві срама не імать».

Автор п'єсу написав навпомацки, чому вона до вжитку не годиться. Авторові я раджу прочитати відповідь Шевченка на його заходи освіти України. Це всім відомі думки з Кобзаря. Думки далеко сталі, чим про це може гадає шановний автор. Ось вони: «Доборолась Україна до самого краю: гірше ляха свої діти її розпинають замість пива – праведную кров із ребер точать, – просвітити кажуть хочуть материні очі современними огнями повести за віком, за німцями недоріку, сліпую каліку. Добре. Ведіть показуйте... і так далі... обніміте ж брати мої, найменшого брата, – нехай мати усміхнеться, заплакана мати. (Оля) Благословить дітей своїх твердими руками і діточок поцілує вольними устами. І забудеться самотня давняя година і оживе добра слава, слава України (але не така як в кафешантані харківського праку), і світ ясний, невечірній, тихо засіяє... обніміте ж брати мої, молю вас благаю» Т.Шевченко.

Коли автор партієць і не боїться критики та діяльності держапарату, що виступав активним діячем у п'єсі, про що М. Куліш довів невиразно, то я можу подати інші матеріали та інші малюнки. Після чого від першого зразка написати народного Малахія й сліду не залишиться. Звичайно з ідеологічного боку.

Прошу УТОДІК про наслідки свого розгляду мене повідомити.

Громадян С.СОКОЛЕНКО

23.IV.28 р. м. Харків.

P.S. Не треба забувати і ще одного героя, це Олю Пшенишну – санітарку, чинбарівну, як я її прозвав (її батько чинбарює в Печенігах). Вона вже раз плакала, а коли побачить Народного Малахія, то ще буде дрібними втиратись. Про це автор не подумав. Оля уявляє собою мент повстання на Вкраїні повійства при нових умовах; повійства, яке протиставляється повійству дореволюційного життя, а наслідком цього зріст громади пацанят, турченят а за Шевченком,

конкуренція з Римом («А на вітах гойдаються нехрещені діти» та «Повний Рим байстрят».) Цей мент автором упущено. Коли автор сам страхополохий, то чому береться за перо і пише нісенітницю. Довівши свого героя до Сабуровки, де вже можна своє говорити, він тут замовк. В чому відкривається Малахій Олі. Чому автор тут спинився. Чому не виказав ті проекти реформування людини, з якими автор примусив носитись Малахія, як дурня з писаною торбою. Це свідчить зайвий раз, що автор не за своє діло взявся. Тому я прошу шановного автора взяти за зразок т. Н. Бухарина, що звик каятись з трибуни та брати свої слова назад, зняти п'єсу самостійно, а не чекати, поки це зробиться примусово. Моя порада авторові і взагалі письменникам драматургам, що вони можуть написати тільки тоді гарно, коли самі відчують. Тому шановний Микола Куліш, щоб у вас вийшов справжній соковитий твір та образи ваших героїв, Вам треба помандрувати на відпочинок до Голови Раднаркому, що приймає і на дачі – хоч на один місяць. Оттоді ви побачите, якого гороху з капустою ви наколотили.

Бажав би з Вами особисто побалакати, та якось не щастить.

Згідно...

Місяць тому послав цю містифікацію (копію) Кузякіній – вона пробує писати нове про Куліша. Сьогодні зателефонувала – з приводу збірки п'єс, – а принагідно пояснює, що я помилився, текст не Кулішева містифікація, а «**реальный документ**», реальної людини, бо Куліш – реаліст, не вигадав, а «взяв з життя»(???)

Але тут є очевидні Кулішеві інтонації! Є навіть спільне – про ліхтар – з «Вічним бунтом» (Ромен).

Та й хід зрозумілий: той, хто заборонятиме «Нар. Малахія», – нагадуватиме цього вигаданого бовдура… І Бухаріна приплів!

• • •

Проте у травні 1928 року «Народного Малахія» в «Б-лі» було **заборонено**. Отож містифікація нічого не дала.

П'ятниця, 30 липня.

Перечитав на свіжу голову «Заяву». Абсолютно не має рації Наталя Борисівна! Коли вона таке каже, починаєш мимоволі сумніватися в тому, чи варто їй переключатися на театр. Умоглядні побудови Кочерги – це ще так-сяк. До Куліша з таким куцим сантиметром братися не слід. Безсумнівно, це кулішівській жарт, розіграш, хоч і з політичним ухилом, жарт **на захист** «Малахія»!!! Вони тоді жили вільніше, ніж ми – ходили на полювання, любили випити, влаштовували вечірки й під'юджували один одного. Через те їх там і накрила так зненацька чорна хмара – бо те, що ми нині знаємо, здалось їм неймовірним, неможливим, немислимим…

Розповів Кузякіній про поїздку на Соловки. Вона сказала, що їздила туди 1964 року – там усе було знищено, жодного сліду. Це правда, я був там раніше – все збігається. Туди треба їздити – **нашим**, просто подихати Соловками, подивитися хоч би на червоне каміння…

Субота, 31 липня

Курбас у ББК – це вже листопад 1934 року. А де він був з **травня**, коли його вивезли з Харкова? У Кремлі? Чи на Попов-острові?

* * *

ГЕТЕ:

Не всегда необходимо, чтобы истинное воплощалось; достаточно, чтобы оно духовно витало перед нами и вызывало согласие, чтоб оно, как звук колокола, мощно, но милосердно гудело в воздухе.

«Область подсудности театра начинается там, где кончается царство светского закона. Когда справедливость слепнет, купленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяние сильного издевается над ее бессилием и страх человеческий связывает руку властей, театр берет в свои руки меч и весы и привлекает порок к суровому суду».

[Шіллер у Мангеймській доповіді – 1784.]

Ф. Вольф, «Искусство – оружие».

М. «Прогресс». 1967, ст. 123

ПОКАЖЧИК

А

Абрамов Олександр (1900-1985) театрознавець — 261

Аваліані Ной (1922-2010) хореограф — 539

Августин Блаженний Аврелій (354-430) єпископ — 529, 560

Авторханов Абдурахман (1908-1997) історик-радянолог — 514, 647

Адлер Альфред (1870-1937) психолог — 605

Адлер Гвідо (1855-1941) історик музики — 561

Азимов Айзек (1920-1992) письменник — 213

Айзенштадт Валерій (1926-1999) театрознавець — 26-29, 52, 174

Айзеншток Ярема (1900-1980) літературознавець — 222

Алексеєв Михайло[1] (1896-1981) літературознавець, академік, дядько Л. Танюка — 222

Алексідзе Дмитро (1910-1984) режисер — 123, 494

Амальрик Андрій (1938-1980) письменник, **дисидент, репресований, загинув в автокатастрофі** — 31-33, 259, 260, 525

Анджапарідзе Веріко (1900-1987) актриса — 22

Андреєв Леонід (1871-1919) письменник — 24

Андріяшик Роман (1933-2000) письменник — 479

Андропов Юрій (1914-1984) партійний діяч — 524, 661

Андросов Михайло (1916-1998) актор – 10

Анисько Володимир (1938-2005) актор — 140, 141, 216, 261, 272, 365-367, 445, 447, 456, 480, 674

[1] Друг дитинства Максима Рильського («і друг мій Миша Алексеєв Мені Марлинського читав») він входив у число найцікавіших людей революційного і пореволюційного Києва. Вони приятелювали – М. Рильський, Ярема Айзеншток, художник Д. Шмарінов і моя мама, тоді ще зовсім молоденька Наталка. Михайло Павлович свого часу читав лекції з історії літератури (С. Білокінь знайшов десь у газетах повідомлення, що кошти від цих лекцій ішли у фонд Добровольчої Армії). Згодом М. Алексеєв писав цікаві дослідження про українські думи. Щоб уникнути арешту після погрому інтелігенції виїхав з Києва далеко в російську глибинку. По війні жив у Ленінграді, був директором Пушкінського дому й дуже ревно ставився до україни, вважаючи її провідників та офіціозну інтелігенцію колабораціоністами «під знаком Корнійчука». Змінив ставлення до України лише після того, як я привіз йому поезії Ліни Костенко, Івана Драча, Миколи Вінграновського. Прочитавши мою поему «Анкета», порадив заховати її якнайглибше: «Может быть, вы когда-нибудь это и опубликуете, – но уже в моем возрасте». Так воно і вийшло. Михайло Павлович активно сприяв дисидентському рухові, звертався до закордонних авторів з пропозиціями підписати листи на захист дисидентів та ін.

Антків Богдан (1915-1998) актор, диригент — 120, 492

Антоненко-Давидович Борис (1899-1984) письменник, **репресований** — 256, 647

Антонова Наталія (1934 р.н.) актриса — 389

Антонович-Будько Данило (1889-1975) актор школи Л. Курбаса — 183, 578

Ануй Жан (1910-1987) драматург — 128, 365

Аполлінер Гійом (1880-1918) поет — 272, 472

Арагон Луї (1897-1982) поет — 476

Аранкур *(Аронкур)* Едмон (1856-1941) драматург — 395

Арго *(Гольденберг)* Абрам (1897-1968) письменник — 479, 483

Арістотель (384-322 р. до н.е.) давньогрецький філософ — 608

Арманд Інесса (1874-1920) громадська діячка — 215

Армстронг Луї (1901-1971) джазист — 647

Арндт, директор Віденської акторської школи, керівник Бургтеатру — 441

Архимович Лідія (1916-1990) музикознавець — 463

Архипенко Олександр (1887-1964) скульптор — 515

Астаф'єв Віктор (1924-2001) письменник — 286-290

Астров Валентин (1898-1993) історик, **репресований,** потім – сексот КГБ — 372

Атакшиєв Агасалім Ібрагим Огли[2] (1903-1970) генерал-майор НКВД — 16

Афіногенов Олександр (1904-1941) драматург, **загинув** — 279

Ахеджакова Лія (1938 р.н.) актриса — 213

Ахматова (*Горенко*) Анна (1889-1966) поетеса — 94

Ахметелі Сандро (1886-1937) режисер, **розстріляний** — 7, 171

Б

Багіров Мир Джафар Огли (1895-1956) «азербайджанський Сталін», нарком НКВД, **розстріляний** — 16

Байє Альберт (1880-1961) соціолог, професор Сорбони — 450

Байрон Джордж-Георг (1788-1824) поет, **загинув** — 58

Балабан Борис (1906-1959) режисер школи Л. Курбаса — 7, 100, 103, 578, 694, 695

[2] Арештований 1955 року, засуджений на 25 років таборів, звільнений 1969 року.

Бальзак Оноре де (1799-1850) письменник – 139

Бандера Степан (1909-1959) політичний діяч, **убитий** агентом НКВД — 343, 358-364

Бандура Олександр (1918-2005) перекладач — 352

Бантиш-Каменський Дмитро (1788-1850) історик, письменник — 41

Барбюс Анрі (1873-1935) письменник — 80

Барт Карл (1886-1968) богослов, теолог — 562

Барто Агнія (1906-1981) поетеса — 678

Баскаков Микола (1905-1995) сходознавець — 55

Батюшков Костянтин (1787-1855) поет — 40

Бахматюк (*Бахмінський, Бахміцький*) **Олександр** (1820-1882) народний майстер художньої кераміки — 579

Баховен Йоган Якоб (1815-1887) етнограф, юрист — 560, 561, 568

Бган Ольга (1936-1978) кіноактриса, **покінчила життя самогубством** — 141, 216, 226, 389, 390, 677

Безименський Олександр (1898-1973) поет

Безродний Яків (1938 р.н.) театральний діяч — 33

Бек Джуліан (1925-1985) режисер — 225

Беккет Семюел (1906-1989) драматург — 37

Белль Генріх (1917-1985) письменник — 476

Беме Яків (1575-1624) теософ, містик — 529, 560

Бен (*Бендюженко*) **Степан** (1900-1937) поет, **розстріляний** – 353

Бенцаль Микола (1891-1938) актор — 105

Бергман Інгмар (1918-2007) кінорежисер — 140

Бергсон Анрі (1859-1941) філософ — 450, 550

Бердяєв Микола (1877-1948) філософ — 528-538, 541, 544-551, 554-556, 564, 559-570, 690-693, 701-703, 708-711

Бережанський Василь, політичний діяч, магістр, **загинув** — 364

Берія Лаврентій (1899-1953) політичний діяч, **розстріляний** — 478

Бернар Сара (1844-1923) актриса — 395, 442, 487

Бернацька Рима (1923-1997) театрознавець — 281

Бернхем Джеймс (1905-1987) соціолог — 133, 134

Берут Болеслав (1892-1956) президент Польщі, **репресований** — 386

Бетховен Людвіг Ван (1770-1827) — 94, 207, 227, 243, 244, 282
Бехер Йоганес (1891-1958) письменник — 80
Бецькой Іван (1704-1795) президент Академії мистецтв — 479
Бєлий Андрій (*Бугаєв Борис*) (1880-1934) поет — 10
Бєлкін Анатолій (1936 р.н.) театрознавець — 25
Биков Ролан (1929-1998) актор — 275, 325
Біланюк Олекса-Мирон (1926-2009) фізик, президент УВАН — 249
Білецька Лідія (1923-1998) театрознавець — 230
Білецький Олександр (1884-1961) літературознавець, академік — 667
Білокінь Сергій (1948 р.н.) науковець, КТМ — 54, 116, 275, 437-439, 457, 506, 507
Білокур Катерина (1900-1961) художник — 346
Біль-Білоцерківський Володимир (1885-1970) драматург — 28
Бісмарк Отто (1815-1898) князь, політик, «залізний канцлер» — 655
Блавацький (*Трач*) **Володимир** (1900-1953) актор, режисер — 706
Блакитний (*Еллан*) **Василь** (1894-1925) поет — 78, 81, 98
Блакитний (*Пестушко*) **Кость** (1898-1921) отаман — 697
Бланк Борис (1938 р.н.) художник, режисер — 115
Блейбтрой Хедвіга (1868-1958) актриса — 441
Блейк Вільям (1757-1827) поет, художник, містик — 20
Близнак Тетяна, студентка зі США — 684
Блок Олександр (1880-1921) поет — 78, 231, 655
Бобильов Іван (1925 р.н.) режисер — 255, 445, 465, 508, 527, 611, 657, 669, 673-677, 680, 688
Бобошко Юрій (1925-1988) театрознавець — 49
Богачевська (*Хом'як*) **Марта** (1938 р.н.) історик, США — 249
Богдашевський Юрій (1938 р.н.) театрознавець — 119, 491, 492
Боголюбов Микола (1911-2004) математик, академік — 203, 531
Богун Іван (?-1664) полковник козацького війська — 294
Богуш Параска, народна цілителька, лікувала Лесю Українку — 351
Божек Юлій (1915-1994) актор — 67-70

