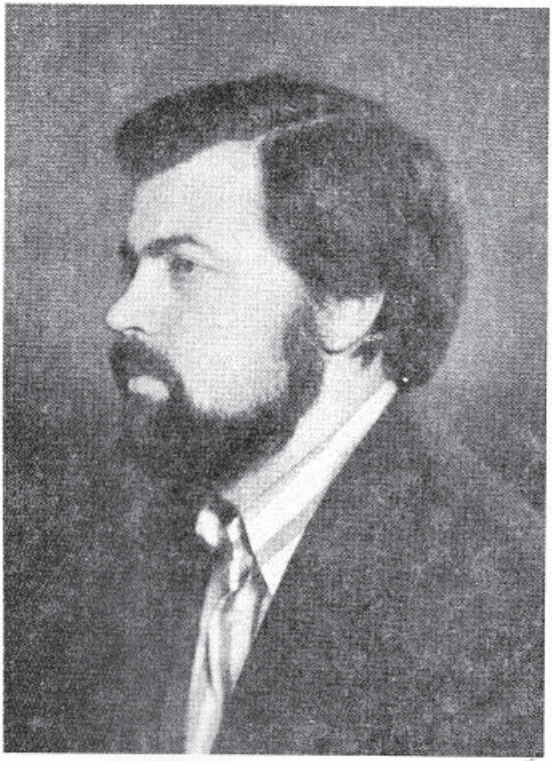
Присвячую своїй родині —
Неллі Корнієнко
й Оксані Панюк



Лесовик

Лесь ТАНЮК

ТВОРИ

ЩОДЕННИКИ
без купюр

в 60-ти томах

XXXII том

1973 р.

січень-квітень

Київ
«Альтерпрес»
2014

ББК 84.44
Т18

Танюк Л. С.

Т18 ТВОРИ. Щоденники без купюр. В 60-и томах. Том 32. 1973 р. *(січень-квітень)*.— К. : «Альтерпрес», 2014. — 768 с.

ISBN 966-542-189-1 (серія)
ISBN 978-966-542-563-2 (т. XXXII)

32-й том «Щоденників без купюр» Леся Танюка – записи з січня по квітень 1973 року, коли в розпалі були суди над арештованими – сторінки рясніють тогочасними дисидентськими документами.

З іншого боку – це продовження бурхливого театрального життя автора на тлі 300-річчя Мольєра, тріумф та утиски його вистав. Віра Марецька, Юрій Завадський, Ростислав Плятт, прихований «монархіст» комік Филиппов, Георгій Бурков. Цікавий спогад руки П. Тичини про Л. Курбаса, листування Орисі Стешенко (Київ) та Йосипа Гірняка (Нью-Йорк), Нобелівська промова Солженіцина, тексти з «Сучасності», за які давали статтю. Серед раритетів – листівка Гітлера до українців і домовленості СРСР з Гітлером про співпрацю (зокрема, в «остаточному вирішенні єврейського питання»), симпозіум про М. Семенка, листи на захист Л. Плюща. Шевченко, Шекспір, Маркес, Лесь Курбас, Леся Українка, Артур Кестлер і Дмитро Донцов.

Книгу завершує продовження перекладу театральних спогадів Андре Антуана.

ББК 84.44

ISBN 966-542-189-1 (серія)
ISBN 978-966-542-563-2 (Т. XXXII)

© Танюк Л. С., 2014
© «Альтерпрес», 2014

січень - квітень

1973

«Я не Хрущову належу. Я не його прикріплений. І не Україні одній я належу. Я належу людству як художник і йому я служу, а не кон'юнктурним намісникам України моєї і їх лизоблюдам і гайдукам п'яненьким...»

О. Довженко, з «Щоденника»

«Кожен, хто відмовляється від свободи задля тимчасової безпеки, не вартий ні свободи, ні безпеки – і зрештою не матиме ні того, ні другого...»

Фр. Д. Рузвельт

1973
січень-квітень

Зошит №45

2 січня 1973 року

Не можу сказати, що рік минулий був для мене бездіяльний. Але ця діяльність – як броунів рух – на розпил, без єдино скерованого лазерного променя, урізнобіч. Ніщо не пригнічує так, як незмога щось змінити – несвобода стає нормою, і хочеться комусь затопити в пику або скочити вниз з балкона сьомого поверху. Рятували мене гумор, бурлеск і все ті ж постійні перевтілення – у кожного актора, у кожен ризикований номер з «Пурсоньяка», реакція на «вітер з України» і – книжки, книжки, книжки. Цього року я значно поповнив бібліотеку – стародруки, давно віджилі факти, старотеатральна абракадабра подвигів і поразок з бутафорськими знаменами й картонними коронами, архіпелаги поезії… Є два стрижні, які міцно тримають нас вертикально на цьому світі – Лесь Курбас і Микола Куліш. На ці стрижні нанизується багато іншого, але – «тут Родос, тут і стрибай».

Ми з Неллею – кожен на свій лад – шукаємо нового, піддаючи сумніву межі можливого. Реальність нашого московського життя (тимчасова, але тепер уже **постійно** тимчасова, без видимої крапки) обумовлена тим, що довкілля (я не лише про СРСР – про весь світ) змінилось, цивілізація стає перед усе новими й новими викликами, і той, хто їх вчасно не помітить, не відчує – загине. Якщо цих викликів не відчує критична маса людськості, наслідком стане або занидіння

життя (принаймні, в якійсь його частині, як–от у нас), або катастрофа, коли хтось **заниділий** раптом захоче різким скачком вирватись із свого нидіння; війна, революція, кров.

Звичайно, на тлі світових закисань і перманентних вибухів українські арешти – не так уже й багато. Проте й метелик Бредбері – це теж було «не так багато», а цивілізацію вивернуло, наче кожуха, навиворіт. Не існує нічого випадкового – «если звезды зажигают, – значит, это кому–нибудь да надо». А якщо зорі гасять – це теж комусь треба, і кожен такий наш арешт – знак багато більшого, знак ще якогось виклику людства. Не може бути доля Світличного, Чорновола, Стуса, Калинців, Івана Дзюби, Глузмана й Плюща, братів Горинів – пісчинкою в світовому безмежжі; **так не буває.** Якщо піти від унормованого, Україна – лабораторія тоталітаризму, тут завше **першими пробують**, аби потім виробити середньо-арифметичний коефіцієнт затиску гайок «на весь Союз», «на весь соцтабір», то яку матимемо перспективу?

Хочу вірити, що не трагедійну. Здається мені, що **український погром** все-таки зірвався, не досяг бажаного рівня, його загальмовано – не бажанням згори, а саме спротивом знизу, а ще – болотом будь-яких реалізацій рішень влади. Шалений наступ на кримських татар чергується з подачками «єврейському вопросу» – декому дають дозвіл на виїзд, з'явився новий термін – «воссоединение семей». Права на таке «воссоединение» не має жоден українець, литовець, латиш, грузин; дозволяють окремим вірменам (там велика діаспора) і євреям (ще більша, а тепер уже й держава, і США, і світова громадська опінія). Ідея викорчувати інакомислення, самвидав, дисидентство – не реалізована. Хоч дечого влада домоглась, – наприклад, зламавши Якіра, який фізично злякався повтору того, що вже пережив. Проте московська протестність ніколи не була моновершинною, і тепер лише змінився центр ваги… У Києві, Львові, Одесі зруйнували декілька дисидентських «екосистем», але свого Якіра тут не створили – бо не було «моновершини»,

домінувала стихійність реакцій, – з усіма її плюсами й ще більше – мінусами.

Український погром не відміну від московського – багатоповерховий, від Шелеста нагорі – до друкарки самвидаву внизу. Між ними – партапарат, чиновники, ректори, редактори, письменники, шкільні вчителі, юристи – аж до школярів. Нічого подібного в Москві не було: а це означає, що проблема в Україні була українська, національна – тоді як в Росії домінував модус захисту прав людини. Права людини безбожно порушувалися й на Україні, але тут мав місце традиційно подвійний гніт – правовий – і національний. Отож якого сенсу **проба** – українські арешти? І чи так уже випадково Брежнєв міняє стару (власну) гвардію на новітніх спритників? І чи не виявляться новітні спритники згодом в ролях тих же Шелестів і Мжаванадзе, – адже їм так само доведеться боронити власні (республіканські) інтереси? Скеровані інстинктом самозбереження (тиск зусібіч), вони змушені будуть пристосовуватися до нових викликів історії, до нового образу життя. Бо дурневі зрозуміло: залишившись лише **виконавцями, каналами** для впровадження на місцях рішень Центру, вони викличуть невдоволення сласного середовища – і впадуть.

Якщо Федорчук і Шербицький, я вже не кажу про таку Моську, як Маланчук, будуть аж надто ревно виконувати кожен наказ Центру, реагуватимуть на кожен «чих Суслова» чи «його сусловія», це прискорить їхнє послаблення: «Центр» сам змушений буде зняти таких гравців з поля й замінити їх самостійнішими (попри весь страх перед цим словом). Такий дуалізм нашого життя, нам варто було б це розуміти – й відповідно впливати на процес.

А поки що треба виходити на касаційні й протестні акції, на конкретне документування цього **бедламу**, бо світ ще й уявлення не має про реальність наших «процесів», про рівень нашого «суддівства», про стофальшивість наших вироків і присудів, слідчих справ, антиконституційних махінацій – цинізм, цинізм, цинізм. Світ має знати це не в загаль-

никах, а саме **в деталях**, у подробицях: потрібен і живопис особистих свідчень, і графіка протокольних документів, і нескорена поезія протесту.

Але я зовсім не маю віри у так названу європейську демократію. Вона вже виразно задемонструвала себе в часи Гітлера й Сталіна. Та й сьогодні відомий французький політик «ничтоже сумняшеся» каже: «Ми так любимо Німеччину, що нам краще, коли їх дві…» Це при тому, що там демократію диктує «Штазі» і сорок дивізій російських військ, які цілком можуть колись бути перенаправлені на Париж і Лондон. Тримав же до певного часу збройні арсенали радянського виробництва Моріс Торез – на випадок «освободительной войны»… Дехто з наших тішиться непідвладністю Кремлеві Чаушеску: але якби наші дисиденти знали, яка там сек'юріті!… єжовщина й гестапо в одній спайці!..

2 січня

Менделеєв, з родини Менделів – охоче стає членом «Союза русского народа». Російський парадокс? Авжеж. Менделеєв був монархіст, вважав усі лібералізми провісниками найстрашнішого – революції. Сповідував поступ, еволюцію й ставився непримиренно до будь–якого роду бунтів, переворотів і заколотів. Фундаментальні науковці як поступовці? Можуть заперечити – а Сахаров? Сахаров саме і є найбільший поступовець, його конвергенція є поступ й еволюція, бо заколот і «ексцеси» – це радянська влада, війна й революція. Принципова відмінність – Менделеєв консервативний, бо хоче «утримати **старе**», велич Росії – найвища його цінність; Сахаров хоче пропагувати **нове**, позаяк від старої величі відгонить смертю й ентропією, і цінність для нього не Росія як така, а Людина.

Шевченкознавство – не моя стихія, але Івакін, Кирилюк, Дейч і Дзюба мене до нього – шевченкознавства – заохотили. Перед тим сила «доярів» («Шевченкознавство – ось де дояри!» – Іван Драч) охоту відбили.

М. Антонович – «О. Кониський і Т. Шевченко» – праця «проти рожна», на гарному академічному рівні, сьогоднішній Україні необхідна. А мені особисто це дало по–новому осягнути процес українського поступу в цілому, з величезною кількістю нових чинників і людей.

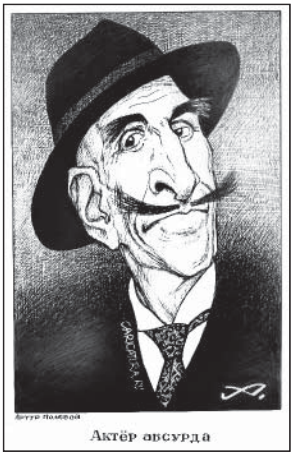
3 січня 1973 року

Середа ще день святковий, а проте хочеться записати зовсім не новорічне.

«Пурсоньяк» тепер частий гість, публіка розкуповує заздалегідь. Сьогодні Жора Бурков привів на виставу чи не найкращого коміка СРСР – Сергія Филиппова. Він тут у Москві випадково, зйомки. Дивився він виставу як ото Крушельницький наші етюди – безпосередня реакція; а потім Жора затягнув його в гримерку. Затримались по виставі години на дві, доки не почався обхід.

Але вже завтра – детальніше, бо хочеться спати.

Четвер, 4 січня



Жора під страшенним секретом розкрив «таємницю» Филиппова: він монархіст, «русский до глубины души», а щоб якось себе не видати, постійно розігрує з себе архікомуніста.

Не знаю, чи так воно – розповідали про інше – дружина з сином у нього якось примудрилися виїхати до Америки, то він назвав це зрадою Батьківщини й зв'язків з нею не підтримує.

Жора:

Сергій Филиппов

– Понимаешь, он неприкаянный. Женился на детской писательнице старше его, мы все ее книжку про Кирова читали – «Сережа Костриков» – живут на переиздания, и оба пьют… Он ее называет Барабулькой. А она и яишницы ему поджарить не может – божий одуванчик.

Сергій Миколайович не сприйняв Сатановського. На його думку, це мав би зіграти він, тут потрібна зовсім інша політика, жест, ексцентрика…

Жора:

– Он ведь, Филиппов, в балет готовился! И его пригласили чуть ли не в труппу Мариинки! Оказалось – ему нельзя, нагрузка большая, а у него сердце.

Якщо про його враження від вистави, то вирізняє він лише двох – Буркова і Романова. Романова навіть більше хвалить – «почти клоунада в балете, томный арлекин». Як на мене, до клоунади більш схильний все-таки Бурков в Оргоні, у нього все пророблено на репризах, трюках, ексцентричних номерах. Але вони давно знайомі й один одному симпатизують – тому не дуже він і компліментував Жору…

Попри всі веселощі й вигадки – переді мною сидів глибоко драматичний чоловік, з вантажем на серці, **протестний**. Жора щось натякав на пухлину в мозку, яку ніби видалили, проте… гадаю, справа тут не у фізичному стані. Трагізм, здається мені, від нереалізованості. Акимов дуже його любив, однак головних ролей Филипов у нього не грав. І в кіно знають його хіба як комічного генія епізода. Один лише торішній Кіса Вороб'янінов – справді велика роль; там є трагікомедія майже з філософським ухилом, можливо, навіть міфічний бурківський «монархізм» – не як пародія…

Коли ми сиділи за чаркою, в гримуборну постійно «навідувались» – ні за чим, просто подивитись на «самого» – костюмери, пожежник, а вже Єва Аркадіївна, зазирнувши, не пішла, доки не взяла у нього автограф: «Я ведь дневник театра

веду, вы для нас такое событие!» І побігла – принесла якусь булочку з маслом і сиром, побачивши, що ми тільки лущимо цукерки. То Филиппов і її примусив випити чарочку коньяка (попри те, що не встигла вона причинити двері перед тим як прибігти ще раз, – він – Жорі: «У вас что, еврейский театр? И теперь назначают таких главных, чтобы всех евреев разогнать – Бобылев, Кузенков?»).

Не знаю, куди вже там Бурков відвіз його після наших «посиденьок», але був він дуже під «шофе» – не втративши при цьому, не в примір іншим, привабливості.

Дружину його звуть Антоніна Георгіївна, вона старша за нього на 20 років.

Я розповів йому, як мені колись глибокої ночі зателефонував Акимов і запросив на постановку – «но ответить надо **немедленно**, не раздумывая». Филиппов:

– В этом весь Николай Павлович! Он, как я, взрывной. И если уж втемяшилась ему в башку какая блажь, занозу надо вырвать мгновенно, не отходя от кассы. Что же вы сплоховали – для вас это могло бы стать поворотным пунктом?...

Мабуть, Жора щось йому про мене розповідав, бо він раптом ні сіло ні впало почав розпитувати мене **про генерала Григоренка…**

Я розповів.

– Вот–вот! Стоит человеку захотеть быть самим собой, как его тут же спишут в сумасшедшие. Как вашего генерала. Как Николая Павловича Акимова. Как меня, наконец!..

А ще була дуже зворушлива розповідь про Єнгібарова. Льоня запрошував його до свого театру, вони вже вигадували «номери» – не вышло – у меня съемки, жить-то как-то надо, а у него – Фурцева и компания. Ох как они его не любили!»

Раптом:

– Самые интересные в России – ваши украинские актеры. У них, понимаете, нет русского зажима, нет истерики. Психика подвижная – как у итальянцев!

Виявилось, він бачив Юру, бачив Крушельницького. Юра – «круглый шарик, по-моему, хитрая бестия, слишком.

к орденам льнул. А Крушельницкий меня в короле Лире удивил. Вот кого я бы хотел сыграть, так это – Короля Лира. Текст трагический, но сам–то он – смешон! Вот – поставьте и пригласите! А Георгий Иванович сыграет шута. А?

– У вас там на Украине еще один комик был или есть – Микола Яковченко. Мой антипод. Его как и меня, узнают в любой забегаловке. Так его там – жаловался он мне– тоже этой самый Гнат Юра держит в черном теле!

Десь я ще на папірці виписав його афоризми – атас!

УТТ – про новий театр: «свежо предание, но верится с трудом…» Саме ж вони (Ужвій особисто, з подачі волошиних–йосипенків) **зарізали** ідею Театру–Студії при Завадському, коли все інше ми вже ніби злагодили. А тепер, коли Корнійчука не стало – стали сміливішими? Хіба підозріле оте «для молодих драматургів». Лише для драматургів?

* * *

Дорогая Нелля!

Поздравляю обоих вас с наступающим Новым годом и желаю вам всего наилучшего.

М. Варга

P.S. У Євгенії Кузьмівни – два дні народження – 1 січня і 6 січня. Народилась вона, власне 1–го, а імя дали – 6–го. Має на потилиці два тімячка – це на щастя. Дай Бог їй довгих літ і доброго гумору у всьому. Привітали.

* * *

Листівка від Юрка Рибинського

Дорогие Леня, Неля и Оксанка!
Дед Мороз приедет к вам на санках
Или принесет он к вам на лыжах
Зайцев солнечных – как наше счастье – рыжих.

Ксанка, Ты в оконце посмотри:
Зайцев семьдесят... и три
кролика – (непьющих алкоголика:
пьяных от снега, пьяных от смеха.)

А эта лиса –
ждет Нового года
уже три часа.
Она
(между нами)
подарит двухстволку
серому,
серому,
серому волку!

(А снежная баба –
охрипла, как Пьеха).

И я вам желаю,
Да, я вам желаю
Чтоб не было в новом –
Собачьего лая
всех недругов наших
И «доброжелателей»
(Чтобы автобус наехал на лапу им!).
Чтоб стали, как солнце и правда, бессмертны
Все наши мечты
И наш труд незаметный,
Чтоб были для писем в запасе конверты...
А для Оксанки рифмую – конфеты.

Галя, Дягова й наші злидні

Новорічне – від Галі з Дягови; не без скарги, що ніби почав частіше писати, але тепер знову замовк.

Горбунови з Ленінграду – посилка і лист до Галі – «захоплено – про нашу родину і про Дягову», але Галя вважає – це з ввічливості.

Скаржиться на серце – господарство, але ж і школа – контрольні, сидить до 5–6-ї у школі (у неї – німецька мова). Віта малює Оксані малюнки, але без коментаря не збагнеш: «малює хату, потім додасть якийсь гачок й оголошує, що це – сова!» (Молодець, «абстрактне мислення!») Алек грає в духовому оркестрі, Сергій «пописує в газету» – Олег посміюється – «проскакує Танюківська жилка». Як на мене, Сергій хлопчина серйозний, з нього вийдуть люди. Має муху в носі.

Лише й запитань, що про наших білок. А Кузя, якого ми їм подарували і яка виявилася Кузею–леді, стала загальною улюбленицею – Віта катає її не велосипеді. Хижа, здирається аж на тополю, днями навіть спіймала ласочку…

Треба буде написати їм не лише про наших білок, а й про Кролика, який переріс усі розміри і з успіхом пожирає сосиски (трави ж на нього не напасешся! – зима)

Про наш домашній зоопарк – іншим разом, то цілком своя тема.

P.S. Про «Пурсоньяка!» згадали – «Вечерняя Москва»: «Премьеры одного дня» Уже добре.

Московский драматический театр имени Н. С. Станиславского

Жан–Батист Мольер

МСЬЕ ДЕ ПУРСОНЬЯК

Мюзикл в 2 частях Леся Танюка по мотивам одноименной комедии Мольера

Режиссер–постановщик –	Лесь ТАНЮК
Художник –	Светлана СТАВЦЕВА
Композитор –	Владлен МАХЛЯНКИН
Балетмейстер –	Ной АВАЛИАНИ

Музыкальный руководитель спектакля – Е. Л. РОХЛИН
Хормейстер – Н. В. КАМЕНСКИЙ
Пом. режиссера – О. А. НОВИКОВА

Главный режиссер театра – В. Н. Кузенков

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Мсье де Пурсоньяк – Л. М. САТАНОВСКИЙ
Оронт – Г. И. БУРКОВ
Жюли, дочь Оронта – Л. А. БЕРЕЖНАЯ
Эрнест – Б. Л. РОМАНОВ
Нерина – О. В. СТАНИЦЫНА
Сбригани – В. К. СКРАУБЕ
Доктор – заслуженный артист СРФСР Б. И. ЛИФАНОВ

Маски: Н. А. Антонова, А. К. Константинова, Г. И. Рыжкова, Л. В. Савченко, Т. С. Ухарова, Л. И. Зверинцев, Ю. В. Крюков, Ю. Б. Шерстнев.

Не так давно московские театры «открыли» драматурга из Забайкалья – Александра Вампилова: его «Старшего сына» поставил в Театре имени Ермоловой Г. Косюков, а «Прощание в июне» в Театре имени Станиславского – А. Товстоногов, и обе пьесы идут с аншлагами. Теперь на сцене Театра имени Вахтангова состоялся столичный дебют азербайджанского драматурга Рустама Ибрагимбекова («Женщина за зеленой дверью» в постановке Евг. Симонова с участием Н. Плотникова, Н. Гриценко и Л. Пашковой), а другую его пьесу готовит МХАТ (принявший к постановке также и пьесу А. Вампилова «Утиная охота»). Молдавский режиссер Ион Унгуряну поставил в Малом театре пьесу Иона Друце «Птицы нашей молодости», а пьеса Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе «Я, бабушка, Илико и Илларион» вышла в Московском театре юного зрителя в постановке Г. Лордкипанидзе. В некотором смысле дебютантом явился перед нами и Мольер: в театре имени Станиславского режиссер Лесь Танюк сделал из его комедии «Господин де Пурсоньяк» современный мюзикл (композитор – В. Махлянкин); на двух сторонах портала ви-

сят портреты Мольера и Станиславского, строго следящих за соблюдением меры и такта в веселой кутерьме, разыгранной актерами Л. Бережной, О. Станицыной, Л. Сатановским, Г. Бурковым, В. Скраубе, Б. Романовым, Б. Лифановым.

Неделя, 7.I. 1973

Московские премьеры интересуют не только москвичей, поскольку в столице сосредоточивается и встречается все, чем богато наше многонациональное искусство (и многое из того, чем живет искусство всего мира), а ритм столичной культурной жизни ощущается потом в новых постановках, новых режиссерских приемах, новых зрительких пристрастиях далеко от Москвы.

Московская Правда 7 января 1973

«Мсье де Пурсоньяк»

Этот мюзикл в двух частях Л. Танюка по мотивам одноименной комедии Мольера показал вчера Драматический театр имени К. С. Станиславского. Постановка Леся Танюка.

* * *

Новые спектакли

«Мсье де Пурсоньяк»

17 февраля 1973 года театральная общественность всего мира будет отмечать двойной юбилей – 350 лет со дня рождения и 300 лет со дня смерти Жана–Батиста Мольера великого французского драматурга–гуманиста и сатирика, страстно обличавшего пороки дворянско–буржуазного общества своего времени. Нынешний год объявлен во Франции «Годом Мольера».

В нашей стране творчество прославленного комедиографа получило широкое признание. Много замечательных страниц вписали мастера русской сцены в историю мировой «мольерианы».

Недавно в Московском драматическом театре имени К.С. Станиславского состоялась премьера музыкального спектакля «Мсье

де Пурсоньяк» по мотивам одноименной комедии Мольера. Этот фарс–балет, написанный в 1669 году, рассказывает о лиможском дворянине, который приехал в Париж, где был высмеян и одурачен. Роль Пурсоньяка исполнил сам Мольер.

На основе веселой и поучительной комедии Театр им. К.С. Станиславского решил создать яркое, карнавальное представление.

Молодые герои спектакля утверждают радостное, поэтическое восприятие мира, восстают против ханжества и лицемерия. В работе над пьесой Мольера использованы традиции французского народного театра. В спектакле много музыки, танцев. Интермедии, стихи и тексты песен написаны режиссером–постановщиком Л. Танюком. Автор музыки композитор В. Махлянкин, художник С. Ставцева, балетмейстер Н. Авалиани.

В спектакле заняты заслуженный артист РСФСР Б. Лифанов, артисты Л. Сатановский, Г. Бурков, Б. Романов, Л. Бережная и другие.

«Известия» от 22 января 1973 г.

Комедии Жана–Батиста Мольера ставятся на многих сценах страны.

Произведения выдающегося французского драматурга много лет значатся в репертуаре и ряда театров столицы. Сейчас Драматический театр имени К. С. Станиславского показал премьеру «Мсье де Пурсоньяк».

По одноименной комедии Мольера создано веселое музыкальное представление. Композитор – Вл. Махлянкин, интермедии и тексты песен написал постановщик спектакля Л. Танюк, художник – С. Ставцева, балетмейстер – Н. Авалиани.

На снимке: сцена из спектакля. Оронт – артист Г. Бурков (справа), мсье де Пурсоньяк – артист Л. Сатановский.

* * *

Премьеры одного дня

«СЕГОДНЯ»

На премьеры новых спектаклей столичных
зрителей приглашают три театра.

Пьесой «Дарю тебе жизнь» в Москве дебютирует татарский драматург Д. Валеев. Постановку его драматического произведения в Театре имени М.Н. Ермоловой осуществил главный режиссер, народный артист РСФСР В. Андреев, исполняющий в спектакле и одну из центральных ролей.

.....

В апреле нынешнего года будет широко отмечаться 150–летие со дня рождения великого русского драматурга А.Н. Островского. Встречая этот юбилей, Драматический театр подготовил спектакль «Не от мира сего». Одна из последних пьес Островского, давно не шедшая на столичной сцене. «Не от мира сего» рассказывает о трагедии человека высокой и чистой души, о разладе героини с окружающим ее обществом. Когда–то эту роль исполняла великая русская актриса П. Стрепетова. В спектакле Драматического театра Ксению играет заслуженная артистка РСФСР Л. Богданова.

Постановка – главного режиссера театра, заслуженного деятеля искусств РСФСР А. Дунаева, художники – Н. Эпов и С. Ставцева. В главный ролях также выступают недавно принятый в труппу заслуженный артист РСФСР М. Козаков, артисты В. Платов, М. Андрианова.

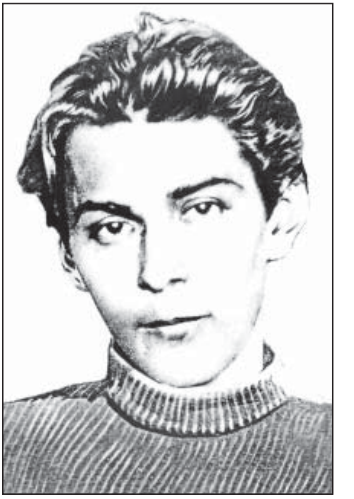
.....

С юбилейными датами связана и премьера Драматического театра имени К. С. Станиславского «Мсье де Пурсоньяк». Недавно исполнилось 350 лет со дня рождения, а в феврале отмечается 300–летие со дня смерти Мольера. По одноименной веселой и поучительной комедии знаменитого французского драматурга театр создал музыкальное произведение.

Композитор – В. Махлянкин, интермедии, стихи и тексты песен написал постановщик спектакля Лесь Танюк. Художник – С. Ставцева, балетмейстер – Н. Авалиани. В роли Пурсоньяка, которого играл в свое время сам Мольер, выступает Л. Сатановский.

Неділя, 7 січня

Стас Тельнюк випускає спогади й статті Тичини, книгу він уже здав у виробництво, отож передав мені верстку – «Чорнобрович». Це окремі репліки із записок Павла Григоровича про Курбаса, різних років, різної вартості – а проте Курбас є Курбас, Тичина є Тичина. Прошу до «Щоденника».



П. Тичина

ЧОРНОБРОВИЧ
(Лесь Курбас)

Із давнього життя десятиліть ось і тепер, в ці дні (душа ж не мовчить!), так ясно чується в мені Курбаса любий, доброзичливий голос – повний, як колос; долунює хода, завжди бадьора, владно молода.

Тичина – Курбас

Із давнини часу, що вже назад не вертає, переді мною Леся Степановича дорогий образ високочітко виступає, образ одного із творців нового українського театру, образ душевної людини. І весь час немовби дивляться на мене очі – очі, в яких про оновлення драми думок таїлися незміряні глибини...

Я знав Леся Курбаса, не раз зустрічався з ним, розмовляв про різні, що нас обох цікавили, мистецькі та життьові речі. Були в мене деякі й записи спільних наших розмов, але все те безслідно згинуло з навалою німецьких фашистів

(Л. Т. У розмові зі мною – спалив усе ще перед війною, наляканий арештами, боявся, що от–от постукають у двері й заберуть, то – «менше крамоли – менше років»).

Лесь Курбас

Отже, спогади мої про Курбаса – мимо моєї волі – носитимуть характер окремих уривків.

Уперше мене познайомили з Курбасом за лаштунками театру Миколи Садовського. Це було в перерві якоїсь дії п'єси М. Кропивницького «Невольник» (якщо не помиляюсь, зимою 1916 року). Знайомство було дуже коротким, бо Курбаса (в театральному одягу Степана) спішно запрошували до кімнати М. Садовського...

Про кожну людину багато можна писати, а можна й лише окремими штрихами. У другому випадку дана людина завжди предстане перед читачами неповторними своїми, тільки їй належними, рисами характеру чи творчої вдачі, – а це щось додає до створення безсмертного образу даної людини.

Леся Курбаса я знав давно, ще з самого його переїзду до Києва, тобто з 19(16) року, але ж стрічався не дуже часо.

Як написати мені про Леся Курбаса?

Може, похвалитись тим, що ми, мовляв, щодня удвох ходили та розмовляли?

Але ж це не відповідатиме правді.

Я, хоча й знайомий був із ним ще по театру М. Садовського (за кулісами – сам Садовський, що вів його до себе в артистичну), ще перед Жовтневою революцією, але ж я тоді ще був дуже несміливим. А він уже ж прославлений актор по (галицькому) театру і знавець театрального світу зарубіжних країн...

У ньому жила сила не тільки творця як представника певного мистецтва, а ще й сила перетворювача. А вони найчастіше з'являються на перевалі двох епох, двох протилежних відрізків часу. А перетворювачі завжди повинні не боятись ламати старе, точніше висловлюючись, – ламати, не проливаючи сліз за старим чи перестарілим. Хіба не ми знаємо, що деякі дуже талановиті митці, будучи справжніми новаторами (все ж) або ж уникали моментів категоричного заперечення й ламання старого, або ж, якщо його й ламали, то дуже вже болюче самі цю ломку переживали і не возводили її в план своєї роботи як систематично потрібну. На один із таких прикладів можна було б вказати – хоча б на геніального композитора Берліоза, який і вдачею своєю був занадто тендітний, непослідовний (міг махнути рукою на те, що сам же висунув передніше, і покинути відстоювати його).

Зачатки перетворювача були, наприклад, у Василя Чумака і у Василя Еллана. Але перший дуже мало прожив і не міг себе на всю виявити, а другий, згідно з своїм навантаженням великим, мусив свій характер перетворювача уділяти у багатьох галузях, в яких він працював (і в поезії, і в журналістиці, і в політичній сатирі).

Іще одне подам. Завжди перетворювачем може бути тільки той (в історії), хто під рукою має ще й інструмент свого перетворювання – чи то в формі сім'ї однодумців, чи то у формі цілого мистецького колективу. Бо самого тільки таланту перетворювача аж надто замало, хоч як би гаряче він брався переробити світ в одиночку. Нічого б не вийшло. Як не вийшло, скажімо, і в Сковороди. Припустімо, що він би остаточно з біблією розпрощався й поламав усі її нісенітниці, але ж де б він міг потім відчути цю ломку в житті, коли в нього була тільки одна наявна можливість перетворюва(ння) – це думка сильнюща, але що ж далі? Куди йому втілити свою думку, коли перед його очима вічно була дорога, поля і степи без краю. З людьми стрічався часто, але ж не надовго, бо знову ж кликала його дорога уперед... А в дорозі знов же самі думки без конкретного прикладання до конкретної дійсності, зокрема, до людини.

(Л. Т. Мабуть, він таки знав про Курбасове «сковородинство», хоч на моє запитання про Штайнера Тичина тоді нічого не відповів. Але й у цих рядках уже є різниця між їхнім сприйняттям Сковороди. Радянський Тичина шкодує, що Сковорода не зміг «розпрощатися остаточно з біблією» і не поламав «усі її нісенітниці» – хоч у ***дорадянського*** *Тичини Бог і Сковорода анітрохи не конкуренти. Варто було б самому Павлові Григоровичу перечитати во «врем'я оне»* ***власну поему*** *про Сковороду… Курбас – онук пароха, перейнятий за молодих літ «богошукацтвом», і його «сковородинство» не «проти біблії», а «разом з нею». Авжеж Капіца не лукавить, кажучи, що між ним і церковниками тільки одна різниця: вони вважають, що Бог вигадав людей, а він – що люди вигадали Бога. Курбас не теософ, не богослов, але його «перетворення» – у просторі Бога, у просторі Біблії – навіть разом з усіма її «нісенітницями»).*

«20 серпня 1920 року у Білій Церкві в театрі «Палас» відбулась прем'єра «Макбета» (пише у статті «Режисер–новатор» В. Василько) Вітчизна, 1963, № 12, стор. 169, унизу.

А де ж у цей час була наша капела?

А де ж – тільки в Києві, бо капела виїхала в подорож по Україні лише після 8 вересня.

А коли ж саме (біло)поляки вийшли назавжди з Києва?

...На роялі я слухав «Данте в пеклі», коли я, прийшовши до мого знайомого по консерваторії на Великій Підвальній, подзвонив, але ж, видно, не почули. Бо крізь двері мені було чути, як стара мати провадила вправи на скрипці з своїм учнем (це чути з правого боку), а з лівого – на роялі «Данте в пеклі».

А я ж прийшов до __?_, як і умовлено було, на розмову (бо хотів же я вчитися). Та так і стояв під дверима, аж поки не закінчив він на роялі. А потім пішов додому з почуттям, повним захоплення...

(Цей листочок, мабуть, потрапив сюди випадково. Йдеться явно не про Курбаса. Курбас не був знайомим Тичини «по консерваторії». Курбас не жив на Великій Підвальній. Курбасова «стара мати» не давала уроків скрипки учням. Курбас теоретично міг грати на роялі «Данте в пеклі», але – здається, у них в помешканні на Кругло–Університетській стояло все-таки піаніно. «Я хотів вчитися» – це було метою молодого Тичини, ціллю візиту. З контексту – учитися музиці. То, може він прийшов до когось із композиторів? Мабуть, Станіслав поставив це сюди, бо знав про «стару мати» пані Ванду Адольфівну, яка мала музичні дані (співала, трохи володіла ф–но).

... Я по малярству щось хотів посунутись, Юхимом Михайловим цікавився, до старшого Кричевського на бесіду ходив раз, з близьким товаришем М. Жука – з художником театру (Петрицьким!); стрічався із Нарбутом, і з Бурачеком, Анатолем Петрицьким... До музикантів удавався: і в Муз(ичному) т(оваристві) Леонтовича, з старшим Штейнбергом стрічався. К(ирилові) Стеценку показав свої записи (на ноти) нар(одної) пісні. На концерт (разом з Козицьким) піаніста

(Л. Т. – хто такий? Тельнюк у виносці безглуздо подає – «Ілля Еренбург»; явно перескочило з іншої статті, сказати йому).

... В той час я метався. Хотілося вчитись, хотілося підвищити свої знання. Після одвідання моєї квартири (Кузнечна, 107) Лесем Курбасом я раз чи два до нього в студію приходив.

Пригадуєте, як сказав Ромен Роллан про музикантів (а мені ж далеко легше мислити музичними образами), як, повторюю, сказав про Вагнера й Берліоза?

Але ж у Вагнера була зарозумілість, а у Берліоза надмірна чутливість і відсутність сили волі.

(Л. Т. Про Вагнера – радянський штамп, Вагнер так само був «надмірно чутливий» і без втручання друзів та меценатів не реалізувався б).

Усе, що він (Курбас) брав собі за тему, – різко окреслене, вагоме і велике. Бо навіть і в сценах Олеся («Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри») він побачив відсвітлення поетом ідіотизму відсталого світу своїх же шароварчиків, гопашників, що поміщицький побут іще якось відстояти від революційного натиску хотіли. У постановці Курбаса цих сцен нам наче аж здавався тріск, курява й з шумом падіння основ гнилого минулого[1].

[1] Перечитуючи відому статтю Леся Курбаса «Нова німецька драма» («Музагет», 1918, № 1-3, стор. 115-122), П. Г. Тичина підкреслює такі слова автора: «В Німеччині є молодь. Сильна. З Корінням. З м'язами. З високою культурою, з високою інтелігентністю. І з безпощадністю геніїв.
Молодь, що рахується не одиницями, не групками. Покоління нове, справді нове покоління.
І покоління, на дивлячись на воєнні кордони, до нас дуже близьке».
На берегах книжки навпроти цих трьох абзаців П. Г. Тичина нотує: «Перше, (на) що він звертає увагу свою, – це молодь.
Трохи далі (на стор. 116) П. Г. Тичина пише: «Проти дряхлих канонів» – і підкреслює, зокрема, й такі місця в статті: «Стремління глибокої динаміки» (стор. 117). «Це порвання зі всякими традиційними естетичними умовностями. Поставлення себе, як творця, в найбільш незалежне положення», «… геть умовність старих уявлень про стиль…» «Нова блискавка в темноті. І це єдино істотне. Все проче прийде згодом» (стор. 118), «Можливо, що хор, корінь античної трагедії, одкриє новій драмі новий розцвіт» (стор. 120), «Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання. «Наше нове мистецтво» (стор. 122) та ін.

Були і в нас претенденти на новаторів. Але їм до їх таланту бракувало усього ще двох компонентів: сили волі і знаннів – знаннів і сили волі.

– Ви мене поставили на голову!

Але я не розумів, про що йшла мова, і тоді він ще раз повторив, тільки навпаки перевернувши речення.

– Ви мене буквально на голову поставили...

– Та чим же?

– Вашим «Космічним оркестром»...

Пам'ятаю, як читав у його студії свій новий вірш «Гуляв над Тібром Рафаєль».

У І-й пісні «В космічному оркестрі – вогонь Геракліта – вогонь як першооснова всіх основ...”

Я йому подавав думку інсценізувати твори Коцюбинського, в яких звучали події першої революції 1905 року.

*(Л. Т. П'ятий, як 17–й – Курбаса цікавлять хіба **оглядово,** як відгук на календарну подію. Коцюбинський в такому сенсі був надто **реалістичний**, «Фата Моргана» та інше – ні Гераклітового вогню, ні динамічної молодості. А коли дійде до революційного, він поставить про Каляєва, проблема «людина і революція», «революція і мораль» – з парсунами Царя, Победоносцева етцетера. Живий там буде лише один – приречений на смерть – Каляєв. (Або Каляїв, як вони писали.) Нарешті, Курбасові йшлося саме про **українську** революцію, тому «В космічному оркестрі» більше відповідали **викликові,** ніж натурально–психологічні замальовки Коцюбинського.)*

Я бував у його студії, хоча й дуже рідко.

Я дещо стіснявся артистів, знання яких, як мені здавалось, обігнали тоді (знання) багатьох кого з нас – письменників, критиків, художників...

*(Л. Т. Мова все–таки не про **артистів**, які на той час так само були селюками й вчорашніми партизанами, матросами в кльошах і тільняшці, недоуками–гімназис-*

тами – я не про галичан, там рівень культури був вищий – мова про одного Артиста. Курбас направду вирізнявся високою культурою. Зустрічаючи напівосвічені тиради того ж Петрицького, не кажучи про Микитенка чи плужан, композиторів, співаків – розумієш, як вони мали почуватися перед Курбасом з його ерудицією, освітою, етикетом…)

...Не пам'ятаю, який це рік, отже, не по порядку хай буде.

Я у них в студії. Вони чогось ждали від мене.

Проходять вправи.

– Ану, що скаже тов(ариш) Т(ичина)?

А мені чогось спало на думку сказати:

– Неясно мені: чи слово повинно випереджати рух, а чи навпаки: рух – слово?

І Лесь К(урбас) одразу ж підхопив це:

– Ви чуєте? (До своїх) Ви чуєте? Оце й треба!...

Мені аж ніяково стало, бо я й не думав свою теорію (до театру прикладати...)

– Що повинно раніше з'явитися: слово? Чи рух?

Я сказав це, не будучи певним, що вгадав щось у їхній «нерозберисі».

Але він зараз же гаряче вхопився за цю мою відповідь і повернув її запитанням до своїх студійців:

– А дійсно, ви чули? Це цікаво: чи слово в данім випадку повинне опереджати рух? А чи навпаки?

... А я йому сказав, що я Делакруа люблю.

Звичайно, це я – про рух людини, відбитий у малярстві, говорю.

Він же підхопив і розвив свій погляд на рух людини у театральному мистецтві.

(Штайнер надавав слову майже сакрального, виключного значення: «Спочатку було Слово». Словом могли лікувати на відстані, словом убивали, слово було дією. У Молодому Театрі відбувались такі проби.

Але швидко Курбас приходить до ***первинності руху*** *(не жесту, а саме руху – як виявові динаміки). Жест і рух незримо випереджають Слово, народжують його. Саме* ***рух*** *робить* ***слово*** *дійовим, впливовим, сугестивним.*

Геніальний інтуїт, Тичина відчув це через поезію. Навіть його пейзажі – рух, рух, рух. Цим Курбас і Тичина вкладаються у добу, яка ***порушила*** *статику життя.*

Звичайно, розуміти це слід поза ***аматорством****, на тлі* ***здвигу****. Через те Іван Драч ближчий до молодого Тичини, ніж, скажімо, Тичинин кузен в українській поезії Василь Барка. У Стуса вже менше* ***жестикуляції****, він оркестр, проте не космічний, безпосередньо шістдесятницький, оркестрований* ***для нової*** *генерації. Але і тут йдеться про «покоління» – «з корінням, з м'язами». Бракує нашим хіба «безпощадності геніїв». Бракувало її й у двадцяті; безпощадність – не Україна. Але й німці на власній нещадності не виграли. Була ця «нещадність» і в Росії – то й погромили їх такі ж «нещадні» –* ***нещадно****.)*

Його зацікавила форма моєї кн(ижки) «Замість сонетів і октав». (Stabat mates dolorosa).

... він заходив на Кузнечну до мене, хотів інсценізувати «Розкол поетів».

У 1924 році, коли я разом з Олесем Досвітнім і Валеріаном Поліщуком провідали Жоржа Гросса...

Ми ж провідали в театрі Райнгардта (вранці, Райнгардта самого не було в Берліні), розмовляти з артистами...

В Йоганесса Бехера згадували (про Курбаса). Бо й сам Бехер дуже цікавився не лише літ(ера турою)...

В 1950 (році) я їздив разом з Акакієм Хоравою до Болгарії (див. т. 6–й).

Згадувати ми з ним і Л(еся) К(урбаса). Зокрема, у мене причина була ще й та, що тут, у Софії, жила й працювала Леся Українка. (А Лесь Курбас ставив же її п'єсу «У пущі»).

В цей час, як я писав цю свою замітку про Леся К(урбаса), Акакію Хораві минуло 70 років, і я йому послав цю статтю свою (6–й т.), нехай згадає, що ми часто згадували Леся Курбаса.

А ще ж і (в) 1935 році, під час перебування в Парижі, куди з'їхалися з усіх країн світу (на Конгрес захисту культури), Леся Курбаса згадували... (і в кафе на вулиці). Із П. Панчем я заходив до Еренбурга, потім до Луї Арагона...

*(Л. Т. Свого часу Акакій Хорава **не захистив** від репресій свого вчителя Сандро Ахметелі, конфлікт у театрі було використано як підставу усунути Ахметелі. Хорава – а помер він минулого року – дуже переживав цю драму **зради**, – не в приклад деяким сановитим березільцям… Про це розповідала репресована Тамара Цулукідзе, якій воно чи не найбільше боліло.*

*А Париж – 1935–року – більше ніж цікаво. Курбас уже **сидить** у Соловецькому кремлі – а Тичина і Панч (за кордоном, під наглядом московських нишпорок!) ідуть до Еренбурга й Арагона з іменем Курбаса на вустах?… Може, це якось кореспондується з реплікою покійного Дейча про те, що «украинские писатели сунулись к Эренбургу с двумя–тремя фамилиями, первым был назван Курбас, вторым – Микола Кулиш, автор «Хулия Хурины». Эренбург пообещал дать проблеме ход, но натолкнулся на Микитенко, и тот потребовал полного отбоя». Збігається.)*

У Празі в 1955 році перед рос(ійськими) акторами, які працювали там (а я був з Аллою Тарасовою), знаходились актори, що згадувати Леся Курбаса якимсь чином – і я мусив сказати не тільки про літературу, а й щось, пов'язане з театром. Отже, я згадав про Молодий театр Курбаса, про Марджанова, що ставив тоді в Києві Лопе де Вега...

І як мені радісно було, коли і з–поміж акторів рос(ійських) знайшлися такі, що знали добре цей період театрального життя у Києві і з охотою згадували, зокрема, про Леся Курбаса[2].

*(Л. Т. Режисер Микола Станіславський написав кілька статей, де намагався подати прізвище Курбаса в **позитивному** контексті (всупереч офіційній йосипенківсько–*

---

2 У «Рад. Житомирщині» від 24 серпня 1965 року було опубліковано статтю М. Станіславського «Видатний артист» – про актора й режисера В. Магара. Напроти абзаца: «Як режисер Володимир Магар проявив себе незрівняним майстром масових і народних сцен. Можу сказати, що після Олександра Курбаса український театр не знав таких темпераментних, романтично піднесених масовок, як у постановках Магара», – Тичина пише: «Духовний спадкоємець Курбаса».

*волошинській демагогії). Отож до його фрази я не маю жодних претензій, і Магар – справді один з найміцніших наших режисерів. Але це режисер–монументаліст, ближчий більше до революційної мітинговості Охлопкова. Запис Тичини про «духовного спадкоємця Курбаса» – ще одне свідчення того, як наші навіть найвидатніші письменники не знали театру, сприймаючи його загальниково, «взагалі». Це відбувається і зараз – і Драч, і Валерій Шевчук, і Вінграновський, і навіть уже не юний Олесь Терентійович Гончар – глядачі–**аматори**, а не фахівці. Може, винен сам український театр, який живе недиференційованим життям, як той корабель «Приблизний» з дитячої радіопередачі. У Москві й Ленінграді письменництво тренованіше, вони можуть відрізнити Ефроса від Таганки, а Товстоногова від Олега Єфремова. І ті, які віддають п'єси Єфремову, не посилатимуть їх у Ярославсль до Фірса Шишигіна.)*

(Л. Т. Стосовно ж Праги: якщо це 1955 рік, то Курбас ще не реабілітований, і згадувати його – уже мужність. Доповідь Хрущова ще не прозвучала, і Волошини–Йосипенки – на коні.)

Із давнини десятиліть ось і сьогодні чується мені чистий його любий голос, повний, як колос, упевнена хода – владно молода.

Із давнини часу, що вже назад не вертає, ясно переді мною дорогий його образ виступає, образ творця, організатора й людини.

А ще ж і очі, в яких таїлися творчих задумів глибини...

Він не належав до смуглявих, а проте ми звали його Чорнобрович. Коли він свою новаторську путь починав, – уже в розквіті пісню співав наш тихий геній Леонтович.

... На сьогодні невідомо (бо ніхто про це як слід не подумав), наскільки мистецька вдача Курбаса, його художні прийоми могли впливати, скажімо, на Василя Еллана, Василя Чумака і автора цих рядків, а також трохи пізніше – на Миколу Куліша й Олександра Довженка.

Усі ми тоді починали як новатори...

1965 – 1966

3 січня арештували Іру Белогородську

У Москві виходять «Встречи с Мейерхольдом» – а ми досі даємо про Курбаса банальні «перли–самоцвіти» й не хочемо йти далі. «Голос, повний як колос», «хода – владно молода»; а міг би згадати й щось суттєвіше, глибше. Хоч би з того свого спаленого «архіву». Може, там було б і про «Народного Малахія», і про сутність Курбасового театру. Надія на Бажана – той міг би **по суті…**

А фраза остання – про вплив Курбаса на **генерацію** – ключова. Про це й слід було – від щирого серця.

Ну та що тепер казати. Спасибі Тельнюкові й за це.

P. S.

Минув тиждень з дня арешту Іри, дружини Вадима Делоне. Він – нерв і напруга. Сколихнули всіх, кого можна, але…

Її прізвище – Білогородська.

Повально шукають «Хроніку…» і причетних до неї.

Ірина – 100% – о– не з тих, на кого вони можуть розраховувати.

* * *

Лист від п. Орисі Стешенко з Києва

Дорогі друзі!

Не хотілося б, але ситуація так змінилася, що – рад–не–рад, а мушу дещо з'ясувати.

Почалося колись «за здравіє», а скінчилося «за упокой»...

Мій колишній «годованець» (як узивав за минулих часів Олександра Герасимчука Анатоль Перепадя), як виявилося зараз, до-

зволяв і дозволяє собі (поза моєю спиною) всілякі розмови, що не мають нічого спільного з правдою, а є чистісінький витвір його власної лихої фантазії (а, може, – лихої волі).

Мушу подати Вам деякі пояснення щодо тієї прикрої ситуації, в яку я свого часу потрапила.

Почалося все давно.

У грудні 1958 року померла від пологів акторка балету Лідія Герасимчук, що двері її помешкання в нашім будинку приходилися якраз проти дверей моїх. Одного дня сусідка почала розповідати мені про сина Герасимчукової, що лишився в вітчимом, – нещасного й безпомічного. Я з'явилася в помешканні напроти й запропонувала свою допомогу. Я сказала, щоб «Шура» заходив до мене, я йому, чим зможу, допомагатиму, в мене добра книгозбірня й т. ін. З того дня почалася наша «дружба»...

Час ішов, Шура швидко ріс. У нього була чудова пам'ять. Коли вже навчався в університеті, він любив лоскотати нерви своїх колег, епатуючи професуру. Наприклад, називав, заздалегідь підготувавши, яке–небудь прізвище чи факт, і дехто з його товаришів справді гадав, що він розумніший за викладачів.

– Ірино Іванівно, – казав він мені (траплялося й таке), – Ви для мене велике поняття.

Звичайно, я була щаслива з цього, оскільки Шура оголосив, що у нього з вітчимом, бабкою й навіть із рідним батьком постійні конфлікти, мої турботи про нього простягалися дуже далеко, – я допомагала йому, чим могла. Він одержав ключа від мого помешкання й став у мене за свою людину. Він виявляв інтерес до літератури і писав вірші. Я вирішила, що він «вундеркінд» і розрекламувала його своїм літературним знайомим. Одного разу повела його навіть до Тичини. Павло Гр. подарував Г–ові свою книжку, порозмовляв із ним, а потім сказав мені, що Г–ові вірші – надто слабенькі й безперспективні. До речі, те саме сказав мені свого часу й Братунь.

– Він тебе мамою називає? – запитав мене Павло Григорович

На це я не мала чого відповісти.

Віршами справа не обмежилася, – Шура взявся мені «допомагати» в перекладах. Його робота нікуди не годилась, і з тих чернеток, що в мене збереглися (велику частину з них, наприклад,

переклади з Дж. Лондона, Герас–чук у мене тихенько «забрав»), видно, що лишати в його писанині не можна було каменя на камені. Тоді я, однак, щиро вірила, що ця робота буде запорукою майбутніх його успіхів. Я надто вірила і була певна, що Гер–ук «випишеться». Навіть була поставила (з дозволу директриси вид–тва «Веселка») під кількома перекладами поруч свого і його прізвище, – так воно й надруковано.

Та набігли перші хмари: працюючи спільно над новою роботою, Герасимчук не хотів і дивитися на мої виправлення.

– Я сам знаю, як треба. Ви мені псуєте мій стиль, – казав він мені неодноразово.

Якось із видавництвом будо домовлено, що він візьме на мою відповідальність великий переклад. Строк закінчувався, а «Шура» працювати не хотів:

– Самі закінчуйте, – сказав він мені. – Тут–бо тільки Ваша робота. От коли я працюватиму сам – я покажу, як треба перекладати.

Мені довелося все робити самій. Взялися перекладати «вдвох» Дж. Лондона (оповідання) для «Дніпра». Гер–ук був почав, а по тому відмовився. Лише багато пізніше я довідалася, що він тоді перекладав із кимось, здається, Болдвина.

Тим часом, зустрівши на вулиці Анатоля Перепадю, Герасимчук почав йому жалітися, що я його – обдурила (!). Тобто, «поставила під його роботою своє прізвище» (?!?!). Він, мовляв, зробив роботу, а одержить лише половину гонорару. Уявлення про дійсний стан речей Перепадя тоді вже мав, і його обуренню не було меж:

– Він виявив свою чорну суть, – сказав він мені, розповідаючи про ту розмову.

Своє прізвище – Насушкін – «Шура» поміняв на українське прізвище матері. Почав розмовляти виключно українською мовою і почав переконувати мене, що в нього на факультеті великі неприємності, що його переслідують за український «націоналізм» (?!) тощо.

Незважаючи на це, водив, яко перекладач, іноземців. Під час фестивалю молоді 1963 р. був при них і носив якість порошки, – мовляв, йому треба супроводжувати іноземців, – він вип'є, зап'є

порошком – і нічого, а іноземці понапиваються, й геть усе чисто розпатякають. А в кінці, коли наші стосунки попсувались, він раптом почав просити мене:

– Заспівайте «Ще не вмерла Україна»(?!?!).

Як я тепер розумію, він повів проти мене психічну атаку. Він таки переконав мене спершу, що його допомога для мене дуже цінна, що я без нього вже й працювати сама не зможу... Коли Борис Тен подарував нам «Одіссею» з написом і моєму «літературному синові» – Г–ові, – він раптом обурився: який він «літературний» син, коли він ***сам*** *є самостійна літературна одиниця.*

Захоплення моє «годованцем» досягло свого апогею, і я заповіла йому своє майно – фамільний архів, порцеляну, картини – взагалі все, що мала.

Оскільки я тішила себе тоді нерозважною думкою, що ми з Олександром Абрамовичем Герасимчуком працюватимемо в літературі ***разом*** *(так було домовлено спочатку, а влітку 1965–го року ще раз підтверджене вже за ініціативою самого Герасимчука), тож і книжками нашими користуватимемося* ***разом****. Так, принаймні, казав мій, так званий, «товариш» – у* ***нас****, мовляв, такої–то книги немає, а така–то є аж у двох примірниках, отож – треба дублі (поодиноких книжок чи то кількатомних зібрань) ліквідувати, а придбати натомість те, чого «нам» бракує тощо...*

Так я й зробила. Та тільки всі такі книжки, приміром, підписні видання (Шекспір, Гоголь, Толстой, Островський, Дж. Лондон, Жюль Верн, Гюго ets, ets) пішли в непам'ять, зникаючи (на превеликий мій подив, а згодом – і жаль!) ***тільки з моєї книгозбірні****.*

Таким чином – я полишилася ні з чим, а в Герасимчука всі ті книжки й не рухнулися з полиць.

Чи не з тієї ж самої причини наполягав свого часу він і на тому, щоб мою «Енциклопедію» (видання «Просвъещеніе», повний комплект) поставити в його кімнаті (?!). це мені здалося чомусь дивним і навіть така, як була я тоді, не погодилася на теє переставляння, і цим урятувала собі бодай хоч той, дуже потрібний мені, посібник.

Величезну кількість дуже (й менш) цінних книжок носив нам Михайло Федотович Донськой. Тобто – приносив він їх Герасим-

чукові, а я сплачувала належні за них гроші, на що пішли мої, тоді вже мізерні, заощадження й коштовні речі.

Всі ті книжки ставилися відразу в Герасимчука, так що я навіть не знала, що саме там було.

– Ми ж з тобою її обдираємо, – казав Мих. Фед. Герасимчукові.

– Я все відроблю! Все віддам! – запевнював він Мих. Фед. і в захопленні показував знайомим свої новинки:

– Ось це ми (ми?) придбали... ось це... А скільки коштує – не знаю, платила Ірина Іванівна, – казав Гер–ук деяким нашим спільним знайомим.

Єдину річ – повний комплект «Літературно–Наукового Вісника» – Михайло Федотович, зрозумівши ***багато раніше за мене****, куди воно йдеться, поставив сам власноручно на мої полиці. Спасибі йому!*

Це єдине, що в мене від того «співробітництва» з Герасимчуком полишилося...

Крім того, рятуючи від мого колишнього чоловіка (О. Романенка), що з ним я саме тоді розлучалася, деякі ***мої власні книги****, придбані ще в Харкові за часів мого перебування в театрі ім. Шевченка (1944–1952 рр.), я повідносила їх на схов до Герасимчука, якому вірила тоді, як нікому. Ну, й опинилася, таким робом, між Сциллою й Харибдою!*

По тому, як 9 листопада 1964 року Романенко виїхав від мене, я на другий день почала переносити мій архів (що теж «зберігався», на жаль, у Герасимчука) та книжки мої до себе. Дещо я перенесла (як от, приміром, – твори В. Винниченка, Т. Шевченка, деякі словники та й усе!), а велику кількість моїх старих книжок, і навіть видань моїх рідних, я не встигла перенести (та в той час і не повставало в тому – в моїй уяві, звичайно! – такої потреби), а скінчилася тая епопея тим, що Герасимчук згодом мені їх не віддав.

Коли я просила повернути мені бодай хоч твори мого батька, – Герасимчук так і сказав мені просто в обличчя: «Я вам їх не віддам»...

Отож, серед тих книжок, що їх «реквізував» у мене Герасимчук (і які я ще можу собі пригадати!) є такі, яких я зроду тому «до-

бродієві» не дарувала, які потрібні були мені самій для моєї власної літературної роботи і які Герасимчук, проте, злочинно й уперто тримає в себе (так само, як і ключа від мого помешкання!).

Це такі книжки:

1) *Чотиритомний словник В. Даля (видання, здається четверте, дореволюційне), що я його придбала ще в Харкові, купуючи по томові.*
2) *Тритомовий альманах «Вік».*
3) *Журнал «Нова Ґенерація» за шість місяців, оправлений в одній книзі.*
4) *Збірка творів Вел. Хлєбнікова,* ***з автографом Леся Курбаса****.*
5) *«Синя пташка» Моріса Метерлінка в перекладі Євг. Тимченка.*
6) *«Одіссея» Гомерова в перекладі Бориса Тена, з дарчим написом.*
7) *Тонесенька сіра книжка Вол. Самійленка про чужоземні слова в українській мові.*
8) *Вільям Шекспір – повна збірка творів польською мовою, що я її купила у Львові 1964 року, маючи на оці «нашу» книгозбірню.*
9) *Великий російсько–італійський словник.*
10) *І найголовніше (і найобурливіше!) – роботи Івана Стешенка, заведені ув одну оправу. За моїм бажанням зробив теє Михайло Федотович. І, крім того, багато дублів робіт мого батька, що їх Герасимчук міняв на інші книжки (не інформуючи мене об тім) для себе (як я довідалася згодом).*

Саме цих книжок (та ще багато інших, яких я не можу собі пригадати) я зроду Герасимчукові не дарувала.

Тим часом я дійсно подарувала йому всі ті книжки, що їх приносив Михайло Федотович Донській, і ті, що Герасимчук брав сам у нього, а я сплачувала Михайлу Федотовичу належні за все те (чималі) гроші. Ніколи жодної копійки Герасимчук Михайлові Федотовичу за них не платив.

Між іншим, зовсім загадково серед моїх книжок опинилися книжки, яких я зроду не купувала і які мені зовсім не були (й не є) потрібні. Серед них навіть переклад Марії Пригари твору Болеслава Пруса «Сирітська доля» і багато інших... Мабуть, конче

треба було заповнити будь-чим порожні місця в моїх шафах, бо деяких книжок моїх не стало, а натомість з'явилися оці.

Про подарування Герасимчукові мого фамільного столового срібла не будемо згадувати. То – mea culpa! Але апетити членів його родини розгорілись, наслідком чого було дуже дивне зауваження його бабуні, щодо того, що там не вистачає ще й чайних ложок...

... З повоєнних років у мене в ящику, що я одержала його від Ол. Білецького, лежали нерозібрані рештки родинного архіву. Герасимчук узявся його розібрати, – я дала йому на це офіційне доручення й виділила стіл. Він почав ретельно копирсатися в паперах, і за деякий час опублікував у «Дніпрі» спогади Людмили Михайлівни Старицької–Черняхівської про Франка. Чому саме їх?! – Він не показав мені своєї статті перед тим як нести її до редакції, не порадився, не запитав ні про що. Я маю остаточний текст цих споминів, набіло переписаний. Він його не знайшов, подав текст за чернеткою, не розібрався у виправленнях. Не знаючи тітчиної руки (не запитавши мене!), поробив, звісно, безліч помилок, що часом зовсім змінюють зміст твору.

Один високоавторитетний товариш (Григ. Кочур), не маючи навіть перед собою оригіналу, помітив надруковані абсурди і сказав про те Гер-ові, і тим викликав з боку молодого публікатора не роздум і подяку, а лютий безмежний гнів і відповідні «побажання», щоб ми, старі, дали молоді дорогу...

Серед моїх архівних теж була одна, в якій я тримала найзаповітніші, найдорожчі для мене папери – листи, фотографії моїх рідних тощо. Із самого початку я обумовила, що він не сміє її торкатися... Коли минуло вже багато часу, і я ближче познайомилася з Віталієм Олійником, з'ясувалося, що фотокопії тих листів незрозумілим чином опинилися в т. Олійника і саме в той період, коли вони зберігалися в Гер-ка (?!).

Коли Герасимчук уже й сам повірив у те, що йому дозволено все, почав він вимагати, щоб йому можна було брати рукописи додому. І коли я рішуче запротестувала, він розлютився:

– Тоді я зовсім не працюватиму. Почекаю десять років, коли архів буде зовсім мій. Тоді робитиму, що схочу! – кинув він мені в обличчя.

Та одного дня я помітила, що він таки тягає до себе рукописи без дозволу!

Цього вже було забагато. Я розірвала з Герасимчуком дипломатичні стосунки й сказала, щоб він повернув мені мої книги. Він спокійно подивився на мене, й між нами відбулася приблизно така розмова:

– Я вам не віддам! Вони у вам погниють.

– Віддай мені книги мого батька!

І він відповів:

– Я не поверну Вам книг Вашого батька.

– Що ж, доведеться забирати, – сказала я.

– Що ж, – Ви з міліцією прийдете?

– Ні, з кимось із письменників.

І тут у нього в очах на мить з'явився переляк. Але це була тільки мить. Він зрозумів, що я не маю стільки сили, щоб із ним судитися... Ключ теж лишився в нього...

Я вела щоденник, у якім детально записувала всі перипетії цієї історії. Гер–чук знайшов його в моєму столі, прочитав... і подер.

Під час останніх наших (із ним) балачок (десь улітку 1966 року) Олександр Абрамович Герасимчук кинув мені таку фразу:

– В мене нічого Вашого нема, і я Вам нічого не винен.

Це я покладаю, звісно, на його власне сумління, якщо він має хоч рештки його. А от справа суто матеріальна вимагає знов деяких пояснень.

Десь узимку 1964–65 рр. мій колишній «товариш» запропонував мені позичити 300 крб. Мої матеріальні справи були на той час (із ріжних причин) у дуже тяжкому стані. І, гадаючи, що між нами ніяких грошових рахунків не може існувати (так, принаймні, велося з мого боку), я позичила в нього ті 300 крб., наївно (м'яко висловлюючись) вважаючи їх не за «позику» (в офіційному розумінні), а за допомогу чи то дружню пайку його в наших (спільних тоді) видатках.

Але – я помилилась. На превеликий мій подив, під час останньої моєї з ним розмови (6. VIII. 1966 р.) Герасимчук нагадав мені за мій борг.

Я особисто, на жаль, зовсім не брала до уваги й не згадувала ніколи про ті гроші, що їх Герасимчук ***позичав у мене і ніколи не***

***повертав**. Я жадного разу не згадувала за них так само, як і за силу–силенну розмаїтих побутових дрібниць (і не дрібниць), що їх чинила я для Олександра Герасимчука і що тут же таки йшли у непам'ять.*

*Але якщо все ж таки (не зважаючи ні на що) йдеться про **мій** «борг» Герасимчукові, то ті гроші, які протягом минулих років **позичав у мене він** (саме **позичав** і щоразу обіцявся (!) повернути і ніколи не повернув) цілком покривають ті 300 крб., що він їх свого часу дав мені.*

Отже:

1) 31 грудня 1963 року Олекс. Абрам. Герасимчук позичив у мене 30 крб. на зустріч Нового року зі своєю нареченою, що звалася тоді Наташа.

2) 1 жовтня 1964 р. він позичив у мене 40 крб. на подарунок мені ж таки французької Біблії.

3) Десь узимку 1964/65 р. він позичив у мене 60 крб. на книгу В. Винниченка «Відродження нації», що він придбав її у когось.

4) Тоді ж таки він позичив у мене 100 крб. на «Українську Загальну Енциклопедію», що він її придбав мам же таки.

5) 20 серпня 1965 р. він позичив у мене 60 крб. на поїздку з Григорієм Логвином до Львова (а я позичила – й віддала згодом – ті гроші в мого сусіда Георгія Марковича Рубльова, бо сама – не мала).

6) У липні 1966 р. я заплатила друкарці 50 крб. (за передрук половини «нашого» (?) перекладу Стайнбекового роману «Зима незгоди нашої», оскільки було домовлено ділити все нарівно. «Свою» половину гонорару Герасимчук повністю одержав.

Таким чином (30+40+60+100+60+50=340 крб.), – я не тільки повернула Герасимчукові давній «борг» (300 крб.), а повернула його з лишком, з відсотками, так би мовити!

Вважаючи (фактично так воно і є насправді), що Олександр Абрамович Герасимчук жадних претензій до мене взагалі й у даному конкретному випадкові зокрема мати не може, не має–бо для того ні людського, ані юридичного права.

Ірина СТЕШЕНКО

3 січня 1973 року.

* * *

Лист І. Сегеді
від 5 січня

Милый Лесь!

Сразу же после нового года я как-то неожиданно для себя уехала в Рузу, и мне не удалось даже поблагодарить Вас за спектакль. А сделать это хотелось, потому что многое мне в этой работе кажется интересным и симпатичным. Не говорю уже о выдумке фантазии, которая там буквально бьет ручьем, причем многое придумано колко, весело, остроумно. Совершенно не возникает того ощущения вымученности, которое нередко вызывают спектакли, где режиссер придумывает и придумывает в пьесе всякие штуки. У Вас некоторый перебор, пожалуй, и был, но все равно, выдумка оставалась легкой, а потому – милой.

Но главное, что меня пленило, все-таки, даже не это, а та неожиданная политическая направленность, которую получила Ваша импровизация на темы мольеровского фарса. Вернее, даже не «на темы», а «на сюжет», потому что темы у Вас другие. В спектакле чувствуется и протест против постного ханжества, и утверждение свободы, и искренности чувств, и сочувствие всем живым силам, всему живому, искреннему, настоящему. Ну, а то утверждение вольного поэта, в которое Вы превратили историю голубенького мольеровского любовничка, – настолько же здорово, насколько неожиданно.

В ообще же, при всех добавках, дописках, анахронизмах и пр. основное, что составляет пафос спектакля, показалось мне по духу близким Мольеру. Точнее – тому, что у Мольера осталось живым и современно звучащим для нас.

Кроме всего прочего, – и это тоже очень важно, – мне не минуты не было скучно, даже тогда, когда что-то вызывало несогласие или огорчение.

Но об этом – потом. А сейчас еще хочу сказать, что самым неожиданным, да, пожалуй, едва ли не самым дорогим в спектакле (впрочем, после темы Поэта) оказалось для меня груст-

ная, серьезная и неожиданная концовка Пурсоньяка. Мне кажется, что именно этот «отчужденный» финал сразу придал спектаклю весомость, объемность и ту необходимую противоречивость, которая вызывает раздумье, а эмоциональное восприятие делает богаче, сложнее. Мне было только жаль, что Вы не закончили спектакль этой диссонирующей нотой, а вернули его обратно в карнавальную стихию.

Правда, тут уже пошла финальная кода, но все равно, мне кажется, было бы интересно, если бы спектакль кончился неожиданно обрывом струны, а потом, после паузы пошли бы поклоны, куплеты и проч. Но конечно, это – только субъективное ощущение, а не принципиальный спор.

Что мне кажется в спектакле слабее остального? Прежде всего, – и это главное, – недостаточная увлеченность и недостаточная органичность (не знаю, что причина, что – следствие) актеров, а особенно в массовых сценах. Вы сделали все, чтобы воссоздать стихию карнавалов, но далеко не везде Вам удалось заразить ею актеров. Сейчас они живут на премьерном нерве, но очень боюсь, что через некоторое время станут во многом формальны. Это относится к Маскам и персонажам, за исключением Поэта, и, пожалуй, одноглазого Капитана (конечно, он сейчас не держит бурного ритма, но думаю, что это пройдет, т. к. он искренен, серьезен). Боюсь, что в некоторых сценках (в частности первого акта) участники заряжены больше темпераментом и выдумкой режиссера, чем значением для них происходящих событий. А от «Мольера в театре Станиславского» хочется именно этой второй заряженности. Хочется, чтобы не просто возникала гипер-реакция на события, а чтобы события эти и воспринимались гипертрофированно. В этом смысле огорчает первая часть у Пурсоньяка, невозмутимо спокойного в такую значительную для него минуту, и Доктор показался мне равнодушным ко всему. И Маски, хотя все добросовестно выполняли, но ***не создавали*** *спектакль, не вкладывали в него всю душу, все увлечение.*

Вот это – главное. А остальное – уже детали: где-то перебор, где-то почудились мне детали, не безупречные по вкусу,

где-то не понравились стихи. (Вообще, пожалуй, стихи могли бы быть интереснее.) Но сейчас не хочется вдаваться в скрупулезный разбор этих вещей, да, пожалуй, я и не смогу сделать это по памяти, после одного просмотра.

Поэтому, чем придираться к частностям, лучше еще раз поблагодарю Вас за спектакль и от души пожелаю, чтобы новый год был для Вас таким же удачным, как завершение старого.

С уважением *И. Сегеди*

Субота, 10 грудня

Телебачення, зйомки «Пурсоньяка». Плюс – радіо.

Радіо дадуть раніше, це програма «С добрым утром», музична.

...

Репліка про Достоєвського

Перечитував Достоєвського – раптом ні сіло ні впало згадав у подробицях відновленого «Ідіота» у Товстоногова. Не виставу в цілому – Ганю Іволгіна (Олег Борисов). Я був не в захваті від його вдачі, коли знав його по Києву, – мабуть, все-таки він був не для України; але там він блискуче зіграв не «достоєвщину») (Тичина: «Од достоєвщини звільни!» – це до Тагора), а сам трагізм **неможливості** праведництва. Він грає його з такою мукою в очах, що й самого Достоєвського передостоєвлює. Втім, для Достоєвського, у якого навіть проститутка – **подвижниця** (Соня), саме такий актор і потрібен…

Глеб Успенський признавався Короленкові, що не може перечитувати Достоєвського:

– Не могу… Знаете ли… у меня особенное ощущение… Иногда едешь в поезде… И задремлешь… И вдруг чувствуешь, что господин, сидевший против тебя… самый обыкновенный господин… даже с добрым лицом… И вдруг тянется к тебе рукой… и прямо… прямо за горло хочет схватить… или что–то сделать над тобой… И не можешь никак двинуться…

Короленко заперечив йому – що там все–таки багато правди…

– Правды?

Глеб Иванович задумался и потом, указывая двумя пальцами в тесное пространство между открытой дверью кабинета и стеной, – сказал:

– Посмотрите вот сюда… Много ли тут за дверью уставится?

– Конечно, немного, – ответил я еще не понимая этого перехода мысли.

– Пара калош…

– Пожалуй.

– Положительно: пара калош. Ничего больше…

И вдруг, повернувшись ко мне лицом и оживляясь, он докончил:

– А он сюда столько набьет… человеческого страдания, горя… подлости человеческой… что прямо на четыре каменных дома хватит!..

Між тим Борисов грав «навпаки»; мені досі в очах – сцена, коли Настасья Филипівна кидає в камін гроші, а він, для якого гроші – все, **долає** себе, не рятує їх з вогню, – але потім втрачає свідомість; падає – як у смерть. Борисов грав Ганю через кохання до Н. Ф. – поза традиційним штампом «жаднюги». Борисов був у цій ролі **соромливий**, і це вражало, – мене, принаймні.

Щось такого я хотів би спробувати в «Тінях» Салтикова–Щедріна.

Віторган? Ні, штукар, коли йдеться про комедію. Гребенщиков? Надто «соціальний» по-пролетарському. Бочкарьов? Цей не вирветься з амплуа персонажів Островського – навіть у Вампілові. Боря Романов? Цей найближче до суті, – якби тільки не захопився формою.

Найкращий був би Валерій Івченко.

Нобелівська промова С–на

Нобелівська промова ОЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНІЦИНА

((Л. Т. Опублікована 25 серпня 1972 р. у «Щорічнику Нобелівської фундації". Укр. переклад зроблено з надрукованих у США й Європі рос. текстів).

МИСТЕЦТВО – В ІМ'Я ЛЮДИНИ

На Заході опубліковано російською й у перекладі на інші мови промову російського письменника Олександра Солженіцина, що її він написав для виголошення під час урочистого вручення йому медалі лавреата Нобелівської премії з літератури 1970 року. Не маючи можливости – в умовах викликаного кремлівським режимом тиску й цькування – взяти особисто участь у плянованій урочистості, О. Солженіцин передав написану ним промову правлінню Шведської академії наук, яке опублікувало її 25 серпня 1972 року у виданому нею «Щорічнику Нобелівської фундації». Поданий нижче переклад промови О. Солженіцина на українську мову зроблений із надрукованих у США й Європі російських текстів. – Редакція.

Неначе той дикун, що зачудований підносить якийсь дивовижний предмет – чи то викинутий океаном, чи вигребений з піску, чи скинений з неба – у примхливих вигинах, то з тьмяним, то яскравим відблиском проміння – і крутить ним всіляко: обертає, вивіряючи, як його застосувати на практиці, для такої чи іншої мети, не здогадуючись про вищу, – так і ми, тримаючи в руках Мистецтво, самовпев-

нено вважаємо себе його господарями, сміливо його скеровуємо, оновлюємо, реформуємо, маніфестуємо, продаємо за гроші, догоджаємо тим, що мають вплив і силу, використовуємо то як розвиту для естрадних пісеньок і нічного бару, то – як затичку чи палицю, залежно від того, як його візьмеш у руки, – для політичних проминальних потреб, для обмежених соціальних. А Мистецтво – не опоганюється від наших спроб, не втрачає при цьому свого походження, уділяючи нам щоразу і за всякого застосування частинку свого таємного внутрішнього світла.

Але ж чи можемо ми схопити *усе* це світло?

Хто відважиться сказати, що він визначив Мистецтво? Що він вирахував усі його аспекти? А, може, траплялося й так, що у минулі віки хтось його зрозумів і називав, але ми не змогли довго на ньому затриматися: ми вислухали й знехтувати, і зразу ж відкинули, як завжди, кваплячись змінити хоч і найкраще – та все ж, щоб тільки на нове! І коли нам знову скажуть, що це старе, ми вже й забудемо, що воно в нас було.

Один мистець вважає себе за творця незалежного духовного світу і бере на свої плечі акт творення цього світу, заселення його, тотальної відповідальності за нього – але заломлюється, бо такого навантаження неспроможний витримати смертний геній; як і взагалі людина, проголосивши себе колись осередком всього існування, не зуміла створити урівноваженої духовної системи. І коли постигає людину невдача, то оддають її на одвічну дисгармонійність світу, на ускладненість сучасної розтерзаної душу або ж на нерозуміння публіки.

Інший мистець усвідомлює наявність вищої сили над ним і радісно працює маленьким підмайстром під небом Бога, хоч і ще суворіша його відповідальність за все, що він написав, намалював, і за душі, які не сприймають. Зате ж: не ним був створений цей світ, не ним він керується і не має він сумніву щодо його основ. Мистцеві дано лише гостріше за інших відчувати гармонію світу, красу й потворність людського, внеску в нього – і гостро передавати це людям. І в невдачах і навіть на дні його існування – в убозтві, у в'язниці, у хворобах – відчуття тривкої гармонії не може його покинути.

Проте вся ірраціональність Мистецтва, його приголомшливі закути, його не провіщенні знахідки, його разючий вплив на людей – надто чародійні, щоб можна було вичерпати їх світоглядом мистця, його задумом чи працею його недостойних пальців.

Археологи не відкривають таких ранніх стадій людського існування, коли не було б у нас мистецтва. Ще в досвіткових присмерках людства ми одержали його з Рук, що їх ми не встигли роздивитися. І не встигли запитати: навіщо нам цей дарунок? І як поводитися з ним?

І помилялися і помиляються ті віщуни, які прорікають, що мистецтво розкладається, втратить свої форми, помре. Помремо ми, а воно залишиться. І чи збагнемо ми ще до нашої загибелі всі його сторінки і всі його призначення?

Не все можна назвати. Дещо сягає далеко поза слова. Мистецтво розігріває навіть захололу, затемнену душу до високого духовного випробування. З допомогою мистецтва ми одержуємо інколи – нехай невиразно і короткотривало – такі відкриття, яких не здобути жодним розсудливим мисленням.

Як ось маленьке дзеркальце казок: заглянеш у нього і побачиш не себе – побачиш на мить неприступне, куди ні конем доїхати, ні долетіти. І тільки душа поймається тугою...

* * *

Достоєвський одного разу загадково кинув: «Краса врятує світ». Довгий час мені це здавалося – просто фразою. Як би то могло статися? В неситій крові історії коли, кого і від чого рятувала краса? Ушляхетнювала, підіймала – то так, але кого рятувала?

Одначе закладено таку здатність у суть краси, закладене у ролю мистецтва. Переконливість справді мистецького твору цілковито незаперечна, вона підкоряє собі навіть суще, що противиться. Політичну промову, настирливу публіцистику, програму соціального життя, філософську систему можна, либонь. побудувати гладенько, струнко і на помилці, і на брехні, затаєне, спотворене виявиться не зразу; а якщо на змагання повстане протилежна промова, публіцистика, програма, філософія – то знову ж таки все виглядатиме зграбним, гладеньким і послідовним. Тому їм і вірять – і не вірять.

Марно слово пропадає, як до серця не діймає.

Мистецький же твір – вірогідний своєю природою. Концепції надумані, натягнуті не тільки що не витримують іспиту, а, навпаки, розпадаються; ті й інші сили виявляються хисткими, блідими, нікого не переконують. Зате твори, що зачерпнули істини й подали її нам живим згустком, захоплюють, владно до себе приєднують, – і ніхто ніколи, навіть через віки, не зважиться їх заперечувати.

Так, може й ота давня триєдиність Істини, Добра та Краси – це не просто народна застаріла формула, як нам видавалося в пору нашої самовпевненої матеріялістичної юности? Якщо верхів'я цих трьох сходяться, як запевняли дослідники, а надто виразні, надто прості паростки Істини і Добра душать, вирубують, не пускають рости – то чи не може так статися, що дивовижні, непередбачені, несподівані паростi Краси проб'ються і забуяють на тому ж місці і таким чином виконають роботу за всіх трьох? І тоді не помилкою на слові, а пророцтвом виглядатиме написане у Достоєвського «світ урятує краса»? Адже був він наділений здатністю багато що бачити, був сповнений дивного прояснення.

Тоді мистецтво, література можуть на ділі допомогти сьогоднішньому світові. Дещо із того, що з роками пощастило мені у цій царині помітити, спробую сьогодні тут викласти.

Середа, 10 січня

Еля Соловей так рвалася до Києва – тепер їй там непереливки. Взагалі, всі листи й дзвінки з України – баговиння, біда й біль…

Чорновола намагаються розкрутити на «Стенчукові», але він, кажуть львів'яни, не піддається.

Попри весь ідіотизм «справи» – Ліду Гук готують в Херсоні до суду. Попереду суди над Сверстюком, Надійкою, Дзюбою, Калинцем.

Льоня Плющ, мабуть, уже в психушці.

Можливо, вдасться вирвати з психушки Григоренка. Пішов світовий розголос, втрутився А. Д. Щось такого треба робити навколо Леоніда Плюща, бо він довго не витримає. В. Некрасов? Люда Алексеєва? Копелев?

…

Легенда про слідчого Кольчика.

А що мій театр?

«Пурсоньяк» вплинув на моє становище, я б сказав, **амбівалентно**. Успіх у публіки (і який!) зміцнив мій авторитет у трупи. Для Кузенкова ж і трохи для Жарковського (плюс партбюро та профспілка) це було наче холодний душ… Кузенков зрозумів, що мене голими руками не візьмеш. Громадська думка щось таки важить?

Отже, любе моє керівництво виробляє нову тактику. Щоб я або нічого не ставив зовсім, або мав якомога довші паузи між постановками…

Для мене ж у цій грі важливо одне: **чия** це ініціатива? Кузенкова, який вбачає в мені конкурента – **чи бери вище?**

Якщо ж повернутись до українських справ, найбільша втрата – Світличний. Ні його, ні Чорновола вони не випустять. А отже – летить шкереберть 90% того, що було налагоджене й результативне. Україну відкинуто на добрячих десять років назад, жодні Драчі й Вінграновські навіть з Бажанами й Гончарами – не закриють тієї пробоїни в кораблі.

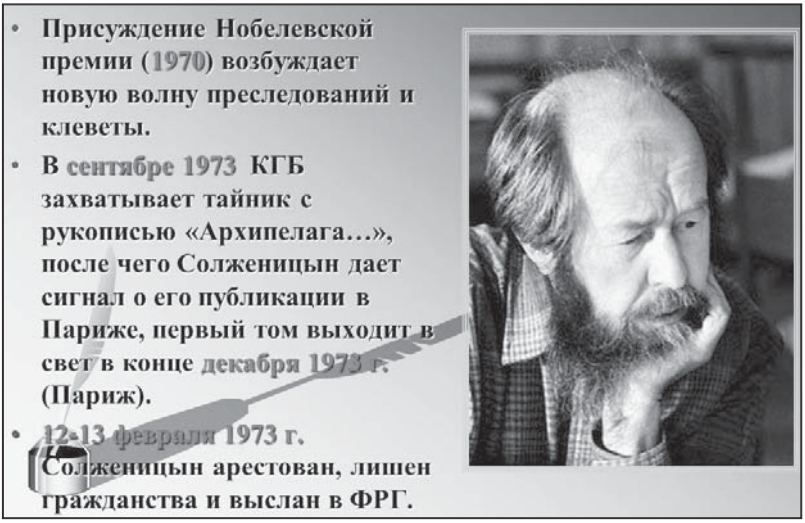
По Москві теж пройшлися нищівно, але тут фронт ширший, і рана затягнеться швидше.

Маланчукам здається, що це перемога.

Піррова. Бо страх швидко осяде мулом на дно, а система поступово самоорганізовуватиметься. Система нового спротиву. Головне, щоб вони **вижили.**

Наша.

Продовження промови С.



На цю катедру, з якої виголошують нобелівські лекції, катедру, що її надають далеко не кожному письменникові та й то лише раз у житті, я вийшов не по трьох–чотирьох приставлених сходинках, а по сотнях, ба навіть тисячах їх – крутих, урвистих, обмерзлих – вийшов з темряви й холоду, де судилося мені уціліти, а інші – можливо, обдаровані більшим хистом, сильніші за мене – загинули. З них лише декотрих зустрічав я особисто на архіпелазі Ґулагу, розсипаному безліччю дрібних островів, та під жорнами стеження й недовіри, не з усяким заводив розмову, про декого тільки чував, а ще про декого тільки догадувався. Ті, що зникли у безодні, вже маючи ім'я в літературі, хоч відомі, – скільки поглинула прірва ще нерозпізнаних, ні разу прилюдно не названих? І майже, майже нікому не судила доля вернутися. Ціла національна література лишилася там похованою не тільки без труни, а й без білизни, голою, з биркою на пальці ноги. Ні на мить не припинялася російська література, а збоку здавалася пустелею. Там, де міг би красуватися дружній ліс, після викорчовування збереглося двоє–троє випадково пропущених дерев.

* * *

Прийшовши сюди сьогодні в супроводі тіней загиблих, пропускаючи із схиленою головою вперед себе на це місце інших, достойніших за мене сьогодні, як же мені вгадати та висловити те, що хотіли й вони сказати? Цей обов'язок здавна тяжів над нами, і ми його розуміли так, як і Володимир Соловйов:

І в ланцюгах ми пройдемо до краю
Те коло, що боги вказали нам.

У виснажливих таборових перебродах, у колоні в'язнів, у млі вечірніх морозів, освітленій рядками ліхтарів, – не раз підступало до горла нам те, що хотілося б викрикнути на цілий світ, якби тільки світ міг прочути когось із нас. Тоді уявлялося дуже ясно, що скаже щасливий на удачу наш посланець – і як одразу співчутливо відгукнеться світ. Наш виднокіл виразно заповнювали і фізичні предмети і душевні відрухи, а в нероздвоєному світі не видно було нічого, що б їх переважило. Думки ті прийшли не з книжок, їх не запозичено ради доладности, у тюремних камерах і біля лісових вогнищ вони складалися в розмовах з людьми, тепер уже померлими, тим життям перевірені і вирощені.

Коли зовнішній тиск пішов на спад, поширився мій і наш виднокруг, поступово – бодай крізь шпарку – побачили ми і пізнали той «цілий світ». І як же вразило нас, коли ми усвідомили, що «весь світ» зовсім не такий, як сподівалися, що й живе він «не тим» і йде «не туди». Болотяні мочарі здаються йому «чарівною галявиною», бетонові колодки на шиї – «добірним намистом», а там, де одні умиваються кривавими сльозами, інші пританцьовують до веселенької мелодії.

Як воно сталося? Чому така прірва? Чи то ми стали нечулими? Чи став нечулим світ? Або, може, ми розмовляємо різними мовами? Тому й не в силі збагнути одні, що їм витлумачують інші? Слова відлунюють і спливають, мов та вода – без смаку, без кольору, без запаху, без сліду.

І в міру того, як мій розум не осягав, змінювався я сам, і мінявся з роками склад, зміст і тон мого можливого виступу. Моєї сьогодніш-

ньої промови. І вже мало подібна вона до тієї, що була задумана морозними таборовими вечорами.

Споконвіку людина жила так, що її світогляд – якщо той світогляд не навіяний гіпнозом, – її мотивування та скаля оцінок, її дії та наміри визначаються її особистим та груповим життєвим досвідом. Як у тій приказці – не вір навіть братові рідному, вір власному окові косому. Це і є найздоровіша основа розуміння середовища та поводження у ньому. У довгі віки, поки світ наш був загадково розпорошений, доки не пройнявся єдиними лініями зв'язку, не перетворився на єдиний клубок, що б'ється в корчах, – люди непомильно керувалися своїм життєвим досвідом у своїй обмеженій місцевості, у своїй громаді, у своєму суспільстві і на своїй національній території. Тоді була змога окремим людським очам бачити й приймати якусь спільну скалу оцінок: що вважати неймовірним, що жорстоким, що поза межею злочину, що чесність, що ошуканство. І хоч дуже по–різному жили розкидані народи, і мірила їхніх суспільних оцінок могли разюче не збігатись, як не збігалися й системи їхніх мір, розходження ці дивували тільки нечастих мандрівників, та потрапляли як дивовижа до журналів, не накликаючи жодної небезпеки для людства, ще не єдиного.

Та ось останніми десятиліттями людство непомітно, раптово стало єдиним – надійно єдиним і небезпечно єдиним, так що потрясіння і запалення одної його частини майже вмить перекидаються на інші, що деколи зовсім на них не відпорні. Людство стало єдиним – та не так, як раніше бували постійно єдиними громади чи навіть нації, не шляхом поступового життєвого досвіду, не через власне око, доброзичливо назване косим, навіть не через зрозумілу мову, а понад усі перепони, через міжнародне радіо та пресу. На нас суне навала подій, півсвіту за хвилину дізнається про їх вихлюп, а критеріїв, щоб вимірити ті події та оцінити їх за законами незнаних нам частин світу, не доносять і не можуть донести до нас ні етер, ні газети: занадто довго і в особливих умовах відстоювались ці критерії і засвоювалися в умовах відмінного життя окремих країн та суспільств; вони нашвидку непереносні.

По окремих країнах до подій прикладають власне вистраждане мірило і неподатливо й самовпевнено судять лише відносно до ньо-

го, а не до якогось чужого. І таких відмінних мірил у світі існує якщо й не надто багато, то в усякому разі кілька: одно для ближніх подій, друге для дальніх; одне для старих суспільств, друге для молодих; мірило щасливих і мірило нещасливих. Поділки мірил кричуще різняться, рябіють, ріжуть нам очі, і щоб не боліло, ми відмахуємося від чужої мірки, мов від безумства, мов від блуду, – і судимо весь світ впевнено відповідно до свого рідного мірила. Тому нам видається більшим, болючішим та нестерпнішим не те, що насправді є більше, болючіше і нестерпніше, а те, що нам ближче. Все дальше, що не загрожує вже сьогодні докотитися до порога нашого дому, ми визнаємо з усіма його стогонами, здушеними криками, втраченими життями – хоч би і мільйонів жертв – загалом за щось цілком терпиме.

В одній країні під час переслідувань, які не поступаються староримським, віддали життя за віру в Бога сотні тисяч безумовних християн. На іншій півкулі один божевільний (і напевно він не одинокий) мчить через океан, щоб ударом сталі в первосвященика **визволити** нас від релігії. За своєю оцінкою він так розраховував за всіх, за нас! Те, що за одними нормами виглядає здаля як завидна сповнена щастям свобода, за іншими нормами, зблизька, відсувається як досадний примус, що спонукає перекидати автобуси. Те, що в одній країні плекається у мріях як неймовірний добробут, у інший країні обурює як нечуваний визиск, що вимагає негайного страйку. Різні мірки на стихійне лихо. Повідь, що забрала двісті тисяч жертв, хвилює менше, ніж випадок у нашому місті. Різні критерії, коли йдеться про образу особистості: десь принижує навіть іронічний усміх та відсторонюючий рух, а десь і жорстоке побиття прощається як недоречний жарт. Різні скалі на кари, на злочини. За однією – місячний арешт, заслання на село або «карцер», де годують білими булочками і молоком, – тяжко вражає уяву, гнівом заливає газетні шпальти. За другою вважається звичним і виправданим виносити вироки на двадцять п'ять років ув'язнення, садовити в карцери, де стіни вкриті кригою, але де роздягають до білизни, запроторювати в божевільні здорових і розстрілювати на кордонах безліч нерозсудливих людей, які, невідомо чому кудись тікають. Особливо ж спокійно серцеві за той екзотичний край, про який зовсім нічого невідомо, звідки до нас і події не доходять жодні, а тільки запізнілі банальні здогади нечисленних кореспондентів.

І за цю двоїстість, за це брутальне нерозуміння чужого дальнього горя не можна дорікати людському зорові: така вже природа людська. Та цілому людству, стиснутому в суцільну груду, таке обопільне нерозуміння загрожує близько і бурхливою загладою. Коли існує шість, чотири, ба навіть дві скалі, два мірила, не може бути єдиного світу, єдиного людства. Нас розірве ця різниця ритму, різниця коливань. Ми не виживемо на одній землі, як немає життя для людини з двома серцями.

Але хто ж і в який спосіб поєднає ці скалі? Хто творить людству єдину систему відліку – для злочину і добрих діл, для нестерпного і терпимого, як їх ми розмежовуємо сьогодні? Хто з'ясує людству, що справді є тяжким та нестерпним, а що лише через близькість намулює нам шкіру, і спрямує гнів на те, що страшніше, а не на те, що ближче? Хто зумів би поширити таке розуміння за межі власного досвіду? Хто в стані був би донести незрушній та впертій людській істоті чужі, далекі горе і радість або розуміння масштабів та помилок, що їх вона ніколи не робила сама? Безсилі тут і пропаганда, і примус, і наукові докази. Але, на щастя, засіб такий на світі є. ним є мистецтво. Ним є література.

Спроможне для них таке чудо: побороти занепалу властивість людини учитися лише з власного досвіду, так, що не приносить їй користі досвід інших. Від людини до людини, поповнюючи її куций час, мистецтво переносить повною мірою осягти чужого великого життєвого досвіду з усіма його тягарями, барвами, соками, у плоті відтворює досвід, пережитий іншими, і дає засвоїти його як власний.

Ба навіть далеко більше: і країни і цілі континенти повторюють помилки одне одного, запізнюючись, буває, і на сторіччя, коли, здавалося б, усе так ясно видно. Аж ні: те, що одні народи уже пережили, обдумали й відкинули, раптом відкривають інші як найновіше слово.

І тут так само: єдине, що може замінити пережитий досвід, це – мистецтво, література. Дано їм чудову здібність, не зважаючи на відмінність мов, звичаїв, суспільного укладу, переносити життєвий досвід від цілої нації до цілої нації, ніколи не пережитий тією другою нацією тяжкий довголітній національний досвід, у щасливому випадку оберігаючи тим усю націю від зайвої чи помилкової, ба навіть згубної путі і скорочуючи цим закути історії людства.

Четвер, 11 січня

Білокінь як вгадав: слухали (слухаємо) Еву Демарчик і відпружуємось, кожен від свого. Я – від Кузі й Жарковського, які й сьогодні морочили мені голову обіцянками–цяцянками; Неля – від сектора, на якому їй здається – все поступово зводиться до анекдотів Дмитрієва й Вишневської. Лише Оксана працювала творчо – пише книжку про звірів, «Розповіді Олі»…

А ще – сила телефонних дзвінків: я й не підозрював, що «С добрым утром» – така популярна передача.

Переписуючи у вільні хвилини виступ С(олженіци)на, розумію, що він перебрався з «куфайки» зека у смокінг європейця й Орвел з Альбером Камю цілком інакше висвітлюють для нобелівців його постать. І хоч слова «нація» зустрічаються на кожній сторінці, він тут не так педалює свій російський націоналізм, як де–інде. Втім, деякі речі він просто по–російськи забалакує, забагато подробиць і просто зайвого…

Проте у прихованому вигляді – це вже має **більше** спільного з конвергенцією Сахарова, якій він так противився раніше.

«Москвичам» – не до українських проблем; абсолютний шок від Якіра й Красіна, які цілком і повністю **здали** все і радять (!) колишнім своїм друзям «припинити видання самвидаву, передовсім «Хроніки», бо продовження цього – «провокація нових арештів і розправ».

Між тим один чоловік натякнув мені, що буквально напередодні арешту наляканий обшуком Якір написав щось на зразок ідеологічного заповіту і поширив його серед кореспондентів. Суть його була в тому, що він просив надрукувати його після його арешту й **не вірити** жодним вирваним у нього «свідченням».

Тобто, заздалегідь передчував, що у нього **можуть** «вирвати». Тексту самого «заповіту» я не дістав…

…

Думаю про «Тіні» С–Щедріна.

Контактую з Діасом Валеєвим.

Перекладаю Антуана (втім, не в ці дні – я поки що загрузнув на С–ні.

Київ – 300 (Л. С.)

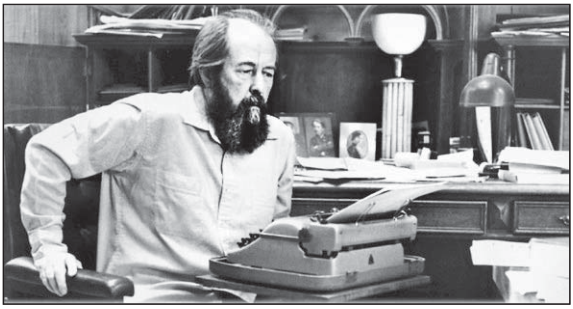
Львів – 100 (Р. К.)

Між іншим, частково – й гонорар Владлена. Погодився без розмов; це вже вдруге.

Чим узяли Красіна й Якіра? Розстрілом за зраду Батьківщини, якщо вдасться довести, що вони – «група». А підв'язати туди можна кого хочеш…

Страх – бо вони розуміють, що виставу могли б улаштувати **будь-яку,** навіть у жанрі «театру абсурду».

Продовження:



Про цю велику благословенну властивість мистецтва я настирливо нагадую сьогодні з Нобелівської трибуни.

І ще в одному дуже важливому напрямі переносить література незаперечний сконденсований досвід: від покоління до покоління. Так стає вона живою пам'яттю нації, так зогріває вона в собі та зберігає втрачену національну історію неспотвореною і нефальшованою. Тим самим література разом з мовою зберігає національну душу.

(Останнім часом модно говорити про нівелювання націй, при зниканні народів у котлі сучасної цивілізації. Я не погоджуюся з тим, але це окреме питання; тут же до речі буде тільки зауважити: зникнення націй збіднило б нас не менше, ніж якби всі люди уподібнилися на один характер, на одне обличчя. Нації – це багатство людства, не узагальнення його особистости, найменше з них має свої відмінні барви, таїть у собі особливу грань Божого задуму).

Але горе тій націй, у якої література переривається втручанням сили. Це не просто порушення «свободи друку», це – замикання національного серця, рубання на клапті національної пам'яті. Нація не пам'ятає сама себе, нація втрачає духовну єдність; маючи нібито спільну мову, земляки раптом перестають розуміти один одного. Відживають і вмирають німі покоління, не розповівши про себе ні самим собі, ні нащадкам.

Коли таких майстрів як Ахматова чи Замятін замуровують на все життя живими, засуджують до гробу творити мовчки, не чути відгомону на свої твори, – то це не лише їхнє особисте нещастя, а горе цілої нації, небезпека для всієї нації. В інших же випадках і для всього людства: коли від такого мовчання люди перестають розуміти і всю історію

У різні часи, по різних країнах гаряче, і сердито, і красно дискутували про те, чи мають мистецтво та митець жити самі для себе, а чи навік пам'ятати про свій борг перед суспільством та служити йому без озву. Мені немає тут про що сперечатися, але я не наводитиму знову цілої низки доказів. Одним із найяскравіших виступів на цю тему була нобелівська ж доповідь Альбера Камю. До висновків його я радо приєднуюся. Так, в російській літературі десятиліттями був нахил не задивлятися надто самій на себе, не буяти надто безтурботно, і я не соромлюся продовжувати цю традицію в міру своїх сил. У російській літературі з давніх давен звикли думати, що письменник спроможний багато у своєму народі – і повинен.

Не будемо нехтувати правами мистця висловлювати лише власні переживання та спостереження, нехтуючи всім, що діється в решті світу. Не будемо вимагати від мистця, хоч докорити йому, хоч попрохати, закликати й поманити його – хай нам буде дозволено. Адже він лише частково розвиває свій дар сам, більшою ж мірою цю обдарованість дано йому від народження і разом з талантом покладено відповідальність за його вільну волю. Припустімо, мистець нікому нічого не винен, але боляче спостерігати, як може він, подаючися у створені фантазією світ чи простори суб'єктивних забаганок, віддавати реальний світ у руки людей корисливих, а тоді й нікчемних чи й божевільних.

Наш двадцятий вік показав себе жорстокішим від попередніх, і все страшне в ньому не зникло з першою його половиною. Ті самі печерні почуття – жадоба, заздрість, сваволя, взаємна ворожнеча, приймаючи на ходу пристойні псевдоніми, на зразок клясової, расової, масової, профспілкової боротьби, рвуть і розривають наш світ. Печерне невизнавання компромісів піднесено до теоретичного принципу і вважається чеснотою ортодоксальности. Воно вимагає мільйонів жертв у нескінченних громадянських війнах, воно настирливо впоює нам у душу, що немає загальнолюдських, сталих понять добро та справедливість, що всі вони пливкі, змінюються, тож завжди треба чинити так, як вигідно твоїй партії. Кожна професійна група при першій добрій нагоді намагається урвати шматок, хоч і не зароблений, хоч і зайвий – тут таки видирає його, а суспільство хай собі і валиться. Амплітуда конвульсій західного суспільства, коли дивитися збоку, наближається до того краю, за яким система стає метастабільною[3] і мусить розвалитися. Все менше обмежуючись рамками багатовікової законности, нахабно й переможно крокує по всьому світу насилля, не турбуючись, що його безплідність уже багато разів виявлено та доведено на протязі історії. Тріумфує навіть не просто брутальна сила, а її галасливе виправдання: світ заливає нахабна певність, що силі дозволено все, правді – нічого.

«Біси» Достоєвського – здавалося б, провінційна кошмарна фантазія минулого сторіччя – перед нашими очима розлазяться по всьому світу, до таких країн, де їх і уявити не могли, і ось захоплюванням літаків, закладників, вибухами та пожежами останніх років сигналізують про свою рішучість струсонути та знищити цивілізацію. І їм повною мірою може це повестися. Молодь у віці, коли в неї немає ще ніякого досвіду, крім сексуального, коли за плечима немає ще років власних страждань та власного розуміння, захоплено переживує нашу російську жуйку 19 віку, думаючи, що відкрили щось нове. Новоявлену Гунвейбінівську депресію до нікчемності беруть за радісний взірець. Верхоумне нерозуміння споконвічної людської суті, наївна переконаність недосвідчених сердець: ось проженемо отих лютих зажерливих гнобителів і правителів, а їх наступники

---

[3] Л. Т. Неоковирний переклад, бо «метастабільний» – означає суперстабільний, на найвищому рівні. Може, він мав на увазі **метастази стабільности**?

(ми?), відклавши гранати й автомати, будуть справедливіше та доброзичливі. Чому б ні?.. А хто із старших цього не розуміє, хто міг би цій молоді і перечити, багато із них не насмілюються й рота розтулити, навіть запобігають ласки у молодих аби лише не здаватися «консерваторами» – знову ж таки явище російське, 19 віку. Достоєвський називав його рабством поступових ідейок.

Дух Мюнхену зовсім не канув у минуле, він не був скороминущим епізодом. Я осмілюся навіть сказати, що дух Мюнхену домінує у 20 столітті. Цивілізований світ, сторопілий перед навалою вискаленого варварства, що нагло вернулося, не знайшов нічого іншого поставити у противагу йому, крім поступок та усмішок. Дух Мюнхену – не хвороба волі щасливих людей, повсякденний стан тих, хто віддався жадобі благоденства за всяку ціну, матеріального добробуту, як головної мети земного життя. Такі люди – а їх ой як багато в нинішньому світі – воліють пасивність та відступ, аби лише не сьогодні переступити у суворість, а завтра, гульк, якось воно минеться... (Але воно ніколи не минеться. Тільки ще лютішою буде розплата за боягузтво. Мужність та перемога приходять до нас лише тоді, коли ми зважимося на жертви).

А ще нам грозить загибеллю те, що фізично стисненому, ущільненому світові не дають злитися духовно, не дають молекулам знання і співчуття перескакувати з одної половини до другої. Це страшна небезпека: перетинання інформації між частинами планети. Сучасна наука знає, що припинення інформації – це шлях ентропії, загальної руїни. Припинення інформації робить облудними підписи на міжнародних договорах: всередині оглушеної зони всякий договір дуже легко перетлумачити, а ще простіше – забути, немов би договору того ніколи й не існувало. (Це дуже добре збагнув Орвел). Всередині оглушеної зони живуть ніби й не мешканці Землі, а сотворіння з марсіянського експедиційного корпусу. Вони до пуття нічого не знають про решту Землі і готові потоптом по ній іти, свято вірячи, що її «визволяють».

ПРОТОКОЛ

Совместного заседания Художественного Совета и труппы театра

г. Москва 12 января 1973 г.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

1. Читка и обсуждение пьесы А. Кучаева «Диплом». Читает автор.

После читки состоялось обсуждение.

СЕМИЧЕВА. Наконец в театр пришел человек, который понимает, что он пишет. Пьеса очень интересна, с юмором. Эта пьеса для нашего театра.

БУРКОВ. Всегда радует, когда у автора есть свое лицо. Приятно, что Кучаев в этой работе остался Кучаевым. Мы имеем дело с талантливым человеком. Отказываться от пьесы не надо.

САВЧЕНКО. Пьеса напоминает Володина и Зоринских «Энциклопедистов» в их лучших проявлениях. Драматургия Кучаева очень самостоятельна. Пьесу надо включать в репертуар. Очень хорошо, что наконец то в наш театр пришли талантливые драматурги.

РОГОВИН. Я присоединяюсь ко всем выступающим. Пьесу не надо выпускать из театра.

КУЗЕНКОВ. Я также хочу присоединиться к хору похвал. Считаю пьесу интересной. Думаю, надо углубить лирическую линию треугольника и подумать над развязкой.

Секретарь худсовета

(Л. Бадридзе)

* * *

Лист від С. Білоконя:
4 января 1973 года. Киев.

Листи: С. Білокінь, М. Терещенко

Дорогая Неллочка!

Это – мое первое письмо в этом году. Еще раз поздравляю Тебя и всех вас. Может быть, 1973-й будет полегче, чего не бывает!.. Дай–то Бог!

Мне представилось, что переводу Максима Рыльского из Юлиана Тувима п. н. «При округлому столі» Ты будешь рада. Вот как, оказывается, следует расшифровать иероглифы Эвы Дэмарчык…

Посылаю тебе карточку по Курбасу. Войдя в материал всерьез, я понял, что моя т. н. помощь облегчает Твою участь ненамного. Пресса тех лет сообщениями о «Березоле» кишит, о нем идет речь практически в каждом номере центральных газет, – что же могут дать мои убогие выписки? Здесь, вероятно, нужно расписывать все подряд, вот как я, например, расписываю искусствоведение. Очевидно, имеет смысл лишь выписывание сугубых редкостей и архивных материалов, что я и обязуюсь предпринимать в дальнейшем, а пресса вообще – мне кажется нерентабельной…

Когда я выделил в своей библиотеке практически все украинское старое искусствоведение, оказалось, что у меня блестящее собрание. Я располагаю теперь вещами, за которыми охотился когда–то до изнеможения, чтоб что–то проверить, что–то выписать оттуда, – можешь представить себе, как много сил это забирало и как усложняло мою работу. Вместо того, чтоб собственно работать – обобщать и анализировать наличный материал, исходя из него собирать новый архивный и пр., мне приходилось (и приходится!) бегать за старушками из причастных к старому искусствоведению общественных групп, знакомиться, выспрашивать, искать, – не ужасно ли? А теперь отдельные (их очень много – отдельных) пробелы я воспринимаю особенно остро, т.к. в большинстве они в Киеве невосполнимы. Слишком многое пропало, слишком многих нет.

В библиотеке института искусствоведения я обнаружил несколько номеров журнала «Куранты», издававшегося в Киеве в 1918 году и редактировавшегося покойным Дейчем. Я, понятно, не могу дать голову на отсечение, но в этом городе мне нигде не попадалось больше ни одного номера, а там были статьи Эрнста, о котором я сейчас пишу статью, и много интересного другого. Этот тормоз моей конкретной изыскательской работы и вызвал данный, к Тебе обращенный вопль.

Не знаю, в каких вы отношениях, – возможно, моя мысль покажется Тебе и странной, и неуместной. Могу Тебя лишь заверить, что в контактах одного человека с другим это эпизод вполне допустимый, а среди т. н. бывших – элементарно бытующий, что позволь мне Тебе засвидетельствовать. Короче говоря, я был бы счастлив приобрести у вдовы Александра Иосифовича Дейча комплект «Курантов», если бы она только пожелала с ним расстаться, а, быть может, и другие издания того времени, если в его библиотеке они сохранились, скажем, журнал «Южная Русь» (1918). Вряд ли издания эти ей нужны… Кстати, можешь ли Ты спросить, есть ли в архиве А. И. какие–либо письма, фотографии, относящиеся к Киеву околореволюционных лет? Там должно быть что–либо, относящееся к моим темам. Ну, а в крайнем случае, может быть эти самые «Куранты» можно получить хотя бы на время, – я сделал бы ксерокопии с них и тут же вернул… Посоветуйся, пожалуйста с Танюком. Если мысли мои однако вышли за пределы возможного, эту тему можно просто оставить.

Звонил я, чтоб узнать, не намерена ли Ты в ближайшее время съездить в Киев. Обычно Ты благотворно влияешь на п. Орысю, а она сейчас в очень трудном положении. У нее разрыв и с Поповичами, и с Милютенками, она все время твердит о переделке завещания, Людочка Резунова обещает ей загнать все вещи в ее музей под открытым небом, а я просто не представляю, что и посоветовать. П. Орыся сказала мне, что Л. И. предложила ей быть вместе со мной и еще одной дамой, из новых знакомых п. О., ее душеприказчицей. За это п. Орыся ухватилась и заявила, что Римма ей не звонила уже несколько недель, Леня Ч(ереватенко) – облако в штанах и т.д., и т.п. Остаются действительно только Люда и… я, да

еще упомянутая дама из Львова. Она дала Люде мой телефон для переговоров, вчера Люда мне позвонила и радостным голосом сообщила, что п. Орыся «собирается нам (!) подложить свинью (?)». Вообще черт знает что. Не представляю, чем это все кончится. Разумеется, это сугубо между нами, и не вздумай п. Орысе на данную тему писать.

Если б Ты на пару дней прикатила и сразу же меня отыскала – это был бы, конечно, наилучший вариант.

Видишь, как узка у «них» социальная база… Ужас!

Приезжай, а в крайнем случае сразу же напиши. Добро? Правда, я выдал это таким тоном, будто Ты и вправду когда–нибудь сразу ответила.

Передай, пожалуйста, приветствия Лесю.

Целую.

Твой Сергей.

ЮЛІАН ТУВІМ.

ПРИ ОКРУГЛОМУ СТОЛІ

Du, holde Kunst, im wie viel
Grauen Stunden...
Пісня Шуберта.

«О любе мистецтво, як часто в сірі години»... (нім.)

А, може, ми з тобою, люба,
Поїхали б до Томашова?
Можливо, в золоті осіннім
Нас тиша стріне вечорова.

В тім білім домі, в тій кімнаті,
Де меблі незнайомі нині,
Ми давню скінчимо розмову,
Що отінили смутку тіні.

Бо досі при столі округлім,
Немов закляті, мовчимо ми.
Хто відчарує нас? Хто вирве
Із забуття, печалі, втоми?

У мене ще з очей спливає
На губи крапелька солона. –
А ти на те мені ні слова,
Їси зелені виногрона.

Іще я поглядом співаю:
«Du, holde Kunst...» – і серце рветься!
Я мушу їхати... та в тебе
Рука в моїй не стрепенеться.

Поїхав я, тебе зоставив,
Як сон, урвалася розмова,
Благословляв я, проклинав я:
«Du, holde Kunst...» – і так? Без слова?

Той білий дім, той покій мертвий
Дивується, не розуміє:
Змінили обстанову люди,
Пішли кудись у безнадії...

А там же все, проте, лишилось,
Та сама тиша вечорова...
То, може б, справді ми, кохана,
Поїхали до Томашова?

Надруковано в збірці: Максим Рильський. Зимові записи. Поезії. 1960–1963. Київ, 1964, с. 90–91.

Прес-бюро «Березіля» – «Березіль», Пролетарська правда, 4. XI.
О. Жук. Робкори про «Березіль» – Пр. пр., 5. XI. 25.
Тов. Луначарський у «Березілі» – Пр. пр., 5. XI. 925
Юр. Межено. Укр. театр за часів Жовтневої революції – Пр. пр. 7. XI. 1925
Пресбюро «Шакерта», Пр. пр., 10. XI. 1925
До прем'єри в «Березілі» 11. XI. 1925
Клубна станція «Б–ль» 11. XI. 1925
У «Березілі» 12. XI. 1925
Прем'єра в «Березілі» 12. XI. 1925
«Березіль на паризькій виставці 15. XI. 1925

* * *

Від Елі Соловей з Києва

С Новым годом,
дорогие мои Танюки!

Желаю вам всех благ, всех радостей, которые нужны человекам! Смертельно по вас скучаю. Пробиралась в Москву с самого лета – все что–нибудь мешает. Живу ничего себе, устаю, отчаиваюсь по пустякам, седею и худею. Очень нелюбима начальством и даже друзья говорят всердцах: «Зачем у тебя на морде все написано!». А я не знаю – зачем, я не нарочно. Лапушки, как вы, как мне вас увидеть?.. Целую вас.

Ваша Лиля.

* * *

Від Маргарити Терещенко з Києва

Добрий день вам з України!
З Новим роком і щастям новим!

Хоч і пізно, але щиро. Було багато клопоту по особистому, не рахуючи, що вже й дочку віддала заміж. Гулянки, хвороба, робота і

т. д. Звичайно хотілось би знати все про вас, але доброї надії на це вже не маємо. У вас того часу, мабуть іще менше. Хай було б так, але при цьому – щоб було цікаво і здорово.

Є. О. була довгий час тяжко хвора. Перед самим Новим роком вийшла з лікарні (Феофанії) де лікували ніби–то цероз печінки. А 7–го січня, як виявилось, сталося 70–річчя народної арт. УРСР Є. Петрової. Про це я довідалась випадково і не встигла вас попередити. Тому вітальну телеграму послала від імені танюків, загоруйків, терещенків. Тому я й, поздоровляючи прошу вас москвичів ще окремі телеграми надіслати

Була ця подія не дуже бучна, через хворобливий стан. Прийшло кілька непитущих ветеранів на чолі з Лавровим, який зараз голова київського УТТ. Подарували квіти, адрес, зробили невеликий обід та кілька анекдотів. То було вже 8-го, а 7-го Є. О. провела своє сімдесятиліття на могилі у Мар'яна Михайловича. Завтра 13-го я сама після хвороби вперше прийду з ювілейним візитом і коли ви надішлете свого листа, – то буде цілий місяць якраз вчасно. Причому я пояснювала свою спільну з вами телеграму так, що я розмовляла з вами 7–го пізно ввечері і ми домовились, що вітання буде спільне.

Ще раз усім здоров'я, успіхів, радостей. Пам'ятаємо, згадуємо, люблю!

12/ I – 73

13 січня

О. Свободін

Знайшов сторінку зауваг Олександра Свободіна після «Пурсоньяка» – торішню, перед прем'єрою, телефонний запис. Якщо коротко розшифрувати, то:

1. Вистава як ін'єкція життєдіяльності, заштрик «турандотства», хоча й не без зубів. «Конечно, будут проблемы…» «Преамбула затянута! Музыку – чуть усмирить…»

Зауваги О. Свободіна до «Пурсо»

2. Конечно, по драматургии это – мюзикл, музыкой движет сюжет, музыка, пение и танец.

3. В I акте есть бег на месте, хотя лирика и придает действию очарование. Романов и Бурков – умны, ироничны, их техника на пределе – и не во вред характерам. Оба музыкальны, хотя Романов работает в «поэзии», Бурков – в подчеркнутой «прозе».

4. Сатановский по мере развития роли уходит в «психологию» (и, устав, выпадает из жанра).

5. Из каждых пяти реприз работают 3, 2 – мимо.

6. «Баллада о Синей реке» – плюс, Романову – тесно, слишком быстрый калейдоскоп поз. Иногда он танцует всерьез, а нужна – пародия на балет. И – контрастнее!

7. Оформление слегка декадентское, это мне понравилось. А вот костюмы могли бы быть не столь эклектичны (Пьеро, Коломбина).

8. «Стриптиз» получился в виде капустнической пародии. Но для Сатановского это не развлекаловка, вынужден к стриптизу ведь не Сатановский, а Пурсоньяк. Нужен смех через правду страха, через **отчаяние**! Обнажение его пока антиэстетично (ми вже переробили – на «циркового борця»)!

13 січня

Євг. Весник

Нонна Гаврилівна – телефоном:

– Лесь Степаныч, мы с Евг. Яковлевичем были на вашем спектакле. Поверьте моему опыту – такого в Москве давно не было! Но Сатановский! Я его люблю, однако он не комедийный актер, и **жанра не чувствует!**

Розумію, розумію, розумію. І був би щасливий, якби Веснік міг зіграти в нас Пурсоньяка. Але Кузенков – антисеміт (попри всі його дружні взаємини з Олегом Фельдманом!), і єврея Вєсніка в театр не візьме. Та ще й «проти» Сатановського, навіть з його партійною вагою.

Якби ж у мене було право вибору! Євгеній Леонов, Пастухов, Вєснік, Филиппов – таке віяло можливостей!

Але є те, що є. І з Пурсоньяком–Сатановським вистава так само існує; я ж фінал робив під нього – те, що Саша Свободін назвав «психологическим развитием». І коли він знімає з себе блазенський ковпак, публіка затихає, бо Пурсоньякові, попри всі його «особливості», боляче.

Чи міг би зіграти Пурсоньяка Бурков?

Ні, хоч це актор багато здібніший за Льоню, знакова особистість!

Не міг би тому, що він на сцені завжди **привабливий,** кожен його герой – апріорі з позитивом. Отож його персонаж лише **прикидався** б мольєрівським Пурсоньяком. А в Сатановського – жаднюгу й грошолюба – віриш, він чітко дає образ провінційного Пурсо, кабана, свиню. Через те його нове «я» наприкінці – несподіванка для публіки.

(Нонна Гавр. – Євг. Яков – 280–72–30)

Листівка від Мажейкене

* * *

Лист від Мажейкене И. П. з Вільнюса
12. І. 1973

Дорогая Неля Николаевна!

Во-первых, наилучшие пожелания к 73-му!

Желаю Вам и Вашим коллегам по группе содержательного года полного интересных встреч, бесед, спектаклей, творческих удач, споров да и конечно, денег побольше не помешает в наш грустный век!

Во-вторых, еще раз благодарю сердечно за приглашение на конференцию, которая для меня была интересна в нескольких аспектах. Один из них касается лично меня, и мой приход в будущем (еще не знаю как сказать и в далеком, или близком) в семью социологов – мне снова показалось, что и я, включившись в работу социологическую, смогла бы также принести определенную пользу. Если меня прикрепят к группе социологов республики, которая, правда, занимается вопросами быта, экономики культуры рабочего класса вообще, я постараюсь на этой почве раз-

вить определенную деятельность в области социологии театра. Вопрос моего перехода от педагогической работы к творческой связан с рядом моментов, но мне кажется, он к весне решится.

Когда выберетесь Вы или кто-нибудь из Ваших коллег к нам в республику? Если Вы у нас не были, думаю, многое Вам понравится и заинтересует. Приезжайте – сообщите заранее.

С большущим приветом Вам и Коллегам.

В. Мажейкене

ДОДАТОК з 1995 року

Солженіцин і «Справа Теуша»

Марк Зарев (Румер)
Солженицын и «Дело Теуша»

В. Теуш

Герой нашей истории Вениамин Львович Теуш представлял собой типичного советского ученого средней руки. Он родился почти одновременно с веком, в 1898 году, в обеспеченной еврейской семье, естественно, разоренной впоследствии революцией. Гимназия. Университет. Преподавание математики. В период повального увлечения авиацией работает в различный авиационных научно–исследовательских институтах, изобретает самолетные приборы. Во время гонений на евреев он вынужден вернуться к преподаванию математики, на сей раз в сельскохозяйственных вузах, заведует кафедрами, пишет учебники. В начале шестидесятых выходит на пенсию.

Казалось бы, типичная и вполне благополучная биография – законопослушный гражданин, добросовестный работник. Вечер – в

чтении, конспектировании, размышлениях. Шкаф в тесной комнатке, где детская колыбель стояла на письменном столе, был полон сочинениями древних и современных философов.

За стенами этой комнатки бушевали иные страсти. Миллионы людей, освоив грамоту, изучали азбуку марксизма по многочисленным политическим катехизисам тех лет. Формировался тот самый социальный слой, который Солженицын десятилетия спустя назовет «образованщиной».

Конец сороковых годов стал самым благополучным временем в жизни семьи Теушей. Оставив душную московскую коммуналку, они переселились в подмосковный поселок Кратово, где расположился летно–исследовательский институт. Жили в сосновом лесу, что оказалось полезно для больных легких сына. Вениамин Львович получил Сталинскую премию, чувствовал себя солидным, преуспевающим ученым, защищенным от всевозможных напастей времени. Но... «покой нам только снится».

Чистка евреев начиналась незаметно. Обыкновенное сокращение штатов: увольнялись истопник, рабочий, а вместе с ними заведующий лаборатории, кандидат или доктор наук. Теуша увольняли среди последних. Пришлось переселяться в Москву, благо комната оставалась за ними, и пошли долгие месяцы хождений по объявлениям, пересчета скудных одолженных рублей, соболезнующих вздохов друзей.

Годы спустя раскрылось, сколько в те времена оказалось в вузах Пскова, Ярославля, Рязани и других окружающих Москву городов столичных ученых с еврейскими фамилиями.

Теушу в Рязани предложили кафедру математики. Конечно, жить приходилось вдали от семьи. Но с другой стороны – не такая уж даль оказалась. Ночь поездом, а если невмоготу – на такси шестьдесят рублей, что при таком высоком профессорском жалованье посильная трата.

После его смерти осталось литературное наследство, еще ждущее своего издателя. Заметки о Чехове, частично, правда, опубликованные в чеховских сборниках, история еврейства, написанная с позиций антропософских.

В этом вечернем чтении и тайнописании без всякой надежды на публикации, в глубоко личном общении с культурой было не-

что монастырское, некий труд души, которая желала, не могла не трудиться.

Круг его общения несколько расширился, когда в Рязань приехал преподаватель еще один изгнанник – Лев Самойлович Каменномостский, доктор технических наук, так же, как Теуш, работавший в авиации и по тем же причинам вынужденный покинуть ее.

Преподавали столичные ученые с большой охотой. Аудитория оказалась благодарнейшая, с тягой к знаниям, к культуре.

Вообразим себе и другое – полуголодный город за окнами института (возвращаясь из Москвы, Теуш привозил каждый раз пудовые сумки с продуктами – для себя, для друзей). И дальше, дальше – за рязанскими пределами – огромная разоренная страна, притихшая, распятая под сапогом диктатора, проводящего последние свои ночи в глухих, страшных пирах со сподвижниками. Сумерки режима.

Умирает Сталин, и Теуш бросается в Москву на поиски работы. Нашлась она не сразу, но довольно престижная – в столичном заочном сельхозинституте дали кафедру математики.

Рязанские связи не оборвались. С Каменномостскими (Лев Самойлович так же немедленно вернулся домой), с их кругом образовалась теснейшая дружба. Иногда приезжала из Рязани Наталья Алексеевна Решетовская, преподаватель химии, овдовевшая во время войны молодая женщина. В один из таких визитов она открыла свою тайну: муж вовсе не погиб на фронте, а сидел, затем оказался в ссылке и вот теперь приехал к ней в Рязань.

Вскоре Решетовская привезла своего вновь обретенного мужа к Теушам. Это был Солженицын. Они жили на даче в Малаховке по Казанской дороге, куда на пропитанные сосновым духом лесные участки выбиралась летом московская интеллигенция. Пришли Солженицыны со станции в грозовой дождь вымокшими до нитки. Разумеется, это бытовое неудобство ни на минуту не могло угасить ощущение радости и полноты бытия, которое исходило от них.

Переодели как смогли, повесили сушить одежду, усадили пить чай. Внешне совершенно неприметный (знаменитой впоследствии бороды тогда еще не было) гость поразил воображение хозяев острыми и яркими суждениями, образной, стремительной, как распрямляющая пружина, речью, явно ощутимой внутренней

энергией и какими–то очень профессиональными размышлениями о литературе (о чем же еще говорить российским интеллигентам, как не о литературе).

Видеться вчетвером приходилось не часто. Примерно год спустя Решетовская приехала на дачу к Теушам одна. В руке у нее был маленький студенческий чемоданчик.

– Знаете, муж написал повесть. Хотите посмотреть? Читал его лагерный товарищ критик Копелев. Говорит: «Типичная производственная повесть».

Вениамин Львович немедленно забрал к себе в шезлонг тесно, через один интервал напечатанную рукопись и словно окаменел над ней.

Теперь сближение двух семей пошло стремительно. Писатель обрел читателя, а читатель – писателя. Для Солженицына, выросшего без отца, в духовном одиночестве, этот старый человек воплощал в себе не только культурную традицию начала века, столь дорогую сердцу всякого подлинного русского интеллигента, но и стремление к духовному знанию, к религиозности в широком смысле слова, несомненно, свойственной мировоззрению писателя.

Теуши ездили в Рязань читать никому еще не показываемую рукопись «В круге первом». Солженицын согласился прочесть пьесу «Свеча на ветру» в кругу «своих стариков» – на квартире Каменомостских.

В преддверии публикации «Одного дня Ивана Денисовича» поездки в Москву стали частыми. И каждый раз после визитов в «Новый мир», встреч с новыми людьми – обязательно вечером к Теушам – полный отчет о событиях, знакомствах разговорах. Для памяти все увиденное и услышанное заносилось мелким четким почерком на небольшие карточки.

При встрече и прощании целовались. С полученного за «Один день» аванса предлагалась сумма, и немалая по тем временам, – добавка к пенсии. И какого труда стоило отказаться от предложенных денег! После получения всего гонорара – идея построить дом за городом и жить вместе. Это был настоящий роман двух семей. И как жестоко, как страшно разрушила жизнь тот роман!

События меж тем шли своим чередом. Отданная Копелевым в «Новый мир» рукопись «Одного дня» попала к редактору отдела

прозы Анне Самойловне Берзер. Ей удалось передать повесть непосредственно Твардовскому.

Все это стало апокрифом русской литературы, вошло в ее историю. Как Твардовский начал читать «Один день» вечером и как после первых страниц встал, оделся, сел за стол, одержимый, судя по всему, тем же чувством огромного открытия, которое охватило в свое время Теуша.

Пытаюсь восстановить в себе первое непосредственное ощущение от солженицынской прозы. После размытой, олеографической гладкописи, заполнявшей литературные журналы, после привычных умолчаний и подмалевок действительности сгусток реального бытия, данный во внутренних монологах, в живой пульсирующей народной речи, вызывал эффект громового разряда, мгновенно уводившего читателя из иллюзорного в достоверный, хотя и страшный мир. У этой прозы был какой–то завораживающий мир, подчиняясь которому ты шел кругами вниз, вниз, к истокам жизни, к главным вечным ее вопросам.

Гильотинный нож партийной цензуры висел над головой редактора каждого издания. С безоглядной свободой обсуждать новое явление русской литературы могла только свободная и, стало быть, непрофессиональная критика. Таким первым свободным критиком «Одного дня» и стал Вениамин Львович Теуш.

В соответствии с исповедуемым им учением он видел повесть не только в контексте литературном, политическом, но и гораздо шире – в плане духовного развития человека на его пути к обретению подлинной свободы.

«Этот долгий и тяжелый путь развития человека к свободе, – пишет Теуш, – изобилующий великими достижениями и страшными катастрофами (не только внутри человека и человечества, но и в окружающем физическом мире), должен привести к возвращению человечества в духовный мир собственными силами каждого отдельного человека как свободной личности, обладающей ясным мышлением, развитым «я» и совершенными нравственными и волевыми качествами.

Искусству на этом пути отведена роль ариадниной нити, соединяющей человека с его духовной родиной».

Вениамин Львович анализирует в статье почту, полученную писателем. Всего пришло семьсот писем. И каких писем – несущих в себе полярные мнения, страстных предельно искренних, выражающих как светлые, так и темные, низменные проявления человеческой души. Они, как и все статья, не потеряли своего значения и до сей поры, оставаясь фактом нашей социальной истории.

Чтобы прочесть и проанализировать письма, Теуш отправился к Солженицыну в отрезанную от мира весенним разливом реки глухую рязанскую деревушку, где писатель уединялся для работы. Там они и жили вдвоем – писатель и критик.

В 1954 году статья была закончена и без подписи пошла в самиздат, а в 1967 под псевдонимом Д. Благов и названием «А. Солженицын и духовная миссия писателя» опубликована в двух номерах издаваемого во Франкфурте эмигрантского русскоязычного журнала «Грани».

В середине шестидесятых годов герой нашего повествования живет напряженной творческой жизнью. Старость, как это нередко бывает у людей живой души и интеллектуально труда, не принесла ни одиночества, ни духовной изоляции. К тому же время на дворе стояло особое: длилась политическая весна страны, именуемая шестидесятыми годами.

Типичный социальный срез шестидесятников мы видим в окружении Теушей. В него входили философ и культуролог Григорий Померанц, в чьей судьбе уместились и война, и лагерь, и открытые публикации в эмигрантских журналах. Его жена – религиозная поэтесса Зинаида Миркина. Литературовед Леонид Пинский, один из блистательных профессоров Московского ИФЛИ. Антропософ Мачерет. Молодой последователь учения Штейнера, приобщенный к нему Вениамином Львовичем, инженер Илья Зильберберг. При разности возраста, взглядов, характеров всех объединяла независимость мышления, способность противостоять тоталитарной идеологии. То была одна из многих московских интеллигентских компаний. А сколько их насчитывалось в Ленинграде, Киеве, других городах!

Когда настала пора летнего отдыха и понадобилось уезжать на курорт, решили отдать секретные бумаги на хранение Зильбербергу. Он тоже собирался отдыхать, но в квартире осталась тетка, почти не

выходящая на улицу. Прятать же было что. Кроме собственного самиздатского сочинения, Теушам доверил свой архив Солженицын.

Вернулись в начале сентября. Неделю спустя в квартире раздался звонок. В дверях стояли двое приветливо улыбающихся молодых людей: «Товарищ Теуш?».

Обыск длился несколько часов. В огромный мешок побросали книги по философии, антропософии, «Доктора Живаго». В последний момент обратили внимание на небольшой чемоданчик, стоявший на шкафу: «А там что?» Там были три экземпляра «В круге первом», возвращенные из «Нового мира». Забрали и это.

В тот же день шел обыск у Зильберберга. Изъятое у него собрание рукописей и книг дает представление о моментальности типичного молодого шестидесятника. Машинописная копия Евангелия (где ж было взять саму книгу?), стенограмма суда над Бродским, «Несвоевременные мысли» Горького. И, наконец, то, что лубянские мальчики искали, – статья Теуша «О художественной мысли Солженицына», и то, что оказалось для них приятным сюрпризом, – архив писателя.

И завертелось, и пошло... в лубянских кабинетах формировали «Дело об антисоветских рукописях о творчестве Солженицына», в просторечии – «Дело Теуша». От Вениамина Львовича добивались признания авторства. Разумеется, никаких пыток, избиений и прочих привычных для следователей сталинских времен методов воздействия теперь не применяли. Но настойчиво доводили до сведения, что, если признания не последует, придется предъявить обвинение в лжесвидетельстве. Грозили ссылкой. Семья уже готовилась к новому существованию, постепенно свыкаясь с обрушившейся на нее бедой.

Солженицына уведомили немедленно. Встретились на квартире общих друзей. Выслушав подробности обыска, он схватился за голову: «Опять тюряга!». Душевная рана его и ужас были так велики (для человека, прошедшего лагеря, перспектива их вдвойне непереносима), что общение с Теушами практически прекратилось. Во всяком случае, в квартире, оскверненной кагэбэшными руками, он больше не был. Встречи возобновились после переезда семьи годы спустя в другой район Москвы.

Конечно, это было жестоко по отношению к немолодым людям, к тому же оказавшимися в такой трагической ситуации. Они–то не произнесли ни слова осуждений в адрес своего кумира.

Бурная реакция Запада на процесс Синявского и Даниэля показала его организаторам издержки подобных акций. Идея второго такого процесса угасла, и дело Теуша закрыли.

Жизнь потекла своим чередом. В 1969-ом появляется работа Амальрика «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?». 1970 год – начало еврейской эмиграции, процесс «самолетчиков», протесты мировой общественности против смертного приговора двум его участникам.

В октябре того же года Солженицыну присуждается Нобелевская премия. А еще четыре года спустя его высылают на Запад.

Вениамин Львович Теуш умер в 1973-м. Александр Исаевич прислал вдове горестное письмо, обещал прийти. Да, видно, не получилось.

Еще несколько лет спустя к его вдове – Сусанне Лазаревне пришел неизвестный человек. Сказал что он от Солженицына, что Александр Исаевич просит портрет Вениамина Львовича . Сусанна Лазаревна дала фотографию. Она ушла за кордон. Это и был последний привет.

Жизнь, а вернее, смерть, внесла поправку в это повествование. В конце февраля 1991 года Сусанна Лазаревна Теуш умерла.

«Еврейские вести», № 5–6 (73–74)
1995

14 січня, неділя

Закінчення: (Солженіцин, промова)

Чверть віку у великих сподіваннях людства народилася Організація Об'єднаних Націй. На жаль, в аморальному світі виросла аморальною й вона. Та не ООН, а Організація Об'єднаних Урядів, де зрівняні у правах і вільно обрані, і силоміць накинуті, і ті, що захопили владу зброєю. Корислива необ'єктивність більшости ООН ревно піклується свободою одних народів і нехтує свободою інших. Догідливим голосуванням вона відмовилася розглядати

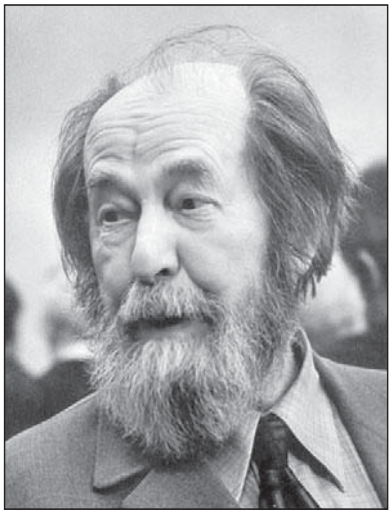
приватні скарги–стогони, крики та благання окремих маленьких Просто Людей, занадто дрібних комашок як на таку велику організацію. Свій найкращий за 25 років документ–Декларацію прав людини – ООН не спромоглася проголосити обов'язковим для інших урядів, умовою їхнього членства – і так видала маленьких людей на плаху необраних ними урядів.

Здавалося б, образ сучасного світу весь у руках учених, всі технічні поступи людства вирішують вони. Здавалося б, саме від дружнього єднання вчених усього світу, а не від політиків, має залежати, куди йти світові. Тим більше, що приклад одиниць показує, як багато могли й вони зрушити спільними зусиллями. Так ні, вчені не зробили ніякої спроби стать важливою, незалежно діючою силою людства. Конгреси науковців відкараскуються від чужих страждань: вигідніше лишатись в межах науки. Той самий дух Мюнхену розпростер над ними свої розслабляючі крила.

Як же у цьому жорстокому, динамічному, сповненому вибухових сил – на краю страшної пагуби – світі виглядають місце й роля письменника? Адже ми не запускаємо ракет, не попихаємо навіть останнього допоміжного візка, погорджують нами ті, хто поважає лише матеріальну міць. То ж чи не природніше було б і нам стати собі осторонь, зневіритись у непохитності добра, в неподільности правди й оповідати тільки світові свої гіркі спостереження сторонніх людей про те, як безнадійно знівечено людство, як здрібніли люди і як тяжко доводиться самотнім, витонченим, красивим душам?

Але ми не тікаємо. Якщо взявся раз за слово, то ніколи вже не відступай; письменник – не сторонній суддя своїм країнам та сучасникам, він разом з ними має відповідати за все зло, заподіяне в його країні чи його народом. І якщо танки його вітчизни залили кров'ю асфальт чужої країни, то руді плями ті навіки заляпали обличчя письменника. Якщо фатальної ночі задушили сонного довірливого друга, то синяки від мотуза лишаються на долонях у письменника. І коли юні його співгромадяни розв'язно декларують перевагу розпусти над скромною працею, вкидаються в наркотики чи хапають закладників, то сморід той змішується і з диханням письменника.

Чи зважимося ми заявити, що не відповідаємо за болячки сьогоднішнього світу?



Все ж підбадьорює мене живе відчуття світової літератури як єдиного великого серця, що побивається журбою та недолею нашого світу, хоч і по–своєму уявленого та баченого у кожному кутку.

Крім прастарих національних літератур, існувало і в попередні віки поняття світової літератури як такої, що охоплює по вершинах національні літератури та є сукупністю літературних взаємовпливів. Але траплялася і затримка в часі: читачі й письменники дізнавалися про письменників іншомовних з запізненням, і то інколи віковим – так що і явища, які поставали в наслідок взаємних впливів, запізнювались і обрис національних літературних вершин зафіксовувався уже тільки в очах нащадків, не сучасників.

Сьогодні ж між письменниками однієї країни та письменниками й читачами іншої існує взаємодія коли й не моментальна, то близька до того; я сам на собі відчуваю це. Не надруковані, на жаль, на батьківщині мої книги, хай і в наспіх зроблених і часто кепських перекладах, хутко знайшли собі у світі прихильних читачів. Критичною аналізою та оцінкою їх зайнялися такі видатні письменники Заходу, як Гайнріх Белль. Усі ці останні роки, коли праця моя та свобода не звелися внівець і трималися наперекір закону тяжіння так нібито в повітрі, на невидному, німому натягові співчутливої громадської думки певного прошарку людей, – я, вдячний, цілком несподівано для себе, відчув підтримку також і світового братства письменників. У день мого п'ятдесятиліття я здивувався, діставши вітання від відомих європейських письменників. Жоден тиск на мене вже не проходив непомічений. У небезпечні для мене тижні, коли мене виключили з Спілки письменників, стіна оборони, що постала стараннями відомих письменників світу, оберегла мене від гірших переслідувань. Норвезькі ж письменники та мистці на випадок, коли б мені загрожувало вигнання з Батьківщини, гостинно готували при-

тулок для мене. Зрештою і запропонували включити моє ім'я в число кандидатів на Нобелівську премію не мистці тієї країни, де живу та пишу, а Франсуа Моріяк і його колеги, а ще пізніше підтримали мене цілі національні письменницькі об'єднання.

Так зрозумів я і відчув на собі: світова література вже не абстрактний обрис, уже не узагальнення, що його створили літературознавці, а якесь спільне тіло та спільний дух, жива сердечна єдність, у якій віддзеркалюється зростання духовної єдності людства.

Ще багряніють державні кордони, розпечені електричним струмом у дротах засік та автоматними чергами, ще деякі міністерства внутрішніх справ вважають, що література то «внутрішня справа» підвладних їм країн, ще бачимо газетні «шапки»: «Вони не мають права втручатися до наших внутрішніх справ!», а тим часом внутрішніх справ загалом не лишилося на нашій тісній землі. І порятунок людства лише в тому, щоб усім було діло до всього, щоб людям Сходу було не байдуже, що думають на Заході, людям з Заходу поспіль не байдуже те, що діється на Сході. І красне письменство – одно з найвитонченіших, найчутливіших знарядь людського єства, одно з перших уже перейняло, засвоїло, підхопило почуття зростаючої єдности людства. І ось я впевнено звертаюся до сьогоднішньої світової літератури, до сотень друзів, з якими ніколи не зустрічався та, може, ніколи й не зустрінуся.

Друзі! Спробуймо допомогти, якщо ми чогось варті. У своїх країнах, шматованих суперечностями між партіями, рухами, кастами та групами, хто ж споконвіку був силою, яка не роз'єднувала, а об'єднувала? Таким за своєю суттю було становище письменників, виразників національної мови, головного скріплення нації та й самої землі, на якій живе народ, а в щасливих випадках і національної душі.

Я думаю, що світова література спроможна у ці тривожні години людства допомогти йому пізнати добре самого себе наперекір тому, що впоюють у його свідомість небезсторонньої люди та партії, перенести нагромаджений досвід одних країн до інших, так щоб перестало нам двоїтися та рябіти в очах, щоб поділки на одних скалях пристали до поділок на інших, щоб одні народи пізнали справжню історію інших з такою силою розуміння та відчуття болю, немов би

пережили її самі, і тим оберегли себе від запізнілих помилок. Самі ж ми при цьому, може, розвинемо в собі уміння охоплювати зором цілий світ: краями ж ока почнемо бачити те, що діється в решті світу. І зіставимо і додержимо світових пропорцій.

І кому ж, як не письменникам, гудити не лише своїх невдатних правителів (у деяких державах то є найлегший хліб, це робить кожен, кому охота), а і своє суспільство, гудити чи то за його боягузливе приниження себе, чи за самовдоволену кволість; кому ж картати за легкодумні вихватки молодь та юних піратів із піднесеними ножами?

Скажуть нам: що ж може вдіяти література проти безжального натиску відвертого насильства? А не забудьмо, що насильство не живе само і не може жити само собі, воно неминуче переплітається з брехнею. Між ними існує найближча спорідненість, найприродніший глибокий зв'язок: насильству нічим прикритися, крім брехні, брехні ж нема чим удержатися, як тільки насильством. Кожен, хто проголосив насильство своєю методою, хоче він того чи ні, мусить обрати брехню своїм принципом. Народжуючися, насильство діє одверто, ба навіть величається собою. Та як тільки набереться сили, укріпиться – так одразу відчує навколо себе розріджене повітря і не зможе існувати далі інакше, як лише огортаючи себе серпанком брехні, прикриваючи її солодкою мовою. Воно вже не завжди, не конечно прямо хапає за горлянку, частіше ж домагається від підвладних тільки присягати неправді, ставати спільниками в брехні.

І просте завзяття простої і мужньої людини не брати участі в брехні, не підтримувати неправих дій. Хай усе те приходить у світ і навіть панує у світі – але не через мене. Письменники ж та мистці здібні й на інше: подолати брехню. Уже де–де, а у змаганні з брехнею мистецтво завжди перемагало і завжди перемагає зримо, незаперечно для кожного. Багато проти чого може устояти брехня, лише не проти мистецтва.

І як тільки розвіється брехня – одразу відкривається у всій своїй наготі гидотність насильства, і хире насильство впаде.

Ось чому я думаю, друзі, що ми здатні допомогти світові в його грізний час. не відмагатися беззбройністю, не віддаватися безжурному життю, – а вийти на світ.

У російській мові полюбляють прислів'я про правду. У них раз–у–раз висловлюється чималий тяжкий народний досвід, і то іноді дуже влучно: одне слово правди цілий світ переважить.

Ось на такому начебто фантастичному порушенні закону збереження мас енергії заснована і моя власна діяльність і мій заклик до письменників усього світу.

«Сучасність»
Листопад, 1972, Ч. 11(143), ст. 79–91

У відділі «Хроніки»:

Засудження Данила Шумука

Утретє десять років ув'язнення для Юрія Шухевича.

Арештовано Євгена Пронюка (6 липня)

Суд над Ір. Стасів–Калинець та Іваном Гелем, арешт Ігоря Калинця.

Шостий випуск «Українського вісника»

* * *

З «Листів до приятелів»

Листи до приятелів

Svitlychny and Dzyuba – Ukrainian Writers Under Fire
By Osyp Zinkewych, Smoloskyp, 1966, 52 p.

Кілька місяців тому появилася ця маленька збірка про життя і творчість українських радянських літературних критиків І. Світличного та І. Дзюби. Автором її є Осип Зінкевич, редактор студентського журналу «Смолоскип», на сторінках якого було часто згадувано цих критиків, як і поетів «шестидесятників». Колоритна обкладинка Ореста Поліщука справляє дуже приємне враження.

Зміст цієї брошурки складається із загального вступу про життя і творчість Івана Світличного та Івана Дзюби й уривків з їхніх статей на різні теми та списку друкованих праць. При кінці збірки додано пояснення до назв українських публікацій, згаданих у брошурці, а також відгуки західної преси на арешт цих двох критиків.

Такого роду видання англійською мовою є для нас надзвичайно потрібним, але їх треба старанно і вдало підготовляти. Саме тому хочу звернути увагу на деякі недосягнення цієї публікації. Ось вступ (разом ледве 900 слів) про недавній арешт цих літературних критиків. Він зовсім закороткий навіть для дуже поверхового вияснення ситуації необізнаному читачеві, а спеціально не–українському, бо ж для такого читача ця збірка підготовлена. Багато тверджень не мають достатніх прикладів чи доказів, і тому вони часто звучать емоційно, непереконливо. Цей недолік зустрічається головно при згадках на життя. На мою думку, тут треба було подати приклади із статистики з недавнього минулого, порівнявши свободу, яку дозволялося російським критиками та письменникам, з тим утиском, який далі висить над українською культурою. Можна було взяти приклади навіть ще з першої «відлиги»: коли Померанцев та Еренбург відкривали їй вікна в 1953–4 роках, то Олександер Довженко щойно в 1955 році міг про це писати, і то тільки в російській «Літературной ґазєте», – несміливо говорячи про розширення творчих меж соцреалізму. Далі можна було підкреслити дуже пізнє відновлення українськомовних фільмів, ставлення в Росії п'єс, яких в Україні не можна було ставити, навести статистичні дані про тиражі української книжки, пресу, школи і т. п. Взагалі в збірці відчувається брак ширшого вступу з певним числом прикладів та докладними виясненнями причин, які довели до арешту Світличного й Дзюби.

Опис творчості Івана Дзюби вийшов добре. Хоча він і короткий (яких 600 слів), та все ж охоплює найважливіші факти. Осип Зінкевич старанно позбирав бібліографію більшости друкованих праць обох критиків. На жаль, він пропустив деякі цікаві статті, друковані в «Радянському літературознавстві», «Прапорі» й інших журналах. Разом для Світличного подано 29, а для Дзюби 38 позицій. Ці джерела є дуже корисними для майбутніх дослідників.

Шкода, що в цьому виданні є деякі кострубаті вислови (прямий переклад з української мови на англійську) або неграматичні форми, які можна було легко справити, бо ж книжечка малого формату.

Та, незважаючи на ці недоліки й дрібніші технічні помилки, задум і плян цієї збірки є надзвичайно вдалим.

Лариса Залеська–Онишкевич

Л. Т. До книжки про О. Дейча

П'єси О. Д.

П'єси О. Д. у фондах Ленінградцької театральної бібліотеки

22989 Дейч А–др «Вдова из Эфеса», драм. етюд у 2–х д. в стихах. Дозвол. 1911г. Маш.

37082 Дейч А–др «Диалог на закате». Пастораль по Лунсу. Дозвол 1913 г. Маш.

45525 Дейч А–др «Истории одной любви» (Виктория) пьеса в 5 д. и 7 картинах по роману К… Г… Дозв. 1915. Машинопис.

52560 Дейч А–др Нос (Сон майора Ковалева) Гротеск в 5 превращениях с эпилогом по Гоголю. Дозв. 1915. Машинопис.

29854 Дейч А–др «Тангейзер». Драматический примитив в стиле XVI в. Дозв. 1913. Маш.

55539 Дейч А–др «Цыганская любовь или Смерть благородного графа». Трагедия в 3–х смертях Армана Кастальськогокого, буф. в 1 д. Дозвол. 1916. Литограф.

037159 Дейча А. И. (Конрад–Тихий) и Шумский В. Л. Юные трагики (выгнали) Вес. мин. в 1 д. с пением и танцами. Дозвол. 1913 Машинопис.

Від Віктора Утєніна

* * *

Від Віктора Утєніна з Харкова:

Лесь Степанович!

И кто ж его знал, что надо слушать «С добрым утром», да еще 14 января…?

Весь город звонил мне и рассказывал о «Пурсоньяке» и чуть ли не поздравляли меня (?) с премьерой. Я сам был рад. И «Синяя река» потекла в моих «плебейских» жилах от счастья. Поздравляю Вас!

Не писал потому, что все думал – не готов: то ни то состояние, то ни то настроение, то… etc. Кроме того с моим «комплексом» необходимо видеть глаза, слышать немедленную реакцию, слушать ответ, сразу же отвечать на вопрос… Тем более с Вами.

Я скоро приеду. И если у Вас будет время, мы обо всем поговорим.

Приехать мне бы хотелось числа 3(5) февраля с. г. Пробыть я смогу до 9(12) февраля. (Главное – «Пурсоньяк» [Вы].)

Удобно ли это время? Будет ли спектакль? Будете ли Вы свободны? Будет ли время, настроение?.. – и т. д. и т. п.?..

Если сможете, черкните об этом пару слов.

Приветище Оксане и Нелли.

[черкните].

10. I. 73 *Ваш Виктор*

Л. Панкратова
«Свет в поэзии Александра Блока»

О. Блок

Воспоминания

Ф. 2837, оп. 1, ед. хр. 1295, л. 3

В Студии Мейерхольда готовились к блоковскому вечеру. Никогда в Студии не было такого творческого подъема, как в эти дни. Мне была дана роль Незнакомки. Радость и мука: справлюсь ли? Как воплотить на сцене мечту Поэта да еще в такой неожиданной для меня трактовке Мейерхольда? Он ставил Незнакомку в ключе иронического гротеска. На фоне ярко показанной пошлости мещанского быта иронически звучало слово «мечтатель». Незнакомка в трактовке Мейерхольда была идеалистической иллюзией, мечтой, оторванной от жизни, и я старалась, в силу своих возможностей, хотя бы внешне передать лирический образ Поэта.

(...) Как известно, Блок не сразу принял трактовку своей пьесы Мейерхольдом, но потом понял, ходил на все спектакли и жалел, что два из них пропустил.

(...) Когда наши репетиции подходили к концу, Любовь Дмитриевна спросила меня, готово ли у меня платье к роил Незнакомки. Я сказала, что все уже сделано по ремаркам Блока, но нет у меня страусовых перьев для шляпы. Они были в то время не модны, и я не могла их достать. Любовь Дмитриевна сказала, что они у нее

сохранились со старых времен и пригласила меня прийти к ним в воскресение к 12 часам к завтраку, и тогда она мне их даст...»

л. 10: О Незнакомке Блок пишет в статье о символизме: «Жизнь стала Искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло, наконец–то, что я лично называю «Незнакомкой»: красавица, кукла, синий призрак, земное чудо» (т. 5, стр. 430).

Собр. соч., «Худ. литература», 1950–1965.

ДОДАТОК: Архів (з історії постановки п'єси у Харкові)

Старе: Харків, Худ. Рада, 1964

ЗАСІДАННЯ ХУДОЖНЬОЇ РАДИ 26. II. 64

Читка п'єси В. Розова «В ДЕНЬ ВЕСІЛЛЯ»

ПРИСУТНІ: т.т. Козаченко, Криницька, Самойленко, Попова, Чибісова, Стеценко, Колосова, Дзвонарчук, Кошачевський, Тимошенко, Кіріна, Косаківна, Кірін, Шестопалов, Горбенко, Крайниченко.

ЧИТАЮТЬ: т. Крайниченко та Горбенко

ОБГОВОРИЛИ:

т. Кошачевський Т. Л.: З Розовим у нас чудові відношення – він прекрасний драматург. У цій п'єсі мені більш за все подобається – це боротьба за **справжні почуття.** Він веде до останньої сторінки надзвичайну драматургічну колізію. Чудовий діалог, все блищить, почувається надзвичайний розум. У мене не викликає сумніву жодна фраза, ні один персонаж. Прості люди – розумні, сучасні в своїй мові, вони такі є. цікаві, благородні. Я за цю п'єсу, за те, щоб включити її до репертуару.

Дзвонарчук: Розглядати цю п'єсу, як п'єсу з окремими достоїнствами і недоліками – не можна. Ідея п'єси прекрасна. Багато людей – і всі вони різні. П'єса дуже хороша.

Капуста: Мені надзвичайно подобається п'єса.

Шутенко: Мені дуже сподобалась п'єса, вона життю відповідна, багато гумору. Тільки не ясно – як піде з театру публіка? Чи всім ясно, за що йшла боротьба?

Чибісова: Мене дуже схвилювала п'єса чистотою, **благородством** Васьки, Нюрки. Кінець підготовлений. Я за цю п'єсу.

Стеценко: Мені п'єса страшенно сподобалась. Всі персонажі – люди прості. Але саме головне – надзвичайна чистота. Що мені страшно сподобалось – фінал, народ. П'єса мудра. П'єса надзвичайна.

Попова: П'єса дуже хороша, надзвичайна. Обов'язок – почуття стають такими, якими повинні бути, коли Нюрка перемагає і люди міняються. П'єса дуже хороша.

Кіріна: За останній час мало було п'єс з жіночими ролями (Чоловіки – Так! А тут є!) Тепер є і чоловічі і жіночі ролі. Мені дуже подобається п'єса.

Кошачевський: Ця п'єса з чітко визначеною зверхзадачею. Він, автор, пішов трохи вперед. В п'єсі є велика **мужність**. Я хотів, щоб зверхзадача п'єси була адекватна п'єсі. Композиція п'єси: І дія – сюжет ніби стоїть, а 2–3 дія – напружена дія – достойність п'єси. П'єса дуже подобається.

Самойленко: (директриса театру) Я не захоплена п'єсою. По-перш – **мрак.** Коли вдуматись, багато вульгарності в мові. Тут є речі спеціально підібрані. Це шокірує. У нього багато недомовок. Наприклад, епізод з горілкою – на чому літають? На винних парах? І ставлять крапку. Я, наприклад, не розглядаю Мішу таким чистим? Чим Васька хороший? Ніколай – урод. Треба знати, що вони ударники ком. труда. Мені здається, що це жонглірування.

Кошачевський: Мені здається, що **Васька** – чесна людина, коли йдеться про серйозну справу, а Михайло – на поверку – **Микола** може бути. Одним словом – Нюра – прообраз людини комуністичного майбутнього, а Михайло – ні. Я думаю, що не треба його робити позитивним.

Горбенко: (завліт) П'єсу я читав у Розова. Вона мало чим відрізняється від першого варіанту. Вона залишила у мене враження **мрачне**. Зараз я розумію – жалко було Нюрку. П'єса порушує моральні проблеми. Вона за **чесність**, за **правдиві** взаємовідношення між людьми. Цю тему вирішує Ро-

зов надзвичайно талановито. Через характери і мову. Саме життя вривається в дію. Михайло і Васька – позитивні герої. Адже один з них не може зробити Нюрці боляче, а другий – виявляє себе справжньою людиною. Чіткість фіналу – надзвичайна. Щодо мови, а також тих місць, де йдеться про **космос**. Гадаю, що їх змінить сам автор. Я за п'єсу.

В. Т. Крайниченко: П'єса настільки інтересна, я постараюсь аргументувати кожну думку. Яку проблему рішає? Не нову. Почуття і обов'язок. Цей конфлікт не зніме і комуністичне суспільство, так мені здається. Люди залишилися людьми. Суть п'єси мене найбільше хвилює. Коли я читав уперше – я боявся, що Розов закінчує благополучно. Коли ж я дочитав до кінця – у мене покотилися сльози. Це люди комуністичного завтра. Коли Нюрка знайшла в собі сили – я зрозумів силу п'єси. Розов піднімається вище за все. Розов говорить – от люди такі. Слідкуйте за цим. У Розова нема позитивних і негативних. П'єса про живих людей нашої сучасності. Розов – драматург, який відображає життя.

Мрак – не відчуваю, навіть по Нюрці. Мрак був би, коли б Нюрка і Міша оженились. Ракети, дитдом – розмов багато. Про дитдом говорить **Октябрина**. Вульгаризація мови – вона ще битує в житті. Ми повинні це нагадувати...

Я за те, щоб п'єсу ставити.

Худ. Рада вирішила включити п'єсу до репертуару.

ПРОТОКОЛ
ЗАСІДАННЯ ХУДОЖНЬОЇ РАДИ ВІД 4. X. 64

ПОРЯДОК ДЕННИЙ: Обговорення вистави «В день весілля» В. Розова

Присутні члени Художньої Ради, представники Міністерства культури (Бердичевський), обласного управління культури, секрет. обкому партії т. ...ленко та інші товариші.

Р. Черкашин. Ситуація створення вистави доведена до певного стану – а прем'єра відбудеться невідомо коли. Незалежно від цього – робота незавершена. Хоча – задум реалі-

зований в основних рисах. Довершити треба в дії. Ще немає гостроти ситуації. Вона – незадовільна. Можливо, є щось зайве. Багато дечого я пропустив. Треба прояснити, простежити за образом Михайла – не все точно. Важко говорити про деталі. Немає підстав висловлювати оцінки. Вистава має зайняти своє місце, зроблено вірно в ідейному ключі, **заслуговує схвалення**.

Айзенштадт. Можна говорити про перше враження. У виставі є багато цікавого, робили її талановиті люди. Мені здається є 2 основних недоліки: 1 – зайва ідеалістичність. П'єса цікава, але вона строгіша, драматичніша. Йде не від оформлення – світлового, воно вносить елементи ідилії. Другий недолік – вистава дистильована, вистава відірвана від життя, побуту. Це відчувається в загальній атмосфері. Це стосується й оркестру. А ідеї Розова, пов'язані з цікавими проблемами – боротьба з догматизмом – звучить не реально. Я розумію, що боялись режисер і художник, – скажуть, що тут всі нещасливі і т. д. В цьому відношенні треба подумати.

Поюровський. Я очень взволнован, и не только потому, что мне очень понравился спектакль. Я видел много спектаклей по этой пьесе, но ни один из них не произвел на меня такого сильного впечатления, как этот. Может, здесь есть и недостатки. Я видел эту пьесу в 2-х московских театрах. Этот спектакль не похож на те спектакли. Я говорю о своем восприятии. Я не видел режиссера. Он молодой режиссер. Я хотел бы видеть его другие спектакли.

Здесь в новом качестве предстала Людмила Ивановна Попова, актерская природа ее не противоречит традиционному началу. Интересен Василий – розовский Василий. И то, что театр не стремится его ни обелить, ни опорочить. Конфликт – глубоко психологический. Интересен художник, у него это один из лучших спектаклей. Внутри разных поколений идут своеобразные процессы. И мы должны радоваться, что увидели такой выдающийся спектакль. Мне кажется, что сегодня должно доминировать чувство радости – надежды на лучшее будущее. Я говорю о своем эмоциональном восприятии и очень ему верю.

Чирикова. (критик) Виступати важко після т. Поюровського. П'єсу я не читала. Я повинна сказати, що театр зробив правильний вибір, хоч над виставою ще треба попрацювати. Попова – Нюра, в І акті зацікавила, актриса відійшла від свого звичайного. 2 і 3 акт – мені не хочеться, щоб Нюра була жалюгідною. Малюнок – людина з чимсь ображеною долею. Щасливою людина бути не може і у фіналі. Власне, щоб він був життєвий і правдивий.

Михайло – володіє собою, а Микола з І акту веде себе, як чужак.

Цікавий образ Василя – Маляра. Єдине – не хотілося б, щоб він комікував у сцені з музикантами. Хороше оформлення, художник зробив багато.

Загальне враження – всі ці люди об'єднані в колективі, но всі вони різні, не той рівень культури. Розбрід з костюмами.

Наприкінці хочу сказати – театр стоїть на вірному шляху. Я хотіла, щоб Нюрка не була жалкою, більш значимий Михайло, звернути увагу на костюми.

Козаченко. Я розумію, в яких умовах створювалась вистава, – важких, починаючи з Воронежа, але чи перешкодило це створювати виставу? Ця вистава стала поряд з нашими **кращими назвами**. Дуже приємно, що молодий режисер почав з цієї вистави. Мені здається, що боротьба за чистоту проти фальшу, ця боротьба прикрашена з усією пристрастю. Нюра бореться за людину, цей момент мені, кажу, показано правильно. Мені здається, хороший аванс; фінал якийсь несподіваний, коротенький.

Мені здається, що Василь трошки тяжкий, на ньому лежить навантаження більше. Василь веде свою лінію драматичніше (порівняно з п'єсою). Мені здається дуже хорошою робота Л. І. Попової. Почуття ж небезпеки треба трошки пізніше виявляти. Подобається робота Валерія Івченка – цікаво несе внутрішнє звучання. І решта акторів – цікаві роботи. Щодо оформлення – макет у Воронежі приймали бурно. Зараз мені дуже подобається оформлення; хоча костюми треба переглянути, додатиь з підбору. Вітаю Леся Степановича з

дебютом, він зустрів у нас колектив, в якому знайде однодумців.

Загоруйко. Я сьогодні представляю молоду частину колективу, на яку покладені великі обов'язки щодо професійності, щодо традицій, що їх плекали старші товариші. Ця п'єса дорога нам тим, що в ній відбувається процес народження молодої особи, особистості. Матеріал для нього взято з характерів героїв. Тому у виставі основна тенденція – народження особистійного «я» в людині. Робота Попової – відкриття. Те, що комусь вона здається напочатку гідною жалю – як часто ми таких людей не помічаємо; а Розов – не пройшов повз них. Поповою це перенесено в **характер**, і процес становлення її робиться по наростанню. Актриса на вірному шляху, це – глибоке й цікаве перевтілення.

Творче обличчя театру співзвучне з цією п'єсою. Мені здається, що те, що здалося В. М. Айзенштадту, – це Розов, – у **новій** якості. Тут в п'єсі є [...] В цьому розумінні робота режисера на вірному шляху. Мені подобається тонус усієї вистави. І тут є цікавий задум з фісгармонією – він дає святість і широту, яка завжди присутня в народі.

Подобається робота художника Греченка.

Я вважаю, що ця вистава мусить знайти своє місце. Вплинула і робота в тяжких умовах, але консервація вистави пошкодить театрові.

Бердичевський. Я далеко не прихильник п'єси В. Розова. Але саме через це кажу – мене вистава в цілому порадувала, **вистава краща, ніж п'єса.** Режисер вирішив інакше образ Василя. Я не вірю в історію з Нюркою, я більше вірю, що в Нюрки іншого виходу не було. Василь – інтересна фігура, і те, що зробили актор і режисер – рятує виставу. Основні невдачі ідуть по лінії Нюри–Попової; цікава актриса, але ж її нове слово – неточне. Нарочито вести режисуру по лінії [...?]..., спеціально грати угловатість – не вірно. За що її полюбить глядач? Нарочито грати невродливу дівчину – невірно. Жінкою вона повинна бути спочатку і до кінця. В цілому ряді сцен вона антиестетична. Михайлу і режисеру треба по-

думати, щоб Михайло був менш неврастенічний, а простіший і мужніший.

Мені подобається вистава. Я не бачу нічого ідилічного в оформленні. Мене порадували скорочення колізії Салова.

Я згоден щодо костюмів, в гаммі і покрої – вони не вірні.

Ну і – я не згоден, що на Волзі звучать українські пісні.

Танюк. Говорити про прийом рано, це поки що лише ескіз майбутньої вистави – так вважає наша творча група. Після обговорення ми доведемо виставу до потрібного стану – самі розумієте, за реальних умов нашої роботи досягнути бажаного в абсолюті було неможливо. Я зрозумів колегу Айзенштадта, у нас теж були на цей рахунок певні побоювання.

Педченко. (директор театру) Я думаю, що при відкритті приміщення виставу можна давати прем'єрою. Перед цим ми дамо вам 10 днів, щоб ви мали змогу врахувати всі зауваження. Я думаю, що вистава буде подарунком для Харкова.

НА ОБГОВОРЕННІ «ФОРТУНИ» М. ЗАРУДНОГО 24. 01.1965 Р.

Л. Т. Вдруге слухаю цю п'єсу. Вперше – вона мені **дуже не сподобалась**. Тепер уже починаю звикати. Але не більше. П'єса зроблена на примітивних штампах. Асоціація з «Суєтою», але далеко куцому до зайця. Іграшкова навмисність, підробка під «правдочку». І дія – комедія, ІІ – вже ні. Якщо це комедія характерів – то де ж тоді характери? Якщо це комедія зіткнень і ситуацій – де ж тоді зіткнення й ситуації? Цю комедію спочатку треба **написати** і зробити її комедією сьогоднішнього дня, щоб глядач упізнавав у її героях себе і своїх глядачів. Не знаю, якщо у режисера є своє бачення, як з цього напівфабрикату зробити мистецтво, можна було ще подумати. Але такого бачення нема. Я **проти** того, щоб вводити в п'єсу репертуар. Стратегію театру не можна будувати на «прохідняках», нехай хоч за ними й стоять прізвища Коломійця чи Корнійчука... І навіть Зарудного.

(Мене підтримали Мироненко, Бондаренко Є., Криницька, А. Свистунова, Шевченко. Горбенко заперечив проти негативної оцінки п'єси. Педченко підтримав трупу, а не Горбенка – «мені було соромно читати цю п'єсу» – а він читав її вголос на Худ. Раді, – під спротив загалу).

Педченко – далі.

... Найкраще з того, що ми мали – це «Сторінки щоденника». Що, міністр культури цього не розуміє? Розуміє. Але ці люди, які заробляють великі гроші, настирливо рекомендують свої незавершені п'єси. Директору Рос. драми винесли сувору догану – Київський театр поставив «Київський зошит». Нам же настійно рекомендують «Фортуну». Але одностайний відгук Худ. Ради – це вірний відгук щодо розуміння цієї п'єси. Але в Києві про нас таке враження, що ми відкидаємо кращі п'єси укр. драматургії (наприклад, п'єсу О. Ільченка). Я вважаю, що Заруднкий **не розуміє** сучасного селянства, тих, хто вирощує хліб. Тут елементарне приниження нашої української дійсності. Я приєднуюсь до товаришів, що **не треба ставити цієї п'єси.**

(І далі говорить, що краще поставити «Правду і Кривду» та «Нащадки Запорожців»).

Л.Т.: А ось уже засідання **без мене** – але **про мене.**

ЗАСІДАННЯ
ХУДОЖНЬОЇ РАДИ ТЕАТРУ 24. II. 1965 РОКУ

ПРИСУТНІ: Члени Художньої Ради т. т. Бондаренко,
Козаченко, Криницька,
Горбенко, Попова, Греченко,
Радчук, Загоруйко,
а також заступник начальника
Управління культури т. Суріна

Доповідає т. Педченко:

Ми зібрали Худ. Раду театру на прохання т. т. Бондаренка і Козаченка з питання стану режисури в театрі Шевченка; зокрема, щодо роботи в нашому театрі т. Танюка Л. С.

(Т. Педченко читає наші листи і лист Міністра культури. Т. Педченко говорить, про запрошення т. т. Смоляка і Казнадія на поставу «Тараса Бульби». Ці товариші відмовились).

Танюк поїхав до Києва. Секретар обкому т. Скляров говорив з т. Скабою, і як вирішилося питання – не знаю. До нас дійшли неофіційні дані, що Танюку дали відпустку, і він виїхав до Російської Федерації. Таким чином, у нас немає режисера. А Міністерство культури підходить невірно, вони не думають про майбутнє. І ми залишились без режисера. Без талановитого режисера.

Криницька: Чи була розмова про Танюка з Бабійчуком?

Педченко: Так, була. У мене враження таке, що міністерство спеціально робить все для того, щоб театр залишився без режисури.

Радчук: Чи знає Міністерство культури, що Танюк почав роботу над «Тарасом Бульбою»?

Педченко: Ні. Ми втрачаємо режисера.

Загоруйко: Танюк не порушив нічого, призначення у нього не було.

Греченко: Міністерство виходить з матеріальних покажчиків (у кращому випадку), і не думає про творчість.

Криницька: Все це нагадує склоку, а не принципове ставлення до кадрів. Товариші, ми ж читали статтю Румянцева.

Попова: Це ставлення не до Танюка, а до театру. Чому нам пропонують Смоляка і Казнадія, а з нами не рахуються?

Загоруйко: Ніяких політичних порушень Танюк не робив, я говорю це як комуніст. Все це – розмови, брехня. Танюка провокували. Танюк не піддавався. Лише коли зачепив особисто особу Йосипенка й інших, тоді й склалися ці «обставини». Чисто особисті речі були в нього, невитриманість – від молодості. Згадайте, як він у нас поводився, він навіть розгубився було напочатку. Але він зарекомендував себе добре. Я хочу запевнити вас, що за ним нічого немає. Все це дискредитує таких людей. Він дуже хоче працювати у нашому

театрі, але поки у верхах категорично не вирішиться, не треба його турбувати.

Бондаренко: Коли Танюк почав працювати, ми його не знали. Я зустрівся з ним у роботі. Він дуже перспективний режисер, – від природи. За освітою, – учився у Мар'яна Михайловича, за ерудицією вивчає «Березіль» – театр Курбаса, до якого ми, на відміну від Йосипенка, не байдужі.

Мене дивують усі ці наговори, закулісні махінації в столиці і тут, плітки... Але це вже не той час! він за творчими мотивами нам підходить, – здібний, мислячий, точний у пропозиціях, має навіть свою стратегію на 5–10 років, я з ним розмовляв. Це дуже перспективно!

Що слід зробити нашому театрові? Боротися за нього, він – людина, потрібна театрові. Я не в курсі справ, що робити, але треба діяти!

Козаченко: Питання режисури – кровне діло. І для нашого театру, і ширше. У нас в театрі нема режисерської лабораторії. У нас є вихованці М.М. Крушельницького. Ще багато було розмов з Крайниченком. Він назвав тоді Загоруйка і Танюка. Ці люди можуть і повинні бути в нас на постійній роботі, це кадри, які можуть рости. Ми можемо залучати на постановки інших режисерів. Але в першу чергу нас цікавлять кадри наші, постійні. Мене обурює барська відповідь Гурського, лист оскорбительний. У нас у театрі кріпка парторганізація, і ми без них би побачили, хто чим дихає і хто чого вартий. І ми не бачимо! Що це за ставлення до Танюка? Це ж доля людини!!!

Мені здається, ми не до кінця використали наші функції. Ми повинні поїхати до Бабійчука і Скаби! У Москві Танюк може працювати, а у нас – ні! Що це за ставлення до кадрів? До живих людей! До театру в цілому, зрештою?!

Треба когось послати в ЦК спеціально від колективу і довести, що все це чепуха.

Я образився на відповідь Гурського і його безпардонне небажання мотивувати таке «рішення». Невже колектив не має

свого права обирати собі режисерів? А товчемо, що колектив – сила!

Педченко:

Є пропозиція звернутися до Ващенка, він днями має прийом. Я знаю, що він розбереться в усьому.

(Художня Рада стверджує – звернутись до Обкому партії з питанням вирішити долю режисера Танюка).

Костюченко: Все-таки партійна організація, я думаю має їхати в Київ, побувати в ЦК. Треба поставити крапку. З Гурським домовлятися не треба – не той рівень. Чому Танюк може працювати в іншому місці, а не там, де хоче він і де хочемо ми?

Педченко: Треба звертатися до ЦК.

Суріна: Рішення Художньої Ради – вірне. У театрі проблеми з режисурою, направленістю театру. У такому контексті треба говорити і про Танюка.

(**Педченко:** далі переходить до другого питання, до нагородження акторів грамотами – першими у списку йдуть учасники «В день весілля») – художник В. Греченко, актори Л. Попова, Валерій Івченко, В. Маляр)

Перечитав ці старі протоколи. Смішно – але такою була Україна 10 років тому! Тут ще нема приїзду міністра культури й анекдотизму навколо цього. А вистава всупереч його забороні («вилазка буржуазного націоналізму!») – пішла. З аншлагами. Пробилась навіть деяка преса.

Але потім її з історії театру (після мого 1968-го) вилучили. **Наче й не було.**

15 січня, понеділок

Від чого все-таки помер Блок – зовсім молодий, на сорок першому році життя?..

Не було нічого страшного, що він підхопив грип, по-тодішньому – інфлуенцу; смертельні випадки траплялися більше там, де не було догляду, де був голод і холод –

навколо хворого Блока були друзі, і він швидко подолав би недугу, якби…

Якби клятий вірус не вразив серце – нервове, збуджене, виснажене серце Блока! Ця друга хвороба зветься ендокардит – тут і організм потрібен особливий – для спротиву, і догляд – особливий.

Такого – особливого – догляду за Блоком не було.

Особливого – за умов всього того безчинства, яке творилося тоді. Того, що потім набуло псевдоніму «громадянська війна». Можна й треба було виїхати – негайно – за межі Росії, на традиційне лікування. Спочатку Блок сам не хотів, не вірив у неминучість, а коли захотів, нова влада **категорично** не дала дозволу.

Додаймо сюди знищення моральне, **атмосферу** вбивств і грабунків, принципового **жлобства**, коли нагору вилізла **шпана** (не доведи боже жити в епоху перемін!) – і зрозумієш, що Блок помер через **революцію**, котру так уважно закликав слухати – поети істинні завжди революціонери, але вони першими й гинуть на цих барикадах, бо відразу після **вибуху** все повертає **не туди**…

В очи бьется красный флаг,
Раздается мерный шаг…
Вперед, вперед,
Рабочий народ.

Нерозгадана загадка «Дванадцяти» з Ісусом Христом попереду.

«Венчик из роз» – це вінець **терновий**?

Якийсь час я сумнівався, чи варта наступна тема сторінки в щоденнику. Але перечитав попередні сторінки – там наворочено такого, що й гітлерівський документ не виглядатиме найстрашнішим.

А знати треба.

Хлопці, скажімо так, з інституту історії, знаючи, що мене цікавить усе **українське**, показали мені прецікавенький опус. Документально завірений, архівний номер і т.д.

26 січня 1943 року.

Берлін:

Коли я влітку 1941 року був змушений прийняти рішення усунути силою зброї загрозу з боку більшовиків, яка нависала над Великою Німеччиною і всією Європою, то я віддав собі належне в тому, що настане час здійснення історичних прагнень всіх пригнічених народів радянського Союзу.

Світу було відомо ще 20 років тому, як націонал-соціалізм ставиться до боротьби українського народу за своє існування. Не тільки «Майн Кампф» та мої виклади в перші дні націонал-соціалістичного руху стосовно східно-європейського комплексу проблем, але й пізніші заяви та публікації моїх найближчих співробітників служили достатнім доказом того, що нова Німеччина прекрасно розуміє і схвалює стремління українців одержати те місце, яке відповідає українському народові серед європейських народів.

Тільки необхідність успішного ведення війни прости СРСР і турбота про доцільний, поступовий перехід України з-під гніту більшовизму, який тривав десятиріччя, до нової європейської спілки спонукали мене поки що не розголошувати моїх справжніх намірів і вибирати шлях поетапного відродження української державності при допомозі надійної опори з боку німецького рейху.

Таким чином, частина Західної України була довірена керуванню генеральної губернії, друга частина – королівству Руму-

нії, а також створений рейхкомісаріат України, підпорядкований рейхміністерству окупованих східних земель.

Не рахуючи незначного виключення, весь український народ, передусім, селянство, сприйняв ці заходи рейху з повним розумінням. Слідом за щирою зустріччю німецького вермахту надійшло багато доказів активної бойової готовності проти більшовизму і небувалої віддачі в роботі як на Україні, так і в Німеччині.

Це бажання тісного співробітництва з німецьким командуванням витримало останні 18 місяців низку важких випробувань через обумовлені війною нестатки, а також через перевищення влади непридатного керівництва на підприємствах та в таборах у поводженні з українськими робітниками та військовополоненими. Останнє я рішуче засуджую. Однак труднощі війни на Сході, яка затягнулася, не можуть змінити негативного ставлення українського народу до більшовицької держави. У визнанні та гідній оцінці цієї основної точки зору українського народу я прийняв рішення повідомити йому наступне:

1. Після неминучої поразки більшовизму та його спільників Україна стане рівноправним членом нової Європи.

2. Безвідкладно буде створено українську національну раду з найвидатніших представників всіх прошарків населення як тимчасовий вищий орган українського народу.

3. Він бере на себе самоврядування України і стоїть під німецьким наглядом.

4. Для української народної групи в генеральній губернії буде створена західноукраїнська національна рада.

АДОЛЬФ ГІТЛЕР.

(Друковано українською, у формі листівки.)

Українці знали й інше. На річницю початку війни рейхкомісар Кох робить у Рівному пресову конференцію для німецьких журналістів, закриту, де запевняє їх, що такого роду «виступи фюрера» – лише тактика. Справжня ж мета Великої Німеччини – перетворити Україну на територію

німецької колонізації, тут мають вирости нові німецькі міста, в яких уже через десять років житимуть десять мільйонів німців, підсобною робочою силою для яких стануть українці, яких має залишитися не більше двадцяти мільйонів. Треба передбачити все, щоб на українських теренах було зупинено демографічне зростання, – рабів не мусить бути надто багато… Якийсь журналіст запитав його, чи правда, що українцям обіцяно передати після війни у власність їхню землю, вилучену більшовиками? Кох розсердився: «Це божевілля, цього ніколи не буде! Земля належатиме німцям, які під час варварських радянських бомбардувань втратили майно і житло – ми відшкодуємо нашому народові втрати за рахунок родючих українських ґрунтів, озер, повних риби, лісів, повних звірини…»

Це вже – **після** адольфової листівки. Чи не тому 1943-й – активно поворотний для українського підпілля?

16 січня, вівторок

Ще один документ – з того, що **не ввійшло** до книги Некрича.

№ I/2428
27 февраля 1942
Товарищу Сталину

РАПОРТ

Берлін: Сталін – Гітлер, Меркулов

В ходе переговоров в Минске 20–27 февраля 1942 года с представителем германского командования и начальником персонального штаба рейхсфюрера СС группенфюрером СС Вольфом германское командование не сочло возможным удовлетворить наши требования.

Нашей стороне было предложено оставить границы до конца 1942 года по линии фронта как есть, прекратив боевые действия.

Правительство СССР должно незамедлительно покончить с еврейством. Для этого полагалось бы первоначально отселить всех евреев в район Дальнего Севера, изолировать, а затем полностью уничтожить. При этом власти будут осуществлять охрану внешнего периметра и жесткий комендантский режим на территории группы лагерей. Вопросами уничтожения (умерщвления) и утилизации трупов еврейского населения будут заниматься сами евреи.

Германское командование не исключает, что мы можем создать единый фронт против Англии и США.

После консультации с Берлином Вольф заявил, что при переустройстве мира, если руководство СССР примет требования германской стороны, возможно, Германия потеснит свои границы на востоке в пользу СССР.

Германское правительство в знак таких перемен готово будет поменять цвет свастики на государственном знамени с черного на красный.

При обсуждении позиций на схеме №2 возникли следующие расхождения:

1. Латинская Америка должна принадлежать Германии.
2. Сложное отношение к пониманию «китайской цивилизации». По мнению германского командования, Китай должен стать оккупированной территорией под протекторатом Японской империи.
3. Арабский мир должен быть германским протекторатом на севере Африки.

Таким образом, в результате переговоров следует отметить полное расхождение взглядов и позиций. Представитель германского командования Вольф категорически отрицает возможность разгрома германских вооруженных сил и поражения в войне. По его мнению, война с Россией затянется еще на несколько лет и окончится полной победой Германии. Основной расчет делается на то, что, по их мнению, Россия, утратив силы и ресурсы в войне, вынуждена будет вернуться к переговорам о перемирии, но на более жестких условиях, спустя 2–3 года.

Первый заместитель народного комиссара

Внутренних дел СССР (Меркулов).

На полях війни гинуть **щодня** сотні тисяч людей – а за їхньою спиною два диктатори ведуть переговори про новий перерозподіл світу.

Сталін запропонував припинення вогню – перемир'я – з 5 травня по 1 серпня 1942 року. Далі була схема відходу германських військ – і з кінця 1943 року – спільний поворот всього «сталінсько–гітлерівського» вояцтва проти Англії та США.

При цьому Сталін повідомив, що готовий оголосити мир між двома нашими «братніми народами» і звинуватити у розпалюванні війни міжнародне єврейство, за яким стоять Англія та США.

Існує документ, підписаний Сталіним – від 19 лютого 1942 року.

Ну та колись і він вигулькне на світ Божий – «рукописи не горять»?

«Не горять», може, й тому, що власть імущі не вбачають у такого роду паперах **компромат.** Бо хто зна, як воно повернеться – накажеш спалити, як спалили вже тонни унікальних документів, – а раптом знадобляться? І тебе ж першого – на цугундер…

Як убили Котовського

Про вбивство Котовського.

Лев Копелев:

«Не разделяю вашей убежденности. Да, в него стрелял Майоров, адъютант или что то в этом роде, курьер или посыльный. Да, этого Майорова после следствия выпустили, и он преспокойно работал себе где–то на товарной станции, железнодорожником. Пока не стал болтать лишнее – после чего его убили якобы «мстители за Котовского», на самом деле – агенты ГПУ. Жена, из–за которой якобы сыр–бор разгорелся, была далеко не красавица, болела сифилисом, – у Котовского было в это время немало иных пассий...

Так что это, конечно, **политическое убийство** – лишь загримированное под «ревность», – как впоследствии с Кировым и Николаевым.

Между прочим, следователя, который копнул убийство как «политическое», сразу же отстранили от дела.

Причина убийства? Все тот же страх «героической конкуренции». Нариманов «случайно» разбивается в самолете, Фрунзе спустя месяц–два после убийства Котовского «случайно» – погибает на операционном столе после небольшой операции.

Сталин не мог переносить чужих легенд. Вспомните судьбу Постышева, верного домашнего пса и сталинского фаната. Как только его легенда стала **весомой** (разрешил елку, открыл для народа парки, ходил в косоворотке – любимец партии а–ля Киров) – Сталин его уничтожил.

– Я слыхал о следе Троцкого в деле Котовского. Как и в деле Щорса.

– Не исключаю. Тут они были два сапога пара, Сталин и Троцкий. При этом каждый хотел иметь **свою** армию.

17 січня, середа

До теми «вождя». Іван Грозний, Петро Перший («И молвил он, сверкнув очами…»), Сталін, – Гітлер і Мао – так чи інакше були «нічними людьми», перезарядка акумуляторів у них відбувалась **уночі.** Проблема не в тому, що Сталін і Гурджієв учились в одній духовній семінарії – Сталін був націлений на «ясновидців», як і Гітлер, міг впадати в «астрал» – методи психічного впливу на в'язнів були в СРСР **жахітно** розвинуті, ще з 20–х років, коли Блюмкіна посилали шукати Кабалу, й він вербував (намагався) Реріха. В часи таких «переворотів» високому розумові зазвичай доба каже «зась!» – на перший план виходять маги й ворожбити, «провісники» й гадалки. Про це детально у Фейхтвангера – «Брати Лаутензак»: Спочатку Оскар Лаутензак на вершині (насправді Ганусен), а фінал – розстріляли в лісі… був наближений, багато знав. Мессінгові повезло, його не було так наближено **до персони**; він розповідав нам (вдома у Лунгіних, дні роботи над «Гус. пером»), що **найдужче боявся** наближення до Сталіна, до якого ставився на відміну від Семена і ядучого Нусінова –

Вольф Мессінг

з неприхованим трепетом. Я того разу сказав щось про Сталіна «дуже й дуже» занозисте: Мессінг, який уже мою виставу бачив і лише похитував головою, порадив мені бути **обачнішим** у словах, – «у всего, что сказано, есть отдача, как у пистолета…».

Між іншим, я трохи сумніваюсь в його яснобаченні, бо він тоді на прохання Лунгіна взяв мої руки у свої, довго дивися мені в очі, після чого напророчив мені щось неможливе: «Вы станете очень влиятельным человеком…»

– В театре?

– Нет, в театре вам работать не дадут. Жизнь будет у вас как на лезвии ножа. Но сцена для вас не главное…»

Не знаю, як це розуміти. Що мені закриють дорогу до театру – і я здобуду пальму першості, як того прагне пані Орися, – у перекладі? Чи напишу «Сповідь сина доби»?

Цікавою в тій розмові була тема антисемітизму. Чому всі без винятку вожді були антисемітами. Себто вожді **російські,** від Петра й Катерини починаючи.

І розповів – Єлизавета вигнала із західних губерній євреїв, мотивуючи це їхнім «услуженієм Європі». Катерина дала їм дозвіл на повернення. Але не думайте, – тому, що симпатизувала. Потім вона записала, – «розпочати царювання таким проектом не могло бути способом умиротворення: а визнати проект шкідливим – не можна було». Тобто не можна – бо означало піти проти громадської думки; он ще коли на неї зважали! Отож вона відклала рішення, і вже пізніше сформулювала його так: «Разрешено селиться в России иностранцам – всем, кроме жидов…»

А коли до Росії приєднали білоруські землі, вона зробила з того єврейську резервацію, і був спеціальний указ від 1785 року, в якому слово «жид» як образливе замінено на «єврей».

З Катериною зрозуміло, на неї позитивно впливав Потьомкін, який терпіти не міг турків – сподівався, що євреї їх знищать або принаймні послаблять – він і схиляв Кате-

рину до лібералізму і навіть створив окремий єврейський ескадрон.

Між іншим, коли Потьомкін приїздив на Україну чи до Могильова (забув зараз), євреї зустріли його під аркою, на якій було начертано: «Возрадуйся, Ізраїлю, яко во дні царствія Соломона».

Словом, Катерина була **тотальна**, а Потьомкін ніс **ліберальну** ідею.

Але Потьомкін помер 1791 року – трохи згодом французька революція визнала рівноправність євреїв; на Катерину це подіяло жахливо. Не було тепер кому її стримувати, і 23 грудня 1791 року з'явився указ Катерини про заборону **жидам** займатися хліборобством. Вона вигнала їх з міст і ввела в дію «черту оседлости». Лібералізм скінчився, Європа їй була відтепер «не указ».

Антисемітизм Сталіна (обумовлений ще й тим, що всі його «друзі» – Троцький, Каменев і К° – були євреї) активно посилився після дружби з Гітлером. Підписуючи Пакт 1939 року, він **зважав** на потаєну вимогу Гітлера щодо масового винищення євреїв – і дав на це добро (!). Саме після цього активізувалося винищення всіх євреїв в ГПУ–НКВД, хоч почав він його раніше, покликавши до цього Єжова. Отож похід його проти євреїв в 50-х роках був **закономірним** продовженням сталінсько–гітлерівської політики. Перед тим ще була спроба повернути євреїв проти євреїв (Створити Ізраїль – проти Англії та США), але з того нічого не вийшло. Якби «товариші по партії» не допомогли йому вмерти, це могло б обернутися ще одним Голокостом…

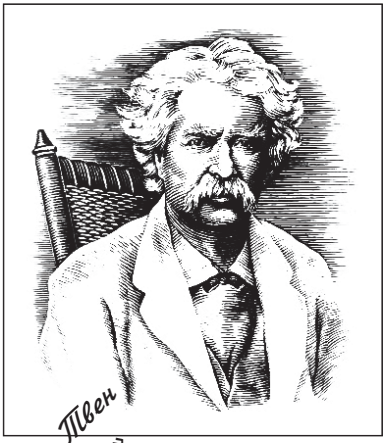
Нусінов – тоді:

– Хотите – почти анекдот? В 50–е годы планировали к изданию полного Марка Твена. Сталин – запретил (уже начавшееся издание). Почему?

Обнаружил у него одно статью, «несовместимую…»

Цю статтю він мені кілька днів тому дав (Лунгін!) – знайшов десь в архіві покійного Нусінова.

МАРК ТВЕН.



Марк Твен «Евреи»

О ЕВРЕЯХ

В длинных списках, которые ежедневно составляются в полицейских судах, в рубриках «нападение» и «нарушение порядка» в «нетрезвом виде» имена евреев встречаются редко. И уже никто не станет оспаривать тот факт, что дом еврея – это дом в истинном смысле этого слова. Еврейская семья спаяна самыми сильными чувствами, члены семьи оказывают друг другу всяческое уважение: почтение к старшим – нерушимый закон в доме. Евреи не являются бременем для благотворительных организаций – государственных или городских, и если бы таковые исчезли вообще, на евреях это никак не отразилось бы. Когда еврей здоров, он работает; если он потерял трудоспособность, заботу о нем на себя берут его собратья. И делают они это не как бедные и скупые люди, а с подлинной щедростью, евреи заслуживают признания и качеств самой щедрой и благожелательной расы в мире. Быть может, еврей–нищий и существует в природе, однако немного найдется людей, которым такие евреи попадались. Еврея представляли во многих неприглядных ролях, однако, насколько мне известно, ни один драматург не зашел столь далеко, чтобы показать его в роли нищего. И уж если еврею приходится просить подаяние, его собратья избавляют его от такой необходимости.

Все сказанное подтверждает вывод: «еврей хороший и добропорядочный гражданин». Подытоживая, можно назвать евреев спокойными, миролюбивыми, трудолюбивыми гражданами, не совершающими серьезных преступлений и не склонными к грубости; к этому следует добавить, что семейная жизнь евреев заслуживает всяческих похвал, что они не являются бременем для обществен-

ной благотворительности, не попрошайничают, а что до щедрости и благожелательности, то в этом с ними никто не может сравниться. Эти черты – квинтэссенция хорошего гражданина.

Если теперь положить на одну чашу весов отрицательные качества евреев, а на другую – положительные, – каким будет баланс? По–моему, при точном беспристрастном сравнении положительных и отрицательных качеств сторон христиане не могут считать себя лучшими гражданами, чем евреи.

Но, несмотря на все это, во всех странах, на протяжении всей истории, евреи были объектом постоянной и неумолимой ненависти, а часто – и объектом преследований.

В таких тяжелых условиях еврей мог выжить, только если у него была хорошая голова, и те евреи, у которых она была, должны были все время сохранять свой умственный потенциал на высоком уровне и непрерывно совершенствовать его – в противном случае их ждал голод. Века, на протяжении которых единственным инструментом, оставленным еврею, несмотря на всяческие ограничения, был его мозг, привели к тому, что этот инструмент достиг исключительного совершенства.

И в заключение: если верить статистике, евреи составляют всего лишь один процент мирового населения. Они – пятнышко звездной пыли в сиянии Млечного Пути. Если по справедливости, то о евреях вообще не должно было быть слышно. Евреи занимают видное место на планете, не уступая в этом другим народам, а их важность в торговле неизмеримо больше их доли в населении. И процент евреев в списках всемирно известных имен и литератур, науке, искусстве, финансах, медицине и трудных для понимания областях исследований также явно превышает их процент в населении. Во все века они вели захватывающую борьбу – и вели они эту борьбу со связанными за спиной руками. Быть может, они тщеславны – но им можно это простить. Египтяне, вавилоняне, персы приподнимались, наполняя планету шумом и великолепием, чтобы превратиться в призраки и исчезнуть с лица земли; им на смену пришли греки и римляне, и эти произвели большой шум – и они ушли; другие народы появлялись и высоко несли свой факел какое–то время, но их факелы догорели, и они погрузились

в сумерки и исчезли совсем. Евреи видели их всех, превзошли их всех и остаются такими, как прежде, не проявляя признаков упадка, старческой немощи, слабости тела, потери энергии, притупления бдительности и агрессивного ума. Все на свете смертно – но только не евреи: все силы уходят, но они остаются. В чем же причина их бессмертия?

Журнал «Харперс мансли»
1899 г.

Четвер, 18 січня

Люди здорового глузду й протестного розуму щиро вірять у конвергенцію, пропоновану від А. Д.

Вірю в це і я – на жаль, не зовсім фанатично, бо не раз переконувався, що для великих держав мораль – не провідний постулат, а радше клапан для випуску пари з казана.

Шаную й поважаю Америку, але не маю до неї безоглядного ставлення. Авжеж, не під впливом наших провідних газет, які постійно поливають американців брудом.

«Неначе цвяшок, в серце вбитий», – визнання Америкою Радянського Союзу **восени** 1933 року, коли доморювано було голодом Україну. Рузвельт про це добре знав, але дав себе обманювати фальшивками продажних журналістів – **невигідно** було ширити **таке** про Сталіна.

Кажуть, Рузвельт не послухав навіть матері, яка сказала йому, що визнання Росії в такій ситуації нав'язане йому чортом.

Причини? Мабуть, все ті ж – **вигода**. Росія, як ринок, оголошено індустріалізацію, потрібна буде американська техніка, станки.

І вигода політична – Гітлер, перерозподіл світу, краще, коли між ними будуть **проблеми.**

А з демократією можна почекати.

…

Нарешті, міцніша Росія – неприємніше Японії, одвічному американському противникові…

Отож – вигода. Навіть ціною мільйонів жертв голоду.

Бо йшлося, передусім, про Росію, СССР – лише псевдонім її. Й інтереси України до уваги не бралися.

Отож дружба дружбою, а тютюн – порізно.

Щось такого є й сьогодні в кампанії з нашими арештами, з поверненням до сталінщини. Змагання за права людини – вибіркові. Активна підтримка з-за кордону всіх, хто хоче виїхати до Ізраїлю – і нічого схожого з проблемами прав **інших націй.**

19 січня, п'ятниця

Щойно повернувся від Ю. А.

Привітав його зранку – з виходом статті в «Сов. культуре», тепло й незаангажовано написав Павло Антокольський – а він: «Тогда загляните, если получится, на чашку чая. Или кофе…»

Авжеж, «получилось» – і години півтори я був як на іншому світі. Компанія невеличка – Віра Петрівна, Антокольський, Плятт, Михайлов, Женя… згадали Анісімову – Вульф; Завадський стримано вислуховував компліменти, Плятт тамадував, Віра Петрівна почувалася втомленою, але під кінець розійшлася й показувала свій «альбом». Я мався трохи ні в сих ні в тих, але мене чомусь більше розпитували «про життя», – «что вообще делается, мы из театра не выходим, может, что-нибудь и упустили…»

у Завадського

«Священнодійства» не було – старі задавали фору нам з Женею, у них стільки енергії! Попри всі штампи, до яких вони часом вдавались.

Плятт – гарно – про свої дитячі роки, – цирк і Шаляпін, десятирічним мачуха взяла його з собою на «Фауста»; а ще – як він 14-річним грав у гуртку семидесятирічного генерала, кайф перевтілення.

Театрові – от-от 50 років, Завадський приглядався до мене, чи не долучився б я якось до їхнього карнавалу, вони хочуть відзначити це **помітно**. Але Кость Костьович, з яким ми не найкращі друзі, відразу ж наполягав на «ідейності» і

«витриманості» **свята** – Ю. А. від того втомлювався й починав говорити тости про чарівних жінок і «вообще о красоте».

Нічого подібного в театрі Станіславського не може бути. Там нема родини, а без **родини** нема особливої довіри, нема спільної пам'яті й спільних ворогів… там якщо й спалахує вряди–годи якийсь світоч, то його прагнуть якнайшвидше загасити, позаяк через нього нічого не видно.

20 січня, субота

Маю зайву годину – отже.

П. Актокольский про Ю. А.

ПАВЕЛ АНТОКОЛЬСКИЙ

ВОЛШЕБНИК

Здесь будет рассказано о человеке–художнике, с которым меня связывает более чем пятидесятилетняя дружба. Значит, она охватывает всю сознательную и деятельную жизнь двух современников, почти сверстников, во многом очень похожих друг на друга и в тоже время очень разных, работающих в разных областях искусства.

У нас обоих были длительные периоды, когда мы не только не встречались, но и не нуждались друг в друге. Но все это – мимо! Важна связь, которая в узловые моменты жизни давала знать о себе. И тогда оказывалось, что прочно утвержденное в юности живет подспудно и всегда готово заново вспыхнуть ярче, нежели когда–то, в ранние наши времена.

Ю. Завадский

Этот рассказ поневоле начинается с конца – с того впечатления, которое произвела на меня последняя победа Юрия Завадского. Я хочу говорить о спектакле театра Моссовета в постановке Юрия Завадского об его «Преступлении и наказании», названном им «Петербургскими сновидениями».

Спектакль, продолжающийся четыре часа с одним антрактом, необычен и не так легок для восприятия. Однако напряжение событий на подмостках обладает такой силой, что ему соответствует молчаливое напряжение зрителей, объединенных тревогой, вниманием, одушевлением. Это дается нелегко и не так часто бывает на сцене.

Сюжет развивается с той стремительной убедительностью, как это может быть при одной только сценической условности, лишенной малейших признаков психологических подробностей, необходимых в прозе, но одновременно с удесятеренной явственностью и правдой, какую может дать **только театр**.

Великая условность театра! Она организует весь спектакль. Но условность у Завадского смела по-особому. Она позволила ему сохранить и вынести на первый план философскую сущность романа, его идейно-идеологический смысл. Трагедия Раскольникова, – его мысли, его тревоги, его главные решения, **вдвинуты** в самую гущу партера. Отсюда, а не из-за кулис, не из глубины сценической площадки, он идет на преступление. Здесь, чуть ли не в центре зала, совершает Раскольников покаяние, отсюда он уходит на каторгу. Резкий рельеф действия и страстей смело **вдвинут** прямо в сердце зрителей, потрясенных той правдой, какая только одна и убеждает в настоящем театре.

Оценивая эту работу уверенного и зрелого мастера, я заново открыл для себя старого друга, заново всмотрелся в пройденный им сложный и далеко нелегкий путь.

Юность очень многое определяет в жизни каждого из нас на любом поприще. А если речь идет о работе в искусстве, то без рассказа о юности, пережитой совместно, никак не обойтись.

Я убежден, что в юности встречаются именно те, кому надлежит встретиться, убежден, что напряженный поиск друзей всегда кончается успехом. Молодыми руководит верный инстинкт отбора.

В 1913 году, гимназист предпоследнего класса, я встретил Ю. А. в скромной компании молодых поэтов. И мною, и Завадским были зачитаны стихи – самый заурядный во все времена юношеский дилетантизм. Эта первая встреча не сулила ничего в будущем. Но вышло по–другому.

Через два года мы встретились еще раз, уже в университете, и я узнал, что Завадский тоже студент юридического факультета, тоже не испытывает влечения к юриспруденции, берет уроки живописи, увлекается к тому же театром, стихи забросил... Наш разговор затянулся. Я рассказал ему о студии в Мансуровском переулке. Оказалось, что он знает Вахтангова, встречал его у своей матери, любительницы–актрисы.

...Редко можно было найти человека, в такой степени равнодушного к сытости, к внешнему благополучию, к устройству личной жизни, беззаветно увлеченного энтузиаста, готового работать ночи напролет. Впервые его творческая самостоятельность проявилась в живописи. В портрете и в композиции – особенно, конечно, в композиции: Завадский был мастером смутного, зыбкого колорита, но у него был точный, острый рисунок – сочетание редкое.

Он пришел в студию затем, чтоб стать актером, – желание, легко выполнимое. Все сулило ему только успех. Но очень скоро обнаружилось, что желания Завадского выходят за пределы актерства. Обнаружилось не сразу, на протяжении длительного срока. Повесть об этой перемене существенно связана с нашей общей работой. Нам мерещился настоящий спектакль, большая пьеса. Надо ее найти, надо найти материал, который поможет нам выразить свое собственное, еще брезжившее нам направление. Так я написал первые мои пьесы «Инфанту» и «Обручение во сне». Сегодня я расцениваю их как реминисценцию блоковского театра, опоздавшую почти на целое десятилетие. Но они все же были искренним, хоть и неумелым воплем души.

Главным пропагандистом моих пьес был Завадский. В нем заговорил будущий, потенциальный режиссер. Он нашел здесь материал, близкий себе. Немедленно распределить роли, репетировать в свободные часы, а там будь что будет! Когда что–нибудь наработаем, тогда и покажем Вахтангову, если блеснет искорка настоящего кино. Мы не всегда понимали друг друга, а то и самих себя. Я много раз переделывал написанное. Завадский тоже был неуверен в себе, требовал от исполнителей невозможного. Мы ссорились, расходились, огорченные, снова брались за дело и снова безнадежно опускали руки.

И все–таки «Обручение во сне» было поставлено. Завадский и я были на седьмом небе. Вахтангов прислал нам ласковое письмо и поздравлял с победой. Но наш спектакль был никому не нужен. Шел восемнадцатый год. Мы опоздали кончить эпоху: начиналась новая эпоха – эпоха Великого Октября 1917 года.

Вахтангов искренне и горячо принял революцию. Он был увлечен перспективами, открывшимися перед русским искусством в новую эпоху. Он мечтал вынести театр на широкий простор народной жизни, мечтал о Театре Народа и строил такой театр.

Вахтангов ставил сатирическую пьесу Метерлинка «Чудо святого Антония». Завадский играл святого. Высокий и тощий, как жердь, в грубой власянице, подпоясанный пеньковой веревкой, с воспаленными глазами и длинными, нервными руками, он сильным, хорошо поставленным голосом воскрешал богатейшую старушонку – на страх и горе ее обескураженным наследникам. В спектакле старый мир рушился. Паника и переполох сопутствовали его краху.

В ту пору Вахтангов был тяжело болен. И он поручил Завадскому завершить работу над еще рыхлой постановкой «Чуда святого Антония». И тут произошло нечто решающее для всего будущего пути Юрия Завадского, который нашел и осуществил острую форму этого представления.

Тем самым он нашел себя! Появились выразительные мизансцены, внезапная смена их, ритмическая слаженность в движении массовых сцен. Это была явная удача молодого режиссера.

Ждала Юрия Завадского и еще одна, нелегко давшаяся ему победа. В 1923 году он поставил гоголевскую «Женитьбу». Здесь

царила безудержная и дерзкая фантастика – не та, счастливая и заливающаяся лунным блеском чары «вечеров на хуторе», но ей противоположная – питерская, мглистая, ветреная, ненастная. Тут были замешаны и «Шинель» и, особенно, «Невский проспект». Неудачная женитьба маленького чиновника, которая кончилась его бегством через окошко, атмосфера дома, компания других женихов были показаны не только смешно, как полагается в комедии, но грустно и отчасти страшновато. Особенно выделялся в трактовке молодого режиссера проходимец и добровольный сват Кочкарев – не то черт из табакерки, не то полномочный представитель той Пошлости (с заглавной буквы), которую сам Гоголь считал главным врагом и людского общества, и своим личным врагом. К тому же у Кочкарева были еще двойники.

В первой своей постановке Юрий Завадский нашел свой прием, в дальнейшем прием превратился в манеру. В пору зрелости художник нашел свой стиль.

Рассказ о юношеской его поре не полон, если не присоединить сюда напоминание о его актерских удачах: о первом поразительном по ритмическому рисунку и обаянию Калафе в «Турандот» Вахтангова, о ролях, сыгранных во МХАТе – графе Альмавиве в «Женитьбе Фигаро», о пылком Чацком, – эти победы прославили молодого актера в Москве и далеко за ее пределами.

Но недаром Завадский не ужился ни в родном своем доме, в Театре Вахтангова, ни во МХАТе, который легко мог бы стать для него родным, – настолько полюбился он великому Станиславскому. Не ужился он не потому, что его не удовлетворяла сама по себе актерская деятельность, но в силу тяги к самостоятельности. Влекла его, как можно было ожидать со времен Мансуровской студии, прежде всего режиссура. Он был обречен на то, чтобы строить свой собственный дом. Только такой дом мог быть для этого человека по-настоящему родным.

Повторялась судьба Мейерхольда и Вахтангова.

Очень нелегко пришлось вначале Завадскому в его строительных замыслах. Задача построить свой дом требовала многих лет, чуть ли не двух десятилетий. Необходимы были упорство, поиски молодых актерских дарований, воспитание их. Если Вера Марец-

кая с самого начала разделила творческий путь Юрия Завадского, то сколько ее сверстников и сверстниц отсеялись в эти трудные годы, сколько новых, молодых и блестящих явились значительно позже!

В каких только условиях ни существовала, ни трудилась самоотверженно эта молодежь вместе со своим руководителем! По каким только сценам, пригодным, по слову Шекспира, «для боя петухов», ни кочевали они... Все было! Несколько лет работали в Ростове–на–Дону, где им наконец была предоставлена настоящая большая сцена в только что отстроенном театре. Появилась неоценимая возможность проверить себя и свои силы не перед сотней от силы московских знатоков, а перед тысячами новых людей.

Так постепенно, исподволь наращивал силы режиссер и руководитель, и превращалась в дружный и спаянный коллектив его труппа. Все это було делом рук Юрия Завадского, результатом его одаренности, его способности увлекаться самому и увлекать других – тех, кто вверил ему свою судьбу и самозабвенно учился служить общему делу.

Так молодой театр стал Театром Моссовета, то есть был признан как **свой, наш**, Московский с заглавной буквы.

И все–таки я слишком убыстрил темп. Он не годится и для скоро сказывающейся сказки. Где–то на полях этих страниц смотрят, будто из–за кулис, решающие для роста художника работы, как лермонтовский «Маскарад», «Волки и овцы», чеховская «Чайка», «Шторм» Билль–Белоцерковского, и еще, и еще другие, подготовившие победу «Петербургских сновидений».

Если вернуться к ним, то замечаешь одну главенствующую черту. Она в усиленном внимании к тому, что называется **сценой на сцене**. Она организовала «Маскарад» у Завадского, отправляющего от знаменитой реплики одного из главных персонажей лермонтовской трагедии, Казарина:

Да, призадумайся
Об этом хладнокровно –
И скажешь сам, что
В мире все условно.

Она же, эта тяга к двойному отражению и преломлению смысла происходящего в спектакле, продиктовала Завадскому продолжение «Виндзорских насмешниц» – в театральном фойе с ярмарочно–балаганными интермедиями в духе шекспировской безудержной и жизнерадостной фантастики. Она же помогла найти решение чеховской «Чайки» – тоже сцены на сцене.

Все творчество Завадского – это творчество новатора, не рабски повторяющего уроки, заданные историей мирового сценического искусства, но работающего в нашей культуре, как изобретатель, ненавидящий торные дороги и обкатанные шоссе.

И, наконец, не как завершение всего моего рассказа, но как логическое развитие его темы, еще раз о воплощении Достоевского на русской сцене, далеко превосходящее все виденное нами раньше.

Со дня первого представления «Петербургских сновидений» прошло время. Я не однажды видел этот спектакль и каждый раз убеждался в том, что он растет и в отношении слаженности, и, главное, – в своем воздействии на зрителей.

Вижу в этой работе мастера не только победу театра последних десятилетий, но и одну из самых больших побед всего великого советского театрального искусства.

Все в этом спектакле поднимает этого художника до истинных высот искусства – велики его любовь к Родине, любовь к русской литературе, его философски углубленная мысль. Поистине велики его молодая решимость и смелость в поиске.

Юрий Александрович Завадский недаром умудрен большим режиссерским опытом, он человек высокой и разносторонней культуры, которая не в начитанности, не во владении теми или другими языками, но только в одном – в нравственной позиции художника. Вот от чего он неутомимый строитель театра, победитель сегодня – восприимчивый к любой новизне, общительный, красивый, как в юности – **волшебник** в точном значении слова.

21 січня, неділя

Маю достовірний список «експертів» зі Львова, які за дорученням КГБ «досліджували» «націоналізм» Ігоря Калинця.

Поіменно:

Рябий В. Я. з факультету журналістики ЛДУ, кандидат філологічних наук.

Курганський І. П. – звідти ж – кафедра теорії і практики преси; кандидат філологічних наук;

Книш Г. А., поет, член СПУ, редактор з львівського телебачення.

Старовойт М. В. старший викладач львівського поліграфічного ін–ту.

Здається, матиму й саму їхню «експертизу», але трохи згодом.

Відповіли вони чітко, як того вимагало КГБ:

1. Автором збірок (…) є одна людина.

2. Автор – Ігор Калинець.

3. Ідейна спрямованість його збірок – націоналістична за змістом й антирадянська за політичним напрямком.

Пам'ятаймо цих виродків, які нічим не кращі за учасників колишніх «трійок».

Якщо вони мають дітей – нехай би діти знали, як їхні батьки заробляли «на хліб насущний».

Заробляли – бо «експертиза» **платна**, за такі подвиги держава платить, не знаю вже скільки там, але – платить!

Книш насправді Книшев, Георгій Книшев, 1922 року народження, вірші – залізобетонні; для заробітку є й дитячі. Десь уже було про вихід його **десятої** збірки «поезій» – куди там Бажанові й Тичині з Рильським разом?

І. Калинець, «експерти» зі Львова

На Курганському проби ніде ставити, а от Микола Старовойт – з молодих, одноліток Ігоря Калинця – ??? Про Віктора Рябого теж ніхто доброго слова не скаже… Біда їхнім дітям й онукам, сором…

Хоч би про це подумали.

Ухвала Верховного Суду від 16 січня вже є. Верховний Суд відкинув цю «експертизу» як позазаконну, зняв два епізоди з обвинувачення – але **строк покарання визнав законним…**

Логіка – чисто радянська. Про людське око кілька «лібералізуючих» реплік, але по суті – скріплення найвищою печаткою беззаконня нижчого ряду. Крук круковы ока не виклює.

Конче потрібен **словник** усіх цих слідчих, суддів, прокурорів та «експертів»! для грядущих поколінь.

Понеділок, 22 січня

Емма показала БСЭ, том 13 – наші статті про Крушельницького й Курбаса, – не сам том – верстку. Курбас, здається, піде в 14-й том.

Під великим секретом – були «сигнали» на вилучення мого прізвища, тобто моєї статті про Круша. Відділ пообіцяв простежити… Але там свої дівчата, – поки що «проґавили». Чи дійде до випуску – не знаю. Емма запевняє – далі вже ніби не чистять… Технічно складно.

Подейкують – на сіятельних вершинах незадоволені Полянським, Брежнєв хоче кинути його на сільське господарство (це все одно що вислати послом у Монголію чи в Африку, так у нас ведеться). Причини не знаю.

Два дні ночував у нас Х. з Караганди. Рекомендація Порфировича – дав нашу адресу. Дуже цікавий старий, але вкрай обережний. Отож хай залишиться безіменним. Відсидів за «Волинську Січ», упівець. Пробує побувати у Львові, але сам волинянин.

Про «іменну сокиру»

Розповідав багато, колись все це розберу, – не зараз. Але одна деталь – просто для історії, на рівні символа!.. Якось вони застрелили одного скаженого – навіть не «стребка», але кадрового стукача, шишку. У нього знайшли іменну нагороду – «за борьбу с бандитизмом». Це іменна нагорода – **сокира**, на якій вигравіруваний текст, як на похвальній грамоті!

Сокирою зарубали Галана, – нібито бандерівці. А символ – чий? Інші, шляхетніші вояки нагороджували своїх героїв іменними шаблями, кортиками, є й іменна зброя – револьвери. Тут хтось найрозумніше вигадав – іменну сокиру.

Х.: «Вони повсюдно клепали на нас, нібито ми – сокирами… Насправді ж…»

Я поцікавився долею тієї іменної сокири.

Старий хитро примружив око: «Не пропала…»

Щось є в цьому жахітне. «К топору зовите Русь!» – от і прийшла Тульщина й Московщина в Галичину – сокирами рубати Україну, приписуючи це потім самим же порубаним!..

P.S. Махлянкін: «Сегодня в "Вечерней Москве" – снова о "Пурсоньяке". Хорошо – "Комедии Жана-Батиста Мольера ставятся"»... Владлен бачить у цьому добрий знак. «Вечірка» – газета міському партії – ні про жодну виставу не пише. Дай Бог!

Вівторок, 23 січня

– Старик, не обижайся, номер уже вышел – ты еще не видел? Но без тебя.

Це – Коля Мірошниченко, який вважає, що у нас «багато спільних друзів»; крім того, він драматург, отже…

«Театр» число I

Я не зразу зрозумів, про що йдеться, але Микола продовжив:

– Была страничка с твоим портретом в «Проблемах режиссуры», но Софронов предложил снять – Салынський его не поддержал, как вдруг – с ним согласилась Кнебель, твоя любимая – «да, тут мы, пожалуй, можем отступить на запасные позиции!»… Так что выбирай, старик, с кем дружить…

Перше число у мене в руках, йдеться про «Театр», молодіжний випуск. М. Швидкий у вступній статті про молодих хвалить нашого Мишу Янушкевича (він того вартий –

за «Подростка»), Левінського – за анархіста з «У времени в плену», Ніну Корнієнко за Сюзанну – «Проснись и пой», згадує Льоню Філатова з «Портретів молодих» – мені найцікавіші Оля Остроумова й Тараторкін, і – Людмила Семеняка з балету.

Про Тараторкіна написано найкраще (С. Дружиніна) – починаючи з того, як той виходить на поклони… У «Ковтку свободи», який вони колись пропонували ставити мені, він грає Николая I – цілком не схожого на солдафона й вбивцю, через що й обманюється емоційний Коновніцин. Аналізує роль Шмідта («После казни прошу…»), яку той грає без зовнішнього перевтілення, концертно. Шмідт для мене трохи міфологемна постать, я читав про нього й **багато** іншого, але Тараторкін грає його блискуче. Не забуває і його роботу над Раскольніковим у фільмі, завершує – Гамлетом, – «книжним», «кімнатним», – але дозрілим у виставі до **вчинку**… Після вбивства Полонія він грає ніби вже іншу людину – жорстоку й іронічну…

Коля Мірошниченко говорить про розділ «Обсуждаем проблемы режиссуры» (Ігор Владимиров, Сергій Данченко, Азербайджан Мамбетов, Геннадій Опорков, Вольдемар Пансо, Андрій Попов, Леонід Хейфец). Брали інтерв'ю і в мене, я щось навіть там потім правив, – але (?)…

Ну та це для мене не удар – чого сподіватись від редакції, в якій є Софронов? Товстоногов на їхні засідання не приїздить, цензурою керують Піменов та Ростоцький; а ще ж є мій «друг» Георгій Іванов…

Режисерської дискусії як такої нема, – окремі розгорнуті репліки на теми режисерських загальників… Данченко переходить на проблему глядача – у Львові театрів стільки ж, як у Києві, а мешканців утричі менше – от і проблема. Скаржиться на «отдельные недостатки»… *Зритель найдется. Весь вопрос: какой и сколько? Очень лекко себе представить (да и не только представить, у нас нечто вроде этого происходит со спектаклем «Маклена Граса»), что хороший спектакль в нашем театре – хороший с точки зрения*

задач, которые мы ставили, и их успешного театрального решения – идет несколько раз как сверханшлаговый, а спустя некоторое время – при полупустом зале» (ст. 38).

От і цікаво – чому? «Спектакль увидели и оценили театралы, а основная масса зрителей его не принимает».

Я пошукав би відповіді не у глядачеві – у виставі. І Кипріянові, і режисурі, і акторам – бракує визначеності, чіткості жанру, проекції на сьогодні. Це загальна біда Сергія Данченка, він – на відміну від Товстоногова – обережний, не ризикує «засвітитися», увійти в конфлікт, відкрити своє. Сергій все–таки **ілюструє** авторів, – не більше. І дозволяє акторам (тому ж Максименкові) занижувати планку, переводити все у побут. Між тим це п'єса не простацька, до неї потрібен ключ. Він добре придумав свої брехтівські «зонти», але вони існують окремо, а вистава – окремо.

Мамбетов – про потребу створення нових театральних студій – за прикладом кіно, де народжуються експериментальні кіномайстерні.

«В эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно» – це Юрій Олеша (виступ Г. Опоркова). Режисер – один з найцікавіших сьогодні, але інтерв'ю – банальне.

Пансо ніби сперечається з Данченком: *«Искусство должно быть всеобщим». Спектакль в театре должны понимать все – от крестьянина до интеллектуала».* Хто б заперечував? Але за рахунок чого? Селянинові треба «піднятись» до рівня інтелектуала, чи інтелектуалові – трохи «здати назад»? Пансо за просвітництво театру («не отрываясь от зрителя»). Фінал – він за дві маски театру – комічну й трагедійну. Хто б заперечував?!.

Дві проблемні статті – про марджанівців і про Театр Янки Купали.

Тобто русифікація **не виходить** – Грузія і Білорусія є, щойно я писав про Данченка й Пансо. Правда, Лана Гарон не уникла спогаду про Корнійчука, який приїздив на свою «Пам'ять серця» в Тбілісі восени 1970 року (постановка Д. Алексідзе, художник Мирон Кипріян).

Рецензії на дві вистави: на постановку Опоркова «Лошадь Пржевальского» (К. Щербаков, вистава того варта), – і водевіль Катаєва, посередня п'єска без царя в голові – «Квадратура круга» у посередній постановці Говорухи з важким Шапоріним поруч – Вал. Семеновський ледве зводить кінці з кінцями. Зате в Чечено–Інгушетії пішов «Сід» Корнеля, режисер М. Солцаєв, романтичні Родриго й Химена. Бачив я у В. Голікова «Тележку с яблоками», політичний памфлет Шоу, Коковкін у ролі короля Магнуса. «Два анекдота» Вампілова у БДТ, рецензія Саші Демідова. Є в журналі діалог драматургів – Отіа Йоселіані, Раймонд Каухвергер, Іон Друце, Арамашот Папаян, Гунар Приєде – теж не домінанта «матушки Рассеи» – брежнівський поворот у бік «єдиного віднині народу» тут ще «не пройшов»… Хоч редакцію й «реформували», «щоб не була така розумна»…

Бездарна публікація Інни Вишневської «О чем написана «Женитьба»? И «не о том», і «кривая рожа» не крива, і дзеркало не дзеркало – враження таке, що самого Гоголя баба не читала – шпарить по чужих статтях… (Треба буде колись зупинитись на ідеї Кочкарьова–чорта).

Кирилові Лаврову та Ігорю Горбачову дали звання Народних СРСР. Кирил – вартий, безумовно, це феноменальний майстер; Горбачов – так собі, адмінцабе…

Дві п'єси – Віри Панової (порожняк) і «Мопед» мого товариша Недялка Йорданова – драма слабіша за «Лелек», але добре, що його реабілітували й надрукували.

Н. Черкасова про театр у США

Звичайно ж, найцікавіше (для мене) – закордоння і – «Чотири вистави Болгарського молодіжного», «Італія: Політика і театр» і зовсім окремо – «С позиций глухонемого» Н. Черкасової, яка завершує тим, що не розуміє, для чого й навіщо «такие спектакли»? Але замітка варта того, щоб узяти її на олівець.

С ПОЗИЦИЙ ГЛУХОНЕМОГО

Прошло более пятидесяти лет с тех пор, как кончилась эра «великого немого», – так называли в свое время немое кино. Звук человеческого голоса, ворвавшись в кинематограф, не просто украсил жизнь экрана, он стал необходимым для современного фильма, техника и масштабы которого вырвались из тесных рамок немого кино. Теперь с отсутствием живого голоса актера на экране наверняка не согласятся ни кинорежиссеры, ни зрители.

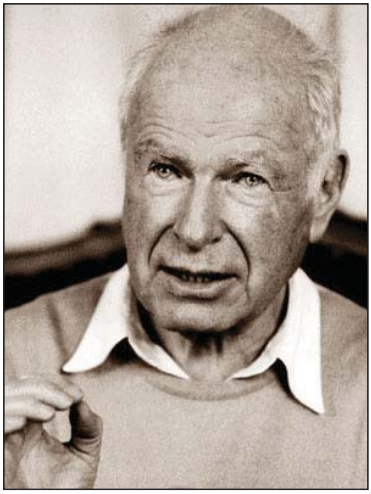
О рождении звукового кино и о том, что ему предшествовало, я вспомнила на ночных улицах Парижа, возвращаясь из театра, где посмотрела нашумевший спектакль Нью–Йоркской студии «Взгляд немого».

Но прежде несколько слов о том, как я попала на этот спектакль. Все началось с телефонного звонка Питеру Бруку, который, как я знала, в это время готовил свой нашумевший впоследствии спектакль для фестиваля в Иране.

– Hello, Nina! How do you do? – услышала я знакомый низкий голос. – Мы репетируем утром и вечером. Я занят целый день, но все равно очень хочу вас видеть. Приходите ко мне на репетицию завтра к двум часам. Вместе пообедаем.

– А куда прийти? – спросила я беспомощно. – В каком театре вы репетируете?

– Не удивляйтесь, – смеясь сказал он, – это не театр, это склад мебели и гобеленов. Не думайте, что это какой–нибудь барак, это дворец.



П. Брук

Найти этот склад–дворец оказалось не так-то легко. На плане Парижа довольно быстро я обнаружила улицу, на которой должен был находиться склад мебели, но метро там не было. Помогли друзья. На малень-

ком стареньком «Рено», пробираясь между машин и то и дело спрашивая любезно отвечающих пешеходов, мы наконец нашли улицу Крульбарб. В глубине зеленого дворика действительно стоял небольшой старинной архитектуры дворец. По круглой лестнице я поднялась на второй этаж. Ни мебели, ни гобеленов нигде не было. Часть помещения была отделена, видимо, наскоро сделанной фанерной перегородкой. У входа сидела Мэри – секретарь и помощник Питера. Она просила меня подождать. Я стала издали наблюдать за репетицией. Актеры сидели на полу, было тихо. Что-то говорил автор пьесы – известный английский поэт Тэд Хьюз. В основу сюжета спектакля, как я поняла, лег миф о Прометее.

Брук подошел ко мне после репетиции, как всегда, стремительно. Он очень изменился за эти годы, поседел.

– Я хотел повести вас обедать в какой-нибудь хороший ресторан – сказал он, по-старому обнимая и целуя меня, – но вечером репетиция, так что пойдем лучше в ресторанчик напротив. Я часто обедаю там в перерыве. Может быть, нас там прилично накормят.

Он рассказал, что потерял отца, и посмотрел на меня. Я поняла его взгляд и была благодарна ему за то, что он не расспрашивает меня о смерти Н. К. Черкасова.

Я спросила его о «Короле Лире».

– Фильм закончен, – ответил он. – Скоро выйдет на экран.

– Как получилось? – задала я обычный вопрос.

– Как бы это объяснить, – улыбнулся Брук, – знаете, законченный фильм для меня – это как выпитая бутылка. Я бросаю ее в море, и мне уже все равно, что с ней будет. Со спектаклем все обстоит иначе...

Конечно, меня интересовал его новый спектакль.

– В ходе репетиций все изменится. Я хочу, чтобы сп-ль был понятен всем людям. Сейчас репетируют всего семнадцать человек: французы, англичане, негры, иранцы. Мы осваиваем звуки греческого языка и все, что может понадобиться для работы, занимаемся отдельными фрагментами сп-ля. Пока ничего не установилось окончательно. Хьюз и я каждый день находим что-нибудь новое.

В ресторанчике атмосфера была как за кулисами после репетиции. То и дело к Питеру Бруку подходили актеры, что-то спрашивали,

он выслушивал, что-то советовал, подписывал какие-то бумаги. Несколько раз его звали к телефону.

– Расскажите мне про ваши театры, – просил он меня. – Что у вас нового?

Потом, когда мы пили кофе и ему уже пора было идти на репетицию, Брук предложил мне пойти с ним на спектакль «немого» американского театра, гастролировавшего в Париже.

– Я его еще не видел, мне нужно посмотреть, а вам будет интересно смотреть его со мной, – сказал он. На обратной стороне ресторанного счета он написал по-русски, не сделав ни одной ошибки, когда и где будет спектакль.

К сожалению, встретиться нам не удалось. Я уехала на Луару осматривать замки. Брук за это время улетел в Иран, где подготовленное им актерское ядро будущего спектакля должно было слиться с гигантским ансамблем иранских артистов, которым предстояло участвовать в сп–ле под открытым небом на развалинах Персеполя.

Огорченная, я решила сама пойти на сп–ль «Взгляд немого». Понять его концепцию оказалось очень трудно. Наверное, для этого надо было хорошо знать психиатрию, Библию, Апокалипсис, неофрейдизм, экзистенциализм и бог знает что еще.

Как оказалось, р–р и автор сп–ля до четырнадцати лет был глухонемым, и вот теперь попытался воссоздать на сцене то восприятие жизни, которое свойственно глухонемым.

«Связкой ключей» для понимания действия оказалась моя парижская приятельница, художница Гранд–Опера. Но уже в середине сп–ля и она перестала что–либо понимать. Например, во втором акте (весь сп–ль играется в нарочито медленном ритме) в полной тишине женщина, кого–то изображающая, не говорит, а блеет. Услышав ее блеяние, я повернулась к соседке.

– Есть такое психическое заболевание, когда люди не говорят, а блеют, – шепнула она мне довольно уверенно.

Между тем на сцене происходило очень много странного. Мне показалось, что действие шло в убежище для психических больных. Неуютный и некрасивый салон, окнами выходящий на пляж. Зажигаются свечи. Это вечер. Посередине стоит небольшой столик с шашками. Двое мужчин по очереди молча подходят к нему, пере-

двигают шашки и отходят. Третий садится за рояль, медленно играет «Лунную сонату». Время от времени он перестает играть, в одни из таких перерывов из двери выползает, как червь, на животе, отталкиваясь руками, вторая женщина... Играющие в шашки мужчины не обращают на нее внимания, спокойно продолжают свои ходы. Неожиданно появляется пожилая негритянка в переднике, грубой обуви и внезапно начинает петь нашу известную колыбельную: «Спи, младенец мой прекрасный, баюшки–баю». Спела она ее полностью на довольно чистом русском языке. В немом спектакле? Почему? Понять этого я так и смогла. В конце действия на сцене появляются жених и невеста в современных свадебных костюмах, их благословляет католический священник. Пройдя через зрительный зал, они садятся в боковую ложу и оттуда смотрят спектакль. Никакой сценической функции при этом они не несут. Вообще никакой сюжетной связи между отдельными эпизодами нет, они существуют сами по себе.

Таинственная женщина в черном сидит в кресле, рядом с ней двое спящих на полу негритянских детей, покрытых одеялами. Черное длинное платье женщины чем–то напоминает одежду католического священника. Она медленно поднимается и из рожка поит одного из детей. Потом очень медленным точным движением надевает перчатку на правую руку. Из стерилизатора берет скальпель и, наклоняясь над ребенком, медленно убивает его. Потом точь–в–точь то же самое проделывает со вторым ребенком – поит его молоком, убивает и вытирает скальпель о марлю. Я с недоумением повернулась к приятельнице.

– Очевидно, это жертвоприношение, – уже менее уверенно проговорила она.

Первый акт «Взгляда немого» так же непонятен, как и три последующих, так что рассказывать обо всем можно без всякой последовательности.

На сцене пляж. На первом плане сидит женщина с вороном на руке. Весь акт идет без единого звука. Вдруг из правой кулисы появляется молодая спортивная пара. Он и она в брюках, торсы у обоих обнажены. Молодые люди проделывают акробатические упражнения. Потом из этой же правой кулисы выползает громадная, в чело-

веческий рост, черепаха. Черная женщина с вороном на руке сидит неподвижно. В течение целого акта черепаха ползет из одной кулисы в другую. В это время на втором плане «стартует» бегун.

Надо сказать, что пантомимные сцены сделаны в спектакле очень профессионально. Необычные световые эффекты, отлично выполненные декорации, одновременно лаконичные и очень богатые. На программе написаны имена тех, кто субсидировал этот спектакль. Первым стоим имя Рокфеллера. Да, спектакль богатый! Но это еще больше раздражает. Нет, уж лучше бедная студийность нарождающихся театром.

Четвертый акт этого странного спектакля был, пожалуй, самым странным из всех. С левой стороны стоит огромный стол, накрытый для ужина. Во главе стола сидит громадная лягушка, так же как и черепаха, размером в человеческий рост. Это выясняется, когда в конце действия лягушка прыгает на стол, а потом делает гигантский скачок на пол. За столом сидят участники спектакля, другого определения персонажей я не найду, нет его и в программе, где названы 34 человека – режиссеров и обслуживающего персонала – и написано, что спектакль играют студенты нью-йоркской школы бардов Гофмана.

Сидящие за столом одеты в современные костюмы. Сверху, с колосников, спущена трапеция, на которой сидит негритенок. Сюда же принесены завернутые в одеяла трупы убитых в предыдущем акте детей. За столом женщина в вечернем платье произносит несколько фраз по-английски. На правой стороне сцены из-под кучи сена и листьев поднимаются мужчина и женщина, абсолютно голые, без какого-либо намека на фиговый листок. Наверное это Адам и Ева, подумала я устало. Смотрела я спектакль в очень холодный день. Два медленно двигающихся по сцене голых, явно замерзших человека вызывали жалость и неловкость. Из правой кулисы появляется осел, прекрасно сделанный, как и вся бутафория в спектакле. Его ведет человек. «Шествие на осляти» – мучительно сработал мой бедный замученные мозг. Боже мой, но ведь Адам и Ева – это же из Ветхого завета, это совсем другое время. Все! Я больше не пытаюсь что-нибудь понять, я устала. В это время из левой кулисы выползли люди-черви в зеленых трико, они очень медленно, как-то рывками

ползли по полу сцены. Сверху спустился огненный шар. Кто–то взял его и дал проглотить ослу, в животе у осла загорелся свет. Это было неожиданно и необъяснимо, впрочем, как и все предшествующее. Моя французская приятельница была измучена четырехчасовым зрелищем не меньше, чем я, и тоже отказывалась что–либо понимать. А я была очень расстроена тем, что не могу понять восприятие жизни глухонемыми. И от души жалела, что рядом со мной не было Питера Брука – человека, глубоко чуждого всякой патологии в искусстве.

Н. ЧЕРКАСОВА
«Театр», № 1 - 1973

Середа, 24 січня

До «Списку репресованих»:

До «Списку репресованих»

Прохода Василь (1890–1972), військовий діяч УНР, емігрував до Польщі (1920), потім до Чехословаччини (1922), очолював до 1939 року Товариство вояків УНР. Арештований 1945 року, одержав 10 років. Вийшов – 1956 року виїхав до Чехословаччини. Помер у США.

Андронікашвілі Дмитро (1879–1937), розстріляний. В 1932 році його посадили у Дмитлаг, там же – «трійка», суд – і розстріл. За те, що «вів пропаганду – антирадянську – серед зеків», насправді за лист Сталінові. Розповів мені про нього покійний Гамсахурдіа. Ніби той перебував в якомусь родстві з Іраклієм Андронніковим.

Лігнау Олександр (1875–1938), розстріляний. Комбриг. Звинувачений у шпигунстві на користь Німеччини.

Головко Степан (1894–1937), розстріляний. З Полтавщини, починав як актор, арештований на виставі свого драмгуртка. Гурток було визнано контреволюційною організацією – бо грали вони націоналістичну «Наталку–Полтавку».

Арашкевич Франц (1896–1938), театральний адміністратор, поляк. Жив під Москвою, його знала Ганна Бегічева, він навіть пробував співпрацювати з її студією. Арештований як польський шпигун, через місяць після арешту – розстріляний.

Балтгалов Володимир (1911–1938), розстріляний. Народився у Латвії, арештований у Москві – як член підпільної латиської к/р організації. Насправді був актором театру «Скатуве». Цю студію створено було ще за ініціативою Вахтангова – латиська театральна студія, там були й актори–вахтангівці. Ставили чисто радянський репертуар – «Разлом», та ін. Ішов у них Райніс. Оцю-от Студію й було оформлено як «терористичну організацію». Студію закрили ще 1932 року, але актори продовжували підтримувати стосунки, зустрічались. Отже – к/р…

Баттачіні Сільвіо (1906–1938), розстріляний. Завербувався в Італії на Метробуд – звинуватили в створенні шпигунської організації на користь Італії. Ідіотизм – але так було.

Белон Цинка Юганович (1890–1938). За національністю він австрійський циган. Шпигувати на циганську державу він не міг – отож розстріляли як австрійського шпигуна. А він працював звичайним візником, фурманом – зате чудово грав на гітарі й співав. За такий спів й арештували, бо це «заводило» людей. А куди заводило? – питає ГПУ…

Бельгауз Рудольф (1903–1937), розстріляний, звичайно, як німецький шпигун. З Волині, механік, жодного відношення до політики не мав. Прізвище підвело.

Бендовський Федір (1906–1938) – з Молдавії – отже, розстріляний як шпигун на користь Румунії.

Одне слово, Інтернаціонал у радянському розумінні.

Четвер, 25 січня

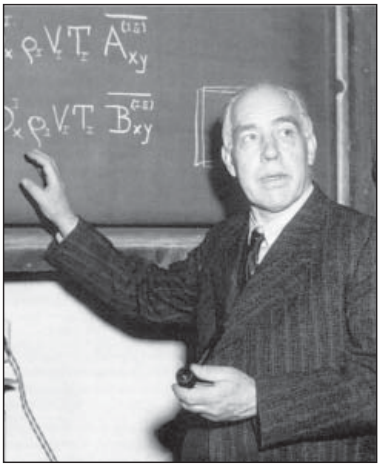
Нільс Бор радив простий спосіб відрізняти тривіальні істини: якщо прямо протилежні їм твердження апріорі безглузді – істини тривіальні.

Здається, Нільсові Бору належить і таке: *«Ваша ідея недостатньо божевільна для того, щоб стати істиною»*.

Ще один парадокс – від нього ж:

«Протилежність вірного вислову – вислів недостовірний. Але протилежністю глибокої істини може бути інша глибока істина».

Булгаков – Сталін: міфи



Н. Бор

Про нього розповідають такий анекдот. Він прибив на дверях свого дому підкову. Його спитали – чому, адже ви в неї не вірите?

– Авжеж, я не вірю, що підкова приносить щастя. Але я чув, що вона допомагає незалежно від того, вірять в неї чи ні.

Маршак не любив поезії Гумільова, називав її «паюсною ікрою».

У Паустовського в повісті «Книга скитаний» є така новелка про Булгакова:

М. Булгаков

«Булгаков якобы каждый день пишет Сталину длинное письмо и подписывается «Трампизин».

Сталин каждый раз удивляется и даже несколько пугается. Он любопытен, как и все люди, и требует, чтобы Берия немедленно нашел и доставил к нему автора этих писем. Сталин сердится: «Развели в органах тунеядцев, одного человека словить не можете».

Наконец Булгаков найден и доставлен в Кремль.

– Это вы мне письма пишете?

– Да, я, Иосиф Виссарионович.

Молчание.

– А что такое, Иосиф Виссарионович? – спрашивает обеспокоенный Булгаков.

– Да ничего. Интересно пишете.

Молчание.

– Так, значит, это вы – Булгаков?

– Да, это я, Иосиф Виссарионович.

– Почему брюки заштопанные, туфли рваные? Ай, нехорошо! Совсем нехорошо!

– Да так… заработки вроде скудные, Иосиф Виссарионович.

Сталин поворачивается к наркому снабжения:

– Чего сидишь? Смотришь? Не можешь одеть человека? Воровать у тебя могут, а одеть одного писателя не могут, ты чего побледнел? Испугался? Немедленно одеть! В габардин! А ты чего сидишь? Усы себе крутишь? Ишь какие сапоги надел. Снимай сейчас же сапоги, отдай человеке. Все тебе сказать надо, сам ничего не соображаешь?

Сталін

И вот Булгаков одет, обут, сыт, начинает ходить в Кремль, у него завязывается со Сталиным неожиданная дружба.

Сталин иногда грустит и в такие минуты жалуется Булгакову:

– Понимаешь, Миша, все кричат – гениальный, гениальный… А не с кем даже коньяк выпить!

Однажды Булгаков приходит к Сталину усталый и унылый.

– Садись, Миша. Чего ты грустный? В чем дело?

– Да вот пьесу написал.

– Так радоваться надо, когда целую пьесу написал.

– Театры не ставят, Иосиф Виссарионович.

– А где бы ты хотел поставить?

– Да, конечно, во МХАТе, Иосиф Виссарионович.

– Театры допускают безобразие! Не волнуйся, Миша.

Сталин берет телефонную трубку.

– Барышня! А барышня! Дайте мне МХАТ! МХАТ мне дайте! Это кто? Директор? Слушайте, это Сталин говорит. Алло!

Сталин начинает сердиться и сильно дует в трубку.

– Дурачки там в Наркомате сидят. Всегда у них телефон барахлит. Барышня, дайте мне еще раз МХАТ. Еще раз русским языком Вам говорю! Это кто? МХАТ? Слушайте, только не бро-

сайте трубку! Это Сталин говорит. Не бросайте. Где директор? Как? Умер? Только что? Скажите, пожалуйста, какой пошел нервный народ»...

Може, тут натяк на Боярського, який був директором МХАТУ й став жертвою репресій?

Боярський–Шимшелевич Яків Йосифович (1890–1940), розстріляний. Йому приписали створення великої троцькістської організації у Підмосков'ї… Справу вів особисто Берія.

Його розстріляли в один день з Кольцовим і Мейєрхольдом – 2 лютого.

26 січня, п'ятниця

Учорашнє записував вдень, перед виставою. Надолужую.

Вчора потрапили з Неллею на «Гамлета». Висоцький був в ударі. І не дивно – то був його день народження, наелектризована «своя» зала ловила кожен підтекст, кожен натяк. Унікальна єдність вистави й глядача.

Яша дав нам «Ой, Вань, гляди, какие клоуны…» і «Гамлета». Окремий «Театр Висоцького». Абсолютне перевтілення – карнавал іронії.

Це йому сьогодні – 35. Як мені.

Висоцький «Мой Гамлет»

МОЙ ГАМЛЕТ

Я только малость объясню в стихе –
На все я не имею полномочий...
Я был зачат как нужно, во грехе –
В поту и в нервах первой брачной ночи.

Я знал, что, отрываясь от земли, –
чем выше мы, тем жестче и суровей;
Я шел спокойно прямо в короли
И вел себя наследным принцем крови.

Я знал – все будет так, как я хочу,
Я не бывал внакладе и в уроне,
Мои друзья по школе и мечу
Служили мне, как их отцы – короне.

Не думал я над тем, что говорю,
И с легкостью слова бросал на ветер, –
Мне верили и так, как главарю,
Все высокопоставленные дети.

Пугались нас ночные сторожа,
Как оспою, болело время нами.
Я спал на кожах, мясо ел с ножа
И злую лошадь мучил стременами.

Я знал – мне будет сказано: «Царуй!»
Клеймо на лбу мне рок с рожденья выжег.
И я пьянел среди чеканных сбруй,
Был терпелив к насилью слов и книжек.

Я улыбаться мог одним лишь ртом,
А тайный взгляд, когда он зол и горек,
Умел скрывать, воспитанный шутом, –
Шут мертв теперь: «Аминь!» Бедняга Йорик!..

Но отказался я от дележа
Наград, добычи, славы, привилегий:
Вдруг стало жаль мне мертвого пажа,
Я объезжал зеленые побеги...

Я позабыл охотничий азарт,
Возненавидел и борзых, и гончих,
Я от подранка гнал коня назад
И плетью бил загонщиков и ловчих.

Я видел – наши игры с каждым днем
Все больше походили на бесчинства, –
В проточных водах по ночам, тайком
Я отмывался от дневного свинства.

Я прозревал, глупея с каждым днем,
Я прозевал домашние интриги.
Не нравился мне век, и люди в нем
Не нравились – и я зарылся в книги.

Мой мозг, до знаний жадный, как паук,
Все постигал: недвижность и движенье, –
Но толка нет от мыслей и наук,
Когда повсюду – им опроверженье.

С друзьями детства перетерлась нить,
Нить Ариадны оказалась схемой.
Я бился над словами «быть, не быть»,
Как над неразрешимою дилеммой.

Но вечно, вечно плещет море бед, –
В него мы стрелы мечем – в сито просо,
Отсеивая призрачный ответ
От вычурного этого вопроса.

Зов предков слыша сквозь затихший гул,
Пошел на зов, – сомненья крались с тылу,
Груз тяжких дум наверх меня тянул,
А крылья плоти вниз влекли, в могилу.

В непрочный сплав меня спаяли дни –
Едва застыв, он начал расползаться.
Я пролил кровь, как все – и, как они,
Я не сумел от мести отказаться.

А мой подъем пред смертью – есть провал.
Офелия! Я тленья не приемлю.
Но я себя убийством уравнял
С тем, с кем я лег в одну и ту же землю.

Я Гамлет, я насилье презирал,
Я наплевал на датскую корону. –
Но в их глазах – за трон я глотку рвал
И убивал соперника по трону.

Но гениальный всплеск похож на бред,
В рожденье смерть проглядывает косо.
А мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса.

Бачив на виставі й Марину Владі, яка дивилась на нього очима захвату. А коли ловила чужі погляди, намагалась «взяти себе в руки» й трохи позувала.

Розумію, чому Вознесеньський енд Євтушенко не вважають Висоцького за поета… Вони оперують **словом**, тоді як Висоцькому слова часом заважають, у нього поряд з блискучими знахідками – багато «проколів» і роз'яснень: часом йому важко зупинитись. Але в цьому і є «крик серця», «стогін душі» – абсолютне перевтілення в персонажа! Навіть там, де він маскарадний, де швейкує. Швейкування як больова сатира – і цілковите самоспалення в ліриці. Гойдалка геніального трагізму.

Америка вдруге привела до присяги Ніксона. Він обіцяє вивести війська США з В'єтнаму.

Це ближче до конвергенції? Чи до холодної війни?

Наш закрут ніяк не свідчить про миролюбство СРСР.

27 січня, субота

О. Я. Дві скарги – до Генеральної прокуратури та в Санітарне управління. На захист Олеся С(ергієн)ка.

28 січня, неділя

О. Я. в справах. З цукровим діабетом все, хвалити бога, гаразд.

29 січня, понеділок

Все гаразд. Телефонував Мерзлікін. Передача від пані Орисі.

Середа, 31 січня

Місяць минув. О. Я. в Києві.

П'ята річниця Празької весни обернулась весною київською – весною судових вироків. З усього видно, що місяці за три–чотири посадять! Могли б і раніше, але явно є якийсь план.

Позиції А. Д. – «надо ждать вынесения приговоров, до этого трудно что–либо предпринять, кроме протестных писем» – **не поділяю**. Слава богу, хоч на Глузмана реагував посутньо, – там пов'язано з Григоренком і психіатрією. ЮЖ мене попереджав – вони тут у Москві мало розуміють українські, литовські чи грузинські проблеми.

Нелля – після розмови про мої записи та ін.

– Розумієш, наші з тобою записи й рефлексії – не зовсім записи й рефлексії. Фіксація як спосіб «остановить мгновенье» – це одне. Але ми не стільки фіксуємо істину, скільки в процесі цієї фіксації – вибудовуємо на свій лад. Рудницький вже не раз говорив, що я вигадую, пишу про те, свідком чого не могла бути, так, ніби сама бачила на власні очі.

– В цьому і є правда. Якщо думають, що літописці переписували все «строка в строку», то дуже помиляються. Уже від Геродота кожен наступний додавав од себе й реві-

зував те, що йому здавалось сумнівне. Оці ревізії і найцінніші – по них можна краще знати добу, ніж за прописними істинами.

– Натуралістичне театрознавство віджило, як віджив натуралізм. Крім вивчення історії, маємо її творити, тобто історія – це і кожен з нас, його вклад і «додаткова вартість». Те саме в твоїх щоденниках. Інший напише те ж саме, але під цілком іншим кутом зору – він його побачить іншими очима. Через цю суб'єктивність хтось колись зрозуміє більше, ніж читаючи «зведений курс». Бо тут, крім «курсу», буде «я». Істини нема, вона твориться сьогодні, зараз, кожним з нас.

– Воно–то так, але я описую свої будні з прискіпливою точністю. Намагаючись охопити все, що потрапило до моєї орбіти.

– До твоєї орбіти. І вибираєш – ти. Твій відбір – уже формування твоєї істини. Інший відбере інше.

Зрештою, суть не лише у відборі. Наше ставлення до факту – не менша реальність, ніж сам факт. Не будь цього – не було б авторського кіно, авторського телебачення, та й взагалі авторства.

– І висновок?

– Простіший простого. Нема ні відносної істини, ні істини абсолютної. Є істина, яку формує кожен з нас. А тут уже діють десятки параметрів для відбору й відсіювання, які не в останню чергу залежать від ерудиції та культури автора (від цього залежить логіка й доказовість наведених аргументів, вірогідність поданого!), від того, наскільки він копіїст, а на скільки конструктор. А це останнє для мене, наприклад, найцікавіше – я давно говорю про моделювання – макетування, – те, що не подобається Рудницькому й подобається, скажімо, Кримовій… Це різні погляди на мистецтво. До речі, сам Рудницький, пишучи про Мейєрхольда, не так уже й біжить за побутовою правдою рецензій, відгуків, постанов, – а таки виходить на речі конструктивні, керуючись наперед заданою (ним самим!)

тезою – і шукає для її доказу аргументів. По суті, це теж конструювання Мейєрхольда – **за Рудницьким.**

– Ну, добре. А можливе взагалі – «неконструювання»?

– Можливе. Але це справа «архивных юношей», за класиком. Архів потребує жорсткого документування, читання текстів з лупою, фіксації «вихідних даних» та ін. Річ неодмінна. Але обмежитись цим – катастрофа. Археолог не може знайти під землею цілу споруду чи цілу амфору, чи цілий скелет мамонта. Але за часткою талановита людина здатна відтворити ціле. Керуючись чим? Знайденим, звичайно, але й власною інтуїцією, власним досвідом, знанням предмету, нарешті.

– Перепитуючи себе, я буваю, знаєш, роздратованим – на себе, – через те, що вношу туди багато, здавалося б, випадкового – з газет, радіо, чужих бід і проблем, з листування й сенсацій. Але іноді перечитане «чуже» – дає більше поштовхів для спогаду, ніж «своє».

– Я теж так думаю. Світ взагалі йде до одномоментності мислення й колажності, еклектика перестає бути лайливим словом, бо хаос сам по собі не є «темне ніщо». Жити (а, отже, й писати) найкраще «як милосердний Бог дає» – як серце підказує. А нащадки самі потім розберуться, як воно нам підказувало – правдиво чи помилково. Кожним своїм подихом творча людина щось створює: процес творення власне і є життя.

– Отож я маю індульгенцію на «записуй, як хочеш?».

– Маєш. Інакше би ти сам не бачив смислу цієї праці. Ти колись говорив, що вона тобі необхідна – для врівноваження. Отже, без неї ти б не приходив до гармонізації, до саморозуміння? А хіба це вже не самобудівництво?

30. 01. 1973

P. S. Пересилаючи нам ці матеріали їхньої дискусії, п. Орися просила шепнути мені, що **29 січня** Києвом прокотилася чутка – судили Леоніда Плюща.

Справді, 29–го – Київський обласний суд. Вирок – примусове лікування в психлікарні спеціалізованого типу.

* * *

Диспут «Стешенко–Скалій»

3 лютого 1973 р.

І. Стешенко – Р. Скалій
Листування 1972 р.
(Л. Курбас)

30. І. 1973 г.

Милая Нелли!

Исполняю свое обещание и пересылаю Тебе (к сведению и для соответствующих выводов) две копии продолжения моей «дискуссии» с «молодым искусствоведом» – Р. Скалий.

Я Тебе дала opus № 1 – мою редакцию на статьи Скалий. А теперь посылаю Тебе opus № 2 – ее письмо (ответ на мою статью).

Может быть, я ошибаюсь, но тон ее письма ко мне и «аргументы» (которыми она очень бодро оперирует и уверенно старается доказать свою «правоту») произвели на меня отвратительное впечатление.

Все то, что она пишет – не только не выдерживает никакой критики, но и нецензурно, по–моему. А апломба у нее, между прочим, хватает на несколько «Белинских», помноженных на несколько «Добролюбовых», по меньшей мере...?!

*Я решила **ей** не отвечать. Не с кем и не о чем говорить...*

*Но дабы истина все же не утонула в потоках подобных «информаций» (какие разрешает себе Р. Скалий), я написала письмо в Киевский Театральный музей, чтобы люди, интересующиеся «Березилем», знали **Правду**, а не пустые бредни графоманов. Это opus № 3. На этом (пока!!) все окончилось.*

Считаю, что для Тебя данная «полемика» не лишена интереса, и что ты должна быть «в курсе дела» (касательно прошлого МОБа).

У нас все пока по–старому. Я понемногу помогаю тем, кого интересует наше театральное прошлое.

Люда (твоя!) звонила мне сегодня. Она заразилась от своей дочери, делает глупости и ходит (больная!) на работу. У нее или грипп, или ангина, или и то и другое вместе.

Теперь она, кажется, слегла дома.

Я еще «не в форме». Пока буду сидеть в Киеве. У Сони (во Львове) тоже грипп.

Приезжала ко мне ее племянница (как и планировалось) на несколько дней. Уже уехала, но скоро опять приедет.

А как Твои? Не пойму все–таки, что у них с квартирой?

Ну, будь здорова и желаю успехов.

О. С.

P. S. Не удивляйся моим пометкам на письме Р. Скалий. Это невольная реакция на ***тон*** *ее письма и различные инсинуации.*

В Киеве я буду, очевидно, еще месяц.

Очень хотела бы знать ***Твое*** *мнение об этом «ученом споре» между «молодым искусством» и «старым волком» (т. е. – мной).*

Желаю всем Вам всего хорошего и жду Твоего авторитетного мнения.

Будь здорова!

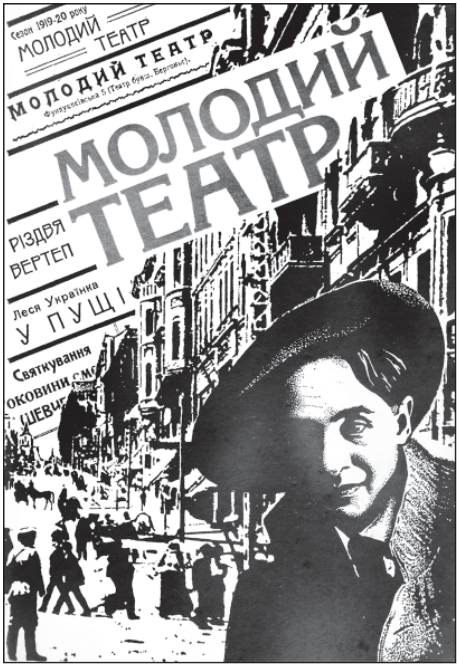
Ор.

У КРИВОМУ ДЗЕРКАЛІ...

Отримавши журнал «Прапор» ч. 3, за 1972–й рік, продивляюся його, і з радістю відзначаю – вміщено матеріал про «Березіль»! З тим театром поєднано мою юність, імення моїх наставників і моїх друзів, що пам'ять про них я глибоко шаную.

Сторінка 55–а... З радістю починаю читати:

«Наприкінці березня 1942 (?!) року, коли природа рвала пута довгої зими і Сивий Дніпро ламав крижані затори, в невеличкому приміщенні колишнього кафе-шантану «Пель–Мель» у Києві (Хрещатик, 29) було створене мистецьке об'єднання «Березіль» – МОБ, що стало принципово новим вогнищем театральної культури на Україні. Через роки революції, з першими спалахами якої народився «Молодий Театр»... і т. д і т. п.



В 1942-ому році по вулицях Києва швендяли німецькі фашисти–загарбники. Київ був у ворожих руках, і, звичайно, ніякого МОБу у ньому ніхто не створював.

Театр, так званий «Пель-Мель», ніколи не був кафе-шантаном. То було колишнє приміщення дворянського клубу, який містився поруч із широковідомою книжковою й нотною крамницею Леона Ідзиковського. (Див. «Путеводитель по г. Киеву» за 1913 р., стор. 45, або «Весь Кіевъ как в карманъ» за 1906 р., стор 89). При тому дворянському клубі існувала «недурная концертная зала», де свого часу відбувалися різні концерти.

А зала «Шато-де-Флер» – зимовий кафе-шантан – містилася там, де нині розташовано стадіон «Динамо», (Див. «Путеводитель по г. Киеву» за 1913 р., стор. 93 й 94).

Там же таки було ще й два літні театри: в одному з них «свила себе прочное гнездо интернациональная шансонетка, в другом, закрытом, чередуются оперетка, фарс и итальянская опера» (Див. «Весь Кіевъ как в карманъ» за 1906 р., стор 89).

Отже, вернімося до театру «Пель- Мель».

Будинок той стояв у дворі, коло нього зеленів невеличкий привітний садок. Театр «Пель-Мель» мав два поверхи, два великі фойє (на 1-ому й на 2-ому поверсі), мав невеличкий кін та глядну залу, крім ще багатьох кімнат різних розмірів.

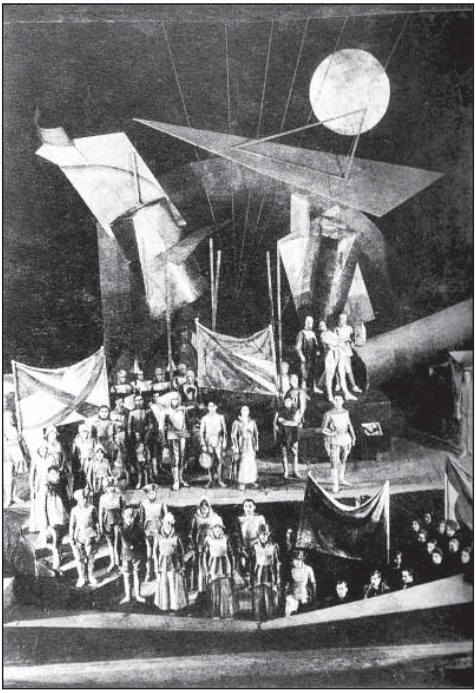
В «Пель-Мелі» виступали часом гастролери, грав там і «Театр мініатюр», відбувалися концерти, тощо.

Я добре пам'ятаю театралізований «Вечер старинной музыки», що відбувався там же таки ще за життя Миколи Лисенка.

Сценарій до того концерту написала Людмила Старицька-Черняхівська; ставила його артистка і театральний педагог – Марія Старицька; участь у ньому брали найкращі київські артистичні сили того часу та викладачі муз. – драматичної школи Миколи Лисенка. А головну роль («пожилого господина», «дядюшки») виконував сам Микола Віталійович, крім того, що грав на роялі й акомпанував співакам.

У такому концерті декламувала старовинні вірші й викладачка школи Лисенка по класу російської драми – російська артистка Любов Іртеньєва; Марія Старицька («тетушка») читала художню прозу, тощо.

Аж ось на кін виходить, підкручуючи довгі вуса, бравий військовий – Микола Садовський, котрий, відповідно до свого образу, мав співати ще й старовинних романсів, і виконував він їх надзвичайно майстерно й проникливо (деякі з них, акомпануючи сам собі на гітарі); співала також відома артистка – Олена Петляш, співав «хор бурсаків» тощо.



Вистава кінчалася полонезом Огінського, що його грав Микола Лисенко на роялі, а танцювали всі учасники того концерту. Микола Садовський (так зазначено в сценарії): «...стає в першу пару з Марією Михайлівною. За ними – другі пари, і всі сходять полонезом у залу. Проходять по фойє і назад

за лаштунки». (Рукопис сценарію того концерту зберігається в мене).

Немає ніяких підстав зачисляти театр «Пель-Мель» до «шантанів».

Далі: З першими спалахами революції асоціюється дата 1917–1918 рр., а «Молодий Театр» виник у Києві в 1916-ому році...) Див. Експозицію в київському Театральному музеї: «Довідка про "«Молодий Театр"»).

Автор статті «В шуканні нової мистецької дороги» – Раїса Скалій – продовжує викладати матеріал, подаючи приголомшливі сюрпризи.

Таким чином ця її стаття примусила мене пошукати інші опуси Р. Скалій на цю ж таки тему.

Моя робота увінчалася сумним успіхом.

Крім вищезазначеної, я виявила ще дві статті цієї самої авторки. В альманасі «Український календар» на 1972-ий рік (Варшава), на стор. 152-ій, уміщено статтю: «Березілю – 50», і в журналі «Вітчизна» (січень 1971 р.) – статтю «класичний зразок».

Але повертаюся до статті, вміщеної в журналі «Прапор» (ч. 3, 1972 р., стор. 55): «Ядро «Березоля» складалося в основному з молодотеатрівців, які пройшли за Лесем Курбасом усі роки випробувань: С. Бондарчук, В. Василько, Л. Гаккебуш, В. Чистякова, П. Долина, С. Мануйлович, А. Бучма, Й. Гірняк, О. Добровольська, Ф. Лопатинський та інші» – інформує Р. Скалій.

Ні Л. Гаккебуш, ні А. Бучма, ні Й. Гірняк ніколи не входили до складу трупи «Молодого Театру» в 1918-ому році – наприкінці. (Див. уривки зі «Статуту товариства», де надруковано акторський склад «Молодого Театру». Київський театральний музей – експозиція. Див: «Театральная Энциклопедия», Москва – 1961 р.).

Далі, – сторінка 56-а: «... 4 березня 1923 року при МОБі була організована режисерська лабораторія, або «Режштаб». Звідки ж – «штаб»? Режлаб!! Режисерська лабораторія! Може, це теж друкарська помилка? (Див. журнал «Барикади Театру» за 1924 р., № 4–5, стор. 14-а).

За п'ять рядків нижче читаю: «При Режштабі працювали творчі станції, студії та комісії...» Чому при Режлабі? Працювали вони поруч з Режлабом.

Автор цілком має рацію, твердячи, що «Мистецьке Об'єднання «Березіль» поширювало свій вплив на найвіддаленіші куточки України... (стор. 56-а), але прикро помиляється, коли пише, що МОБ організував «...близько 10 театральних майстерень–студій...» Насправді в МОБ входило тільки п'ять майстерень – три в Києві та дві на периферії.

Було так: ПЕРША майстерня – експериментальна (керівник – Лесь Курбас); ДРУГА – майбутній дитячий театр (керівник – Фавст Лопатинський); ЧЕТВЕРТА майстерня – виробничий театр (керівник Лесь Курбас).

Це в Києві.

А на периферії: ТРЕТЯ майстерня в Білій Церкві (керівник – Януарій Бортник) та П'ЯТА – в Баришполі (керівник – Віра Онацька). (Див. журнал «Барикади театру», 1924 р., № 4-5, стор. 14-15).

Інші студії, що виникали в інших місцях, були наслідком впливу МОБу; якщо хочете, – визнанням високої мистецької культури його керівника, але до організації тих творчих колективів безпосередньо МОБ не був причетний.

На тій же 56-ій стор., перелічуючи постави Першої майстерні, автор називає «Жакерію».

«Жакерію» (за Меріме) було поставлено в ЧЕТВЕРТІЙ майстерні, тобто у виробничому театрі «Березіль». Прем'єра відбулася 12. XI. 1925 року. Цю виставу здійснено було в приміщенні театру ім. Леніна, колишньому «Соловцовському», що до нього нас переведено на другий рік нашого існування (в сезоні 1924 – 1925 р. р.).

Один з Курбасових учнів – Борис Тягно – працював над «Жакерією» разом із режисером Юхимом Лішанським (тоді ще зовсім молоденьким лаборантом). Працювали вони обоє з нами – акторами – до певного часу, а тоді прийшов Курбас, засукав рукава і почав виправляти те, що зробили його учні – як це було завше (і раніше й надалі) з усіма поставами кожного з його мистецьких вихованців.

Про репертуар другої майстерні (на тій же таки 56-ій стор.) Р. Скалій пише: «Друга майстерня, як і перша, вела велику студійну роботу, здійснила також кілька постановок... «Майстерняки» показали виставу «Нові йдуть» (інсценізація і постановка Ф. Лопатинського). Пізніше тут була здійснена постановка «Пошились у дурні».

Насправді ж – Друга майстерня «здійснила» не «кілька постановок», а тільки одну: «Нові йдуть».

Комедія «Пошились у дурні» пішла не в Другій, а в Четвертій майстерні, яка на той час об'єднала в собі все краще, що було в МОБі і вже була тим, що власне й звалося – театр «Березіль».

На програмці до прем'єри вистави – «Пошились у дурні» – стоїть такий заголовок: «Мистецьке об'єднання «Березіль» – театральна майстерня ім. 45 Червонопрапорної дивізії».

Тією поставою театр «Березіль» відкрив – у новому приміщенні свій другий сезон, 8. XI. 1924–го року.

Між іншим, звідки взялося це чуже і вельми немилозвучне слівце – «майстерняки»?!.. Ніколи, ні за якого періоду, ми так не звалися і не звали так одне одного!

І знов же таки на тій самій 56-ій стор. стоїть: «В цей же період (грудень 1922 року) організується Четверта майстерня...» І за 14 рядків нижче: «20 березня 1923 року відбулося відкриття цієї майстерні виставою «Джіммі Хіггінс»...»

Напрочуд вільне поводження з історичними деталями!..

Дивом великим дивуєшся, коли читаєш такі рядки!

Конкретна організація Четвертої театральної майстерні почалася навесні 1923–го року. Відкриття Четвертої майстерні відбулося 20–го листопада 1923 року прем'єрою «Джіммі Хіггінз» (див. журнал «Барикади театру», стор. 13).

А було так: навесні 1923–го року Лесь Курбас порозсилав по різних театрах України запрошення до свого майбутнього нового театру, адресуючи їх деяким поодиноким акторам–професіоналам, – тим, що з ними він сподівався знайти спільну мову та що були потрібні йому на його мистецькій палітрі. І велика кількість акторів старшого покоління (напр.: Ів. Мар'яненко, С. Каргальський, П. Долина та багато інших) злетілися до Києва на Курбасів поклик з різних театрів України.

Відразу ж закипіла робота: вправи з майстерності актора, праця над сценічною мовою, над голосом, пластики, фізкультура, танки, акробатика, теоретичні дисципліни тощо.

І ось – 20.XI.1923-го року – перша вистава Четвертої майстерні, – Курбасова інсценізація Сінклерового роману «Джіммі Хіггінз», його ж і постава. Це відбулося в приміщенні театру кол. «Бергоньє», на вул. Леніна.

Тут же таки – 4.I.1924-го року – ми грали й п'єсу Ернста Толлера «Машиноборці» (режисер – Фавст Лопатинський); 14.II.1924-го року – п'єсу Ернста Толлера «Людина–Маса» (режисер – Гнат Ігнатович); II. III. 1924-го року – інсценізацію Леся Курбаса «Гайдамаки» (поновлення вистави 1920-го року, режисер – Лесь Курбас) і 1. IV. 1924-го року Шекспірового «Макбета» – постава Леся Курбаса.

Отак було насправді.

Крім посилання на пам'ять тих (уже небагатьох!), що брали участь у вищезгаданих виставах, є ще, між іншим, і відповідні програмки, ба навіть фото, і свідчення Березільського журналу «Барикади театру».

Що ж до побутових та інших труднощів, які згадує авторка, то часи були дуже тяжкі. Але ж, розповідаючи про той період, Р. Скалій, мабуть, не знає, що приміщення (хоч і холодне, як і переважна їх більшість за тих часів) «Березіль» усе ж таки мав, оформлення наступних вистав будувалося в оглядній залі нашого тогочасного притулку (колишнього театру «Пель–Мель»), а 45-а Червонопрапорна Дивізія – наші шефи – ділилася з нами і допомагала нам, чим могла: нам видавали харчову пайку, – хліб, молоко – на кожного. Бодай хоч потроху... Була в нас і кухня при МОБі, де готувався сякий–такий обід для всіх «Березільців».

До речі, чому авторка здебільшого не зазначає, звідки саме вона цитує те, чи інше, що «говорив Курбас»?!

Переходжу до повідомлення Раїси Скалій про харківський період «Березоля».

П'єса «Пролог», що виставлялася в Харкові, то є перероблена вистава Київського періоду, і звалася вона в Києві: «Напередодні» (прем'єра відбулася в Києві 20.XII.1925 р.).

Звідки взяла Р. Скалій, що та вистава йшла «без завіси»?! (стор. 57-а).

Нічого подібного! І завіса була – перед початком вистави і після кожної дії – і сцен було дуже багато і дуже різноманітних. Тільки в поодиноких сценах (під час дії) зміни відбувалися за допомогою світла.

Пишучи про виставу п'єси «Диктатура» (Ів. Микитенка), Р. Скалій описує якусь сцену, яку іменує чомусь «Сходка» (?!). Такої назви в Курбасовій поставі «Диктатура» не існувало.

Може, Р. Скалій має на думці центральну в усій тій виставі сцену – шедевр режисерської майстерності Курбаса – сцену «Мітингу»?

Автор постави «Диктатура» визначив ту сцену саме словом «Мітинг», (а ніяка не «сходка»!).

І, нарешті, перед тим, як спустити завісу, авторка робить іще одне останнє в цій статті, відкриття: «1934 року театр «Березіль» був перейменований в Харківський Державний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка».

Коли б Р. Скалій була завдала собі труду зазирнути до V-го тому видання «Театральна энциклопедия» (Москва – 1967 рік, стор. 349–350), то довідалася б, що театр «Березіль» перейменовано на «Театр ім. Т.Г. Шевченка» – 24. III. 1935-го року! А відбулося те після вистави «Сон» (за Шевченком), що її здійснив режисер Лесь Дубовик.

Хоч і з запізненням, а мушу повернутися до журналу «Вітчизна» (1971-ий рік, ч. І. стор. 214–218).

Статтю Р. Скалій під назвою – «Класичний зразок», що її вміщено в тому журналі, присвячено дослідженню однієї з постав Леся Курбаса – «Гайдамаки».

Праці над тією поставою Курбас надавав великої ваги.

Вплив його інсценізації Шевченкової поеми «Гайдамаки» на розвиток театральної культури на Україні – загальновідомий. Протягом усіх років існування «Березоля» «Гайдамаки» не сходили з його репертуару.

Курбасову геніальну поставу «Гайдамаки» (після київської прем'єри 1920–го року, що відбулася в Оперному театрі) дублювали чи не всі театри України і, мабуть, вносили в неї свої «корективи»... за винятком «Першого Державного Драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка (нині – Дніпропетровський),

що містився за тих часів у театрі «Бергоньє» (тепер – ім. Лесі Українки).

Поновлював у «шевченківців» Курбасову поставу Дмитро Ровинський, – точно за Курбасом, без найменших змін, – маючи в руках примірник «Кобзаря» із розміченими Курбасовою рукою на берегах книги мізансценами.

Я добре пам'ятаю ту книжку в червоній обкладинці.

Щовесни – в 1921-ому, 1922-ому (в Києві) і в 1923-ому р. р. (на провінції) святкував той театр Шевченкові роковини виставою «Гайдамаки».

А в 1924-ому році – вже в театрі «Березіль» – Лесь Курбас поновив їх сам.

Проте в статті про «Березіль» (у журналі «Прапор»), що про неї мова йшла вище, вистави тієї навіть не названо (як не згадано чомусь– у жодній з цих трьох статей – чудового артиста Семдора, що грав, між іншим, Івана Гуса).

У «Вітчизні» ж викладено історію створення вистави «Гайдамаки».

Насамперед – щодо фактичних помилок.

Про оформлення вистави «Гайдамаки» читаємо: «Декоративне оформлення» (художник Петрицький) складалося із сценічного підвищення і сукон. На кону були розташовані станки із сходами, за допомогою яких створювалась велика кількість

ігрових майданчиків... У «Гайдамаках», крім традиційної завіси, Курбас використав ще другу завісу... Вона ділила сцену на дві частини й опускалася тоді, коли треба було підготувати заміну сцени... Таким чином, за 2–3 хвилини переставляли оформлення, і вистава без перерви тривала далі» (стор 215–216).

По-перше, – «декоративне оформлення» вистави «Гайдамаки» робив художник Лісовський (а не Петрицький), і те оформлення не змінювалося від першої вистави 1920-го року аж до кінця.

По-друге, є фото тієї вистави, і на них виразно видно, що саме становило собою те оформлення. Воно складалося з лаштунків із сірого полотна та внутрішньої завіси, а в самій глибині кону висів голубий «задник» на всю широчінь.

Майже ввесь кін був вільний, і тільки на затильному плані стояв посередині квадратовий «станок» із порівняно невеликою площиною, а до нього вели чотири сходинки. По боках того «станка» стояло два вищі, що здіймалися навскоси до лаштунків. І більше на кону не було нічого. Ввесь кін (в тому числі й «станки» було вкрито сірим полотном.

Коли б Раїса Скалій була завдала собі труду глянути на фото з вистави «Гайдамаки», то побачила б на власні очі, як те оформлення виглядало.

Далі: друга завіса нікуди не «опускалася», ніякого оформлення не «переставляли», бо... не було чого переставляти. І нічого на кону не мінялося протягом цілої вистави.

Другу завісу, – коли треба було, – зводили й розводили «Десять слів поета»: з одного боку вела її акторка, що виконувала «Перше слово», з протилежного – «Друге». А за ним йшли з двох боків усі інші «Слова».

Тепер перейдімо до того, що ж власне діялося на кону.

Р. Скалій пише: «Під звуки музичної увертюри на сцену виходили «10 слів поета» – персоніфікований грецький хор. 10 дівчат, одягнених у сірі довгі стилізовані свитки, підперезані кольоровими крайками – поясами. На ногах постоли» (стор. 216-а).

По–перше, – «Слова» зовсім не «виходили» на кін, «під звуки музичної увертюри» (між іншим, яка це може бути увер-

тюра, як не музична?!), – вони вже стояли вряд на кону перед ще запнутою другою завісою.

По закінченні увертюри розкривалася основна завіса, і акторка, що грала «Перше Слово», ступивши на крок уперед, починала: «Недолю співаю козацького краю...» Тоді всі із «Слова» підносили праві руки й урочисто виголошували: «Слухайте ж!...»

«Перше Слово» провадило далі, і після останніх його слів: «Руйнували, мордували, церквами топили...» всі «Слова» розходилися до обох порталів, і починався «Пролог».

По-друге, – вбрані були дівчата («Слова») в звичайні свитки (тільки з цупкого сірого полотна пошиті), підперезані всі однаковими синіми широкими поясами, а «крайка», між іншим, – пояс вузенький, яким підперізується плахту (під корсеткою). Перуки мали різнокольорові, заплетені в одну довгу косу, як то в українських дівчат ведеться, а на голові в кожної з них була одна стрічка – яскрава, але в кожної іншої барви.

На ногах у нас, – тих, що грали «Десять слів поета», – були зовсім не «постоли», як подає чомусь Р. Скалій (постоли, до речі робляться зі шкіри, а часом – з лика), а звичайні м'які балетки, з того ж таки сірого цупкого полотна, як і свитки, – саме для того, щоб не чути було наших кроків.

Щодо голосового звучання, то Курбас вимагав від нас, щоб ми виголошували наш текст широко, як «безмежнеє поле»... тощо.

Отак і починала виставу артистка Євгенія Сидоренко, яка грала на прем'єрі (1920-го року). Вона, – «Перше слово», – починала широко, велично, оповідаючи про страшні події, що розгорталися далі перед глядачем, забарвлюючи свій текст (як і кожна з нас – свій) тією чи іншою емоцією, відповідно до того, що саме діялося в даний конкретний момент на кону.

Далі: Р. Скалій пише, що в сцені «Конфедерати» відбувався нібито такий епізод: «І раптом – сильний, страшний удар залізом у двері, який неначе змітав усю лагідність мелодії. І брутальний, грубий крик: «Відчиняй, проклятий жиде!» (стор. 216-а).

Який «страшний удар»?! Яким «залізом» і в які «двері»?!

Ніяких «дверей», ніякого удару, тим паче «залізом» – не існувало в Курбасових «Гайдамаках».

Існувало тільки гупання конфедератів.

Ми – «Десять слів поета» – стояли щільною шеренгою під час сцени Лейби, мов стіна в його корчмі. Конфедерати вибігали з–за лаштунків (з другого плану, з лівого від глядача боку. Вся сцена в корчмі йшла ліворуч) і гукали до Лейби, спиняючись (немов за стіною) за нашими спинами. Після брутальної вимоги конфедератів, аби Лейба відімкнув їм і впустив до хати, та короткого Лейбиного зволікання, один з конфедератів гукав: «Пане полковнику, ламай!»

Легкий рух полковника був для нас сигналом, – ми розступалися, пропускаючи конфедератів. Ті вбігали один по одному до Лейбиної корчми, після чого «Десять слів поета» знов сходились і знов стояли щільною стіною, що на її тлі відбувалася вся подальша сцена в корчмі.

Між іншим: «брутальний, грубий крик» – стилістичний нонсенс. «Грубий» – українське слово – рос. толстый.

А звідки взялася така клична форма: «Гонте, Гонте... (журнал «Вітчизна», ч. 1 – за 1971 р. – на стор. 217-й?!..)

Взагалі відмінки авторові слід би було підучити: слід знати, що в непрямих відмінках іменника «Березіль» «і» переходить в «о», отож – треба писати «Березолю», або краще «Березолеві». (Див. стор. 152 «Український календар 1972»).

Змальовуючи сцену пожежі в другій дії інсценізації (і тут знов чомусь – «Сходка»..?!), Р. Скалій пише: «Коли хор співав:

«Зайнялася Смілянщина...», – задній план освітлювався загравою пожежі...» і т. д. (стор. 216-а).

Який «хор» (у цьому місці)!? Який спів?!..

Кін і справді освітлювала заграва пожежі, але «хор» нічого не співав.

Ця масова сцена відбувалася в другій половині другої дії, і виглядала вона так:

На кін вибігали (на той єдиний станок) украй збентежені люди, одне по одному (і жінки й чоловіки), вдивлялися в далечінь і тривожно кидали поодинокі репліки:

– «Зайнялася Смілянщина!..» – хтось другий вів далі: «Хмара червоніє...» – третій: «А найперша Медведівка небо нагріває...» – четвертий: «Горить Сміла!..» – «Смілянщина кров'ю підпливає...» і далі так, аж до сцени «бою»...

Третя дія (див. стор. 217-у). «Десять слів поета» вели її не «із сумом» (як запевняє Р. Скалій), а в трагедійному звучанні подавали вони, кожна, свій текст, малюючи страшні, зловісні події, що про них розповідає в своїй поемі Тарас Шевченко.

Епілог вистави Р. Скалій сфантазувала так: ... «Після слів Гонти: «Піду ще раз, ще раз погуляю...» – на середину сцени виходив хор, ставав півколом і повільно, лірично, неначе наспівуючи, хитаючись у такт музики, починав епілог поеми: «Погуляли гайдамаки...»

Насправді ж фінал Курбасових «Гайдамаків» був такий:

Коли Гонта виходив за лаштунки, – поволі, низкою, одна за одною, ми – «Десять слів поета, – відходили від правого й лівого порталів, де стояли групками під час усієї попередньої сцени, і йшли одна одній назустріч, запинаючи сіру завісу.

Запнувши її, ми поверталися обличчям до глядачів, стоячи рівною шеренгою (як і на початку вистави), і починався суворий текст: «Погуляли гайдамаки»... і т. д., що його виголошувала артистка Рита Нещадименко, яка грала в поновленій виставі, в 1924-ому році, «Перше Слово». І тільки після останніх її слів (казаних м'яким теплим тоном):

Тільки часом увечері,
Понад Дніпром, гаєм,
Ідуть старі Гайдамаки,
І, йдучи, співають:

Починали ми – «Слова» – ритмічно нахилялися (коливаючись, «як тирса на полі»...) – то праворуч, то ліворуч і не «неначе наспівуючи», а справді співаючи, – співаючи легко, піанісімо, з теплим забарвленням:

«А в нашого Галайди
хата на помості!
Грай море! Добре море!
Добре буде, Галайда!»

тягли ми разом із оркестром високу ноту, і на останньому акорді основна завіса повільно спадала.

На тому був виставі «Гайдамаки» кінець.

Музику до «Гайдамаків», за планом Курбаса, написав Глієр: було використано деякі твори Лисенка й Стеценка. Тільки останню пісню (фінал вистави), єдину, що її співали «Десять слів поета», написав Н. Пруслін.

Отже, Р. Скалій не має ніяких підстав писати на 216-ій стор., що ...музику до «Гайдамаків» написали композитори Пруслін і Глієр»...

І ще один курйоз: «...Польща (артистка Гаккебуш...)» – інформує Р. Скалій.

Ніколи не грала Любов Гаккебуш «Польщі».

В тій ролі акторці просто не було чого грати. Там потрібна була тільки максимально імпозантна, велична постать шляхтянки, яка пильно вдивляється в народ, що лежить перед нею долі, вибирає жертву і показує на неї.

Оце й уся роль «Польщі».

«Польщу» грала в Києві Марія Стукаченко, – була в «Березолі» така дуже вродлива, дуже висока й огрядна співробітниця. А відколи «Березіль» переведено до Харкова, то там грав цю роль актор Борис Дробинський – високий юнак, загримований і вбраний, як пишна польська шляхтянка. (Див. програмки вистави «Гайдамаки» в Київському театральному музеї).

Щоб не сперечатися з авторкою про тлумачення та вибір термінів для опису поодиноких сцен і трактування вистави «Гайдамаки», які у Р. Скалій на мою думку, рясніють не тільки разючими фантастичними помилками, а нагадують твір на

вільну тему, я хочу навести цитату з режисерської експлікації самого Курбаса.

Запис цей зроблено під час проб 1924–го року:

«Постава має бути МОНУМЕНТАЛЬНОЮ,

себто – з внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою

Монументальність – це перш за все: простота, ясність і загальна значимість форми і змісту.

Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань великого масштабу, що відповідають цілим періодам соціально–політичних рухів окремих класів людності, високих екстазів, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії, широких і спільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб.

Загальні вказівки:

В любовних сценах – лірика, а не солодке «проникновение», натякаюче на любовні переживання.

«Де моя Оксана»..., щоб актор питав сердечно, а не кричав на Лейбу.

Все виразно, гостро, чітко.

В пантомімах суворо під музику.

В групах – поєднання, організованість, а не випадковість.

Конфедерати і всі інші – широкий великий рух, статурність! Монументальність!»

Третя стаття цієї ж авторки – «Березілю – 50» альманах «Український календар» на 1972-ий рік, Варшава. Див. стор. 152-а), – варіант статті, опублікований в журналі «Прапор», а через те зупинятися на ній не бачу потреби.

На закінчення дозволю собі кілька зауважень щодо загального змісту статей Р. Скалій – «В шуканні нової мистецької дороги» та «Класичний зразок».

Те, що Лесь Курбас був художник–новатор – це факт беззаперечний. Але ось як зрозуміла це авторка цитованих статей:

«Гайдамаки» в інсценізації Курбаса стали величною, новою формою драматургії, в якій були поєднані майже всі компоненти мистецтва: гра, пластика, музика, слово, голос, декорація, костюм, хоровий спів, мелодекламація». («Вітчизна», січень 1971, ч. 1 стор. 215-а).

Не можу збагнути, як уявляє собі автор вищезгаданих розвідок драматичного актора, напр., без «голосу», або драматичний театр без «гри» тощо.

Ось другий перелік режисерських заходів, що про них із захопленням пише Р. Скалій, зазначаючи тільки те, що, мовляв: «... Л. Курбас використав перервані діалоги, діалоги через голову співбесідника, діалоги між партнерами не в прямому спілкуванні, а через подачу тексту в публіку, «виїзд» акторів на сцену, рух речей, а не актора, рух актора не тільки по горизонталі, а вгору і вниз... На той час вони були новаторськими...» (Див. «Прапор», стор. 58-а).

А йдеться, між іншим, про «Диктатуру», виставу 1930-го року.

Ввесь цей арсенал був широко відомий перед Курбасом і ніякого «новаторства» в цьому нема! Хіба ж новаторство Курбаса полягало в цьому?

Несерйозно все це щодо такого видатного митця, який був Лесь Курбас!

Новаторство Леся Курбаса – питання, що вимагає глибокого дослідження, але полягає воно перш за все в тому, що він зумів створити театр сучасний у повному розумінні цього слова, – сучасний!

Курбас прагнув – у репертуарі, що його автором часто-густо був сам режисер, у втіленні, у вихованні актора тощо – бути співзвучним тривогам, ідеям, перемогам своєї доби. Я б сказала: «Він не міг інакше».

Чернишевський визначав талант як правильне відчуття часу.

Складний шлях Курбасових шукань, – його творчі скарби – вимагають дбайливого, пильного, старанно документованого, серйозного і компетентного студіювання.

Це добре, що Р. Скалій цікавлять такі теми, але в дослідження треба вносити більше сумлінності, більше ретельного опрацювання матеріалу, щоб, напр., стаття «Класичний зразок» не була класичним зразком фантазування та перекручень.

Ірина СТЕШЕНКО

Київ. 5 липня, 1972 р.

P. S. Знахідка для майбутніх дослідників. Тон, правда, не вельми шляхетний – але хто б ще пам'ятав такі подробиці! Однак Рая Скалій – теж не подарунок, вдача – ого–го! Хоч працездатності в неї не забереш. Якби тільки – не її самовдоволений провінціалізм!!!

Від Р. Скалій

Шановна Ірино Іванівно!

Дуже уважно ознайомилась з Вашими зауваженнями, які Ви виклали на 20 сторінках машинопису відносно моїх статей «В шуканні нової мистецької дороги» (журнал «Прапор» 1972 рік № 3) та «Класичний зразок» (Журнал «Вітчизна» 1971 рік, № 1).

Почну з того, що жоден дослідник не гарантований від помилок. Згадайте класичний вислів В. І. Леніна, що став крилатим – хто тільки не помиляється.

Мене здивували не стільки зауваження, **більшість з яких бездоказові і безпідставні** (я ж бо «не фантазувала», а спиралася на документальні матеріа+ли та **на спогади очевидців**), скільки **недоброзичливість, упередженість**, яка **пронизує**, кожне речення, кожне слово Ваших зауважень. *(І. С. Всі дуже доказові, в тому ж числі про театр).* Коли б їх зробив котрийсь з противників Олександра Степановича Курбаса, я б не здивувалась. Але це зробили Ви – людина, яка вважає себе другом Олександра Степановича, його однодумцем. І зробили не по відношенню до тих, **хто 30–ть років зводив наклеп на його чесне ім'я, знецінював його творчість**, а деякі й сьогодні продовжують це робити. Але до сьогодні **я не зустрічала ні в пресі, ні в будь–якому музеї Вашого виступу проти цих фальсифікаторів і наклепників**.

Я ж одна з небагатьох на Україні, які взялися за цю важку, і прямо скажемо, невдячну тему, бо працюю я навіть не на цілині, а на полі суціль засіяному бур'янами і чортополохом неправди. І на цьому полі потрібно віднайти пагонці правди і справедливості, щоб очистити ім'я Курбаса, прекрасної людини, геніального художника–творця, і донести до найширшого кола бодай частку наукової розробки про його творчість. *(І. С. Дуже добре! Але…)*

І мені здавалося, що завдання кожного учасника або очевидця роботи «Молодого театру», «Кийдрамте», «Березіля» та інших колективів, в яких працював Олександр Степанович, **допомогти дослідникам його творчості**. *(І. С. Дивний закид!? І то людині, яка ніколи не цікавилася мною, моєю пам'яттю, моїми матеріалами, ...)*.

І Ваші зауваження, якби вони були висловлені **в доброзичливому тоні**, могли б внести корективи в мої дослідження, або доповнити їх.

Дивує перш за все **дріб'язковість Ваших зауважень**. З чого Ви починаєте «бурю в стакані води»?

На першій сторінці читаю цитацію моєї статті: «Наприкінці березня 1942 року (?) – – це коректорська помилка журналу – Р. С.), *(І. С. Чому ж не було спростування?)*, коли природа рвала пута довгої зими і Сивий Дніпро ламав крижані затори, в невеличкому приміщенні колишнього кафе–шантану «Пель–Мель» у Києві (Хрещатик, 29) було створене Мистецьке Об'єднання «Березіль…».

Що ж у цій фразі викликало **Ваше обурення**? Те, що я назвала «Пель–Мель» кафе–шантаном, і Ви на трьох сторінках **«знищуєте» мене**, доповідаючи, яким прогресивним театром був цей «Пель–Мель».

В книжці Григорія Григор'єва «У старому Києві», вид–во «Радянський письменник», К., 1961 на стор. 139–141 читаю: «… на цій же Миколаївській вулиці, переповненим залом хизувалися вистави театру «Фарс». Наш радянський глядач, на щастя, не має приємності зустрічатися з подібним «мистецтвом»… «Задавала тон» небезпечна верхівка, всі ті, про кого казали, що вони «казяться від жиру», йдуть полоскотати нерви та «пореготати утробним сміхом». Нехитрий зміст фарсових вистав можна було, як правило, визначити по самих назвах. «Бебе дають прононсе» – чехарда на три дії, де розповідається про горе височенного дурнуватого Бебе, що наївся більше, ніж треба; «Березневий кіт», «В чужому ліжкові» – коментарів до таких, з дозволу сказати, п'єс не потребується. *(І. С. До чого це? При чому тут «Березіль»?)*

…Лаври «Фарса» не давали спокою іншим театральним ділкам. В залі Дворянського зібрання на Хрещатику відкрився ще один по-

стійний театр такого ж ґатунку з інтригуючою назвою «Пел–Мел». *(Здається Пел–Мел – французькою – «всяка–всячина» – Р. С.)*. **І от цей театр Ви намагаєтесь реабілітувати перед громадськістю**.

Далі, на третій стор. Ви пишете: «З першими спалахами революції асоціюється дата 1917–1918 рік, а «Молодий театр» виник у Києві в 1916 році».

Я перепрошую, можливо, для Вас «перші спалахи революції асоціюються з 1917 – 1918 роком», для мене ж 1917, а тим паче, 1918 рік – це вже не спалахи, а сама революція і початок нового соціалістичного суспільства. Революція, як відомо, не виникла на голому місці, їй передувала підготовка, зростання класової свідомості мас, страйки й невдоволення, а вони могли бути, й були, і в 1916 році.

До того ж, якщо бути скрупульозним, то «Молодий театр» народився саме з революцією, бо в 1916 році виникла лише студія «Молодого театру». Після лютневої революції в Петербурзі студійці приєдналися до мітингуючих у Києві і в лютому місяці на сцені Оперного театру здійснили перший привселюдний виступ, поставивши інсценізацію «Революційний рух» (дивись Л. Стеценко «На світанку», журнал, «Мистецтво», травень, 1967 року, стор. 6). В травні виступили з постановкою «Базар» (дивись газета «Нова рада» 1917 рік №№ 32, 37, 40, 42), але й тоді вони не називали себе ще молодотеатрівцями, а лише «Гуртком театральної молоді» (дивись газету «Нова рада» 1917 рік, № 37), і лише 24 вересня 1917 року студійці офіційно відкрилися, як «Молодий театр» (дивись «Робітнича газета» № 139, 1917 року).

І от через ці два сумнівні зауваження Ви вирішили пошукати мої інші «опуси», в яких знайшли «приголомшливі сюрпризи».

Що це за сюрпризи? На стор. 4 Ви цитуєте: «Ядро «Березіля» складалося в **основному з молодотеатрівців** (підкреслення моє – Р. С.), які пройшли за Лесем Курбасом усі роки випробувань: С. Бондарчук, В. Василько, Л. Гаккебуш, В. Чистякова, П. Долина, С. Мануйлович, А. Бучма, Й. Гірняк, О. Добровольська, Ф. Лопатинський та інші» (журнал «Прапор», стор. 55–а). Ні Л. Гаккебуш, ні А. Бучма, ні Й. Гірняк ніколи не входили до складу трупи «Молодого театру». Та й В. Чистякова прийшла до «Молодого театру»

в 1918 році наприкінці». (**Ну то й що з того?** – Р. С.) *(І. С. Як то – «що з того?» При чому тут моя «упередженість». Нічого собі – доказ!! Цікавий метод в «дослідниці»?!)*

Упередженість Ваша видна одразу і не потребує доказів.

Ваш закид на стор. 4 – Режштаб чи Режлаб: (дивись протоколи **Режштабу** – відділ рукописних фондів в ІМФЕ АН УРСР, фонд 42, один. збереж. 24).

Тут же – на стор. 4 ви цитуєте: «При режштабі працювали творчі станції, студії та комісії…» «Чому при режлабі? Працювали вони поруч із Режлабом». – Цей закид, сподіваюсь, теж не потребує спростування.

На стор. 4–5 Ви пишете: «… автор прикро помиляється, коли пише що МОБ організував близько 10 театральних майстерень–студій…» «Насправді ж в МОБ входило тільки п'ять майстерень» (дивись – Й. Шевченко «Десять років українського театру», журнал «Сільський театр», 1927–й рік, № 10, стор. 28. – «… він («Березіль» – Р. С.) організував свої майстерні й на периферії – у Борисполі, в Білій Церкві, в селі Мокрій Калигірці та на Київщині». Ще – М. Верхацький «10 років театру «Березіль», відділ рукописних фондів в ІМФЕ, ф. 42/12. – «.. ще активніший охват новоорганізованими студіями і драмгуртками (Київ – 3, Макарівка, Мокра–Калигірка, Умань, Миронівка, Ободівка і т. д.». Ще – газета «Пролетарська правда», 1925 рік, 14 березня. – «Два роки роботи **режисерського штабу** «Березіля». «Літо 1924 року – Одеса – театральна майстерня (керівники) С. Бондарчук і П. Долина». Ще – журнал «Знання», 1925 рік, № 4, стор. 15, «Березіль» в Одесі». «З весни 1924 року в м. Одесі розпочала свою філіальну роботу майстерня Мистецького Об'єднання «Березіль». Майстернею керує відряджений для цього режисерською лабораторією Об'єднання у Києві режисер Степан Бондарчук при близькій участі С. Мануйлович. Ще – газета «Більшовик» 4 вересня 1924 року та журнал «Глобус» 1925 рік, № 7, стор. 164–165 – «Березіль» на селі».

І, нарешті, доповідна записка самого Л. Курбаса підписана від 10 травня 1925 року (дивись архів ЦГАОР (Харків)) ф. 166, оп. 5, один. збереж. 435, № 17: «В біжучому році Мистецьке Об'єднання вважає доцільним зосередити головну увагу на праці перш за все

заснованого в 1923 році при Об'єднанні **Режисерського Штабу** (підкреслення моє – Р. С.).. **В штаб входить** ціла низка станцій… **Режштаб поділяється на такі станції**: станція фіксації досвіду, репертуарна станція…

Нарешті «Березіль» об'єднує кілька майстерень, якими Мистецьке Об'єднання в їхній роботі керує і в усіх відношеннях допомагає. Такими майстернями являються: театральна майстерня у м. Одесі, українська селянська театральна майстерня в Мокро–Калигірці, єврейська майстерня в Мокро–Калигірці, селянська майстерня в селі Березня на Білоцерківщині і дитяча майстерня в селі Березня на Білоцерківщині».

Сподіваюсь, що ці матеріали повністю спростують Ваші попередні закиди. Привожу її в такій кількості тому, що Ви звинувачуєте мене в несумлінності, недбайливості, в фантазуванні та перекрученнях.

Далі Ви зазначаєте: «Виставу «Жакерія» здійснено не в 1-й майстерні, а в 4-ій» (Ваша стор. 5-а), – Дивись журнал «Барикади театру» № 4-5, 1924 рік, стор. 14; «ТМБ № 1 «Жакерія». **Прийнято до постановки** в Першій майстерні п'єсу Меріме «Жакерія». П'єса **піде** ще в цьому сезоні».

На стор. 5 Ви пишете : «Друга майстерня «здійснила» не кілька постановок, а тільки одну – «Нові йдуть», а «Пошились у дурні» поставлена у IV майстерні». – Дивись – журнал «Барикади театру» 1924 рік, № 4-5, стор. 14-15: «ТМБ № 2. «Пошились у дурні». **Приступлено** до підготовчих інсценіровочних праць над постановкою комедії оперети М. Кропивницького «Пошились у дурні»… Тут же на 3-ій обкладинці журналу: «Приймаються найріжнорідніші тексти реклами, що будуть проголошуватись зі сцени під час дії персонажів нової постановки Т.М. «Березіль» № 2 – «Пошились у дурні». *(І. С. Ну, та й що з того? Але ж ці вистави там не пішли!!)*

Помилка про прем'єру вистави «Джіммі Хіггінс» вкралася випадково, при скороченні тексту: «20 березні 1923 року відбулося відкриття цієї майстерні (четвертої – Р. С.) виставою «Джіммі Хіггінс»… В першому варіанті було: «20 березня відбулося відкриття Четвертої майстерні «Березіля» (дивись повідомлення про це 20 листопада 1923 року, там же і повідомлення про прем'єру

«Джіммі Хіггінс»), а 20 листопада відбувся перший виступ цієї майстерні виставою «Джіммі Хіггінс». Коли коротився текст – вкралася помилка, яку я помітила сама одразу ж після надрукування в журналі.

На стор. 8 Ви стверджуєте: «…сцена **«Сходка»** такої назви у Курбасовій поставі (мабуть, постановці, бо «постава» відноситься до фігури. – Р. С.) «Диктатура» не існувало». – Дивись – Михайло Верхацький «скарби великого майстра, книжка «Лесь Курбас», спогади сучасників, стор 316. читаю стор. 8: «І, нарешті, перед тим, як **спустити** завісу, авторка робить іще одне, останнє в цій статті, відкриття: «1934 року театр «Березіль» був перейменований в Харківський Державний драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка» «Коли б Р. Скалій **була завдала собі труду** (а це по «каковски»?) зазирнути до V-го тому видання «Театральная Энциклопедия» Москва, 1967 г. стор. 349-350), то довідалася б, що театр «Березіль» перейменовано на «театр імені Т. Шевченка» – 24.Ш.1935 року!». (Л.Т. Ну–ну!! На жаль, Р. С. не знає укр. мови…)

По–перше, **звідки Ви**, шановна Ірино Іванівно, **взяли** дату 24.Ш. – в Театральній Енциклопедії її нема. По-друге, я «завдала собі труду зазирнути» до 2-го тому «Український драматичний театр», видавництво АН УРСР, К., 1959 рік, стор. 231, де зазначається: «На початку 1934 року за пропозицією колективу робітників Харківського паровозобудівного заводу (ХПЗ) театр «Березіль» був перейменований в Харківський державний драматичний театр імені Т. Шевченка».

На стор. 9-ій Ви робите мені закид, чому я в статті в Журналі «Прапор» нічого не сказала про поновлену в «Березілі» виставку «Гайдамаки». – **Це моя справа, про що писати.** Значить, я знайшла за потрібне не говорити про це. *(І. С. Дуже оригінально!!)*

А подальше Ваше питання взагалі безглузде: «Як не згадано чомусь у жодній з цих трьох статей чудового артиста С. Семдора, що грав між іншим Івана Гуса». – Не зрозуміло, до чого тут Семдор, в ролі Івана Гуса, коли мова йдеться про «Гайдамаки»? І, в решті–решт, знову – це моя справа, про кого говорити. Тим більш, що про всіх в одній статті не скажеш.

Тепер, взагалі відносно «Гайдамаків». Майже на кожній сторінці Ви пишете «Ми – десять слів поета». Переді мною лежить

програмка театрального музею – постановка «Гайдамаків» 1920 року, але я не знаходжу Вашого прізвища серед учасників вистави. Мабуть, Ви брали участь у відновленій постановці 1924 року в «Березілі». Але **це була цілком відмінна постановка** – змінено деякі слова в тексті, про що я писала в критикованій Вами статті, змінене оформлення, могли бути і зміни в мізансценах, бо вистава йшла в другому приміщенні. Ви ж твердите, при тому, категорично, що «оформлення не змінювалось від першої вистави 1920 року аж до кінця» (стор. 10-а). *(І. С. Все – на грані фантастики.)*

Дивись «Пролетарская правда» 11. Ш – 1924 року. «В художественном объединении «Березиль»… «Сегодня и завтра «Гайдамаки» постановка **1920 года восстановлена в совершенно переделанном виде…»**

А також «Дмитро Власюк, книжка «Лесь Курбас», спогади сучасників, стор. 224, – про оформлення.

Відносно свиток, постолів, кольорових крайок, опускання – піднімання чи розводження завіси, виходив хор, чи вже стояв, стояв півколом чи шнурочком, – то всі ці дані я використала з розмови з Антоніною Смерекою-Баглій, **яка грала з першої і до останньої постановки «Гайдамаків»** – розмова відбулася у Харкові 25 листопада 1969 року. **Але хіба це має принципове значення** – виходив хор, чи вже стояв (колись же він вийшов на сцену!), ледь наспівував чи наспівував, «Слова» вели дію з сумом чи в трагічному звучанні. Суть же постановки була не в тому. *(І. С. Нічого подібного!!)*

– На стор. 16 Ви пишете: «Музику до «Гайдамаків» за планом Курбаса написав Глієр; було використано деякі твори Лисенка та Стеценка. Тільки останню пісню (фінал вистави) єдину, що її співали «Десять слів поета», написав Н. Пруслін. Отже, Р. Скалій не має підстави писати на 216–ій сторінці, що «…музику до «Гайдамаків» написали композитори Пруслін та Глієр…»

Шановна Ірино Іванівно, Ви сама собі суперечите, бо якщо композитор написав хоч один твір, то він таки його написав. Але подивіться в такі джерела: Борис Тягно в книжці «Лесь Курбас». Спогади сучасників, стор. 200–201: «Піднесеності, пристрасності акторського ансамблю сприяла з тонким смаком підібрана музика Глієра, Лисенка, Стеценка, Прусліна».

Або – Прохір Коваленко «Шляхи на сцену» видавництво «Мистецтво» 1964 рік, стор. 187; П. І. Тернюк «Іван Мар'яненко», видавництво «Мистецтво», К., 1968 р., стор. 286; П. Козицький «Музика в «Березілі», рукописний фонд ІМФЕ ф. 42/16 та інші.

– На стор. 14 Ви зазначаєте: «Оформлення до «Гайдамаків» робив Лісовський, а не Петрицький. Цю **помилку я повторила**, посилаючись на книжку І. Піскуна «Український радянський театр», К. 1957 р. стор. 14, де зазначено: «Постановка Л. Курбасом у власній інсценізації, поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» (оформлення А. Петрицького)… *(І. С. На жаль, Р. Ск. «повторила» не одну помилку.)*

– На стор. 16–17-ій Ви пишете: «І ще один курйоз: «Польща (артистка Гаккебуш)… – інформує Р. Скалій.

«Ніколи не грала Любов Гаккебуш «Польщі». В тій ролі акторці просто не було чого грати (я до речі не писала слово «грала» – Р. С.). там потрібна була максимально імпозантна, велична постать **шляхтянки**, **яка** пильно вдивляється (імпозантна, велична **постать вдивляється**? – Р. С.) в народ, що лежить перед нею долі, вибирає собі жертву і показує на неї».

– Дивись книжку Прохора Коваленка «шляхи на сцену», видавництво «Мистецтво», К. 1964 рік, стор. 183.

– Повертаюсь до стор. 13, де Ви зазначаєте: «Далі Р. Скалій пише, що в сцені «Конфедерати» відбувався нібито такий епізод: «І раптом – сильний, страшний удар залізом у двері, який неначе змітав усю лагідність мелодії. І брутальний, грубий крик: «Відчиняй, проклятий жиде!» (стор. 217–а).

Який «страшний удар»?!

Яким «залізом» і в які «двері»?!

Ніяких «дверей», ніякого удару, тим паче «залізом» не існувало в Курбасових «Гайдамаках». Існувало тільки **гупання** конфедератів».

І тут же: «Між іншим «брутальний, грубий крик» – стилістичний нонсенс. «Грубий – українською мовою – рос. «толстый».

– Дивись – Прохір Коваленко, «Шляхи на сцену» тор. 185: «Раптом чувся стукіт – це конфедерати.»; Дмитро Власюк, у книжці спогадів стор 225: «Раптом різкий стук у двері. Вдираються на сцену і спиняються на подіумі конфедерати». Він же у приватній розмові

у Харкові, 20–26 листопада 1969 року: «Раптом звучить страшний, сильний удар залізом у двері, який знімає лагідність мелодії…»

Примітка до інсценізації «Гайдамаки» Леся Курбаса (наглий **стук** і голоси конфедератів). Полковник: «Одчиняй, проклятий жиде?». – Центральний державний архів музей літератури та мистецтва УРСР, №37.

Тепер відносно «стилістичного нонсенса». В словнику української мови том 11, видавництво, «Наукова думка», К. 1971 рік, стор. 178 – на означення «ГРУБИЙ» – читаємо: «низький, неприємний для слуху, різкий (про голос, звуки і т. ін.)

І між іншим, я не письменниця, тим більш не перекладачка, а молодий дослідник, і коли в мене трапляються «стилістичні нонсенси», то це не так дивно, а **от у вас їх немало**. Користуюсь Вашою зброєю, хоч це й не етично, і в деяких місцях вказую Вам на це. Всі Ваші **нонсенси** не могла відредагувати, тому що обмаль часу. *(І. С. Ну–ну! Дуже шкода – було б цікаво!)*

Тепер відносно кличної форми: «Гонте, Гонте», про що Ви пишете на стор. 14. в оригіналі у мене було: «Гонто, Гонто, оце твої діти…» при редагуванні в журналі виникла така форма.

Зауваження на стор. 18 – 19 ще більш упереджені: «На закінчення дозволю собі кілька зауважень щодо загально змісту статей Р. Скалій. – «В шуканнях нової мистецької дороги» та «Класичний зразок».

– Те, що Лесь Курбас був художником–новатором – це факт безперечний. Але ось як зрозуміла це авторка цитованих статей: «Гайдамаки» в інсценізації Курбаса стали величною новою формою драматургії, в якій були поєднані майже всі компоненти мистецтва: гра, пластика, музика, слово, голос, декорація, костюм, хоровий спів, мелодекламація (журнал «Вітчизна», 1971 рік, №1, стор. 215–а).

Не можу збагнути, як уявляє собі автор вищезгаданих розвідок драматичного актора напр. «без голосу, або драматичний театр без «гри», тощо».

По-перше, йдеться про нову форму драматургії – інсценізацію, в якій не обов’язково має бути пластика, мелодекламація, чи хоровий спів.

По-друге, не коректно виривати з контексту фразу і на цьому будувати свої заперечення. Бо новаторською була вся постановка «Гайдамаків» – художнє оформлення, використання світла, пантоміми, побудова масових сцен, використання музики… і про все це говорилося в статті.

Але Вам цього мало, на стор. 19-ій Ви **іронічно** зауважуєте: «Ось другий перелік режисерських заходів, що про них із захопленням пише Р. Скалій, зазначаючи тільки те, що мовляв: «…Л. Курбас використав перервані діалоги, діалоги через голову співбесідника, діалоги між партнерами не в прямому спілкуванні, а через подачу тексту в публіку, «виїзд» акторів на сцену, рух речей, а не актора, рух актора не тільки по-горизонталі, а вгору і вниз… (стор. «Прапор» стор. 58-а).

А йдеться, між іншим, про «Диктатуру», виставу 1930-го року.

Весь цей арсенал був широко відомий перед Курбасом (то виходить, що Л. Курбас запозичив це у когось? У кого? Бо я не пам'ятаю, хто з українських режисерів використовував ці прийоми – Р. С.), і ніякого «новаторства» в цьому нема! (А критика тих років інакше це розцінювала, той же Рабічев, на якого я спираюсь – Р. С.) Хіба ж новаторство Л. Курбаса полягало в цьому? Несерйозно це все щодо такого видатного митця, який був Лесь Курбас (якщо йти за Вашою прискіпливою методою, то може вірніше було б сказати, **«яким був Лесь Курбас»**, або «такого видатного митця, як Лесь Курбас» – Р. С.)». і знову Ви вирвали фразу з контексту, бо я не тільки це зазначала в постановці «Диктатура».

І далі Ви пояснюєте мені, в чому полягало новаторство Л. Курбаса: «Новаторство Леся Курбаса – питання, що вимагає глибокого дослідження, але полягає воно перш за все в тому, що він зумів створити театр сучасний, у повному розумінні цього слова – сучасний!»

От так пояснення! А що театр «корифеїв», чи театр М. Садовського не були сучасними? Так в чому ж новаторство Леся Курбаса?

Може його можна зрозуміти з Вашого наступного абзацу: «Курбас прагнув у репертуарі, що його автором часто–густо був **сам режисер** (який режисер? Може правильніше було б сказати – «він сам»? – Р. С.), у втіленні, у вихованні актора тощо бути співзвуч-

ним тривогам, ідея, перемогам своєї доби. Я б сказала: «Він не міг інакше».

Чернишевський визначав талант, як «правильне відчуття часу».

– З цього абзацу взагалі нічого не зрозуміло. До того, ж, який радянський театр не прагне «бути співзвучним тривогам, ідеям, перемогам своєї доби»? Так в чому ж новаторство Л. Курбаса?

Не зрозуміла я, до речі, в чому ж новаторство Леся Курбаса і з Вашої статті «Про навчителя мого і друга» з книжки спогадів «Лесь Курбас». При чому, я не вириваю фразу з контексту, як це практикуєте Ви, а подаю так, як Ви висловлюєтесь відносно виховання актора і постановки «Макбета»: Подібно до того, як Курбас змушений був створювати потрібну йому сучасну драматургію, так створював він і акторів нового театру» (стор. 167).

– По-перше, – акторів можна виховувати, а не «створювати», а потім, як можна акторів «створювати» подібно до того, як створюється драматургія. Драматургія і актори – це різні мистецькі категорії і як їх можна створювати одним і тим же методом – не зрозуміло.

– До того ж Л. Курбас виховав цілу плеяду талановитих акторів – майстрів, що уславили український радянський театр. не буду їх перераховувати, вони загальновідомі, але як він їх виховував цього з Вашої статті не видно.

– Далі на стор. 170 своїх спогадів Ви пишете: «Поставивши «Макбета» у зовнішньо умовній традиційності англійського театру часів королеви Єлизавети, режисер підкреслив величезний зміст п'єси всіма барвами театральних жанрів – від трагедії до буфонади».

– Так в чому ж новаторство постановки «Макбета»? В чому ж особливість, оригінальність режисерського прочитання цього класичного твору, яка викликала свого часу бурхливі дискусії в пресі? **Ви, як учасниця творчого процесу «Березоля», актриса, яка брала участь в цій постановці, повинні були це розкрити**, щоб я і інші молоді дослідники не «фантазували», не «перекручували факти», не писали «твори на вільну тему», а спираючись на Ваші свідчення могли дати правильний аналіз цього твору.

Користуючись Вашими словами, можу сказати: «Несерйозно це щодо такого видатного митця, яким був Лесь Курбас». **Несерйозно**

і не тактовно. Бо ім'я Леся Курбаса не заслуговує на те, щоб навколо нього точилися **сварки і склоки**. Всі його друзі, які з ним працювали, а також молоді ентузіасти повинні об'єднатися, для того, щоб піднести його ім'я на ту височину, на яку він заслуговує. Про це я, між іншим, сказала і П. Масосі, коли він минулого року прийшов у «Літературну Україну» з статтею, в якій звинувачував Вас в **неправильності і упередженості по відношенню до нього** (Ваша стаття в «Літературній Україні» від 25 червня 1971 року). *(І. С. Що все це має спільного зі мною?!)*

Ми з ним не порозумілися, але я не віддала до друку його статтю з тих міркувань, про які зазначала вище.

На закінчення я хочу привести інший відгук соратника Курбаса по роботі в «Молодому театрі», «Кийдрамте» і «Березолі», справжнього митця і людини великої душі В. С. Василька: «26 грудня 1970 року:

Шановна товаришко **Скалій**!

В газеті «Літературна Україна» № 101 (2798) від 22.XII.1970 Ви чи не вперше більш докладно за інших театрознавців відтворили творчий шлях «Кийдрамте». Очевидно, Ви постаралися переглянути місцеві газети Білої Церкви та Уманя, не кажучи про інші матеріали. Мені одному з учасників творчого складу того театру, приємно було довідатись, що театрознавство ліквідує «білі плями» в історії радянського театру України…

Спасибі Вам за пророблену роботу.

Бажаю дальших успіхів в цій галузі!»

Після цього листа захотілося працювати ще більше, влилася віра в те, що моя праця потрібна, а після Вашого – у малодушного опустилися б руки, а це **на користь лише ворогам Олександра Степановича**. Але є у Леся Курбаса *(І. С. Цікаво – що саме?)* і **справжні друзі**, які допомагають мені в роботі і я вдячна їм від щирого серця.

Я докладу **всі зусилля**, щоб поруч з Вашою статтею була опублікована й моя, – читачі ж зможуть самі зробити належні висновки.

СКАЛІЙ Раїса Дмитрівна.
22 серпня 1972 року

Л. Т. Якби ж це була суперечка про **різні розуміння Курбаса!** Тут не йдеться про світоглядне, про нерозкрите, про потаєне у Курбаса – те, чим хвора Нелля, Гірняк… Майбутнім науковцям незугарно буде читати ці самолюбні шпильки, це вишукування бліх – замість пошуку Курбасової суті… На що марнується час!

Це при тому, що Рая від щирого серця захоплена Курбасом і хоче його відживлення!

Питання в тому – **якого** Курбаса? Курбас – материк величезної культури, пізнати його – означає змінити себе, власний масштаб, дорівнятись до того, за що Курбас віддав життя…

Хіба можна зрозуміти Курбаса – без Штейнера, без Бергсона, без Мейєрхольда і Крега, без Бюхнера й експресіоністів – і, нарешті, без Хвильового й Миколи Куліша, без божевільної віри в свободу України? Він – саме тут, на перетині Європи й України поки що не рожденної! У людини, яка хоче Курбаса **не як минуле, а як майбутнє**, має бути в голові й серці **модель** цього майбутнього. А ця модель несумісна з тим, що є ще сьогодні для Раї реальністю (і для Василька, і для Чистякової, і для Лабінського). Радянською реальністю.

Надто він великий, щоб міряти його нашими сантиметрами.

До Київського театрального музею — І. СТЕШЕНКО

З ПРИВОДУ ЛИСТА ДО МЕНЕ РАЇСИ СКАЛІЙ

Хотіла я відповісти тов. Раїсі Скалій на її листа до мене персонально, та передумала. Оскільки все те, що **я** знаю з минулого нашого театру – її не цікавить, то немає потреби й набиватись.

Але справа «Березоля» не моя особиста. І через те, затамувавши в собі прикре враження від того листа, що в ньому

Р. Скалій цілком незаслужено (і незрозуміло – чому саме) нападає на мене, – я все ж вважаю за свій обов'язок подати нашому Театральному музеєві мої пояснення та міркування щодо численних істотних помилок, яких вона, на жаль, у своїх статтях припустилась і які можуть мати дуже небажані наслідки в майбутньому.

За один з аргументів Р. Скалій, що мав би спростувати мої вигадки (на її думку) – править такий її висновок: «Ну то й що з того?» (стор. 3-я листа її до мене). Тобто виходить, – писати можна все, що заманеться, а ви собі думайте, **що** хочете і **як** хочете...

Багато користі матимуть з таких «наукових» розвідок наші нащадки!

На стор. 1-й (свого листа до мене) Р. Скалій закидає мені, між іншим, і те, що більшість моїх зауважень (щодо її статей у журналах «Вітчизна», ч. 1, 1971 р. та «Прапор», ч. 3. 1972 р.) – «бездоказові» (не знаю, яких іще доказів треба?!..), і разом з тим не помічає, що саме в її розвідках майже все побудовано на хисткому грунті, і через те – бездоказове в прямому розумінні цього слова. Це – по-перше.

По-друге, – хоч я й не мистецтвознавець (в мене-бо зовсім інший фах), хоч не маю на меті надалі працювати в цій галузі, проте не відгукнутися на такі своєрідні інформації й дивні докази своєї правоти, що їх подає Р. Скалій – я не маю права.

Адже люди, що житимуть після нас, повинні знати істину, щоб розібратися в розмаїтій плутанині, якою рясніють різні розвідки на цю ж таки тему та «спогади» переважної більшості «очевидців», що з'являються в нашій пресі.

По-третє: Р. Скалій закидає мені «недоброзичливість» та «упередженість», які нібито «пронизують» усі мої зауваження (стор. 1–а її листа).

Не можу збагнути, **в чому** власне вбачає Р. Скалій «упередженість» **з мого боку**. Чи не в тому, що я намагаюся спростувати всілякі фантастичні домисли, які виникли в Р. Скалій, мабуть, через те, що вона керувалася «спогадами очевидців» (стор. 1–а) (багато з яких, до речі буде тут сказати, зовсім і не

були «очевидці» насправді), і спиралася на них, не знаючи і не поцікавившись дуже важливими й численними «подводными течениями» та «сквозными действиями», що ними переважна більшість тих «спогадів» рясніє?

Оцей мій лист скерований саме проти тих «очевидців», які багато чого, може, й справді забули, а може, «преднамеренно ошибаются» тощо, і на яких (як бачу я тепер) орієнтується Р. Скалій.

Дуже правильні й прекрасні (в прагненнях та основі своїй) пошуки Р. Скалій у цьому напрямкові. Але ж докір її щодо мене особисто (мовляв, я – Ір. Ст., – так би мовити, лишаюся від цього процесу осторонь) – не витримує ніякої критики і цілком незбагненний для мене.

В чому, власне, річ?

Яким правом і **на якій підставі** кидає Р. Скалій мені таке обвинувачення?

«І мені здавалося, що завдання кожного учасника... роботи.. «Березіля» (?)... допомогти дослідникам (Курбасової – Ір. Ст.) творчості» – пише Р. Скалій на стор. 1–й свого листа до мене.

Дивний закид **мені**!

А **що** ж саме робила я досі й роблю зараз?!

Маю підстави гадати, – Раїсі Скалій добре відомо, що мене раз у раз відвідують розмаїті (і молоді і не молоді) допитливі товариші, котрим я охоче розповідаю все, що я точно пам'ятаю і **можу довести**, пояснюю **кожному** з тих, хто цікавиться минулим, багато чого незнаного, показую різні фото з життя «Березоля» тощо.

Коли б Р. Скалій була перевірила свої здогади, то знала б, що все, що стосується нашого минулого театрального життя і є в моїй хаті – завше відкрите для всіх друзів Олександра Степановича. Тоді вона й сама переконалася б, що те, що вона закидає мені, насправді відбувається якраз **навпаки**.

Отож – вельми парадоксально звучить обвинувачення, що його вважає себе вправі кидати мені Р. Скалій у своєму листі на 11-й стор., а саме: «Ви, як учасниця творчого процесу «Березіля» (?), актриса, яка брала участь у цій постановці (тобто – в

«Гайдамаках» Ір. Ст.), повинні були це розкрити, щоб я і інші молоді дослідники не «фантазували», не «перекручували факти», не писали «твори на вільну тему», а спираючись на Ваші свідчення могли дати правильний аналіз цього твору...» (??!!).

І таке закидається мені по тому, **як саме Р. Скалій ніколи ні з якими запитаннями до мене не зверталась, нічим у мене не цікавилась etc**.

То, звісно, її особиста справа. Але ж, прошу пробачення, – при чому тут **я**?

Як же я могла відмовлятися допомагати тим дослідникам Курбасової творчості, які ніколи не просили в мене допомоги?!

На якій підставі, власне, кидає мені Р. Скалій – ні сіло ні впало – такий фантастичний докір?!.

Цікаво було б довідатись, – **кого саме** (і за яких обставин) позбавила я будь–коли своєї допомоги?!..

І далі. Не бачу і не розумію – в чому, приміром, мій тон «недоброзичливий» (як пише Р. Скалій)?

Жодний з тих численних товаришів, що користуються моїми матеріалами, ніколи не робив (та й **не мав підстав** робити) мені такого закиду.

А от таке **«фантазування»**, якого допустилася Р. Скалій – не може не обурити кожного, хто близько стояв до Курбаса, працював із ним протягом багатьох років, багато знає і пам'ятає, і **має речові докази** для пояснення тієї чи іншої події.

Не розумію також, – у чому, власне, полягає «дріб'язковість» моїх зауважень (стор. 2 її листа), яка так «дивує» Р. Скалій. Чи не в моїх запереченнях того, чого ніколи не існувало?

А, на мою думку, для сумлінного дослідника – важливе все чисто; кожен «дріб'язок» може мати першорядне значення для того, хто хоче відтворити правдиву картину нашого минулого взагалі, і театрального – зокрема.

«1942-ий рік – друкарська помилка (як пояснює Р. Скалій). Мабуть, – так воно і є. але ж **спростування тієї помилки не було**!.. І кожен сучасний читач, котрий нічогісінько не знає ні про історію нашого театру взагалі, ні про «Березіль» зокрема (а таких тепер переважна більшість) – візьме те число за щиру

правду. Ну, і які ж наслідки будуть через таку, як здається Р. Скалій, – дрібницю? Вельми прикрі для автора статті й для журналу, – і я вже мала, на жаль, нагоду не один раз пересвідчитися в тому. Чи подумали про те автор статті і редакція журналу «Прапор»?

Щодо розповіді моєї (стор. 2 листа Р. Скалій) про «Пель–Мель», то до чого тут якесь моє «обурення»?! Хто, чим і для чого «знищує» Раїсу Скалій? Що за безпідставне перебільшення?

Я переконана, що все те, що я подаю (на підставі **документів, які маю**) – пояснює помилки і, таким чином, допомагає дослідницькій роботі, а не гальмує її. Отже, вважаю, що Раїса Скалій мала б сказати мені спасибі, а не ображатись...

А от щодо книги Григор'єва, то він – як і дуже багато інших мемуаристів (на превеликий жаль!) – «и к былям небылиц без счету прилагал»... Тож посилання на нього як на бездоганне джерело й призводить до прикрих перекручень; у Григор'єва є ще й не такі «відкриття». Але мова не про його книжку.

Зовсім не обходить мене, що робилося на Миколаївській вулиці, і не відаю я, звідки брав Григор'єв свої відомості. Ми з ним, між іншим, одного року народження, і ніяких «Бебе» тощо – **я** не пам'ятаю (бо була, по-перше, надто мала на той час, а по-друге – друковані тогочасні «путеводители» й рекламні видання розповідають зовсім інше).

І з чого ж то (на стор. 2-ій свого листа) робить висновок Р. Скалій, що я маю на меті «реабілітувати перед громадськістю» театри такого ґатунку?! Дивно мені й незрозуміло.

Я писала тільки про наш притулок – театр «Пель–Мель» **(і більше ні про що)**, і маю на те не «спогади», а документальні докази, що саме театр «Пель–Мель» був театр зовсім іншого профілю. Ото й усе.

Мені здавалося, що така історична деталь, яку я подаю, мала б зацікавити дослідників (яко риса «Київської старовини»). А виходить, що я чимось завинила...

Щодо «спалахів революції», то «Молодий театр» виник усе ж таки до них, і виник у 1916-ому році (знову звертаю увагу Р. Скалій на експозицію в Київському Театральному музеї).

Посилання Р. Скалій на розмаїті джерела, які не завше і далеко не точно відповідають дійсності, – спричиняються до помилок у її роботі.

«А ларчик просто открывался», – щодо багатьох питань, – і ключ від нього лежить у тому ж таки Київському Театральному музеї. Треба було тільки завдати собі труду й уважно все там переглянути.

Р. Скалій вважає (не знаю, що саме дає їй право на те) мої зауваження «сумнівними». А я, проте, можу їх щомиті довести документально.

Чи **я** ж тому винна, що все в нас було зовсім не так, як упевнено змальовує Р. Скалій?!

Далі (на стор. 3-ій), – Р. Скалій помиляється, перераховуючи членів «Молодого Театру». Я уточнюю **фактичний правдивий його склад**. Що ж у цьому злочинного? Хіба ж то не має ваги для дослідників? А Р. Скалій не тільки не визнає своєї недбайливості, а ще й **докоряє мені** «упередженістю». Чому? На якій підставі? Чи ж я тому винна, що ні Гаккебуш, ні Бучма, ні Гірняк, ні Чистякова **не** входили до складу трупи «Молодого Театру»? Факт є факт. І проти цього нічого не вдієш. А Р. Скалій пише – «Ну то й що з того?» (на стор. 3-ій).

Тобто, як це розуміти – «що з того?».

Нічого собі – доказ!

До чого ж тут **моя** «упередженість»?

Виходить, – коли я намагаюся уточнити **правдиві** факти, то це є «упередженість»?!»

Щодо «Режлабу», то див. «Барикади Театру». Крім того, – є ще живі кілька осіб (з нашої режисури), які в тому Режлабі працювали.

Сама ж Р. Скалій піклується правдою, то чому ж оця правда (й уточнення) так її дратують – не розумію!

Що ж до кількості майстерень МОБу, щодо історії їх виникнення, щодо характеру їхньої роботи, специфіки їхньої тощо, – знов же таки слід було б багато дечого з'ясувати раніше, ніж сперечатися, не маючи для того достатніх підстав. Далеко не все те, що писалося (і пишеться) – відповідає дійсному станові

речей. Хоча й дотеперішні розвідки самої Раїси Скалій, на які аж ніяк не можна покладатись.

До слова, – і це дуже важливо, – В. Василько (якому, як бачу я, Р. Скалій беззастережно вірить) на стор. 23-ій книги «Лесь Курбас», пише, що «до складу його (МОБу – Ір. Ст.) входило **п'ять** театральних майстерень...», і далі на стор. 24-ій: «... він (Курбас – Ір. Ст.) заснував першу на Україні режисерську **лабораторію**...» (підкреслення моє – Ір. Ст.).

Ну, то про що ж так сперечається Раїса Скалій?

Ніякі «матеріали» (стор. 4-5), що їх подає Р. Скалій, нічогісінько для мене не спростовують, бо я знаю. А **знати, як саме** відбувався творчий процес у МОБі та **що** діялося в той час у нас – треба було б і дослідникові (широко, детально, ще й поза офіційними матеріалами).

Далі. Я не фантазую на тему Березільських прем'єр, а то є **абсолютний і незаперечний факт, що нічого, крім вистави «Нові йдуть», – не пішло в Другій майстерні**.

Що з того, що «Барикади Театру» подавали інформацію, – мовляв: «приступлено до підготовчих інсценіровочних праць над постановкою... «Пошились у дурні»...? Адже ж не **«поставлено»**, не **«пішла»** вистава тощо (подають «Барикади Театру»), а тільки **«приступлено»** до роботи. Ну та й що з того? А на ділі – нічого подібного не було: вистава в них не тільки не пішла, а навіть і не готувалась.

На другий сезон (1924–1925 рр.), у Ленінському вже театрі – в Четвертій майстерні – відбулася прем'єра комедії «Пошились у дурні» (за Кропивницьким – 8.XI.1924 р.).

Чому Раїсу Скалій оте дивує?

Факт є факт! І докази того **факту** існують знов же таки не тільки в мене, а і в Київському Театральному Музеї.

В нас – у театрі «Березіль», – як і в кожному будь-якому театрі, протягом багатьох років (власне усього його існування) проектувалося чимало різних вистав, а проте – велика кількість їх (з різних причин) ніколи не побачили світла рампи.

Як же можна, **не перевіривши**, обстоювати те, чого не існувало в природі?!

Так само й «Жакерія». Та хіба ж інформація, надрукована в журналі «Барикади Театру» про те, що, мовляв, – **«прийнято до постановки** в Першій майстерні п'єсу Меріме «Жакерія». П'єса **піде** ще в цьому сезоні...» – дає право дослідникові **не перевіривши**, чи вона ж таки «пішла», ота «Жакерія», писати, що вистава саме там **відбулася**?!..

Нічого подібного! Все сталося зовсім не так, як планувалося.

Обидві ці п'єси **пішли в нас**, у «Драматичному театрі мистецького об'єднання «Березіль» (тобто, в колишній, згодом розширеній, **Четвертій** майстерні).

Докази на те є і в Київському Театральному Музеї і в мене особисто (і програмки, і афіші, і фото). Нарешті, є ще кілька живих акторів, які добре все пам'ятають, які **грали без дубльорів у тих виставах** і мають відповідні фото з тамтих вистав.

Ну, та й чого ж так уперто сперечається Р. Скалій проти очевидної істини? Просто збагнути не можу. Хіба що так, аби сперечатись?

Мимоволі набігає думка, що Раїсу Скалій зовсім не цікавить істина, не цікавить ніяка допомога, а цікавить власний її престиж у першу чергу.

І чим винна я, коли Р. Скалій часто-густо, не знаючи броду, – кидається у воду? Ще й намагається за всяку ціну вийти сухою з води...

Що ж до «Сходки», то дуже шкода, якщо тяжко хворого Михайла Верхацького зрадила його пам'ять. Могло трапитися й таке.

Але ж, прошу пробачення, – виявляється, тов. Верхацький не винний. Справа в тому, що **Р. Скалій прочитала** тов. Верхацького **неуважно**!ї

У тов. Верхацького на стор. 316-ій стоїть зовсім не «сходка» (!!), а сцена **«Сходу» селян**. Даруйте, – але це зовсім різні речі.

Проте Михайло Полієвктович таки схибив (якщо ми маємо на думці ту саму сцену), бо центральна масова сцена в «Диктатурі» звалася «Мітинг». Про це я маю свідчення людини, що грала головну роль у тій виставі (та й мене ще на сьогодні не зрадила моя пам'ять).

Між іншим, (на стор. 6-ій і далі) – Раїса Скалій висловлюється негативно про мою мову. Не буду з нею сперечатись. Очевидячки, вона знає українську літературну мову краще за мене. Але форма її зауважень (тих чи інших) – вельми різка (щоб не сказати – брутальна), і аж ніяк не відповідає принципові дискусії між інтелігентними людьми.

(До речі, російське слово «постановка» – укр. мовою «постава». Див. Ак. «Рос.–укр. словник», вид. 1969 р., т. II, стор. 633.

Слово «постава» – омонім, як напр.: «коса» тощо).

Щодо дати перейменування «Березоля» на театр «ім. Т.Шевченка», то я вже писала, що про те є свідчення у книзі «Театральная Энциклопедия», т. V, стор. 349; а конкретну **дату 24. III. 1935 р.** я «взяла» (як висловлюється на стор. 6-ій свого листа Р. Скалій) з моїх власних тогочасних записів.

Надаремне тов. Скалій знову сердиться на мене (стор. 6-а її листа). Краще б вона свого часу поцікавилася різними серйозними, об'єктивними й правдивими джерелами та була б **перевірила** відомості, взяті з книги вид. 1959 року, яка очевидячки, подає чимало неправдивих, хибних (а може, й «преднамеренно ошибочных») матеріалів.

Мабуть-таки, – хтось бреше; чи «Театральная Энциклопедия» і я, чи книга «Український Драматичний театр», вид. 1959 року.

То вже як кому до вподоби.

Ніяких «закидів» (?!) щодо **теми** розвідки Р. Скалій – я не роблю (лист Р. Скалій до мене – стор 6-а). То є особиста справа кожного автора, **про що** він хоче писати. Цілком справедливо.

Йдеться тільки про те, **як** писати.

Що ж до артиста Семдора, то про нього я згадала принагідно, бо Р. Скалій інформує, що Івана Гуса грав М. Терещенко («Вітчизна», стор. 215).

Ото диво! А Гуса грав усе ж таки Семдор. Так і стоїть у програмці 1920-го року. І грав він без дублора. Може, десь колись грав Гуса і М. Терещенко, але в урочистій виставі 1920-го року, коли вперше йшли «Гайдамаки», йшов і «Іван Гус», котрого чудово грав прекрасний артист Семдор...

Зазначила я ту деталь єдино лишень для того, щоб уточнити. А Р. Скалій у кожному **факті**, що я його подаю, аби пролити світло на дані події, вбачає чомусь (невідомо з якої причини) – особисту для себе образу. Немов я їй, чи вона мені – ворог?!

Далі, щодо постави «Гайдамаки». Знов же таки – незбагненна загадка для мене, чому, власне, Р. Скалій така невдоволена, коли я пишу: «Ми – десять слів поета» (?!). А як же я маю писати? Хіба ж я тому винна, що мені довелося грати «Слово» у відновлених «Гайдамаках» від 1921-го року і до кінця? (А у виставі 1920-го року я бігала в масових сценах, як і всі ми, наймолодші, – учні «Студії Леся Курбаса» та «Драматичного Інституту ім. Лисенка». Див. тогочасну програмку).

Що ж тут такого дивного, що заслуговує на осуд? Чому, власне, цей факт (і в рядках її листа до мене, і між рядків) явно дратує Раїсу Скалій? Не розумію.

А я, навпаки, – щаслива, що Курбас довірив мені (починаючи від 1924-го року) «Друге слово» у своїй поставі, яке після «Першого» несло найбільше навантаження (з усіх «слів») у тій виставі.

Що ж до відновленої в 1924-ому році вистави «Гайдамаки» (в цілому), то Р. Скалій дуже помиляється, коли гадає, що то була «цілком відмінна постановка» (стор. 7 її листа до мене).

Нічого подібного!

Не було **ніяких змін ув оформленні, ніяких змін у мізансценах, ніяких змін у трактуванні образів, ні в плані постави!**

Хіба що кілька цензурних коректив у кількох місцях у тексті (а відтак і заміна **двох**, якщо мене не зрадила моя пам'ять, персонажів – та й усе!).

Звідки взяв автор тогочасної замітки в газеті «Пролетарская Правда» (стор. 7-а листа Р. Скалій до мене), що «постановка 1920 года восстановлена **в совершенно переделанном виде**...» (підкреслення моє – Ір. Ст.) – то вже його особиста таємниця, – мабуть, наслідок його буйної фантазії, яка **не відповідає дійсності** аж ніяк.

Адже ж і Р. Скалій інформує читачів, що Друга майстерня поставила «Пошились у дурні», а Перша – «Жакерію»... А це, на жаль, також не відповідає історичній правді, якої ми всі так прагнемо...

Отож, у поставі «Гайдамаки» ніяких істотних змін не було. Добре пам'ятаю, – коли в 1924-ому році почалися проби, то Курбас пригадував свою роботу 1920-го року разом з нами і намагався відтворити все точнісінько так, як було тоді.

І коли б Раїса Скалій була завдала собі труду розпитатися в декого з учасників тієї вистави, котрі грали в ній з першої до останньої хвилини, розпитатися в тих, що не плутають і не забули, в тих, що мають ще й речові докази тощо, – то ніяких помилок у неї, мабуть, не трапилося б.

Шкода, що Антоніна Смерека, як бачу я, підвела Раїсу Скалій, подаючи їй чи то неточні, чи то помилкові інформації, як вона (Ант. Мих.), між іншим, учинила й зі своїми власними фото, неправильно поробивши на них написи, що їх тепер доводиться виправляти в «Архіві–Музеї». Дуже прикро, але тут уже немає ради, бо Ант. Смерека людина дуже хвора й травмована, – то й не дивно, що вона багато чого не пам'ятає, або плутає. До речі, Р. Скалій знову дуже помиляється, коли пише, що Ант. Смерека «грала з першої і до останньої постановки «Гайдамаків»... (стор. 7–а листа її до мене). Нічого подібного! Коли б Раїса Скалій була завдала собі труду переглянути уважно всі програмки наших вистав, то побачила б там щось цілком інше.

А от щодо того – **як і що** відбувалося на кону, то, на моє переконання, Р. Скалій аж ніяк не має рації, коли твердить, що то байдуже, **що саме і як** саме мали діяти «Слова» в тих обставинах (стор. 7-а її листа). Гадаю, що все те має величезне значення для осягнення геніальної Курбасової постави «Гайдамаки» в цілому. В Курбаса навіть і найменша дрібниця «мала принципове значення» в його роботі.

Що ж до музики (стор. 7 листа Р. Скалій), то саме так! Я це й мала на увазі. Тягно пише (цитує Р. Скалій): «... музика Глієра, Лисенка, Стеценка, Прусліна». Атож, – **Глієра** в першу чергу! Але не «підібрана». Тут Борис Тягно, видимо, не знав точно,

бо Глієр **писав** музику **спеціально** для «Гайдамаків». І саме так писав, як навіював (мало не наспівував) йому Курбас. Я сама була кілька разів при тому і бачила на власні очі, як те робилось. То надзвичайно цікава деталь. Але зараз мова не про те...

Таким чином, Пруслін не може стояти на **першому** місці, як подає Р. Скалій. Я тільки це й мала на увазі. А це ж неоднакові речі.

На стор. 8-ій свого до мене листа – Р. Скалій, перераховуючи джерела, якими вона користувалася, сама ж підтверджує **мою правоту**; бо до тих розмаїтих «джерел» слід було ставитися дуже й дуже критично і обережно.

На стор. 8-ій свого до мене листа – Р. Скалій допускається навіть перекручення мого тексту. В мене: «... велична постать **шляхтянки, яка** пильно вдивляється...», а Р. Скалій чомусь подає: «... велична постать вдивляється...» (?!).

Не знаю, що саме писав Прохір Тихонович Коваленко, але з «Березолем» він нічого спільного не мав. Іще один доказ, яка то небезпечна річ посилатися на будь-чиї свідчення, **не перевіривши** їх і вздовж, і поперек...