Божко Сава (1901-1947) поет, **репресований** — 87
Бойчук Богдан (1927 р.н.) поет — 224, 225, 273, 274, 298-318, 552, 553, 684
Бойчук Михайло (1882-1939) художник, **розстріляний** — 317
Болобан (*Серговський*) **Леонід** (1893-1979) драматург — 689, 690
Бондарчук Степан (1886-1970) режисер — 158, 183, 279
Боноскі Филип (1916 р.н.) публіцист — 476
Борисенко Євген (1950-1970) син М. Борисенка, **застрелений** офіцером міліції — 357
Борисенко Микола (1918-1980) секретар ЦК КПУ — 357
Боровий Василь (1923 р.н.) письменник, **репресований** — 350
Боровик Генріх (1929 р.н.) журналіст — 346
Боровський Давид (1934-2006) театральний художник — 251, 259, 468, 495, 516
Бородулін Ригор (1935 р.н.) поет — 275
Бортко Володимир (1946 р.н.) режисер — 119, 492
Бошно Валентина (*Заболотна, Бжеська*) (1940 р.н.) театрознавець — 491
Бредун Едуард (1934-1984) актор — 226
Брежнєв Леонід (1906-1982) — 143, 133, 252, 254, 339, 369-378, 479, 524, 505, 508
Брежнєва Галина (1929-1998) дочка Л. Брежнєва, закінчила життя в божевільні — 321, 322
Брем Альфред Едмонд (1829-1884) зоолог, мандрівник — 48
Бретон Андре (1896-1966) письменник — 316
Брехт Бертольт (1898-1956) драматург — 26, 28, 166, 171, 173, 440, 442-445, 519
Брилинська Надія (1941 р.н.) вчителька — 22, 23
Брилинський Юрій (1942 р.н.) актор — 23, 140
Броверман Яків[3] (1908-?) діяч НКВД — 16
Бродський Йосип (1940-1996) поет, **дисидент, репресований** — 477
Брук Пітер (1925 р.н.) режисер — 224, 225, 273, 274, 553, 684, 705
Брюлов Карл (1799-1852) художник — 579
Брюс Яків (1670-1735) астролог, чорнокнижник — 41
Буассі Луї де (1694-1758) драматург — 41

[3] Секретар СМЕРШу, поплічник Берії, арештований 1951 р. у справі Абакумова. Звільнений 1976 року, не реабілітований.

Булгаков Михайло (1891-1940) письменник — 142, 515

Бунін Іван (1870-1953) письменник, лауреат Нобелівської премії — 497

Бургардт Освальд (псевдо — ***Юрій Клен***) (1891-1947) поет, перекладач — 667

Бурий Станіслав-Едвард (1910-2000) критик, перекладач — 218-222

Бурков Георгій (1933-1990) актор — 226, 227, 256, 367, 390, 448, 677, 678, 681

Бутенко Едуард (1938-2007) режисер — 56, 114, 134, 138-140, 261, 285, 526, 674

Бутковський Іван (1910-1967) майор УПА, провідний член УВО — 513

Бухарін Микола (1888-1938) політичний діяч, **розстріляний** — 19, 716

Буцький Анатолій (1892-1965) композитор — 421

Бучма Амвросій (1891-1957) актор школи Л. Курбаса — 7, 105, 158, 182, 196, 229, 331, 489, 491, 694, 697

В

Вавілов Микола (1887-1943) генетик, академік, **репресований** — 509

Вагнер Ріхард (1813-1883) композитор — 569

Вагріна Валентина (1906-1987) актриса, **репресована** — 418

Вайгель Гелена, актриса (1900-1971) — 440-445

Вакуленко Клавдій, критик — 487

Варгафтик Єлена, **дисидентка,** перекладач, з 1978 року – в еміграції — 440-445

Варда Євген (1942-1992) перекладач — 522

Варламов Костянтин (1848-1915) актор — 381

Василевський Лев (псевдо — ***Тарасов***) (1904-1979) полковник НКВД-КГБ — 327

Васильківський Сергій (1854-1917) художник — 707

Василько (*Миляєв*) Василь (1893-1972) режисер школи Л. Курбаса — 7, 15, 25, 26, 148, 169, 182, 185, 204

Васильченко (*Панасенко*) Степан (1879-1932) письменник — 182

Ватченко Олексій (1914-1984) партійний діяч — 73, 478

Вахтангов Євгеній (1813-1922) режисер — 7-10, 28, 166, 171, 187, 413, 414

Величко Віктор (1864-1923) архітектор — 54

Величко Григорій (1863-1935) географ, член НТШ — 54

Величко Наталія (1941 р.н.) актриса — 53

Величко Самійло (нар. бл. 1670 — помер після 1728) козацький літописець — 54

Вепринцев Борис (1928 р.н.) біолог, сексот КГБ, **репресований**, доносив на в'язнів в тюрмі й таборі — 525, 526

Вергілій Марон Публій (70-19 р. до н.е.) поет

Верещагін Федір (1910-1996) режисер — 120, 492

Верлен Поль (1844-1896) поет — 699, 700

Верстовський Олексій (1799-1862) композитор — 42

Вертинський Анатоль (1930 р.н.) поет — 275

Верхацький Михайло (1904-1973) режисер школи Курбаса — 26, 65, 104, 169, 174, 190, 191

Вечерський Василь (1927-2003) художник — 578

Виготський Лев (1896-1934) психолог — 403-418

Винниченко Володимир (1880-1951) письменник, драматург — 24, 51, 176, 182, 187, 223, 231, 449-455, 667

Висоцька Станіслава (1878-1941) актриса — 262

Висоцький Володимир (1938-1980) актор, бард — 260, 275, 276

Вишневецький Дмитро (1517-1563) волинський магнат, засновник фортеці на Хортиці — 294, 619

Вишневська Галина (1926-2012) співачка, дисидентка — 477

Вишня Остап (*Павло Губенко*) (1889-1956) письменник, **репресований** — 79, 81, 83, 84, 92, 93, 95, 160

Вільховий Петро (1900-1975) письменник — 349

Вінграновський Микола (1936-2004) поет, кінорежисер — 129, 130, 316, 379, 472, 680

Власюк Дмитро (1902-1994) театральний художник — 25, 278, 279

Влизько Олекса (1908-1934) поет, **розстріляний** – 80, 81

Вовк (*Селянська*) **Віра** (1926 р.н.) поетеса, перекладач — 515

Войцехівський Юрій (1883-1937) член ЦК КПУ, боротьбист, **розстріляний** — 80

Волицька Ірина (1955 р.н.) театрознавець, режисер, дочка В. Чорновола і А. Пашко — 54

Волков Владислав (1935-1971) космонавт, **загинув** — 571

Волошин Іван (1908-1993) театрознавець, СМЕРШівець — 229, 478, 491

Волчек Галина (1933 р.н.) режисер — 260

Вольтер Франсуа Марі Аруе (1694-1778) філософ, письменник — 501

Вольф Фрідріх (1888-1953) драматург — 96, 98, 379, 480, 717

Воробйов Микола (1941 р.н.) поет — 129, 130

Вороний Микола (1871-1938) поет, **розстріляний** — 200, 563

Воронович-Кочур Ірина (1907-1985) педагог, **репресована**, дружина Гр. Кочура — 352

Вражливий (*Штанько*) **Василь** (1903-1937) письменник, **розстріляний** — 79

Вяземський Петро (1792-1878) поет, князь – 40

Г

Гаген-Торн Ніна (1900-1986) етнограф, історик, **репресована** — 487, 488, 512

Гай Олександр (1914-2000) актор — 489, 491

Гайвас Ярослав (1912-2004) діяч ОУН — 363

Гайдаєнко Іван (1914-1994) письменник — 322

Гайдн Франц Йозеф (1732-1809) композитор — 46

Гайне (*Гейне*) **Генріх** (1797-1856) поет — 58, 141, 207, 441, 445

Гаккебуш Валерій (1912-1984) мистецтвознавець — 120, 493

Гаккебуш Любов (1888-1947) актриса школи Л. Курбаса — 182, 183

Галансков Юрій (1939-1972) поет, **репресований, помер у таборі** — 254

Галич (*Гінзбург*) **Олександр** (1918-1980) поет, актор, **дисидент** — 117

Галушко Тетяна (1937-1988) поетеса — 677

Гальбе Макс (1865-1964) драматург — 24, 105

Ганді Махатма (1869-1948) **застрелений** внаслідок державної змови — 137, 557

Гапон Георгій (1870-1906) священик, агент охранки, **страчений** — 578

Гартман Микола (1882-1950) філософ — 536, 561

Гаско Мечислав (*Ефраїмович Майор*) (1907-1996) поет, **репресований** — 82

Гауптман Герхард (1862-1946) драматург — 24

Гашек Ярослав (1883-1923) письменник — 82

Геврик Софія, дружина Т. Геврика, працює в українському музеї в Нью-Йорку — 108, 207, 552

Геврик Титус (1936 р.н.) архітектор, мистецтвознавець — 108, 109, 206, 207, 552, 553

Гегель Георг (1770-1831) філософ — 529, 620

Геляс Ярослав (1916-1992) актор і режисер школи М. Крушельницького — 707

Герасименко Марина (1941-2003) актриса — 231

Герасимов Сергій (1906-1985) кінорежисер — 54

Гердер Йоган Готфрід (1744-1803) поет — 442

Герцен Олександр (1812-1870) письменник, філософ — 419

Гершкович Олександр (1924-1992) перекладач — 58-62

Гесс Рудольф Вернер Ріхард (1894-1987) заступник Гітлера по партії – 498

Гете Йоганн Вольфганг (1749-1832) поет, мислитель — 717

Гетьман Володимир (1921 р.н.) письменник — 323

Гжицький Володимир (1895-1973) письменник, **репресований** — 87

Гізо Франсуа (1787-1874) історик, політичний діяч — 39

Гілевич Ніл (1931 р.н.) поет, літературознавець — 275

Гірняк Йосип (1895-1989) актор школи Л. Курбаса, США, **репресований** — 9, 49-51, 102, 103, 113, 118, 223, 279, 296, 297, 316, 328-331, 382, 458-460, 554, 572, 577, 696-698, 706-708

Гітлер (*Шікльгрубер*) Адольф (1889-1945) **покінчив життя самогубством** — 142, 324, 361, 364, 557, 663

Главак Тамара (1938 р.н.) громадська діячка — 114, 280

Глаголін (*Гусєв*) Борис (1879-1948) режисер — 180, 183

Глаголін Борис (1926 р.н.) актор, режисер театру на Таганці — 257

Глазунов Ілля (1930 р.н.) художник — 659, 661

Глинка Михайло (1804-1857) композитор — 644

Гліер Рейнгольд (1875-1956) композитор — 155

Глухий Володимир (1938-1988) актор — 57, 489

Гнатюк Володимир (1871-1926) етнограф, академік — 34

Гнатюк Дмитро (1925 р.н.) співак — 697, 707, 708

Гніздовський Яків (1915-1985) художник (США) — 108, 109, 515

Гоголь Микола (1809-1852) письменник — 152, 205, 348, 419, 528, 537, 613

Големба Олександр (1922-1979) перекладач — 465

Голота Володимир (1939-1996) режисер, театрознавець — 67-72

Голуб Юрка (1947 р.н.) поет — 275
Гольдоні Карло (1707-1793) драматург — 707
Гомер (між XII і VII ст. до н.е.) давньогрецький поет – 434
Гомулка Владислав (1905-1982) лідер Польщі, **репресований** — 383, 387, 388
Гондурак Петро (1868-1928) різьбяр — 34
Гонта Іван (?-1768) козацький сотник, один з вождів Коліївщини, **страчений** — 29
Гончар Олесь (1918-1995) письменник — 252, 339, 379, 401, 467, 472, 478, 484-490, 512
Гончаров Андрій (1918-2001) режисер — 516
Гончарук Захар (1921-1993) письменник — 281
Горбачов Дмитро (1937 р.н.) мистецтвознавець — 296
Горбунова (*Алексєєва*) Наталя (1898-1998) художник театру і кіно — 578, 690
Гордієнко Кость (1899-1988) письменник – 479
Горелов Володимир (див. **Давидов**) (1849-1925) актор — 392
Горська Алла (1929-1970) художник, КТМ, **вбита за загадкових обставин** — 14, 54, 74-76, 285, 326, 671
Горький Максим (*Пешков Олексій*) (1868-1936) письменник — 80-83, 152, 233, 279
Готвальд Клемент (1896-1953) лідер КПЧ — 386
Готфрід А., театральний діяч — 391-399
Грамматіка Емма (1875-1965) актриса — 449
Грибачов Микола (1910-1992) поет — 16
Грибоєдов Олександр (1795-1829) драматург, **розтерзаний** натовпом у перській амбасаді — 40, 42
Григоренко Петро (1907-1987) генерал, дисидент, **репресований** — 252, 254, 419, 525, 532, 689
Гринько Олександр (1919 р.н.) актор, **репресований** — 57, 228, 489
Грільпарцер Франц (1791-1872) драматург — 24, 153
Грінченко Борис (1863-1910) письменник — 327, 658
Гровс Пітер, журналіст — 340
Громов Віктор (1899-1975) режисер, актор, популяризатор творчості М. Чехова — 9, 10
Гротовський Єжі (1933-1999) режисер — 225, 273, 274, 316
Грудина Дмитро (1898-?) театрознавець, опонент Л. Курбаса, **розстріляний** в роки терору — 281, 459

Грушевський Михайло (1866-1934) політик, історик, **репресований** — 51, 223, 384

Губаренко Віталій (1934-2000) композитор — 488

Гулак-Артемовський Семен (1813-1873) композитор, співак, актор — 46

Гунчак Тарас (1932 р.н.) історик, США — 249

Гуня Дмитро (XVII ст.) один з козацьких провідників — 294

Гуревич Любов (1866-1940) письменниця — 416

Гус Ян (1371-1415) проповідник, **страчений** — 182, 188

Гусев Віктор (1909-1944) письменник — 226

Гусева Ніна (1946-2003) редактор — 261

Гуссерль Едмунд (1859-1938) філософ — 533

Гутер Йоганес (1881-1967) кінорежисер — 449

Гуцало Євген (1937-1995) письменник — 262

Гюго Віктор (1802-1885) письменник — 24

Д

Д'Арк Жанна, національна героїня Франції, **страчена** — 56, 125, 126, 129

Д'Арлевіль Жан Франсуа Коллен (1755-1806) драматург, академік — 41

Давидов (*Горелов*) Володимир (1849-1925) актор — 381

Давидова Ірина (1921-2002) критик — 120

Давидова Ірина (1921-2002) театрознавець — 493

Данченко Сергій (1937-2001) режисер — 57, 114, 119, 492

Дашкевич Ярослав (1926-2010) історик, дисидент, **репресований** — 613

Дворко Генріх (1931-2012) хімік, доктор наук (КТМ), **дисидент** — 346

Деденьов Михайло (1720-1786) генерал-поручник – 291

Дейч Олександр (1893-1972) літературознавець, театрознавець, перекладач — 52, 104, 130, 141, 174, 190, 191, 201, 261, 272, 273, 277, 349, 467, 484, 559, 611

Делакруа Ежен (1798-1863) художник — 665

Денисов Едисон (1929-1996) композитор — 257

Дербіна Людмила[4] (1938 р.н.) поетеса — 77, 78

Дживелегов Олексій (1875-1952) мистецтвознавець, **репресований** — 64

[4] Коханка поета Миколи Рубцова, засуджена у звинуваченні в його вбивстві.

Джілас Мілован (1911-1995) філософ, політичний діяч, **дисидент, репресований** — 133, 134

Джонсон Бен (1572-1637) поет, драматург — 20

Джотто ді Бондоне (1267-1337) художник — 239

Дзюба Іван (1931 р.н.) літературознавець, академік, **дисидент, КТМ, репресований** — 267, 269, 296, 335, 336, 431-433, 485, 506, 518, 655

Дикий Олексій (1889-1949) актор, режисер — 10

Димитров Георгій (1882-1949) лідер Болгарії, **репресований** — 386

Димов Осип (1878-1959) письменник — 393

Димшиц Марк (1927 р.н.) льотчик, **репресований** — 143

Динов Юрій (1949-1982) актор — 119, 491

Дідик Микола (?-?) покінчив 25-річним життя самоспаленням у Москві перед будинком КГБ – 343

Дідро Дені (1713-1784) філософ — 227, 407-409, 418, 499

Діоген Лаертський, пізньоантичний історик філософії — 245

Дмитерко Любомир (1911-1985) письменник — 485

Дмитрієв Юрій (1911-2006) мистецтвознавець — 52, 190, 201

Дмитрова Людмила (1890-1986) мистецтвознавець — 451

Дніпровський (*Шевченко*) Іван (1895-1934) письменник — 83, 86, 92, 95

Добровольська Олімпія (1895-1990) актриса школи Л. Курбаса — 196, 297, 459, 460, 697, 705, 707

Добровольський Віктор (1906-1984) актор — 328

Добровольський Георгій (1828-1971) космонавт, **загинув** — 571

Добротворський Петро (1939 р.н.) журналіст — 43

Довженко Олександр (1894-1956) кінорежисер — 100, 232, 254, 704, 705

Долінін Олександр (1895-1929) актор школи Л. Курбаса — 577

Донець Михайло (1883-1941) співак (бас), **розстріляний** — 76

Донцов Дмитро (1883-1973) журналіст, ідеолог українського націоналізму — 117, 611, 613, 643

Дорн Михайло (1926 р.н.) адміністратор, **репресований** — 670, 682, 683

Дорошенко Петро (1627-1698) гетьман України — 629, 633, 645

Досвітній Олесь (1891-1934) письменник, **розстріляний** — 76, 81, 83, 92-95

Достоєвський Федір (1821-1881) письменник — 348, 535, 542, 550, 560, 570, 606

Доценко Борис[5], фізик — 334

Доценко Ростислав (1931-2012) перекладач, літературознавець, **репресований** — 318

Драгоманов Михайло (1841-1895) історик, громадський діяч — 152, 522, 623, 625

Драгоманов Олександр, психіатр, брат О. Пчілки — 352

Драгоманова Єлизавета (1821-1895) мати М. Драгоманова, бабуся Л. Українки — 352

Драгоманова Людмила (1842-1918) дружина М. Драгоманова — 612

Драй-Хмара Михайло (1889-1938) поет, **репресований, помер в таборі** — 655, 667

Дракула Влад III (1431-1476) князь Валахії — 661

Драч Іван (1936 р.н.) поет, КТМ — 66, 104, 129, 130, 140, 143, 207, 275, 323, 368, 369, 472, 484, 503, 514, 680

Дрейден Симон (1905-1991) театрознавець, **репресований** — 104, 174, 191, 195, 201

Дробинський Борис (1904-1937) режисер школи Л. Курбаса, **розстріляний** — 103, 572

Дрозд Володимир (1939-2003) письменник — 9

Дубасов Герман (1927 р.н.) театрознавець — 273

Дубенко Юрій (1938 р.н.) актор — 231

Дубінін Владлен (1931 р.н.) скульптор — 293, 295

Дубовик Леонтій (1902-1952) актор, режисер школи Л. Курбаса — 7, 25

Дудишкін Степан (1820-1866) журналіст — 43

Дузе Елеонора (1858-1924) актриса — 442

Дуров Сергій (1815-1869) письменник — 39

Дюркгейм Еміль (1858-1917) соціолог — 538, 561, 567

Дюрренматт Фрідріх (1921-1990) письменник — 468, 469

Е

Еванс (*Руз-Еванс*) Джеймс, театрознавець — 109

Едліс Юліу (1929-2009) драматург — 289, 516, 539

[5] Доктор фізико-математичних наук. В 1966 році залишився в Канаді. Меннонiт (Л.Т.)

Ейзенштейн Сергій (1898-1948) кінорежисер — 172, 183
Ейнштейн Альберт (1879-1955) фізик — 137, 527, 657
Ейснер Олексій (1905-1984) поет, перекладач, **репресований** — 327
Екзюпері Антуан де Сент (1900-1944) письменник, **загинув** — 582, 673
Еліот Томас Стернз (1888-1965) письменник — 316, 317
Елтон Джон (1947 р.н.) композитор, рок-співак — 347
Енгельс Фрідріх (1820-1895) філософ — 333
Епік Григорій (1901-1937) письменник, **розстріляний** — 89
Еразм Роттердамський (1466-1536) — 217
Ердман Микола (1902-1970) драматург — 522
Ередіа Хозе (1803-1839) поет — 665
Еренбург Ілля (1891-1967) письменник — 488
Еткінд Юхим (1918-1999) літературознавець, **дисидент** — 222, 249, 254
Ефрос Анатолій (1925-1987) режисер — 119, 274, 492, 711

Є

Євреїнов Микола (1879-1953) драматург, режисер — 10, 274
Єрмолинський Сергій (1900-1984) письменник — 515, 516, 539, 671
Єрмолова Марія (1853-1928) актриса — 381
Єфремов Олег (1927-2000) актор, режисер — 274, 275

Ж

Жаріков Микола (1931 р.н.) архітектор, академік — 295
Жарковський Михайло (1919-2007) актор, театральний діяч — 322, 400, 445, 456, 466, 508, 681
Жарр Морис (1924-2009) композитор — 208
Жданов Андрій (1896-1948) партійний діяч — 325
Жемчужніков Олексій (1821-1908) поет, сатирик — 711
Живлюк Юрій (1936 р.н.) громадський діяч, доктор наук — 261, 369, 379, 446, 457
Жиленко Ірина (1941 р.н.) поетеса (КТМ) — 9
Жід Андре (1869-1951) письменник — 498

Жіроду Жан (1882-1944) драматург — 128, 318
Жовтіс Олександр (1923-1999) письменник — 117
Жолоб Світлана (1947 р.н.) поетеса — 275
Жоржа Віктор, оглядач «Гардіан» (Лондон) — 341
Жуков Георгій (1908-1974) маршал – 289
Жукова-Киртбая Тетяна (1939 р.н.) актриса — 258
Жуковський Василій (1783-1852) поет — 40
Жулавський Єжі (1974-1915) поет, драматург — 24, 153

З

Завадський Юрій (1894-1977) режисер — 7-9, 52, 104, 107, 174, 191
Загаров (*Фессінг*) Олександр (1877-1941) режисер – 105, 183
Загоруйко Анна (1902-1975) дружина В. Загоруйка — 68
Загоруйко Василь (1901-1975) історик — 67, 68
Загоруйко Володимир (1932 р.н.) режисер школи М. Крушельницького, КТМ — 68, 113, 261, 464, 480, 555, 680
Загребельний Павло (1924-2009) письменник — 485, 512
Задеснянський Р. (*Бжецький Роман*) (1894-1982) історик, публіцист — 611, 613, 647, 649, 651
Заливаха Панас (1925-2007) художник (КТМ), **дисидент, репресований** — 316, 318, 606
Залізняк Максим (1740-1768) вождь Коліївщини — 294
Замятін Євгеній (1884-1937) письменник — 252
Заньковецька (*Адасовська*) Марія (1860-1934) актриса — 35, 56, 119, 150, 196, 234, 492
Зарецький Віктор (1925-1990) художник, КТМ — 14, 75, 116, 346, 578
Зарецький Іван (1901-1970) батько Віктора Зарецького, **вбитий** — 75
Зарецький Олексій (1954 р.н.) філософ, кібернетик, син А. Горської та В. Зарецького — 346
Зарудний Микола (1921-1991) драматург — 485, 487
Затонський Володимир (1888-1938) партійний діяч, **розстріляний** — 80, 647
Затонський Дмитро (1922-2009) літературознавець, академік — 470
Захава Борис (1896-1976) режисер, актор — 413
Захаріадіс Нікос (1903-1973) генсек компартії Греції, **ре-**

пресований, позбавлений Сталіним імені і прізвища, повісився у Сургуті – 418, 419

Зельдович Яків (1914-1987) фізик — 66

Земляк (*Вацик*) Василь (1923-1977) письменник — 66, 143, 347

Зенкевич Павло (1886-1942) перекладач, **репресований** — 76

Зеров Микола (1890-1937) поет, перекладач, **розстріляний** — 514, 611, 665

Зінов'єв (*Радомисльський*) Григорій (1883-1936) державний діяч, **розстріляний** — 689

Знатоков Юрій (1926-1998) композитор — 481

Золя Еміль (1840-1902) письменник — 456

Зорін Леонід (1924 р.н.) драматург — 275, 365

Зубков Юрій (1914-1982) театрознавець — 393

Зюков Борис, літературознавець — 460, 696

Й

Йогансен Майк (1896-1937) письменник, **розстріляний** — 87, 88

Йосипенко Микола (1912-1983) театрознавець, ортодокс — 179, 202, 281, 458, 478

І

Ібсен Генрік (1828-1906) драматург — 118, 207, 450, 470, 653

Іван IV Грозний (1530-1584) московський цар — 663

Іван III (1440-1505) цар — 663

Іванов Андрій (1888-1927) більшовик — 119

Іванов Валерій (1943 р.н.) актор, письменник — 495

Іванов Всеволод (1892-1963) письменник — 24, 196

Іванов Георгій (1894-1958) поет — 458

Іванова Галина (1928-2008) актриса — 207-214

Івашкевич Ярослав (1894-1980) письменник — 261, 262

Іволгін Г., критик — 571, 572

Ігнатович (*Балинський*) Гнат (1898-1978) режисер школи Л. Курбаса — 11-14, 52, 62, 104, 175, 185, 190, 193, 194, 437

Ізвицька Ізольда (1932-1971) актриса — 226

Іллєнко Михайло (1947 р.н.) кінорежисер — 66

Іллєнко Юрій (1936-2010) кінорежисер — 66

Ілляшенко-Панкратова Лідія (1894-1984) актриса

Ільїн Віктор (1947 р.н.) виконавець замаху на Брежнєва — 524

Ільницький Микола (1934 р.н.) письменник – 114

Ільченко Єлисей, батько письменника, **репресований** – 379, 380

Ільченко Олександр (1909-1994) письменник — 379, 380

Іммерман Карл Лібрехт (1796-1840) театральний діяч — 332, 333

Інкіжинов Валерій (1895-1973) режисер — 162, 183, 571, 572

Іонеско Ежен (1912-1994) драматург — 317

Ісаїв Всеволод (1933 р.н.) соціолог, член НТШ та УВАН — 249

К

К'єркегор Серен (1813-1855) філософ — 560, 561, 569

Кавабата Ясунарі (1899-1972) письменник — 205

Каганова Любов (1927-2011) актриса — 489

Кадирова Лариса (1943 р.н.) актриса — 57, 488, 489

Кайзер Георг (1878-1945) драматург — 157, 198, 420-422

Каладзе Карло (1904-1988) поет — 507

Калашников Юрій (1908-1988) мистецтвознавець — 50, 51, 168, 173-175, 185, 190-193

Калб Марвін (1930 р.н.) тележурналіст — 345

Калинець Ігор (1939 р.н.) поет, **репресований** — 129, 223, 431-433

Калиновська Валентина (1938 р.н.) артистка балету — 488

Калідаса (IV-V ст.) поет і драматург, писав на санскриті — 46

Калік Михайло (1927 р.н.) кінорежисер — 115, 116

Калнишевський Петро (1690-1803) останній кошовий Запорізької Січі, **в'язень Соловків** — 291

Каляєв Іван (1877-1905) поет, есер, **страчений** — 577

Каляник (*Калянников*) Іван (1911-1937) письменник, **розстріляний** — 79, 85, 86, 91-95