Те ж саме й щодо тов. Власюка (стор. 9). Між іншим, він не причетний до вистави «Гайдамаки». Не знаю, що саме і де він казав, і якщо це так, як цитує Р. Скалій, то дуже мене дивує його необізнаність.

Волею Курбаса я мала честь грати в його поставі «Гайдамаки» без заміни «Друге Слово» – і тут уже нічого не вдієш. Хоч би й хотіла я, а проте забути тієї вистави і свого місця в ній – я не можу. Ніякого «заліза», ніяких «дверей», ніякого «сильного удару» не існувало в **Курбасових** «Гайдамаках». Та й не могло існувати, бо все те аж ніяк не пов'язувалося із задумом режисера та планом його постави. От «наглий стук», звичайно, був – загупали дуже голосно й раптово конфедерати.

Щодо теоретичних висновків взагалі, то це, либонь, також особиста справа Р. Скалій. Цілком слушно. Дозволю собі тільки зауважити, що правдивих об'єктивних даних у неї, видко, занадто мало, щоб робити будь–які загальні висновки. Радила

б їй, до речі, звернути особливу увагу на режисерську експлікацію Курбасову, яку я подала в своїй замітці.

Шкода, між іншим, що Р. Скалій не «відредагувала» (стор. 9 її листа) моїх мовних «нонсенсів». Було б цікаво! Ті місця в мене, що вона їх зазначає, свідчать про її ж таки некомпетентність у цій галузі.

Дивна річ, – в писанні Р. Скалій до мене прозирає якась незбагненна роздратованість, намагання почепити мені всілякі ярлички щодо «іронії», зловорожості тощо. Звідки це й чому?

Нічого не довела мені Р. Скалій своїми «аргументами». А тим паче в такому роздратованому тоні.

Що ж до новаторства (в усіляких його проявах) основоположника новітнього нашого театру – Леся Курбаса, то наукові дослідження цього питання лежать у руках мистецтвознавців. А наше завдання (тогочасних свідків), безперечно, полягає в тому, аби до поманити молодим дослідникам чесно й **правдиво** висвітлити оті далекі події, що їхніми учасниками були ми самі за тих давніх часів.

Звичайно, якщо мистецтвознавці до нас звертаються.

На стор. 11-ій свого листа до мене – Раїса Скалій має цілковиту рацію в останніх словах передостаннього абзацу.

Але (як я вже зазначила вище) вона сама собі суперечить, бо ж вона ніколи до мене не зверталась.

То як же я маю пояснити собі її безпідставні докори?

До речі, – зроду не мала я нічого спільного ні з будь–якими «сварками», ані з будь–якими «склоками», що про них чомусь згадує Р. Скалій на 11–ій стор. свого листа, звалюючи все до купи і, як видно, не віддаючи собі звіту в тому – **до кого** вона пише, **що** вона пише, і **за що** мені дорікає.

Тепер – про Масоху (стор. 11-а листа Р. Скалій). Ніякої «упередженості по відношенню до нього» в мене ніколи не було. З чого це видно?! Я переконана, що тов. Масоха і сам те добре знає, бо ми завше були з ним добрі товариші.

Він розводить демагогію, невідомо з якою метою. Та нехай уже все те полишається на його сумлінні.

Як по-правді казати, – тов. Масоха переплутав усе на світі щодо вистави «Золоте черево». І про те я написала свого

часу – чорним по білому – саме для того, щоб до всіх, кого це серйозно цікавить, дійшла правда, а не безглузда плутанина.

Що ж міг би заперечити тов. Масоха **проти фактів? Проти явної істини?**

Між іншим, я маю писані відгуки ще деяких Березільців (з Режлабу) на «теоретизування» тов. Масохи.

А в статті його взагалі немає й натяку на справжнє обличчя «Березоля», на наші постави і творця їх – Леся Курбаса. Та й недивно, – бо ж тов. Масоха надто багато знімався в кіно й надто часто й надовго відривався від нашого театру.

Що ж до небіжчика В. Василька, то знов же таки – Раїсі Скалій не завадило б добре розібратися в нашому минулому, не завадило б поцікавитися й дослідити безліч розмаїтих «дріб'язків» та безліч «подводных течений», якщо вона хоче працювати в цій галузі якнайбільше і якнайефективніше, яко дослідниця–театрознавець.

Отже, – тільки врахувавши всі pro et contra, можна робити серйозні об'єктивні наукові дослідження.

Що ж до «справжніх друзів» (стор. 12 листа Р. Скалій) Леся Курбаса, то я, на превеликий жаль, óних не знаю (за винятком буквально двох–трьох чоловіка).

Тов. Скалій, мабуть, вигідніше, – вона, либонь, багато більше обізнана в цій справі, ніж я.

Щодо книги «Лесь Курбас», яка має свою довгу й складну **передісторію**, – що її, бачу я, Р.Скалій зовсім не знає, – то в тій книзі навіть фото Курбасове переплутано (в групі з Ів. Франком, на стор. 96–97-й). Не кажу вже про «перли» спогадів різних «друзів» Курбасових після редакції В. Василька, котрий, до речі буде тут згадати, покинув Л. Курбаса в розпалі страшної з ним сварки ще в сезоні 1925–26 р. Василько працював відтоді вісім років у своєму театрі, і не мав (та й не міг мати) жодного уявлення про те, що робилося в театрі «Березіль» – у Леся Курбаса – від початку сезону 1926-го і до 1933-го року.

Свого листа Раїса Скалій закінчує погрозою, що вона докладе «всі зусилля», аби поруч із моєю статтею «була опублі-

кована» і її, щоб читачі, мовляв, змогли самі зробити належні висновки.

Не уявляю, які то висновки можна робити всупереч **фактам і документам**?

За те, що я прагну і з усієї сили намагаюся відносити **правду**, Р. Скалій робить з мене Курбасового «ворога»?!.. Дуже логічно!..

Хотіла б я побачити, кого ж саме зараховує Р. Скалій до вірних Курбасових «друзів»...

«Всё это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...»

З повагою

Ірина СТЕШЕНКО.

P. S. Іще одне. Раїсі Скалій не подобаються мої спогади про Курбаса. Ну то й що з того! (кажучи її словами). А тим товаришам, **хто знав** Курбаса, **знав** Березільське життя наше і нашу роботу – саме мої спогади (одні з небагатьох) подобаються найбільше. І дуже не подобаються спогади якраз тих товаришів, що на них посилається Р. Скалій, не відаючи того, **що і як** було насправді.

Ір. Стешенко

Київ. 20. X. 1972 р.
Київ 4, Пушкінська вул. № 20, меш. 31.
Стешенко Ірина.

Л. Т. Авжеж, я цілком на боці пані Орисі. Висновок? Не треба їм контактувати – вони обидві емоційні, самолюбні, підозріливі до інших. Але пані Орися – ген істинної України – шляхетної, освіченої, безкомпромісної. Їй 75 років. З нею так не можна – з розмаху, по-комсомольськи.

Я розмовляв про це з п. Орисею. Домовилися, що вона поставить на цьому крапку.

Добре, якби ця «дискусія» вплинула на Раю позитивно.

Як саме? Побачимо.

1973, Л. Г. 24. 01

До проблеми міжнаціональних шлюбів.

(за ст. Наринбаєва А, доктора філос. наук, Фрунзе)

За переписом 1959 р. на кожну тисячу родин – 102, тобто кожна десята – змішані. У Киргизії – 123, Молдавії – 135, Казахстані – 144, на Україні – 150, в Латвії – 158 на кожну тисячу родин.

Лабораторії міжнаціональних шлюбів – новобудови й нові міста. За даними Братського бюро ЗАГС, за перший квартал 1960 року на 507 новонароджених було 108 дітей від змішаних шлюбів, за перший кв–л 1961 – відповідно 653 і 127, за перший кв–л 1962 – 578 і 130. У Целіноградi – 1963: з 3917 – 1211. При цьому діти «просяться в російські школи».

Об'єктивно – на те нема ради, так воно ведеться у всьому світі. Ось тільки в нас все це відразу переводиться на російську мову, російську економіку, російську історію...

І тоді зближення націй – поїзд в один бік.

Тупіковий, скажімо, для України. Хоч не в шлюбах тут звісно, справа.

Рушить **уклад** життя, звичаєву тенденцію, виникає «а нам все равно», – «я другой такой страны не знаю».

Якби ж бодай частина тих, хто переїздить в Киргизію з Росії, «окиргизювалась», було би «баш на баш». Штука в тому, що триває **виключно русифікація**, і середньоазіатські республіки (в першу чергу, бо там культури зовсім інші!) занепадають в сенсі власних традицій, мови, вірувань. Через що й стають більше робочою силою, і мафія місцева бере їх дужче в шори. А ця мафія зріднена з партією, урядом, Москвою...

Четвер, 1 лютого

Звичайно, це викликає лише усмішку, коли Рая закривається від помилок банальщиною з Леніна, але вся їхня «дискусія» переходить на дріб'язок. Щиро кажучи, обидві вони прагнуть одного – чесної розповіді про Курбаса,

саме чесної, неупередженої: але гарними задумами вимощене пекло – і вони сваряться, як баба Параска з бабою Палажкою. Пані Орися – не знаю з яких причин – не злюбила Раю Скалій, а та, в свою чергу, не може поступитись гонором: їм би здружитись на спільному інтересі – а ось бачиш… Тому я взяв цю «дискусію» в щоденник, сказати б, амбівалентно, дві позиції – хай майбутні дослідники вирішують, у кого було більше рації. При цьому сам я більше на боці пані Орисі, хоч добре знаю, яка вона мінлива у своїх настроях, і як вчорашня приятелька умить може перетворитися для неї на протилежне. Як це сталося між нею та Іриною Дмитрівною – переконаний, цілком безпідставно…

Вступний січень скінчився, у мене багато планів, однак всі ці плани – під перехресним вогнем. Бо ми вступили в нову еру, – після 1972–го року. Справа не тільки в арештах, бо вони – наслідок нової політики, яку готували давно, але тепер, «підювілеївши», явили світові **одверто**. Це політика перетворення Союзу на Росію. Політика стара, ще доби першого Ілліча…

У нас чомусь дуже поважають Артема, навіть Кавалерідзе, є й Театр імені Артема, хоч той не мав жодного стосунку до культури; але ось його ставлення до України: «Мы никогда не рассматривали "советскую" республику как национальную, а исключительно как республику на территории Украины». Хоч я помилився – це репліка «українця» Антонова–Овсієнка («Записки», т. 2, ст. 23)! Артем набагато відвертіший: «Творити навіть хоч би радянську Україну – це реакційна справа» («Літопис Революції», кн. 4, 1929, ст. 168).

А це ж були **ленінські** ватажки України…

Артем

«Літгенерали співають осанну»

На 50-річчі Радянського Союзу виступають Бажан, Гончар, Павличко, Кирилюк, Козаченко, Новиченко, Смолич, Борис Олійник.

Ось їхня «лексика» на цьому святі відновлення Росії як нової імперії.

ности народів увійшло у свідомість радянської людини в усій своїй красі, благородності і творчій силі так закономірно, так органічно, як дихання, як життєдайне тепло, як світло сонця. Серед цих літератур особливу увагу для процесів розвитку і взаємозбагачення наших культур мала велика російська література, велика російська мова...»

ДМИТРО ПАВЛИЧКО:

Слава родині благословенній
Ста рівних націй і мов!
Леніна геній, партії геній
Темряву чварів навіки зборов...
Майже гімн, можна співати... Доторквемадився...

ОЛЕСЬ ГОНЧАР:

У ці святкові дні ми з особливою теплотою і гордістю думаємо про нашу багатонаціональну Радянську Батьківщину, сім'ю збратаних народів, що за власною волею, за мудрою порадою Леніна подали один одному руки назавжди.

БОРИС ОЛІЙНИК:

Союз вільних народів. Біля його колиски стояв Ленін... Так, лише на цих основах міг народитися Союз Радянських Соціалістичних Республік, де конституційно гарантовано рівність народів.

ЮРІЙ СМОЛИЧ:

Адже, коли б наш український народ мав тільки свою ізольовану «державність», то хіба зміг би він – цілому світові на подив – в найкоротший навіть наукою не передбачений строк ліквідувати усі зазнані руйнації?.. А наука, культура, мистецтво, література? Хіба вийшли б вони на всесвітню, сказати б, арену, як рівні поміж усіх культур світу...

ЮРІЙ ЗБАНАЦЬКИЙ:

По братньому живуть в Радянському Союзі великі і малі народи, квітнуть у єдиній державі союзні й автономні республіки... Буржуазно–націоналістична погань ще й досі підвиває по-вовчому з-під чужих підворіть, гадаючи, що це виття може нам чимось зашкодити. Які ж ви смішні та жалюгідні, панове запроданці! Чи нам прислухатись до вашого тваринного виття, коли увесь прогресивний світ гаряче і по-братньому вітає дні великого всенародного свята, коли усе прогресивне людство нас підтримує і шанує?

Це говориться й пишеться вже після того, як **арештували Дзюбу, Світличного, Сверстюка, Чорновола!**

А хіба випадково святкування перенесли з 30 грудня на дев'ять днів раніше? І саме – **на день народження Сталіна**, якого Брежнєв у доповіді помістив у коло найближчих соратників Леніна?..

Отак воно все закільцьовується, – все стає на свої місця.

Отож лютий починається як лютий – без послаблення.

Олесь Гончар: антонім – яничар. А воно справді – один Гончар – в оточенні яничарів! Середняк увесь – направду яничарський?! Майже?!

Сценарій радіопередачі на «Юности»

«КОМЕДИЯ ЗВОНКАЯ, СЛАВЬСЯ!»

(Лирическая мелодия)

... Перед вами – небольшая площадь, окруженная домами. Закрыты ставни, неподвижны створки дверей... Чуть приглядевшись, вы замечаете, что это не что иное, как свиток карты, скрученные края которой обрамляют эту площадь – сцену... На карте – синяя лента Сены, Эйфелева башня, Монмартр – мы видим воспетый поэтами и путеводителями знаменитый «сиреневый Париж»...

(Музыка оканчивается)

... Но вот – звучат фанфары. Спектакль начинается красочным прологом – зритель увидит всех действующих лиц и актеров, услышит песни... даже заговорят портреты Мольера и Станиславского. Впрочем... Тише – на сцене – кто–то есть!

(Пролог – 5.40)

1. Ну, а теперь – разрешите наш микрофон перенести за кулисы, туда, где собрались эти веселые, ловкие маски – персонажи: Жюли, Эрнест и Сбригани.

(Пленка)

Романов, Скраубе, Бережная:

– Ну, начинай.

– Почему я? Начни ты – потому что ты «душа спектакля».

– Хорошо. Попробую. Я в спектакле играю роль Сбригани...

– А в каком спектакле?

– Мы должны представиться: здесь группа актеров Московского драматического театра Станиславского, композитор Владлен Махлянкин и режиссер–постановщик, он же автор текстов песен и интермедий Лесь Танюк.

– Сейчас я вам представлю Вацлава Скраубе – о, это «большой человек» в спектакле...

– Здесь присутствует и исполнитель роли Эрнеста...

– Борис Романов и исполнительница роли Жюли Лариса Бережная.

– Конечно, мне хочется начать говорить о Ларисе, поскольку это предмет любви и музы моего поэта... но я сначала расскажу о себе, чтобы, освободившись от того, что меня мучает, рассказать, так сказать...

– Как сказать?..

– О спектакле. Начать с того, что пьесы как таковой не было. Было либретто Мольера – комедия–балет! В 3–х актах! А взялся за нее драматический театр. И когда я получил свою роль, в которой было 3 странички текста – а у Ларисы – 1 страница – роли не было! Но когда это стало разрастаться, когда пришли постановщики спектакля – а мы забыли сказать еще об одном большом человеке – о Ное Ивановиче Авалиани, который на себя... всю пластически–образную часть спектакля взял. Да! И был я в большом огорчении от этой роли... Но когда Владлен Махлянкин принес «Песню о синей реке», друзья мои, вот тут–то я... Это самый дорогой для меня номер! И эта песня поставила все на свои места.

– Прости, я тебя перебью. Боря так был увлечен песней «О синей реке», что, когда встал вопрос, что, может быть кому–то другому ее передать, Боря сказал: «Я играю эту роль только из–за этой песни».

Когда мы прочитали первый раз эту пересозданную нами пьесу, когда оказалось, что в ней 35 музыкальных номеров, мы ужасну-

лись. Я играю в этом спектакле роль Сбригани. Я там главный интриган – в хорошем смысле. Я все время пытаюсь сделать хорошее. Я добрый персонаж. Но у этого персонажа после спектакля можно выжимать рубашку и носки, настолько большой объем работы.

– Тут, пожалуй, мы столкнулись с новым пониманием Мольера, – бурлескного, веселого, озорного, очень молодого, очень современного, очень французского. Несколько слов о своем персонаже. Господин Эрнест – поэт...

– Сердцеед и сердцевед!

– Это говорит моя партнерша, очаровательная Жюли, предмет моих вздохов, моей поэзии.

– Ну, а теперь, Лариса, ведь это – одна из ваших первых ролей в театре, не так ли?

– Да.

– Расскажите, с чем вы столкнулись, что вам дорого в этом спектакле?

– Только говори хорошо, потому что по радио все равно ничего не видно, так что...

– С чем я столкнулась? Начать с того, что я получила роль на одной странице! А в 1–м действии меня вовсе посадили за решетку!

– Лариса появляется перед зрителем как цирковая артистка – приходится преодолевать страх, чтобы с высоты 5 метров по скользкой доске спуститься к Эрнесту.

– А кто это все сделал? Сбригани.

– Несмотря на небольшое количество материала Лариса, так мила, так обаятельна, женственна...

Махлянкин

– Ну, вообще, это я могу сказать...

– Ну, ты же молчишь...

– Я не молчу, я весь спектакль говорю стихами об этом; Ну, а сейчас пусть скажет песня.

(Песня)

1. – А сейчас – несколько слов автору музыки композитору Владлену Махлянкину.

Махлянкин (пленка). – Признаюсь, я с большим страхом приступал к этой работе,

потому что нужно было писать музык не иллюстративную, а музыку, которая характеризовала бы сами образы, персонажи. Сначала стал вопрос, чтобы пригласить на запись певцов. Потом мы поняли, что это совершено не нужно, что актеры не только музыкальны, а делают все просто замечательно! Спектакль создавался коллективно: он вырос с нуля до этого «действа». В афише наш спектакль назван «мюзиклом», но в нем есть черты и комической оперы, и оперетты; и много цирка, эксцентрики, балета. Мы хотели, чтобы получился веселый красочный, нарядный, демократический карнавал. Я особо хочу подчеркнуть, что в подготовке этого спектакля нам оказал помощь эстрадно–симфонический оркестр Телевидения и Радиовещания под Управлением Юрия Васильевича Силантьева.

1. – Вот так звучит маленькая музыкальная шутка – танец «Козачок».

(Фрагмент)

1. – Несколько слов скажет режиссер–постановщик Лесь Степанович Танюк.

Танюк (пленка). – Нас привлекла эта комедия, которая создана Мольером по мотивам всего «домольеровского» – именно это мы взяли на вооружение – старые «ослиные мессы», старые фарсы, приемы комедии дель арте. В спектакле есть песни, которые рождались прямо на репетициях – это тоже было переработкой старых карнавальных мотивов. По той идее, что в карнавале все наоборот, что карнавал показывает **изнанку мира**, это – «веселая притча о мире в игре и смехе». На первый план мы вывели не просто тему стяжательства Пурсоньяка, а обобщили ее как тему меркантилизма, прозаического понимания жизни. Вся тройка – Доктор, Оронт и Пурсоньяк – люди, которые страшно ненавидят всяческую фантазию, поэтическое восприятие жизни, у Пурсоньяка сразу первая песня такая – «Довольно веселиться». Это такой себе лейтмотив «контрдействия» пьесы. Вот этой самой теме «Довольно веселиться», мы решили противопоставить яркие, задорные, фантастические, веселые песни, куплеты, розыгрыши.

Диктор. Зрителей спектакля ждет не только веселая, не только лирическая, но и поучительная «притча о мире в игре и смехе». Над этим спектаклем работали полтора года художница Светлана

Ставцева, балетмейстер Ной Авалиани, композитор Владлен Махлянкин, автор интермедий и режиссер–постановщик Лесь Танюк.

А играют в этом спектакле – кроме тех артистов, которые только что выступали у микрофона – такие мастера как Леонид Сатановский, Георгий Бурков, Борис Лифанов и многие другие, которые каждый спектакль бросают со сцены в зал призыв: «Комедия звонкая, славься!»

(Музыка)

НАЧАЛЬНИКУ УПРАВЛЕНИЕМ ТЕАТРОВ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
тов. ИВАНОВУ Г. А.
режиссера ТАНЮКА Л. С.,
работающего в Московском
драматическом театре им. Станиславского

ЗАЯВЛЕНИЕ.

По заказу Московского драматического театра им. Станиславского композитор В. Махлянкин и я на протяженни 1970–1972 гг. работали над созданием и постановкой мюзикла «Мсье де Пурсоньяк», посвященного 300-летию со дня смерти драматурга и 350-летию со дня его рождения.

Текст мюзикла был послан на рецензию А. Дейчу; его отзыв я прилагаю к заявлению. Все замечания, пожелания руководства были театром своевременно учтены, и в тексте мюзикла были сделаны необходимые добавления, сокращения и др., что привело к улучшению качества произведения.

Мюзикл «Мсье де Пурсоньяк» был разрешен ГЛАВЛИТОМ к исполнению; премьера его состоялась 30 декабря 1972 года.

Общий объем текста мюзикла – 3,8 авт. листа. Оригинальные тексты Мольера занимают в нем 1,2 авт. листа (они идут в переводе Н. Аверьяновой); объем текста Л. Танюка равен 2,6 авт. листа (в том числе проза – 0,6 авт. листа, стихи – 2 авт. листа).

Прошу на основании вышеизложенного решить вопрос о регистрации мюзикла «Мсье де Пурсоньяк» и начисления авторского гонорара за его публичное исполнение авторам спектакля.

30. I. 1973 (Л. Танюк)

СОЮЗ ПИСАТЕЛЕЙ СССР
ВСЕСОЮЗНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ПО ОХРАНЕ АВТОРСКИХ ПРАВ

Исх. № 3–Г/537 «25» января 1973 г.

тов. Танюку Л. С.
г. Москва, Б. Черкизовская, квартал 8–11, корп.3, кв. 45

Уважаемый Леонид Степанович!

Просим Вас зайти во Всесоюзное Управление по охране авторских прав для решения вопроса о регистрации произведения «Мсье де Пурсоньяк» и правильного начисления авторского гонорара за его публичное исполнение.

С уважением

Начальник отдела учета авторов и произведений (Шульман М. З.)

Ст. инспектор (Иванова В. А.)

В управление защиты авторских прав тов Шульману М. З.

СПРАВКА

Объем канонического издания комедии Мольера «Господин де Пурсоньяк» – около 3,5 авт. листа. В мюзикле Вл. Махлянкина и Л. Танюка использовано 1,2 авт. листа оригинального мольеровского текста в переводе Н. Аверьяновой.

Стихотворные переводы В. Левика в мюзикл не вошли.

Общий объем мюзикла (по тексту) – 3,8 авт. листа.

Стихи Л. Танюка занимают в мюзикле 2 авт. листа.

Проза Л. Танюка (по мотивам старых фарсов, текстов коммедиа дель арте, современные репризы и др.) – 0,6 авт. листа.

Зав. лит. частью театра им. Станиславского
(Л. Бадридзе)

Субота, 3 лютого

Микола Мерзлікін боїться

Повертався до Києва Микола[4], і я попросив його взяти з собою гроші для Лукаша, ми тут дещо зібрали. Микола погодився, та коли взяв у руки пакет і побачив там тисячу сто карб.(!), його аж пересмикнуло. Почав відмовлятися – мовляв, а що як його в поїзді арештують і т. ін.?! Пояснюю йому, що це ж можуть бути його гроші, взяв до Москви на купівлю книжок, а потрібних не було. – ні в яку! «Нас могли засікти, не хочу ризикувати – тобі не звикати, а мене можуть взяти…»

Це при тому, що я влаштував йому Таганку, що ми друзі і т.д.!

Мало не посварились. «Миколо, якщо ти не знайдеш у собі сміливості зробити це, я тобі більше руки не подам. Не про нас же мова – про Лукаша».

Взяв. Озирався, як шпигун з кінофільму, – справді переживає, дурне сало без хліба, – але взяв.

Це було позавчора. А сьогодні подзвонила пані Орися, що «п'єса» вже в Лукаша – через Кочура… «А Микола, каже, прийшов блідий, трясеться, передав мені – так, ніби приніс щось страхітне!... Більше ти йому нічого такого не доручай…»

Не буду.

Висоцький на «Пурсо»

На 2-й номер «Театру» поставили мою рецензію на книгу Руліна і на «Гайдамаки» Лабінського–Довбищенко. Мірошниченко пояснив – це мені наче сатисфакція – за те, що з попереднього номера зняли – **моє** – **про режисуру**…

Послав в «Звезду» і рецензію на спогади про Лесю Українку… А Толя Крим хоче, щоб я дав інтерв'ю братіславській молодіжній газеті – про «Пурсоньяка», зокрема.

Та все це – фігня; багато приємніше, що на «Пурсоньяк» прийшов Висоцький! Я не запрошував – прийшов якось «самотеком»» – і навіть досидів до кінця. Перед поклонами по-англійськи втік – публіка реагувала на нього більше, ніж на виставу.

---

4 М. Мерзлікін

Враження його не знаю, – але те, що він – тепер, коли в нього стільки проблем, репетицій і концертів (летить кудись у Сибір!) вирвався на наше «чудо–юдо» – подія. Наскільки я знаю, він в театри не ходок. Звичайно ж, у театрі лише й розмов про це. Ліда Савченко переконує, що це вона його роздражнила – була між ними балачка… Від Ліди я ж і почув, що йому не сподобалась Бережна: «Мужики у вас первым номером, а девочек бы надо поаппетитнее». Ліду це зачепило, хоч «сермяжна правда» в цьому є – дівчата стараються як можуть, але вони не «герлс». Втім, не знаю, чи виграла б вистава від того, якби в ній домінував балет. У моїх актрис є азарт і лукавство, тому вистава не стає тільки мюзиклом – це все-таки варіація «на теми Мольєра», має бути **вулиця**…

Я виходив з реальності Театру Станіславського – Авваліані виокремлював **кожну** босячку у масовці, кожній давав свою фарбу, через те – не «хор» і не «антураж» з «довгими ногами», а – **Театр**. Маски. Маскарад. Майдан.

Постишев – герой?

Знову читаю панегірик про Постишева, який – «другий Кіров».

Про Кірова я вже нотував, типовий сталінець.

Про Постишева й Крушельницький розповідав – ялинки і парки, косоворотка…

Між тим Постишев – у рік Голоду – пише в газеті:

«**До білого розпеченим залізом випалювати український націоналізм і контрреволюцію, без найменшого співчуття до жертв!..**»

Для нього українець мислячий (не робоча скотина) був неодмінно «український петлюрівський націоналістичний бандит».

Загребли і його. Ката і жертву в одній особі:

… У всьому є своя логіка.

Неділя, 4 лютого

Мої актори – і «Пурсо»

Війна навколо «Мсьє де Пурсоньяка» – це міг би бути окремий зошит щоденника; – але я вже дивлюсь на це з пташиного лету – «якось перезимуємо». З літа минулого року за мною посилено стеження, це видно неозброєним оком, однак важко збагнути – задля залякування чи всерйоз узялися, щоб арештувати? Ніби в Москві з цим іде на спад – але я у них гвіздок український, мене бажано б увігнати молотком в дошку поглибше, аби не вистромлював голови. Стежать і за Неллею, у неї в інституті чимало доброхотів, але поки що все це дурня. Українці – переважно справи родинні, довідкові й оскарже́нні – отож ніби не підсудно, не стаття; та хто його знає, як воно буде взавтра, коли почнуть скаженіти…

Шакуров, Бурков, Сатановський, Боря Романов продовжують «колихати» театральну Москву текстами з Сергія Єрмолинського, не такими вже й невинними на перший і навіть на другий–третій погляди (арешти інтелігенції, стукачетво, ЧК, розкол свідомості – асоціацій чимало), через що Жарковський ставить виставу **не часто**, а Дорнові сказано не надто клопотатися про аншлаги. Він і не клопочеться, проте це для нашого театру не проблема – зала завжди повна, реакція – як треба. Управління культури довго марудило мене з «Пурсоньяком», сподіваючись на «нечто веселенькое», такий собі «пустячок», – а вийшла вистава тотальної режисерської форми, кожен номер іде на «ура», а вже імпровізації!.. Тут бувають проблеми, пов'язані зі смаком (Скраубе, Анісько), але «на Буркова» ходить Москва, як ходила в цей театр «на Леонова», Борис Романов – просто класичний актор на мюзікл, щонайвищої техніки; Бережна, Бочкарьов – їх приймають гаряче, хоч Бочкарьов і заявляє щодня, що він «реаліст», актор на ролі з Островського, і йому далеко не все до вподоби. Втім, тепер більше грає Скраубе, дельартівської техніки, якби не скочувався на естрадні вибрики… не скаржусь і на пресу, оцінки високі, а вже про публіку годі й казати – квитків на виставу нема **на два місяці вперед.**

Та головне в ній – не герої, а сам загал, гурт, «компанія». Музика, оркестр, декор, танці – актори творять своє свято, це вистава, яку вони люблять і на яку приходить трупа – вся, коли вільна, – дивитися, що нового утне цього разу Жора Бурков у ролі Оронта чи як виконає своє соло Боря Романов… Управління починає підсилати на виставу своїх людей, які мусили б «Пурсоньяка» розгромити – «дрібнотем'я», «розвага»… **а не виходить**. Цьому суперечить сам протестний дух молодості, яка повергає в порох маразматичні потуги «геронтологів», крушить авторитети й віддається істинним почуттям, відкидаючи наносне, чинне, фанаберійне. Цікаво, що на перших виставах домінувала молодь, – тепер уже люди літні, зокрема – наукова еліта, кібернетики, фізики, викладачі вузів, ітеери… А січневі вистави першої половини – театральна сметанка, ті, які роблять «погоду». Вистава має, звичайно, й своїх опонентів – не лише в політичному сенсі, а й за стилевою ознакою; але це порівняно невеликий відсоток.

Отже, «Пурсоньяком» я для Управління культури (а воно завжди працює у тісній спайці з ГБ) себе не реабілітував, «гострих» куплетів не вилучив, знущаюсь над «старим порядком» і тішуся з того, що надурив дурнів. А вони дурнями бути не звикли, чекають реваншу.

Особливо гостро це тому, що я не самотній. Проблеми у Зоріна, проблеми у Єфремова, у Михайла Левітіна (актори не захотіли репетирувати з ними «Транзит», валять), проблеми у Товстоногова. Я вже не кажу про Єфроса й Любимова, де на кожному кроці – окрики й погрози. Чому? Аксіоматично – рік особливий. 1972-й був для Москви жахітний, а тепер пішло «збирання врожаю», тому гайки загвинчують міцніше. Паралель з Україною пряма, тільки там більше філістерського «середняка», що поперемінно перебігає з борту на борт, як йому вигідно. Там більше позірного життя, звично–швейківського, коли й не збагнеш уже, це в нього маска – чи фізіономія реальна…

Наше знання – це лише нагадування про те, що ми знали в минулому (якщо не ми, то наші предки). 72-й і 73-й

роки – це обернено 37-й. Тільки там воно мало тенденцію до поглиблення й поширення «на завтра», а у нас – влада видихається, вона вже нездатна схопити за горло всіх, пізно. Через те й зміна форм, і хоч і невеликий, а все ж оптимізм…

Лев Гінзбург на «Пірсо»

Лев Володимирович Гінзбург, якого я дуже високо ціню за переклади балад і блискуче трубадурство, прийшов на виставу, а потім зажадав через Озерова, який його запросив, текст куплетів. Стилево я на нього рівнявся, у нього і словник свій, і ритми… Так от, учора Лев Адольфович зателефонував і переказав його думку. Про виставу він і раніше говорив у високих тонах, але цікаво саме оце **інше**. «Я *внимательно вчитался в его тексты,* – сказав йому Льова Гінзбург. – *Вы знаете, ему не Станиславского с Мольером надо было бы цеплять на медальонах–печатях, а Виййона! Франсуа Виййона! Там есть столь тонкие вещи, что не сразу и расслышишь. За такие проделки могут и повесить, если разберутся. Но мы живем в замечательное время, когда музыкальное действо для цензора – ужас, на который он старается не реагировать. Эти танюковские сумасшедшие доктора, которые упекают в психушку или вырезают вам печень, эта полиция, которая постоянно «бдит», эти старческие маразмы с призывами – к воздержанию – очень точно! Огромный мой привет вашему Лесю!*»

Озеров: «Оно как бы и неудобно передавать вам комплименты, но кто еще, кроме нас, двух битых львов, скажет вам горькую правду?».

Дай Бог, щоб вона завжди була такою гіркою!

Понеділок, 5 лютого

Добрі люди сказали, – мене шукав Петя[5]. Я його знайшов. Зустрілись. Взяв. Каже – нічого особливого, – «Таймс» дав листа на захист арештованих українців.

[5] Пітер Темпест, журналіст. (Л.Т.)

Ось як воно звучить у моєму перекладі з мови Шекспіра «на язык родных осин».

«Таймс» про арешти на Україні

«Миновал ровно год с того времени, когда советская власть усилила преследование интеллектуалов, открыто критиковавших нарушения правительственными чиновниками советской конституции и общих прав человека.

Наиболее жестоким репрессиям была подвергнута Украина, где на протяжении 1972 года было арестовано более ста человек – преимущественно молодых писателей, художников и ученых – людей умеренных политических взглядов. Их «преступление» состоит в их открытых протестах против того, что они считают официальной дискриминацией украинского языка и культуры в Украинской Советской Социалистической Республике, а также в критике других нарушений гражданских и национальных прав, гарантированных советской конституцией. Некоторые из этих критических замечаний касаются КГБ, прокуратуры и судей, постоянно нарушающих советское право и законность.

Вот несколько фактов, которые мы тщательно проверили с людьми, в знании и авторитете которых мы не сомневаемся и в аутентичность информации которых верим.

По крайней мере, 20 человек из числа арестованных уже осуждены в закрытых судах на бесчеловечно суровые сроки заключения и ссылки. Эти сроки никак не соразмерны с их воображаемыми «преступлениями», но применены исключительно с целью запугать и заставить молчать отважных защитников гражданских прав в Украине.

Подаем к примеру лишь несколько дел: Данилу Шумука и Юрия Шухевича, уже отсидевших по 20 лет в различных политических, фашистских и сталинских концлагерях, в 1972 году вновь осудили на 10 лет лагерей строгого режима и на пять лет ссылки за написание ими воспоминаний (которые, судя по всему, даже не опубликованы). А писателя Михаила Осадчего осудили на 7 лет трудовых лагерей и 5 лет ссылки за такую же «вину».

Поэтессу И. Стасив–Калинец осудили на 9 лет лагерей и ссылки, а ее мужа Игоря Калинца – одного из самых ярких молодых дарова-

ний украинской литературы – на 3 года. Василь Стус, поэт, осужден на 8 лет лагерей и ссылки, а православный священник Василь Романюк – на 7 лет лагерей строгого режима и на 3 года ссылки.

Новые жертвы пополнили тюрьмы и лагеря, в которых находятся уже много украинских диссидентов, включая сюда молодого историка Валентина Мороза, которого в 1970 году осудили в закрытом суде к 9 годам тюремного заключения и 5 годам ссылки за написание критических ессеев о национальной политике Кремля и за выступление против кагебистского беспредела.

Часть арестованных интеллектуалов еще томится в ожидании суда, среди них выдающиеся критики Иван Дзюба и Иван Светличный, журналист Вячеслав Черновол и писатель Евген Сверстюк. Тут, как и ранее, единственной их «виной» стала откровенная, в умеренных тонах, критика нарушения официозом советских конституционных прав и легальных форм, что не запрещено даже по советским законам.

Неужели советское руководство чувствует себя так неуверенно, что должно прибегать к столь брутальным мерам расправы за критику действий собственного правительства, подобную которой мы ежедневно находим в британской прессе? При наличии таких репрессий трудно поверить в заявления Кремля об успешном решении им национального вопроса в СССР. Сегодня, когда Советский Союз пытается улучшить отношения с Великобританией и другими западными странами, мы призываем советское правительство запомнить, что такого рода действия, по мнению британских и безусловно других представителей интеллектуального мира, остаются самым большим препятствием на пути к дружественным отношениям между нашими странами».

(«Таймс», 3. 02. 1973)

На такий протест наші верховоди могли б не звернути уваги – закордонна преса ними рясніє – якби не **підписи:**

Yehudi Menuhin	Егуди Менухин, скрипач
Maurice Cranston	Морис Кренстон, экономист
Peggy Ashcroft	Пеги Эшкфорт, актриса
J. B. Priestley	Джон Б. Пристли, драматург

A. I. Ayer	Альфред Эйер, философ
A. Robbins	Роббинс
Robert Birley	Роберт Бирли, профессор
Richard Wollheim	Ричард Уоллгайм, философ
Denis Brogan	Денис Броган, историк
Stuart Hampshire	Стюарт Гемпшир, писатель
Frank Kermode	Френк Кермод, литературовед

Лондон, 26 января 1973

P. S.

Шукав Висоцького – розпитати про «Пурсо». Але Яша сказав, – він уже в Новокузнецьку. Зв'яжешся з ним після 10-го, «тогда у него "Галилей", должен вернуться».

До речі, Яша сказав, що він же й розрекламував Висоцькому «Пурсоньяка» й домовився з Дорном, щоб той його зустрів. «Правда, Михаил Сергеевич меня обескуражил – что, у нас нет спектаклей получше? – Он что, твой противник? Лесь, Дорн – человек опасный, с **тройным** дном…»

Вівторок, 6 лютого

Київ, кажуть, незадоволений Харковом – я про «Прапор». Після Барабаша його очолив Махненко Юрій Юхимович, – я про нього знаю від Галі С., у них 9-річна Ксеня, але вони, здається, не живуть разом. Карабутенко – а цей завжди все знає перший – багатозначно киває на Гончара. Той десь розговорився після похорон Головка – і «вийшов» на Махненка, який обурив його тим, що старанно приховував (?) своє єврейське походження. І вже зовсім як казус, розповів, що той на цвинтарі збив з надгробка прізвище власної матері, щоб це не завадило кар'єрі.

Віктор Некрасов? Арешт?

На Україні біля влади Козаченки й Вільні, але до чого тут Гончар?

Трохи з іншої опери. Здається, нове українське керівництво всерйоз вирішило арештувати Некрасова! Торік вилучили кілька новел, Некрасов не визнає свого авторства (в одному – фарсовий номер навколо Корнійчука,

в другому – така ж химерія навколо Косигіна, який хоче просити політичного притулку у США). Але здав його – Петро Якір, наляканий погрозою розстрілу; є дані – розповів, як Некрасов читав йому, гостеві, ці оповідання.

Отут би нашим письменникам і стати стіною – усім нашим генералам, від Гончара до Стельмаха, від Новиченка до молодших – Павличка, Драча, Коротича. Але протести лише з Москви, Україна – «Я не я і хата не моя…». Смолича – самого б'ють за мемуари, а Бажан – лежить перманентно з хворим серцем…

До речі, знайшов статтю Бажана в «Правді» – за 30.XII.

Ритуал.

Але для чого він поліз на китайську територію? Хто вас сіпає за язика, для чого бігти поперед батька у пекло? Краще б хоч натяком сказав щось про наші арешти…

Після святкування ювілею Союзу все загострилося. Всі республіканські секретарі навперейми хвалили «великий русский народ» і присягали у вірності. Для того й знадобилося зняти Шелеста, аби не виламувався з ряду. Хоч він не дуже й виламувався, то більше байки…

Стосовно Бажанової статті – поясню: Москва дуже боїться, що «українські націоналісти» матимуть підтримку «китайських ревізіоністів» – отож класик має запевнити світ у протилежному.

Китай – загроза примарна, багато значніша загроза – власна економіка, відсутність конкуренції, **задуха.** Отож боятися слід не Китаю, а нерозв'язаних національних проблем, від яких починає залежати економічний розвій.

Наші геронтологічні ідіоти того не хочуть усвідомлювати. Закрите суспільство приречене на загнивання. Потрібен свіжий вітер змін – поіменованих ревізією. А цього вони найдужче бояться.

Я – троцькіст! Три-ха-ха!

Коли я сказав мимохідь на політінформації, що політика русифікації неросійських народів СРСР не просто шкідлива, а небезпечна, райкомівець обізвав мене «синкретним (?) троцькістом»! Після чого глибокодумно

пояснив, що троцькісти за кордоном надрукували більше як десять статей про українські проблеми й арешти, про Шелеста (це так званий «4-й Інтернаціонал»).

– В последней публикации, которая случайно попала в мои руки (можу собі уявити це «случайно»), – поважно закінчив він, – они на чем свет стоит ругают Анджелу Девис за ее молчание во время посещения СССР о делах арестованных на Украине антисоветчиков!.

Може, й по-дурному, але я в боргу не лишився:

– Ну что же вы так сразу – переводите разговор на ругань?! Назвать меня троцкистом – это надо уметь!.. При моем отношении к Троцкому! Это все равно, как если бы я сгоряча назвал вас гомосексуалистом…

Хоч як дивно, але тут почався регіт… Бо відомо, що він таки справді гомосексуаліст, цей наш «лектор»…

Звичайно, Діма мене чистив, Сатановський – махав кулаками, але то вже все було несерйозно. Лектор припинив свої блефи, зібрав папери й сказав, що більше до нас ні ногою. «Везде театры как театры, а тут…»

Сатановський зажадав, доки той не втече, щоб я вибачився, – і я вибачився – а ля Швейк:

– Ну извините, что я назвал вас гомосексуалистом… Это просто так, к слову. Очень уж вы меня задели этим «троцкистом…»

Коли я вдруге повторив це слово, стався ще дужчий вибух сміху.

Боюсь, матиму нагінку від нашої славної дирекції. Жарковського не було, але йому неодмінно телефонуватимуть….

Отож він мене «приструнить».

Та я принаймні одержав психологічну сатисфакцію – з цією шпаною не можна інакше. Кожному такому ідіотикові здається, що він пуп землі, і йому все дозволено.

Середа, 7 лютого 1973

Театр не просто як «лазарет самолюбств», а як інвалідний будинок для невротиків. Що менше актор – «глина», то ближчий він до психічної недуги; Нікіщіхина, Оля Бган, Рита Рижкова, Ліда Савченко… Менше «глина» в тому сенсі, що має «власні міркування» й не розчиняє свою особистість в режисерських або інших настановах, – отут і парадокс. Існує «розроблена» обивательська версія пов'язання «істеричної вдачі» з «мистецьким типом» – мовляв, тонкість пережиття неодмінно межує з порушенням психіки, особливо – в акторів, які уже в генетичному сенсі – психотравмовані (наприклад, перевтіленням, цією потребою «всегда быть в маске», як співаэ містер Ікс солодким голосом Отса). Мовляв, образ мислення у натур поетичних закриває перед ними змогу мислення абстрактного, а через те вони ніби живуть «не від себе», не від реальності – а від вигаданого й фантомного… Це так і не так. Невроз як такий давно став хворобою доби, а не лише хворобою окремої людини, і художній образ мислення тут не головне. Якась доза вільної емоції, звичайно, може бути першою сходинкою до істерії, але має рацію професор Б. Карвасарський, який керує відділенням неврозів і психотерапії в інституті імені Бехтерева, він заперечує абсолютність такої «зв'язки»: «*Однако известно,* – пише він, – *что когда невротический срыв случился у «железного» Бисмарка, то он протекал именно по истерическому образцу*»…

Він виводить причини неврозів не з біологічних особливостей людини, а з тих рис особистості, які формуються в процесі виховання, соціального розвитку. Найризикованішим є так назване «стимулююче виховання» – з неодмінною ставкою на високий рівень запитів. (Між іншим, це теж одна з причин акторських неврозів – коли навчався в інституті, вважав себе за генія, а прийшов у театр – куди воно все поділося?). Перенапруга психіки – наслідок багатьох причин, і мій професор, звичайно ж, має рацію, коли виводить зростання психічних хвороб не з розвитку цивілізації; справді, інтенсифікація життя сама по собі не патогенна, інакше

людство давно уже б вимерло… А воно пристосовується до нових умов – і почувається знову як риба у воді. Згадався чомусь анекдот–реакція євреїв на те, що Бог оголосив людству всесвітній потоп – на покарання за гріхи. Всі інші – суцільний невроз, і тільки один ребе – спокійний? Зібрав євреїв на раду й питає: «Ну, что евреи, теперь нам нужно решить, как мы под водой жить будем??»

Але деякі моменти у нього сумнівні.

«Именно поэтому мы видим, — пише він, – *что миллионы людей, находящихся в самой гуще НТР; не страдают неврозами, а заболевают ими чаще всего как раз те, кто стоит в стороне от социально жизни. Неврозы возникают не в «кипучей буче» трудового творческого напряжения, а скорее за семейным столом, в тихих коридорах учреждений или на деревенской завалинке».*

Це – якщо йдеться не про конфліктність «кипучей бучи» – з проблемами моралі, свободи, творчого вияву, нарешті, коли людину позбавлено слова й перетворено на «гвинтик». Наша ж буча не стільки «кипуча», як «гниюча» – доньці Брежнєва можна купувати брильянти, Мжаванадзе може забезпечувати свою родину чим душенька забажає – а хтось «на деревенской завалинке» – помирай з голоду чи з причини неправедного суду. Переконаний, конфлікт соціальний – основний чинник «недуги століття», хоч би як там професор хвалив «наше» й лаяв «їхнє». Професор на доказ цієї думки наводить навіть цитату з Фромма, який «считает, что капитализм по самой природе своей невротизирует всех своих подданных, и хотя это, по-видимому, преувеличение, но в таком утверждении есть определенный смысл. Человеческая психика не может не ослабляться при постоянной неуверенности в завтрашнем дне, страхе перед безработицей, раздражении от расовой, и социальной несправедливости». А в нас, звісно, нічого цього нема – ні соціальної, ні національної несправедливості, ми оптимістично дивимось на свій завтрашній день, і роботи у нас, – хай низько оплачуваної! – на всіх вистачить. Але ж отаке «тривання по мінімуму» і є першооснова для нервової напруги!!!

Та годі про це. Психушок у нас вистачить на всіх, отож будьмо оптимістами… Це – моя реакція на дискусію «Невроз – «болезнь века» или недуга личности?? (Лит. газета, 7 февраля 1973 г., ст. 12.).

Якщо це й «недуга личности», то недуг соціальний, обумовлений передовсім **неправдою** життя, конфліктом певних підсвідомих установок людини – з реальністю соціуму, незалежно від того, соціалістичний він чи капіталістичний. Капіталізм має, принаймні, механізм противаг. А ми?..

8 лютого, четвер

Випросив у Копелева листи Гессе, німецькою. Один – 1955-го, де він вітає Томаса Манна, не можу не перекласти. Фрагмент:

Гессе – Томас Манн

«Вам відомо, я здавна шаную біполярність усього сущого, і завше, коли я любив чи виокремлював якийсь потяг (захват), мене вабила й корила саме суперечливість, амбівалентність душі. Передовсім Ви звернули на себе мою увагу, справили на мене враження й примусили мене мобілізувати всі ваші бюргерські доброчинства, наполегливість, старання й терпіння, з якими Ви виконували свою роботу, – бюргерські й ганзейські доброчинники, котрі імпонували мені тим більше, чим менше похвалитися ними міг я сам. Цієї самодисципліни і цього постійного сумлінного служіння було б досить, щоб забезпечити Вам мою до Вас повагу. Але для любові цього мало. І скорили моє серце Ваші небюргерські і протиприродні для бюргера риси: Ваша шляхетна іронія, Ваш величезний інтерес до гри, Ваша мужність бути одвертим й утверджувати всю вашу проблематику – і не в останню чергу Ваш

артистичний дар радіти експериментові й тішитись ризиком, грою з новими формами й художніми засобами, які виявились найяскравіше за все у «Фаусті»...

Г. ГЕССЕ

Це та сама інтелектуальна арлекінада, без якої не зрозуміти, наприклад, Курбаса.

Coincidentia opposotorum. Збіг (або пристайність) протилежностей.

...

Але пристайність не через конфлікт, як ми звикли товкти, а через гру!

...

Театр – як лабораторія інтелектуальної гри; гра – проба, намацування істини.

...

Якої він ніколи не здобуде – конечно, і тому – житиме, доки існуватиме людство.

...

Бо сам процес тут важливіший за результат, на відміну від науки.

ЭТО ЕЩЕ И ПРАЗДНИК

(Московский комсомолец, 9.11,1973)

Б. Евсеев про «Пирсоньяка»

Что такое театр?

Сразу вспоминаются известные изречения.

Гоголь: «Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

Маяковский: «Театр не отображающее зеркало, а – увеличивающее стекло».

Или выразительно определение Михаила Семеновича Щепкина: «Театр – храм. Священнодействуй или убирайся вон!»

Все это – правда. Только не вся. В этом–то величие и бессмертие театра, что он многолик. И каждое его обличье – от трагедии до фарса – по–своему прекрасно.

Сегодня хочется вспомнить, что театр – это еще и праздник. Конечно же, представление может чему-то полезному научить, нечто важное внушить. Но как быть, если вот кончился спектакль театра имени Станиславского «Мсье де Пурсоньяк» – и вовсе не хочется разбираться, анализировать, делать выводы... а просто испытываешь радость. И на лице улыбка, которую можно назвать дурацкой. Потому что она вроде бы без причины, так, от полноты жизни.

«Мсье де Пурсоньяк» – музыкальное представление Леся Танюка по мотивам одноименной комедии Мольера – спектакль-праздник. Яркий, многокрасочный, озорной и веселый.

Когда я смотрел «Пурсоньяка» первый раз, не мог оторваться от сцены. Во второй пытался иногда наблюдать и за зрителями. У моих соседей были разные глаза. Смеющиеся, увлеченные, какие-то детские – у большинства. Чуть растерянные, сомневающиеся – у нескольких пожилых завсегдатаев премьер. Злые, даже брезгливые – у одного нахмуренного гражданина. Но совсем не было глаз равнодушных, скучающих.

Не этого ли и хотел театр? И задиристыми словами пролога и всем мажорным строем, стремительным ритмом, каскадом остроумных трюков и розыгрышей спектакль словно бросает зрителям

веселый вызов: «Вы можете принять нашу игру, можете отвергнуть. Пожалуйста, радуйтесь или негодуйте. Но снисходительно посматривать на сцену, развалясь на кресле, вы не будете. Скучать мы вам не позволим!».

И действительно, история о том, как парижская молодежь провела и одурачила провинциального скупердяя мсье де Пурсоньяка, приехавшего в столицу, чтобы жениться на богатой невесте, разыграна так темпераментно, с таким блеском и размахом, что тут уж не до скуки...

Актеры играют с удовольствием. Вот что важно! Если у тебя самого нет в душе праздника, вряд ли ты сможешь подарить праздник другому.

Б. Романов, В. Скраубе, Л. Бережная и все остальные участники спектакля – актеры драматического театра. А здесь они поют, танцуют, разыгрывают пантомимы на уровне театра музыкального. Попробуйте легко и изящно исполнить многочисленные пируэты, батманы, аттитюды, как это делает Б. Романов (Эрнест), а потом как ни в чем не бывало подхватить искрометный французский диалог, спеть серенаду. А дальше во мгновение ока из юного поэта превратиться в одноногого служаку–полицейского. Или в пузатенького провинциала–лиможца... И заметьте, во всех этих превращениях актер остается еще и немножко самим собой – слегка, без излишнего нажима, но все же заметно для зрителей, посмеивается над своим пылким героем.

Столь же выразителен и многолик В. Скраубе в роли плута Сбригани. Танцевать, петь, гоняться друг за другом, драться приходится и молодым актерам, и не очень молодым – Л. Сатановскому (Пурсоньяк), Г. Буркову (Оронт) и совсем немолодому Б. Лифанову (доктор). Но все они делают это не только профессионально, увлеченно, но еще и так, что танцы, песни и все остальное, относящееся к форме спектакля помогают четче раскрыть содержание, высветить колоритные мольеровские характеры.

А «маски» (их играют Н. Антонова, А. Константинова, Г. Рыжкова, Л. Савченко, Т. Ухарова, Л. Зверинцев, Ю. Крюков, Ю. Шерстнев)? Веселятся, шалят и вдруг – тревога! Появился Оронт, одноглазый отец возлюбленной Эрнеста, и на сцене мгновенно возникает фон-

тан, украшенный скульптурными группами. Или, если действие происходит на кладбище, – мраморные надгробия. Ох, и долго же разговаривают между собой Оронт и Жюли! Попробуй вот так застыть, не шелохнувшись, в самой причудливой позе!

Можно не сомневаться, «семь шкур спустили» на репетициях с каждого артиста постановщик Лесь Танюк, балетмейстер Н. Авалиани, хормейстер Н. Каменских, музыкальный руководитель спектакля Е. Рохлин, но зато какая достигнута пластичность и музыкальность, какая слаженность и вихревой темп! Тяжело было «в ученье», но как приятно должно быть ощущение умелости, власти над собственным телом и сласти над зрителем.

Представляю брезгливое лицо «накрахмаленного» зрителя:

– Нравится? Хвалите? Не кажется ли вам, что это слишком грубо? Все–таки Мольер. Классик! А тут сплошные отсебятины, огромные клистиры... Между прочим театр носит имя Станиславского. И портрет его над сценой висит.

Что ж, справедливости ради, согласимся: спектакль не лишен недостатков. И Музыка Владлена Махлянкина не всегда достаточно выразительна, и в мизансценах попадаются некоторые излишества. А что касается Станиславского...

Вспомнилась мне одна фотография. Стоит на четвереньках толстый господин. Лицо круглое одутловатое и нос картошкой – как у клоуна. Стоит он, значит на четвереньках, а сзади доктор с огромным клистиром. Этот господин – не кто иной как Константин Сергеевич Станиславский в роли Аргана в мольеровском спектакле «Мнимый больной».

И еще вспомнилось, что это едва ли не самая знаменитая комедия Мольера «Тартюф» высмеивает ханжество и ханжей всех мастей, что сам Жан Батист Мольер был превосходным комедийным актером и очень веселым человеком... Что же до интермедий и «отсебятин» в духе нашего времени, злободневных и смешных, до всяких там танцев и пантомим – то все это Мольер не только не запрещал в своих комедиях, а наоборот, поощрял и даже специально предусматривал. Откройте томик Мольера, найдите «Пурсоньяка» и вы увидите авторские ремарки: «Серенада состоит из пения, музыки и танцев», «Балетный выход», «второй балетный выход», «Пляска шутов вокруг господина де Пурсоньяка». Да и жанр этой пьесы сам Мольер определил так: «комедия–балет».

Можно привести и другие доводы в защиту спектакля. Но нужно ли? Ведь он и сам за себя постоит. А если кто-то и обидится или будет шокирован, что ж... Плоха та сатира, которая никого не задевает и е трогает. И, может быть, недаром поет в заключительных куплетах Пурсоньяк – Л. Сатановский: «И из тех, кто громче всех здесь буйствовал, может выйти новый Пурсоньяк...»

...Окончилось представление. Улыбаются отдохнувшие зрители. Улыбаются уставшие актеры. И чудится, что строгое лицо Станиславского на фронтоне театра тоже осветилось доброй улыбкой.

Б. ЕВСЕЕВ.

В. Новиков
«И снова Мольер»

Известия
9. 2. 73 г. № 35 (17268)
Премьеры

И СНОВА – МОЛЬЕР

В феврале исполняется 300 лет со дня смерти Мольера. Его комедии «Мещанин во дворянстве» и «Тартюф» идут на сценах Театра имени Евг. Вахтангова и Московского Театра драмы и комедии. Сегодня, 9 февраля, показал свою премьеру – комедию–балет Мольера «Мсье де Пурсоньяк» – драматический Театр имени К. С. Станиславсного.

Спектакль ярко и изобретательно поставлен режиссером Лесем Танюком. Недаром многие считают эту комедию одной из самых веселых у Мольера: в постановке царит стихия карнавального веселья, комической буффонады, фарса, музыки (композитор Владлен Махлянкин), искрометного танца (балетмейстер Ной Авалиани), живописных костюмов и декораций (художник Светлана Ставцева).

Роль алчного буржуа мосье де Пурсоньяка, готового купить за деньги все и вся и потерпевшего сокрушительное поражение, исполняет Леонид Сатановский. В спектакле заняты заслуженный артист РСФСР Б. Лифанов (доктор), Г. Бурков (Оронт), О. Станицына (Нерина), Б. Романов (Эрнест), В. Скраубе (Сбригани), Л. Бережная (Жюли).

В. НОВИКОВ

6 лютого було в «Л. У.» про Отара Баканідзе, професор, Тбілісі, Університет.

Серед його робіт – «Нариси укр. літератури» (ТДУ, 1965), «Український театр у Тбілісі» (ТДУ, 1967), «З історії грузинсько–українських літературних зв'язків» («Мерані», 1968).

1970 р. він з'ініціював у Тбілісі клуб «Україна» (літературний).

Недавно в «Мерані» вийшла його книга про Сковороду.

Отар Акакійович Баканідзе.

13 лютого

Яша Безродний: Вчора на Таганці зробили термінову заміну – Висоцький запив, «Галілея» замінили на «Під статуєю Свободи». Любимов «рвет и мечет, грозится уволить полтеатра…» А ще Володя не хотів репетирувати одного з п'яти Пушкінів – «Товарищ, верь! » – брякнув десь, що наш режиссер – товарищ-зверь!»

Лист до батька в Луцьк

* * *

Здрастуй, батьку!

Місяць був напружений. Вихід прем'єри «Мьсе де Пурсоньяк», потім прислали нам з Києва рукопис книжки Крега (наш переклад, треба правити, редагувати і т. ін.), різні грипи, відрядження; а ще я робив запис грампластинки (дитяча казка), треба було написати кілька статей – одне слово, часу обмаль, а справ – чимало.

Спасибі тобі за посилку. Особливо – за горіхи. Ти собі навіть не уявляєш, як вони до речі прийшли. У Москві так досі горіхів ніде нема. Тепер наші білки щодня веселі і навіть сподіваються дати потомство.

А ще в нас живе дома кріль – уже виріс, бігає по кімнаті і все гризе. Звик до бешкетів – утримати його важко. Оксана з ним грається.

Прем'єра минула добре. Тепер буде кілька рецензій. Одна друкувалася в «Известиях» (за 9 лютого), другу надсилаю тобі – з газети «Московский комсомолец». Далі (десь після 23 лютого) буде у «Комсомольській правді», а потім – у «Литературной газете». А 16 лютого вийде в «Литературной России» (купи, у вас ця газета буває). Принаймні хоч трохи зрозумієш, що воно за вистава. Фарс.

У Неллі зараз ще більше справ, ніж у мене. Цілими днями її нема вдома – засідання, наради, колоквіуми, конференції.

Оксана ходить на лижах, малює, вчиться, щодня вигадує нові історії–пригоди (і вигадує цікаво), вчиться вдома української мови (періодично), пропадає за телевізором. Ось – передає тобі вітання та бабі Шурі Дем'янівній. А ми всі разом перепрошуємо за те, що не встигли в своєму закруті поздоровити тебе належним чином

з днем народження – і хоч понад місяць минув з того часу – краще пізно, ніж ніколи. Отже – здоров'я тобі та втіхи.

Нелля їздила на кілька днів до Києва. Батькам її там обіцяли квартиру до Нового року, але, здається, й досі нема нічого. Вони хворіли – по черзі, тепер видужують – теж по черзі.

Загоруйки – у них все гаразд, Володя зробив кілька вистав, може, ти їх навіть бачив по телевізору – «Даша», «Шестеро любимых» та ін.

Як ваші плани відносно візиту до нас? Як ти з лікуванням своїх зубів?

Передай вітання Миколі. Останнім часом я частіше про нього згадую.

Наші кращі побажання – Олександрі Дем'янівній. Як вона себе почуває? Чи ти її там «не обижаєшь»?

Будьте дружні та здорові, родичі гарбузові. А як зберетеся – чекаємо у гості. Бо скоро вже й весна.

Цілую.

12 лютого 1973

10 лютого, субота

Запишу хіба репліку Ліди Савченко:

– Миша – таких поискать! Каждому звонящему сообщает, что день впрямь как от Бога: умер Пушкин – родился Пастернак. А звонят ему чего? Он тоже родился в этот день!

(Рощин М. – 1933 р. народження).

Вівторок, 13 лютого

Пишу про Курбаса, пишу про Крушельницького – і відчуваю скутість руки, – наслідок виховання, школи і середовища. Вериги й пута обмеження – мій і наш колективний сором. Може, мої вправи з Тагором чи Аполлінером і є той **тренаж відпруження**, без якого я буду як усі?

Отож з цією тренажною метою перекладаю есей Роже Вітрака.

Роже Вітрак

АНДРЕ БРЕТОН

Роже Вітрак – Андре Бретон

Я завжди відчував безмежну довіру до окремих фізіономій. Ці обличчя невідпорно являються мені у певні моменти мого життя, і вони не можуть ані зникнути, ані випаруватись. Деякі можуть, мабуть, зазнавати трансформації, але я ще таких не знаю. Інші залишаються незмінними і лише спалахують іноді, як сяєво. Від них у мене опускаються повіки, але вони неодмінно учасники однієї і тієї ж внутрішньої ночі, одного і того ж чуда.

І тієї миті, коли я пізнав безмір поразки, я побачив Андре Бретона. Та лише за два роки по тому я реально з ним познайомився. В одному затишному куточку Люксембургського саду, де він стояв цілу годину з широко розтуленими очима. Перед моїми очима танцювала пластина, розжарена до білого жару. Я неодмінно мушу з ним познайомитись. Одкровення – не для мене. Детермінізм – просто жарт. Тієї миті він простягав мені руку, і два роки були розчавлені нашим рукостисканням! Два роки – жах! Життя таке довге по той бік смерті.

Вмерти в будь–якому віці – ось велика істина. Визнана слабкість перед життям – джерело великих тривог. Смерть зневажає слабких. Лише сильним стачить сили в ногах, щоб перейти на інший бік. Андре Бретон живе в нашій половині, вже у Минулому, як ви це називаєте. Бо ви дізнаєтесь сьогодні, що всім вам сто років.

Все, чим обдаровує нас смерть, цікавить тільки уми, гідні цього імені. Сон – це пародія, як театр. Сон – це наука смерті. Сни – священні. Немає нічого більш блюзнірського, ніж маніпуляції аббата Морі чи Фрейда. Мова марення не належить до Логіки. Цю мову можна було б віднести до поезії, якби я не боявся, називаючи це слово, нагадати про царство, розташоване нижче. Ця мова належить Смерті. Все, що належить Смерті, належить Андре Бретонові.

Жести на свободі дужчі, ніж рух блакиті. Їх не можна передати нікому, вони як сам Господь Бог, як це визнає Писання. Кажуть, – вільний, як повітря. Це правда. Андре Бретон вільний, як повітря. Розкрийте ж мені таємницю цих револьверів, які стріляють самі по собі. Самі по собі? Отож! Вони заряджені, як усі інші. Вони заряджені, як ви самі, що чекаєте, доки у вас виростуть такі ноги, якими можна буде піти в інше царство. «Як: великі стопи у цих людей!» – глаголе Святе Писання.

Обладунки з архангелів було знято у великій таїні. Зніміть їх з мене! У великій таїні хтось формується після свого народження, після життя, упродовж життя. Конче треба пізнати об'єкт. Об'єкт – це я. Та саме Андре Бретон – єдиний – дізнався про це найперший.

Слова? Ми шукали їх де тільки могли. Мозок був просто пробитий ними. Ми відкрили його. Він був білий, наче гіпс. Ми відшукали їх у книжках. Андре Бретон не читав книг. Він знав, що місце книг – ніде.

Навколо духа надимаються вітрила, – не простирадла, як ми намагаємося жартувати. Це спокій і світло. Це дружба. Я серед друзів Андре Бретона – завдяки тій довірі, яку вони мені виявили. Але це не довіра. Ні в кого нема довіри. Це благодать. Я зичу її вам. Я бажаю вам благодаті.

Море належить жінкам, подібно до того як смерть належить чоловікам. Любов належить усім статям. Можна намалювати в графіці чудовий філософський символ. Намалювати в дуже вагомих випадках. До того ж це робиться вкрай погано. Андре Бретон зробить це краще.

Андре Бретон написав кілька книг: «Гора – Співчуття» (1919), «Магнітні поля», «Сяєво Землі (1923), «Втрачені кроки» (1924). Ви знайдете в цих книжках багато більше, ніж у цій статті.

Є кордони, які неможливо перетнути без ризику й небезпеки. Ризик – джерело чудових бажань, небезпека – найбільша жага. Жити, ризикуючи всім, ніби в єдності з усіма ризиками. Здійснювати найнебезпечніші місії – ось що здатне розбити людську оболонку, людську шкаралупу. Ось вам метаморфоза: зробити Землі дитину. Одне дитя, самотнє, єдине. Але! Це дитя – не ми.

Проте дитина не може бути не до речі.

Здрастуй, Андре Бретоне!

(1924)

...

(Roger Vitrac (1899 – 1952)
Champs de bataille. Rougerie, 1972)

...

Аббат Морі–Морі, Жан Сіффрен (1746 – 1817) – прелат, автор «Панегіриків».

...

Перші п'єси Вітрака – сюрреалістські колажі – документ, марення, репліки натуральні. Зробив разом з Арто «Театр Альфреда Жаррі» (1926). Захват Бретоном дуже швидко перетвориться на опозицію до нього (памфлет «Труп»).

...

P. S. Однак з цього ессе не зрозумієш, хто такий Андре Бретон. Зрозуміліше, хто такий Роже Вітрак.

Чаковський – Солженіцин, Сахаров

Середа, 14 лютого

Ганебний для нормального інтелігента день. Давно відомо, що Чаковський – лизоблюд Ілліча, й навіть ніби «сочиняв» за нього його «мемуари»; але такого я навіть від цієї стерви не чекав! Він виступив з величезною статтею у своїй «Литературной газете» під глибокодумною назвою «Что же дальше?...» Суть статті – у «викритті» Сахарова з його конвергенцією. Це блямкало дозволяє собі тон по відношенню до Сахарова як до Хлестакова, – марнославство, бажання бути почутим серед «наших врагов» – вилаявся б на три літери, але це не мій жанр… Шкода буде, якщо Андрій Дмитрович прийме це до серця – стаття того не варта. Хоч, зрозуміло,

Чаковський

стаття замовна, ініціювало її відомство Андропова, наслідком має стати «широка кампанія підтримки з боку народних мас», а там, дивись, доберуться і до політичних акцій (почали з Чалідзе, хоч за ним не було жодного криміналу).

Прощай, авторитете «Літгазети», –
Тепер ти підеш тільки на клозети…

Втім, нема лиха без добра – подякуймо Чаковському за цей блуд – ним він розсекретив **стратегію** КГБ, яку влада так ретельно приховувала за поштивістю миродайного слововиверження. Це виклик не лише нам – усій світовій думці.

Якщо ж говорити про **довгу дистанцію**, – стаття Чаковського, безумовно, **прокол**. Мети можна досягнути певним засобом лише тоді, коли сам засіб заздалегідь наскрізь пронизаний природою цієї мети. В даному ж разі – цілковите неспівпадіння засобів і мети – возведена в куб **брехня** стає засобом, який чомусь має здобути **істину**. Звичайно, хвиля «викриття» потече піною через край кухля, пробудиться ентузіазм погромництва й лакейського бажання «зірвати машкару» з Сахарова й Солженіцина; але тим самим доля вводить їх в **генеральний** контекст історії, вони стають її **вершителями** (бо на них реагують, з ними рахуються, – отже – вони вагомі!).

Якщо піти далі, то суттєва різниця між 37-м і 73-м – є. Тоді система вдавала, що «нічого цього немає» й намагалась не афішувати масовості репресій, тобто заганяла все у темряву (передовсім для закордону). Сьогодні політичний дурень вимахує кулаком і гатить ним у барабан, сподіваючись, що заглушить всі інші звуки й залякає світ. А світ змінився, – інша комунікація, інше ставлення до ілюзій та ідеологій; інше знання. Горопашним геронтологам – без освіти, без структурного мислення, та й просто без широкого розуму – на самій лише крутні не втриматись, колесо так чи інакше котитиметься вниз.

Але статтю читати бридко. Правда, він боїться **таврувати**, позаяк всі аргументи сиплються, через те домінує лакейське іронізування. З якого стирчать віслюкові вуха автора.

П'ятниця, 16 лютого

Наприкінці січня Льоню Плюща (заочно) визнали неосудним і хочуть запроторити до психушки. У Москві розповідають про лист Тані Житникової до Снежневського. Одвертий, без гриму. Добре б дістати. Але я з нею не знайомий. Потрібен, дуже потрібен **московський вихід** на проблему Плюща. Україна його не випустить з пазурів без міжнародного скандалу. По Глузману вже почалось.

Я не збирач п'яненького фольклору, але він показовий.

У центрі Москви, 1973 рік, інвалід з баяном – на морозі:

Это что за Бармалей,
Что залез на Мавзолей?
Челюсть он вставную носит,
Ничего не произносит –
От великий и тупой;
Догадайся, кто такой?

Чув я й дошкульніші куплети. У людей розв'язуються язики.

Про переписи населення

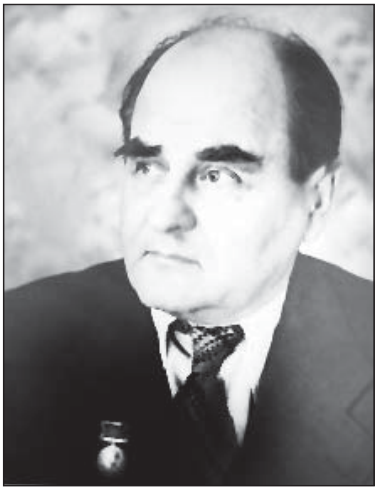
Ще раз про радянські переписи населення. Перепис 1926 року дав прогноз – до 1936 року мало бути на 25 млн. більше.

Дані перепису 1932 року були такі страшні, що документацію – знищили.

Перепис 1939 року так само був утаємничений – 25 млн. не стало.

Я гадаю, жертв було більше. Уже були передачі, де називали жахітні цифри Курганова, який (емігрант!) вважає, що СРСР втратив **до війни** 66,7 млн. людей (10 млн. – революція і громадянська війна, голод 1921 – 5 млн., голод 1933 – 10 млн., а жертви репресій – понад 41 млн. Під час війни ще 44 млн. чоловіка. За доби Хрущова називали цифру у 20 млн. репресованих. Але це лише часткова цифра – без втрат голоду, який був явно репресією, а не вибриком природи.

* * *



Д. Демуцький

Про Данила Порфировича Демуцького у словниках є все, що завгодно (1893–1954), – крім того, що й він **має бути** у моєму «Списку репресованих». Він доброго роду (син композитора Порфирія Демуцького (1860–1927), етнографа й лікаря з Охматівщини; і Курбасового кореня – керував фотокінолабораторією при театрі «Березіль».

У списку репресованих він має бути, бо його аж **тричі** арештовували. Вперше – в 1932 році, коли він уже зажив всесоюзної слави яке оператор «Ягідки кохання», «Арсеналу», «Землі», «Івана». Довженкові та його колу якось вдалося його виручити, але 1934 року його знову взяли… Втретє засудили в Ташкенті, де він і відбував своє заслання, – здається, до 1939 року.

Щó більший талант, тó більше в нього шансів «сісти». Довженко теж мав бути арештований, уже виписали ордер – Бегічева це знає напевно. Якби не звернення до Сталіна… Трохи нагадує історію з Булгаковим і Пастернаком.

За що розстріляли Фауста Лопатинського?

Бегічева:

Ганна Бегічева

– Він написав кіносценарій «Україна», там було про страхіття голодової смерті цілого народу. Це ж і Демуцькому шили – читав, мовляв, сценарій – але не доніс, – перший арешт, півроку в слідчому ізоляторі.

Довженка Харків убивав за «Івана», «забойщиками» були Федір Таран та Іван Ле, цей стукач і письменницький недоносок, на совісті якого багато зла. А воно ж виглядало таким сумирним, таким інтелігентним, – хоч до рани прикладай!

Після української заборони «Івана» Довженко втікає в Сухумі, куди його запрошує Нестор Лакоба. Це називалося втекти з дощу та під ринву, – російське «из огня да в полымя», – Лакобу через кілька років Берія отруїть коробкою цукерок, після чого йому виріжуть усі внутрішні органи й горло, щоб нічого не можна було перевірити. Затримайся Довженко в Сухумі надовше – мав би проблему з Берією.

Але Шумяцький, який, здається, «ухльостував» за Солнцевою, витяг Довженка з Сухумі, умовив не їхати через Україну й представив Сталінові, якому фільм «Іван» сподобався! А те, що «люди Скрипника» угледіли в «Івані» «петлюрівщину й націоналізм», теж було йому на руку – «Не там ищут!». Сталінові було «невдомек» (!), що Скрипник узявся за Довженка не власною волею, а волею Москви, яка наполягала на знищенні **всіх колишніх боротьбистів** – і свого домоглася: але вцілів Довженко, бо Сталінові на ту мить не доповіли **про всі гріхи** Довженка.

Бегічева вважає – Довженко вижив випадково, – «так лягла карта», подібні випадки – рідкість, але траплялися…

А за ним вижив і Данило Демуцький, за якого Довженко не боявся класти голову.

Спочатку зліквідували харківський ордер на арешт Довженка, підписаний Балицьким, а потім взяли й самого Балицького.

Ганна Олексіївна, коли я спитав її про Гліба Затворницького, зронила цікаву репліку, що арештували його 1938 року за наркотики. Я перепитав – то не за політику, як казала пані Орися, а за наркотики? Так, – відповіла Бегічева, але не стала на цю тему розводитись.

Дуже дивно. Які наркотики – у 1938 році? Втім, відомо, він і під час окупації поводився авантюрно – торгував підробленими іконами, мав свій «салон», хоч офіційно – викладав театральну справу у консерваторії.

Я ж знаю лише про його театр «Гроно», який гастролював під час війни навіть у Німеччині. Арештований по війні (сам повернувся з Гамбургу, не скористався змогою

М. Дупак

вижити), він сів у 1949 році – дали йому смертних 25 років, і 1961 року його не стало.

Ще одна репліка – зовсім про інше. Яша Безродний мені симпатизує – через що я дотичний до Таганки. Коли я був у них у січні на «Гамлеті», Яша раптом каже:

– Лесь, а почему бы тебе не поговорить с Дупаком о постановке? Любимов к тебе неплохо относится, но я бы сделал первый ход – к Дупаку.

– Почему?

– Так ведь он тоже из Украины, актером был, у Довженка снимался.

– ?

– Он играл у него Андрия в «Тарасе Бульбе»!

Справді, хоч воно не зовсім так. 1941 року Довженко розпочав роботу над Гоголем, але – війна, не вийшло.

То – Коля Дупак мав грати Андрія?

Всюди – Україна?

Звісно, ні до якого Дупака я на розмову не піду.

Це справа ажніяк не адміністративна. Я не хочу ставити в Театрі на Таганці, там цілком інша аура, і люблю я їх виключно як глядач… Інші режисери, крім Любимова, там не потрібні.

А.–Д–ч[6] через Рому К. дякує за моє підпільне «видання» статей Ш–ва. Якби тепер знайшовся хтось, хто зробив би з десяток закладок!.. Його мають знати широко.

О. Я.:

Нащо ж ви світитесь? Хтось ближній і закладе. Якщо Михайлина й Корогодський знають – може докотиться й до того, кому не треба…

---

6 А. Д. – Антоненко-Давидович. О. Я. – О. Я. Мешко. Ш-в – Юрій Шевельов (Л. Т.).

* * *

К 300–летию со дня смерти Мольера
Сов. к–ра, 16 февраля 1973 г.

Г. Бояджиев
профессор,
доктор искусствоведения

БЕССМЕРТИЕ

Смерть застала Мольера на пороге новых великих свершений, и если перо выпало из руки гениального творца «Тартюфа», то начатое им дело остановить было уже невозможно. Реализм французской драматургии и театра, забивший мощным ключом в творчестве Мольера, продолжал свое движение в следующие века. Имена Ренья, Лесажа и Бомарше были наиболее крупными в том легионе французских драматургов, которые пошли по следам Мольера.

Через творчество Мольера французский театр привносил во многие национальные театры Европы прогрессивные реалистические тенденции, которые помогали формированию национальной драматургии этих стран.

Высок был авторитет Мольера и у великих творцов русской национальной комедии – Фонвизина, Грибоедова, Гоголя и Островского.

Ко второй половине XVIII века уже почти все комедии великого драматурга были переведены на русский язык. В атмосфере напряженной общественной борьбы не раз раздавался протестующий голос мольеровского Альцеста, исполнителями которого были на сцене российского театра (Петербург, 1757) выдающийся актер И.А. Дмитриевский, ярко выявляющий человеческое достоинство героя Мольера, а в Москве, на сцене Малого театра (1823) –

П.С. Мочалов, воспламеняющий негодующие чувства «мизантропа» огнем общественного протеста.

Для русской мольерианы решающее значение имели выступления в комедиях Мольера М. С. Щепкина. Основоположник национальной реалистической школы игры подошел с новыми творческими принципами и к мольеровскому репертуару, над которым тяготели приемы условной буффонады и риторики. Великий актер с большой реалистической силой и с подлинным пафосом сатирического обличения создал на русской сцене почти всю галерею главных мольеровских образов.

После Щепкина в мольеровских ролях выступали такие замечательные актеры, как П.М. Садовский, С.В. Шумский, А.Е. Мартынов, В.И. Живокини, а в конце века – А.П. Ленский, М.Н. Ермолова, О.А. Правдин, А.С. Яковлев... В мольеровской роли стяжал первые актерские лавры молодой К.С. Станиславский. Большое принципиальное значение имело исполнение им в роли Аргана на сцене Художественного театра (1912).

Примечательным событием русской предреволюционной мольерианы была постановка Вс. Мейерхольдом «Дон Жуана» в декорациях А. Головина с Ю. Юрьевым и К. Варламовым в ролях Дон Жуана и Сганареля (1910).

Летосчисление «нашего» Мольера начинается с 1919 года. С того знаменательного дня – 12 июля, когда в Гербовом зале Зимнего дворца для народного зрителя был дан «Лекарь поневоле». Революционный театр сразу же почувствовал пафос социальной критики комедий Мольера, их народность и оптимизм и стал осуществлять мольеровский спектакль, имея за плечами замечательную многолетнюю традицию русской сценической мольерианы.

Сложность проблем – Мольер и новая советская действительность. Мольер и новый пролетарский зритель, Мольер и принципы нового революционного искусства – заключалась в том, что все они могли решаться только с соблюдением высоких эстетических норм, т. е. без заведомой модернизации и вульгаризации произведений Мольера, без их механической подгонки под «злобу дня». Насильственная пересадка классической драмы на новую почву неминуемо губит художественную правду произведения, лишая класси-

ческую драму ее поэтического своеобразия и идейной силы. Таков закон искусства.

Но одновременно существует другой и, может быть, главный закон театра: величие и бессмертие классического произведения определяется именно тем, что оно не ограничивает свое существование пределами собственной эпохи, а способно войти в «большое время», в другие века и тем самым необыкновенно обогатить себя в советском театре. Раскрылись многозначность, серьезный социальный смысл всей народной линии творчества Мольера. Революция меняла атмосферу, в которой жил любимый герой Мольера. Чрезвычайно выиграли и сатирические персонажи Мольера: требование «укрупнения образов», выяснения их типового начала стало нормой.

Комедии Мольера почти сразу завоевали подмостки театром Советского Союза. Его герои заговорили почти на всех языках народов СССР. Театр наш стал богат не только количеством мольеровских постановок, но и многообразием стилевых решений комедий Мольера. Ломался стандарт «мольеровского стиля», рождались новые решения. И если на первых порах режиссеры осуществляли свое видение Мольера односторонне: гиперболизируя в одном случае идейную тенденциозность до форм агитспектакля, в другом – натуральность до житейского правдоподобия, а в третьем – театральность до балаганной грубости, то все же в своей совокупности поиски новых решений сыграли весьма положительную роль.

Выяснилось, что тенденции нового подхода к Мольеру не могут быть утверждены одна за счет другой. Только триединство – идейность, реализм и театральность – ведет к истине, ибо эти начала дополняют друг друга и друг друга корректируют. Идейность охраняет от бытовой сниженности и пустой театральщины; реализм не допускает публицистической риторики и пародийной буффонности; театральность вводит серьезное содержание мольеровских комедий, их идеи и мораль внутрь увлекательного комедийного действия и предохраняет жизненную правду от уклона в сторону плоского бытобизма.

Но, помимо режиссерского экспериментирования, советский театр знал и другой путь к новому Мольеру, идя уже не от общего, а от конкретного, не от жанра, а от героя.

Постижение стиля Мольера невозможно без актерского воплощения, так как в основе его комедий не находится определенный тип, – не нравы, не характеры, а тип – Тартюф, Скупой, Мещанин во дворянстве и т. д. Если этот тип не вылеплен во всей своей выразительности, в полноте и многогранности характеристики, в самом пафосе своей психологической и сатирической гиперболы, т. е. если этот тип полноценно сценически не воссоздан актером, постижение Мольера будет неполным.

В сценической мольериане 30–х годов галерею новых образов открывает Степан Кузнецов в роли господина Журдена. Страсть «одворяниться» была мозговым вывихом Журдена, на этом и поскользнулся мольеровский герой, превратившись из нормального человека в шута. Но шутовство для Журдена стало его величием, что и показывал Кузнецов. Оставаясь в пределах старинного сюжета о «мещанине во дворянстве», этот тип чем–то напоминал современное мещанство, явно обнаглевшее в годы нэпа и достаточно зло высмеянное в своем самодовольстве и бескультурии со сцены Малого театра.

Ценный вклад сделал и выдающийся армянский актер Ваграм Папазян. Хотя его Дон Жуан был создан еще в дореволюционные годы и за пределами Армении, в советское время этот образ обрел новые черты, значительно его обогатившие. Это был вариант поэтического и скептического решения образа. Через судьбу своего героя актер умел провести «удрученное, огорченное состояние его души» и даже поиски подлинных человеческих ценностей. Постижение «духа и стиля» Мольера произошло и в другом актерском образе: крупный белорусский актер Глеб Глебов сыграл роль Гарпагона, найдя очень убедительное совмещение живого характера «скупого» с острой обличительной трактовкой образа.

Исключительное место в истории советской сценической мольерианы занимает постановка «Тартюфа» во МХАТе (1939). Замысленная К. С. Станиславским и в значительной мере подготовленная самим великим режиссером, она заключала в себе ряд важнейших общих положений, ставших для современного подхода к Мольеру основополагающими. И если в самом спектакле эти требования Станиславского были реализованы не в полной мере, то одни из об-

разов, а именно Оргон в исполнении В. О. Топоркова, остался в нашей памяти непомеркшим художественным шедевром, подлинным эталоном глубокого и тончайшего современного раскрытия мольеровского характера – его идейной сути, жанрового своеобразия и стилистики. И не только в масштабе нашего толкования Мольера, но и для мирового театра.

Среди недавних мольеровских постановок выделяются три – спектакль молдавского театра «Лучафэрул» «Проделки Скапена» с его простотой, сдержанным лиризмом и даже с некоторой суровостью общего тона. «Тартюф» в Театре на Таганке, где усилия режиссера Ю. Любимова направлены на то, чтобы дать ощущений мольеровского театра – захватывающе увлекательного, светлого, праздничного. И вахтанговский «Мещанин во дворянстве», в котором удачно слиты драматическое, пластическое и музыкальное решения, и это по-особому рельефно выделяет характеры комедии.

Последняя московская мольеровская премьера – фарс «Мсье де Пурсоньяк» в Театре имени К. С. Станиславского – это еще один эксперимент в веселой стране Жана Батиста Поклена, всегда готового откликнуться на новую проделку и шутку, несущего и мысль, и заряд веселья, если при этом соблюден такт и не потеряно чувство меры.

Итак, в эти дни по всей земле чтут великого создателя «Тартюфа». Но сказав: «17 февраля Мольер умер», тут же восклицают: «Vive Moliére!». И это на веки вечные.

«Литературная Россия»,
16 февраля 1973, птн., № 7 (527)

«МОЛЬЕР В ТЕАТРЕ СТАНИСЛАВСКОГО»

Вы смотрите на сцену, перед вами – портрет Мольера. Все как положено: громадный парик на месте. Но вместо того, что с этим париком непременно ассоциируется, вам предлагают буффонаду, откровен-

ную пародию. И при этом еще, поддразнивая, поют: «От Жана Батиста Мольера остались рожки да ножки».

Листаю, освежая в памяти, текст пьесы «Мсье де Пурсоньяк». Действительно рожки да ножки. Даже героя почему-то зовут не Эраст, как у Мольера, а Эрнест, Эрнест...

Это уже «по мотивам одноименной комедии Мольера», как указано в афишах и программках, это – из мюзикла Леся Танюка, поставленного в Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского (постановщик Л. Танюк, композитор В. Махлянкин, балетмейстер Н. Авалиани). Мюзикла, который может вызвать споры, разноречивые суждения, недоумение даже.

Но я шел на этом спектакль с некоторой настороженностью вовсе не потому, что опасался – как это будет выглядеть мюзикл по Мольеру. Прежде всего было недоумение: да почему же именно «Пурсоньяк»? Как его ставить сегодня? Зачем? Хотя «Пурсоньяк» у Мольера – «комедия-балет», на самом деле это классический фарс: незадачливый лиможский адвокат приехал в Париж жениться на красивой и богатой девице и облапошен хитрыми Нериной и Сбригани, которые у Мольера так и названы: «интриганы».

И вот он, Пурсоньяк, на сцене. В Париже. Париж – это большая декорация художника С. Ставцевой: развернутый свиток, на котором изображены все извивы Сены, а по берегам – смешные рисованные кареты, допотопные автомобили. Нотр Дам и Эйфелева башня – их Пурсоньяк, впервые попавший в Париж, узнает сразу. И сразу Париж его поражает: Пурсоньяк безапелляционно выносит приговор и большому городу, и его нравам. Он еще один, его еще не разыгрывают, но он уже осуждает нравы других и даже излагает некое кредо: покой и тишина. Излагает с неожиданной для добродушного лиможца резкостью, агрессивностью. Пурсоньяк в театре Станиславского не только дуралей, но еще ханжа и ретроград. И поделом ему, когда его колотят, дурачат, разыгрывают.

Да только вот беда: очень скоро ловишь себя на том, что беспокойство, с которым шел в театр, возвратилось и окрепло. Смеешься шуткам, радуешься неистощимости режиссерской фантазии, заражаешься весельем актеров, которые так искренне увлечены

своей работой, так самозабвенно поют, отплясывают, шутят, что делают свое удовольствие от участия в спектакле не просто видимым, но существеннейшим компонентом художественного целого. Но вот само целое – как с ним!

Людовика XIV и его двор можно понять. Можно даже сконструировать историко-социологическую формулировку: столичной аристократии весело было, когда со сцены ей показывали глупого, лишенного вкуса и чувства юмора дурака-буржуа. Но сегодня-то зачем нам эта вольно препарированная и насыщенная музыкой комедия положений? Не есть ли здесь лишний повод для разговора о недопустимо вольном обращении с классикой? Для самоцельной демонстрации режиссерской изобретательности и актерских возможностей?

Такое беспокойство ощущаешь после первых сцен, когда неожиданность и талантливость формы пробуждают где-то в подсознании волнение за суть, за цель, за смысл происходящего.

И вдруг, когда в очередной раз обращаешься к портрету Мольера, видишь не парик, а красивее, мужественное и печальное лицо великого драматурга. Понимаешь, что Мольер не был бы Мольером, если бы написал свой фарс только на потеху двору. Вспоминаешь, что столь разные в своих эстетических пристрастиях и столь близкие в отрицании мира, живьем сожравшего Мольера, Вольтер и Дидро высоко ставили, наряду с самыми знаменитыми мольеровскими вещами, именно «Пурсоньяка». Значит, должно быть в этой пьесе какое-то нетленное духовное богатство, позволяющее театру прочесть ее сегодня современными глазами – без музейной пыли и без поисков самоцельного «созвучия»?

Вспоминаешь об этом, конечно же, потом. Вернее, потом все это формулируешь для себя. а видишь, чувствуешь, понимаешь это, когда смотришь спектакль, когда рассеиваются опасения, когда захватывает воплощенная в яркую театральную форму мысль. Мысль о человеческой глупости и суетности – не извечных, разумеется, но тем именно и опасных, что рядятся они в одежды всех эпох поразному.

Лесь Танюк не превращает маски преследователей Пурсоньяка в карикатуру на некую «золотую молодежь». Режиссер смотрит

глубже, мыслит тоньше. Для него абстрактное толкование глупости и столь же абстрактное исповедание нетерпимости – вещи одного порядка, одинаково опасные. И мне видится в этом спектакле полемическое прочтение важнейших проблем, которые, несмотря на буффонность и нередкую откровенную пародийность формы, поставлены и решены всерьез взволнованно и резко.

Оттого спектакль и современен. Современен неожиданностью открытия серьезнейшего духовного пласта в самом неожиданном сюжете Мольера.

Оттого и форма его жанрово оправдана, а не просто «модна». Задача была не из легких, и просчеты, недоработки, которые видишь отчетливо, объяснимы. Не всегда соблюдено чувство меры в насыщении сценического действия песенками и танцами. Не все шутки и остроты, идущие от автора мюзикла, отвечают взыскательному вкусу. Я думаю, что со временем наладится и ритм первого акта спектакля, и актер Л. Сатановский, играющий Пурсоньяка, выстроит более четко линию поведения своего героя в первом акте – пока слишком «бытовое» начало с трудом соотносится с последующим рисунком роли. И Б. Романов, исполняющий роль Эрнеста, добавит больше иронии там, где он слишком всерьез воспринимает своего героя. И...

И все же очень хорошо, что Мольер идет сегодня в Москве, в дни, когда исполняется 300 лет со дня смерти французского драматурга. «Мольер в Театре Станиславского» – так предлагают со сцены некоему суровому критику назвать рецензию на спектакль. Постановка интересна и заслуживает самого серьезного разбора. А за подсказанное название – спасибо.

ВАСИЛИЙ КИСУНЬКО

17 лютого, субота

Була на «Пурсоньяці» Белла, її привіз Юлік Едліс, який попри всі свої таракани в голові театр знає і любить – любить сентиментально – як Поюровський. Белла – чудо, принцеса на горошині. «Ничего подобного не ожидала!». Сказала про вишуканість і делікатність, особливо про найвагоміше для мене:

«Этот перевертыш в конце, когда он в дурацком колпаке Кузовкина, а наши юные герои, так увлекшие зрителя, вдруг становятся неприятны в своем перебоpe – очень славно! Я не специалист, но понимаю, почему билетов не достать; за всем вашим балаганом сквозит иная жизнь, которой мы лишены, жизнь не без поэзии, и это для многих рифмуется с тем, что на улицах сегодня, со всем этим беззастенчивым враньем и абракадаброй законников».

Белла Ахмадуліна на «Пурсо»

Я почав розпитувати про акторів, – вона сказала, – важко їх вирізнити. *«Разве что Сатановский слишком усерден, ему бы хоть чуть-чуть скрытого благородства или растерянности поначалу, – он играет борова, как у Мольера; а надо ведь – как у вас?.. Хотя бы как Жора Бурков. Этот и смешон, и трогателен, и восхитителен. Мне он напомнил Леню Енгибарова... И, конечно, очень артистичен Романов, – я его раньше не видела».*

Едлісові зауваги були розумні, але я їх не враховуватиму. Белла говорила усміхнено й від серця, Едліс – намагаючись бути знавцем французького театру. Але, хвалити Бога, у нього не було претензій до текстів (моїх).

Белла Ахмадуліна теж нічого про них не сказала. Я її розумію – далеко не все мусило викликати в неї схвалення.

Але як найзатятішого інтелектуала й філософа невблаганно тягне до фарсу й лубка, так і в ній поряд з шляхетністю принцеси живе протест проти такого свого «я» – їй так

Олена Магат

само хочеться свободи й незашнурованості. Вона людина вкрай чуттєва, отже, живе відчуттями й метафорами, а не соціумом як таким. Крім того, вона одночасно існує в різних вимірах, одномоментно – говорячи зі мною, вже думала запевне про щось своє, далеке від театру… А може я помиляюсь…

Віддалік нашу розмову чув Кузенков. Але не підійшов.

М. Драй-Хмара

Версія смерті Драй-Хмари (від Магат): він не від голоду в засланні помер, а – розстріляний! Існував дикий звичай «розвантажувати» переповнені в'язнями табори для прийому нових. Коли вже не було куди селити цих нових, старих виводили в ліс, вишиковували – і розстрілювали – кожного десятого чи п'ятого чи навіть третього… На один з таких етапів пішов і Михайло Драй-Хмара…

– Были у меня знакомые, семья Анделькович, зачем их только черт выдернул из Югославии – к нам? Отец и два сына. Расстреляли – «шпионаж в пользу одной из западных стран». Судила «тройка» – в Киеве, всех сразу к стенке.

Анделькович Живко, 1869–1938

Анделькович Иван Живкович, 1900–1938

Анделькович Николай Живкович, 1910–1938

– Братья были красивы, как молодые боги!.. Погибли ни за что.

– Где их расстреляли?

– В Киеве. Там, где сейчас Октябрьский Дворец. Это было самое жуткое в Киеве здание. Конвейер начался прямо с переезда правительства из Харькова в Киев.

Была у меня еще одна приятельница, одесситка, Оля Королева. Ее тоже в январе 1938 года – там же в доме Мехлиса расстреляли…

– Какого она года?

– Ей было 37 – значит, 1901. Чуть постарше меня.

И если вы уж о киевских расстрелах заговорили, то все они лежат там же, вместе. В Киеве три места, где их тайком хоронили – Лукьяновское кладбище, потом в Быковне, а еще – прямо у дворца или на Липках, там есть такое место...

– За что – Ольгу Королеву?

– Вы задаете нелепый вопрос. Было бы за что!.. Брали неводом. За любое неосторожное слово. За жалобу на зарплату. За ссору с начальником, который тут же капал на вас в органы. За непосещение политзанятия. За то, что не подняли руки со всеми, когда надо было осудить и «заклеймить». За то, что вы, наконец, просто интеллигент и думаете не только о хлебе насущном. Были волны. Брали немцев – широкая кампания. Но больше всех в Киеве в те годы почему-то расстреливали латышей и поляков. Если женщин еще как-то щадили, то в семьях немецких, польских, латышских и вообще среди тех, кто родился не на территории СССР (а, следовательно, мог быть завербован иностранной разведкой уже в пеленках) – брали всю семью, и шире – братьев, сестер, дедушек-бабушек...

У меня было такое ощущение, когда я из Харькова в Киев приехала, что он какой-то вымерший город. На улицах пусто...

– А в Москве?

– А в Москве легче было затеряться. Мне Дейчик помог устроиться в кино, на редакторскую должность, – так оно и началось. Я была очень трудолюбивая. Курбас нас воспитал в отдаче и деятельности. А рядом – сотрудники ленивые, больше разговорного жанра, чиновники... Выдержать их было трудно. Зато познакомилась с Довженком, нашлись общие знакомые – тот же Марьямов. Вообще харьковчан в Москве много оказалось...

– Бегичева...

– Да, и Анна Алексеевна, хотя я не всем ее завихрениям потакала. Она меня тянула в свою Украинскую Студию, но было уже очевидно, что ничего подобного в Москве не будет и быть не может. Им наверху была бы нужна Студия – только для того, чтобы выявлять тех, кто вокруг украинского дела собирается – и принять меры. Так что я не очень переживала, когда это рассыпалось. Никакой Ста-

ниславский и никакой Луначарский уже не в состоянии были Бегичевой помочь. Она очень быстро в этом разобралась. И Александр Иосифович Дейч помог ей устроиться в «Известиях». Там она себя нашла.

– Вы сейчас дружите?

– Нет. Я вообще человек не очень для общения...

P. S. Подарувала мені найдорожче – «Разговор о Данте» Й. Мандельштама. Я мав свого (1967), та хтось позичив і не повернув. Отож маю знову.

«Московская правда» *17 февраля 1973 г.*

СМЕХ МОЛЬЕРА

Одна, но пламенная страсть заполняла душу Мольера – любовь к театру. Вспыхнув в самые юные годы, она осветила всю нелегкую жизнь драматурга и актера, вплоть до последнего его часа.

Г. Бояджиев

... Смерть пришла внезапно. Было это 17 февраля, три века тому назад. В театре Пале–Рояль давали новую комедию. Как всегда, главную роль играл сам автор. На этот раз он изображал «мнимого больного». Зал был переполнен. Публика покатывалась со смеху. Аргана в комическом маскараде возводили в сан «мудриссиме докторес, медицине профессорес». Он клоунским голосом выкрикивал клятву–посвящение: «Юро! Юро!». И вдруг страшно закашлялся.

Поразительный мастер этот господин Мольер! И смешит до колик в животе, и играет совсем натурально. «Юро! Юро!» – кричит Мольер, хватаясь за грудь, а вокруг него поют и танцуют, потрясают клистирными трубками и колотят пестиками чуть ли не полсотни лекарей и аптекарей.

В зале, кажется, заметили, что с их любимцем творится что–то неладное, но разве можно остановить комедию на ее финальном крещендо! – «Юро! Юро!» – кричит «мнимый больной». А хор медиков в ответ орет: «Виват!» и желает новоиспеченному «медицине профессорес» «миле аннис» – тысячу лет жизни...

... Верный ученик Мольера, Лагранж, записал в театральном дневнике: «В этом самый день после спектакля около10 часов вечера Мольер умер в своем доме, сыграв роль названного «мнимого больного».

Величайший драматург Франции начал как актер и оставался им всю жизнь. Быть на подмостках для Мольера значило разить зло и радовать души честных людей. Единство писательского и актерского творчества – характернейшая черта гения Мольера. Он встречал на своем пути множество преград, но это лишь удесятеряло его порывы к борьбе. Он знал счастье полного, ошеломляющего успеха, он всецело отдал себя любимому делу. Многие силы формировали творчество Мольера: его натура, его время, его целеустремленность и богатейший опыт: в итоге было совершено величайшее творческое открытие. Оно заключалось в том, что была создана «высокая комедия», новый комедийный жанр, представленный «Тартюфом», «Дон–Жуаном», «Мизантропом» и другими шедеврами Мольера, открывший путь для всего последующего развития реалистической драматургии.

Мольер был самым крупным писателем своего века и единственным, кто стремился к гармоническому синтезу музыки и театра, в результате чего он создал новый, типично национальный жанр комедии-балета. Мольеру принадлежит 13 комедий-балетов, в их числе «Господин де Пурсоньяк», премьера которого недавно состоялась на сцене Московского драматического театра имени К. С. Станиславского.

Создатель высоких комедий был и великим мастером смеха. Дени Дидро заметил: «Если кто думает, что есть больше людей, спо-

собных написать «Пурсоньяка», чем «Мизантропа», тот жестоко ошибается».

Темой своей комедии-балета Мольер взял историю неудачного сватовства чванливого и богатого дворянина Пурсоньяка к юной Жюли, дочери буржуа Оронта. Пустоголовый провинциал полагал, что отобьет невесту у юного Эраста (в спектакле Эрнест), что мошна и титул значат больше, чем молодость, ум, талант и любовь. И горько поплатился за свою наглость. Комедия Мольера – это серия остроумных ловушек, в которые по милости молодых героев попадает спесивый дурень, вынужденный несолоно хлебавши вернуться восвояси...

Режиссер спектакля Лесь Танюк, щедрый на выдумки и литературно одаренный, сумел разжечь у своих актеров подлинный комедийный темперамент, тот сценический азарт, без которого нет Мольера.

Куплеты, пляски, трюки, кувыркания, переодевания в этом спектакле сыплются как из рога изобилия. Чувствуется, что создавали всю эту веселую «бижутерию» не только режиссер, но и все исполнители: и хитроумный Сбригани (В. Скраубе), и пылкий Эрнест (Б. Романов), и шустрая Нерина (О. Станицына), и простофиля Оронт (Г. Бурков), и многомудрый доктор (заслуженный артист РСФСР Б. Лифанов), и, конечно же, сам тяжеловес и тяжелодум мсье де Пурсоньяк (Л. Сатановский). Много изобретательности проявили танцмейстер Н. Авалиани, декоратор С. Ставцева, композитор В. Махлянкин. И в итоге родилось представление – озорное, яркое, с молодыми упругими ритмами, особенно ощутимыми в те моменты, когда сценой завладевают маски с их лукавыми улыбками и гибкой пластикой.

Но в самой щедрости красок постановки ощутим и их переизбыток, а в раскованности актерской игры – ее некоторая самостийность. Странно, но периферия этого спектакля режиссером лучше разработана, чем ее центр, и тема спесивого и небезопасного толстосума порой целиком растворяется в забавных проделках, где мсье де Пурсоньяк всего лишь великовозрастный мальчик для битья. И возникает опасение: не глушит ли смех сатирическую ноту комедии? Не оттесняет ли порой комедийная театральность человеческое содержание пьесы?

И чтобы наши вопросы не остались без ответа, пусть режиссер и актеры на каждом представлении корректируют свою интересную работу, помня, что не всякое веселье на сцене и в зале – «смех Мольера».

Г. БОЯДЖИЕВ
доктор искусствоведения, профессор.

18 лютого, неділя

Оксані 8-й рік, а запитання задає такі, що й не відразу відповіси. Сьогодні у нас з нею день відпочинку – ми були в зоопарку. У неї колосальна цікавість до братів наших менших, і не до екзотичних, а до всього живого, звичайного – коти, собаки, птахи. Іноді, правда, малює вбрання принцес і грандів (бо театр!), фасони й інше, але 90% її захоплень – звірі.

Емма Загоруйко лає мене (нас) за те, що ми нічого Оксані **не забороняємо.** Це так. Вона абсолютно вільна у виборі своїх бажань, ми з Неллею не вимагаємо від неї жодного режиму. Я в принципі проти радянської педагогіки послушництва і «целесообразности». Вона в курсі наших дорослих справ і проблем, ми не приховуємо від неї нічого, навіть загроз і утисків – і саме це творить не просто родину – братство на вірі.

Чому так? Це для нас принцип. Якщо тримати дітей «в ежовых рукавицах» – вони виростуть непевними, несамостійними, на радянський лад слухняними і, може, навченими лицемірити. Коли вона задає нам важкі питання, ми намагаємось не адаптувати нашого до її розуміння, а відповідати так, як відповідали б один одному. Тобто ми не заклопотані «вихованням» – я переконаний, найкраще виховання – любов і довіра. Нелля іноді ще буває сувора до її промахів, але це радше емоційні спалахи – й Оксана сама це добре розуміє – і любить маму дуже, вони дуже

дружні. – Емма заперечує – дитина може вирости егоїстом, якщо їй усе дозволяти. А я певен, найгірше – заборони, вето, стримувати ініціативи, страх ризику.

Якщо вона хоче чого домогтися, то добивається. І логічно: якщо дитина не годна домогтися чогось від батьків, то як вона домагатиметься свого від інших, коли виросте?

…

Педагогічне

Ці «педагогічні» репліки – не зовсім випадкові. Гортав старі свої газетні витинки – і знайшов нашумілу тоді «Стригущую педагогику» І. Руденко. Її послали спецкором від «Комсомолки» у Білгород, де карали неслухняних стрижкою наголо. Так колись «голили у москалі».

«Ну, ребята, как накажем нарушителей?

И тут-то раздался дружный, нераздумывающий хор детских голосов:

– Остричь!

Только какой-то мальчишка в строю жалостно поморщился:

– Лучше пусть полы помоет…»

У цій школі більша частина хлопчиків ходять «лисими». В інших школах скаржаться: «Устроили карцер!» («Комс. Правда», 21. IV. 1967).

Діти стали розумніші, більше цікавляться новим для себе – а цікавість і повага до вчителів не зростає (отже, слабшає!), бо вчителі не встигають за цим новим. Ось і стихійне бунтарство. Вчитель перестав бути для них богом – є радіо, книжка, кіно, телебачення.

Корчак мав рацію – не ми, а діти наші мусять нас виховувати.

Раніше – слухались, тепер – ні; отож від безвихіддя – істерика (школа придбала єдиний в р-ні духовий оркестр – і машинку для обовванення кожного непослуха…)

Для мене тут пряма паралель з «Пурсоньяком». Там юнь теж бунтує проти філософії «стрижеголених и голостриженних». На свій лад через фарс і маску – але це справді нурт нової молодої крові, «бунт–бунт–бунт!»

У Інни Руденко є в статті гарна думка:

«Иные средства воспитывают больше, чем лень».

Отут і Родос. Процес, рух – важливіші за конечну точку. Процес є життя сьогодні і зараз – діти дуже тонко відчувають, хто є хто.

Через те я за Оксану спокійний. У нас росте дуже симпатична мала. З неї будуть люди.

P. S. Репліка з 1983 року:

Белла Ахмадулина

ВЛАДИМИРУ ВЫСОЦКОМУ

Эта смерть не моя есть ущерб и зачет
жизни кровно–моей, лбом
упершейся в стену.
Но когда свои лампы Театр возожжет
И погасит – трагедия выйдет на сцену.
Вдруг не поздно сокрыться в
заочность кулис?
Не пойду! Спрячу голову в бархатной
щели.
Обреченных капризников тщетный каприз –
вжаться, вжиться в укромность – вина неужели?
Дайте выжить. Чрезмерен сей скорбный сюжет.
Я не помню из роли ни жеста, ни слова.
Не смеется суфлер, вседержитель судеб:
говори: все я помню, я здесь, я готова.
Говорю: я готова. Я помню. Я здесь.
Сущ и слышим того голос, что мне
подыграет.
Средь безумья, нет, средь слабоумья злодейств
Здраво мыслит один – умирающий Гамлет.

Донесется вослед: не с ума ли сошел
Тот, кто жизнь возлюбил да забыл про живучесть.
Дай, Театр, доиграть благородный сюжет,
бледноликий партер повергающий в ужас.

1983

* * *

В том времени, где и злодей –
лишь заурядный житель улиц,
как грозно хрупок иудей,
в ком Русь и музыка очнулись.

Вступленье: ломкий силуэт,
повинный в грациозном форсе
начала века. Младость лет.
Сырое лето в Гельсингфорсе.

Та – Бог иль барышня, мольба –
чрез сотни верст любви нечеткой,
любуется! И гений лба
застенчиво завешен челкой.

Но век желает пировать!
Измученный, он ждет предлога –
И Петербургу Петроград
оставит лишь предсмертье Блока.

Знал и сказал, что будет знак
и век падет ему на плечи.
Что может он? Он – нищ и наг
пред чудом им свершенной речи.

Ему – особенный почет,
двоякое злорадство неба:
певец, снабженный кляпом в рот,
и лакомка, лишенный хлеба.

Понеділок, 19 лютого

Було важко на серці, – знайшов Симоненка, перечитую. Легше не стало. Жив він таки на розриві аорти. З одного боку – лебеді материнства й Україна. З іншого боку – Україна в нього «зореносна, червона, єдина»…

Хтось може в це й повірити?

Василь Симоненко

Де я не буду, що робить не стану,
Куди на цьому світі не заб'юсь,
Одній людині, одному титану
Завжди і скрізь від серця поклонюсь.

Куди б мене дороги не манили
І хто б мене звернути не хотів,
У мене хватить розуму і сили
Іти по тій, що Ленін заповів.

Тільки не я. Ми сиділи з ним, Ромою Корогодським, з Аллою і Біняшевським на березі моря (Одеса, нам заборонили вечір Шевченка, а вони ж на нього приїхали спеціальним автобусом з Києва – увесь мій КТМ!), і, крім віршів, говорили **про різне.**

Василь, коли Рома сказав щось про повернення до «ленінських моральних норм», зупинив його:

– Є речі, які його для мене вбили. У 18-му році, коли більшовики втікали від німців, наш людинолюб Володимир Ілліч дав наказ труїти українські криниці. По всіх селах! Тисячі селян тоді загинули – родинами, з дітьми, коровами, собаками й котами. Великий був гуманіст!

Це – був у нас Ступак зі своєю черговою пасією, він чомусь раптом якось зверхньо – про Симоненка, Вінграновського. Мусив розповісти йому оце, з одеського буття.

Від Ступака залишився куплет. Злий.

Серп и молот, молот – серп –
Это наш советский герб.
Хочешь – сей, а хочешь – куй,
Все равно получишь х...!

* * *

Від Й. Кисельова:

Шановний Лесь Степановичу!

Посилаю Вам свою книгу «Разом з життям»! До речі, цитую в ній Л. Танюка без погодження, за автором (в розділі «М. Крушельницький»). Може, Лесю Степановичу, прочитаєте і запропонуйте свій відгук «Театру», або газеті «Советская культура»?

Був би дуже радий і вдячний, якби Ви (коли сподобається) запропонували в своєму перекладі цю книгу видавництву «Искусство». Адже вони повинні цікавиться творчістю майстрів національних театрів.

Будьте ласкаві, підтвердіть одержання книги.

Бажаю в Новому році доброго здоров'я, творчих успіхів Вам і Вашій дружині.

З повагою *Й. Кисельов*

* * *

Лист до Й. Кисельова:

Шановний Йосипе Михайловичу!

Спасибі Вам за книжку. Я її давно одержав. Ретельно читав – і дуже радий, що на Україні стало однією гарною книжкою краще. Але мовчав не тому, що забув написати Вам. А – пробував говорити з видавництвом. І чекав на їхнє рішення. Після тривалих розмов і рад – все одно нічо-

го не вийшло. Основна їхня мотивація – у плані є кілька українських книжок, а перед іншими республіками видавництво у боргу. Та й ті, що їх заплановано, відсуваються усе далі – видавництво взагалі ледве–ледве встигає сьогодні видати те, що було у темплані 1970 року. А деякі книжки лежать там з плану 1967 року. отже, перепрошують і т. ін., але не обіцяють видати.

Розмовляв я з кількома газетами про рецензію. Можливо, зроблю для «Известий» – але не зовсім рецензію, а – у рубриці «разговор с книголюбом». У «Театрі» перестановка кадрів, і вони поки що не знають, хто за що відповідатиме, з ними можна буде говорити трохи пізніше.

Отакі справи – не дуже веселі.

У нас з Неллею – все гаразд. Я випустив прем'єру «Мсье де Пурсоньяк» за мотивами Мольєра, щось на кшталт сучасного м'юзікла; публіка валить валом, та й критика ніби не лає. Похвалив Бояджиєв у «Московской правде» (а це орган МК партії), «Московський комсомолець», «Известия», «Литературная Россия», буде рецензія у «Труді» й «Комсомолці». Книжка про Крушельницького пішла нарешті у виробництво. Нелля перейшла на соціологію театру (відкрили групу в Інституті Історії Мистецтв).

Бажаю Вам успіхів, здоров'я і доброї роботи.

На все добре –

21 лютого 1973 *(Лесь Танюк)*

Четвер, 22 лютого

Виявляється, того дня, коли була Белла, на виставу прийшов Мацкін. Я познайомився з Олександром Петровичем у Дейчів. Він теж харківського розливу, зустрічався з Курбасом (1906 року народження) – отож я умовляв його написати нам спогади до книги.

Мацкін про вбивство Міхоелса

Зустрів його сьогодні в ВТО, і якось вийшло, що разом пообідали. Він мені – враження від «Пурсоньяка», я йому – запитання. У Дейчів ми з ним говорили про вбивство Міхоелса. А сьогодні з'ясувалось, що він добре знав Голубева, вбитого разом з Міхоелсом, автором

С. Міхоелс

монографії «Танец Галины Улановой» (ВТО – 1948, не дожив до виходу).

– На самом деле он был Потапов, ленинградский инженер Потапов. Ему было уже лет тридцать, когда мы познакомились – он бросил технику и стал журналистом, довольно модным. Но главное в другом. Я дружил с ним, с этим самым Владимиром Ильичем – а он очень гордился этим, что он Владимир Ильич – я дружил с ним 17 лет – *и только после расстрела Берии узнал, что он все эти 17 лет был агентом КГБ!* И что именно он участвовал в этой афере Сталина – а они на всякий случай его убрали.

– А почему Сталин решил уничтожить именно Михоелса, мировую знаменитость? Михоелс только что из США, популярность... – семь месяцев!!!

– Он этот погром планировал давно... Довершить то, что не доделал Гитлер. Понимаете, после войны авторитет еврейской проблемы резко возрос. Сталин предлагает американцам идею Израиля – в надежде иметь там оплот и агентуру, а выходит все наоборот. И Михоелс с его поездкой – бельмо в глазу!

Понимаете, Громыко выступает в ООН – предложение создать еврейское государство. А через неделю-две Михоелс выступает в Политехническом на юбилее Менделя Мойхер-Сфорима. И знаете что он там говорит?

– Что?

– Мне Наташа рассказывала – вот как я вам – Наталья Соломоновна, дочь; Михоелс в присущем ему стиле начинает: «Вениамин, отправляясь на поиски Земли обетованной, спрашивает первого встречного мужика:

П'ятниця, 23 лютого

«Где тут дорога на Эрец Исроэл?» И вот недавно с трибуны ООН товарищ Громыко дал нам ответ на этот вопрос!!»

Звичайно ж, зал вибухнув овацією, всі позривалися з місць, крики. Міхоелс не знає, що робити – його не відпускають зі сцени.

Авжеж, це дійшло до Сталіна, і той наче сказився.

– Где Михоэлс?

– В Минске отсматривает спектакль на Сталинскую премию! (Хоч я думаю, його й послали в Мінськ – для вбивства!).

– Надо сделать так, чтоб он оттуда не вернулся.

Абакумов відразу ж узяв під козирок. Через Голубєва Михоелса привезли в гості до Цанави – це білоруський міністр КГБ, там його на дачі вбили, а потім інсценізували наїзд вантажівки на труп. На два трупи – поплатився і «наводчик» Голубєв…

«Похоронили по первому разряду, а потом стали брать всех, так или иначе связанных с Михоэлсом.

Голубев и заманил его на дачу, его и послали в Минск с определенным планом — следить за Михоэлсом, — о готовящемся убийстве он наверняка не знал.

Цанаве после этого дали орден Ленина.

— Обнаружился и свидетель, видевший, как из легковушки выбросили два трупа, — в присутствии милиционера — свидетеля посадили, предъявив ему обвинения, и только в 1953 году он из лагерей написал свое. Но этому свидетельству хода не дали...

А Голубова будто и не было. Похоронили тихо — и забыли. Собачья смерть?!»

Субота, 24 лютого

Нелля перейшла з театрознавства на соціологію – їх відокремили, і тепер вони мають доступ **до цифр і реальних фактів.** Їм, по суті, доручено готувати ґрунт для театральної реформи. Фурцеву все частіше клюють (за лаштунками партвистав), я напряму пов'язую інтерес до

соціології культури **ситуацією**. На сіятельних вершинах давно зрозуміли, що зворотного зв'язку нема – от і причина питання – «що ж там за дверима?»

З театральної конференції

А я дістав закриті тексти однієї конференції (14–16.XI.1970) в Ін-ті Історії Мистецтв – там були й українські виступи. Вони мене й зацікавили – проблема була широка – ранній період історії **російського театру** – од витоків до середини XVIII ст. Наш інститут ім. Рильського і театральний ін.–т, очевидно, теж були **складовою «російського театру»,** принаймні, дивись тексти.

Калашников, Дмитрієв, Бєлкін – загально, з ухилом в «ідеологію» (крім Бєлкіна, апологета «народництва»). Цікавіші були доповіді людей з Інституту світової літератури (Робінсон, Дьомін, Елеонська).

Але мене цікавила Україна.

Лідія Костівна Білецька говорила про Феофана Прокоповича – як про драматурга й теоретика театру під час його київського буття.

Тут би їй і полізти в джерела, зазирнути в Грушевського й Полонську.

Ні. Хрестоматійно. Прокопович як провідник позитивних петровських реформ, новатор і геній.

Але дєвушка спішить поперед батька в пекло й приписує Прокоповичу те, чого в нього й на дух не могло бути. Нібито він «випередив час» і уже тоді виступав проти основ класицизму як «обґрунтування принципів реалістичного мистецтва»… Ясно, що це викликало іронію, а Пігарєв та Єлеониха заявили, що «это не может быть принято даже с оговорками». Строєва сказала, що це був виступ провінціалки. Читаючи тексти Білецької, я погоджуюсь. Не можна вилазити як дурний з маслом на сонце – масло потече. Вони там у Києві із своїм «реалізмом» просто доходять до шизухи.

І зовсім інший ефект – від доповіді Архимович «Музыкальная драматургия украинских интермедий и школьных драм». Це – наука, і наука, оперта на факт, аргумент, джерела.

Неділя, 25 лютого

Хоч як би вписували український вертеп і нашу шкільну драму в **російський контекст,** вона (Архимович) вивела їх на європейський рівень і ствердила суто український національний чинник у ньому. Головне – вона була дуже фаховою в галузі музики, а це справа тонка, мало хто з російських доповідачів міг явити такий високий рівень.

Ну а Прокопович все-таки попередник не реалізму, а **класицизму** – Лідія Костівна мала б це знати. І не вдаватись до «вигідних» ідеологічних приписів. Вона сподівалась, що за таке «прилучення Прокоповича до лона реалістів» їй дадуть орден? Одержала відчуження, – люди тут розумні…

Виступ Любомудрова – суцільний панегірик «русской душе»; він апологет самобутності – і ніяк не міг погодитись з Бєлкіним, який сказав, що вистави при дворі Алексея Михайловича носили чужорідний характер, позаяк їх фундаторами були німці й голандці. А це таки правда – Петро І привіз так само квоту перших з-за кордону. Російське нагору не брали, воно вважалось дурносмаком (скоморохи та ін).

А зараз триває інша потужна акція – всеросійський огляд драматургії і театрального мистецтва народів СРСР, присвячений 50–річчю. Закінчиться він через 2 тижні в Ленінграді. З претендентів на премії – «Ханума» в ЦДТ, Думбадзе і Валеєв, Р. Ібрагамбеков («Жінка за зеленими дверима» у вахтангівців), Макайонок у Театрі Сатири («Таблетка під язик»), «Міндаугас» у Куйбишеві, Чінгіз Айтматов і Друце (вистави у Пермі).

Як бачимо, російську сцену не просто живлять «инородцы», а **домінують** на ній, формують її. От вам і «обратная связь» – хто без кого може чи не може. Драматурги республік ведуть вперед – справді.

Крім України…

Ще про один казус, назвати інакше не виходить.

Наступного дня, коли ото я відправив листа Кисельову – в театрі на прохідній – пакет від нього. Ніби якась жінка принесла, театральний художник (Тата Сельвінська? Вони справді якісь там родичі). У пакеті – вибачлива писулька від нього – і три (!) п'єси від Вадима Собка. – «Друге побачення», «Дух часу»: найновіша, ще в чернетці, яку треба неодмінно не загубит – «Карусель»; з приписом – «Вадим Миколайович буде в Москві, хоче з вами познайомитись»…

Сьогодні він і з'явився в театрі – на милицях, з колегою («Это шофер, он меня привез» – а «шофер» змахує на кегебіста, надто дослухався до розмови). З'явився з пляшкою коньяку – «читав ваше про Мар'яна Михайловича. Ми з ним були друзі (?), це завжди приємно, коли учні шанують учителів, молодші – старших…»

Словом, трапив я у тарапату… Він плодовитий як тисяча кроликів, але кожен рядок – графоманія, кон'юнктура. Один з найзатятіших погромників, хоч старанно це приховує, в пресу з цим не лізе. За ним – ЦК і КГБ. Я був заскочений його натиском, але від походу в ресторан ЦДЛ відмовився. П'єси? Одержав, кажу, лише днями, ще не читав, пекельна зайнятість. Одним словом, відбувся обіцянкою знайти його, коли буду в Києві – але зараз мені не до розмови, мушу негайно бути у видавництві. І справді пообіцяв Россіхіній – «Крушельницький», правки… хай товариш «шофер» перевірить.

Ті ж – і Вадим Собко, яка друга

Отже, факір був п'яний – і фокус не вийшов. Як могло Кисельову спасти на думку, що я здатний поставити Собка? Він у мене намертво прописаний у негідниках, його п'єс я й читати не буду…

Він був лютий і, здається, все зрозумів. Але п'єс не зажадав повернути. Надішлю бандероллю йому на письменницьку адресу.

Мені поставити Собка –
Неначе з'їсти слимака,
й у відповідь по тім почути:
«Смачного! Може б, ще цикути?»

Понеділок, 26 лютого

Лев Адольфович, якому я розповів про вчорашній казус:

– Но вы, Лесь, оказались правы! Никакого шофера у Карабутенко нет. Он сегодня рвал и метал – как мог «ваш Лесь» так обидеть Вадима Николаевича!

– Карабутенко? Он был в курсе дела?

– Иван Федотович **всегда в курсе дела, такое у него место.** Собко не успел заикнуться, что хотел бы увидеться с Танюком, как наш «партприкрепленный» тут как тут – «Я вас отвезу». Так что вы еще легко отделались.

Я так розумію, Собко усвідомив, що йому в моїй особі нічого не світить; бо й пляшку коньяку, яку ніби хотів подарувати, вони забрали з собою. (Я, правда, сказав, що не п'ю, ані ні…) Щоб добро не пропало. Отож п'єси поверну Карабутенкові, раз він у цій авантюрі задіяний, хай сам викручується. Бо хоче бути з усіма добрий – і з Олесем Терентійовичем, який не зносить Собка, і з Собком, який постійно капає на Гончара й на інших. Якийсь він ущербний, цей Собко – але графоман є графоман.

Озеров:

– Надеюсь, вы ему ничего не успели **наговорить такого?**

– Я й наміру не мав. Надто все раптово. Але, слава богу, тепер хоч п'єс не читатиму й не відписуватиму рецензій. Одне мене дивує – Йосип Михайлович!

– А ему что? Вроде бы сделал доброе дело – передал; а что там – сами разбирайтесь. Но я думаю, дело тут не только в пьесах. Будьте осторожны, – в Киеве сейчас пошла **новая волна.**

Знаю. Від Віктора Платоновича. Але то вже не телефонна розмова.

П. Тичина.
СОНЯШНІ КЛАРНЕТИ.
поезії.

...

Для відпочинку – сів за палітурки; я ж тепер найкращий палітурник серед режисерів і найкращий режисер серед палітурників. Але сьогодні переплітаю те, що мені до серця – «Соняшні кларнети» Тичини 1918 року, один з тисячі примірників – видавництво «Сяйво» 62 сторінки. Той самий «Друкарь Польський», де друкували Курбаса. Книжечка явно належала комусь із режисерів (Курбасу?)– є вірші, розмічені репліками, є навіть малюнки мізансцен.

Сьогодні мені найближче – «Скорбна мати». Але тут усі вірші – шедеври.

Такого Тичину мої однолітки не знають. І в цьому є великий наш гріх.

А ми марнуємо час на якогось там Собка! Ще б і на Івана Ле чи на Корнійчука (п'єса якого «Пам'ять серця» теж у числі домінантів на премію на цьому конкурсі – десь поставили).

Може, я мав рацію – про оте, що радять запивати цикутою?

Я є в доносі Мещеряка?

Ще репліка від Озерова, застережна:

– В одном из доносов Мещеряка в ЦК или в КГБ упоминаетесь и Вы.

– Я? Почему? Как?

– Я думаю, потому, что ваше имя Сергеева назвала тогда в статье о Лукаше. Для Мещеряка это все националисты и враги народа.

Треба взяти до уваги. Цей Мещеряк давно атакує Кочура і Лукаша, а отже, й тих, хто якось з ними пов'язаний. За Кочуром – він душевнохворий. Але «сигнали» цього душевнохворого явно вигідні іншим душевнохворим – вгорі, бо вони опосередковано його підтримують.

Скажи мені, хто твій джура, і я скажу тобі, хто ти.

«Театр», № 2 – 1973

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЗАВЕТОВ

Петр Рулин. «На путях революционного театра». Сборник. На украинском языке. «Мистецтво», Киев, 1972, 354 стр.

Г. Довбыщенко, Н. Лабинский. «Поэма народного гнева». На украинском языке. «Мистецтво», 1972, 227 стр.

НА ШЛЯХАХ РЕВОЛЮЦІЙНОГО ТЕАТРУ

Для опубликования даже самых основополагающих театроведческих работ П. Рулина понадобилось бы многотомное издание: общее количество исследований этого выдающегося ученого можно обозначить трехзначной цифрой. Рулин выступал и как исследователь дореволюционного украинского театра, и как теоретик сценического действия, и как биограф ряда ведущих деятелей отечественной культуры, и как историк русского и мирового театра. Неоценима его роль как археографа и библиографа; он основал украинский театральный музей. Велико значение Рулина как страстного организатора театрального дела на Советской Украине. Активный публицист и рецензент, он был одним из пионеров украинской театральной науки, летописцем театра 20–30-х годов. Энциклопедическая образованность, художественная интуиция и постижение законов строительства советского театра помогла Рулину ни разу не обмануться в своих оценках современного ему театрального бытия; это подтверждено дальнейшим опытом раз-

вития истории театра. Театроведческая практика Рулина – ценный источник идей современного украинского театроведения; описанные им факты всегда подтверждены документально, его анализ глубоко научен; ему присуще понимание диалектики театра. Вот почему любители театра с таким нетерпением ждали выхода сборника его статей, анонсированного киевским издательством «Мистецтво».

Книга вышла. Ее подготовила к печати друг и соратник ученого – Л. Рулина, вступительная статья к сборнику принадлежит ветерану советской литературы Юрию Смоличу. Здесь уместно отметить, что Юрий Смолич не только выдающийся украинский писатель, но и широко известный в 30-е годы театральный критик и рецензент; его театральные выступления – заметная страница украинского театроведения. Особо важны публикации Юрия Смолича, связанные с оценкой такой спорной театральной единицы, какой был театр «Березиль», руководимый Лесем Курбасом. В оценке деятельности этого театра Петр Рулин и Юрий Смолич во многом были единомышленниками – и это благотворно сказалось на сборнике. Здесь «Березилю» посвящены три проблемные статьи: «Прошедший сезон «Березиля», «Два вечера в «Березиле», и «Березиль» в Киеве». Кроме этого, дан еще подробный анализ пути «Березиля» в обзоре «Украинский драматический театр за пятнадцать лет Октября». Эти важные публикации во многом заполняют те белые пятна в украинском театроведении, о которых еще недавно так много говорили и писали выдающиеся деятели украинской сцены Марьян Крушельницкий, Василь Василько, Лесь Сердюк и другие.

Но если первая половина пути «Березиля» (самая бесспорная) отражена в этих публикациях довольно полно, то вторая половина его биографии, значительная и своими приобретениями и своими потерями, подана в книге бледное. Спектакля Курбаса по пьесам Миколы Кулиша в театроведческой практике Рулина отмечены довольно выпукло. В свое время эти спектакли подверглись критике, и эта критика, как отмечает Рулин, «становилась все непримиримее еще и потому, что «Березиль» всем своим коллективом – автора, режиссера, художника и актеров – блеснул в этом спектакле (речь идет о «Народном Малахии» М. Кулиша) необыкновенным,

непревзойденным мастерством...». Спектакли Леся Курбаса по пьесам Миколы Кулиша по праву стали сегодня советской классикой.

Попутно отметим и ряд огрехов, связанных с поспешностью выпуска книги. Так, Вс. Э. Мейерхольд в одном месте именуется В. Мейерхольдом (ст. 85), а в другом – О. Мейерхольдом (стр. 339), С. Бертенсон стал С. Вертенсоном (стр. 130), а художник В. Меллер переименовал в С. Меллера (стр. 56). Неверно французское написание слова «entrer» на стр. 130 (написано «eutrer»). «Коварство и любовь» Шиллера переведено как «Коварство любви»» (стр. 228).

Но эти досадные мелочи не снимают того главного, чем значителен выход книги Рулина. Это первая суммарная публикация его работ – поэтому вполне понятно желание составителей сборника представить современному читателю творчество ученого разносторонне. Здесь и общие статьи о современных автору театрах, и рецензии на отдельные постановки, и фрагменты его больших исследований о Шевченко, Котляревском, Гоголе. Особую ценность имеет приложенный в конце книги библиографический список публикаций Рулина. Кстати, тут не отмечены некоторые газетные публикации, сюда не вошла и одна из первых работ Рулина – его вступительная статья и комментарии к пьесам Н.В. Гоголя, вышедшим в серии «Библиотека русских классиков» под общей редакцией проф. А. Лободы (издание Рабочего кооператива «Жизнь», Киев, 1918, 178 стр.).

Раздел «Театральные горизонты» открывается размышлениями автора о перспективах истории революционного театра; это своеобразное обращение ученого к современникам и потомкам.

«Придет время, – пишет он, – и исследователи будут тщательно штудировать эту эпоху украинского театра, где закладывается фундамент, на котором он будет развиваться дальше».

Рулин намечает здесь целый комплекс вопросов, связанных, по его мнению, с требованиями современной театральной науки. Здесь и конкретные пропозиции реконструировать лучшие революционные спектакли, например, «Гайдамаки» по Т. Шевченко в инсценировке и постановке Л. Курбаса, и предложения к Госиздату о ряде академических сборников по театру.

Современное украинское театроведение последовательно осуществляет заветы выдающегося ученого. Многие серьезные исследования последних лет охватывают рассматриваемую проблему не только вширь, но и пытаются проникнуть вглубь ее. Рулин советовал брать узкий вопрос с тем, чтобы исследователь внутри этого вопроса мог исчерпывающе проанализировать все аспекты темы. И если в работах украинских театроведов 60-х годов преобладал очерковый взгляд на историю театра, приводивший подчас к беглому пересказу фактов без должной их оценки, то в работах 70-х все чаще видна кропотливость проникновения внутрь исследуемого явления. Современная украинская театральная наука все увереннее идет к синтезу широты и глубины охвата театральной жизни в движении времени.

Именно в этом плане можно отметить ряд книг последних лет. Это «Пути и проблемы развития украинского советского театра» (коллективный труд Института искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Рыльского, Киев, «Мистецтво», 1970), исследование Ю. Станишевского «Украинский советский музыкальный театр» (Киев, «Научная мысль», 1970), сборники, посвященные М. Лисенко, Л. Курбасу, М. Крушельницкому, книги Н. Кузякиной, П. Тернюка, В. Сахновского-Панкеева, В. Кропивницкого, П. Самийленко и других. О каждой их этих книг можно сказать, что она творчески реализует художественно-критические заветы П. Рулина, выдающегося мастера украинской советской театральной культуры.

Однако среди многих других исследовательских работ отдельно следует отметить еще одну новинку – книгу самых молодых украинских театроведов Г. Довбищенко и Н. Лабинского. Эта книга посвящена 50-летию сценического воплощения «Гайдамаков» Т. Шевченко. Здесь собраны: текст инсценировки Леся Курбаса, отзывы современников на этот исторический спектакль, значение которого для украинской сцены сродни значению

марджановской постановки «Фуэнте Овехуна» в Киеве, материалы музыкальной интерпретации спектакля (музыка Глиэра и Пруслина); авторы подробно реконструируют спектакль Курбаса и ряд других постановок «Гайдамаков». В конце книги приведена хронология более чем сотни премьер «Гайдамаков» на русской, украинской и зарубежной сцене, дан обзор пятидесятилетней жизни «Гайдамаков».

Но молодые авторы не ограничились просто сбором материалов к постановке знаменитого спектакля. Они провели сложную исследовательскую текстологическую работу, они восстановили саму лабораторию сотворения театра – об этом событии рассказано на фоне конкретных исторически процессов. Они подробнейшим образом отметили степень и меру участия каждого исполнителя, показали, в чем различия трактовок образа Гонты, Зализняка, Яремы, Оксаны у разных актеров. Они проанализировали, каким образом этот новаторский спектакль Курбаса связан с классическими традициями украинского театра, в какую сторону он, используя эти традиции, идет; аргументировано доказали, какие открытия выдающегося украинского режиссера–экспериментатора в этом спектакле получили в последствии право гражданства в постановках других мастеров театра. Научный аппарат книги серьезен; хорошим словом следует отметить и обширную библиографию постановки. Жаль только, что в этом библиографическом списке мало работ, относящихся непосредственно к шевченковской первооснове, к истории самого гайдамацкого движения и к литературному освещению его поэтом.

Опыт подобных изданий, посвященных истории отдельных спектаклей украинского советского театра, следует всячески продолжить.

В издательстве «Мистецтво» идет большая и плодотворная работа по изучению и популяризации лучших достижений украинского театра. И очень хорошо, что к этой работе издательство привлекает и тех авторов, которые были пионерами украинского советского театроведения на заре его возникновения, и талантливую молодежь. Это способствует воспитанию читателя в духе целостного восприятия украинской театральной истории, помогает ему ощутить движение украинской театральной мысли.

Лесь ТАНЮК.

Вівторок, 27 лютого

Старе як мале? Зателефонував до Луцька. Розмова нетрадиційна. Жодного слова про рибу.

Галина В'юн

Натомість самотній мій батько, – здалось мені, вкрай розчулений – просить навести довідку – «Якщо не важко…» Чи не його це юнацька знайома померла недавно в Америці? Він чув таку собі передачу, що померла «діячка Галина В'юн, котра керувала жіночою громадою імені Алли Горської в Чікаго». Так я дізнався, що в Чікаго є громада Алли Горської.

Що він міг згадати? Мало. Була вона Галя Гришко з Волині, і був у неї брат – Василь. Старий мій підлітком тікав од війни до Росії (Росією він іменував Київ) – тікали разом з родиною Гришків, біженці.

Згодом зустрів ту свою Галю піл Києвом. Дядько Іван, її батько, в якийсь спосіб врятував Стефанові Танюку життя. Старого репресували перед війною – «десять років без права листування» – докопались, що був він колись петлюрівський старшина.

А Галя була «як лялечка – просто царівна!» Теж училась на вчительку. Молодша була за нього…

Зустрів їх потім у Харкові, була заміжня, – за чоловіком не то В'юн не то Вугор, звали того В'юна чи Вугря – хай би його чорти взяли! – Яшею…

Може, це в мого тата рибні міражі?

Написати Кравчукові? Чи переказати, коли приїде? Гірнякові незручно, пані Орися не дуже схильна до таких історій. Кравчук міг би тих волиняків знати, а Василь Гришко – прізвище відоме. Але як вони – з Кравчуком, якщо Гришко явно не з «прогресистів»?

Лишається – Богдан Бойчук.

Перше кохання?

Авжеж, я бевзь, ще досі не розпитав ані мами, ані батька **про ті роки.** Там не все зрозуміло й сьогодні. Коли він заводиться про свої подвиги, як «ветеран революції», мама лише посміхається. Бо ще питання, хто там був з якого боку…

Про жодні інші луцькі новини говорити не схотів. «Поховалися всі по норах і бояться».

Про Галю – йому і хочеться, і колеться. «тільки той, обережно… ти ж знаєш, – за Україну взялися круто…» І зразу ж: «А може – не треба?».

Десь же в нього є там рідний брат Теодор Тонюк. Але про це – анічичирк, заборонена тема.

Після маминої смерті він ніби знайшов у Шурі Дем'янівній підтримку. Але – на побутово-господарському рівні. «Про що ти з нею поговориш. Зразу – Стьопочко, Стьопочко, про це ніззя…».

Сьогодні, каже, ходив на Стир, прорубав лід – не ловиться. «Не про те мисль…».

Чому мені здалось – перше кохання? Не знаю. Але він так жалісливо вимовив оте «просто царівна»… А першу дитину – випадково назвав Галею? Мама колись казала, що то був його вибір – Галине ім'я…

Та й наша язиката тітка Настя, коментуючи якісь фото з альбому, постійно натякала на «Степанові зальоти» – «ще в **донаталчині роки…**».

Галочці Івановій – передали в ЦДТ, – мабуть, знаючи, що ми з нею товаришуємо:

«В театре им. Станиславского я видела новый остроумный спектакль – musicl по Мольеровской комедии «Де–Пурсоньяк», поставленный режиссером **Танюком**. Жанр musicl – раздолье для артистов, в нем царствует яркая, живая театральность, искреннее веселье, танцы, пение. И все это есть в данном спектакле, все весело, иронично, масса режиссерской выдумки, фантазии, хорошая музыка (Махлянкин), хороший

дирижер, хороший оркестр. Действие происходит в современном Париже. Декорации (худож. Ставцева) условно-театральны, на заднике на разрезе реки написано, что это Сена, на воротах–дверях нечто вроде Эйфелевой башни, справа – часовня, по бокам сцены – портреты – слева Мольера, справа – Станиславского. Толпа веселой молодежи, вроде современных хиппи. Такие фразы, например, в яростном диалоге Пурсоньяка с Оронтом: «советую обратиться к районному врачу» или жалобная просьба Пурсоньяка, когда у него отбирают деньги – «оставьте хоть на такси» – вызывают всеобщий смех. Превосходны артисты двух мужских ролей – Эраст, возлюбленный Жюли (дочери Оронта), превращенный в пылкого поэта (артист **Романов**) и Сбригани – интриган-неаполитанец (артист **Скраубе**). Оба чудесно играют, поют, танцуют (прямо как в балете!), оба музыкальны (Скраубе даже артистично свистит). Превосходен Пурсоньяк (артист **Сатановский**), пользующийся восторгом публики, когда он, переодетый в женское платье, изображает шантанную певичку. Жюли (артистка **Бережная**) в модных розовых брюках, спущенных по-современному так, чтобы было видно голый животик, грациозна и мила. Очень хороша первая мнимая жена Пурсоньяка (артистка Рыжкова) искренне, радостно отдающаяся всем своим существом своей роли, с большим чувством юмора. У нее хороший голос, настоящие вокальные верхи и низы. Очень смешна сцена надувательства Оронта, когда Сбригани–неаполитанец изображает японского посла, а окружающий его хор, в японских халатах и с веерами, поет как бы сдавленными голосами (в старой японской манере). Вообще все весело, иронично, смешно. Все играют, полностью отдаваясь своим ролям. Постановщик **Танюк** показал себя так же ярко и талантливо, как в поставленных им в свое время в Детском центральном театре «Пушкинских сказках».

Признательный зритель
М. Муханова

* * *

Bohdan Boychuk
64–15 Dieterle Crescent
Rego Park, N. Y. 11374, U. S. A.

Лист від Б. Бойчука

P. S. Одержав 28 лютого 1973 року. Звичайно ж, (!), у розірваному конверті (демонстративно?).

27.02. 1973

Почну з Бойчукового листа.

12. 02. 73.

Дорогий Лесю!

Давно не відписував Вам з чисто зовнішніх причин (Ваш останній лист датований 13 січня 1972 – нещаслива дата 13-ка)[7]. Думаю, що життя було б далеко простіше, якщо б чоловік знав, що він формує тільки себе, своє життя, і відповідає тільки за кожен свій крок, як настоював екзистенціялізм.

Бачив декілька цікавих театральних постановок; можливо, поділюся з Вами враженнями, якщо Ваш час дозволить. Як поталанило Вашій «Ні на що не схожій юності» в поновленому вигляді? Чи «Мсье Пурсоньяк» побачив світ? Мені треба було б передплачувати якийсь театр. журнал, що виходить у Москві, щоб знати, що і там діється. Порадьте.

Дуже зайнятий тепер, вже понад півроку працюю над книжкою про театр Й. Гірняка і Олімпії Добровольської, який це подружжя створило після другої війни на еміграції. Дуже цікавий матеріял! Крім того, говорю з старенькими (близько 80 років!), записую дещо на магнітофон; хочу теж відтворити і накрутити з Гірняком ролю Кума з «Нар. Малахія», – точно, як було поставлено в «Березолі». Комусь з вас треба б відтворити початок (Аркадія і Володимир дуже мило згадують і вітають), – і так будемо збирати куски нашого порозриваного театру.

---

7 Ми з тих жахітних арештів досі не вийшли. Ще не всі вироки винесено: тягнуть. Бояться? Бракує аргументів? Для них – для Бойчука і К° – ця розправа не менш уразлива, ніж для нас. «Самый убогий – и тот отомстит за обиду обидой» (Катон).

До речі, у всяких зовнішньо спонуканих перервах у листуванні, – посилайте кілька слів, про що цікаво було б поговорити. Теж прочитайте коротеньку одноактівку «Розмова телефоном», яку має, здається, Ваш приятель Череватенко.

Над чим працює тепер Неллі, і що сталося з її працею (про «Березіль»?)? Мені, до речі, подобалася книжка Кузякіної – для мене вона відкрила багато незнаних речей.

З захопленням слідкую за розвитком радянської літератури, театру (українського), малярства (по змозі) – і з захопленням помічаю, що все це розвивається майже так буйно і високо, як перед другою світовою війною, в найбільший час розквіту. Мабуть, таки правда, що творчі вияви живуть законом циклічности, з великим тяготінням до такого, як маємо тепер (це особливо помітне у сфері східних, орієнтальних традицій).

На такому трагікомічному жанрі закінчу листа.

Щиро вітаю Вас з Неллі!

Б. Бойчук.

Мелор Стуруа про В'єтнам

Мелор Стуруа, якого я не дуже люблю, позаяк – борзописець і брехунець, дав статтю «Ты победил Вьетнам!», якій має бути місце в щоденнику.

Позаяк – В'єтнам.

Соглашение о прекращении войны и восстановлении мира во Вьетнаме – таково официальное наименование документа, подписанного в Париже, на авеню Клебер, недалеко от Триумфальной арки. Но, кроме дипломатического протокола, существует и мера весов истории. Взвешенное на этих весах соглашение будет называться уже по-другому, а именно – актом о капитуляции американского империализма перед свободолюбивым народом Вьетнама. В беспримерной битве, многие годы сотрясавшей джунгли Меконга, вьетнамский Давид победил американского Голиафа. Праща, которой он сразил гиганта, называлась – правое дело.

Американский империализм, начиная агрессию во Вьетнаме, утверждал, что цель ее – спасти демократию и цивилизацию. Агрес-

сия захлебнулась, и под конец в Вашингтоне ломали головы уже над тем, как «спасти лицо». Демократию и цивилизацию удалось спасти. Об этом позаботились вьетнамские патриоты. Косметическая операция по спасению лица оказалась менее удачной. Обозреватель газеты «Нью–Йорк таймс» Джеймс Рестон пишет: «Америка уходит из Вьетнама. Однако Вьетнам не уходит из Америки... В результате этой войны произошло резкое падение уважения к авторитетам в США – падение уважения не только к гражданскому авторитету правительства, но также к моральному авторитету школ, университетов, печати, церкви и даже семьи. На этом фронте нет прекращения огня...»

В момент, когда в Доме международных конференций подписывалось соглашение, авеню Клебер на всем ее протяжении – от площади Шарля де Голля до площади Трокадеро – заполнили многотысячные толпы. Сюда пришли простые люди, пришли с данью уважения и вохищения беспримерным подвигом вьетнамского народа. После подписания документов министр иностранных дел ДРВ крестьянский сын Нгуен Зуй Чинь и министр иностранных дел Временного революционного правительства Республики Южный Вьетнам сельская учительница Нгуен Тхи Бинь приветствовали демонстрантов. Государственный секретарь США – адвокат с Уолл–стрит – Уильям Роджерс не показался народу, ибо в глубине души он знал: «спасение лица» не состоялось.

Американская историография датой начало вьетнамской войны называет 1 января 1960 года. Почему? А потому, что в этот новогодний день была зарегистрирована смерть на поле боя первого американского военнослужащего. Тысячи вьетнамцев, погибших до этого дня, вашингтонские плутархи или, вернее, архиплуты в расчет не принимали. А ведь американский империализм начал нарушать Женевское соглашение по Вьетнаму буквально со времени их подписания – с 1954 года. Ведь уже в 1956 году, после ухода последних частей французского экспедиционного корпуса, в Южный Вьетнам вошли первые две тысячи американских офицеров.

Американская историография имеет свой взгляд и на окончание войны. «Летающие крепости» В–52 обрушивали на Вьетнам тыся-

чи тонн смерти, затмевая ужасы Хиросимы и Нагасаки, превосходя по количеству «мегасмертей» все фугасы, сброшенные во время второй мировой войны, а Вашингтон кричал о «затухании», ибо на земле гибли вьетнамцы – с юга и севера, а «джи–ай» эвакуировали обратно в Штаты.

Я упомянул об этих «американских вариантах» начала и конца войны во Вьетнаме не случайно. Война эта была не только агрессивной, несправедливой, она была расистской. Расисты прямо заявляли, что они «разбомбят Вьетнам до уровня каменного века». Вьетнаму не было необходимости делать то же самое с агрессорами. Те уже давно были на уровне пещерных людей. Задача состояла в том, чтобы образумить их и вышвырнуть вон.

Авжеж, історія зло жартує над тими, хто намагається загальмувати її поступ. Буквально за день до парафування паризької угоди помер екс–президент США Ліндон Джонсон, з іменем якого пов'язані найпохмуріші сторінки ескалації в'єтнамської війни. Він обіцяв американцям «швидку перемогу» і зазнав поразки.

Для мене Ліндон Джонсон назавжди по той бік моралі – через його участь у **вбивстві** Джона Кеннеді.

Рано чи пізно це випливе. Я ж особисто дійшов цього висновку давно – і не маю сумнівів, що він як не замовник, то «тримав руку на пульсі» «до» і «потім».

Перемагає не сильніший, а той, хто перемагає в людській свідомості.

В'єтнамці – перемогли, бо **легенда** була **за них**.

МОСКОВСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР имени К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Наш протокольний подуй

I. ПРОЕКТ РЕШЕНИЯ ОБЩЕГО СОБРАНИЯ[8]

от 23 февраля1973 г.

Собрание коллектива Московского драматического театра им. К.С. Станиславского горячо поддерживает и одобряет выдвинутую 24 съездом партии благородную и ответственную задачу превратить нашу столицу в образцовый коммунистический город.

Вслед за почином Московского академического ордена трудового красного знамени театра им. Моссовета, стремясь внести свой вклад в украшение родной столицы, наш театр наметил серьезную программу работы коллектива под девизом «Образцовому городу – образцовый театр».

---

8 Або чим люди живуть. Вклеїв у «Щоденник» як певний знак доби, яка декларувала одне, думала інше, а реалізувала ще зовсім інше. Потім, перечитуючи, хотів вилучити – і роздумав. Хай буде як є. шаблони теж потрібні – для означення меж брехні. Бо всі ці плани – про людське око для «галочки».

Реально:

«Траса» Дворецького – завал, хоч її перейменували на «Генерал Чепраков в отставке» (Кузенков у гол. ролі ніяк не тягнув на «генерала» – старшина та й годі).

Молоді автори, «Гроза», Горький – блеф чистої води. Як і Олеша, як і відновлення «Днів Турбіних».

З усіх «дружб» і «шефств» – реальність один лише «Кулон» – бо там є група театралів, які любили театр Львов-Анохіна і приятелюють з нашими акторами досі. Кузенкова вони сприйняли як чуму.

Але Завадський дав «зразкове гасло» – отож в колону по 4 шикуйсь!

І хто найкраще напише «рапорт», тому дадуть більший бюджет.

Одна из важных задач театра – формирование полноценного репертуара, отвечающего высоким требованиям сегодняшнего дня. Театр отдает себе отчет, что формируя свой репертуар мы формирует эстетические вкусы зрителей, помогаем воспитывать нового человека коммунистического мира.

Репертуарные поиски театра и в дальнейшем будут направлены на создание высокохудожественных спектаклей, глубоко и правдиво отражающих богатство и многообразие нашей действительности.

Стремление театра создать на своей сцене современный репертуар, современный конфликт, современный характер, нашло воплощение в работе над новой редакцией пьесы «Трасса» И. Дворецкого о рабочем классе, о тех, чья воля, ум и партийная совесть приближает светлое завтра.

Вслед за премьерой «Прощание в июне» А. Вампилова – о судьбе молодых, театр завершит работу над современной комедией «Монолог о браке» Э. Радзинского. На выпуске спектакль «Продавец дождя» Р. Нэша.

Мы будем продолжать работу над созданием современной драматургии с молодыми талантливыми писателями М. Рощиным, Д. Валеевым, В. Славкиным, О. Сосниным, А. Родионовой и др. Достойное место в нашей афише займут пьесы классического репертуара. В портфеле театра: «Тени Салтыкова–Щедрина, «Гроза» Островского, «Сомов и другие» Горького, «Заговор чувств» Олеши и др.

Серьезным испытанием творческой зрелости коллектива стала работа над постановкой «Живого трупа» Л. Толстого.

С чувством большой ответственности театр принял решение капитально возобновить спектакль «Дни Турбинных» М. Булгакова в течении 20 лет не сходившего с нашей афиши.

Художественный Совет театра должен активизировать работу по наблюдению за состояние спектаклей текущего репертуара помогать сохранению высоко–идейного и художественного уровня спектаклей.

Год назад театр подписал договор о шефстве над коллективом Воркутинского драматического театра. Состоявшаяся в феврале гастрольная поездка в заполярный город стала приметным событи-

ем театральной жизни. Выступление актеров, творческие встречи с горняками, рабочими, тружениками заполярья красноречиво говорят о необходимости развивать и совершенствовать формы нашего сотрудничества.

Недавно наш театр завязал дружеские контакты с колхозом «Пешки» Солнечногорского р–на Московской области. Театр взял обязательство помогать сельской самодеятельности знакомить с репертуаром театра, выступать с творческими отчетами. Подобные дружеские связи взаимно обогащают людей искусства и труда.

С начала сезона театр возобновил зрительские обсуждения новых спектаклей, которые вызвали горячий интерес, были поддержаны прессой и общественностью. В целях повышения идейно–художественного звучания спектаклей театр и в дальнейшем будет практиковать зрительские обсуждения с коллективом подшефного предприятия Московского машиностроительного завода «Кулон». Живой обмен мнениями помогает театру точнее ощутить пульс времени, открывает перед театром широкие возможности изучения жизни тружеников столицы.

Душой театра всегда является актер, в ком живет неповторимое в своей заразительности сценическое искусство. Ближайшая забота театра – пополнить труппу молодыми актерами.

Большая и серьезная идейно–воспитательная работа стоит перед партийной и общественными организациями, старшим поколением работников – передать лучшие традиции, многолетний богатый опыт театральной практики, спаять молодежь театра в единый коллектив, объединенный общим пониманием идейных, творческих, этических и художественных задач.

Театр приложит силы, чтоб успешно провести городской смотр творческой молодежи, который начнется с 1 марта этого года.

Молодежь театра взяла на себя обязательство выпустить самостоятельный внеплановый молодежный спектакль.

Образцовый театр – это не только образцово отремонтированное помещение, это образцовая работа всех частей большого и сложного театрального организма. Недавно партийное бюро театра обсудило работу постановочной части с целью поднять культуру работы этого важного участка театрального производства. От того

насколько слажено будут работать технические цеха, мастерские, обслуживающие цех во многом зависим успех спектаклей. Каждый работник технических цехов должен ощущать свою личную ответственность в работе над выпуском спектакля. Мы призываем технические цеха театра обеспечить нормальный выпуск ближайших премьер «Продавец дождя» и «Трассы» – сложной и ответственной работы театра.

Вступив в соревнование за звание образцового театра мы обязуемся улучшить организацию труда производственных цехов, добиться большей экономии материалов и средств, внедрить передовые методы производства.

Мы берем на себя обязательства усилить политико–воспитательную работу, принимать активное участие в работе постоянного идеологического семинара. Будем нетерпимы к любому нарушению производственно–творческой дисциплины, добьемся активного участия всех работников театра в общественных мероприятиях коллектива.

Московский драматический театр им. К.С. Станиславского приложит все усилия, чтоб внести и свой вклад в широкое движение театров под девизом «образцовому городу – образцовый театр».

Лист від Р. Скалій

* * *

Лист від Р. Скалій з Києва:

Неллочка, здравствуй!

Наконец-то я, с грехом пополам, смогла закончить свою диссертацию

Думаю защищать ее у вас. Поэтому у меня к тебе будет две просьбы: 1) сообщи мне, пожалуйста, смогу ли я у Вас защищаться. Как смотрит на это Дмитриев? Если нетрудно, поговори с ним и, если он забыл меня, напомни, что я дважды сдавала у Вас канд. минимум и, получила форму № 6 и к тому же он сам меня спросил, намерена ли я у Вас защищаться.

Если ты не сможешь выполнить эту просьбу, то сообщи и я напишу ему сама. Кстати, сообщи имя, отчество Дмитриева (я запамятовала).

И второе. Как ты посмотришь на мою просьбу – быть может, оппонентом (Первым) хочу попросить Кузякину.

Настроение у меня нынче хуже губернаторского. Поэтому ничего не пишу о своем житье–бытье. Очень хочу с тобой встретиться и поговорить хотя бы несколько суток или ночей.

Понимаешь, что мне очень важно получить твое письмо как можно быстрее. Поэтому очень прошу, даже при отрицательном ответе, написать его архибыстро.

Большущий привет Лене, Загоруям.

Целую.

Рая.

16. II. 1973.

P. S. Да, тема моей диссертации в последнем варианте «Молодой театр» и его значение для развития укр. нов. т–ра».

Пиши на дом. адрес

252126, Киев, бульвар Лепсе 85, кв. 1.

* * *

Лист від Кисельова з Києва.

Шановний Лесю Степановичу!

Понад місяць тому я надіслав Вам свою книгу театральних портретів «Разом з життям» і просив показати її в «Искусстве» – може вони зацікавляться для перекладу на російську мову.

Чи одержали Ви книгу? І чи вдалося Вам побувати у видавництві? Був би дуже вдячний за повідомлення.

З повагою

Й. Кисельов

ЛІНА КОСТЕНКО

Ліна Костенко «Цирк»

ЦИРК[9]

Наташі Дуровой

Одні приходять – лоскотати нерви,
а другі – щоб розважилась душа –
поглянути на тигра і на нерпу
і дітям показать Карандаша.

Барвиста ексцентрична завірюха,
феєрія ілюзій і оман.
Мистецтво тіла.
Фізкультура духа.
А взагалі – веселий балаган.

Танцюють коні. Мерехтять жонглери.
Сальто–мортале. Холод висоти.
Блискучі ліфи. Страусові пера...
І ось виходиш на арену ти.

Відразу видно – дуровська порода.
Вечірня сукня – як цариця Ніч.
Залізний спокій, і шляхетна врода,
І сиве пасмо в кучерях – як ніж.

Тебе стрічають оплесками.
Звично,
невимушено й мило поклонись...
Ти кланялась так само артистично,
Коли вп'ялась тобі у ногу рись.

Ти посміхалась весело, не втомлено.
І, непомітно вибравши момент,
спокійно вийшла.
Впала непритомна
На золотий швейцарів позумент.

---

[9] Для збірки «Поети про театр».

Лякать людей артист не має права.
Зірвать виставу – то найбільший гріх.
Твоє мистецтво – це ж лише забава,
це подив, захват і дитячий сміх.

Нехай дзвенить цей сміх під куполами!
Нехай дзвенить...
Смієшся і сама.
Гієнами, ведмедями, слонами
командуєш неначе жартома.

Звірята вилітають, ніби корки.
Фантазія у тебе – як шаман.
Твоє мистецтво – торжество приборкань,
запекла звичка до щоденних ран.

І хто там бачить в сяєві арени,
коли працюєш, юна і струнка, –
рубці ведмедя,
рисі і гієни,
і слід печалі – рисочка гірка.

І хто там знає?
Ти працюєш легко,
ти в чорній сукні – як цариця Ніч, –
що ходиш ти по грані небезпеки,
і сиве пасмо в кучерях – як ніж.

Із збірки «Зоряний інтеграл»

P. S.

Цей вірш уже був друкований у т. 7, де вся збірка (Л. Т.)

P. P. S. Вийшло ще три рецензії на «Пурсоньяка»

1) 16 лютого, В. Кисунько «Мольер в театре Станиславского» («Лит. России»).

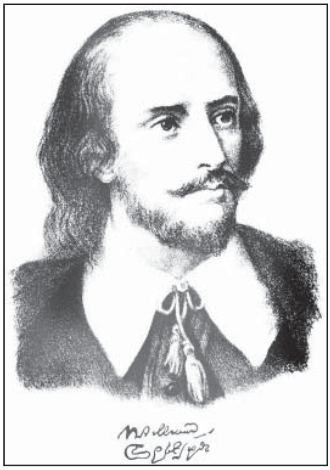
2) Бояджиев Г., «Бессмертие Мольера» («Моск. правда», 17 февраля, **згадка лише**, «Сов. культура»).

3) Бояджиев – «Смех Мольера» «Моск. правда», 17 февраля.

Підтримка – всупереч «зубодробильной установке» Зубкова й Управлінню культури.

Шекспір. Сонет 23.
Д. Паламарчук

ШЕКСПІР



СОНЕТ 23

Немов актор, що збившися із ролі,
Затнувся на слові, з остраху мовчить,
Чи як шаленець, на коротку мить
Упавши в лють, німіє мимоволі, –

Отак і я, забув про цілий світ,
Мовчу, в любовному блаженстві млію.
Мого чуття важкий солодкий гніт
Закрив уста і поневолив мрію.

Хай погляд мій іде замість послів
Безмовним вісником палкого серця, –
Він лицар кращий на любовнім герці.
Аніж полки гучних і лишніх слів.

Учись читати писане без мови,
Очима служить вісника любови.

Пер. з англ. Дм. Паламарчука.

1 березня, 1973. Четвер

Майк Йогансен («День поезії», 1967).

1895 – 1937.

З родини вчителя німецької мови. Починав російською.

З 1919 – українською.

З передмови до збірки «Поезії» (1933):

«Як усякий сильний поет, я написав багато слабих віршів, чимало середніх і небагато сильних. У цій книзі я зібрав усі. Читаючи їх, ви перейдете від стихійної революційності юнацьких літ через манівці романтики чистого слова до балад активного учасника великої соціалістичної будови».

Рік 1933–й. Але у «сильного поета» немає ні голоду, ні процесу над СВУ. Він весь у комуні й Леніні. Він ще не знає, що його теж розстріляють.

Марк Йогансен

А. Лейтес:

«Типовий ювелір звукосполучень, талановитий копач словарних надр, філолог поезії».

В. Коряк («Шість і сім»):

«Майстер слова. Ювелір форми. Пише дивно. Залюблений у Комуну соромливо й інтимно. Розум бере гору над уявою. Що дасть – не знати. Перед ним, як то кажуть, ціле життя, а чевал з нього добрячий, хоч і пише про хору душу. Дуже вчений, і це – біда його й козир водночас».

КОМУНА

Ти думаєш, що то Комуна:
Був ринок, – а де буде казарма?
Ні, друже: Комуна – це місто, як море,
як гори.

Таке біле і таке широке.
Боїшся, що буде в Комуні сумно,
В суботу не буде церковного дзвону?
Ні, брате! Під дзвонів червоні пеони
додому.
З роботи підуть комунари.
Дівчата на лавах лузатимуть соник,
А люди – як поле пісень і пшениці.
Над ними білі крила небесних будівель,
Обличчя, мов сон... чи секунди... чи птиці.
Рудокопи – поети, матроси – лірики моря.
І ти так само її шукатимеш зором,
І серце злеліє зорею падучого птаха
Серед сотень і тисяч сліпих – для тебе
Око в око – солодким жахом.
То під величним вечірнім небом
Пізнає кожен, кого він хоче так ревно.
І, дивно, навіть у хатці під самісіньким дахом
Прочитає хтось мій розмір древній.

1921 р.

Древнього розміру тут нема – є лише «інтимна» віра в Комуну, вимріяна й мила. Вони були ідеалісти.

ЛЕНІН

Дві тисячі тому були б ви богом,
У храмі стояв би ваш мідний геній.
За тисячу з вас зробити б святого,
Тепер ви просто – товариш Ленін.

Тепер, товаришу, любий, далекий, коханий,
Із вас шамани нічого не зроблять, нічого –
Хіба на папері пером поганим
В титана якогось пошиє поетик убогий.

Утніть, поети, похвальних пеонів,
Величенні розвідки жарте, вчені.
Ні вам не вдасться зробить ікони
З нашого, людського імені: Ленін.

Сутулий, натомлений станули перед очима
І дивитесь з нами на наші поля злиденні.
Схилилася тихо земля горбата родима
І каже з нами: вмер товариш Ленін.

1924 р.

Отак їм мріялось на «світанку». А вийшло полярно навпаки. «Титанів» з гіпсу й цементу наставляли тисячами – в кожному селі. Збудували храм – Мавзолей, муміфікували і почали топтатись над прахом щокожної демонстрації…

А «поля злиденні» так і лишились злиденними.

Тобто перемогли шамани. І сотворили бога не за тисячу років – за якісь десять.

Так звелів головний Шаман – той, який відправив до праотців попереднього.

Так було й далі. Так є. Розплодились і потрібні шаманам «поетики убогі» з перами поганими.

Я б не назвав, до речі, Йогансена **поетом**. Та ще й сильним. Його проза цікавіша – бо там вкраплення поетичного мислення.

Л. Мартинов «След»

LEONID MARTYNOV
(1905-)

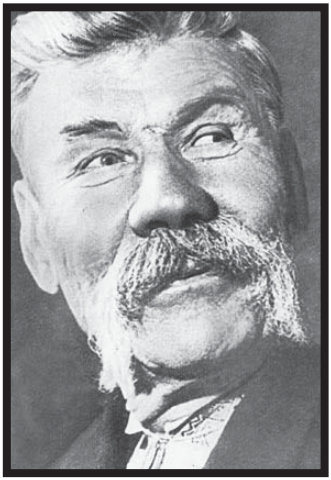
As a boy Leonid Martynov had read Vladimir Mayakovsky's poems, and that decided his own course in life. He wanted to write verses about the present, filled with prophesies of the future. He wanted to divine the changes the world would make. And he has. His best verse unites the dim past and present, and mirrors the future. Somewhere deep in the poet is a gifted teller of tales with earthy, eccentric twists. Beneath his didactic manner is an amiable familiarity. He seems to slap the reader's back, saying, "Tear yourself away from your bleak routine and let me show you the fairytale land of Lukomorye." Lukomorye is an image borrowed from folklore. It is his dream put into stories that stirs the minds and hearts of his many devoted readers.

«Театр на Таганці»:

СЛЕД	TRACE
А ты?	And you?
Входя в дома любые –	Going into any house –
И в серые	Be it gray
И в голубые,	Or light blue,
Всходя на лестницы крутые,	Climbing up steep stairways,
В квартиры, светом залитые,	Entering apartments bathed in light,
Прислушиваясь к звону клавиш	Listening to sonorous chords
И на вопрос даря ответ,	And answering questions,
Скажи:	Tell me:
Какой ты след оставишь?	What kind of trace will you leave?
След,	Tracks
Чтобы вытерли паркет	To be wiped off the floor
И посмотрели косо вслед,	And the cause of angry stares,
Или	Or
Незримый прочный след	An invisible durable trace,
В чужой душе на много лет?	An impression in another's soul dor many years?

1946

П'ятниця, 2 березня



Помер старенький Степан Шкурат. Було йому 88. Дуже, кажуть сумував за дружиною Гликерою, – у них було більше десяти! – дітей – вона вмерла за півроку перед тим. Застудився на річці, запалення легень – і довженківського Актора не стало.

А ще з лютневих подій – 24 лютого стало відомо, що 21–го ізраїльтяни збили

лівійський «Боїнг–727», загинуло 108 пасажирів, один з них – лівійський міністр закордонних справ.

Що сталось?

Після палестинського теракту в травні минулого року в Мюнхені на Олімпіаді – атмосфера істерії й підозри. Лівійський літак збився з курсу (пісчана буря), – ізраїльтяни вислали кілька «Фантомів», але ті не могли зв'язатися з «боїнгом»; і коли вже він повернув назад, зрозумівши, що помилився, – його збили. Вирішили, що це літак–терорист, який атакуватиме їхній ядерний реактор у Дімоні, якщо не помиляюсь з назвою…

Помилка можлива. Якби тільки не фраза Голди Меїр – генералові, який дав наказ на знищення: «Я не лише ціную вас, але й у захваті від вас! І коли прем'єр–міністра спитали, як вони чинитимуть, якщо такий інцидент повториться, вона відповіла: «Так само! Дамо наказ стріляти на ураження!»

Отак і твориться ситуація кровної помсти, ланцюгова реакція зла.

Думаю про торішні арешти. Це кінець шістдесятництва в широкому сенсі. Я зараз не лише про конкретні імена. Важливо усвідомити, що весь постхрущовський здвиг стався ще й тому, що в нього був вгвинчений великий масив людей – крім «перших». Включно з частиною комсомолу й чиновництва – лікарі, математики, менееси, студенти, вчителі. Вони читали одні і ті ж товсті журнали, чекали «нових творів», не шарахались від самвидаву, – тобто були налаштовані на **нову хвилю**, а це так чи інакше впливало й на **верхи.** Молоді науковці одержали доступ до складних тем, почали товаришувати з архівами – виникало те, що можна поіменувати **громадською думкою**. Тому так чекали нових фільмів Хуцієва, через те – такий інтерес до вистав Любимова, Ефроса й Товстоногова, – езопова мова, спрага новин… Так почала народжуватись віра в те, що **словами й переконаннями** можна змінити систему,

віра в революцію ідей. Коли це захопило надто великий людський масив, влада відчула серйозне занепокоєння. Відповіддю громадській думці стали політичні процеси, арешти й звільнення з роботи. Це було серйозно – спочатку справді перемагають ідеї та переконання, і лише після цього їх закріплюють бунти або революції.