Каменев Лев (1883-1936) державний діяч, **розстріляний** — 689

Камм Генрі, журналіст з «Нью-Йорк Таймс» — 345

Камю Альбер (1913-1960) письменник — 500

Кант Еммануїл (1724-1804) філософ — 190, 499, 529, 533, 538

Караванський Святослав (1920 р.н.) мовознавець, **політв'язень, репресований** — 234, 259, 336-338
Караффа-Корбут Софія (1924-1996) художник — 295
Карпенко-Карий (*Тобілевич*) Іван (1845-1907) драматург — 150, 162, 199, 227-230, 492
Касіян Василь (1896-1976) художник — 107
Катерина II (1729-1796) — 291, 292
Катона Йожеф (1792-1830) драматург — 59
Катулл Гай Валерій (84-54 до н.е.) поет — 88
Качалов (*Шверубович*) Василій (1875-1948) актор — 367
Квачевський Лев (1939 р.н.) дисидент, **репресований** — 326
Квеллет Фернан (1930 р.н.) соціолог (Квебек) — 334, 335
Квітка Климентій (1880-1953) етнограф, чоловік Лесі Українки — 37
Квітка-Основ'яненко Григорій (1778-1843) письменник — 12
Квітко Лейб (1890-1952) поет, **розстріляний** — 78
Келлі Уолтер (1913-1973) аніматор — 345
Кипріян Мирон (1930 р.н.) театральний художник — 57
Кир'ян Надія (1946 р.н.) поетеса — 437, 506
Кирилюк Євген (1902-1989) літературознавець — 14, 15, 104, 174, 191, 202, 484
Кириченко Григорій (1939 р.н.) поет — 503
Кириченко Олексій (1908-1975) партійний діяч — 384
Кисіль (*Кисельов*) Олександр (1889-1942) театрознавець, **розстріляний** — 24, 451, 452
Киценко Микола (1922-1982) краєзнавець, засновник музею на Хортиці — 290-295
Кінг Мартин Лютер (1929-1968) пастор, **вбитий** — 523
Кіо Ігор (1944 р.н.) артист цирку — 322
Кіплінг Редьярд (1865-1936) письменник — 93
Кіров (*Костриков*) Сергій (1886-1934) більшовик, **вбитий** — 402
Кісін Віктор (1933-1997) режисер — 121, 122, 494
Клагес Людвиг (1872-1956) психолог — 550, 559
Клейменов Іван (1898-1938) ракетник, **розстріляний** — 323
Клен Юрій (*Освальд Бургардт*) (1891-1947) поет — 667

Клерон (1723-1803) актриса — 407
Клявко Геннадій (1932 р.н.) поет — 275
Кнебель Марія (1898-1985) режисер – 10, 208
Кніппер-Чехова Ольга (1868-1959) актриса МХАТу — 208
Князева Лідія (1925-1987) актриса МТЮГу — 213
Кобзон (*Дрізіна*) Нінель (1950 р.н.) дружина Й. Кобзона — 260
Кобзон Йосип (1937 р.н.) співак — 141, 260, 321, 445, 681
Кобилянська Ольга (1863-1942) письменниця — 279
Коваленко Борис (1903-1937) критик, **розстріляний** — 247
Коваленко Леонід (1922-1983) літературознавець — 44, 281
Коваленко Юрій (*Георгій*) (1940 р.н.) театрознавець — 488
Коган Л.С., кінопрацівник, «підписант» — 326
Коген Герман (1842-1918) філософ — 561
Кожевніков Олексій (1891-1980) письменник — 503
Коженьовський Йосип (*Юзеф*) (1797-1863) драматург — 34
Козаченко Василь (1913-1995) письменник — 467, 507, 572
Козінцев Григорій (1905-1973) режисер — 55
Козлов Ігор (1918-1994) актор – 527
Колас Якуб (1882-1956) поет, академік — 352
Коломієць Олекса (1919-1994) драматург — 120, 484, 512, 492
Комісаржевська Віра (1864-1910) актриса — 381, 392
Конквест Роберт (1917 р.н.) — 323, 324
Кононенко Митрофан (1900-1965) актор школи Л. Курбаса — 103, 578
Константинова Алла (*Алефтина*) (1936 р.н.) актриса — 140, 216, 261, 272, 448, 456, 471
Конт Огюст (1798-1857) філософ — 538, 567
Конфорті Йосиф (1930-1987) театрознавець — 683, 687, 688
Кончаловський Андрон (1937 р.н.) кінорежисер — 116
Коонен Аліса (1889-1974) актриса — 487
Копиленко Олександр (1900-1958) письменник — 81
Кордун Віктор (1946-2005) поет — 129, 130
Коренев Володимир (1940 р.н.) актор — 140, 216, 261
Корнієнко Георгій (1925-2006) дипломат — 369, 446, 447

Корнієнко Микола (1915-1982) інженер, **репресований** — 447

Корнієнко Неллі (1939 р.н.) театрознавець, КТМ, філософ, академік НАМУ — 7-9, 11-16, 22-30, 44, 49-56, 63, 68, 72, 102, 104, 107, 110-113, 116-124, 138-140, 145-214, 224, 225, 227-231, 259, 261, 269, 270, 273, 276, 281, 286-289, 382, 401, 428-431, 434-439, 447, 457, 460-465, 486, 489-495, 506-510, 527, 528,539, 553, 554, 558, 559, 671-679, 684, 686, 687, 697, 708

Корнійчук Олександр (1905-1972) драматург — 230, 458, 467, 486, 508, 655, 658

Коробка Микола (1872-1920) історик — 39, 42, 43

Корогодський Роман (1933-2005) критик (КТМ) — 506

Корольов Сергій (1906-1966) конструктор космічної техніки, **репресований** — 323

Коротич Віталій (1936 р.н.) поет — 275, 484

Короткевич Володимир (1930-1984) поет, драматург — 275

Косач Михайло (1869-1903) метеоролог, письменник, брат Лесі Українки — 351

Косач Юрій (1908-1990) письменник — 296, 328, 329

Косач-Борисова Ізидора (1888-1980) сестра Л. Українки, **репресована** — 271, 328, 329

Косач-Кривинюк Ольга (1877-1945) сестра Л. Українки — 229, 271

Косигін Олексій (1904-1980) державний діяч — 339

Косинка-Стрілець Григорій (1899-1934) письменник, **розстріляний** — 87-91, 514

Костенко Ліна (1930 р.н.) поетеса — 129, 130, 277, 472, 503, 680

Костомаров Микола (1817-1885) історик, письменник — 623, 641, 651, 653

Костюк Юрій (1910-1995) театрознавець — 50

Котляревський Іван (1769-1838) письменник — 12, 120, 349, 350, 452, 492, 578

Котляров Борис (1911-1975) письменник — 93

Коуан Едвард, журналіст (Канада) — 343

Кох Богдан (1925-1996) актор, **репресований** — 57

Коцюбинська Михайлина (1931-2011) літературознавець (КТМ) — 275, 284, 285, 683, 685

Кочерга Іван (1881-1952) драматург — 597

Кочетов Всеволод (1912-1973) письменник — 114, 475, 502

Кочур Григорій (1908-1994) перекладач, **репресований** — 256, 275, 316, 347, 350-353, 368, 433

Кошелівець (*Ярешко*) Іван (1907-1999) письменник — 496-509

Кравчук Петро (1911-1997) журналіст, громадський діяч — 347

Крамов Олександр (1885-1951) актор, режисер — 491

Крег Гордон Едвард (1872-1961) художник, режисер — 152, 171

Кривоніс Максим (?-1648) козацький полковник — 294

Крижицький Георгій (1895-1975) театрознавець — 380

Кримова Наталія (1930-2003) критик — 516

Кримський Агатангел (1871-1942) сходознавець, академік, **репресований** — 37, 54

Криницька Лідія (1898-1966) актриса школи Л. Курбаса — 103

Криса Олег (1942 р.н.) скрипаль — 697

Крисенков Микола, який підірвав себе 28 червня 1967 р. біля Мавзолею в Москві — 345

Крісті Григорій (1908-1972) театрознавець — 192

Кромвель Олівер (1599-1658) лорд-протектор Британії, **отруєний** — 20

Кроммелінк Фернан (1886-1970) драматург — 101, 103, 161, 180, 198, 694

Кроче Бенедетто (1866-1952) філософ — 498

Кругликов Семен (1851-1910) музичний критик — 392, 393

Кругляк Аркадій (1913-2001) актор — 140, 672, 681

Крушельницький Мар'ян (1897-1963) актор, режисер школи Л. Курбаса — 7, 9, 25, 54, 103-107, 119, 169, 196, 203, 218-222, 230, 277, 279, 285,382, 394, 485, 491, 531, 554, 555, 572, 577

Крюков В.Н., токар, **репресований** — 326

Кугель Олександр (1864-1928) критик — 381

Кудрик Борис (1897-1952) музикант — 707

Кузнецов Едуард (1935 р.н.) письменник, **репресований,** живе в Ізраїлі — 143

Кузнецова Ольга (1934 р.н.) театрознавець — 53, 261

Кузякіна Наталя (1928-1994) літературознавець — 25, 52, 104, 148, 170, 175-184, 188-190, 201, 204, 708, 716, 717

Кулик Іван (1897-1937) поет, сценарист, **розстріляний** — 459

Куліш (*Невель*) Антоніна (1892-1978) дружина М. Куліша — 618-668

Куліш Володимир (1917 р.н.) письменник, син М. Куліша — 620, 626, 628, 632, 646, 648, 650, 654, 656, 658

Куліш Микола (1892-1937) драматург, **розстріляний** — 8, 11, 25-29, 33, 69-72, 79, 81, 83, 84, 86, 87, 91-99, 107, 130, 163-167, 170, 172, 180-183, 190, 195, 198, 206, 235-249, 277, 330, 331, 382, 400, 401, 459, 478, 508, 509, 514, 582, 610, 618-668, 682, 712-717

Куліш Ольга (1916 р.н.) дочка М. Куліша — 620, 626, 628, 632, 636, 640, 642, 648, 652, 654, 656, 660, 662

Куліш Пантелеймон (1819-1897) письменник — 653

Куманченко Поліна (1910-1992) актриса — 119, 492

Купала Янка (1882-1942) поет, вбитий агентом НКВД — 352

Купріянова Маргарита (1924 р.н.) актриса — 213

Курбас Лесь (*Олександр-Зенон*) (1887-1937) режисер, **розстріляний** — 7-15, 19, 20, 22, 24-30, 49-53, 63-65, 76, 81, 95-104, 107, 109-114, 119, 120, 142, 145-206, 218-222, 257, 261, 262, 270, 274, 279, 330, 382, 399, 418, 420, 421, 430, 459, 465, 478, 485, 486, 489, 491, 507-510, 514, 530, 539, 554, 558, 582, 678, 679, 682, 686, 687, 694-696, 705-707, 717

Курильчук Микола (1926-2004) письменник — 428-431

Кушнір Наталія, художник — 578

Кюстін Астольф де (1790-1857) маркіз, мандрівник — 252

Л

Лабінський Микола (1936 р.н.) театрознавець (КТМ) — 204, 465

Лабунька Мирослав (1927-2003) історик, церковний діяч, публіцист — 249

Лаврентьєв Віктор (1914-1986) драматург — 673

Лавреньов Борис (1891-1953) драматург — 226

Лазарєв Олександр (1938-2011) актор — 290, 516

Лангемак Георгій (1898-1938) ракетчик, **розстріляний** — 323

Лащик Євген (1937-1995) філософ, США

Лебедєв Олександр (1928 р.н.) літературознавець — 144

Лебідь Максим (1893-1934) директор будинку Блакитного в Харкові, **репресований** — 79-83

Лебідь Микола (1909-1998) діяч ОУН — 363
Левада (*Косяк*) Олександр (1909-1998) письменник — 467, 484, 512
Левік Вільгельм (1907-1982) перекладач — 141, 465
Левін Юхим (1935-1991) кінокритик — 66
Лейбніц Готфрід Вільгельм (1646-1716) філософ, математик — 334
Ленін (*Ульянов*) Володимир (1870-1924) — 93, 107, 108, 116, 143, 247, 386, 400-403, 445, 482, 487, 521, 523, 525, 620, 713
Леонардо да Вінчі (1452-1519) — 88
Леонов Леонід (1899-1957) письменник — 28
Лепкий Богдан (1872-1941) письменник — 384, 611
Лесюк Ярослав (1952 р.н.) психіатр, громадський діяч — 54, 55
Лизогуб Володимир (1918-1996) режисер — 487
Липинський Вячеслав (1882-1931) політичний діяч, історик — 540
Лисенко Микола (1842-1912) композитор — 155, 707
Лисяк-Рудницький Іван (1919-1984) історик (Канада) — 249
Литвиненко Катерина (1921-1997) актриса — 106
Ліванов Борис (1904-1972) актор — 398
Лідер Данило (1917-2002) художник театру — 21, 487, 493
Ліль Леконт де — 665
Ліницька Любов (1866-1924) актриса
Логвиненко Віталій (1928-1990) письменник — 323
Лозинський Михайло (1886-1955) перекладач — 484
Лопатинський Фауст (1899-1937) режисер школи Л. Курбаса, **розстріляний** — 162, 422, 706
Лорансен Марі (1883-1956) художник — 272
Лотман Юрій (1922-1993) літературознавець, семіотик — 465
Лубківський Роман (1941 р.н.) поет — 275
Луговськой Володимир (1901-1957) поет — 28
Лукаш Микола (1919-1988) перекладач — 352, 699, 700
Луначарська Ірина (1918-1991) журналістка — 263
Луначарський Анатолій (1875-1933) критик, політик, культурний діяч — 331, 687
Лупиніс Анатолій (1937-2000) поет, **політв'язень, репресований** — 686

Луценко Олександр (1911-2001) актор — 491
Луцький Юрій (1819-2001) літературознавець, син Остапа Луцького — 249, 335
Луцький Юрій (1935 р.н.) театрознавець, працівник ЦК КПУ — 50
Лучицька Катерина (1889-1971) актриса — 53
Лучук Володимир (1934-1992) поет — 275,
Любимов Юрій (1917 р.н.) режисер — 257, 259, 274, 495, 496
Любченко Аркадій (1899-1945) письменник — 246
Лютер Мартин (1483-1546) богослов, реформатор Церкви — 217, 710
Львов-Анохін Борис (1926-2000) режисер — 141, 274, 365, 466, 539
Львович Майя (1933 р.н.) поетеса, перекладач — 275

М

Мазепа Наталія (1930 р.н.) доктор філології — 284, 285
Мазін Владлен (1930 р.н.) музикант — 674
Майський (*Булгаков*) **Михайло** (1889-1966) письменник — 246
Макаль Петрусь (1932-1996) поет — 275
Макаренко Антон (1888-1939) педагог — 109
Максименко Володимир (1912-1994) актор — 57
Максимович Михайло (1804-1873) історик, філолог — 41
Макух Василь (1927-1968) **дисидент, покінчив життя самоспаленням** — 341
Маланчук Валентин (1928-1984) партійний діяч — 655
Маланюк Євген (1897-1968) поет — 231
Малихін, поліцай, військовий злочинець, потім у таборі — агент НКВД — 17
Маліна Джудіт (1926 р.н.) режисер, актриса — 225
Малкіна-Дейч Євгенія (1919 р.н.) літературознавець, дружина О. Дейча — 261, 273, 349, 611
Мамайсур Борис (1938-2003) поет (КТМ) — 503
Мамонтов Яків (1886-1940) драматург — 183
Мандельштам Осип (1891-1938) поет, **розстріляний** — 130, 167
Мао Цзе Дун (1893-1976) — 142, 383
Мар'яненко (*Петлішенко*) **Іван** (1878-1962) актор школи Л. Курбаса — 106, 107, 196

Марджанов Костянтин (1872-1933) режисер — 171, 186
Марецька Віра (1906-1978) актриса — 107
Маркес Габріель Гарсіа (1927 р.н.) письменник — 672
Маркс Карл (1818-1883) — 133, 134, 216, 333, 390, 469, 499, 505, 561, 567, 605, 620, 710
Маркусь (*Марко*) Василь[6] (1922-2005) академік, юрист, політолог — 249
Маркусь Дарія (1935-2008) громадська діячка, померла в Чікаго — 249
Марченко Анатолій (1938-1986) **дисидент, репресований, загинув у тюрмі після протестного голодування** — 326
Марчук Іван (1936 р.н.) художник — 214, 357
Маршак Самуїл (1887-1964) поет — 141, 212
Масенко Лариса (1942 р.н.) філолог — 89
Масенко Терень (1903-1970) письменник — 78-99
Масоха Петро (1904-1991) актор школи Л. Курбаса — 101-103, 572, 693, 707
Матейка Ян (1855-?) критик, ортодокс — 214, 215, 467
Мах Петро (1934-2011) поет — 124, 125
Махлянкін Владлен (1933-2002) композитор — 141, 321-323, 347, 348, 456, 465, 539, 565, 711
Мащенко Микола (1929-2013) кінорежисер — 140
Маяковський Володимир (1893-1930) поет, **покінчив життя самогубством** — 80, 427, 523
Медведев Рой (1925 р.н.) історик, **дисидент** — 369
Мейєрхольд Всеволод (1874-1940) режисер, **розстріляний** — 7, 28, 51, 101, 142, 154, 166, 171, 172, 196, 205, 261, 274, 420, 424, 509
Мейтус Юлій (1903-1997) композитор — 165
Меланхтон Филипп (1497-1560) теолог, сподвижник Лютера — 710
Меллер Вадим (1884-1962) театральний художник — 421, 571, 572
Мельник Андрій (1890-1964) політичний діяч — 363

[6] Доктор наук. У 1970-х рр. активний діяч руху за патріаршество в УКЦ. Один з найвидатніших представників Закарпаття в українській діаспорі США. Викладав політичні науки в університеті Лойола (Чикаго). Громадський діяч і публіцист. Пересічному українцю він знайомий як член редколегії 11-томної "Енциклопедії Українознавства". Головний редактор 7-томної "Енциклопедії української діаспори.
У 1942 р. був ув'язнений гортіївцями у тюрмі Ковнер, 1944 р. брав участь у Мукачівському з'їзді возз'єднання, але вже 1945 р. мусив тікати на Захід, де стає відомим науковцем. Його поетична творчість була прологом до наукової.

Менделеєв Дмитро (1834-1907) хімік — 204
Мережковський Дмитро (1866-1941) — 445
Мерзлікін Микола (1936-2006) режисер — 228
Меріме Проспер (1803-1870) письменник — 24, 483
Мещерська Ганна (1876-1951) актриса — 183
Микитенко Іван (1897-1937) драматург, **розстріляний** — 11, 27, 76, 84, 164, 172, 198, 459, 647
Микола I (1796-1855) цар — 38, 249
Микола II (1868-1918) цар, **розстріляний** — 574, 577, 612
Миколайчук (*Николайчук*) **Іван** (1941-1987) кіноактор — 66
Милорадович Михайло (1771-1825) генерал, граф — 38
Миронов Андрій (1941-1987) актор — 367
Миронова Ліза (1929-2010) художник — 578
Мисик Василь (1907-1983) поет, перекладач, **репресований** — 81, 84, 91, 92, 95
Михайличенко Гнат (1892-1919) письменник, **розстріляний** — 45
Михайлов Михайло (1829-1865) перекладач — 141
Мікоян Анастас (1895-1978) політичний діяч — 73, 346, 689
Мілаєв Євгеній (1910-1983) артист цирку — 322
Міллер Артур (1915-2005) драматург — 116
Мілютенко Дмитро (1899-1966) актор школи Л. Курбаса — 106
Мілютенко Ілля, актор, син Д. Мілютенка, загинув — 231
Мінін Кузьма (кінець XVI ст. — 1616) керівник народного ополчення — 393
Мірус Борис (1928 р.н.) актор, **репресований** — 57
Містраль Габріела (1889-1957) поетеса — 498
Мітта Олександр (1933 р.н.) кінорежисер — 325
Міхаеліс Карін (1872-1950) письменниця — 442
Міхалков Сергій (1913-2009) поет — 213
Міхновський Микола (1873-1924) адвокат, політичний діяч, **загинув** — 613, 643
Міхоелс (*Вовсі*) **Соломон** (1890-1948) актор, **убитий** агентами НКВД — 118
Могилянський Михайло (1873-1942) письменник, **репресований** — 399
Модільяні Амедео (1884-1920) художник — 272

Мозолевський Борис (1936-1993) археолог — 683
Мольєр Жан Батист Поклен (1622-1673) драматург — 240, 466, 539, 555, 614, 671
Мольнар Ференц (1878-1952) драматург — 56, 57, 104, 144, 207, 214-217, 368, 456, 466, 467, 471, 481, 552
Момот Іван (1905-1931) письменник — 81
Монахов, полковник КГБ — 327
Монтень Мішель де (1533-1592) філософ, письменник — 333
Монтеск'є Шарль Луї де Секонда (1689-1755) філософ, письменник — 357
Мордкін Михайло (1880-1944) соліст балету, хореограф — 53
Моріак Франсуа (1885-1970) письменник — 476
Мороз (*Левтерова*) Раїса (1937 р.н.) вчителька, дружина В. Мороза, **дисидентка** — 260
Мороз Валентин (*молодший*) (1962 р.н.) **дисидент** — 260
Мороз Валентин (*старший*) (1936 р.н.) історик, **дисидент, репресований** — 33, 144, 222, 249, 259, 260, 264-269, 271
Москвин Іван (1874-1946) актор — 261
Моцар Тетяна (1943 р.н.) театрознавець — 117, 118
Мочалов Павло (1800-1848) актор — 118
Мочалов Павло (1800-1848) актор — 367
Мрожек Славомир (1930 р.н.) драматург, есеїст — 272
Мужук Леонід (1946 р.н.) журналіст, працівник телебачення — 37
Музичка Андрій (1886-1966) історик літератури, **репресований** — 611
Мюнцер Томас (1488-1525) проповідник, богослов, **страчений** — 238
Мягкий Віктор (1918-1982) театральний діяч — 71
Мясковський Микола (1881-1950) композитор — 476

Н

Нагнибіда Микола (1911-1985) поет — 79, 352
Надеждін Микола (1804-1856) критик, філософ — 251
Надарая Сардіон (1903-?) комендант тюрми в Грузії, кат, **засуджений** на 10 років, звільнений 1965 р., не реабілітований — 326
Назарчук Микола, актор, **загинув на фронті** — 572

Наливайко Северин (?-1596) козацький отаман, **страчений** — 294
Наполеон I Бонапарт (1769-1821) імператор Франції — 271
Науменко Володимир (1852-1919) літературознавець — 540
Наумов Кость, директор театру — 486
Неєр Каспар (1897-1962) сценограф — 442
Незлобін Костянтин (1857-1930) антрепренер — 452
Нейгауз Генріх (1888-1964) піаніст, **репресований** — 231
Некрасов Віктор (1911-1987) письменник — 263, 264, 285, 289, 502
Некрасова Анна (1913-2003) режисер — 208, 213
Некрич Олександр (1920-1993) історик, доктор наук — 541
Немирович-Данченко Володимир (1858-1943) театральний діяч — 187, 452
Нехода Іван (1910-1963) поет — 83
Нечай Данило (1612-1651) військовий діяч — 224
Нечерда Борис (1939-1998) поет — 680
Нещадименко Рита (1890-1926) актриса школи Л. Курбаса, **покінчила життя самогубством** — 22
Никон (*Рождественський*) (1851-1919) богослов, державний і церковний діяч, розтерзаний натовпом у Троїце-Сергіївській Лаврі, де й похований — 394
Ничка Григорій (1892-1981) адвокат, поручник УПА, театральний діяч — 36
Нікіщихіна Єлизавета (1941-1997) актриса — 141, 216, 389, 456, 471, 673
Ніколаєв Андріян (1929-2004) космонавт — 323
Нірод Федір (1907-1966) театральний художник — 481
Ніцше Фрідріх (1844-1900) філософ — 216, 536, 537, 544, 559, 570
Нобель Альфред (1833-1896) хімік-винахідник — 497, 498, 501
Новинська Віра (1900-1982) актриса — 183
Новиченко Леонід (1914-1996) літературознавець, академік — 467, 484, 485
Новоселицька Лілія (*Шошана*) (1920-1998) театрознавець — 113
Нодзакі Іосіо, літературознавець, професор — 558, 683, 686, 687
Норвід Ципріян (1821-1883) поет — 256

Нюї Леконт дю (*Жан-Жюль Антуан Леконт дю Нюї*) (1842-1923) сходознавець, художник, скульптор — 450

Ньютон Ісаак (1643-1727) фізик — 20

О

Образцов Сергій (1901-1992) актор, режисер — 10

Овчаренко Федір (1913-1996) хімік, академік АН УРСР, секретар ЦК КПУ з ідеології — 117, 143, 467, 485

Озеров (*Гольдберг*) **Лев** (1914-1996) поет — 317

Окуджава Булат (1924-1997) поет, бард — 223

Олесь (*Кандиба*) **Олександр** (1878-1944) поет — 24, 45, 121, 153, 182, 200, 234, 494, 514, 698, 699

Олеша Юрій (1899-1960) письменник — 28, 456

Олійник Степан (1930 р.н.) доктор політології, полковник армії США — 335

Олійників Олег (1938 р.н.) письменник — 37-43

Ольшанський Йосиф (1918-2004) драматург, кіносценарист — 213

Омельченко Віра, дружина Г. Епіка — 620

Опанасенко Володимир (1937-2000) режисер — 57, 231-233, 489

Оранський (*Гершов*) **Віктор** (1899-1953) композитор — 565

Орвелл Джордж (1903-1950) письменник — 252

Орехов Василь (1896-1990) громадський діяч, видавець — 502

Орлик Петро, журналіст з Дніпропетровська, переведений в «Известия» — 478

Орлова Наталія (1939 р.н.) актриса – 456

Осика Леонід (1940-2001) кінорежисер (КТМ) — 66, 116

Осипов Володимир (1938 р.н.) дисидент, **репресований** — 659, 661

Осокін Михайло (1903-1995) композитор — 565

Остерва Юліуш (1885-1947) режисер — 262

Островський Олександр (1823-1886) драматург — 381

Охлупін Ігор (1938 р.н.) актор — 516

Охрімович Василь (1914-1954) діяч ОУН, **розстріляний** — 249

П

Павленко (*Танюк*) Галина (1930-2009) — 511, 696

Павленко Олег (1933-1989) голова колгоспу — 511

Павличко Дмитро (1929 р.н.) поет — 484

Павлова Тетяна (1932-1985) театрознавець — 261

Паламарчук Дмитро (1914-1998) перекладач, **репресований** — 275

Панч (*Панченко*) Петро (1891-1978) письменник — 79, 81, 83, 160

Паньківський Кость (1897-1973) політичний діяч, правник — 364

Параджанов (*Параджанян*) Сергій (*Саркіс*) (1924-1990) кінорежисер, КТМ, **репресований** — 54, 66, 116

Пархоменко Михайло (1910-1983) літературознавець — 24, 25, 51, 52, 104, 148, 174, 185, 186, 188, 190, 195-201, 472, 484-486, 514, 685, 686

Паскаль Блез (1623-1662) математик, філософ — 529, 560

Пастернак Борис (1890-1960) поет, лауреат Нобелівської премії — 94, 142, 475, 476, 484, 497, 498, 500, 506, 509

Патон Борис (1918 р.н.) президент АН України — 117

Паукер Анна (1893-1960) політична діячка Румунії — 386

Паунд Езра (1885-1972) поет — 234

Пацаєв Віктор (1933-1971) космонавт, **загинув** — 571

Пачовський Василь (1878-1942) поет — 653

Пачулія Григорій (1904-?) нарком НКВД Абхазії, **арештований** 1955 року, звільнений 1977 без реабілітації — 16

Перельмутер Вадим (1943 р.н.) поет — 78, 261

Петефі Шандор (1823-1849) поет — 58-62

Петіпа Віктор (1878-1933) актор — 183

Петлюра Симон (1879-1926) політичний діяч, **застрелений агентом ГПУ** С. Шварцбардом — 363, 450

Петренко І. (псевдонім ***І. Гайдаєнка***) (1914-1994) письменник — 332

Петрицький Анатоль (1895-1964) театральний художник — 25, 84, 85, 97, 296, 514

Петро І (1672-1725) — 41, 484, 663

Петров Віктор[7] (псевдоніми

[7] Постать загадкова й амбівалентна. Емігрант, автор антибільшовицьких книжок, викривач радянського терору і талановитий письменник; , літературознавець і радянський розвідник.
Народився в Катеринославі. У 20-30 роки суміщав глибокі наукові праці з літературною творчістю. З 1927 р. очолював Етнографічну комісію Всеукраїнської академії наук. Був близький до українських

неокласиків — Зерова, Рильського, Филиповича.

У 1938 р. В. Петрова заарештовано, але за два тижні відпущено. У 1941 р. Петрова разом з іншими працівниками Академії наук евакуювали до Уфи. Незабаром туди прийшла машина, котра вивезла вченого у невідомому напрямку. А за деякий час він раптом опинився в окупованому німцями Харкові, потім у Києві. Редагував журнал «Український засів», дозволений німецькою цензурою.

У 1944 р. став професором філософії Мюнхенського університету.