Але якщо в Москві Вознесенський чи Євтушенко талановито балансували **на межі дозволеного й забороненого,** то Україна дала цілком новий інваріант. Тут виникла версія національного піднесення, це ставало загальнонародною потугою, інтелігенція поступово захоплювала національною ідеєю, якщо можна так сказати, широке коло «народонаселення» – тому Шелеста довелось зняти, дати в Київ Федорчука, насадити повсюди маланчуків та вільних, закрити мистецтво «на Скабу»…

Наслідком арештів в 1965 році стали танки в Празі – авжеж, не тому, що без наших арештів не було б Чеської весни, але тому, що це явища одного ряду, однієї логіки – явища **нормативні**, тобто інакше й бути не могло…

Є, втім, один момент, який не дає мені спокою. Наша відлига породила певне піднесення літератури, малярства, театру – і за кордоном декому почало здаватись, що справді надійшли (в жахітному для них Союзі) **незворотні** зміни, через що можна й відступилися від колишніх акцій, пом'якшити взаємини. Інакше кажучи, влада допускала дещо «для вітрини», про людське око – насправді ж потай загострюючи утиски, загвинчуючи гайки, – чого «прогресивна світова громадськість» **не збагнула.**

Слідом за Москвою українці якийсь час мали ілюзію, що верхи можна переконати **правдою**, якої вони раніше не хотіли чути, змінити старі орієнтири, – в тому сенсі, що приходять до влади нові люди, уже з тих, хто читає **нове**, – але це була лише чергова ілюзія. Масові протестні листи стали способом збирання «списків», – влада виявила, що не таке це вже й широке коло, тим паче, що на багатьох підписантів можна знайти «управу» – партком, посада, робота, навчан-

ня дитини абощо… Й отак відсіявши тих, хто почав зрікатися підписів і давав гарантію «не лізти не в свій город», влада провела кілька ударних акцій, які завершилися на сьогодні **погромом** демократії.

Надовго чи ні – життя покаже. Бо все це операційне дійство ніяк не змінює економічної недолугості, гонки озброєння, класового розшарування – і насамперед **старіння** влади. Геронтологічні наші вожді бояться навіть вирощеної ними молоді – мабуть, відчувають, що вони більші за них циніки, позаяк уже розбещені «новим знанням», але – позбавлені **ідей**, за які ще чіпляються «старі баняки». Вони цих молодих бояться більше, ніж сталінських адептів, бо ті вже в нафталіні… А ці, молоді, ще голодні і рвуться до влади!

Влада владою, але й нашого брати шістдесятника не слід ідеалізувати. Дехто сприйняв відлигу як своєрідну компенсацію за раніше занечищене життя – й дав волю власному егоїзмові, захотів «красивого життя» – колишній страх перетворився на гонитву за задоволенням – дівчата, горілка, гульки, богема… А після погромних акцій такі екземпляри почали виробляти в собі адаптацію до життя, яким би воно не було. Треба жити – танцюй, враже, як пан скаже… На одного гарячого троє холодних.

Найгірше з того, що сталось – **розшарування** шістдесятників. Одні пішли в табори, інші – в закордонні вояжі, треті – залягли на дно. Спільноти – не стало… Залишилась ідея, живлена людьми виключної мужності; вона неодмінно відродиться, але…

Щоб зламати хребет системі, нас має знову стати **багато більше**. Йти до цього не можна так, як це ми робили раніше.

Є над чим поламати голову.

Бо не в кабінетах Щербицького, Брежнєва й Федорчука вирішуватимуться наші проблеми.

Але до цього ще треба дожити. І нам, які тут, і їм, які там. Звісно, я не про тих, хто в кабінетах – вони-то вже точно не доживуть.

Хоч з кожним роком все піде швидше. І хочеться вірити – не просто піде – **покотиться…**

3 березня, субота

Василь Стус

Першому секретареві
ЦК КП України
В. В. Шербицькому
Стуса В. С.

ЗАЯВА

Незалежно від теперішніх обставин, у яких я перебуваю, обов'язок громадянина і літератора спонукає мене до того, щоб визначити своє місце в суспільстві, оскільки на мою адресу пролунали ворожі оплески. Ці оплески для мене – як ворожі осколки.

І тому я мушу оглянути критичним оком свою минулу творчість, свої вчорашні труди і дні, аби збагнути, де я завинив, аби тверезо оцінити політичні хиби.

Прошу Вас ознайомитися з моїм листом до «Літературної України».

Прошу його надрукувати, якщо знайдете це за можливе і за потрібне.

5. X. 1972 р. ВАСИЛЬ СТУС.

До редакції «Літературної України»

Мені дуже прикро, що ті чи інші мої твори використовує реакційна буржуазна пропаганда. Хоч я і не передавав своїх творів за кордон, але те, що ними послуговуються недруги моєї Вітчизни в своїй брудній політичній грі, ображає мене як літератора, як громадянина.

Оскільки збірку моїх віршів видало бандерівське брюссельське в–тво, мушу категорично заявити своїм непроханим видавцям: з панами із жовтоблакитних куренів, із недобитками бандерівських охвість – мені не по дорозі!

І так воно завжди було. І так воно завжди буде.

Бо моя Україна – червона, радянська. Бо мій народ – український, радянський. Бо моя Вітчизна – СРСР. Бо чуття єдиної родини народів у моєї Батьківщини – це і моє святе чуття.

Видання твору без волі, згоди і відому автора – це явище аморальне. І аморальне – щонайменше.

Літератор, позбавлений змоги проконтролювати своє видання, внести до нього необхідні зміни, уточнення і корективи, опиняється в ситуації матері, яка не може признати власних дітей за своїх, бо суспільне буття.....

4 березня, неділя

Емма зателефонувала з самого ранку:

– Позвони Васе Кисунько, ему будет приятно.

– А что так?

– У них 4 марта семейный праздник. Я по энциклопедии проверила – все так. 4 марта 1961 года ракета его отца Григория Васильевича Кисунько, перехватила в верхних слоях атмосферы баллистическую ракету. Это был триумф! Ракета В–1000, скорость – километр за секунду!

Емма справді енциклопедія! А Вася Кисунько – мій позаштатний редактор в «Искусстве». («Крушельницький»). Дуже мене виручає перед начальством.

Ці виписки руки Стуса привезла з Києва Софія Вас. Калістратова. Ми хотіли, щоб вона захищала Стуса, і діло ніби закрутилося. Але потім їй відмовили – мовляв, у неї нема допуску до українських політичних справ. Медведчук – з молодих, але ранній – його підставив. Ідея перекваліфікації з політики на «кримінал» – фальшива.

Я ввів ці записки в щоденник, хоч не знаю достеменно про них нічого.

Та мине час – і «доброзичливці» доводитимуть, що Стус «здав назад», «покаявся» etzetera. Уважно вчитавшись у це звернення, я бачу тут лише спробу **технологічного** компромісу – без жодного покаянного слова про свою творчість, про свої погляди, за які його й судять.

Автор несе відповідальність за те, що він написав. Але він не може нести відповідальність за те, як і де його надрукували, витлумачили, як використали його тексти. Я б, звичайно, не лаявся заскорузлими штампами, але думаю, це вже він теж в розрахунку на штампи сприйняття…

Стус – поет Божою Милістю, і таким був і є у свідомості кожного, хто його знає і читав.

Колись, може, ми зрозуміємо, Стус – аналог нового Шевченка. Шевченка модерної доби, доби народження **шляхетної України**.

Чи збереглися ті вірші, що їх він писав у тюрмі? Там, переказували, набралося на цілий том.

Понеділок, 5 березня

Перечитував епістолярію пані Орисі й Скалій. Якісь деталі для книжки про Курбаса знадобляться, – але виключно як тло. Назагал же навіює сумні думки.

Сварка як основа укр.аїнської комедії

Більша частина нашої української драматургії побудована на сварці. Це що, чисто українська специфіка? Як посварились Іван Іванович з Іваном Никифоровичем? Як сваряться з віку у вік баба Параска і баба Палажка? Як сваряться Часник із Галушкою? Як сваряться «за межу» чи за «дворянство» персонажі «Мартина Борулі»? Сварка як основний чин драматургічного конфлікту. А «Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка…»?

Іншими словами, у нас все зводиться до проблеми вдач характерів – «комедія характерів». Отак дві собаки зійдуться й почнуть обгавкувати одна одну – маленький, щоб довести – він не боїться, більший – заявка на владу.

Воно все є й у Мольєра, і у Островського, Едуарда де Філіппо – себто я не кажу, що сварка – не для п'єси. Але важливо ж, **що саме** тією «дискусією» доводять «сторони». Гамлет не свариться, Отелло не свариться, за їхніми конфліктами стоїть щось значно більше, ніж просто кепський характер. Якщо в «Ромео та Джульєтті» сварка теж осно-

ва конфлікту, то це все таки конфлікт **родовий**, од звичаю кровної помсти – тобто проблема не в характері Монтеккі й Капулетті. Це проблема необхідності розірвати «старі установки», вийти на нове коло порозуміння – тобто «ковбасою та чаркою» там справи не залагодиш.

Пришелепкувату теорію боротьби добрих людей з поганими як чинник драми давно слід викинути в сміттярку. За кожним «поганим» стоїть своя правда. Ніцше пише казна що й кличе казна до чого, але за тим стоїть **своя правда**, правда «сильної людини». Християнство, мовляв, породило всепрощення й підтримує слабких, через що світ нидіє й гине – висновок: дорогу дужому, шлагбаум – слабкому. Теоретично так у природі є – виживають дужчі (люди, дерева, комахи, птахи, звірі), але там слабших хижаки їдять не з якихось «міркувань», а тому, що хочуть їсти, такий закон природи. І гармонія там значно глибша, ніж у людському світі, де навигадано міріади причин, з яких можна й треба з'їсти слабшого…

Інстинкти крові й влади, навпаки, розвиваються в суспільстві непропорційно, у відриві від інстинктів материнства й злагоди – має бути якась заслона від дужого, але хижого. Ця заслона – культура, церква, мораль.

У Миколи Куліша вже жодна п'єса не побудована за старим рецептом сварки. У «Патетичній сонаті» – чин національної розбудови й підпорядкування одиниці – цьому національному чинові, плюси й мінуси. «Вічний бунт» – сама назва не з комедії характерів. «Маклена Граса» – проблема виживання **одиниці** у всесвіті, задушеному астмою. Навіть «97» – уже трагедія нації, а не гарний чи поганий Копистка. Навіть «Гуска» – не про вдачу міщанина йдеться – про злам звичного образу життя, про страхітне невідоме…

Їх часто ставлять поруч – Курбаса і Юру. Не закреслюю юрівського таланту. Але Курбас не поставив жодної п'єси в категорії «сварки» – в тому сенсі, про який мовилося вище. Кожна його постава – проба макетування іншої дійсності, спроба вирватися з обценьок революційних штампів (на-

віть вдаючись до них!). Тим то й став він для Москви небезпечний, що творив Нову Україну, – для Нової Європи. Тоді як Гнатові Петровичу зручніше й звичніше було в «руській Україні» – з пришелепкуватим Стецьком й іншими нашими дурносміхами. Розумію, що й він у тому трохи швейкував. Але ця маска так приросла до його комічної фізіономії, що власне Юри вже й не можна було знайти на тому смітнику ілюзій.

Злі язики кажуть, що такою є природа театру – нічого мовляв не поробиш. Брехня. Істинна природа театру – протилежна формулі «А що зробиш? Такий був час!». залишаються лише ті, що були людьми спротиву. Гната Петровича тому й обрали на цю роль («Хай чабан – усі гукнули – за отамана буде!»), потрібен був чабан. Для отари. А Курбас, на роль чабана не надавався. За ним була не отара – народ, нація, будучина. Через те й розстріляли; боялись впливу.

Про інше. 5 березня – день не простий, у моєму календарі відзначений не раз, починаючи з переламного виступу Черчіля у Фултоні.

Цього дня народились Чжоу Ень–Лай, Касьян Голейзовський і Пазоліні, померли – Ахматова, Сталін і Сергій Прокоф'єв – одночасно з вождем, через що поховали його непомітно й непоштиво – для хлопців з Кремля смерть геніального композитора виглядала мало не як демонстрація неповаги до Сталіна. Альфредові[10] я вірю, він не з вигадників – один з консерваторських бонз (парторг?) сказав, коли йому доповіли про смерть Прокоф'єва: «Ч-черт! Надо же! Он всегда был такой! Ни с чем не считался!»

Ахматова померла 1966 року – Сталіна тоді ніхто й не згадував, – не стало Самої Ахматової! Хоч як дивно, смерть Ахматової стала чинником її нового відродження – коло читачів бурхливо зросло, пішли публікації, спогади, аналітика… осягнення її феноменального чину не лише для Поезії…

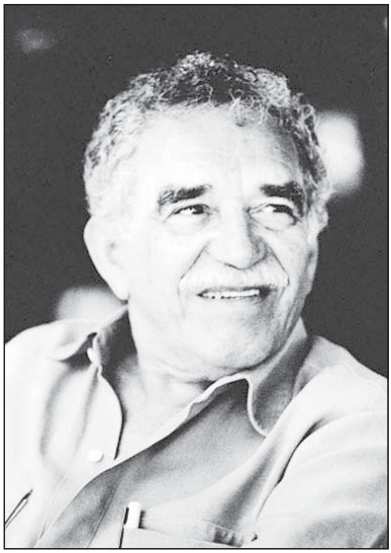
---

[10] А. Шнітке (Л.Т.)

А Сталін? Сталін як Сталін. Помер та й помер. Про що тут говорити? Це ж лише зараз почалися підкопи під «викриття культу», спроби деінфляції старого…

Березень – місяць народження й смерті Шевченка, але я сьогодні не самим лише календарним чином тішуся.

В іншому записникові – майже випадково – натрапив щойно на ще одну позначку: 5 березня 1928 року народився Габріель Гарсія Маркес.



Г. Маркес

І тут я вже не міг не розгорнути свого улюбленого Маркеса – «Сто років самотності» – «Cien anes de soledat» Gabriel Garcia Marque's.

Маркес

Ця річ вплинула не мене дужче, ніж усі «Фаусти» Гете й епопеї Льва Толстого плюс Достоєвський.

Я досі занурений і залюблений в його Маконде, засноване Хосе Аркадіо Буендія після того, як він побачив віщий сон.

«Дед и бабка», – рассказывает писатель, – жили в старинном доме, полном привидений. Оба они отличались суеверностью и обладали превосходным воображением. В каждом углу дома таились мертвецы и воспоминания, и после шести вечера по комнатам жутко было ходить. Это был чудесный и страшный мир».

Ця книга слугує мені постійним джерелом уяви, я збагнув нарешті всю невідворотність її чару, поклик «жити в Макондо», за яким – метафора цілого світу, іншого Всесвіту…

Якщо інші автори мене повчають і «ведуть», – то цей анітрохи не затривожений тим, піду я за ним чи ні, навчуся чогось або ні. Він просто сам іде попереду й грає на своїй дудці – а я вже не можу не піти слідом за тою мелодією… Чарівна флейта?

«Я стал писателем из робости. Мое подлинное призвание – профессия фокусника. Но меня охватывает такое смущение, когда я пытаюсь проделать какой–нибудь фокус, что мне приходится искать укрытия в одиночестве литературы» («Індіс», Мадрід, 1968, 237, листопад, ст. 30), – жартує Маркес.

Але це жарт з підкладкою правди – Маркес направду неперевершений вигадник а ля ілюзіоніст першої кляси: він балансує на межі реального й казки, міф захований тут у коміксі, біблія загорнута в бананове листя, а за конкретністю вигаданого Макондо світиться історія цілої нашої цивілізації. Тим то й геніальний цей роман, що **вичерпує** тему, ні додати, ні відняти. Навіть Томас Манн – це фрагментарна література, не кажучи про Гессе… окрема проблема – латиноамериканський роман і його фактура. Кожен епізод звідси – рядок з історії становлення людства.

Ще одне. Він дуже драматургічний, Маркес. Кажуть, тому, що має досвід кіносценариста – живописує кадрами, зіткненнями, рухом. Для мене це більше театр з його маскарадом і перевтіленнями, з його метафоризацією місця дії і часом і фокусами. Якби я викладав режисуру, я б наводив приклади Преображення – за Курбасом – саме звідси; є й театральна зміна декорацій, інтонацій, ритмів і тональностей; геніальні монологи – зовсім не для кіно.

А яка потреба пізнання – разом з грою пристрастей і пригод!

«Несмотря на свою беспорядочную жизнь, группа друзей, по настоянию ученого каталонца, пыталась совершить и нечто долговечное. Только его опыту бывшего преподавателя античной литературы и его запасам редких книг были они обязаны своей способностью просидеть целую ночь ***(як оце я над своїм щоденником!)****, отыскивая* **тридцать седьмую** *драматическую ситуацию, и это в городе, где никто уже не имел ни желания, ни возможности идти дальше познаний начальной школы* ***(як оце наша геронтологічна неосвічена влада!).*** *Плененный открытием дружбы, околдованный чарами мира, который до сих пор из–за бездушия Фернанды был для него заповедным,*

Аурелиано бросил исследование пергаментов как раз в тот момент, когда уже начали читаться зашифрованные стихи с пророчествами ***(в моєму варіанті – взявся за Пурсоньяка!).*** *Но позже он убедился, что времени хватит на все – даже от борделей не придется отказываться, – вернулся в комнату Мельхиадеса и с новым рвением взялся за те пергаменты* ***(в моєму варіанті – Курбас і Україна розстріляна!),*** *твердо решив не прекращать своей работы, пока не будут раскрыты последние ключи шифра. Гастон ждал появления аэроплана, и Амаранта Урсула чувствовала себя такой одинокой, что в одно прекрасное утро зашла в комнату Аурелиано.*

– Как дела, людоед? – сказала она. – Опять засел в своей пещере?

Аурелиано не было необходимости видеть Амаранту Урсулу и слышать ее слова. Он и так знал, что она пришла. Когда она облокотилась на рабочий стол – такая близкая, беззащитная, Аурелиано почувствовал, как где–то в глубине у него загудели все кости ***(геніально!),*** *и с отчаянием уткнулся в пергаменты. (Правічність пергаменту – і ломикамінь жаги в кістках, – сьогодні, зараз, – тут!). Превозмогая волнение, он судорожно вцепился в свой голос, который пытался исчезнуть куда–то, в жизнь, порывавшуюся его оставить, в память, превратившуюся вдруг в окаменелый полип, и стал рассказывать Амаранте Урсуле об особом предназначении санскрита* ***(я пережив це теж!),*** *о научных возможностях видеть грядущее, просвечивающее сквозь толпу времени, как буквы с обратной стороны бумаги, если смотреть против света, о необходимости зашифровать пророчества, чтобы они не уничтожили сами себя, и о «Веках» Нострадамуса, и о гибели Кантабрии, предсказанной святым Мильяном».*

Я взяв першу–ліпшу сторінку навмання, – але роман увесь такий, тут кожен атом і кожна молекула метафоризовані; тло в ньому – історія, але це роман–провісництво, ті ж Ностарадамусові катрени, тільки без шахрайства тлумачів – і **ширше…**

Вівторок, 6 березня

Перечитав учорашнє. Наш «Пурсоньяк», безумовно, несе на собі відбиток мого захвату Маркесом. Я не про масштаб, це не до порівняння. Я поки що лише про вітальність вистави, про мою спробу зашифрувати в ній і Вахтангова, і Курбаса, і «швейкізм», і «вічний бунт» – про потребу вирватись із дружніх лабет «реалізму» на простір юнацького хіппіянства. І саме про спробу «з перебором», коли форма не лише формує зміст, а й приглушує його, тягне на своє. Можливо, десь у мене щось і вилізає, як шило з мішка, але я ж туди це шило запхав недаремно!

З акторів на філософському рівні мене розуміє сам–один Жора Бурков. Мабуть, тому, що він – теж «фокусник», теж – грає у житті вар'ята, а на глибині – Гамлет…

А на рівні не філософському, суто тілесному – звичайно, Боря Романов. Він вважає себе за інтелектуала, але я сумніваюсь у його інтелектуалізмі. Не сумніваюсь – у його бажанні ризику, гостроти відчуття, зайвого адреналіну в крові. Бо це людина азарту. І не в розперезано–народному варіанті – а в наближенні до смокінгових людей Уайльда, Бретона, того ж Жіроду. Він справді Курбасів «розумний арлекін». Але Театр Станіславського – не його театр, тут забагато лою й аналою (бордель самолюбства)…

А явлення Кузенкова для Бориса – це вже казна що… Жора Бурков його якось ще терпить (є спільне – вони «народники», хоч один – на словах, а для другого Росія – сенс). Бурков, Шукшин, Єфремов. Кузенков же – провінціал, комсомольський вихованець – ловить на льоту «модне» і признається в любові до нього. Пробує зараз «охмурити» Буркова. Я дивлюсь на цю спробу скептично – він на Буркові зуби зламає. Не на той театр його партія «кинула».

Середа, 7 березня

Про виставу не говоритиму –цікавіше про двох людей. Перша – Інгебург Кречмар з Берліна, розмовляла з Владленом Махлянкіним, зі мною: каже, має намір запро-

сити нас з «Пурсоньяком» в ГДР (?). Владлен уже світиться, а я – скептик: до діла від думок далеко ще чвалати.

Другим був П. Т., який теж, каже, залишився задоволеним. Та штука не у виставі. Він залишив мені те, чого я давно домагався. Отож сідаю за переклад, обклавшись словниками.

Текст суперцікавий. Автор написав його сидячи в тюрмі, – звісно, не нашій, з нашої б не вийшов. Навздогін публікації роману, який колись мені подали як підпільне твориво Костянтина Симонова, – і я повірив(!)

P. S. Тут П. Т.[11] трохи переплутав. Це новела пізніша, було кілька її варіантів, останній – торік, пов'язаний з арештом Якіра – Красіна (Може, й з українськими?). Зараз К–ві[12] 67 чи 68, він при здоров'ї – цікаво знати, що думає він тепер про наші виверти, коли мав час їх осмислити?

Четвер, 8 березня

Ніби у помсту жінкам – узялась зима. І добряча. Другий день сніжить, притискає мороз, весною не пахне.

У театрі здоровили наших жінок тепло, я імпровізував якісь куплети, всі присягалися їм у коханні, – лише Володя Кузенков сварив чомусь (незаслужено) Лалі Бадрідзе і за компанію – Тамару Еліаву. А вони мусили вдавати, що усвідомлюють свій службовий обов'язок.

Привітав Є. К. і хвору Демуцьку. Пані Орисі не дзвонив – вона того свята Рози Люксембург не шанує.

Оксана написала Неллі вірші – не свої, звичайно, але власною рукою.

Увечері зійшлись родинно – Загоруйки, і нас троє.

Батько – привітав Неллю. До Миколи в лікарню ось уже другий місяць не може потрапити – пояснюють, що карантин. Але інших же пускають!

А вчора вночі снилась мама. У ці березневі дні вона постійно біля мене.

---

11 Пітер Темпест, журналіст

12 Артур Кестлер (1905 – 1983).

Прикро: не привітав Галю. Й Антоніну Михайлівну. А вони з тих, хто справді може образитись.

Голос у батька веселий: «Нічого, тепер я зубастий, зуби вставив – не хворію, роблю зарядку, може, років з 10 ще протягну!».

Дай Боже!

Запрошують до себе Димшиці. Кола від «Пурсоньяка» розходяться (Інгебург Кречмар і К°).

Від Леся Сердюка

* * *

Від Леся Сердюка–старшого:

Вітаю зі святом і хай цей рушник, вербочка, квіти нагадують Вам про Ваших українських друзів!

Лесь Сердюк

Кестлер і пітьма

А. Кестлер

А. К.–р:

Після того, як я розірвав з комуністами, що зробило мене, сказати б, ізгоєм партії ізгоїв, для мене надійшли важкі часи; я залишився наодинці з темним проваллям власної психіки. Втрата звичного відчуття приналежності до колишньої спільноти диктувала спокусу вступити до лав їхніх колишніх противників або, скажімо, записати в якусь релігійну секту. Я мав чимало друзів, що пережили подібне й вийшли з нього переможцями – вони були переважно люди творчого чину – письменники, художники, вчені, – саме творчий статус допоміг їм вийти з честю з цієї скрути.

На початку 1938 року я повернувся в Париж, – маючи підписану угоду з видавництвом Джонатана Кейна (Лондон) на видання «Гладі-

аторів» – мого першого роману. Я сподівався розплатитись з перекладачем з одержаного від Кейна гонорару у 125 фунтів, а залишку мені вистачить на півроку спартанського життя, що дасть змогу нарешті закінчити книгу, яку я писав з постійними перервами – через безгрошів'я, через політику. Все вийшло так, як я планував: «Гладіатори», на які в мене пішло загалом чотири роки, у червні тридцять восьмого я закінчив.

Звичайно, я розумію, якими корисними були для мене періодичні повернення до людей і подій І ст. до н. ери, особливо безпосередньо перед розривом з партією і зразу після нього, то була свого роду терапія, праця допомагала хоч якось з'єднати шматки часу, який в мені розпадався, заспокоювала... До розриву я почувався як раб Історії, а моє писання – було ніби каторжною роботою на цю Історію. Тепер я хотів стати письменником–професіоналом, для якого писання – справа самодостатня. Тому, закінчивши «Гладіаторів», я відразу ж сів за «Сліпучу темряву».

У коротенькій заявці, складеній для Кейна, я зазначив, що це буде роман про кількох політв'язнів в одній тоталітарній країні. Роковані на смертну кару, вони, переступивши межу повсякденного й трагедійного планів буття, переглянуть перед загибеллю своє минуле й побачать, що справді винні, хоч і не в тих злочинах, за які одержали смертну кару. Їхня справжня вина в тому, що інтереси людства вони поставили вище за інтереси людини, поступились мораллю – перед доцільністю, засобами – перед метою. Тому вони мають вмерти, позаяк під кутом зору Історії їхня смерть справедлива, – вмерти від руки людей, які думають так, як вони. Назвати майбутній роман я хотів «Гріховне коло».

Я почав писати новий твір, конкретно не визначивши його сюжет, і виразно бачив перед собою лише одного персонажа. Ось він крокує камерою, невисокий на зріст, міцний тілом, з цапиною борідкою – й рукавом витирає пенсне. Це більшовик із старої гвардії, за інтелектом – подоба Бухаріна, за вдачею й зовні – щось середнє між Троцьким і Радеком. Тривалий час я не знав, як його назву. Прізвище Рубашов народилося спонтанно, я не уявляв собі, з ким воно пов'язане, а зразу ж прийняв його – мабуть, тому, що воно нагадувало мені вишиту російську сорочку, в якій я любив

похизуватися по неділях. Багато пізніше я дізнався, що Микола Залманович Рубашов – редактор газети Палестинської партії «Davar»; особисто я його не зустрічав, але в Палестині часто чув його прізвище. «Залманович» перетворило мого героя на єврея, хоч я сам тоді цього не зауважив, і ніхто не звернув на це моєї уваги.

Лесь Курбас у Львові [Рубр.: Новинки.]
газ. «Діло», Львів, 8 червня 1927, ч. 125 (11093).

А. Нигрицький
Макс Гальбе на українській сцені.
«Наші дні», жовтень 1942, ч. 11, с. 7, 2 фото.

Hirniak («Birth and Death of Modern Ukrainian Theater», New York/ 1954)/

Osip Mandelsztam
«Artykuly o teatrze»
Pzzelozyl Ruszard Pzzybylski (Пшибильський)
«Dialog» – 1 styezen, січень 1966, ст. 96–105.

Спогад Параскеви Шевченко

З Луцька: *9 березня*

СПОГАДИ ПРАВНУЧКИ ПОЕТА

Моєму дідові Трохимові Йосиповичу, рідному племінникові і хрещеникові Тараса Григоровича, було шістнадцять років, коли після заслання поет повернувся на Україну. А через два роки дід Трохим разом з родичами і селянами копав яму на чернечій горі біля Канева. Дід розповідав мені, що батько Тараса Григорій Іванович і дід Іван Андрі-

йович були кріпаками, але вміли читати і писати. Батьки хотіли, щоб і Тарасик учився грамоти. Коли йому сповнилось три роки, то батько сказав, що Тарас – незвичайна дитина, дуже розумний хлопчик.

Ще з дитинства Тарас придивлявся до важкого життя кріпаків, особливо співчував тим, у кого було багато дітей. День і ніч працювали селяни на панщині, нелегко їм було заробити шматок хліба. На очах у малого Тараса вмирали від голоду діти. Він бачив, як хворих людей гнали панські осавули і били нагаями до крові. Болем проймалося серце хлопчини.

В школу віддали Тараса ще за життя матері, вчився він у дяка Рубана. Коли закінчив першу групу, померла ненька. Незабаром батько одружився вдруге, взяв удову з трьома дітьми. Сім'я стала ще більшою. Батько на панському дворі днював і ночував, виконував непосильну роботу. Не було ні одного дня, щоб зведені діти не заводилися, за них розпалювалась сварка батька з мачухою.

Якось зимою батька Тараса разом з іншими кріпаками послали до Києва з панською хурою. По дорозі він простудився і повернувся додому тяжко хворим. З кожним днем сили покидали Григорія, який почував, що від смерті йому не втекти. Він говорив:

– Діти мої дорогі, залишитесь ви круглими сиротами.

Вмираючи, батько дав таке розпорядження: Микиті доручаю господарювати, синові Тарасові з мого господарства нічого не треба. Він не такий, як усі діти. З нього буде або дуже велика людина, або велике ледащо.

Після смерті батька в село Кирилівку прислали з міста більш грамотного дяка Богорського. Мачуха віддала Тараса до нього в найми і науку. А наука була так: носити воду, полити печі, годувати і напувати корів та коней, прибирати і читати по ночах псалтир над померлими. Кожного вечора повертався Богорський п'яний. Одного разу довго добирався дяк додому, зачепився на перелазі штаньми за пеньок, та так і залишився висіти. Тут на світанку знайшов його Тарас. Недовго думаючи, хлопчик дістав аркуш паперу і змалював з натури Богорського, а потім допоміг своєму «вчителеві» стати на ноги. Коли дяк прийшов трохи в себе, юний художник вручив йому намальований портрет. Дяк не зразу розібрався, що воно намальовано і задоволений заховав білий аркуш за ікону.

Згодом до Богорського з'їхались з сусідніх сіл гості: дяки, дияконі. Випили по одній, другій і стали один перед одним вихвалятися.

– От у мене був маляр! Матір божу намалював, як живу...

– Та що там ікона, – перебив Богорський. – Мій Тарас мене намалював і то так.., – і дістав портрет. Гості подивилися та давай сміятися. Не папері було зображено п'яного Богорського, який висів на перелазі і собаки облизували йому обличчя. Розлютував учитель. Порвав малюнок, схопив запарені дубці й до Тараса.

Через кілька років Тарас – панський козачок, а після викупу – слухач Академії художеств. Та не надовго прийшла до нього жадана воля. Знову руки поета скувало заслання.

В 1859 році після солдатчини Тарас Григорович приїхав у своє рідне село. Прийшов в обшарпану батьківську хату, а там нікого немає – малі і старі на панщині. І уже пізно ввечері повернулися брати та племінники обірвані, стомлені. Подивився на них Тарас та й питає:

– Брати, а чому у вас такі чуби довгі?

– А то пан не дозволяє нам стригтися.

– Дайте мені ножиці...

– А що пан скаже?

– Скажете йому, що це я, Тарас Шевченко, вас підстриг.

Через кілька тижнів Тарас Григорович поїхав у Прохорівку провідати родину Максимовичів. Тут він намалював портрети Максимовича – першого ректора Київського університету і його дружини.

Від поміщиків губернаторові почали надходити доноси на Шевченка, що він серед селян–кріпаків веде неблагонадійні розмови. В липні 1859 року біля села Прохорівки, в маєтку Максимовича, Шевченка і заарештували і відправили до Києва. Але за недостатністю доказів його звільнили з–під арешту і запропонували негайно виїхати до Петербурга.

Минав рік, другий. В наше село прийшла важка і сумна звістка – Тарас помер. У травні домовину з тілом Шевченка привезли в Київ. Тут його зустріли рідні і близькі. Брат Тараса Григоровича – Йосип знайшов місце на високій Чернечій горі, на березі сивого Дніпра, де й поховали поета.

Рідним не дали розкрити домовину Тараса. З того часу і пішла по світу легенда, що він не помер, десь ховається під чужим прізвищем, а на Чернечій горі поховано ножі, які треба дістати і піти з ними на панів.

Дід Трохим нам часто розповідав про той час, коли забороняли не тільки читати «Кобзаря», а навіть мати цю книгу. Мали її в Кирилівці лише родичі Тараса Григоровича, яким поет подарував свої твори.

Змінилося наше життя після Великої Жовтневої революції. Завдяки Радянській владі дуже багато правнуків поета здобули вищу освіту, стали вчителями, агрономами, інженерами, лікарями, зоотехніками. Я рада, що мрії Тараса Григоровича здійснилися в новій сім'ї, яка згадує свого поет добрим словом. Радянський уряд спорудив пам'ятник і музей дорогому Кобзареві, який під час темряви й неволі освітив душі пригноблених і бідних променями сонячної поезії.

ПАРАСКЕВА ШЕВЧЕНКО

М. Луцьк.

Це – батько з Луцька.

Між тим родичі Тараса Шевченка живуть нині й у Москві.

«Тут у самому центрі Москви жив правнук брата Тараса Андрій Шевченко. Йому 53 роки. Інженер-будівельник, воював, танкіст, потім партизан. З 1951 р. у Москві, журналіст.

На Південному Заході, на вул. Марії Ульянової живе інший правнучатий племінник Кобзаря – 82-річний Василь Шевченко. Пропагував його творчість. З 1902 по 1905 р. навчався в Моск. училищі живопису під орудою Перова, Васнецова, Коровіна. Здобув потім муз. освіту, став співати, а в 1912 році організував хор і оркестр бандуристів при Моск.

українському гуртку «Кобзар». Склав і видав учбові посібники для гри на бандурі.

Працював режисером, декоратором, диригентом і хормейстером, ставлячи опери, комедії і драми – «Назар Стодоля», «Степовий гість», «Невольник»... «Наталка–Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» – на столичній й українській сцені. Він створив близько 300 худ. полотен. Деякі з них присвячені Тарасові».

Вахтанг Маргвелашвілі

(АПН)

Спогади Софії Мануйлович

* * *

Спогади Софії Мануйлович

Лист до Поліни Самійленко:

Полю, дорога! Перечитала твій лист і зрозуміла, що ти чекаєш мій нарис у двох друкованих примірниках, а нам ніде друкувати, тому посилаю тобі один рукописний. Може Еля буде така добра, що надрукує. Нарис маленький, а я їй віддячу. А коли другий тебе улаштує рукописний, то пиши зараз же авіа і я пришлю другий примірник, бо у мене лишається чорновик. Все. А чого так таємниче, слухаю тебе і нікому говорити не буду.

Ще раз цілую тебе, Алочку, Елю, Тоню. Твоя Соня.

P. S. Останні одинадцять рядків – це приписала зараз. Мені вони дуже подобаються, жаль, що не увійдуть до книжки спогадів.

* * *

24. VIII. 68 р.

Дорога, рідна Полю! Твій лист одержали. Сподіваюсь, що й ти одержала мою листівку.

Послухала твої поради й переклала «У неділеньку та ранесенько» на російську мову. Це мені було нелегко і, здається, звучить «воно» якось штучно. Та ще зрозуміла, що я забула російську гра-

матику, ну та це нехай виправляють, як комусь буде треба. Не віриться мені, що «воно» десь буде надруковано. Скільки мені, навіть без натяку на моє бажання, обіцяли надрукувати і цей маленький допис; і Лабінський, і Минько, і покійний брат Микола. А в Житомирі Іван Курдрицький видав «загублену сторінку», і «Чорноморська комуна» в Одесі попросила нарис «Театр на яхті», та по цьому слові бувайте здорові. Ну, та вже переклала і висилаю. Побачимо, що з цього вийде.

Це, мабуть, Танюк щось наобіцяв тобі. У нас злива щодня і холодно, перейшла до хати. Котя повернувся з Кавказу, чорний, як жук, дуже задоволений, але дощі і там примушували по півдня сидіти в наметах.

Тамари не було ні разу. Може, за щось образилась, а може, їй підкинули онука, і їй з ним у непогоду (які часто) трудно вирватись? Сьогодні виїздить Надя до Пензи, Юля до Москви. 28-го чекаємо Вовчика і Свєту, не губимо надії побувати в Каневі і Києві. Буду писати, коли рушимо, а з Херсону «будемо бить на дріт», як казали галичане.

Цілуєм, згадуємо щодня.

Твої – Степан, Соня.

* * *

«У НЕДІЛЕНЬКУ ТА РАНЕСЕНЬКО»

«То, что красиво – красиво,
даже когда увядает.
То, что мы любим – мы любим,
даже когда умирает».

Это слова из маленькой, чудесной новеллы Максима Горького – «Утро».

Бывают люди – живыми мертвецами проходят всю свою жизнь, никого не радуя, никого не любя. А бывают такие, что и после смерти продолжают жить, своим горением, творческим накалом питая годы и годы учеников своих и последователей.

Таким был и есть для меня и многих Лесь Курбас. Каждое воспоминание об Александре Степановиче и теперь радует меня и стимулирует в работе. Уверена, что и для всех работающих с ним, как Василий Василько, Степан Бондарчук, Гнат Игнатович, Полина Самийленко, Орыся Стешенко и много других, лишь видевших его постановки, Лесь Курбас и до этих пор – «Как живой с живыми говорит» – (Вл. Маяковский). И передают они свою любовь, все что помнят о нем, как эстафету молодому поколению.

Каждая постановка Леся Курбаса была для меня праздником. Сколько бы не шла пьеса Грильпарцера «Горе лжецу», я смотрела ее сначала и до конца.(я в ней не была занята), упиваясь гармонией, в какую слились мастерство драматурга, изобретательность режиссера и художника (Анатолий Петрицкий), полная творческая отдача актеров.

Работать с Лесем Курбасом было большим наслаждением, как и встречаться в товарищеских беседах. На каждую репетицию или работу по мимомодрамах я шла, отбросив все будничное, в нервном возбуждении, бодро шагая по улице Владимира, всеми мыслями уже в работе, не обращая внимания на лопающиеся над головой шрапнели Деникина.

Немало ролей пришлось мне исполнять за свою сценическую жизнь, как в Молодом Театре так и в других: (первая пара с Ритой Нещадименко в Хоре – в постановке «Царь Эдип» Софокла, Дженни в пьесе Леси Украинки – «В пуще», Дарина – «Тартюф» Мольера; сестра – «Танок життя» О. Олеся, «Кандида» – Бернард Шоу, Оксана – «Гайдамаки», сестра – «Джимми Хиггинс», Рирета – «Поджигатели» Луначарского, Паквалия – «Фуенте Овехуна» – Лопе де Вега, Геся – «Мораль пани Дульской», Коломбина – «Шут на троне» Луначарского, Галя – «За двома зайцями» – Кропивницкого, Матюша – «Суета» – Карпенко–Карого, Мирандолина, Панна Мара, Раутенделейн – «Потонувший колокол» Гауптмана, Оксана – «Весенняя сказка» О. Олеся и др.). Были и радости и горькие неудачи (Кандида), но был один образ, освещавший всю мою жизнь, как путеводная звездочка, руководившая мною, как палочка дирижера. До сих пор благодарю Александра Степановича, давшего мне счастье пережить незабываемые минуты творческого подъема – это участие в инсцениров-

ках поэзий Тараса Шевченко в 1919 году, в годовщину рождения Великого поэта.

Эта работа дала мне ключ к творческому методу Леся Курбаса, стала семафором в моей последующей режиссерской работе.

А было так: в одно сияющее утро еще «не одетой весны» Александр Степанович как–то таинственно позвал нас: Риту Нещадименко, Галю Прохоренко, Тосю Дорошенко, Веру Онацкую, Ганнусю Игрец, Олену Ракитянскую и меня и, интригуя лукаво, сказал: «Приходите завтра за полчаса до начала репетиции, а дома прочтите стихотворение Тараса Шевченко – «У недиленьку та ранесенько». Бросились домой, за «Кобзарем». Прочли. Стихи чудесные... Мне кажется, если бы Тарас Шевченко написал только это стихотворение и «Садок вишневый коло хаты», то и тогда вошел бы в когорту бессмертных. Было загадкой, почему нас вызывают семерых. Лесь Степанович просит подойти к роялю. Молчит... всматривается в каждого, как будто бы впервые видит. Садится к инструменту и берет какие–то аккорды, видимо импровизирует, потом играет, все с большим подъемом, какую–то симфонию, иногда звучащую народными мелодиями и, рывком повернувшись к нам спрашивает: «Что Вы чувствовали, что вам виделось, пока я играл?» Пауза... Я не выдерживаю довольно долгого молчания и, внутренне побледнев от полноты звучания, вкрай заливших нам души, тихонько, как бы нащупывая слова, говорю: «Что–то широкое, как степь, что–то радостное, а вместе тяжелое...» Взглянула на Риту, а ее прекрасные глаза (называли их Комиссаржевскими) полны слез. И тут, как будто бы плотину прорвало, – все начали говорить. Александр Степанович слушал, слушал, улыбнулся, поднял руку и все стихли.

Всем, кроме меня, Лесь сказал подчеркнуть слова: «У недиленьку та ранесенько, ще сонечко не сходыло» и начал, аккомпанируя, тихонько напевать эти слова. Несколько минут, и уже все шесть под сурдинку, в два голоса поют какую–то прозрачную как утро, как солнечный луч, мелодию, а я в стороне. Я готова уже рыдать, когда Александр Степанович обращается ко мне: «А вы говорите эти слова на фоне мелодии, вливаясь в ритм». И снова музыка... Если бы вы видели в такие минуты очи Александра Степановича, слышали его глубокий, чарующий голос. Как жаль, как трагично, что он не увековечен на пленке.

Счастливая, забыв минуту огорчения, говорю эти волшебные слова, сливаясь с аккомпанементом рояля и пением девушек. Но мы уже не можем сидеть; одна за одной, мы все встаем. Девушкам Лесь говорит продолжать петь только одно слово «у недиленьку», а мне читать дальше: «а я молоденька на шлях на дорогу невеселая выходила». А у девушек в это время, на фоне уже тревожной музыки побежало слово, «на шлях... на шлях», то в мажоре, то в миноре, как будто бы босые ноги едва дотрагиваются трав в росе, теплой пыли дороги.

Для меня так и осталось тайной, была ли эта музыка симфонией какого-нибудь композитора или творение самого Александра Степановича; ведь он всегда и на репетициях и во время спектаклей играл сам. В молчании, только музыка дает толчок для движения. «Я выходила за гай на долину, щоб не бачила маты, тою молодою...» Девушка как-будто раньше меня увидела образ и в восторге произносит по слогам – «чу-ма-чень-ка!» И я увидела и чуть не задохнулась от радости, после паузы подхватывает – «чумаченька свого зустричаты». Лесь так своевременно, так удачно бросает нам какие-то очень нужные слова, что я уже не могу стоять на месте, музыка заставляет меня идти, чуть не бежать слегка пританцовывая. Лесь Степанович, следя через плечо за мной, бросает иногда: «хорошо, идите так, зафиксируйте это движение. А девушки, радостно замирая, бросают коротко, стокато: «чумаченька»! Потом девушки произносят много раз слово «идут», повторяя его в разных тональностях, а я на этом фоне говорю:

«Ой зустрилась я за тыми лозамы
Та з чумацькими вязами:
идуть тою волы,
Волы половыйи,
Идуть ремигають»,

– и музыка и простые слова бессмертного Тараса поднимают нас высоко-высоко и... бросают всех об землю, и только я стою, как свеча и без дыхания, одними губами говорю:

«А чумаченька мого молодого
коло волыков немае...»

А у девушек звучит, как надгробный плач на фоне похоронного звона рояля:

«нема... нема, нема, нема...»

А я оканчиваю стихотворение уже без аккомпанемента.

«Ой копалы йому при дорози,
та прытыками яму,
Загорнули його у тую рогожу
Та й спустили Ивана у ту яму глибокую
На высокий могили.
О, боже мылый, мылый, мылосердный,
А я так його любыла».

И холод так ледянит душу, что я начинаю дрожать. И все застыли немо.

Гений Шевченка, слившись с пением режиссера, подарил нам незабвенные минуты творческой радости, перенес нас в свет познания глубин души народа.

Опустилась крышка рояля, и слова Леся: «На сегодня достаточно» возвратили нас к действительности. С легким вздохом мы тихонько на цыпочках разошлись.

На следующую репетицию на сцене уже стояли излюбленные Лесем два станочка с небольшими площадками, а между ними ступени, какими можно было подняться из глубины сцены и спуститься на авансцену. Александр Степанович нам сказал, что мы будем босыми, в хитонах из мягкой ткани, цвета крестьянского полотна, перехвачены у пояса неширокой крайкой, что руки будут открыты до плечей, парики у всех одинаковые, пепельного цвета, волосы распущены. На головах веночки из белых, мелких цветов.

Движения диктует музыка и слова, иногда индивидуальные, иногда в унисон. Паузы тоже подскажет музыка. В некоторые моменты группировки будут напоминать живую скульптуру.

И начались поиски четкого пластического и звукового решения. Репетиции казались такими короткими. Хотелось еще и еще повторять, ежедневно сходиться, но Александр Степанович сказал, что будет перерыв на несколько дней, пока приготовят костюмы и парики, а мы отдохнем, так как он чувствует, что мы устали. Протесты не помогли, а нам действительно нужно было немного придти

в себя, мы таки устали. Эта маленькая вещь требовала затраты нервной энергии не меньше, чем пьеса на три– четыре акта, так как и текст и музыка требовали от нас быть все время в диевом процессе: все время видеть надуманное, и активно к нему относиться. А ничто так не утомляет, как видеть то, что ты вообразил да еще так ярко, так четко, детально, чтобы всем своим существом поверить в него, как в явь и чтобы «оно» – видение – ни на миг не угасало: и бесконечный степь, и дорога, ныряющая между могил, и обоз чумаков – в мареве рассвета и дурманящая радость скорой встречи.

В будущих своих режиссерских работах и во время педагогической деятельности в Одесском муздрамине с 25 по 34 годы, по классу художественного чтения, я всеми силами настойчиво добивалась, как у актеров – так и у студентов, ярко представлять то о чем говоришь, видеть представление без провалов и думать о том, что вызвано своею волею, не выключать ни на момент из творческого процесса.

И вот настал день генерального просмотра. Станки и мы в светло–сером уборе, вокруг голубой воздух – задник и сукна в свете софитов и прожекторов. Нам кажется, что мы движемся не по земле, а плывем по воздуху, такими легкими, бестелесными себя чувствуем. Мы так любим друг друга и Александра Степановича. Его любили все одинаково – и мужчины и женщины, и не обижались, когда, просмотрев какой–нибудь фрагмент или мелодраму, Лесь скажет: «Хорошо, очень хорошо, но знаете – это не то... Забудьте сделанное и попробуем иначе». И добавит какое–то слово, от которого все станет ясно и захочется снова работать.

Наконец премьера... как–то молниеносно промелькнула инсценировка «Ивана Гуса» и «не спалося, а нич як море...» Вот и мы шагнули из–за кулис. Я уже не могу оглянуться, хотя бы через плечо увидеть, как сплетаются и расплетаются, как группируются шестеро девушек, с которыми я влита в одно. И так радостно, что переполненный зал так тих, как будто бы там нет никого. А потом исчезает и сцена и зал, а ты с глазу на глаз с буйной радостью творческого подъема и падение в высоты в пропасть горя: – «а я так його любила...»

Разве уже конец? Дан ли занавес? Я не заметила волны ветра от его движения. Я боюсь шевельнуться, прильнув к ступеням. Кто–то дотронулся к моему плечу... И вдруг – гром аплодисментов и крики «Леся Курбаса! Леся Курбаса!»

Кто жив еще из тех, кто был на сцене или в зале, вспомните: ведь так было! Так!?

Когда в 1922 году я увидела эпохальную постановку – «Гайдамаки» в «Березиле» и сама потом принимала в ней участие, мне стало совершенно ясно, что инсценировки: «У недиленьку та ранесенько» и «И небо невмыте и заспани хвили...» были первыми этюдами к великой enonce.

Инсценировка Леся Курбаса «Гайдамаки» обошла все сцены Украины. Я видела ее во многих театрах, даже в Ленинграде, в театре «Жовтень» в постановке Ровинского, но всюду это были только бледные копии.

Только в Одесском театре имени Жовтневой революции постановка «Гайдамаки» прошла в том же торжественном звучании, как у Леся Курбаса, потому что ставил ее ученик Леся Курбаса народный артист ССР – Василий Василько.

«Один человек даже самый талантливый – всего лишь один человек. Ученики – это школа». Прочла я в «Известиях» 23/VIII в статье Р. Бахталова «Обыкновенная биография». А сколько учеников и последователей у Леся Курбаса!

Диву даешься, когда часто у совсем молодых, как, например, у режиссера Леся Танюка или театроведа Нелли Корниенко чувствуется рука Леся Курбаса и любовь к нему.

Одесса, 22 августа 1968 г.

СОФИЯ МАНУЙЛОВИЧ.

Адрес:

Одесса 16, улица Перекопской дивизии 147.

* * *

Лист до Н. Корнієнко
від В. Демуцької з Києва:

Дорогая Нелли Николаевна!

6 января исполнится 2 месяца, как я попала в нашу больницу по поводу сильнейшего желудочно-кишечного кровотечения. Через 5 дней – случился инфаркт миокарда, и это приковало меня к хирургии, поскольку я уже не могла быть транспортабельной.

Лечат хорошо. Спасибо им великое за это! Не хочется писать о побочных явлениях, которые выплыли с ослаблением организма – скучное это дело. Но я, как Вы знаете, оптимист, и надеюсь, что и на сей раз выплыву на поверхность. Вчера я послала письмо милой Евгении Кузьминичне. Грустно от сознания пертурбаций, произведенных в кинематографии, но очевидно, и в этом есть какая-то закономерность. Наше свидание с Вами у моих друзей Яницких навсегда останется в памяти, как о яркой встрече в Вами – чудесной, красивой и особенно тонкой женщиной. Не сочтите это за комплимент – я на это не способна. Это наше общее мнение с Елизаветой Федоровной.

На днях были у меня – редактор Юрлова Ирина Александровна и Красина М. Г. – ассистент режиссера. На мой вопрос: «А как же с работой Нелли Николаевны, такой чудесной, такой правдивой и теплой»? – она ответила, что все остается в силе, что они считают тоже это ценным материалом, но им нужно только кое-что изобразительно сделать интереснее.

Устала я, дорогая, от всего, и хочется мне ответить Вам на вопрос, который, несомненно, у Вас является: «Как Вы себя чувствуете, Валентина Михайловна?»

Я хочу ответить отрывком стихов Веры Звягинцевой, поэзию которой я люблю.

«Очень хочется жить. Очень мало осталось.
Как бы перехитрить беспокойную старость?
На скаку, на лету удержать хоть немного
Этих дней быстроту, даже возле порога…

……

Не выходит никак – время вихрем несется
И решила я так:
– стану жить, как живется».

Вот это ответ на Ваш вопрос, моя дорогая красулечка.
Обнимаю Вас нежно, нежно –
Ваша Валентина Демуцкая.

P. S. Сердечный привет Лесю Степановичу.

P. P. S. Всегда буду мечтать о нашем свидании, в которое очень верю.

Из Узбекистана постоянно получаю газеты. Воспоминания о работе любимого. Друзья присылают малейшие воспоминания о нем, зная, какое это лечение для меня именно сейчас. И могут послужить малейшему восстановлению здоровья.

Простите мне мой корявый почерк – пишу лежа.

В. Д.

Моя рецензія на О. Дейча

«Звезда» № 3, 1973

«ЛЕСЯ УКРАИНКА В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ».

Перевод с украинского.
Изд–во «Художественная литература», М., 1971.

Личность Леси Украинки просвечивает сквозь все ее творчество; философское, гражданское и поэтическое сливаются в нем воедино. И если творчество великой украинской поэтессы исследовано под самыми разными углами зрения, то мемуарная литература о ней бедна. «Ее биография, должно быть, никогда не будет написана», – сетовал муж поэтессы Климент Квитка, считавший, что тому, кто пожелал бы «написать ее биографию, пришлось бы столкнуться с большими трудностями». Тем не менее биография

Леси Украинки стала предметом многих исследований, особенно в связи с широко отмечавшимся юбилеем поэтессы. Читателям полюбились «Ломикамень» А. Дейча, «Иду к тебе» И. Драча, книги А. Ищука, А. Костенко, М. Олейника, К. Граната и др., издан на украинском языке в Нью–Йорке многолетний труд сестры поэтессы Ольги Косач–Кривинюк «Хронология жизни и творчества Леси Украинка» (1970). Много белых пятен в биографии Леси Украинки помогли заполнить мемуары, собранные и опубликованные в 1963 году А. Костенко, который предуведомлял читателя, что в его издании собраны «почти все свидетельства современников, которые могут быть ценными для выяснения жизни и творчества поэтессы». Определение «почти все» было довольно спорным, так как за пределами сборника остались многие ценные свидетельства не просто современников, но соратников и друзей Леси Украинки, печатавшиеся ранее на Украине.

Теперь серия литературных мемуаров пополнилась воспоминаниями современников о Лесе Украинке; составление, вступительная статья и комментарии к сборнику принадлежат Александру Дейчу, который учел пробелы украинского сборника 1963 года, в результате чего русскому читателю повезло больше.

Отметим прежде всего то новое, что опубликовано в сборнике А. Дейча. Это, во-первых, воспоминания Людмилы Старицкой–Черняховской, человека незаурядного ума и таланта, дочери драматурга Михаила Старицкого. Впервые «Минуты жизни Леси Украинки» появились в «Литературно–научном вестнике» (№ 10, 1913). Ценность этих воспоминаний не только в их достоверности (в чем не приходится сомневаться), а в их особой публицистической тональности, в поэтичности мышления автора, в их гражданской страстности, в чувстве великой дружбы и взаимопонимания, которыми Леся была окружена «в трех связанных между собой семьях: Лисенко, Старицких и Косачей, а также в далекой семье М. П. Драгоманова».

Кстати, о Драгоманове, как о «духовном отце» Леси Украинки, книга составленная А. Дейчем, дает довольно полное представление: в аргументации этого непреложного факта, несомненно, большая заслуга рецензируемого издания.

Многие годы поэтесса была дружна с известным украинским деятелем, историком и библиографом М.Ф. Комаровым; о ее пребывании в Одессе в семье Комаровых рассказывают страницы, принадлежащие перу Б.М. Комарова; многие сообщенные им факты были доселе неизвестны.

Павел Горянский, учившийся в Дерптском университете с братом поэтессы Михаилом Косачом (его воспоминания впервые были опубликованы в журнале «Життя і революція», 1926, № 2–3), пишет о позиции Леси в ряде вопросов, в том числе и о ее отношении к «толстовству» как проповеди «непротивления злу».

Из воспоминаний младшей сестры поэтессы Изидоры Косач–Борисовой, опубликованных в зарубежных изданиях, А. Дейч представил несколько живописных фрагментов о Косачах в Колодяжном и на хуторе Зеленый Гай; новые подробности есть и в ее воспоминаниях о последних днях Леси.

Очень важна публикация новых для читателя воспоминаний В.Д. Александровой, дочери писателя Д. Л. Мордовцева. Посвящены они отношениям Леси Украинки и одного из первых русских марксистов Сергея Мержинского. Прав А. Дейч, считающий, что эти мемуары «являются уникальным документом». Малоисследованные страницы биографии поэтессы помогают в чем–то прояснить и опубликованные в примечаниях два доселе неизвестных письма Леси Украинки к В.Д. Александровой из Сан–Ремо, датированные 1902 годом.

Все, сказанное выше, касается принципиальной новизны сборника. Но русскому читателю будет интересно познакомиться и с известными на Украине публикациями. Это в первую очередь воспоминания сестры поэтессы Ольги Петровны Косач–Кривинюк, подруги Леси Оксаны Стешенко, мужа ее Климента Квитки, друзей и родственников Галины Лисенко, Варвары Дмитрук, Нестора Гамбарашвили и др. Дополняют картину два сообщения прессы того времени: «Похороны украинской писательницы в царской России» неизвестного автора и некролог Петра Дятлова «Памяти Леси Украинки», опубликованный в большевистской газете «Рабочая правда».

Сборник «Леся Украинка в воспоминаниях современников» – не только мемуары. Его вторая часть – шесть самых значительных в украинской критике статей о творчестве Леси Украинки. Их авто-

ры – Иван Франко, Микола Зеров, Павло Филиппович, Александр Белецкий и Максим Рыльский.

Познакомившись с жизнью поэтессы, ми с особым пристрастием углубляемся в ее творчество; в своей взаимообусловленности эти два качества воссоздают феномен Леси Украинки. Ее личность проявляется для нас на ярком историческом фоне родившей ее эпохи, поданной во всех ее противоречиях и взаимосвязях; полноте впечатления способствует блистательная эрудиция автора вступительной статьи и комментариев А. Дейча, чья многолетняя работа над изданием произведений Леси Украинки, чьи исследования ее жизни и творчества давно снискали ему заслуженное уважение. Составление сборника и вступительная статья к нему – одна из последних работ выдающегося литературоведа и критика.

Почти все переводы с украинского выполнены Е. Малкиной: своеобразие ее труда – не столько в почтительном отношении к авторам текстов, сколько в умении донести до русского читателя богатство украинского оригинала, сохранив изящность авторской стилистики.

Воспоминания читаются легко, книга пользуется успехом в самых разных читательских кругах и способствует расширению нашего представления о великой украинской поэтессе. Потому что создали эту книгу люди, влюбленные в Лесю Украинку.

Лесь ТАНЮК

«Газ» и Курбаса

Архів

Журнал «Театр», 1923. Киев, № 9 – 15

«ГАЗ» В МАСТЕРСКОЙ КУРБАСА

(В дискуссионном порядке).

В пьесе «Газ» руководитель мастерской Л. Курбас показал широкой публике, массовому зрителю работу своей мастерской и ее достижения.

Пьеса эта дает широкий простор для развития творческой фантазии и превосходно использована режиссером, который несомненно превалирует над автором и, преодолев все трудности воспроизведения ее на сцене, проводит принцип условности, что относится к

подходу к самой пьесе, ее планировке – с одной стороны и музыке, декорациям и костюмам – с другой. Здесь режиссер, художник и композитор слились воедино и создали стройную гармонию красок, динамики и ритма. Но... в постановке не чувствовалось актера, его души. Она был где–то глубоко, глубоко зарыта и лишь в редкие моменты проявлялась творческая интуиция того или иного из исполнителей. Сотрудники мастерской в этой постановке были использованы лишь как материал, необходимый для осуществления режиссерского замысла. Как скульптор для того, чтобы вылепить статую, придает сперва необходимую эластичность глине, или художник, приступая к картине, сначала подбирает краски, так были вымуштрованы тела и движения участников спектакля для того, чтобы с надлежащей полнотой и рельефностью выполнить задания своего руководителя...

Есть ли этот спектакль достижение мастерской, как таковой, или он является достижением режиссера Курбаса, для каковой цели были использованы силы мастерской? На вторую половину поставленного вопроса должно дать положительный ответ, – работа сложная и захватывающая зрителя, и достижения, в смысле осуществления замысла – огромны. Что же касается первой части нашего вопроса, то она вызывает некоторые, вполне определенные, возражения. Приветствуя работу мастерской над развитием тела, красоты движений, чувства ритма, мы полагает, что только этого недостаточно для воспитания будущего актера, каким является работник мастерской «Березіль». Сюда еще необходимо прибавить работу над развитием своего внутреннего содержания, своей души, дабы будущий актер выразительной мимикой, звучным, красивым голосом и уменьем владеть им мог передать тончайшие оттенки различных чувств и настроений. Творческие порывы сотрудников мастерской не должны быть придавлены мощным размахом своего руководителя, а, напротив, им должно быть предоставлено широкое поле деятельности для развития заложенных в них возможностей. Если в плане работы мастерской и в дальнейшем выдвигается принцип пользования своими силами, как материалом для дальнейших экспериментов, то мы сильно сомневаемся в том, что из мастерской этой выйдут годные для творческой деятельности актеры.

Революция, всколыхнувшая широкие народные массы от продолжительной и вынужденной спячки, несомненно, выдвинет немало чудесных индивидуальностей и в области театра, которые должны будут пройти студийный стаж. А такие принципы воспитания актера убивают в зачатке дарование, и влекомые к сцене, они, эти индивидуальности, заглохнут и не будут иметь возможности проявить себя. Молодость, захваченная экстатически на первых порах интересной для нее работой, не в силах будет очнуться от окутавшей ее тумана и в зародыше убьет свой дар, притушит тлеющую искру. И проявят себя лишь немногие, которые, очнувшись во время, уйдут и станут работать там, где их творческим порывам будет уделено должное внимание и дано будет правильное развитие.

Театр без актера немыслим, а актер, в котором убито его вдохновение, его творческий дар, для театра не нужен. Отсюда ясна цель театральных мастерских: вызвать к жизни все молодое, здоровое и свежее для создания высокого революционного искусства, для выявления героических образов переживаемой эпохи и для сближения этого искусства со своим великим творцом – народом.

Такие мастерские, как студия «Березіль» этих актеров не дадут. – Это доказала первая показательная работа мастерской.

11 березня, 1973

Продовження: А. К–р[13]

Отакий був початок. Коли прийшли вночі за Рубашовим, він спав, і снився йому його останній арешт в іншій тоталітарній країні, і напівсонним своїм буттям він не зразу й усвідомив, котрий з двох диктаторів дістав його цього разу... Парадокс, але в такий спосіб я означив глибинну схожість обох диктатур, – лейтмотив цілого роману, – за рік до пакту Сталіна з Гітлером, тоді як на рівні розуму реального, ще продовжуючи симпатизувати Радянській Росії, відкинув би навіть можливість її написання порівняння з нацистською Німеччиною.

Після створення сцени арешту я вже не мав проблеми з сюжетом, не шукав деталей. Виявилось, що вони давно живуть в мені під

[13] А. Кестлер

хвилями спогадів семирічної давнини, і варто було лише трохи розслабитись, як вони починали в мені вирувати, вперше стаючи осмисленими. Надія, Малютка, Вернер, двоє начальників з Баку, багато епізодів, обірваних реплік, випадкових жестів, все те, що внутрішній цензор не випускав назовні, рвонуло з мене, як бурхливий потік. Я не керував розвитком подій – я корився йому, з цікавістю й не без страху. Знаючи, наприклад, що в решті решт Рубашов капітулює й визнає свої вигадані злочинства, я проте невиразно розумів, з яких причин це станеться. Причини – одна по одній – з'ясовувалися під час тривалих допитів Рубашова, спершу Івановим, по тому – Глеткіним. Жорстко детерміновані закритою структурою їхньої психіки, питання й відповіді не виникали як імпровізації, їх викидав назовні механізм підсвідомості, рухомий ілюзорною логічністю – з глибин психіки, де розмивалась різниця між слідчим і в'язнем, між катом і жертвою. Спираючись на одні й ті ж аргументи, ці люди й не могли говорити й діяти інакше, ніж говорили й діяли.

Західному розумові, далекому від цієї психіки й цих уявлень та аргументів, визнання звинувачених на московських процесах здаються однією з найбільших загадок сучасності. Чому старі більшовики, герої та вожді революції, які так часто гралися зі смертю, що самі іменували себе «покійниками на вакаціях», – чому вони визнавали цю несосвітенну маячню, від якої стигне кров? Якщо навіть не зважати на тих, хто подібно до Радека, просто–напросто рятував власну шкуру, тих, хто як Зінов'єв, сподівався вигородити рідних, тих, хто, наприклад, як Каменев, за чутками, пристрасно любив власного сина, – то серед них були і люди «залізні» – на кшталт Бухаріна, П'ятакова, Мрачковського, Смирнова та ін., з десятками років революційного стажу, ветерани тюрем і заслань; і от саме їхнє патетично–безоглядне зречення себе самих видавалось незбагненним...

За основу ретроспективних сцен «Сліпучої темряви»[14] – з Ріхардом Малюткою Леві й Арловою – я взяв правдиві епізоди, щоправда, трохи оброблені літературно. Методи й техніка допитів у ГПУ детальніше, ніж це зробив я, описана в інших книгах. Ризикуючи втомити читача, дозволю собі зосередитись на головному, тобто на причинах, що змусили людей одного, чітко означеного – «залізно-

[14] Більш звичний для українців переклад назви – «Пітьма опівдні» (Л. Т.).

го» типу, не виходячи за рамки логіки, прийти до необхідності визнань, що вражають цілковитою абсурдністю; по–перше, пошлюсь на смислову кульмінацію мого роману – заключний допит Рубашова Глеткіним, по–друге, зацитую документ, якого я не знав, пишучи роман – мова про книгу «Я був агентом Сталіна», яку написав Вальтер Кривицький приблизно тоді ж, коли народжувалася й моя «Сліпуча темрява».

Кривицький, розвідник високого рангу, що розірвав зі сталінським режимом, що для тих, хто, як і він, в роки московських процесів перебував «всередині сталінської машини влади», визнання підсудних не були жодною загадкою. Хоч, каже він, мали значення різні фактори, вирішальною для дуже багатьох ставала потреба «востаннє виконати свій обов'язок перед партією та революцією». Ось приміром, в який спосіб було одержано визнання Мрачковського – засудженого на першому процесі більшовика з 1905 року, героя громадянської війни, згодом опозиціонера.

М. ГОРЬКИЙ.

Горький «Несвоевременные мысли»

Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре»

«Новая жизнь», № 16, 6(19) мая 1917 г.

Из письма к Горькому крестьянина Пермской губернии: «Да, правда не каждому под силу, порой она бывает настолько тяжела, что страшно оставаться с ней с глазу на глаз. Разве не страшно становится, когда видишь, как великое, святое знамя социализма захватывают грязные руки, карманные интересы? ... Крестьянство, жадное до собственности, получит землю и отвернется, изорвав на онучи знамя Желябова, Брешковской.

Партийный работник, студент с.–д., откровенно заявляет, что он теперь не может работать в партии, так как на службе получает 350 р., а партия не заплатит ему и 250. Сто рублей он, пожалуй, уступил бы, ради «прежнего» идеализма...

Солдаты охотно становятся под знамя «мир всего мира», но они тянутся к миру не во имя идеи интернациональной демократии, а

во имя своих шкурных интересов: сохранение жизни, ожидаемого личного благополучия.

Я отлично помню свое настроение, когда я 17–летним юношей шел за сохой под жарким солнцем; если я видел идущего мимо писаря, священника, учителя, то непременно ставил себе вопрос: «Почему я работаю, а эти люди блаженствуют?» Ибо я признавал за труд только физический труд и, все мои стремления были направлены к освобождению себя от этого труда. Это же самое я вижу теперь у многих, охотно примыкающих к социалистическим партиям. Когда я вижу этих «социалистов», мне хочется заплакать, ибо я хочу быть социалистом не на словах, а не деле.

Нужны вожди, которые не боятся говорить правду в глаза. И если бы социалистическая пресса обличала не только буржуазию, но и ведомых ею, она от этого выиграла бы в дальнейшем. Надо быть суровым и беспощадным не только с противником, но и с друзьями. В Библии сказано: «Обличай премудра, и возлюби тя».

Горький – «Новая жизнь», № 21,
12 мая 1917 г.

Тяжело жить на святой Руси!

Тяжело.

Грешат в ней – скверно, каются в грехах – того хуже...

Морали, как чувства органической брезгливости ко всему грязному и дурному, как инстинктивного тяготения к чистоте душевной и красивому поступку, – такой морали нет в нашем обиходе. Ее место издавна занято холодными, «от ума», рассуждениями о правилах поведения, и рассуждения эти, не говоря о их отвратительной схоластике, создают ледяную атмосферу какого–то бесконечного, нудного, бесстыдного взаимоосуждения, подсиживания друг друга, заглядывания в душу к вам косым и зорким взглядом врага...

Посмотрите, насколько ничтожно количество симпатии у каждого и вокруг каждого из вас, как слабо развито чувство дружбы, как горячи наши слова и чудовищно холодно отношение к человеку...»

21 апреля 1917.

Мы добивались свободы слова затем, чтобы иметь возможность говорить и писать правду.

Но – говорить правду – это искусство труднейшее из всех искусств. Эта в своем «чистом» виде, не связанная с интересами личностей, групп, классов, наций, – правда почти совершенно неудобна для пользования обывателя и неприемлема для него. Таково проклятое свойство «чистой» правды, но в то же время это самая лучшая и самая необходимая для нас правда.

* * *

Листівка від п. Орисі Стешенко з Києва.

8. III. 73 р.

Допіру одержала Твого листа, Лесю. Спасибі за привітання. Щодо «здоров'я», то його вже бракує. Оце вже третій місяць почуваю себе негаразд. Від простуди до «нервового тифусу»... (Як колись казала мати Курбаса).

Вітаю Тебе з прем'єрою. Хоч я в принципі категорично проти таких варіантів (як і небіжчик А.В. Луначарський, між іншим). Волію дивитися окремо Мольєра й окремо Танюка. Не люблю тих паштетів із рябчиків (є такий анекдот), у яких пополам – один рябчик і одна лошадь.

А втім, то страва індивідуальна. А якщо вистава хороша, то забудьмо за Мольєра і радіймо за виставу. Неллі не має часу – знаю, бо навіть не підтвердила, чи одержала мою «дискусію» із «дивною» істотою (?!!) Р. Ск. ...

Бувай здоров і хай Тобі щастить.

Ор. Стешенко

Л. Т. Луначарського вона приплела сюди намарне – по-перше, **не авторитет**, по-друге, сам переінакшував класиків. Курбас – авторитетніший, і в нього це не викликало заперечення («Зайці…» та ін.).

Отож якби я був на Україні, «стара гвардія» **теж бурчала б,** як у випадку з моїм «Шельменком» – «ніззя». Це, може й вікове – але я б спершу все-таки **подивився** виставу, а вже по тому робив би «зауваги».

Ну та старші люди – люди «норми». Тим то й важко на Україні молодій режисурі, що там навіть захисники її – модерном лише присягають, а люблять – **усталене**. Там ще довго не буде **різних** театрів, тобто – **авторських.**

А лише з них народжуються Мольєри. І Старицькі з Кропивницькими, між іншим.

Але все те ще буде… Неодмінно.

Продовження запису за 11.03.73

«У червні 1936 року, – пише Кривицький, – закінчувалась підготовка до першого показового процесу над опозицією. Домоглися визнання від чотирнадцяти чоловіка. Головні дійові особи – Каменєв і Зінов'єв – уже завчили свої ролі й репетирували поведінку в залі суду. Залишалися двоє, що заперечували будь-які звинувачення, – Мрачковський та Іван Смирнов, старий більшовик, командувач 5-ї армії у роки громадянської війни.

Сталін не хотів починати процес без них. Їх довго катували – жорстоко й безрезультатно. Нарешті начальник ОГПУ викликав мого товариша Слуцького й наказав допитати Мрачковського й хоч би там що зламати його. Знеможений душевною тяготою мій товариш (до речі, глибокий шанувальник Мрачковського) розповідав мені, а я слухав, як він виконував роль інквізитора.

– Я поголився перед початком допиту, – розповідав Слуцький, – а коли все закінчилось, у мене виросла борода. Його привели до мене в кабінет. Він дуже кульгав, – це з громадянської, – я запропонував йому сісти. Він сів. Ось, кажу, товаришу Мрачковський, мені доводиться допитувати вас.

– Я відповідати не буду. Я не бажаю з вами розмовляти. Ви стократ гірше за царських жандармів. Доведіть мені ваше право допитувати мене. Щось я не чув про вас у роки революції. Пташки на зразок вас на фронти не залітали. А їх, – Мрачковський показав на ордени Червоного Прапора на моїй гімнастерці – їх ви, швидше за все, просто вкрали. – Він підвівся, розстібнув сорочку, показав глибокі шрами на грудях. – Мої нагороди – ось!

Не відповідаючи, Слуцький простягнув йому склянку з чаєм і цигарки. Той скинув їх на підлогу:

– Хочете мене купити? Не сподівайтесь. Я ненавиджу Сталіна, так йому і передайте. Він зрадив революцію. Мене водили до Молотова, теж хотів купити. Я плюнув йому в пику.

Надійшов час переходити в наступ. Слуцький сказав:

– Ні, товаришу Мрачковський, мої ордени я не вкрав. Я чесно заробив їх у Червоній Армії, на ташкентському фронті, де командувачем були ви. Я не маю гадки і не думаю, що ви злочинець. Але ви не будете заперечувати – ви долучились до опозиції. Партія наказала мені вас допитати. Стосовно ж ран, погляньте. – І Слуцький у свою чергу оголив скалічені груди. Потім продовжив. – По війні я працював у трибуналі. Партія перекинула мене на органи. Я солдат партії і виконую наказ. Якщо партія накаже мені вмерти, я вмру. (Так і станеться за півтора роки: оголосять, що Слуцький нагло пішов з життя.)

– Ви переродились, – заперечив Мрачковський, – ви більше не солдат партії, ви охоронець, нишпорка. – Але через паузу додав:

– Хоч у вас, здається, залишилось щось людське.

За словами Слуцького, з того моменту між ними став відчуватися струм взаєморозуміння. Слуцький заговорив про важке зовнішнє й внутрішнє становище СРСР, про капіталістичне оточення й про ворогів партії, які підривають її авторитет у масах, сказав, що треба за будь–яку ціну рятувати партію, котра єдина здатна врятувати революцію.

Я запевнив його, що, звичайно, не думаю, що він контрреволюціонер. Але дістав і зачитав свідчення інших – продемонстрував, сказати б, до чого можна докотитися у звірячій люті до радянської влади. Ми проговорили три дні й три ночі. Весь цей час він і на мить не склепив очей. Я трохи подолав сон – вдалося поспати кілька годин. Коротко кажучи, він погодився, що на даний час ні...

Горький: продовження

Вспомним, как добродушный русский народ вколачивал гвозди в черепа евреев Киева, Кишинева и др. городов, как в 1906 году рабочие Иваново–Вознесенска варили в котлах кипятка своих товарищей, бросая их в котлы живыми, как садически мучили тюремщики арестантов, как черносотенцы разрывали девушек–революционерок, забивая им колья в половые органы, вспомним на минуту все кровавые бесстыдства 906–7–8 годов.

22 апреля 1917 г.

Третий год мы живем в кровавом кошмаре – озверели, обезумели. Искусство возбуждает жажду крови, убийства, разрушения; наука, изнасилованная милитаризмом, покорно служит массовому уничтожению людей.

Эта война – самоубийство Европы!

Подумайте, сколько здорового, прекрасно мыслящего мозга выплеснуто на грязную землю за время этой войны, сколько остановилось чутких сердец!..

А ведь так давно и красноречиво говорилось нам о братстве людей, о единстве интересов человечества. Кто же виноват в дьявольском обмане, в создании нового хаоса?

Не будем искать виновных в стороне от самих себя. Скажем горькую правду: все мы виноваты в этом преступлении, все и каждый.

Продовження (А. Кестлер)

...хто, крім Сталіна, не здатний керувати партією. У партійних лавах нема достатньо потужного угрупування, щоб реформувати чи зламати сталінську машину влади. Так, у країні зросло невдоволення, що загрожує вибухом, міркував він, але об'єднання з людьми, не дотичними до партії, означало б кінець однопартійної системи, а він надто вірив в ідею диктатури пролетаріату й не міг замахнутись на неї навіть подумки. Як і я, він був згодний з тим, що справжній більшовик повинен підкоряти власні помисли й волю помислам та волі партії, і, якщо треба, безстрашно йти на смерть, навіть на смерть ганебну.

– Вимотуючи Мрачковського, – розповідав Слуцький, я сам так виснажився й перенервував, що розплакався разом з ним, коли на третю ніч ми домовились до загибелі ідеалів революції, – мовляв, лише ненависний сталінський режим ще несе на собі слабенький відблиск надії на світле майбутнє, на олтар якого ми обидвоє заприсяглися покласти себе ще в юності, і більше нічого не залишається, крім того, щоб, рятуючи цей режим, зупинити майже готовий, але приречений вибух зневірених, дезорієнтованих мас. Для цього партії і необхідно, щоб колишні лідери опозиції публічно засвідчили підготовку й здійснення ними страхітливих злочинів.

Мрачковський попросив зустрічі із Смирновим – старим спільником і товаришем. Відбулась несамовита сцена – два ветерани Жовтня, ридаючи, обійнялись у моєму кабінеті.

– Іване Микитовичу, – сказав Мрачковський, – дай їм, чого вони хочуть. Це треба дати.

Наприкінці четвертого дня допиту він підписав свідчення, з якими потім виступив на суді. Його доправили до камери, а я поїхав додому й цілий тиждень не міг працювати. Жити теж не міг.

Книжку Кривицього я прочитав лише кілька років після завершення «Сліпучої темряви», позаяк, дописавши свій роман, довго не міг торкатися будь–чого з ним пов'язаного. Читаючи, я відчував щось на зразок хвороби, яку психіатри звуть deja vu (Уже бачене – франц.). Схожість з першим допитом Рубашова вражала. І справа не в ідентичності логіки Слуцького й Іванова, в цьому нема нічого дивного, бо і дійсність, і роман були детерміновані одним і тим же колом уявлень і фактів. Вражав збіг подробиць: в обох випадках на початку допиту зринали спогади про громадянську війну, причому слідчий був тоді підлеглим арештованого; в обох випадках один з них був важко поранений в ногу; нарешті, в обох випадках слідчого теж зліквідували. Мені здавалось, я читаю про духовних двійників Іванова та Рубашова, – так, ніби справді в примарених образах дійсність сублімувала незаперечні реалії моєї уяви...

Пояснення визнань, запропонованих від мене в романі, поширилось як «рубашовська версія» й спричинила тривалу полеміку. Я в ній не брав участі. Ще раз повторю, що методи, які забезпечили визнання Бухаріна, Мрачковського чи Рубашова, були ефектив-

ні виключно стосовно образу старого більшовики, чия відданість партії була абсолютом. До інших застосовували інші методи, кожен відповідно до ситуації. Кажу це тому, що в дискусії про «Сліпучу темряву» постійно товкли, ніби я пояснюю всі визнання «рубашовською версією». Це абсолютно не відповідає дійсності. З трьох ув'язнених, зображених у моєму творі, лише сам-один Рубашов підписує визнання за велінням жертовної відданості партії. Заяча Губа не витримує мордування. Неписьменний селянин, який не розуміє, в чому справа й звиклий слухати начальство, тупо повторює все, що йому наказують... Однак і через багато років, у часи показових процесів у так званих «країнах народної демократії», мої невгамовні опоненти не припинили своїх розумувань апелюючи приблизно до такого: якщо кардинал Міндсенті чи пан Фоглер не мали жодної симпатії до компартії, то «рубашовська версія» через це не має правдивого грунту. З таким же успіхом можна доводити, що коли не тільки гвіздки прилипають до магніту, а й мухи до липучки, теорія манітності безґрунтовна. Як на мене, причина такої нездалої аргументації – переважно добросовісної – у властивій розумові потребі узагальнювати й вишукувати єдине пояснення – щось на зразок lapis philosophicus – загадкових і неодноплановых явищ. І щоб остаточно заплутати спостерігачів, на кожному з процесів склад звинувачених був ретельно дібраною «амальгамою» з людей «залізних», деморалізованих і просто провокаторів, і всі вони поводились на загал однаково, хоча й цілком різних причин...

Я почав писати «Сліпучу темряву» у вересні 1938 року, в мюнхенські дні, а закінчив 1940-го, за місяць до німецького нападу й наступної капітуляції Франції. І знову – як з «Гладіаторами», праця йшла уривками, припиняючись іноді надовго; то були гонки з перешкодами на доріжці часу й долі, оскільки після Мюнхена я був переконаний, що німці от–от нападуть на Францію, а вона не протримається й кількох тижнів.

У розпаді роботи я раптом опинився без копійки грошей. Для завершення роману мені треба було ще біля півроку, і щоб заробити на прожиття, мені довелося вбити два місяці – квітень і травень 39-го – на написання книжки про секс. Потім три місяці спокійної праці на півдні Франції – і нова перешкода: З вересня

почалась війна, а в жовтні, 21 числа, мене арештувала французька поліція.

Далі була серія кафкіанських ситуацій, які я описав у «Земних подонках». Чотири місяці я провів у Піренеях, у таборі для інтернованих. У січні 1940 мене звільнили, залишивши під наглядом поліції, і я впродовж кількамісячного завершення роману змушений був відриватися від нього через виклики на допити й обшуки у помешканні, вдень і вночі жахаючись, що в разі арешту роман пропаде.

Але, вочевидь, добрий ангел не залишав свого піклування про нього. Під час обшуку в березні поліцейські конфіскували велику частину моїх паперів, а на машинопис «Сліпучої темряви» чомусь не звернули уваги. Перший примірник лежав просто на столі – я поклав його туди, керуючись порадою Едгара По: річ, яку треба сховати, найкраще виставити на найвиднішому місці; всупереч цій пораді, другий примірник я запхнув на верхню полицю стелажа. В решті решт мене справді знову арештували, і німецький оригінал роману зник. На той час, він, слава богу, був уже перекладений англійською, і копію перекладу мені вдалося переправити до Англії – за десять днів до німецької окупації Франції. Так моя книга просковзнула у вузеньку щілину, залишену їй долею.

Півроку по тому, коли я услід за романом так само прослизнув до Англії, книгу поставили на верстку. Верстка заскочила мене у Лондонській Пентонвільській тюрмі, куди мене посадили зразу ж після того, як я ступив на британський берег. Тут виникла трудність, бо ув'язнені у Пентовілі не мали права доступу книжок з волі. Проте, оскільки було незаперечно доведено, що дану книжку написав сам в'язень, начальник тюрми, порозмисливши, погодився передати верстку мені. У Пентонвілі я вперше дізнався англійську назву мого твору – вона була підказана рядком з Мілтона: «О темряво, темряво серед сяйва місяця!» й належала перекладачці, ...

М. Горький.

«Несвоевременные мысли»

«Новая жизнь», 1917, № 195

7 декабря 1917 г.

За время революции насчитывается уже до 10 тысяч «самодуров». Вот как судила демократия своих грешников: около Александровского рынка поймали вора, толпа немедленно избила его и устроила голосование: какой смертью казнить вора – утопить или застрелить? Решили утопить и бросили человека в ледяную воду. Но он кое-как выплыл и вылез на берег, тогда один из толпы подошел к нему и застрелил его.

Средние века нашей истории были полны этакой отвратительной жестокостью, но и тогда, если преступник, приговоренный судом к смертной казни, срывался с виселицы – его оставляли жить.

Как влияют самосуды на подрастающее поколение?

Сегодня ведут топить к Мойке до полусмерти избитого вора, он весь облит кровью, его лицо совершенно разбито, один глаз вытек. Его сопровождает толпа детей; потом некоторые из них возвращаются с Мойки, и подпрыгивая на одной ноге, весело кричат:

– Потопили, утопили!..

Это – наши дети, будущие строители жизни. Дешева будет жизнь человека в их оценке, а ведь человек – не надо забывать, об этом! – самое прекрасное и ценное создание природы, самое лучшее, что есть во вселенной. Война оценила человека дешевле куска свинца, этой оценкой справедливо возмущались, упрекая за нее «империалистов» – кого же упрекнем теперь – за ежедневное, зверское избиение людей?..

Вот недавно разграблены мужиками имения Худякова, Оболенского и целый ряд других имений. Мужики развезли по домам все, что имело ценность в их глазах, а библиотеки – сожгли, рояли изрубили топорами, картины – изорвали. Предметы науки, искусства, орудия культуры не имеют цены в глазах деревни, – можно сомневаться, имеют ли они цену в глазах городской массы...

Були у Димшиців. Першу партію вели жінки, ми з Олександром Львовичем заторкували більше абстрактні теми. Вони – про мою виставу, Нелля захопила їх проблемами своєї соціології… Димшиці – люди високої культури, а тут ще й такі талановиті дочки.

Окремо – про фрау Кречмар (ГДР). Димшиць натякнув на можливість гастролей «Пурсо» в Німеччину (?!)

Димшиць писав **перший** передмову до Мандельштама(!)

Найцікавіше – **ні слова не було мовлено** про Мовчана[15]!

А. Кестлер (закінчення)

... Дафні Харді, молодій англійці, яка за фахом була навіть не перекладач, а скульптор (У «Земних подонках» вона фігурує під ініціалом Х). З Франції Дафні втекла раніше за мене, і по довгій розлуці ми зустрілися з нею в кімнаті побачень Пентонвільської тюрми і в присутності наглядача поштиво спілкувалися через дротяну сітку. Коли наглядач повів мене назад у камеру, він спитав, яку це книгу ми так довго обговорювали з моєю приятелькою. Мою власну книгу, – відповів я, про одного ув'язненого в одиночній камері. «У такому разі, ви, мабуть, пророк», – пожартував той, замикаючи двері до моєї камери.

Я ще залишався в ув'язненні, коли роман було надруковано.

Є. Винокуров. Театр

ЄВГ. ВИНОКУРОВ

Идет спектакль. Идет Мольер!
Идет? Несется во весь карьер!..
Невеста. Сводня. Жених. Отец.
Хвастун. Мыслитель. Чудак. Хитрец.
Здесь что минута – другой типаж!
Гризетка. Циник. Аббат. Апаш.
Старушка вяжет. Влетел нахал.
Поет гуляка, подняв бокал.
Идет спектакль! Идет Мольер!

15 Павло Мовчан – чоловік Олени Димшиць, старшої з дочок О. Л. Димшиця, співробітниці журналу «Дружба народів» (Л. Т. – 2010).

Идет? Несется во весь карьер!..
Как репка, вырастут вновь типажи.
Кудряв – мечтатель. Бедняк – горбат.
Скупец. Ученый. Транжира. Фат.
Один в бостоне. Другой разут.
Спектакль мчится! Они идут!
Конец!.. Но снова! И в свой черед:
Злодей. Красавец. Святой. Урод.

1965

(«Избранные»), стр. 385

Для зб. [«Поети про театр»].

Радіовистава – окремий жанр. П'єсу я писав більше місяця – а записую в студії швидко. Проблема лише з акторами. У Роллана Бикова – суцільні імпровізації й доповнення, а у Валі Гафта – брак часу.

Але півроботи вже записав. Владлен допрацьовує муз. варіант, – це не просто.

Остаточна назва – «Водевиль о водевиле».

Дні напружені, – в такий час відпружитись вдається лише на полярно протележному матеріалі. Клоунада в супроводі трагедії, чи навпаки…

Як у театрі – на «Пурсо».

…

А що у світі? У Чілі переміг Альєнде – 43,4% голосів виборців! Це вибори в парламент!

Чи можливий практично «соціалізм в одній окремо взятій країні»?

Якби не наш досвід, я б відповів ствердно.

Він соціаліст і, здається, не з компанії Мао, Сталіна чи Гітлера. Партія ще не вибила з нього інтеліґентності.

Великі питання, казав Бісмарк, вирішуються залізом і кров'ю. Як поєднати це з інтеліґентністю?

Вівторок, 13 березня

Мідсенті, Слуцький, Кривицький

Чотири дзвінки про одне й те ж – два з Києва, Львів і Тернопіль. «Не читав? Про Ірину Стешенко? Про Кочура?»

Щось там знов на Україні бабахнуло – «Радянська Україна», орган ЦК, тобто реально – Маланчук.

Дістану – реагуватиму.

А поки що – сякий–такий коментар до перекладеного мною тексту.

Мій.

Мідсенті Йожеф, кардинал, – теж має бути в списку репресованих (нар. 1892 року).

Спочатку сидів од Гітлера, потім – од Сталіна. Під час сталінської «європеїзації» виступив за права католицької церкви, за що й посадили 1948–го – по життєво. Католики не любили Сталіна, Сталін не любив католиків. Імре Надь його реабілітував, але доба Надя скінчилась «безНАДійною» радянізацією, і Мідсенті врятувався десь у чужій амбасаді. Яка його ідея в поясненні «каяття» інших – не знаю. Так само як і не знаю, хто такий Фоглер.

Слуцький Абрам Аронович виглядає у Кривицького розумником (1898 – 1938); насправді дуже велика паскуда й «актор», який умів прибирати будь–яку личину. По суті, він єдиний з «бонз» (а на його совісті багато крові – і Міллер, і Рейсс, і викрадення архіву Троцького у Франції, й, очевидно по всьому – Сергій Ефрон) пережив свого шефа Ягоду – ненадовго. Наскільки вірити моїм записам його отруїли за його ж таки робочим столом, у кабінеті, ціаністим калієм, – з наказу Єжова. Мрачковського він справді розколов, а зі Смирновим, здається, нічого не вийшло. Й описана «дружба» між ними – брехня.

Сам **Вальтер Кривицький** – (Гінзберг) – радянський резидент, здається, в Німеччині, 1937 року втік, ховався, мав виступати десь у Сенаті зі свідченнями – напередодні виступу знайшли в готелі з простреленою головою. Імітація під самогубство. Встиг перед тим написати кілька «новел», оформлених у книгу «Я був агентом Сталіна». Завалив усю мережу в столицях Європи.

Про реального Рубашова нічого додати не можу, не зустрічалося.

Мрачковського й Смирнова розстріляли в один день – 25 серпня 1936 року. Мрачковський був з робітників, сибіряк, «рабочая кость», справді віруючий. Сталін хотів його перехопити від Троцького, але не вдалося, Мрачковський пішов в опозицію. 1927 року виключили за це з партії, 1930 – відновили (то був сталінський хід – використати «троцькістів» для боротьби з Бухаріним). Освіти не мав, твердолобик. Але не все так просто було, як в описі Кривицького. Смирнов справді дав їм побачення у своєму кабінеті – але вже знаючи, що Мрачковський зламаний і гратиме провокативну ролю. На цій зустрічі вони побили горшки остаточно – після чого Мрачковський підписав фальшивку про те, що 1932 року вони зі Смирновим були на таємних зборах, де той пропонував ніби об'єднатися з людьми Зінов'єва для терору.

Було ще двоє «залізних людей», які валили все на Смирнова – Рейнгольд і Ольберг, в минулому так само «великі більшовики»…

Мрачковський – з 1905 року в партії – але далі свого «пролетарського рівня» не пішов; отож Слуцькому не склало труда його переламати.

Смирнов Іван Микитович, теж старий більшовик (1881–1936). Тут уже натиснув Сталін – бо Смирнов колись дуже наполягав на оприлюдненні Ленінового заповіту стосовно Сталіна. Казус полягав у тому, що Смирнов ніяк не міг бути причетний до нових опозиційних «інтриг», позаяк з 1 січня 1933 року безвихідно сидів у тюрмі. Але Вишинський пришив йому «керівництво терористичним штабом зсередини тюрми», – тобто він писав листи, планував, давав вказівки. Звичайно, нічого подібного документально на процесі показано не було, – хоч на суді стверджувалося, що він керував убивством Кірова з тюрми (!).

Смирнов був найближчий до Троцького, і Сталінові хотілось, щоб саме він був на процесі, хоча б і з переполовиненими визнаннями. Смирнову показали свідчення «главарів» – Каменева й Зінов'єва, які тепер уже теж клепали на нього, взяли в роботу його дружину – і він дав згоду на виступ, на визнання. Але порядним був і лишився: поставив умову, що не розстріляють дружини.

Я так гадаю, ці старі більшовики вірили, що дійди вони до суду, де будуть авторитетні закордонні представники, світ зрозуміє все як слід, і Сталінові не підніметься рука їх розстріляти.

Але дружину його розстріляли потім все одно… Виділили в окреме провадження – і засудили до розстрілу. Такою була ціна Сталінових обіцянок. Хазяїн власного слова – «хочу – даю, хочу – сам і забираю».

А у Мрачковського вистріляли всю рідню – брата і двох дорослих синів. 1937.

Фріновський і Заковський, які ніби отруїли Слуцького, теж потім пішли під кулю. Машина набрала таких обертів, що того маховика не могло вже стримати ніщо.

Свого часу до мене потрапила витинка з якогось франц. журналу про «казку Ольберга», – йшлося там про його вигадки на процесі – готували вбивство Сталіна, особисто планував це Троцький, передаточна інстанція був Тукалевський з Праги (1881 р. н., вмер загадково десь 1930?) – тобто хлопчина авантюрно вигадував казна що – сподіваючись, що це йому зарахують. Як «людину з ГПУ» (вони з братом були завербовані ще в 20-му році). В його вигадках було невість що й про Смирнова, і про Мрачковського, і про Зінов'єва з Каменевим. Але його все одно розстріляли разом з тими, кого він обмовив. (1907 – 1936). За одними даними – ризький єврей, за іншими – уродженець Швейцарії, німець, житель Гондурасу…

Це – щодо молодого Ольберга.

Тепер про старого **Рейнгольда**. (Ісаак. 1887–1936), з колосальним послужним списком, господарник, член партії з 1917 року. його вважали одним з лідерів сіоністського крила в партії – після доповідної записки 1919 року про необхідність знищення донського козацтва як антирадянського. Козаки вважали основним своїм ворогом Свердлова, а Рейнгольд захотів його справу продовжити. Люди Сталіна вміло використали й ці «єврейсько–російсько-козацькі» та інші зіткнення.

Отож старого Рейнгольда, помічника ГПУ, розстріляли разом із Смирновим, якого вони так вигадливо обмовили.

Дж. Ленон

Середа, 14 березня.

Слухали подарунок П. Т.[16] – платівку Джона Леннона плюс Йоко Оно. Це мені від нього за «Пурсоньяка». Геніально!

Джон Леннон

16 Пітер Темпест (Л. Т.)

В перекладі це звучить приблизно – «Якийсь час у Нью–Йорку». На конверті – шлягерна сторінка з «Нью–Йорк Таймс», де новини. Одна з таких новин – від самого Леннона, пісня–повідомлення:

«У В'єтнамі більше немає птахів»…

У нас такого не дістанеш.

Четвер, 15 березня

Ще одна репліка до справи Зінов'єва та К°. Четвертим її фігурантом був знайомий Бегічевої, жуїр і картяр, трохи письменник, трохи театральний діяч – директор Камерного Театру Пікель. Річард Пікель, приятель усіх високих гепеушників, свій серед наркомів. Його теж ГПУ завербувало на фальшиві покази – огинався, як міг, але «високі друзі» умовили, гарантуючи йому фіктивність вироку й волю після процесу. Він написав силу брехні на Зінов'єва, у якого колись очолював секретаріат. Саме тому його й обрали на цю роль.

Провокація як єдина методологія. Сталін виношує й розробляє задум знищення Зінов'єва й Каменева, яким ще можуть повірити люди, бо вони «ленінці». З тюрем і заслань збирають колишніх троцькістів, яким обіцяють звільнення – якщо вони виконають «завдання партії» – підпишуть усе, що їм запропонують слідчі. А слідчі мають розроблений Сталіном «план» – розгалуження його роздані слідчим різного масштабу. «Органи» йдуть далі – викликають своїх співробітників, навіть найцінніших (приміром, як Давид Фріц з Берліна) й примушують їх стати «учасниками» плану вбивства Сталіна, підтвердивши, що їм це особисто доручив Троцький. Вірні слуги партії вірять партії на слово, підтверджують – після процесу їх розстрілюють **нарівні з іншими** – всіх підряд…

І це називається **народною владою,** владою для народу?!

…

Махлянкін:

– Лесь, вы должны поздравить Таривердиева, у него день рождения! Дата не круглая, но…

– Но я с ним не знаком! Одно дело музыка, …

– Поверьте мне – ему будет приятно!

Кумедний і славний Владлен – з якого це боку я стану телефонувати?

Діма Гаврилов – чомусь тихенько, тет–а–тет:

– Лесь Степаныч, как вы к женщинам относитесь?

– Забавный вопрос. Лучше, чем вы.

– Я не об этом. Скоро 8 марта, как вы насчет капустника?

– Ну, я в этом не Копенгаген.

– Не прибедняйтесь. Кузенков считает, без вас не обойдется – песни, стихи, у вас выходит. Может, сядем за сценарий?

Комедія. «Кузенков считает!» Як на мене, він сам більше до капусника надається. Не як автор – **як персонаж…**

Жінки – це добре. Але капусник під Кузенковим – уже щось пародійне. Я їм такого наворочу – пошкодують!

Знайшов Діму через годину – відмовився. Послався на зайнятість.

Діма – не без прихованої погрози:

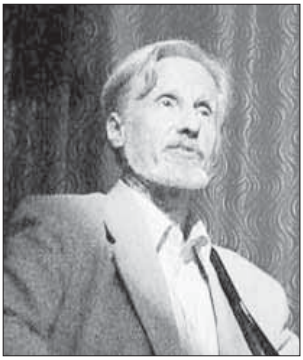
– Ну–ну!..

П'ятниця, 16 березня

Ще кілька дзвінків з приводу публікації в «Рад. Україні». Розповідають – названо там Жуковського з Франції, Бургардта (якого? Освальда? Юрія Клена?)…

Намагався переговорити з Порфировичем – або його не дають, або не підходить до трубки. Відключилась і Стешенчиха.

Стихи Коли Брауна – **оттуда**; я с ним лично не был знаком, но хорошо знаю Марию Ивановну Комиссарову…



Н. Браун

Березы над кладбищем лагерным
Стройны, высоки и чисты.
И, может быть, этими благами
Воспользуюсь я или ты.

И вскоре из морга больничного
Вдруг вынесут в свежем гробу
Кого–то из нас, горемычного,
И взвалят на клячу–судьбу,

Что возит дорогой окольною
Под всхлипы тележных досок,
И в рощу свезут белоствольную
И молча зароют в песок.

Вірш Колі Брауна з в'язниці

Чтоб рядом с костями такими же
Найти долгожданный уют,
И столбик с дощечкой без имени,
Лишь с номером – сверху вобьют…

И, может, без благословения
Мы оба здесь сгинем с тобой
Задолго до освобождения –
С нелегкой своею судьбой;

Но коль своему поколению
Мы были верны без прикрас –
Пусть капли сока весеннего
Березы поплачут о нас.

«Ні на що не схожу юність» досі розкуповують добре (молодь!), але Жарик і Кузя ставлять її в афішу все рідше. Тут не лише – стосунок до мене. Кузенков не може пробачити Сергієві Олександровичу відверто скептичного до нього ставлення. Була в них розмова (без мене). Єрмолинський – з висоти свого аристократизму – не приховав,

каже, іронії щодо плебейства, яке «полезло из всех щелей, как его ни прячь…»

Ефремов Олег і «стратегія»

Може, корінь непорозуміння між ними – п'єса про Блока, яку Є.–й запропонував нашому театру? Знаючи, що я тут не парадом керую, він – субординація! – віддав К–ву. Ризикнув і обпікся. Так я зрозумів з розмови з Жорою Бурковим.

Ми з обуренням читаємо про нищення культури за доби Сталіна – це робили люди позакультурні, майстри дзвінкого гасла й «актуальності». Наш час це продовжує – під іншими резонами, з іншими вусами, з іншими усмішками… У Києві беруть в облогу Зоріна, Ефросові – червоне світло, Любимову – шлагбаум. Єрмолинський, душеприкажчик Булгакова – про Блока? Отже, не з революційних позицій – крамола? Хіба для цього ми привозили з Павлограда комсомольського режисера, щоб він здав «нас» і пішов до «них» – до Єрмолинського, Ефроса й Танюка?

Кузенкова пов'язують з Єфремовим, він стажувався у МХАТі, але я почув від Олега інше:

– Понимаешь, старик, у меня в театре много режиссеров тусуется. И такие кержаки, как ваш Кузенков, и которые на цыпочках, и умники, как Васильев. Я всегда «за», тем более, что театр за это деньги получает. Но от некоторых из них можно отделаться **только выдвинув их в главные.**

– А не жалко – кроликов?

– Чего их жалеть? Да и не такие уж кролики твои станиславцы. Они его быстро уберут, если не потянет.

Авжеж – «суєта суєт і всяческая суєта». Та надворі – 1973-й, «маразм крепчал», і торішні арешти послаблення не провіщають. Уряд і К° все більше бояться культури і преси, бояться закордону і взагалі – розголосу… Глушники, заборони, «патріотичні мітинги» з першої–ліпшої нагоди; атмосферу накачують.

Єфремов міг би потримати Кузю в чорному тілі рік–другий, а до нас – скерувати когось талановитішого й не та-

кого амбітного. Я б, наприклад, порадив би йому взяти наш театр під своє крило і призначити на керівника **Жору Буркова**. Він актор, але я відчуваю – йому в цих рамках тісно. А людина структурна, талановита й у повазі…

Та Єфремову до того байдуже – свого, мхатівського клопоту йому – по вуха.

(Я помітив, що в часи затиску ідеологічних лещат бродіння починається і в театральних трупах. Голову підносить бездарна наволоч, парторги і профорги, які в нормальні часи знають своє місце).

Що ставити далі? Не знаю. Тут – не дадуть.

Вихід?

Субота, 17 березня

у Завадського

Вихід?

До цього й веду.

Провів півгодини у Ю. А. – він уперше нікуди не поспішав, розпитував, жалівся.

Пішов я до нього на розмову про «Чорну раду» Пантелеймона Куліша. Перед тим ще раз нагадав про ідею поставити у них «Пророка» Винниченка. Виявилось, він п'єсу **пам'ятає** – і боїться, що її **заборонять.**

– Я наводил тогда справки – он ведь националист? До сих пор числится во врагах советской власти.

– Явно не там наводили. Баруздин на съезде обещал издать его прозу, а уж он человек знающий. Кстати, Бунин тоже если не националист, то власть советскую ненавидел – а вот же издают…

– Издают. Потому что это Россия. Кроме того, в пьесе все слишком прозрачно – миф идеального общества сокрушен, намек на невозможность победы «народного коммунизма».

– Да нет там никакого коммунизма, Юрий Александрович! Пьеса о вере духовной и техницизме, конфликт рацио и эмоцио…

– Лесь, дорогой, пьеса мне очень нравится, хотя кое–что я бы в ней подсократил, ряд сцен слишком болтливы, мно-

говато сюжета. Но эти его апостолы – гениально! Тут вся цивилизация! Я прекрасно понимаю, что из этого мог бы получиться спектакль почище «Преступления и наказания»! Но для вашей пьесы, Лесь, **нужны другие годы, другое сознание; другая власть, наконец, если уж откровенно.**

Чтоб вам разрешили такое поставить, вы должны были бы перед этим сделать хоть парочку «Сталеваров»…

Про «Чорну раду» він так само боїться.

– Видите ли, друг мой, – а я позволю себе считать, что вы мой молодой друг, – вот уже год как наша жизнь резко изменилась. Союзные республики поутихли, пошла новая волна централизации, объединения, и тут мы – с вашей «Черной радой»? Нет.

Але й сам він мені нічого не пропонує в «изменившейся обстановке». У нього режисерський перебір. «До сих пор не расхлебали кашу с Левитиным, я о «Транзите» – Терехова, Жженов, Савина не захотели с ним работать… В труппе начались разговоры…»

Я знаю, під ним крісло теж хитається, але переконаний, – все буде гаразд. Надто він досвідчений стратег.

– Вот если бы вы нашли что-нибудь для Веры Петровны! Советское! Эпохальное!

Я промовчав, бо з В. П. ми говорили, й «епохального» вона не хоче – на «епохальне» її силує сам Ю. А., який уславився гаслом «Образцовому городу – образцовый театр» і тепер не вилізає з президій. (Це теж спосіб притишити в трупі «разговоры»).

А якщо перешерстити репертуар Анни Маньяні?

Знову ж таки Ю. А. пояснить, що це не «епохальне» і «не наше»!

Не скажу, що я – розумної вдачі. На глибині душі ну ніяк не хочеться ставити «на актрису»! Інше в мене на думці, інше…

Так само як «інше» і в Юрія Олександровича – його висунули не Героя, які тут можуть бути Винниченко, Пантелеймон Куліш або Лесь Танюк?

Інше в мене на мислі, інше… З яким азартом поставив би я сьогодні Кестлера! А ще з більшим – «Ми» Замятіна чи «1984-й» Орвелла!.. Майже в цьому плані зашифрований під **химеру** і «Пророк» (мій).

Проте для цього треба бути як мінімум **головним** режисером. А шлях туди – вступити в партію і «поставити пару «Сталеварів».

Явно не для мене. Не продам душі, я не Фауст. Не для того емігрував я з України, щоб замість тамтешніх корнійчуків ставити корнійчуків московських. У мене є Нелля й Оксана, а це – відповідально. Є Курбас, є Гірняк, є Микола Куліш, яких без нас не реабілітуєш. Які вже тут «Сталевари»?

Між тим уже прилетіли грачі, отож сніг зійде рано, «зі стріх вода капле»… Ліда Савченко – про день тьоті Дусі, тобто Євдокії, за старим стилем він припадав на 1 березня. Але Москва – місто північне, тут усе тане повільно. У нас на Україні – р–раз – і готово!

Згадалось «Гусяче перо» і дві старенькі:

«Мы молодой весны гонцы!!!»

Неділя, 18 березня

Розумію, про яку нову українську хвилю попереджав Лев Озеров. Сергій Б., а з ним ще два адресати – зі Львова й Тернополя – надіслали те, чого я чекав. Знав я про статтю уже в день її виходу, але «Рад. України» в Москві не було.

Отже, обрали нові мішені – Кочура, пані Орисю й Раю Мороз! Раю – зрозуміло, вона дружина Валентина Мороза, з ним у ГБ рахунки особливі. Але Кочур і Стешенко? Стара гвардія? Колись генерали Спілки самі просили пані Орисю прийняти Віру Вовк, щоб вона в неї пожила, та ін., – тепер це кримінал? Федорчук пішов «другим путем»? Молодших – замкнули в камери, тепер перекриймо всі контакти? То що ж, заборонять пані Орисі листування з Гірняком, яке ніхто інший, як КГБ (з руки Віталія Коротича) дозволив?

Горбачі – в жодному сенсі не політичні зв'язки. А комедія з «планом» – зовсім з арсеналу 1937 року. хлопчина зле орієнтується в місті, йому малюють від руки, як знайти потрібну адресу – тепер це «аргумент»!!! Ідіоти з КГБ вигадають і не таке.

Ребус заявлено. Отже?..

Вважай, друже Танюче, вважай…

...

Оперували Л. Первомайського. Справа більше ніж серйозна. Між тим за його відсутності вилучили з «Гейне» переклади Кочура.

«Турист за дорученням»

ТУРИСТ ЗА ДОРУЧЕННЯМ

Це сталося недавно у Львові. Дружинникам, що патрулювали у парку імені Франка, здалася підозрілою поведінка парочки, яка шепотілася під стінами туалету. Весь час озираючись, чоловік і жінка обмінялись якимись пакунками, сховали їх похапцем до валіз і розійшлися, удавши, ніби незнайомі.

У дружинників склалося враження, що це дрібні злодії або спекулянти. Проте ніяких заходів патрульні того разу не вжили. Пізніше, однак, зустрівши знайому вже пару в іншому місці, де вона знову викликали своєю поведінкою підозру, дружинники вирішили: сфотографуємо їх і доповімо своєму міському штабові.

А втім, не будемо далі інтригувати читача. Підозрілий чоловік не був ні кишеньковим злодієм, ні дрібним спекулянтом. Він виявився туристом з ФРН, 19-річним Марком-Миколою Горбачем. Але, зауважимо, туристом не звичайним.

Тут час зробити відступ і перенести дію в інші часи, в інше місце й згадати інших діючих осіб.

... 1941-й рік. Радянська Армія веде тяжкі бої під Харковом. Мужньо, самовіддано б'ються наші воїни. Й коли один з підрозділів дістає наказ відходити, людей в ньому вже жменька. Кожний на видноті. І про тих, хто не став до строю, відомо все: одні полягли смертю хоробрих, інших евакуювали до госпіталю. Доля тільки однієї люди-

ни залишилася невідомою. Скільки не шукали Олексу Федоровича Горбача, знайти його не пощастило. Пізніше виявилося: колишній випускник філологічного факультету Львівського університету Олекса Горбач, призваний до лав Червоної Армії, зрадив Батьківщину, присягу, бойове товариство і перейшов на бік ворога.

Гітлерівці зробили зрадника перекладачем у таборі радянських військовополонених. Поставили у привілейоване становище. За «чисте» й сите життя серед полонян, сотні яких щодня вмирали голодною смертю, він платив недорогою, з його точки зору, ціною: вірною службою, доносами на радянських воїнів. Після цих доносів людей чекали тортури і куля фашистського ката.

Якого високого довір'я окупантів удостоївся О. Горбач, видно вже з того, що пізніше його зарахували до дивізії «СС–Галичина». І не рядовим есесівцем, а після відповідного вишколу (спеціального та ідеологічного) в офіцерській школі вермахту. В листопаді 1943 року О. Горбач у складі есесівської дивізії вдруге у своєму житті складав військову присягу. На цей раз Гітлерові. Як тільки «тисячолітній рейх» розвалився, Горбач, як і всі, хто служив окупантам, став шукати нових господарів. Тимчасовий притулок колишній есесівець знаходить в американській зоні окупації. Підтримуючи тісні зв'язки з жовтоблакитниками, він, на їх завдання, займається відповідною ідеологічною обробкою переміщених осіб.

Ставши згодом громадянином ФРН, Олекса Горбач змінює фах: працює викладачем української мови в ряді вищих учбових закладів цієї країни. І повсюдно декларує, що тепер нібито служить виключно «чистій науці». Та все це лише окозамилювання. Головний напрям «наукової» діяльності колишнього есесівця – відверто антирадянський.

Не минаючи жодного конгресу славістів, цей «мюнхенець, що називає себе українським ученим» (так влучно охрестив його журнал «Дружно вперед», який видає Культурна спілка українських трудящих в Чехословаччині), завжди використовує трибуну, сторінки націоналістичних видань, а здебільшого кулуари міжнародних форумів для злісних провокаційних нападок на прогресивних учених. Особливо не до смаку Горбачу антифашистська тематика і будь-які згадки про традиційні зв'язки і дружбу слов'янських народів.

Цілком зрозуміло, що в такому ж дусі виховує він і свою родину. У відкрито антирадянських, націоналістичних журналах друкуються і його близькі родичі – дружина Анна–Галя та дочка Катерина. Усі вони видають себе за спеціалістів–славістів.

А тепер повернемося до туриста з ФРН Марка Горбача. Він – син Олекси й Анни Горбачів – гідний нащадок родини, вихованої в традиціях свастики та тризуба.

До нашої країни Марко Горбач за останні три роки робить вояж удруге. Не раз відвідували Україну його мати та сестра. Що ж їх так вабить у нашій республіці? Причини вони називають різні: професійні інтереси, відвідання родичів тощо. Катерина в один із своїх приїздів навіть порушила питання про надання їй можливості вчитися в університеті. Ширшому знайомству з Україною був ніби присвячений і останній приїзд Марка.

Горбачі, як і інші іноземці, що приїздять до нас, мали можливість знайомитися з життям республіки, з досягненнями радянської української науки, літератури і мистецтва. Туриста, незалежно від його переконань, у нашій країні вважають гостем. Але радянські громадяни не можуть байдуже ставитися до наклепницьких вигадок на свою країну і залишати підривні дії проти неї без відсічі.

Марко Горбач грубо порушував закони радянської гостинності. Де б не з'являвся цей молодик, він одразу ж брався за ту саму «роботу», яку виконував колись його батько в таборах для переміщених осіб. У своєму прагненні нав'язати радянським людям, з якими зустрічався, буржуазно–націоналістичні ідейки, він використовував усі відомі йому прийоми ідеологічних диверсантів.

Ледь переступивши радянський кордон, тут же на станції Чоп, після того як митники зауважили йому на те, що везе він речей значно більше, ніж передбачено існуючими нормами безмитного провозу (хоч жодної речі в нього не затримали), турист виголосив цілу промову на захист капіталістичних порядків, паплюжачи все радянське. В купе поїзда Львів – Київ він нав'язав навіть дискусію своїм супутникам. Невдало. Під час цієї розмови опоненти Горбача поклали його фактами, як то кажуть, на обидві лопатки.

Те, що сталося в поїзді, не було єдиною спробою Марка Горбача ширити стереотипну брехню, запозичену з сторінок жовтобла-

китних листків. Чимало радянських людей, які зустрічалися з ним при різних обставинах, були глибоко обурені негідною поведінкою «гостя», його підкресленою неповагою до нашого суспільства. Зрештою, Маркові Горбачу офіційно показали на двері, видворивши з Радянського Союзу.

На цьому можна було б і закінчити оповідь про вояж молодшого Горбача на Україну. Та на кордоні, уже перед самим видворенням, виявились обставини, які показали справжню мету «подорожей» родини Горбачів на Україну.

Переглядаючи паспорт туриста, прикордонник знайшов у ньому папірець з планом підходу до якогось будинку. І тут Марко Горбач зізнався, що приїздив до Радянського Союзу зовсім не з туристськими цілями. Головною метою його поїздки було виконати деякі доручення батьків, яким він і віз знайдену в нього схему. Її накреслив Г.П. Кочур. Вони зустрілися в Києві, на квартирі І.І. Стешенко. Хто ж такі Кочур і Стешенко? Члени Спілки письменників України, перекладачі. Про що могла йти мова при зустрічі двох похилого віку літераторів із студентом першого курсу фізичного факультету Франкфуртського університету, обізнаного з літературою в обсязі курсу гімназії? Горбач уперто твердить: про літературу. І ще про подарунки, які привіз цим перекладачам від батьків. Які відносини між ними? Найближчі. Принаймні, на книжці, подарованій батькам Марка, є такий напис: «Дорогій родині Горбачів – від щирого серця. 19.11.1973 року від Г. Кочур».

Знову постає запитання: чим авторові дарчого напису така дорога родина есесівців, і переконаного націоналіста? Коротко тут не відповіси. Сам Кочур пояснює це так: «Галя Горбач з ФРН – перекладачка української прози на німецьку мову. З нею контакти були (і є) книжкового характеру – я отримую від неї потрібні мені для праці книжки. У свою чергу, намагаюся дістати й вислати те, що виходить у нас цікавого й потрібного для неї».

На перший погляд – звичайне творче спілкування. Ілюструючи широту своїх зв'язків, Кочур посилається на аналогічне співробітництво з Вірою Вовк (Селянською) з Бразилії, Вольфрамом Бургардтом – із Канади, Аркадієм Жуковським із Франції та деякими іншими. А всі вони відомі не стільки своїми літературними праця-

ми, скільки антирадянськими, буржуазно–націоналістичними поглядами та діяльністю.

Так, Жуковський є одним з активних керівників так званого «проводу українських націоналістів» мельниківського ґатунку, а Бургардт уже довгий час працює членом редакційної колегії націоналістичного журналу «Сучасність», що видається в Мюнхені.

Може Г. Кочур погано поінформований в їх політичній орієнтації? Ні! Так усе стає на свої місця...

Не випадково удостоїлася подачки з-за кордону І.І. Стешенко через руки Марка, а раніше – через його сестру Катерину. Двері цієї квартири не раз гостинно відчинялися для певних відвідувачів. Таких, як Віра Вовк, Анна Горбач. Тут зустрілись, як згадувалося вище, Г. Кочур з Марком. Отже, подарунки з-за кордону не дістаються їй просто так...

Недарма на митниці дивувалися величезній кількості носильних речей, які притяг з собою турист. Подарунки призначалися багатьом. Анна Горбач своїми руками розклала їх по пакунках, наперед визначивши, що кому.

Червоний світер перепав літераторові–фантасту О. Берднику. У пані Горбач з ним існують давні «професійні контакти». На подяку за закордонне шмаття господар почастував гостя «одвертою» розмовою. Марко з цього таємниці не зробив.

І, щоб у читача не лишалося запитань, назвемо ще ім'я «таємничої» дами, сфотографованої разом з Марком дружинниками у Львові. Її звуть Раїса Мороз. Вона теж «при літературі», а ще ближче при тих, хто робить до нашої країни вояжі із злочинними намірами.

Не вдався такий вояж торік Я. Добошу – молодому бандерівцю. Не пощастило і М. Горбачу – членові молодіжної організації жовтоблакитників «Пласт». На перешкоді їм, як і завжди, стала висока політична пильність радянських людей. Так було, так буде.

Я. РАДЧЕНКО,

Б. ЧАБАН

«Радянська Україна»
13 березня 1973 року

Понеділок, 19 березня

Отже, їм конче потрібно було запаскудити Анну Горбач свастикою. Здається, статтю писали вже **після її нотаток** в «Сучасності» – автори належать до людей «оперативних»…

Хоч як бреши дзвінкоголосо,
Донос залишиться доносом.

…

Мирослав П.[17] аналізує «межовий» 1972–й. Це чоловік бувалий, розміняв сьому десятку, адвокат. Сидів за Польщі за ОУН, співредактор «Сіті», автор брошури «Україна і українська політика Москви» (1956), трохи архаїчний.

Для нього цей рік – «удар режиму по внутрішній опозиції та посилений наступ російських централістів на неросійські народи».

Теза аксіоматична, навіть Юрій Завадський вважає аналогічно.

Тобто людина «зразкової Москви».

Але з власною всупереч усьому думкою.

М. П.:

1. Декрет ЦК КПРС з 30. XII. 1971 – про вимогу ліквідації самвидаву.

2. Постанова 22. 02. 72 про підготовку до відзначення 50-річчя СРСР.

Трохи хроніки, після чого:

1. Органи КГБ зробили спробу пов'язати рух самооборони в Україні з Заходом, – як позиція для «наближення фантастичних вигадок», – аналог процесів 1936–7 рр.

2. Троє покаялись (З. Франко, Л. Селезненко, М. Холодний), інші – досі під слідством; незаконно, бо – **довго**.

3. Наступ сталінщини ширшим фронтом (обрубали крила шістдесятникам).

Цитує «генералів од літератури» – «и в воздух чепчики бросали!»

21. XII. 1972 у кремлівській палаці з'їздів – урочисте засідання ЦК КПРС, Верх. Ради СРСР та Верх. Ради РСФСР.

---

[17] Мирослав Прокоп (Л. Т.)

Перенесли на день народження Сталіна (з 30. XII).

РСФСР – як домінанта. Величання Росії. Брежнєв: «Партія вважає недопустимим які б це не були намагання зупинити процес зближення націй (ст. 106).

Інформація про підготовку нової Конституції СРСР.

Поклони – від керівників республіканських компартій.

Інші межеві ситуації – з історії:

1764 рік – скасування гетьманщини й утворення Другої Малоросійської колегії;
1775 – знищення Запорізької Січі;
1863 – Валуєвський циркуляр;
1876 – Емський указ;
1933 – штучний голод і погроми;
1947 – голод і погроми.

Маємо зростання **темпу** походів.

Спротив – Дзюба, Сверстюк («Собор»).

Цитати з Бєлінкова про страх після придушення декабристів.

Іван Гончаров:

«В результаті гострих заходів уряду усі перестрашені масони і не-масони, тодішні ліберали – принишкли, притихли, швидко перемінились на ультраконсерватистів, навіть шовіністів, – одні щиро, інші вдягнули маски... Вони при всякій нагоді, чи треба було, чи ні, складали заяви своєї відданости престолові й батьківщині».

Усі вдягали на себе однострої. Недавні атеїсти приходили у святочні дня до церкви на Богослужби, а пізніше ходили з привітом до губернатора» (110).

З огляду преси:

Юрій Штейн, член Ініціативної групи в обороні прав в СРСР, розмовляв телефонічно з жінкою генерала Петра Григоренка, ув'язненого в психіатричній лікарні. Вона **заперечила** «заломання» Якіра.

Як це можна заперечити? Він справді «заломився»! Для чого Штейнові ширити міт? Не могла Зінаїда Михайлівна такого йому сказати.

Про зняття Шелеста

Про зняття Шелеста:

«В пригоді Брежнєву став приїзд на Україну Ярослава Добоша, українського студента з Бельгії. Флойд пише (Дейвид Флойд, «Дейлі телеграф», Лондон, 30. XII. 72), що коли прийшли аплікації Добоша про в'їздову візу, КГБ було проти дозволу, але Шелест мав заявитися з тим. Після арешту Добоша Шелеста почали громити «за симпатії до націоналізму» і за те, що даючи Добошеві візу, він спричинився до виникнення міжнародного інциденту».

Гм… З цього випливає – провокацію з Добошем підготували **до його приїзду**? І всі арешти й розголос – мали на меті зняття Шелеста?

Та я не вірю, буцім–то Добошів приїзд був настільки вагомий, що від Шелеста залежала віза. Не ті масштаби! Інша річ, що ГБ заздалегідь шукало сенсації – і створило її.

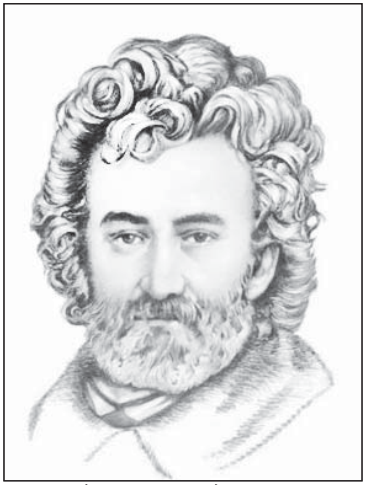
«Інтересно також, що в 1969 році режимна чехословацька преса твердила, що українські націоналісти діяли під час «празької весни» в УССР дуже активно. (Знову варіант «доносу» на «гетьмана–злодія»! от тільки діяльність українців проти окупації Чехословаччини жодним побитом не залежала від Шелеста).

Про виїзд Чалідзе й вилучення в нього паспорта громадянина СРСР.

Згадка про «подібну шовіністично–расистську дурійку в останніх роках життя Сталіна. Тоді, а точніше – 22 грудня 1950 року, московська «Литературная газета» договорилась була до того, що «не тільки всі народи радянської вітчизни, але також усі народи й нації взагалі бачать в російському народі свого старшого брата» (ст. 120).

Міклухо–Маклай

У перспективному плані «Молодої гвардії» (ЖЗЛ) – знайшов Щепкіна й Міклуху–Маклая. Ну, Щепкіна можна ще сяк–так вважати російським актором, хоч грав він переважно український репертуар, і лише потім – перейшов на «общепонятный»…



Міклуха-Маклай

З Міклухою–Маклаєм – бажане за дійсне. «Моя особа – писав він – живий приклад того, як благочинно з'єдналися три одвічно ворожі сили. Гаряча кров запорожців мирно злилася з кров'ю їхніх, здавалося б, непримиренних ворогів, ляхів, розбавлених кров'ю холодних германців». У нього й справді батько – запорізької «хвамілії», закоханий у Гоголя й «Тараса Бульбу», якого вважав своїм прародителем (!), а матінка – уроджена Катрін Беккер, з німців… Російську кров відшукати тут важко.

Але не в крові справа.

Що я знаю про нього? У 1971 році відзначали 125–річчя, я шукав даних. В «ЖЗЛ» про нього три книги: С. Маркова – 1944 року, одверто антинімецька, Маклай – як борець проти планів Бісмарка онімечити Полінезію, колонізувати всіх його папуасів; ще раніше – була книжка Водовозова, 1938 рік. А я маю видання ЖЗЛ 1961 року – Колесников – потім її перевидали в 1965 році.

Цікавість до нього збудилась у мене лише після того, як у Миколи Лукаша я натрапив на видання з Аделаїди (здається, 1952 року, якщо не помиляюсь) – автором її був художник Петро Вакуленко, який дослідив Миклухо–Маклаївські маршрути, а книжка називалась «У джунглях Нової Гвінеї. Життя та пригоди українського дослідника Миклухи–Маклая».

Авжеж, цей раритет я йому повернув, але **українство** Миклухи–Маклая мене зацікавило. Тим більше, що серія «ЖЗЛ» – відверто шовіністична, як і журнал «Молода гвардія», суцільне русофільство; я з ними й про Курбаса не дуже веду мову, бо натякали – «если только в нашем русле…» А мені під їхнє «русло» підводити Курбаса – ніяк.

Дослідити. Він з Житомирщини, з Малина (?).

Щось такого, ніби родове прізвисько у них було Макуха, – неблагозвучне, – пере виправили на Миклуху. Але це може бути й байка.

Багато цікавіша ось яка його думка:

«На Руси, коль мы проследим историю осударства Российского от Ивана Грозного до наших дней, отбросив разве что эпоху Петра I, не разрешалось под страхом смерти или тюремного заключения не только иметь иное мнение, а даже сомневаться в чем-нибудь таком, что было установленным и принятым в государстве. Дикая азийская орда с ее злобной жестокостью, презрением ценностей духовных и разделением общества на рабов и вождей принесла и укоренила в Российском государстве положение, когда право мыслить получали только те из низшего сословия, кто, мысля, в своих умозаключениях угадывал желания вождя...»

Варварська Росія не спромоглася навіть видати його творів – за життя вийшов лише один перший том, виданий Анучиним… повністю його «Твори» побачили світло в наш час, у п'ятдесяті роки. Додам я – зі страхітними коментарями, я трошки погортав кілька з них…

І Дейч, коли відзначали 125-річчя, так само радив вивчити його українські чинники – «дожжен быть музей, где бы изучали его наследие, даже не музей – общество, научный ин–т».

Йшлося саме про Україну.

«Нувель де Моску», № 11(1120) 1973
17 марта стр. 6

«Monsieur de Pourceaugnac» au théâtre Stanislavski

TOTUS mundus agit histrionem, cette devise du « Globe » shakespearien a été reprise par le théâtre Stanislavski de Moscou qui présente aujourd'hui « Monsieur de Pourceaugnac » de Molière. Les acteurs sont tellement passionnés par l'action, ils chantent, dansent, improvisent avec tant d'entrain qu'on a l'impression qu'ils oublient parfois le public. Mais ce dernier ne leur en veut pas.

C'est un spectacle lyrique présenté dans un théâtre d'art dramatique. Il est plus riche en danses et en musique que n'importe quelle opérette. Gai, amusant, spectaculaire, il tient en haleine les spectateurs qui finissent par participer mentalement à l'action. Rythme, fougue, couplets taquins, farces et trucs de toutes sortes, masques malicieux, une cascade de gaieté et d'esprit. L'histoire de Monsieur de Pourceaugnac, un sac à écus provincial venu à Paris dans l'intention d'épouser une jeune fille et dupé par de jeunes polissons parisiens, est racontée par la troupe avec beaucoup de saveur et de tempérament. C'est naturellement M. de Pourceaugnac qui est au centre de l'attention, admirablement campé par Léonide Satanovski. Bête, plein de présomption et de suffisance, il fait rire et en même temps fait pitié. La diversité du jeu, le rare talent de l'acteur qui lui permet de présenter dans chaque scène nouvelle un personnage nouveau, de faire rire le public dès son apparition, par la moindre réplique, contribuent au succès de l'interprète et du spectacle dans son ensemble.

Les spectateurs admirent les décors de Svetlana Stavtséva, inattendus et audacieux, ainsi que ses costumes qui relèvent à la fois du XVIIe et du XXe siècles. Les danses dues à Noï Avaliani ne sont point des intermèdes mais une continuation de l'action. La musique pour ce spectacle a été écrite par le jeune compositeur Vladlène Makhliankine.

Il faut dire que c'est un spectacle réalisé principalement par des jeunes : un jeune metteur en scène, Less Tanuk, d'Ukraine, de jeunes acteurs pour lesquels la participation à ce spectacle est une vraie fête.

— Nous avons choisi « Monsieur de Pourceaugnac » pour commémorer Molière car nous pensons que c'est la comédie la plus haute en couleurs, la plus populaire, m'a dit Less Tanuk. Pour ce qui est du proche avenir, je pense recourir encore à l'œuvre de Molière et d'autres auteurs français. J'espère réaliser mes nouvelles mises en scène à Moscou.

T. BOUTKOVSKAIA

LES NOUVELLES DE MOSCOU № 11 (1120) 1973

«МСЬЕ ДЕ ПУРСОНЬЯК» в театре имени СТАНИСЛАВСКОГО

(перевод с французского)

ВЕСЬ МИР ИГРАЕТ КОМЕДИЮ – этот девиз шекспировского ГЛОБУСА стал девизом театра Станиславского в Москве, который показывает сегодня «Мсье де Пурсоньяк» Мольера. Актеры до такой степени увлечены действием, они поют, танцуют и импровизируют с таким задором, что порой забывают о публике. Тем не менее публика на них не в обиде.

Этот музыкальный спектакль играется на сцене драматического театра. Он более насыщен музыкой и танцами, чем любая оперетта. Веселый, увлекательный, эффектный, он держит в напряжении зрителей, которые сами мысленно танцуют, принимая участие в происходящем. Стремительный темп, куплеты, полные дразнящего юмора, смешные трюки и каскады веселья и остроумия. История о мсье де Пурсоньяке, денежном мешке, приехавшем из провинции в Париж с намерением жениться на молодой девушке, и одураченном молодыми парижскими повесами, рассказана театром с большим юмором и темпераментом. Разумеется, в центре внимания публики – мсье де Пурсоньяк в мастерском исполнении Леонида Сатановского. Глупый, самодовольный и чванливый, он одновременно вызывает и смех и жалость. Разнообразие актерских приспособлений, редкий талант помогают актеру создавать в каждой новой сцене качественно новые черты персонажа; на каждую реплику исполнителей публика отвечает взрывами хохота, что в немалой степени способствует успеху спектакля.

Зрители восхищены декорациями Светланы Ставцевой, равно как и ее костюмами, которые принадлежат одновременно и XVII и XX вв. танцы в блистательной постановке Ноя Авалиани воспринимаются не как интермедии, а как продолжение действия. Музыку к спектаклю написал молодой талантливый композитор Владлен Махлянкин.

Надо отметить, что в спектакле преимущественно занята молодежь: молодой режиссер ЛЕСЬ ТАНЮК, из Украины, молодые актеры, для которых участие в этом великолепном спектакле – подлинный праздник.

– Мы остановились на комедии «Мсье де Пурсоньяк», желая почтить память Мольера, т. к. считаем, что это одна из самых ярких карнавальных комедий Мольера; пожалуй, она наиболее популярна на его родине, – сказал мне Лесь Танюк. – Что касается ближайшего будущего, то я намерен вскоре опять обратиться к творчеству Мольера и некоторых других французских авторов. Полагаю, что эти спектакли я осуществлю в Москве.

Т. БУТКОВСКАЯ

“Les Nouvelles de Moscou”, 17 Mars, 1973 № 11(1120)

Л.Т.: Переклади з Т. Ружевича

З ТАДЕУША РУЖЕВИЧА:

ДОЛЯ

На спогад капрала
на псевдо «Стрункий».

Лежав партизан роздягнутий,
співали птахи,
блукали червоні сонечка
по воскових долонях.

Ховати його заборонено,
А за непослух – розстріл –
Нехай лежить
Іншим на пострах.

Рідня земля
розпростерлась, розбита,
обійнявши його, русявого,
Увостаннє.

Він лежав біля лісу тихо,
ніби пив з джерела воду,
схилений
над своєю долею – смертю.

ЯК ДОБРЕ

Як добре! Можу я збирати
Малину в лісі,
а мені здавалось –
нема вже лісу, і немає ягід.

Як добре! Можу я лежати
В тіні листви,
а мені здавалось –
нема вже ні дерев, ні листя.

Як добре! Зараз я з тобою,
І серце б'ється.
А мені здавалось –
Немає у людини серця.

НОВЕ СОНЦЕ

Я чую – хтось дряпається.
Це старенька дряпає
нігтями стінку
І кашляє! Як звірятко.

Отож я іду до неї
І сідаю до круглого столика,
а вона викликає духів,
п'ючи із блюдечка чай
дрібними ковтками.

На етажерці – панство
з борідками
„Jenseit von Gut und Bose“18
Остання чверть XX століття.

---

18 По той бік добра і зла (нім.)

Вона трясе
Сухенькою голівкою
й згадує Венецію,
Флоренцію,
сонце Італії.

– Я баронеса.
Це кінець світу.
Вони вигадали нові зірки
І нове сонце, –
– каже вона,
і сльози їй очі засновують.

ЗЕЛЕНІ ТРОЯНДИ ПОЕТА

Бачив, як він
Сіяв вітер вкруг себе,
Він робив це блискуче,
ніби квітка, що сіє
довкола себе сім'я крилате.

Урожай йому
Замість бурі приніс
оберемки троянд,
і всі вони були зелені.

ХЛІБ

Хліб
поезії життєдайної,
хліб, що став кров'ю народу, –
вірші Міцкевича.

Ось уже сотню років
цей хліб нас годує,
на силу чуття помножений.

Вівторок, 20 березня

Був Вадим Перельмутер, обкурював мене з пахучої файки й читав вірші.

У нього в голові їх – ціла бібліотека!

Слухав і думав: непогано б для цієї голови – бібліотекаря!

Середа, 21 березня

У січневому числі «Сучасності» – спогади Ревуцького (Валеріана) про Василя Григоровича Кричевського.

Дістати. Зате маю лютневе число. Показове.

Крім того, про що я вже писав, – Дзюба про Головка, подорожні нотатки Анни–Галі Горбач, яка фігурує в останній «Рад. Україні».

З Андрія Головка

І – «Межовий рік» М. Прокопа, підсумок – про 1972.

Цікаво – й огляд преси про Україну.

Дзюбу я мав раніше, фрагментарно друкувалося в «Дуклі» (5–1969).

Від редакції:

«Гостро критикований режимними чинниками і безупину перероблюваним автором роман А. В. Головка «Артем Гармаш» так і залишився, мабуть, незакінченим. Вшановуючи пам‘ять Покійного, передруковуємо літературний есей про цей роман **репресованого тепер радянського** літературознавця і критика Івана Дзюби». Є гарне фото Головка (1867–1972).

«*В ранніх творах Головка ота висока приналежність героїв «історичному потокові» зовсім не означала їхньої підпорядкованості, вони не рухалися зовнішніми штурханами і не були ваньками–встаньками фатальної історичної детермінації, як це часом буває в маленьких романістів, тупо заслуханих у хряскіт «колеса історії, – в тих мертводухих «літописців», чиїм пафосом є «аморальне виправдання факту кажучи словами М. Драгоманова»*.

* * *

«До нас приходив земляк наш, прапорщик Петленко. В каскетці з жовтоблакитним околом. Сідав у наш «хохлацький» куток і говорив цілими годинами.

– Сором нам. Сидимо на чужині в той час, як наша ненька–Україна в муках родить нове вільне життя. Більш за двісті літ неволі, годі з нас! Україна буле вільною і самостійною!

– А кірпіча нажглі для китайской стєни? – хтось засміявся з другого кутка.

Очі Петленка налилися кров'ю.

– А ви звикли гнітити нас! На, викуси тепер... Хай, хлопці, наша любов до неньки–України буде тим мотузком...

– Что затягнеться на вашей шеє! Недаром же і фамілія твоя – Петя.

– Ні, хлопці, – тим мотузком, що зв'яже нас у величезний і грізний віник, яким виметемо все сміття з України... Україна – українцям!.. Ой, хлопці! Хіба забули ви, чиї ми діти?:»

Дзюба не фіксує того, що «прапорщик Петленко» зроблений пародійно, у стилі Кулішевого П'єра Кирпатенка. Авжеж, текст ризикований, та Головко не ризикує, позаяк – пародія… Хоч далі і є – «Прийдемо і визволимо себе…» – уже без пародії. Хоч вище – протиставляє «хахлу» – переможне – «німі й грізні в своєму мовчанні корпуси заводів», «їхні у погрозі піднесені над столом пальці – димарі».

Анна-Галя Горбач

Між тим публікація «Україна моїми очима» Анни–Галі Горбач вкрай доречна. За тими рядками постає делікатна й розумна українка, ажніяк не налаштована на ту «антирадянськість», яку так безцеремонно шиють їй та її родині ідіоти з «Радянської України». Мова, звичаї, «зворотний бік медалі».

«Багато українців, відчуваючи задушливу атмосферу, що створюється мимово-

лі при таких ненормальних умовинах, викликаних штучно підтримуваною шизофренією на національно–культурному відтинку, коли одне декламується і пишеться, а протилежне практикується, вдаються до екстремів і провокують кого слід на кожному кроці.

Що кожний свідомий українець, не зважаючи на його політичні переконання, став уже «алергічний» щодо мови. Хай свідчать кілька прикладів, що я їх особисто пережила…

Приклади гарні – як львів'яни обстоюють мову, як вони відразу «заводяться» на «по-русски»…

Думається й інше. Весь наш лад, на відміну від Заходу, побудований на недовірі до людини. Ти апріорі **винен.** Тебе підозрюють без будь-якого задуму й причини, позаяк ти – маєш власну думку, хочеш якось по-своєму. Тебе виховують залежним від нав'язаного всім ідіотизму, ти маєш бути «як усі», а всі мають бути «як отара»… Й аспект національний, мовний – найвразливіший, бо це щоденне, від нього не сховаєшся у закут душі, мова – це діти, батьки, книга, а жити в іншому радянська людина має чомусь **підпільно**, їй невільно бути самою собою…

У Чопі до неї підійшов підпилий капітан і спитав, «чи ми на Заході уважаємо радянських солдатів окупантами. Я йому сказала, що так, і не тільки на Заході, але також у Чехословаччині таке говорять. Тоді він відійшов від мене і став вигукувати й бити себе в груди: «Я окупант! Я окупант!» Ледве його втихомирили товариші.

Якщо спитав – отже, йому пекло? «Інтернаціональний обов'язок» обов'язком, а на душі – свербіж? І в п'яному вигляді це виливається у дебош. Якби він був переконаний у своїй «місії», як це йому пояснюють, хіба ж мав він такий комплекс неповноцінності?

Есесівці так само іменували себе «визволителями». Але їх виховували поза гуманістичними гаслами, на прямолінійній фашистській доктрині вони ставали запрограмованими роботами – і не сумнівалися…

Наш солдат у дитинстві був піонером («пионер – всем ребятам пример!»), читав Гайдара, вірив у гасла рівности й братерства, у свободу, шанував героїв – вчився боротися з негідниками; отже, життя неодмінно ставить його поміж двома вогнями. «Штучно підтримувана шизофренія» виходить далеко за межі національних утисків. Це шизофренія самої системи – кожному, хто потрапляє в неї «з іншого світу», це умить кидається у вічі, шокує.

«… тоді один з хлопців мені каже:

– Знаєте, а ті чехи взагалі не знають, що таке дружба. Каже мені один чех: «Ти українець? То чого ж ти служиш у російській армії? Чому ви, українці, не відділитесь? В окрему державу? Вас ще багато більше, як нас!» Я старався йому втлумачити, що таке дружба між російським та українським народом, а він не може цього зрозуміти».

Зрозумієш, чехи пережили таке ж з німцями. Мова, газети, поліція, урядництво. Та й на власному прикладі вони бачать, як їм допомогли дружити з росіянами братні танки. Навряд чи вони коли забудуть факел Яна Палаха.

Свобода ще на сіятельних вершинах є, але свободи – нема.

Сумний чеський жарт.

Влучний у Галі фінал. Біля вікна поїзда в Чопі стоїть старший лейтенант, москвич, що вертається до Чехії.

– Ох, жалко! – сказав він раптом.

– Чого вам жалко?

– Жалко, що тут кінчається совєтська земля.

– Вона ж у вас така велика, – кажу. – Хіба вам мало?

– Ну, хотілося б, щоб більша ще була…

– Нема ради, – кажу, – залишіть іншим клаптичок для життя.

(ст. 56 – 57)

Четвер, 22 березня

Цікаво про боротьбистів (стаття «Національна політика В. І. Леніна та перспектива її розвитку»). Бубнов, Мануїльський – закиди у перспективі боротьбистської контрреволюції. Для Леніна боротьбисти «потрібні були як блок з селянами України… як засіб для здійснення цієї мети» (73).

Боротьбисти

Такого ж резону була й українізація, розпочата Кагановичем. Там чітко йшлося про те, що партія України має заговорити українською мовою, щоб вписатись в Україну, щоб її розумів народ. У«народ» пролетаріат України не входив – Сталін дав пояснення, що українізувати пролетаріат – категорично ні! Та й відразу не приховували, що це – кампанія, має обмеження в часі. Швидко й згорнули. Дядько Тарас у Миколи Куліша не помилився, хоч як ми його висміювали: «Їхня українізація – це спосіб виявити нас усіх, українців – і знищити, щоб і духу нашого не було!»

Інша справа – Сталін не врахував шаленої потенції національного чинника в Україні! Цей момент ніби випадкового розкріпачення інтелігенція використала на повну силу – вибухнув такий квітник ідей, справ, акцій, шкільних та наукових, видавничих, вернісажних, об'єднавчих і т. ін., що, жахнувшись, Сталін поспішив «цю лавочку» прикрити (лист Сталіна, де про Хвильового, погром ВАПЛІТЕ, і далі…).

Боротьбисти розпустились і за порадою «старшого брата» влились в УКП, де їх в тридцятих наздогнала куля… Врятувалися одиниці.

Інше – на потім, бо все – відоме. Про Туркестан – цікаво. Ленін в листі до А. Йоффе (1921) пропонує бути в національному питанні «архистрогим» – «інакше це відіб'ється на Індії, на Сході…» Тобто – усвідомлював паскудність «акцій», але радив їх **приховувати…**

Помер (20-го) Микола Симонов, трагік Божою милістю. Великий трагік.

Далі – проекція національної проблеми на загал – «будування нації» чи «знищення націй». Була така стаття в журналі World Politics, 1972.

Марта Скорупська: «Чи в багатонаціональній державі загибають національності? (89–99)». Автор статті в журналі відповідає, що нації мають в багатонаціональній державі зникнути – Скорупська аргументовано йому заперечує…

П'ятниця, 23 березня

День діловий. Шукав друкарську машинку для Суровцової. У неї був трус, машинку забрали, а писати рукою їй важко. Знайшов приватний варіант, але треба пошукати майстра, який перепоставив би їй українські літери – і не засвітив при цьому машинки. Проблема.

Субота, 24 березня

Набрів у 3-му «Театрі» на виступ Василя Кисельова, в якому він, зокрема, пише:

«Благодарен Марьяну Михайловичу Крушельницкому (учился у него, правда, всего полгода) за то, что он нас, первокурсников, заставлял делать драматургический этюд следующим методом. Мы должны были написать его в свободной форме. Желая продемонстрировать способность к фантазированию, мы приносили этюды, написанные в полтетради, а то и больше. Крушельницкий после знакомства с ними просил выразить то же самое в объеме, вдвое меньшем. После вторичной встречи – еще вдвое. Когда замысел укладывался в полстраницы, он принимал работу» (ст. 8).

Саме так було. Вимагав дії, вчинку, акту, а не опису.

Василь керує зараз драмтеатром у Мурманську.

В цьому ж числі журналу є наш Сергій Сміян, який керує нині київськими франківцями. Йому випало побувати в Лондоні на конгресі театрів, тим виступав Олів'є, і Сміян спитав його, як йому вдається так довго зберігати виставу, яку вони бачили? Як вдається щовечора вдихнути в неї нові, свіжі сили й не допустити того, щоб вистава «розвалювалася»?

Сталося те, чого він Сміян, ніяк не чекав. Лоуренс Олів'є упродовж п'яти хвилин допитувався через перекладача, про що він питає, що означає слово «розвалюється». Потім відповів так: «У нас актори професійні. За свою працю вони одержують грошову винагороду – фунти стерлінгів. То як же може таке статися у професійному театрі, щоб вистава – «розвалилась»?

В театрі Завадського вийшла вистава про Лейпцигський процес Димитрова, – у головній ролі Жженов. Для «образцового города» і «образцового театра» – нормально. Хоч «негативна» частина виразніша – штурмовики з Герінгом на авто, жбурляють стільці, горланять: «Ми не хочемо бути країною франкмасона Гете, комуніста Гейне і єврея Ейнштейна». Гарна Терехова у ролі Адель Ріхтгофен – від фанатизму юності до усвідомлення прірви… Якби не гротескні сцени, вистава не мала б успіху, навіть попри культ Жженова у Москві.

Зберегти статтю «Талант Шаляпина» Ираклия Андроникова.

Рубрика «Театру Моссовета – 50».

Дали ескіз мого «Пурсоньяка» роботи Свети Ставцевої.

Але це той варіант, який «не пішов» – без печаток–медальонів, без вікон і дверей… Ідея. Колір – такий за гамою.

У виставі все має виразніший вигляд.

Найприємніше для мене в цьому числі – портрет Віри Петрівни Марецької на обкладинці: у своїх спогадах вона пише про Ростов, де все вони робили самі, Мордвинов – був електриком, вона, Марецька – стояла на вішалці при гардеробі, зарплати не одержували – навпаки, самі щомісяця вносили на оренду по три карбованці.

Вона – про Ю. А.:

«Вообще, Юрий Александрович – актер выдающийся, его граф Альмавива, Святой Антоний, Трубецкой... – до сих пор, по-моему, не превзойдены. И очень жать, что, приобретя в его лице большого режиссера, мы больше не видим актера Завадского, и лишь изредка слышим его голос в «Петербургских сновидениях» и в «Некрасовском концерте...» (ст. 140).

Неділя, 25 березня

Вирок Іванові Дзюбі

Звістка з Києва: 16 березня оголосили вирок Іванові Дзюбі – 5 років таборів суворого режиму і 5 років заслання. Стаття 62, ч. 1 КК УРСР.

Оксана Яківна:

– У нього відкрита форма туберкульозу, фактично працює одна легеня. Вони вирішили його вбити.

– Що йому конкретно інкримінували?

– Образ життя. Показник якого – «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Федорчук поклявся його згноїти – йому з Москви нагоріло за вихід книги за кордоном, за інтерес до неї – там.

– А Олесь?

– Сидить, (плаче). Мав два карцери, а тепер посадили в КПТ.

– КПТ – це що?

– Одиночка. Приміщення камерного типу. Там уже жодних послаблень; на загин.

Ще – залишила адресу Ірини Сеник – у Мордовії, Барашево, на випадок передачі. Ірину судили в Івано–Франківську, – як рецидивістку – вона вже мала 10 і 5, 1945 року. там тоді її жорстоко катували, і вийшла вона на волю інвалідом. Зараз їй дали 6 років таборів суворого режиму і 5 років заслання – суддя пояснив – так мало, бо вона інвалід… Суцільний гуманізм!..

Ір. Сеник

Ірина приятелювала з Панасом, вона була активісткою КТМ. У неї були прекрасні вірші.

Нема сумніву – йдеться про знищення **під корінь** саме української ментальності, української культури. Взяли найпотужніших, найсамостійніших, кожен з яких – перспектива України. Саме ця перспектива їх і бентежить. Хоч це слово тут надто м’яке.

Про Ірину Сеник – переговорити з Ларисою[19].

---

[19] Ларисою Богораз (Л. Т.)

Заразом і про Ліду Гук з Херсона, якій дали менше – рік, але…

Нарешті, треба пробити переклади Ліни Костенко в Москві – докотилося, що за неї береться все той же Маланчук…

Понеділок, 26 березня

Пленум письменників у Києві

Минулої п'ятниці в Києві відбувся пленум СПУ, здається, четвертий. Потихеньку усунуто Смолича, заміненого Козаченком. Тепер уже й Смолич «не той», попри всю його дипломатію. Колись він дуже бігав, «задрав штаны, за комсомолом», – але під старість відчув щось на зразок бентеги. Хоч би які фрагментарні були його «Спогади…», хоч би як він там себе не вивищував – це нова сторінка в оцінці двадцятих–тридцятих… Маланчукові це – теж націоналізм, та й Скаба перед тим його шпетив. Старий думав, якщо вже він Герой, на нього й не здеруться верхи. Помилився.

Між тим у Кочура я чув, що Козаченко – чекіст, найгіршой проби, вони в Іваном Волошиним (нашим, театрознавцем) були високими чинами у «Смерші»…

Отож – друга новина, якої я чекав після «Рад. України». Григорія Кочура виключили зі Спілки письменників – тієї самої, яка, навпаки, мала б захистити його від ідіотизму Чабанів та Радченків (хто такі? Псевдоніми?)…

Гр. Кочур

Цю блядську спілку давно треба було б розстріляти! Згори починаючи. Але й нижня «мєшпуха» така ж прислужницька, як генерали. Генерали – за малим виключенням; – я про тих, кого шкода – Гончара, Бажана, Стельмаха…

Але ще лютіший я на Драча, Коротича, Павличка, Щербака, Гуцала, поіменованих історією шістдесятниками. Як ви могли віддати на заклання Дзюбу? Сверстюка? Світличного? Жодного серйозного демаршу, жодного виходу «на люди» – «ніби все так і треба!..»

І вже зовсім треба бути заляканим («Страх и отчаяние в третьей империи»?), щоб не вступитися за Кочура. Ви ж його іменували хрещеним батьком, співали йому дифірамби, були в захваті од його таланту й таланту? Розумію, Козаченко виступив на пленумі «зубодробительно», в стилі обох «чуків» – Федорчука й Маланчука, колишній ваплітянин (Боже, як він перелякався, коли я йому це нагадав! Він був переконаний, що встиг витравити своє прізвище з усіх сумнівних для влади паперів – а тут «просочилося»!) – хитрий жук, знає, коли й кого вкусити, коли облизати! Ну та бере вовк, візьмуть і вовка, – спіймає й він облизня!

Наволочизм як знак доби?
Жлоби полізли як гриби!
А учорашніх битв сміливці
Докупи збилися, як вівці…
Та прийде, прийде, прийде суд –
Повісять на гілляках юд!
І на уламках самовладдя
Пропишуть імените гаддя;
А смільчаки? Змінивши тон,
Здеруться знову на амвон?

Крихітна втіха: маю натяк з Варшави, що дійшов куди слід опус про землю й небо[20]; поставили на червневе число. Життя триває.

Там, пригадую, була одна фраза – «Творчість – це тривання на високому». Цитує Курбаса. Уже приємно, що – читав, хоч і не театрал. Так у двадцятих–тридцятих наші хлопці підхоплювали образи й репліки один в одного, не запозичуючи – **продовжуючи**. Себто що заборонять одному – підхоплював інший.

---

20 Мова йде про есей Є. Сверстюка «Чим глибше в землю, тим вище в небо». Він буде надрукований у «Визвольному шляху» (1973, червень, № 6) (Л. Т. – 2002)

Вівторок, 27 березня

Неллину статтю про молодий вірменський театр поставили на 6-е число («Дружба народів»).

І – Эмма Загоруйко:

– Ушли сегодня в набор наши материалы – там, где Неля о Курбасе, 14-й том! Это уже 90 процентов, что никто ничего не снимет. Поздравляю!

Гм… Але десять відсотків ще є?..

Я сказав їй, – гаразд було б виправити дещо, там є три помилки: треба 1937-й замість 1942, Старий Скалат замінити на Самбір, а «Березіль» переіменовано в 1935-му, а не в 1934-му.

Эмма:

– И думать не смей! Нельзя привлекать внимание! Обойдется. Я уже пробовала год смерти заменить – вернули; дескать, нет документов, есть только эта дата. Нет документа и на место рождения. А когда переименовали театр – так ли это важно?

Згоден з нею. Хай вже буде як є.

Важливо, що там є «Народний Малахій» та інший Куліш. Формула «Его режиссерское искусство эволюционировало от условных форм студийного театра («Царь Эдип», 1918) через синтез условного и психологического («Гайдамаки» по Шевченко, 1920, «Джимми Хиггинс» по Синклеру, 1923) к театру философскому («Диктатура» Микитенко, 1930, «Народный Малахий», 1928 и «Маклена Граса» Кулиша, 1933)» – дай Бог, буде непорушною років **принаймні на десять,** йосипенкам на поразку… Це **стратегічно** важливо.

Здали в набір. Проте до друку ще не підписано – тому тривожно.

…

Троє українських вовкодавів – Шамота, Бабій і Шевелєв – ще наприкінці минулого року послали донос на книгу Шелеста в українське ЦК (копію – до Москви). Політбюро цей донос «проробило» й розпорядилося «дати відсіч» Шелестові – в тому числі й публічно.

Карабутенко говорив, що була й постанова ЦК КПУ про цю «шкідницьку» книгу, їм показували під розписку копію (таємниця?); там уже мова йшла про всі Шелестові видання, навіть видані під знаком «Ідеї Леніна перемагають!».

А в «Комуністі України» лежить давно і чомусь не йде погромна редакційна стаття.

Чого чекають? Закінчення політичних процесів? Раніше це їх не зупиняло.

Та новина така:

Шелест написав заявку про відставку. З усіх посад, включно до перебування у Політбюро.

Сам написав, чи його «написали» – не знаю.

Мабуть, все таки йому дали «установку»: хочеш мати добру пенсію – зійди зі сцени добровільно. А ні – ремствуй не себе!

Середа, 28 березня

Юл. Едліс:

– Лесь, для тебя как киевлянина это должно быть нужным.

– Юлик, ты, конечно, мастер русской прозы, но я бы сказал – тебе это должно быть нужным.

– Ах, ах, ах, расскажите вы ей!.. Но если всерьез – вчера говорил с Гришей П.[21], он только что из Киева. У него была встреча с Гончаром, Гриша просил его заступиться за Некрасова – там готовят его исключение. Гончар пообещал, но посоветовал организовать срочный звонок из Москвы, от кого-нибудь из маститых – так, мол, и так, лауреат Сталинской премии, переведен на все языки мира, нехорошо, если… Словом, он убежден, что «свои» ничего не решают, жмет Москва. А я, грешный, думаю, там и своих предостаточно, которые – впереди прогресса. А?

Сказав він і що Гриша передав Гончареві гроші для Некрасова, той зовсім на бобах…

Едлісові не треба знати, що через Лунгіна я вже передав для ВП (два тижні тому) – 150 своїх і 50 від Озерова…

---

21 Григорій Поженян, поет (Л. Т.)

Це – з гонорару, авторські – за «Сказки Пушкина»…

А ще 120 – у Львів, для О. А.[22], вона тепер там єдина розпорядниця.

Я – відразу ж додзвонився до Озерова – може, справді міг би бути такий дзвінок? Чи якийсь лист?

Лев Адольфович мене охолодив:

– Никто в это вмешиваться не станет. Верхний эшелон это и санкционировал, зачем же им оказываться в роли унтер-офицерской вдовы? А те, которые могли бы позвонить и подписать, только вызовут прилив ярости у Козаченко и К°. Письма уже не в чести. В них ничего, кроме самозаклания. А Виктор Платонович спокойно проживет без партбилета. Лишь бы это не стало увертюрой к новой опере.

І все-таки перевів стрілки на стару українську гвардію, яка могла б взяти відповідальність за Некрасова на себе.

– Однако он и их не особо чествовал, и на глубине души у них тоже на него зуб. Так что ничего хорошего не ждите.

Четвер, 29 березня.

Вчора – день народження Горького, і Кузенков дуже переконував акторів, що час театрові «взяться за глубины Горького» – наводив як приклад «Міщан» у Товстоногова, перераховував п'єси… Бідаха не розуміє, що до булави треба ще й голови – у нас є Товстоногов, але не Гога, – недарма Москва рік тому іменовувала нас «театром сына Гоги», – синагоги…

А якщо вже за Горького візьметься сам Кузенков, який, мабуть, мріє сам зіграти як не Павла Власова, то Ніла…

– А может, вы бы сыграли Клима Самгина? – невинно запитав я. – Очень хорошо прописанная роль!

Хто мене тягне в таких випадках за язика – не знаю.

---

22 Олена Антонів (Л.Т.)

* * *

«Комс. правда», 23 марта 1973 г.

Б. Поюровський

К МОЛЬЕРУ С ЛЮБОВЬЮ

Если вы не ханжа и не пуританин, сходите на спектакль «Господин де Пурсоньяк» в Московский театр имени К. С. Станиславского.

Триста лет минуло со дня смерти Мольера. Чего только не делали враги при жизни великого драматурга, чтобы заставить его умолкнуть! Но никому из них, вероятно, не приходило в голову, что уже тогда лучшим его пьесам было уготовано бессмертие.

Правда, иные режиссеры, полагаясь исключительно на это самое бессмертие, порою забывают, что классики потому и остаются бессмертными, что продолжают быть живыми. Не сами, разумеется, а в их творениях, к которым и относиться будут соответственно. Без нигилизма, фамильярности, но и без подобострастия: дескать, вы такой великий, а я такой маленький.

Конечно, если говорить откровенно, до Шекспира, Мольера, Чехова здравствующим режиссерам – не то чтобы рукой подать... Но если режиссер будет все время эту дистанцию ощущать, ничего хорошего не получится.

Лесь Танюк, безусловно, отнесся к Мольера и бережно, и творчески, без подобострастия. Театр на афише написал: «Мюзикл Леся Танюка по мотивам комедии Жана Батиста Мольера». (Правда, автором мюзикла до сих пор считали композитора. В данном случае, вероятно, речь должна была бы идти о Танюке как об авторе либретто. Тем более, что композитор В. Махлянкин по праву мог быть назван автором этого мюзикла).

А ведь у Мольера эта пьеса значилась как комедия–балет. Строгие критики – современники автора – часто упрекали драматурга

в фарсовости. Но Мольер гордился народными традициями своих пьес. Для него слово «фарс» не было ругательным. (Известно, что Мольер заимствовал темы, сюжеты и даже образы из итальянской комедии масок). Мне кажется, и Танюк не боится обвинений в фарсовости, и правильно делает. И художница – насмешница С. Ставцева. И полноправный соавтор Л. Танюка композитор В. Махлянкин. И темпераментный хореограф Н. Авалиани, и актеры...

Когда я шел в театр, доброжелатели меня предупреждали: в спектакле слишком заметен режиссер. Что же, в какой-то степени оппоненты Танюка правы. Впрочем, он и сам, предвидя все возможные претензии, вкладывает в уста главного героя слова о том, что от Жана Батиста Мольера остались лишь рожки да ножки с деловым предложением «повесить режиссера». Но я бы посоветовал не торопиться. Сколько раз уходили мы из театра, оставаясь абсолютно непотревоженными... Так стоит ли слишком уж пенять молодому одаренному режиссеру за то, что он не всегда мог укротить свой темперамент, свою фантазию? Не лучше ли поблагодарить его и театр за доставленное удовольствие?

Б. ПОЮРОВСКИЙ.

Лист від Владлена Махлянкіна

* * *

Лист від В. Махлянкін з Євпаторії: березень 73 г.

Здравствуйте, мои уважаемые Неля и Лесь!

Вот уже 15 дней, как уехал я из Москвы, а сколько еще буду отсутствовать – одному богу известно. Хотя, думаю, что, возможно, числу к 15 апреля и вернусь. Будучи оторванным от своих друзей (надеюсь, вас не шокирует, что я самовольно и без вашего согласия назвал вас своими друзьями), чувствую себя не то чтобы одиноким, а, вернее, каким-то неустроенным. И хотя, как и говорил, я охраняю ваш творческий сон, мне не очень легко от сознания важности моей миссии.

Лесь, что нового? Как «Мсье де Пурсоньяк»? Как от плывет по бурному морю? Как борется с доброжелателями? А может, уже

все доброжелатели признали свое поражение?.. Передайте от моего имени спасибо Поюровському. Маленькая рецензия, но очень ёмкая, очень доброжелательная. Он Вас любит, Лесь.

Перед моим отъездом мне передали пьесу двух авторов, фамилий их я не знаю. Мне предложил написать музыку к ней некто Злотников, он режиссер, преподает в ГИТИСе. Пьеса мне не понравилась, она просто слаба. Я написал Злотникову об этом.

Вчера послушал я передачу по «Юности». Самое удивительное, что I–я программа радио слышна на юге плохо, но кое–как удалось послушать ее. Откровенно говоря, она мне не очень понравилась. Какая-то получилась несколько вялая, много пауз. Главное, что не понравилось – непонятно, о чем эта передача: о музыке? Не было никаких иронических комментариев. О возможности поставить Мольера так? Но ведь незачем об этом говорить радиослушателю, человеку, который не видел спектакля, а следовательно, эта проблема ему не близка, не может его тревожить. Что–то я брюзжу.

Как Ваши, Лесь, дела в театре? Как дорн? (я умышленно пишу его фамилию с маленькой буквы и всем советую впредь делать также). Как Кузенков? (пока – с большой…). Что собирается ставить мой любимый режиссер? Каковы музыкальные успехи Натали Величко? Большой привет ей от меня. К сожалению, мне не удалось помочь ей. Грицю – привет. Косте Кримцу – привет многозначительный. Мои самые наилучшие пожелании актерам, занятым в «Пурсоньяке». Привет Евгению Львовичу Рохлину.

Вообщем, не забывайте. Здесь, к сожалению, нет фортепиано, поэтому приходится пока «вынашивать свои замысли умозрительно» – (витиевато, – да!). Были ли на «Комедии Франсез»? А они – были на «Пурсоньяке»? До свидания.

Крепко Вас всех обнимаю.

Ваш Владлен

Жду письма

P. S. Привет Вашей дочурке.

В. М. Махлянкин

П'ятниця, 30 березня

Невеселий наш березіль добігає кінця. Надворі тепло, мабуть, уже й не морозитиме. На фронті клімату. На фронті ж політики – чекай не просто заморозків – казна чого!

З розмови Горького з Леонідом Андреєвим:

– Кто-то сказал, что хороший еврей – Христос, плохой – Иуда.

Горький ответил:

– Достоевский не утверждает этого, это Ницше.

– Я думаю, что Иуда был не еврей, – грек, эллин. Он, брат, умный и дерзкий человек, Иуда. Убить Бога, унизить его позорной смертью – это, брат, не пустячок!

Аналізуючи питання, чому Христос – юдей, В. Соловйов пише:

Христос і юдейство

«Якщо божественне начало відкрилося індійському духові як нірвана, еллінам – як ідеальний космос, то як особа, як живий суб'єкт, як Я, воно мало з'явитися в юдеях, бо їхній народний характер полягає саме в домінанті особистісного, суб'єктивного начала. Цей характер виявляється у всьому, створеному и творимому через цей народ.

У релігії юдей уперше пізнали Бога як персону, як суб'єкт, вони не могли зупинитися на уявленні про Божество як про безлику силу, як безлику ідею.

Більша частина юдейського народу заперечила Христа й стала ворожою християнству. До одного і того ж народу належать і Юда, що віддав Христа на розп'яття, Петро й Андрій, самі розіп'яті за Христа...»

Парадоксальний Дідро підкреслив, що

«Євреї Єрусалиму не лише не повірили у Христа – вони його розіп'яли! Всі інші народи дали себе захопити одним єдиним оманним чудом, а Христос нічого не міг вдіяти з єврейським народом, попри численні його чуда. Ось над яким чудом слід замислитись, а не над чудом воскресіння!»

З усіх цих міркувань про «особисте» вилучається **користь.** Йдеться все ж таки про тридцять срібняків. І про те, що принцип «своя сорочка ближча до тіла» – принцип цілого народу?

Погані адвокати у «євреїв Єрусалима»!

Втім: усі ці версії не мають авторів – мають лише **переповідачів.**

Та й усі наші знання – лише **згадування** старих текстів, тисячоусте як Біблія. Біблія, Тора, Талмуд, Коран – які ж вони різні! У кронах своїх писань. І які однакові – в корінні й стовбурі! Марксові забракло такого читання, через що він понавішував груш на вербі; а могла ж бути зовсім інша історія!..

* * *

Моя відповідь В. Махлянкіну

30 марта 1973.

Очень жаль мне тех, которые
Не бывали в Евпатории! –

– писал поэт, и был прав, – судя по Вашему, Владлен, письму. Рад за Ваше настроение, чем похвалиться не могу – слишком много драматической и драматичной казуистики вокруг (Украиной начиная). Прочтите – сегодня «Сов. культура» ударила по Высоцкому, в принципе глупо и беспричинно – и тем не менее! Кстати, Стратулата, которого там цитируют, Дорн протежирует к нам в театр!).

Нелля и Оксана – Вам приветы. Передачу по «Юности» они слушали и считают, что Вы не правы; да и другие звонили – тоже остались довольны.

Дорна и Кузенкова не пишу ни с какой буквы: хотя с удовольствием послал бы из сразу на три…

Рецензию Поюровского пропустил, поищу.

А вот с «Комеди-Франсез» все вышло! Бояджиев привел двух сосьетеров театра и молодого актера – увы, имен не разобрал… Как ни подкатывались к ним Дорн и Шкодин, они – дали нашему

Мольеру «высочайшую!!!» оценку – и затребовали себе текст – для перевода на французский, хотят поставить у себя – с Вашей музыкой! – на утренники. Чтобы привлечь молодежь.

Их рвение сразу укрепило «Пурсоньяк» – в мнении начальства и «критики»… (И Кузи.?!).

Вернетесь – расскажу о проделках Буркова и Романова; даже Скраубе облагородил своего Сбригани. Леня как Леня: начинает хорошо, средняя часть – жарковата, а финал – опять хорошо (где Пурсоньяка становится жаль). Была Бэла – это Вы, кажется, знаете.

О Наташе Величко ничего не скажу, меня все–таки раздражает ее мещанский модус. Она лихорадочно пытается поймать удачу, а надо не ловить – без труда не вытащишь и рыбки из пруда.

Грыць Халимоненко – умница и талант, люблю увлеченных. З нього вийдуть люди – і вже виходять.

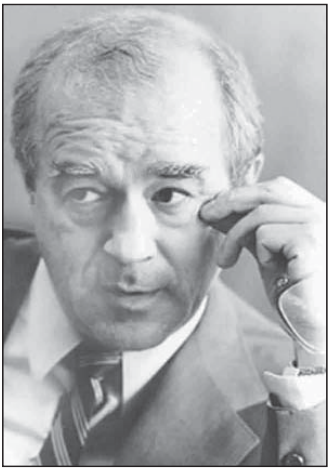
Рохлин рад, что Вы его помните, Костя Кримец приглашает на вареники, Злотникова не видел.

Дорн обещает гастроли в Одессу. Хорошо бы.

Настроение мое не в пример веселому «Пурсоньяку» – мрачновато (суды в Киеве, трусость Ю. А. Завадского; да и мое мнение о нашей родимой власти не только не улучшается, а – наоборот…) Наступило время жуликов (Дорн) и комсомольцев. Жизнь дурнее с каждым днем, не к Вашему отдыху будь сказано».

Обнимаю.

Лесь (and Нелли)



ВІТАЛІЙ КОРОТИЧ

АКТРИСА

І вічно шукаємо хоча б крихти вогню
навіть у чужім душевному попелі...

О возлюби себе в самій собі!
Пізнай свої прекрасні й дивні риси.
Ти б здивувалась, мила, далебі,
Дізнавшись, як люблю тебе, актрисо.

Моя акторко, ніжний світе мій,
Твій смуток за тобою вік полює.
Ти зрозумій себе.
І зрозумій,
Чому тебе шукаю та люблю я.
То втілена в тобі печаль моя
Вкриває світ стосумною габою,
Коли в твоїх зіницях бачу я
Всі сто ролей, не зіграні тобою.
Мого вагання гострені ножі
Твій образ витинають з часоплину.
О, не смутися.
Краще розкажи,
В якому сні я очі твої стріну.
Своїх надій розхлюпавши єлей,
Я образ твій витворюю безкрило
З усіх твоїх незіграних ролей,
Як майстер дістає скульптуру з брили.
І сподівання знову проросте
Крізь слово твоє, вимарене й тепле.
Дай мені крила.
Дай–но віри в те,
Що я увесь твій смуток вип'ю з тебе.

Із збірки «Вогонь»
Радянський письменник,
Київ – 1968 р.

ШЕКСПІР

Г. Кочурові

Актори
плачуть справжніми сльозами.
Актори умирають від інфарктів.
Руйнуючи декораційні храми,

Актори
щось кричать в червоний партер
Тут
розмовляють з тінями й богами,
Бентежать.
Пропонують: «Заспокою...»
А вдома десь
вибринькуються гами
І Лірової доньки під рукою.
За сценами життя
пливе крізь гамір.
І, бредучи
крізь нетрі навмання,
У спаленій Анголі плаче Гамлет
Й Офелію ґвалтує солдатня.
Армади пропливають у поході,
І Ельсінори втоптано у глей,
І вигнаними Лірами проходять
Народи сиві сиро між траншей.
А поки що омріюють поети
Довгожаданий,
вимарений мир,
Приносять нам
Ромео та Джульетта
Свою любов,
Величну, як Шекспір.
... Хто є Шекспір?
Чи був він?
Білі руки
Підводять вчені –
їм бракує слів.
Чи був він – той актор,
чиї перуки
Вкривали наймудрішу із голів?
Хто є Шекспір?
А що таке безсмертя?

А як сонети збурюють світи?
Митцеві часом необхідно вмерти,
Або своє безсмертя обрести.
І хто глибінь тієї слави зміряв
Та правди...
що чужа хитанню мод?!
Народжує Шевченків
та Шекспірів
Як знак своєї вічності, народ.
Художник
перепони днів ламає,
Якщо на світі гідне він прожив.
Є дійові особи,
І немає
На світі непричетних глядачів.
Високі думи час собою значать.
Стають вони,
мов пасма вічних гір.
Був Гамлет.
Був народ англійський.
Значить,
Напевно був Шекспір!..

1964
Із збірки «Поезії»
Молодь. Київ – 1967

Неділя, 1 квітня

День Дурня залишу незаповненим – заповню, як порозумнішаю.

Нью-Йорк Таймс, 2 квітня 1973 *(з англійської)*

Володимир Висоцький, молода кінозірка й актор драматичного театру, який здобув колосальну силу прихильників, виконуючи свої хрипкі підпільні пісні, які здебільша пародіюють радянське життя й державний лад, одержав офіційну нагінку за організацію нелегальних концертів.

«Советская культура», новий культурний орган ЦК КПРС, піддав його в п'ятницю критиці за сваволю в проведенні концертів. Опублікований опус стверджує, що він привласнював нелегальні гроші від організованих у приватний спосіб виступів – а офіційні особи в провінції дивились на це крізь пальці.

Там, власне, був лише прихований натяк на те, що реальною мішенню радше за все став зміст деяких його пісень, а не концертна активність. У будь-якому разі, метою атаки було як примусити Висоцького згорнути свою концертну діяльність, так і зменшити його зрослу популярність.

Останнім часом м-р Висоцький записував популярні офіційні пісні. Пожвавилась торгівля магнітними стрічками й компакт-касетами з його дотепними й часом визивними пародіями на советську бюрократію, чиновне чиношанування, усезагальне крадійство з громадських установ і неодмінну гонку захоплених проблемами престижу лідерів за перемогами на світових спортивних аренах. Ці пісні часто записуються, як розповідають москвичи- пізно по ночах на зустрічах під гітару з друзями й адептами.

Він вийшов на фаворита культурної еліти Москви завдяки приватним вечорницям. І навіть посадові особи компартії та держави середньої ланки обережно визнають, що мають записи деяких його ризикованих пісень.

М-р Висоцький, якому біля сороківки – третій напівофіційний трубадур, знакомитий за останні роки. До нього двоє письменників, Булат Окуджава й Олександр Галич, були покарані за свої сумнівні пісеньки. М-ра Окуджаву виключили з компартії торік, а м-ра Галича вилучили зі Спілки Письменників – за те, що той відмовився дезавуювати іноземні публікації своїх гостросатиричних творів про сталінізм і радянське політичне життя.

Більшість радянських інтелектуалів вважають м–ра Висоцького за більш поміркованого, особливо коли він виступає на великих аудиторіях. Проте «Советская культура» пише про офіційне несхвалення деяких його пісень, зазначаючи, що «їхні літературні оцінки не завжди високі», цитуючи керівника офіційного концертного агентства, який висловлює незадоволення тим, що його концертні програми ніхто ніколи «не схвалював і не затверджував»...

Вістряк атаки на Висоцького спрямований проти його вдалої практики проведення концертів поза офіційними каналами, навіть коли йому вдавалось використовувати й офіційні залі. Та він потрапляв у біду раніше, щоразу йому вдавалося вибратися з халепи[23]...»

«Советская культура», 30. 03. 73 М. ШЛИФЕР

ЧАСТНЫМ ПОРЯДКОМ

Приезд популярного артиста театра и кино, автора и исполнителя песен Владимира Высоцкого вызвал живейший интерес у жителей Новокузнецка. Билеты на его концерты в городском театре многие добывали с трудом. У кассы царил ажиотаж.

Мне удалось побывать на одном из первых концертов В. Высоцкого в Новокузнецке. Рассказы артиста о спектаклях столичного театра на Таганке, о съемках в кино были интересными и по форме, и весьма артистичными. И песни он исполнял в своей, очень своеобразной манере, которую сразу отличишь от любой другой. Артист сам заявил зрителям, что не обладает вокальными данными. Да и аудитория в этом легко убедилась: поэт он «с хрипотцой», тусклым голосом, но, безусловно, с душой.

Правда, по своим литературным качествам его песни неравноценны. Но речь сейчас не об этом. Едва ли не на второй день пребывания Владимира Высоцкого в Новокузнецке публика стала вы-

[23] У книжці Марина Владі згадує, що несподіваний дозвіл Висоцькому на виїзд дав особисто Брежнєв – після телефонного дзвінка до нього Жоржа Марше, який зацікавився всім отим галасом. (2008 – Л. Т.)

сказывать и недоумение, и возмущение. В. Высоцкий давал по пять концертов в день! Подумайте только: пять концертов! Обычно концерт длится час сорок минут (иногда час пятьдесят минут). Помножьте на пять. Девять часов на сцене – это немыслимая, невозможная норма! Высоцкий ведет весь концерт один перед тысячью зрителей, и, конечно же, от него требуется полная отдача физической и духовной энергии. Даже богатырю, Илье Муромцу от искусства, непосильна такая нагрузка!

Але ця химерна репліка – лише привід для «Коментаря», що його подає газета:

«Получив письмо М. Шлифера, мы связались по телефону с сотрудником Росконцера С. Стратулатом, чтоб проверить факты.

– Возможно ли подобное?

– Да, артист Высоцкий за 4 дня дал в Новокузнецке 16 концертов.

– Но существует приказ Министерства культуры СССР, запрещающий несколько концертов в день. Как же могло получиться, что артист работал в городе с такой непомерной нагрузкой? Кто организовал гастроли?

– Они шли, как говорится, «частным порядком», помимо Росконцерта, по личной договоренности с директором местного театра Д. Барацем и с согласия областного управления культуры. Решили заработать на популярности артиста. Мы узнали обо всей этой «операции» лишь из возмущенных писем, пришедших из Новокузнецка.

– Значит, директор театра, нарушив все законы и положения, предложил исполнителю заключить «коммерческую сделку», а артист, нарушив всякие этические нормы, дал на это согласие, заведомо зная, что идет на халтуру. Кстати, разве В. Высоцкий фигурирует в списке вокалистов, пользующихся правом на сольные программы?

– Нет, и в этом смысле все приказы были обойдены. Директор Росконцерта Ю. Юровский дополнил С. Стратулата:

– Программа концертов никем не была принята и утверждена. Наши телеграммы в управление культуры Новокузнецка с требованием прекратить незаконную предпринимательскую деятельность остались без ответа.

Так произведена была купля и продажа концертов, которые не принесли ни радости зрителям, ни славы артисту.

Хочется надеяться, что Министерство культуры РСФСР и областной комитет партии дадут необходимую оценку подобной организации концертного обслуживания жителей города Новокузнецка[24].

«Л. Г.» – про вечір пам'яті Пилипа Капельгородського у Москві з нагоди його 90-річчя.

Основне слово мас Леонід Бойко.

Торік Расул Гамзатов (лист до М. Стельмаха) запропонував встановити меморіальні дошки в Дагестані, видати дагестанськими мовами повість «Аш хаду»…

П. К. втік на початку 900-х на Кубань, відкрив в Армавірі двохкласну школу. Вірш «Не стріляй!» послав Франкові. 1909 р. – арешт. Суд змушений був звільнити його (масові протести!).

Вигнали з Кубані. Співробітничає в газеті «Терек» з Кіровим.

В Караногої живе 7 років (1910–1917). Пише тут повну історію ногайського народу.

«Аш хаду» (Я свідчу!).

Перевірити: 1928, повість «Недоразумение» – «развенчивающая несостоятельность и антинародную сущность укр. буржуазного национализма» (?)

Правления Союза писателей СССР, Союза писателей УССР и Харьковской организации СПУ с глубокой скорбью извещают о смерти известного украинского писателя

МУРАТОВА Игоря Анатольевича

и выражают искреннее соболезнование семье и близким покойного.

[24] Ця історія не скінчилася пшиком – на Висоцького подали до суду, і суд призначив йому заплатити штраф за «незаконні концерти». Добрячу суму – 900 крб. – або шість його місячних зарплат на Таганці! (Л. Т. – 2008 р.)

4 квітня 1973

Помер Дмитро Донцов

Позавчора докотилося, а вчора підтвердилося: на 90-му році життя помер Дмитро Донцов. Прожив довге й круте життя й похований не на Соловках чи в якійсь ямі на Магадані, знайшов спочинок не під кригою Білого моря, як усі інші, – а на цвинтарі в Баунд–Бруку. Не політик (починав – не вийшло) – публіцист, але такого рангу, що став ідеологом національного відродження. Напівросіянин з Мелітопольщини, з культурної дворянської родини (старші брат і сестра записалися росіянами, молодші брат і сестра – українцями); учився в Петербурзі – і став речником української елітарности… радянська політологічна «наука» називала його фашистом, нацистом і т. ін. На нього полювали не згірш як на Коновальця й Бандеру, але він був недовірливий і до своїх, і до чужих, на партійні ігри не ходив, друзів не заводив, – отже, агенти ГПУ й КГБ його не дістали…

У 30-х роках «елітарником» називали Хвильового, але Хвильовий був лише радянська редакція Донцова (Донцов і його шпетив!), раннього. Ранній Донцов вивчав Маркса і ходив у лідерах соціал–демократів – до 1913 року. Згодом він не менш гостро розірвав з лідерами УНР, назвавши їх політичними євнухами. Якщо зняти й лайку, то саме так і було – відмова від української армії, віра в в Ленінову обіцянку «незалежної України», «класова ненависть до "багатих"», тобто мова для нього йшла про підміну української національної ідеї соціальною, класовою, що для України ненародженої стало самогубством: більшовики виявились спритніші, дужчі, позбавлені будь-яких моральних чинників і принципів…

Дві третини писаного Донцовим – жовч проти м’якотілої інтелігенції, кпин з демократії як такої; при цьому він майже

не торкається мистецтва й літератури – публіцист-соціолог, заклопотаний історією і ментальністю однієї окремо взятої людини. Якщо Ніцше все-таке на мистецький лад метафоричний і темний, то Донцов цікавий саме прямолінійністю постійного твердження: еліта – сіль нації, її двигун, – тіло нації народ, в обезглавленому вигляді ніц не варте, це – отара…

Я гортав свого «Щоденника» за квітень 1967 року (ч. 27) – там Корній Чуковський так оцінює статтю Чехова про Пржевальського:

«Вся его статья о Пржевальском исполнена истинно базаровского презрения к немощным, безвольным и ноющим интеллигентам той мрачной поры, о которых Чехов с обычной своей энергией однажды выразился, что они «помогли дьяволу размножать слизняков и мокриц».

Патос Донцова і був у нищенні українських слимаків і мокриць, якими в українській політиці хоч греблю гати – оно цілі Дніпрельстани й Дніпрогеси ними вимощені. Назвати поіменно – не вистачить щоденника…

Психологічно він не був просто «полемістом на рівних» (траплялися йому й дужчі опоненти, той ще Шевельов!), – диктатором власної позиції: його памфлети й статті – ціла школа політичного карбування, в майбутній Україні його феномен колись вивчатимуть – звичайно ж, з амбівалентним тлумаченням. Але це був **стратегічний** чоловік.

Цікаво згадати, як він тлумачив Леніна.

До якоїсь квітневої річниці вождя світового пролетаріату Донцов випустив есей про Леніна, ядучий, як триста кобр. Якщо винести за дужки роздратований тон лайки, перед читачем постане твір філософської гіркоти, в чомусь апокаліптичний і пророчий…

Готуючи революцію, яка сталася відтак не з його рук і не руками його маленької більшовицької партії, Ленін для Донцова був безперечно фанатиком.

Ленін був той, який (тільки він!) серед невпевнених противників і нерішучих приятелів зрозумів, чого хоче закутий

звір і визвався бути його провідником. Він дав його бунтові ясну теорію і просту мету.

Свою працю мусив він доконувати майже сам. Бо історія його поставила в справді трагічне становище; він перейняв владу в момент, коли правляча кліка вже згнила і як дозрілий овоч упала під ножем революції. Він мусив стати на чолі верств, які ще не дозріли, щоби замінити собою стару аристократію, відіслану на ешафот. Життя підштовхнуло Леніна до переконання, до якого прийшов і Троцький, – що російський «пролетаріат дуже бідний історією і традицією», що він «малограмотний й малокультурний». Він умів зруйнувати старе, але не будувати щось нове. А найменше – ту утопію, якою марив Ленін. Як кожний фанатик, Ленін був готовий силою накинути свою віру недовіркам. Він завжди мав відразу до «солодкавого соціалізму» меншовиків. В. Чернов у «Волі Росії» наводить один його вислів: «Народження людини пов'язане з актом, який робить із жінки змучений, скатований, збожеволілий від болю, скривавлений кусень м'яса. Про це треба пам'ятати, коли думається про старе, вагітне новим ладом суспільство».

І Ленин пам'ятав про це! Правда, він часом плутав скальпель хірурга з ножем різника, але це вже були нюанси, малозрозумілі для прямолінійної логіки творців більшовизму. І треба визнати, що, власне, цією відвагою покласти на операційний стіл цілу націю, відвагою взяти на себе відповідальність за все, і ще невтримною жадобою до влади і панування – і переміг він усіх своїх противників.

Він був типовим диктатором: «людиною призначення». І то ще здавна. В цьому він був типовим інтелігентом, що перебудовує світ після вигаданої в своїм кабінеті схеми, інтелігентський Прокруст.

Він мав усіх Рафаелів за дурнів. Не кажучи вже про «буржуазію», навіть усі європейські провідники пролетаріату були в нього «соціал–зрадники», «соціал–ідіоти». Він понищив усі авторитети. Але коли прийшов час «созидания», все скінчилося марним плагіатом – фельдфебелівською держа-

вою в дусі Миколи I, аграрною реформою в дусі Столипіна, і карикатурою капіталізму – НЕПом.

Скінчилося, кажучи його ж словами, «пристосуванням великої революційної науки до пануючого міщанства». «Заздрість» – вигасла по насиченню, «рівність» – виявилась недосяжною, інтерес – «травлення» – поступилося погорджуваним ідеальним цінностям.

У цих рядках Донцов розвиває Ленінову спадкоємність, яку виводить з «Бісів» Достоєвського.

Кожен з великих людей, каже він, мав своїх предтеч, що звістували про їхній близький прихід. Мав свого предтечу і Ленін. Ним був Достоєвський.

(Отож Ленін так поносив «архискверного» Достоєвського, отож чому до наших днів було накладено заборону на «Бісів» Достоєвського?)

Правда, він ненавидів Леніна навіть не знаючи його, але – знав, що він прийде, і то дуже скоро. Бо, власне, про Леніна і ні про кого іншого думав він, коли в «Бесах» обіцяв розповісти нам «про того підлого раба, про того смердючого і розпусного лакея, який перший видряпається на драбину з ножицями в руках і розідре лице ідеалу в ім'я рівності, заздрості й травлення».

Про це «травлення» він говорить окремо:

В цьому останньому моменті є також одна з істотних різниць між ленінською і французькою революціями. Ідейні попередники 1789 року Вольтер, Монтескье вірили, що людина в своїй суті є незіпсутою, доброю і мудрою. Вона може запалюватися великими засадами, і до них треба апелювати революціонерові. Із зовсім протилежної думки виходив Ленін. Як він зізнавався, до свого оточення він збирав «всякую дрянь», аби лише вона клялася на «Капіталі» Маркса і вміла «працювати». На таких самих засадах «добирав» Ленін і своїх агентів за кордоном.

Він апелював не до найкращих, а до найпримітивніших, до гірших сторін людини, формуючи свою армію революції, граючи на задоволенні її найпримітивніших потреб. На пи-

тання, що вище: гречана каша чи сікстинська Мадонна, ще Писарєв відповідав, що – каша. З ним погодився Толстой, з Толстим – Ленін. Матеріальна користь мас стояла в нього понад усілякі абсолютні цінності. Родина, рідний край, релігія, особиста честь – хто їх ставить собі за ідеал, є небезпечним масі, бо ставить щось вище за неї та її примітивних пожадань. А кожна релігія, в тому числі і більшовицька, забороняє будувати собі «іншого кумира, окрім мене». Забороняв це і Ленін.

(Через те – Мавзолей?)

Бо руйнуюча робота більшовизму могла тривати лишень доти, поки маси не знали інших моральних наказів, окрім «грабь награбленное»; доти, поки інтереси «травлення» були у них на першому плані. Тому Бог став для нього – мальовилом, причастя – сніданком, любов – сексуальним апетитом, національний прапор – ганчіркою, почуття власної гідності – бандитизмом. Усі моральні засади були відкинуті, лишилися тільки хліб і статеве життя. Решту кумирів стягнено в болото – в ім'я рівності, заздрості і травлення.

У 1848 році, коли розлючена юрба пролетарів вдерлася у Тюільрі, ні одну з палацових коштовностей вона не зрушила з місця, хоч один-однісінький з тих блискучих предметів дав би хліб на ціле життя кожному з робітників. В революції Леніна подібної сцени не може собі уявити жодна фантазія. Під час вересневих масових убивств аристократів у Парижі їхні коштовності складено в комітеті: ніхто не наважився поєднувати обов'язок ката і злодія. В революції Леніна – останнє було мотивом першого.

Для Донцова російська революція – «Не повстання обмеженої в своїм праві, свідомої власної гідності вільної людини, а п'яний бунт хама».

Ця риса добре видна в різниці, з якою розправлялися зі своїми противниками Робесп'єр 1793 року в Парижі, і Ленін в Росії. Там – суд над королем, тут – задушення його, немов щура. Там – гільйотина на площі. Тут – куля в потилицю у темному льосі. Там – публічно під оплески юрби, тут – під

гуркіт вантажівки, аби ніхто не чув. Не в ім'я усвідомленого права, що не соромиться денного світла, а лише «в ім'я заздрості», що мститься за свою нікчемність, не вірить у завтра і старається стерти сліди крові на руках…

«В ім'я рівності – і заздрості…» Заздрість – це була друга складова ленінської формули, її рушійна сила. І справді, це особливо вражає в ідеології ленінізму, це якесь задушне повітря низької помсти і зловтіха нещасливця. Нічого вільного й величного: ні геніального дотепу, ні вільного руху людини, яка бере те, що їй належить по праву. Загальний тон більшовизму – це тон Смердякова, що «ізмивається» над своїм «барином». Цей лакейський «озорной» тон чується і в більшовицькій поезії, у всіх цих Клюєвих і Єсеніних, які роблять революцію «под гармошки пьяной клики», які «кометою витягають язик буржуазного світу», які «випльовують з рота тіло Христове», і «Богові висмикують бороду».

Їхня філософія, – пише Донцов, – зачалася від «милосердя» до всіх покривджених, ототожнення злочинця з «нещасненьким». А скінчилося – «я и жуликов уважаю» Горьківського Луки, «стыдно быть хорошим» Л. Андреєва, або «соромно мати моральні засади і не мати сифілісу» (В. Винниченко) – і, нарешті, на творчості Єсеніна, для якого «найбільшими прихильниками більшовицької поезії були проститутки і бандити».

Це не зовсім так. Просто на той час іншого не було. Проститутки і бандити пішли в Уряд і в Чека, загальний масив революціонерів складався переважно з каторжників, злодіїв та вбивць – між ними лише де-не-де траплялися кадрові робітники чи інтелігенти; всіх їх було поступово усунуто від влади й знищено – позаяк вони творили конкуренцію злодіям і бандитам. І якщо за часів Леніна (не тому, що Ленін, а тому, що – початок!) людей розуму й честі в революції ще трохи було, то з явленням Сталіна на троні запанували каторжники і садисти. Декого з інтелігенції вони спочатку ще лишили «для прикриття». Але тридцять третій і тридцять сьомий все поставили на свої місця.

Все, що досі вважалося за спільне – пише Донцов, – величне й гарне, – стягнути вниз. Усе досі нікчемне – піднести до значення нових моральних цінностей. Змішати усе поетичне з болотом і опоетизувати проституцію і бандитизм – ось ціль більшовиків. «Исповедь хулигана» – стала їхнім Євангелієм, «Страна негодяев» (назви Єсенінських поем) – землею обітованою.

(Даремно він чіпляє все на Єсеніна. Ці назви для Єсеніна амбівалентні, і сенс у них подвійний: якби це було не так, його б не вбили чекісти й не зінсценували самогубство в «Англетері». Воля й свобода Єсеніна були протилежні режимові, і він Єсеніна знищив.)

Донцов:

Єдине, чого їм бракувало, – теорія. Їм треба було когось, хто би виправдав їхні інстинкти. Треба було знайти того жертовного козла, якого можна було б звинуватити у всіх кривдах. Нарешті треба знайти те Зло, в порівнянні з яким їхній світ був Добром.

Власне, цю теорію дав Ленін. Усіх нагорі він обізвав «буржуазією», зачисляючи до неї і людей праці, коли вони мали лише чисті руки і не знали сороміцької лайки.

(Ось чому нас проскрибують не просто націоналістами, а саме українськими буржуазними націоналістами – «без «буржуазності» ми для них неможливі, дорога накатана…)

Всіх унизу він називав «пролетаріатом», зачисляючи до нього фахових нероб, каторжників і повій, цілу бакунінську «велику простонародну наволоч». Їхню боротьбу назвав «соціальною революцією», а «страну негодяев» – царством свободи і справедливості.

Така була теорія Леніна. І той ніколи не зрозуміє більшовицької революції, хто захоче прикладати до неї європейські соціалістичні категорії. В голові цього фанатика, що родився десь на Симбірщині, поблизу колишнього Казанського Ханства, на межі з Азією, категорії марксизма прибрали зовсім іншого вигляду, як у головах його європей-

ських «колег». Між ними була так ж велика різниця, як між Людовиком XIV і Миколою II і його кузеном Джорджем V, між Кромвелем і Стенькою Разіним.

Що це було – російсько–ленінська рівність? Аби не стягнути на себе обвинувачення в «шовінізмі», дам відповісти Д. Мережковському. Більшовицька рівність – «це воля до спрощення, метафізична воля до дикості», до зрівняння усього. Так учив Л. Толстой, так учив В. Ленін.

«Ось камінь на камені лежить первозданно, дико – це добре. Але ось камінь покладено на камінь, і це вже не так добре. А ось камінь на камінь зліплений залізом або цементом, – це зовсім погано: тут щось будується. Байдуже що – палац, казарма, в'язниця, митниця, лікарня, церква, дім розпусти, академія. Все, що будується – зло, або бодай дуже сумнівне добро».

Перша ж толстовська і ленінська думка щодо того, що хоч трохи підноситься над загальним рівнем, – це його «спростити, знизити, вигладити, зломити, зруйнувати так, щоби не лишилося каменя на камені і щоби знов усе було – дико, просто, гладко, чисто». Звідси непримиренність Леніна, його безкомпромісність; або, як говорилося в більшовицьких колах, – «твердокаменність». Той, хто прагне усе зрівняти з землею, не може змиритися ні з ким, хто ще підноситься – багатством чи талантом – над вимріяним ідеалом рівності.

«Ми думали, Росія – дім, – пише Мережковський. – Ні, шатро! Шатро поставив кочівник і знову зложив – пішов далі в степ. Голий, рівний степ – вітчизна скіфів–кочівників. Що не зачорніє, не замаячить у степу, не піднесеться хоч малесенькою цяткою – усе буде зрівняне, знижене, випалене, розтоптане скіфською ордою. Воля до широти, рівного, голого, до фізичної рівнинності, до метафізичної рівності – і ця стара скіфська воля однакова в Аракчеєва, Бакуніна, Пугачова, Разіна, Леніна, Толстого. Зрівняли, випрасували Росію і випрасують Європу – випрасують цілий світ».

Ось що таке ленінська «рівність». Що підноситься над горизонтом? Вежі церков? «Долой» церкву! Пам'ятники мистецтва? Стягнути їх з постамента! Палаци? Зруйнувати їх! Граничні стовпи? Спиляти! Ієрархія, відміни? Відміни порушують рівність – «долой» відміни! Старшинам здирають погони, «буржуям» – хутра, «хохлам» обтинають оселедці, як бороди боярам двісті років тому. Інтелігенція підноситься над юрбою? – долой інтелігенцію! Все під одну мірку, все на одно копито!

(Проблема – вічна – і «разова». Бо Сталін знову ввів старшинам погони, ієрархії введено нові, палаци будують нові – уже для інших, все пішло «на старий лад», позаяк була революція лише «номером» для зміни. Хто був нічим, той став усім – і зажадав для себе всі вигоди колишнього «всього»).

До висновків:

Об'єктивно історія вибрала Леніна для сповнення двох задач. Першою було усунення збанкрутілої касти, що правила Росією, але вже втратила інстинкт панування, не вміючи виконати елементарних завдань: ані дотримати миру, ані провадити війну. Другою такою задачею було завернути Росію з того європейського шляху, на який запровадив її Петро І. Інакше це мало призвести до розпаду імперії. Знищити царат і врятувати імперію від розпаду – такі були завдання моменту російської політики.

(Кінець 1972–го це підтвердив. СРСР чітко оголошує себе новою російською імперією).

Наполеон казав: «Незнана сила жене мене до якоїсь невідомої мети. Доки вона не досягнута, я лишуся непохитним і недоторканним. Але як тільки я вже не буду їй потрібний, вистачить мухи, аби перекинути мене». Це можна сказати і про Леніна. Поки жили й активно діяли сили старої царсько–дворянської аристократії, поки роздиралася на частини імперія царів, кремлівський паралітик жив і робив своє. Коли ця небезпека наразі майнула, природа не хотіла його навіть напівбожевільного лишити при життю.

Католицький письменник каже: «Давно вже зауважено, що революції зачинаються звичайно розсудливими людьми, а завершуються божевільними». Ленін не хотів уступити цей «кінець» іншому, і тому на власній особі мусив довести правдивість згаданого правила.

Прокляттям нашої історії є те, що ми не могли цьому збірникові невгасимого фанатизму, невтомної енергії і чисто понтифікального почуття власної непомильності – не могли протиставити нічого рівно вартого. Але все ж історія занотує колись у своїх анналах, що коли Ленін умер в Москві, то могилою ленінізму була Україна.

* * *

Годилося б дописати сюди тираду Верховенського, **план** будучини. Там йдеться про принесення в жертву ста мільйонів людських життів. Прогноз уже справдився, якщо говорити не лише про наш соціалізм (66 млн), а й про світ в цілому – від Китаю до Кореї, Африки, Куби…

Мій висновок трохи з іншого ряду. Треба закрити цей щоденник на п'ять замків і нікому не показувати принаймні років десять. Прочитай це мої актори – вони б од мене відсахнулися. Лише від Неллі я можу з тим не ховатися – всім іншим довірити ці виписки не можна. Суспільство наше на такій стадії розвитку, що легенда «доброго Леніна» проти «поганого Сталіна» – для нього єдине рятівне коло. Забери у них цю легенду – і вони некеровано **божеволітимуть**. Без ідеалу нехай фальшивого їм капут. Розвиток має бути поступовий, щоб протиотрута не стала страшнішою отрутою.

Звичайно, розконвоювання «образу Леніна» відбувається. Процес буде хворобливий і нешвидкий.

Десять років, про які я – вище – це було б добре. А воно може затягнутися на двадцятку… Хоч все одно надійде час, коли Леніна, як раніше Сталіна, винесуть з Мавзолею.

Й писатимуть про нього нормальну аналітику, без лестощів з одного боку і без лютої лайки – з іншого. **Отоді й читатимуть Донцова.**

5 квітня 1973 року

І все-таки вдалося провести ювілейний вечір Михайля Семенка та «Нової генерації»! У досить вузькому колі, але з людьми гарними й розумними. Зусиллями Ірини Михайлівни та почасти Мелетинського рівень виступів був високий. Мав рацію Вяч. Іванов, який пожалкував, що Семенка, як і інших українських поетів, немає в останній збірці поетів авангарду: великих поетів, що знають українську й аналізують цій царині, на Заході нема (його теза). Сам же він, Іванов, порівнює Семенка з Еліотом… Він, зокрема, вважає, що владивостокські вірші Семенка 1916–17 рр. не мають аналогії в російській поезії, – він зближує їх з пізнішими віршами західних поетів – з певним впливом лаконіки Сходу. А вірші, що їх цитував потім Микола Сулима (дуже талановитий хлопець із Києва, ми незнайомі, але я чув про нього багато доброго – Кочур, Славко Доценко), дуже нагадали мені Аполлінера – сонця відрізану шию…

Про «Ліліт» він не знає, що Курбас хотів це ставити – не три актори?..

М. Семенко

Але про цинізм поета він мовив лише побіжно. А тут є ціла тема, бо той його цинізм – зворотній бік незахищеності. Дещо про цю беззахисну самотність Поета сказав Михайло Саченко. А ось чітка дефініція Пінського: «Семенко скорее поэт революционной эпохи, чем поэт революционный».

Стенограма виступів
на ювілейному вечорі Михайла Семенка
у Літературному музеї Москви
4 квітня 1973 р.

1. Адельгейм (Київ) – (Л. Т. нема)
2. Л. Я. Гінзбург (Ленінград)
3. Л. Є. Пінський (Москва)
4. Вяч. Вс. Іванов (Москва) фрагмент
5. М. Сулима (Київ)
6. Мих. Саченко (Київ)
7. А. Чужий (Москва)

Виставку влаштував – Н. Харджиєв.

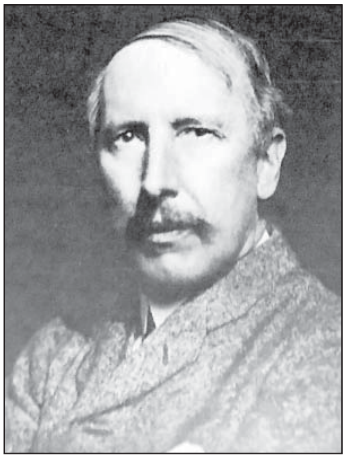
P. S. Хотіли робити вечір у Спілці в ЦДЛ. Але Карабутенко в останню хвилину злякався (натякнув, що був «сигнал»)…

P. S. S. Померла Алла Тарасова

Вырезка из газеты «Молодой коммунар», 7 апреля 1973 г., г. Тула

ДЖЕМС ПАТТЕРСОН – ГОСТЬ ТУЛЯКОВ

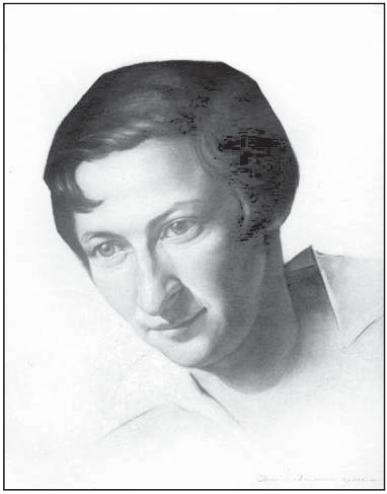
Джеймс Паттерсон



Читателям наверняка хорошо знаком поставленный на «Мосфильме» режиссером Григорием Васильевичем Александровым в 1936 году кинофильм «Цирк». Роль негритянского мальчика «исполнил» в этом фильме Джемс Паттерсон. Родился он в 1933 году. Нетрудно подсчитать, что «актеру» было в то время немногим более двух лет. Во время войны его матери, заслуженной художнице РСФСР Вере Ипполитовне Араловой, довелось жить в нашем

городе и работать в Тульском драмтеатре. Здесь же вместе с ней находился и Джемс.

А в прошлое воскресенье молодые туляки горячо приветствовали Д. Паттерсона во Дворце культуры профсоюзов. Джемс Паттерсон рассказал о съемках фильма «Цирк», о своей работе. В настоящее время он живет в Москве, занимается литературной деятельностью. В 1967 году его приняли в члены Союза писателей СССР. Читателям хорошо известны его книги «Россия – Африка» и «Хроника левой руки». В ближайшее время на прилавках появится его новая книга «Рождение ливня». Поэт побывал в странах Африки – впечатления от поездки и легли в основу поэмы, давшей название новой книге поэта.



Л. Я. Гинзбург

Я, как Вы понимаете, ни в какой мере не являюсь специалистом по украинской литературе и поэтому в своих разрозненных замечаниях, которые мне хочется сделать, я буду говорить не с точки зрения украинской специфики, а с точки зрения того общего движения стиховой культуры 1910-х – 20-х годов, о котором уже упоминал в своем выступлении Є. Г. Адельгейм, говоря о Михайле Семенко как представителе вот такого и русского и общеевропейского Авангарда этой поры. Поры, когда во Франции работал Аполлинер, в России русские акмеисты и футуристы.

Для этой эпохи, которую можно назвать постсимволистической, характерен отказ от философии символизма, при сохранении вот этой молодой поэзией, наследовавшей и одновременно боровшейся с ним, многих достижений и открытый

символизм. Это такие моменты как эмансипация средств стихового выражения, как их острая ощутимость, с этим связанная; это такие моменты как сознательное разрушение всевозможных норм и правил стиха, существовавших перед ними, в частности как свободный стих, паузник, верлибр, дольник и т. д. Это всевозможный стилистический максимализм, это повышенная ассоциативность поэзии и тому подобные черты, которые известны всем читателям поэтов этой эпохи.

Наряду с сохранением этих символистических открытий при преодолении символистического мировоззрения, при преодолении символистической «потусторонности», для этой новой поэзии, в частности в России, а ведь с Россией Семенко был очень связан, учившийся в Петербурге, непосредственно как раз в эти годы впитывавший то, что происходило в молодой русской поэзии. Так вот для нее характерны очень разные, очень своеобразные поиски конкретности, «трехмерности», как тогда говорили «трехмерности», не обязательно вещной, предметной; иногда чисто психологической. Но во всяком случае эту устремленность, иногда очень сложную, в очень сложно замаскированной форме, можно открыть и у акмеистов и у футуристов.

Сейчас не время в это вдаваться, но футуристы, конечно, были разные, достаточно напомнить такие явления как итальянский футуризм, русский футуризм; все они различны по своим установкам. Но и в пределах русского футуризма, как все вы знаете, были совсем разные явления; и Хлебников и Маяковский не похожи друг на друга; тем менее они не похожи на Игоря Северянина, на его футуризм, и так дальше. Нередко «футуризм» является названием для различных видов авангардизма, не связанных с первоначальной футуристической идеей, – для этого стилистического максимализма и раскрепощения.

С этой точки зрения тот «кверофутуризм», который в 1914 году провозглашает Михайль Семенко – явление весьма интересное. Это в сущности название для одного из видов авангардизма, глубоко отличающегося от установок не только итальянского футуризма, но также и русского.

В 1914-м году одному из своих сборников Семенко предпосылает манифест, манифест «кверофутуризма». И манифест этот интересен именно тем, что он выдвигает положения, совершенно не сходные с манифестами других футуристов. Основная идея этого манифеста, – искусство как вечное движение, как вечное изменение. Семенко формулирует: «Искусство есть процесс искания и переживания без осуществления». Очевидно, насколько это далеко, скажем, от принципов «самовитого слова». Это, конечно, только один из принципов русского футуризма, но все же для этих лет существенный.

Напротив того, поэзия Семенко это поэзия резко смысловая, и вся трансформация стиха и слова, которую мы здесь имеем, подчинена, поставлена на службу вот этим, очень резко отчетливым смысловым целям. Для его поэзии характерен интеллектуализм и отсюда равноправие различных стилистический начал в его поэзии. С одной стороны, мы можем найти в э тих стихах традиционные поэтические слова, – слова, освященные многовековой поэтической традицией. Эти слова – испытанные аккумуляторы лирического волнения, и их сохраняют в своей поэзии все поэты, даже самые разрушительные, даже поэты–разрушители и ниспровергатели всевозможных норм. Их сохраняли конечно и Хлебников и Маяковский; из вы можете найти и в поэзии Семенко. Но наряду с этим – его другие пласты, его так называемые «прозаизмы», т. е. слова, которые не прозаичны, разумеется, а являются поэтическими словами, но черпают свою поэтичность не в заранее заданных условиях и предпосылках, а в самом контексте; рождаются из контекста как поэтические слова.

Наряду с этим для поэзии Семенка очень характерна специальная научная терминология. Вот это сочетание традиционных лирических слов, бытовых конкретностей со специальной научной терминологией и ее поэтическая равноправность. Потому что в поэтическом контексте эта специальная терминология становится таким же поэтическим и лирическим словом, и – это свойство новой поэзии – слово становится таким же поэтическим как другие слова. Достаточно назвать

для примера заглавия, заглянуть в стихотворения «Интерференция», «Спираль аналогий»:

Любовь, слиянье –
Что за штукенция?
Молекул, атомов желанья,
Одухотворенная интерференция.

(Я читаю в переводе Ирины Михайловны Семенко). Или другое стихотворение, «Спираль аналогий», которое характерно как раз этим равноправием, сочетанием, о котором я говорила, традиционного поэтического слова, сохраняющего свой лиризм, и вот этой специальной терминологии. Позволю себе прочитать его:

Откуда надвинулись незнакомые наваленности
На пути непрерывных борений?
Выплывают болезни, гнетут придавленности,
Запутывают быстротекущее время.

Тихо шепчет, гомонит померкающая
Опечаленная без надежды тревожность.
Так расплывается в темноте умирающая
Спираль аналогий и наивное тождество.

Принцип совершенно ясен: «опечаленная тревожность», вот эти традиционные слова и совершенно незаменимые в поэзии аккумуляторы лирического начала. И тут же «спираль аналогий», «наивное тождество», которые в этом контакте приобретают такое же поэтическое, лирическое равноправие.

Одной из важнейших граней этой интеллектуальной поэзии является психологизм; интерес к раскрытию психологических, душевных состояний. И те особенности футуризма, о которых я только что говорила, они конечно открывают перед поэтическим психологизмом особые возможности.

На малых пространствах, иногда очень малых – на протяжении двух–трех строк – у Семенко происходит сложное движение, психологическое движение, разнонаправленные

психологические ходы; сознание поэта куда–то уходит, возвращается, делает какой–то новый поворот, и на наших глазах происходит интересное изменение психологических состояний. Один только пример – стихотворение «Разлука»:

Люблю, когда мы обижены,
И расходимся, как чужие,
Расходимся недослышанные,
Друг от друга бежим.

Расходимся и снова встретимся –
Ведь миф, что мы чужие!
Мы оба – подумай – куда мы денемся,
Скажи?

Тут ощутимо, наглядно это движение, этот зигзагообразный психологический ход, эти интенсивные изменения психологических состояний.

Если вглядеться в поэзию Михайля Семенко, то она окажется, вероятно, более метафоричной, более образной, чем это кажется с первого взгляда. И эта метафоричность сочетается с одной стороны с бытовой конкретностью, с таким вот простым называнием вещей, и в то же время с разговорной интонацией в стихах, со свободным разговорным движением в его украинских верлибрах. И с другой – в особой обнаженности поэтической мысли, как бы побеждающей метафоризм, как бы проникающий за эти образные ряды в какое–то обнаженное человеческое сознание. Вот эта прямота непосредственного человеческого сознания за этим метафорическим покровом, вот эти состояния души, резко выраженные признаки личности, разбросанные там и сям биографические черты, – все это в своей совокупности образует чрезвычайно индивидуальное, резко индивидуальное поэтическое «я», в необыкновенно прямом его выражении. И вот это вероятно и составляет особенность и специфику того лирического образа, который строит в своих стихах Михайль Семенко.

«Коммунар», 1 апреля 1973, г. Тула
Из блокнота краеведа

Репліка про Щепкіна

М. С. ЩЕПКИН В ТУЛЕ

Среди замечательных деятелей русской сцены первой половины XIX века Щепкин острее, чем кто-либо иной, ощущал передовые настроения своей эпохи и неустанно всю жизнь работал над созданием русского реалистического театра.

... Талант крепостного актера Щепкина особенно ярко развивается в Полтавском театре. Щепкин выступает там в двух операх Котляревского: «Наталка Полтавка», в которой играет сельского старосту Макогоненко, и «Москаль–чаривник» в роли крестьянина Чупруна. Исполнение этих ролей было блестящим. Группа почитателей таланта Щепкина во главе с писателем Котляревским решила вызволить Щепкина и его семью на волю, чтобы тем самым дать возможность более широкому развитию его таланта. Помещица запросила за своего крепостного 8000 рублей. Группа артистов театра устроила платный спектакль и сбор средств по подписному листу. Было собрано 4000 рублей. Остальные 4000 рублей заплатил за Щепкина князь Репнин, но выкуп произвести было нельзя, и Репнин перекупил Щепкина. Последний оказался теперь крепостным Репнина. Четыре года ждал Щепкин свободы. Наконец, Репнин согласился дать вольную Щепкину, при условии получения векселей на 4000 рублей с уплатой по срокам. И только после этого Щепкин и его семья получили свободу. Но тяжелый груз долга длительное время висел над Щепкиным. Он уплатил свой долг в начале января 1822 года.

В это время Полтавский театр распался из–за недостатка средств. Щепкин и другие актеры переехали в Киев. Здесь Щепкин открыл театр, но дело не пошло, и тогда ему пришлось предложить

свои услуги ранее знакомому антрепренеру Штейну, державшему театр в Туле. Штейн охотно согласился на предложение Щепкина, и артист приехал в Тулу.

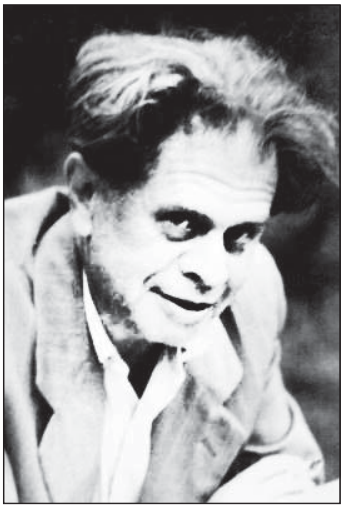
Тульский театр был старинным профессиональным платным театром. В зрительном зале знатная публика размещалась в ложах, а 20 больших скамей предназначались для менее взыскательной публики. Театр находился на Лопатинской улице (теперь ул. Менделеевская, д. 19) в большом двухэтажном каменном здании. Сейчас этот дом снесен. М. С. Щепкин вступил в труппу в январе 1822 года. Он выступал на тульской сцене в пьесах Мольера, Сумарокова. Загоскина, Крылова. Здесь Щепкин осуществил постановку опер Котляревского «Наталка Полтавка» и «Москаль–чаривник», в которых исполнял те же роли, что когда–то исполнял и в Полтаве. Успех Щепкина во всех постановках был колоссальным. Туляки горячо полюбили талантливого актера. Сборы театра от спектаклей сразу повысились.

Слух о великом таланте Щепкина дошел до Москвы. Тульский театр часто выезжал со всей труппой артистов в другие города и на ярмарки.

В. И. Головин, чиновник конторы московских театров, случайно увидел постановку Тульского театра в Ромнах на ярмарке и был восхищен игрой актера Щепкина. В. И. Головин немедленно сообщил управляющему конторой московских театров Ф. Ф. Кокошкину о замечательной игре тульского артиста. Посланный в Тулу для основательного ознакомления с игрою Щепкина писатель М. Н. Загоскин дал характеристику более короткую, но не менее выразительную: «Актер чудо–юдо». В результате Кокошкин сообщил Загоскину: «Ничего не жалей, все, что просит, давай, только не упусти сокола и вези скорее ко мне».

И вот М. С. Щепкин выезжает в Москву по приглашению Кокошкина. Первое его выступление в Малом театре состоялось 20 сентября 1822 года. Щепкин исполнял роль Богатонова в комедии Загоскина «Господин Богатонов, или Провинциал в столице». Успех артиста превзошел все ожидания. Вопрос о его поступлении в театр был решен. И с 6 марта 1823 года до самой смерти в 1863 году, т. е. в течение сорока лет, Щепкин был первым актером лучшего из русских театров, главным творческим авторитетом для его труппы.

В. ЧАДАЕВ, краевед.



Л. Е. ПИНСКИЙ

(продовження ювілейного вечора)

О Михаиле Васильевиче Семенко, или, как он себя называл, Михайле Семенко, можно говорить очень долго. Я, кстати, могу часа два–три о нем говорить. Вопрос о футуризме Семенко очень важен, потому что он оброс предрассудками и незаслуженными оценками. И вот из всего того, что можно было бы сказать о нем, о Семенко, я возьму только этот вопрос.

Было время, на Украине мало–мальски слышавшие, я бы сказал, о литературе, не только занимавшиеся литературой, знали эти вещи. А сейчас, как нам сообщил Евгений Адельгейм, уже мало кто знает, и это очень характерно.

Итак, его знали. Его знали такими эпатирующими, даже скандальными стихами; вот знали прежде всего стихотворение, которым заканчивается раздел «Мозаика» – «Решта»; оно состоит из семи строк: «Понеділок, вівторок, середа, четвер, п'ятниця, субота, неділя». Стихотворение, которое мне почему–то – и мне кажется, что он это имел в виду – напоминает балладные ритмы? Да, так вот: «Как ныне сбирается вещий Олег – отмситить неразумным хазарам». Это такая шутка, или шутливая пародия, очень характерная для Семенка. Тот, кто не чувствует его иронии, его юмора, тот не чувствует Семенка. Юмор – это первое, о чем я хочу сказать. Еще одно стихотворение, которое состоит из двух слов, в разных сочетаниях букв – «О Семенко Михайль, О Михайль Семенко». Такая его слава – такая его слава юмористическая – портила все это, и это отражает существо эпохи. Потому что его юмор вызывал улыбку, что не должно удивлять. Это вообще характер был очень украинский во всех отношениях, и в отношении к нему тоже было много украинского юмора. Так вот, этот поэт, погибший в 37 году, исчез. Пожалуй, на протяжении тридцати лет его имя не встречалось в печати. Если Вы возьмете Литератур-

ную энциклопедию – старую я имею в виду, там большая статья об украинской литературе, на 80 страниц! Ни одного слова о Семенко, его имени нет. Не было, и все. По–видимому, восстанавливается интерес к нему, по крайней мере в печати, где–то с 67 года. Статью о нем пишет олицетворивший его соратников по «Новой генерации» Полторацкий. Статья, типа воспоминаний, очень интересная, называется «Семенко й Нова Генерація» – «Вітчизна» за 67 год. В том же году появляется статья Півторадні, статья – разбор Корсуньской в 68–м году; в 71–м о нем выступал Микола Бажан, который был его ближайшим учеником в свое время. В 70-м году в альманахе « Поезія» № 2 – Николай Ушаков, русский поэт, живущий на Украине. В следующем году в 3–м номере – перед вами выступавший Евгений Адельгейм. Кроме того, в 71-м году появилось много всяких характеристик в специальных книгах, у Н. Родько, в работе Н. Костенко «Поэтика Бажана». Отмечу, что за рубежом нас опередили. Потому что Семенко переведен на словацкий, венгерский, английский (это недавние переводы). В журнале «Дукля» (словацкий журнал) за 66–й год в № 3–м появилась (до Полторацкого еще) статья большого поклонника Семенко Неврли. Он о нем много писал и недавно о нем написал статью, несколько месяцев назад, в связи с его отношениями с погибшим видным деятелем Словакии, который был другом Семенко (это Владимир Клементис). Таким образом наш вечер – звено в цепи общественно–литературных начинаний, цель которых – реабилитация памяти поэтов, без которых действительно нельзя себе представить украинскую литературу 20-х годов.

Симптоматично, что первый такой вечер – по моему на Украине не было такого вечера – происходит в Литературном музее. Музей, как известно, должен хранить и действительно хранит всякие древности. Ирония истории заключается в том, что футурист, который боролся за живое слово, для которого все прошедшее уже не живое; все прошедшее уже не живое потому что он его уже написал, закончил; кому произведение интересно только пока оно творится и еще воспринимается, – так вот ирония истории заключается в том, что память этого поэта отмечается именно здесь. При этом футуристы сознавали, что это может обернуться и против них, напомню хорошо известные стихи Маяковского «роясь в окаменевшем... чудовищ ископаемых, хвостатых». Ирония истории культуры заключа-

ется в том, что когда–нибудь они могут стать с ископаемыми в ряд, ирония в том, что их канонизируют. То же самое в истории религии. Когда с религией уже нельзя бороться потому что она слишком распространилась, тогда начинают ее канонизировать. Но я думаю, что Семенко не угрожает эта опасность, которая была бы несомненно ему не по сердцу. И я хотел бы выразить искреннее мое желание, чтоб здесь было меньше юбилейных выступлений, чтоб истина была резкой, справедливой и живой. Ну а вместе с тем, чтоб не было клеветы. Чтобы была правда. Так вот, если б я должен был охарактеризовать Семенко – для этого понадобилось бы много часов, это большая задача, – то я бы сказал, что Семенко скорее поэт революционной эпохи, чем поэт революционный. Это не одно и то же, как не одно и то же – буржуазный писатель и писатель буржуазного общества, дворянский писатель и писатель дворянского общества. Это совершенно разные вещи. Я попытаюсь это доказать на одном стихотворении. Кстати, в одном отзыве – лестном отзыве – в статье Н. Ушакова (статья называется «Слово точное и целенаправленное») сказано так: «Не стало архаистов и новаторов, сохранились шедевры: «Левый Марш» В. Маяковского и «На майдані коло церкви» Тичини..., «Дорога» Бажана..., «Гренада» М. Светлова и ряд других. А еще и «Кондуктор» – да, да, и «Кондуктор» М. Семенка, превосходно, кстати, переведенный на русский язык Ю. Олешей. Так вот, я вам хочу прочитать это стихотворение и на нем несколько остановиться. Вот оно; это один из шедевров Семенко. Начинается перевод «Хорошо быть», это не совсем точно; в подлиннике «багнеться бути», это не одно и то же (голоса с мест: – прочтите по-украински! – текст читается в переводе Ю. Олеши). Перевод напечатан в антологии русских переводов украинской поэзии еще в 1924-м году.

Я считаю, что в этом стихотворении сублимация – в поэтическом или аналитическом смысле, как хотите, – всего самого характерного для творчества Семенко. Но что мы читаем о Семенко, например, в «Краткой литературной энциклопедии», последний том? Автором этой статьи является известный украинский критик, не случайный критик, в отличие от некоторые статей в энциклопедии, которые пишет кто попало. Эта статья в спокойном тоне, в общем скорее сочувственная по отношению к Семенко – я опускаю биографические и другие данные – говорит о Семенко следующее в 6–ти строках:

Семенко... – укр. сов. поэт. Учился в психоневрологическом инте в Петербурге. Первые сборники – «Prelude» (1913), «Дерзание» (1914), «Кверофутуризм» (1914) отмечены формальными поисками в духе раннего футуризма, эпатированием мещанина, урбанистическими мотивами. Приветствовал Октябрьскую революцию сборниками стихов и поэмами «Тов. Солнце» (1919), «Степ» (1925), «Поэма восстание» (1930). Вступил в КП(б)У, но вскоре выбыл из нее. Был одним из организаторов и теоретиков «Левого фронта», инициатором футуристических группировок «Аспанфут» (1922-24), «Коммункульт» (1924), «Новая генерация» (1927-31). В творчестве С. преобладали формалистические и антиреалистические тенденции. В начале 30-х годов признал ошибочность своих позиций. Был незаконно репрессирован, реабилитирован посмертно.

Все! Больше ничего о существе поэзии Семенко. Одно из двух: или это верно, тогда то что я сейчас прочитал, не принадлежит Семенко. Или это может быть характерно для кверофутуристического мировоззрения? «Отмечено формальными изысками». Но где же здесь формальные изыски? Стихотворение поражает своей непосредственничестью, простотой; наверно, добрая половина здесь присутствующих, глядя на поезд, думала то, что говорит здесь Семенко. «Оно отмечено аффектированным...» – тут нет никакой аффектированности. И нет урбанистических мотивов, хотя Семенко пользовался урбанистическими мотивами. Но во всяком случае здесь нет никакого формализма. Наоборот, для этого человека, для которого характерна поза – это я говорю без всякой укоризны – должно быть поразительно, что здесь нет никакой позы; никакой борьбы с традициями. Здесь нет никакой «формы»; здесь есть верлибр, который очень подходит для этой наивной мысли. К этой непосредственности очень подходит верлибр, его очень трудно охарактеризовать, так называемая «форма» является скорее величиной отрицательной, здесь не за что уцепиться, не за что ухватиться. Так вот, я это привожу как пример предрассудков, которыми оброс Семенко. Здесь собрано, а этих четырех–пяти строчках, то, что чаще всего говорят о Семенко и что вообще, конечно, неверно.

Я скажу еще, пожалуй, только об одном – не хочу задерживать внимание аудитории – здесь будет наверно много хороших вы-

ступлений – я только хочу сказать (Голоса с мест: – «Пожалуйста»), хочу сказать одно. То, как Семенко назвал свой футуризм – это, во-первых, очень точно характеризует футуризм вообще, во всяком случае очень точно характеризует его личный футуризм, его поэзию от первых сборников – не самого первого сборника, я имею в виду первые сборники футуристические 1914 года; его поэзию от второго и третьего сборника, когда он стал футуристом, и до последних лет. Этот человек всю жизнь воспевал, прокламировал движение, процесс; вот сегодня говорили об этом, приводили цитаты. Л.Я. Гинзбург приводила слова из его манифеста «Кверофутуризм». Семенко – это очень характерный для футуризма человек. Характерное может эволюционировать, и он тоже эволюционировал, но в существенных своих чертах он остается постоянным. Под тем, что он писал в «Кверофутуризме», он мог подписаться и в 1931, и в 1932 году. Вот об этом хочу сказать два слова.

«Кверофутуризм» – это гораздо более удачный термин, чем кубофутуризм. Откровенно говоря, я не понимаю, что значит кубофутуризм в поэзии; это означает что-то в живописи. Это и гораздо более удачно чем «эгофутуризм», во всяком случае удачно для футуризма, который устремлен к будущему, и это характерно для Семенко, который весь в этом стремлении, иногда доходящем до банальности, и вот для этого он нашел термин. Термин этот, как известно, – quero – по-латыни означает ищу, искать. В философии, кстати, этот термин означает «тщетные поиски». Так вот, тут есть ирония судьбы. В программе кверофутуризма было немало утопического. И что более существенно, в этой ситуации участвовала грандиозная будущая ломка. И все-таки я хочу сказать, что этот термин хорошо передает юношескую, детскую, во многом детскую даже в своем юморе, линию поэзии Семенко. Что-то в нем остается детским до конца.

Он весь в кануне, он родился 31 декабря, и в этом есть что-то символическое, потому что он весь в завтрашнем дне. «Когда мне было 18 лет, Германии тоже было 18 лет» – когда-то сказал Гёте, между прочим. И это к Семенко очень подходит, этот образ всегда связан с Семенко; это его органическое; и его слабость и его наивность и его сила в этом. Свойственный ему негативизм чисто футуристический, детский какой-то негативизм ко всему традиционно

установленному; тяга к «деструкции» (он называл это деструкцией); это конечно основное в нем, – эта детская непосредственность, которая, как Гегель хорошо заметил, является скорее результатом чем предпосылкой поэтического развития; этого надобно добиться, и сам Семенко этого не сразу добился: в 1–м сборнике (Prelude) ее еще нет. Но думали ли мы над тем, почему великие поэты XX века, – века все–таки очень кризисного, совсем не наивного, – почему эти поэты так часто проходят через футуризм, через негативизм, через дадаизм, как говорил Элюар; почему такие поэты как Неруда, Маяковский в России, Бехер, Элюар во Франции и т. д., почему они должны были пройти через этот негативистский путь? Потому что надо, вначале действительно в какой-то мере надо пройти через сомнения поэту, подобно тому как философ закончил сомнениями в известном сочинении Декарта. И этим объясняется, почему из Семенка вышли видные поэты Украины, такие как Бажан, о чем никогда не следует забывать. На этом я закончу.

«Советская культура», 10 апреля 1973, г. Москва

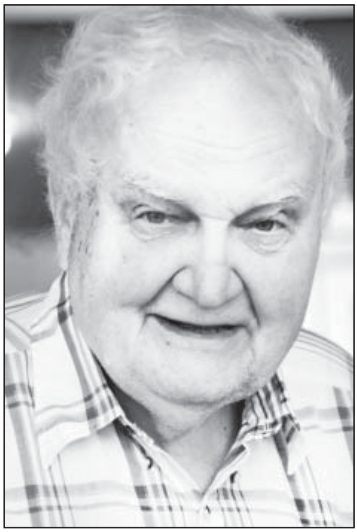
УКАЗ
Президиума Верховного Совета СССР
О присвоении звания Героя
Социалистического Труда народному
артисту СССР Завадскому Ю. А.

За выдающиеся заслуги в развитии советского театрального искусства присвоить главному режиссеру Государственного академического театра имени Моссовета народному артисту СССР **Завадскому** Юрию Александровичу звание **Героя Социалистического Труда** с вручением ему ордена **Ленина** и золотой медали **«Серп и Молот»**.

Председатель Президиума
Верховного Совета СССР
Н. Подгорный.

Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР
М. Георгадзе

Москва. Кремль. 5 апреля 1973 г.



ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ

Я хочу сказать, что, как уже говорила и Лидия Яковлевна Гинзбург, мне показалось существенным место Семенко в поэзии Авангарда, – мирового Авангарда. Известно, что поэтический Авангард первой половины XX века имеет общие черты, независимо от различия языков. Это современная поэзия, и какие-то черты были общими для разных европейских литератур. Об этом говорилось много раз, и в частности есть вступительная статья к одной книге, объединяющая явления Авангарда независимо от языков; статья называется «Мировой язык современной поэзии», и это имеет основания.

Но характерно, что в той книге, предисловием к которой является статья – «Музей мировой поэзии XX века» – Семенко, как и других поэтов писавших по-украински, нет. Это объясняется просто тем, что на Западе пока что мало знают язык. Между тем я, например, знаю одного лингвиста, занимавшегося кельтскими языками, который считает, что в какой-то степени бедой для всех европейских литератур является то, что были великие поэты, писавшие на кельтских языках; их надо читать в подлиннике. Знание русского языка – не такая редкость, но крупных поэтов, знающих украинский язык, пока еще на Западе не появилось. Это случайное обстоятельство, но тем не менее какую-то роль оно сыграло.

А между тем я думаю, что Семенко в гораздо бóльшей степени, чем некоторые его современники, прославившиеся в то самое время и известные до сих пор, был близок к позднейшему Авангарду. Т.е. его можно сравнить с такими европейскими поэтами 20-х – 30-х годов, как скажем Элиот в Англии, не буду сейчас перечислять, чтоб не производить литературоведческих сопоставлений.

Я имею в виду интеллектуалистический Авангард в поэзии, с его иронией и некоторым отсутствием внешних эффектов. Вот сегодня упоминались такие выходки, причуды, эксцентричности Семенко. Их не так уж много в его стихах; они есть в ранних стихах, которые похожи и на русский футуризм в какой-то степени, в меньшей степени скажем на Маяковского, в большей – на других русских футуристов.

Одно из таких характерных стихотворений Семенко – «Авиатор» 1914 г., о летчике, написанное тогда, когда летали первые самолеты. В стихотворении есть изумление техникой новой и изумление собственно поэтической техникой. Вот в стихах такого рода Семенко еще близок к тому, что обычно имеется в виду под футуризмом с его разного рода техническими, в том числе словесно–техническими, изобретениями.

Но дальше начинается нечто другое. На меня, когда я читал стихи Семенко, наибольшее впечатление произвели стихи, написанные во Владивостоке в 1916–17 годах. Это небольшие лирические стихотворения (потом он начал писать большие лирические поэмы, опять–таки напоминающие то, что мы знаем в те годы в русской советской литературе). А вот стихи 1916–17 годов, по-моему, не имеют прямых аналогий в русской поэзии.

Они ближе к позднейшей европейской поэзии, прежде всего к тому, что возникало потом в европейской поэзии. Это небольшие, часто из нескольких строк состоящие, стихотворения. В некоторых из них чувствуется прикосновение к Дальневосточной поэзии. Многие четверостишия Семенко говорят в пользу этого. То, что поэт несколько лет жил во Владивостоке, является и биографическим подтверждением моей мысли...

(Л.Т. Обрив у рукопису)

МЫКОЛА СУЛЫМА (Киев)

М. Сулима

ПОРТРЕТ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

О нем теперь вспоминают: «Впервые я увидел его в ВУФКУ, Всеукраинском фотокиноуправлении, в Киеве, там Семенко работал главным редакторм. Невысокого роста, кудрявый, с густой гривой черных волос, слегка монголоидный, с неизменной прямой трубкой во рту, с пронзительным взглядом черных глаз, Семенко принадлежал к числу людей, мимо которых не пройдешь, не обратив на них внимания. Что–то скрывалось за этой внешностью – пылало в его взгляде, обнаруживалось в движениях и мимике. Короткие слова, часто процеженные сквозь зубы, всегда поражали своей оригинальностью и неожиданность....» (Алексей Полторацкий).[25]

«Сложилось так, что только в 1937 году я впервые увидел Михайля Семенко в старом киевском ресторане «Континенталь». Это было незадолго до гибели поэта. Войдя, он остановился в дверях, вероятно, разыскивая кого–то в зале. Невысокого роста. Широкоплечий. Смуглое лицо. Черные волосы. Трубка в зубах. Сосредоточенный и вместе с тем необычно отсутствующий взгляд широко расставленных блестящих глаз. Как–то сразу и невольно вспомнились романтические строки его ранней поэзии, которую я очень любил: «Я из груди лечу, я в сердце не ночую».[26]

Первые стихи Михайля Семенко датированы 1910–м годом. Город еще вызывает у него страх:

---

[25] «Вітчизна», 1966, № 11, стр. 194 – 195.

[26] Альманах «Поезія 71», № 3, Київ, 1971, стр. 66.

«И в этот город, страшный и большой, весна пришла».

Но сначала немного биографии.

1913 год.

Петербург, который еще не успел опомниться от «Пощечины общественному вкусу». Сюда Семенко приезжает из Миргородской губернии, чтобы учиться в Психоневрологическом институте.

В какое окружение он попал, сейчас трудно судить, но атмосфера была более, чем напряженной, ибо это был год выхода сборников «Садок судей. II», «Дохлая луна» и других.

Свое место Семенко нашел очень быстро – в конце 1913 года он пишет ряд стихотворений, которые дают нам теперь возможность представить, в каком ритме билось сердце поэта, уже заболевшего без всякого сомнения футуризмом.

В конце того же 1913 года Михайль Семенко возвращается в Киев, где в лице художников Павла Ковжуна и своего брата Василия находит единомышленников.

В феврале 1914 года выходит сборник Семенко «Дерзання», в том же 1914 году – его сборник «Кверофутуризм», с манифестом, в котором было сказано, что в искусстве все осуществленное уже не есть искусство, так как утратило динамичность искания, что искусство есть процесс искания и переживания, без осуществления.

У первых украинских футуристов было много планов, но они не осуществились, так как этому помешала 1–я мировая война. Семенко, в качестве солдата–телеграфиста оказался во Владивостоке и вернулся на Украину лишь в конце 1917 года. Во Владивостоке были написаны циклы «Крапки і плями», «П'єро кохає» и другие.

... В начале 1918 года он приезжает в Киев. И Киев его увидел таким:

С перерезанным горлом
с застывшей усмешкой губ
стоял
и куда двинуться не знал.

Все опозоренные и разочарованные
все разуверенные –
друзья мои.[27]

---

[27] Переводы стихов – И. М. Семенко.

В это время Семенко как футуриста не печатали в киевских газетах и журналах, и трудно даже представить, где взял он силы, чтоб уже в феврале 1919 года самому приступить к изданию журнала «Мистецтво», чтоб за два года написать и издать 9 книг, в из числе поэму «Товарищ Солнце», «Весна», «Дві поезофільми», «Ліліт», чтоб в 1921 году организовать Аспанфут (Ассоциация панфутуристов), чтоб затем издавать «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтв» (1924), «Жовтневий збірник панфутуристів» (1923) и т. д., и т. д. ...

Доминирующей в творчестве Михайля Семенко становится тема города, тема почти неисчерпаемая – какой простор для экспериментов! И потому в его сборниках можно найти около десятка стихотворений, названных «Город». Авто, трамваи, рекламы, потоки людей, отдельные прохожие – все фиксируется и преображается с стихах... Но иногда поэт города неожиданно пишет:

Хочется сказки. Хочется тиши.
Возгласы, трубы истощили мозг.
Сердце – сердце мое еле дышет,
Словно ему дали сто розг...!

или:

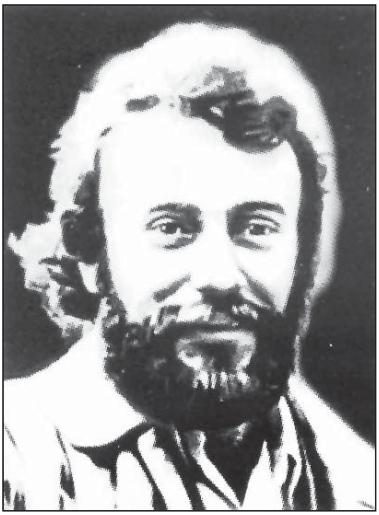
Образы, выкрики, милые старосветские интимности...
Боже, всему минувшему подай твои святые милости!
Сегодня – именины моей бабушки.

Такое же раздвоение нетрудно заметить и в разработке темы любви – не менее важной в творчестве Михайля Семенко, чем тема города. Грубость и нежность, цинизм и беззащитность находим мы в трактовке этой темы. Парадоксов среди почти 800 произведений сборника «Кобзарь» можно найти множество.

...

В 1937 году жизнь Михайля Семенко трагически оборвалась. Не стало поэта, который сказал о себе:

Во мне создается мир,
И его не было б без меня.



М. Саченко

МИХАИЛ САЧЕНКО

МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

У каждого поэта – своя модель мира. Конечно, они корректируются временем, эпохой, страною, в которой живет или жил поэт. Эта социальная корректура или возвышает поэта в глазах современника, или же нивелирует, обесцвечивает, все зависит от того, насколько художник владеет так называемым сопротивлением среде, насколько талант обладает способностью выстоять в сложнейших исторических потрясениях.

Скажем прямо, украинскому поэту-футуристу начала 20-го столетия Михайлю Семенко выпала нелегкая и небудничная судьба.

Молодая Украина требовала молодой, буйной крови, свежих громов, чтобы фундамент будущей истории украинской литературы был крепким, мощным и надежным.

Среди строителей храма украинской культуры большое и почетное место принадлежит Михайлю Семенко. В нем было все необыкновенным, прямым, открытым, одержимым. Начался Семенко простыми, светлыми стихами, и, казалось, что им со временем добавится еще немного эмоций, форма стихов станет отточенней и в украинскую литературу уверенно войдет еще один живой, популярный классик.

Однако так не случилось. Михайль Семенко избрал другой путь. Нет, он не распылил свою чуткую, ревностную душу на дешевое читательское признание и безупречную художественную популярность. Говоря словами одного поэта: «Не вийшв він в тихого і голубого, задумали трудним його базки»...

Михайлю Семенко, как и каждому значительному поэту, была свойственна та юношеская беззаботность, пламенность души, когда хочется быть сыном ветра и неба:

«Я – ничей. Я никто. Меня не знает история.
Мой девиз – непостоянство и неожиданность».

В этих словах – истина, ибо те самые непостоянство и неожиданность были извечными спутниками его жизни. Трудно было предвидеть следующий шаг Семенко: он разрушал им же вчера сооруженные мосты и строил новые, казалось, более надежные, но проходило время и Михайль безжалостно ломал и эти сооружения. Его тяга к всеобъемности, масштабности была просто фантастической. И все это шло от широкой, раскованной души поэта. Его желаньям можно только позавидовать, его чувствам нетрудно поверить, а для поэтических парадоксов завтра находились и хулители, и ревностные почитатели, и просто сочувствующие.

Его живой, острый ум, прямота, граничащая порой с налетом отчаянной мужской грубости, многих задевала за живое, выводила из себя.

Уроженец бушующих степей, непокорных украинских рек, ученик всего сущего, что было на этой земле и называлось экзотикой, таинством, поиском – истинный сын своего времени и народа, Михайль Семенко поражает диапазоном своей творческой индивидуальности, неугомонностью своей окрыленной души и удивительно певучего сердца. Уже даже одни названия его книг:

1. Prelude, 1913, Киев;
2. «Дерзания», Поэзы, «Сам», 1914, Киев;
3. «Кверофутуризм». Поэзопесни, 1914;
4. «Мертвопетлюю», Футуризм, 1914;
5. «Пьеро задается», книга 1–ая, 1918:
6. «Влюбленный Пьеро», книга 2–ая, 1918, –

говорят об исключительной продуктивной ненасытности поэта, о его отчаянной настойчивости и уверенности в избранной им поэтической дороге. И отовсюду просачивается беззащитное одиночество поэта. Ему было тяжело одному. Другой давно бы уже угомонился, коллективизировался, но только не Михайль, и только не Семенко.

Говоря о себе, он пишет, что у него «душа пилота», что он постоянно «мертвопетлюет», и с этим нельзя не согласиться.

Михайль Семенко не был популярным, уравновешенным пилотом первого класса. В истории украинской литературы я могу назвать его пилотом–испытателем. Его даже нарциссианская влюбленность в себя, в свое творчество, его бесстрашное хождение по лезвию бритвы, где рядом перекрещивались дороги смерти и бессмертия, его вертепная, необузданная клоунада, его смех над низким, безобразным, тупым и бездарным – ныне дороже всяких приглаженных штампов, псевдоклассически–безукоризненно выструганных произведений.

Жажда познаний, открытий, жажда чего–то внезапного, острого, мучительного, иногда и бездумного (чего только не желает душа!), гигантская ненасытность прожитым, пережитым постоянно доминирует в творчестве Михайля Семенко.

Какая–то равнодушная барышня отказала Семенко, и он уже передумывает ехать с нею в Америку, приходит домой и

«... Михайль Семенко снова взялся за Свифта».

Вскоре поэту приходит на ум новая, не менее экзотическая мысль: «Я стану великим скрипачом и поеду в Японию».

Но Михайль вспоминает свое элегическое село, тишину, траву, уют, размеренный ход времени, и вдруг – город: вскрики, фанфары, металл, и как это все соединить поэту в одно эстетическое целое. Еще мгновение и решение принято:

«Как мне весело гладить лошадиную морду...
... Я директор цирка».

(Перевод подстрочный).

Но в конце концов, и это надоедает, а вот музыка – нет, и она, в конечном счете, может быть не менее экзотичной и волнующей. И Михайль утверждает:

«На веранде струнный квартет.
Я – поэт»...

Да, он поэт. И поэт во всем. В своей детской наивности, в беззаботной дерзости, в неизбывной влюбленности в красивую жен-

щину, которая вдруг промелькнет и скроется, – так он соединяет в себе и стремительного бунтаря, восстающего против поэтического и житейского шаблона, и влюбленного Пьеро, и поэта–гражданина, и творца новой социалистической эпохи:

«Рушьте все, огороженное неизменно.
Интернациональте степь».

Впрочем, о гражданской лирике поэта уже сказано многим и много, но только о ней и не больше, безапелляционно подвергая все другое, написанное поэтом, вопиющему скепсису и каким–то банальным приговорам. На самом же деле Михайль Семенко – удивительно щедрый поэт-лирик. Пожалуй, можно написать отдельное исследование «Интимная лирика М. Семенко», где мы можем открыть те тайные записи души поэта, которых он не мог поместить ни под каким манифестом, ни в каких-либо других произведениях.

Интимная лирика Семенко полна драматизма, откровенности, извечно–печального противоречия между мужчиной и женщиной. Но, к слову сказать, кто из настоящих поэтов избегал этой гуманной искренности и этих противоречий?

Михайль Семенко потрясает своим резким умением изображать то состояние человеческой души, когда эта душа нуждается в защите, нежности, простоте, тепле. И тогда его перо становится печальным, тихим, как у мальчика, впервые взявшего перо в руки:

«Я давно–давно не видел ласточки,
Давно не видел этой простой, эластичной пташки.
Вы подумайте – прошли годы, годы,
Как не видел я ласточки».

Рядом с этим стихотворением Семенко позднейшие строки М. Рыльского: «Ласточки летают – им летается...» кажутся написанными Михайлем Семенко, постольку, поскольку резвая, размашистая беззаботность редко затрагивала нашего известного поэта–академика.

Или вспомните стихотворение элегической святости, чистоты, кристальной нежности, вызванных Михайлем Семенко из глубины детской памяти:

«Тихо, тихо, как в ухе...
Сегодня – именины моей бабушки».

(Перевод подстрочный).

В свое время Семенко довелось услыхать целый гром литературных обвинений из-за своего стихотворения «Автопортрет». Многим казалось, а кое-кому кажется еще и сейчас, что кроме изысканий словесной эквилибристики, в нем ничего нет. Это совсем неверно.

Каждый из нас, живя на этом свете, так или иначе отражается в памяти людей. Для одних мы просто сочетание гласных в своем имени, другим мы близки чем-то неизведанным – внутренним, а для третьих – мы только приятное воспоминание. Вот и выходит, что наш настоящий портрет складывается из разорванных на кусочки впечатлений, которое мы производим на людей. И поэтому не удивительно, что в своем стихотворении Семенко подходит к своему автопортрету с такой универсальной словесной анатомизацией, заканчивая его легкой иронией:

«О, Михайль Семенко,
о Семенко Михайль!»

Неутомимый искатель новых форм своего поэтически–чувственного проявления, Семенко часто прибегал к тому, что он гнул слово, как подкову: чувствовал и считал это нужным, и часто слово не выдерживало, ломалось, крошилось. Пересмотрите внимательно его стихи и вы поймете – насколько пульсирует в них словесный поток поэта, где он смело соединяет архаизм с неологизмом или просто позаимствованное из другого языка слово украинизирует.

Есть в творчестве Семенко и стихи, написанные с точным графическим геометризированием поэтической строки и слова. В них соединенные в живописно–зримый ряд фразы предстают перед нами в своей магической трансформации поэтического мастерства. Никого же особенно не настораживает математическое комбинирование слов у В. Хлебникова.

... Поэт словно предчувствует свою будущность, безошибочность своего прихода к потомкам:

«Исчезну бесшумно, как роза в окне,
исчезну молчком в голубеющем сне,
а после в вертепах воскресну не раз –
меж крика, несвязных, бессмысленных фраз...
... И встанут чудовища прожитых дней –
гадюки и призраки злобы моей! –
вновь вспыхнут контрасты волнений былых
и ясные блёстки мечтаний моих».

(Перевод Ю. Денисова)

Как бы там ни было, а вся жизненная и художническая деятельность Михайля Семенко заслуживает теплого человеческого внимания и уважения, и, прежде всего, это внимание и уважение заключается в правильном и правдивом освещении поэтического наследия Семенко, в достойной работе над книгой воспоминаний и биографии поэта, ибо, в конечном счете, по слову М. Горького, «безумству храбрых поем мы песню».

Мих. САЧЕНКО
Перевод с украинского.

Андрій Чужий про М. Семенка

АНДРІЙ ЧУЖИЙ ***(Москва)***

МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

Михайль Семенко в 20-е годы возглавлял на Украине Левый фронт искусств, как и Маяковский в России, но судьбы литературного наследства у них разные. Если о Маяковском написаны многие книги на высоком уровне на многих языках в Советском Союзе и за его пределами, то этого в данный момент нельзя сказать о Михайле Семенко.

А. Чужий

О Семенко писали много: друзья настоящие и мнимые, враги настоящие и мнимые. Писали доброжелатели, понимающие и старающиеся понять – писали хорошо. Писали бывшие ученики и почитатели – с уважением, а кое-кто и без уважения. Писали ученые разных рангов. Некоторые внимательно-объективно ко всем жанрам многогранной деятельности этого высокоодаренного поэта.

Но книга, которую заслужил М. Семенко, еще не написана, хотя можно с уверенностью сказать, что она «в пути».

Будем терпеливо ждать эту добрую, очень нужную многим книгу.

Все, что делал Михайль Семенко, он делал от избытка творческих сил: экспериментировал, искал новое в науках, в искусстве, ошибался, шалил, шутил, может быть, не всегда уместно; любил жизнь, людей, искусство, обновляющее телесно и духовно, хоронил и воскрешал его, очень любил большое Небо и хорошо знал его, настойчиво пытался докопаться до «корня явлений»: анализировал, синтезировал, писал музыку и прекрасно играл на скрипке. Юношей мечтал сделаться великим скрипачом, поехать в Японию.

Простим ему «мертвые петли», ошибки, срывы, неуместности, творимые от избытка сил, и постараемся воздать ему должное за его талантливые творения, оставленные людям.

Русский поэт Николай Ушаков в своей небольшой статье в «Поезії» 1970 г., № 2 (Киевской) «Слово точное и целенаправленное» так отзывался о Михайле Семенко: «Мы жили с Семенко в Ирпеньском писательском доме. Семенко любил и знал звездное небо – и называл мне большие и малые звезды над соснами и торфяными болотами Ирпени. Он поправлял меня, когда в минуты поспешности или усталости я называл небо бирюзовым, а траву изумрудной.

Он возглавлял ассоциацию украинских панфутуристов. Друзья говорили ему об опоздавшей его инвенции, недруги смеялись над его «лабораторией», но **Семенко остался** не как метр панфутуризма, а **как поэт добрый и мечтательный**».

Микола Бажан в своих воспоминаниях о 20-х годах в «Вітчизні» № 1 – 71 г. «Митець шукає путі» помянул Семенка: ... «Узенькая фанерная ущелина и была жилищем моего тогдашнего шефа и патрона, доброго и изобретательного, неугомонного Михайля Семенко,

темпераментного и многогранного поэта, который иногда досадно расточал свой талант на всякие выдумки и выходки. Пораженные его эксцентриадами глаза многих – даже островидящих знатоков литературы, – и до сих пор не замечают размеров, значения, многогранности выдающегося таланта поэта, без правильной оценки которого нельзя глубоко понять возрастание высокого и ветвистого древа украинской советской литературы».

Молодой литературовед Костенко, автор книги «Поэтика М.П. Бажана», писала мне: «Когда во время нашей первой встречи с Миколою Платоновичем я спросила его об учителях, он самым первым назвал Михайля Семенко. А потом с болью говорил о непонятном отношении к этому выдающемуся поэту».

Литературовед Адельгейм, работающий над литературным наследством М. Семенко уже несколько лет, во вступительной статье к подборке стихов М. Семенко, напечатанных в квартальном сборнике «Поезія» 1971 г. № 3, пишет: «... Поэта, вокруг которого в 20-е годы скрещивались шпаги всех литературных группировок, сегодня наш читатель почти не знает. Даже писатели старшего поколения, знавшие Семенко, в большинстве **сохраняют в памяти** не стихи поэта, а **атмосферу бурных эксцессов**, возникающих вокруг его имени».

Он говорит о многих противоречиях, скрестившихся в самом Семенко, о трудностях пробиться сквозь «нагромождение духовных контрастов», чтобы увидеть поэта – поэта, который «выйдя из прошлого, твердо стал на грани новой эпохи».

Думаю, что ответ нужно искать в еще закрытых томах сочинений Семенко. Над ними влюбленные в неповторимого поэта Семенко внимательные исследователи посидят и откроют то, за что оно дорог современникам и людям будущего.

А теперь, разрешите мне сказать и свое о Михайле Семенко.

Меня с раннего детства манила к себе поэзия. Одним из первых поэтов, которым я увлекся в послешкольные годы, наряду с Уитменом, Шевченко, Лесей Украинкой, Блоком и Анненским, был Михайль Семенко.

К 1920 году у меня уже накопилось несколько ученических тетрадок собственных стихов.

Помню, как 17 июля 1920 года я с тетрадкой своих стихов гулял в Умани в Софиевском парке и читал стихи своей приятельнице Наташе Черняховской. В стихах моих упоминалось имя Семенко.

Мы сидели на правой стороне каменной стены над водопадом. Незаметно к нам подошли двое мужчин. Одного я узнал – это был Лесь Курбас, а другим оказался сам Семенко Михайль.

Семенко, обращаясь ко мне, сказал: «Хорошо звучит! Разрешите мне посмотреть Вашу тетрадь». Он бегло перелистал тетрадь и обратился ко мне с вопросом: «Можно мне подержать ее и вернуть Вам через Курбаса?» Я согласился, конечно.

– А теперь, разрешите предложить Вашему вниманию наш дуэт», – сказал Лесь Курбас и стал выбирать себе удобное место, а Семенко начал настраивать скрипку, которую держал в руках. Курбас декламировал из «Гайдамаков» Шевченко, а Семенко аккомпанировал ему на скрипке. И от музыки и живых слов Леся – Тараса повеяло такой густой грустью, что вначале не хватало груди, чтобы дышать в одном ритме с исполнителями.

Три строки, относящиеся к Месяцу, Лесь произносил с усиленной теплотой. Я с тех пор бывал на том месте десятки раз и каждый раз как бы слышал эти милые–милые голоса.

Через какое-то время Курбас вернул мне мою тетрадку, в которой рукою Семенко было записано: «– От і поета знайшов! Свіжого, своєрідного». А в июле 1921 года я получил из Киева сборник, альманах «Семафор у майбутнє», где были напечатаны два моих стихотворения. На одно из них «Ми з Семенком на смітнику» остро реагировал в сонете «Київ» неоклассик Зеров:

«І в наші дні зберіг ти чар отруту
в тебі розбили табір аспанфути
кують і мелють і дивують світ».

К присланному сборнику было приложено небольшое письмо Семенко. Он писал: «Продолжайте писать стихи. Они хорошо воспринимаются. Высылайте новые стихи и думайте над тем, чтобы переехать из Умани в Киев. Вам здесь легче будет расти как поэту. Не пропадайте. Поможем. А в Умани на засиженном месте закиснете».

В конце 1922 года я переехал в Киев.

На первое время меня «приютил» у себя Михайль Семенко. Он жил с женой Лидией Ивановной и маленькой дочерью Ирочкой в небольшой комнате. Я чувствовал себя у них уютно и «тесноты» не замечал.

Не другой день я пошел к Семенко в редакцию газеты «Більшовик», где он работал секретарем редакции и заведывал отделом «Література – мистецтво – культура – побут».

В редакции работало несколько писателей «левых» – единомышленников М. Семенко, – он тут же познакомил меня с Гео Шкурупием, Миколою Терещенко, Яковом Савченко, Олексою Слисаренко, Володимиром Ярошенко. А в течение дня и по вечерам в редакцию заходило много «литературной молодежи». Тут часто бывали мои земляки Микола Бажан, Степан Мельник и киевляне Юрий Яновский, Юлиан Шпол, Иосиф Стрельчук, по вечерам в редакции было шумно и весело. Чувствовалось, что Семенко был здесь центральной фигурой. Он любил дружеские шутки, но никто на «батька» не обижался (как об этом говорят и М. Бажан в своих воспоминаниях об этом периоде). Большинство присутствующих было весьма активно. К более «тихим» можно было отнести М. Терещенко, Юрия Яновского и меня – новичка-провинциала.

На первых порах Семенко устроил меня на должность курьера – ночного сторожа, чтобы я мог ночевать в редакции. Вскоре меня оформили внештатным референтом. Там же в газете «Більшовик» был напечатан ряд моих стихов. Семенко одобрял также мои начинания в области прозы.

Несмотря на свою сверхзанятость, М. В., не снижал внимания ко мне. Требовал новых стихов. Некоторые из них помещал в газете. Как-то у Семенко появилось несколько «вільних хвилин», он подсел ко мне и спросил: «Чем живешь, чем интересуешься, с кем общаешься?» Я ответил: «Давно всерьез интересуют меня труды Бехтерева, Павлова, Корнилова, Сеченова, Сотонина, вот с ними и общаюсь. Они меня «вводят» в курс психологии и физиологии высшей нервной деятельности. При случае не уклоняюсь от «встреч» с философами, биологами». – «Добре. Бачу – интересы научные совпадают с моими. Можешь пользоваться моей библиотекой».

После этого разговора с «батьком» я был неоднократно приглашаем на продолжение начатой **тогда** беседы среди книг Михаила Васильевича. Семенко, учившийся у Бехтерева в «Психоневрологическом институте», давал мне углубленные комментарии.

Однажды Михайль Семенко неожиданно появился у меня на моей квартире на Б. Столыпинской возле «Евбаза». Я сидел над своей прозой–романом: «Ведмідь полює за сонцем». Жил я тогда в прохладной неотапливаемой комнате, отогревая руки десятилинейной керосиновой лампой и писал карандашом, так как чернила замерзали. Но стопка исписанной бумаги незаметно росла. Семенко крепко пожал мне руку, взял стопку исписанной бумаги, сел на кровать и стал внимательно читать. Он сидел часа два пока не окоченели руки, встал, положил стопку на место и сказал: «Добре. Пиши далі! Со временем у нас будет свой журнал, будем печатать твоего «Ведмідя». У нас новых прозаиков маловато».

На одной из встреч я спросил у Семенко:

«А кто это Чюрльонис, имя которого я встретил в Ваших стихах?»

– Это большая тема о синтетическом искусстве, о «звучащих картинах» и «красочной музыке». Над проблемами сближения – взаимопроникновения «трех сестер» искусства – Поэзия – Музыка – Живопись – я бы присоединил сюда Балет (внутренняя музыка на языке Движений) и в какой–то мере Скульптура (музыка победивших рук, преодолевших сопротивление материала и раскрытию скрытого в нем смысла), – работал Скрябин и Чюрлёнис. Чюрлёнис – художник–композитор и поэт. Его картины звучат как симфонии, а музыка звучит многокрасочно. Они взаимно проникают и дополняют друг друга. Но об этом большой интересный разговор у нас еще будет впереди, в нем примет активное участие моя скрипка. Как–нибудь договоримся – придешь ко мне, я поиграю того, другого, и третьего – себя–синтетика. И самого большого музыканта–философа–синтетика Бетховена. Посвятим им большой вечер».

Сам Семенко часто упоминает в своих стихах слово синтез. У него есть много стихов, звучащих красочно и музыкально. Синтетические стихи Семенко ждут своих исследователей–синтетиков.

В один из тихих летних вечеров 24 или 25 года мне назначил музыкальное свидание Михайль Семенко: «Приходи ровно в 19 на

Аскольдову на синтетический концерт». Курбас читал «Слово о Полку Игоря», Семенко – композитор-скрипач – сопровождал Слово. Природа Аскольда и я, включенный в нее, были активными слушателями. Были еще встречи и интересные разговоры с Семенко в Киеве, в Харькове, но об этом – в больших воспоминаниях, если «руки дойдут» до них.

А теперь о другом. В 1926 году я переехал в Москву. Но контакт с Семенко не терял. Продолжал работать над «Ведмедем». Переписывался с Семенко. Он держал меня в курсе дел «Левого фронта» на Украине.

В октябре 1927 года вышел № 1 «Нової Генерації», а в № 3 за этот же год начали печатать мой роман «Ведмідь полює за Сонцем», а впоследствии новеллы «Любовь и голод», стихи, поэмы, шарады и т. д.

В 1934 году мы встретились с Семенко на 1 съезде писателей Союза. Тут были Шкурупий и Кулик. Встреча была теплая, но последняя.

В данный момент мой интерес к Семенко не угас, а наоборот возрос. Пять лет тому назад я начал собирать материал по изучению поэтики Михайля Семенко. Я активно общался с ним, переписывая дважды все три тома его трудов. Первый раз подряд, а вторично разнося по алфавиту его фразеологию. Начал работу над словарем – лексика, словарь рифм. На фразеологии 1 тома написал цикл поэзо–миниатюр и стихов под названием «Мій Семенко».

А теперь хочется немного поговорить о Семенко-редакторе. Эту тему, кроме О. И. Полторацкого и Пивторадни В. И., никто не поднимал. М. Семенко с 1919 года и почти до конца дней своих не прекращал редакторской деятельности. Особенно интересен его опыт редакторской работы в журнале «Новая Генерация», самом многогранном, содержательном и веселом журнале.

Я считаю, что была негласная редакторская «школа Михайля Семенко». Через **эту школу** прошли многие «ученики», единомышленники, друзья, со временем резко повзрослевшие, отошедшие, обогатившись «человековедческим» опытом М. Семенко. Тут были: Микола Бажан – ставший со временем многолетним бессменным Главным редактором «УРЕ» (Укр. Сов. Энц.), А. И. Полторацкий, потом ставший редактором «Вітчизни» и «Всесвіту», А. Марьямов, мно-

го лет руководивший отделом публицистики в «Новом мире», Юрий Яновский, Олекса Слисаренко – много лет возглавлял редакцию издат. «Вукоспілка» и другие.

Журнал «Новая Генерация» привлекал к себе отличными внешними качествами – оформлением и глубоко–интересным содержанием, многообразием тематики. М. Семенко сумел привлечь к участию в журнале наиболее выдающихся работников «левого фронта» всех искусств СССР (Москва) и стран Запада. Очень часто и хорошо подавалась информация о «левых искусствах», о «левом театре», живописцах, архитекторах, о кино Запада. Поддерживалась связь с «Лефом» и «Новым ЛЕФом», с Маяковским. В журнале не было отдела юмора, но часто возникала улыбка при чтении отделов «Блокнот Нової Генерації» и «Переписка с читателями». Отдел «Блокнот» велся остро, содержал меткие характеристики «врагов» и бывших друзей–перебежчиков.

Искусствоведческие статьи «Новой генерации» иногда подвергались нападкам со стороны вульгарных социологов, которым, например, не нравились публикации в журнале статей К. Малевича, внимание к живописи Пикассо и т. п. Семенко не без остроумия отвечал на страницах журнала на подобные письма в редакцию:

«За что Вы обиделись? И неужели Вас, человека из Вхутемаса, вывел из себя Пикассо? А почему бы и Вам не поинтересоваться как сейчас рисует Пикассо? Кроме пользы ничего другого не будет...

... Что Малевич не марксист – ах, какую новость Вы нам сказали... Не беспокойтесь, это мы знаем... А что даже Вам есть чему поучиться у Казимира Малевича – так это тоже факт».

Вообще надо сказать, что при всей своей многогранности, журнал «Нова Генерація» был очень хорошо внутренне организован, пронизан единым дыханием.

Опытом редакторской работы Михайля Семенко не должны пренебрегать руководители издательств и редакций. За этот опыт нужно сказать Семенко большое списибо.

Москва IV. 1973

Андрій ЧУЖИЙ

* * *

Нэля, Лесь, здравствуйте!

Посылаю Нэле репертуар нашего театра и т–ра Леси Украинки за 1970–72 гг. и за первый квартал 1973 г.

Нэля! Если, что непонятно напиши.

Извини, что высылаю с задержкой. Пришлось подсчитывать кое–где.

Высылаю репертуар нашего театра на апрель.

С наилучшими пожеланиями

Алексей.

Нэлечка, извини, забыл, что у тебя был день рождения. Поздравляю.

Если не трудно черкните открытку.

Лист від Л. Петухова

Архів

Лесю Танюку

252028
Киев–28
М. Китайская 29, кв. 7
Петухов Алексей В.

1973 г., апрель

Театр ім. Франка
1970 рік

«Рим – 17 до запитання» – Зарудний – 47
«Камінь, що світиться» – Устинов (дитяча вистава) – 10
«Пам'ять серця» – Корнійчук – 53
«Голосіївський ліс» – Собко – 13
«Солов'їна ніч» – Єжов – 5
«Дон Сезар де Базан» – Деннери, Дюменуа – 3
«Горлиця» – Коломієць – 10
«Поступись місяцем» – Дельмар – 14
«Антігона» – Софокл – 4
«Лимерівна» – Мирний – 14
«Мартин Боруля» – Карпенко–Карий – 8

«Спасибі тобі, моє кохання» – Коломієць – 11
«Лиха доля» або «Циганка Аза» – Старицький – 13
«На сьомому небі» 1 – Зарудний
«Мої друзі» – Корнійчук – 2
«Украдене щастя» – Франко – 14
«Старик» – Горький – 4
«Для домашнього вогнища» за Франком – 12
«На кордоні» – Школьник – дитяча вистава – 10
«Фараони» – Коломієць – 13
Концерт – 1
«Ярослав Мудрий» – Кочерга – 44
«Правда 13» – Корнійчук
«Маруся Богуславка» – Старицький – 24
«Вірність» – Зарудний – 16
«Кассандра» – Українка – 4
«Робінзон Кукурудзо» – Нестайко (дитяча вистава) – 1

1971 рік

«Горлиця» – 8
«Пам'ять серця» – 24
«Рим – 17 до запитання» – 40
«Для домашнього вогнища» – 8
«Мартин Боруля» – 15
«Кассандра» – 45
«Маруся Богуславка» – 14
«Вірність» – 8
«Фараони» – 11
«Робінзон Кукурудзо» – 29
«Ярослав Мудрий» – 39
«Старик» – 1
«Лиха доля» – 4
«Спасибі тобі моє кохання» – 3
«Поступися місцем» – 19
«Украдене щастя» – 12
«Житейське море» – 34 – Карпенко-Карий (прем'єра 6. II. 71)
«Лимерівна» – 4

«Перший гріг» – Коломієць – 15 (прем'єра 27. III. 71)
«Мої друзі» – 8
«Голосіївський ліс» – 8
«В ніч місячного затемнення» – 25 (прем'єра 12. V. 71)
«Спадщина» – Софронов (прем'єра 26. V. 71) – 34
«Сторінка щоденника» – Корнійчук – 2
«Людина з Ламанчі» – 5 (прем'єра 3. XII. 71)
«Пригоди в королівстві М'ясопотамія» прем'єра 31. XII. 71 (дитяча вистава) – 1

1972 рік

«Мої друзі» – 7
«Украдене щастя» – 5
«Вірність» – 5
«Поступися місцем» – 19
«Сторінка щоденника» – 7
«Лимерівна» – 6
«Перший гріг» – 1
«Маруся Богуславка» – 10
«Рим – 17 до запитання» – 38
«Пам'ять серця» – 18
«Спасибі тобі моє кохання» – 5
«Людина з Ламанчі» – 6
«Ярослав Мудрий» – 34
«Кассандра» – 25
«Мартин Боруля» – 4
«В ніч місячного затемнення» – 13
«Спадщина» – 63
«Пригоди в королівстві М'ясопотамії» (дитяча вистава) – 29
«Житейське море» – 27
«Фараони» – 28
«За 9-м порогом» – Коломієць – 29
«Для домашнього вогнища» – 14
«Дороги, які ми вибираємо» – 32 – Зарудний, прем'єра

«Гаряче серце» – 8 – Островський, прем'єра 20 жовтня 1972 р.
«Ой не ходи Грицю…», прем'єра травень 1972 р. – 11

1973 рік
з 1 січня по 31 березня

«Зворотна адреса» – Алексін – 12, прем'єра 1. I. 73р.
«Пригоди в королівстві М'ясопотамії» – 12 (дитяча вистава)
«Гаряче серце» – 5
«Мартин Боруля» – 1
«Спасибі тобі, моє кохання – 4
«Рим – 17 до запитання» – 3
«Житейське море» – 3
«Украдене щастя» – 2
«Поступися місцем» – 2
«Ой не ходи Грицю…» – 3
«Дороги, які ми вибираємо» – 11
«Спадщина» – 12
«Лимерівна» – 1
«Ярослав Мудрий» – 6
«За 9–м порогом» – 4
«Пам'ять серця» – 5
«Кассандра» – 4
«Вірність» – 2
«Фараони» – 3
«Маруся Богуславка» – 5
«Людина з Ламанчі» – 2
«Сторінка щоденника» – 1
«Для домашнього вогнища» – 2
«В ніч місячного затемнення» – 2
«Пора жовтого листя» – Зарудний – 9 вистав
(прем'єра 28 лютого 1973 р.)
«Лавровий вінок» – Дмитерко – 2 вистави
(прем'єра 29.III.73 р.)

РУССКАЯ ДРАМА

		1970 г.	1971 г.	1972 г.	с 1 января по 31 марта 1973 г.
Варшавская мелодия	Зорин	65	59	37	14
Правду! Ничего кроме правды!!!	Аль	35	8	4	
Странная миссис Сэвидж	Патрик	53	23	24	4
Большевики	Шатров	9			
Справедливость мое ремесло	Жуковский	56	23		1
Брак по конкурсу	Гольдони	17	3		
Традиционный сбор	Розов	21	14	21	
На всякого мудреца…		18	22	12	6 (Эрин стал глав-ным. Да?)
Кто за? Кто против?	Загребельный Резникович	7	15	13	
Далекие окна	Собко	26	1	17	2
Четвертый		8	5		
Насмешливое мое счастье	Малюгин	14	12	12	2
На диком бреге	Полевой	5	28		
104 стр. про любовь		7	21		
Разлом		1			
Есть такая партия!	Рачада	24	40	9	2

Болгарский т–р		6			
Дети Ванюшина		28	20	12	5
Разгром		1	12	4	2
Мария		7	3	13	2
Каменный властелин	Украинка		4	7	
Затюканный апостол			52	53	6
Кто–то должен	Гранин		23	11	1
Великоманиев	Костов		13	10	3
Человек со стороны			6	53	8

Болгарский театр

			1971 г.	1972 г.	с 1 января по 31 марта 1973 г.
Красное и черное – 2	Радоев			6	
Профессия для ангелов	Аксенов – 2			6	
Коварство и любовь – 2				6	
Пока арба не перевернулась	Иосилиани			28	6
Самый последний день	Василев			27	5
Второе свидание	Собко			28	21
Город мастеров	Габбе			1	16
Птицы нашей молодости	Друцэ			13	5
Варвары (премьера)					12

Митницкий уже не работает уже в Русской драме.

* * *

АНДРІЙ ЧУЖИЙ

З ЦИКЛУ «МІЙ СЕМЕНКО»

I.

Семенко й Курбас – в далечі ходять
озвучують десь інші землі
їм там інші вуха «внемлють»
лише в снах до нас доходять.

II.

«На Землі очі намозолив»
– Лети на зорі
Он–он
Твій любимий Оріон.

III.

Одного «кобзаря» закували в кайдани
у другого з корінням вирвали прану.
Одного потім поховали в кургані
Другого хотіли втопити в Нірвані.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ВЫСОКИМ ЗВАНИЕМ

**Сегодня в газетах опубликован
Указ Президиума Верховного Совета СССР о присвоении звания
Героя Социалистического Труда народному артисту СССР,
главному режиссеру Театра имени Моссовета
Ю. А. Завадскому
за выдающиеся заслуги в развитии советского театрального
искусства.**

Юрий Александрович Завадский был первым, кто принял меня в школу III студии Художественного театра. Случилось это в 1921 году, т. е. через год после того, как студия, руководимая Евгением Багратионовичем Вахтанговым получила название III студии МХТ. Было мне в ту пору девятнадцать, а Юрию Александровичу – 27.

Потом, в 1924 году, мы оказались с ним на одной сцене – стали актерами МХАТа…

Вот уже более 30 лет Ю. А. Завадский – главный режиссер Театра имени Моссовета, и столько же времени он ведет неустанную педагогическую работу в Институте театрального искусства имени А. В. Луначарского.

Я почитаю Юрия Александровича как верного ученика Е. Б. Вахтангова и К. С. Станиславского и верю в дело, которое он возглавляет. Его театр никогда не стоит на месте.

Вот и недавно Ю. А. Завадский и его театр выступили застрельщиками соревнования московских коллективов под девизом: «Образцовому городу – образцовый театр».

Я почитаю Юрия Александровича как громадного художника и поразительного организатора. Теперь, когда мы встречаемся, я говорю ему: «Здравствуй, Юра!» – время стерло сегодня нашу разницу в летах. И сегодня, поздравляя Ю. А. Завадского с высоким званием Героя Социалистического Труда, я говорю: – «Очень рад за тебя, Юра!».

А. ГРИБОВ,
народный артист СССР,
Герой Социалистического Труда.

6 апреля 1973 г.
«Вечерняя Москва», г. Москва

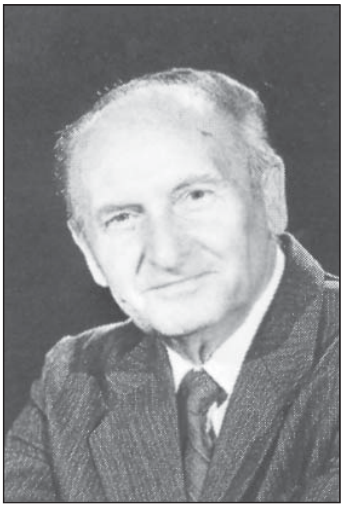
А 7 квітня, у день народження Неллі, Ю. А. надрукував щось на зразок маніфесту – «Я – комуніст». При цьому слушні, але тривіальні тиради про режисерів й акторів «підкріплено» Леніним, Островським, Станіславським. Йому здається, що він накреслює «програму», подеколи навіть «донкіхотську». Це не так. Явно писав не сам, запис – Дангулової. Дангулова могла б надрукувати і щось глибше. Переконаний, Ю. А. ніяково вибачатиметься за цю вишукану офіційщину.

(Це пішло друком в «Сов. культуре» – у зв'язку з присвоєнням звання Героя.

Лист від Івана Кравцова

* * *

Лист від Івана Кравцова з Кіровограда:



Лесю, друже!

Не міг утриматись, щоб не написать цього листа. Безмежно радий за тебе, друже, за твої успіхи.

Я був певен в тому, що Лесь Танюк ще скаже своє гучне слово в мистецтві. І ось, відгук в пресі і по радіо: незаперечний фактор цього.

В статті Поюровського я зрозумів, що є багато скептиків, які «по своєму» розуміють сміливий крок в режисурі і, зокрема, в твоїй творчості. Але основне – загальна думка, загальне визнання, а це вже перемога.

Можливо, в мені ще «сидить» якийсь невеличкий «націоналіст», але я щиро жалкую, що Україна, український театр, позбавив себе такого режисера. А з режисурою далеко не все гаразд на нашій славній Україні. І взагалі, театри України, на-

стільки мені відомо, знаходяться в занепаді, на грані якоїсь реформи, сподіваюсь у кращу сторону.

Особливо це я відчуваю по своєму театру. Буквально задихаємось! Працюємо на «износ». Творчість на останньому місці, основне – правдами і не правдами вибить план.

Зараз канікули шкільні працюємо по дві вистави на базі й одна на виїзд. Прем'єри останнім часом виштовхуємо без генеральних репетицій, а так, на нервах актора зліпиться чорновий прогон, який режисери називають «Адовая» і він же являється і здачею худ. раді.

Та досить про свої злигодні… Будемо жити мрією на краще майбуття.

Тобі ж, Лесику, бажаю невичерпної творчої енергії! Хай ніколи не гасне факел твоєї правди і принциповості.

Жалкую, що не зміг ще раз побачитись тоді з тобою, або хоч поговорить; поспішав, а на дзвінки не одержав відповіді, – мабуть, вас не було дома.

Буду радий, якщо ти відповіси і хоч коротко розповіси про своє сьогодення і плани на майбутнє.

Ми маєм ставить «Таблетку під язик», – мені доручили роль діда Цибульки. Хто буде режисером, точно не відомо. Казнадій І. В. працює над «Міліонершою».

Оце й усе.

До побачення!

Низький уклін дружині і дочці!

З глибокою повагою!

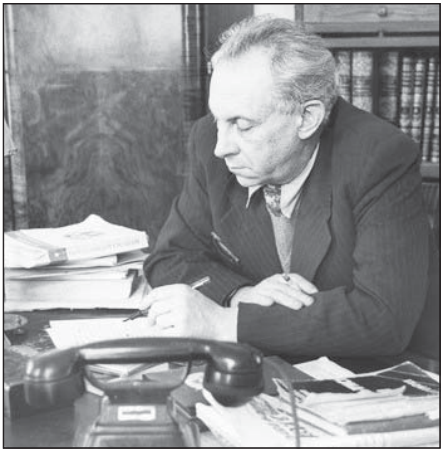
30/III – 73 р.

І. Кравцов

Архів

М. Рильський

«Танюк – милый энтузиаст, но он с потрясающей быстротой сумел настроить против себя руководящих украинских товарищей, и вряд ли при данном положении вещей можно ему помочь по-



ставить что-либо на Украине. Недавно на совещании о драматургии (и театре) при министерстве культуры, с участием Скабы и Кондуфора, Йосипенко выступил с огромным докладом, в котором, кажется, досталось и Танюку за постановку, если не ошибаюсь, «Шельменко–денщика». В разговоре со мной он, во всяком случае, всячески хулил Танюка. Вот если бы Танюк поставил «Маклену Грасу» или «Патетическую сонату» в «Современнике», если бы он перестал заявлять urbi et urbi о своем преклонении перед Курбасом, то – может быть, в будущем и возможна была бы та «помощь» ему, о которой Вы пишете…»

(Из письма М. Рыльского к А. Дейчу от 27 марта 1964 года)

Копия верна.
Е. Дейч
20 марта 1973 г.

З чернеток про О. Дейча

Когда в 1962–1962 году мы затеяли в Киеве при Клубе Творческой Молодежи Новый Украинский Театр, Александр Иосифович активно следил за его становлением, помогал словом и делом. Кроме поэмы Ивана Драча «Нож в солнце» мы, помнится, взяли тогда в работу сразу три пьесы Миколы Кулиша, и Дейч тревожился, «как бы не оказалось в этом просчета…» Но тут же отступал: «Ладно, бог с ними, с просчетами, жизнь не бухгалтерия, всего не сочтешь, не учтешь и не просчитаешь наперед. Да и скучно было бы это – наперед все знать. Так что мы с Евгенией Кузьминичной жела-

ем вам успеха. И если хотите совета, – подумайте о том, чтобы поговорить на все эти темы с Максимом Фаддеевичем. Он очень занят и неважно себя чувствует, но – неравнодушен к такого рода делам...» (письмо из Валентиновки от 28 июня 1962 года). А в постскриптуме к этому письму вновь возвращался к своей тревоге: «Поговаривают, Ваш Клуб не только не угомонился (*Л. Т. – после шумного вечера, посвященного памяти Леся Курбаса*), но теперь планирует провести вечер памяти Миколы Кулиша? Дай боже, как говорится, нашему теляті та вовка з'їсти... Затея хорошая, но не рано ли? Это драматург такого высокого класса, что его сценическая реабилитация многим окажется не по душе. Хорошо бы уговорить провести такой вечер кого–нибудь из больших писателей: Гончара, Стельмаха. Еще лучше, если бы согласился Александр Евдокимович. Мог бы и Микола Платонович Бажан, это человек высочайшей образованности, он сейчас в отличной форме и очень болеет за процесс развития украинской культуры. К тому же они с Миколой Кулишем были дружны». Вечер Миколы Кулиша прошел в Клубе с огромным успехом, вел его Микола Платонович Бажан, выступления которого рукопись, к счастью, сохранилась; это одно из лучших эссе о замечательном украинском драматурге.

Уже после смерти Александра Иосифовича Евгения Кузьминична показала мне письмо Рыльского, из коего следовало, что Дейч обращался к нему с просьбой помочь мне – в связи со всеми сложностями, связанными с судьбой Клуба Творческой Молодежи и Нового Театра, который к тому времени уже был закрыт. Позволю себе процитировать ответ Максима Фаддеевича: «Танюк – милый энтузиаст, но он с потрясающей быстротой сумел настроить против себя руководящих украинских товарищей, и вряд ли при данном положении вещей можно ему помочь поставить что–либо на Украине. Недавно на совещании о драматургии (и театре) при министерстве культуры, с участием Скабы и Кондуфора, Йосипенко выступил с огромным докладом, в котором, кажется, досталось и Танюку за постановку, если не ошибаюсь, «Шельменко–денщика». В разговоре со мной он, во всяком случае, всячески хулил Танюка. Вот если бы Танюк поставил «Маклену Грасу» или «Патетическую сонату» в «Современнике», если бы он перестал заявлять urbi et urbi о своем

преклонении перед Курбасом, то – может быть, в будущем и возможна была бы та «помощь» ему, о которой Вы пишете...» (Из письма М. Рыльского к А. Дейчу от 27 марта 1964 года). А я и не подозревал, что еще в те годы, когда мы с ним лично не были знакомы, Александр Иосифович «из–за кулис» так активно помогал мне; во всяком случае, стремился помочь. Сегодня уже, зная, с какой яростью он отстаивал в Москве интересы Ивана Драча, Лины Костенко, Миколы Винграновского, Бориса Олейника, Павла Мовчана, как добивался изданий Миколы Зерова, Михайля Семенка, Дмитра Павлычка, как защищал Миколу Лукаша, Григория Кочура, Антоненка–Давидовича, Михайлину Коцюбинскую, Ивана Дзюбу, Ивана Светличного, я воспринимаю это как норму, – а как же иначе? Ведь Александр Иосифович Дейч был Интеллигентом с большой буквы, – разве мог бы он уклониться от схватки, разве позволил бы он себе уйти в сторону? При этом он ухитрялся не возбуждать страсти по–пустому, не сталкивать «команды» лбами, щадя самолюбие даже тех, кого считал своими противниками. Он был терпеливым садовником и старательно возделывал свой сад...

* * *

Від Є. Дейч - Ленінград
Комарово,
12 марта 1973

Дорогие друзья.

Надеюсь, что у вас все в порядке. Здесь очень хорошо: тихо, упоительные прогулки по заливу, скованному льдом. 9 марта была в Акад. художеств на вечере Шевченко и даже выступала.

В Москве буду 24 марта.

Обнимаю всех.

Е. Дейч

* * *

Лист від В. Демуцької з Києва: 23/III – 73 г.

Лист від Валентини Демуцької

Дорогая Нэлли Николаевна!

Кажется, никогда не ждали весны так трепетно, как в этом году.

Возможно, что причиной является мое четырехмесячное пребывание без воздуха. А в душе такое смятение чувств, такой хаос, в котором никак не могу разобраться.

После возвращения домой из больницы, где я пролежала 2 месяца, стала чувствовать себя хуже – сильно ослабло сердце, несмотря на всякие лечения. Ноги отказываются нормально ходить. Врачи кричат: «Расхаживайтесь после долгого лежания», а сердце, при моей декомпенсации сильно отечные, требуют горизонтального положения. Вот и получается заколдованный круг, из которого не знаешь как выбраться…

Теперь, когда наша студия им. Довженко готовится отметить восьмидесятилетие Даниила Порфирьевича, особенно надо быть хоть относительно здоровой.

Хотелось бы участвовать в экспозиции его работ, которые будут выставляться. Хочется чтобы как можно теплее вспомнили об этом скромнейшем из скромных.

Да, дорогая, как видите, труднее становится жить. Даже оптимизм мой, который был моим вечным спутником, реже приходит мне на помощь. А беспощадная старость делает свое дело…

И кругом как–то невесело – уходят люди, многие безнадежно болеют, и это прибавляем больше горечи твоему состоянию. Болели мои дорогие москвичи, которых вы знаете. Елизавета Федоровна только поправляется от двухсторонней пневмонии после гриппа, который перекачал всю семью. Вот так и живешь в вечной тревоге за близких.

Много раз собиралась написать Вам, красуличка, да ныть не хочется, а хорошие письма не получаются…

Мысленно всегда возвращаюсь к свиданию в Вами у моих друзей и все надеюсь, что Вы как–нибудь побываете в Киеве и будете моей дорогой гостьей.

Что может быть прекраснее времени, когда каштаны наши зажгут свои свечи и зацветет сирень, которыми так богаты наши садки. Чудо как хорош тогда Киев в своем цветении и благоухании! Вот тогда надо и Вам приехать подышать нашим украинским воздухом и насладиться красотой нашего города.

Не хочу я терять связи с Вами, т. к. в сердце моем Вы заняли … «жилплощадь».

Обещаю впредь не ныть. Если молчу, то думаю о Вас, дорогая, и не хочу портить Вам настроение.

Пишу лежа, а потому не браните за почерк.

Читаю много, пишу, смотрю телевизор – очень уж серенькие передачи, да к тому же у нас только 2 программы.

Как далека я сейчас от театров, симфонических концертов, которые так люблю. Даже кино цветное, широкоформатное (а бывают, говорят, чудесные картины) годами не посещаю. Если у Вас будет время и настроение – черкните мне, красулечка, хоть открыточку. Лесю Степановичу мой сердечный привет передайте.

Вас нежно целую

Валент. Мих.

Помер Віктор Мусієнко, Луцьк

В.Ф. МУСІЄНКО

7 березня помер один з видатних діячів української радянської сцени, заслужений артист Української РСР, артист обласного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка Віктор Федорович Мусієнко.

Свою творчу діяльність В. Ф. Мусієнко почав у 1922 році в театрі імені Шевченка на Київщині, потім працював в Одеському театрі імені Жовтневої революції, в Чернігівському та Полтавському, а з 1945 року – у Волинському обласному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка.

В. Ф. Мусієнко майстерно створив сценічний образ Володимира Ілліча Леніна в п'єсах «Правда», «Кремлівські куранти» та «Ім'ям революції», прекрасно виступав у ролях Єгора («Єгор Буличов»), Галушки («В степах України»), Ляшенка («Не судилось»), Шпака («Шельменко–денщик»), Кордратенка («Порт–Артур») та інших.

Протягом багатьох років В. Ф. Мусієнко брав активну участь у громадській роботі. Тричі він обирався депутатом Луцької міської Ради депутатів трудящих, був членом обкому профспілки працівників культури, засідателем народного суду. Віктор Федорович був чуйною, завжди вимогливою до себе та інших людиною, весь свій багатий досвід митця з любов'ю передавав театральній молоді.

Всі, хто працював разом з В. Ф. Мусієнком, хто знав його особисто або милувався талановитою грою актора, назавжди збережуть про нього світлу пам'ять.

1973

Група товаришів.

Батько прислав витинку з «Рад. Волині» – В. Ф. Мусієнко в жалобній чорній рамці. У мене про нього найкраща пам'ять. В Одесі, працюючи в театрі Революції, він належав до тих, які не підписали щось там проти Курбаса, як наполягав Микитенко, і слово «Березіль» звучало в його вустах похвально. Грав я з ним у кількох виставах. Він брав наді мною «шефство»; його розповіді про театр були не романтичні, як у Грипича, а **ностальгійні** (попри те, що він був луцький Ленін, депутат і місцевком. Не «хохол» і не малорус, а справжній українець.

Між іншим, він створив гурток з вивчення **есперанто,** ми перекладали тексти, декламували. А позаяк я проявив «неабиякі здібності», направив мене на якийсь «конгрес есперантистів» до Швейцарії.

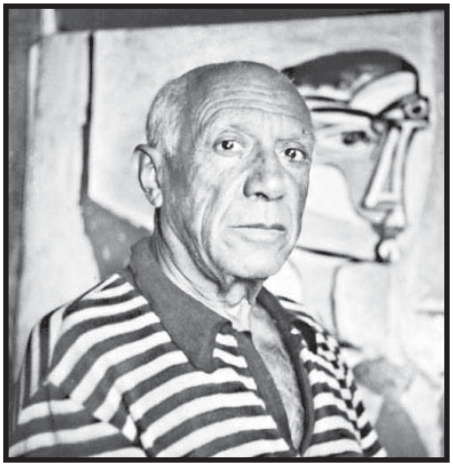
Звісно, з того нічого не вийшло, не пустили, але я йому вдячний і «за ідею». На глибині мені здається, що

він, затіявши справу з Швейцарією, хотів допомогти мені у «сказати б», створенні **реноме**: наша родина не була на доброму рахунку у «контори глибокого буріння», і Мусієнкові здавалось, що тут можна ситуацію «переломити». Принаймні так пояснював це згодом Канішевський, який знав більше, ніж усі.

У театрі Шевченка, були гарні люди. Не для ВДНХ.

11 квітня, середа.

Докотилося – через усі наші перепони. 8 квітня в Мужені помер Пабло Пікассо. Він був 1881 року народження – отже, на 92–му році життя, – Ні Алла, ні Вітько, ні Панас до його прихильників не належали, КТМ робив ставку на народне, генетично українське. Проте клеїти йому штамповану марку «модерніст» – помилка, і суттєва. Він той «розумний арлекін» у малярстві, якого так чекав Лесь Курбас на театрі, і «розумна арлекінада» аж ніяк не відміняла української генетики. Той же Заливаха, заперечуючи, не уникнув впливу мистецької деструкції і любив (любить!) – дуже! – Архипенка та Модільяні. Передавали, останнім словом П. перед смертю було «Модільяні». Доживав він віку бурхливо – на власній віллі Notre–Dame de Vie, біля замку Вовспарт, де його й поховали. Смерть його сколошкала цілий світ – крім нас (!). Хоч ми й вписували його в «ліві»…



8 квітня – вмер зразу після Благовіщення. Земля геніальному вигадникові пухом!...

28 марта 1973
«Московский комсомолец», г. Москва

Театр

... И НА ДУДЕ ИГРЕЦ

Слова «синтетический актер» нынче вошли в моду. Синтетический – это значит умеющий все. И швец, и жнец. Посмотрите, к примеру, спектакль «Мсье де Пурсоньяк» в Театре имени Станиславского. Там драматические актеры танцуют, как в балете, поют, как в оперетте, разыгрывают пантомимы да еще делают сальто, почти как в цирке. Правда, говорят, что режиссеру Лесю Танюку и его помощникам – балетмейстеру, хормейстеру и т. д. – понадобилось больше года, чтобы научить всему этому артистов. А театр все-таки не учебное заведение, а производство. Не всегда есть возможность тратить по году на спектакль. Хорошо бы получать «синтетических», так сказать, в готовом виде – непосредственно из училища.

Мечта сия не бесплодна. В этом можно убедиться лично, если побывать на концерте воспитанников отделения музыкальной комедии Училища имени Гнесиных. Один из таких отчетных концертов состоялся в минувшее воскресенье.

Мы, зрители, совершили как бы небольшое путешествие по училищу. Увидели все с самого начала – учебные этюды первокурсников, до самого конца – фрагменты из «Сорочинской ярмарки», экзаменационного спектакля выпускников. Услышали, как студенты поют (по–разному: одни лучше, другие хуже), увидели, как они танцуют (почти все – великолепно!), как двигаются, ведут комедийные диалоги и даже, как умело воспроизводят театральные шумы, вроде плеска волн или стука вагонных колес.

Мы узнали также, что здесь изучают русскую и западную литературу, историю и теорию театра, эстетику, а это важно: еще неизвестно, что главнее для будущего «синтетического» – хорошо натренированные ноги или светлая голова.

Одним словом, учат в Гнесинском серьезно и основательно. Но вот вопрос: в коня ли корм? Чего греха таить, немало в наших театрах хорошо обученных молодых людей. У них и дикция четкая, и

двигаться умеют, и споют, если надо. Вроде бы все на месте. Нет только одного: яркой индивидуальности. Непохожести на других.

Есть ли такие «непохожие» самородки в Гнесинском? По первому впечатлению судить трудно. И все же, кажется, есть, хотя и немного. Во всяком случае, уверенно можно сказать об одном. Это девятнадцатилетний студент 4–го курса Виктор Крюченков. От спел «Старого капрала» Даргомыжского. Не только спел, но и сыграл. За короткие минуты успел пропустить через сердце горестную судьбу седого ветерана. У Крюченкова не только бас завидной красоты и силы, но еще и тот заразительный темперамент, который делает простого смертного артистом...

Третьим курсом руководит Л. Хаит, режиссер Центрального театра кукол, а четвертым – Л. Иванова из «Современника». Об учениках часто судят по учителям. У этих двух молодых педагогов учителя «высшего класса» – Сергей Образцов и Олег Ефремов.

О концерте гнесинцев не извещали яркие афиши. В зале отсутствовали завсегдатаи модных премьер. Зато можно было встретить известных певцов, режиссеров, руководителей театров. что ж, оно и понятно: «синтетические» нынче в цене. Они нужны не только оперетте...

Б. ЕВСЕЕВ.

(До картотеки)

Лесь Курбас, народний артист Республіки – член журі.

[…] Рада журі.

Програма міжнародного конкурсу на проект пам'ятника Т. Шевченкові у м. Харкові.

Харків, 1930, с. 13.

6 – 7 квітня

Рік без Олександра Йосиповича Дейча. Він і вмирав, як вагант – ще кілька годин до смерті вигадував у лікарні дотепні експромти…

В Науковій бібліотеці ВТО мені показали його вітання, я попросив переписати – для архіву.

«Жестокий насморк дал мне черт,
Я не приду из-за болезни,
Но дар мой скромный – этот торт
К столу окажется полезней.

Горячо поздравляю весь коллектив НБ ВТО – источник нашего вдохновения и эрудиции. Просим Вас и впредь помогать нам не путать Муне-Сюлли с Моне и Мане.

Ваш Александр Дейч.

З іншого ряду. Одержав 1-е число «С-ті» (№ 145), де кожна сторінка – нове для нашого брата. Початок – не дуже вправні сонети Романа Бабовала, він їх назвав «пів-сонетами» – на всі 33 літери, від «А» до м'якого знаку. Далі – «Людський голос» Кокто у перекладі Оксани Соловей; за незначної мовної редакції («оперейтор», «галля», «з почуттям полегші» та ін.) це можна поставити у нас, десь на малій сцені. Зробив дві копії – заньківчанам і в Харків. Влодкові Глухому й Утєніну. Кадирова до цієї ролі з її ужвійством, хоч і переплавленим у пластику, не надається, а в Харкові це могла б зіграти Люся Попова. Авжеж, проблема й у режисурі…).

Оповідання Ліди Палій, переклад Вільяма Ендерсона (Андерсона?), Вассиян про Стефаника в поданні Юрія Клинового, чудовий матеріал до сторіччя з дня народження Василя Кричевського (12. 01. 73. – Я. Гніздовський, Вадим Павловський, В. Ревуцький), Борис Мозолевський – ! – золота пектораль його поезії. Для моїх історичних студій – розвідка Івана Бакала «Національна політика В. Леніна та перспективи її здійснення», ч. І (Бунд, Л. Юркевич, Кавтський, Радек).

Тут – P. S.: «Це число нашого журналу було складене на комп'ютері. Це нова метода набору…» і т. ін. Я вже чув про комп'ютери, на яких набирають тексти – цілком нове після Гуттенберга. Чи дійде колись до нашого радянського хутора?

Під назвою «Вогонь і попіл» (була у Неллі така стаття про М. Куліша у «Вітчизні») Роман Рахманний аналізує нову книгу Івана Кошелівця (М. Скрипник, М. Грушевський) – коротко. Далі – стаття про «економічну коекзистенцію» – над нею доведеться посидіти прискіпливіше; Мирослав Прокоп про ті ж національні проблеми (дуже добре!) і Роман Кунжиський, огляд преси про Україну. Наприкінці – Декларація ЗП УГВР з приводу 50-річчя СРСР, «Громадський комітет захисту Ніни Строкатової», передрук з «Українського слова» (Париж, 24 вересня 1972), фото І. Калинця й інформація про суд над ним, рецензія Катерини Горбач – і хроніка.

Але є дві сторінки про розкол у середовищі канадських комуністів, реакція Петра Кравчука на базгранину Дядиченка. Це число «Життя і слово» до мене дійшло (!), хоч усе інше я одержував регулярно. Тому перепишу ці дві сторінки повністю.

«ПЕТРО І І УКРАЇНА»

Під таким заголовком надруковала газета українських комуністів в Торонті, в Канаді. «Ж. і с.» за 9 жовтня 1972 р. статтю свого лідера Петра Кравчука. Стаття доволі інтересна для оцінки мислення автора і цілого його середовища, тому передруковуємо її майже в цілості. Ось що пише Кравчук:

У червні минуло 300 років з дня народження російського царя Петра І. З цього приводу український радянський професор В.А. Дядиченко опублікував в «Українському історичному журналі» (№ 6) статтю п. з. «Петро І і Україна».

Прочитавши цю статтю (номер журналу щойно надійшов до Канади), я хочу висловити свою думку про твердження автора, що реформи, які проводив Петро І «мали прогресивне значення й для України».

Беззаперечно, Петро І є видатною постаттю в історії Росії. Це ж бо він своїми реформами, які проводив жорстокими способами,

зробив Росію сильною європейською державою, в якій, як твердить професор Г. М. Панкратова («Історія СРСР», Київ, 1948, ч. II, ст. 37) ... всі вигоди від реформ Петра насамперед дістались дворянам, а також купецькому класові».

Професор Г. М. П-ва далі зазначає, що «всі успіхи в зміцненні дворянської держави досягались жорстокою експлуатацією селян».

Якщо Петро I зробив дуже багато для створення й зміцнення національної держави російських поміщиків і торгівців, то по відношенню до України він дуже багато доклав зусиль, щоб ліквідувати всі залишки української державності, знищив українську національну культуру, перетворив українських селян у кріпаків.

За фактами для підтвердження вище сказаного не треба шукати ні в архівних документах, ні в монографіях багатьох авторів-істориків, бо ж їх постачає сам В.А. Дядиченко у своїй статті.

Послухаймо його:

«Запроваджуючи нову, єдину в усій країні, систему адміністративного поділу, царизм грубо порушував історичні традиції і автономний устрій окремих народів Російської імперії – башкирів, народів Поволжя, Сибіру, Півночі. Таку є політику проводив Петро I і на Україні».

І далі:

«... політика централізації призвела до погіршення становища народних мас (на Україні – П. К.), з яких стягувалися численні грошові та натуральні збори на утримання царських військ».

І ще далі:

«Незважаючи на клопотання, цар не дозволив провести вибори нового гетьмана, і з 1723 року Україною управляла лише Малоросійська колегія. Остання значно збільшила грошові збори з населення. В 1722 р. вони становили 45,5 тис. крб., а в 1724 – 241,3 тис. З 1723 року козацьким військом командував російський воєначальник князь М. Голіцин, полковниками призначалися тільки російські офіцери.

Таким чином, Петро зробив істотні кроки в напрямку обмеження автономії України. Його політика підкорення нац. окраїн Росії була складовою частиною загальної колоніальної політики царизму, спрямованої на посилення експлуатації й гноблення народних мас».

В. А. Дядиченко, говорячи про економічні заходи Петра І, пише, що «простежується тенденція підкорення економіки України інтересам російського дворянства».

Порушуючи питання української культури, В. А. Дядиченко говорить:

«Реформи Петра І в галузі культури також мали класовий характер. Саме централізаторська політика царизму зумовила обмеження українського книгодрукування».

Я тільки навів деякі факти з статті В. А. Дядиченка, щоб показати, яка була політика Петра І по відношенню до України. У тому незрозумілим є, коли В. А. Дядиченко після всього цього каже, що «ці реформи мали прогресивне значення й для України».

Хочу завважити, що в тому самому часі, коли появилася стаття В. А. Дядиченка в «Українському історичному журналі», до Канади надійшов третій том «Радянської Енциклопедії історії України», в якій подана стаття про Петра І (ст. 374). Автор статті – О. П. Маркевич. Він, подавши детальну характеристику діяльності Петра І, пише:

«В 1709 р. було знищено Запорізьку Січ як вогнище антифеодального руху на Україні».

Далі:

«За Петра І тисячі українських козаків і селян посилали на будівництво фортець і каналів, де від непосильної тяжкої праці, хвороб і голоду чимало їх загинуло».

До речі, О. П. Маркевич ніде не говорить про прогресивну роль реформ Петра І для України.

Кравчук закінчує свою статтю цитатою зі «Сну» Шевченка, в якім, як відомо, Шевченко натаврував ганебну ролю, що її відіграли Петро І і Катерина ІІ в поневоленні України.

Стаття Кравчука, як згадано, доволі вимовна. Він сам і його товариші відомі з того, що вони ведуть політику жалюгідного пристосуванства й опортунізму у відношенні до всього, що приходить з Москви (Л. Т. «опортунізм» – це зовсім інше, протилежне!!!). Вони десятиріччями позичають очей у Сірка, щоб виправдувати навіть найбільш ганебні дії російських комуністів та їх українських вислужників в Україні. Проте часто рядові українські комуністи в Канаді, яких зрештою там небагато, висловлюють своє негодування з приводу

такої безхребетності їхніх керівників. Цим, мабуть, треба пояснити виступ Кравчука проти Дядиченка. Правда, приходить дивуватися, чому саме з приводу цього обурюється Кравчук. Чей же не один Дядиченко виправдує розбої царату в Україні. Уся ж сучасна радянська історіографія побудована на принципі т. зв. прогресивної ролі, яку, мовляв, зіграли в Україні і в інших провінціях імперії російські царі та їхні прикажчики. Про це пишеться навіть у постановах ЦК КПРС. Але «прогресивні» українські канадці з кол Петра Кравчука мовчать наче закляті (ст. 112–114).

Розумію, Загребельний, Гончар і навіть відважніші за них автори роману про Петра І (і про Мазепу!) не втнуть, а Богдана Лепкого на наших теренах нема. А слід було б! Може, хтось із діаспори зважиться? Можна було б перекласти українською «Петра Першого» Бориса Пильняка й пустити хоч би в самвидав… Але на загал нашим патріотам легше один одного критикувати, ніж стати на рік-другий за письмовий стіл і зробити щось самому… А таке ж незоране поле, стільки сюжетів! Ну та на все, мабуть, свій час?!

День народження Неллі

Неділя, 8 квітня 1973

Звичайно ж, до машинки вчора не сідав – було не до літописання. 7 квітня – це саме той день, коли Неллі наздоганяє мене роками, вчора обом нам було по 34, – але влітку я одірвусь, і набагато…

Зійшлися люди з міста, телефонні монологи й тости, перші квіти й перші поетичні присвяти – тютюнові хмарки, Оксана з подружкою, перелякані білки, спогади й побажання; вродлива своєю хазарською красою Неллі виглядала і втомленою, і збудженою, щоки пашіли – суцільне Благовіщення Пресвя-

тої моєї Борогодиці! Цей день у природі – знаковий, весна зиму подолала, який це в тебе за настроєм день буде, таким і рік випаде. Отже, рік у нас буде гарний – бо день минув якнайзахватніше.

Тут би мені й зупинитись у паралелях, та проситься амбівалентне – 7 квітня у 30 році до нової ери, напередодні юдейської Пасхи, було розіп' ято Ісуса Христа з Назарету – перед брамою Єрусалиму…

На те нема ради – бо слова «Христос» тут ужити не можна було, Ісус же був не Той, а таїну втілення від Неї Бога–Слова сповістив архангел Гавриїл Пресвятій Діві Марії в Назареті – отож 25 березня, а тепер 7 квітня – найбільше християнське свято, – день, коли всюди має панувати спокій і радість…

У нас воно було не на такий копил, але б я не віддав за учорашній день жодного найпам'ятнішого юнацького побачення; хто його пережив, так, як я, може прояснити іншим, що таке нірвана…

Атракціонів було безліч, не хочу їх нанизувати на нитку – згадаю лише один;

Телефонний дзвінок. Я вже вирішив було не підходити – цілий вечір дзвоники! – але – взяв трубку. Голос, який ні з чим не сплутаєш:

– Чи можна покликати до телефону Марлен Дітріх?

Звичайно ж, це був Іван Семенович Козловський, і судячи з виразу Неллиного обличчя, монолог його був позначений найвищою поезією і музикою. Музику, бо наостанку він таки заспівав їй щось там свого, заповітного – відійшла вона від трубки в сльозах, зворушена.

– Я вас люблю, я вами захоплений, я вас читаю, але ви набагато вищі за те, що пишете, хоч пишете – аристократично, з блиском, для людей розумних. Дуже сумую, що сьогодні я не у вашій компанії, але чуєте дзвін цього келишка? Я відкоркував пляшку найкращого французького «Шабо», щоб випити з Вами. Ось я наливаю другий келишок – чуєте. Дзвенить? Дай Вам Бог і надалі такої елеганції, такого шарму, такого гострого розуму!

Приблизно щось такого я почув з другої трубки, бо як же було не побігти в кухню й не приєднатись до цього ***благовіщення***, – мені, закоханому в нього менше, ніж він – у Неллі, вибачте, у Марлен Дітріх…

Вадим Перельмутер присвятив Неллі цілий цикл своїх нових поезій, і вони справді були на такому рівні, що ніхто його цього разу не спиняв – недосказане, недомовлене, сповнене рафінованої гідності, холодне, але пекуче Вадимове читання не випадало з тієї нірвани, в якій ми всі почувалися небожителями…

Старий кавалер має рацію – Неллі неперевершена. Її ім'я для мене як символ. Обличчя, пристрасть, чистота, дитяча безпосередність, жага до невідомого, ризик як чинник життя, спокійна рішучість у хвилини вибору, духовний чин, шляхетність, відчуття себе часткою Природи і ширше Космосу, і, може, найголовніше – майже геніальний розум інстинкту, майже пророчий дар – ось далеко не повний врожай того, чим наділив її Бог і батьки. Вона овен, і як і усі овни, любить переставляти меблі, – їй постійно потрібне оновлення. Вона не терпить штампу, приїлості; а через те й на звичне раз–ураз дивиться під іншим кутом, і бачить його заново. Але овни, як правило, позбавлені темпу й ритму – а Неллі в цьому більше схожа на Близнюків, позначених енергією, темпераментом, активністю. Ну та я ж не повіряю алгеброю гармонію, бо тут є і гармонія, і алгебра, і філософія…

Побравшись, ми не обмінялись обручками – і статки були не ті, і не вважали це за головне. Треба надолужити – іншої жінки в мене не буде, як і в неї і іншого чоловіка – а як же – на золоте весілля без золота на пальці?

Час трошки розбагатіти й купити обручки.

Ніхто не здогадується, чому я взявся за переклади. Аж ніяк не для заробітку – на ці злидні не проживеш. Просто коли я почав читати чужі вірші, а подеколи й прозу, мене палила заздрість за вміння цих поетів освідчуватись у кохання. Щоразу це було так гарно й несподівано, що я

почав їх перекладати для власного розвитку, для Неллі – аби зійти з нею на одну сходинку. Вона, я гадаю, всі ці таємниці знала від народження, просто як геніальна жінка, яка – Божий знак…

Курбасом і Миколою Кулішем захопив її я, але вона їх мені лише й почала по-справжньому відкривати. У неї є дар перевтілення у те, чим вона захоплена. Захоплена Курбасом – ретроспектує його вистави так, ніби сама сиділа на пробах, розмовляла з акторами, брала участь у тогочасних диспутах. Через особисте переживання, тобто – через перевтілення. А ще точніше – через Курбасове перетворення, сиріч – Преображення, коли тілесне, матеріальне, перетворюється на духовне.

В такому сенсі як той археолог, що за камінцями й рештками склепінь може відновити весь храм, вона **відновлює** українську театральну історію, здавалося б, уже навіки знищену Соловками й Магаданами. Це особливе мистецьке відьмацтво своєрідний театральний (і ширше – мистецький!) ейнштейнізм, тяжіння до пізнання фундаментальних законів розвитку людини і культури. Якби не ідіотизм ущербної радянської влади, вона давно б уже здобула світове визнання, її теорії майбутнього – унікальні. Ось і зараз вона фантазує на тему, яким буде театр у 2000–му році й по тому – це вражаюче, бо куди там різним Бредбері, і правдиво, бо оперте на реальність сьогодення. Простріленого днем завтрашнім.

І забрав її у минулого – і кохаю… без епітетів, будь–який з них кульгатиме. Кохаю.

Крапка.

Бо вона вже, здається, прокинулась, і сваритиме мене за розкидані папери і ненависну їй друкарську машинку.

Тут між нами різниця. Вона, закінчивши працю, робить стіл чистим, щоб завтра старе не впливало на нові думки.

Я ж папери тримаю в безладі, бо вони мені потрібні постійно – нові й старі, давні й прадавні, свої й чужі – їх у мене просто багато більше.

Понеділок, 9 квітня.

Нелля Терновська співала вчора під гітару ностальгійні романси, і мені навіть сидить в голові «Быстры, как волны, дни нашей жизни…» Справді – якщо в це вдуматись… Дуже швидко усе минає. Бо й «А молодість не вернеться, не вернеться вона» – з того ж непоправного жалю, – до речі, Нелля Терновська і цей наш український романс виконує дуже гарно…

Вік-вовкодав розколовсь рівно на дві половини, посередині. В першій половині жахи – революція, червоний терор, Сталін і голод, нічні воронки й Гітлер, війна, погроми сталінські передсмертні – йому ж так мріялось продовжити свою «половину» хоч би чверть століття! У другій половині, в яку ми щасливо вскочили – сонце у віконце, прогалини в хмарах, відлига й шістдесятництво, власне – **наш час**, як нам здавалось.

Століття тріснуло навпіл, і вчора мені не менш цікаве, ніж сьогодні, але зараз, на порозі 80–х, які різко обірвали піднесення доби нашої юності, перетворивши його на «хвилю», напередодні – я відчуваю – цілковитої зміни життя – побуту, почуттів, ідей, звичок, інтелектуальних виборів, свобод і прав, – не лише у нас, по цей бік колючого дроту, а й там, «на колі» – в Європі, на Сході, в Африці й Америці – всюди одне і те ж. Ми раптом вступили у саму хвилю пекучого самуму. Нас повнить гарячкове бажання записати, затримати, зафіксувати життя, як: так швидко збігає, втікає, розмивається, стає невиразним минулим, втрачає чіткі обриси добра–зла і перетворюється на ще одну мемуарну легенду.

Всі наші мистецтва разом з нашими помислами й потаєними сподіваннями охоплені цією лихманкою, ми ніби вчепилися у колесо часу й намагаємось його зупинити. А навколо нас снують привиди минулого життя, які тягнуть нас туди ж, де вони були, є і будуть, – саме лихоманка жаги позбутися їхніх цупких обіймів живить наші вистави, вірші, фільми, картини, і як мої щоденники. Перечитували

днями торішнє й позаторішнє – все плинне, все тікає й розмивається. На моїй відносно короткій часовій дистанції направду зблиснуло цілком інше життя, розгорілось, спалахнуло – й почало згасати. Згасати, бо тих, котрі, роздмухували багаття, як я, як ми, – було менше, ніж привидів, які його затоптували…

Цю короткочасність відчуваємо всі ми, що зігрілися біля того вогню – звідси й майже самовбивча жага зупинити колесо. І крутонути його в протилежний бік, як було нам усім заповідано на початку цього переламу…

Живу ніби у двох вимірах, намагаючись збагнути вчора для завтра. Сьогоднішнє для мене – колосальний експеримент Бога, який дав нам шанс увійти в це нове життя, але далі чекає від нас, звичайних смертних **вчинку й вибору.** Тіні зникають опівдні – але ж потім вони більшають і провадять нас у ніч.

Все, чим ми сьогодні живемо – спроби продовжити день, розтягнути в часі відпущену нам хвилю, вже захмарену старими страхами, старою глупотою, старою брехнею, старою несвободою. Нам лише здавалось що позбулися того – раз і назавжди. Але в новому соціумі, якщо вдатися до Неллиної лексики, живуть старі хвороби, старі ідеали, мало–помалу відбувається реабілітація всього найогиднішого, з–під уламків якого ми вибралися. Зло наростає, як ніс у карлика–Носа. Через те все й спотворюється – а щілина світла на обрії вужчає. Мимоволі напрошується думка – наша хвиля – мабуть, лише лебедина пісня подарованої нам на коротку мить весни.

Але… Існує величезна різниця між згасанням дня, переходом його у вечір і ніч – та Апокаліпсисом, який знаменує нібито кінець кінців, – так само, як було начало начал. Ніч має свої приваби, а після ночі надходить ранок – і все повторюється; у космічному сенсі відбувається така ж круговерть (народження–смерть), і проблема лише в тому, в якій фазі ти опинишся…

Половина століття – половина переламу. Наше ж століття – особливе, наближаємось до тисячі, **другої**. Не маю

сумніву, що діти наші (а, може, й трохи і ми) потраплять у такий коловорот змін, який нам і не снився. Сахаров пише про конвергенцію як про якесь чудо–диво, в якому треба наших убогих вождів переконувати. Дурне сало без хліба – я про вождів – хіба ж кому незрозуміла невідворотність змін, генетичний вибух «форм і реформ», моління на інші храми й цілком новий спосіб мислення?

Мене не треба лякати Апокаліпсисом, їх було в історії доста; але нам треба протриматись на нашому Острові принаймні чверть століття. І не затаїтись, як Гуска, який вирішив «більшовиків передихати», – а прожити інтенсивно, розсипаючи де можна, свої флюїди, сіючи «зуби дракона», здатного пожерти привиддя накинутих нам систем. Скільки посіємо – стільки й виросте.

Чи буде цей вибух кривавим? Мабуть так. Надто багато злої енергії накопичено, надто впряжені в колісницю самовладдя примітивні амбіції політичного бидла, надто багато групових, класових, расових, економічних, ідейних розбіжностей, щоб уникнути вибуху.

Хіба тільки в разі, якщо того динаміту стане катастрофічно забагато, якщо виникне ризик спалити все живе, – переворот відбудеться **охайний**, як от з атомною бомбою. Нею всі вимахують, але вона швидше спосіб шантажу, ніж реальність… вона лякає **усіх**, хоч би з якого боку нею вимахували.

Ми переживаємо добу зміни ідей. Спочатку народжуються й стають популярними нові ідеї – і лише після того виникають нові держави, економіки; способи світового керівництва. Ми потрапили саме у вдячну пору народження нового уявлення про світобудову. Наші діти втілюватимуть ці ідеї в життя.

Може, тут їм і знадобляться наші марення, наші болі, наші надії – наш больовий досвід, – вони ж не на порожньому місці зростають. У них буде все, як у нас – хіба на щабель вище.

Тобто – полярніше.

Тому так важливо готуватися до цього – нам – і готувати їх. Унеможливити повернення до старого й дубиноголового.

А скільки його навколо.

«Хто тлінного не знає страху,
Для того знищення нема…»

Це – хтось із заборонених в СРСР поетів.

Вівторок. 10 квітня

Перечитав учорашнє. І згадав – з Щоголіва:

На те й уваги їм нема,
Що їм дорогу перейма
Нещадно смерті грізна тінь
І жде в землі холодна тлінь…

Це він – до юнаків. Сповнених відваги.
На те й життя, щоб вигрібати проти течії.

Середа, 11 квітня 1973

Нелля через свій сектор має доступ до закритих реферативних збірників – філософія, соціологія, політика, мораль, економіка. Начитуюсь ними принагідно і аз грішний – мабуть, звідти мої апокаліптичні та інші пророцтва. Проте світ справді увійшов у нову фазу! Або просто – ми його почали відкривати для себе, просочується, капає, тече річка–невеличка!..

Тече річка-невеличка, та не витікає?... А треба, щоб це нове пробивалося й до нас на Україну, де загат багато більше … загат просто ідіотичних. Ні, я не лаюсь. Дейч колись терпляче пояснював – ідіотами у старожитній Греції називали, всіх, хто був поза храмом, тобто не молився. Хто уникав життя суспільного…

Вчора придбав останній том «Словника української мови», IV.

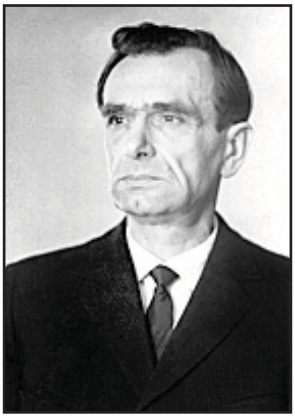
Цікавості заради – там втішне, як на сьогодні:

«Ідіоти – зовсім не життєздатні істоти, які, як правило, гинуть у перші роки життя» («Наука», 9, 1962, 53).

Перспектива обнадійлива, хоч **перші роки** й затягнулися.

Четвер, 12 квітня

Дійшла стара «Літ. Україна».



Помер Ігор Муратов

29 березня помер Ігор Муратов. Двоє талановитих дітей – але був він самотній, як степовий вовк. Було йому тільки шістдесят з гаком, членом спілки став ще тоді, коли туди не впустили Миколу Куліша, позаяк – поет був комсомольський, а перша збірка – «Комсографі» – вийшла 1933 року й була підтримана «микитенківсько–корнійчуківською» громадськістю. Війна й почуття правди настановило його зрештою на нові правила гри, але нового стилю він не виправив, організаційно був щедрий на добрі справи, писав – як міг. Я був з ним знайомий по Харкову – згадував він і тридцяті, і Чичибабіна по-своєму підтримував, і про «Березіль» сказав не одне добре слово. Але він 1912 року, і про кульмінацію «Березоля» знав лише з чужих вуст, та й дивився на нього підозріливими **довоєнними** очима. Війна збудила в ньому щось трохи Некрасовське, але стосовно націоналістів був він по–радянському крутий і дражливий…

Була в нього якась пам'ятна історія під час війни з білофінами; але я про це іншим разом.

Сашко Муратов – його син, режисер московського розливу, здібний, працьовитий і порядний. Вони з Кірою зняли «Наш чесний хліб», то була пристойна стрічка, без особливих злетів – але – професійна, на метафорах, своєстильна.

Мені переказували, – торік на партзборах Муратов був чи не один з українських письменників, хто протестував проти арештів.

П'ятниця, 13 квітня

Кузенков і опозиція «Пурсоньякові»

На «Пурсоньяк» акторам досі носять квіти – а це ж не сезон; виробились навіть які постійні клакери – кричать, викликають на біс, чекають біля входу після вистави. Аваліані переконаний, що причиною всьому його танці, зокрема, зухвала «Аллілуйя» на мотоциклетних ритмах; Махлянкін пробує записати щось на «Мелодії», поки що – таємниця, щоб не зурочили (конкуренти). Приємно, що на виставі переважно інтелігенція – студенти, викладачі, лікарі з борідками і дами в урочистих сукнях. Зачастили й актори інших театрів.

Як далі, що ставити – розуму не доберу…

Але зріє в театрі й «реалістична» опозиція виставі, очолювана Васею Бочкарьовим, Дімою Гавриловим, Веселовською Ніною (ця вродлива леді підбиває клинці під Кузенкова і вже, здається, таки його «взяла» – принаймні, підкреслює його залежність від неї. Ніхто не дивується – отак Вася Бочкарьов «дружив» першим з кожним новим головним режисером – а потім першим же кидав у нього камінь, коли відчувалось, що кумир буде повержений. Гріх говорити так про все плем'я, але в більшості комедіянтів блядство в крові, незалежно від статі. Є взагалі версія, що гарний актор гарний лише тоді, коли він – глина, посудина для наповнення; якщо в нього є «власні інтереси», з акторства йому слід піти. Версія стара й банальна – сьогодні виходить на кін цілком нова когорта – актори саме «з власним міркуванням» – Єфремов, Смоктуновський, Олег Борисов, Даль, не кажучи вже про Висоцького. Театрові акторської глини давно вказано його місце – на залаштунковому смітнику; проте залежність актора від режисера безумовно впливає на обох, через що й постійна ковзанка амбіцій…

Опозицію «Пурсоньякові» очолює Кузенков (режисер позбавлений яскравого потягу до театральності, ілюстратор ситуацій, проповідник райкомівського штибу). Допо-

магає йому – з не дуже мені зрозумілих позицій – Дорн. Хоч йому як естрадникові сам жанр музичної вистави мав би бути до серця.

Але тут не про серце ходить. Акторам Дорн співає компліменти, бачить мене – розведені руки, брови догори, суцільний захват. Але він хотів би посісти місце Жарковського (зараз він – лише директор-розпорядник), отож навіює Кузенкову, що саме з ним йому буде зручніше йти в атаку на театральну Москву. Той не дуже вірить. Позаяк – реаліст-мхатівець (старого гарту), а Дорн – концерти, гроші, афіші такого несмаку, що Кузенкова пересмикує… Отак і живемо – на перетині взаємопохвал і брехні. Але з Дорном не дуже й упораєшся, його приятель Шкодін – працює в Управлінні культури. Колись вони разом погоріли на театральних касах, була там якась афера – тепер потай зустрічаються й щось «планують»…

Авжеж, театральна Москва – різна. І Дорна всерйоз ніхто з аксакалів не сприймає. Але він зручний «на побігеньках» – швидкий на послуги, отож вигідний для ділової дружби..

По суті ж – театральний жук, хабарник, авантюрист і пройда. Усміхнена пройда, з біленькими манжетами й таким же відпрасованим комірцем. «Відмінничок»…

Субота, 14 квітня

Перша порція цього макабричного маршруту потрапила до мене ще від Фріди Вігдорової, мені було переказано – самвидав зі Львова, але російський.

Враження було моторошно потужне, врізалося у пам'ять

Є. Гінзбург «Крутий маршрут»

Тепер я випросив це у дядька Лева, який з лесеукраїнівським спокоєм філософа погодився з тим, що я дозрів до повного видання – і я подужав його запоєм.

Не таємниця – книжка вийшла за кордоном, багато видань і перевидань: гадаю, це впливово. Йдеться не

лише про свідчення очевидця (очевидиці), а про письменницький шарм викладу, про суто літературний дар подачі, якого часом бракує і Солженіцину.

Для мене ж це ще й кладень фактів, прізвищ, імен, жахливих доль, – сповідальня і сповідь, доба і Людина, постійний двобій з пітьмою.

Плюс просто рембрандтівські портрети катів – від «товарища Бейлина с его жгучими садистско-фанатическими глазами» до ярославльского камерного Сатрапюка (прізвище не вигадане!) до садомазахістки Вовчиці-Волкової, «дородной дамы»…

Єв. Гінзбург

Нічого не виписую – обіцяють згодом дати на довше, – хочу, щоб і Нелля неодмінно прочитала, і взагалі…

Автор – матір Василя Аксьонова, відсиділа **вісімнадцять** років за кількома вигаданими присудами, в Москві жити не дозволили – подалась до Львова, звідки по українських арештах почала пробиватися до Москви, – кажуть, їй допоміг Черновцан, про нього я чув.

Багато з того, що вона згадує, перегукується з уже мені відомим, але там все одно все інше. Бо так, як пише вона, не пише ніхто.

Після неї якось інакше починав ставитись до Васі Аксьонова. Раніше бентежило його штукарство. Тепер воно стало мені зрозумілим. Це теж арлекінада – на дроті, над прірвою душі.

Що – підсумково – тут для мене найціннішого?

На відміну від інших вона не живописує жахи й не дивиться на своє життя як письменник. Вона розуміє або намагається зрозуміти все, що тоді діялось, зростаючи у цьому розумінні разом зі мною, читачем. При абсолютному запереченні сталінщини й ширше – Є. Г. не ставить перед собою надзавдання «викрити її злочини» – їх викриває

саме прожите нею життя, спосіб такої, а не іншої поведінки, дотримання культурного чину, людинознавство – через досвід спілкування з найрізноманітнішими «індивідами».

Мабуть, багато що вирішує тут сама фактура, – пам'ять її зберегла стільки подробиць, а вміння намалювати чи натякнути таке разюче, що постає самочинна картина. Документальний фільм найвищого мистецького ґатунку. Фактура – плюс розкадровка, людина – в спротиві, вимережане характерами табірників тло, де нема «масовки», а кожен учасник «масової сцени» – має власне «Я».

Дядькові Леву не подобається, що вона назвала це «хронікою». Віддаючи йому текст, я сказав, що це жіноча хроніка, а жіноче письмо ніколи не протокольне, жінка живе більше чуттями, ніж раціо, тому це направду хроніка, але хроніка через сердечність.

Забрати у такої талановитої жінки двадцять років! Це тобі не «железная старуха Маруся Шагинян, Искусственное ухо рабочих и крестьян»!

Три цвета мастерства

В. Тиховський про Ю. Ільєнка

ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ КИНОРЕЖИССЕРА ЮРИЯ ИЛЬЕНКО

Можно, наверное, говорить о том, что в фильме этом многое не понятно, даже чуждо природе кинематографа; можно этот фильм считать талантливым; можно забыть его почти полностью или частично, но один кадр уж точно не забудешь – не получится забыть – красных вздыбленных коней, которые уже не кони вовсе, а кровь мужицкая.

Славянское «Тени забытых предков» оказалось невозможным перевести на французский язык. Французы назвали фильм Сергея Параджанова – «Красные кони». Просто и точно.

Оператором этой картины был тогда совсем еще молодой Юрий Ильенко. И трудно было в то время предсказать ему путь в режиссуру. Режиссерские опыты у него были, но именно опыты, не обещавшие мастера столь необычного толка.

Если поначалу об Ильенко-режиссере не рисковали говорить, ссылаясь – порой вполне справедливо – на то, что в его работах превалирует оператор, то сейчас – вот парадокс! – о нем зачастую говорят в отрыве от «Теней...» А ведь именно параджановский фильм предопределил дорогу Ю. Ильенко к двум лентам, каждая из которых стала явлением в современном кино – «Вечер накануне Ивана Купала» и « Белая птица с черной отметиной».

«Вечер накануне Ивана Купала» ошеломил, возмутил, восхитил. Что ж, в любой оценке – хвалебной ли, перечеркивающей ли – тогда, три года назад, были причины.

Метафоры, образы фильма было не так-то легко «расшифровать». Образ увлекает, метафора нравится – уж больно красива, – а поймешь их не сразу. Зрителю приходится проделывать просто-таки художнически-аналитическую работу.

Ильенко подчиняет зрителя, заставляет его находиться в напряжении независимо от того, нравится картина ли не нравится. Оценки – потом, а сейчас вот моя мысль, вот образ той мысли, как бы говорит режиссер. И против такого режиссерского «диктата» не устоишь. Вместе в авторами, актерами зритель начинает думать и решать, переставая быть лишь наблюдателем. Активный, мыслящий – вот ильенковский идеал зрителя. Иначе в кровоточащей под ножом палянице ничего, кроме однозначного – хлеб-де достается потом и кровью – не обнаружишь. Иначе в бешено пульсирующем трансформаторе ничего, кроме внешнего приема, передающего состояние хмельной толпы, не отыщешь.

Это все правильно, ну а если глубже?.. Если в этих, да и во всех других сценах фильма увидеть преследовавшие Петра кошмары, когда даже из хлеба, приставь к нему нож, захлещет безвинная

кровь ребенка; когда подгулявшая толпа вдруг начинает «пульсировать» в ритме пульса, сердца, нерва, крика Петра.

А стоит образный, метафоричный строй Ильенко истолковать прямолинейно, как сразу же фильм начинаешь воспринимать не более, чем красочно отснятую хрестоматию по истории окраины, как сразу же он становится не о том, о чем говорит в самом деле. О чем же?

Дело в том, что этот фильм нельзя назвать экранизацией в полном смысле слова. Сценарий фильма (его автором был сам Ильенко) лишен сюжета в привычном понимании. А жанр поэтического кинематографа и породил вот такое обилие многозначных образов, которые, казалось, каждый мог истолковать на свой лад.

Но перечитайте гоголевскую прозу – и фильм тут же станет очень прозрачным, ясным. И очень «гоголевским», потому что в фильме был уже «повзрослевший» Гоголь, в котором узнавался автор «Шинели», «Носа», «Коляски». Казацкое ухарство, украинская удаль, фантасмагория басаврюковых чудес – все эти иронические, сатирические элементы, столь важные в прозе, в кинематографе как бы отошли на второй план. А на первый выступила трагическая вина Петра, его раскаяние и ужасы, преследовавшие его. На первый план выступила излюбленная Гоголем – но не в «Вечере...» еще, а потом в «Петербургских повестях», в «Записках сумасшедшего» – тема маленького человека

Рассматривая фильм как экранизацию конкретного «Вечера накануне Ивана Купала», можно прийти к недостаточно верному, думается, заключению, что это-де и не Гоголь вовсе. Ну а стоит связать картину с Гоголем – автором «Ревизора» и «Мертвых душ», как сразу оказывается, что картине этой трудно отказать в связях с большой литературой.

Наверное, это стало какого-то рода «традицией»: поначалу его фильмы встречают с прохладцей. Это случилось с «Вечером накануне Ивана Купала», случилось это и с «Белой птицей с черной отметиной».

Но через несколько месяцев после выхода фильма на экран он «неожиданно» получает высшую награду VII Московского международного фестиваля.

«Белая птица с черной отметиной» в самом деле фильм неожиданный, как для самого Ильенко, так и для героического кинематографа последних лет. В нем давал порой о себе знать огорчительный стереотип, когда заходил большой, страстного звучания разговор.

Тогда все – от сюжета до характеристик – окрашивалось в белый и черный цвета, и вся недолга.

«Белое» и «черное» – эти полюсы существуют и в картине Ильенко. Существуют и в названии фильма, и в обрисовке его героев – жителей богом забытого буковинского села. Как по-разному они будут реагировать на воссоединение Буковины с Советской Украиной, на приход новой жизни. Тут-то и обнаружатся извечные полюсы добра и зла, окрашенные в белые и черные цвета, но не обнаружится в них знакомой и стершейся символичности.

«Белое» и «черное» – между этими цветами делают свой выбор сыновья сельского звонаря. Выбирают каждый свой, кто белый, кто черный цвет, и каждый думает, что его, а не братов цвет истинный.

Братья выбирали между черным цветом бандеровщины и белым цветом новой жизни. А как между сынами выбирать отцу, матери?.. Как им-то выбирать, если оба сына – и «свой», и «чужой» – свои?

И режиссерски эта проблема выбора, нравственного поиска решена очень точно, по-человечески чувственно, по-мастерски образно.

Вспомнить, хоть бы горящую хату, а перед ней музыкантов, будто сошедших с лубочной картинки и играющих тоскливый гимн своей пылающей судьбе, – прекрасный, талантливый образ...

А два свадебных танца Ореста – их сила, их злая ненависть...

А горящий трактор, превращающийся в величественный памятник тем, кто отдал свои жизни ради торжества, добра и света на земле – патетика фильма, его символ...

Но вот что еще мне кажется существенным. Замечание это, предположение – еще точно не знаю. Но, думается, при всей щедрости дара изобразительного Ильенко нужна крупная литература. Берет он классику – Гоголя, и она его, как иных режиссеров, ничуть не сковывает. Он свободно чувствует себя в литературном материале. Мастерская проза рождает просто-таки головокружительные

ассоциации. Порой эти ассоциации были и непонятны и расплывчаты, порой опережали, но ясно было, что они – следствие большой литературы.

Дух захватывает, когда думаешь, какие бы планы, кадры, образы могут находиться в «Белой птице...» не будь ее сценарная основа более прочной, более логичной и более, что ли, выстроенной. А сценарий, интересный, яркий, богатый по охвату жизни, все же страдает композиционными недостатками, некоторой необязательно возникновения следствия из причины.

Это даже не упрек: Иван Миколайчук и режиссер Юрий Ильенко выступали в качестве сценаристов. Быть может, вынужденно, что было делать, если тема, за которую они принялись, дорога была и актеру, выходцу из Буковины, и режиссеру. Тема наметилась сразу, и душевная потребность была безусловной, а сценарий... Жизнь показала, что художники были правы, когда не стали дожидаться, чтобы кто–то из профессиональных сценаристов ответил этой из душевной потребности.

... Разумеется, трудно предсказать будущее талантливого режиссера. (Сейчас мы с нетерпением ждем выхода его нового советско-югославского фильма «Наперекор всему»). Художник, когда он художник, может быть, выберет путь, о котором никто и не догадывается, как в свое время никто и думать не мог, что в Ильенко рождается новый, столь необычный режиссер.

В. ТУРОВСКИЙ.

«Комс. правда», 14 апреля 73 г.

P. S. Один з найкращих нині кінокритиків: «Вечір напередодні Івана Купала» йому зрозуміліший, та й фільм справді **авторський.** З «Білим птахом…» трохи трафаретно («черный цвет бандеровщины» и «белый цвет новой жизни»). Бо й «нове життя» в Ільєнка не зовсім «біле». Хіба тільки той солодкий фінал, що він його **дозняв** «на вимогу». Тут чиста (?) кон'юнктура.

ЗАУВАГИ ПІСЛЯ ВИСТАВИ №17-14 квітня 1973 року.

УТОЧНЕНИЯ: Сп-кль № 17. «Мсье де Пурсоньяк», 14 апреля 1973 года.

1. МАСКИ: в Прологе «... придадут спектаклю... МАСКИ!» Вставки – Я! – снять.

2. РОХЛИН и МОРОЗОВ: поклон оркестра. Не спешить! Как только оркестр сел, актерам в окнах прекратить всяческие хлопки!

3. Бурков и Лифанов слишком открывают дверь на выезд афиши.

4. О темпора! О морес! Разнообразить ритмы в м-ге. Сатановский.

5. МАСКИ: после того, как выдворили Пурсоньяка – не кричать! Все – внятнее, особенно Скраубе. В стиле той дудочки, на которой С. играет. Священнодействие – ночное! И только потом – опять возмутились и зашумели!

6. Очень фальшиво танцует Тарантеллу – Крюков, особенно – руки. Забастовка – должна быть ар-рхисерйозная! Выражение лиц забастовочное.

7. Вальс любви – священнодействие. Упиваться музыкой! Стали сейчас только техничным занятием.

8. Во время чтения Эрнестом стихов Сбригани не находиться на сцене. Появиться только со словами – «Спокойно!» Не предварять результат!

9. Во время «Песни о Синей реке» Скраубе не находиться на сцене! Не появляться и во время танца. Выбегать только после аплодисментов на «Синюю реку» – из центральных дверей, возглавляя отряд с лестницей.

10. Дуэт Эрнеста и Жюли «О безумье» утерял былую страстность. Нет формы!

11. Оронт, как правило, не вступает по музыке – выход на фонтан. Выйти резко, обязательно в том угрожающем марше, который для этого написан!

12. Оронт – не поворачиваться раньше времени в сторону дома – к Доктору в полный оборот нельзя, а то увидите лестницу, и теряется неожиданность!

13. СЦЕНА ПУРСОНЬЯК-СБРИГАНИ: Сбригани потрясен несправедливостью! Он идет на самопожертву! Он решителен, действенен, и меньше всего должен суетиться. Минимум жестов. Вулкан, кото-

рый вот-вот грозит взорваться, но так и не извергается. И вместо этого – ну, слава богу, кажется обошлось, и мне не пришлось совершить убийства или там чего подобного. И дальше идет глубокая сцена о падении морали в Париже, о том, что нас, честных людей, мало – надо держаться вместе: я вам помогу, вы мне... Всматриваться в лицо, искать благородные черты. Не комиковать. Со своей стороны, Пурсоньяк в шоке, и он начинает оживать от комплиментов Сбригани. Взгляд, другой – не смеется ли над ним этот человек, не надувает ли его? Нет, как-будто нет, глаза у него правдивые; и Пурсоньяк растаял...

Не кричать – ЕЩЕ ОДНА РИФМА... Это скорее укоризна. Глупец, что же ты делаешь! Я с таким трудом добился его расположения, а ты... Я прошу вас, обещайте мне не говорить стихами. И Эрнест, вздохнув, буркнул: Обещаю!...

14. СЦЕНА: ПУРСОНЬЯК-ЭРНЕСТ, СБРИГАНИ.

Сбригани должен быть здесь очень тактичен, внимательно всматриваться в ПУРСО и ЭРНЕСТА, стараясь «понять», кто же из них ведет себя некорректно. Эрнест самозванец – или ПУРСО зазнался и не признает друзей? Тогда он и меня вскоре не будет признавать. И мягко, постепенно СБРИГАНИ «убеждается», что ПУРСО просто забыл. И тогда рождается в нем облегчение, и – «давайте дружить втроем». По реплике «настоящего лиможца»! – начинают куплет, как было раньше, ЭРНЕСТ и СБРИГАНИ, а изумленный ПУРСО (откуда они знают песенку моего детства?!) подхватывают. Так же УДИВЛЕННО – «А ПУРСОНЬЯК НИ БЕ НИ МЕ»! Здесь у Сбригани недопустима никакая импровизация!!! ПУРСОНЬЯК вначале подозрителен, он боится подвоха, но с другой стороны, провинциал (!) испуган – вдруг он не узнал вельможную особу! Ведь тот с таким апломбом, с таким жаром бросился ему навстречу. Поэтому ПУРСО с перепугу начинает казнить себя, свою забывчивость, свой склероз – сейчас, сейчас, я вас узнаю!! – господи боже ты мой, не получается! Не могу узнать! Что делать! Как быть! И только вся вторая половина сцены – до тетки – наконец-то смогу узнать его, в связи с тем, что он называет родственников... Теплее, теплее, горячо, жарко – и вдруг тетка. И, сбросив далее груз недоверия, мчится рыба навстречу крючку. И тут – все вверх, до куплета! Без проколов в темпо-ритме, а маленькие поправки (Ну, не такой

уж он высокий) – это только ступеньки для ЭРНЕСТА, для нападения. И когда они втроем подружились, пообедали былой славой и почестями, вышел КУПЛЕТ, как завершение: УДАЛОСЬ! Я – нашел в Париже настоящих друзей, ЭРНЕСТ – ПЕРЕШЕЛ на прозу и преуспел, а СБРИГАНИ убедился, что его режиссура (!!! – а не собственное актерское умение, это очень важно!) – оказалась великолепной!