У 1949 р. В. Петров зник. Ходили чутки в емігрантських колах, що його викрали і вбили бандерівці. Лише через сім років після тих подій емігрант археолог М. Міллер випадково знайшов інформацію про В. Петрова у радянському довіднику «Археология в СССР». З того часу стає очевидним факт взаємостосунків Петрова з органами радянської розвідки. Але лишилися загадками природа тих стосунків; причина, чому спецслужби не ліквідували професора, чому його не репресували за антирадянську книгу про діячів «розстріляного Відродження».

За спогадами колег В. Петрова, їм доводилось чути його власні розповіді про розвідницьку діяльність. Нібито завданням Петрова було очолити український уряд (якби німці бажали його створити), і навіть ліквідувати Гітлера (подробиць Петров не розповідав, але казав, що це завдання було пов'язане з с. Вінницею, де, як відомо, був бункер фюрера, куди він приїздив під час війни).

З постаттю Петрова пов'язують, зокрема, порятунок від Голокосту караїмів. За спогадами, він зміг переконати німецьку окупаційну владу, що караїми — не євреї, посилаючись на їхнє хазарське походження і ту обставину, що в Російській імперії караїми, на відміну від євреїв, могли отримувати дворянські титули.

Можливо, остаточна відповідь про завдання В. Петрова-розвідника зберігається в архівах СБУ, але вони досі засекречені.

Після вивезення з Мюнхена Петров майже рік жив у Москві в надзвичайно тяжких побутових умовах, без постійної роботи. Згодом йому дозволили повернутися до Києва, де він улаштувався молодшим науковим співробітником Інституту археології без врахування його наукового ступеню. Знайти цю роботу допомогла довідка про те, що в роки війни він був «бойцом партизанского отряда им. Берии». А відновити докторський ступінь не допомогло навіть сприяння старого друга, Максима Рильського.

Ходили чутки, що Петров «відбив» дружину у Миколи Зерова і «посадив» свого друга і колегу, що арешти неокласиків — справа і його рук, що сама Софія (дружина М. Зерова) — теж «агент». Ці звинувачення потрапили навіть до солідних праць відомих вчених. Петров і Софія Федорівна побрались після 35 років знайомства — у 1957 р.

З 1956 р. Петров очолював архів Інституту археології. У 1966 р. у віці 72 р. В. Петров подав до захисту кандидатську дисертацію «Мова. Етнос. Фольклор». Рішенням вченої ради йому було присвоєно одразу ступінь доктора філологічних наук.

Домонтович, Віктор Бер) (1894-1969) письменник — 246

Петров Лев (1924-1970) зять М. Хрущова, письменник — 347

Петрова Євгенія (1902-1989) актриса, дружина М. Крушельницького — 258, 572

Пилипенко Сергій (1891-1934) письменник, **розстріляний** — 103, 297

Пилипчук Ростислав (1936 р.н.) театрознавець — 22, 349

Підгайний Семен (1907-1965) історик, письменник, **репресований, в'язень Соловків** — 680, 682

Підгорний Микола (1903-1983) партійний діяч — 278

Підмогильний Валер'ян (1901-1937) письменник, **розстріляний** — 247

Підсуха Олександр (1918-1990) письменник — 142-144, 703, 705

Пінський Леонід (1906-1981) літературознавець, філософ, **репресований** — 217

Піскатор Ервін (1893-1966) режисер — 171

Піскун Іван (1910-1980) театрознавець, **репресований** — 25, 229, 464

Пітоєва Кіра (1939 р.н.) театрознавець — 104, 105, 114, 115, 138, 282

Плавт Тит Макцій (бл. 250 — 184 до н.е.) римський комедіограф — 55

Платон Афінський (бл. 427-347 до н.е.) давньогрецький філософ — 529, 531, 535, 536, 620

Плеханов Георгій (1856-1918) філософ, марксист — 521

Плотін (204-269) філософ — 529

Плужник Євген (1898-1936) поет, **репресований, помер на Соловках** — 514

Пнін Іван (1773-1805) поет, син кн. Репніна — 479

Побєдоносцев Костянтин (1827-1907) державний діяч, обер-прокурор Синоду — 105, 283, 574, 691

Погодін (*Стукалов*) Микола (1900-1962) драматург — 400, 527

Погружальський Віктор (1925 р.н.) палій бібліотеки — 340

Подоляк Б. — один з псевдонімів ***Григорія Костюка*** (1902-2002) критика і літературознавця з США, члена «Пролітфронту» — 449

Пожарський Дмитрій (1578-1642) керівник народного ополчення — 393

Покальчук Юрій (1941-2008) письменник — 284, 527, 683, 685

Полан Жан (1884-1968) письменник, есеїст, член Французької Академії – 412

Поліщук Валер'ян (1897-1937) письменник, **розстріляний** — 76, 79, 81

Поліщук Клим, письменник (1891-1937) **розстріляний** — 81

Полотай Михайло (1897-1993) бандурист — 352

Полторацький Олекса (1905-1977) письменник — 326

Полянський Дмитро (1917-2001) партійний діяч — 659

Пономаренко Євген (1909-1964) актор — 22

Попова Людмила (1924-1996) театрознавець — 26

Поповський Олександр (1897-1982) письменник — 158, 162, 183, 200

Попогребський Петро (1937 р.н.) кіносценарист — 434-437

Поспелов Петро (1898-1979) історик, академік, партійний діяч — 325

Постишев Павло (1887-1939) партійний діяч, диктатор України, **розстріляний** — 76

Потічний Петро (1930 р.н.) професор, історик (Канада) — 249

Потьомкін Григорій (1739-1791) державний діяч — 292

Приймаченко Марія (1908-1997) художниця — 346

Пріцак Омелян (1919-2006) історик, тюрколог — 249

Прокоф'єв Сергій (1891-1953) композитор — 476, 565

Прокоф'єв Сергій (1891-1953) композитор — 488

Прудон П'єр (1809-1865) соціаліст, анархіст — 541

Пруст Марсель (1871-1922) письменник — 560

Прюдом Сюллі (1839-1907) письменник — 497

Пушкін (1799-1837) поет, **застрелений** — 58, 61, 89, 119, 275, 277, 419, 491, 539, 701

Пчілка Олена (*Косач Ольга*) (1869-1903) письменниця, мати Лесі Українки — 351, 352, 611

Пчолкін Леонід (1924-2004) кінорежисер — 116

Р

Равенських Борис (1914-1980) режисер — 107, 207

Радзивіл Януш (1612-1655) гетьман Литовський — 354

Радченко Андрій (1900-?) економіст, професор — 44, 49

Радчук Федір (1901-1986) актор школи Л. Курбаса — 103, 695

Раєвський Олександр (1795-1868) полковник — 89

Разін Степан (1630-1671) провідник повстання, **страчений** — 643

Райніс Яніс (1865-1929) поет — 349

Ракоші Матіас (1892-1971) генсек УКП, диктатор Угорщини — 386

Раневська Фаїна (1896-1984) актриса — 213, 256

Раскольников (*Ільїн*) **Федір** (1892-1939) політичний діяч — 327

Рафаель Сантіф (1483-1520) художник — 579

Рахманний (*Олійник*) **Роман** (1918-2002) публіцист — 519, 523

Рачада (*Зайцев*) Іван (1909-1993) генерал, драматург — 114, 233

Ребет Дарія (1913-1992) громадська діячка, дружина Л. Ребета — 361

Ребет Лев (1919-1957) публіцист, діяч ОУН, вбитий агентом НКВД — 343, 358-364

Ревуцький Валеріян (1910-2010) театрознавець — 113

Реддавей Пітер, журналіст, політолог, професор університету Дж. Вашингтона — 345

Реденс Станіслав (1892-1940) діяч ВЧК ОГПУ НКВД, **розстріляний** — 76

Рейнгард Макс (1873-1943) режисер — 118, 152, 460

Репнін Микола (1734-1801) генерал-фельдмаршал — 479

Рижкова (*Нестерова*) Генріетта (1934 р.н.) актриса — 215, 216, 222, 365, 402, 456, 480, 674

Рильський Максим (1895-1964) поет, академік, **репресований** — 83, 129, 160, 176, 179, 277, 380, 665

Ріпко Володимир (1907-1983) режисер — 57, 228

Роберт Чарлз (1860-1934) письменник-натураліст — 208

Розанов Василь (1856-1919) філософ — 568

Розенфельд Стівен (1932-2010) журналіст (США) — 337

Розумний Ярослав (1925 р.н.) літературознавець, доктор філософії — 249

Романов Борис (1942 р.н.) актор — 141, 215, 216, 255, 272, 261, 367, 445, 447, 448, 456, 457, 471, 480, 527, 540

Романов Михайло (1896-1963) актор — 367

Ромашин Анатолій (1931-2000) актор — 290

Ромен Жюль (1885-1972) письменник — 498

Ростан Едмон (1868-1918) поет, драматург — 395

Ростоцький Болеслав-Норберт (1912-1981) театрознавець — 51

Ростропович Мстислав (1927-2007) віолончеліст, диригент, правозахисник — 475-478

Рубінштейн Антон (1829-1894) композитор, піаніст — 678

Рубльов Андрій (1360-1428) іконописець — 263, 477

Рубцов Микола (1936-1971) поет, **загинув** — 77, 78

Рубчак Богдан (1935 р.н.) поет — 249

Рубчаківна Ольга (1903-1981) актриса, дочка І. Рубчака, дружина Г. Юри — 21

Рудницький Костянтин (*Лев*) (1920-1988) театрознавець — 50, 51, 191, 201, 205

Рудницький Михайло (1888-1975) письменник, професор Львівського університету — 707

Рундт Артур директор театру Фольксбюне — 441, 442

Русов Олександр (1847-1915) етнограф — 540

Русова (*Ліндфорс*) **Софія** (1856-1940) педагог, громадська діячка — 540

Руссо Жан-Жак (1712-1778) філософ,енциклопедист—227

С

Савіна Марія (1854-1915) актриса — 381

Савченко (*Картамишева*) **Лідія** (1936-2011) актриса — 216, 389, 402

Сагайдачний Петро (1582-1622) гетьман Війська Запорізького — 293, 294

Сагатовський (*Мавренко-Котол*) **Іван** (1882-1951) театральний діяч — 53

Садовська-Барілотті Марія (1855-1891) співачка — 229

Садовський (*Тобілевич*) **Микола** (1856-1933) актор, режисер — 150-152, 176-229, 451

Садовський Михайло (1864-1925) актор — 392

Сайко Наталія (1948 р.н.) актриса — 258

Саксаганський (*Тобілевич*) **Панас** (1859-1940) актор — 150, 229

Самійленко Поліна (1888-1984) актриса школи Л. Курбаса — 49, 185, 190, 196

Сандрар Блез (1887-1961) поет — 272

Сартр Жан-Поль (1905-1980) письменник — 318, 365

Сатановський Леонід (1932 р.н.) актор — 140, 141, 215, 216, 222, 255, 261, 263, 272, 280, 365, 367, 445, 447, 456, 457, 480, 674, 682, 688

Сат-Ок[8] *(Султанович Станіслав)* (1920-2003) письменник — 207

Сафронов Володимир (1940 р.н.) актор

Сахаров Андрій (1921-1989) фізик, академік, лауреат Нобелівської премії, **репресований** — 133, 252, 326, 357, 369-375, 383, 389, 446, 447, 457, 655, 657, 661, 693

Свашенко Семен (1904-1969) актор — 102, 103, 572

[8] Син польки Станіслави Суппатович, засланої 1905 року на Чукотку, і вождя індіанського племені на Алясці. Арештований гестапо, втік з Освенцима, після чого арештований НКВД.

Свердлов Андрій (1911-1969) син Я. Свердлова, полковник НКВД, на побігеньках у Берії — 327

Сверстюк Євген (1928 р.н.) критик (КТМ), **дисидент, репресований** — 14, 506, 686

Светлов (*Шейнкман*) Михайло (1903-1964) поет — 126

Світличний Іван (1928-1992) літературний критик, **дисидент**, КТМ, **репресований** — 14, 260, 269, 368, 431, 433, 485, 655, 686

Свободін Олександр (1922-1999) критик — 489

Святополк-Мирський Петро (1857-1914) державний діяч — 578

Севастьянов Віталій (1935-2010) космонавт — 323

Северов Петро (1910-1992) письменник — 94

Селезненко Леонід (1934-1993) хімік, КТМ — 284, 285

Сельвінська Тетяна (1927 р.н.) театральний художник — 541, 578

Семенко Михайль (1892-1937) поет, **розстріляний** — 81, 90

Семикіна Людмила (1924 р.н.) художник, КТМ, **дисидентка** — 14

Семковський (*Бронштейн*) Семен (1882-1937) філософ, **розстріляний** — 647

Сеник Омелян (1891-1941) один з провідників ОУН — 364

Сенченко Іван (1901-1975) письменник — 84-88, 484

Сербин Роман (1939 р.н.) історик (Канада) — 249

Сервантес Сааведра Мігель де (1547-1616) письменник — 205, 217, 240, 391

Сергій (1857-1905) **Великий князь, загинув** від бомби Каляєва — 577, 578

Сердюк Лесь (*старший*) (1900-1988) актор школи Л. Курбаса — 7, 22, 25, 26, 30, 53, 104, 112, 113, 169, 174, 190, 191, 196, 331, 489, 491, 578

Сєчин Василь (1926 р.н.) театрознавець — 488

Сидоренко Євгенія (1893-?) актриса — 53

Симиренко Володимир (1891-1943) селекціонер, **двічі репресований** — 248

Симоненко Василь (1935-1963) поет — 75

Синельников Микола (1855-1939) режисер, антрепренер — 452

Синявський Андрій (1925-1997) літературознавець, **репресований** — 685

Сінклер Ептон (1878-1968) письменник — 157

Сірко Іван (1605-1680) кошовий — 293

Скаба Андрій (1905-1986) секретар ЦК КПУ — 341, 388

Скалій Раїса (1938 р.н.) театрознавець — 109, 113, 463-465

Скибенко Анатолій (1924-1981) актор — 481

Скляренко Володимир (1907-1984) режисер школи Л. Курбаса — 7, 184, 708

Сковорода Григорій (1722-1794) філософ — 205, 557

Скраубе Вацлав актор — 140, 215, 261, 272, 367, 448, 456, 466, 471

Скрипник Микола (1872-1933) політичний діяч, нарком освіти, **покінчив життя самогубством** — 36, 76, 80, 384, 522

Славутич Яр (*Жученко Григорій*) (1918 р.н.) літературознавець, поет — 249

Слісаренко (*Снісар*) **Олекса** (1891-1937) письменник, **розстріляний** — 45, 81, 682

Слонимський Михайло (1897-1925) письменник — 28

Слуцький Борис (1919-1980) поет — 275

Смірдін Олександр (1795-1857) книгопродавець, видавець — 43

Сміян Сергій (1925 р.н.) режисер — 67, 481

Смолич Юрій (1900-1976) письменник — 49, 52, 88, 149, 161, 170, 191, 194, 452, 453, 484, 507, 572-578

Снєгирьов Гелій (1927-1978) кінорежисер, **репресований** — 66

Снєгирьов Михайло (1891-1933) пілот, **загинув** — 88, 89

Снєгов Олексій[9] (*Йосиф Фалікзон*) (1898-1989) старий більшовик, 15 років Гулагу — 688, 689

Сокульський Арнольд (1938 р.н.) історик, краєзнавець — 73

Солдатенко Іван (1931-1991) комсомольський діяч — 478

Солженіцин Олександр (1918-2008) письменник, лауреат Нобелівської премії, **репресований** — 326, 475-478, 496-506, 511, 514, 659, 661

Солнцева Юлія (1901-1989) кіноактриса — 703

Соловей Елеонора (1944 р.н.) літературознавець, доктор філології — 283, 285, 683, 685

Соловйов Сергій (1820-1879) історик — 499

Соломченко Олекса (1920-2002) мистецтвознавець — 578

Солоніцин Анатолій (1934 р.н.) актор — 263

[9] Родом з Києва, був членом ЦК КП(б) У в 1930 році. 1967 року був виключений з партії за активну десталінізацію.

Сорано Даніель (1920-1962) актор — 208, 209
Сосюра Володимир (1898-1965) поет — 81-87
Софокл (бл. 496-406 до н.е.) драматург — 24, 153, 186, 410, 442, 444
Софронов Анатолій (1911-1990) драматург — 16, 313, 508
Сперанський Михайло (1772-1839) державний діяч, реформатор — 38
Сперантова Валентина (1904-1978) актриса ЦДТ — 213
Спиридонова Марія (1884-1941) есерка, політичний діяч, **розстріляна** — 216
Срезневський Ізмаїл (1812-1880) філолог, етнограф — 41
Ставцева Світлана (1940 р.н.) художник театру — 141, 456, 465, 539
Сталін (*Джугашвілі*) **Йосиф** (1878-1953) — 21, 74, 142, 249, 253, 266, 271,324, 325, 371, 384, 385, 401-403, 419, 478, 502, 505, 522, 562, 653, 659, 663, 688, 689
Станіславський (*Алексеєв*) **Костянтин** (1863-1938) актор, режисер — 7, 28, 77, 104, 154, 166, 187, 207, 225, 256, 261, 262, 274, 333, 406, 410, 413-416, 452, 455, 539, 553, 673, 677
Старицька Марія (1865-1930) актриса, режисер, дочка М. Старицького — 49
Старицька-Черняхівська Людмила (1868-1941) драматург, **репресована** — 653
Старицький Михайло (1840-1904) письменник — 150, 611
Стах Петро (псевдонім *С. Черкасенка*) — 665
Стахів Володимир (1910-1971) політичний діяч — 383-388
Стаценко Ігор (1918-1987) генерал-майор ракетних військ — 72-74, 326, 346
Сташинський Богдан (1931 р.н.) агент КГБ СРСР, вбивця Л. Ребета і С. Бандери — 343, 357-364
Стебляк Елеонора, артистка балету — 488
Стельмах Богдан (1943 р.н.) поет — 57
Стельмах Володимир (1907-1974) театрознавець — 229
Стельмах Михайло (1912-1983) письменник — 262
Стельмашенко Олекса, поет — 579
Стендаль Фредерік (1783-1842) письменник — 560
Степаненко (*Корольова*) **Римма** (1923-?) режисер — 489
Стефаник Василь (1871-1936) письменник — 431
Стеценко Кирило (1882-1922) композитор — 155

Стешенко Іван (1873-1918) літературознавець, громадський діяч, **застрелений** — 454, 455, 540

Стешенко Ірина (1898-1987) актриса, перекладач, онука М. Старицького — 13, 49, 50, 52, 62-66, 99-103, 107, 113, 185, 190, 191, 226, 296, 316, 328-331, 349, 458-460, 693-698, 705-711

Столбунський, слідчий-садист — 326

Сторі Джеймс, літературознавець — 552

Сторі Джеймс, літературознавець (США) — 348

Стравінський Ігор (1882-1971) композитор — 565

Стрельніков Борис (1923-1980) журналіст — 345

Стрельська (*Старова*) Варвара (1838-1915) актриса — 381, 382

Стрепетова Поліна (1850-1903) актриса — 381

Стригун Федір (1939 р.н.) актор, режисер — 57, 228

Стрільцов Михась (1937-1987) поет — 275

Стріндберг Август (1849-1912) драматург — 118

Строєва (*Сканаві*) Мар'яна (1917-2006) театрознавець — 51, 148, 191, 201

Строката Ніна (1926-1998) мікробіолог, **дисидентка, репресована** — 234, 322

Струк Данило (1940-1999) літературознавець — 249

Ступка Богдан (1941-2012) актор — 57, 489

Стус Василь (1938-1985) поет, КТМ, **репресований, загинув у таборі** — 14, 55, 144, 472

Сугак Олександр, музейний працівник (раніше - КГБ) — 327

Сулержицький Леопольд (1872-1916) режисер — 9

Сулима Іван (?-1635) гетьман нереєстрового козацтва, **страчений** у Варшаві — 293

Сусанін Іван (?-1613) селянин, народний герой — 54

Суслов Михайло (1902-1982) державний діяч — 661, 683

Сушко Роман (1894-1944) один з провідників ОУН — 364

Сціборський Микола (1898-1941) політичний діяч, **застрелений** — 363

Т

Таїров (*Корнбліт*) Олександр (1885-1950) режисер — 7, 96, 166, 171, 187

Танюк Микола (1936-1998) брат Л. Танюка, **репресований** — 353, 355, 696

Танюк Оксана (1964 р.н.) театрознавець — 52, 54, 56, 111, 112, 130, 138, 139, 225, 259, 261, 403, 509, 526, 527, 670, 686
Танюк Стефан (1901-1982) вчитель, батько Л. Танюка — 353, 511, 696
Тарковський Андрій (1932-1986) кінорежисер — 54, 116, 477
Тарковський Арсеній (1907-1989) поет — 231
Твен Марк (1835-1910) — 610
Тельнова, доцент, викладач мед-інституту — 519
Тельнюк Станіслав (1935-1990) поет, **загинув** — 327
Тереза (*Матір Тереза*) (1910-1997) лауреат Нобелівської премії — 557
Терещенко Марко (1894-1982) режисер — 182, 188
Терниченко Аристарх (1886-1927) агроном — 45
Тимчук Леонід (1935 р.н.) **репресований** — 326
Титаренко Надія (1903-1976) актриса школи Л. Курбаса — 572, 695, 708
Титов Герман (1935 р.н.) космонавт — 323
Тихонравов Михайло (1904-1974) ракетник — 323
Тичина Павло (1891-1967) поет, академік — 13, 78-83, 91, 613
Тищенко-Сірий Юрій (1880-1953) видавець, письменник — 450
Ткаченко Семен (1901-1968) театральний діяч — 54
Ткаченко Юлія (1928-2008) актриса, його дочка — 67
Тобілевич Софія (1860-1953) актриса, перекладач — 229
Товстоногов Георгій (1913-1989) режисер — 213, 274, 396
Толстиков Василь (1917-2003) секретар Ленінградського обкому КПРС — 396
Толстой Лев (1828-1910) письменник — 152, 229, 392, 398, 399, 497, 560, 710
Толстой Олексій (1817-1875) драматург — 393
Тома Аквінський (1225-1274) філософ — 529
Трапезніков Сергій (1912-1984) партійний діяч, історик — 16, 325, 326
Трепов Дмитрій (1855-1906) генерал-губернатор Петербурга («патронов не жалеть») — 574
Третяков Сергій (1892-1937) драматург, **розстріляний** — 24
Тронько Петро (1915-2001) громадський діяч, академік — 73
Троцький (*Бронштейн*) **Лев** (1879-1940) **вбитий** агентом Р. Меркадером — 19, 271, 401, 661

Трубецькой Іван (1667-1750) генерал-фельдмаршал — 479
Трясило Тарас[10] (?-?) гетьман нереєстрових козаків — 293, 294
Тургенєв Іван (1818-1883) письменник — 348
Туркельтауб Ісаак (1890-1938) театральний діяч, **розстріляний** — 189
Турчак Стефан (1938-1988) диригент — 488
Турчин Валентин (1931-2010) фізик, правозахисник — 326, 369
У Тан (*Маха Тхрай Ситху У Тхант*) (1909-1974) бірманський дипломат, третій Генеральний секретар ООН — 249

У

Уварова Ірина (1932 р.н.) мистецтвознавець — 192
Ужвій Наталія (1898-1986) актриса школи Л. Курбаса — 25, 96, 103, 107, 393, 458, 459, 486, 577, 695
Українка Леся (*Косач-Квітка Лариса*) (1871-1913) поетеса — 15, 24, 37, 105, 125-130, 140, 144, 152-154, 176, 186, 200, 201, 204, 207, 271, 277, 296, 328, 351, 352, 368, 481, 486, 591, 611-665

[10] Очолив 1630 року повстання проти Речі Посполитої.

Ульбріхт Вальтер (1893-1973) керівник НДР — 263, 386
Ульянов Михайло (1927-2007) актор — 116
Уразов Ізмаїл (1896-1965) літератор, юрист, театральний діяч — 420-427
Урбанський Євгеній (1932-1965) актор, **загинув на кінозйомці** — 367
Усенко Павло (1902-1975) поет — 81
Ухарова Тетяна (1946 р.н.) актриса — 141, 677

Ф

Федін Констянтин (1892-1977) письменник — 504-508
Федорович Тарас (див. *Трясило*) — 294
Федорчук Віталій (1918-1992) голова КГБ України — 14, 143
Фейєрбах Людвиг (1804-1872) філософ — 560
Фейхтвангер Ліон (1884-1958) письменник — 562
Ферма П'єр (1601-1665) фізик — 203
Фізер Іван Михайлович (1925-2007) літературознавець, член НТШ — 249
Філянський Микола (1873-1938) письменник, **розстріляний** — 200

Фінінберг Езра (1889-1946) поет — 78
Фіно Жан (*Фінкельгауз*) (1858-1922) письменник — 450
Флис Іван (1922 р.н.) адвокат, громадський діяч (США) — 249
Флішаровський Роман, журналіст — 355, 356
Фолкнер Вільям (1897-1962) письменник — 498
Фрадкін Ілля (1914-1993) літературознавець — 470
Франко Іван (1856-1916) письменник — 12, 14, 15, 37, 44, 45, 49, 50, 67, 82, 117, 120-123, 126, 152, 160, 186, 202, 204, 330, 345, 452, 486, 492, 494, 522, 563, 598, 696, 697
Франко Франциско (1892-1975) каудільо Іспанії — 143
Франциск Ассізький (1182-1226) католицький святий — 710
Фрейд (*Фройд*) **Зігмунд** (1856-1939) психіатр — 550, 561, 568, 569, 605, 608
Фрейліх Семен (1920-2006) кінознавець — 192
Френкель Михайло (1937 р.н.) художник театру — 121, 235, 493, 527
Фріш Макс (1915-1991) письменник — 128, 466-471
Фурцева Катерина (1910-1974) міністр культури СРСР, **покінчила життя самогубством** — 16, 398

Х

Хайченко Григорій (1923-1984) театрознавець — 52, 148, 168, 174, 192, 193
Хайям Омар (1048-1131) поет — 92
Халимоненко Григорій (1941 р.н.) сходознавець, перекладач (КТМ) — 54, 55
Хачатурян Арам (1903-1978) композитор — 476
Хвиля (*Олінтер*) **Андрій** (1898-1938) політичний діяч, **розстріляний** — 80, 647
Хвильовий (*Фітільов*) **Микола** (1893-1933) письменник, **покінчив життя самогубством** — 13, 51, 117, 160, 223, 247, 277, 384, 521, 522, 705
Хейне Альберт (1867-1949) керівник Бургтеатру — 441
Хемінгуей Ернест (1899-1961) письменник, **покінчив життя самогубством** — 95
Хмельницький Богдан-Зиновій (1594-1557) гетьман України — 37, 41, 45, 46, 54, 106, 291, 519, 564, 619
Хмельницький Іван (1742-1794) письменник, доктор філософії — 37
Хмельницький Микола (1791-1845) драматург, державний діяч — 36-43
Ходасевич Володимир (1886-1939) поет — 94

Ходжа Енвер (1908-1985) диктатор Албанії — 386
Хом'як Ростислав (1936 р.н.) журналіст — 335, 347
Хома Ігор (1929-1984) засновник українського джазу — 57
Хомський Павло (1925 р.н.) режисер — 213
Хорват Еденфон (1901-1938) драматург — 60
Хоткевич Володимир (1913-1982) фізик, ректор ХДУ, син Гн. Хоткевича — 48
Хоткевич Гнат (1877-1938) письменник, етнограф, **розстріляний** — 33-36, 44-49, 152, 351
Христос Ісус — 50, 113, 142, 203, 238, 242,448, 499, 530, 579, 591, 609, 615, 657, 670, 691
Хрущов Микита (1894-1971) — 73, 347, 402, 508, 653, 659, 689

Ц

Царьов Михайло (1903-1987) актор — 393
Цветаєва Марина (1892-1941) поетеса, **покінчила життя самогубством** — 231
Цвілик Павлина (1891-1964) керамістка — 579
Цукерман Борис (1927-2002) правозахисник, **репресований** — 326

Ч

Чаадаєв Петро (1794-1856) філософ, **репресований** — 144, 250, 254, 419, 420
Чайковський Борис (1925-1996) композитор — 477
Чайковський Дмитро, режисер ТЮЗа — 235, 246
Чайковський Петро (1840-1893) композитор — 235
Чаковський Олександр (1913-1994) письменник — 326
Чалідзе Валерій (1938 р.н.) юрист, правозахисник — 369, 449, 515
Чапаєв Василій (1887-1919) комдив, **загинув** — 401
Чапленко Василь (1900-1990) письменник — 450
Чарський (*Чистяков*) Володимир (1834-1910) актор — 392
Чаушеску Ніколас (1918-1989) генсек Румунської КП, **розстріляний** — 383, 386, 388
Чендей Іван (1922-2005) письменник — 114
Череватенко Леонід (1938 р.н.) поет, мистецтвознавець (КТМ) — 44, 67, 143, 275
Чередниченко Дмитро (1935 р.н.) поет, перекладач — 541, 578, 579