Эрнест – Сатановский – в этой сцене никаких импровизаций, кроме зафиксированных – с инфарктом миокарда, ворье, и т. д. И, наконец, ЭРНЕСТ. Нельзя ни в коем случае отвлекаться на посторонние вещи! Цель – воздействовать на Пурсоньяка таким образом, чтоб он стал ручным. Способ – пробудить в нем угрызения совести. Приспособления – страдать из-за несовершенства мира, в котором лучшие друзья предают! Общаться и с публикой, апеллировать к ней и к Сбригани. Неужели вы подозреваете, что я могу оказаться не тем, за кого я себя выдаю?

Внимание к партнеру, к тончайшим изменениям его состояния!

Категорически – ничего импровизационного, строго по тексту Мольера плюс инфаркт миокарда и ворье.

15. Романов, выйдя на сцену после розыгрыша, тут же на наших глазах снять маску. В этом – прием!

16. Все Маски должны подглядывать во время сцены ТРИО и как только начнутся куплеты и пойдет текст «жамэ, жамэ» – высыпали все на сцену – Ай-да Эрнест, ай-да Сбригани, ну и молодцы! Получилось! Каков же дальнейший план действий? И Сбригани сообщает интригу о Докторе. Все сообразили, чем это угрожает ПУРСО и – тогда начинается сцена ДОКТОРА (Куплеты) Без импровизаций!

17. С какого времени КУПЛЕТЫ Доктора стали отдыхом для Масок? Почему Маски бездействуют? Разве их цель не заставить Доктора (в том числе и в куплетах) поверить, что он прав в своем отношении к миру?! Нельзя быть к нему невнимательным! Доктор, исцели нас и наших близких! Нам нужна ваша помощь! Это драматическая сцена, а не комикушка.

18. Ближе к тексту (от его незнания теряется ритм сцены!) эпизод ПУРСОНЬЯК-ДОКТОРА, САНИТАРЫ. Непонятен текст о клизме.

19. «Кладбище»: снять текст у Сбригани про кладбище, Оронта, «быстро!» и др. Восстановить мрачное «карр!» за кулисами (Скраубе). Бой часов в оркестре. ОЧЕНЬ ТИХАЯ СЦЕНА должна быть! Сдер-

жанная – «Аве Мария» не слышна уже. Без всякой развязности. Скорбные лица. Никакой неэстетичной жестикуляции у Скраубе (ни выпить, ни фукиш). Все четче, музыкальнее. Ближе к центру стоять Оронту – не видно его четверти зала. Крупнее реакции. Не отмахиваться от клятвы Оронта. ТАНЕЦ стал ровный, без взлетов. Нет надобности напоминать, что это финал акта!!!

II АКТ

1. Песня галльского петуха нуждается в сокращении. Фонограмма, текст.

2. Конец галльского петуха и начало сцены – Т-с-с! – не увязано со стороны Сбригани. Он сам по себе, сцена сама по себе.

3. Номер Доктора и Оронта должен быть музыкальнее и агрессивнее со стороны Доктора. Финал – активнее Бурков по пластике!

4. ЯПОНСКИЙ НОМЕР. Нечеткое появление. Диалог со стороны Сбригани, интонационно богаче – ответ, вопрос, подтекст и др. Гейши тоже должны быть озабочены таинственностью миссии. ТАЙНАЯ МИССИЯ! А вы играете чуть ли не площадное шоу. Многозначительная сцена.

КРЮКОВ-ПЕРЕВОДЧИК: аритмичен, теряет характер, слово глухое.

БУРКОВУ – снять импровизации насчет меча и ножен, попасть – не попасть и т. д. Не надо открытого звука – у девушек была, как отмечали лучшие зрители столицы в своих отчетах – японская интонационная речь. Дайте им ее опять, эту самую речь. Ближе к смыслу, а не к развлечению. Смысл – заставить Оронта встревожиться, поверить, что Пурсоньяк хочет его обокрасть!!!

КРЮКОВУ сказать «побывав у нас в Японии», а не «у нас в стране».

КРЮКОВ невнятно первые два раза называет имя Посла. Доходит до публики только в третий раз.

К сожалению, теряется смысл номера во второй его половине, перед награждением ОРОНТА. РОХЛИНУ – раньше вступать, компактнее!! Это почти одна фраза: Ну, желаю вам всего доброго! Сямисен-ифуэ-сяку-хати! Мистер Аканава Такияма благодарит вас за большая любезность! Ваш покорный слуга – ИКЕБАНА-КОБО АБЭ! ГЕЙШИ!» Идет дальше СПОР с ОРОНТОМ – нет, вы не понимаете, мы еще не можем вас отпустить, еще награда! – Нет, не

надо награды! – Надо! Харакири второе Оронту следует воспринять острее, чем первое – сейчас гадов всех постреляю! Целится! Скандал в благородном семействе!

Завершить «у́мны старицо́к! – Мистер АКАНАВА ТАКИЯМА! – МИР И ДРУЗБА! БРАВО, СПУТНИК! КАЗАЦОК!

5. Сцена ПУРСО-СБРИГАНИ

Во-первых, зачем столько моторной энергии для того, чтобы все ушли после «КАЗАЧКА» – у Скраубе? Разве это нельзя сделать мягко, обаятельно, с интригой? Зачем нужна такая физкультура??!

Мебель должна оказаться на местах! Классично! Ровно! Ни на сантиметр дальше-ближе! Ответственный – Скраубе.

Начало сцены: Очень плохо: Ей-богу, я его не находил! Либо этот текст опять у Сатановского и ответ у Скраубе, либо не давить так. Вдуматься в то, что сказал Пурсо – так же всерьез на недоумении ответить: знаете ли, нет, мне тоже не попадался этот самый дар речи. Не загонять сразу!

По существу сцены – Скраубе недобирает до серьеза, до потрясения коварством ЭРНЕСТА, обманувшего ПУРСОНЬЯКА. У него не болит сердце за этот фальшивый мир – и тогда нет ТРАГИКОМЕДИИ! Есть пустозвучный буфф.

Очень долго Скраубе готовится к Мадонне. Отменить – игру с оркестром тут (что это дает?). Категорически: никакой «глубокой» паузы между словом «прожженная» и «кокетка»! Это пошлость!

Допустима импровизация с кольцом. Удачно у Скраубе – «не на этот палец» (но когда только это говорится без нажима, между прочим).

Основная краска должна быть у Скраубе – сострадание к Пурсо.

6. Эпизод ГЛУХИЕ.

У Скраубе – не «а теперь сходитесь», а («Теперь сходитесь!») Категорически: у Пурсо «первую попавшуюся... девушку»? Пошло! ЖЮЛТ: не по задаче. Слишком много уделяете внимания Пурсоньяку, забывая об ОТЦЕ. Но суть ее игры в том, чтобы заставить Отца рассердиться на нее, – потому что ей нравится Пурсоньяк. Больше апеллировать к Отцу – смотри, да он же красив, ты был прав! Это ты сам говорил. С Пурсоньяком обращаться попроще – главное здесь для вас Отец! Ни на миг не терять его – партнера!!! Подумать о РИТМЕ! Дыры.

ПУРСО: не перебивать Оронта, когда он говорит «я, старый московский волк...» (не надо здесь про ослиные уши). Первый раз было это хорошо, когда – он глухой (С такими ушами?). И второй раз будет в перебранке, – «посмотрите на этого циклопа с ослиными ушами». И больше ни в коем случае, это уже дешевка.

Ближе к тексту – Бурков о враче и долгах. Начинаете путать, что к чему. Кульминация сцены – в диалоге о ПОСЛЕ и ОСЛЕ: тут же сразу должна быть развязка. А вы начинаете вторую серию! Нельзя!

7. Эпизод с ЛЮСЕТТОЙ:

Рита: зафиксировать об одноглазом, но только это – единственная (!) вставка в текст! Не сбиваться с вокала. Резко менять ритмы.

Немузыкально (РОХЛИН, САТАНОВСКИЙ, БУРКОВ): Вот так так – что черт! Немузыкально у Сатановского: Что этой Женщине от меня надо?

Не надо фальшивить на «Она?»

Хорошо бы «И что же?» зазвучало на продолжении «Лиможе» (Рыжкова).

ДЕТИ: когда Пурсо упал – КОНЕЦ! Это триумф, а не испуг!

8. Бурков – должен финалить эпизод после слова – КОНЕЦ, а не начинать новый текстом о том, что он «сам лечится». Это надо прилепить к концу – и тогда эпизод получит завершение.

9. СБРИГАНИ-ПУРСО о платье: никаких разговоров о размере. Чем меньше текста, тем лучше. Скажите, у вас СЛУЧАЙНО нет лишнего платья? СЛУЧАЙНО есть. И все. Иначе юмор этого СЛУЧАЙНО тонет в шелухе.

10. Кстати, не нужно Скраубе и здесь так терзать ПУРСО – тормошить, тискать и др. Всякая физкультура в театре пошла. Это же не бокс!

11. ПУРСО уходит отсюда как человек, нашедший выход! Отличная идея! Вы возвратили мне жизнь! Я бы уходил возбужденно, радостно, с триумфом – тогда мы будем ждать вас такого о- со спортивным азартом: еще посмотрим, чья возьмет! Кто – кого?

12. Накладку с опозданием надо спрятать, а не демонстрировать! Раз – и все! Дело портит Крюков своим вопросом – наглым, на публике. Тогда это неуважительно по отношению к зрителю – и липа. Нет у Масок тревоги. Посему весь номер летит мимо!!!!

И главное – разве смысл номера в том, чтобы выиграть друг перед другом? Разве то, о чем вы поете, не важнее становится для вас по ходу развития куплетов? Разве проклятые вопросы не для вас? разве Пурсоньяком всех мастей не пора ДЕЙСТВИТЕЛЬНО сходить со сцены?

13. Пурсоньяк в женском платье. Скраубе переигрывает радость от того, что Пурсо удачно играет женщину. Вы же режиссер, а не подсадка в цирке. Смысл – в дальнейшем! Сейчас – только репетиция! Удачно ли я покажу ребятам этот трюк? А трюк будет дальше, когда сами ребята (Солдаты, Полиция) играть будут!!! Перебор (Прелесть как хорошо!). К вопросу о шляпе – но в тексте иначе. Все хорошо... Одно только: вам никак нельзя без шляпы. Я схожу... (И Пурсоньяк разволновался, не отпускает вас – как же я? Что мне пока делать?) – Что делать? Подождите здесь, я сейчас. И ПУРСО остался, не зная, что будет, если сейчас кто-то будет идти мимо. ВЕДЬ ШЛЯПЫ-ТО НЕТ! Значит, узнают!!!

14. В номере с Полицией сидеть так, чтобы не было видно никаких нижних одежд. Неприлично.

15. В сцене ПУРСО – ПОЛИЦЕЙСКИЙ КОМИССАР уточните, наконец текст. Романов! СУДЯ по вашему лицу... – тюрьму!

Тут не выходит мостик от «А ..... лысина? Если вы дама, то почему у вас голое лицо?» – Отстает от моды, комиссар! Маэстро, прошу! Я знаменитая ЛЫСАЯ певица.

В корне неверно ведут себя МАСКИ и ЭРНЕСТ, НЕРИНА, СБРИГАНИ. Они идут на номер, и это реникса. А смысл: Я лысая певица!

У всех – ну и что?

У Пурсо: как что? Я вас не убедил канканом? Гм... тогда придется петь номер из Фоли- Бержер... И только после этого все становятся слушателями и идут на места!

САТАНОВСКИЙ – когда перестанет петь текст неверно? Ведь рифмы нет, получаются любительские, беспомощные стихи!

16. У Скраубе и у Масок – восстановить КЛАССИЧЕСКИЙ ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР. Не надо крика, нужна эмоция!

17. Бурков сбивает ритм финала – с Эрнестом.

18. Четче финал: стук – это виселица. Закрыть Пурсо. Мешок. Окна.

15 квітня, неділя

Розшукав «Комуніст України» (№ 4 – 1973), де та погромна стаття про книгу Шелеста. Ось мої виписки з неї – повністю нема сенсу зберігати, сила загальників.

Погром Шелеста в «Комуністі України»

ПРО СЕРЙОЗНІ НЕДОЛІКИ ТА ПОМИЛКИ ОДНІЄЇ КНИГИ

«XXIV з'їзд КПРС визначив...» – два банальних уступи про завдання і досягнення. Після чого:

«У світі цих незаперечних досягнень особливо прикрою є поява окремих публікацій низького ідейно–теоретичного і фахового рівня. В цьому плані привертає увагу книга П. О. Шелеста «Україна наша Радянська». [...] Видрукована масовим тиражем і широко розрекламована в ряді захвалювальних рецензій (О. Носенка в журналі «Радуга», С. Ямпольського в журналі «Економіка Радянської України) вона стала прийматися деякими нашими вченими, пропагандистами і митцями, як незаперечний критерій правильності тлумачення окремих подій минулого та сучасного».

Але, звичайно, «вона має ряд методологічних та ідейних помилок і серйозних недоліків, однобічних оцінок важливих історичних явищ, фактичних помилок, чимало нечітких формулювань і редакційних недоробок» (ст. 77).

Конкретно:

1) «... непомірно багато місця відводиться минулому України... слабо показуються такі епохальні події, як перемога Великого Жовтня..,»

2) порушуються класово–партійні принципи, «Особливо наочно це виявилося з характеристики Запорізької Січі. Автор... ідеалізує українське козацтво і Запорізьку Січ...» розглядає її «позакласово». Це утопічна картина...»

Погано, що автор хоче «популяризації Січі» в літературі й кіно. Це «можна» – але – «з класових позицій» (ст. 78).

«Слід відзначити, що останніми роками в нашій л–рі з'явився ряд книг (Р. Іваничука, С. Плачинди, І. Білика), для яких характерна ідеалізація патріархальщини. Прикрашаючи минуле, такі автори

протиставляють його сучасності. Ну, а книга Шелеста цьому сприяє, «обмежує можливості критики антиісторичних тенденцій» (ст. 79).

«Розглядає історію ізольовано», без посилання на побудову комунізму, не враховує, «які переваги він *(Л. Т. – український народ)* здобув, вступивши до єдиної централізованої Російської держави» (79).

Ігнорує «вплив рос. культури» і «зв'язки з російською демократами».

2) «Відсутність чітких класово–партійних критеріїв... і в питаннях післяжовтневого тріумфу».

«Особливо цей недолік» – там де Шелест звертається до питання становлення радянської літератури: мистецтва (Не описує хитань, «Цей процес уявляється йому простим і легким» (80).

«Применшує роль Комуністичної Партії»).

До «шкідливих» формувань належать такі (мали бути б **класові**!).

«Зодчество – яскравий показник художньої сили народу» (ст. 94).

«Мистецтво – це художня мова народу» (96).

«Театр, музика, пісня – це найяскравіший вияв культури народу, багатства його душі» (98).

«Пісня – душа музики» (ст. 101). «І так без кінця». Ні, до такого не додумався б навіть шизофреник! А це ж «Комуніст», взірець для всієї партії! Цікаво б знати реального сочинителя, – стаття без підпису, офіційно – редакційна!

Далі макулатурно – про економіку, про патріотизм у війні і т. ін.:

3) «У книзі навіть не названо основних принципів заснування Союзу» (Злочин!).

Л. Т. – Є чутка, – хтось навіть назву книги запідозрив у «підриві» – «Україна наша Радянська – УНР! Де ми живемо?!!

Висновок:

Книзі «чужий дух неспокою і пошуків». Книга «не мобілізує» і «не може сприяти вихованню трудящих…»

А суть проста. Брежнєв і К° висунули ідею ліквідації національних компартій, бо **нема компартії РСФСР**, – отже, має бути лише вона, без УКП та ін. Шелест і Мжаванадзе були проти. Їх «для острастки» зняли – але потім зняли і «проект».

Якщо порівняти їх з одеськими бандитами, то це буде образа для одеських бандитів.

Понеділок, 16 квітня

Переглянув учорашній конспект. Якби хтось хотів написати пародію на журнал «Комуніст», кращої статті не вигадав би. Невже вони справді цього не розуміють?

Але добре сказав Єсенін–Вольпін: «Не шукайте логіки там, куди ви її не клали…»

Від статті М. Шліфера в «Сов. культуре» пішли кола. «Голос Америки» уже передавав статтю Гендрика Сміта з «Нью–Йорк Таймс», здається, за 2 квітня – «Совєти лають виконавця підпільних пісень» (теж обіцяли знайти). Між тим, цей галас дав добрі наслідки: Висоцького випускають за кордон, сьогодні він співає у Києві. А Брежнєв (за чутками!) розпорядився випустити в Ізраїль тисячу євреїв («отказников»). Отож громадська думка – діє (?!).

Вівторок, 17 квітня

Михайло Сергійович Дорн раптом почав доводити, що він не єврей. Як аргумент, назвав свого дядька, здається, двоюрідного, якого звали Федір Готлібович, він був німець, жив на Харківщині, в Марієнфельді (було таке село?). Арештований уже в жовтні 1942 року (де? На окупованій території? Чи в евакуації?). Дали йому вісім років, але розстріляли в таборі того ж року…

Німець то й німець. Важко зрозуміти, що це міняє, – єврей, не єврей? Мені він каже, що німець. Сатановському – що єврей, «через що йому й перекривають дорогу» (?).

Важливіше інше: він налаштований проти «Пурсоньяка». На першому етапі підносив мене до небес – за «Чорта», бо «Чорт» – касова вистава. Але ж і «Пурсоньяк» – «касовий» (проте тут уже є Кузенков, **треба йому сподобатись**?).

До «Списку репресованих»

Якщо вже дійшло до мого «Списку», додам ще кілька:

Ангельський Дмитро (1898 – 1938). Художник, розстріляний у Полтаві. Історик, етнограф, килимар. Звинувачений як націоналіст.

Устрялов Микола (1890 – 1938), розстріляний. Відомий публіцист, один з лідерів кадетів, «сменовеховець». 1935 року повірив пропаганді й повернувся з еміграції до СРСР. Мені він потрапляв під псевдонімом П. Сурмін.

Залуцький П. (1887 – 1937), розстріляний. Ветеран партії – з 1907 року. з 1923 по 1925 – член ЦК. Виключили з партії 1927, потім відновили – і знову виключили 1934–го.

Дробинський Борис (1904 – 1938), розстріляний. Був режисером у Курбаса, потім – актором «Березоля», після арешту Курбаса попросився до Крушельницького в ТРАМ, потім – ставив у Польському театрі Києва. В 1935 році вступив до майстерні Довженка, 1937 року там – арештований. Дали ніби 10 років, відома дата розстрілу – 2 вересня, 1938 року (Олена Магат). Родичам видали фальшивку – мовляв, помер 1942–го року, діагноз – атрофія печінки.

Молотов, Герінг, Николаєнко

Чим Молотов кращий за Герінга, а Каганович – за Ейхмана? Між тим обидвоє спокійно доживають віку в шані й при пенсіях. Між тим обидвоє заслуговують такої ж петлі, як і верховоди Рейху. Аксіоматично? Не для всіх.

Хотілося б поритися колись у київських партактивах (?). І знайти там знамениту Ніколаєнко, про яку Сталін говорив у виступі 1937 року, вимагаючи відновити її «партійну честь». Ніколаєнко була найзапеклішим донощиком. Відчувши підтримку Сталіна, ризикнула написати донос на самого Хрущова, звинувативши його в українському націоналізмі! Куди вона поділась потім? У нас була в інституті Галина Ніколаєнко, викладала марксизм чи щось такого. Парторг. У 60-і їй було біля 60-и, цілком могла бути колись молодою сталінкою… Розпитати?

P. S. Цілком могла бути вона… Наша була 1909 р. н. Отже, 1937 їй мало бути 28.

Середа, 18 квітня

Три S

Цілком у клопотах про трьох S. Над одним спектакль почався вчора, п'єсу до другого ніби ставлять на кінець квітня (О. М.); третій кіносценарій перенесли, мабуть, на кінець травня–червень (Л. С.).

Рецензії будуть явно погромні, максимальні – думка публіки для цих режисерів – нуль, бо є **протилежний** тиск з Москви.

Резюме: про ці вистави має якнайдетальніше знати європейське театрознавство. І якнайшвидше.

Підготував чотири біографії, ідеальна пішла в друк і на переклад раніше, зразу по виставі, інше доробляю. Останні уточнення додам уже після прем'єр. Англійський переклад є, справа за німецьким і французьким. Поляки просять будь-якою, найкраще – російською…

Русь-матушка за наших голови на плаху, на жать, не покладе. Та й майже нікому. «Одних уж нет, а те – далече…»

Виняток хіба – В. Н., – його справді, здається, можуть загребти, – Лунгін жартує – «на десерт».

Дещо зроблено, дещо робиться. Але все це такі крихти! Перечитуй «Закат Европы» й май муху в носі, сказав би той, хто завжди радив тримати хвоста бубликом[28].

Четвер, 19 квітня

Весна, весна, весна – все крапле, все тече. Але не все минає. Учора знову приходив до театру наш «прикріплений» гебешник, довго сидів у відділі кадрів, але Т(амара) мене запевнила, що – не розкололась, а в протоколах зборів і худрад «нічого такого нема». «Может быть, просто плохо протоколируют?» – лише й поцікавився «наш» нишпорка, але тут «я просто развела руками – творчество, не с нас спрос!» Переказала вона й те, що він двічі був на «Пурсоньякові» й «очень хвалил спектакль» (?) Знаємо ми ці витребеньки! Аби лопухи порозв'язували язики! Наступного

[28] Сьогодні – розшифровую три «S» – Сверстюк, Світличний Іван, Надійка. ОМ – Оксана Мешко. «Ідеальна біографія» – біографія Івана Дзюби. В. Н. – Віктор Некрасов. Спектаклі – суди, рецензії – вироки. (Л. Т. – 2011).

разу обіцяла переповісти мені, з ким із акторів він «має до діла». Я посміхнувся – легше, мабуть, перерахувати, з ким він до діла **не має**…

Театр – абсолютний зліпок з суспільства. В щасливому злеті актори – боги! Де воно в них і береться – шляхетність, розум, підтримка, взаємопроникнення! Але ось міняють «вождя» – і їх наче підмінили! Знову боротьба за «поближче до трону», за ту дулю, яку – «аби під самую пику», демонстрація лояльності – з одного боку – і тиха мало прихована «класова ненависть» – з іншого. Якщо режисер виявиться талановитий і зуміє повести за собою отару – його слухатимуть, як вождя племені. Не зможе – як вождя того ж племені – з'їдять, або принаймні заженуть на пальму й хором її труситимуть…

Кузенков явно не підпадає під категорію таланту. Тим–то мені гірше – бо хочеш-не-хочеш опиняюсь у ролі підпільного Стеньки Разіна, і від мене чекають «жорстокого російського бунту». А воно мені до шмиги, бо не та географія і не ті флора і фауна, щоб я вилізав як дурний з маслом на сонце. Я можу віддавати тут театрові лише частину душі. Меншу – бо вагоміша її частина – Нелля, Оксана, Курбас, Куліш, наші хлопці й дівчата, наші мордвини й чукчі[29]…

Крім того, є небезпека закиснути, якщо не буду щодня вдаватися до зайвого. Тобто – самоосвіта, архіви, обійми вчорашнього дня… Моїм акторам це назагал чуже, – вони хочуть успіху й ролей сьогодні, а не завтра, вимірюючи кожного, хто поруч, саме цим «аршином».

П'ятниця, 20 квітня

Тільки-но Завадському дали Героя – анекдотів про нього зразу побільшало. Оцей мені найбільше подобається – крім шпичок Раневської.

Викликали його на райком партії, планова перевірка рівня ідеологічної підкутості. Старі більшовики, штабні пацюки, дотошне чинодральство.

Анекдоти про Ю. А. та В. П.

29 Тобто ті, що в Мордовії і в Магадані…

– Знакомы ли вы с работой Ленина «Материализм и эмпириокритицизм»? Назовите основные положения.

– Знаком. Дальше.

Перезираються, але він каже це так авторитетно…

– Отношение Ленина к национальному вопросу!

– Отлично! Дальше!

– Как вы оцениваете ленинскую экономическую политику – НЭП?

– Оцениваю правильно! Дальше.

– Ну, а что вы тогда скажете о «Детской болезни левизны в коммунизме»?

– Скажу то же, что сказал об этом незабвенный Ильич. В чем-чем, а в этом я с ним полностью согласен! Еще вопросы будут? У меня репетиция, не могу опаздывать. Положение обязывает.

Старі більшовики змушені були тільки руками розвести.

Щось такого й про В. П.

У неї в райкомі спитали, що вона знає про троцькізм?

Віра Петровна поклала руку на серце й проникливо почала:

– Троцкизм? Ой, это такое! Троцкизм!.. Я даже не в силах произнести это слово! – у меня сразу начинается мигрень. Троцкизм, понимаете, это такое… такое… понимаете? Руки до серця – істерика! Актрису трясе!

– Понимаем! – кидаються до неї старі більшовики й відпустили її. Мало чого можна від цих акторів чекати!..

Анекдот анекдотом; але в неї двох братів розстріляли – не як троцькістів, а як найближчих учнів Бухаріна…

Ось вам і анекдот. Про троцькізм…

Нема сумніву, всі ми живемо подвійним життям. Одна роль – про людське око, для влади й більшовицького статуту, і цілком інша – в родині, серед найближчих друзів. А для нас ще й у театрі (ширше – мистецтві, бо воно звільнення). У нас навіть мала Оксана знає, що в садку й школі не можна вимовляти вголос прізвищ Сахарова чи Солженіцина, ділитися з друзями тим, що приїздив Світличний чи Оксана Яківна; є той глибоко особистий закут, куди не можна впускати **чужих**, хоча й живеш переважно в чужому

оточенні. Ця високовольтна напруга рано чи пізно підірве систему – особисті закути зростають, а машкерадні ігри стають ризикованішими й демонстративнішими. Якщо це п'ять років тому родини **відмовляли** дітей від дисидентства, то нині цього майже нема. Надійшло розуміння того, що без боротьби за свої права й вольності будучина перетвориться на пустелю з покірними верблюдами.

Отож кожен і доводить, що він не верблюд. Попри страх – народився гумор, люди частіше почали **висміювати** – і лад, і власні страхи. А це знак змін.

Субота, 21 квітня

Непорозуміння між «дядьками у вишиванках» (Сергій Єфремов) і модерністами (Хвильовий, Курбас) – не таке вже й однобічне, як подаємо ми, сторона Курбаса. Назагал вони всі хотіли одного – «повного зрівняння українського народу з великими, освіченими й дужими націями світу». А це репліка саме Єфремова, – не Курбаса. Проблема була більше в методах. І в тому, що вони знаходили в цих «освічених і дужих націях світу». Бо й читали різних авторів, різних філософів, різних письменників. Скажімо, Альтенберг для Єфремова нічого не важив – для Курбаса це автор життєтворчий, вісник свободи творчості й граціозності життя.

Сергій Єфремов – Лесь Курбас

Отут – найсуттєвіша різниця. Єфремов – фундаменталіст, Курбаса цікавить саме граціозна свобода, свобода імпровізаційного життя, «легке дихання» за тим же Буніним.

Це – знайшов я в ЦГАЛИ його статтю «Чи буде суд?» – памфлет гостріший за писаревський («Киевские отклики»).

Переписати – не вийшло, фотографувати – не дають. Ну та якось іншим разом спробую вдруге.

Головного, генерального, сказати б, ворога, майже всі вони бачили чітко. А віяло розходжень – у методиці спротиву – величезне.

Майже як зараз.

Неділя, 22 квітня

На відміну від Ірини Анатолівни Рафа[30] не приховує ставлення до Дзержинського як до бандита й убивці, за яким було вже не менше сотні трупів до його революційного перескоку з «експропріаторів» і терористів у більшовики. Щось є жахливе в тому, що вся початкова ЧК виявилась сформованою з людей каторги (а на каторгу висилали виключно за вбивство!). Тобто увесь кримінальний «бомонд» збагнув вигоду нової влади й рвонувся туди, де можна було продовжити вчорашнє – вже під крилом влади… Через те кожен другий–третій як не одесит, то з Ростова…

А на площі він стоїть як вищий символ революційної совісті, про легендарну справедливість якого складено легенди. Популяризував його й Шатров, – я колись грав у його п'єсі «Именем революции» – там усі ці байки – куди твоєму Шекспірові.

Дзержинський – герой?

Є ці побрехеньки і в «Більшовиках», яких грає «Современник». Правда, там з–під шкіри фальші просочується інше, актори дають **інший** чин, моральний і потаєний, але я все–таки вийшов після вистави ні в сих ні в тих. Мабуть, найслабша частина трилогії.

Постаттю Дзержинського слід було б зайнятися щільно. Але де знайдеш документи й свідків?

І чи випадкова його смерть, така рання? Усіх його поплічників було знищено пізніше. Новий вождь не хотів розплачуватися за гріхи попередників, під ніж пішли **усі**, винятком стали тільки малоформатні холуйчики, яких Сталін залишив «на потім»…

Рафа дуже обурений закордонними вояжами Дзержинського, де той жив як аристократ, на широку ногу й навіть більше. Тема фінансового грошового закордоння має в Європі пресу, і там явно не самі лише наклепи. Хай би хтось до цього докопався системно!

А Єрмолинський розповідав, що Дзержинський за юних літ був фанатик–католик, обіцяв вирізати всіх «жидів

---

30 Рафаіл Стерлін, чоловік І. Луначарської

і москалів» – як це кореспондується з його подальшим «служу Советскому Союзу»?

Чи такий «скок–перескок» – норма для «істинного революціонера»? Бо в цих своїх «скоках» Троцький нічим не відрізняється від Сталіна, а Петерс чи Лаціс – від Вишинського. Якщо кажуть, що лише дурень не міняє своїх поглядів упродовж життя, то їх можна зачислити в найбільші інтелектуали.

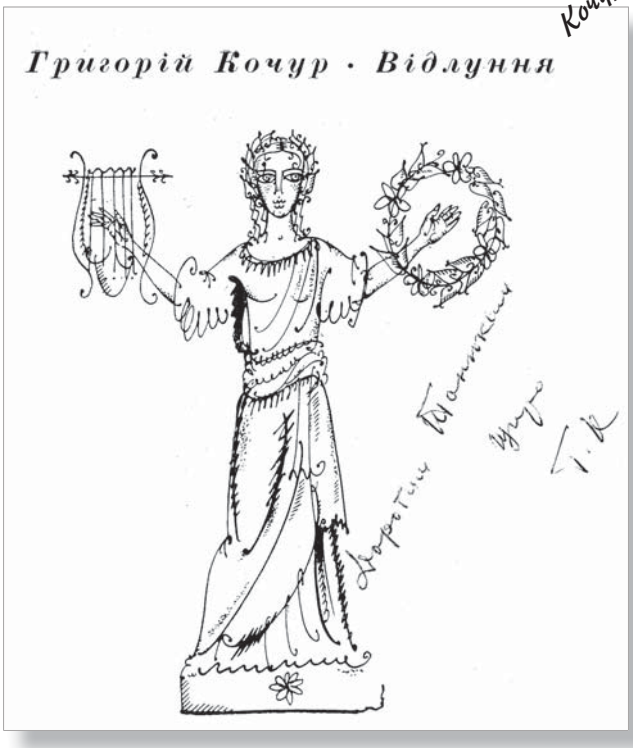
Понеділок, 23 квітні

Кочур – поза спілкою! Авжеж, втрата не для Кочура, а для спілки…

Але не скоро побачимо його нові книжки. Останню – «Відлуння» – він подарував нам з Неллі ще до арештів.

З передмовою Віталія Коротича. Пише він добре й розумно.

Кочура виключили з СПУ. Коротич



Ось хоч би переклад «Гамлета».

«Мені доводилося спостерігати його роботу над знаменитим «Гамлетом». Це були місяці великої напруги. І я бачив, як багато в перекладацькій справі залежить не просто від знання предмета, матеріалу викладу – ні, тут ходить майстерність інтерпретації матеріалу – про принесення його до нас. Різні майстри роблять це по–різному. Пам'ятаєте, як у третій дії Гамлет починає свій знаменитий монолог? Дослівний переклад цього тексту такий: «Бути чи не бути – це питання, що по чесніше зносити удари від пращів і стріл огидної долі чи взяти зброю проти моря турбот і шляхом протиставлення вчинити кінець йому?» Монолог цей, один з ключових у трагедії, було перекладено багато разів. Крім попередніх українських, Кочур мав перед очима й російські переклади, що стали класичними, – Б. Пастернака і М. Лозинського. Он як починався згаданий монолог у перекладі Пастернака:

Быть или не быть, вот в чем вопрос.
Достойно ль
Смиряться под ударами судьбы
Иль надо оказать сопротивленье
И в смертной схватке с целым морем бед
Покончить с ним?..

У Лозинського:

Быть или не быть – таков вопрос;
Что благородней – покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?

Кочур не йде впритул до тексту і не архаїзує Гамлетову річ (тобто «речь»? Може, – мову?) в останньому прикладі. Він ближчий до творчого перекладу Пастернака, але в кожному разі залишається собою, вирізняючись із числа українських, польських, російських перекладачів Шекспіра.

І далі подає Кочурів варіант.

Це добре. Але корисніше було б порівняти Кочурів переклад саме з іншими **українськими** перекладами, – від Старицького починаючи. Ми мали б **логіку поступу**, мовний урок руху перекладацької справи. Та й російською, крім Лозинського й Пастернака, є точніші, ближчі до тексту переклади, і менш архаїзовані. Тут би варто потрудитись Віталієві, він був спроможний це зробити. Хоч не знаю, чи це для вступної статті…

Вибрані Кочурові переклади – справді шедеври, і в цьому сенсі вся збірка – варта найвищої похвали. Але – ти написав про Кочура, зробив добру справу. І що? Сьогодні Кочура виключили з спілки, в якій ти не пасеш задніх.

Не почув я од Віталія жодного звуку на захист Кочура. Всі вони навіть не просто промовчали. А – виключили, вилучили з ужитку, дозволили нікчемним кагебешникам дати команду «фас!».

Що ж ви, хлопці, усі хором там робите? Сьогодні зацькують Кочура й Лукаша, завтра візьмуться за Коротича й Драча – так уже, було, було, було…

Зевсе, дивуюсь тобі я. Усім володієш ти світом.
Слава велика твоя. Влада не знає межі.

Серце і думка людини відкриті для тебе достоту.
Рівних не знає собі, царю, потуга твоя.

Як же трапляється так, що всім посилаєш, Кроніде,
Долю однакову ти – праведним людям і злим,

Тим, що добро і покору шанують, і тим, що душею
Несправедливі, всякчас намірів повні лихих?

Вівторок, 24 квітня

Л. С(вітлична):

Суд над Євгеном Сверстюком закінчився. Тримався блискуче, справу, по суті, мусили б закрити за недоведеністю. Але – ст. 62, ч. 1, – 7 років таборів суворого режиму і 5 років заслання!

Останнє слово матиму пізніше.

Середа, 25 квітня

Збіглося випадково – але варто записати, якщо тільки Яша не помиляється. Він каже – 16 квітня Висоцький був у Києві і співав найгостріші пісні. Десь у школі. Особливий успіх мала пісня «Козел отпущения».

16 квітня – почався суд над Сверстюком. Попри весь садизм влади у них не вийшло зробити з нього «козла отпущения».

Георгій П'ятаков – герой?

Якось я писав про Георгія П'ятакова, жертву Сталіна. Писав зі слів людини, яка його знала й підносила як героя.

А тепер інше свідчення – від хлопця, який вивчає Єжова. Чудом зберігся лист Єжова до Сталіна про те, що П'ятаков просить про будь-яку форму реабілітації, – на вибір ЦК. А від себе особисто – пропозиція: він згоден власноруч **розстріляти** не лише свою дружину, а й усіх, кого засуджено до розстрілу, незалежно від їхнього колишнього становища.

Не думаю, що це психічний здвиг. Це дуже чітка характеристика **загалу**, рівня «героїв», – і Сталін знав їм ціну. Тухачевський убив сотні селян газом, топив матросів у Кронштадті, Блюхер спокійною рукою підписує вирок йому та Якіру – **норма**, банка тарантулів, колективний садизм.

Четвер, 26 квітня

Письмо Тани Житниковой – Снежневскому; отчаянное…

* * *

Лист Т. Житникової Снежневському

Л. Т. Цей текст був у «Щоденнику» в оригіналі – російською мовою. Для друку я замінив його українським перекладом, знайшовши його у виданні. Леонід Плющ. Вибране. К., «Факт», 2002, ст. 576 – 579.

Л. Плющ

Андрію Володимировичу!

29 січня 1973 р. Київський обласний суд ухвалив у справі мого чоловіка Леоніда Івановича Плюща визнати його неосудним і покласти на примусове лікування у психіатричну лікарню спеціального типу.

Підставою для цього стала медична експертиза, під якою стоїть Ваш підпис як її голови.

Вам, можливо, неприємно буде читати цього листа, але, слово честі, писати мені його ще тяжче. Прочитайте, будь-ласка, його неупереджено.

Не буду розповідати про всі приниження людської гідності, про цинічне нехтування законом, про знущання на слідстві й на суді, яких зазнала наша родина через Вашу медичну експертизу (якщо вас цікавлять документально викладені факти. Ви знайдете їх у моїй заяві у Верховний суд УРСР про касаційний розгляд справи).

Скажу тільки про те, що безпосередньо стосується Вашого підпису.

Можу Вас запевнити, що у всій цій історії Ви об'єктивно не були самостійні. Ви тільки виконавець чужого задуму. Буквально з перших же днів слідства над моїм чоловіком працівники КДБ по-всякому підказували свідкам їхні відповіді про ненормальність Плюща, про його дивацтва. Слідство підібрало саме поступливих свідків (ми, родичі й друзі Леоніда Івановича, бачили більшість свідків уперше). Та й без свідків, забираючи свій підпис під «висновками» експертизи.

У КДБ мене запитували про чоловіка, коли його вже направили на експертизу. (На суді ж мені заборонили бути свідком до залу засідань). Увесь процес був закритий, мені заборонили навіть бути присутньою у залі засідань. Судові не потрібні були свідки, що знали мого чоловіка, головним свідком була Ваша експертиза.

Ще до суду прокурор пояснив мені це все: «Ми тут ні до чого, у нас є висновки експертизи».

Так, прикрившись Вашим підписом, працівники КДБ ухилились від відкритого суду над моїм чоловіком.

Людині властиво помилятись. Але якщо помилка веде до катування і жорстокості – то це вже не помилка. Це називається інакше.

Чим Ви, Андрію Володимировичу, керувались, ставлячи свій підпис?

Адже якесь відхилення людини від загально-прийнятих норм, якщо воно не хворобливе, ще не ознака шизофренії, навіть якщо прикриватись дуже зручним і безрозмірним терміном «шизофренія з млявим перебігом». Не мені Вам пояснювати, що сумнівами й відхиленнями від норми, коли вони стають масовими, здійснюється суспільний прогрес. Норма – явище історичне, проминалтне.

Сумнівались і відхилялись від норми Радіщев і Чаадаєв, декабристи й петрашевці, релігійні подвижники і революціонери, охоплені ***реформаторством****.*

До яких би висновків прийшла Ваша експертиза, якби обстежувала людину, що надумала жити як бродяга, спокушати людей спасенними притчами і обіцяти їм, якщо вони досягнуть внутрішнього самовдосконалення етичний рай? Висновків про відхилення від норми, про ***манію месіянства****? Але ж саме таким був вождь християнства, яке Ф. Енгельс назвав «масовим революційним рухом», – Христос.*

А якби обстежуваний, досить старий, щоб вдовольнитись тим, чого досягнув, раптом таємно пішов з дому, кинув дружину і дітей, протестуючи таким чином проти встановленої нормальності? Чи це не відхилення від норми і брак ***критичного*** *ставлення до скоєного? Адже ж саме так вчинив Толстой.*

Ну, а вже людині, що кинула матеріальну забезпеченість й улюблену роботу й несподівано вирішила зайнятись благодіяннями для Африки, куди ніхто її не посилав. Ваша експертиза приписала б, щонайменше, ***наївність суджень****. Так би Ви, уособлюючи собою нормальність, означили діяльність великого Швейцера.*

То чим же Ви керувались, яким еталоном норми, приписуючи моєму чоловікові «ідеї месіанства, реформаторства, брак критичної оцінки скоєного і наївність суджень?». У чому Леонід Іванович відхилився від норми, яку Ви обстоюєте?

Я познайомилась з чоловіком, коли йому було 19 років (зараз йому 33). У нас двоє дітей, старшому 13 років, молодшому – 7. Я люблю свого чоловіка, люблю так, що Ви й зрозуміти цього не зможете. Я вдячна долі за те, що моє життя наповнене цією людиною. Його арештували 15 січня 1972 року. Відтоді я більше його не бачила, побачення з ним мені не дають. У мене відібрали чоловіка, у наших дітей – батька.

Мій чоловік – гарна, чесна, розумна й добра людина. Вже хто-хто, а я, знаючи його 14 років, маю всі підстави стверджувати, що він душевно цілком здоровий і духовно абсолютно нормальний. Леонід Іванович має велику чесноту ніколи, нікому не передовіряти свого розуму. У всіх своїх думках, словах і вчинках він керується виключно моральними спонуками і власною совістю, а не номенклатурними міркуваннями.

Те саме про нього можуть сказати всі, хто близько знає його.

Ваш підпис пожбурив цю людину в лікарню спеціального типу на безтермінове ув'язнення. Що це значить для цілком здорової людини, Ви знаєте не гірше за мене. Навіщо, в ім'я чого Вам знадобилось зламати, зім'яти, духовно знищити мого чоловіка? Якими високими ідеалами Ви керувались при цьому? Адже ж не зтягнутими з Плюща 73-ма рублями судових витрат, у які входить і вартість Вашої експертизи! Де ви придбали таку поступливу совість, де відшукали моральне право приректи здорову людину на цілковиту ізоляцію серед душевнохворих і на беззахисність перед будь-яким свавіллям, що ніяк не контролюється ззовні?

Адже ж це гірше за каторгу, гірше за вбивство. Як посміли ви це зробити, Ви, що дали клятву Гіпократа?! Вас не мучили сумніви? Ви не боялись захлинутись горем і сльозами дітей Плюща?

Ви – кат мого чоловіка.

Не знаю тільки, свідомий чи ненавмисний. У мене все-таки є крапля надії, що Ви не усвідомлювали того, що чините. Якщо це так, то Ви докладіть всіх зусиль до того, щоб після касаційного розгляду цієї справи (залишилось близько 2-х тижнів) Л. Плю-

ща не вкинули у ту прірву, яку Ви йому приготували розчерком пера. Якщо ж станеться так, що мій лист не потрапить до Вас, я спробую довести його текст до Вашого відома будь-яким іншим способом.

Київ – 252147
вул. Ентузіастів, б. 33, кв. 36
Житникова Тетяна Іллівна
14 лютого 1973

P.S. Перечитуючи «Історію хвороби Льоні Плюща, набрів ось на який знак питання. 28 серпня 1973 року у Тані Житникової був трус. У понятих був Медведчук, що мешкає в Києві на Ломоносова 37/1, кв. 44.

Може, це Медведчук Віктор Володимирович! Тоді йому було 19. Студент юрфаку…

А в поняті на справах, за якими – КГБ брали тільки «своїх» (?)

Неділя, 29 квітня

Суд над Іваном був швидкий.

Льолю не пустили (!)

Вирок: 7 років таборів суворого режиму та 5 років заслання.

Квітень 1973

Вузлик на пам'ять – віддав журнал у добрі руки для К-ра, в обмін на дещо інше. Ще раз перечитавши все, аби міцніше засіло в пам'яті, яку я в такий спосіб постійно треную.

Вільяма Ендерсона я б записав як Андерсона. Андерсон Пол Вільям, 1925 року народження, дуже плодовитий фантаст, новела – різдвяна. Ну то й номер різдвяно-новорічний, сам Бог велів – про малого Бога.

Юрій Клиновий про Стефаника – псевдонім Стефаникового сина Юрія (він же Гаморак). Юліан Вассиян – філософ з галицьких січових стрільців, одноліток Йосипа Гірняка, помер, здається, 1953 року. знайти й читати.

Фото Василя Григоровича Кричевського, 42-а сторінка. Всі три статті – маю фотокопії. Між іншим, Ревуцького, як і Шевельова, слід збирати – треба готувати їхні збірки.

Івана Бакала не конспектуватиму (1898 – 1972), це розділи з книги, яку друкуватимуть в Мюнхені повністю. Гадаю, дістану. Чоловік суттєвий, сидів на архівах.

Найглибше враження – від статті Анатоля Камінського. Я до неї повернусь, коли матиму більше часу – чоловік стратегічний. 1925 року народження, нова генерація. Ерудит, освіта, чітка постановка проблем. Імплікації, як на мене, аргументовані доказово. Копію зробив.

Ще про Бакала – сидів і в Березі Картузькій, і в гестапо. А Камінського варто проробити під кутом сахарівської ідеї конвергенції. Незле було б взяти на карб і дещо з М. Прокопа про національний фактор в імперії. Тут, зокрема, цікава репліка про те, що Мжаванадзе зняли не за корупцію, як усі вважають, а з причини публікації роботи У. Сідамонідзе, історика, який назвав період державної незалежності Грузії «прогресивним» явищем. Тобто зняли а Іа Шелест?! А у Вірменії піддали гострій критиці книжку А. Мнацаканяна «Ленін і розв'язання національного питання в СРСР». Ще раз підтвердження того, що арешти 72-го року – **хвиля загальна**, сказати б, пост ювілейна.

У Купчинського – нове для мене – що Троцький в бюлетені опозиції 1939 р. висунув гасло «За самостійну Радянську Україну», і «Четвертий Інтернаціонал» (троцькістський) досі на цьому стоїть, публікуючи матеріали про терор на Україні. Краще пізно, ніж ніколи?

Розповіли мені й про цього Вадима Дядиченка. Професор КДУ, миргородець «московського розливу» – автор паскудної книги «Полтавська битва» (К., 1962). А раніше – «Мазепа – зрадник українського народу» (К., 1946). Дисертацію захистив «Семеном Палієм» в Уфі, під час війни. Радше пропагандист, ніж науковець, і – наглядач за істориками, вчасно «сигналізує».

Андерсон мені вже трапляв на очі, чомусь – під псевдонімом A. A. Craig.

Знайти: А. Камінський «За сучасну концепцію української революції». Книга вийшла 1970 року, де – не знаю.

З Купчинського:

«15 вересня 1972 р. лондонська газета «Таймс Літерері Саплемент» надрукувала неопубліковану досі статтю Дж. Орвелла... «Свобода преси». З огірченням Орвелл розкриває сервільність британського інтелектуала перед СРСР, показує комплекс «не дратуй альянта», і стверджує, до яких абсурдних ситуацій це довело. Автор пригадує, як у роках сталінських чисток найбільші вороги кари смерті у Британії голосно прославляли сталінський терор і як у тих часах було модно писати про голод в Індії, але борони Боже згадувати про голод в Україні» (ст. 111).

Неділя–понеділок 30 квітня

Завершити квітень хочу анекдотом, який ще не потрапив на мої скрижалі – закрутило важливіше.

(Перед анекдотом – одна репліка, трохи з іншого ряду: не називатиму, звідки дізнався, але інформація точна. У той прихід до нас нашого «прикріпленого» з КГБ він обережно допитувався, чи нема за Танюком чогось «тривожного», ну, поведінки, яка викликала б сумнів у його здоров'ї, приміром? Після листа Тані Житникової маю взяти й таке до уваги. Бо він розпитував, чи знають в театрі, що в мене брат «психічно хворий», і батьки були (?) нервові?.. То що, може бути й такий сценарій? Ні, хлопці, тут вам нічого не світить! Але мушу бути стриманішим і не піддаватись на провокації).

Отже, до анекдотичного.

Марецька і Плятт на «Пурсо»

Віра Петрівна привела на «Пурсо» Плятта, – записували, каже, якусь казку, то вмовила зазирнути дорогою на «мюзік–холл»… «Тряхнем стариной?».

Тряхонули, або – українською – згадали молоді літа.

Я не повірив переляканій Єві Аркадіївні, але за мить від нашої пильної капельдинерші про це вже знала вся трупа. Почали дзвонити Жарковському – приїздіть терміново! – словом, геть як у Куліша: «Така радість, така радість, що й кіна не треба!»…

Актори як актори – шелест очей й адреналін; Жора після першого виходу почав чортихатися: «Что за театр без лож? Известному человеку некуда скрыться! Нахрен это вы, Степаныч, – без предупреждения? Мы бы и публику подобрали… Эти же глазеют только на них – спектакль им побоку!».

Вираз був, правду кажучи, міцніший… Хоч відчувалося, що це він так, для балди, – йому було приємно…

В. П., здається, не всі й впізнавали, вона скромно ховалась за величезним Пляттом. Ростислав Янович, високий, занозисто вбраний у джентльменську «трійку», черевики як дзеркало! – я зустрів їх в антракті, коли народ рвонувся до них по автографи. Жарковський уже встиг приїхати (й навіть попередити мене, що вони з Пляттом «на дружеской ноге», – заприятелювали на зйомках «Семнадцати мгновений весны»), і ми квартетом сховались у нього в кабінеті. Від чарки «Арарату» вони не відмовились, Плятт почав вигадувати, що насправді він просто Плят, з одним «т», а друге додав собі для твердості, й якщо вже пішло на відвертість, то він наполовину поляк, наполовину француз; ілюстрував це своїм незабутнім (виробленим ще на «Мадам міністерші») прононсом, далі попросив чаю з лимоном; Віра Петрівна – «Только мне, чур, без этой кислятины, настоящий чай должен быть крепким, как русская водка!»… Про виставу – ні слова… третій дзвінок.

Але на другу дію вони залишились. Жарковський, розшаркуючись провів їх через темну залу до крісел, після чого, повернувшись до мене на мить перевтілившись у Кальтенбрунера, застережливо притулив пальця до рота й прошепотів:

– Никаких сюрпризов! Вы меня поняли?

Й чомусь огледівсь на всі боки.

Актори, звісно, почувалися не зовсім у своїй тарілці, проте музика тримала їх у шорах; на другій дії вони відпружились і «завелися», взявшись з копита в кар'єр і забувши про Плятта і Марецьку…

Ніби забувши!

Бо чортів син Скраубе таки не стерпів.

– Маска, я вас не разбудил? – стукає він у віконечко.

– Ні! – визирає звідти кокетлива Маска.

– А что вы делали? – не вгаває Сбрігані.

Маска раптом, чого й близько нема в сценарії:

– Кино смотрела по телику!

– А что показывали? – уже зовсім заганяє її в кут Скраубе.

– Марецкую и Плятта! – випалює Маска. Й обидва великі пальці вгору: В–во!

Авжеж, регіт у залі і – шквал оплесків, які переходять в овацію. Публіка вже стоячи вітає обох кумирів. Вони ніяково озираються, кланяються, якась дівчина вже біжить до них з квітами.

Та Ростислав Янович – недарма з двома «т»! Його на слизьке не заженеш, він випростався на повен зріст, послав партерові галантний поцілунок, зняв з голови уявного капелюха й манірно розкланявся на всі боки. Після чого велично переадресував оплески акторам на сцені, забрав у дівчини квіти, висмикнув з букету одну, найкращу, галантно простягнув її Вірі Петрівні – і послав букет за призначенням, метнувши його на сцену. Це вийшло справно й елегантно, бо там букет спіймала «Нерина–балерина, дочь бродяги Арлекина». Станіцина присіла перед партером у граціозному кніксені, теж послала залові поцілунок, після чого, поділивши квіти навпіл, устромила їх під новий вибух оплесків у кашпо під медальйонами з обличчями Станіславського й Мольєра.

Рохлін змахнув паличкою, оркестр вжарив «Алілуйю» – і вистава покотилася далі.

Після фінальних поклонів було дотримано етикету, Марецька і Плятт зайшли за лаштунки й привітали акторів з прем'єрою. А Ростислав Янович з істинно французьким шармом навіть передав куті меду: «Таких герлс, как вы, нам бы в театр Моссовета! Мы бы сейчас не пятидесятилетие, а восемнадцатилетие отметили!». Ну та він завжди був бездоганний кавалер і джентльмен!

– Ишь, чего, черти, удумали! – буркотіла розпашіла Марецька, коли я проводжав їх через площу Маяковського. – Фоли–Бержер! Мулен–Руж! – а эта девица с кастаньетами – не дочь ли Юрия Яковлевича?

– Она самая! Оля Станицына!

– Я ее на руках носила! Вот такусенькой! А теперь? Мирандолина!

Плятт ввічливо розпитував про труднощі з цензурою, про які він ніби начуваний, і сказав про Буркова:

– Он у вас светило! Занятная личность!

Про Становського:

– Не в обиду вам как постановщику – не его это роль! Вам бы сюда Леонова – никакой хрен бы к вам не прицепился! Это надо играть совершенно иначе! Тут нужен Гарин! Или Филиппов! Заразительные априори! Только тогда вашего Пурсоньяка станет в финале по-настоящему жаль. Как Джульетту Мазину. Как безалаберного Мастрояни… Надо, чтоб резануло по сердцу! А тут пощипало – и все.

І щоб у мене не лишилося гіркого присмаку, загромихав:

– А что, Верочка, не сварганить ли нам какой-нибудь мюзик–хольчик? Юбилей – отыграли, Ю. А. – Героя получил – можно и пошалить?!

– Теперь Лесь Степаныч, – філософічно підсумував Георгій Бурков, – можешь положить на Кузю… это самое, … с прибором! Такие люди нас заметили! И благословили, можно сказать… А что? Да Плятта и его плятскую компанию – извини, конечно, за нефранцузский стиль! – на аркане в другой театр не вытянешь!!!

І продекламував у стилі «Дяді Стьопи»:

– Они у нас – в первый раз!

Цей їхній прихід став як для вистави, так і для мене – знаковим. Управління відчепилось від Аріадни Смирно-

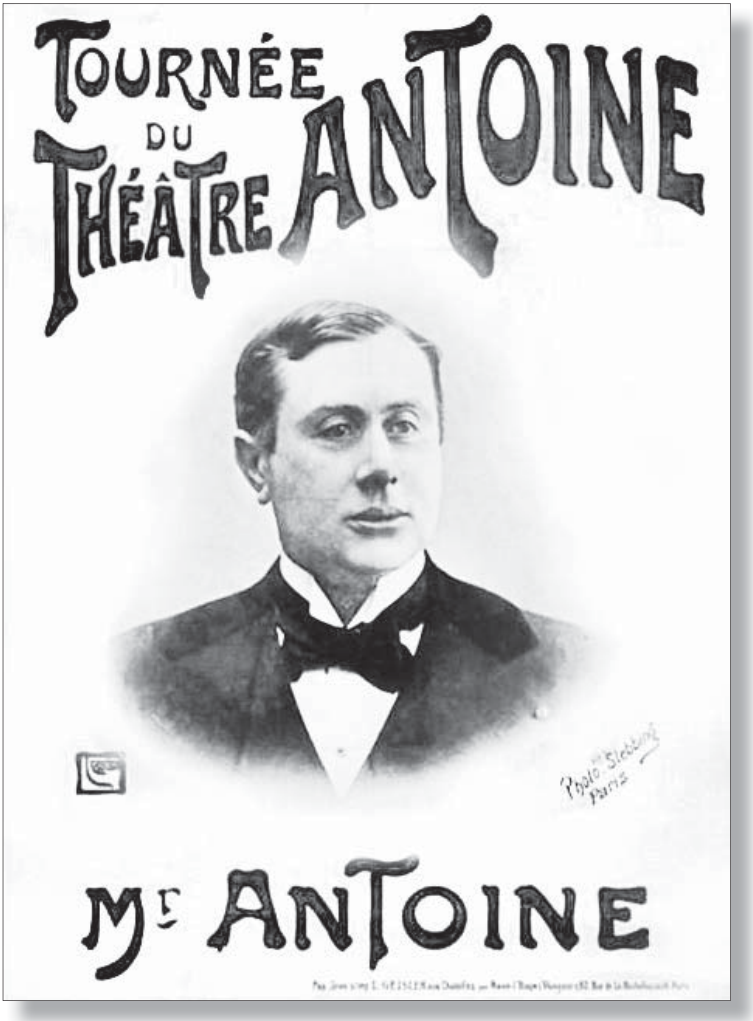
вої, уповноваженої стежити за текстами, і вона радісно повідомила, що нарешті відпочине від «Пурсоньяка». А Шкодін переказав мені через Жарковського вітання й невинно поцікавився, чому я не дзвоню до них і не заходжу – посиділи б якось увечері на дозвіллі…

«Бякине радіо» повідомило «тих, хто не спить» («враг не дремлет?») – сьогодні Річард Ніксон визнав, що **знав** про уотергейську підсушку і **сприяв їй.**

Демократія таки штука корисна?

У квітні повернувся із заслання **Айрікян!!!**

27 квітня Шелеста вивели з Політбюро. «Нехай буде гречка!» – вирішили наші геронтологи, і ввели туди Андропова і Гречка. Військо і КГБ. (1973–1937?).


TOURNÉE
DU
THÉÂTRE ANTOINE
Mr ANTOINE

Андре Антуан

Мої спогади про Незалежний Театр

Продовження

1891

1891.

Жан Жюлльєн, який почав ставитись до вулиці Бланш з прохолодою, прийняв на себе ведення щотижневих театральних оглядів у газеті «Парі», куди його влаштував Боер.

1891.

Я не перестану шкодувати, що мені не пощастило захопити цими боями за натуралізм у театрі двох меданських романістів, які, не маючи на увазі фундатора школи, були, безумовно, найталановитіші представники цієї групи. Гюїсманс ніколи не хотів нічого зробити для театру, — він тільки часом відвідує вистави п'єс когось із своїх друзів.

Його нова книжка «Там, внизу» справді має великий успіх; уже відчувається, що він прагне звільнитись від натуралістичних формул, але майстерність та оригінальність цього твору все одно здаються досить самобутніми в добу, коли сучасний роман палає такою життєвою наснагою та спостережливістю. Кращі сторінки «Там, внизу» — все одно ті, на яких відчувається вплив аналізу й методи Золя.

Зі свого боку, Мопассан, що перебуває на вершині слави й має величезну популярність, «коштує» надто дорого, щоб дати моєму театрикові рукопис, кожен рядок якого йому можуть оплатити так дорого. Сеар неодноразово хотів у це втрутитись, але сказав мені, що з цього нічого не вийде; дуже шкода, бо автор «Пампушечки» міг би чудово впливати зі сцени на те оновлення, до якого ми прагнемо.

3 січня 1891.

У «Петіт Жіронд» надруковано статтю приязного Пессара, котрий немилосердно нас критикує; ця чудова людина називає Маріво не інакше як помийницею, а Мюссе — клоакою; оскільки він має доволі великий вплив у провінційній пресі, доводиться витримувати цей напад, не маючи змоги на нього відповісти.

5 січня 1891.

Перший виступ Го в ролі Тартюфа викликав нові суперечки. Найдужче Го звинувачують в тому, що він позбавив цей образ традиційних рис і цілком наблизив його до життя. Я, звісно, пішов його подивитись; це найкраща школа акторської майстерності, яку тільки можна одержати. Але в нашій чудовій країні не так легко завдати удару рутині. Навіть якщо ти — староста акторів «Комеді-Франсез».

5 січня 1891.

Сьогодні в «Еко де Парі» Мірбо у своїй серії «Сумних монологів» напав на Пессара у найжорстокіший та найкумедніший спосіб. Який майстер літературної лайки і який стиліст, незважаючи на всю його несправедливість і майже хворобливі перебільшення!

6 січня 1891.

Сьогодні вдень на вулицю Бланш прийшов п. де Гонкур, несучи під пахвою чималий пакунок, який він розгорнув. Це виразний відбиток офорта Бракмона — його портрет, на якому він написав чудову присвяту, котра примусила мене зашарітися від задоволення. Йдучи додому, він церемонно запросив мене поснідати з ним у нього вдома, в Отейлі.

8 січня 1891.

У Ша-Нуар щойно поставили нову п'єсу китайських тіней, що їх намалював Рів'єр, — «Фріну» Моріса Донне, котру вихваляли донеможна, — майже так само, як «Шлях до зірки» та «Епопею» Каран д'Аша. Театр Саліса має успіх просто надможливий. А втім, це і насправді єдиний у своєму роді куточок, де просто роблять те, що революціонізують пісню та багато іншого.

15 січня 1891.

Учора в театрі «Апплікасіон» грали комедію на чотири дії Леона Гандійо, улюбленця Сарсе, котру автор присилав мені, але котрої я так і не взяв, бо, незважаючи на його рідкісну обдарованість, Гандійо все одно тільки водевіліст, і його п'єса, по суті, лише бліда варіація «Школи вдівців» Ансе.

17 січня 1891.

Створено Комітет Поетів з метою утворення Художнього театру, котрий незабаром ставитиме у залі Монпарнас п'єси П'єра Кійяра, м-м Рашільд й Стефана Малларме. Це дуже добре, бо одного «Незалежного Театру» мало, потрібні нові студії, щоб грати твори, яких ми у себе поставити не можемо. Я бачу в цьому не конкуренцію, а доповнення до еволюції, яка все прискорюється і прискорюється.

18 січня 1891.

Сара Бернар раптово залишила театр «Порт-Сен-Мартен». Бо вирішила поїхати на гастролі до Америки, тоді як ще тривали вистави «Клеопатри», і директор Дюкенель, потрапивши до скрутного становища, запропонував мені заповнити деякими виставами «Незалежного Театру» п'ятнадцять чи двадцять днів, потрібних йому на відновлення «Ліонської пошти». Директор поводиться як безкорислива й дуже приваблива людина, і ми відразу ж організували ці вистави, бо декорації для них у нас на складі є. «Дівиця Еліза» нещодавно мала великий успіх, і нам відразу ж спадає на думку показати її у кількох публічних виставах.

19 січня 1891.

Сьогодні, о четвертій пополудні, коли ми репетирували на сцені, Дюкенель попрохав мене піднятися до нього і сказав мені, що його щойно повідомили про категоричну заборону «Дівиця Елізи». Доведеться повернути біля десяти тисяч франків за продані квитки, а гроші були нам дуже потрібні.

Тим часом нам доведеться забезпечити вже анонсовані вистави давнішими прем'єрами, котрі не дають підстав сподіватися на той великий матеріальний успіх, який ми майже тримали в руках.

20 січня 1891.

П. де Гонкур знайшов найелегантніший спосіб віддячити мені за наші зусилля, пов'язані з виставою «Елізи», — йому прийшла до голови чудова думка особисто показати мені своє унікальне зібрання, — найкращий на сьогодні музей мистецьких речей Далекого Сходу та XVIII ст., який тільки можна побачити. По тому він запрошує мене поснідати з ним сам-на-сам в його чудесній їдальні, прикрашеній гобеленами за малюнками Буше. Сніданок сервіровано на кришталі та сріблі XVIII ст. Це справді чудовий жест вельможної людини та великого митця, і мене над усе зворушує, що Гонкур зрозумів, — я оціню, яка це для мене честь. Сам він ніколи не обідає в цій їдальні, — він приймає там лише почесних гостей, як наприклад, принцесу Матильду, чи найближчих друзів, як-от, наприклад, родину Доде.

21 січня 1891.

Сьогодні вранці Боер, потрапивши в полон до тієї позиції, на якій він ось уже впродовж двох років стоїть у ставленні до влади, змушений приховати свою нелюбов до «Незалежного Театру» й напасти на цензуру. Інцидент росте й може мати наслідки, яких ми не передбачали на вулиці Валуа, бо Мільєран заявляє, що винесе це питання на трибуну Палати депутатів, — відчувається, що з проблеми «Незалежного Театру» народжується цілий рух.

Гонкур, тихий, але трохи переляканий, очевидно, не зважиться взяти особисто участь у битві. Северина, як завше, відважно починає бій. Якийсь молодик на ім'я П'єр Боден, що має, як мені здається, вплив у мережі вищих учбових закладів, надрукував у газеті «Ля Сіте» уїдливу статтю, яка відкриває публіці очі на легендарні казуси цензури, котра толерантно ставиться до кафе-концертів і береже всю свою суворість для літературних творів.

24 січня 1891.

Ми пристосовуємо до сцени театру «Порт-Сен-Мартен» «Смерть герцога Ангієнського». Коли я прошу реквізитора дати мені мисливського батога, якого він завше мені позичав, — того самого батога, що його використовує Полен Меньє у «Ліонській пошті», бідний хлопчина, дуже зніяковівши, заявляє, що славетний актор,

обурений тим, що до аксесуару, який йому належить, може торкнутись засновник «Незалежного Театру», категорично заборонив йому давати мені цього батога.

24 січня 1891.

«Незалежний Театр» нещодавно мав честь бути обговореним на засіданні Палати депутатів у зв'язку з питанням про «Елізу».

Депутат департаменту Сени Мільєран енергійно й розумно виступив на захист твору Ажальбера й сказав, що він був на генеральній репетиції, і там не було жодних маніфестацій; що для відкритих вистав вимога про деякі зміни в діалозі проституток у першій дії могла б вважатися законною, але цензура їх навіть не вимагала, і причину заборони сформульовано просто: загальна композиція. І поскільки промовець зачитує вголос кілька уривків, наші цнотливі парламентарі переживають дуже комічний напад сором'язливості.

Процитувавши Сарсе, Фейє, Жюля Леметра, Ла Поммере, Едмона Лепелетьє, Анрі Фук'є, котрі у своїх більш-менш схвальних рецензіях навіть не думали торкатися проблеми пристойності, Мільєран стверджує, що цей твір далекий від аморалізму, це радше великодушний заклик до співчуття, звинувачувальний акт проти суспільства, і його можна сприймати як різкий випад, але мета у нього висока.

Депутати продовжують висловлювати незадоволення з приводу того, що їм доводиться вислуховувати, як з парламентської трибуни обговорюється це жахливе питання про проституцію, і промовець відзначає, що один з міністрів, а саме, п. Ів Гійо, списав цілу книжку про цю соціальну хворобу. Він кінчає свою промову питанням — чи можна дозволити, щоб у той час, коли цензура мириться з непристойностями у кафе-шантанах, великому письменникові Гонкуру, одному з найвидатніших представників сучасної літератури, було завдано такої образи.

П. Буржуа, міністр, змушений зійти на трибуну; йому доводиться, каже він, обороняти цензуру, хоч він, за його власним виразом, часом не може не пошкодувати про її існування. Не вдаючись до дискусії, він робить спробу зняти відповідальність із своїх театральних інспекторів, котрим не вдається, — він це визнає, — як

слід оздоровити кафе-шантани і деякі інші публічні видовища. Він повторно зачитує окремі місця п'єси, прагнучи знову викликати в Палаті незадоволення, помічене ним під час промови Мільєрана, і після того, як він легко переконав авдиторію і домігся навіть схвальних вигуків Поля Деруледа та графа де Майє, називає п. Мільєрана своїм другом і кінчає заявою, що він радо зняв би заборону, якби автори згодились переробити свою п'єсу.

«Фігаро» у своєму звіті пише, що Палата протягом цілої години розважалась із цього несанкціонованого диспуту; любителі літератури, котрі пізніше прочитають звіт про засідання в газеті «Офісіель», знайдуть у ньому вигуки й реакцію зали, властиві інтелектуальному й культурному рівневі французької Палати депутатів 1891 року.

27 січня 1891.

Тепер нова історія з «Термідором», котра нас не цікавила б зовсім, якби дебати, що триватимуть у Палаті депутатів, не були, по суті, продовженням кампанії, яку почала цензура з приводу «Елізи». Гадають, і небезпідставно, що заборона п'єси Сарду, незважаючи на її тенденції, остаточно доводить марність цензури; кумедно бачити, як газета «Голуа», що кілька день тому була така задоволена з того, що п'єсу ворога її співробітника Пессара заборонено, тепер кричить: «Браво, Сарду!» і виступає проти вулиці Валуа.

Після заборони «Термідора» я, намагаючись бути послідовним, змушений публічно заявити, що віддаю «Незалежний Театр» у розпорядження Сарду, щоб зіграти його п'єсу, якщо він цього захоче. Щиро кажучи, це трохи платонічний жест, але я абсолютно готовий до такої жертви. Всупереч численним труднощам цієї справи, якщо авторові захочеться впіймати мене на слові.

27 січня 1891.

Франсіс Маньяр вмістив у «Фігаро» малюнок з приводу «Дівиці Елізи» — шарж, вістря якого спрямоване в бік цензури. Це вже доволі поважний симптом, що така велика літературна поміркована газета упевнено висловилась проти вулиці Валуа, її чиновників та її злісної рутини.

1 лютого 1891.

Чудовий малюнок Форена в газеті «Кур'є Франсе»; цензура в образі вкрай гидкої старої відьми, озброєної класичними ножицями, що каже «Елізі»: «Спершу одягнись у Жоржа Оне, а там побачимо!»

1 лютого 1891.

На тлі цієї колотнечі з цензурою наші вистави у «Порт-Сен-Мартен» тривали мирно з поважними зборами, які частенько перевищували 2000 франків. Ми давали «Смерть герцога Ангієнського», «Тітку Леонтину» та «Школу вдівців». Преса доброзичливо висловилась про наші експерименти, які мають ту велику перевагу, що вони гартують нашу трупу і дають нам можливість зустрітися з широкою публікою; твори, про які наша провідна критика доводила, що вони нездатні витримати світло справжньої рампи, зацікавили глядачів, і ми довели: наш репертуар зовсім не такий далекий від потреб народу, як про нас пишуть.

9 лютого 1891.

Сарсе, що прийшов подивитись наші вистави у «Порт-Сен-Мартен», здоровить нас і визнає талант наших акторів, але він так сумнівається щодо ставлення до нас публіки, що Ансе відчуває потребу протестувати й пише у «Фігаро»:

Звичайно, між нами, молодими, і паном Сарсе завше існуватиме одвічне непорозуміння; йому страшенно до вподоби нісенітниці, від яких ми мало не плачемо... — вони примушують його реготати до нестями і раювати від щастя; ми тільки питаємо в нього поради, — він її нам дає, проте ми утримуємося від того, щоб виконувати її. П. Сарсе заслуговує на нашу пошану через його похилий вік, але з нашої точки зору ми заперечуємо будь-яку його обізнаність у літературних питаннях.

16 лютого 1891.

Зараз ми репетируємо першу п'єсу нашого нового товариша, Жоржа Леконта — високого на зріст, приязного й балакучого юнака,

з яким я охоче довго розмовляю. Бо він у свої сентенції вкладає дуже щирий запал, котрий трохи контрастує з дотепністю, властивою для середовища «Незалежного Театру».

20 лютого 1891.

В ефектній статті, недавно надрукованій у «Фігаро», Мірбо вимагав, щоб я поставив «Принцесу Мален» Метерлінка; я вагався. По-перше, тому, що автор заявляє сам, ніби написав п'єсу виключно для театру маріонеток, а по-друге, — у мене нема зараз для неї необхідного — строїв, декорацій, акторів. Цю обставину зараз намагаються використати проти нас у Брюсселі, доводячи, що натуралістична трупа «Незалежного Театру» відвернула мене від цієї спроби. Насправді ж мені здається, — це суперечить основним тенденціям нашого починання, і я вплутався б в авантюру, яка могла б завдати авторові кривди.

20 лютого 1891.

У зв'язку з доволі підступними твердженнями в пресі з приводу матеріальних наслідків наших вистав у «Порт-Сен-Мартен», я задля цікавості порівняв наші прибутки з прибутками інших театрів. Виявляється, коли ми збирали в середньому 1648 франків за вечір у театрі, фінансові справи якого зіпсував від'їзд Сари Бернар, «Одеон» мав 943 франки за вечір, «М-ль Можоден» у «Водевілі» — 1800 фр., «Жімназ» — 1682 фр., «Пале-Рояль» — 1900 фр., «Моя кузина» у «Вар'єте» — 3000 фр., «Шатле» — 1461 фр., «Нувоте» — 982 фр. і «Меню-Плезір» — 238 фр. Отже?

26 лютого 1891.

Сьогодні ввечері надруковано список тих, кого викличуть до обраної в Палаті депутатів Комісії з питань цензури. На генерального секретаря цієї комісії призначено п. Дюжарден-Бомеца. Свої міркування висловлять Олександр Дюма, Мельяк, Ваккері, Сарду, Гонкур, Золя, Банвіль, Бержера, Ансе, Біссон, Камілль Дусе, Кларті, Карре і, на превеликий подив, наприкінці списку я побачив своє прізвище.

1 березня 1891.

Звичайно, преса друкує відгуки з приводу цензури та роботи комісії, обраної в палаті для розгляду поправок до закону. Золя каже, що він за абсолютну і найповнішу свободу, але гадає, що консультація, до якої вдалися парламентарі — звичайна формальність. І що нічого після неї не зміниться. Сарду, який не може вгамуватися після історії з «Термідором», сипле громи й блискавиці. Карре каже, що як драматург, він вимагає збереження цензури. В цілому, настрій у всіх щодо можливих наслідків скептичний.

2 березня 1891.

«Жорно» — п'єса Жоржа Ленотра, яку ми грали, — мала непоганий успіх; для дебютанта вистачить. Особливо гарні дві перші дії; кінець трохи кволий, але преса в цілому хвалить автора; Сарсе та Леметр гадають, що він матиме добре майбутнє.

Для з'їзду ми поставили одноактну комедію Жіністі «Перший коханець», яка всім дуже сподобалась: це анекдот, в якому глядач впізнав Делоне, що під нього я з насолодою загримувався.

3 березня 1891.

Ось ми знову в Брюселі, куди ми привезли «Дівицю Елізу». Ці гастролі дуже втомлюють і заважають нашій праці в Парижі, та щомісяця виникає та ж проблема — здобути трохи грошей, щоб підготувати чергову виставу.

3 березня 1891.

Вплив «Незалежного Театру» досяг уже імператорського (Михайлівського) театру в Петербурзі, де з великим успіхом поставили нашу «Тітку Леонтину». Втім, я був би дуже здивований, якби виявилось, що тамтешнім виконавцям Ітмансові, Андріє та м-ль Томссен пощастило передати особливий лад діалогу, який так відрізняється від звичайного діалогу творів, які вони звикли грати.

6 береня 1891.

У Брюсселі маємо цілком реальний успіх; тут ми зустрічаємо публіку, що безпосередньо сприймає п'єсу, яку ми їй даємо, не

наражаючись на контрудари літературних суперечок, які ці твори викликають у нас. Я дуже боявся Фредерікса, критика з газети «Ендепанданс Бельж», що за своїм талантом та авторитетом посідає становище аналогічне до становища Сарсе; здебільша він пише не дуже м'яко, і мене попередили, що нам доведеться потрапити під його обстріл. Звичайно, він робить декілька застережень. Але в цілому Фредерікс підбадьорив нас, і його позиція відіграла чималу роль в тому матеріальному успіхові, котрий ми тут маємо, успіхові, справді жаданому, бо в Парижі наша фінансова ситуація стає щодалі напруженішою. Передовсім, не можна збільшити кількості абонентів, а видатки постійно зростають, зростає дефіцит; я відчуваю, — хоч нікому про це не кажу й півслова, — що ми котимось у провалля, в яке «Незалежний Театр» колись упаде. Жахливо, що я ні з ким не можу поділитись своїм жалем, — це неодмінно використали б проти нашої справи. Ось чому ці вистави, про які мені закидають у Парижі, є для «Незалежного Театру» питанням життя чи смерті.

6 березня 1891.

У театрі «Жімназ» щойно випустили «Мюзотту» — й інсценівку славетної новели Мопассана, яку здійснив п. Жак Норман. Преса пише, що це пречудовий «Незалежний Театр», для світської публіки, і його успіх дуже великий. Я подивився виставу: від Мопассанового шедевру лишилась сама лише однозначна солоденька сентиментальність. Проте та обставина, що найбільш буржуазна публіка так сприймає цю акушерку, — у ній вся сміливість ситуації — вже перемога; натовп, сам того не помічаючи, йде до оновлення, яке підготували ми, і яке одного чудового дня поставить усе догори дригом.

14 березня 1891.

Смерть Теодора де Банвіля ввергла нас у великий смуток. «Незалежний Театр» багато чим йому завдячує, бо «Поцілунок», що його він написав для нас, мав значний успіх і допоміг покласти початок нашій справі.

Він казав: «Віршувати мені не важче, ніж писати записки своєму кравцеві...»

25 квітня 1891.

Прем'єра «Закоханої дружини» в «Одеоні». Нарешті, значна п'єса, — подібної до неї не було від часів «Круків».

Я гордий, що цю п'єсу підписав своїм ім'ям один з авторів «Незалежного Театру», що колись, поставивши «Щастя Франсуази», я знову відкрив Порто-Рішеві шлях до театру. Грають цю п'єсу у другому театрі Франції просто чудово, попереду — Режан, найдосконаліша акторка нашого часу. Вона дуже тонко живе життям свого образу, винятково інтенсивно й витончено. Третя дія проте слабенька; почувається, що автор не сказав у ній свого останнього слова. Але центральна сцена другої дії розвивається сміливо, з переконаністю й повнотою, гідними справжнього майстра.

28 квітня 1891.

На наше щастя, у літературному змаганні з Порелем, котрий щойно одержав таку гарну карту, як «Закохана дружина», я був напоготові, бо поставив «Дику качку», яку ми вчора зіграли. Вистава була цікава; ворожу й глузливу публіку нарешті цілком захопила варта захвату п'ята дія. Хоч у залі й передражнювали крякання качки і трохи зайво галасували, преса пише в тоні, який сам по собі промовистий.

28 квітня 1891.

П'єр Верон пише у своєму звіті, що п. де Порто-Ріш у «Закоханій» остаточно відійшов від романтизму і приніс його у жертву «антуанізмові». Я дуже гордий з цього нападу, але мені здається, «Закохану дружину» слід швидше пов'язувати з напрямком Бека.

5 травня 1891.

Театральний фейлетон Сарсе про «Дику качку» дуже сумний; сьогодні вранці я одержав газетну витинку, і хочу зберегти її. Чудово розумію, що «дядечко» не міг утриматись від задоволення стати на бік тих, хто кидав у темряві зали дотепи; це не завадило йому говорити про п'єсу так, ніби він, по суті, все зрозумів, та не хоче це визнати. Однак його жарти мають у собі щось до такої міри неприємне, оскільки йдеться саме про такий твір, що варто зберегти цей його відгук:

О! Ця «Дика качка», — ніхто і ніколи довіку, ніхто — ні ви, що слухали п'єсу, ні Лінденлауб та Ефраїм, що точно переклали її, ні автор, що написав її, ні Шекспір, що його надихнув, ні бог, ні чорт — ніхто не знає й ніколи не дізнається, що ж таке ця дика качка, який вона має стосунок до п'єси, що означає, і з чим римується. Але, за виїмком качки, під кінець третьої дії починаєш розуміти п'єсу, і після ретроспективного зусилля ви майже повністю розумієте її під кінець п'ятої дії; — звичайно ж, крім качки. О! Я не тішу себе надією, що зрозумів качку: не розраховуйте й ви на те, що я вам її поясню, я вже чув цілу купу тлумачень цієї качки, проте всі вони мене не вдовольнили; одні подавали її з маслинами, інші — по-руанському, треті — з помаранчевими шматочками, — я не маю якогось особливого соусу, який міг би вам запропонувати. Я не відважився б визнати, я досі не розумію, що ж хотів сказати Ібсен, якби не було встановлено, що я — істота, позбавлена будь-якого здорового глузду. Тому цим визнанням я не можу погіршити уявлення гурманів «Дикої качки» про мою персону.

11 травня 1891.

У своєму фейлетоні в газеті «Деба» Жюль Леметр, запально кажучи про творчість великого норвежця, з насолодою й лукавством пояснює панові Сарсе символічне значення «Дикої качки» й закінчує словами: «Та й по всьому. Що ж тут до такої міри незрозумілого й дивного?»

19 травня 1891.

Адріан Бернхейм, затятий підголосок Сарсе, радить мені піти до Комеді-Франсез «Грізельдіс» і одержати там добрий урок постановочного мистецтва; цей безнадійний захват середньовічним мотлохом, що виник від протесту проти нашого сценічного аскетизму, приводить мене у захват.

22 травня 1891.

Порель щойно взяв нову п'єсу Жана Жюлльєна «Море». Повідомити про це публіку вирішили неприємною заміткою, яка нагадує, що автор «Серенади», «Хазяїна» та «Строку виплати» змушений був, подібно до інших, відмовитись від своїх колишніх зв'язків з «Незалежним Театром».

24 травня 1891.

Я одержав на майбутню середу запрошення з'явитись у Пале-Бурбон на засідання комісії з питань театральної цензури. На цей день запрошено також Го, Корте, Альбена Валабрега та Жоржа Ансе.

28 травня 1891.

Ми зіграли «Нелль Горн» — п'єсу на п'ять дій, в яку Роні переробив свою чудову книжку. Вистава була цікава, але нерівна й загалом, як на мене, слабенька, і преса відбиває це враження. Ось наслідок, що ніяк не співмірний з моїми колосальними зусиллями. У третій дії, у сцені мітингу в одному з лондонських скверів я випустив на сцену біля п'ятисот статистів з трьома оркестрами. Не знаю чому, але це нагромадження постановочних ефектів обурило авдиторію, й оскільки на сцені стояв великий галас, і глядачі відчули, що їхні дотепи й жарти серед загального гармидеру до нас не долітають, то за браком іншого публіка заспівала хором гімн Армії спасіння. Сховавшись у натовпі статистів, я був охоплений нападом люті, і за моїм свистком триста статистів на сцені влаштували таку бучу, що здивовані глядачі, втомившись, відразу вгамувалися.

Я не втратив певності, що постава «Нель Горн» все одно була на рідкість самобутня. Після цієї поразки бідолашний Роні не має наміру найближчим часом писати для театру, і таким чином, один з наших найкращих письменників відійшов. — може, назавжди, — від драматургії.

29 травня 1891.

Масовка для вистави «Нель Горн» обійшлись мені у 1500 франків.

31 травня 1891.

Я мав розлогий виступ про цензуру в парламентській комісії. Мені здалося, більшість депутатів переконані у необхідності скасувати цензуру. Мені здається, один з найшаленіших та найзавзятіших її ворогів — п. Дюжарден-Бомец, очі котрого виразно блищали від задоволення і явно схвалювали кожен мій рішучий натиск; взагалі

ж я вимагав для театру такої ж свободи, яку мають у Франції всі інші галузі мистецтва, й Ансе, котрого слухали зразу після мене, у поміркованіших виразах доводив те ж саме, додавши як кумедну деталь, що цензор зажадав від нього знищення у «Школі видавців» наступної фрази: «Я щойно бачив священика церкви Нотр-Дам де-Лоретт», бо він сам належав до цієї парафії.

1 червня 1891.

Ось заява п. де Гонкура, яку він подав до комісії з питань цензури:

І справді, зацікавленість публіки послідовно перейшла з Агамемнона та царів стародавніх античних часів на маркізів XVII та XVIII ст.., потім з маркізів на буржуа XIX ст.., а цензори гадають, що все зупиниться на цьому «шляхетному персонажі» сучасного дня.

Ці панове гадки не мають про те, що минуло сто п'ятдесят років відтоді, як Маріво надрукував свій роман «Маріанна», вони й гадки не мають про те, що його всіляко лаяли, доводячи, ніби самі тільки пригоди вельмож можуть цікавити публіку, і Маріво довелося написати передмову, де він пояснював, чому вважає цікавим те, що громадська думка називала брутальністю буржуазних пригод. І стверджував, що люди, які мислять хоч трохи філософськи, яких не обманюють соціальні відмінності, із задоволенням дізнаються, що таке служниця товстої продавчині полотна.

Отже, через сто п'ятдесят років, — тут я кажу від свого власного імені, — може нарешті буде дозволено філософському розумові, на зразок Маріво, спустились до покоївки і навіть до проститутки.

1 червня 1891.

Щойно засновано «Незалежний Театр» у Копенгагені, — під орудою міністра народної освіти поставлено «Терезу Ракен». Це вам не Париж!

2 червня 1891.

Тепер стало відомо, що говорили ті, кого опитували з проблем цензури. Ваккері виголосив гостру промову на захист абсолютної свободи театру, так само, як Гонкур і Золя. А от Олександр Дюма

заявив, що цензура потрібна, дуже потрібна, і справжні драматурги на неї ніколи не скаржились. Анрі Мельяк, звісно, сказав те ж, що й Камілль Дусе.

9 червня 1891.

«Кавдинське міжгір'я» — п'єса, яку ми зараз поставили, належить одному симпатичному хлопцеві, Морісові ле-Корбейє, співробітникові театрального відділу газети «Журналь де Деба», який уже був поставив у Комеді-Франсе одну п'єску «принагідно» у віршах, яка мала великий успіх.

10 червня 1891.

Вчора ввечері ми зіграли «Їхніх дочок» П'єра Вольфа. Критик «Фігаро» ніяк не може перетравити його дебют з «Жаком Бушарі». Відтоді він на нас сердитий, і навіть посварився через це зі своїм небожем. Трохи пізніше виникла полеміка, в якій мені пощастило розбити його міцний кулак одним вправним ударом, що привернуло загальну увагу, і ця полеміка нітрохи не допомогла нашому замиренню. Зрештою, ми належали до групи, до якої він завше ставився з неприхованим роздратуванням, про його сутички з Емілем Золя знають всі. Однак п'єса небожа дуже його зацікавила; більше того — він змушений був написати про неї як театральний критик. Тому протягом вистави, де я грав крихітну роль, я весь час з цікавістю стежив за його враженням; по мірі того, як успіх наростав, його подив та розгубленість змішувалися із зворушливим хвилюванням. Коли завіса впала, і я кинув у захоплену глядну залу ім'я його небожа, Альбер Вольф прийшов за лаштунки і попросив П'єра провести його до мене, оскільки ми лише тимчасові мешканці в цьому приміщенні, і я сиджу у невеличкій кімнатці без меблів; і коли автор привів до мене свого дядька, я міг запропонувати йому сісти хіба що на стару скриню. Альбер Вольф дивився на мене, смикаючи головою, — це в нього звичний рух, на зразок тику. — і я знімав грим перед дзеркалом, коли він попросив свого небожа лишили нас сам-насам. Настало тривале мовчання, котре я не зважувався обірвати; слово честі, я теж був схвильований. Довго й уважно подивившись на мене, Вольф, нарешті. Сказав: «Ви розумний хлопець, а я старий дурень, ви чудово зі мною поквиталися. Дякую вам за мого небо-

жа і за мене». Признатися, я був дуже зворушений, і сприйняв це примирення з великою радістю. Втім, уся преса сьогодні пише, що «Їхні дочки» — шедевр, Анріо — друга м-м Дорваль, і Конен, який приятелює з Альбером Вольфом, уже закидає нам ідейку замовити авторові п'єсу для театру «Жімназ».

11 червня 1891.

Мою справу проти Боера мали розглядати сьогодні, але суд переніс її на 29 червня. Чимало друзів намагались умовити мене взяти назад своє звинувачення. Але чи маю я на це право? Зараз, коли мене буквально переслідує ціла група незадоволених, я мушу довести, що мені нічого приховувати, і що я не боюсь винести на денне світло моє життя й мою працю. Це зовсім не означає, що Боер не має лютих ворогів, бо співробітники тієї ж газети, славетні суперники, тишком-нишком радять мені триматися міцніш.

21 червня 1891.

У смішній статті Куртелін глузує з тих, хто після прем'єри його «Лідуара» звинувачував нас у тому, що ми зіграли цю п'єсу у декораціях, які точно відтворюють дійсність, та іронічно кінчає:

Адже дія п'єси відбувається у казармі гусарського полку, еге ж? Отже, декорація заздалегідь відома: ліворуч, на першому плані — буфет, а далі дерево; далі кам'яна постать бразильського імператора. Праворуч лежать штабелями твори п. Поля Перре, а в глибині «Пожежа руанського суду», що освітлює червоними відблисками повний відчаю жест потерпілих від морської катастрофи на «Медузі». Ви набридли нам, дорогенький мій, вашими реальними декораціями.

Це дуже дотепна відповідь на деякі випади проти реалістичного театру, що з деякого часу посилились.

25 червня 1891.

Кінець сезону в мене важкий. Місяць тому я написав Дюранбурові листа, де просив його дати мені як аванс шість-сім тисяч франків, щоб мати змогу поставити нашу останню виставу і зібрати грошей на літо. Вчора я побачив, що цього листа надрукували

в газеті «Жіль Блаз», і це мені дуже неприємно, бо в такий спосіб стає загальновідомим наш фінансовий стан, який має потішити наших ворогів. Втім, зроблено це було, очевидно, зумисно — з метою ускладнити наше становище саме в той час, коли я поширюю абонементи на наступний сезон.

1 липня 1891.

Марсель Прево, що стоїть тепер після своєї «Сповіді коханця» в авангарді молодих романістів, щиро погодився на моє прохання дати нам п'єсу на майбутній сезон. Я переконаний, доцільно привернути до «Незалежного Театру» письменника, який, очевидно, виросте в одну з найбільших величин літератури завтрашнього дня. Ми домовляємось, що він інсценізує для мене один епізод із «Скорпіона» і зробить з нього одноактівку.

4 липня 1891.

Всі ці інциденти з цензурою та висліди парламентських комісій Департаменту мистецтва мали призвести до конкретного наслідку. Ларруме іде з керівництва цензури, і хоч я ще не знаю, хто буде його наступник, у мене відчуття, що це для нас велика втрата. Під час численних конфліктів останніх років Ларруме ставився до мене дуже доброзичливо, і під час моїх відвідин під стриманістю високого чиновника я вгадував у ньому справжню приязнь до молодої генерації драматургів.

6 червня 1891.

Сьогодні ввечері ми зіграли останню виставу сезону — три однотактні п'єси: п'єску з сільського життя Сютте-Ломана, доволі кумедну фантазію Ежена Буржуа «Повішений» і привабну дурничку Луї Мюллема — «Уві сні». Преса непогана, але мені треба відпочити і набратися духу в Камаре.

8 липня 1891.

Завершуючи справи у зв'язку з закінченням сезону, я пораюсь у паперах, присмучений нашим винятково важким матеріальним становищем, і надибую цифри прибутків від абонементів за останні три роки: 26 000 франків 1889 р., 42 700 — 1890 р.,

53 600 — 1891 р. Ці числа були б втішні, якби водночас із цим я не бачив, що видатки «Незалежного Театру» зростають понад усі можливі межі.

15 липня 1891.

Свою останню статтю про виставу «Незалежного Театру» Огюст Вітю закінчив так:

Я забув сказати, що керівництво «Незалежного Театру» роздало цілу колекцію непристойних малюнків замість програм. Це вінець усього починання.

Але ці малюнки малювали Віллет і Форен, і друкував їх для нас «Курр'є Франсе». Це все та ж легенда про порнографію, що її уперто поширюють для закордону й для провінції.

20 липня 1891.

Торік, під час однієї з наших екскурсій з Дуарнене до Бреста, що їх ми робили з Ансе, ми проходили повз виступаючий у море мис де Пуа біля виходу з Брестської горловини і жадібно дивилися на прямовисні скелясті береги й порожні пляжі, які видавалися нам розкішними. Цього літа, залишивши Париж, ми не затрималися в Дуарнене, обійшли навколо затоки і дісталися до мису, де на самому березі розташоване рибальське селище Камаре, від якого ми в захваті. Тут ми й отаборилися на літо. Ансе — у відкритій долині, де він знайшов собі невеличку хатку, а я — в зруйнованій старій фортеці біля запруди коло виходу в гавань. Влаштувався я тут непогано, і плачу громаді за помешкання 25 франків у рік.

30 липня 1891.

Рукописів надходить так багато, що в моїй маленькій кімнатці невеличкого форту в Камаре їх назбиралося трохи менше за п'ятсот. Почав читати всю цю купу, і вчора ввечері, доволі вже пізно, натрапив на трьохактну п'єсу «Свята навиворіт», такого собі п. Шарля Ваттерно, через яку я дуже розхвилювався й не спав решту ночі. Я написав її авторові своє враження і сказав, що його п'єсу, я, звісно, закріплю за нами на майбутній сезон.

2 серпня 1891.

Мені справді цього року щастить. Ось новий рукопис — «Кохання прикрашає» — якогось п. де Вейнделя, котрий дає свою адресу у Відні (Австрія) — чудовий твір, щось на кшталт «Гри кохання та випадку», уїдливий і трагічний, що свідчить про істинного драматурга.

Камаре 5 серпня 1891.

Тієї миті, коли я закінчував листа до автора п'єси «Кохання прикрашає», розпитуючи його, чи не має він ще чогось подібного, яке міг би нам дати, я одержав листа від п. Франсуа де Кюреля, — Париж, вулиця де Гренелль, 83, — іронічного й веселого, де він писав мені, що позаяк я виявляю бажання прочитати ще щось з його творів, то зараз у мене є три його рукописи, підписані різними іменами, і третя п'єса має назву «Статистка». Вчора ввечері я прочитав саме цю п'єсу, і вона мені дуже сподобалась. Анітрохи не сердячись на його хитрість, я написав йому, що для початку, звичайно, поставлю наступної зими лише одну з його п'єс, котру він сам вибере, але, на мій погляд, «Свята навиворіт» — річ найзначніша, вона забезпечить йому найбільший успіх у «Незалежному Театрі».

12 серпня 1891.

Вранці з газети «Депеш де Брест» я дізнався, що похорони Огюста Вітю відбудуться сьогодні. Це була обдарована людина, що вперто виступала проти нас, але Вітю належав до іншої генерації. Я телеграфував у Париж і попросив, щоб на його труну поклали вінок від «Незалежного Театру».

3 вересня 1891.

Заледве приїхавши до Парижу, пішов до п. де Кюреля. Ми зразу ж домовились про «Святу навиворіт», і я втішив його з приводу двох його інших п'єс, котрі будуть реалізовані у нас чи в іншому місці. Він розповів мені, що, посилаючи свої рукописи, він вдався до цих невеличких хитрощів почасти з недовіри до нашого середовища, котре уявлялося йому ізольованою групкою. До того ж — вузько реалістичною. Його п'єси так довго без жодного наслідку переходи-

ли з одного театру до іншого, що він зробив цю останню спробу виключно для очищення сумління, нітрохи не маючи ілюзій з приводу того, що з усього цього вийде.

10 вересня 1891.

Ми почали репетирувати «Батька Горіо».

28 вересня 1891.

До відкриття сезону наш приятель, добрий Моріс Лефевр надрукував у «Фігаро» дуже важливу анкету з питань сучасної драматургії. Я одержав на горіхи у всіх семи статтях, але останню з них він приготував конкретно для мене.

Читачі цікавились, чому в центрі всіх проблем постійно був «Незалежний Театр», і один з моїх кореспондентів ушанував мене, закінчивши свого листа проханням з'ясувати йому цю таємницю.

Вона дуже проста — я використовував «Незалежний Театр» як пробний камінь. Від свого заснування «Незалежний Театр» викликав довкола себе великі дискусії; одні схвалювали його спроби, інші надміру проти них повставали. Він має стільки ж відданих друзів, скільки й затятих ворогів; ці останні вважають його чимось на зразок загибелі, а перші бачать у ньому щось на зразок Монсальвата, де побожньо зберігається драматургічний Священний Грааль, і п. Антуан для них ніхто інший, як його Парсіфаль.

Люди поміркованих поглядів розглядають його як майстерню, в якій створюються цікаві ескізи, як лабораторію, де роблять хімічні дослідження, котрим випаде у більш чи менш далекому майбутньому висадити в повітря старі формули. В цілому ж — і це найголовніше, — його не минає ніхто, хто бодай якось цікавиться проблемами театру. Тому не можна було б вигадати кращого предмету дискусії, який дав би можливість під час цих бесід зберегти єдність, необхідну для того, щоб внести ясність у полеміку. Адже саме во ім'я «Незалежного Театру» ті, що прагнули прогресу, стали до бою, адже саме проти тенденцій та естетики «Незалежного Театру» охоронці стародавніх традицій схопилися за мечі.

Тому буде справедливо, попередньо спровокувавши визнання бійців регулярної армії, надати слово цьому незалежному

стрільцеві. Серед цитованих розмов є такі, що сприймаються як справжні звинувачувальні акти проти нього.

Тепер, — у порядку захисту, — слово має оскаржений.

Я наводжу кілька фрагментів з мого інтерв'ю, котрі вельми точно відбивають його настрій на початку цього сезону.

— Ви ставите «Батька Горіо»; працювати над Бальзаком — це серйозна справа.

— Справді, це ризикована річ, і нас, можливо, підстерігає гучний провал. Проте літературна репутація «Незалежного Театру» складається саме з таких провалів. Мене спокусило те, що це щось нове по суті, що подібного ніколи на сцені не ставили, і що, можливо, в сучасному безладді поява на кону могутніх образів «Людської комедії» допоможе розкрити деякі елементи того невідомого, до пізнання якого тяжіє наш театр. Якщо ми одержимо поразку, — тим гірше, але наша роль саме в тому, щоб ***шукати.*** *Йдучи попереду інших й освітлюючи дорогу, ризикуючи час від часу наштовхуватися на терни, ми рятуємо тих, які йдуть за нами, від небезпеки скрутити собі в'язи. Справа «Незалежного Театру», на мою думку, буде корисна не стільки через поставлені у ньому п'єси, скільки через вплив, який він може зробити.*

— Я присвячу один вечір зарубіжному авторові, як я роблю це щороку. Не можу й не хочу повертатися до Ібсена й Толстого. Ставлячи «Нору» й «Гедду Габлер», великі театри йдуть за прикладом, який ми дали у «Привидах» та «Дикій качці». Тепер я почав шукати в інших закапелках, і, здається, знайшов необхідне в Іспанії.

— Хоч ви й мали намір зберегти максимальну стриманість, чи не хотіли б ви дати відповідь на деякі напади на «Незалежний Театр»?

— Любий друже, лише тиждень як я повернувся до міста після літньої відпустки, а ви зразу хочете вкинути мене у гущавину битви. Я дуже вдячний вам за те, що ви дали «Незалежному Театрові» куточок у вашій цікавій анкет. Мені здається, що по суті, в ній більш за все йшлося саме про нього.

Мені було дуже цікаво читати надруковані вами розмови, і перед відкриттям сезону я не міг би знайти кращого стимулу для роботи, ніж безпричинні напади декого з моїх колег: ще півроку тому я не зміг би утриматись і почав би писати відповідь. Та чи

варто? Сьогодні я втомився від полеміки, котра абсолютно нічого не доводить. Париж, якому притаманна певна логіка й справедливість, завше віддає належне роботі. В цьому таємниця життєздатності «Незалежного Театру». Тож навіщо зайві слова?

2 жовтня 1891.

У Пореля вчора відбулась прем'єра «Моря» Жан Жюлльєна, яка мала великий успіх, і Альбер Вольф, який після смерті Вітю очолив театральний відділ «Фігаро», дуже вихваляє п'єсу. Вистава була пристойна, але в ній забагато театральщини попри постановочні трюки Пореля. Він мав нерозважність показати глядачам море, замість того, щоб створити враження його близькості, і на мальованому задникові здійнялась хвиля, яка не спадала до кінця вистави.

19 жовтня 1891.

Муне-Сюллі, який знову мав колосальний успіх у «Царі Едипі» в «Комеді-Франсез», хоче залишити цей театр; він скаржиться на бездіяльність, на яку його там прирікають. Це було б божевіллям; на жаль, приклад Сари ще свіжий у пам'яті, — приклад небезпечний для всіх її товаришів, яких вона залишила на вулиці Рішельє.

25 жовтня 1891.

Бідолашний мій «Батько Горіо» не дав нам того, на що я сподівався. Та я ладен присягнути, що ніколи ще роботи над Бальзаком не провадили добросовісніше і з більшим пієтетом. Спочатку зовсім не зрозуміли, що я звернувся до Бальзака, аби висвітлити, наскільки це можна, сучасний рух, котрий, як мені здалося, тяжіє до деякої плутанини. І все одно «Незалежний Театр» у закуті. Відчуваю наближення чогось, що поки не надійшло. А тим часом треба триматися. Преса, що поставилась суворо до бідного «Табарена», поблажливо пише про виконавців та режисуру. Один лише Сеар напав на декорації й умеблювання, чудово знаючи, що робить у такий спосіб мені прикрість; але всі віддають належне Гранові, який блискуче зіграв Растіньяка. На жаль, все це коштувало мені величезні гроші, і з самого початку сезону в мене такі великі борги, що цей рік я матиму клопіт більший, ніж упродовж усіх попередніх сезонів.

2 листопада 1891.

Дещо втішного для мене в поразці з «Батьком Горіо» у тому, що зараз ми репетируємо п'єсу, яка, як мені здається, стане за поворотний момент у нашому починанні. Франсуа де Кюрель приніс щось такого, що, на мою думку, звільнить нас від того, що Жюль Леметр та інші починають називати «штампами» «Незалежного Театру».

19 листопада 1891.

Як і раніше, маніакально пристосовують та переробляють Шекспірові п'єси. «Комеді-Франсез», у свою чергу, поставила віршовану переробку «Приборкання норовливої», яка мала успіх головним чином завдяки Кокленові.

7 грудня 1891.

«Викуп» Саландрі пройшов без перешкод, але й без особливого блиску. Моріс Вокер, чудовий і гарний поет, якого я знаю ще по Ша-Нуар, одержав багато оплесків за свою п'єсу «Якось увечері», до якої Анрі Рів'єр, який заснував «Театр тіней» у Саліса, зробив чудову декорацію, цілком нову за рішенням. Та понад усе мені сподобалась у цій підбірці п'єса, якою дебютував Марсель Прево, — «Аббат П'єр» — епізод з його славетного роману «Скорпіон», трактований з жахливою відвагою та гідним захвату тактом. Суть справи полягає у сповіді матері перед сином.

Це було написано так стримано, що не викликало жодних протестів. По суті, критику трохи непокоїть, що один з найвидатніших романістів нашого завтра шукає шляху до театру, і вона вживає всіх запобіжних заходів, аби його від нас відвернути.

12 грудня 1891.

Вчора в суді під головуванням п. де Буаля розглядалась справа Боера за моїм на нього позовом. Зауваживши, що стаття Боера справді мала образливі напади, які виходили за межі прав критики, суд ухвалив виправдати Боера, оскільки його захисник адвокат Штраусс повністю віддав належне порядності мого приватного життя, й оскільки моя різка відповідь, котру зачитали на суді, є достаня компенсація. По суті, це вірне рішення; справа стара, і нічого цікавого в ній нема.

19 грудня 1891.

Карре ангажував Грана у Водевіль; ми на цьому багато втратили, але разом з тим це доказ послуг, що ми їх робимо паризьким театрам, вишукуючи для них нових драматургів та акторів.

20 грудня 1891.

Моя справа проти Боера наробила галасу. Сеар, відзначаючи, що суд мені відмовив, нещадно паплюжить мене, заявляючи, що «Незалежний Театр» вмер, і я мушу звільнити місце для когось іншого. Що ж стосується Сарсе, то він намагається, — за однакової кількості голосів на користь обох, — віддати свій голос головуючого за нас, і не приховує цього від Боера. Хоч він і задоволений з того, що Боер дозволив собі зайві вилазки на мою адресу.

21 грудня 1891.

Ми поставили «Бевзя» в один вечір з чудовою одноактною віршованою п'єсою «Моє серденько» Марсолло. П'єса Ансе викликала сенсацію, бо її написано майстерно. Бек, як і я, вважає її своєрідним шедевром. Фук'є пише, що вона чудова, і вважає, що ця вистава, по суті, піднімає проблеми, які мають дуже важливе значення для театру. Боер, звичайно, пише, що це водевіль.

22 грудня 1891.

Мене раптом викликали до комісії драматургів, що було мені дуже неприємно: мою студію намагались поставити під один спільний знаменник з іншими театрами, що означало б для мене жахливе збільшення видатків. Але всі ці панове — Сарду, Галеві та інші, — від яких я нічого не приховую про наше майже катастрофічне фінансове становище, були вражені справжнім станом речей і висловились шляхетно й великодушно на нашу користь.

З цієї невеличкої суперечки дехто вже поживився: відчуваю, як щодня зростає ворожнеча. Я розлютив стількох авторів, відмовивши їм у постановці їхніх п'єс, «Незалежному Театрові» стільки разів передрікали смерть, що внаслідок нашої життєздатності нас оточує ненависть, яка мене знесилює; проте я не подаю вигляду, не припиняючи весь час допитуватись у себе самого, чим же я міг так зачепити всю цю гвардію?

26 грудня 1891.

Помер Альбер Вольф. Крім горя, завданого цією смертю нашому бідолашному П'єрові Вольфові, вона дуже вдарила мене особисто, бо після нашого примирення старий добряга появляв зворушливу цікавість до нашого куточка. Його останні дні співпали з нашою недавньою виставою, і його небіж розповів мені, що його дуже непокоїло, кому буде доручене керівництво критичним відділом і хто замінить його для нас.

26 грудня 1891.

«Художній Театр», що його заснував Поль Фор, процвітає і набуває все більшої ваги. Хто-хто, а я на це не скаржитимусь. Вони ставитимуть «Фауста» Марло й «Саломею» Оскара Уайльда. Обидва непрофесійні театри доповнюють діяльність один одного — на найбільшу користь молодій драматургії.

27 грудня 1891.

П. Анрі де Борньє надрукував у газеті «Ля Патрі» статтю, початок якої варто навести:

Вівчарі, онде вовки! Вони з'явилися вже давно, і блукають довкола ваших пасовиськ, ваших кошар, зачинених взимку; більше того — вони увійшли до класичної вівчарні, яка зветься «Одеон», і небавом увірвуться — не сумнівайтесь! — до великої вівчарні «Комеді-Франсез»; я кладу на це не більше двох років; кажу вам, я бачив їх на майдані Французького Театру, — вовків, вовків худющих, з довгими іклами. Я тих вовків не лаю — вони роблять свою справу, але це буде страхітна різанина, і п. Жюль Кларті дуже страждатиме, і йому залишиться тільки досидіти на величній фінальній сцені до останньої дії. Я чудово знаю, що скажуть ці вовки, які вийшли з «Незалежного Театру», де п. Антуан їх вирощує. Вони скажуть: «Тепер ваша черга, овечки, баранчики, ягнята з кошари Мольєра, ми весело вточимо вам крові, бо ми голодні, і нас мучить жага, а кров її тамує, як і голод». Вони скажуть п. Олександрові Дюма: «Ти набрид нам із своїм «Демімондом», і ти теж, Пайероне, із своїм «Королівством нудьги», — ми належимо до королівства, де перегризають горлянку. І ви побачите «це». Вони скажуть п. Людо-

вікові Галеві та Мельякові: «Мої маленькі парижани, ваша година настала, і доведеться вам висповідатися у «Аббата Костянтина». Що ж до автора «Дочки Роланда», вони, звичайно, зразу ж загризуть його, і мені здається, я чую, як вони кажуть: «Ось як, маленька скиглячко, ти відмовляєшся виходити заміж за того, хто тебе кохає, бо він маніриться під тим приводом, що його батько продав вітчизну? Ну, то ти мекатимеш востаннє!».

Так говоритимуть і чинитимуть вовки, появу яких я вам пророчу; і вони купатимуться у нашій крові з жорстоким спокоєм вовків, які виконують свій обов'язок, і головні мисливці, приставлені полювати на вовків, будуть або беззбройними, або виявляться їхніми спільниками.

29 грудня 1891.

Сьогодні ховали п. де ла Поммере — чудову людину, яка пішла від нас без жодного гріха на серці. Будучи людиною надзвичайно традиційного способу мислення, він, проте, дуже тепло ставився до молодої генерації.

1892

4 січня 1892.

Парламентська комісія, якій було доручено розгляд проблем цензури, надрукувала свої висновки — важливий документ, до якого доведеться тепер звертатись у цьому питанні; в кінцевому підсумку комісія пропонує припинити кредити на утримання цензорів; яка це буде перемога, якщо — а все до того йде, — парламент ратифікує її висновки!

10 січня 1892.

Нещодавно, прогулюючись із Бріє, я відчув, що він нервує, бо його п'єса «Бішетт», яку він оддав Карре, наштовхується там на різні перепони; відразу ж починаю переконувати його, що п'єса з сільського життя доцільніша у «Незалежному Театрі», і пропоную йому негайно почати над нею роботу.

10 січня 1892.

Щоп'ятниці друзі «Горища» та вулиці Белльшасс обідають разом у Брюана, на площі Гайон; коли мені доводиться там бувати, я відчуваю велике задоволення від участі у цих тусовках, де зустрічаю Ажальбера, Жеффруа, Енніка, Роні, Декава та інших.

Коли вчора біля десятої вечора ми почали радитись, де б закінчити вечір, хтось запропонував піти до Брюана, кабаре якого на бульварі Рошешуар має нині колосальний успіх. Карр'єр висловив бажання познайомитися з ним, і ми здерлися на Монмартр.

У кав'ярні співака багато елегантної публіки, що з насолодою дихає димом гауптвахти, яку патрон криє на всі заставки своєю мальовничою лайкою. Коли я біля дверей вітаюся з ним, він питає, хто ці люди, що я їх привів, які їхні ймення. Дізнавшись, що Карр'єр та інші прийшли послухати його пісень, Брюан умить виставляє за двері інших своїх клієнтів, наказує зачинити віконниці, і, знову перетворившись на полохливого, скромного й чарівного хлопця, яким я його знав, з чудовим і глибоким почуттям співає нам ті п'ять чи шість пісень, які його прославили. Брюан із своїм ризикованим і живим паризьким арго, із своїми підкреслено брутальними манерами, — звичайно, справжній, і може навіть великий поет.

Ми доволі довго сидимо з келихами, й образ легендарного Брюана, лайливця й шалапута, який у присутності захоплених друзів у своєму фетровому капелюсі та червоній сорочці знову перетворюється на простого й талановитого артиста, надто помітний, щоб його тут не відзначити.

15 січня 1892.

Ото вже справді підлота: чиясь уміла рука поширила у провінції, а також у Брюсселі, звістку, набрану великими літерами під назвою «Справа «Незалежного Театру», що рішення суду, який засудив цього негідника де Шірака на п'ятнадцять місяців ув'язнення, і до того ж цілком заслужено, — **стосується нас!?.**

25 січня 1892.

Каміль Пельтан, як на мене, один з найвихованіших та найпроникливіших людей нашого часу, у своїй статті в «Депеш де Ту-

луз» пише, що «Незалежний Театр» ставив надзвичайно живі п'єси, і жодна з них не була непристойною, і що найцікавіші у кращому розумінні сло́ва літературні досліди, які мали місце на театрі за останні роки, робилися саме в нас. Ось похвала, яка дуже мене зворушує, бо ця заява у популярній провінційній газеті опротестовує ту приховану й підлу кампанію, яку ведуть проти нас на кожному розі, — там, де я не можу виступити з запереченнями.

2 лютого 1892.

Вчора ввечері ми завдали подвійного удару «Бішеттою» Бріє, що перетворилась на «Бланшетту» й перемогла на всьому фронті. Були деякі вади у третій дії, та успіх все одно величезний. Що ж до «Святої навиворіт» — інша річ; авдиторія була пришелепкувата, наче в залі сиділи самі ідіоти й свистіли кожної зручної хвилини; та сьогодні вранці відгуки преси раптом і зразу перетворили п. Франсуа де Кюреля на знаменитість. Я не грав у «Святій навиворіт», і поведінка публіки мене так схвилювала, що я, вийшовши у коридор, спіймав якогось довготелесого телепня, одного з наших абонентів, який розважався тим, що відчиняв двері у ложі, аби здійняти бучу. Його відвели на контроль і негайно повернули йому гроші за абонемент. Він страшенно здивувався. У всякому разі, ніхто не сумнівається у значності п'єси, всі сходяться на тому, що вона виходить далеко за межі банальних норм. Наслідок цей тим кращий, що зіграно її слабо; це абсолютно нова драматургія, що стоїть на внутрішніх порухах душі, отже й втілювати її на сцені дуже важко. А ось «Бланшету» грали чудово. — я дозволю собі так сказати, — особливо гарний був Жем'є у ролі сторожа на залізниці.

Ця вистава вибиває ворогам «Незалежного Театру» ґрунт з-під ніг і дасть мені можливість принаймні спокійно зітхнути.

5 лютого 1892.

Чутки про успіх «Бланшетти» досягли Руана. Тому Бріє написав мені, що нам варто приїхати і зіграти її в «Художньому театрі». Це небезпечний шлях. Наші поїздки в Брюссель — ми й так маємо з ними чималий клопіт. Раз приставши до цієї системи публічних вистав, ми до певної міри ризикуємо позбавити наші вечори закритого студійного характеру.

18 лютого 1892.

Довелося все одно погодитися з Бріє: вчора ввечері ми зіграли «Бланшетту» в Руані; слід сказати, успіх був величезний, незважаючи на розміри театру, що мене дуже налякало. «Художній театр» — це оперова зала, і я боявся, щоб інтимність та дух п'єси часом не зникли у цій пустці. Грошей у касі було біля чотирьох тисяч франків, що примушує мене вірити у Гавр, куди ми їдемо завтра з цією ж постановкою. Зрештою, це дасть нам трошки грошей, нестачу яких ми знову починаємо гостро відчувати.

25 лютого 1892.

Відгуки преси на п'єсу Кюреля — справжня подія:

«Свята навиворіт», — я віддав би перевагу іншій назві, — пише Леметр, — як на мене, найоригінальніша і найцікавіша п'єса, яку нам дав «Незалежний Театр» від часу постановки «Приборканих» Анрі Сеара; в п'єсі є розтягнутість, неоковирність, повтори, одні і ті ж речі звучать у ній по кілька разів, і не завше розташовані там, де належало б їм бути задля виразності, цікавості й розвитку драми. Ця драма надто нагадує чудовий роман у діалогах. Як там не є, вона дуже гарна, найвищого ґатунку; а якби під текстом стояло прізвище Ібсена...

Рене Думік:

П'єса п. де Кюреля — низка діалогів, під час яких персонажі розповідають один одному про себе й самі себе аналізують. Ці розмови повторюються, і цілому бракує ритму; однак з усіма цими «але» «Свята навиворіт» володіє найрідкіснішими якостями: дуже піднесений загальний задум, глибока зацікавленість таємницями духовного життя, сміливість, з якою доведено до кінця вивчення психологічного випадку, сила найглибшого аналізу і, нарешті, здатність вдихнути життя у вигаданий образ.

Сарсе:

Це патологічний випадок, що його переніс у театр учень Ібсена... У п. Кюреля, як і в Ібсена, все розвивається стрибками, серед глибокої темряви. Обізнані гукають: «О! Яка глибока психоло-

гія!» Друзі мої, нічого такого я тут не бачу. Всі ці люди скидаються мені на маріонеток, що рухаються у присмерку. Щоб дати оцінку «Святій навиворіт», існує вираз, який я позичу з французького жаргону: «Від такої нудоти можна врізати дуба». Не зважуюсь сказати, що це не талановито, бо тут справді є деякі ознаки стилю, стриманого й упевненого, які добре характеризують письменника. Але що цей письменник — драматург, — вибачте, — ні, ніколи!

8 березня 1892.

Вчора ввечері ми зіграли «Червону зірку» Анрі Февра й «Залишеного» — п'єсу на дві дії Гінона. Мені рідко доводилося переживати таку вимучену виставу; у п'єсі Февра я грав довжелезну роль старого вченого, який витратив усю свою маєтність на дорогі дослідження, аби дізнатися, що діється на Марсі, і довів дочку до злиднів. Мене вперто обсвистували впродовж двох дій, перевантажених астрономічними міркуваннями, і мені доводилося міцно триматися, щоб протидіяти авдиторії, яка твердо вирішила змусити мене замовкнути. На щастя, я добре знав текст і без жалю сипав їм на голову все, що Феврові пощастило взнати про Червону зірку. І коли я починав третю дію, цілком розбитий, з жахом думаючи про те, що мушу протриматися ще цілих півгодини, раптом, на мій подив, у настрої авдиторії сталася зміна, і глядачі, захоплені нарешті, драматичною ситуацією, почали аплодувати розв'язці п'єси та моїй грі.

«Залишений» — комедія Гінона, буржуазна історія, абияк зліплена саме для моєї публіки. Тому й успіх вона мала великий; сьогодні вранці преса, дуже сувора до Анрі Февра, переповнена доброзичливістю до спритної базгранини Гінона.

12 березня 1892.

Сьогодні ввечері мене дуже зацікавила телеграма від Жіністі; я саме граю в театрі «Парк» у Брюсселі; Жіністі повідомляє, що Порель подав заяву про вихід з Одеону, його місце вільне, і якщо я виставлю на конкурс свою кандидатуру, цілком можна розраховувати на успіх. По суті, я страшенно щасливий, що перебуваю у від'їзді; я не передбачав такої театральної несподіванки, можу признатися в цьому чесно; мені здається, я не готовий до цього, у

мене ще багато справ у «Незалежному Театрі». Крім того, я знаю, що кандидатом буде Анрі Боер, але ще більше шансів у Порелевого помічника Марка.

18 березня 1892.

Коли я приїхав до Брюсселя на наші вистави, мене шарахнуло несподіванкою. Після великого успіху «Бланшетти» Бріє удав, що його дуже вразила порада Сарсе, який стверджував, що третю дію слід переробити на більш оптимістичну. Він приніс мені нову, приглушену редакцію цієї третьої дії і просив мене поставити її. Ми ретельно готувалися до наступних вистав, і мені забракло часу для такої важкої справи.

Бріє написав до бельгійських газет листа, і вони його надрукували: в ньому він каже, що визнає своє авторство тільки перших двох дій, чим ставить мене в безглузде становище.

28 березня 1892.

На директора «Одеону» призначили Марка, який був при Порелі головним режисером; на секретаря призначено Дебо; чудовий вибір з адміністративної точки зору; сміливість двох директорів не виб'є нам ґрунту з-під ніг.

30 березня 1892.

Гастрольна поїздка: Льєж, Брюссель, Голандія, включно з Амстердамом, Роттердамом та Гаагою. Дуже великий успіх. Мене здивувала цікавість північних глядачів, здатність зрозуміти привезені твори, позначені новизною. По суті, тут до нас ставляться з незрівняно більшою повагою, ніж у Парижі.

8 квітня 1892.

Промова, що її висловив учора П'єр Лоті під час його прийому до Французької академії — рішучий випад проти натуралізму, що особливо дивно з боку такого письменника, як Лоті, який, здавалось, завше тримався осторонь від боротьби літературних груп.

19 квітня 1892.

У «Казіно де Парі» грають огляд Мендеса та Куртеліна «Веселі паризькі кумасі», у якому мені ледве не довелося взяти участь. Мендес, який, як завше, дуже захоплюється, вирішив раптом написати у своєму огляді цілу картину на мене, але здоровий глузд примусив поета відчути, на яку небезпеку ці вистави могли б наразити «Незалежний Театр»: він щиро звільнив мене від моєї обіцянки й анітрохи на мене не сердиться.

21 квітня 1892.

Ранкові вистави у театрі «Водевіль» — наші суперники — стають щодалі безпечніші; ранок, що складався з одноактівок, яким закривають сезон, довелось підкріпити відновленням однієї з найкращих комедій, яка вже йшла у «Незалежному театрі», — «Два голубки» Жіністі та Герена.

2 травня 1892.

Нова п'єса П'єра Вольфа на три дії «Чоловіки їхніх дочок» мала гучний успіх; «Симону» Луї де Грамона теж сприймали тепло.

7 травня 1892.

У Бордо, куди ми приїхали на чотири чи п'ять днів, зі мною сталась жахлива пригода. Увечері ми грали у «Французькому театрі». Збір був непоганий, і я мав необережність запропонувати Шюрманнові, нашому імпресаріо, піти поснідати в Аркашон; на виставу ми повинні були повернутися поїздом. Не знаю, чому, але раптом мені заманулося покататися на яхті, і тієї самої миті, коли ми вже готувалися повернутись на берег, раптом настав мертвий штиль, і вітрила повисли, як ганчірки. Це означало катастрофу з вечірньою виставою, і розрахувавши, що з двох чи трьох людей, які перебували на яхті, лише я один мусив бути на сцені під час підняття завіси, і, як був, в одязі стрибнув у море, проплив три або чотири кілометри, бігцем перетнув мис, і змоклий до нитки, переплигнув через огорожу перону, вскочив у купе другого класу в ту останню мить, коли поїзд уже рушав.

Шюрманн, який доволі скептично дивився на те, як я стрибнув у воду, приїхав за дві години, коли перша дія «Школи видавців» вже скінчилась перед напхом напханою глядною залою; але ж яка мені наука!

9 червня 1892.

Наша сьома прем'єра вже не така цікава. Ще одна сільська п'єса «Кінець старого часу», не позбавлена певного шарму, але після «Хазяїна» вона здається трохи блідою. Оскільки її автор Поль Бурд посідає видне становище у газеті «Тан», відгуки преси доброзичливі. Жем'є чудово грав старого чабана, проте цього, здається, ніхто не зауважив. Всі звикли до образів Жанв'є та Аркільєра, і новенький Жем'є, занадто скромний, ще не привертає уваги.

13 червня 1892.

Вчора в Отейлі у п. де Гонкура Ажальбер і я були на читанні одноактівки, яку метр віддає нам; це «Геть прогрес!», — чудова фантазія, трохи старомодна й пережовує старі істини, але яка мова, і яка честь для «Незалежного Театру» мати на своїй афіші таке велике ім'я!

30 червня 1892.

Нарешті, остання вистава сезону — одноактівка Мішеля Карре та Жоржа Луазо «Гріх заради кохання» та «Мелі» — сценка в дусі Метеньє, яку інсценізували Жорж Доккуа за новелою Жана Рейбрака. Ці дві п'єси розмежовані трьома дуже цікавими картинами Жюля Перрена та Клода Кутюр'є «Вікно», драмою докорів сумління, лаконічною, таємничою й оригінальною, яка справила сенсацію. Преса починає віддавати належне Жем'є в ролі Скляра та в «Мелі».

1 липня 1892.

Підсумки цього року не такі вже й погані; п'єсу Жана Жюлльєна грали в «Одеоні», «Закохана дружина» Порто-Ріша мала найбільший в цьому сезоні успіх. Метеньє поставив у театрі «Водевіль» «Однією прислугою», п'єса Енніка йде у театрі «Жімназ», «Принц» д'Орек Лаведана одержав перемогу в театрі «Водевіль». Можна

сказати, що за десять років три чверті імен, які фігуруватимуть на вуличних тумбах для оголошень, належатимуть авторам, що вперше з'явились у наших програмах. Всі ці автори, цілком природно, залишають нас, і таким чином відпадає небезпека надмірного переповнення. Цього року ми зіграли п'єси дванадцяти драматургів-дебютантів з числа вісімнадцяти авторів, які віддали нам свої твори; в цілому тут головна причина деяких помилок і неприємних сварок. Але згодом стане зрозуміло, — я твердо в цьому переконаний, — що рацію мав я.

Що ж до акторів, то Гран тепер у «Водевілі», Майєр теж гарно влаштувався, Люс Кола у Карре, Дамуа та Жанв'є — в «Одеоні». Їх треба замінити на інших, — тим краще, бо з акторами, як і з драматургами, не слід тупцювати на місці. Постійно хмарою на обрії продовжує висіти фінансове питання; моє сховище декорацій у Ла-Віллет і станки, потрібні для кожної нової вистави, — витратні. Але поскільки нашим постановочним дослідженням надавали великого значення, цілком необхідно продовжувати.

Дефіцит частково перекривають наші гастролі в Голандію, Бельгію, Гавр.

5 липня 1892.

Я зразу ж утік в Камаре, незважаючи на купу неприємностей. Мій літній відпочинок доведеться скоротити. Нема грошей, а щоб заробити їх, доведеться у серпні давати вистави у Швейцарії й на Півдні.

6 липня 1892.

Я переїхав із свого форту в Камаре і найняв у долині, біля самого моря, стару усамітнену клуню, на яку уклав угоду строком на десять років по 120 франків щороку, — це цілком розраховано на мою кишеню. Які чудові ці дюни, — віддалік видно всю Іруазу й море на багато льє.

12 серпня 1892.

Молодик, якого ми бачили під час перебування у Марселі, — Еміль Фабр, — надіслав мені рукопис п'єси, безумовно цікавої, і я прийняв її до постави у «Незалежному Театрі».

15 серпня 1892.

Конче треба повертатися. Бо навіть ураховуючи надходження абонементної платні за майбутній сезон, передбачаю вкрай важкий рік. Дефіцит зростає, мені слід подумати про те, як дати заробіток моїм товаришам, чия відданість, хоч би яка вона була безкорислива, все одно має свої межі. Шюрманн пропонує між 20 серпня та 1 жовтня велику гастрольну поїздку по Франції, котра напевне буде нам вигідна, і я погодився. Ми повеземо біля двадцяти назв, і, повернувшись у Париж десь біля 1 жовтня, я матиму змогу почати майбутній сезон, позбавившись на деякий час фінансового клопоту. Зрештою, ця перша спроба показати наш репертуар справжній публіці, є, мабуть, необхідною і для драматургів, і для виконавців.

1 вересня 1892.

Продовжуючи гастролі, ми дістались до Ліона, де пробудемо з 1-го по 7-е. Преса доволі жваво відгукнулась на наш приїзд, але вчора був поганий знак: генеральний секретар префектури Рони, у котрого Шюрманнові довелося брати необхідну візу, вирішив, що я той самий Шірак, який викликав скандал у Парижі своїми гидкими виставами.

1 вересня 1892.

Перш ніж потрапити до Женеви, де на нас чекають, ми отаборились у Марселі. Як і в Ліоні, преса добре відгукнулась на наш приїзд. Ми зустріли тут літературне й артистичне середовище, що зросло завдяки розумному впливові дуже ерудованого аматора Огюста Ронделя, жагучого прихильника театру, відданого усім, хто має спільне з театром. Чимало місцевої молоді — захоплені прихильники «Незалежного Театру»: один з них, Еміль Фабр, репрезентував нас публіці у чудовій статті, надрукованій у газеті «Ле Бавар».

21 вересня 1892.

«Польський єврей» у «Комеді-Франсез». Го — чудовий, особливо в другій дії, у тій сцені, де він, помішуючи в пічці кочергою, слухає жандармського офіцера. Але вистава по суті не мала успіху.

30 вересня 1892.

Наші гастролі у Нанті мають успіх, зокрема, — багато елітарної публіки. Кілька юнаків з місцевого клубу запросили мене на вечерю й висловили жаль, що я не привіз «Святої» Кюреля. Я пояснив їм — п'єса така своєрідна, що я боявся показати її провінційній публіці. Критик газети «Фар де ла Луар» Гюстав Бабен та його приятель Гісто, молодий нантський адвокат так за цим жалкували, що наступного ранку я розпорядився зіграти для них п'єсу Кюреля, — благо всі її виконавці приїхали з нами..

Жовтень 1892.

Нові директори запросили Жанв'є до «Одеону», і незабаром він дебютуватиме там у ролі Базіля в «Севільському цирульнику».

1 жовтня 1892.

Мені пощастило видати на руки трупі по завершенню літніх гастролей 12 000 франків.

5 жовтня 1892.

Ось ми остаточно й повернулися з наших гастролей; Шюрманн, супутник приємний і дійовий, не скаржиться. Назагал цей іспит перед найрізноманітнішими аудиторіями, — адже ми об'їхали всю Францію — підтверджує міць нашої справи. Публіку, спочатку трохи недовірливу, помалу-малу переконали новизна й розмаїтість репертуару — а він так відрізняється від усього, до чого вона звикла. Навіть Ансе, такий некерований і налаштований на нове, змушує рахуватися зі своєю драматургічною композицією і своїм оригінальним діалогом. «Тітка Леонтина», в якій іронію прикрито зовнішньою формою водевілю, одних — у великих містах — дуже смішила, інших — публіку простішу — бентежила. Хоч як дивно, але найбільше вразили глядача «Привиди» Ібсена.

«Влада темряви» спершу дивує, а потім — обурює. П'єса Вольфа справляє слабке враження, а «Лідуар» Куртеліна допоміг зруйнувати легенду про те, що ми — люди передовсім нудні.

27 жовтня 1892.

Вчора ввечері у «Вар'єте» зіграли огляд Альбера Мійо та п. де Клервіля; в епізоді, присвяченому театрові, мене показали в сцені із звичними хохмами на адресу «Незалежного Театру».

Актор, який мене показував, мав дві маски, отже, коли старий Лассуш просив його показати своє обличчя, актор обертався до нього, і глядачі весь час бачили тільки його спину. Все було б нічого, та Лассуш додав доволі неприємну пантоміму і виштовхав за лаштунки виконавця моєї ролі з таким неприхованим презирством, яке старий актор і його генерація направді відчувають до «Незалежного Театру». Вчора за вечерею я попросив Мендеса й Лабрюйєра зажадати пояснень в одного з авторів ревю. І все у найкращий спосіб залагодилося; автори зняли пантоміму, яка видалась мені неприпустимо.

30 жовтня 1892.

Анрі де Борньє подав у своєму тижневому огляді в «Ля Патрі» вельми підбадьорюючй сигнал:

Я неодноразово писав на цих шпальтах, що драматурги «Незалежного Театру» швидко стануть за господарів театру. Бріє два місяці тому ощасливив «Одеон», П'єр Вольф підніс учора прапор натуралізму на елегантному фасаді театру «Жімназ»; можливо, завтра, хтось із відважних бійців п. Антуана пострілами з гармат, чиї снаряди начинені мелінітом, зруйнує фортецю «Комеді-Франсез».

Листопад 1892.

Після Ібсена, який, попри всю значність і вагу його творчості, не може до безконечності забирати сили «Незалежного Театру», я багато шукав — поміж зарубіжними письменниками — інших авторів, які могли б зацікавити нашу молодь. Незабаром поставлю оригінальну п'єсу «Графиня Юлія» Стріндберга, головні ролі в якій одержали Го й Аркільєр.

4 листопада 1892.

Вчора ми показали публіці трьохактну п'єсу Гастона Саландрі «Абордажний гачок», трохи слабшу за його першу п'єсу, і гостру ко-

медію Моріса Біолле «Вільновідпущениця», в якій дебютували Абель Деваль та його дружина м-м Марсель Вальдей — подружжя повернулося з Росії. Саландрі трохи панікує: колишніх наших друзів катма, і він тепер сам-на сам з опонентами; але його п'єса цікава. А п'єса Біолле ставить оригінальну проблему, пов'язану з гіпнотизмом. У підсумку — вистава в будь-якому випадку вдалась.

5 листопада 1892.

У своєму відгуці про «Абордажний гачок та «Вільновідпущеницю» Фук'є пише щось майже несусвітнє:

У п'єсах «Незалежного Театру» — як і у творах драматургів нової школи — зростає одна спільна тенденція. Це мистецтво спрямоване, зокрема, проти родини в існуючому нині вигляді, — з містичною концепцією шлюбу й примітивною концепцією спадковості.

6 листопада 1892.

Жан Жюлльєн, який як міг паплюжив усіх своїх колишніх друзів з «Незалежного Театру», у вчорашньому огляді в газеті «Парі» пише:

Антуан просто дуже поганий як у цій п'єсі, так і в наступній. Важко впізнати в ньому актора минулих часів, цікавого навіть у найменших ролях, щирого й певного у своїх силах.

6 листопада 1892.

На допомогу йому приходить Анрі Сеар:

П. Антуан, який горить бажанням мати світський вигляд, — звісно, на сцені — у ролі хтивого чиновника своєю негідною поведінкою й непристойними манерами повністю виправдовує презирство, яким зустрічає його м-м Марта Гранпре. Кажемо про це в інтересах авторів обох п'єс, назви яких подано у вчорашній програмі, хоч обрана Антуаном лінія поведінки стосовно видавця нашої газети давала нам право обійти це питання мовчанням. Ми цього не зробили виключно з глибокої поваги до творчості, яку ми з жалем побачили б у зруйнованому вигляді — з вини його імпресаріо й виходячи з того, що інтереси літератури й мистецтва повинні стояти вище за акторську пиху й усі розрахунки підприємця.

Анрі Боер, звісно, підтримує:

П. Антуан взявся грати чарівного адвоката з урочим поглядом, з приємною мовою, й елегантністю Брюммеля — справжнього гіпнотизера чи Дон-Жуана. Чи треба говорити, що ні його фізіономія, ні слабенький голосочок, ні вся його зовнішність до цього не надаються?

6 листопада 1892.

Вчора ввечері в газеті «Парі» з'явилось інтерв'ю Сеара — справді зразок уїдливості, я б сказав навіть, злобливої, якби знав психологію автора гірше. Автор «Приборканих» дає тут вихід глухому невдоволенню собою і власним творчим безпліддям, що дозволяє Бекові заявити з властивим йому хрипким сміхом: «Сеар — невдаха «Незалежного Театру»! Статтю нашого колишнього товариша з вулиці Бланш розбито на шматки яскравими підзаголовками: «Буланже театрального мистецтва», або «Велич і падіння п. Антуана», і я вбачаю в цьому безпричинному відступництві, що укладає спілку з наступальною кампанією, яку розпочав Боер, симптоми неминучої кризи в розвитку будь-якої нової справи. Після першої атаки, як правило щирої, завше починається потайна боротьба за брутальне захоплення влади з боку певніших у собі й дужчих.

Я не хотів нікому віддати керівництво нашого руху, і мені довелося зразу ж після перших вистав енергійно чинити опір Білю й Відалю. А тепер, щоб лишитись на чолі, мені постійно доводиться напружувати свою волю. Після порад Мендеса, після приязної та ядучої критики Жюлльєна, доведеться зустрітися і з цими новими перешкодами.

20 листопада 1892.

Талановитий журналіст п. Анрі Вейндель розпочав широке анкетування з приводу наближення кризи драматургії — так вважають директори театрів. Для власної розваги я зібрав думки зацікавлених осіб. Конен, який перебуває в дуже скрутному стані, незадоволений, і каже про нас буквально таке:

Я добре знаю «Незалежний Театр»! Вплив «Незалежного Театру»! «Поцілунок», одна чи дві п'єси, котрі було б прийнято в «Одеон», якби їх туди показали, — та й по всьому!..

Карре:

«Незалежний Театр» зробив послугу розвиткові драматургії, зруйнувавши силу старих умовностей, що віджили своє... Старі драматурги працюють мало, а новим ще бракує популярності. В цьому, можливо, і є одна з причин кризи.

Сарду:

Всі так багато говорили про наявність кризи театру, що вона, нарешті, й виникла — це було неминуче. Здорові люди, яким щодня торочать, що вони мають кепський вигляд, зрештою справді захворюють. Саме так і було з кризою, яка вже направду є.

Оскільки ж п. де Вейндель примушує метра висловити свою думку, Сарду відповідає:

Я мовчу, — маю про це власну думку, але вам її не скажу.

Деннері робить заяву:

Кілька молодиків намагались завести нас у болото, показати нам кохання куховарок — це невесело, зовсім невесело. Двоє чи троє з їхнього кола дебютували в «Незалежному Театрі» й немов пробилися до широкої публіки, але вони з таким же успіхом могли б дебютувати будь-де, а не лише у п. Антуана. Молоді талановиті люди можуть якийсь час помилятися, та вони зрозуміють, що збились на манівці, і повернуться до старого жанру, до незмінної формули.

У розмові про «Незалежний Театр» Анрі Фук'є висловлює думку, що:

Це революція, яка закінчиться, як кінчаються усі революції. Є реакціонери, які не хочуть нічого віддати, і революціонери, ладні висадити все в повітря. Я чекаю на прихід нового Ож'є, який дасть усьому раду.

Думік:

Справа кепська: всі театри, від найбільших до найменших хворі, але діагноз — незрозумілий. Формулу вчорашнього дня вичерпано; вона полягала в тому, щоб втілювати характери за допо-

могою драматичної дії. Поєднували, наскільки це було можливо, Скріба з Бальзаком. Сьогодні це поєднання видається нам уже неприроднім, ці елементи більше не поєднуються. Але з іншого боку, — нової формули ще тільки шукають, реалістичні учні п. Бека чи прихильники психологічної комедії дали тільки шкіци, непогані,не сперечаюсь, але все одно це тільки шкіци; всі вагаються, всі бредуть наосліп, публіка не знає, на яку стати, і збентежена..

Бек:

Всі втомились, усі прагнуть чогось нового: нове вже з'явилось, на кін вийшов Антуан, який зробив театральному мистецтву вагому послугу, — забракне голосу, щоб уголос про це заявити, — і зробив велику справу; директори театрів криють молодих драматургів, але ставлять їхні п'єси. Вольф, Еннік, Порто-Ріш та всі пройдуть крізь це, обидва табори зроблять крок назустріч один одному, публіка до цього звикне, драматурги трохи розбавлять своє вино водою, — і все стане на своє місце. У п'єсі Лаведана ми, йдучи за логікою, примусили б жінку переспати з євреєм, — Лаведан ухилився від цього; у нього це лише гендель, і публіка це розуміє.

Жорж Оне не боїться сказати:

Правда? Це божевілля! І якби навіть якийсь романіст сказав істинну правду, всі б умить заголосили. Щоб її визнали міцною, п'єса має бути цілком ***вигаданою****; сьогодні це твердження викликає лише сміх. Правда полягає в тому, що всі ці хлопчики хочуть бути дужчими за нас. Саме такі дослідження робить «Незалежний Театр», який через це завдає великої шкоди молодим людям.*

Мельяк:

Я гадаю, зі всього цього нічого не буде. Що показав нам «Незалежний Театр»? П'єси, які в більшості не можна грати; в них є люди, їхні вдачі гарно окреслено, але ці люди не розвиваються, ці характери перебувають у бездіяльності. Ніщо не живе, все тьмяне й позбавлене гумору. А далі — бракує того, що складає театр: нема вихідної точки, розвитку, підсумку.

Гандійо відповідає, чи хутчіш, за словами Вейнделя, шепоче:

Це все дурисвітство.

Коппе:

Молоді — ось на кого слід ставити: старі вже нецікаві, хоч би що там свого часу робили. Вони своє скінчили, а молоді починають. Що до мене, я уважно стежу за ними і гадаю, Антуан зробив коштовну послугу театральному мистецтву, давши можливість молодим виявити себе. Я думаю, між ними є троє або четверо з першорядними талантами: Жорж Ансе, Жан Жюлльєн, П'єр Вольф і дуже не схожий на них за способом мислення Лаведан.

А коли де Вейндель каже йому про новоутворений Художній Театр, Коппе всміхається й відповідає:

Ні, цих я всерйоз не сприймаю.

23 листопада 1892.

В Комеді-Франсез відбулась учора ввечері прем'єра трьохактної драми Луї Лежандра «Жан Дарло», котра дуже розважила мене. Вся преса переконана, що ставлячи цю п'єсу, театр «Комеді-Франсез» прагнув довести, що реалізм його не лякає, і ми дійсно побачили м-м Барте в ролі продавщиці газет, а Альбера Ламбера в ролі робітника-механіка. Та ці постаті з народного побуту було показано так, як їх вигадують на вулиці Рішельє, що призвело до небувалого провалу, котрий ніхто й не думає поставити нам на карб. І все одно була спроба наслідувати наші декорації і всі деталі наших мізансцен. Але, по суті, все це не те. Сарсе сказав, що «все це до такої міри пересічне, що виправдати його нічим не можна».

26 листопада 1892.

Було абсолютно необхідно, щоб тіло молодого герцога де Шантемель стояло на видноті в останній дії «Допотопних» Кюреля. Адже саме біля смертного одра у присутності всієї родини, сестра небіжчика читає його заповіт, і від цього сусідства вся сцена набуває трагічної величі. Трудність полягає в тому, щоб Камі, котрий грає роль, не ворушився протягом усієї дії, котра триває дуже дов-

го. Тому ми відлили маску з його обличчя, — цю неприємну операцію зробив наш приятель скульптор Шарпантьє. Довелося вкрити все обличчя пацієнта рідким гіпсом і чекати, доки він висохне, регулюючи в цей час дихання за допомогою соломинок, вставлених у ніздрі та в рот, — це було моторошно, але наш товариш витримав усе з покірністю мученика.

29 листопада 1892.

Прем'єра «Допотопних» п. де Кюреля; п'єса справила сенсацію, хоч зіграли її середньо, — перш за все тому, що для неї потрібні виконавці водночас романтичні, реалістичні, людяні й прості. М-ль Берта Баді дебютувала в цілому не дуже легко, але вона надзвичайно гарно прочитала чудовий заповіт Робера. У цієї дівчини голос і добра емоційна вразливість, але вони не перейдуть через рампу доти, доки вона не опанує техніки. Хоч три дії п'єси відповідно до нової оригінальної авторської вказівки, відбуваються в одній і тій же вітальні, — все одно довелось виготувати три декорації, бо кімната немов поверталась і в кожній дії виникала у новому ракурсі.

1 грудня 1892.

Дійсно, щастя, що в «Допотопних» ми поклали на ліжко гіпсове зображення Камі: в останньому антракті монументальний камін декорації останньої дії впав і розбив ущент його гіпсову маску. Якби наш товариш лежав там, він би загинув...

Кюрель сказав мені, що Поль Перре, читець «Комеді-Франсез», просив дати йому одну з його п'єс; цілком вірогідно, що двері «Комеді Франсез» відкриються перед ним, бо цьому театрові міцно перепало в газетах, коли стало відомо, що «Мольєрів дім» відмовився від «Допотопних», тоді як з великим шалом накинувся на «Жака Дарло».

2 грудня 1892.

Віллет заснував було чудовий журнал, де він друкував свої гарні малюнки; тепер йому довелось припинити видання. Гай-гай! І він б'ється під фатальним тягарем грошових нестатків, і його сучасники і знати нічого не хочуть про цього онука Ватто і Ланкре, твори котрого в майбутньому стануть окрасою музеїв.

5 грудня 1892.

Куртелінові та Швобові спало на думку запропонувати сценарій пантоміми Жюлеві Кларті, котрий відкинув її, навіть не розкривши рукописа. Жарт доволі смішний.

6 грудня 1892.

У театрі «Водевіль», подейкують, взяли до постави «Кризу» Моріса Боніфаса, одного з авторів «Тітки Леонтини».

Сарсе значну частку свого вчорашнього театрального огляду присвячує «Допотопним». Ретельно відшмагавши виконавців, — а вони на це заслужили, — він каже на адресу Франсуа де Кюреля гарні слова. Він називає його «вольовою людиною», та кажучи про п'єсу, заявляє, що «вона викликає сумніви не в площині розуму п. де Кюреля, котрий може вважатися бездоганним, а в площині його театральних здатностей. Він ще не знайшов своєї нової форми, та ніщо й не свідчить про те, що він її не знайде. Навпаки, я ладен присягнути, що п. Ерв'є, автор п'єси «Слова лишаються», ніколи в житті не матиме справи з театром. Що ж до п. Франсуа де Кюреля, я ще маю сумнів».

8 грудня 1892.

Кюрель, котрий шаленіє з приводу статті Сарсе про «Допотопних», — зі свого боку, я не вважаю, що вона така вже сувора, — категорично відмовляється піти зі мною до славетного критика.

Після наполегливих запросин Сарсе я давно вже зробив звичкою іноді снідати у нього в п'ятницю, — це його прийомний день; тут завше буває приємно і зручно поговорити із славетним журналістом, бо він найдоброзичливіший і найдотепніший господар. Він любить, щоб я приводив до нього молодих людей, чиї п'єси щойно з'явились на сцені; він приймає їх у найлюб'язніший спосіб, а надто тоді, коли він перед тим їх вилаяв. Я так уперто наполягаю, що нарешті Кюрель погоджується піти зі мною, і десь ополудні ми приходимо на вулицю де Дуе. У вітальні вже сидить численне товариство. Сарсе, котрому я просив доповісти про наш прихід, сам виходить зустріти нас; коли він знайомиться з Кюрелем, я бачу на його обличчі дуже гостру зацікавленість, котра свідчить про те, якої він високої думки про нього. Доволі несміливого і трохи похмурого Кюреля він тягне із собою, садовить біля себе за стіл і розсипається перед ним надзвичайно приязними компліментами. Між ними

обома відразу ж виникає найактивніша симпатія, — до такої міри, що незабаром за кавою я чую, як вони обмінюються наймарнішими анекдотами і регочуть, як школярі.

9 грудня 1892.

Люс Кола, котру Карре теж ангажував у театр «Водевіль», дебютувала з гарним успіхом. Я радий за неї, проте вже багато товаришів пішло, і трупи все більше розпадаються.

10 грудня 1892.

«Гурток Школярів», під орудою Жоржа Бурдона поставив «Жінку з моря» Ібсена. Це четверта п'єса видатного норвежця, що її зіграно в Парижі, бо після поставлених у нас «Привидів» і «Дикої качки» театр водевіль показав «Гедду Габлер». Творчість скандинавського драматурга викликало до життя рух, котрий буде плідний і тривалий.

12 грудня 1892.

Шюрманн повіз нас на кілька вистав у Мілан і Турин. Це дає нам трохи грошей, яких нам дуже невистачає. Вчора ми відкрили вистави у театрі «Манцоні» «Бланшетою», що мала успіх просто жахливий, та мене обдало морозом, коли сьогодні вранці переглянув італійські газети. Тутешні критики заявляють, що остаточну оцінку вони дадуть пізніш, бо як чудово, на їхню думку, не грали б Антуан та його колеги у селянській п'єсі, вони зможуть висловити свою думку тільки після «Привидів» Ібсена, котрі звуться тут «Spettri», і в котрих роль Освальда належить до кращих робіт їхнього видатного актора Ермете Цакконі.

13 грудня 1892.

Ми грали «Привиди» вчора ввечері в театрі «Манцоні» з дійсно величезним успіхом, але найдужче я пишаюся з того, що сьогодні вранці преса пише, — нас після Цакконі чекали з великою цікавістю, це явно щось зовсім інше, але таке ж гарне.

18 грудня 1892.

Наші вистави у Мілані в театрі «Манцоні» тривали добре до кінця; в Турині, у театрі «Каріньяно», ми так само мали повний успіх,

і оскільки герцогиня аостська регулярно відвідувала всі наші вистави, я просив попередити її, що «Дівчина Еліза» може видатись їх дещо фривольною, та герцогиня відповіла, що ім'я п. де Гонкура і цікавість, викликана виставами, котрим вона вже аплодувала, примушують її не пропустити і цієї вистави.

20 грудня 1892.

Видано на руки моїм товаришам 5000 франків.

20 грудня 1892.

У театрі «Жімназ» вчора зіграли інсценізацію «Шарля Демайї», котру зробили Поль Алексіс та Оскар Метеньє. Вистава пройшла добре, але авдиторія була туга і весь час чинила опір.

23 грудня 1892.

Якийсь молодий викладач Шартрського ліцею, п. Ромен Коолюс, приніс мені кумедну одноактівку «Родина Брезіль», яку я гратиму між п'єсою Стріндберга і ненадрукованою одноактною п'єсою Едмона де Гонкура.

25 грудня 1892.

Мої взаємини з вулицею Белльшас погіршали: успіх «Дівчини Елізи» трохи зашкодив п'єсі Доде, — не знаю вже, якій саме, — котру ставили в театрі «Жімназ» майже того ж вечора, і з деякого часу, незважаючи на розумну й палку симпатію Доде, я чудово відчуваю, що мене там приймають неохоче.

До цього долучилася моя усе більш підкреслена відданість Золя, отже біля півтора року у мене не було жодних взаємин з Доде; але згодом я раптом одержав від нього запрошення на обід, як раніш; це сталося одночасно з підготовкою у нас п'єси Гонкура, і я смакую цю невеличку помсту за хворобливий розрив, котрого я, далебі, не заслужив, адже я обожнюю Доде.

Обід кінчається, ми йдемо у маленький кабінет метра, і він запрошує мене підійти до канапи, до якої його тепер припинає хвороба. І каже мені: «Ну то як, добрий мій Антуане, справи?» Я відповідаю йому — трохи схвильовано, але без докору: «Все гаразд, і найдужче мене дивує, що я опинився тут!» Прекрасне обличчя його, тепер спотворене і немов возвеличене хворобою, стає трохи

серйознішим, і кинувши на мене погляд, що стократ винагородив мене за прикрість, якої я зазнав, він каже мені, нічого не пояснюючи, з тією переконливою та ніжною добротою, з якою він до мене ставиться: «Так, так, бідолашний Антуане! Але ж ви знаєте — на жаль! — усі ми повії!»

1893

Січень 1893.

Кюрель кінчав свою п'єсу, коли ми репетирували «Допотопних». Він передав її в «Комеді-Франсез» і нітрохи не сумнівався у наслідкові. По шести місяцях безплідного вичікування в листопаді минулого року її попросив у нього Альбер Карре, і «Запрошена» мала вчора великий успіх. Я не зовсім певен, що публіка до кінця зрозуміла цей іронічний етюд про материнство, бо м-м Паска грала його прямолінійно, так, наче ця п'єса була з її старого репертуару, — з хвилюванням, котре ввело глядну залу в оману відносно душі цієї висохлої мізантропічної та себелюбної жінки. Та зрештою, хай навіть битва відбулась не там, де слід, перемога не втратила своєї ваги від того, що один з драматургів, котрим ми дали путівку в життя, очевидно, найвидатніший з них, уперше скорив вишукану публіку бульварів.

2 січня 1893.

Бек живе на авеню де Віллье, у чудовому помешканні, абсолютно порожньому. У вітальні, де над порцеляновою пічкою стоїть тільки його погруддя роботи Родена, ми снідаємо на якійсь подобі креслярського столу архітектора, з нефарбованого дерева, і в кімнаті є лише два стільці. Без яких не можна обійтися.

Так живе самотній старий холостяк, і від цього трохи щемить серце, хоча, здається, ця парадоксальна відсутність меблі немов його навіть дуже розважає.

Бек замовив у сусідньому ресторані запіканку з макаронів, які не можна їсти не гидуючи. Він розмовляє з властивою йому дотепністю, навіть не помічаючи, до якої міри несмачний його почастунок; слухаючи його, я намагаюсь їсти якомога повільніш, передбачаючи те, що мусить статися далі; і коли моя тарілка порожніє, він

примушує мене з'їсти ще одну порцію цієї жахливої потрави, — і я не смію відмовитись.

13 січня 1893.

До своєї трагедії «Графиня Юлія», яку ми готуємо, Стріндберг написав доволі трохи задовгу, насичену цікавими думками; я подумав, що цікаво було надрукувати її й роздати глядачам. Ці дотепні міркування з приводу декорацій, поставлених під кутом, про знищення рампи, про введення верхнього світла. — очевидно, під впливом німецького театру. Все це я вже давно взяв з-за кордону.

15 січня 1893.

Генеральна репетиція «Графині Юлії», «Родини Брезіль» та «Геть прогрес!»

«Графиня Юлія», по суті, пройшла дуже сенсаційно. Публіку схвилювало все — сюжет, середовище, компактність п'єси, що вмістила в одну дію тривалістю на півтори години, матеріал, що його вистачило б на цілу вечірню французьку п'єсу. Звичайно, був посміх і протести. Та всі справді почували, що вони присутні на чомусь незвичайному. «Родина Брезіль», котрою дебютував Коолюс, теж справила враження нової; він не сміливіший за Ансе, йому бракує прямої, майже класичної мови «Школи вдівців», — але спосіб його мислення дуже цікавий. Фантастична вигадка п. Гонкура, котру вислухали з цікавою поштивістю, була бліда поруч із двома такими гострими творами, тим більше, що метр просив перед його п'єсою дати трохи войовничий вступ, спрямований проти північної літератури:

У наші часи, коли Франція в такому захваті від зарубіжної літератури, коли наші молоді драматурги так обожнюють скандинавський театр, коли сучасні голови схильні показувати себе як літературні прислужники Толстого та Ібсена, чиєї гідності я зовсім не маю наміру заперечувати, але чиї якості, як мені здається, не можуть бути акліматизовані на тому градусі широти, де ми живемо, — я намагався реагувати на це і створити з п'єси, за якою підуть інші, — створити, наскільки це в моїй владі, драматичний твір, якому властиві саме французькі риси: ясність, дотепність іронія кінця цього сторіччя, а може, й кінця світу.

Так, я певен, що треба віддати слов'янський туман росіянам і норвежцям, і що не слід силоміць вкладати його в наш ясний ро-

зум; так, я гадаю, що за такого хворобливого пересаджування цей туман може призвести лише до неоковирних плагіатів.

І, пробі, якщо наш сучасний театр так потребує натхненника, то французькій думці слід звернутися не до Толстого й не до Ібсена, а швидше до автора комедій «Севільський цирульник» та «Одруження Фігаро», до автора драми «Євгенія» — до Бомарше.

Ото чудасія! Цей великий поборник життя й правди, цей революціонер говорить про шведів та норвежців з таким же нерозумінням, з такою ж упередженістю, яка притаманна і його власним найзапеклішими ворогам — Сарсе й Пессарові!

17 січня 1893.

Пресу так роздратував тон «Родини Брезіль», що критики, до того ж найсуворіші, питають, чи не мав на меті Коолюс містифікувати їх; навіть Анрі Фук'є, завше такий рівний і проникливий, переконаний, що це жарт.

Жем'є був надзвичайно гарний завдяки своїй холодній іронії в «Родині Брезіль»; Аркільєр винятково добре грав лакея в «Графині Юлії».

20 січня 1893.

В газеті «Журналь» Фернан Вандерем надрукував тонкий і цікавий етюд про «Родину Брезіль» Коолюса; скидається на те, що він один помітив сміливу новизну цієї п'єси.

В інтерв'ю, що його нещодавно дав Дюма-син, він каже: «Мудрагельні вигадки, — нічого іншого тут нема». І додає, що все овсім не так: «Це завдяки мені у «Незалежному Театрі» поставили «Втечу» Віллье де Ліль-Адана.

Лютий 1893.

Жити важко, ми по вуха в боргах, і я посуваюсь уперед з великим трудом. Шюрманн пропонує мені ще одну доволі тривалу поїздку до Голандії, — успіх цієї гастролі забезпечено, каже він, і вона дасть нам необхідні кошти. Я погоджуюсь, незважаючи на те, що ці поїздки дуже мені заважають і викликають нарікання зі всіх боків. Кажуть, я тепер прагну тільки до того, щоб одержати матеріальну вигоду від «Незалежного Театру»; ці ідіоти, перед якими мені дово-

диться зберігати незалежний вигляд, на щастя, навіть не підозрюють про дійсний стан речей, — інакше вони так радісно закричали б, що тримайся!

5 березня 1893.

Помер Тен — один з тих людей, кому я найдужче вдячний.

15 квітня 1893.

Найпершою виставою піде в нас нова п'єса на дві дії — «Бубурош» Куртеліна. Автор доволі швидко зробив мені першу дію, і я зразу почав репетиції; але центральну сцену другої дії одержав від нього лише за вісім день до вистави. Протягом всього цього часу ми не припиняли сварки. Він наполягав, щоб роль Бубуроша грав Аркільєр, який, як на мене, надто сухий, а головне, трохи дрібний для цього великого, довірливого й мирного буржуа; по кількох репетиціях я здобув згоду автора на те, щоб цю роль репетирував Понс-Арле, який до такої міри має все необхідне з фізичного боку для цього персонажа, що Куртелін, нарешті, здався.

29 квітня 1893.

Вчора ввечері п'єсу Куртеліна супроводжував неабиякий тріумф; рідко доводилось бачити, щоб авдиторія так реготала. Сеар, який все одно з цього не радий, пише сьогодні в «Евенеман», що «Бубурош» — просто жарт, який цілком був би на місці у будь-якому театрі бульварів. Проте вся преса висловлює ентузіазм, і це — реакція на ті жорстокі випади, що були здійснені проти мене протягом останніх місяців. Леметр заявляє, що «Бубурош» надзвичайно гарний фарс, і всі кажуть те саме.

10 травня 1893.

Вперто готуємо «Ткачі» Гауптмана; це, сподіваюсь, буде одна з найкращих вистав, що їх ми колись створювали. Але які витрати! Без допомоги одного з друзів, що позичив мені 10 000 франків під майбутній сезон, я не міг би поставити цієї п'єси.

Травень 1893.

«Ткачі» мали шалений успіх. Слід визнати, жоден французький драматург не може намалювати фрески такої широти й такої

сили. Коли п'єсу уперше поставили в берлінському «Незалежному Театрі», вона мала величезний резонанс. Гауптман, за яким стояла вся молода літературна Німеччина, добився відміни імператорської заборони. Всупереч моїм сподіванням, у нас ця революційна п'єса прозвучала переважно як крик відчаю та злиднів; від дії до дії вражені глядачі не припиняли викликів. Це шедевр соціального театру, який вже прорізується, і захоплений Жорес просив переказати мені, що така вистава дає більше користі, ніж усі політичні кампанії та дискусії.

Втім, відчуваючи, що це одна з останніх моїх постав, і що кінець мого починання вже близько, я доклав до роботи всіх зусиль, які в мені лишилися, всі кошти й енергію, і можу сказати, що зіграли ми п'єсу чудово. Жем'є в ролі Баумерта виявив себе як великий актор, що я вже давно знав, а Аркільєр був блискучий.

Вся друга дія з «Піснею ткачів», котра є лейтмотив і котра весь час звучить за коном, справляє надзвичайне враження. У четвертій дії, у сцені нападу на дім фабриканта, враження жаху було таке міцне, що весь партер звівся на ноги. Остання картина із смертю старого Гільзе під час стрілянини на галасі натовпу кінчалась під захопленні оплески глядачів.

Хоч я вже майже прийняв рішення вийти з гри, і це всі знають, у мене того вечора майнула гірка думка про те, як багато ми могли б ще зробити. Та самої моєї енергії та моєї сміливості, для того, щоб вижити, мало. Досі я витягав з самого себе й з моїх друзів — авторів й акторів, — усе, що ми мали, але фабрикувати гроші я не вмію. Крім того, я загрожував занадто багатьом життєвим інтересам, я завдавав клопоту надто багатьом високим людям, які перебувають на видноті, тому можу розраховувати на загальне вдоволення тільки тоді, коли всі почують, що я нарешті провалився. Якби я не мав зобов'язань, — адже я взяв гроші в борг під майбутній сезон, — я відразу скінчив би все після останньої вистави, яку ми зараз готуємо.

1 липня 1893.

Становище унеможливлюється. Ми могли скінчити сезон лише взявши гроші під заставу прибутків майбутнього сезону, і я, далебі, не знаю, що з нами буде наприкінці того сезону, який почнеться восени. Правду кажучи, я чудово почуваю, що й чисто мистецьки наш рух вичерпався, і ми наближаємося до свого кінця.

Минуло вже два роки, як мені довелося вдатись по допомогу до зарубіжної драматургії, до сенсаційних новинок, щоб мати можливість заповнювати перерви між ними справжніми виступами; але все це вичерпується. Цей сезон дав нам насправді тільки «Бубуроша», а величезний відгук, який мали «Ткачі» є, по суті, повторенням Толстого чи Ібсена. «Незалежний Театр» у тому плані, як його було задумано, може мати якесь значення лише за умови, що його живитиме **національна** продукція, але автори, які вперше виступили у нас, пішли в інші театри. Де ж вихід?

Перетворитися на пересічний професійний театр? Але ми швидко стратили б будь-яку оригінальність і все, що є цікавого в нашому проекті, і наразили б разом з тим себе на жахливий ризик. Завше до нас ходили б з цікавості, але потрібні будуть роки, щоб привернути до нас широку публіку й завербувати її.

4 липня 1893.

Сьогодні ввечері, повертаючись зі мною під зоряним небом по авеню де Шан-з'Елізе, Бек декламує мені уривки з віршованої одноактівки, яку він, за його словами, щойно закінчив: походеньки молодого поета-символіста, що потрапив до буржуазної родини; після кожного монологу його могутній регіт весело звучить серед ночі.

Серпень 1893.

Камаре. Я відпочиваю і як можу готуюсь до наступного сезону. Я маю дуже мало, — так мало, що майже неможливо видрукувати наш загальний репертуарний план. Так чи інак, а почну я з п'єси іншого скандинавця, Б'єрнсона-Б'єрнстерне, Ібсенового конкурента; він написав комедію про гроші, яку більш-менш знають усюди. По тому я готуюсь поїхати на гастролі по курортах та морських пляжах, щоб заробити бодай трохи грошей, якщо буде можна.

15 вересня 1893.

Торель одержав від Гауптмана нову п'єсу «Ушестя Ганнеле Маттерн», і ми побачимо прем'єру цієї зими у Берліні в імператорському театрі.

25 вересня 1893.

Ми повернулися з гастролей по Франції та по всьому узбережжю. Я втомився, але усе краща реакція широких кіл публіки мене тішить, це дає надію на майбутнє, коли я буду змушений стати професійним актором, щоб заробляти собі на життя й розплачуватися за борги «Незалежного Театру».

25 жовтня 1893.

Публіка, здатна привести у відчай через її тупоумство, затюкала в «Комеді-Франез» новий твір Кюреля «Кохання прикрашає». Втім, не можна розраховувати, що на тій дотепній сцені пощастить акліматизувати цей зовсім новий за суттю твір. Слід визнати, його п'єсу грають тут з дивовижним нерозумінням. Ле Баржі, котрого все таки захопив автор і п'єса, втратив, очевидно під час вистави грунт під ногами, а інші під тягарем протестів публіки скидалися на потопельників.

5 листопада 1893.

Я одержав поштівку від м-м де Лоін, яка просить мене завітати до неї. Хоч вона протягом довгого часу є абонентом «Незалежного Театру», і відвідує разом з постійними гостями свого салону наші вистави, я гадав, що вона ставиться до нас ворожо, особливо ж після історії з «Жарміні Ласерте», коли Жюль Леметр так суворо на мене напав.

Я пішов до неї на авеню де Шан-з'Елізе і зустрів там критика газети «Деба», що сидів з іншого боку каміна. М-м де Лоін дуже приязно мене прийняла і спитала, чи не біг би я поставити п'єси її приятеля Моріса Барреса, котрий хотів би, щоб її зіграли у нас, бо в кожному іншому театрі її політичні тенденції призвели б до втручання цензури. Я звісно, відповів ствердно, і до кімнати зразу ж вели Барреса, що чекав на мою відповідь. Баррес, в минулому один з випадкових відвідувачів вулиці Бланш, ніколи не писав для театру, і після моїх зустрічей з ним у Доде я його більше не бачив. Нарешті, політичні події останніх років відтак не сприяли нашому зближенню, але, звичайно, одержати його п'єсу — це талан. М-м де Лоін, здається, дуже зворушило, що я пішов назустріч її бажанням.

10 листопада 1893.

Перш ніж сісти у поїзд, який відвезе нас у Берлін, ми зіграли вчора «Банкрутство» Б'єрнсона-Б'єрнстерне, — назву, всю гостроту якої за нинішнього стану моїх справ я один можу потай оцінити. Це найпатетичніша трагедія, присвячена грошві, яку коли б то не було ставили на театрі. Третя дія, велика сцена між негоціантом та повіреним, котру ми обидва — Жем'є і я — дуже добре граємо, справила колосальне враження.

12/20 листопада 1893.

Ми приїхали в Берлін подивитись «Ушестя Ганнеле Маттерн» Гауптмана, що його покаже «Шаушпільгауз», — імператорський театр. Торель, що перекладає цю п'єсу для нас, і мій режисер Бастон супроводжують мене. До нас приєднався Жан Ажальбер.

Листопад 1893.

Нас зустріли дуже щиросердно: Гергард Гауптман і Зудерман, на сьогодні найвидатніші драматурги Німеччини, організували щось на зразок комітету для того, щоб зустріти нас, але ми просили скоротити все це до мінімуму.

Листопад 1893.

Звісно, я хотів побачити якомога більше берлінських вистав. Всюди наражаєшся на несподіванки постановочного плану, особливо ж на терені освітлення й установки декорацій. У день нашого приїзду ми бачили у Лессінг-театрі пишну ранкову виставу «Орлеанської діви» Шіллера, класичної п'єси, яку грали перед оглядною залою, напханою дівчатками від дванадцяти до п'ятнадцяти років, що стежили за драмою з неослабною увагою, котре властиве тут усім у театрі. В маленькому театрику у передмісті ми бачили надзвичайно цікаву виставу «Ткачів»: п'єсу грають тут без того широкого дихання гніву й бунту, як у нас; я сказав Гауптманові, що він дуже здивувався б, побачивши її виконання у нас в Парижі.

Листопад 1893.

«Ушестя Ганнеле Маттерн» — чудова й гарна поема, сценічне втілення якої дійсно варте захвату. Директор Шаушпільгауза, місцевий Жюль Кларті, дуже гречний, дав мені можливість бути

на робочій репетиції о дев'ятій ранку. Я побачив таке технічне обладнання великої казенної сцени, про яке не може мати уявлення жоден паризький театр, бо все це щедро субсидіюється з державних коштів.

Листопад 1893.

Прем'єра «Ганнеле Маттерн». Преса була дуже доба. Постава винахідлива, проте ми робимо не гірше, а подекуди й краще. Зате виконавці, здається, кращі, ніж у нас. Серед глядачів було понад тридцять директорів провінційних німецьких театрів, які беруть п'єсу, щоб поставити її у себе. Тут нема централізації: такі міста як Дрезден, Мюнхен, Ляйпціг чи Гамбург — центри, де є великі сцени, обладнані краще, ніж найуславленіші французькі.

Листопад 1893.

Перше ніж виїхати з Берліна, мені довелось погодитись на якусь подобу бенкету у Фрідріхсгофе, величезній залі, де зійшлися берлінські актори й драматурги, письменники, художники, і взагалі усі представники німецької мистецької громади. «Незалежний Театр» має тут чималу шану, бо обидва нові театральні німецькі починання, що конкурували одне з одним, були об'єднані на зразок нашого, створеного у Парижі, театру.