Черемшина (*Семанюк*) **Марко** (1874-1927) письменник — 91
Черкасенко Спиридон (1876-1940) письменник — 653
Черкашин Роман (1906-1993) актор школи Л. Курбаса, режисер, педагог — 25
Чернишевський Микола (1828-1889) письменник — 247
Чернова Наталія (1937 р.н.) мистецтвознавець — 487
Чернявський Володимир, літератор, емігрував до Ізраїлю — 282
Честертон Гілберт Кіт (1874-1936) письменник — 88
Чехов Антон (1860-1904) письменник — 118, 152, 205, 597
Чехов Михайло (1891-1955) актор — 9, 10, 14, 171, 256, 261
Чижевський Олександр (1897-1964) геліобіолог, **репресований** — 418
Чикаленко Євген (1861-1929) громадський діяч — 231
Чикаленко Євген (1861-1929) громадський діяч — 540
Чингісхан (1155-1227) — 562
Чистякова Валентина (1900-1984) актриса, дружина Л. Курбаса — 7, 22, 30, 96, 98, 100, 102, 103, 106, 113, 169, 191, 196, 485, 572, 578, 694, 695
Чмихало Євгенія (1929-?) мистецтвознавець, виступала як журналістка під псевдонімом *Ганна Квасик* — 25, 52
Чорний (*Глікберг*) **Саша** (1880-1932) поет — 477
Чорновіл Вячеслав (1937-1999) політичний діяч, КТМ, **репресований, підступно вбитий** — 260,326, 336, 337, 340, 345, 485, 518
Чубай Григорій (1949-1982) поет, **репресований** — 471, 472
Чубар Влас (1981-1939) політичний діяч, **розстріляний** — 647
Чурбанов Юрій (1936 р.н.) державний діяч, **репресований** — 322

Ш

Шагайда (*Шагадин*) **Степан** (1896-1938) актор школи Л. Курбаса, **розстріляний** — 578
Шаповалов Віталій (1939 р.н.) актор — 257-260
Шатров (*Маршак*) **Михайло** (1932-2010) драматург — 116, 689
Шаховськой Олександр (1777-1846) драматург — 40
Шацька Ніна (1940 р.н.) актриса — 258
Шварц Гаррі, журналіст (США) — 338, 339

Швець Ганна, музейний працівник — 30, 554
Шебалін Віссаріон (1902-1963) композитор — 476
Шевельов (*Шерех*) Юрій (1908-2002) лінгвіст, літературознавець — 235, 249
Шевченко Тарас (1814-1861) поет — 6, 14, 45-47, 55, 82, 89, 126, 153, 155, 174, 186, 187, 196, 198, 202, 204, 277, 292, 467, 541, 558, 579, 643, 648, 667, 687, 705, 714, 715
Шекспір Вільям (1564-1616) — 20, 24, 62, 207, 226, 391, 393, 484, 496, 531, 542, 560, 706
Шелест Віталій (1940 р.н.) фізик-теоретик, син П. Шелеста — 357
Шелест Петро (1908-1996) перший секретар ЦК КПУ — 72-77, 117, 142, 143, 254, 255, 278, 325, 326, 336-339, 356, 357, 388, 507
Шеллер Макс (1874-1928) філософ — 560
Шеллі Персі Біші (1792-1822) поет, **загинув** — 58
Шерстньов Юрій (1941 р.н.) актор — 674
Шестов (*Шварцман*) Лев (1866-1938) філософ — 535, 550
Шимановський Кароль (1882-1937) композитор, піаніст — 231
Шинкіна Клавдія (1925 р.н.) актриса — 677
Шіллер Фрідріх (1759-1805) поет, драматург — 59, 62, 379, 469, 717
Шкляїв Валентин (1895-1942) театральний художник, **репресований** — 577
Шкрібляки — Юрій (1822-1884), **Василь Юрійович** (1856-1928), **Микола** (1858-1920), **Федір** (1893-1960), **Василь Миколайович** (1900-1976) родина народних майстрів гуцульського різьблення — 579
Шліхтер Олександр (1868-1940) економіст, партійний діяч, **розстріляний** — 80
Шмаїн Ханан (1902-?) режисер школи Л. Курбаса, емігрував до Ізраїлю — 99, 102, 103
Шміт Федір (1877-1937) мистецтвознавець, **розстріляний** — 382
Шолохов Михайло (1905-1984) письменник — 400, 475, 497, 498, 506, 509
Шопенгауер Артур (1788-1860) філософ — 222
Шостакович Дмитро (1906-1975) композитор — 476, 477
Шоу Бернард (1856-1950) драматург — 24
Шпенглер Освальд (1880-1936) філософ — 270
Штейнер Рудольф (1861-1925) філософ, антропософ — 10, 13

Шуб Анатолій[11], журналіст з «Вашінгтон-Пост» — 345, 524
Шульгин Василій (1878-1976) монархіст — 573
Шутов Іван (1908-1978) письменник — 92

Щ

Щепкін Михайло (1788-1863) актор — 118
Щербина Георгій (1929 р.н.) критик — 487
Щербицький Валерій (1946-1991) син В. Щербицького — 357
Щербицький Володимир (1918-1990) генсек ЦК КПУ — 254, 278, 655
Щупак Самійло (1895-1937) критик, **розстріляний** — 247

Ю

Юнг Томас (1773-1829) фізик, лікар, астроном — 561, 605, 606
Юр'єв Флоріан[12] (1929 р.н.) художник, архітектор, музикант, майстер виготовлення скрипок — 346
Юр'єв Юрій (1872-1948) актор — 178
Юра Гнат (1888-1966) актор, режисер — 15, 24, 49, 160, 161, 186, 187, 229, 331, 451, 481
Юрчак Василь (1876-1914) актор — 105

Я

Яворівський Володимир (1942 р.н.) письменник — 262
Ягуш Генріх, голова суду над Сташинським — 358
Якір Йона (1896-1937) командарм, **розстріляний** — 76
Якір Петро (1923-1982) історик, **дисидент,** син Й. Якіра, **репресований** — 661
Якобсон Павло (1902-1979) психолог — 403-417
Якубський Борис (1889-?) літературознавець, залишився за німецької окупації в Києві, дальша доля невідома — 665
Яновіц Ганс (1890-1954) кінорежисер — 449
Яновський Юрій (1902-1954) письменник — 83, 86, 231, 247, 658, 712
Янушкевич Михайло (1946 р.н.) актор — 141
Ярошенко Анатолій, журналіст — 352

[11] Син відомого троцькіста Давида Шуба (1887-1973).

[12] Син репресованого князя Іллі Захар'їна-Юр'єва, засланого до концтабору.

Зміст

1971

(січень–квітень)

Січень

Мих. Чехов — Гірняк. Книга Громова (9), Лист від Гната Ігнатовича від 27.12.70. (Курбас. Штайнер. «Засилье этнографии») (11), Беріївців милують (16), В. Северный — про економіку СРСР. Коментар (17), Культура як порятунок (19), Фейхтвангер — «Москва-1937» (21), Лист від В. Анджапарідзе (22), Телеграма від Валентини Чистякової (22), Лист від Надійки Брилинської (23), Поштівка від Рост. Пилипчука (24), Лист Н. К. до М. М. Пархоменка (24), Лист від музейниці Ганни Швець, Тернопіль (30), Андрій А(мальри)к у Свердловську. Лист до судді (31), Л. Т. «Коли редактор дрімає» (36), Лист від Л. Череватенка (44), Захист Н. К. (Лесь Курбас) (51), Явлення Ярослава Лесюка: мале, а вперте (54), Довідка про мою ставку (56), Лист від Ед. Бутенка зі Львова (56), Лист від Ір. Стешенко (62), Лист від В. Загоруйка з Одеси (67), Телеграма від львів'ян: дотепно! (72), Іг. Дем'янович Стаценко: Хортиця й інше (73), Лист до П. Ю. Ш-та (74), Додаток: т. Масенко «дім блакитного» (78).

Лютий

Ханан Шмаїн — лист від п. Орисі: «Березіль» (99), «Золоте черево», програмка (103), Про Раю Скалій. Лист від неї (109), Від Титуса Геврика (108), Від Л. Сердюка (112), За-

писка від Лілі Новоселицької (113), Бутенко-заньківчани. Чендей (114), Лист від Кіри Пітоєвої (114), Мих. Калик, виключений із Спілки (115), Лист від Сергія Білоконя до Н. К. (116), Н. К. «В пути» (для «Театра» — про УТ) (118), Моя стаття «Жанна Д'Арк...» (125), Диспут про 1968 рік (131), Лист від Бутенка (134), «Відповідь А. Михайлову» (134), Кіра Пітоєва (138), Лист від Ед. Бутенка (138), «Чорт» (140), «Незгодний» (142), Підсуха з Києва (143), Автореферат Нелли Корниенко (Курбас) (145).

Березень

Лист до Титуса Геврика (206), Стаття Н. К. про Галю Іванову (207), Ст. Едвард Бурий: рецензія на Крушельницького (польською) (218), Ленінград: Алексеєв, Айзеншток, Еткінд (222), Ігор Калинець ім не підходить (223), «Чорт» (223), Смерть Ізольди Ізвицької (226), Руссо і Дідро (227), Н. К. «В усадьбе НАДЕЖДА» Театр, № 2 (227).

Квітень

Вол. Опанасенко, Львів (231), Пасквіль про Ніну Ст-ту (234), Лист від М. Френкеля (235), Стаття Юрія Шереха про М. Куліша (235), Юх. Еткінд (249), Чаадаєв про Росію та байстрюків (251), Наш Чаадаєв (253), ФЭД про Галанскова (254), Театр Станіславського (255), Самвидав «проти» Світличного й Ч-ла (260), Станіславський і СТУДІО Висоцької (262), «Рубльов» як жертва німців (263), Віктор Нєкрасов у чорному (263), Текст В. М. про бумеранг (264), «Чорт» (271), Листівочка від Дейчів (272), Про статтю Богдана Бойчука (273), Білоруси. Пісня Висоцького про маски (276), Н. К. Відгук на книжку Дмитра Власюка (278), Від Т. Главак (280), Перший показ «Чорта» Управлінню (280), Лист від Леоніда Коваленка (281), Лист від Кіри Пітоєвої (282), Лист від Елі Соло-

вей (283), В. Некрасов про солдата (285), Додаток: Про хортицький меморіал (М. Киценко, «Прапор») (290), П'єса Б. Бойчука «Приречені» (лист 1970 року) (298).

Травень-липень

Травень

«Петренко» – донос на Ніну Строкату (322), З рецензії на «Великий терор» Конквеста (324), До «Списку репресованих…» (326), Листи від Й. Гірняка: від 6 квітня 1971, від 8 квітня, від 31 липня (328), Карл Іммерман (332), Конфуцій. Двомовність. Квебек (324), Л. Хом'як. Чужоземна преса про Україну (335), Джеймс Сторі (348), «Прапор»; відмова (350), Лист від Гр. Кочура (352), Петро Шелест і Рочестерська конференція (357), П. Феденко «Після процесу Б. С. – го.» (358), На пробах «Чорта» (365), Лист А. Сахарова до Л. Брежнева (369), Рецензія на книгу «Стрельская» (380), «До списку репресованих» (382), А. Сахаров. Продовження. Вол. Стахів (383), А. Готфрид «Письма о театре» (391), Куплети до «Пурсо…» (401), Л. Виготський. Про психологію творчості актора (403), И. Уразов «Газ» Кайзера в «Березолі». 1923 (420), Диспут про шляхи українського театру. 1927 (422), Н. Корнієнко. Рецензії на п'єси (428), І. Дзюба. Рецензія на зб. І. Калинця «Екскурсії» (431), Лист С. Білоконя до Н. К. (437).

Червень

Виписки про В. Винниченка (449), З Георгія Іванова (458), Лист від Р. Скалій (463), Ференц Мольнар і радянська «традиція» (466), Макс Фріш (467), Гриць Чубай. «Після кіно». «Рушник» (471), Словник – з «Книги битія…» (473), Мст. Ростропович. В обороні Солженіцина (475),

«Сноб» – походження слова (480), «Химерний сон наснивсь мені…» (481), Н. Корнієнко. Про журнал «Український театр» (490), Т.К. про Солженіцина (496), Лист від С. Білоконя до Н. К. (506), Життя для душі – і для реалітету (508), Гаген-Торн про Ол. Гончара (512), Про «Не словом єдиним» (515), Стережись Вепринцева! (526), Лист від М. Бажана (527), Конспекти з Бердяєва (528)

Червень

Лист Н. Корнієнко в Тернопіль (554), Лист Н. Корнієнко в Японію до проф. Нодзакі (558), Сергій Бердяєв. Вірші. «Білокам'яна», «Новий рік» (562), Архів «Мікадо» в «Березолі» (57), Моя стаття про вертеп у школі (579).

Липень

Соловецькі конспекти. «Бояриня». Листи М. Куліша (610), Лист від Йосифа Конфорті з Болгарії (687), Снєгов: виключення з КПРС як репресія (688), Лист від Л. Болобана з Харкова (527), Ір. Стешенко. Про статтю П. Масохи (693), До збірки «Поети про театр». О. Олесь «Марії Заньковецькій», Поль Верлен «Коломбіна» (698), Микола Куліш. «Нармахнар». До архіву. (712).

Покажчик (718)

Літературно-художнє видання

ТАНЮК Лесь Степанович

ТВОРИ

ЩОДЕННИКИ
без купюр

В 60-и томах

XXVII том

1971 р. (січень-липень)

Відповідальний редактор	*Л. Фурта*
Редакційна група	*В. Скачко,*
	Т. Сінькова
Комп'ютерна верстка	*Л. Фурти*
Дизайн обкладинки	*П. Фурти*

Підписано до друку 25.06.2013. Формат 84х108/32. Папір офсетний.
Гарнітура TextBook. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 40,32. Обл.-вид. арк. 41,9.
Наклад 500 прим. Замовлення №13-09

«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