Мене це вшанування збентежило, і не зважаючи на гостинність наших хазяїв, моя відповідь на цілу низку промов, що їх почали виголошувати з самого початку вечері, була така лаконічна, що це, звичайно усіх здивувало. Один з радників французької амбасади відвідав мене протягом дня, трохи занепокоєний від цієї церемонії і побоюючись щоб я не зробив якоїсь незручності, як промовець. Втім, згаданий чиновник був на вечері, що дати про нього звіт нашому послові.

2 грудня 1893.

М-м де Лоін, що засвідчила мені свою цінну дружбу, доволі часто запрошує мене по п'ятницях на свої обіди, де завше сходяться дванадцять-чотирнадцять вибраних гостей. Я відчуваю, що ця приємна жінка добре знає, як дуже вона підтримує мене тим, що приймає у своєму салоні, найзакритішому і найвпливовішому з усіх паризьких салонів. Тут бувають Леметр, Ружон, Баррес,

Маньяр, Артюр Майєр, скульптор Сен-Марсо, Альфред Капюс і Кальметт — секретар дирекції «Фігаро». Кілька день тому я сидів за столом поряд з гостем, що про нього господиня сказала мені: «Це видатний фінансист, великий друг митців, котрий зможе дати вам гарну пораду у ваших заплутаних справах». Це був Власто, коли не помиляюсь, керівник Облікового Банку, людина рідкісної вишуканості й витонченої культури, і я зразу відчув до нього симпатію.

М-м де Лоін скеровує розмову, як досвідчена господиня салону, — салону, де бували Ренан, Еміль де Жірарден і всі імениті люди нашого часу. Вона виявляє ніжну й чудову турботу до кожного з друзів; за починаннями, задумами і справами вона стежить, завжди напоготові допомогти порадою, завше дійово віддана й передбачлива. У м-м Лоін майже щодня збирається група загальновідомих людей: сніданки вона приберігає для цілком інтимних друзів; саме під час сніданків я буваю у неї, коли я маю розповісти їй щось цікавого, такого, що її захопить. Під час цих сніданків вона стрічається з акторками — Барте, Режан, Сарою Бернар, і з дивовижною дипломатичністю здалека впливає на більшість наших великих літературних театрів, скеровуючи свій вплив на користь своїх друзів.

9 грудня 1893.

Що до п'єси Барреса «День у парламенті», Маньяр, Леметр і автор просили мене влаштувати напередодні звичайних вистав «Незалежного Театру» закриту репетицію, на котру могли б з'явитись тільки їхні друзі, і я передчуваю, що авдиторія буде незвичайна.

16 грудня 1893.

Історія з Барресом, можливо, посварить мене з Бріє. Коли його колега писав свій твір, Бріє кінчав свою другу п'єсу — «Зубчасті колеса», на схожий сюжет; він хоче, щоб я віддав перевагу йому, бо він належить до числа найближчих наших людей. Та я зобов'язаний продовжувати принципову лінію і відчиняти двері перш за все новакам. Крім того, дебют у театрі такого автора як Баррес, — літературна подія, і я не можу дозволити, щоб вона відбулася в іншому місці.

16 грудня 1893.

Бріє віддав свою п'єсу «Гурткові Школярів», який її поставить, — отже, все гаразд.

1894

5 січня 1894.

«Ушестя Ганнеле», яке ми щойно поставили, викликало велику цікавість. З великим піклуванням вклав я сюди все, що міг реалізувати під кутом режисури. П'єса не справила такої сенсації, як «Ткачі», але вона матиме своїх фантастичних прихильників, і це була дуже гарна і дуже мистецька вистава, яка, звичайно ж. коштувала мені величезні гроші; у моєму теперішньому стані лишається тільки зробити ще одну-дві добрі роботи, перше ніж згаснути.

15 січня 1894.

Ми готуємо п'єсу Барреса, його комедія — запеклий памфлет проти сучасного режиму, і це мене мало влаштовує, бо це, очевидно, пов'язане з політичними інтригами, які я засуджую. З чисто театральної точки зору у третій дії є добрі сцени, а в другій — одна сцена відбувається у залі Лаокоона в Палаті, і це буде цікаво. На превеликий жаль, знову величезні витрати, і це не дуже допоможе мені виплутатися.

23 лютого 1894.

Генеральна репетиція п'єси «День у парламенті» у присутності запрошених з «Фігаро» та друзів автора — справжня подія на цілий Париж. Політичний бік позбавляє драматургічний твір будь-якої цікавості. Остання дія справила повне враження, Баррес — глибокий митець, передав у ньому всі жахи свого героя, скомпрометованого інтригами депутата, моральне падіння якого подано дуже яскраво.

24 лютого 1894.

«День у парламенті» зіграли для публіки «Незалежного Театру» в атмосфері зацікавленості, без галасу й вигуків у глядній залі; цілком очевидно, що гармидер навколо нашого починання здійнято великий, ніколи ще ми не знали такого піднесення в публіці. Але щодо практичних наслідків, то Шастане склав катастрофічний баланс: нам ні за які гроші не пощастить скінчити сезон.

З 27 лютого по 19 березня 1894.

Ще одні гастролі по Франції, щоб заробити трохи грошей, але «Місіонер Люге», якого ми готуємо до постави, — це лише п'ята вистава сезону, а треба дати ще три! Ми дійшли до краю, величезний борг справді починає нас душити. Треба прийняти якесь рішення.

20 квітня 1894.

З точки зору матеріальної — я не маю змоги продовжувати: ця боротьба, що триває вже кілька років, вичерпала мою енергію, і я відчуваю, що у мене нема більше потрібної сили. Відсутність грошей затягає петлю на моєму горлі, я вичерпав усі свої ресурси і всі можливі способи. Втім, я навіть не переконаний у доцільності нових зусиль, бо творчість молодих драматургів пережила себе; генерація, яка чекала своєї черги, зробила все, на що була здатна; ті, спритніші, котрі мали успіх, якось улаштувалися. Віднині довелося б змагатися за порожнє місце.

24 квітня 1894.

До «Місіонера» Тулуз-Лотрек намалював гарну кольорову програмку, за яку колись колекціонери битимуться один з одним. В цілому, серія програмок, котру вдалося створити протягом кількох років, буде єдина у своєму роді. Всі сучасні художники брали в ній участь: Форен, Віллет, Раффаеллі, Анрі Рів'єр, Вюйар, Стенлейн, Оріоль, Сіньяк, Люс, скульптор Шарпантьє та чимало інших. Я навіть мав задоволення запропонувати новачкові А.Г. Ібельсові можливість в організаційний спосіб виявити своє обдарування під час виконання восьми програмок, які я йому замовив торік.

25 квітня 1894.

«Місіонер», якого ми зіграли, справді несподіваний за формою, це розповідь на п'ять картин, між якими є пояснення читця, який сидить на авансцені й перегортає сторінки книжки. Прочитавши уголос окремі фрагменти, він продовжує перебувати на видноті доти, доки граються окремі епізоди. Новизна спричинює публіку до веселого гумору. Я взяв на себе важку роль читця, і протягом цілого вечора на мене сипалися насмішки всієї авдиторії. У якусь мить мені навіть пожбурили в обличчя цілу жменю дрібних монет: це дуже символічно. Цей брутальний жест умить примушує мене прийняти

рішення залишити «Незалежний Театр». Дурні, що сидять у глядній залі, абсолютно нічого не знають, і коли б я міг урвати виставу й раптом викласти весь закулісний бік справи, можливо, їм стало б соромно.

22 травня 1894.

«Романтики» Едмона Ростана мали великий успіх в «Комеді-Франсез»; це загалом, дуже гарна річ.

15 червня 1894.

Ось уже кілька місяців Ларошелль, син колишнього директора й актора, що пристрасно захоплюється театром, пропонує мені свої послуги. Я не зважився укладати з ним спілки, бо це видавалося мені за марну річ, але тепер мені спало на думку: раз його цікавить «Незалежний Театр», чи не можна йому запропонувати взяти у мене цю справу. Я не вимагаю від нього грошей; в обмін за три вистави, котрі ми мусимо показати нашим абонентам в цьому сезоні, і котрі він обіцяв поставити, я гарантую йому свою особисту акторську участь і віддаю йому дві ухвалені до постави п'єси — «Гроші» Еміля Фавра і «Дим а потім вогонь» Карагеля. Я безоплатно передаю йому мій склад у Ла Віллетт з усіма його декораціями, бутафорією, костюмами, — себто з доволі значною матеріальною частиною. Він візьме на себе оплату приміщення на вулиці Бланш, а за собою я лишаю весь пасив. Цю підписану угоду публіка наша сприймає непогано; вони нарешті розуміють, яку боротьбу я провадив. Багато хто навіть здивований, бо гадав, що я нажив собі на цьому капіталець.

1 липня 1894.

Після того, як усе було влаштовано, лишилося урегулювати мій пасив; це я зможу зробити тільки власною працею, що буде важко, бо якщо я й маю повну акторську репутацію у «Незалежному Театрі», то у звичайному професійному театрі до мене не почувають симпатії. Я надто багато боровся проти людей, що посідають високі посади, проти директорів, нарешті, проти багатьох людей театру, щоб розраховувати на ангажемент.

Один імпресаріо запропонував мені гастролі по Європі, — вони мусять дати мені можливість зібрати врожай після таких зусиль. Він гарантує мені скромну, але доволі значну суму, що забез-

печує можливість існування моїм друзям, котрим теж треба якось вивернутися, і дозволяє мені виплатити в розтрочку мої борги і поквитатися з кредиторами «Незалежного Театру». Я легко домовився з моїми колегами Жем'є, Люс Кола, Барні, Аркільєром та всіма, хто завше був мені відданий. Восени ми поїдемо на півроку. Почнемо з Бельгії та Голандії, потім відвідаємо Італію, Німеччину, Австрію та Росію; ми зможемо дати двісті вистав і повернутися в Париж, повністю ліквідувавши борги.

10 липня 1894.

Я влаштував збори всіх кредиторів «Незалежного Театру», встановив терміни платежів і підписав зобов'язання на строки, що відповідають датам, коли наш антрепренер гарантує нам виплату грошей; все гаразд, і я можу вільно зітхнути. У нашому маршруті є такі міста, як Берлін, де ми мусимо бути біля місяця, і де ми запевне матимемо успіх.

Серед грошових ускладнень цього жахливого кінця сезону мені буквально нема за що поїхати в Камаре, щоб відпочити там кілька тижнів, бо всі ресурси, котрі я міг реалізувати, забрав у мене ще раніше «Незалежний Театр». Я згадую про Власто, з яким так приязно мене познайомили м-м де Лоін, і зібравши всю мужність, я йду в Обліковий Банк і розповідаю йому про своє ускладнення. Ця чудова людина з усмішкою слухає мене, і після мого плутаного визнання дзвонить і наказує принести п'ять кредиток по тисячі франків, заявляючи мені, що все це дуже просто, що гроші нічим не відріжняються від іншого товару, і він просто чинить відповідно до свого фаху, даючи мені гроші під заставу, яку його службовець дає мені підписати. Це виняткова делікатність, бо я відчуваю, що фінансист дав розпорядження віднести цю суму на власний рахунок, чим він робить мені особисту послугу. І він любо додає, що, по суті, заздрить, що мені треба так мало, щоб зробити мене щасливим, і сам він набагато нещасніший за мене, бо його справи не дають йому можливості скористатися з літнього відпочинку.

21 липня 1894.

«Дружину Табарена», яку вперше поставили ми, взяли тепер у репертуар «Комеді-Франсез». Роль Табарена грає Сільвен. Мене засмутило, що Мендес, очевидно, щоб не зробити прикрості своїм

новим виконавцям, в новому виданні тексту п'єси не передрукував чудової присвяти, яка була у першому виданні.

28 серпня 1894.

Весь час пішов на те, щоб привести до ладу п'єси, які ми гратимемо; настрій у трупи гарний, всі мені вірять. Мусимо почати вистави у Брюселі 3 вересня. Наш імпресаріо нібито має контракти у всіх містах Європи; він обіцяє, що перспективи найкращі. Мій адміністратор Шастане, що до кінця лишається втіленням відданості, у моїй відсутності робитиме все необхідне для ліквідації наших справ. Ми домовились, що з надходженням кожного строку платежу я висилатиму йому необхідні грошові суми із свого заробітку. На такий гарний вихід із становища я не міг навіть розраховувати кілька місяців тому.

6 вересня 1894.

Сьогодні о 8 г. 50 хв. вечора ми мусили виїхати поїздом до Брюсселя, щоб узавтра почати вистави в театрі «Парк», де анонсовано наші гастролі. Готові їхати, ми зійшлися на Північному вокзалі, Тієї самої хвилини, коли наш антрепренер кінчає купувати квитки, до мене підходить невідомий і каже: «Мосьпане, я щойно арештував ваш багаж і поверну вам його тільки після того, як ваш імпресаріо сплатить гроші, які він винен одному з моїх клієнтів». Я повертаюся до нашого імпресаріо й кажу йому: «Ну що ж, любий, платіть і їдьмо», та він відмовляється платити і починає сперечатися з судовим виконавцем, який і слухати нічого не хоче. Скільки я не кажу про те, що необхідно забезпечити нашу завтрашню виставу у Брюселі, що такий початок може обернутися катастрофою, антрепренер стоїть на своєму і призначає нам побачення на наступний ранок. Очевидно, він не має за душею ні франка, і везе нас по Європі, сподіваючись лише на випадок. Судовий чиновник, здогадуючись про катастрофу, каже мені: «Спробуйте щось вигадати, ось вам моя адреса; я прийму вас сьогодні вночі, і ви зможете вранці завтра поїхати. Може, це тільки випадковість, і все буде гаразд». Мої товариші, занепокоєні, як і я, розходяться, домовившись повернутися завтра вранці. Я лишаюсь з Аркільєром у передбаченні того, як ламається угода, яку її так важко було підготувати.

7 вересня 1894.

Я навіть не повертаюся додому: нема чого бентежити домашніх. Разом з Аркільєром ми цілу ніч блукаємо по вулицях. Я чудово зрозумів, що, як в усіх імпресаріо, у нашого були гроші тільки на проїзд і на ті невеличкі аванси, які він їх міг нам дати. Він розраховував на перші збори для того, щоб рушити далі. Я не вірю, що за ніч він зможе знайти потрібні три або чотири тисячі франків і намагаюсь придумати, де б я міг позичити таку суму. Вже пізно, і всі зараз на дачах. Раптом я згадую, що на днях у мене був директор одного берлінського театру, де нам доведеться грати; ми біжимо до нього, а його готель на авеню л'Опера; він повертається додому тільки о другій ночі, і я розповідаю йому, стоячи на тротуарі, про наше становище і прошу його позичити нам необхідну суму, яку він поверне, вирахувавши її в Берліні з наших прибутків. Цей добрий німець, котрого я завше мав за сердечного чоловіка, трохи збентежений від цієї історії; він зауважує, що шукати гроші для нашого турне — не моя справа, — це цілком вірно, але це означає завуальовану відмову. Я це розумію, і ми йдемо геть.

Пів на третю ночі; мушу до восьмої ранку знайти гроші для від'їзду, бо якщо в Парижі дізнаються, що ми почали гастролі в такий спосіб, це відразу занепокоїть людей, яким я дав зобов'язання; і якщо ми не виступимо у Брюсселі в призначений день, це свідчитиме про банкрутство, яке відіб'ється і на «Незалежному Театрі» та його трупі. Я продовжую думати, блукаючи по вулицях, і згадую про Гайара — директора театру Опери, з яким я багато років підряд обідаю кілька разів у тиждень, і котрий завше виявляв до мене щире ставлення і навіть пропонував мені субсидіювати наш театр. Я кажу Аркільєрові: «Ми врятовані!» Гайар живе у Левалуа, у гарному будинку в арабському стилі, я знаю його дім, бо раз чи два тут снідав. Зараз лише три ночі, і проблема в тому, щоб побачити Гайаря досить рано і переконати його дати мені ці гроші, заради яких я ладен дати руку на відсіч. Але ні в якому разі не можна будити цю чесну людину серед ночі, і ми чекаємо світанку; біля сьомої ранку мій демарш буде безглуздий. О пів на сьому ми біля його дверей, чекаємо, доки прокинуться консьєржка й слуги. Нарешті, о сьомій годині, озброївшись усією моєю хоробрістю, я прошу збудити Гайара, який виходить у халаті, протирає очі, але зразу стає привітний. Серце мені тьохкає в грудях, і я розповідаю йому про

нашу халепу. «Але ж, — каже мені Гайар, — з якої б це речі я давав вам гроші у борг, коли це стосується тільки вашого імпресаріо; ви маєте контракт, якщо ви матимете якісь збитки, ви можете одержати компенсацію».

Ми йдемо геть з підрізаними крилами, і опиняємося на Північному вокзалі, де зустрічаємо всіх наших друзів у дуже поганому настрої. Антрепренера нема; звичайна записка від його режисера пропонує нам з'явитися о першій пополудні в суд, який дасть розпорядження повернути нам наш багаж. Всі вражені. Ми блукаємо цілий ранок по вулицях; і от ми на суді. Нашого імпресаріо досі нема. Голова суду, якому я пояснюю, в яке жахливе становище я потрапив, дуже співчуває, але не може нічого вдіяти. Стрімголов я мчу до антрепренера; він не знаходить собі місця; я пояснюю йому, у яке жахливе становище він мене ставить, і він заявляє мені, що ми конче виїдемо сьогодні ввечері.

8 вересня 1894.

Ми приїхали в Брюссель, де все обійшлося добре; я знову потрохи починаю оживати. Збори були добрі, і ми їдемо до Німеччини.

Епілог

Ось уже шість тижнів, як ми їздимо від міста до міста, і збори у нас то добрі, то погані, як це бува в кожній гастрольній поїздці. Імпресаріо платить нам досить справно. Щовечора я розподіляю між моїми друзями їхні пайки, все інше надсилаю у Париж Шастане.

Ми сплатили борги по наших перших зобов'язаннях, бо в Німеччині справи йшли добре: у Дрездені, у Ляйпцігу, в Кельні, в Гамбурзі, особливо в Берліні, де ми дали понад двадцять вистав. Проте я чудово відчуваю, що наш імпресаріо не заробляє грошей і трохи занепокоєний. Правда полягає в тім, що після від'їзду з Німеччини, де справи «Незалежного Театру» йшли гаразд, він не знає, куди нас везти. Днів вісім сиділи ми в Е-ла-Шапелль. Він везе нас до Італії, через Мілан і Турин, і ось ми в Римі, де після блискучої

першої вистави, що засвідчила, однак, нашу нетактовність, бо ми поставили «Бланшетту», селянську п'єсу, нецікаву для вишуканого товариства, котре заповнила знизу до стелі залу театру Валле, — нас майже бойкотують через брутальність нашого репертуару. Вже кілька день наш заклопотаний антрепренер не видає мені грошей для щоденної платні акторам, і я розподіляю між ними ті крихітні суми, які в мене лишились.

Сьогодні ввечері, після четвертої дії «Допотопних», де ми всі брали участь, мені передають записку від нашого імпресаріо, який повідомляє мені, що я багато разів порушував контракт, який нас зв'язував, — він знімає з себе відповідальність і їде без нас. Він має намір, повернувшись до Парижа, просити суд вирішити нашу суперечку. Це остаточна катастрофа. Я на мілині в Римі з п'ятнадцятьма чи шістнадцятьма акторами, мені не можна чекати якоїсь допомоги з Парижу, де зараз в обігу мої боргові зобов'язання. Всі мої друзі дуже самовіддано і безкорисливо сприймають те, що сталося, хоч їх теж пригнічує новий клопіт. Римський квестор, якому ми все доповіли того ж вечора, співчуває нашій невдачі, та він не може нічого вдіяти, а вранці консул у французькій амбасаді фіксує факти, щоб захистити нас потім від можливих зазіхань нашого імпресаріо.

На цьому кінчається одіссея «Незалежного Театру». Сім років тому вийшов я зі своєї мансарди на вулиці Люнкрек з двома франками в кишені, йдучи репетирувати нашу першу виставу у крихітній крамничці виноторговця на вулиці де-з'Абесс, а тепер я опинився в Римі, приблизно з такою ж сумою в кишені, оточений п'ятнадцятьма друзями, збентеженими так само, як і я, маючи сто тисяч франків боргу, який треба заплатити в Парижі, не знаючи, що ми робитимемо завтра.

ANDRÉ ANTOINE

MES

SOUVENIRS

SUR LE THÉATRE

ANTOINE

ET SUR L'ODÉON

(première Direction)

◆

A PARIS

BERNARD GRASSET

M. CM. XXVIII

5e édition

Мої спогади про театр Антуана та про Одеон (Перша дирекція)

1894

Листопад 1894.

Ми мали не дуже блискучий вигляд, коли поверталися у пасажирському поїзді, що віз нас назад з Неаполя в Париж після катастрофи у Римі, розповіддю про яку скінчилась перша частина моїх Спогадів.

Чому з Неаполя, коли тиждень перед тим ми були без засобів для існування у Римі? У ті тривожні години я згадав, що до своєї втечі наш імпресаріо одержав кілька пропозицій дати вистави у цьому місті; у мене лишалась надія зіграти ці вистави з моїми друзями, перше ніж повернутися до Франції морем, бо такий спосіб проїзду дешевший за залізничний.

Ось як ми потрапили в Неаполь. І чудова вереснева погода, що стояла в одному з наймальовничіших міст світу, де більшість з нас ніколи не була, швидко відродила наш оптимізм. Гай-гай! Після деяких переговорів я змушений був констатувати, що немає на що сподіватися; й оскільки нам довелося б чекати цілий тиждень пароплава, який іде у Марсель, а також тому, що наші ресурси підходили до кінця, найрозумніше було вишкрябати останнє з наших кишень і відважно сісти на поїзд. Особисто я не мав жодного су, бо вже протягом двадцяти днів не тільки не одержував гарантованих мені контрактом грошей, але й витрачав на оплату праці моїх друзів всі власні заощадження, які зробив до цього, під час гастролей по Німеччині. Тому у всіх, або майже у всіх, були свої заощадження; тільки Жем'є та я зовсім не мали грошей, але наша стара приятелька Барні, як завше, віддана, позичила нам дещицю для повернення додому.

Отже, через три дні ми вийшли з потягу у Парижі, і кожен повернувся до своїх пенатів, похнюпивши носа, але вирішивши знову шукати фортуни. Жем'є, ім'я якого протягом останніх трьох або чотирьох років набувало все більшої ваги внаслідок його успі-

хів у «Незалежному Театрі» («Бланшетта», «Ткачі» та ін..), легко влаштувався в «Амбігю», де Лекрусель закріпив за ним роль у «Boger la Honte». Аркільєр про всяк випадок міг знову здертися на свою драбинку маляра, а Люс Кола пішла у «Водевіль».

Найскладніше було зі мною. По-перше, куди піти? «Незалежний Театр» не дозволяв мені ввійти в контакт з широкими колами публіки, і незважаючи на сім років боротьби і на те, що я зіграв цілу низку ролей, в очах професійних акторів я все одно був лише аматор. Нарешті, моя боротьба проти директорів невеличких театрів, чий побут помалу-малу розхитували наші зусилля, ажніяк не сприяла виникненню до мене палких симпатій. Мені загрожувала ізоляція від театрального життя, і хто зна, може, мені довелося б шукати засобів для існування в іншій галузі, далекій від театру. Поки що я оглядав обрій.

Відлуння чудової преси з Німеччини, Бельгії та Італії підтримували моє самолюбство, але ціннішим для мене був би хоч якийсь ангажемент. На щастя, я ще мав добру підтримку, і повернувшись додому, зустрівся з Лоін, яка спробувала мені допомогти. Її приятель Жюль Леметр кінчав для театру «Жімназ» нову комедію: «Важкий вік», в якій головна роль могла б згодитися для мене. Незручність полягала в тому, що театром керували два директори, Порель і Альбер Карре, які вже співробітничали в театрі «Водевіль»; якщо Альбер Карре, з яким я завжди підтримував дружні взаємини, був схильний погодитись на пропозицію Леметра взяти мене на роль, то Порель не забув про наші минулі зіткнення. Він неодноразово заявляв, що я лише аматор без будь-якого серйозного майбутнього. Зрештою, у нього, очевидно, й не було бажання дати мені шанс піднятися.

Проте Карре розумно взявся за справу і при допомозі Режан, яка хоч і вийшла заміж за Пореля, проте лишилась моїм другом, влаштував сніданок, де я мусив зустрітися із своїм супротивником. Порель був артист, і хоч ми раніше не дуже церемонились між собою, він все одно поважав у мені якщо не актора, то принаймні людину, яка любить театр так, як він. Тому він згодився прийняти мене у свій театр. Зрештою, я твердо вирішив сумлінно виконувати свої обов'язки, бо завше гадав, що людина мусить чинити як треба, хоч би куди закинули її обставини. Ми підписали цілком пристойний контракт на два роки: тисяча франків у ті місяці, коли я не зайнятий,

і сто франків за вечір, коли ім'я моє стоятиме на афіші. Це був порятунок!

Чудова роль, яку призначив мені Леметр, була як на мене написана; у «Незалежному Театрі» я часто грав таких тонкошкірих та грубуватих міщан, і репетиції відбувалися без будь-яких інцидентів, усупереч іронічним прогнозам гальорки. Порель підкреслював, що ставиться до мене як до рівні, і я сам вважав справою честі поводитись як найскромніший і найслухняніший з усіх акторів, яким він платить гроші.

Проте все одно, хоч я ніколи не висловлював уголос цього, це було для мене жорстоке випробування. Я звик у «Незалежному Театрі» до зовсім іншої роботи. У «Жімназ»і» я зустрівся з тими методами старого театру, проти яких стільки боровся. Тому мені важко було пристосуватися, і я чудово бачив, що директор зовсім не бере до уваги наслідки моїх зусиль. Дуже можливо, що без м-м де Лоін, яка здалеку стежила за подіями, без Режан, яка завше була чудовий друг, а також без Карре, якому я досі за це вдячний, ми не дійшли б до кінця; траплялися дні, коли я виразно читав на його обличчі, що будь він сам-один, він умить поквитався б зі мною. По суті, він мав рацію, бо ми різко розходилися в поглядах. Цілком дотримуючись канонів старого театру, Порель вважав, що драматичний персонаж, хоч би яку роль він грав, у першу чергу мусить бути привабливий і блискучий. Я не кажу вже про його режисерські принципи, — ті самі, проти яких ми повстали, і які дуже мене стримували. Перші два тижні я почувався важко й незручно; мені здавалось, я ні на що не здатний. Я розповів про це Леметрові, котрий, до речі, спостерігав за цією маленькою драмою з усмішкою, бо неодноразово бачив мене в «Незалежному Театрі» у таких ролях і не мав сумніву, що я вийду з цього випробування переможцем.

Якщо подумати про те, яке значення мала для мене ця перша вистава, здатна або відчинити переді мною двері театрів або закрити їх назавше, бо мені нізвідки було чекати поблажки, стане зрозуміло, чому мені у той час було дуже тривожно. Прем'єра «Важкого віку» відбулась 19 січня 1895 року, вона мала великий успіх, значна частина якого випала на мою долю. Інші ролі виконували Жюдік, Д'єдонне, Майєр, Кальметт, м-ль Іан та Марі Леконт, яку незабаром запросили до «Комеді-Франсез»; вистава пройшла

понад сто разів. Після цього я одержав роль у наступній п'єсі, у «Напів-Дівах» Марселя Прево. Я був дуже здивований у день читання п'єси, побачивши, що роль, яку мені дали, складалася з восьми рядків. Марсель Прево, який віддав свою першу п'єсу «Незалежному Театрові» і незмінно лишався моїм щирим і вірним другом, сам був трохи збентежений. Звичайно, після того, як моє ім'я все одно почало щось важити після великого успіху «Важкого віку», ніхто до кінця не розумів Пореля; по суті, взявши мене проти власного бажання, він відчував, що я починаю зводитись на ноги, і був би радий, якби я дав йому нагоду звільнитись від мене. Але я був щасливий на власному прикладі довести теорію, яку часто проповідував моїм колегам: актор передовсім повинен служити виставі, в якій бере участь. Тому абсолютно незначну роль, про яку йдеться, я репетирував так, що мій добрий настрій почав бентежити Пореля. Хтось натякнув йому, що все це легко можуть витлумачити, як акт ворожнечі, і преса не збагне, в чому тут справа. Тому він люб'язно повідомив мене, що, звісно, все це не гідне мого імені й мого таланту, і звільнив мене від клопоту, якого я сам не позбувся від надміру розсудливості.

З цієї хвилини виникло інше питання: годі було й сподіватися, що мені можна буде провести обумовлені контрактом два роки у театрі «Жімназ» і знайти там роботу. Справжню. До того ж моя платня мусила зменшитись до того розміру, коли моє ім'я не стояло на афіші, а я, повернувшись у Париж, знайшов тут пасив «Незалежного Театру»; мої кредитори, побачивши, що я вступив у першорядний театр, наклали лапу на весь мій заробіток з першого ж дня, коли моє ім'я з'явилося на афіші.

Тому мені конче треба було знайти щось інше. Спершу я попросив відпустку, щоб поїхати у тривалу гастрольну подорож, яку мені запропонував Баре; Порель, відразу ж скориставши з цієї нагоди, сказав, що він згоден надати мені відпустку — за умови, що мій контракт із ним буде анульовано. Я попросив Карре зауважити — такий спосіб дій цілком неприпустимий, бо і на його, і на мою думку, контракт, що зв'язував мене з театром «Жімназ», мусив передовсім забезпечити мені час і можливість владнати свої справи, і цього разу його дружба знову забезпечила мені можливість маневрування.

В цілому ж моє становище в Парижі реабілітувалося. Моя поява у театрі «Жімназ» довела, що я не маю наміру вийти з гри, хоч мій корабель і зазнав аварії. Громадська думка почала непокоїтися з того приводу, що організатор «Незалежного Театру» приречений на бездіяльність, у той час, як усі відчувають таку велику потребу у чомусь новому. Я відчував, що логіка розвитку подій мусить привести мене у Другий Французький Театр, разом з тією генерацією акторів, яких я обстоював.

Найважливіше було одержати можливість чекати. Турне разом з Баре дало мені скромні кошти (я одержував шістдесят франків за кожну виставу «Бланшетти»), але їх ледь вистачало на життя. На той час Сара Бернар, що керувала театром Ренесанс, попросила Франсуа де Кюреля дати їй п'єсу; він згадав про мене й висловив бажання, щоб я зіграв з нею одну з головних ролей у «Статистці», разом з Люсьєном Гітрі та м-ль Лего. Відчуваючи наближення активних днів, я знову почав вести мої ділові нотатки.

19 листопада 1894.

Щойно помер Франсіс Маньяр, головний редактор «Фігаро». Це дуже сумно, бо цей поважний чоловік завше ставився до мене доброзичливо, — його підтримки я ніколи не забуду.

1895

1 лютого 1895.

Дядечко Го, який виступив учора після п'ятдесяти років служби у прощальній виставі «Комеді-Франсез», увійде в історію своїми витівками. Подейкують, його старий приятель Делоне днями відвідав його, щоб домовитись із ним про режисуру його прощального виступу. Делоне прочитав йому текст свого виступу й сказав: «А тут ми обіймемо один одного», і Го, який ось уже сорок років живе поруч з ним на кону, підморгнув йому й голосно поцікавився: «Ти хочеш порепетирувати?»

В цілому ж церемонія вийшла хвилююча. Коли публіка вкотре почала його викликати, переживаючи неминучу тугу цих прощальних вечорів, пролунали слова Го, який тільки й зміг вимовити: «Ото

й по всьому!» — і від цього у багатьох з присутніх виступили на очах сльози.

4 лютого 1895.

Лист від Еміля Фабра:

Мій любий друже,

Хочете знати кілька новин з театру «Вар'єте»? Фероді дебютував у середу. Аудиторія була вишукана. Успіх посередній. «Син Жібуайє» — це шеффільдська сталь першого ґатунку.

Я знову люто взявся за «Боротьбу статей», в якій усе змінив. Цього разу, мені здається, справа піде добре. Ще раз дякую Вам за ваші поради.

На все добре *Ваш Фабр*

7 листопада 1895.

Мендес і справді комік. Ось уже кілька років, як наші взаємини зіпсувались, бо він, не знаю чому, впевнив себе, що я ворог поетів, і він залюбки це всюди повторює. Зрештою, смерть «Незалежного Театру» не дуже засмутила одного з парнаських вождів. Я давно його не бачив, бо через свої гастрольні турне віддалився від бульварів. Однак цілком несподівано з приводу колосального успіху «Коханців» Моріса Донне Мендес у найприємніший спосіб ушановує мене у своєму відгукові в «Журналь», який здійняв цілу бучу, заявляючи, що «Коханці» цілком вийшли зі школи на вулиці Бланш.

27 листопада 1895.

Мене було запрошено до Марселя зіграти «Парижанку», і я підказав директорові ідею — принагідно влаштувати зустріч з Беком. Приїхавши, ми обидва пообідали з Емілем Фабром, секретарем міського адвоката. Ми його дуже поважаємо, і його п'єсу ми зіграли, — добре закручену й сильну комедію «Гроші», яка стала однією з останніх вистав «Незалежного Театру».

Бек доволі похмурий, і поклав собі цієї вечірньої зустрічі трохи змалити Дюма-сина, якого він ненавидить і про смерть якого дізнався, виходячи з поїзда. І це було нам під час обіду чимось на зразок частування трагікомедійними анекдотами.

Бек і Дюма справді довго змагалися за першість в одних і тих же салонах, і Дюма, який любив панувати сам-один, надовго затаїв лють на свого ворога, що знайшло вираз, як каже Бек, у непристойних жартах, яких він не може йому вибачити.

Жовтень, листопад, грудень 1895 і січень 1986 — гастролі.

1896

1 січня 1896.

Лист від Сари Бернар:

Мій любий друже,

я з великою радістю прочитала вашого чудового і трохи сумного листа.

Ви матимете гарний вигляд у «Статистці», і, сподіваюсь, це народить у вас бажання залишитись у мене. Я буду в Парижі 15-го числа цього місяця. Приходьте на побачення до мене в театр «Ренесанс» між третьою та шостою. Тисну вашу руку.

Ви виявили себе у всій цій історії як дуже хоробра і чесна людина, і мусите бути задоволений із себе.

До зустрічі *Сара Бернар*

16 січня 1896.

У Монте-Карло, де ми перебуваємо, я одержав від Жанв'є наступного листа:

Ви завжди поганий кореспондент, любий мій Антуане, бо як зебра зриваєтесь з місця й не даєте про себе знати. Кілька день тому я дізнався, що ходять чутки, які можуть вас зацікавити: переказую їх вам. Татуньо Марк дуже хворий, на сьогодні, він може вже помер. Здається, у нього психічна хвороба, і його перевезли в Анжер, щоб там лікувати у найсуворішій таємниці. В «Одеоні» всі неприступні: Дебо ніде не показується, і я взнав це від самого Еміля, якого припер до стінки, коли він проходив повз мої двері зі своєю люлькою в зубах і з цуциком на руках. Розплющіть нарешті очі, мені здається, — час надходить, і пророцтву судилось здійснитися.

Повідомляю про це вам нагально, бо гадаю, ви ще всього цього не знаєте; якщо вам уже повідомили, мій лист усе підтвердить, але дуже багато шансів за те, що ви взнаєте чимало нового, повернувшись у Париж. У нас в «Жімназ»і» відновлений «Принц д'Орек» продовжує давати дуже малі збори. Порель, якого, очевидно, ніщо не цікавить, втішається з цього невеличкого похмілля, мріючи про нову поставу якоїсь п'єси Шекспіра. Одразу як повернетесь, дайте мені знати, з великим задоволенням проведу з вами трохи часу. Сподіваюсь, ваші справи пішли добре, ви повертаєтесь щасливий і заможний, і я шлю вам свої найщиріші побажання й дружньо тисну руку.

Жанв'є

1896

Я в Руані зі своєю трупою, ми даємо тут кілька вистав, і сьогодні ввечері Жеффруа запросив мене пообідати зі своїм близьким приятелем Клодом Моне, який мешкає недалеко звідси. Я весь під враженням від унікальної індивідуальності цього великого митця, картини якого все одно шокують мої очі, — очі буржуа.

1896.

Мадам де Лоін проводить частину відпочинкового сезону в чудовому приміщенні поблизу від Ля Порт Отей, де вона приймає своїх друзів до від'їзду у свою щорічну відпустку до Швейцарії. У Парку Принців між тим її прийоми обмежуються доволі інтимним колом. На запрошення цієї моєї великої і вірної подруги я доволі часто ходжу туди снідати. Весь час я відчуваю усебічне випромінення її могутньої протекції, і бачу її промені навколо мого імені в пресі.

І все одно я не сприймаю ідеології цього кола, в якому певний час панував генерал Буланже і яке є основним ядром нашої французької батьківщини. Я ніколи не приховував своїх переконань, але моя відвертість дуже смішить цю чудову жінку, і мої витівки не завше їй приємні.

15 лютого 1896.

Мусив зайти в театр «Ренесанс», щоб зустрітися там із Сарою Бернар і домовитись про «Статистку». У невеличкому робочому ка-

бінеті вона мене привітно приймає. Я щиро вдячний їй за гарний жест, що його вона зробила торік на мою користь, і повторюю їй це. «От і вступайте до мене, — каже вона мені. — в театрі «Жімназ», у Пореля вам має бути кепсько; тут ви зможете перебути, доки для вас не настануть кращі часи». І поскільки я кажу їй, що моє акторське обдарування, якщо я його взагалі маю, навряд чи можна буде використати у неї, вона говорить: «Це нічого не значить, ви гратимете батька Дюваля і силу інших ролей; я дуже люблю вас і часто думаю про те, що вам незаслужено доводиться переживати скрутні часи». Та не бажаючи зловживати її добротою, я домовляюсь з нею лише про роль у п'єсі Кюреля; я просто візьму відпустку в театрі «Жімназ», що, переконаний, нітрохи не засмутить Пореля.

Я почуваю, що їй як і мені незручно говорити про гроші; я кажу їй, що на цю тему я розмовлятиму з її адміністратором Ульманом, з яким, уходячи, відразу про все домовляюсь на скромних і розумних умовах.

1 березня 1896.

Оскільки Порель твердо вирішив не давати мені ходу, що я вже на собі добре відчув, то я постарався влаштувати так, щоб мені дали відпустку. Мої директори в театрі «Жімназ» не могли відмовити Кюрелю, який просив повернути мені свободу, і ось лист, який я одержав:

Мій любий Антуане,

Ви нічого не граєте в п'єсі Сарду й не можете сидіти, склавши руки. Чудово це розумію, і, на мою думку, слід погодитись на те, що вам пропонують в іншому місці. Я розмовляв про це з Порелем, і він ладен повернути вам вашу волю за умови, що ви візьмете участь у восьми виставах «Важкого віку», обіцяних Леметрові, їх буде призначено тоді, коли це вам буде зручно.

Ідіть у «Ренесанс», їдьте в Марсель, заробляйте гроші й успіх, поки нам не випаде нагода знову закликати вас.

Я щирий ваш друг.

Альбер Карре

Я погодився, але не відмовляюсь від права на ангажемент, який зберігає свою силу впродовж наступного року.

5 березня 1896.

Ролі в «Статистці» гратимуть м-м Лего і м-ль Томсен, протеже Гітрі, у неї чудові дані. Ми всі добре виконали нашу справу. І генеральна репетиція пройшла успішно. Виконавців дуже хвалили в пресі, але саму п'єсу, дещо незвичайну для Кюреля, оцінили, як трохи задрібну, бо досі він писав про багато вагоміші речі.

9 березня 1896.

Сара, яка досі на гастролях, приїхала експресом на кілька годин у Париж, у той час, як її трупа їде з Італії в Іспанію.

Вранці, десь біля дев'ятої, коли господа її ще зачинена для відвідувачів, я застаю її, цю втомлену й тривожну жінку, що їхала цілу ніч, ще в ліжку. Вона каже мені, що приїхала в Париж, аби прискорити прем'єру п'єси, яку зараз репетирують, і яка мала бути готова багато днів тому.

Прощаючись, я поштиво цілую їй руку, справді зворушений її мужністю й відвагою.

Травень 1896.

Останні вистави «Незалежного Театру» під орудою Ларошеля, — кінець сезону 1894-1895 та сезон 1895-1896:

«Елен» Вільє де Ліль-Адана,

«Дідусь» — прозова п'єса на три дії Клода Бертона,

«Мідь» — п'єса на три дії Поля Адама й Андре Пікара,

«Дим, потім вогонь» — п'єса на чотири дії Жозефа Карагеля,

«Мадемуазель Фіфі» — одноактна п'єса, інсценівка новели Мопассана, яку зробив Оскар Метеньє,

«Гроші» — п'єса на п'ять дій Еміля Фабра,

«Кровозмішення душ», п'єса на п'ять дій, Жан Лоранті й Фернан Озер,

«Туманність» — одноактівка Луї Дюмора,

«Д'Артабанова донька» — одноактівка Альфреда Морт'є

«Невідомий діалог», етюд Альфреда де Віньї.

1 травня 1896.

Як я й гадав, мене звільнено з театру «Водевіль», хоч строк мого контракту мине лише через рік.

Мій любий Антуане,

Ми одержали вашого листа з Шо-де-фон. Можемо тільки ще раз висловити наше співчуття з приводу неможливості використати ваш талант у наших поставах майбутньої зими, що змушує нас скористатися з того пункту нашого контракту, який дозволяє нам анулювати його наприкінці кожного театрального сезону, «попередивши актора за два тижні».

Ви самі були досвіченим адміністратором і можете зрозуміти причини, які нами керують, і я сподіваюсь, що наші взаємини через це не перестануть бути дружніми.

Вірте в нашу глибоку повагу до вас.

Порель.

29 травня 1896.

Жанв'є мав рацію, і новини, одержані з Парижа, підтверджують його пророцтва. Сьогодні ввечері в Соморі, де ми давали одну з останніх вистав гастрольного турне Баре, я одержую повідомлення, що мене просять терміново зайти до директора Департаменту мистецтв. Завтра ми граємо в Мансі, післязавтра я буду в Парижі.

1 червня 1896.

Щойно бачив Ружона, який прийняв мене надзвичайно сердечно і повідомив, що мене можуть призначити в «Одеон», якщо я погоджусь співробітничати з Полем Жіністі, котрий, за його словами, мусить нейтралізувати ту частину громадської думки, яка досі трохи недовірливо ставиться до засновника «Незалежного Театру». Ми домовляємось, що після того, як я сконтактуюсь з моїм майбутнім колегою, ми дамо йому нашу спільну відповідь.

2 червня 1896.

Побачення з Жіністі було дуже сердечне, бо ми давно знайомі, і я поставив колись його дуже оригінальну одноактівку у «Незалежному Театрі». Ми швидко про все домовились, і після того, як ми відразу ж повідомили про це Ружона, він запрошує нас наступного дня до кабінету пана Ранбо, міністра народної освіти й красних мистецтв.

3 червня 1896.

Сьогодні ввечері о п'ятій нас, Жіністі й мене, у своєму кабінеті на вулиці Гренелль прийняв міністр. Жан Ранбо був захоплений читанням якоїсь коректури. Директор Департаменту Мистецтв узяв слово: «Пане міністр, ці добродії прийшли до згоди, і я маю честь їх вам відрекомендувати». Не звертаючи на нас особливої уваги і наче виконуючи звичайну формальність, п. Ранбо сказав нам кілька незначних слів, простяг руку в куток свого письмового столу, де вже лежав готовий текст розпорядження, вмочив перо в каламар і вже хотів підмахнути наказ. Але тут я спинив його: «Пане міністр, — сказав я йому, — я глибоко вдячний за виявлену мені честь, і щасливий, що мені доведеться працювати разом з Жіністі, моїм старим товаришем, з яким ми днями серйозно обміркували умови нашої спільної праці. Я не знаю, чи познайомив вас пан директор Департаменту Мистецтв з нашими проектами; але мене дуже засмутило б, якби згодом мали місце якісь непорозуміння, тому дозвольте мені повторити вам у присутності цих добродіїв, чому я даю згоду стати директором другого Французького Театру. Попри всі перестороги, про які я не забуваю, слід визнати, що моє ім'я, так чи інакше пов'язане з «Незалежним Театром», має для всіх певне значення. Я йду в Одеон, і сказав це Жіністі, не для того, щоб підтримувати методи, проти яких я раніше виступав. Двері старого театру мають бути відчинені для авторів нової школи. Втім, ми з Жіністі досягли в цьому цілковитої згоди, бо він сам — один з авторів «Незалежного Театру», і я мав задоволення двічі ставити його п'єси. Але, пане міністр, від мене чекають, що я — перетворю «Одеон» на театр молодий, живий і сміливий. Сподіваюсь, це мали на увазі й ви, запрошуючи мене. Звичайно, не може бути й мови про те, щоб відмовлятися від будь-чого традиційного, і ми всіляко піклуватимемось про класичний репертуар, який я дуже шаную. Ми розподілили між собою обов'язки, розглянули уважно всі пункти. Але я знов повертаюсь до цього, і наполягаю на своєму. Бо чудово відчуваю всю значність цього моменту. Отже, приходячи в другий Французький Театр, я не відмовляюсь від жодного з тих переконань, які привели мене до нього».

Я добре бачив, що моя відвертість не дуже сподобалась Ружонові, який тривожно стежив за мною з-під лоба, і що міністра ця моя декларація трохи здивувала. І все одно він сказав мені,

ставлячи свій підпис: «Пане Антуане, я в захваті від того, що бачу вас в «Одеоні», і ми даємо вам повний карт-бланш». Ми розпрощалися. В «Тан» було надіслано офіційне повідомлення, і виходячи разом з Жіністі, ми обняли одне одного у вестибюлі, обидва однаково схвильовані.

3 червня 1896.

Офіційне призначення строком на сім років, починаючи з цьогорічного 1 липня.

4 червня 1896.

Добряга Бержера дуже радий, і я вже одержав листа, на якого дуже чекав:

Отже, любий мій Антуане, все гаразд! Очевидно, ви дуже щасливі! Я теж!

Чи дійде тепер черга до «Фракасса»? Яка це може бути вистава для відкриття, якщо ви вмієте хитрувати, — а ви вмієте. Найкращі побажання від моєї родини.

Еміль Бержера.

5 червня 1896.

Я мав підстави вважати, що трупа старого «Одеону» ставиться до мене доволі неприхильно, і мої друзі радили мені позбавитись декого; та мої побоювання, мабуть, перебільшені, бо я одержав від старости акторів, Альбера-Ламбера-батька, який ніколи не був закоханий у «Незалежний театр» і в його директора, наступного листа, в цілому доволі заспокійливого:

Мій любий директоре,

Дозвольте старості акторів «Одеону» поздоровити, привітати вас й побажати вам всілякого талану, розквіту й слави, котру вже принесла вам попередня ваша діяльність на театрі.

Разом з доброю волею та моєю сміливістю складаю вам, мій любий директоре, запевнення у моїй відданості і в моїй найглибшій пошані.

Альбер-Ламбер.

6 червня 1896.

Деякі вороже налаштовані газети намагаються лицемірно стверджувати, нібито відповідно до моєї лінії поведінки у «Незалежному Театрі» я буду схильний гребувати французькими авторами на користь зарубіжній драматургії. Доводиться відбивати цей напад, публічно заявивши, що зарубіжні твори не ввійдуть до кількості обов'язкових до постави невидрукованих актів, що їх передбачає репертуарний план.

7 червня 1896.

«Ля Патрі» сьогодні ввечері заявляє, що моє призначення певної певної ваги, поскільки воно покривається авторитетом і симпатичною особою Жіністі, котрий є **своєю людиною** в Департаменті Мистецтв. Вже намічається деяка підступна гра, яка мені не подобається.

8 червня 1896.

Доводиться дивуватись, як швидко, перше ніж ми щось почали, навколо мене ладні знову спалахнути старі пристрасті. «Незалежний Театр» вмер, я зник і пішов мандрувати світом, і все одно я знову наштовхуюсь на ту ж ворожнечу з боку низки осіб, які не забули колишніх битв і вважали, що мене остаточно поховано. Тепер виявилось, що попередні два роки були тільки перепочинком, що я знову повертаюсь до старих справ. Кумедно, що існують дві однаково небезпечні течії; одні не сумніваються, що стара легенда про мою несамовитість відродиться, інші зводять наклепи тишкомнишком, стверджуючи, що я готовий до будь-чого, аби тільки гарно влаштуватися.

9 червня 1896.

Наш контракт набере сили з 1 липня цього року, і ми відкриємось у вересні, як і наші попередники. Я сказав Жіністі, що нам варто було б зробити тактичний хід і забезпечити безплатну виставу 14 липня.

5 червня 1896.

Дуже поважну статтю Гюстава Ларруме надруковано на першій сторінці «Фігаро». Колишній директор Департаменту Мистецтв,

з якимм, до речі, я підтримував у «Незалежному Театрі» найтепліші стосунки, показав себе без застережень як доброзичливець стосовно всього того, що протягом останніх днів вважають за літературну революцію. Він доволі детально аналізує питання про «Одеон», кажучи, що ніколи ще в наш час не було такої сили драматургів, і що їм ніколи ще не було так важко пробитись на сцену. Він додає, що якби «Одеон» не існував, його слід було б вигадати, і що цей театр необхідний для зміцнення драматичного мистецтва й пожвавлення його продукції. Ларруме щиро вітає Жіністі, але в цій статті, як і в багатьох інших, — і це мене трохи бентежить, — більша частка уваги випала на мою долю; анітрохи не соромлячись, він заявляє, що суть нового призначення полягає саме у виборі колишнього директора «Незалежного Театру». Хоч подібне можна було й передбачити, проте це може означати появу хмари на обрії, і не зважаючи на те, що я цілком щиро вирішив працювати разом із Жіністі, я чудово відчуваю, що нам, Жіністі й мені, попри нашу товариську приязнь, доведеться, враховуючи наші такі несхожі темпераменти, виявляти чимало розсудливості й довір'я, щоб залишитись в одній запряжці. Стаття така значна, що, гадаю, варто надати їй місце у цих нотатках:

П. Антуан спізнав усі злигодні свого жахливого фаху. Він сам сформував себе: він був актор і директор. Помалу-малу, після нечуваних зусиль він здобув усе, що дає можливість театрові існувати: авторів, п'єси, глядачів. Він створив за кілька років школу драматургії. Коли він досяг мистецького успіху, виникли матеріальні ускладнення, і він змушений був відмовитись від керівництва справою, яку започаткував. У нього не лишилося нічого, крім акторського таланту. Він пішов у чужі театри, і там пліч-о-пліч з товаришами, які підкорялися іншим звичкам, перед лицем ворожого розуміння своїх суперників, зберіг свою перевагу.

У часи, коли театральне ремесло стало вкрай рутинним, коли в кожному акторові сидить розсудливий буржуа,і він як чиновник, не сприймає нових шукань, Антуан знову віднайшов старі якості, що формували колись акторів і директорів — гнучкість та відвагу. Він хотів грати на сцені не стільки для того, щоб заробляти багато оплесків та грошей, — а це на сьогодні є переважно головний стимул для людей, які йдуть у театр, — скільки для того, щоб показувати життя таким, яким він його бачив, щоб усолодити себе й інших образами,

що їх створило мистецтво, — найдужча з насолод, які людина має в своєму розпорядженні.

Він любив правду — повну й вільну від умовностей. Він звернувся до правди свого часу, брутальної і сумної. Оскільки йому за всіляку ціну треба було привернути до себе увагу, він став максималістом і революціонером. Він мав мужність відверто показати потворне в природі й житті; часто він показував тільки це; часом він це перебільшував. Проте все, що він робив, завжди було мистецтвом. Він сам був за взірець своїм акторам й авторам. За кілька років він створив школу, категоричну й жорстку, але здорову й відважну, — «Незалежний Театр», котрий одні прийняли у захваті, інші — гудили.

Виникли дві серйозні небезпеки. Вороги — це були автори й актори, що мали в своїх руках великі театри, основну критику, широку публіку. Прихильники — це була купка молодих, вишукані любителі, чимало снобів, кілька авангардних критиків. Посваритися з першими, розлютити їх задля власної втіхи — означало б негайно загинути, відразу ж після того, як зникли чари новизни. Поставити виключно на других — означало б керувати армією без солдатів.

Між цими двома скелями Антуан маневрував з великою вправністю. Він дав підстави одним кричати, що він дезертир, іншим — що це ганьба. Поруч з п'єсами «поліморфними й безхребетними», але в яких була ідея, якась значна сцена, дещо не схоже на вигадане потворство й брутальність, він ставив твори незавершені, як усе, що тільки-но народжується, і міцні, як усе молоде, з паростками, які мають зійти й вирости. Майже завжди він допомагав прогресові правдивих спостережень, свободі побудови й покрашенню смаку. Він умів зберігати свою незалежність і не скорятися перед будь-чиєю особистою вигодою.

Припиняючи боротьбу, він скидався на переможеного; насправді він святкував перемогу. Майбутність логічно й справедливо готувало йому реванш, що його він тепер і одержує. Порель уважно стежив за тим, що діялося у «Незалежному Театрі», розвертаючи у той же бік величний, офіційний, «роздумливий» «Одеон». Він позичав у нього його авторів: запросив «Закоханну дружину» у п. де Порто-Ріша; покликав пана Моріса Донне. Драматурги, що їх вивів у люди «Незалежний Театр», складають сьогодні вершину нашої драматургії. Всі, хто пише для сцени, — прямо чи опосередковано, — боржники «Незалежного Театру».

Антуан виховав менше, ніж хотілося б, акторів, чоловіків і жінок. Йому можна закинути, що він сам-один захопив увесь кін. Проте все одно з його театру вийшли деякі чудові актори, як от п. Майєр. Якщо гарненько зважити, то правдивість його гри та мізансценування зробили матеріальній частині театру таку ж послугу, як і частині інтелектуальній. Вишукані й пишні вистави театрів «Водевіль», «Жімназ» і «Ренесанс» ідуть шляхами, які торував він, маючи в своєму розпорядженні нікчемні кошти. Навіть Комеді-Франсез, уславлений і манірний театр, багато чим йому зобов'язаний.

І ось він в «Одеоні». Я вже читаю й чую розмови про те, що він прийшов туди один, що автори й актори «Незалежного Театру» за ним не підуть. Не може бути, щоб він не привів із собою деякої частини — кращої — «Незалежного Театру», тієї, яка дала б йому змогу справді заснувати тут оригінальну театральну школу. Він залишить на Страсбурзькому бульварі потріпане рам'я, непотрібне й грубе, цинізм, який перетворився на шаблон, недоречний на лівому березі Сени.

Та відтепер йому доводеться мати справу не тільки з максималістами й снобами; вони можуть бути ферментом постійної авдиторії, але вони не могли б стати її основою. Дирекція «Одеону» мусить зберегти публіку свого лівого берега, публіку району, й розширити її склад. Поряд із студентством дирекція «Одеону» зустрінеться з середньою буржуазією, культурною й допитливою, для якої гарний смак і пристойність ще лишаються необхідними умовами мистецтва, але яка ладна сприйняти нове. Дирекція «Одеону» повинна повернути собі публіку правого берега Сени й бульварів, яка почала його забувати.

Без класичного репертуару «Одеон» не зможе існувати, так само як і «Комеді-Франсез». З огляду на обставини Антуанові доведеться братися й до цього. З класичного мистецтва він може зняти плюмаж, якщо той йому заважає, але він неодмінно має зберегти шолом. Це солідна база, яка довела свою міць і свій блиск. Хай він не боїться показатися старомодним — «Одеон» має лишатися до певної міри будинком, призначеним для класичного війська.

Оскільки Антуан — це театр в людині, він підходитиме до класичних шедеврів з тим же чуттям правди, з яким ставив сучасні твори. Він виховуватиме акторів, бо не гратиме більше сам, і

неодмінно переконається, що найкращий, єдиний спосіб полягає в тому, щоб спробувати їх у класичному репертуарі. Абонементні вечірні вистави стануть йому за джерело зборів, — їх дасть класичний репертуар. У кожний четвер він даватиме ранкові вистави, які приваблюють публіку через ту ж потребу збереження класичної традиції; оскільки ж чимало лекторів за останній час вийшло на перший план, він матиме повну свободу вибору. Старі автори, — навіть ті, що розпрощалися з глядачами «Одеону», як-от я, — з радістю побачать, що в ньому важкому й чарівному мистецтві, яке стало новою потребою культурної публіки, їх замінили нові проводирі. І я переконаний, в «Одеоні» почнеться активна робота. Ніхто не вміє керувати з такою твердістю, як революціонери, що прийшли до влади. Революція, яка перемогла в особі Антуана, дала нову школу в драматургії: Жюля Леметра, Жоржа де Порто-Ріша, Анрі Лаведана, Поля Ерв'є, Моріса Донне, Марселя Прево та ін. Будемо сподіватись, що ця школа знайде свій шлях в «Одеон» чи принаймні його шукатиме.

Гюстав Ларруме.

5 червня 1896.

Дуже слабенький голосок звучить у «Ла Репюблік Франсез». «Без сумніву, нові директори мають багато чудових намірів, інакше п. Ранбо не схвалив би їхньої програми; але чи зможуть вони утриматись від деяких небезпечних новацій? Вони обидва молоді й трохи запальні, — то ж чи зуміють вони зберегти ту єдність керівництва, яка є запорукою життя кожного театру? Під таким кутом зору минуле п. Антуана навіює тривогу; кажуть, він дуже категорична людина. З іншого боку, ми знаємо, що п. Жіністі не такий, аби знітитись перед своїм колегою. Побажаймо їм співжиття без зайвих конфліктів».

5 червня 1896.

Ось Баре, який вимагає сплатити йому три тисячі франків (неустойки) у зв'язку з турне, на яке я підписав угоду перед моїм призначенням в «Одеон», незважаючи на те, що понад 3 місяці тому я попередив його, аби він мене замінив.

5 червня 1896.

Звичайно, моє воскресіння з мертвих і моя поява у другому Французькому Театрі не могли принести задоволення злопам'ятному Боерові. Важкі часи, що я їх перебув, його не обеззброїли, тим більше, що він, як мені здається, був до певної міри кандидатом на посаду директора другого Французького Театру. Боер був радник і керівник Марка й Дебо, яким його підтримка надавала сили. З його загрозливої статті я роблю висновок, що бій відновиться.

6 червня 1896.

Субота.

Мій любий Антуане,

Прийміть моє вітання з приводу вашого призначення на посаду директора «Одеону». У моїй свідомості ваші сподіванки існують лише в момент їх здійснення, і я обіцяв приїхати до вас. Маю надію розжитись біля вас на славу, хоч при своїй пасивності я все одно міг би запросити декого з молоді. Веркорзіна, якого я влаштував у «Водевіль» на вигідні ролі у виставах «Гертруда» і «Помилки жана»; Абрагама Дрейфуса, котрого я рекомендував у виставу «Мужчина в чорному», коли підписував знову свій ангажемент у 1872 році.

Я зіграв 300 ролей сучасного репертуару. Але я завше обіцяв старовинний репертуар, в якому я знову хотів би зіграти кілька ролей, традиції яких вже позабувалися, і навіть не традиції, а традиція. Традиції ж а надто погані, затримуються на довгий час і живуть, а ось дія та інтерпретація тексту — все це втрачається.

Можливо, я міг би чимось стати вам у пригоді, може, вам потрібен буде ваш слуга? Це принесло б мені дуже велику радість.

З великою симпатією — Сен-Жермен

6 червня 1896.

Фук'є коментує наше призначення й, очевидно, у такий спосіб відповідає на статтю Боера, нагадуючи, що від того першого дня, коли він одним з перших відзначив народження «Незалежного Театру», він зберіг дружбу до мене й підтримував мене, без поблажливості, але й без несподіваних віражів та зради. З притаман-

ною йому компетентністю він заявляє, що ми є свідки боротьби, в якій традиція, досі озброєна могутніми приватними інтересами й старими звичками, зіткнеться з новою школою і з індивідуальною концепцією, і все це станеться без труднощів.

Фук'є каже, — я незабаром побачу, що Якобінець, який обійняв посаду міністра, вже не може бути якобінським міністром.

Побачимо.

9 червня 1896.

Сьогодні на моє прохання один з моїх друзів вніс у депозит необхідну заставу. Здається, Жіністі дуже здивований, як легко мені пощастило знайти ці гроші.

9 червня 1896.

Дискусія не припиняється. Невеличка заувага в газеті «Ля Франс»:

Переказують, молоді вихованці консерваторії побоюються, що п. Антуан увійде до складу журі конкурсу по класу трагедії й комедії. На превеликий жаль, побоювання їхні не безпідставні.

12 червня 1896.

Звичайно, одним з перших відвідав мене Бержера з рукописом свого легендарного «Капітана Фракасса» під пахвою. Кілька днів тому Ружон уже викликав нас, Жіністі й мене, до свого кабінету в Пале-Рояль і з допомогою тисячі натяків (бо Мендес не дуже певен, що я зберіг добрі спогади про «Королеву Ф'яметту») повідомив, що цей останній домагається відновлення його п'єси в «Одеоні». Що ж до мене, то я зробив усі можливі застереження, заявляючи, що я охоче готовий припустити, що провал цієї п'єси у «Незалежному Театрі» не дуже показовий з огляду на несприйнятливі обставини, в яких її було поставлено, але я все таки інакше уявляв собі перші кроки керівництва, від якого всі чекають нових і сміливих кроків. Проте Жіністі повністю піддався сугестіям Ружона, і мені, звісно, довелось відступити. Що ж до «Фракасса», то звичайно ж, Бержера має стільки прав на мою дружбу й на мою вдячність, що я міг бути тільки його прихильник. Тому, знаючи, яку величезну приємність я роблю поетові, котрий так палко підтриму-

вав мене під час моїх перших кроків, я домігся, що ми поставимо його п'єсу однією з перших. Але які видатки, скільки праці, і все це задля матеріального наслідку, відносно якого я не можу мати жодних ілюзій! Таким чином, ми з перших же кроків вплутались у різноманітні зобов'язання. Якби я був один, я б діяв рішуче й випередив би події; але я починаю помічати, що я не один, і ось лист від Бержера, який мені дякує:

Любий мій Антуане,

Я пишу Жіністі, щоб сказати вам обом спасибі за те, що ви прийняли мого «Фракасса».

Радість мою, звичайно, трохи зменшує ваше обмеження щодо двохрічного строку. Воно з півслова з'ясовує мені, що ваш стимул — більше дружба, ніж віра в п'єсу. Але як воно там не є, моя віра у п'єсу, — ви це знаєте, — непорушна, і вона принесе вам успіх, будьте певні. Її важко буде поставити, бо в ній є сцени на п'ять, шість і навіть сім персонажів, котрі всі діють, розмовляють і жбурляють різні речі один годному в голову. Але це задоволення, і ви одержуєте насолоду від таких речей, у яких ви, до речі, чудові.

Та не забудьте про мого сина й про ваші одеоно-консерваторські комбінації. Бідний хлопець вже не знає, до кого йому звернутися, щоб працювати й вчитися. У цьому нікчемному виховному закладі абсолютно нічого не роблять. Завтра в нього конкурсний іспит на допуск, а його вихователь вже понад місяць не працював із своїм класом. Ця загальна втеча — ганьба. Весь його клас у відчаї. Бідолашних молодих людей кинули, як хворих на чуму, на пустельному острові. Час уже вам з притаманною вам мужністю і вашою повсякчасною ініціативою взятись і за це питання. Геть рутину, мій любий Антуане!

Давно відданий вам.

Бержера.

16 червня 1896.

Лист від Полен-Меньє, якого я нарешті обеззброїв, запропонувавши йому зіграти в «Одеоні» Гарпагона в «Скупому».

Пане Антуане,

На превеликий жаль, я не маю можливості прийняти вашу пропозицію, хоч зробити вам приємність було б мені дуже радісно.

Зичу вам великого успіху на посаді директора «Одеону», — він неодмінно буде (бо, як ви пишете у вашому приязному листі, ви сповнені бажання надихнути його новим життям). Ліпше за вас ніхто не зможе цього зробити.

Дякую від щирого серця за вашу приязну й товариську пропозицію.

Прийміть разом з паном Жіністі вияв моїх щирих почуттів.

Полен-Меньє.

17 червня 1896.

Я запропонував Баре замінити мене в гастрольному турне Сен-Жерменом; річ нелегка, але так треба. Старий метр буде в цій ролі чудовий, і це мені приємно — попри те, що ця роль принесла мені славу.

17 червня 1896.

Дуже хочу поставити «Короля Ліра» з Тайадом, а також «Фауста» Гете.

18 червня 1896.

Лист від дядечка Тальбо, великого «фінансиста» «Комеді-Франсез», який вже багато років як відійшов від театру; я запропонував йому зіграти в «Одеоні» «Скупого» — роль, в якій він міг рівнятися з найвидатнішими акторами. Цей старий актор палкий немов юнак:

Любий п. Антуан,

Яка чудова ідея спала вам на думку! Так, звісно, я приймаю вашу пропозицію — з задоволенням і від щирого серця.

Знову зустрітися з моїми друзями — м-ль Кольб, Сен-Жерменом, мати честь познайомитись з вами, і нарешті, грати Гарпагона! Хто зміг би втриматись від спокуси?

Що до інших питань, — прошу вас, не говоритимемо про них: ви даєте народну виставу, дозвольте мені взяти в ній участь. Я буде репетирувати, коли ви захочете і стільки разів, скільки ви вважатимете за потрібне.

Гадаю, мої товариші будуть такої ж думки.

Тому буду вам дуже вдячний, якщо ви мені відповісте на таке питання: оскільки я особисто вже зв'язаний з дирекцією «Казіно» у Віші, я хочу заздалегідь оголосити, в які дні я буду відсутній.

Повторю: тому що в мене нема твердих зобов'язань щодо «Казіно», ви можете вибрати для репетицій стільки днів, скільки вам буде потрібно.

Зробіть ласку повідомити мене за день, бо поїздка забирає в мене цілий день.

Все абсолютно зрозуміло, я чекаю, шановний пане, на вашого листа. вірте моїм щирим почуттям і прийміть, а так само і пан Жіністі, подяку від відданого вам

Тальбо.

18 червня 1896.

Вчора вдень одержав наступну телеграму від Мендеса:

У ревю Клюні з вас знущаються. Приходьте сьогодні ввечері.
Ваш Катюлль Мендес.

Справді, люди пнуться зі шкіри, аби тільки нас посварити. Я пішов туди, — дійсно, нас обох, мене й Жіністі показували на сцені; ніби то ми остаточно пересварились між собою й обмінюємося найбрутальнішими словами. У залі всі, крім нас двох, реготали.

18 червня 1896.

Дуже хочу запросити Дайї й дати йому роль пана де Пурсоньяка.

19 червня 1896.

Сьогодні — сніданок у Куба, під президентством Едмона де Гонкура і Золя з нагоди призначення на посаду в почесний легіон зятя видавця Шарпантьє, Фаскелля, дуже приємного й щирого юнака.

20 червня 1896.

Жюля Леметра обрано до Академії.

20 червня 1896.

Я ангажував Сен-Жермена на майбутній сезон. Хочу дати йому кілька класичних ролей, та головним чином мені хотілося б, щоб він почав вивчати з акторами класичний комедійний репертуар, тоді як Тайад даватиме поради молодим у трагедії і драмі.

24 червня 1896.

Одержав ось якого листа від Тайада:

Мій любий Антуане,

Я зовсім не чекав подібної речі.

Звісно, я не звинувачую вас самого у тому, що сталось, але я дуже неприємно здивований.

Коли ви говорили зі мною з такою симпатією і з таким бажанням побачити нас у спільній праці, я ж сказав вам, що якісь нещасні півгодини, великий руйнівник, можуть зруйнувати всі наші плани й сподівання. Так воно й сталося!

Я зовсім не можу прийняти нові умови, що їх вам доводиться, як ви пишете, запропонувати мені. Можете не сумніватися в тому, що це мене прикро вражає, і в тому, що мені хотілося б, аби вам якось пощастило переглянути ваше рішення. Як би там не було, вірте, що я перший аплодуватиму вашому успіхові.

Цілком ваш

Тайад.

Відразу ж після нашого призначення я вирішив запросити Тайада в «Одеон», і якось увечері пішов побачитись із ним у кафешантані «Ла Фурмі» на бульварі Гарбес, де він грав, щоб мати гроші на прожиток. Просто ганьба, що такому великому акторові доводиться тинятися по притонах передмістя, для того, щоб вижити! Я вирішив запросити його в «Одеон», де він ще може грати Короля Ліра, великого інквізитора у «Дон Карлосі», котрого мені хочеться заново поставити, а потім, можливо, він міг би допомагати нашій молоді працювати над ролями у класичній трагедії та драмі. Наприкінці останньої дії ми разом з Ібельсом пішли до його вбиральні, — брудної комірчини, в якій, сидячи на старій скрині, він знімав грим за допомогою лою за два су, що лежав тут же на жовклому папері. Я висловив старому майстрові усе моє захоплення, про яке, зре-

штою, він і без того знав, і запропонував йому ангажемент на тисячу франків у місяць, — пропозиція дуже скромна, бо ми змушені економити. Та незважаючи на те, що за нашою домовленістю ініціатива до запрошення акторів належить лише мені, я не зустрів з боку Жіністі готовності ратифікувати мої переговори з Тайадом. Виник неприємний фінансовий конфлікт, і я змушений був відмовитись від слова, яке дав. Це призвело до листа, якого я отримав. Починаю розуміти, що вчинив не дуже розсудливо, погодившись ділити з кимось владу, — такі незгоди будуть, на жаль, повторюватись, — я це вже зараз відчуваю.

25 червня 1896.

Велике інтерв'ю Адерера з нами обома надруковано в «Тан». Загалом дуже приязне, але за найприємнішими побажаннями все одно відчувається неспокій з приводу наших неминучих конфліктів і деяка іронія, від якої в мене поза шкірою бігають мурашки.

26 червня 1896.

Лист від Жіністі з приводу майбутнього розмежування наших функцій в «Одеоні»:

Мій любий Антуане,

Якщо ваша згода, зробімо резюме з тієї розмови, під час якої ми виробили правила, які мусять протягом семи років правити нам за нашу дружню хартію.

Ми домовились, і нагадувати вам про це не слід, що діятимемо у повній згоді, щиро й дружньо, без дріб'язкового суперництва авторитетів, без будь-яких потаєних думок, усвідомлюючи, що ми несемо однакову відповідальність.

Ми кажемо «ми», а не «я». і тому нас не обходитимуть плітки, гіпотези, інсинуації друзів, котрі недоречно старатимуться на користь одного з нас. Що стосується мене, запевняю вас, що я саме так чинив і чиню.

Наше призначення — це «блок», і хоч би які були у міністра наміри, тепер ми солідарні.

В дужках, — ви знаєте, якої я про вас думки, і сьогодні ввечері ви почуєте, як я ї висловлю під час обіду у Суп-о-Шу. Отже, я зі свого боку виявляю повну щирість, так само як і ви зі свого.

Ось на чому маємо умовитись. Керівництво сценою цілком у ваших руках. Вам належить ініціатива у запрошенні акторів. Я лишаю за собою тільки право запропонувати вам прийняти кількох з їхнього числа на початку сезону, звичайно, на розумних умовах (скажімо, трьох).

Ви ставите п'єси без будь-якого втручання з мого боку, крім принагідних дружних зауважень, які мають відношення переважно до витрат. Що ж до мене, то на мою долю випадає ініціатива під час переговорів з авторами і під час прийому п'єс. Проте, хоч я й не відмовляюсь від попереднього обговорення, ми домовляємось, що ви можете примусити мене прийняти одну п'єсу з кожних чотирьох.

Ми разом вирішуємо всі питання спільного керівництва. Я беру на себе деталі і буду головним чином наглядати за роботою адміністративного персоналу на підставі інструкції, яку ми обидва підпишемо.

Ви на власний розсуд підберете собі штат постановочної частини. Я пропоную спільно домовитись про зміни, які стосуватимуться адміністративного персоналу.

Мені здається, за цих умов ми уникнемо будь-якого тертя. Це пересторога, яку я, принагідно кажучи, вважаю зайвою, тому без будь-яких пишних фраз дозвольте мені на початку нашої співпраці ще раз запевнити вас у моїй щирій дружбі. Я тільки не хочу наражатись на небезпеку побачити своє значення зменшеним, і попри всю мою повагу до ваших видатних якостей не хочу, щоб ви «ковтнули» мене — так само як і ви не повинні боятися з мого боку інтриг, що підривали б ваш вплив. В цілому ж, оскільки ви винятково обдарована людина, то саме мені випадає важка роль. Запевняю вас, я твердо вірю, що ми домовимось, і якнайкраще. У моїй особі ви знайдете не лише гарного колегу, але й вірного захисника.

Тисну руку.

П. Жіністі.

27 червня 1896.

Ми запросили насправді дуже гарного актора Д'єдонне, авторитет якого підтягне молоду частину нашої трупи.

1 липня 1896.

Сьогодні вранці нас від імені студентської молоді відвідало шестеро молодих людей, які прийшли привітати нас з нашим призначенням і передати нам побажання, що їх прийняли після голосування на зборах п'ятсот студентів. Від нас вимагають, щоб «Одеон» перетворився на театр молоді, щоб у ньому було знищено клаку, і щоб місця, які завше потрапляють до рук театральних маклерів, віддавалися бідним студентам. Від нас також вимагають, щоб ми грали більше зарубіжних шедеврів і збільшити число класичних вистав.

3 липня 1896.

Ми уточнили програму офіційної вистави 14 липня; буде зіграно «Любовні безумства», п'єсу «для дати» Фабра д'Оліве, уперше її було виставлено 14 липня 1790 р., і «Тартюфа» з Шеллем, якого ми знову ангажували, та з м-ль Кольб. «Марсельєзу» прочитає м-м Сегон-Вебер, котрій я запропонував повернутися з провінції, де вона надто довго гастролювала.

4 липня 1896.

Ота п'єса «для дітей» Фабра д'Оліве, яку ми зіграємо 14 липня, надзвичайно цікава, в ній йдеться про взяття Бастилії. На жаль, вистава відбудеться в середині літа, коли в Парижі нікого не буде.

5 липня 1896.

Виникають ускладнення з моїми колишніми авторами. Бріє надіслав мені копію ось якого листа, що його він тільки-но відправив Жіністі:

Мій любий Жіністі,

Я мусив 3-го липня одержати відповідь — «так» чи «ні». Я одержав тільки листа від Антуана, що він повторює пропозицію, яку зробили ви, і на яку я не міг пристати, — ви знаєте чому.

Щоб покласти кінець такому становищу, в якому я почувався б смішно, я просив би вас повернути мені мій рукопис. Ви ще не прислали мені його, але вирішено, чи не так, що нас більше не з'єднують жодні зобов'язання?

Адже саме так слід тлумачити ваше мовчання, еге ж?

Все одно, мій любий Жіністі, вірте, що я вам щиро відданий.

Бріє.

11 липня 1896.

Під час моїх колишніх турне я зустрів у Марселі, в театрі «Вар'єте», у дядечка Симона, м-м Кольб, яка після тривалого перебування в «Одеоні» закінчила тим, що влаштувалась у провінції. На її лихо, вона зійшла на кін саме тоді, коли амплуа перших субреток у «Комеді-Франсез» зайняла Жанна Самарі, — тому вона й не перейшла на вулицю Рішельє, де мало б бути її справжнє місце. Відразу ж після мого приходу в «Одеон» ми разом з Жіністі вирішили, що вона — одна з кращих Дорін, яку взагалі колись бачили, і ми ангажували її. Помалу-малу трупа підбирається, і нарешті, я певен, вона в нас буде першорядною. Ми відновили контракти Корналья, Альбера Ламбера, Аморі і м-м Тессанд'є. «Одеон» потребує цих чудових акторів, і я гадаю, їх дуже здивувало, що я не вигнав їх, — а це був би вчинок поганий і нетактовний. Я чудово знаю, що вони не дуже мене люблять, що вони досі поділяють старі забобони акторів щодоо до «Незалежного Театру», але в решті решт мені все таки вдасться їх завоювати.

11 липня 1896.

Не відзначатиму окремо всього, що ми знайшли у порожняві старого «Одеону», намагаючись відчинити вікна і впустити туди бодай трохи сонця. Сьогодні вранці в «Еко де Парі» є цікава стаття, яка добре пояснює нашу ситуацію:

Храм зловживань

Йдеться про сумний «Одеон», задумливий й одвічний. Скільки людей живе там, усамітнившись, немов миша в сирі, тремтячи, щоб нові директори не зробили ретельної чистки! Ти шепочеш: «Чи ж це можливо?», бо любиш зловживання, подібно до того, як дядечко-паралітик любить своїх нешанобливих і блудних троюрідних племінників.

Хто напише героїко-комедійні книжки, де буде описано всі химерні речі, які трапляються у канцеляріях міністрів та управлінь?

Якщо судити про це на прикладі «Одеона», там є з чого посміятися. Спробуйте-но дати раду хоч би на таких прикладах:

Директори зібрали у своєму кабінеті особовий склад театру і викликають персонально представників кожної професії. «Такий-то, опалювач?» Він з'являється. У нього вигляд справжнього опалювача, він ретельно й акуратно забезпечує теплоту в домі. Перевірка триває. «Такий-то, оббивач». Той виходить уперед, і вигляд у нього зніяковілий. «Ось оббивач дуже чудернацьки схожий на нашого опалювача...» — мимрить один з директорів. «Може, це його брат?» — поблажливо заперечує інший. — «Ідіть, мій друже!» Зблiднувши, оббивач іде. Перевірка триває: «Такий-то третій — розсильний контори дирекції». Той утретє постає перед своїм новим начальством. «Ми вже двічі вас бачили, — кажуть йому ці панове, — проте слід домовитись, хто ви — опалювач, оббивач чи розсильний?» Той розводить руками й трясе головою: він палить печі однією рукою, прибиває матерію іншою, але обидва його вуха належать дирекції, і все це дає йому можливість тричі в місяць розписуватись у графі на зарплатню.

Надходить черга головного машиніста сцени.

— Скільки у вас робітників?» — «Бригада з восьми чоловіків» — «Гаразд». «І що вони роблять? — Приходять о восьмій ранку й сидять до п'ятої.» — «Чудово». «А потім, що вони роблять потім?» — «Пане, вони отримують понаднормові». Дивовижні слова, що виразно свідчать про несумлінну витрату коштів і неробство, які процвітають в установах, що стоять на державному бюджеті.

Мені не хочеться засмучувати кравчихи, оббивача і театрального теслі, інакше я розповів би силу інших історій. Вам вистачить дізнатись, що ресурси цього театру невичерпні, і що там уже багато років лежить цінна мебля, коштовна зброя і різні строї, що їх віддано у повне розпорядження молі, їх забули у підвалах та на горищах, — нерозтратний ентузіазм тих, що складають новий інвентарний реєстр, щодня витягають їх з пороху й темряви, і старезний персонал трясеться й з острахом питається: «До чого ж вони дійдуть?!»

Бідолашні зітхальники, до чого ви дійшли самі? Ви перетворили цей театр на будинок відпочинку, пристосували його для своїх витребеньок і розваг. Там є один чоловік, котрого, не зважаючи на його сиве волосся, мучить кохання, і котрий ховає там угорі, під

самим дахом, гніздо, куди приходять мліти його жертви. І він має сусідів та сусідок.

Всьому цьому буде кінець. І давно час. Але весь цей закуток хвилюється й галасує. Міністр, звичайно, знизує плечима й усміхається. Здається, що це дурничка; і все одно це зухвалість. Політики мають власні креатури, які вони нав'язують, які вони розвивають, і за яких мстять. Малі причини — великі наслідки! Це сумна аксіома, але завше істинна. Злоба кур'єра може призвести до відставки міністра у країні, де звикли розглядати зловживання як необхідність, що її встановлено во ім'я Ладу, Адміністрації та Прогресу. Скільки слів — стільки й посміху!

Жорж Бек.

12 липня 1896.

Щойно вигнав керівника музичної частини «Одеону», якого мав нерозсудливість зберегти. Я надумав таке: під час безплатної вистави, коли м-м Сегон-Вебер читатиме вірші, інтервали між строфами поезій мусять заповнити барабанний дріб; зважаючи на становище, в якому перебуває театр, що лишився без старого керівництва, і на реорганізацію, котрої ніяк не можна було закінчити до відкриття, ми намагались тільки пристойно вийти із скрути; я просив керівника музичної частини найняти чотирьох-п'ятеро барабанщиків на останню репетицію. Коли надійшла потрібна година, він спокійненько сказав мені, що в нього нема барабанщиків, а коли я здивувався на таку недбайливість, він мені відповів: «Шукайте їх самі, всі вони зайняті у зв'язку з національним святом». Він уїдливо посміхався, маючи певність, що загнав мене в кут. На його подив я виставив його за двері і просто послав у Сенат за двома барабанщиками з варти, які охоче прийшли в «Одеон», щоб виконати цю корисну справу, як тільки-но був одержаний дозвіл. Я лише тому відзначив цей інцидент, що він характеризує атмосферу ворожнечі й недоброзичливості, яка панує в театрі.

12 липня 1896.

Щойно ми ангажували де Макса та м-ль Джулію Денуа, приємну молоду героїню, яка, на мою думку, ще не зробила в театрі всього того, чого ми від неї чекаємо.

15 липня 1896.

Обідав у Коклена-молодшого, який радий, що мене призначено в «Одеон». Яка гарна людина і який чудовий товариш!

16 липня 1896.

Безплатна вистава минула блискуче, і численність публіки — гарна ознака. Маємо чудову знахідку в особі Шелля, актора високого класу, який у гарному стилі зіграв Тартюфа. Але ці нові ангажементи обіцяють чимало ускладнень. Альбер-Ламбер, один із стовпів цього дому, вже починає бурчати. Впродовж багатьох років за ним були записані всі головні класичні ролі, бо трупа «Одеону» була нечисленна. Коли я сказав йому, що від сьогодні він гратиме не Тартюфа, а Оргона, котрий, на мій погляд, ближчий до його амплуа, в його погляді блиснуло щось таке, що не віщує мені нічого доброго. Проте я дуже шаную цього чудового актора, який мусить зробити нам значні послуги і посісти дуже поважне місце. Але в цій трупі найстаріші актори кожного амплуа звикли розпоряджатися на свій розгляд, отже, їх не дуже тішать дисципліна й лад, що їх я маю намір прищепити театрові. Крім того, Альбер-Ламбер, актор старої школи, є противник «Незалежного Театру», і очевидно, має уперто обурюватись, що я перебуваю тут. По суті, розумніше було б звільнити поле й не залишати в театрі зародків бунту. Але, присягаюсь, мені стискалося серце, коли я думав про те, що мені доведеться викинути на вулицю всю цю стару гвардію другого Французького Театру; я згоден наражатися на небезпеку, зберігаючи їх у театрі і намагаючись зламати їхню впертість.

17 липня 1896.

У Камаре, куди я повернувся відразу ж після вистави 14 липня, я дізнався про смерть Едмона де Гонкура, і було вже запізно, щоб потрапити на його похорон. Звістка ця насправді завдала мені великого горя, бо незалежно від моєї глибокої закоханості у старого метра, честь, якою він мене неодноразово вшановував, довіряючи мені деякі з його п’єс, лишається для мене неоціненною. У мене саме був чудовий офорт Бракмона, який він сам якось привіз мені на вулицю Бланш з надзвичайно приємним автографом. Я бачив Гонкура через кілька день після мого призначення і пригадую, як він

зрадів, коли я сказав йому, що ми, Жіністі та я, хочемо незабаром зіграти його «Фаустину», — ненадруковану п'єсу, яку він сам зробив зі свого роману.

17 липня 1896

Стосовно Гонкурового журналу «Вільне слово» — в його публікаціях названо багато діячів єврейської плутократії — для декого це чисто антисемітська спрямованість, яка викликає у них тривогу.

17 липня 1896.

На банкеті, влаштованому на честь вступу молодого Фласкеля, зятя видавця Шарпантьє, до Легіону, перед його початком президент банкету Золя перепросив присутніх за відсутність другого головуючого. І сказав: «Ви бачите праворуч від мене це почесне порожнє крісло? Вважайте, в ньому сидить зараз метр Едмон де Гонкур, наш дорогий товариш... Він з нами. Він серед нас».

17 липня 1896.

На безплатній виставі 14 липня перемогу разом з Шеллем розділила м-м Марі Кольб. Вони там, у «Комеді-Франсез», не мають такої другої Доріни. Це одна з кращих субреток у класичному репертуарі, яких я знав і знаю. Її сміх напевне вартий сміху Броан. Вона грала Доріну з винятковою виразністю, дуже майстерно.

18 липня 1896.

В ранковому випуску «Ілюстрасіон» вже знайшовся хтось такий, хто боїться, що мене можуть подати на нагородження орденом.

20 липня 1896.

Преса останніх днів може дати уявлення про те, яке величезне місце у французькій літературі посідав Едмон де Гонкур. Помер він чотири дні тому у Доде в Шанрозі, куди поїхав відпочити на все літо, як робив це щороку. Захворів він раптово, і ніхто не міг передбачити такого фіналу. Він мав хвору печінку, і від нападів день-у-день слабшав. Приймаючи ванну Гонкур застудився, і за добу помер на руках у м-м Доде й свого старого товариша. Жахли-

во, що зараз усі пороз'їжджалися, і його прихильники не встигнуть повернутися до Парижа. Не слід вмирати влітку, якщо хочеш, щоб тебе пишно поховали.

15 липня 1896.

Імпресаріо Баре, з яким я вже кілька місяців тому підписав контракт на гастролі влітку по Швейцарі, Бельгії та Голандії, позвав мене до суду, маючи намір вирахувати з мене неустойку; але гай-гай! Я не можу її заплатити; хіба моє призначення в «Одеон» не є до певної міри виняткова обставина, внаслідок якої Баре слід було б ввічливо відмовитись? Тим більше, що він мав достатньо часу, аби достатньо вжити заходів за ті три місяці. як я повідомив його, що ситуація змінилась. Крім того, Баре, з яким я не вперше працював, ніколи раніше на мене не скаржився, — я завжди ставився до нього безкорисливо. Тим не менше я пропоную йому заплатити ці три тисячі франків неустойки в розстрочку. по триста франків щомісяця, але він безжальний і позиває мене до суду. відтак не блискучі, і не слід забувати, що залишок боргів «Незалежного театру», які я виплачував упродовж останніх півтора року із своєї зарплатні, ще не погашено.

20 липня 1896.

Декого дуже тішили прогнози щодо нашої діяльності в «Одеоні». Це раніше подобалось і мені, але тепер хіба відносну привабливість, Крім того, в тій діткливій ситуації, в яку мене ставить співробітництво з Жіністі, літератором за фахом, я, як мені здалося, ризикував до певної міри послабить своє становище, домагаючись надто безпосереднього контакту з глядачем. Втім, проблем з реконструкцією цього старого театру так багато, що вони забирають весь мій час і всю мою енергію; а з огляду на ту настирливість, з якою директор Департаменту мистецтв умовляв мене зберегти в трупі своє місце актора, я відчув, що мені краще від цього відмовитись.

20 липня 1896.

Сарсе не без теплоти відгукнувся про нашу першу виставу в «Одеоні» — втім, цілком імпровізовану, бо ми ще не вийшли з органі-

заційного періоду, і по-справжньому наше керівництво виявить себе лише в жовтні. Очевидно, він звернув увагу на те, яких ми доклали зусиль до затвердження обсади в «Тартюфі», і заявляє, — Шелль, який вперше зіграв цю роль, довів, що вона йому цілком під силу. Звичайно, він вітає нас із тим, що ми привези з Марселя чудову субретку, а п'єса «З нагоди» Фабра д'Оліве, яку ми відкопали, на його думку, — дуже вдала знахідка. В цілому, пише він, це була продумана вистава високої культури.

22 липня 1896

Багато розмов про славетну Гонкурівську академію, засновану обома братами. Залишений Едмоном Гонкуром заповіт — звичайна формальність. Метр заповів академії колекцію своїх картин і будинок в Отей'ї, кошти від цього щорічно розподілятимуть десять письменників. У нашому колі вже називають і перших претендентів на премії — Лоті й Бурже — після їх висунення до Французької Академії. Серед тих, хто міг би увійти до десятки, називають Ж. Росні, Поля Маргеріта, Гюїсманса, Роденбаха, Енніка, Жеффруа і, можливо, Октава Мірбо.

24 липня 1896.

Невеличкий інцидент розігрався у мене з консерваторією, який довів, що я жодним чином не маю наміру відмовлятись від своїх директорських прав. На вулиці Бержар виникла тривога з приводу моєї участі в комісії під час іспитів наприкінці учбового року, які, до речі, були не дуже вдалі. Хоч дирекція Другого Французького театру — це дві осіби, мої функції, які стосуються передусім художнього керівництва, показували на мене як на того, хто неодмінно має бути на цих іспитах — тим більше, що деякі лауреати відповідно до встановленого порядку, мають у нас дебютувати. Проте запрошення на іспити, ніби на поглум наді мною, було адресоване на ім'я Жіністі, і мені довелось звернутись до Департаменту мистецтв, щоб вони виправили своє паскудство, яке вони намагались пояснити недоглядом, що показало мені, як насправді ставиться до мене канцелярія.

24 липня 1896.

Досі в нас напружені взаємини — між мною й Жіністі — з приводу колишніх драматургів «Незалежного театру». Ось лист бідного Алексіса, який мене дуже роздратував:

Любий друже,

Позавчора я послав Жіністі відомого вам листа й одержав ось яку відповідь:

Мій любий Алексісе,

Прошу вас дати мені ще кілька днів. Я прочитав «Валлобра», Не приховаю від вас, що передбачаю деякі заперечення. Можливо, труднощі, які я бачу, після другого читання, коли ми підійдемо до п'єси уважніше, можна буде усунути.

Ви знаєте, з якою дружньою повагою я до вас ставлюсь; нема сенсу, всупереч доволі різкому тону вашого листа, повторювати вам це.

Щиро ваш Жіністі.

Про які «заперечення» мова? Я чекаю не повторного вивчення, а негайного рішення, яке нарешті дасть мені можливість поїхати на відпочинок. Послухайте, любий, мені здається, надійшла мить, коли ваше втручання стало необхідним, і я лише на нього сподіваюсь. «Заперечення», відтяжки, всілякі задні думки замість того, щоб елементарно виконати свій обов'язок — все це політика; і саме об цей мур розбивається мій «Валлобра». Океан, на березі якого ви маєте щастя жити, не надається до політики, і я молю вас — просіть поради тільки в нього. Нарешті, любий мій Антуане, якщо у вас все-таки залишаться якісь сумніви, згадайте таку собі пополудневу годину в березні 1887 року, коли в кав'ярні де Суед ми разом з вами складали наш перший друкований текст, який анонсував першу виставу «Незалежного театру». Цей текст я особисто відніс покійному Превелю: якби я тоді зажадав од вас, щоб ви підписали зобов'язання офіційно прийняти якогось «Валлобра»?.. Але для чого в такий спосіб ворушити минуле? Всупереч цьому — ось той лист, про який я вам говорив, що маю намір вам його повернути. Тепер ви цілком вільні. бо я не хочу ні в чому ставати вам на заваді у тому рішенні, яке вам належить прийняти.

Щиро ваш Поль Алексіс.

25 липня 1896.

Продовжуємо займатися заповітом Гонкура та його Академією. На порядку денному ще й інше питання — проблема «Щоденника», уривки з якого надрукував сам метр після проведеного ним копіткого відбору. Схоже на те, що майбутнє товариство муситиме продовжувати публікацію цього щоденника, і вже з деякого боку виникають побоювання. Бо ми добре знаємо, що Едмон де Гонкур любив правду. Мірбо, який недавно написав про нього гарну статтю, так сказав про цей щоденник і пов'язані з ним страхи: «Щодо мене, то я приймаю його без будь-яких «але» і вважаю що він є невід'ємним і глибоко інтимним доповненням до його творчого спадку. Віктор Гюго казав, що в Шекспірі треба захоплюватись усім без винятку. Я захоплююсь усім без винятку Гонкуром, і цей щоденник чи не є, зрештою, в усьому цікавою книгою, часто болісною, як сповідь друга, часто розчаровуючою, як вуаль, що рветься. Відкриваючи непередбачені інтимні деталі, надто передчасно виставлені на огляд; і, нарешті, через свою нескладність, через нешанобливу розтягненість життя, змішаного з легендою, — чи не є щоденник книгою вражаючою, в кожному рядку якої відчуваєш вібрацію шляхетної душі великого митця, який цю книгу прожив і який її написав».

25 липня 1896.

Прийшовши в «Одеон», я відразу ж вказав Жіністі на ненормальність становища, яке посідає Еміль, про якого сьогодні написала «Фігаро». Еміль — персона майже легендарна: консьєрж театру і посильний Пореля, якого він знав ще тоді, коли той був дрібним акторчиком; Еміль користався необмеженим впливом, оберігаючи двері і допускаючи до свого патрона лише тих, хто йому подобався, безжальний до людей йому невідомих й особливо до молодих драматургів, що приносили рукописи. Він напевне належить до тих, хто найбільш вороже зустрів мій вступ до «Одеону», і я сказав Жіністі, що треба негайно прибрати від дверей нашого кабінету людину, яка зловживає своїми повноваженнями й про мерзоти якого знають усі. Він намагався бути з Порелем на ти, чим страшенно смішив Коппе, з глузливою усмішкою дивився в обличчя директорові, збентеженого фамільярними вибриками свого консьєржа. Коппе розповідав мені, що якось одного разу, коли він розмовляв з По-

релем, і той гукнув Еміля й попросив принести пляшку пива, цей останній незабаром повернувся з пляшкою й трьома склянками; він поставив їх на письмовий стіл і, наливши собі, спокійно почаркувався з ними. Мені не вдалося вигнати цього жевжика, який досі стежить за мною лютим поглядом. Але я заборонив йому стирчати біля дверей мого кабінету. Департамент мистецтв розпорядився залишити його на службі, й оскільки я не бажав тримати його в якості службовця, його призначили наглядачем за будовою! При цьому я сказав йому: «Друже мій, ваше місце в театрі повсюди, за винятком тієї площадки сходів, які ведуть на мій поверх і де я не хочу вас бачити, бо там відбуваються речі, які вам кортить знати, але які вас абсолютно не стосуються».

25 липня 1896.

Пан Жюль Кларті, директор «Комеді Франсез», просить віддати йому одну з наших актрис, м-ль Лара, у якої строк угоди в «Одеоні» закінчується через рік. З охотою.

26 липня 1896.

До мене докотилися чутки про той іспит-конкурс у консерваторії, на якому був Жіністі й де так боялись побачити мене серед членів журі. Розповідають, присутні були незадоволені шумом, і директор Теодор Дюбуа змушений був припинити засідання через протести публіки проти того, що м-ль Май одержала перший приз, а м-ль Паж, її колежанці, дали лише почесну грамоту. Мені здається, серед учасників огляду є чудові актори, яких ми могли б запросити в «Одеон» — Дорівaль і двоє молодих коміків, Пренс і Гарбаньї.

26 липня 1896.

Днями в посиланні на імена членів Гонкурівської Академії я забув назвати Флобера й Мопассана, зареєстрованих у цьому списку одними з перших.

31 липня 1896.

Ще один лист, цього разу від Енника. Направду, моїм драматургам в новому «Одеоні» не везе.

Мій любий Антуане,

Гай-гай! Наш Гонкур залишив поле бою, і це для мене велике горе, — та що про це говорити? «Горище» для нього більше не існує. А ми ж усі вважали його безсмертним, чи не так?

Що ж до «Смерті Герцога Ангієнського», то ця п'єса належить вам по праву, і я був би дуже радий, якби ви поставили її в «Одеоні».

Та я почуваю певний острах; відмова з боку Жіністі була б для мене дуже хворобливою, — відмова всупереч Антуанові. У чому ж справа?.. Чи не могли б ви шепнути йому кілька слів, кілька таких слів, які ви можете, які ви зуміли б йому шепнути? Я мав би на що спертись й неодмінно зробив би після того офіційний запит. Чи можу я на вас розраховувати? Було б дуже люб'язно з вашого боку, якби ви мені про це черкнули, і даю вам слово, все залишиться між нами. Гордість — це мій недолік — не дозволяє мені вплутувати в цю справу мого старого приятеля Ружона.

Щиро ваш — Леон Еннік.

1 серпня 1896.

«Ревю Бланш» дала статтю про «Незалежний театр», я знайшов там вислів, який мене схвилював, а саме — «тепер можна сказати, що "Незалежний театр" переміг, доказом чого служить моя поява в "Одеоні"». Ну а якби я не заступив туди на посаду директора?

4 серпня 1896.

Суд, розглядаючи нашу справу з Баре, зазначає, що мою добру волю не можна взяти під сумнів і присуджує мені сплатити неустойку, але дає відстрочку. Що ж до Баре, то я з ним розрахуюсь.

5 серпня 1896.

Я сказав Жіністі, що давно знаю людину, яка дуже надається до того, щоб виконувати в нас важкі обов'язки головного режисера з необхідною ретельністю й авторитетом. Я розповів йому історію Дербільї, який вже тривалий час працює режисером у театрі «Вар'єте» в Марселі. Там я й познайомився з ним, приїжджаючи туди на гастролі впродовж тих двох років, коли після закриття «Незалежного театру» заробляв собі на життя як актор. Я ніколи не бачив пунктуальнішого й серйознішого службовця; справжній діа-

мант. Приємно в ньому й те, що він ніколи не заграє з прем'єрами. Одного разу, коли Коклен-старший на півгодини спізнився на пробу, Дербільї з поважним виглядом сказав йому, діставши свого годинника: «Пане Коклен, ось уже півгодини ваші партнери на вас чекають». Приголомшений Коклен не знав, що відповісти. Ця риса його вдачі привела мене у захват. Саме така людина потрібна нам для тієї важкої роботи, яку ми виконуємо.

19 серпня 1896.

Ми ангажували Абеля Деваля з театру «Ренесанс» і його дружину, м-м Вальдей, на яку я покладаю великі сподівання.

21 серпня 1896.

Відбулась читка «Капітана Фракасса» — інсценівки Еміля Бержера за романом його славетного тестя Теофіля Готьє. Це той борг, який конче слід сплатити, навіть якщо п'єса й дуже складна постановочно. Ми підібрали туди найкращих виконавців. Я замовив в Англії декорацію для сцени смерті Матамора, зручну до трансформації.

23 серпня 1896.

Велика репетиційна робота, яку доводиться вести навіть на сходах і в коридорах і яка своєю активністю нагадує рух бджіл у вулику, переконала мене в тому, що попри свої розміри цей просторий театр не має достатньо приміщень для одночасної роботи над чотирма чи п'ятьма великими п'єсами. Мені спало на думку попросити в адміністративній квестурі Сенату дозволу скористатися однією з теплиць Люксембурзького саду, які постійно майже порожні, особливо в ту пору року, коли рослини ще не повернуто на місце. Виникло багато труднощів, але я їх подолав, і тепер ми можемо цілий день репетирувати у цій просторій залі, де можна вибудовувати складні мізансцени й готувати такі п'єси, як «Дон Карлос» чи «Капітан Фракасс».

23 серпня 1896.

Наша програма, затверджена нами для експлуатації «Одеона» як направду Другого театру Франції, складається з кількох частин.

Передовсім — постійна зміна п'єс — єдиний принцип, який забезпечує чергування великих вистав й удосконалення майстерності акторів. У першу чергу ми намітили, звісно, традиційну серію великих французьких класиків. Таким чином, щомісяця ми відновлюємо один з найславетніших творів класичного репертуару — трагедію чи комедію. На доповнення до цієї роботи, що є обов'язковою для театру, в тому числі й з педагогічного боку — зокрема, з огляду на наше розташування поблизу учбових закладів, — ми щомісяця гратимемо один твір античного театру, і для цієї першої серії я почав репетирувати «Персів». Далі, після французьких класиків, ми ставитимемо одну з кращих закордонних п'єс, цього разу йдеться про «Дон-Карлоса» Шіллера. Так само щомісяця даватимемо один невідомий твір когось із молодих; ці вистави, широко відкриті для нових літературних напрямів, адресовано тим, хто вирішив долю «Незалежного театру». Цього місяця у нас в роботі п'єса Моріса Бобура «Наручники».

Добре усвідомлюю, що всі ці проекти трохи лякають Жіністі, і часом між нами виникають суперечки; але позаяк я, бажаючи уникнути будь-яких ускладнень, повністю віддав йому контроль за театральними фінансами, то мені здається, я достатньою мірою гарантував йому впевненість у роботі.

25 серпня 1896.

Наступна публікація в одній з наших газет чітко засвідчує ситуацію навколо мене:

Енергія й активність, що їх виявляє п. Антуан на своїй новій посаді, не дуже до серця робітникам «Одеона», сон яких не тривожили раніше жодні потрясіння.

Так, учора оголосили страйк машиністи цього театру, які скаржаться на перевантаження роботою у зв'язку зі збільшенням числа репетицій.

З іншого боку, троє акторів, яки виявили незадоволення ролями в «Капітані Фракассі», дізнались, що контракти з ними розірвано.

Пан Антуан знає, чого хоче, і, не шкодуючи себе, вимагає такої ж віддачі від свого персоналу, з яким він, як нам здається, поводиться часом доволі круто.

Старі співробітники п. Антуана, вочевидь, звикли до його вимогливості й до його різких манер і не згадують його лихим словом, бо всі вони домагаються того, щоб знову служити під орудою керівника, якому вони завдячують своїм успіхом і визнанням.

Вкажемо з цього приводу на запрошення одного з них, підкріплене вчора угодою в «Одеоні», де йому світить високе становище. Позаяк цей актор, про якого мова, служить в одному з великих драматичних театрів, не зміг домогтися розриву свого старого контракту, намічається судовий процес.

25 серпня 1896.

Наступний фантастичний жарт вийшов друком у «Жіль Блазі» — саме з приводу наших репетицій у теплицях Люксембурзького саду:

«НЕВДАЛИЙ ОБМАН»

(Актори театру «Одеон» репетирують зараз в Люксембурзькому саду, в Оранжереї, наданій їм розпорядженням квестури Сенату).

Сцена 1.

На парадному дворі.

Сенатор. Як, це ти, моя кізонько? Що ти тут робиш?

Актриса. Прийшла на репетицію.

Сенатор. До Сенату?

Актриса. Звичайно. Мене запросили в «Одеон», і коли там нема місця для проб, ми репетируємо в Оранжереї.

Сенатор. Колосально! Ось кого б я ніяк не чекав зустріти в Сенаті!

Актриса *(весело)*. Ти доволі часто бував у мене, то чом мені не побувати хоч раз у тебе!

Сенатор *(розпалюючись)* Послухай-но... Мені чорт-зна як хочеться побачити, як ти репетируєш!

Актриса. Неможливо! Там Антуан...

Сенатор. Невблаганний?

Актриса. Можеш мені повірити: це справжня людина! Йому вдалося примусити працювати машиністів «Одеону»! Отож бачиш сам...

Сенатор. Якщо він цього домігся, то він стріляний горобець!..

Актриса. І розумієш, він не хоче бачити на пробах нікого стороннього.

Сенатор. А якби я видав себе за мецената попередньої дирекції?

Актриса. Ні, я вигадала краще. Скажи, що ти керівник групи статистів.

Сенатор. Чудово! Це буде дотепно. Іди, я зайду після тебе

Сцена 2.
В Оранжереї.

П. Антуан (*звертаючись до сенатора*): А ви чого тут плутаєтесь під ногами?

Сенатор. Я керівник групи статистів

П. Антуан. Он як! Не можна сказати, щоб ви були схожі на дуже тямущого чоловіка.

Сенатор. Шановний пане!

Антуан. Я кажу те, що думаю. Якщо вам це не подобається...

Сенатор *(злякано)*.. Ні, ні, мені все дуже подобається...Мені вже давно хотілося познайомитись з вами...

Антуан. Подумаєш!

Сенатор. Я одним з перших схвалив ваше призначення...

Антуан. Вельми вдячний. Але мені ніколи слухати вашу маячню. (*Струсонувши його*). Стійте прямо... Отак! І зробіть кілька кроків!... Ну й хода... Якби ви бачили, як ви ходите, вам стало б гидко... Послухайте, скільки вам платять?

Сенатор. Дев'ять тисяч франків на рік.

Антуан. Дев'ять тисяч? Я пропоную вам тридцять франків на місяць, Або так, або нічого. (*Йде.*) Ні, але й вигляд у цього дивака!

Сенатор *(стиха, до актриси)*Я краще піду... Твоя витівка не така вже й дотепна, як мені здалося. (*Зникає, репетиція триває далі).*

Фален

26 серпня 1896.

Мені довелось звільнити старшого машиніста сцени та його заступника, які служили за попередньої дирекції. Вони потай саботували наші плани, що було величезною небезпекою для тієї колосальної роботи, яку я на себе взяв.

28 серпня 1896.

Ми почали проби «Дон Карлоса» Шіллера. Мені не дуже подобається редакція, зроблена Шарлем Реймоном, — втім, дуже цікава — бо я переконаний, що краще іноземні твори треба завжди грати в недоторканому вигляді; але мені довелось змиритися. Дона Карлоса гратиме де Макс, і я дуже розраховую на те, що Жем'є виліпить чудовий образ Филиппа II, якого я бачу таким, яким він є на відомому портреті Пантохи в бібліотеці Ескуріала. Тайад буде блискучий у ролі Великого Інквізитора; я чудово відчуваю, що є якісь інтриги поміж старими акторами стосовно розподілу ролей другого плану. Альбер-Ламбер, як мені здається, ладен чинити відкритий спротив, і хоч він не насмілився відмовитись від ролі ченця, — щоправда, дуже цікавої, — тим не менше, так воно є. Мене починає тривожити те, що я залишив у театрі людей, які, по суті, ставляться вороже до всього, що ми робимо.

29 серпня 1896.

Ця невирішуваність проблем, пов'язаних з конкурсом у Консерваторії, не може мене не дратувати. Дехто з кандидатів уже звертається до мене письмово, ось хоч би цей юнак:

Пане,

По-перше, будьте такі ласкаві вибачити мені сміливість, яку я беру на себе, пишучи до вас. Дозвольте мені вам відрекомендуватись. Моє прізвище Доріваль. Я провчився в Консерваторії три роки (клас М.Сільвена). Цього року я брав участь у конкурсі й одержав другу премію. Бачите, я залишив колись роботу художника по фарфору, щоб віддатись театрові й присвятити йому життя. Але тут я по трьох роках нічогонероблення втратив надію, і не знаю, чи випаде мені щастя зіграти дебют в «Одеоні» — бо я дуже не хотів би потрапити в театр «Амбюгю» чи «Шато д'О».

Якщо я матиму талан вам сподобатись, обіцяю вам, пане, працювати щоєсили, аби позбавитись наших школярських мелодраматичних штампів й оволодіти вашою акторською школою.

У чеканні гарної відповіді, пане, — ваш покірний слуга —

Г. Доріваль

29 серпня 1896.

У мене проблеми з Абелем Девалем, актором, який повернувся з Росії — я охоче запросив його в трупу «Одеона». Проте він, мабуть, не зрозумів того принципу, за яким сформовано мою трупу і який я запозичив з практики «Незалежного театру»; іншими словами, ми — об'єднання акторів, які зреклися будь-якого професійного марнославства і завжди готові брати участь у створенні ансамблю. Мені здається, так само, як це робиться в деяких німецьких трупах, треба покласти на кожного актора, що зіграв роль першого плану, обов'язок грати другорядні ролі: я хочу домогтися того, щоб найменша роль одержала найздібнішого виконавця. Деваль прибув зі старими замашками прем'єра й уже відмовився від ролей Великого Інквізитора в «Дон-Карлосі», від Дарія в «Персах» і від чудового образу Матамора в «Капітані Фракассі».

Все це призведе до інцидентів, бо я в жодному разі не відступлю від цього основоположного принципу.

Вересень 1896.

На мою пропозицію Мендесові призначити м-м Сегон-Вебер на «Королеву Ф'яметту» він прислав мені наступну записку

«Ні, мій любий друже, я ніколи не думав про м-м Сегонд-Вебер як про Ф'яметту. Гадаю, у вас і без цього достатньо ролей для обдарованої молоді, — проте вона ще слабка для створення образу справжньої королеви Ф'яметти, (якщо тільки ви не вирішили зіграти королеву двадцятирічною) — переконаний, ви зі мною погодитесь.

Завжди ваш *Катюль Мендес*

Вересень 1896.

Трупу складено так, що на кожну роль ми маємо трьох виконавців; у «Дон Карлосі» Филиппа II гратимуть Шелль, Жемьє і Деваль; Дона Карлоса репетирують Раве, де Макс і Руссель; так само й з жінками: королеву гратимуть м-ль Марсіа, Паж і Томсен, а принцесу Еболі — м-ль Леста і Вальдей.

Вересень 1896.

Ось ролева обсада, якою я до певної міри пишаюсь:

«**Евменіди**»

Афіна	м-м Сегон-Вебер.
Піфія	Марсіа
Тінь Клітемнестри	Тессандьє.
Аполон	Деваль
Орест	де Макс

«**Перси**»

Атосса	м-м Тессандьє.
Ксеркс	де Макс
Дарій	Деваль, потім Тайад
Вісник	Шелль
Хор	п.п. Альбер-Ламбер, Рамо, Сеалі, Раве, Дальтур, Дарра, Монтиньї, Руссель, Монте, Поль Франк, Еміль Альбер.

2 вересня 1896.

Тепер Сен-Сер розкошує у великих апартаментах на вулиці Обер. І найбільша для нього втіха сьогодні — запросити до себе в неділю на вечерю всіх своїх друзів. На це радо відгукнулися Жюль Леметр, Марсель Прево, Вандерен, Форен, Абель Герман, Ерв'є, Донне, Капюс та інші. Господар будинку постійно робить значні послуги авторам. Ось і зараз у нього виникла ідея підштовхнути Лаведана, Донне й Германа перекласти «Паризьке життя» на діалоги, бо чимало яскравих епізодів звідти так і просяться на театральну сцену.

5 вересня 1896.

Схоже на те, що замість допомоги в моїй щоденній вісімнадцятигодинній роботі мені намагаються й далі встромляти палиці в колеса. Щойно я одержав повідомлення з квестури Сенату про те, що я повинен звільнити приміщення, надане нам для репетицій. Це помста головного садівничого Люксембурзького саду. Він вважає високе втручання, яке дозволило мені одержати необхідний дозвіл, особистою образою для себе. Коли днями голова Сенату вказав

йому на те, що бажано хоч трохи допомогти його сусідам, директорам «Одеону», садівничий заявив, що він у такому випадку не відповідає за долю рослин і квітів саду, якщо вони наполягатимуть на наданні нам теплиці (*порожньої!),* в якій ми тимчасово працюємо.

6 вересня 1896.

Бріє запропонував мені щойно закінчену ним п'єсу «Благодійники», і я зразу рекомендував її Жіністі. Але й у цьому випадку наші думки не збіглися. Мій колега не розуміє, що я не можу відмовити Бріє й не взяти в роботу його п'єсу — після його великого тріумфу в «Незалежному театрі». Бріє виходить в перший ряд кращих драматургів завтрашнього дня; якщо ми не ставитимемо його п'єс, чиї ж твори нам тоді грати взагалі?

Я повідомив Бріє, що йому треба особисто поговорити з моїм колегою, позаяк під час розподілу наших функцій саме на Жіністі покладено перемовини з авторами; й у відповідь одержую ось яку записку:

Любий друже,

Пересилаю вам листа, щойно одержаного від вашого колеги Бріє.

Він цілком має рацію, пишучи, що почуває себе поставленим у смішне становище. Принаймні, на мій погляд.

Сердечно ваш *Жіністі.*

І це людина, якій пропонують все те, що запропонували йому?

7 вересня 1896.

Ми замовили Анрі Бекові доповідь про комедію Арістофана «Багатство», яку хочемо поставити у нашій серії античного театру.

8 вересня 1896.

Огюст Жермен, секретар Анрі Боера в театральному відділі «Еко де Парі», взаємини з яким у мене, звісно, залишались доволі прохолодними, захотів запропонувати «Одеонові» свою п'єсу й передав її Жіністі. Той пропонує мені прийняти її, а я не приховую від нього, що ця комедія «Чужий» здається мені більше ніж посередньою. Якби мова йшла про справді талановитий твір, я був би гото-

вий забути наші попередні чвари, але ж ця п'єса не принесе нам ні успіху, ні грошей. Крім того, незважаючи на величезний тиск, її не прийняли театри бульварів. Однак мій колега так наполягав на своєму, що було б незручно вдаватися до свого права на вето, і я користуюсь цим випадком, щоб домогтись від нього, в якості компенсації, постановки «Нового ідола» — свіжої п'єси Франсуа де Кюреля, яку я вважаю першокласною.

12 вересня 1896.

Ще одна п'єса одного з друзів Жіністі, про якого я ніколи не чув. Комедія на три дії «Небезпека», доволі вишукана, але подібно до п'єси Жермена — належить до категорії сірятини. Я потроху скисаю, бо не можу відчинити двері, як мені того б хотілося, справжнім молодим авторам мого покоління. Я знаходжу втіху в класичному репертуарі, і мені приємно працювати над такими шедеврами як «Перси» й «Дон Карлос».

15 вересня 1896.

Я планую відкрити нашу античну епопею у найвигідніший спосіб — з єдиною декорацією для класичних ранкових вистав цього жанру на кілька років уперед. Анрі Рів'єр, сценограф з «Ша-Нуар», зробив за моїм замовленням реконструкцію театру Вакха в Афінах, де ці шедеври були зіграні вперше. Ми виготували його унікальний макет з панорамою античного міста, і щоб відтворити первісне обладнання площадки для переміщень хору, створили декорацію з виходом за рампу, зі сходами в оркестрову яму і відгородженою мармуровою балюстрадою.

Жертовник, виготовлений за зліпками з Лувру і з Школи Красних Мистецтв, буде на місці теперішньої суфлерської будки, гірлянди з листя прикрасять цей шляхетний ансамбль.

Виникає велика суперечка з цього приводу; Жіністі вважає, що все це коштуватиме дуже дорого, але він не в змозі відкинути мій аргумент, що видатки на це обладнання мають окупитися в підсумку нашої семирічної діяльності. Чутки про ці задуми викликали тривогу в Департаменті мистецтв, звідки до мене прислали урядового комісара, якому сказали, що я трохи зсунувся з глузду й замовив декорації, які не вміщаються на сцені!

Але добряга Бернхейм, вражений красою цього проекту, палко мене вітає.

Схоже на те, що всі ці чутки походять з надр самого театру, оскільки я зажадав, щоб у хорах, які для мене у «Персах» такі важливі, брали участь не статисти й не актори другого плану, а найдосвідченіші майстри театру. Альбер-Ламбер, який претендував на роль Дарія, котру я віддав великому Тайаду, змушений був підкоритись моєму твердому рішенню.

Але я відчуваю прихований спротив і намір оголосити мені війну.

16 вересня 1986.

Вороже налаштовані на мене газети, наприклад, «Парі», якими заправляють Жан Жюлльєн і Боер, ширять чутки, буцімто мої розходження з Жіністі настільки серйозні, що довелось втручатися Ружонові. Ми написали спростування, але в «Матен» з'явилась стаття, до чортиків багатозначна:

«Жовчний місяць»

Дивна чутка дійшла до нас. П. Антуан суне свого носа куди не слід.

В «Одеоні» відбулась свара, чи принаймні виникло непорозуміння між обома директорами, п.п. Жіністі й Антуаном. Повідомлення, надруковане вчора в «Театральних сторінках» газети «Матен», свідчить — ми були в курсі всього, що там діється; але позаяк йшлося про суто внутрішні проблеми, ми вирішили почекати, перше ніж інформувати публіку про розбіжності між директорами.

Медовий місяць обох компаньйонів швидко скінчився.

Багато хто це передбачав. Тоді говорили, — шалена гарячковість Антуана неодмінно зруйнує угоду, підписану ним у присутності міністра красних мистецтв.

Причиною інциденту, який, як стверджують, щойно мав місце, було недотримання повноважень. П. Жіністі, як відомо, повинен був, згідно з угодою, виконувати функції літературні й адміністративні, а п. Антуан залишав за собою театральний бік справи, або, кажучи простіше, розподіл ролей і постановку вистав.

Так от, очевидно, п. Антуан, зламавши під корінь обов'язки, покладені ним на себе добровільно, порушив чужі права, що викликало голосний протест його колеги.

Ці порушення численні, і ми наведемо лише деякі найзначніші. Зокрема, у провину п. Антуану ставлять те, що він замовив у Лондоні декорації для сцени Матамора в п'єсі «Капітан Фракасс», тоді як театрові, що одержує урядову субсидію, слід було б замовляти декорації вітчизняним художникам.

Декоратори «Одеона» незадоволені, і вони не оминули нагоди це висловити.

З іншого боку, п. Антуан, очевидно, достатньо не виявив критичного чуття під час формування трупи. Він нібито без будь-якого відбору набрав багато нових акторів, на шкоду товариським почуттям старих виконавців, без урахування амплуа, через що під час розподілу ролей для однієї з п'єс у театрі не знайшлося пристойної дуеньї.

Нарешті, надмірні права нібито надано п. Сен-Жермену. Цей актор, кажуть, має право грати лише ті ролі, які йому подобаються.

Подейкують, п. Жіністі, помітивши з перших же репетицій дезорганізацію, привнесену в театр, попросив директора Департаменту мистецтв втрутитись у цю справу.

Та скарги п. Жіністі цим не обмежуються.

Він закидає п. Антуану і раптову відмову від власних же рішень, що може зіпсувати наступний сезон і навіть затримати відкриття «Одеона», призначене на 30 жовтня. Ось приклад:

Було вирішено взяти до роботи п'єсу п. Огюста Арно «Небезпека»; тепер, коли настав час проб і випуску вистави, п. Антуан всіляко ухиляється від роботи й пробує звільнитись від зобов'язань, взятих на себе театром перед автором. Навіть «Капітан Фракасс», прийнятий спочатку з таким захватом, перебуває, як кажуть, в стадії неуваги з боку п. Антуана, й Еміль Бержера, відновлюючи свої скарги забутого автора, начебто знову береться до свого калібанового пера, щоб спрямувати його проти засновника «Незалежного театру», як він спрямовував його колись проти Пореля.

Ми захотіли перевірити кожне з цих звинувачень, які могли б виявитись лише плітками. Через те ми провели певне опитування й звернулися в першу чергу до п-на Бержера.

«Антуан і Жіністі посварились?» «Та що ви — я не виходжу з «Одеона», де йдуть наші репетиції з полудня до півночі! Якби між наступниками Марка й Дебо відбувся бодай якийсь конфлікт, я б це знав. Навпаки, я постійно бачу, як вони радяться між собою

з приводу кожної подробиці мізансцени й щоразу приходять до згоди».

«Так, я знаю, є ще оте замовлення, якого нам ніяк не можуть пробачити, замовлення декорацій англійцям. То ж знайте, що виготовлення декорації для цієї всім відомої сцени Мантамора, декорації складної і вкрай потрібної, ми спочатку запропонували нашим французьким декораторам. Один з них, який пише декорації для «Дон-Жуана» в Опері, не міг гарантувати виконання замовлення в належні строки, тобто до відкриття сезону в «Одеоні», до прем'єри «Капітана Фракасса» 30 вересня; так само й ухилився від пропозиції інший декоратор, заморочений проектом складної декорації в Опері.

«Зіткнувшись з такою відмовою декораторів виконати замовлення в належні строки, Антуан запросив декоратора-англійця, який уже оформлював виставу в театрі «Амбігю», зокрема, робив декорацію шлюзу в «Двох підлітках», і передав йому замовлення, яке англійці прийняли. Ото й по всьому. Але всі інші полотна, задники, куліси й паддуги тощо виконали французи, і «Капітан Фракасс» бере в англійських техніків лише раму для смерті Матамора».

Та нам особливо важило побачитись з паном Жіністі. Наш гідний колега приязно приймає нас у своєму кабінеті перед тим, як поруч, у сусідній кімнаті, де зійшлись актори, має відбутися читка «Персів» Есхіла в переробці М.Ф. Герольда.

«Багато галасу даремно», — сказав би я словами Шекспіра. Ми з Антуаном, може часом і сваримось, та все це не має жодної ваги. Як мало треба знати цю лихоманку позалаштункового життя, щоб дивуватися з розбіжностей у поглядах з приводу костюма. Декорації, актора чи поведінки цього актора. Що ж до втручання п. Адріана Бернхейма — урядового комісара, який нібито приходив, щоб відновити мир між Антуаном і мною, то це чиста легенда! Цей люб'язний чиновник приїздив в «Одеон», але то були рядові відвідини: як того вимагають його обов'язки, він захотів ознайомитись з нашим репертуарним планом».

«Так, справді, мало не виник інцидент навколо «Небезпеки», та все обійшлося; ми дали авторові слово, п'єсу Огюста Арно треба поставити, і ми її поставимо: її зараз репетирують».

«Що ж до розмежування повноважень, про яке йшла мова, то це зайве; кожен з нас знає своє місце, Антуан і я; жодного з нас

не буде принесено в жертву, і я цілком певен, що ми в такий спосіб твердо стоятимемо на проводі нашого театру»

Який можна зробити з усього цього висновок? Найпростіший: немає диму без вогню. П. Антуан гарячий, йому бракує мудрої й ерудованої рівноваги п. Жіністі; деяке тертя між ними неодмінно мало б виникнути через несхожість їхніх характерів.

П. Антуан стримав своє нетерпіння і, незважаючи на колишню погрозу влаштуватися десь по сусідству, щоб заснувати «Незалежний Одеон» у випадку, якщо міністерство відмовилося б від його недостатньо дисциплінованих послуг, він залишається на своєму місці — в якості режисера-постановника — у субсидованому державою «Одеоні».

17 вересня 1896.

Газета «Парі» продовжила свою кампанію у великій статті під назвою «Питання про «Одеон»; в ній повідомляється, що мене готуються запросто замінити на Фредеріка Февра, сосьєтера «Комеді Франсез» у відставці.

18 вересня 1896.

Що далі, то гірше. Переказують, французькі декоратори відвідали директора Департаменту мистецтв зі скаргою на те, що я замовив одну декорацію до «Капітана Фракасса» англійському художникові. Істина полягає в тому, що для винятково складної перестановки декорацій я, навпаки, хотів дати зразок винахідливості й технічної майстерності англійських театральних майстрів що пішло б нам на велику користь. Його французькі колеги нічого не мали проти цього, тому що на сьогодні ми замовили їм декорації для вісьмох вистав.

18 вересня 1896.

Ми надрукували список класичних вистав і репертуар від сьогодні до кінця року:

«Перси», — вступне слово м-м Дьєлафуа; «Філоктет» — вступне слово п. Гастона де Шана; «Аполонід» — Леконта де Ліль; «Богатство» — п. Анрі Бека; «Щаслива морська катастрофа» — п. Франциска Сарсе.

19 вересня 1896.

Я змушений послати в «Тан» наступну записку:

Впродовж останнього часу я зумисне стояв осторонь полеміки, що розгорілася з приводу «Одеона», довіривши моєму колезі й товаришеві Жіністі підтримувати зв'язок з пресою.

Стосовно питання про репертуарний комітет, то під час відвідин урядового комісара я зажадав од нього реорганізації цього комітету, будучи переконаним, що для того, аби приносити користь, цей апарат повинен виконувати реальну роботу, навіть якщо йому довелося б виступати проти директорів. На мою думку, цей комітет має складатися з поважаних усіма письменників, які могли б захистити інтереси авторів. Цим фахівцям має бути надано право вимагати від нас прийняття в роботу двох трьохактних п'єс на рік, а в разі можливих незгод між мною та Жіністі з приводу тієї чи іншої п'єси, ці панове могли б бути нашими арбітрами.

Я погодився обійняти посаду одного з директорів «Одеона» з метою продовжити підтримку молоді й допомагати їй, і, тримаючись осторонь будь-якої полеміки, маю намір тут залишитись, щоб виконати поставлене перед собою завдання.

20 вересня 1896.

Злісні чутки вперто тримаються у пресі, і ми з Жіністі були змушені заперечити поширену тут новину щодо наших з ним неладів. По суті, це відповідає дійсності; тепер я бачу, яку зробив помилку, дозволивши запрягти себе в одного воза з людиною, чий темперамент набагато поміркованіший за мій. Але доводиться продовжувати розпочате — за будь-яку ціну; проте я вже не почуваюсь так упевнено, як раніше.

21 вересня 1896.

Ось записка від одного з найстаріших і найповажніших наших акторів:

Шановні панове,

Проти становища, на яке ви мене прирікли в театрі, де я служу двадцять три роки і старостою якого я є, я можу лише протестува-

ти... Але я роблю це в найенергійніший спосіб й апелюю до вашої справедливості.

Розраховую на неї й чекаю відповіді з цілковитою довірою

Аморі

Жовтень 1896.

Видатки старої дирекції до передачі керівництва «Одеоном» Антуанові й Жіністі:

Оплата директорів за чотири місяці по 1900 франків щомісяця	15 200 франків
Зарплата дрібних службовців з 1 липня по 15 вересня 1896	4 000 франків
Платня вихованцям консерваторії упродовж літньої відпустки	4 000 франків
Оплата акторів за репетиції з 1 пор 10 жовтня	4 000 франків
Роботи в залі, пофарбування, портьєри, килими	10 000 франків
Разом	*37 200 франків*

Додаймо сюди видатки на інвентаризацію майна, на електроосвітлення, на фотографування декорацій, на організацію каси для продажу квитків у Парижі на авеню Опери, на оплату робітників сцени, що приступили до роботи з 20 серпня, на рекламу абонементів, усі видатки на обладнання для експлуатації привілею на сім років.

3 жовтня 1896.

Знову проблеми. Я ангажував Сен-Жермена, будучи у цілковитому захваті від нього, й сказав Жіністі, що цей чудовий актор буде нам корисний передовсім тим, що наглядатиме за роботою наших молодих над класичними ролями; але я не знав, що внаслідок його похилого віку Сен-Жерменові часто зраджує пам'ять, і ця обставина мала б змусити нас ставитись обережніше до його роботи як актора. Однак Бержера так благав мене дати йому Сен-Жермена на роль Скапена в «Капітані Фракассі», що я мав слабкість піти йому назустріч, добре усвідомлюючи те, що могло статися — і зрештою сталося. Сен-Жермен надто старий, і не можна

залишити за ним роль молодого і рухливого персонажа, — роль, яку він репетирував винятково талановито, але жахливо уповільнюючи темпоритм усієї вистави. Використавши всі можливі натяки і не змігши переконати його, я був змушений передати роль іншому виконавцеві, — а звідти виникли нові пересуди про те, що я, мовляв, не побажав рахуватися з людськими мотивами, а керувався лише інтересами вистави й автора п'єси.

5 жовтня 1896.

Бідний Бержера зі своїм авансованим «Фракассом» і проблемами навколо цього — у цілковитій прострації. Недавно він попросив мене взяти до себе одного хлопчину з Консерваторії, і я зробив це для нього без жодних вагань. Звісно, за умови, що той напружено працюватиме й самотужки опановуватиме всі мої виклади.

11 жовтня.

У газетах з'явилось повідомлення, що напередодні генерального прогону «Фракасса» застрайкували робітники сцени. Це не вигадка; удар було підготовлено заздалегідь, щоб не дати нам відкритись — а відповідальність за відкриття сезону лежить на мені, бо за сцену відповідаю в першу чергу я. Та я це передбачив, бо вже більш як два тижні — саме так! — відчуваю, що ґрунт піді мною на межі вибуху. Тому я тримав напоготові бригаду робітників сцени на чолі з моїм колишнім старшим машиністом з «Незалежного театру», за яким поїхав на Монпарнас; він забезпечив роботу на бездоганному рівні, і це дуже засмутило деяких доброзичливців з мого оточення.

12 жовтня 1896.

Нарешті ми відкрились «Капітаном Фракассом». Вагома, гідна уваги вистава — і прохолодна преса. Жем'є чудовий у ролі розбійника Агостена. Ось ми, нарешті, й зрушили з місця. Мендес налаштований вороже, — передовсім тому, що я граю п'єсу його швагра, а ще тому, що мій вступ на в «Одеон» викликав незадоволення поетів; однак ця перша вистава, якою відкривається сезон, є частиною великого цілого, про яке можна буде говорити не раніше як за кілька тижнів. Сеар у своєму звіті знов витягає на світ божий свої заяложе-

ні аргументи, якими він уже не раз мене побивав — під час останніх вистав «Незалежного театру».

13 жовтня 1896.

Вони вже не знають, що ще вигадати! І ось один з них публікує листа якоїсь пані з публіки, яка скаржиться на те, що фарба на кріслах не висохла і на її корсажі залишились плями.

13 жовтня 1896.

Сарсе вчиняє розправу над «Фракассом» у «Тан». Але найдужче, за його словами, його дивує те, що ми запрошуємо його в «Одеон» на кілька вистав підряд; Фаге гадає, що п'єса Бержера похмура, але театру «Одеон» і його директорів вона не компрометує. Ось справедливе зауваження чесної людини, яка стоїть осторонь від будь-яких груп.

14 жовтня 1896.

Хоч як не смішно (якщо можна так висловитись), але всі забули, що «Капітана Фракасса» замовив колись Порель, і я поставив його лише з почуття дружби до Бержера.

18 жовтня 1896.

«Дон-Карлос» Шіллера справив сьогодні непогане враження. Це вдалий вечір для «Одеона», як заявляє Мендес. Правду кажучи, він дуже недобре пише про Жем'є — звичайного, я з цим згоден — але оригінальному в ролі Филиппа II, якого всім хотілося б бачити набундюченим. Проте стаття Мендеса поблажлива, бо мені нав'язали його «Королеву Ф'яметту». Нас викликав Ружон, мене й Жіністі, і, незважаючи на весь мій спротив, ми мусили погодитись. Я лише констатую, що досі жену порожняк і не ставлю абсолютно нічого з того, про що мріяв. «Дон-Карлоса» зіграли цілком пристойно, у непоганих декораціях, дві з яких були справжнім мистецтвом — великі сходи королівського саду в Аранхуесі й кабінет Филиппа II в Ескуріалі.

Якщо ж все-таки подивитись глибше, оцінити все по совісті, — то варто погодитися з тим, що сам факт випуску такої масштабної вистави через три дні після «Фракасса» — тривожний для майбутнього.

19 жовтня 1896.

Мій любий друже,

Дуже хотів прийти до вас сьогодні ввечері — нам є про що поговорити, але мене перехопив один цікавий для мене хлопець.

Маю багато що розповісти вам про «Дон Карлоса» — цікавого саме для вас.

Ж. Сен-Сер

19 жовтня 1896.

Стаття Сарсе про «Дон-Карлоса» вбивча. Як і для нього самого, бо він признається, що бачив на сцені цей геніальний твір вперше і пішов після вистави у великій бентезі. Усіх акторів старої школи, задіяних на сцені, він нагородив компліментами, а всіх нових — буквально знищив. Сьогодні ввечері я починаю розуміти, що програю кампанію.

19 жовтня 1896.

Доволі кумедно читати в пресі різкі відгуки щодо бідності постановок «Капітана Фракасса» й «Дон-Карлоса». Це вдало суперечить іншим пліткам, за якими я був безумно марнотратний в «Одеоні». Правда полягає в тому, що я майже до дріб'язкового ставив ці великі вистави економно, вдовольняючись для кожної з них лише однією новою декорацією і з неймовірною вигадливістю використовуючи декорації старого «Одеону». Наша програма величезна, і було б божевіллям розраховувати на те, що вже у перший рік можна поставити двадцять нових п'єс зі справжньою пишнотою. Сьогодні важливіше за все прагнути до того, щоб усе виглядало принаймні пристойно й було майстерно виконано.

20 жовтня 1896.

Я мав намір гостинно запросити до оновленого «Одеону» одного з молодих драматургів Моріса Бобура, який добре показав себе останнім часом у Театрі Творчості. Але й тут не все пішло гладко.

Мій любий Антуане,

Ще раз пишу до вас кілька слів, щоб попередити вас: десять днів, про які мене просив п. Жіністі, незабаром кінчаються, і я маю намір побачити його вже у четвер.

Розраховую на те, що це побачення буде остаточним, хоч би мені й довелося при цьому забрати назад «Наручники». Справді, з мене вистачить запевнень, що моя п'єса гарна; і мені здається, моя гідність принижується, коли без кінця підносять драму, прем'єра якої, як ви добре розумієте, не мине непоміченою. Це п'єса бурхливого натиску, прихованого під покровом тверезості й ліризму, вона розворушить публіку, як її не лишають байдужою всі п'єси бурхливого натиску.

Ось, мій любий Антуане, все, що я хотів вам сказати. Ще тисячу разів дякую вам за те, що ви зробили для мене.

Моріс Бобур.

20 жовтня 1896.

З наданням місць для директорів «Одеону» на генеральні репетиції в «Комеді Франсез» повторилась та ж комедія, що й у Консерваторії. Позаяк я відіслав назад обидва місця, адресовані на ім'я Жіністі, секретар «Комеді Франсез» пише до мого колеги:

Шановний пане,

Доказом того, що тут не було злого умислу, служить та обставина, що на перепустці написано «Антуанові й Жіністі». Якщо п. Антуан бажає одержати два інші місця в першому ряді, то я їх не маю. П.п. Марк і Дебо, які користувалися цими ж місцями, якось давали собі раду: може, вони ходили по черзі. Як там не є, я повертаю вам ці два місця на балконі, бо не знаю, чи остаточно ви відмовляєтесь від них і чи уповноважуєте мене пустити їх у продаж.

Ще раз прийміть, шановний пане, підтвердження моїх найщиріших почуттів.

Гіллуар.

21 жовтня 1896

Мій любий Антуане,

У четвер я одержав від Жіністі такого листа:

«Ми залишаємо за собою ваші «Наручники».

Проте, звичайно, п'єсу зіграємо спершу для «авангардної» публіки. При цьому ми не несемо відповідальності якщо з якоїсь причини ці вистави для «авангарду» зірвуться.

Далі різні ритуальні запевнення та ін.

Моріс Бобур.

Відмінити наші авангардні вистави? Я ніколи на це не піду!

23 жовтня 1896.

Вчора в театрі «Порт-Сен-Мартен» відбулась прем'єра тих «Благодійників», постановки яких в «Одеоні» я не міг домогтися через спротив мого колеги, Коклен-старший узяв цю п'єсі зіграв у ній головну роль. Цю комедію — суворий і правдивий твір — добре зустріла преса; прем'єра підтверджує надії на велику кар'єру автора.

25 жовтня 1896.

Сьогодні у нас відбувся дебют у «Лікарі та й годі» одного з недавніх лауреатів консерваторії, юнака на прізвище Пренс; попри його виразну характерну зовнішність, рухливу й хитреньку фізіономію, дебютантові, здалось мені, було незручно на величезній сцені «Одеона». Не те щоб у нього не було відповідних навичок, — навпаки, їх у нього навіть забагато. Але все це — трафаретні й огидні штампи маленьких монмартрських пивничок, де цей юнак уже встиг заробити собі репутацію, ще не скінчивши консерваторії. Це служить доказом, що наша терпимість до того, де студенти нашої славетної школи набираються майстерності, лише зростає й шириться. Так, коли я запитав Пренса, в якій ролі він хотів би дебютувати, і він назвав мені роль Сганареля, я з подивом дізнався, що з усієї ролі він прочитав лише одну велику сцену — ту, якою складав іспит. Чого ж їх там учать?

27 жовтня 1896.

Щойно, біля четвертої, коли я вів репетицію, прийшов дуже стривожений Адріан Бернхейм, урядовий комісар. Він пошепки повідомляє, що мене терміново викликає до себе Ружон, і везе мене до нього у своїй кареті. Дорогою він розповідає мені про дуже серйозні події, і я вперше відчуваю вияв симпатії й цікавості до мене у цього пузаня, який завжди ставився до мене вороже. Проте він не відкриває мені головного, а я з етичних міркувань ні про що його не розпитую.

Ми прибуваємо на вулицю Валуа, і нас вводять до кабінету міністра, де, на мій превеликий подив, я застаю Жіністі. Вже переступаючи поріг, я відчуваю наближення якоїсь катастрофи й готуюсь її

зустріти. Ружон, який завжди раніше напускав на себе добродушний тон, цього разу демонстративно холодний і стриманий.

Він починає наступ: «Антуане, — каже він, — Жіністі подав мені заяву про відставку. Він заявляє, що через вас його життя стало нестерпним і що, всупереч формальним умовам, встановленим між вами під час вашого призначення, конфлікти множаться з будь-якого приводу. Він скаржиться на те, що принижують його авторитет, що ви вдаєтесь до непродуманих затрат, які розхитують фінансовий стан «Одеона», і що він відмовляється нести відповідальність, яка його лякає. Крім того, він додає, що атмосфера в театрі стала нестерпною; працюють там хаотично; ви викликали незадоволення з боку більшості акторів своїми брутальними й владними манерами, і я мушу вам сказати, що зовсім недавно п'ятеро ваших акторів просили Жіністі піти з ними до мене. П.п Альбер-Ламбер-батько, Корналья, Аморі, м-м Тессандьє — старійшини театру — заявили мені, що невдоволені ситуацією, за якої Другий Театр Франції перебуває під вашою орудою. Вже це одне мене глибоко вразило; сьогодні я можу лише прийняти відставку Жіністі й просити вас дати пояснення,які вважатимете необхідними.

У відповідь на цей перший удар сокирою по голові я сказав директорові Департаменту мистецтв, що я категорично протестую проти всіх цих байок. Я беру в свідки урядового комісара Адріана Бернхейма, який стежив за моєю роботою з того дня, коли ми взяли на себе керівництво театром. Я все реорганізував у ньому згори донизу, працюючи як проклятий і подаючи приклад усім іншим, я привів до ладу матеріальну частину, передану мені без жодних звітів, класифікував і сфотографував декорації, яким ніхто не міг раніше дати ради, і нагадую, що, відкрившись лише сімнадцять днів тому, ми вже дали прем'єри двох великоформатних вистав — «Капітана Фракасса» й «Дон Карлоса», розпочавши ще й репетиції посередньої сучасної п'єси «Небезпека», яка мені не подобається, але яку написав один з особистих приятелів Жіністі; і додаю, що наступні постановки в роботі, зокрема, «Перси», з цілком новим декором; що ми вже почали проби значної новинки — п'єси Арокура «Дон Жуан», яку прочитали на трупі вчора; весь детально розроблений план сезону виконується. Навпаки, я стверджую, що розвинув на рідкість велику діяльність, оновив трупу, яка на сьогодні найкраща й най-

укомплектованіша в Парижі, що публіка, судячи з усього, схвалює наші зусилля, бо ми зібрали 100 000 франків на абонементи — цифра, нечувана досі на лівому березі Сени.

На грошові ускладнення не можна посилатися хоча б тому, що капітал нашого товариства вкрай мізерний і складає лише 50 000 франків, хоч я й вимагав значнішої суми й пропонував спосіб здобути її, і що 40 000 франків, витрачені на сьогодні, є ніщо інше як організаційні потреби й зарплата за три місяці літньої перерви, коли довелось оплачувати дрібних службовців й забезпечувати підготовку сезону. Насправді ці видатки — незначні порівняно з об'ємом виконаної роботи, до того ж вони неодмінно повинні окупитись протягом семи років, як я це неодноразово пояснював моєму колезі.

Крім того, поскільки я чудово розумів усю вагу грошових історій, то за моїм наполяганням з самого початку видатками розпоряджається Жіністі, і жоден франк не було витрачено поза нашою спільною згодою.

До цього я додам, що суть проблеми насправді зовсім не в цих звинуваченнях, всю безпідставність яких я щойно довів. Насправді наше співробітництво страждає від художніх розбіжностей, які були неминучі, і ми припустилися помилки, не передбачивши цього. Я до певної міри передчував це, і в присутності п. Ранбо, перед підписанням наказу про наше призначення, уточнив ті плани, які я намагався реалізувати в Другому Театрі Франції: «Перетворити «Одеон» на театр живий і вільний від рутини, надати в ньому місце молоді й новій генерації драматургів, сформованій ще в «Незалежному театрі», і я нагадую, п. Ранбо сказав буквально наступне: «Пане Антуан, ми даємо вам свободу дій».

При цьому не було враховано, що у нас з Жіністі протилежні темпераменти й художні смаки; його обережність, якої я не схвалюю, привела б нас до вкритого порохом «Одеону» наших попередників — до театру, який саме й хотіли омолодити шляхом мого призначення. Я не маю наміру покривати своїм іменем художнє керівництво, пов'язане тією ж рутиною, з якою я боровся десять років. Як тільки я захотів ввести в «Одеон» Бріє, Кюреля й багатьох інших, які здобули визнання завдяки своїм успіхам в «Незалежному театрі», я наштовхнувся на спротив мого колеги. Саме тут

істинна причина конфлікту, — це боротьба, яка триває, і я не маю наміру відступати.

Одне слово, від самого початку було здійснено помилку, і я чудово розумію, що Жіністі, мало схильний до напруження й мінливості життя, яким є побут бойового театру, вже по кількох днях почав відчувати тривогу; але його відставка, про яку я шкодую, є його особистою справою; хай іде, якщо є на те його бажання. Було здійснено помилку.

І тут, на мій великий подив, Адріан Бернхейм відразу ж і в найрішучіший спосіб запротестував, висловлюючись на мою користь, почавши захищати мене перед Ружоном, він заявив, — якщо четверо чи п'ятеро акторів вочевидь підтримують скаргу одного зі своїх вождів, то сорок акторів на чолі з Тайадом і Сен-Жерменом підписали протест проти виступу своїх товаришів.

Становище директора Департаменту красних мистецтв щодалі ускладнювалось, але він задалеко зайшов, щоб не йти до кінця. І коли я заявив йому, що не маю нічого проти відставки Жіністі, бо вона абсолютно нічого не змінює, він відкрив карти: «Так, — відповів він мені, — але ви, очевидно, не підозрюєте, любий Антуане, що відставка вашого колеги автоматично ліквідує ваш контракт, і що ні той, ні другий вже не очолює Другий Французький Театр».

Я вмить зрозумів, у чому справа. «Чудово, — сказав я, — і взавтра ж, чи не так, ви призначите одного Жіністі? Таким чином, запросивши мене три місяці тому й призначивши мене на сім років, після того,як я залишив усі свої справи і узяв на себе зобов'язання, які забезпечили мені важке життя, враховуючи борги «Незалежного театру», які я змушений був гасити моєю особистою працею, ви викидаєте мене на вулицю, попередньо дискредитувавши мене, позаяк преса підтримує Жіністі, який сам є журналістом, а я залишаюсь обеззброєним, не маючи можливості заробляти собі на життя акторською діяльністю?

Ружон не чекав цього, і я відчув,що він вагається. Він запропонував мені компенсацію: Жіністі буде призначено на посаду директора, а мені буде надано посаду головного режисера, підпорядкованого йому, але з однаковою оплатою.

У ту хвилину я грав рішучу гру. Від мене, мабуть, чекали спалаху обурення й ображеного самолюбства. Та якби я відмовився

від запропонованої комбінації, відповідальність з боку адміністрації щодо мене відпала б. Очевидно, вони найбільше бажали, щоб я пішов; отже, за будь-яку ціну треба було залишитись, принаймні на той час, коли ситуація остаточно з'ясується. І на превеликий подив Ружона, я дав згоду. «Отже, заявив я на завершення розмови, вирішено. Жіністі скаржиться на те, що я дезорганізував «Одеон», йому треба навести в театрі лад, пристосувати його до своїх особистих планів? Я візьму місячну відпустку, щоб дати йому час усе це зробити, і поїду в Камаре, де чекатиму, доки він приведе театр до нового порядку на власний лад, після чого заступлю на свою нову посаду». Ми розійшлись, щоб усе це обміркувати, і я попросив, щоб наступного дня нас усіх прийняв міністр п. Ранбо.

28 жовтня 1896.

Сьогодні о другій дня, прибувши в міністерство на вулицю Гренелль для домовленого остаточного побачення у присутності міністра, я зустрів внизу, біля входу, Ружона, який не дав увійти ні мені, ні Жіністі, заявивши: «Все владналося, нема сенсу говорити з міністром. Їдьмо до мене». Він заштовхав нас у кареті й повіз у Пассі, Там він знову вдався до свого добродушного й щирого тону, кажучи: «Я все пояснив міністрові, я сказав йому, що ви, Антуане, довели наявність у вас доброї волі й розсудливості. Завтра підпишуть новий контракт на ім'я Жіністі й одночасно з цим наказ на ваше призначення головним режисером; таким чином, все в порядку, не буде жодних публічних інцидентів і ви не зазнаєте жодних матеріальних втрат; приймайте цю посаду з цілковитим спокоєм, бо ваше призначення підписав міністр, причому на строк, рівний строкові нового привілею. Ви обидвоє одержуватимете однакову заробітну платню.

Від учора я встиг добре оволодіти собою й мовчки погодився. Завжди знайдеться час заявити про свою відмову.

28 жовтня 1896.

Сьогодні ввечері, після мого погрому, я йду в «Одеон» на «Дон Карлоса». Прийшовши в театр, застаю там усе догори дригом; вся молодь на чолі з де Максом і Жем'є не вірить у мою відставку.

Довелось їх заспокоїти, бо чимало з них заявили, що не вийдуть на сцену. Мушу признатися, це мене дуже зворушило, але я ска-

зав їм, що вони мають передовсім подумати про самих себе, що будь-яка маніфестація з їхнього боку буде недоречною, бо їхнім першим обов'язком є виконання їхніх службових обов'язків. В середині вистави, оскільки чутку про мою відставку оприлюднили в кількох газетах, гурт студентів увірвався в театр через службовий акторський хід, заповнивши сходи й коридори й шукаючи виходу на сцену, щоб перервати виставу. Моїм друзям довелось затратити чимало зусиль, щоб їх урезонити й умовити піти, а виставу тим часом продовжили.

Пройшовши до зали, щоб подивитись останню дію, я констатував, що Альбер-Ламбер не вийшов на сцену в останній картині, як я йому офіційно наказував. Незадоволений своєю роллю в «Дон-Карлосі», він з першої репетиції заперечував мені, що, можливо, йому не так уже й треба з'являтися у розв'язці за спиною Филиппа II, який застає свого сина з королевою. Я відповів йому, що поскільки автор вказував на присутність ченця, ініціатора всіх інтриг, його особистий комфорт і бажання раніше лягти спати не можуть змусити мене змінити розв'язку класичного твору. Але на цій виставі старий актор, що зазвичай чітко виконує свій обов'язок, пішов розгримовуватись до початку останньої картини, переконаний тепер у своїй безкарності.

29 жовтня 1896.

Після виступів театральної молоді я одержав листа від старого майстра Сен-Жермена, якому цілком можна було б пробачити, якби він затаїв незадоволення мною:

Мій любий Антуане,

Прийшовши в театр, я побачив там цілковите сум'яття. Де Макс збирав підписи своїх друзів під листом, сенсу якого я не зрозумів, але в необхідності якого я тим не менше, засумнівався.

Мені здається, я не маю права втручатися в роздори, підґрунтя яких не знаю, а отже не можу ображати в листі своїх колег, але вважаю за необхідне сказати, що за всіх умов я не пішов би за тими з них, які вважали за можливе скаржитись на вас. Я прийшов в «Одеон» заради вас, не переговоривши як слід з вами, і дуже шкодую, що досі не зміг більшою мірою вам прислужитися, і, зі свого боку, не зміг не допустити того, що сталось.

Ваш старий товариш

Сен-Жермен.

30 жовтня 1896.

Лист від м-м Лоін:

«Я цього чекала, але не так швидко.

Якщо можете, зайдіть до мене перед вашим сніданком чи після нього. Я поговорю з Жюлем Леметром, який у мене снідає.

Будьте розважливі.

Ж. Л.

31 жовтня 1896.

Мій любий Антуане,

Я намагався вжити деяких заходів, але марно. Ваша вдячність завжди мені зворушлива. Нема сумніву, що це справжня змова, і до сьогодні вони мають контрольний пакет акцій. Вони готували це не день і не два; маємо добре зладнану справу. І все одно мене вразило, яка кількість розумних людей, «людей з авторитетом» стоїть на вашому боці. Якщо ви зможете вистояти, і ваші нерви витримають, ви, без сумніву, поховаєте ваших ворогів, наших ворогів.

Як там не є, я до ваших послуг, бо за даних обставин ви є представником законного права й найважливіших інтересів незалежних мистецьких шукань.

Залишаюсь вашим вдячним співробітником

Моріс Баррес.

31 жовтня 1896.

Того ж дня одержав і такого листа:

Мій любий Антуане,

Оскільки минулої неділі касовий аншлаг «Одеона» склав за ранкову виставу «Фракасса» 2356 франків, все говорить за те, щоб зіграти його в неділю 31-го, знову ж таки ранковою виставою. Саме тут можна знайти справжню публіку для цієї п'єси. Я пишу до Жіністі й прошу його зробити мені таку приємність, і вас так само теж офіційно прошу про це.

Щиро ваш —

Еміль Бержера.

31 жовтня 1896.

У «Пті Журналь» — стаття Леона Керста, яку я відтворюю тут як документ, що з надзвичайною правдивістю показує, до якого осиного гнізда я потрапив:

Дирекція «Одеона»

Вчора о десятій ранку (точно) п. Жіністі, один з директорів «Одеона» з'явивсь у Департаменті красних мистецтв і передав п. Ружону заяву про свою відставку.

Це зрозуміло.

Отже, «Одеон» відкрився 10 жовтня, а 28 того ж місяця, тобто через вісімнадцять днів після відкриття, один з двох директорів, той, який має більше значення, єдиний, з яким насправді рахуються, заявляє, що з нього вистачить, і подає заяву про звільнення, щоб не брати на себе відповідальності, яку, втім, ніхто на нього й не покладав.

Отже, розвалюється, і в найдраматичніший спосіб, дирекція, яка повинна була нібито все революціонувати, «все знищити», як ми любимо висловлюватись

Справедливо буде визнати, що я, єдиний з усіх моїх колег, чинив спротив течії, яку нам накидали, що я завжди розглядав «Незалежний театр» як найогиднішу за всі часи й найнебезпечнішу установу, здатну лише на те, щоб усе руйнувати, але цілком нездатну створити бодай що-небудь життєве.

На це була причина, і, мабуть, найкраща з усіх. З погляду на театр я вважав п. Антуана нікчемою. Його прихід в «Одеон» був його смертю. І я вичікував.

І ось тепер цей затятий руйнівник зруйнував самого себе протягом неповних трьох тижнів!

Ідіотська постановка «Капітана Фракасса» дозволила передбачити майбутній провал. «Дон Карлос», про який (прошу це відмітити!) я мав ґречність не говорити, підтвердив його. Неможливість випустити анонсовану виставу у вказаний строк прискорила цей провал. Тепер всьому кінець; крісло директора «Одеона» вільне, а п. Антуан може віддатися вивченню милих йому наук, якими йому слід було зайнятися раніше, ніж уявити себе здатним керувати великим державним театром — Другим Театром Франції, з вашого дозволу!

Та ми спокійні: п. Ружон, людина досвідчена, чия орієнтація в художніх питаннях, на певний час деформована, дуже швидко відновиться, не сплутає Жіністі з Антуаном, чудового й чесного літератора з «чудовим режисером-постановником», за якого червоніють тепер навіть його найзапекліші й сліпі захисники.

Він збереже Жіністі й вижене Антуана. Бувають такі удари мітлою, які — гігієнічні, бо вони очищають ситуацію.

Леон Керст.

31 жовтня 1896.

Ось запасні п'єси для «Одеону». 10 жовтня — не день відкриття. Я переніс його на 27-е. Отже:

Вистава з класики — «Британік» — з Максом, Шеллем, місіс Тессандьє та Сегон-Вебер, — разом з «Хворим та й годі» Мольєра, де в головній ролі буде призер Консерваторії.

«Капітан Фракасс» Еміля Бержера;

«Дон Карлос» Шіллера;

«Тартюф» з Шеллем, м-м Кольб і «Чотирнадцяте липня 1789 р.» Фабра д'Олів'є.

В роботі:

«Перси» Есхіла» «Евменіди» Еврипіда з Максом в ролі Ореста;

«Небезпека» — нова комедія Огюста Арно;

«Бунт» Вільє де Ліль Адана;

Репетирується також «Дон Жуан» Аронкура, віршована п'єса на 5 дій.

31 жовтня 1896.

Ружон без мого відома прийняв п'ятьох акторів, яких я нерозважно залишив у театрі: Альбера-Ламбера-батька, Корналья, м-м Тессандьє, Аморі й одного молодого, на ім'я Руссель, які пішли до нього протестувати проти мого методу роботи й викласти йому, яку шкоду принесло їм моє призначення.

По суті, ці старі служаки були страшенно роздратовані тим, що їхній спокій потривожено, й не вони тепер керують театром, в якому вони раніше правили бал. Запрошення Шелля розлютило Альбера-Ламбера, а добряк Аморі, якого я, проте, завжди пова-

жав, не міг радіти від думки про те, що в театрі з'явились молоді актори, які заберуть від нього його Гораціїв та Клітандрів. Стосовно Тессандьє — жінки в цілому не злої — то запрошення Сегон-Вебер вивело її з себе.

1 листопада 1896.

Лист, написаний з Камаре, де я знайшов собі притулок в Анрі Фук'є, який попросив мене докладніше розповісти про те, що відбулося:

Друзі розповіли мені, що нинішня криза в театрі «Одеон» привернула Вашу увагу, і ви — той, хто завжди обстоює справедливість, — відчуваєте в цьому щось незбагненне й темне. Я пишу до вас, перебуваючи у вигнанні, і мені заборонено повертатись до кінця місяця.

А сталося от що:

До мене прийшов директор Департаменту красних мистецтв і запитав: «Ви хочете стати директором театру «Одеон»? Я відповів: «Нарешті! Авжеж». Але він додав: «Проте я не наважусь призначити вас самого. Ви маєте погодитись, що поряд з вами буде літератор, журналіст». Я спитав: «Про кого йдеться?» «Гаразд, скажу. Нехай це буде пан Жіністі». Цьому панові я більше симпатизував, ніж навпаки, колись він дав мені дві свої непогані п'єски для «Незалежного Театру». Він завжди ставився до мене приязно. До того ж я раптом пригадав тієї миті, що коли пішов зі своєї посади Порель, чотири роки тому, Жіністі зателефонував мені до Брюсселя, де ми тоді гастролювали, й запропонував висунути на директора мою кандидатуру, сказавши, що він сам приїде того ж вечора для важливої розмови. Я не захотів бути кандидатом, і більше його не бачив.

Але директор Департаменту додав: «Неодмінно зустріньтесь із Жіністі, узгодьте з ним програму й приходьте до мене удвох завтра».

Я пішов до Жіністі. Розповів йому про свою мрію створити у Парижі театр на зразок імператорської сцени в Берліні чи Бургтеатру у Відні, на афіші якого йшли б почергово Шекспір, Шіллер, Кальдерон, Гете, наші французькі класики, а також Есхіл, Софокл тощо. Значне місце ми відвели б сучасникам: Ібсену, Толстому, Метерлінку. І, нарешті, вагому частку програми було б передбачено для молоді, для дебютантів, що їх відкрили інші — «Незалежний театр»,

«Театр Европи», де п'ять останніх років концентрувалося французьке театральне життя.

Наступного дня ми принесли програму, найбільша частина якої називалась «Вечори авангарду». Цю влучну назву, на щастя, запропонував сам Жіністі.

Проте директор Департаменту мистецтв пан Ружон, побоюючись міністра, спробував було відмовити мене від цих авангардних вечорів — боявся, що вони нароблять галасу. Я зберігав рішучу мовчанку, — нарешті, пан Ранбо сам припинив дискусію. І, піднявши перо для підписання наказу, сказав: «Пане Антуане, я приймаю вас цілком і повністю, з усіма вашими ідеями». Приголомшений, я дивився на директора Департаменту Мистецтв в задумі: «Невже все це насправді, і мені якимсь дивом цього разу нарешті пощастить?».

Е ні! Того разу ще нічого не вийшло! Наступного дня мені передали — без опису майна, без журналу, без документації — театр у жалюгідному стані. Жодної придатної для справи декорації, жодного чистого костюму. Мені сказали: «Ось підпишіть оцей папірець, тут майна на двісті тисяч франків. І Ви нам його повернете в такому ж стані за сім років...» Мої експерти заперечували: «Ні. Ні, це на чотири п'ятих завищено. Ви розоритеся, якщо візьмете на себе це ні на що не придатне майно...».

То був перший конфлікт. Водночас усі службовці, хранителі й державні архітектори в один голос повторювали: «Що то за невихована людина! Яка в цього Антуана важка вдача!»

Я познайомився з трупою; там було з десяток дівчат, молоденьких і вродливих, але сумнівного таланту, — проте їх підтримували преса, Департамент мистецтв, Сенат, Палата депутатів, муніципальні радники тощо. Без жодного застереження я позвільняв багатьох з них, щоб мати змогу запросити Шелля, який був на той час без роботи, Сегон-Вебер, змушену працювати у провінції, Леона Ноеля, єдиного фінансиста, якого ми мали після смерті Барре, Макса, який був у турне, Жем'є, який марнував себе в театрі «Амбігю», мадам Кольб, — чарівну субретку, яку десять років тому звільнили з «Комеді-Франсез», Тайяда, який помирав з голоду, Сен-Жермена, приреченого грати у водевілях, — і залишив у трупі старих артистів — попри їхню антипатію, яку, я здогадувався,

вони мали до «Незалежного театру». Але я не хотів викидати їх на вулицю — Альбера-Ламбера, Корналью, Аморі, мадам Тессандьє та інших.

Проте пан Альбер-Ламбер, старійшина театру «Одеон», де він панував як директор сцени, не погодився з тим, що деякі з його ролей буде передано тепер іншим акторам, та й мадам Тессандьє, видатна актриса, становище якої у Другому Французькому Театрі завжди було надійним, заздрила тепер ангажементові мадам Сегон-Вебер. З першої ж миті всі нові, яких я привів із собою, — Жемье, Жанвьє, Люс Кола, усі актори з «Незалежного театру», — склали опозицію до клану ветеранів. Те ж сталося й робітниками сцени. Машиністи, які звикли до тихої роботи на традиційних виставах «Одеону», боялись, що я нав'язуватиму їм інтенсивнішу роботу. Справді, ми репетирували одночасно «Дона Карлоса» Шіллера, «Персів» Есхіла, класичний репертуар, сучасні твори, як-от «Небезпеку» — одне слово, у всіх куточках театру розгорнулась кипуча діяльність. І я швидко помітив, що ці заспані й вороже налаштовані працівники цехів — не мої люди. Напередодні однієї прем'єри — через вчинок Жарнака — який я, на щастя, передбачив, усі робітники сцени оголосили страйк. Коли одного разу давали «Британіка», пан Альбер Ламбер повідомив мені о 10 ранку, що він захрип і грати ввечері Бурруса не зможе; упродовж дня, перешерстивши весь Париж, я знайшов йому заміну. Дізнавшись про це, пан Ламбер заявив, що готовий грати сам, але я дозволив йому вийти на кін лише після того, як він побачив за лаштунками іншого Бурруса — у повному обладунку, одягнутого й загримованого, готового його замінити. Цей скандал на одній з моїх перших класичних вистав, сяк-так вдалося залагодити, — але ми відчули загрозу кризи, яка... спалахнула за кілька днів.

Пропускаю тисячу інших інцидентів, якими були насичені три місяці моєї шаленої роботи, яку я сам собі нав'язав, щоб відкрити оновлений «Одеон» з трупою, репертуаром, шедеврами, зазначеними на афіші, і я не хочу більше торкатися матеріальних питань, про які гучно йшлося в полеміках останнього часу. Говорили, що незгода з моїм колегою була спричинена, головним чином, непередбаченими витратами,які я ніби зробив, і що вони ледь не змусили наше підприємство стати банкрутом.

Коли ми одержали, нарешті, наші контракти, я попросив своїх друзів внести необхідну заставу — таким чином, щоб ця сума не фігурувала окремим рядком у складі нашого капіталу. Жіністі доклав свою частку — п'ятдесят тисяч франків, які здобув йому пан де Фонвіль, молодий журналіст з числа його друзів, — за цю послугу він отримав посаду секретаря театру. Даремно я пояснював, що цього капіталу замало і пропонував зібрати набагато більшу суму. Я цілком резонно доводив, що ми очолили театр 1 червня, через що мали сплатити заробітну платню персоналові за травень, — гроші, які наш попередник їм заборгував. Крім того, нам належало забезпечити всі витрати на період літньої перерви в театрі — до початку нового сезону в жовтні, а також зробити значні аванси на придбання необхідної кількості декорацій. Хоч ми й намагалися бути вкрай ощадливими, тим не менше треба було витратити принаймні десять тисяч франків на косметичний ремонт зали, замінити килими й інше. Водночас треба було забезпечити літні стипендії учням Консерваторії. Нарешті, той безлад, в якому мені передали театр, вимагав проведення роботи по класифікації декорацій та їхнього фотографування, — аби полегшити їхнє подальше використання. А ще були витрати на афіші та на їхнє розміщення, виготовлення абонементів, плюс перші господарські витрати, які могли окупитися протягом наступних семи років.

Використання цієї частки капіталу мало найслушніше обґрунтування, а побоювання, мовляв що наша скарбниця може постати перед труднощами, було розвіяне через випуск абонементів. Ця справа пішла нам дуже добре, і за тиждень ми одержали до нашої каси сто тисяч франків прибутку. Зрештою, саме завдяки цим коштам у касі мій наступник після мого звільнення зумів з легкістю забезпечити всі вимоги ситуації.

Таким є, пане, істинне обличчя цієї справи, — авантюри, в якій я діяв як дитина (здогадавшись про це надто пізно), охоплений азартом своїх мистецьких проектів і повністю довіряючи урядові, який вшанував мене честю очолити Другий Французький театр. Тепер я знаю, що мене персонально було обрано на директора театру «Одеон», а пропозиція стосовно Жіністі була виключно ініціативою Ружона, який його підтримував. Пан Ранбо особисто заявив Жюлеві Леметру й Бекові, що він сам нічого про це не знав і цілком довірився своєму директорові Департаменту красних мистецтв.

Я не тішу себе думкою, що цей лист покладе край легендам, шириним пресою тоді, коли я ні про що не здогадувався, цілком занурений у свою трудоємку роботу на авансцені «Одеону». Я був саме в розпалі репетиції, коли прийшов урядовий комісар, щоб відвести мене до кабінету директора Департаменту мистецтв, де я дізнався, що мене звільнили.

Прийміть вияв моєї щирої... й т.ін.

1 листопада 1896.

На жаль, мені довелось піти, не поставивши «Персів», над якими я так ревно працював з Рів'єром та Жюссомом. Зразу ж після мого усунення Альбер-Ламбер, що взяв на себе обов'язки головного режисера, порізав декорації, відмінив запланований винос сцени у залу для глядачів і звів чудовий задум Рів'єра до примітивної і банальної постановки трагедії. Я попросив Рішпена написати пролог, який м-м Сегон-Вебер мала прочитати перед початком трагедії на тлі декорації, яка відтворює нинішній стан руїн Театру Діоніса. Після цього прологу чиста переміна мусила показати глядачам Акрополь і Театр Діоніса, реконструйовані такими, якими вони були колись. Все це було погромлено з радістю вандалів.

1 листопада 1896.

Новини, швидше сумні для моїх бідолашних друзів.

Понеділок, 4-та година.

Старий,

Барні вибили... Що ж до мене, то жодних новин. Мене попередили, що все буде реорганізовано на іншій основі. Але я не хочу дозволити їм вигнати мене й не подам заяви про звільнення. Я піду в свій час, коли знайду іншу роботу чи коли буду переконаний у тому, що ти більше не думаєш про повернення до цієї дірки у нинішньому її стані.

А ще я дізнався від одного ідіота костюмера, що все це було підготовлено заздалегідь; він був у курсі справ. Ось дані,за які я дорого заплатив би свого часу

Крістіан.

1 листопада 1896.

Субота, 2-га година ночі

Любий патроне,

Жіністі мене звільнив: він був підкреслено ґречний і спіймав мене за найвразливіше місце: щирість. честь і т. ін. Він звільнив мене через те, що я ваш товариш — він не хоче, щоб у театрі було два табори; зрештою, я сам мушу вирішити, чи залишатись мені тут поза його бажанням; що він сам дуже страждає від цієї розлуки, що він знає мені ціну, але просить мене не залишатись.

Такий же гордий, такий же прямодушний, як він, я відповів йому, що справу вирішено, — я піду. Потім я попросив його подумати про мій жахливий стан; після чого він ударив себе по лобі, а потім у груди й гірко заявив мені, що зробить все від нього залежне, аби допомогти мені вступити в театр «Амбігю», що він видає мені крім оплати за зіграні вистави, компенсацію розміром у 500 франків і т.д., але мені, безумовно, треба піти. Я додав, що це вирішено, я піду, але просив його влаштувати так, щоб на мою спину не ліг величезний тягар виплати неустойки й цілковитого безгрошів'я, яке могло б після цього настати. Тут він зробився дуже приязний, розсипався компліментами й обіцянками й був у цьому щирий; ми говорили один з одним, як чесні люди, цілком щиро...і за двадцять хвилин я пішов.

Коли я виходив, Фонвіль відвів мене в куток і поклявся мені, що я залишусь, чи, принаймні, він зробить усе від нього залежне, що він дуже любить вас, але як приятель Жіністі він допомагав йому й керував усією кампанією, спрямованою проти вас; якщо я ворог Жіністі і, залишившись в театрі, буду влаштовувати проти нього змови, він не стане мене захищати. Я відповів йому з гідністю й прямодушно — він навіть спитав мене,чи буде моя поведінка, якщо за мною шпигуватимуть і стежитимуть, такою, що не знайдуть нічого ворожого до Жіністі. Я відповів йому, що завжди дію відкрито. Це відбувалося о 6 вечора; я знову зустрівся з ним об 11-й — він сказав, що вже говорив про мене і поки що все йде добре. Оскільки в моєму розпорядженні є місяць, я чекатиму відповіді стосовно «Амбігю» й театру «Порт-Сен-Мартен», куди Бержера намагається влаштувати мені ангажемент. Маю намір послати, бо за мною шпигують, — як і за нами всіма, — це сказала мені Паж, до якої добре

ставиться Ламбер, — маю намір послати малого Франка до Лапоза, щоб пояснити йому мою ситуацію і попросити їх сходити до Ружона. Я піду до Барреса й Франсіса Пті (син П'єра Пті), щоб натравити їх на Ружона, на тій підставі, ніби до них дійшли чутки про те, що планує Жіністі, і я залишусь у театрі, бо він страхопуд. Жанв'є, попереджений мною, і де Макс, який говорив з ним раніше, обидва кричали й залишились.

Але в такому разі трохи несправедливо, що я один розплачуюсь за побиті горшки, тоді як мені треба було бути останнім, з огляду на мою самопожертву. В цьому нема жодної логіки.

Симпатії всіх на моєму боці. У мене чудова роль. Тут у театрі лізуть зі шкіри, жаліючи мене! Де Макс залишається — Жіністі хоче його зберегти!

Жем'є.

2 листопада 1896.

Мій любий Антуане

Вчора вранці ви, мабуть, одержали телеграму від Жемьє — ось кілька пояснюючих слів. З великим трудом і після півторагодинної пустопорожньої дискусії в директорському кабінеті мені пощастило вилізти цілим і неушкодженим з нинішнього одеонівського болота. Не переказуватиму вам, скільки мені довелось заперечувати, відкидати, лукавити й самостверджуватись під час цієї довгої й порожньої розмови, бо я відповідав на таку силу підступних запитань і сам урочисто проголошував деякі факти, очевидність яких була незаперечна, що все це змішалося у мене в голові, і сьогодні я маю лише одне бажання — не думати про це, бо всі плани й зусилля вичерпано. Передовсім треба було залишитись, Жем'є видворили з безмежною кількістю красивих слів, але я переконаний, що він зуміє належним чином прикинутись скореним і доможеться того, що його знову ангажують. Єдиною й найцікавішою жертвою є бідаха Барні, яка не зможе або не вміє захищатися; вчора о 5 годині вечора вона ще не знала своєї долі, після чого я її не бачив. Крім цих, жодних інших новин нема. Повідомте, що нового у вас; днів через десять ваше інертне становище буде безумовно найкращим з усього, що ви могли обрати, бо я досі сумніваюсь у тому, чи мали ви рацію, від'їхавши так рано; та зробленого не повернеш; хай буде

завгодно небу, щоб швидше надійшли кращі й менш тривожні часи; я маю намір почати роботу «на нового патрона», якщо він дасть мені цю можливість — втім, я сказав йому, що я тут для того лише й існую — в чеканні вашого повернення прошу завжди вірити в дружбу вашого старого товариша

Жанв'є.

2 листопада 1896.

Париж, 2 листопада 1896.

Мій любий друже,

Лише вчора, в неділю, мені сказали, що неможливо залишити мене з бюджетних міркувань.

Розмова, яка тривала цілу годину, була жалюгідною; я, глибоко нещасна, засмикана всіма цими подіями попередніх днів, плачу й намагаюсь залишитися в театрі за допомогою різного роду комбінацій — і Жіністі, такий же сприкрений, як я — переконує мене, що він не є поганою людиною і дуже шкодує про те, що завдає мені горя, але «він змушений чинити саме так». Все це не було позбавлено правдоподібності; на нього хтось впливає.

Де Макс, бажаючи мені допомогти, пропонує поговорити про мене з деякими людьми, які організовують театр в Альказарі; це професійний театр — що ви мені порадите?

А у вас, поза «Одеоном», обрій хоч якось прояснюється?Чи можна — у випадку остаточного розриву — розраховувати на щось гарне з вашого боку?

Оскільки мною керує не цікавість й оскільки нескромність завжди була мені неприємна, прошу вас лише відповісти мені так чи ні, — й з мене буде досить.

Скільки криз за дев'ять років! Коли ви вже нарешті причалите до гавані?

Якщо мова про мене, то я знову занурююсь у свою самотність, і вона здається мені щодалі похмурішою; що робити?

Я сподіваюсь, Кола залишиться; імена Жюля Леметра й Мендеса справили гарне враження наприкінці дискусії; і хоч про це говорилося вже після розмови зі мною, рішення відклали на сьогодні.

Жанв'є залишається, ви, мабуть, про це знаєте.

Вчора де Макс хотів звернутися до міністра з приводу Жем'є; я просила його спершу подумати про наслідки, які може мати для вас те, що міністрову увагу знову буде привернуто до справи «Одеона».

Втім, що стосується його, то, на щастя, є ще якась надія!

З вас чотирьох я буду єдиною.

Сподіваюсь, ви здорові — попри всі потрясіння; кланяйтесь м-м Антуан, поцілуйте бебі й прийміть мої дружні почуття.

Барні.

2 листопада 1896.

Неділя.

Мій старий друже,

Сьогодні о 8-ій ранку я подзвонив біля твоїх дверей, але ти вже поїхав. Твої справжні друзі вміють прокидатись разом із зірницею, коли справа стосується тебе.

Бідний дорогий друже, якби ти знав, скільки я трудився заради тебе і заради майбутнього — відтоді як ми з тобою розлучились.

Розумієш, ти велика дитина — і велика людина... Але по суті, в найглибшому сенсі, ти ніколи не вмів розпізнавати тих, хто гаряче тебе любив. Друзів пізнають у біді... Полічи їх; з перших днів я безперервно боровся за нашу справу й захищав тебе. Гай-Гай! Моє завдання далеке від реалізації, і якщо моя протекція нічого не важить, я все одно маю міцні зуби, і їхні укуси досі болючі.

Але послухай! Все це слова, а ти в них сьогодні не маєш потреби.

За три тижні, а може й за два на твою честь буде дано розкішний обід, щоб... відсвяткувати твоє падіння. Я вчора бачив Декава, і завтра ми почнемо справу — без зайвого галасу. Я стрічався з Шевассю, він за тебе й разом з нами перехилить свою склянку.

Крім того, я мав довгу розмову з О.Мірбо і саме тому заходив до тебе. Чекав на тебе до десятої години. Напиши йому негайно. Бога ради, не забудь про те, що я тобі пишу, і хоч раз послухай моїх порад, а не порад перших зустрічних.

Бачився я з Жаном Лорреном. Напиши так само Декаву. Подякуй йому. Його стаття в «Тан» жахлива, але Боер написав іншу

статтю про Жіністі, і Декав забрав свою, щоб не пішла стаття критика.

Одне слово, я непогано привів усіх в рух.Ти можеш від цього лише виграти. Що ж до твого театру, то він тріщить по швах. Актори лютують і накинулись на громадянина першого коханця Альбера-Ламбера.

Не забудь Фук'є й інші ймення, які я тобі називав.

Що ж до мене, то я бачився з директором і зажадав від нього повернути мені мою п'єсу. Він відмовляється це зробити, але завтра о 9-ій ранку я буду в нього на вулиці де Сен-Пер і неодмінно заберу її.

Напиши і в газету А.Майєрові. він сварився через тебе.

Відпочивай і вечорами, лягаючи спати, говори собі:

«У мене є старий солдат моєї армії, який стоїть на варті й захищає свого командира»

П'єр Вольф.

2 листопада 1896.

Понеділок

Старий,

Я з 27 жовтня у себе в маєтку в Бретані. З листами й телеграмами тут скрутно, і я рушаю назад до Парижа. Час безладу й бруду — а ми могли б провести кілька днів разом, полюючи на куріпок.

Те, що вони роблять з вами — мене не дивує; я добре знаю, хто такий Жіністі й чого від нього чекати. Ви зробили все можливе — перше ніж апелювати до громадськості. Я ніколи не вірив у добрі наміри Департаменту красних мистецтв щодо вас.

Але не хвилюйтесь, їхні трюки — це все, на що вони сьогодні здатні. Вас обдурили й брутально зневажили; проте повірте мені — буде й на нашій вулиці свято.

Тисну руку, завжди відкритий для дружби з вами —

Пишіть мені

Жан Ажальбер.

4 листопада 1896.

Марсель, 4 листопада 1896.

Старий,

Все одно ваші паризькі журналісти — останні собаки, бо жоден з них не протестував проти подій в «Одеоні». Бенкет, на якому планують вас пошанувати, трохи спізнився. Принаймні сподіватимемось, що його мету правильно зрозуміють. Золя (я щойно його бачив) без вагань погодився на ньому головувати; він сказав мені, що готовий на все, аби зробити вам приємне.

Які можуть бути ваші наміри? Ви залишитесь головним режисером чи вже готові змінити місце роботи?

Ми самовіддано йдемо за вами, шкодуючи, що в нас — гай-гай! — нема шедевру, який ми могли б вам запропонувати. Але, врешті решт, якщо «Чуже добро» може вам хоч якось знадобитися — робіть з ним все, що захочете.

Тримайте під рукою рукопис тієї п'єси, яку я послав вам три тижні тому.

Тисну обидві ваші руки й бажаю перемог у майбутньому.

Ваш Еміль Фабр.

5 листопада 1896.

ТЕЛЕГРАМА

Париж, 5 листопада 1986

Бачив Лапоза. Благає відмовитись від банкета; вчора чудова стаття Ла Женесса; сьогодні дуже суттєва й чудова стаття Коппе. Продовжуй тримати паузу. Повідомлятиму про новини.

Вокер.

6 листопада 1896.

«Фігаро»:

Питання про «Одеон»

Розмова з п. Порелем

Ось уже восьмий день у всіх лише й мови, що про «Одеон». Висловлюються всі, крім тієї людини, яка, можливо, більш за всіх у Парижі є компетентною в цьому питання. Упродовж тридцяти років

п. Порель служив у цьому театрі; він пережив зміну трьох поколінь директорів, у кожного з яких була своя доля; нарешті, сам став директором і виконував ці функції максимально рішуче й з розумом, навіть більше, він — один з небагатьох керівників «Одеона», який пішов з нього, чесно заробивши собі кілька сотень тисяч франків, Якщо додати до цього, що нинішній директор театрів «Водевіль» і «Жімназ» є, на загальну думку, одним з кращих режисерів у Парижі і що він автор двох товстелезних томів, які насвітлюють адміністративну й літературну історію «Одеона» — ніхто не стане заперечувати, що його думку про цю проблему слід уважно вислухати.

Я хотів з'ясувати у Пореля два суттєві пункти: причини безладдя в «Одеоні» і способи від нього позбавитись. П. Порель сказав:

«Я цілком схвалюю вибір, зроблений міністром, бо Жіністі не тільки приязна людина, яка прийшла з преси, але й тонкий критик, що любить літературу, й добрий робітник. Крім того, це людина здорового глузду, що й дозволило йому вийти з того хаосу, в яке його колега за три місяці увігнав театр.

«У такому співробітництві Жіністі мав би бути головою, Антуан — рукою. Але, мабуть, якщо голова була здатна обмежитись своїми адміністративними функціями, то рука в свою чергу забажала стати мозком; кажуть, Антуан вплутував адміністрацію у шалені зобов'язання, не радячись із Жіністі, витрачав кошти товариства як дитина, до рук якої вперше потрапило трохи грошей! Якби ще він при цьому добре знав свою справу! Але тут я мовчу: чого не знаю — того не знаю... Відтоді, як я пішов з «Одеону», тобто чотири роки тому, я жодного разу не був у цьому театрі й зовсім нічого не знаю про те, наскільки Антуанів жанр прижився в «Одеоні».

У мене майнула думка:

«Послухайте-но, — сказав я Порелеві, — тут мало теоретичної консультації; оскільки йдеться про режисера, мені потрібна ваша практична допомога. Чом би нам з вами не поїхати в «Одеон»?

Порель посміхнувся:

«Ви цього хочете? А що, це було б цікаво. Я справді не бачив «Капітана Фракасса». Непогана ідея — поїхали сьогодні увечері».

Того ж вечора, коли ми підкотилися на гумових шинах до «Одеону», Порель сказав мені:

«Я бачив кілька вистав, які знятий директор зробив у «Незалежному театрі», і казав тоді собі: «Ось людина, у якої є безумовний

талант!» Проте для себе я робив застереження, тому що, будучи професіоналом, розумів, як багато важила несподіваність у загальному сприйнятті критики; глядачі приходили в крихітні жалюгідні театральні залики, попереджені про те, що у людей, які ставлять ці вистави, не було ні копійки, що вони аматори без будь-якої школи. Тоді — розумієте? — все, що було недоопрацьованим, залишалось непоміченим, все посереднє сприймалось, як гарне, все справді чудове здавалось шедевром! Приплюсуйте сюди культурне співробітництво авторів, несподівані кундштюки часом грубуватих п'єс, які там грали, і ви зрозумієте, чому в Антуана виявились друзі, які так довго зберігають на його рахунок ілюзію.

«Стосовно ж мене, який вказав на нього Жюлю Леметру як на першовиконавця однієї з ролей у п'єсі «Небезпечний вік» у театрі «Жімназ», то я не був з ним особисто знайомий, і чекав на нашу зустріч з певною цікавістю. Що він робитиме? Що буде говорити під час режисерських проб? І я був уражений тим, що він жодного разу не висловив жодної думки, не запропонував жодної оригінальної мізансцени. Він поводився, як усі інші актори, хіба що частіше за них рухався наосліп, був ще менш досвідченим — ото й по всьому! Того дня я зрозумів, що свої постановки він «ліпив» нашвидкуруч, що йому треба було лютувати й лаятись, щоб завести себе й налаштуватись на роботу. Подібно до того персонажа у Доде, який міг думати лише вголос, Антуан міг домагатися свого тільки криком».

Ми доїхали до «Одеона» і піднімаємось в ложу, розташовану буквально навпроти сцени, щоб нічого не пропустити у «Капітані Фракассі», якого щойно почали. Ледве ми сіли, як до наших вух донеслися слова: «А ось директор скотився! Це Ірод, керівник колісниці Феспіса, упав п'яний під стіл... Ось що означає надто часто відвідувати кав'ярню», — сказав мені Порель.

Вистава йде своїм ходом. П. Порель слухає й дивиться з великою увагою п'єсу, яка стала славетною завдяки йому ще до вистави. Час від часу він робить зауваження, які я старанно запам'ятовую: «Сядьмо на цю лаву», — каже один з персонажів, проте лави нема. Певної миті м-ль Депуа і п. Аморі наближаються до дверей, які мусять бути скляними, а вони подають один руку, а друга — лікоть крізь скло... «Подивіться на цю залу, де має бути розіграна велика

сцена зведення, в якій можливо відбудеться насильство: а замість меблів — лише кілька крісел з «Хворого та й годі»! А костюми, які Готьє змалював з такою точністю і так виразно. Лахміття! Старі костюми з класичного репертуару! Костюм Скапена — це костюм Гро-Рене, і його можна бачити щовечора о сьомій, коли піднімають завісу. Це шкода, це такий жаль, що хочеться плакати! Вони повинні бути одягнуті в лахміття, — так, проте лахи не конче мають бути сірими і чорними. Колісниця Феспіса — це зів'ялий букет, але — букет! Найменший промінець сонця повинен грати на ній! Крім того, — куди ми потрапили? — у реальність чи в живописний світ вигадки? Чарівний, усміхнений, спокусливий, як того хотів Готьє. А тут усі костюми сірі, або коричневі, або чорні. Якого кольору костюм у Леандра, коханця, котрого ваблять усі зустрічні красуні, у якого пальці мають бути вкриті каблучками, а костюм має бути рожевий з бляклим сріблом? Ні, справді ні! тут нема ні смаку, ні витонченості, — все бідне й убоге...

«Якби ще бракувало грошей! Але ж декорації виписали з Англії і купили вагнерівську завісу за п'ять тисяч франків! Це халатність і недбалість, які просто обеззброюють!

Вистава наближалась до кінця.

— Ходімо, — сказав мені Порель, — достатньо.

Дорогою п. Порель думає мовчки, а потім каже мені:

— Ви справді хочете, щоб я серйозно, цілком серйозно висловив свою думку? Тобто, жодної полеміки і жодних надто легких жартів?

— Прошу вас, — кажу я Порелеві.

— В такому разі, — продовжив він трохи суворіше, — міністр, призначаючи Антуана головним режисером «Одеона», забезпечив йому синекуру на час директорства Жіністі, бо я не думаю, щоб його екс-колега мів дозволити йому продовжити роботу. Після того, що я зараз бачив, п. Антуан здатний лише скомпрометувати всі ті чудові п'єси, які є в репертуарному плані цього сезону. Поясню свою думку.

Який обов'язок режисера-постановника, коли він хоче показати публіці такий твір, як «Капітан Фракасс»? Він повинен уважно шукати і знайти, що саме складає душу й кістяк п'єси, поступово розібратися в цій душі, щоб відтінити її, зробити її захоплюючою і зро-

зумілою для очей публіки; цього не завжди легко домогтися, позаяк поети часто ховають дію під пишною фразою, і я бачу, що в трьох чвертях п'єс, оголошених в «Одеоні» — п'єс із зарубіжного репертуару, з античного репертуару — лірична частина саме покриває дію драматичну, приховану від погляду ззовні. Коли постановник усвідомив драматичну композицію твору, у нього готовий його перший початковий план, йому залишається тільки зручно все розташувати, вигідно освітити виставу, добре одягнути її і домогтись, щоб цей його задум добре виконали!

«Але все, що ми зараз бачили, протилежне цьому, — те, що зробили з цим бідолахою Бержера, якому справді не таланить. Перша дія п'єси починається любовним дуетом, — дуже гарним, але незрозумілим з вини постановника й тлумача. Горопашний Антуан встиг забути свій перший фах спеціаліста з газового освітлення, і він навіть не розуміє, що сцена не освітлена. Він не опустив софіти! Всю вертикаль сцени він забив декораціями, через що актори майже весь час лишаються а темряві, і хоч декорацію підсвітлено — не видно акторської міміки!

Це ще не все: він не користується просценіумом! У нього актори ніколи не виходять на авансцену. Але, подобається вам це чи не подобається, — такий закон акустики «Одеона». Акторів публіка чує лише тоді, коли вони виходять за портал. І більшу частину часу за виключенням голосів чоловіків, коли вони кричать, публіка чує лише невиразне бурмотіння. Звідси чорна нудьга, яка нависла над п'єсою, звідси неуважність, відсутність зацікавленості з боку публіки, що її могли констатувати разом зі мною. Та цієї азбуки свого ремесла п. Антуан не знає. Він не вміє зробити так, щоб його персонажів бачили і чули. Він не лише не дав собі клопоту вивчити цю азбуку сцени, перше ніж розпочати роботу, — він навіть не помітив цього, коли помилку було вже зроблено, бо він повторює її знову і знову.

В другій дії його славетна англійська декорація справляє враження буквально протилежне тому, яке вони повинні справляти: люди здаються гігантами, тоді як чекаєш, що тебе вразить велич пейзажу. Байдуже! Вона могла б зійти такою, якою вона є, якби постановник зробив необхідні доповнення. Купивши на п'ятдесят франків вати, він міг би дати чудову імітацію снігу, і за-

мість того, щоб примусити Матамора вмирати за купою снігу, яку зараз ніби намів дорожний сторож, він досяг би враження хвилюючої реальності. Але це деталь, — оминемо її. У третій картині показано майдан у Пуатьє, де починається дія: поставлено це так, нібито це зробила дитина. Цю площу слід було показати вузькою, щось на кшталт перехрестя. Замість того, щоб використати одну з численних завіс, які багато точніше підійшли б тут, чомусь узяли величезний задник з «Мадам де Ментенон» Коппе. І тут та ж манера одягати персонажів, та ж раптова ява статистів, що виходять юрбою, замість того, щоб поступово підготувати їхній вихід; це площа, яка має бути переповнена народом, це дерево на другому плані геть обрізане на рівні крони й показане без будь-яких півтонів, — все це являє собою верх незручності й дітвацтва. Навіть більше, — ні жага герцога де Валламбреза, ні героїчний лицарський чин Сігоньяка, ні пояснення Ірода з приводу походження немовляти, — жодна з цих важливих речей не підкреслена і не доходить до нудьгуючої публіки.

Тому, коли починається четверта дія, публіка нічого не розуміє у всій цій історії, і винен в цьому режисер-постановник. Якщо взагалі треба було робити нові декорації, замовляти їх в Лондоні разом з трюками чи самому вигадувати винахідливі чи принаймні точні декорації, — все це треба було виготувати тут, і все це можна було легко зробити!

Але тут на всіх чекає найважче випробування. Інтер'єр замку-фортеці, куди привозять Ізабеллу, портрет її батька, поява Чікіти, звільнення акторів і нарешті фінальна битва — все це тут не організовано, не закомпановано, не поєднано з декораціями, навіть як слід не відрепетировано. Це було схоже на акторський гурт, що грає аматорську виставу без керма і без вітрил, без жодного плану й спрямування. На сцені подібне неприпустимо! Воістину, автора зрадили — кажу це на захист бідного Бержера, який, звичайно, заслуговував на більше!

— Якою ж буде, — запитав я, — доля бідолашного «Одеона» після того компромісного рішення, за яким п. Антуана призначено на головного режисера ?

— Якби я побачив п. Жіністі, і він захотів би скористатися моїм досвідом, я сказав би йому: «Чи може бути таке, щоб ви пла-

тили 23 000 франків головному режисерові, який не має здібностей, не знайомий з технікою сцени, не знає законів сценічного мовлення — бо ж не секрет, що за один місяць цього не надолужити, не кажучи вже про такт і необхідну субординацію? Я платив 6000 тисяч франків щорічно Марку за режисерську роботу, а Марк знав свою справу як ніхто!

Якби після такого вступу п. Жіністі захотів мене вислухати далі, я б йому сказав: «Запам'ятайте: жодна з п'єс, вдало зіграних за сім років у «Незалежному театрі», не матиме успіху на сцені «Одеону». Все, що може бути цінним для п'єс такого сорту, — приглушені тони, міміка обличчя — все це тут губиться. Сцена «Одеону» — безодня, в якій зникають всі напівтони. Рошфор говорив: «В «Одеоні» завжди чекаєш побачити величезний військовий корабель — і двох персонажі на ньому!» Тут потрібні п'єси великого масштабу, комедії з колосальними пристрастями, розіграні в розкішних декораціях, реалізм яких гіперболізовано. Візьміть «Рішельє» Бульвера-Літтона чи «Юлія Цезаря» Шекспіра. На першу ви витратите багато грошей, які, однак, до вас повернуться; для «Юлія Цезаря» вам лише треба буде взяти старе оформлення зі складів і костюми, на які я витратив шість тисяч франків під час постановки «Калігули».

П. Порель продовжив:

— Якби терпець у п. Жіністі ще не увірвався, я б запропонував йому в науку таке: «Не вірте публіці «Одеону». Публіки «Одеону» як такої не існує. Студенти так само як і жителі цього району — дрібні рантьє, відставні чиновники, дрібне духовенство, вчителі, вся ця жалюгідна у фінансовому сенсі братія ходить до театру лише тоді, коли одержує пільгові квитки.

Для цієї публіки ми давали вистави кожен четвер, зі вступним словом перед виставою, і лише в ці дні вона приходить в «Одеон». Якщо ви розраховуєте на те, що вони відвідуватимуть вечірні вистави, — ви глибоко помиляєтесь.

Наприклад, коли я зробив абонементи на понеділки й п'ятниці, то давав студентам п'ятнадцять вистав за 25 франків. Серед цих п'ятнадцяти вистав вони мали «Арлезіанку», «Еріній» з оркестром Ламуре, «Аталі» з хорами Мендельсона, «Злочин і покарання» у вашій переробці, мій любий Жіністі; «Бунтарку» Жюля Леметра, «Калігулу», «Торговку усмішками» Катюлля Мендеса і «Сон літньої ночі»

Шекспіра. І що ж? Я мав п'ять абонементів — два бельгійці, один голландець і двійко провінціалів. Студентська молодь залишилась у своєму кварталі у своїх звичних кав'ярнях.

Тому треба залучити в «Одеон» публіку інших театрів. Великі постановочні вистави дадуть вам гарні збори по суботах, гарні збори по неділях і дуже гарні — на ранкових виставах. А зі своїми абонементами на інші дні ви матимете якийсь час для того, щоб провести потрібну реорганізацію й спокійно чекати на п'єсу, яка принесе вам неодмінний успіх.

А коли ви все це зробите, коли доможетесь цілковитого успіху. ви зароблятимете біля сорока тисяч на рік, як заробляв я у свої най найкращі для мене роки. Тоді ви побачите, чи в змозі ви платити вашому режисерові 23 000 франків!

І на завершення, любий мій Жіністі: в «Одеоні», більше ніж де-інде, час — гроші!. Треба вміти домагатися свого, чітко й швидко. Це дуже небезпечний театр».

Жюль Юре

6 листопада 1896.

Кажуть, Жіністі одержав велику віршовану драму Жана Рішпена «Бродяга», яку три місяці тому не взяла «Комеді Франсез». Моріс Вокер, який прийшов зі мною в «Одеон» в якості генерального секретаря, теж, звичайно, змушений піти.

6 листопада 1896

Дуже смілива й гранично великодушна стаття Декава на першій сторінці «Еко де Парі».

6 листопада 1896.

Стаття Бержера в «Еклер»

7 листопада 1896.

Вчора ранковий «Дон Карлос» в «Одеоні» дав дві тисячі франків прибутку. Це все таки не той провал, який пророчили.

8 листопада 1896.

П'єр Боден, голова паризької муніципальної ради, якого я знав ще юним студентом і початкуючим адвокатом, дізнавшись від Бержера про те, що сталося, написав мені наступного листа:

Любий пане,

Я сказав вашому другові Бержера, — і мені хочеться. щоб ви це знали, що я намагався зробити деякі кроки на вашу користь. Я послав свого начальника канцелярії до начальника канцелярії п-на Ранбо з проханням передати йому, що ваша справа мене дуже цікавить, і я хотів би переговорити з міністром про вашу участь у керівництві театром.

Відповідь я мав одержати ввечері. І справді я її тоді ж одержав. Але це було повідомлення про те рішення, жертвою якого ви стали. Повірте, я дуже шкодую про те, що не зміг офіційно виступити на ваш захист. Я продовжую думати, що після сімнадцяти днів вашого перебування на посаді директора вони не мали права розірвати з вами угоду. Такою ж мірою, як послуги, надані вами мистецтву, підступність ваших противників, виявлена ними проти вас, забезпечує вам мою симпатію. Якщо ви вирішите коли-небудь, що ця симпатія зможе вам хоч якось допомогти, я до ваших послуг.

Вірте, шановний пане,в мої найщиріші почуття.

П'єр Боден.

8 листопада 1896.

Від м-м Лоін:

«Мені здається, стосовно «Фігаро» помиляються. І ось чому:

Після статті Пореля я попросила мого приятеля Барреса написати статтю, він зразу ж виконав моє прохання й відіслав її на вулицю Друо. Я рекомендувала її Кальметту.

Наступного дня де Роданс повернув статтю авторові, заявивши, що «він не бажає ні до кого приставати». Пан Бержера просив спитати мене, чи не гадаю я, що нам час повернутися... що ваші друзі втрачають бадьорість. Хто ці друзі? П.п Леметр, Баррес і я вважаємо, що повертатись вам поки що рано. Не слід відновлювати боротьбу, вам у жодному разі не слід доводити свою правоту.

Чи ви читали Коппе, Ла Женнеса, Л.Декава?.. Все це добре, і п. Л., який снідає з міністром, з ним переговорить. Я почекаю на його повернення. Закінчую цього листа — ось чому його не було відіслано вчора. Це дуже важливо. Зараз я такої думки, що ви можете дозволити вашим друзям влаштувати на вашу честь банкет, але потім публічно відмовитесь від цього — м'яко, але з честю й гідністю...

п. Л. повернувся після сніданку. Там було сказано багато гарного, але переказувати все надто довго —переповім усе вам, але пізніше. Не слід повертатися зараз, ви можете від цього лише програти. Скажіть це вашим друзям, і хай вони вас почекають. Використайте на повну вашу відпустку й будьте спокійні.

Якби щось сталося, я вам одразу дам знати.

Пишіть мені.

Цілую дитину.

Ж. де Лоін.

Ви читали газети, де пишуть про вас?

10 листопада 1896.

Мені розповіли про статтю Жана Лоррена про кризу в «Одеоні». Письменник доволі різко пише про протестантів, що пішли зі скаргою до Ружона, обзиваючи їх чотирма дуеньями й заявляючи, що Альбер-Ламбер-батько, який говорив від їхнього імені, виступив заводієм.

10 листопада 1896.

На щастя, мої паризькі друзі мене не забувають. Ось, наприклад, лист від м-м де Лоін, де вона натякає на банкет, який хочуть організувати кілька моїх друзів на моє пошанування й на знак протесту проти того, що сталось. Хоч ця демонстрація мене глибоко зворушує і може принести мені відчутну користь, вона мене дещо бентежить, бо може скомпрометувати цілу купу людей, яким Жіністі може згодом знадобитися; і все одно я даю їм право діяти на власний розсуд, бо ця маніфестація набуває такого масштабу, що я не маю права від цього ухилитися.

«Я чекаю листа до п. Сарсе, про який ви мені написали. П. Л. обміркує його зі мною. Що ж до банкета, — якщо справді Золя там

головуватиме, мені залишається тільки сказати вам: «Оце чудово!» Отже, добре все обміркувавши, чиніть як вирішили. Дуже невдячна роль радити бути обережним стосовно того, чого дуже хочеться.

Потурбуйтесь лише про те, щоб міністр не побачив у цьому провокації, після якої вас могли б звільнити з театру. Вказавши вам на це, повторюю, — чиніть на свій розсуд — за умови, що ви не діятимете необачно.

Дружньо ваша

Ж. де Лоін.

11 листопада 1896.

Лист від мого повіреного Каена з приводу ліквідації наших справ; він повідомляє про можливість виникнення нових непорозумінь з Жіністі, бо за наказом міністра, який призначив його директором театру, мені відведено лише посаду головного режисера, а ця моя нова посада заважатиме йому в організації нового акціонерного товариства, і Каен радить мені з'ясувати моє особисте становище. Справді, це пробна куля, яка примушує мене боятися нових пригод і можливості повторного звільнення. Все це зміцнює мене на думці, з якою я ще ні з ким не поділився, бо вони мене, швидше за все, не зрозуміють. Я не повернусь до моїх нових обов'язків в «Одеоні»; я не відчуваю необхідності працювати в якості підлеглого серед таких ускладнень, в атмосфері недовіри й ворожості. Звісно, доведеться трохи набратися хоробрості для того, щоб знову поринути в грошові ускладнення, які чекатимуть мене, коли я відмовлюсь від двох десятків тисяч франків на рік, але, з іншого боку, це примусить мене оглядітись. Зараз я ще про це нікому ні слова; крім того, в зв'язку з одержаним з Парижа у мене склалось враження — ще до кінця місяця має статися щось непередбачене, щоб зовсім нове. Не пізно буде подати заяву про звільнення після зустрічі з друзями.

13 листопада 1896.

П'ятниця, 13 листопада 1896.

Мій любий Антуане,

Маю надію, хоч і не дуже на це розраховую,що мій лист уже не застане вас у Камаре. Тому сьогодні вранці пишу напрямки до

м-м Лоін і прошу її умовити вас повернутись. У мене враження, що своєю відсутністю ви чините самогубство.

А ситуація ось яка. Вилучення зробленого вами внеску позбавляє вас будь-якого права на річну платню в розмірі 23 000 франків, як і на участь у щорічних прибутках. Це вилучення було найжахливішою помилкою. В якості постановника вам запропонують платню розміром у 5000 монет, як звичайному режисерові на зразок Марка, і таким чином, вас позбудуться, кинувши вам шмат хліба, який вам, як відомо, потрібен.

Призначення директором Массе, яке потай готують і яке, можливо, вже й сталось і якому ви могли б перешкодити, будь ви тут, приведе вас до цієї ставки у 5000 монет і геть позбавить вас вашого авторитету. До того ж ваші вороги, тріо Корналья, як їх називає Декав, твердо вирішили спровадити вас, тільки но ви розпочнете перші репетиції, і це зробить ваше становище нестерпним.

І тоді відбудеться (а до цього, як на мене, все хилиться) злиття «Одеона» з «Комеді Франсез», Я повідомляв вам про цей проект Кларте, відомий мені вже давно, Проект цей буде внесено в парламент, якщо тільки він уже не там. «Тан» повідомляє про це очевидно, — Жіністі розраховує на те, Кларте залишить його в себе.

Але ось що послухайте гарненько!

Позавчора я бачив Ружона. Він на нашому боці. Це означає, — відчуваючи, що крісло під ним захиталося внаслідок всієї цієї історії, він хоче примирення між вами й вашим колегою у питанні про семирічний термін. Якщо це примирення не відбудеться, він викине вас обох за двері й оголосить «Одеон» банкрутом. Я цілком з ним погоджувався, бо відчуваю, що ваш порятунок залежить від поновлення зв'язків. Крім того, з дипломатичних міркувань я того ж дня пішов до Жіністі, запропонувавши йому поснідати в мене, зразу ж після вашого приїзду і до всіх інших побачень. Після чого ви повернулися б до театру рука в руці — на заздрість усім дурням і покидькам.

Жіністі відмовився. Він хоче спочатку знати, якою буде ваша позиція щодо нього — і пропонує такий сніданок лише за два тижні після того, як ви заступите на роботу. Тим самим він визнав, що не хоче вашого повернення, і тепер я радий, що дізнався суть справ, себто, все, що хотів дізнатись. Цілком очевидно, що він має намір

звільнити вас за першої ж зручної нагоди, хоч би пославшись на бунт комедіантів, що повстали проти вашого авторитету, який вони визнають дутим.

Отож залишається одне: ви мусите бути тут, — у Сен-Клу, якщо хочете, — але бути тут і спробувати обернути цю його махінацію нам на користь. Слід було б, за допомогою Леметра, потай і раптово побачити міністра, побачити Ружона й депутатів.

Останніх я знайшов.

У мене вже є Жорес, а через Бодена я завербую Мільєрана та інших.

По мірі сил я намагався зберігати місце за вами, але я не можу нічого вдіяти без вас, і без жодної користі наражаю на неприємності мого бідного «Фракасса», який поступово зникає з афіші.

Нарешті, поскільки вам закидають широку витрату коштів, що є насправді лише видимістю, і при цьому дурять буржуа за допомогою майстерно підтасованих рахунків, знову ж таки потрібна ваша присутність, щоб ви могли захищатись.

І, крім того, бережіться людського боягузтва і бійтесь того, що в день поразки — і навіть раніше — ви не зберете всіх наших друзів, — тих, хто вам зобов'язаний і кого ви виплекали. У театральному світі існує лише одна чеснота — успіх.

Я все сказав. Обіймаю вас і чекаю на вас.

Ваш

Еміль Бержера.

15 листопада.

Одержав від міністра припис негайно повернутися в Париж. Нічого не розумію. Що сталось?

19 листопада 1896.

Приїхавши, знайшов у себе вдома записку від директора Департаменту красних мистецтв, який, очевидно, чекає на мене завтра о 8 ранку у себе в Пассі. Звичайно, я не піду, не з'ясувавши, звідки вітер віє, бо за цим бажанням поспіхом витягти мене на розмову, щойно я вийду з вагону, щось ховається.

20 листопада 1896.

І от я вже все знаю. Днями Анрі Бек і Жюль Леметр, обурені тим, що сталось, пішли до міністра Ранбо, який був дуже здивований, дізнавшись, що я у вигнанні, і як відбувались усі ці події. Директор Департаменту красних мистецтв повідомив йому в перших числах жовтня, що між Жіністі й мною виникло тертя, і він боїться, що це може вплинути на роботу Другого Театру Франції. Міністр, який чув мої пояснення того дня, коли він підписував наказ про призначення двох директорів, вислухав все це не дуже уважно й доручив директорові Департаменту мистецтв уладнати ці незначні, на його думку, інциденти й домогтись полюбовної згоди. Він стверджував у присутності Бека й Леметра, що, призначивши мене на сім років, ніяк не чекав, що мене викинуть на вулицю через сімнадцять днів. Йому було відоме вирішення проблеми, запропоноване Ружоном, який дав йому на підпис новий наказ про призначення Жіністі одноособовим директором, і він знав, що становище моє стабілізовано; його сумління було цілком спокійним; після пояснень, наданих йому моїми славетними друзями, він був дуже незадоволений, і коли Бек сказав йому: «З таких же успіхом можна було б призначити Антуана суфлером чи конс'єржем «Одеону», він негайно послав мені розпорядження якнайшвидше повернутися в Париж. Я, звичайно, постерігся показатися в театрі раніше строку, встановленого мені моїм новим патроном, щоб не заплутати ситуації й не завадити йому і його реорганізації, яка виявилась дуже важкою внаслідок глухого незадоволення й протестів молоді, що стояла на моєму боці, але повідомив йому. що будучи викликаним в Париж, чекаю на його розпорядження. По суті, він не сподівався, що я повернусь, і моя поява дуже його бентежить, бо він не в змозі повірити, що я згоджусь працювати в цьому театрі, який я з ним щойно очолював на рівних. Але я хочу до кінця скористатися його збентеженням, і сьогодні запропонував йому зустрітись поза театром; він відповів мені наступною запискою:

Мій любий Антуане,

Наша остаточна розмова відбудеться тільки після офіційного закінчення вашої відпустки.

Але з цієї хвилини вам не лише цілком надано право приступити до виконання ваших обов'язків, але я прошу вас зробити це з цілковитою переконаністю в тому, що я сердечно вас прийму.

Тимчасом ви могли б узятися за «Бунт» — ви ставили цю п'єсу, й вистава потребує лише остаточного шліфування. Ви знаєте, що прем'єра має відбутися у четвер.

Щиро ваш Жіністі.

22 листопада 1896.

За моїм наполяганням Жіністі погодився поснідати зі мною сьогодні вранці у Лаперуза. Ми підійшли до останньої сцени комедії, розв'язку якої я приніс із собою, і вона виявилась для нього набагато щасливішою, ніж він міг собі навіть уявити.

Ми не бачились від часу нашої зустрічі в кабінеті Ружона. Я не приховав від нього, що панові Ранбо не були відомі всі подробиці цієї справи і що якби Ружон не вдався до приховування деяких обставин, розв'язка цієї авантюри була б, можливо іншою. Проте позаяк справу зроблено, нема сенсу згадувати старе. Я сказав йому, що я не така людина, яка буде слухати поради моїх численних друзів, які переконують мене працювати поруч з вами, стиха готуючи помсту. Через те я сказав йому, що залишаю посаду головного режисера і позбавляю його від моєї обтяжливої присутності, бажаючи йому удачі; але не приховав від нього, що маю намір — не так з причини самолюбства, крім моїх особистих, скільки захищаючи інші інтереси, крім моїх особистих, а саме інтереси літературного руху, який знайшов підтримку в «Незалежному театрі», — що я маю намір працювати, не згортаючи рук — для того, щоб повернутися переможцем у Другий Французький Театр. Потрапивши сьогодні внаслідок всієї цієї історії в дуже скрутний стан, я не можу думати ні про що інше, крім того, щоб здобути засоби для існування, тому від'їжджаю за кілька днів у тривале турне. Зрозуміло, що, розлучаючись зі мною, мій колега був доволі скептично налаштований до моїх планів на майбутнє, але був страшенно радий, що позбавився мене. Звісно,я підкріплю мій відхід адресованою міністрові заявою про звільнення, в якому чітко викладу свою думку.

24 листопада 1896.

Я зробив спробу надрукувати у «Фігаро» свою заяву про відставку, але не мав успіху. Вплив Юре у цій газеті надто великий, вона тимчасово закрита для мене для відповіді чи захисту, хоч мені й по-

винні були дати можливість виступити після інтерв'ю Пореля. Оскільки я неодмінно хотів надрукувати свого листа в одній з найбільших газет, я пішов до пана Артура Майєра, який, на превеликий мій подив, поскільки досі я не поділяв ні його особистих поглядів, ні поглядів його газети, — прийняв мене з великою шанобою, і сьогодні вранці «Голуа» друкує під цілком несподіваною шапкою листа, який я хотів оприлюднити:

«Чи стихне вже нарешті ненормальний галас, вже давно здійнятий навколо «Одеону»?

Якщо вона продовжуватиметься, то не з вини п. Антуана.

Нижче ми публікуємо заяву про відставку, яку він учора ввечері адресував панові міністру красних мистецтв і з якою ми раді першими познайомити наших читачів, тому що саме сьогодні Палата обговорюватиме пропозицію нашого гідного колеги пана Денешо, який вимагає відміни субсидії, яку одержує «Одеон».

Екс-директор «Одеону», чиї теорії ми не завжди підтримували, бо їхня сміливість часом відлякувала, є тим не менше однією з найцікавіших індивідуальностей у сучасному артистичному середовищі.

Той факт, що він рішуче й просто іде з театру, в якому, на його думку, він не може залишатись, не принижуючи своєї гідності і не зрікаючись свого становища, зайвий раз підтверджує, яка в нього потужна вдача. Це доволі рідкісне в наш час явище, і ми вважаємо за свій обов'язок публічно його з цим привітати.

«Пане Міністре!

Маю честь просити вас звільнити мене від моїх обов'язків головного режисера національного театру «Одеон».

Я гадаю, що довів до вашого відому причини, які змушують мене до остаточного виходу з театру, спричиненому інцидентами, які мали місце впродовж останнього місяця.

Коли директор Департаменту красних мистецтв зволив мене запросити, щоб запропонувати мені посаду одного з директорів «Одеону», я нітрохи не приховував своїх поглядів на літературну роль цього державного театру.

Мою художню театральну програму, прийняту й відредаговану авторитетним літератором, співробітництво з яким мені було запропоновано, зачитав вголос у вашій присутності директор Департаменту красних мистецтв. Вона мала в собі, крім традиційного

культивування наших класиків, значне розширення репертуару за рахунок шедеврів зарубіжної драматургії; йшлося про нову спробу перетворити Другий Театр Франції на незалежну за своє програмою експериментальну сцену, широко відкривши в ній дорогу молодим французьким драматургам.

По суті, я гадав, що для діяльності, упродовж десяти років веденої «Незалежним театром», який мав певні досягнення, надійшла вирішальна година розквіту, і що ця діяльність одержить логічне й довгоочікуване завершення в театрі, який уряд вирішив мені довірити.

Ця центральна частина нашої програми, викладена в параграфі під назвою «Вечори авангарду», одержала цілковите ваше схвалення,оскільки після міркувань, висловлених з цього приводу п. директором Департаменту красних мистецтв, ви мали честь сказати мені, тримаючи перо й підписуючи наказ про наше призначення на сім років:

— Пане Антуане, я даю вас цілковиту свободу дій.

З перших же днів мій колега заявив мені, що він не може надати новим спробам й експериментам незалежного мистецтва таке значне місце, яке я вважав необхідним.

Я заперечив йому, що ми не маємо права обманювати сподівання, породжені нашим призначенням. Я додав, що, будучи персонально висунутим в «Одеон» во ім'я руху, який прагне до оновлення й до пошуків і з такою нездоланною силою розвивається протягом останніх років у театрі, я вважаю себе пов'язаним зобов'язаннями перед публікою і перед своїми товаришами.

Я зразу ж відчув, що наше взаємонерозуміння було дуже глибоким, й відтоді почалась мовчазна боротьба, в якій ми обидвоє безрезультатно витрачали енергію та добру волю, які з більшою користю слід було б застосувати до організації нашого театру.

Мій колега, ухилившись від публічно висловленого мною тоді бажання організувати репертуарний комітет, який в разі літературних незгод міг би стати для нас арбітром, раптово й не попередивши мене про це, подав заяву про відставку 27 жовтня, після сімнадцяти днів нашого спільного керівництва театром.

П. директор Департаменту мистецтв, вислухавши наші пояснення, знайшов цю відставку недостатньо обґрунтованою, гадаю-

чи, що надію на примирення ще не зовсім втрачено; мотивуючи свою позицію можливими наслідками загрозливого й нікому не потрібного конфлікту, він не без зусиль змусив мене піддатися, не надаючи цьому гласності, пониженню в посаді, принизливому й нічим не заслуженому.

«Одеон» від цього не постраждає; за час моєї відсутності мій екс-колега розпочав реорганізацію, яку він вважав за необхідну; моїм друзям нічого не загрожує; матеріальні інтереси тих, хто доброзичливо згрупувався навколо моєї скромної персони, будуть забезпечені.

Нові плани п. Жіністі, які він зволив відкрити мені особисто минулої суботи, снідаючи зі мною, змушують мене гадати, що діяльність «Одеону» відрізнятиметься від тієї, про яку ми мріяли і яку здійснили б, якби мені дали на це час.

Я не можу залишатися бездіяльним на посаді навіть у тому випадку, якби отримувана мною платня перевищувала 23 000 франків на рік; я не можу безмовно дивитись на те, як перед молоддю, перед літературними пошуками моїх однодумців по незалежних театрах закривається театр, який мав усі можливості для втілення всіх спроб, які складають програму, яку я вам виклав.

Мені залишається подякувати вам, пане міністре, за великодушну й гідну ініціативу, виявлену вами на користь наших задумів і моїх надій.

Ви не повірили абсурдним вигадкам, що їх поширювали про мої фінансові витрати в «Одеоні». Ваш наказ від 28 жовтня, зберігаючи за мною посаду головного режисера, офіційно заперечив ці брехливі інсинуації.

Мені було б не важко, підкорившись рішенню адміністрації, заплiснявіти на прибутковій, але безплідній синекурі. Я віддаю перевагу сповненому важкої праці творчому життю, яке я обрав. Я повертаюсь до незалежного існування, яким я його залишив з усім вантажем минулого, і ця моя важка ноша є сьогодні моєю гордістю.

Якщо надійде той час, коли міністр красних мистецтв вважатиме за можливе довірити Другий Театр Франції людині, яка не піддається слабкодухості, не сприймає групівщини й компромісів, які ганьблять і знецінюють французьку театральну справу, він зна-

йде в моїй особі працівника, готового нарешті реалізувати програму, якої йому не лише не дали часу реалізувати,але якої він просто не встиг розпочати.

Звольте, п. міністре, прийняти вираз моєї глибокої поваги.

Андре Антуан.

25 листопада 1896.

Сьогодні вранці я одержав наступного листа від міністра народної освіти й красних мистецтв, — відповідь на мою заяву про відставку, опубліковану вчора в «Голуа»:

«Шановний пане,

З преси я дізнався про заяву стосовно відставки, адресовану мені.

Я категорично хотів зберегти за вами ваші нові обов'язки головного режисера «Одеону». З цілком особистих причин ви вважаєте за неможливе їх виконувати. Мені залишається тільки прийняти вашу відставку, констатуючи, що вона є абсолютно добровільною, і ще раз повторити своє запевнення в тому, що, залишаючись на посаді, яку ви прийняли 28 жовтня, ви могли цілком розраховувати на мою підтримку.

Прийміть, шановний пане, запевнення у моїй цілковитий повазі».

Міністр обережний; він, мабуть, починає розуміти справжнє обличчя всієї цієї справи й намагається себе убезпечити. Мене нітрохи не дратує його офіційна заява, що анулює всі байки, якими впродовж останнього часу годували пресу, про мою нездатність і про мої ніби наявні шаленства, які змусили Жіністі розлучитися зі мною: розумні люди зрозуміють, що якби я був до такої міри небажаний, як про це говорилося, уряд не міг би й думати про те, щоб офіційно залишити мене на посаді головного режисера «Одеону».

27 листопада 1896.

Багато друзів, серед них м-м де Лоін і Золя, заявляють, що піти з поля бою було помилкою, що мені слід було за всіх умов вистояти і бути готовим дочекатися сприятливих обставин. Безумовно, їм видніше, але я вже давно не вірю у справи, так вміло скомбіновані й розраховані. Найвищий сенс, на мій погляд, у тому, щоб іти до мети

прямо й швидко; зовсім не в моєму характері продовжувати цю тепер вичерпану авантюру й працювати в театрі, де я безсилий був би щось зробити. Треба підготуватись до нової атаки в іншому місці. Як і де? Зараз я цього не знаю, але я до такої міри переконаний у своїй правоті, що майбутнє ні на мить не викликає в мене сумніву.

1 грудня 1896.

Після мого звільнення Жіністі запросив Жоржа Бурдона, який взяв на себе мої обов'язки головного режисера. Жорж Бурдон — талановитий молодий журналіст, надзвичайно діяльний, він уже давно цікавиться театром. Мені здається, він брав участь в організації того «Гуртка Школярів», який виник майже одночасно з «Незалежним театром» і теж чимало спричинився до гарних справ. Він, як кажуть, вносить додатковий грошовий пай в основний капітал мого наступника.

9 грудня 1896.

Мушу визнати, — хоч багато хто з друзів намагався відмовити мене від цього банкета, мені забракло на це сміливості, тим більше, що подібна демонстрація є необхідною відповіддю на легенди, які про мене поширюють. І я з тим більшою гордістю дав на це свою згоду, що високе становище, яке посідають учасники банкету, надавало цьому дню особливого значення. Вісімдесят учасників трапези, які прийшли на сніданок до ресторану Латюйля, справді щось важать. Золя дав згоду головувати; я мав честь бачити навколо себе Анрі Бека, Жюля Леметра, Октава Мірбо, Северину й багатьох інших. Звісно, прийшли майже всі автори, п'єси яких було зіграно в «Незалежному театрі», починаючи з Лаведана, Марселя Прево, Кюреля, Бріє, Куртеліна, і навіть відважний Арокур, незважаючи на те, що саме в цей час в «Одеоні» репетирували його «Дон-Жуана». Слід сказати, що я доклав чимало зусиль до того, щоб ця маніфестація не видалась хоч якось ворожою Жіністі. Під час десерту Золя звернувся до мене з підбадьорюючим словом, в якому висловив думку, що я, залишаючи поле бою, мабуть, зробив помилку, і мені слід було дочекатися реваншу, не полишаючи Другого Французького Театру. Проте він до певної міри розуміє мій вчинок, яким я повернув собі свободу, і, головне, вважає за необхідне сказати, що я продовжую

користуватись його довірою і довірою всіх присутніх тут його друзів по перу, і що вони чекатимуть мого неминучого повернення. Я відповів так:

«Ви чудово розумієте, що впродовж сорока восьми годин, які минули відтоді, як мій товариш Вокер повідомив мені імена всіх присутніх тут, і я всіляко мудрував про те, що я скажу тієї миті, яка настала тепер, коли мені треба виступити. Я просто подякую вам усім — з величезним хвилюванням. Так, панове, я дуже задоволений і дуже пишаюсь нашою зустріччю, і якщо в моєму серці, коли я йшов сюди, й залишалась хоч би крапля гіркоти чи прикрощів, будь ким спричинених, то звідси я піду заспокоєний і втихомирений.

Передовсім я хочу привітати у вашій присутності, оскільки мені випала нагода це зробити, двох метрів, Еміля Золя й Анрі Бека, яким я завдячую всіма своїми переконаннями й світлими надіями, які вели мене на моєму шляху. Колись я здаля із захватом дивився на них, і те, що вони зволили вважати мене своїм другом, є гордістю мого життя.

Тут присутня ще одна людина, якій я щасливий висловити свою повагу. Панове, ось що зробив п. Жюль Леметр: він узяв під пахву рукописи, які мали нещасливу долю, і пішов стукати у двері, які розчинились перед його авторитетом і залишались зачиненими перед дебютантами. Я гадаю, що про це слід сказати сьогодні вголос. І додам відносно мене самого, що в особі славетного критика, до якого я підходив лише боязко, я знайшов протягом останнього року найвідданішого й найдійовішого товариша, і я щасливий можливістю подякувати йому у вашій присутності.

Панове, тут є журналісти, які не давали своїх п'єс «Незалежному театрові» чи комусь іншому, і тим не менше вони постійно підтримували нас, підбадьорювали й захищали. Тут присутні й поети, наші товариші з «Ша Нуар», що здобули славу в інших пенатах, але вони все одно тут, з нами, і я дякую їм від щирого серця. Тут серед нас і мої вірні друзі і віддані співробітники — я кажу про тебе, Майєр, і про вас, Жем'є, Жанв'є й Аркільєр, — і я щасливий заявити тут при всіх, як багато вони мені допомогли своїми талантами.

Нарешті, тут серед нас — драматурги нашого театру; для мене велика радість бачити їхнє братство, скріплене колись у нашій злиденній залі на вулиці Бланш, про яку ми ніколи не забуваємо. Всі

вони знають про мою вдячність, бо саме їм я завдячую тим, що стою зараз отут перед вами — тому що «Незалежний театр» — це витвір їхніх рук і талантів. Підняти келих за успіх їхнього товариша Бріє, п'єсу якого грають сьогодні в «Комеді-Франсез» — означає піднести келих за них усіх.

Що ж до Северини, то вона мій великий друг, і я просто обіймаю її».

1897

3 січня 1897.

Справа Сен-Сера викликала багато пристрасних суперечок. Сен-Сер, який користувався довірою у Маньяра, дуже загострив ситуацію на вулиці Друо — дехто небезпідставно боїться його впливу. Тепер я часто зустрічаю пані Сен-Сер, самотню й майже залишену тими, хто ходив до неї щонеділі ласувати її трюфелями.

Ось чому я ніколи більше не обідатиму на вулиці Обер. Сен-Сер любив часом фотографувати своїх гостей, коли ті виходили з-за столу, й «Ілюстрасьйон», дізнавшись про це, опублікувала одну з таких світлин. Багато хто був обурений демонстрацією на широку публіку доказу взаємин з їхнім давнім амфітріоном; один з обурених навіть прийшов до редакції газети й домалював собі на кліше бороду, щоб його не впізнали.

15 січня 1897.

Я маю за всіх умов вийти зі своїх грошових ускладнень, і мушу сказати, що після такого обвалу неприємностей я, нарешті, бачу, як фортуна повертається до мене кращим боком. Такий собі імпресаріо Глазер, антрепренерський досвід якого вселяє довіру, запропонував мені величезну гастрольну поїздку, під час якої ми побачимо Бельгію, Німеччину, всю Росію, Румунію, Туреччину, Грецію та Єгипет. Він пропонує мені за це небачену платню — 10 000 франків на місяць — за репертуар, на який мені не треба витрачати значних зусиль, бо все це вже зіграні мною ролі — як-от у «Небезпечному віці» чи «Парижанці». У поїздці візьмуть участь Дюмені й Жан Коклен, тому тягар гастролей розподілиться між нами трьома.

Це для мене справжній порятунок, бо я таким чином буду позбавлений необхідності топтати французьку бруківку в пошуках роботи й одержую можливість перечекати, доки не вщухне вир старої злості, який мене мало не поглинув. Нарешті, зароблені гроші допоможуть мені хоч якось уладнати мої справи, які знову ж таки бозна-як заплутались — відтоді, як у травні меня здалось, що мій фінансовий стан врятовано призначенням в «Одеон». Три місяці забезпеченого існування стануть такою зміною обставин, таким перепочинком на віддалі від цього затруєного Парижу, що я знов увійду в норму, таку потрібну мені для майбутнього.

20 січня 1897.

Маю рішуче визнати, що Сен-Сер — людина відважна. Після всього, що йому довелось виплатити, коли він ледве стояв на ногах і не мав сили вийти з дому, Сен-Сер засновує щоденну газету нового жанру «Крик Парижа» й повідомляє мені, що перше її число вийде 31 січня. Він просить надсилати йому всі нотатки, зроблені мною під час подорожі, якщо буде на те моя ласка. Яка енергія і який спротив! Після того, як Сен-Сер одужає — я не заздрю тим, хто в нього стріляв!

22 січня 1897.

Від'їзд на гастролі: Льєж, Шарлеруа, Кельн, Берлін, Петербург, Москва, Київ, Трієст, Будапешт, Мюнхен.

26 січня 1897.

Ось я й Берліні — переїхавши всю Бельгію. Подорож складається чудово; тут я особисто познайомився з враженнями німецької публіки та преси, які так хвалили мене під час моїх попередніх гастролей. Найбільше моє задоволення в тому, що зіграна нами тут «Парижанка» Бека, яку я завжди тримаю у своєму репертуарі, здається, зустрічає непідробний успіх.

27 січня 1897.

Відвідини Зудермана у нього вдома у Берліні.

28 січня 1897.

Тактовність, з якою нас тут приймають, просто зворушлива. Так, коли ми грали в «Лессінг-театрі», вони віддали нам гарні декорації та меблі з власних німецьких постановок, і всі актори трупи, навіть найвідоміші, затримуються, щоб допомогти нам як статисти у п'ятій дії.

31 січня 1897.

Ми в дорозі між Берліном і Петербургом. Ця поїздка зблизила мене з Жаном Кокленом, з яким я раніше особисто не був знайомий і який направду виявився щирим і добрим супутником. Усі ті вигадки, поширювані про мене, ажніяк не сприяли появі у нього глибокої довіри до моєї персони, і він був украй здивований моєю закоханістю в його батька і тим, що я поділяю його любов до класичного театру. Дюмені, який теж їде з нами, так само вражений — я добре це відчуваю — тим, що я такий лагідний й анітрохи не войовничий. Боротьба навколо мене була такою запеклою, що після моєї одеонівської епопеї всі професійні актори вважають мене людиною нетовариською і мало не фанатиком. Всі ми втрьох знайшли спільну мову, й по двох тижнях цього нового й безтурботного існування я почуваю себе людиною, яка ніби знову народилась на світ.

3 лютого 1897.

Господи! Історія з «Одеоном» ніяк не хоче закінчитися. Треба було просто зліквідувати нашу асоціацію, яка існувала аж сімнадцять днів — а тепер мені прислали погоджувального листа, що цю місію бере на себе комерційний суд. Через що я стану не лише жертвою раптової відставки мого компаньйона, а на мене ще й впаде частина звинувачень — а мій спадкоємець використає наслідки моєї роботи.

Наш спільний кошт — 50 000 франків, втрата — 17 000. а так, як заявлено розпорядникові, тобто по 16 500 кожен. Але якщо з'ясується, що відповідальність принципово буде покладено на мого компаньйона, він змушений буде зменшити свій позов до 10 000 франків, які я сплачуватиму йому по 1000 щорічно, без відсотків — починаючи з січня 1900 року.

Нові мої борги можуть приєднатися до того, що я заборгував за «Незалежний театр» — я досі з тим не розквитався.

8 лютого 1897.

Ми в Санкт-Петербурзі, але, на жаль, граємо не в імператорському театрі, де гастролі іноземних труп дозволяють лише в окремих випадках. Наслідком цього є те, що в Малому театрі, де нас розмістив імпресаріо, у нас набагато менше публіки. Але я надзвичайно задоволений відвідинами країни, яку давно мріяв побачити.

11 лютого 1897.

Ми на шляху до Москви, їдемо через усю Росію, ще вкриту снігом.

13 лютого 1897.

Жем'є пише мені про бажання наших друзів побачити мене зразу після повернення на чолі одного з паризьких театрів. Але якого? І де взяти на це кошти? Мій вірний товариш теж намагається виплутатися з халепи, пов'язаної для нього з крахом «Одеону». Пішовши колись за мною в «Одеон», він залишив тоді театр «Амбігю», і вони тепер правлять з нього величезну неустойку.

18 лютого 1897.

Вистави у Москві в театрі «Парадіз» протягом двох тижнів. Оскільки ми виручаємо тут набагато більше грошей, ніж у Петербурзі, то можемо досхочу насолоджуватися оглядом великої російської столиці. Я виходив її всю — на всі чотири боки. Як нам поталанило, що ми трапили сюди саме взимку, коли сніг і санчата!

27 лютого 1897.

Київ. Ми в самому серці старої Росії. Просто дивовижа, що французькі вистави можуть так емоційно цікавити тих, хто переповнює театральні зали. Українська публіка надзвичайно чутлива, глядачі тут буквально в захваті від нашого репертуару, який направду чудовий.

3 березня 1897.

Одеса. Дві вистави перед від'їздом до Румунії.

4 березня 1897.

Мої друзі в Парижі справді спантеличені. Пані де Лоін надіслала мене наступного підбадьорюючого листа:

Я б хотіла отримати від вас дуже гарні новини, любий пане, справді гарні — чи не могли б ви зробити мені таку приємність? Мені за вас тривожно.

Ви не відповіли мені на листа, який я надіслала вам у Петербург, на Малий театр. Ви його не одержали?

Мені розповіли про той протест, який ви надіслали з приводу махінацій навколо спільного кошту — це справді обурливо! Я була люта. Крім того, будьте уважні з вашим випадом проти Ж... і компанії. Будете тут — побачимось.

Вмійте захищатись; слабкість до добра не доведе.

Чекаю на відповідь.

Від усього серця зичу вам найкращого —

Ж. де Лоін.

5 березня 1897.

Сен-Сера щойно ушпиталили — відвезли до друзів-художників в гарну сонячну майстерню на валу. Але, господи! Якщо мозок лишається неушкодженим — починає руйнуватися каркас. Недавно мені розповіли з приводу цього одну історію про листи жінки, яка в нього жила і пристрасно кохала цього одного з найвидатніших персонажів нашої доби. Висунуте йому звинувачення дозволяє обшук, а під час трусу на це інтимне листування можуть накласти лапу.

7 березня 1897.

Великий театр у Яссах, 5, 6, 7.

8 березня 1897.

Браїла, Театр Раллі.

10 березня 1897.

Нарешті ми в Бухаресті. Впізнаю місто, яким колись водив нас Шуман. Звідси відбуваємо до Константинополя, який я хочу роздивитися краще, ніж під час нашого першого візиту.

10 березня 1897.

Сьогодні вранці я одержав від Кюреля наступного листа:

Мій любий Антуане,

«Допотопних» взяла «Комеді-Франсез», але вона їх поставить, мабуть, не раніше, як за десять років. Іншу п'єсу, яку я зараз закінчую (на п'ять дій) і яку відвезу в Париж приблизно 20 березня, поставлять відразу ж, наступної зими. Мені здається, ми остаточно порозумілися з «Комеді-Франсез»: новий репертуарний комітет ставиться до мене доброзичливо. Байдуже, — якби ви були ще в Одеоні», я негайно відніс би «Допотопних» туди. П'єса значно покращала, і для мене є великим розчаруванням та обставина, що їй треба чекати черги. Втім, я дуже розраховую на п'єсу, яку закінчую. Я переживаю за вас, знаючи, як погано лягла зараз карта на Сході. Мені здається, сьогодні Константинополю й Афінам не до розваг. Про всяк випадок пишу вам на Бухарест; сподіваюсь, мій лист вас там застане, й тисну вашу лапу. Очевидно, проведу все літо в Мармузе.

Франсуа де Кюрель.

18 березня 1897.

Костянтинопіль. Виставі в театрі «Одеон» (?!) протягом тижня. Я знову в звичному для мене захваті, бо ми не бачимо снігу після від'їзду з Росії, і тут квітуча весна.

19 березня 1897.

Кілька слів від Ернеста Ля Жонесса:

Мій любий друже,

Користуюсь нагодою Вокера і його листа, аби побажати вам доброго дня й висловити мій захват вами, мої до вас палкі почуття й

засвідчити свою вам відданість. Мені тут трохи набридло — тут мало ентузіазму й трохи більше хамів.

Хочу отримати від вас кілька слів для «Газети».

На все добре, з братніми почуттями —

Ваш Ла Жоннес.

А ось П'єр Вольф*:*

Старий,

Я не знаю, чи ти хоч трохи думав про мене після від'їзду... Схиляюсь до того, що — ні... бо я не отримую від тебе жодних новин. Попри все це — серйозно займаюсь тобою і твоїм майбутнім. На Лівому березі відбулись деякі зрушення, і «Жебрака» таки поставили! В «Одеоні» — перемога. Все це змушує мене замислитись і подумати про тебе, мій любий друже. Я не зрадник і стою, як і раніше, на тому, що ти знову почнеш боротьбу.

У Парижі тобі після повернення чекати нічого, ніхто нічого тобі не запропонує. Ангажемент у театрі... та й по всьому. То що, починати мандрівне життя у провінції чи за кордоном? Ось мій план, розглянь його, — сподіваюсь, ти не будеш настільки інфантильним, щоб знехтувати театрами, які відкривають перед тобою свої величні двері. «Ельдорадо» — театр найвищої проби, я на цьому наполягаю (двісті місць). Його режисер — Бранчіні. Справи йдуть непогано, і Піджіні вважає мою ідею **дуже гарною.**

Не барися з відповіддю: «Газета», вулиця Рішельє, 100. Послухай, старий, — я переконаний, якщо всі друзі зачерствіли до тебе, один вірний товариш залишається — гарний, про якого ти забуваєш.

Я тебе знайду.

П'єр Вольф.

19 березня 1897.

19 березня й наступні дні. Ми в морі на шляху до Смирни.

25 березня 1897.

Смирна. Вражений тим, що в цьому абсолютно східному місті можна давати французькі вистави.

28 березня 1897.

Афіни. Великий театр.

3 квітня 1897.

Александрія. Театр Зизинія.

6 квітня 1897.

Каїр. Чотири вистави в оперному театрі Хедива. Все йде якнайкраще.

7 квітня 1897.

Лист від Вокера. Жем'є робить спробу стати директором театрів «Гете», «Монпарнас» і «Гобеленів» — разом з Полем Едмоном, моїм колишнім режисером-адміністратором. Я не в захваті від їхнього задуму.

13 квітня 1897.

Ми сіли на пароплав і пливемо до Трієсту після двотижневих гастролей в Александрії й Каїрі. Оскільки вистави в нас були готові, вдень ми мали вільний час, і з Жаном Кокленом та Дюмені, гарними хлопцями, які швидко стали мені справжніми друзями, оглядали околиці й відвідали все, до чого був доступ. Коли ми від'їжджали, голова моя була переповнена цими дивовижними пейзажами, і я сам дивуюся з того, що давно вже не думаю ні про «Одеон», ні про Париж.

20 квітня 1897.

Незаповнені дні в маршруті нашого імпресаріо затримують нас на якийсь час у Трієсті. Мої друзі поїхали у вільний час до Венеції, але я був надто переповнений враженнями від усієї тієї неперевершеної дивовижі, з якою зустрівся впродовж цих двох місяців — Росія, Костянтинопіль, Каїр, — і не хотів у такому стані знайомитися з Венецією, одним з небагатьох італійських міст, яких я ще не знав. Тому винайняв кімнату в кількох кілометрах від Трієста, в невеличкому готелі біля замку Мірамар. Я переходжу справжній курс лікування тишею й самотньо снідаю, обідаю й вечеряю під столітньою

липою на просторій площадці; цю благословенну тишу порушують лише на світанку й у надвечір'ї дзвіночки отар, що спускаються з ближніх гір. У ніжності цього весняного неба й тихій самотності до мене приходить надзвичайно ясне розуміння всіх моїх паризьких справ.

25 квітня 1897.

Кілька днів у Мюнхені. Тут ми мали успіх не менший, ніж у Берліні. Наш імпресаріо хотів би продовжити нашу гастроль і проїхати з нами по всій Німеччині, перше ніж повернутись у Париж, але термін наших зобов'язань добігає кінця, а за три місяці нашої відсутності накопичилось багато справ, які потребують нашого повернення. Ми вирішуємо їхати додому.

Загалом усе було дуже добре. Я відокремився від інших і відстав на кілька днів, щоб мати змогу детально оглянути це своєрідне місто, і зокрема, побачити вистави двох театрів, якими керує Поссарт, чий репертуар і постановочна культура — зразкові для Німеччини.

Я зустрівся з Поссартом, який, на жаль, сам зараз не грає. Втім, він велика персона — генеральний інтендант королівських театрів, — у нас у Франції немає такої посади.

Поссарт дуже гостинно запрошує мене оглянути чудові театральні будови керованих ним театрів і дає, почасти для мене, «Ромео і Джульєтту», від якої я у захваті. Вже багато років Шекспір є предметом справжнього культу у наших сусідів, і постановки його творів, які майже всі постійно є в репертуарі, — це такі дива, які нам і не снилися. Завдяки незрівнянному технічному обладнанню я зміг побачити «Ромео і Джульєтту» без будь-яких купюр, без антрактів, зі зміною декорації, близькій до чуда. Акторське втілення — першокласне. А поруч, у милому маленькому «Резиденц-театрі» я мав задоволення подивитись «Весілля Фігаро» Моцарта — виставу витонченого смаку й майстерності.

26 квітня 1897.

Наступний лист від Бека:

Мій любий друже,

Я був щасливий, одержавши від вас звістку, та ще й таку гарну. Скажіть собі, якщо вам часом буває нудно, що в Парижі теж

далеко не завжди весело і що, повернувшись додому, ви набагато яскравіше відчуватимете ці веселощі.

Ви обрали кращий варіант, — той, який мусили обрати, і зараз для вас це ще одна ппричина почуватися задоволеним. Тепер поспішіть сюди. Бо що означає зволікання у вашому віці? Я не думаю, що Виставка може обійтись без Вас.

Мене трохи бентежать «Круки». На це відновлення я дивлюсь без колишньої радості. Як зіграють мою п'єсу і коли її зіграють? Про це мені важко щось сказати.

Позаяк ви написали мені про «Парижанку», я теж хочу сказати вам про неї кілька слів. Люньє-По дав кілька вистав «Парижанки» в Люксембурзі, де вона мала великий успіх. Він просив мене виступити перед виставою з переднім словом, але я тепер розмовляю тільки зі своїми друзями. А от у Франкфурті, у перекладі німецькою — моя п'єса, як мені сказали, навпаки, скандально провалилась.

Я не хворий — і не здоровий. Мені не дуже легко буде відновити своє колишнє чудове здоров'я. Цієї зими нікуди не виходитиму й нікого не побачу.

Тисяча старих дружніх вітань —

Анрі Бек.

27 квітня 1897.

У Мюнхені я одержав наступного листа від Луї Дюранбура, колишнього директора театру «Меню-Плезір», який здавав мені залу для вистав «Незалежного театру» на Страсбурзькому бульварі. Безперечно, у паризькому повітрі носиться думка про те, що мене небавом побачать директором театру, і що зі мною ще не покінчено. Проект Дюранбура, звичайно, смішний, але він, можливо, відкриває переді мною деякі перспективи, з якими я маю дати собі раду до повернення в Париж:

Мій любий друже,

Я порушую ваше тріумфальне турне, щоб поговорити з вами про справи. Я лише в загальних рисах накидаю вам проспект, який слід було б викласти у живій розмові й відразу ж усебічно обговорити. Чи пам'ятаєте ви наші перемовини з приводу оренди театру «Меню-Плезір»? Окрім численних витрат, там була орендна

плата розміром у 65 000 франків за рік, яка разом із страховкою, податками та ін. складала близько 78 000 франків. Освітлення коштувало в середньому 110 франків за виставу, що приблизно за 300 вистав — складало витрату мінімум у 33000 франків. Логічним наслідком такого стану речей було те, що театр «Меню-Плезір» чотири роки тому закрився. Я увійшов у дружні взаємини м-м Кантен. Саме з нею я веду перемовини про наступну комбінацію, яка, на мою думку, повинна мати значний успіх.

Публіка зможе побувати на чудовій виставі, попередньо пообідавши у самому театрі, у фойє, яке ми перетворимо на зал ресторану.

Перейдімо до художнього боку справи, яка вас найбільше цікавить.

Немає нікого, крім вас, хто був би здатний керувати подібним підприємством, — за умови, що вам буде надано абсолютну незалежність. Нинішній репертуар театру породжено ініціативою «Незалежного театру». З трупою, сформованою вами, як і раніше, вам вдасться поставити найталановитіші вистави. Даючи публіці можливість провести бездоганно приємний вечір, витративши на це мінімум грошей, ми здійснимо реформу, яка напрошується сама собою.

Благаю вас зберегти в абсолютній таємниці зміст цього листа. Крім основних зацікавлених осіб, ніхто ще не знає про мій проект, який не повинен завчасу стати надбанням широкого розголосу шляхом публікації його в неповному вигляді, що могло б послабити від нього враження.

Що ви скажете про назву театру?

Обідній Художній Театр[1]

Само собою зрозуміло, ви залишитесь цілком вільним від усього, що не стосується художнього керівництва. Воно повністю належатиме вам.

Щиро відданий вам

Луї Дюранбур.

---

[1] Diner-Theatre des arts

6 травня 1897.

Візит разом з М. де Кутулі, міністром Франції. До Мюнхена. До майстерні художника Ленбаха, який демонструє нам серію чудових портретів видатних людей Німечячини: серед них — Бісмарк, де Мольтке. Й особливо — чудовий ескіз Вільгельма I.

10 травня 1897.

Повернення. Вперше за багато років я повертаюсь, маючи в кишені деяку суму, і мені не стискається серце від думки про те, що я знову в Парижі, де на мене завжди чекали великі проблеми.

15 травня 1897.

Я зразу ж почав з театру «Ельдорадо», на можливість оренди якого для драматичних вистав мені натякнув П'єр Вольф. Б'янкіні, офіційний орендар, здається, дуже радий можливості позбавитись підприємства, яке дихає на ладан. Він непоганий хлопець, з ним приємно говорити про цю справу.

20 травня 1897.

Оглянув «Ельдорадо» від горища до підвалу; приміщення мало придатне для того, що я планую створити. Зокрема, мало місця для сцени. Стан зали для глядачів та умеблювання театру вимагали б значних видатків, на які в мене нема коштів; найбільше, на що мені ще б сяк-так вдалося б знайти гроші — це влаштуватись в якомусь цілком готовому приміщенні.

23 травня 1897.

Мої перемовини з Дюранбуром з приводу театру «Меню-Плезір», звичайно, ні до чого не приведуть, бо він наполягає на своєму плані з театром-рестораном, а мені це смішно. Він пропонує мені такий варіант, бо термін його угоди з м-м Кантен, теперішньою власницею приміщення, збігає, і для продовження оренди він був би щасливий запропонувати їй якусь цікаву комбінацію. По суті, театр «Меню-Плезір» звільниться в липні, й саме його мені варто буде взяти в оренду.

1 червня 1897.

М-м Кантен, з якою я намагався розпочати перемовини, як на гріх, виїхала з Парижа. Але я згадав, що Бертран, нинішній директор Опери, чудова людина, завжди до мене прихильний, був компаньйоном Кантена під час будівництва театру «Меню-Плезір». Отож я звернувся до нього, і мені здалось, що він схильний скористатися впливом на вдову свого друга, щоб допомогти мені одержати оренду — м-м Кантен досі володіє цим приміщенням, яке, на превелику біду, завдає їй самих лише прикрощів, бо на Страсбурзькому бульварі ось уже десять років щосезону — як не крах, то провал.

8 червня 1897.

Бертран, з яким я побачився ще раз, сказав мені, що м-м Кантен налаштована доброзичливо й просить мене повідомити їй подробиці того фінансового проекту, який я намічаю для організації товариства з експлуатації майбутнього театру. Але, на його думку, спочатку я повинен до кінця ліквідувати історію з «Одеоном», щоб у мене були вільні руки.

16 червня 1897.

Сьогодні відбулись збори у пана Наварра, який керує ліквідацією нашого товариства по «Одеону». Але ця історія далеко в минулому, і я думаю тепер про інше. Поспішаючи якнайшвидше покінчити з цією справо, я йду на серйозні поступки. Хоч мій наступник і зберіг можливість розпоряджатися всім активом товариства, я погоджуюсь на те, щоб 50 000 франків акціонерного капіталу були розподілені між нами й приймаю на свою долю виплату 10 000 франків; таким чином, кожний з сімнадцяти днів мого перебування на посаді директора обійшовся мені більш як 500 франків... Це непогано, але я, принаймні, маю задоволення вислухати заяву нашого поручителя, п-на Но, який, підкресливши, що він на моєму боці, позаяк йому відомі вся фази кризи, заявляє, що не вимагатиме від мене жодних відсотків з визначеної мені суми, і що я розрахуюсь з ним у розстрочку, по 1000 франків на рік.

19 червня 1897.

Дузе дає вистави в Парижі в театрі «Ренессанс» з величезним успіхом, незважаючи на те, що грає весь свій репертуар італійською. Звісно, я пішов подивитись її і переконався, що вона справді надзвичайно гарна актриса. Проте я не поділяю думок тих, хто несправедливо намагається протиставити її Сарі Бернар. Багато хто з радістю зробив би неприємність тій, яка впродовж довгих років була окрасою французької сцени. Цікаво було порівняти інтерпретацію обома актрисами ролі Маргарити Готьє. Звичайно, Дузе в ній пречудова, і я навіть гадаю, — в її виконанні сцена з батьком Армана в третій дії, може, більш хвилююча, ніж у її славетної суперниці. Не можу забути, як у неї прозвучав монолог: «Отже, я пропаща жінка!..» і зойк: «О, реальносте!..», але в цілому переконуєшся, якою унікальною актрисою є Сара. У цій славетній ролі Дузе залишається собою, істотою з дивовижною збудливістю й тонкістю; в її виконанні на сцені жодної миті не було куртизанки. Сара, попри свою могутню індивідуальність, — куртизанка з голови до ніг, і я констатую також ще й те чудо, що агонія в п'ятій дії, яку Дузе грає майже натурально, набагато менше передає сухоти й смерть, ніж це було в Сари, яка й тут залишається ліричною. В цілому ж, мені здається, Дузе не має суперниць в деяких ролях зарубіжного репертуару, але вона не може змагатись з нашою великою актрисою у французьких п'єсах, за винятком хіба «Дружини Клода», яка серед творів Олександра Дюма-сина є п'єсою, наближеною до ібсенівського репертуару. Партнер Дузе Флавіо Андо — незрівняний Арман Дюваль.

25 червня 1897.

Виникло питання про назву для нового театру, який я відкриваю, і тут я в певній розгубленості. Ніяк не можна зберегти назву «Меню-Плезір», дуже скомпрометовану, проте я не хочу й повертатися до вивіски «Незалежного театру», яка може відштовхнути від нас буржуазну й сімейну публіку, на яку я тепер теж маю певні види. Мені радять просто-напросто прибрати назву «Театр Антуана», але мені це не дуже подобається.

28 червня 1897.

Бачився з м-м Кантен. Спокушена перспективою мати нарешті справу з дирекцією, яка дає їй певні гарантії, вона схильна поступитись на мою користь орендою до 1911 року і брати участь третиною пайки у створенні нашого спільного капіталу, розмір якого я встановив у 120 000 франків. Ця її участь виявиться у формі відмови від орендної плати за перші півроку, яку я мав би внести їй наперед. Інший капітал, тобто біля 80 000 франків, я зібрав без значних зусиль, розмістивши завдяки активності Моріса Вокера серед колишніх абонентів «Незалежного театру» сорок паїв по 2000 франків кожен.

1 липня 1897.

Я підписав орендну умову з м-м Кантен, і ось, нарешті, маю свій дім.

Отож я негайно обізвався до моїх старих друзів по «Незалежному Театру», і всі вони повертаються до мене; одними з перших — Жем'є, Аркільєр, Жанв'є, Люс Кола, Анріо, Дефонтен та інші. Я відновив свою попередню трупу; тепер залишається тільки стати до роботи.

3 липня 1897.

Статут товариства на паях Театру Антуана, зареєстрований позавчора, фіксує термін дії підприємства до 15 липня 1911. Капітал складає 120 000 франків. Я отримуватиму тисячу франків на місяць як директор і тридцять франків за кожен акторський виступ. Багато хто з моїх друзів вважає такі умови надто скромними, але, на мою думку, навряд чи було б вигідно обтяжувати театр, який я засновую, надмірними витратами, спрямованими на обслугу власної персони. Справжня вигода в тому, щоб наша справа розвивалась і процвітала. Я створюю новий театр не з метою розбагатіти.

5 липня 1897.

Привівши в порядок усі свої справи, їду на кілька тижнів у Камаре, де опрацюю репертуарний план і все, пов'язане з організацією театру.

10 липня 1897.

Трудився в поті чола. Ось два циркулярні листи, яка я склав від імені майбутнього Театру Антуана

1. Театр «Меню-Плезір» відкриється 1 жовтня ц. р. під назвою Театр Антуана.

В ньому будуть показані широкій публіці нові твори драматургів, на яких нині наживаються директори, які колись їх заперечували.

Нарешті, «авангардні вечори», які ми влаштовуватимемо, як і раніше, для спеціальної публіки дадуть дебютантам і невідомим авторам можливість виявити своє обдарування в умовах незалежності і сприяння.

У сезоні 1897-1898 заплановано до постановки нові п'єси п.п. Октава Мірбо, Моріса Донне, Анрі Лаведана, Жоржа Куртеліна, Бріє, Франсуа де Кюреля, Жоржа Ансе, Ромена Коолюса, д'Еспарбеса, П'єра Вольфа та ін..

2. Основний пайовий капітал встановлено у 120 000 франків, він розподіляється на шістдесят паїв.

Ці паї, по 2000 франків кожний, приноситимуть 5 відсотків річних, до вирахування загальних витрат, і братимуть участь у прибутках в розмірах, які буде встановлено на загальних зборах пайовиків.

Легальну форму товариства буде встановлено на тих же зборах, які п. Антуан скличе в належний час і на яких він точно й детально доповість пайовикам свої плани й засоби їх реалізації.

Власники паїв регулярно одержуватимуть безкоштовні місця на всі прем'єри.

Передплату буде закрито 22 липня — в день, коли кінчається термін обіцянки, яку дано п. Антуану у зв'язку з орендою театру «Меню-Плезір».

12 липня 1897.

Перша відповідь на мій заклик — нижченаведений лист від Озириса, відомого міліонера. Не перевелись меценати у Франції!

Шановний пане,

Я дуже жалкую, що мої численні справи, які я намагаюсь привести в найкращий вигляд, не дозволяють мені увійти в театральну антрепризу, яку ви зараз розпочинаєте.

Повторюю ще раз, — я дуже про це шкодую, бо десять років поспіль стежив за «Незалежним театром» і за вашою відважною ініціативою і мав нагоду оцінити не тільки ваше тонке чуття, але й ваш талант актора.

Бажаю вам успіху й прошу вас, шановний пане, прийняти запевнення в моїх щирих почуттях —

Озирис.

18 липня 1897.

Лист від Золя, якому я написав про заснування Театру Антуана.

Мій любий Антуане,

Хвалю вас за те, що ви не розгубились; будьте переконані — я цілком довіряю вашому темпераменту робітника й борця.

Тепер я живу самітником. Але за потреби ви завжди знайдете мене в першому ряді ваших друзів і тих, хто вас підтримує.

Зичу вам відваги й успіху. Щиро ваш —

Еміль Золя.

25 липня 1897.

Мій театр мало не вислизнув з моїх рук! Ще кілька днів — і все довелося б почати спочатку. Звістка про те, що я домовився з м-м Кантен, викликала певну сенсацію, і дехто зробив кроки для того, щоб розладнати нашу угоду — і навіть запропонував їй значно вищу орендну плату. М-м Кантен, яку вправно обплутали, мабуть, пообіцяла комусь, що забере своє слово назад, якщо внески, які я мав їй сплатити, не буде внесено вчасно, тобто до 1 серпня цього року; все це було зроблено потай, щоб я нічого не знав про цю нову загрозу. На щастя, мій друг Альбер Майєр, співробітник газети «Журналь», погодивсь негайно приїхати в Камаре й попередити мене. Того ж вечора я був у поїзді і наступного ранку примчав у Париж. Удень за допомогою грошових сум, уже заплачених моєму адвокатові, я зміг врегулювати справу й повернувсь сюди з орендною угодою в кишені. Але невже мені й далі доведеться відчувати навколо себе стільки злоби й недоброзичливості?

11 серпня 1897.

Лист від Бержера, який, очевидно, дуже зрадів, дізнавшись, що я знову взяв у свій новий театр — «Капітана Фракасса»:

Любий друже,

Долучаю відповідь князя Ролана: вона не схвальна. Гадаю, принцип цього дому — не брати участі в жодних антрепризах, аби не бути потім з усіх боків битим.

Раджу вам, якщо ви ще будете в Парижі до 15 числа цього місяця, відвідати мого старого приятеля на авеню Ієна. 10. Він веде справи князя, Ви, можливо, змогли б з ним про дещо домовитись. Його слабкий бік — бонапартизм. З одного боку, це природньо для його становища, з іншого — він ще й корсиканець. Спробуйте. Може, він зробить для вас виключення. Він мене дуже любить. І юна княжна Марі, дочка Ролана, з дитинства приятелює з Мішо, моєю донькою.. Коли княжна Марі стане повнолітньою і сама вирішуватиме власну долю, я зніму вас з цього гачка і з багатьох інших, бо вона дуже розумна,освічена й у захваті від театру! Вона б запевне допомогла такому відчайдухові, як ви. Але вона ще неповнолітня.

Ви читали, що я написав вам минулої неділі про «Блискавку»? Не кажіть, що я вас кидаю.

Я написав до Жіністі, аби повідомити йому, що ви знову зажадали від мене «Фракасса». Жодної відповіді.

Чи ви бачили Давенна? Прикро, що ви знову маєте справу з продажем квитків. Але робіть усе, аби жити — так треба. Отаборіться в театрі, ви грізний. Рішуче хрестіть ваш гіньйоль «Театр Антуана». Нічого не бійтеся і йдіть вперед! Париж лежить на спині! Ви дуже розмагнітилися в «Одеоні»! Я так само. Але я старий, а ви молодий. Вперед, мій Енобарбе!

Для Давенна ви матимете Планше. Вони нерозлучні. Їх удвох щодня бачать біля кав'ярні «Нувоте».

У всьому іншому — нічого, мій любий Антуане, велика втома, відраза до роботи майже непереборна. Всі удари, одержані за тридцять років, тепер виходять боком. Якщо успіх не прийде впродовж десяти років, мені не залишиться нічого, крім як податися... до Академії.

Еміль Бержера

21 серпня 1897.

Ми повинні відкрити Театр Антуана «Бланшеттою», і Бріє посилено взявся до вказівок, які дав йому колись Сарсе, котрий вимагав, щоб він переписав наново надто жорстоку третю дію, якої, на думку критика «Тан». широка публіка ніколи не сприйме. Я не прихильник таких переробок; у розв'язці комедія Бріє зберігала всю свою терпку іронію. Проте, зрештою, це не так уже й важливо — переконаний, істинна цінність «Бланшетти» саме в перших двох діях — коли спадає завіса після другої дії, виставу для мене закінчено; через те охоче приймаю зміни, внесені Бріє, який прислав мені пневматичною поштою наступну записку:

Мій любий друже,

чи не пришлеш ти мені у Вербері рукопис «Бланшетти»? Я переписав третю дії — побачиш сам, що вийшло.

Вона не мала іншого коханця, крім сина Галу, і не піддалась «спокусам столиці». І все одно вона повертається додому зневіреною й розповідає подругам про те, що з нею сталося.

В чому новизна дії? Вона знову відчула смак до життя в родині, знову знаходить себе в своїй хаті, у своїй таверні, де тепер їй так хороше, як ніколи. Багато ніби незначних дрібниць, щоб привести її до цього. Прийде й Огюст. І це буде філософ у сабо. На відміну від того, що в мене було раніше, він висловлюватиметься теж по-новому — в новій атмосфері. Він одружиться з нею. А розв'язку створить прихід залізничного сторожа, і Бланшетта одягне — цього разу весело й охоче — фартух, що його наказав їй одягти батько в попередній дії. Напиши мені, якої ти про це думки.

Друг.

Б.

27 серпня 1897.

Одним з перших авторів, у якого я попросив п'єсу для свого театру, був Жюль Ренар, який відповів мені таким листом:

Щиро вдячний вам, шановний пане, за ваше запрошення. Я негайно дав би вам що-небудь, якби раптова трагічна смерть мого батька не зробила для мене на деякий час неможливою будь-яку роботу.

Але прошу вас не забувати про ваш лист і вірити в мої найкращі до вас почуття —

Жюль Ренар.

30 серпня 1897.

Ось я й облаштувався на Страсбурзькому бульварі, і з наступного понеділка розпочнуться деякі невеличкі ремонтні акції для приведення в порядок зали для глядачів, яка заросла порохом і павутинням і вже давно надається випадковим наймачам. Найважливіше в тому, щоб не витратити забагато грошей, бо мої ресурси мінімальні.

2 вересня 1897.

Сьогодні я заплатив м-м Кантен, власниці театру, за шість місяців наперед. Ось я нарешті остаточно у себе вдома — і ледве можу в це повірити.

2 вересня 1897.

Бек, якому я написав, що цієї зими в в нас буде власний театр, прислав мені записку: «Дякую! Ми знову виступаємо в похід!»

10 вересня 1897.

Дуже гарні ознаки: цими днями ми відкрили касу з продажу абонементів на наші вистави, і ми вже бачимо, що приходить публіка, — справжня.

12 вересня 1897.

Між тим префект поліції й адміністрація вже починають до мене чіплятись. Сьогодні мені прислали заборону на відкриття вистав, бо театр (який функціонує вже тридцять років), не надає, мовляв, гарантій безпеки для публіки. Те, що було прийнятне для випадкових директорів, моїх попередників, стає неможливим після того, як порядна людина заявляє про серйозний намір щось зробити. Я пишу префектові, що театр перебуває у моєму віданні лише двадцять днів, і йому варто було б трохи зачекати, але він може бути певний у моїй добрій волі, і що я зроблю все необхідне.

20 вересня 1897.

Однією з перших перешкод на шляху до реалізації розмаїтого репертуару стане, без сумніву, спротив авторів. Бріє, який разом з Куртеліном заповнює програму першовідкриття, вже тривожиться, бачачи, що я готую п'єсу Кюреля, яка нам конче потрібна, щоб усі зрозуміли: я відкриваю театр не з метою експлуатувати попередні досягнення «Незалежного театру», і що в ньому широко ставитимуть ненадруковані п'єси.

29 вересня 1897.

Я ангажував Дюмені й де Макса для виконання ролей у майбутній постановці п'єси Кюреля «Лев'ячий бенкет». Наразі трупа Театру Антуана, до якої увійшли майже виключно учасники колишнього «Незалежного театру», відтак не така численна, щоб упоратись з частою зміною назв у репертуарі, якої я маю намір дотримуватись у нашому театрі. Однак старі члени «Незалежного театру» незадоволені можливою появою нових людей.

30 вересня 1897.

Відкритття: «Бланшетта» й «Бубурош». Великий успіх. У касі — 1511 франків. Отак!

10 жовтня 1897.

Маю чудову писульку від П'єра Бодена, — він, з усього знати, страшенно задоволений нашим реваншем, який явно намітився:

Любий пане Антуане,

Повернувшись з відпустки, знайшов вашого листа. Можете повірити, що я від щирого серця аплодую вашому новому й вільному розквітові. Ви мені сказали: «Все буде добре!» Мені здається, все владналося.

В один з найближчих вечорів забіжу потиснути вашу руку.

Щиро відданий вам

П'єр Боден.

17 жовтня 1897.

Вчора ввечері, в суботу, «Бубурош» і «Бланшетта» дали більше 2000. Упродовж тижня збори в середньому від 1200 до 1500 франків за вечір; поки що цього вистачає, бо витрат у нас мало; але тільки-но ми візьмемося за нові постановки, збори доведеться збільшувати.

20 жовтня 1897.

Сьогодні ввечері, в суботу — 2680; вельми обнадійливо.

11 листопада 1897.

Люсьєн Декав прочитав мені сьогодні під вечір нову одноактівку «Клітка». Вона доволі гостренька й дуже мені подобається, бо доведе, що ми не зрікаємось естетики й напряму «Незалежного театру», продовжуючи йти в авангарді. Проте глядачі Театру Антуана — публіка строката, і з п'єсою Декава ми ще матимемо проблеми.

14 листопада 1897.

Ми продовжуємо зростати. Вчора вечірня вистава дала нам 2900 франків, а позаяк наш аншлаг — 3200, ми відчуваємо, що публіка починає до нас звикати. Навіть у звичайні дні збори суттєво підвищуються.

19 листопада 1897.

«Через десять років», одноактівка Люсьєна Мюльфельда та П'єра Вебера, якою я поповнив афішу, бажаючи бачити наш репертуар більш насиченим.

20 листопада 1897.

Лоті призначив мені побачення сьогодні вранці на вулиці Гренель, у готелі Бон ла Фонтен, — у скромних апартаментах для священиків, яких приводять у Париж церковні справи архієпіскопства чи семінарії Сен-Сюльпіс. Бажаючи зберегти в секреті свій літературний псевдонім, Лоті пропонує викликати його під іменем Жюльєна Віо, лейтенанта флоту.

26 листопада 1897.

«Лев'ячий бенкет» Франсуа де Кюреля — новий надзвичайно вагомий твір автора «Допотопних», скорочений після генерального прогону до чотирьох дій. Вистава тим не менше справила велике враження, зокрема — сцена робітничих зборів, у якій де Макс виявив ліризм великого актора. Ось перший доказ того, що театр, який я відкрив, буде театром високої літератури. Проте мої витрати зразу ж значно виростуть внаслідок запрошення Дюмені й де Макса, які підсилюють трупу, ріденьку для того розмаїтого репертуару, який я маю намір реалізувати.

12 грудня 1897.

«Шлюб з розрахунку», дуже смішна сільська комедія Ежена Буржуа.

16 грудня 1897.

День жалоби. Ховаємо Альфонса Доде.

28 грудня 1897.

Коли я сьогодні ввечері після вистави знімав з себе грим у своїй гримерці, мій приятель Демені раптово широко розчахнув двері і з хвилюванням, яке я побачив потім на обличчях у всіх, хто відвідав мене слідом за ним, повідомив про шалений успіх «Сірано де Бержерака» Едмона Ростана, прем'єра якого відбулась щойно ввечері — довкола неї в театральному світі вже кілька днів точилися найрізноманітніші балачки.

Я вмить розумію наслідки тієї катастрофи, яку означає для нас така реакція публіки, що раптово повертається до романтичного театру, і позаяк п'єса, на загальну думку, надзвичайно вишукана й мальовнича, то саме навколо неї об'єднаються тепер усі розпорошені нами кілька років тому сили, донині налаштовані проти нашого реалістичного руху. Це третій спалах романтизму, який передчували Рішпен, Мендес, Бержера, Банвіль і деякі інші, хто впродовж чверті століття намагався створити масштабну поетичну п'єсу й був заклопотаний пошуками на ниві комедійного вірша, але не зміг створити такого дива, яке створив Едмон Ростан.

29 грудня 1897.

Меланхолія Бержера перед фактом недавнього тріумфу Ростана:

Друже Антуане,

Реванш за «Фракасса» випав на долю Ростана. Та це ж смішно, чи не так? Проте якщо ви мій добрий і чесний товариш, вірний тим, кого любите ви і хто любить вас, то зрозуміли б, якою мені було б радістю побачити тепер на вашій афіші мою бідну «Ніч» і довести з її допомогою... що «прийти першим», очевидно, не означає в театрі «прийти надто пізно». Така моя роль на цій землі, і мушу визнати, вона мені трохи набридла. Комедійний вірш у театрі, кажуть вони? Ну то й що? А Готьє? А я?

Ваш Бержера.

30 грудня 1897.

Відновлену «Школу вдівців» Жоржа Ансе, чи не найвпливовішу в репертуарі «Незалежного театру», публіка, якої щотижня в нас більшає, дивиться із задоволенням.

1898

12 січня 1898.

Відновлення «Сестри Філомени», двохактної інсценівки роману Гонкурів, яку зробили Артюр Біль і Жюль Відаль, супроводжувалося тріумфом на другому вечорі «Незалежного театру» у проїзді Елізе де Бо-з'Ар.

25 січня 1898.

У Брюселі помер Тайад. Він поїхав туди грати роль Керуана у «Мизі серед терні», перше ніж виступити в нас на премєрі п'єси Лоті. Тайад був останній актор, гра якого нагадувала стиль Фредеріка Леметра. Втім, Фредерік Леметр наклав відбиток на всіх акторів свого часу — на Меленга, чарівного, з уповільненими м'якими жестами, який любив себе демонструвати на сцені, на Лакрессоньєра, аристократичного й темпераментного, з вишуканими манерами,

на Полена-Меньє, реалістичного й тим не менше здатного на екстатичні спалахи, і навіть на Рув'єра, чудового Гамлета. Кінець артистичного шляху Тайада був сумний: відтоді, як його звільнили з «Одеону» — зразу ж після мого виходу з нього — і був приречений грати десь на околиці і в провінції. «З його втратою, — написав Франсиск Сарсе, — Фредерік Леметр остаточно забутий».

28 січня 1898.

Збірна вистава: «Клітка» Люсьєна Декава, «Ті, що залишаються» Грене-Данкура, «Багатство» Ежена Буржуа і «Розплата» Мішеля Прованса. Великий скандал з приводу «Клітки», свистки та ін. Вітер колишнього «Незалежного театру» пронизує і наш новий дім.

30 січня 1898.

Відновлення вистави за п'єсою Куртеліна «Лідуар».

6 лютого 1898.

«Привиди» в перекладі Дарзана. Широка публіка так гарно сприймає цей шедевр, що я відчуваю — його можна зберегти в репертуарі. Нарешті!

12 лютого 1898.

«Банкрутство», п'єса на п'ять дій Б'єрнсона Б'єрнстерне — суперника Ібсена в Скандинавії. П'ята дія п'єси — найталановитіша трагедія на тему грошей, нічого подібного досі на кону не було. Жем'є в ролі повіреного Берендта — неперевершений.

20 лютого 1898.

Ружон, який досі залишається директором Департаменту красних мистецтв, не без здивування, як мені здалось, був на моєму воскресінні з мертвих. Отож мені не варто розраховувати на його нейтралітет. І от, коли ми заявили, що хочемо відновити для широкої публіки «Ткачів», одну з наших кращих вистав, я вмить одержав повідомлення, що цю п'єсу заборонено до показу.

25 лютого 1898.

Мене завжди обурювала та обставина, що актриси, які заробляють у театрі мізерних триста франків на місяць, повинні ще й купувати собі за власний рахунок костюми і предмети туалету для своїх персонажів. Це просто аморально, якщо врахувати вартість усіх цих речей, і я вніс у контракти цих наших актрис пункт, що дирекція звільняє їх від цих витрат. Багато хто знаходить, що цим я знецінюю акторську професію, але як можна вимагати сумлінної роботи від співробітників, які — це для всіх очевидно — перебувають у пригніченому стані?

3 березня 1898.

Ось якого листа я одержав від депутата Жеро-Рішара:

Я щойно попередив міністра, що не перестану надсилати йому запити з приводу заборони «Ткачів» у вашому театрі.

Буду вам дуже вдячний за якомога швидшу документальну інформацію — текст п'єси, приблизну кількість вистав у Франції і за кордоном і дата прем'єри в «Незалежному театрі».

Справді, днями мене поставили до відому, що відновлення твору Гауптмана не буде дозволено

11 березня 1898.

«Маленький лорд», англійська п'єса, в якій є блискуча роль для Жем'є; а для підняття завіси — відновлення вистави «Жак Дамур» — інсценівки новели Золя, зробленої Леоном Енніком, успіх якої з перших же днів вирішив долю «Незалежного театру».

7 квітня 1898.

Габріель Трар'є запропонував Кокленові-старшому для театру «Порт-Сен-Мартен» цікаву й елегантну п'єсу «Йосиф Аримафейський» — епізод про страсті Господні, — де він ставить питання про таїнство Воскресіння, причому у варіанті доволі гріховному. Прочитавши п'єсу, Коклен порадив авторові запропонувати її мені. Рукопис видався мені придатним для того, щоб зробити цікаву виставу для святої неділі. Ми вже кілька днів репетирували, коли Коклен захотів прийти на одну з наших робочих проб; нагода зблизитися

з ним була такою спокусливою, що я не відхилив його прохання. Незабаром Трар'є привів Коклена на репетицію «Йосифа Арімафейського», і той, побачивши мене, трохи збентежився, згадавши, як зневажливо він колись висловлювавсь на адресу «Незалежного театру». Але розповіді його сина Жана, з яким я подорожував три місяці, мабуть, його переконали. Я прошу великого актора дати нам кілька порад, і він зразу ж виконав моє прохання. Тепер він у числі наших друзів.

Травень 1898.

Бек виставляє свою кандидатуру в Академію. Вісім балотувань не дали наслідків; перед останнім метр зняв свою кандидатуру.

2 травня 1898.

Показ «Ткачів», яких нарешті дозволили для широкої публіки, спричинили активні маніфестації. Трапляються вечори, коли верхні яруси у шаленому збудженні погрожують кулаками партерові. Жем'є має величезний успіх в ролі старого Баумерта, Аркільєр не менш чудовий у ролі повсталого солдата.

5 травня 1898.

Очевидно, «Ткачі» підуть добре; я попередив Лоті, що сезон добігає кінця, випуск його п'єси «Жюдіт Реноден» ми відкладемо на осінь.

14 травня 1898.

Ще одна збірна вистава: «Якось увечері» Моріса Вокера, «Епідемія» Октава Мірбо, «Вдячний Жюльєн» П'єра Вебера і «Друзі» — чудова п'єска Абраама Дрейфуса на дві дії.

16 травня 1898.

Я поставив «Епідемію» Октава Мірбо лише тому, що наш видатний полеміст добряче на мене натиснув. У цій п'єсі, яка намагається бути історичною, є речі грубуваті, неприємна жорстокість, — це справедливо викликає обурення розважливої публіки. Успіх і справді був сумнівний.

25 травня 1898.

М-м Кольб, яку я запросив на одну з ролей в «Друзях», — п'єсі Абраама Дрейфуса — вистава мала великий успіх — нарешті пожне лаври свого довгого акторського шляху й посяде те становище, якого вона давно вже по праву заслуговує. Її запрошення до «Комеді-Франсез» — справа, мабуть, вирішена і,отже, збувається пророцтво, яке я їй колись висловив, запрошуючи її з Марселя до Другого Французького Театру.

1 червня 1898.

Нас — мене й Ансе — тривожить матеріальний стан Бека, — як ми відчуваємо, дуже ненадійний. Й оскільки наближається сезон відпусток, а ці літні місяці мають бути для нього особливо важкими в самотності знелюдненого Парижа, ми мріємо про те, щоб вивезти нашого великого друга разом з нами в Бретань.

Після короткого вагання він погоджується, погодившись з тим, що поскільки йому треба відвідати Нант, де він мусить побачити двох своїх племінників, яких обожнює, йому все одно доведеться проїздити повз нас. Ми були б щасливі затримати його в себе на кілька тижнів і створити йому затишок і спокій, які, можливо, повернули би йому бажання знову засісти за «Маріонеток».

9 червня 1898.

«Гераклея», трагедія на три дії Огюста Вільруа, і «Повернення орла» — одноактівка Жоржа Лабрюйєра.

15 червня 1898.

Цей перший сезон Театру Антуана, незважаючи на неминучий дефіцит, досяг поставленої мети. Нам вдалося повністю витіснити з пам'яті парижан стару назву цього театру — «Меню-Плезір», який скотився на одне з останніх місць серед паризьких театрів. Наші новації продовжують принципи «Незалежного театру»: поміркованi ціни на квитки, постійне оновлення репертуару, акторський ансамбль — все це реалізовано й одержало визнання публіки. Звичайно, потрібен ще час для того. щоб подолати застарілу упередженість проти «Незалежного театру» — пережиток багаторічної полеміки, але обрій поступово прояснюється.

Під літературним кутом зору репертуар першого сезону цілком пристойний: на афішах стоять найкращі імена. Щоб остаточно забезпечити театр постійним контингентом глядачів, нам необхідні тепер нові твори. Але я здійснив одну зі своїх головних цілей — створив новий театр, який нікому не був би потрібний, якби мова йшло про те, щоб продовжувати в ньому помилки сучасного театру. Дуже суттєвим також було зробити з Театру Антуана популяризатора нових чи оновлених формул «Незалежного театру». В такому розумінні композиція репертуару першого сезону логічна. Серед поставлених п'єс — дванадцять відновлених з числа тих, які йшли на сцені «Незалежного театру», і публіка прийняла їх схвально. Нема сумніву, що вона вже готова до більшого. Завдання полягає в тому, щоб протриматися три-чотири роки, доки ми не привабимо стільки публіки, скільки нам буде потрібно для нормального існування.

17 червня 1898.

Незважаючи на те, що Баре судився зі мною, ми плануємо з ним в цьому році велику гастрольну поїздку — у театральному світі сварки не бувають тривалими. Йдеться про гастрольне турне по всій Франції — ми захопимо головним чином найпопулярніші санаторії й приморські курорти.

Липень 1898.

Весь цей місяць ми подорожували й об'їхали всю Францію. граючи «Бланшетту» й «Бубуроша»; тимчасом закінчується ремонт нашого нового приміщення.

1 серпня 1898.

Сьогодні вранці Бек приєднавсь до нас у Камаре, тримаючи в руці стару валізу, в якій було кілька комірців і купка паперу для писання.

Під час поїздки від Парижа до Бреста Бек розважався віршуванням куплетів «на випадок», приспів до яких він нам співає, вискакуючи з човна. Від нього так і хлюпає веселощами.

Наші жінки старанно підготували для нього гарну кімнату в домі нашого колеги художника Рішона Брюне — у рибальській хати-

ні, що висить над бухтою; для цієї кімнати Рішон позичив нам свої килимки й найкращі фіранки, і ми умовились, що наш гість буде почергово харчуватися то в мене, у домі, що нагадує клуню, то в Ансе, в іншій хатині, розташованій трохи ближче до кінця мису.

Все це страшенно тішить нашого старого товариша, який бавиться з дітьми й викликає захват у жінок, з якими він цілоденно править теревені.

15 серпня 1898.

Бек, невичерпно дотепний, мабуть, почувається тут чудово. Ми — Ансе і я — завжди з величезним задоволенням слухаємо його спогади про «Мішеля Паупере» й «Круків». Іноді у метра прориваються цікавенні репліки про Шекспіра й Мольєра. Ніщо не можна порівняти з шляхетністю й хвилюючою гордістю цього видатного письменника, який перебуває в такій нужді: ми кілька днів тому дуже переживали, ставлячи йому на камін коробку з його улюбленими сигарами. У відповідь на цей жест, який мав залишитись непоміченим. його очі заблищали, він пильно подививсь на наші зніяковілі фізіономії, і видно було, що він зворушений.

В ньому нема й тіні смутку. Гостро іронізуючи зі своїх опонентів, він попри свою схильність до парадоксальних перебільшень ніколи не говорить про них нічого негідного й злісного.

8 жовтня 1898.

Для відкриття сезону пішло відновлення «Роланди», однієї із справді вдалих робіт «Незалежного театру».

20 жовтня 1898.

Шарль Гюго і Сент Арроман читають мені п’єсу, написану ними за мотивами славетного роману Золя «Земля».

21 жовтня 1898.

Катюль Мендес і Гюстав Кан запропонували мені перенести до нас публічні поетичні ранкові вистави, що їх вони влаштовували торік в «Одеоні» по суботах. Хоч не важко зрозуміти, що ці ранкові вистави не принесуть великих грошей — як і в «Одеоні», я охоче гос-

тинно їх приймаю на умовах, які напевно будуть для мене обтяжливі. Але я дбаю про літературні позиції мого театру.

25 жовтня 1898.

З приводу п'єси Лоті «Жюдіт Реноден», яку ми ставимо, автор мені пише:

Шановний пане,

Повертаю вам примірник драми, який ви мені дали на час. В останній дії я дещо змінив, — на прохання групи католиків.

Очевидно, священик, який дозволяє одному зі своїх єдиновірців стати протестантом, — явище, яке суперечить законам церкви: мені сказали, що це створює для п'єси ризик потрапити під **індекс.** *А тоді жоден ревний католик не насмілиться піти в театр на цю виставу. Тому Раймон не стає протестантом; до того ж мені здається, такий варіант робить п'єсу біль ш вишуканою й оновленою.*

До свого листа додам кілька історичних фраз, що їх підібрав мені мій колега пастор Пюо. Не буде складним вкласти деякі з них у вуста батька, — після того, як п. де Макс вибере ті з них, які вважатиме йому потрібними.

Нетерпляче чекаю вашої, любий пане, відповіді про вашу поїздку у Рошфор і прошу вас прийняти дружній потиск моєї руки.

П'єр Лоті.

2 листопада 1898.

«Жюдіт Реноден» П'єра Лоті. Це пам'ятна дата для театру Антуана, і ми пишаємось з того, що могли надрукувати в наших афішах славетне ім'я цього автора.

5 листопада 1898.

Лист від Муне-Сюллі з приводу п'єси Лоті:

Мій любий друже,

Тисячу разів дякую вам за чудовий вечір, який ви дали нам можливість провести вчора. Я не зовсім переконаний в тому, що побачене нами — театральна п'єса, але я знаю, що вона сильно, а часом і дуже ніжно зворушила наші душі гугенотів. І як усе це живе, діє і розташовується у виставі, яку тільки ви вмієте створити. Не

вірте людям, які закидатимуть вам те, що ви затемнили залу для глядачів і висвітили сцену. У ризниці у вас був сонячний промінь, а в сцені на безлюдному березі, — промінь місячний, що справляє захоплююче враження, його не порівняти з жодним іншим освітленням. Сад у ніжному мареві присмерку. Це чарівно, чарівно, і я ще раз дякую вам від щирого серця за велику втіху, яку ви мені дали. Сподіваюсь, це не остання радість.

Щиро ваш. Муне-Сюллі.

P.S.: А якого дивовижного й доброго старого священика і якого чудового голову протестантської родини показали нам де Макс і ви — живими і дійовими!

6 листопада 1898.

Як я і передбачив, відвідувачів на поетичних сеансах Катюлля Мендеса й Гюстава Кана буває дуже мало. Публіка цих ранкових вистав складається переважно з молоді, вони приходять безплатно, і дефіцит, хоч і невеликий, виявився б занадто важким для мене, якби я продовжив цю справу. Тим більше, що ці панове, хоч би що я робив, завжди будуть незадоволені; вони вважають, що їх мало рекламують, і ладні покласти на мене відповідальність за провал, — втім, такий же провал був у них уже раніше в «Одеоні». Істина полягає в тому, що в цьому діловому районі публіка ходить до театру виключно вечорами. В суботу вранці у всіх справи, і якщо цей експеримент не вдався на лівому березі сцени, серед культурного глядача, який любить книжку, то й у передмісті Сен-Мартен не доводиться розраховувати на більше.

7 листопада 1898.

Лист від Лоті:

Любий директоре,

2-3 дрібних зауваження для того, щоб наша п'єса жила якомога довше.

Загальний тон став надто плаксивий, особливо у Жюдіт.

Сцена у солеварні, яка має бути жвавою і веселою, триває чорт зна як довго; паузи відділяють кожне слово, не кажучи вже про те, що слів взагалі не чути.

Під час великого діалогу створюється враження, ніби Жюдіт нападає на Раймона, коли вона йому каже: «Це істинна християнська віра!» І далі, коли вона каже: «Це віра перших століть».

Створюється страшенно комічне враження. Я вже сказав м-ль Мелло, що ці місця треба вимовляти зовсім інакше.

А ви, мій любий і чудовий Кюре, ви весь час забуваєте сказати в останній дії суттєву фразу з приводу драгунів: «Це він, зрозумійте мене добре, це він послав їх по вас».

А далі дружньо тисну вашу руку.

П'єр Лоті

21 листопада 1898.

«Вікна» Жюля Перена й Клода Кутюр'є — три картини, вперше зіграні в «Незалежному театрі», — вони мали тоді успіх. Це зовсім новий театр настроїв, в якому паузи і німа гра, огорнуті тайною й тривогою, надають сценам з сучасного життя шекспірівський нерв.

Грудень 1898.

Бек виставив свою кандидатуру в Академію. Обрали Анрі Лаведана.

4 грудня 1898.

Оскільки мені довелось запросити де Макса, щоб замінити Тайада, й оскільки Марі Лоран теж у нас, я користуюсь цим, щоб дати цікаву виставу «Британника». Жем'є спробував себе в ролі Нарциса, але, не дивлячись на оригінальність такого розподілу ролей, на чудову міць Марі Лоран в ролі Агрипини, на унікальність де Макса в ролі Нерона, ми відчуваємо, що класика не зовсім наша справа, і що нашу публіку вона мало цікавить.

12 грудня 1898.

Ми щойно показали велику п'єсу Бріє, щось на зразок народної драми на тему скакових змагань, і наша спроба вийшла невдалою. Бріє, який недовірливо ставиться до преси, не завжди до нього прихильною, вирішив почати з показу «Наслідку перегонів» не критикам, а широкій публіці. Тому ми дали безплатну репетицію як відкритий громадський перегляд, — звісно, зала була

набита вщерть. Драма, щира й промовиста, мальовничо обставлена, мала великий успіх. Газети, які мали висловити свою думку, резюмували, що запрошення на другу виставу — неповага до преси, через що наступного дня геть роздраконили прем'єру. Отож за чотири-п'ять днів після прем'єри ми переконались, що старт п'єси добряче підмочений.

1899

1 січня 1899.

Лист від Моріса Мендрона, від якого я чекаю історичну п'єсу:

Любий пане Антуане,

Не думайте, що моя обіцянка дати вам п'єсу — порожні слова. Я працюю для вас, але так повільно! Завантажений щодня по вуха роботою зовсім іншого плану, я не в змозі нічого довести до кінця. Тому не можу зафіксувати вам і точної дати. Либонь лише влітку буду здатний прочитати вам «Жест» і скористатись вашим досвідом і вашими порадами. Як приємно мені буде почути, що думки, які я намагався висловити, будуть сказані зі сцени вами чи Жем'є! І як прикро, що я для заробітку завантажений нудною рутиною, яка забирає в мене стільки часу! Як усе це безглуздо, — не знаю, що й робити.

Шлю вам свої найкращі новорічні побажання і прошу повірити, що я ваш вірний шанувальник і такий же щирий друг.

Моріс Мендрон.

15 січня 1899.

Помалу-малу видатки мої ростуть, і тепер моя вечірня витрата вже перевищила 1300 франків.

26 січня 1899.

Збірна вистава: нова п'єса Жоржа Ансе «Майбутнє», «Його серденько» — віршована одноактівка Луї Марсолло, «Графиня Юлія» Стріндберга і «Жандарм жалю не знає» Куртеліна.

11 березня 1899.

«Новий ідол» Франсуа де Кюреля. Значний успіх — я такого й не чекав. Після прем'єри до моєї гримерки — ціле нашестя: Жюль Леметр, Катюлль Мендес — всі схвильовані й під куражем. Я задоволений з того, що мав рацію; я давно вже вимагав від Кюреля, щоб він переглянув свій чудовий витвір, бо він, зневірившись побачити його реалізованим на сцені, уже поспішив надрукувати п'єсу в якомусь журналі — старий варіант. По суті, автор так тоді переживав, як на жодній з попередніх генералок. Він страшенно нервував вдень на останньому прогоні, чуючи, як мляво я подаю свою роль і сказав, що вистава не готова. А позаяк я наполягав на тому, щоб ми зіграли прем'єру того ж вечора, він заявив мені, що ноги його не буде на цій прем'єрі. Йдучи з театру, я дізнався, що він провів вечір у «Фолі-Бержер», куди після кожної дії до нього прибігав один з його приятелів, переказуючи йому новини — і які новини! Тріумф після другої дії був такий великий, що автор мав усі підстави пошкодувати про свою відсутність.

12 березня 1899.

Вірний своїй установці, яка полягає в тому, щоб показувати публіці гранично насичені емоціями вистави, я супроводжу «Нового ідола» чудовою трьохактною комедією П'єра Вебера «Хай Сюзанна нічого про це не знає», гумор і дотепність якої передвіщає появу першокласного драматурга.

13 березня 1899.

Репетиція «Парижанки», яку я хочу реабілітувати після її провалу після відновлення у «Театр-Франсез». Цей провал був спричинений — я продовжую стояти на своєму — лише неправдивим її виконанням, як я писав про це дядечкові Сарсе, який скористався тоді нагодою напасти на Бека.

16 березня 1899.

Смерть Франциска Сарсе, цілком раптова, бо ще зовсім недавно його бачили в театрі в його звичному кріслі. На наших теренах, де ми колись так ревно воювали зі старим метром від «Тан»,

щиро жалітимуть про відхід у засвіт противника, який завжди був чесною людиною і в ряді випадків — міцною опорою для багатьох з нас.

1 квітня 1899.

«Ушестя Ганнеле Маттерн».

16 квітня 1899.

Понеділок, ранок

Мій любий друже,

Я вчора прочитав, що ви 19-го граєте «Парижанку». Граєте без мене. Я ще хворий і лікуюсь вдома. Назагал почуваюся краще, але ще не зовсім.

Успіху вам і добра

Бек.

23 квітня 1899.

Відновлення «Парижанки» відбулось на високому рівні. Сюзанна Девойод неперевершена в ролі Клотильди, і публіка тепер добре розуміє п'єсу. Яка різниця порівняно з недавнім її відновленням у «Комеді-Франсез», після якого Сарсе був переконаний, що він остаточно поховав цей шедевр!

Мою радість трохи затьмарила відсутність Бека — він захворів і перебрався в село до друзів. Сьогодні ввечері, наприкінці робочого дня, зустрівши його в театрі, змарнілого й зі схудлим обличчям, я зразу побачив, що хвороба його важка. Він повідомляє мені, що переїхав до друзів, які самовіддано ним опікуються, але він переїде в невеличкий сільський готелик, де залишиться доти, доки не відчує себе достатньо зміцнілим для того, щоб повернутися в Париж. У барі театру, де ми влаштувались, він признається мені, що йому треба підкріпитись, і доволі хвацько випиває майже цілу пляшку анжуйського вина, заїдаючи його бріошами. Марно я умовляю його залишитись і провести вечір у Парижі, що дозволило б йому подивитись нову «Парижанку» — йому заборонено пізно засиджуватись і виходити з дому вечорами.

4 травня 1899.

«Керблетт», дві дії Ромена Коолюса, й «Ескадронні розваги», вісім картин Куртеліна, які мали в театрі «Амбігю» далеко не такий успіх, якого заслуговує ця комедія.

12 травня 1899.

Сьогодні о 6 вечора газета «Тан» у відділі останніх новин повідомляє про *смерть Бека.*

Я приголомшений, але мені однак треба на швидку руку пообідати, щоб увечері грати. Я не матиму жодної вільної хвилини раніше півночі. Оскільки він сам сказав мені в день нашої зустрічі, що перебуває у друзів в селі, я телефоную одному з них, щоб дізнатись подробиці його смерті. Мені відповідають: «Не турбуйтесь, йому добре там, де він перебуває, і вам нема чого за нього хвилюватись». Тому що я наполягаю й висловлюю здивування з приводу того, що його друзі нічого не знають, мені, нарешті, кажуть, що він у Нейї, в лікарні доктора Деффо.

Відразу ж після вистави їду туди, і лікар розповідає мені, що Бека вони забрали до лікарні три або чотири дні тому, і вмер він раптово, не покликавши нікого. М-м Ростан, яку він дуже любив, принесла йому напередодні квіти й знайшла його як завжди, дуже веселим. Приїхавши до доктора Деффо, він зробив по кімнаті тур вальсу з сиділкою — я згадую, як мій бідний Бек колись примушував вальсувати Режан на вулиці Бланш.

15 травня 1899.

Сьогодні вранці ховали Бека в Сент-Оноре д'Ейло. Ми з подивом бачимо, як з'являються вбрані в жалобу люди, про яких він нам ніколи не розповідав, і прилаштовуються до труни.

Всі ми з важким серцем йдемо за ними здаля, віддаючи останню шану нашому вчителю й другу.

16 травня 1899.

Лист від Анрі Боера, який після наших колишніх гострих сутичок, мушу признатись, схвилював мене:

Мій любий Антуане,

Ніщо не могло мене так зворушити, як ваше повідомлення, і я з глибоким хвилюванням прочитав вашу телеграму.

Мертвому вдається здійснити волю живого. Анрі Бек хотів зблизити нас, поєднавши наші руки. Виконаймо ж щиросерде бажання нашого дорогого друга.

Ми обидвоє в однаковій мірі — щирі до крайнощів люди, затяті, образливі, і дуже несхожі на той світ, в якому живемо. Чому ми почали ворогувати замість того, щоб любити один одного, віддаючись мистецтву й роботі? Така, чи, вірніше, такою була доля людей прямих, гострих і нелюдимих.

Як ми винні перед самими собою!

Ніколи більше не згадуймо про це і привітаймо себе з тим, що ми, нарешті, навзаєм поєднані повагою до справ кожного з нас і жагою до одного й того ж мистецтва, до однієї й тієї ж краси, до однієї й тієї ж справедливості.

З нас двох ви — кращий, бо ви першим сказали потрібні слова. У перший же мій вільний вечір я прийду до вашої артистичної вбиральні щоб вас побачити й радісно простягнути вам руку. І ми помолодшаємо на вісім років, вечеряючи разом.

Анрі Боер.

5 червня 1899.

Сьогодні до мене прийшов Люньє-По, чим дуже мене здивував, бо ми ставимось один до одного з прохолодою. Директор театру «Творчість» прийшов просити мене, щоб я взяв у театр Сюзанну Депре; він сказав, що ця актриса дуже хоче працювати зі мною і вийти на широкого глядача. Я відповідаю цілком одверто. Звичайно, Сюзанна Депре цікава актриса, але деяка ворожість, існуюча між нами, змушує мене бути обережним, і ця обережність здається мені виправданою. У нас різні погляди на театр, і Депре, мабуть, не захоче прийняти наші методи роботи. Проте Люньє клянеться, що ніколи не втручатиметься у наші справи й ніколи до нас не ходитиме; оскільки він уперто наполягає, я згоджуюсь провести об'єктивний експеримент.

14 червня 1899.

Мене призначили членом організаційної комісії Конгресу у театральних аспектах Всесвітньої виставки.

16 червня 1899.

Лист з Копенгагена:

Шановний пане, дорогий і славетний побратиме. Австрійський поет п. Артур Шніцлер пише мені, що переклад однієї з його п'єс (дія якої відбувається в добу Французької революції) одержано вашим театром. Він гадає, що вам, мабуть, відоме моє ім.»я. і моя рекомендація може на вас вплинути.

Не знаю, чи маю я честь бути вам знайомим. Принаймні дозволю собі просити лише про одне: уважно прочитайте п'єсу пана Шніцлера. Вона мала певний успіх в Австрії. З дружби до автора я бажав би йому успіху й у Франції.

Прийміть, шановний пане, запевнення в моєму щирому захопленні вами

Георг Брандес.

30 червня 1899.

Закриття сезону. Цей другий сезон — безумовно, крок уперед порівняно з попереднім. Число значних новинок, яких нам так бракувало торік, зросло: «Жюдіт Ренодан», «Наслідок перегонів», «Майбутнє» та «Новий ідол».

Новий театр віднині посів своє місце; широка публіка почала ходити до нас після «Роланли», «Результату перегонів» та «Ескадронних розваг». Дебюти П'єра Вебера на ниві легкої комедії виявилися вдалими. Надходження зросли, але жити стало важче. Виготовлення декорацій, які довелось готувати до всіх нових постановок заново, швидко знищили наші надто скромні обігові кошти. Ми досі сіємо, щоб колись зібрати врожай.

Липень 1899.

По дорозі до Камаре я доїжджаю до Олерона, де хочу відвідати стару садибу Жюдіт Реноден, героїні п'єси Лоті, двоюрідної

прабабці письменника, чию зворушливу й драматичну повість з доби відміни Нантського едикту він знайшов у родинному листуванні.

Біля дому на напівкруглому ганку, який я намагався зобразити на сцені, я зустрічаю дружину пастуха, орендаря садиби, і вона гостинно показує мені будинок зсередини.

Сад Жюдіт з його підстриженими буковими деревами, що збереглися від старих часів, постає переді мною як чудова картина, яка викликає в пам'яті образи зворушливої повісті, написаною Лоті; я знову бачу вродливу гувернантку, що сидить на вкритій мохом старій лаві біля підстрижених дерев, і цей пейзаж ні з чим не порівняний за своєю меланхолією.

1 липня 1899.

Мої друзі ламають голови, як зробити мені декорації до 14 липня, але я не особливо вірю в їхній успіх, тому що Департамент красних мистецтв довго не забуде мій перший вихід в «Одеоні». І щодо Камаре, то я одержав гарного листа від Куртеліна, який на підтвердження мого скептицизму навів мені докази своєї несхибної прихильності:

Мій любий Антуане,

Я, на жаль, не можу повідомити тобі нічого втішного. Ще нічого остаточно не втрачено, але нічого й не зроблено. Ти можеш почекати кілька днів, опираючись обставинам так, як тільки це можливо. Так буде найрозсудливіше.

Ось:

Лейгу, якого я зустрів сьогодні в пасажі, призначив мені зустріч у Департаменті народної освіти в суботу вранці на 10-у годину, щоб ми обговорили з ним низку проблем.

Разом з тим:

Я ще не знаю, сказав він, які кошти з нагоди 14 липня є в моєму розпорядженні. Це питання розглядатиметься завтра в Раді міністрів, і лише в суботу наша з вами розмова матиме сенс. Тим не менше, я не повинен приховувати від вас, наскільки це буде складно.

У минулі вихідні ми говорили з Севериною, яка, звісно, тепло підтримала твою кандидатуру і твої документи. Каже, що вона всім

тим задоволена. І якщо зможе щось зробити, зробить неодмінно. І вже навіть сьогодні подала мені деякі свої міркування про те, як нам подолати певні перешкоди, яких вона очікує. Вона винахідлива жінка, отож якось зуміє зрушити справу з місця.

Я менш песимістичний, ніж вона, і зберігаю надію на краще. Можливо, підстави мені дає саме її сподівання. Якщо ж наші спільні з нею зусилля виявляться безрезультатними, партія буде програною. Поза будь якими сумнівами, заплатіть 1 січня 1900 року заднім числом за 14 липня 1899, бо тоді я зможу виконати свій план, який полягає в тому., щоб мобілізувати вкотре всіх письменників, художників у шляхетну компанію, вивести їх до Департаменту народної освіти й домагатися від чиновників свого.

Взимку мені дозволено те, що заборонено влітку. Вже місяць, як Донне, Бріє, Лаведан, Кюрель та інші зажурилися, і місто, як сказав Буало де Ламуаньон, ми їм повернемо в листопаді; я конфіскую його на твою користь.

А втім, все це, по суті, марні слова. Я буду лише післязавтра — це точно.

Цілком твій —

Куртелін

10 липня 1899.

Лист від Еміля Фабра:

Мій любий Антуане,

Ось ви й стали справжнім режисером, як Кеніг чи Порель: заробляєте багато грошей і зовсім не читаєте п'єс, які вам надсилають горопашні автори. Ви вже готові одержати прикрасу, і мені повідомили з міністерств,що вас за шість тижнів нагородять. Відкиньмо жарти, — ніхто більше ніж я, до них не схильний; а проте жалкую, що того чудового дня ви одержите червону стрічку як режисер, який прийшов з «Театру Антуана», а не як режисер, що створив «Незалежний театр».

Усіх гараздів —

Е.Ф.

30 липня 1899.

Бержера написав мені, що просить «Капітана Фракасса» для «Театру Антуана», сказавши, що нагадає Жіністі, аби той повернув йому п'єсу. Він повідомляє мені суму останнього прибутку: 2 117 франків. Я вже не маю сил думати про такі речі, мої пригоди цього ґатунку скінчилися.

9 вересня 1899.

Я прискорив на кілька днів своє повернення після дітнього відпочинку, щоб зупинитись у Ренне й потрапити на останнє засідання процесу Дрейфуса. Приїхавши біля десятої ранку, я знаходжу там Брюера, автора «Мирного життя» — він бере активну участь у процесі як свідок. Він зустрічає мене на вокзалі, щоб трохи мені допомогти. Старе місто вирує. Готелі переповнені, і вироку чекають з дня на день. Я снідаю з Брюером у невеличкому ресторанчику, де він харчується протягом всього процесу і де зустрічався з з секретарем військового суду, який, як мене запевняють, доволі охоче, без будь якої принуки розповідає про все щовечора після засідань. Тому що Брюер пообіцяв влаштувати мені перепустку до зали суду, ми пішки йдемо до ліцею, оточеному військовою вартою, яка суворо охороняє залу засідань. Я зустрічаю тут багато паризьких друзів, зірок і світил — Северину, Марселя Прево, Кларті й інших.

Не надто простора зала суду переповнена, — заключне засідання вже почалось. Легко здогадатися, з якою цікавістю я розглядаю Дрейфуса, який, сидячи між адвокатами (Дюманж і Лаборі), відповідає на останні запитання голови. На перший погляд його химерне й загадкове обличчя радше антипатичне. Навіть тут, де половину присутніх складають його прихильники, його спокій — певна відособленість — найдивовижнішим чином контрастує з лихоманкою, яка охопила нас усіх. На всі запитання він відповідає невиразним, позбавленим відтінків голосом; замість патетичних протестів, яких всі чекають від нього в цю мить найвищої напруги і які в ньому — це відчувають усі — клекочуть, капітан Дрейфус закінчує свою промову простими словами: «Я невинний»; потім він підводиться й виходить крізь вузькі двері ліворуч від підвищення, на якому розташований суд, в то й час як наші погляди з жахом

супроводжують цей зникаючий і блідий силует, який ми, можливо, більше ніколи не побачимо.

Тут наступає перерва, під час якої суд іде радитись. Багато глядачів такі схвильовані, що їм несила вийти на двір ліцею, і вони залишаються на своїх місцях, мовчазні й ніби пригнічені. Антидрейфусари, навпаки, очевидно, переконані в тому, що вирок буде звинувачувальний, виходять на прогулянку. Я сиджу поряд з Жюлем Кларті, який перед тим надрукував у газеті «Тан» чудового листа, зверненого до суддів; відтак не найменшим дивом цієї неповторної миті є те, що таку людину як генеральний директор «Комеді-Франсез», який протягом усієї своєї кар'єри вславився дипломатичним чуттям й розважливістю, спіткав подібний напад небезпечної відваги. Я в запалі кажу йому про це, і ми з ним обмінюємося кількома репліками. доки тягнеться це довге чекання, яке нам доводиться терпіти до повернення суддів. Нарешті, біля 5-ої пікети солдатів з примкнутими багнетами просочуються до зали й оточують публіку; важка загроза нависла над збудженою аудиторією. У трагічному мовчанні кожен з суддів повертається на своє місце й нависає над суддівським столом. Обличчя цих людей, які щойно привели до розв'язки драму, що сколихнула цілий світ, залишаються непроникливими. Жоден з них не піднімає очей, коли полковник Жуо голосом, позбавленим тембру, зачитує вирок. І читання вироку ще не скінчилось, а вже крізь вікно, яке виходить на сусідню вулицю, чийсь дзвінкий голос кричить: «Засуджений!» Відразу ж чути скрегіт велосипеда, на якому котрийсь з газетярів помчав на телеграф. Голова скінчив читання: справді, це звинувачувальний вирок, який приголомшує присутніх. Суд іде. Обличчя всіх у залі — ворожі й дружні — перекошені від жаху; багато хто плаче. Кларті схопив мене за руку, і мені здається, що я, охоплений огидою до життя, теж заридав.

Вихід між двома шеренгами солдатів трагічний; офіцери не можуть приховати зловтішної. ої усмішки. У мене виникло відчуття, що якби дрейфусари дозволили собі хоч-якусь демонстрацію, з ними розправилися б на місці.

Коли спала спека цього задушливого вересневого вечора, ми з Брюєром вирішуємо піти пообідати в той ж ресторанчик «Три сходинки», який під час процесу перетворився на штаб прихильни-

ків Дрейфуса. Дорогою до нас приєднується Вівіані, який повідомляє — щойно телеграма від Вальдека-Руссо принесла звістку про помилування засудженого, — його того ж вечора відправлять залізницею в Нант, а звідти він поїде на південь, де перебувають його дружина й літи, який взяли до себе його двоюрідні брати Валабреги. Моє збудження вмить спадає. Жахливий тягар думки про невинну людину, яку, можливо, знову відправили, і цього разу без жодної надії, на острів, де він упродовж багатьох років вмирав повільною смертю, здавався мені нестерпним; але впевненість у тому, що він врятований, зразу ж позбавляє мене будь-якої цікавості до нього. Його процес, який мав загальнолюдське значення, перетворився на політичну драму, і його головною проблемою буде домагатись у майбутньому цілковитої реабілітації, щодо якої я не маю сумніву.

Увечері перон вокзалу переповнений тими, хто повертається в Париж. Люди набиваються у купе, збудження стихло. Вітають офіцера, який мав мужність доводити невинність Дрейфуса, — попри те, що обіймає посаду коменданта Шерш-Міді. І на світанку, знесилені втомою та хвилюванням, ми висаджуємося на вокзалі Монпарнас.

18 жовтня 1899.

Непогане поновлення «Лікаря та й годі» з повним текстом, що його постійно ріжуть у «Комеді-Франсез» та «Одеоні».

9 листопада 1899.

Ми знімаємо з афіші «Ескадронні розваги», хоч після провалу в «Амбігю» ця комедія добре в нас пішла. Але вечірні видатки дуже великі, і я вже цілий тиждень думаю про зміну репертуару, й попередив уже про це Куртеліна, сказавши йому, що для того, аби дійти до сотої вистави, мені довелося б відмовитись від прибутків за суботи й неділі, — отож ми зупинимось у п’ятницю на дев’яносто сьомому показі, зробимо перерву на годин, а потім все одно оголосимо ювілейну, соту виставу. Куртелін рішуче протестує, доводячи, що це означає дурити публіку; і він зіграв зі мною злий жарт, надрукувавши в газеті, що його соту виставу сфальсифіковано. Це історія, яка не має прецедентів — на таке здатний лише Куртелін; Париж весело з того потішається..

10 листопада 1899.

«Незаконний батько», весела комедійка Депре й Шартрона, того ж вечора «Флюгарки», п'єса Моріса Вокера на дві дії. Жем'є, чудовий за вигадливістю в ролі маленького горбатенького нотаріуса, смішить публіку впродовж цілого вечора.

16 листопада 1899.

Жюль Ренар щойно прочитав мені після сніданку в ресторані «Мера» одноактну інсценівку свого «Рудика». Кілька днів тому, домовляючись зі мною про зустріч, він сказав мені: «Я обіцяв віддати вам п'єсу, яку ви в мене просили, але я ще вагаюсь після того, як прочитав її друзям, думки яких розійшлися. Один з них — той, кому я довіряю найбільше, бо він сам відомий письменник, — в жодному разі не радить мені віддавати її в театр». Я відповів, що найпростіше було б прочитати цю п'єсу мені, і що я буду дуже здивований, якщо виявиться, що він не написав щось такого, що однаковою мірою зробить честь і йому, і Театрові Антуана. Ренар ще не скінчив читати першу сцену між Рудиком і молодою служницею, як я вже склав собі уявлення про весь твір і кинувся його обіймати зі словами: «Ренаре, ви даєте мені шедевр!»

23 листопада 1899.

Похорони Бека, трохи приватизовані його друзями, які, зрештою, любили його й захоплювалися ним не гірше за нас. Його поклали в тимчасовий склеп у Віль де Парі, щоб мати час узгодити конструкцію могили, гідної Бека. Ми весь час трималися трохи осторонь — Ансе, Фабр і я. Але того дня я сказав Ансе: «Старий, це не наш день. Нехай все йде як іде — але надалі треба бути пильними». І справді, по багатьох місяцях, коли галас навколо імені нашого товариша вщух, ми йдемо на розшуки того склепу, який уже ніхто не доглядає. Ми з'ясували, що бідний Бек після смерті, як і за життя, став жертвою давніх авантюр. Охоронець з «Пер-Лашез», до якого ми звернулися, спочатку сказав: «Бек? Я такого не знаю». Отже, автор «Круків» і «Парижанки» лежав невідомий і забутий! Після добрячих пошуків ми знайшли його нарешті у глибині склепу Жертв Обов'язку Віль де Парі. Я негайно повідомив про це Анрі Бауеру, який надіслав мені потім наступного листа:

Любий друже!

Зі щирої пам'яті ви переймаєтесь тим, що сталося з похованням нашого великого друга Анрі Бека.

Тепер по черзі — Жорж Ансе та Ібельс — розповіли про ваші клопоти; я ще не зміг поінформувати їх напевне про матеріальні подробиці спорудження могили.

Після того я зустрічався з представниками Спілки авторів та людьми з Департаменту мистецтв. Отож можу задовольнити ваше прохання певніше.

Зважте на те, що за нашим поданням Віль де Парі, тобто міська рада, назвала іменем нашого друга вулицю і визначила йому місце для поховання на цвинтарі «Пер-Лашез». Спілка письменників взяла на себе спорудження пам'ятника; Ружо обіцяв художньо оформити могилу. Я хочу відхилити всі проекти погруддя, аби уникнути вже звичної бридоти з солоденькими прилизаними добряками. Віддаю перевагу барельєфу, який нагадуватиме про «Круків» і «Парижанку», а Далу, здається мені, годиться для цього як художник. Зараз ви розумієте, як шкідливо тягнути час і утримувати тіло в тимчасовому склепі.

Коли стане очевидним, що пам'ятник уже виготовлять, зробіть ласку, зайдіть наразі до мене з Ансе на 5-у годину на чай — разом з тими, хто хоче зберегти пам'ять Бека — Сарду, Мірбо, Поль Адам, Ростан, Капюс, Гандійо, Мюльфельд та ін.

Я діятиму без комітету, який для всіх нас є зайвим марнуванням часу, і тільки-но з'явиться щось нове, я вам повідомлю...

Ще кількома словами слід торкнутися посмертного пошанування Анрі Бека. Його «Парижанка» нарешті одержала успіх у широкої публіки — успіх, натхненником і організатором якого були ви.

Прошу вас її поновити, ви це ще зможете, любий мій Антуане, як повернули ви «Круків» на сцену «Одеону». Бек бачив вас у ролі Тессьє. Поверніть нам цю трагічну й сучасну постать в усій її надзвичайній вагомості. Вірю, що ви зможете оживити цю чудову комедію для люблячої вас публіки.

Те, що я написав — це лише певне спрямування, ви краще за мене самі знаєте, як вибудувати свій репертуар, що ви неодноразово чудово доводили.

До зустрічі, мій любий Антуане, прийміть запевнення у моїй щирій дружбі.

Анрі Бауер.

4 грудня 1899.

«Бунт» — п'єсу, яку ми за моїм наполяганням 1896 року включили до репертуару «Одеону» — в ній тоді грали Сегон-Вебер і Жем'є, і яку зняли з афіші зразу ж після мого звільнення, ми тепер поставили знову у нас за участю Мелло й Жем'є. Блискуче!

6 грудня 1899.

Вчора ввечері під час вистави до театру прийшла Северина. «Я привезла вам з Брюсселя п'єсу, — сказала вона мені, — яку ви напевне візьмете. Написав її один тамтешній молодий автор, який не належить до літературного кола». Відразу по виставі Северина прочитала мені три дії: «Оборудка» Анрі Бернштейна, це його перша п'єса. Вже після першої дії я сказав присутньому на читці Лабрюйєру: «Негайно телеграфуйте авторові — ми беремо його п'єсу!».

11 грудня 1899.

Відновлення «Грошей», п'єси Еміля Фабра на п'ять дій, поставленої вперше колись у «Незалежному Театрі».

12 грудня 1899.

Від завтра граємо тонку й нервову одноактівку «Острах страждання» Андре Рівуара, молодого поета, який, здається, міг би працювати для театру.

1990

10 січня 1900.

«Тихе життя» Луї Брюйєра. Вистава має успіх, в ній ідеться про душевнохворих, ув'язнених у психіатричках, де ніхто нікого не контролює й де розігруються жахливі драми. П'єса надто жорстока для широкого загалу, але завсідники Театру Антуана забезпечать їй почесне місце в нашому репертуарі.

12 січня 1900.

Лист від Жюля Ренара:

Любий пане Антуане,

У театральній хроніці багато розмов про п'єси, які ви готуєте для публіки. Мені б дуже хотілося дізнатися щось про мого «Рудика». Минуло півтора місяці, як я вам його прочитав. Продовжую потроху працювати над ним, бо ця невеличка п'єса потребує філігранної обробки. Я цілком викинув вихід Фелікса. Скоротив кілька сторінок у другій частині (тим менше тексту доведеться вчити Антуанові); але ця робота загрожує стати небезпечною й нервовою. Тому скажіть мені відверто, чи маєте ви намір розпочати репетиції найближчим часом?

Будьте певні, вам не набридатиму. Прошу у вас лише конкретної відповіді.

Щиро ваш

Жюль Ренар.

22 січня 1900.

Громіздка п'єса на чотири дії Жана Рішпена «Гітана» й для підняття завіси — «Дурничка» Олександра Меньє.

Я витратив силу грошей, ангажував м-м Марі Лоран і де Макса, замовив Жюссомові мальовничі декорації. — але сьогодні ввечері виставу приймали холодно.

25 січня 1900.

Як заведено, успіх і фінансовий добробут театру не даються без прикрощів. Звичайно, справи Театру Антуана йдуть добре, я тримаю в руках трупу, і в мене всі працюють із заповзяттям, але навколо мене вже нема колишньої атмосфери довіри й захвату. Ми стали професійним театром, індивідуальності й темпераменти визначаються й мають розвиток, а люди є люди. Щоб остаточно привабити широкого глядача, я був змушений, починаючи з другого року, значно розширити репертуар й посилити трупу новими акторами. Мої перші співробітники з «Незалежного театру», вірні й віддані друзі, на плечі яких ліг основний тягар роботи, тепер хворобливо сприймають ту обставину, що хтось інший може стати поряд й поділити з ними успіх.

З приходом Дюмені, де Макса, Грана — акторів на ролі першого плану поряд з моїми старими друзями — я відчув, що в театрі виникають два табори. Однак, бачить Бог, ніхто не був обділений, і поле битви достатньо велике, щоб задовольнити бажання кожного. Прихід нового актора Синьоре і його перші успіхи значно побільшили тріщину. Найдужче тривожить мене Жем'є. Він залишається найсерйознішим і найпунктуальнішим з усієї трупи, але навколо нього вже створилась група незадоволених

1 лютого 1900.

Життя здалося б легким, якби всі автори були схожі на Жана Рішпена. Його «Гітана», поставлена мною дуже любовно, з величезним тріском провалилась, — але замість докорів на мою адресу, як це зробили б інші, славетний поет мені пише:

Мій любий Антуане,

Протягом останніх десяти днів я був за межами Парижа й лише зараз, повернувшись сюди, знайшов вашого листа. Одночасно з цим побачив у Роже цифри останніх зборів нашої бідної «Гітани». Гай-Гай! Можу лише поспівчувати нам обом. Ця горопашна пригода принесла мені, на щастя, тільки радість з приводу того, що я взнав вас ближче, що працював з вами, і ми стали друзями. Мені дуже прикро, що ваше добре поривання було так зле винагороджено. Я перестану вважати себе вашим боржником лише того дня, коли надам вам можливість отримати гарний реванш. Зі сподіванням на це, мій любий Антуане, дружньо тисну вашу руку з найщирішою вдячністю —

Жан Рішпен.

9 лютого 1900.

Відновлення «Простака» Жоржа Ансе. Перед ним іде неопублікована одноактівка Куртеліна «Комісар — хлопчина нічого».

1 березня 1900.

Воістину тріумфальна репетиція «Рудика», попри виконання, яке я вперто продовжую вважати недостатньо доробленим — всупереч задоволеному Ренарові й ентузіазмові публіки.

Депре з її невдячним обличчям схожа на молодшого брата Ренара. Однак вона ще не створила образу дитини, балакучої й мимоволі сором'язливої у сцені з маленькою служницею. У неї є гарні шматки, зіграні з тонким смаком, які захоплюють усіх; але їй не вдається зіграти на сцені справжнього хлопчиська, незважаючи на мою прискіпливу з нею репетиційну роботу. Я так багато з нею репетирував, що не встиг вивчити власну роль, і тому прошу Жем'є мені суфлювати. Він уміє відчути ту мить, коли я не упевнений в собі, і його чудовий театральний інстинкт дозволяє йому стати абсолютно певною опорою моєї пам'яті під час дії п'єси.

Тієї миті, коли вистава закінчується вибухом овацій, і я нахиляюсь, щоб подякувати Жем'є, я сам відчуваю хвилювання, бачачи, як сльози течуть по обличчю мого славного суфлера.

8 березня 1900.

Нещодавно, йдучи на репетицію, я почув, як поряд зі мною, на Страсбурзькому бульварі, хтось гукнув: «Горить Французький театр!»

Було п'ять хвилин на першу. Я заскочив у фіакр і на розі бульвару побачив пожежників, які підтвердили цю новину. На вулиці Рішельє, коло фонтану Мольєра, стояв шлагбаум, але я мав перепустку, і мене пропустили.

На місці навколо фонтану стояли невеличкі групи, дивлячись на театр, звідки крізь вікна четвертого поверху валив дим.

Я відразу спитав Сільвена, що стояв там, чи в театрі були вже люди: адже на першу годину пополудні було оголошено «Баязет»; але, здається, ще ніхто не прийшов, навіть робітники сцени снідали на вулиці. Ле Баржі був біля мене — він тривожно стежив за пожежником, що піднявся до четвертого поверху й розбивав каскою віконні шиби.

Мадам Дюдле, яка вже була там, чекала допомоги у себе в акторській вбиральні з дивовижним самовладанням, — її спустили крізь одне з тих вікон.

Альбер-Ламбер, прийшовши раніше, щоб одягтися, рушив по авеню Опера, щоб заспокоїти своїх, бо перед тим пробирався задимленими коридорами, поспішаючи попередити друзів. Через балкон фойє чоловіки, видершись на драбини, передавали вниз бюсти і картини. Лелуар керував робітниками і наказав перене-

сти архіви у безпечне місце. Було десь двадцять п'ять хвилин на першу.

Коли прийшли актори, я запитав у полковника пожежників, який стояв там у супроводі сержанта, чи достеменно в театрі нікого нема і чи зазирали вони в приміщення під сценою; я відразу подумав про доньку своєї приятельки Анріо, теж оголошену на ранкову виставу. Кларті відповів: «Ні-ні, на щастя, в театрі нікого нема».

Поль Муне, стоячи перед дверима консьєржа, хотів зайти ще раз і повторно оглянути приміщення під сценою, але люди його стримали, бо, здається, сценічні лаштунки вже охопило полум'я, а на сходах гуготіло, мов у грубці.

Гурт пожежників, вийшовши з під'їзду для акторів, ніс замащений сажею чорний пакунок. Перше ніж я встиг до них підійти, вони завернули за ріг колонади, а люди позаду говорили: «Це одна костюмерка». Я підійшов до Лепена, префекта поліції, який керував усім із земляного насипу: «Та ж ви бачите, там у театрі ще є люди!»

І раптом, серед карет швидкої допомоги, крізь шлагбаум на вулиці Роган, прорвалася моя актриса Анріо, — простоволоса, вона бігла до театру й волала: «Моя донька! Кажу ж вам, там моя донька!» Ми спробували заспокоїти матір, запевняючи, що ми тут уже чверть години, що донька ще не прийшла до театру, коли почалась пожежа.

Проте моя тривога щомиті зростала: дівчинка мала бути тут для ранкової вистави, бо нещодавно, вочевидь ідучи до театру, проходила повз материн дім на вулиці Ріволі, і, не маючи, як казала, часу зайти, передала через консьєржа торбинку помаранчів.

Потім, відчуваючи дедалі більшу тривогу, хтось сказав: «Так, вона була тут, але люди бачили, як вона вийшла з Ламбером — мабуть, подалась до нього». Оскільки Анріо ридма ридала, префект доручив мені: «Спершу відвезіть матір додому, візьміть одну з карет швидкої допомоги». Бідолашна жінка заперечувала, тож я повів її: «Та їдьмо ж! Ламбер живе на вулиці Обер, їдьмо до нього й пошукаймо вашу доньку!» І ось ми вже в кареті, яку вчвал несли коні по авеню Опера, обурюючи перехожих. На вулиці Обер, лишивши Анріо внизу, я мерщій вибіг поверхами вгору, де мені відчинила служниця Альбера-Ламбера й проказала: «Ні, мсьє Ламбера вже немає, він пішов заспокоїти свого батька». Крім того, вона не бачила малої

Анріо: «Мсьє був сам-один!..» Я перелякався, відтепер я вже ясно бачив катастрофу; я прожогом збіг униз і сказав Анріо: «Її тут нема! Але вона в Дюдле, ви ж мені вірите, правда? Їдьте додому, я відвезу вас, і пообіцяйте мені зачекати, нікуди не ходіть, я повернуся з вашою донькою». Приголомшена бідолашна жінка не заперечувала, і я залишив її; вона сіла на нижню сходинку своїх сходів.

На площі Французького театру я сказав префектові: «Малої Анріо не було в Ламбера. Тепер я певен, що пожежники понесли саме її». Кларті тихенько сказав мені: «Я страшенно цього боюсь, бо я щойно подумав так само». Хай там як, костюмерка чи актриса, я дізнався від одного солдата, що жінка, коли її несли, була вже мертва, і тепер вона, мабуть, у якійсь лікарні.

П'єр Вольф, як і я, вважав, що треба негайно все з'ясувати, тож ми пішли разом до моргу.

Там, тільки-но вийшовши на подвір'я з кімнати секретаря, ми віддразу помітили розвішані під накриттям гаптовану сорочку з чорною каймою і хутрове болеро; тепер сумнівів у нас не залишилось. Потім позаду нас хтось примчав, наче вихор; то був Коклен-молодший. Який жаль, то була таки мала Анріо, пожежники підібрали її в задимленому коридорі на другому поверсі, один з них у пітьмі навіть наступив на неї. Дівчина ще дихала, сказав один інтерн, її понесли до лікаря, але вона майже зразу померла.

Ми пригнічено перезирнулися, думаючи про матір, яка чекала вдома, й узгодили з Вольфом страхітливу комедію, щоб поступово підготувати її до непоправного. Я піду першим і розповім Анріо, мовляв, я повернувся з Божона, куди повезли її нездорову доньку, а Вольф чекає, щоб її оглянув лікар, і принесе нам новини.

На вулиці Ріволі, де бліда Анріо й далі чекала мене внизу на сходах, я піднявся до неї, вдаючи спокій. Там були й наші друзі, які ще нічого не знали. Потім я вдав тривогу та неспокій і мало-по-малу спонукав матір здогадатися про катастрофу. За мить нарешті прибув Вольф, і ми якомога лагідніше завдали їй неминучого остаточного удару.

Я повернувся до моргу, бо вважав за непристойне лишати малу бідолашну жертву там на ніч, але правила, здається, не давали змоги забрати її. Вольф пішов до Вальдека Руссо в Міністерство внутрішніх справ і повернувся з потрібними наказами, тож о сьомій

годині вечора небіжчицю нарешті повезли додому, до її невеличкого помешкання на Віллі Дюпон.

Проте цей страхітливий день ще не скінчився, треба було подумати про завтра. О пів на восьму вечора я пішов до Кларті, що відразу зустрівся зі мною у своїй їдальні. Бідолашний прибитий чоловік упав на стілець: «Це я завинив у цій смерті, бо я привів її до театру!»

Перепросивши, я запитав його думку про похорон; дарма, що близький приятель матері, я вважав, що саме театр має дати свої розпорядження. Я розповів Кларті про наші похмурі перипетії пополудні, й він подякував мені, просячи прийти ввечері до мерії Першого округу, де відбуваються загальні збори всіх членів. Він попросив мене й далі представляти матір і порозумітися з ріднею. Десь о дев'ятій годині вечора перед церквою Сен-Жермен-Осеруа Ле Баржі, Бер і Лелуар, вийшовши зі зборів, дізналися про заходи, з якими їхній адміністратор доручив мені ознайомити їх, і я попросив Лелуара зустрітися завтра вранці зі мною. Я взяв Ле Баржі й ходив з ним по вулиці Ріволі аж до півночі. Мала Анріо була однією з його учениць, він посприяв її ангажементу в Комедії. Тяжко засмутившись, він не міг позбутися тієї ж думки, що й Кларті: «Саме я завинив у цій смерті, бо я привів її до нас!»

Я попрощався з ним, щоб повернутись і чатувати над тілом бідолашної Анріо, чиї вікна вгорі яскраво світилися.

12 березня 1900.

У ті дні я пішов до Французького театру пошукати перлове намисто, яке бідолашна мала Анріо мала на собі в день катастрофи. Ми зайшли в цілком зруйновану залу: за неушкодженим фасадом широкими сходами ще досі стікали струминки води; дійшовши до акторських убиралень, побачили геть обгорілі стіни коридорів. Неймовірна річ, — шафи, в яких висіли костюми і які стояли на різних сходових майданчиках, були цілі. Вгорі вбиральня малої жертви була загиджена передусім потьоками води, проте ми помітили на поличці намисто, яке вона поклала, щоб одягти костюм.

Найбільше зворушувало те, що її одяг, складений у шафах, був абсолютно цілий. У правій шафі висіла її рожева сукня з «Романтичних», не менш свіжа, ніж тоді, коли її принесли актрисі з магазину костюмів, а оскільки шафа була досить глибока і туди не проник жо-

ден дим, ми збагнули: якби та дитина заховалася всередині замість шукати порятунку в задимлених коридорах, вона могла б, як і мадам Дюдле, чекати порятунку від пожежників, вилізши крізь вікно на зовнішньому фасаді. Саме так і вчинила мадам Дюдле, лишившись у своїй вбиральні й завбачливо запаливши свічку, щоб не сидіти в пітьмі.

15 березня 1900.

Ця пригода з пожежею у Французькому театрі справді трагічна. Слідчий, якому доручили розслідування, викликав мадам Анріо, матір малої Жанни, і, здається, був схильний висунути обвинувачення проти головного адміністратора і, можливо, керівництва Департаменту красних мистецтв. На щастя, Кларті давно вже попереджав адміністрацію про поганий стан калорифера; у своїй доповіді, яка й досі лежала на вулиці Валуа, він ще кілька тижнів тому зазначив, що на верхніх поверхах театру нагромаджується легенький пил, який походить із калорифера, труби якого забиті сажею. Тоді вирішили почекати до кінця Виставки, а вже потім взятися до ремонту. Вранці в четвер напередодні пожежі в залі вже було чути тривожний запах, і Поль Муне змушений був виголосити заяву, щоб заспокоїти публіку. Здається, з'ясували, що пожежу спричинило займання сажі. Питання про відповідальність за пожежу дуже велике, тому слідчий хотів спонукати Анріо подати скаргу на його ім'я.

29 березня 1900.

«Жаба й капуцин» — одноактівка Франк-Ноена.

6 квітня 1900.

«Просіка» — комедія на 5 дій Моріса Донне й Люсьєна Декава. Всі мали великий успіх: Жем'є, Аркільєр, Жанв'є, Дюмені, Сюзанна Депре, Мелло і наша стара товаришка Ежені Но, яку я знову запросив.

20 квітня 1900.

Ми починаємо роботу над п'єсою «Оборудка», якою дебютує згаданий молодий автор і яку принесла мені Северина. Мене дуже просили поставити иії до закриття сезону, і я розпочав проби. Авто-

ра, якого справи тримають далеко від нас, на пробах нема, проте я вгадую його нетерпіння й лихоманку, які є гарним передвістям його майбутньої слави. Кожні три-чотири дні я повідомляю йому, як іде наша робота, якою він дуже цікавиться,незважаючи на велику відстань між нами. Двічі або тричі на тиждень він присилає до мене кого-небудь з детальними вказівками й правками; Анрі Бернштейн навіть учепився до нашої головної героїні Сюзанни Девойод, й опівночі, коли телефонна лінія вільна, примушує її репетирувати роль, щедро даючи їй поради.

27 травня 1900.

Вранці, розкривши свіже число «Фігаро», я знайшов там несподівану для себе новину: в наступному сезоні Жем'є, Жанв'є й Аркільєр — три мої спільники по «Незалежному театру», які посідають в Театрі Антуана провідне становище, що його Жем'є готував кілька тижнів — залишають мене й переходять до театру «Жімназ». Вдень я дізнаюсь про кухню цього театрального перевороту. Не було жодних інцидентів, які дозволили б мені передбачити цю втечу. Звичайно, я відчував, що моїм ветеранам «Незалежного театру», які стали свого роду акціонерами Театру Антуана, стало некомфортно через прихід нових акторів. Зокрема, їм не сподобався прихід Синьоре, не сподобалась поява Дюмені; вони не розуміють, що зростання поля впливу театру змусило мене запрошувати нових акторів для посилення трупи.

Жем'є, ставши актором першого плану, неминуче мав би почати колись думати про те, щоб стати самостійним. Я так чітко передчував, що це питання колись випливе нагору, що давно вже перестав спиратися виключно на старійшин театру і, не кажучи нікому ні слова, підготував їм заміну. Але мені здавалось, неминуча хвилина розриву ще далеко, і я мав намір після свого переходу в «Одеон» — а цього слід чекати за два-три роки — відразу ж передати Жем'є свій театр, де він міг би в найкращих умовах здійснювати свої власні плани.

Набагато більше, ніж те складне становище, в яке перебіжчики розраховували мене поставити і проти якого я відразу вжив заходів, мене неприємно те, в який спосіб ці старі друзі залишають мене.

Червень 1900.

За чотири перші сезони ми зіграли сімдесят три п'єси.

Червень 1900.

Сьогодні я побував у Жюля Ренара в його маленькій садибі на вулиці дю Роше; це щось на кшталт спадкового володіння, яке робить Ренара схожим на домовласника.

Коли я, сидячи навпроти нього й розмовляючи з ним, машинально виймаю цигарку, мій погляд падає на емальовану табличку на стіні над його головою: «Просимо не палити»

Він відповідає лукавою усмішкою на мій трохи зніяковілий вигляд, і коли я, посміхаючись, заявляю йому: «Мені це байдуже! Я все одно закурю!» — дає мені дозвіл, — тим охочіше, як він каже, що він і не передбачав, яке значення можуть мати в ролі татуся Лепика мої зім'яті цигарки і якої виразності набувають деякі репліки, що прозвучали між двома клубками диму.

1 червня 1900.

Відновлення раніше забороненої «Дівиці Елізи» — з величезним успіхом.

5 червня 1900.

У театрі «Водевіль» святкували соту виставу «Червоної мантії» і ввечері я одержав записку від Бріє, який наполегливо запрошував мене на вечерю. Я, мабуть, не погодився б, бо ми досі у сварці з Порелем, але Бріє додав, що до його прохання приєдналась Режан, і Порель теж вельми шанобливо запрошує. Цілком інтимне зібрання відбулось у маленькій ротонді театру на Шоссе д'Антен. Порель так сердечно зустрів мене, що лід зразу розтанув, і ми з ним уклали мир.

12 червня 1900.

Відзначений усіма дебют Анрі Бернштейна комедією на три дії «Оборудка». Того ж вечора ми дали одноактівку Грене-Данкура «Ті, кого обманюють» і смішний опус Альфреда Атіса «Ранок нероби».

16 червня 1900.

Вже у перших числах травня всі ролі, що їх виконували в нашому театрі перебіжчики, було розподілено між іншими акторами, а з 1 червня театр продовжив вистави, отож цього інциденту публіка майже не помітила. Це несподіване везіння, яке звалилося на голову Синьоре, який успадкував усі ролі Жем'є. Останній мені пише:

Любий мій Антуане,

Прошу вас, не сердьтесь на Ланші за те, що мені вдалося вчора ввечері пройти через контроль до вашого театру.

Мені вже сказали про ваше розпорядження; тому, щоб не піддати неприємностям вашого славного контролера, я прийшов аплодувати вам в «Оборудці», перебравшись у костюм провінційного клерка з «Дівиці Елоїзи».

Вчора, не одержавши місця в «Ельдорадо» і знаючи, що легко можу одержати його в театрі «Меню-Плезір», я вирішив узяти два крісла, — звичайно, за плату. Я гадав, ваше суворе розпорядження вже не діє. Я переконався, що це не так і тому змушений тепер вдаватись до переодягання щоразу, коли захочу подивитись вистави з моїми друзями; але я віддаю перевагу саме такому порядку речей, щоб уникнути тих непорозумінь, які викликає моя присутність у вашому театрі.

Тому, якщо ваша добре відома поліція поінформує вас, що я приходив тричі, не дуже сердьтесь на добрягу Ланші.

Прийміть мої незгладимі спогади —

Ф. Жем'є.

Жем'є натякає на свою присутність серед публіки того вечора, коли ми грали «Просіку», на яку він прийшов подивитись, як грає Синьоре. Не знаю, які плітки змусили його повірити, що я дав розпорядження не пускати його до театру. Слово честі, я й на думці не мав нічого подібного! Але дуже добре, що він сам визнав, що через одну зламану спицю колесо не зупиняється. Який підлий тон і до якої міри все це видає потайні думки людини, котра стільки років працювала пліч-о-пліч зі мною!

1 липня 1900.

З розрахунку на Виставку я зробив спробу не закривати театр, як це вчинили інші театральні директори. Але рясність розваг і маленькі театрики утримують вечорами публіку на Марсовому полі та біля Дому Інвалідів. Вистави в Парижі йдуть багато гірше, ніж усі ми сподівались.

5 липня 1900.

Великий вечірній прийом у міністерстві закордонних справ; міністр Делькассе доручив урядовому комісарові з проблем управління субсидованими театрами програму з включенням всіх зірок. Я одержав запрошення зіграти з Режан першу дію «Парижанки».

10 липня 1900.

Завершення сезону було справді блискучим. Провал «Гітани» не дуже мене стривожив, бо як і стосовно Лоті, поява на наших афішах відомих імен підносить престиж театру. Крім того, значний грошовий успіх «Просіки» компенсує доволі значні збитки від драми Рішпена. Минулий сезон позначений ще тріумфом «Рудика». Нарешті, дебют Анрі Бернштейна з його «Оборудкою» дозволяє передбачити появу найближчим часом нового сильного драматурга. Відновлення поставлених у «Незалежному театрі» п'єс «Гроші», «Простак», «Дівиця Елоїза» підтримує зміст і вагу наших зусиль.

Сентябрь 1900.

Сьогодні ввечері ми обідаємо разом з Кюрелем у Мармузе, в його мисливській хатині, розташованій зовсім близько від Парижа, і присвячуємо читанню його нової п'єси «Дикунка». Читання ним свого твору залишає незабутнє враження; невідома істота, чуттєва й тремтлива, здається, пробуджується у цій надприродньо щирій людині, завжди трохи задерикувато жартівливій у повсякденному житті. Мені здається, це чудова п'єса, яка ще більше піднесе літературну славу автора.

1 вересня 1900.

На цій справді надзвичайній Виставці не бракує театральних розваг. Одним з видовищ, які користується найбільшим успіхом, ста-

ли виступи японської актриси Сада-Якко та її партнера Кавакамі, які показують серію своїх національних п'єс, і ці вистави викликають цілком виправданий інтерес та ентузіазм. Сада-Якко — блискуча актриса, а Кавакакі — неперевершений трагік. Вони обидва примушують ожити перед нами ті гравюри, якими ми так захоплюємось. Я постійно дивлюсь усі їхні вистави, що наближають нас до мистецтва примітивного, ритуального, простого й разом з тим такої витонченості, про яку ми й не підозрюємо.

Жовтень 1900.

Ми змогли виплатити акціонерам нашого товариства за минулу діяльність дивіденд у розмірі 14,5 відсотка.

12 жовтня 1900.

Вже кілька місяців тому Ле Баржі, з яким я давно помирився і який часто відвідує Театр Антуана, просив мене прослухати його дружину, яка хотіла б грати в комедії і яку він примушує багато працювати над собою. Прослухавши її в кількох уривках, я відчув у цій жінці глибокий розум і потужну волю, і гадаю, як я й сказав її чоловікові, що вона може впевнено обрати собі кар'єру актриси. Ле Баржі повіз її з собою на гастролі, а сьогодні прийшов просити мене, щоб я взяв її в театр як партнерку на вистави, які я маю грати в Монте-Карло, і ми вирішуємо дати їй роль «Парижанки».

9 листопада 1900.

Я остаточно приймаю нову п'єсу Бріє «Заступниці», яку Порель не зважився закріпити за театром «Водевіль». Може, він має рацію. Ця історія про селянок та годувальниць порушила б стиль його елегантної сцени.

9 листопада 1900.

Ми з Бріє віддали головну роль в його новій п'єсі «Заступниці» написаній в розрахунку на Режан, Сюзанні Депре, про яку, втім, я можу сказати тільки добре; не думаю, щоб і вона могла поскаржитись на мене. Колишня недовіра, викликана більше напруженими взаєминами між мною та її чоловіком Люньє-По, швидко розсіялась. Коли її талант зміцнів, вона зробила Театрові Антуана значні

послуги, які я охоче визнав. Вона прийшла на ставку 400 франків за місяць, і незабаром я перевів її на 60 франків за кожну виставу, а за «Заступниць» платитиму їй 100 франків за вечір. Вона ніколи не піднімала питання про гроші, і це мене завжди було приємно.

15 листопада 1900.

Вистава, зібрана за формулою, яка, мабуть, все більше подобається нашій публіці: дві трьохактні п'єси, одна драматична, одна весела. «Присягаюсь зорями» Габріеля Трар'є, шляхетний витвір, хвилюючий і продуманий, з яким щасливо конкурує «Лівою рукою» — чарівна комедія, яка виводить П'єра Вебера у перший ряд комедіографів. Для підняття завіси — одноактний жарт «Двері, зачинені мимоволі» Ернеста Лаженесса.

30 листопада 1900.

Відновлення «Смерті герцога Ангієнського» Леона Енніка. Ця назва трохи запохмура для афіші, і ми його змінили: віднині вистава називається «Пан Герцог Ангієнський», — поступка, яка мені не подобається, але яку захотів ввести автор.

11 грудня 1900.

Величезний успіх «Параграфа 330» Куртеліна. Завдяки цьому маленькому шедеврові збори від деяких п'єс нашого репертуару, вже багато разів зіграних, подвоюються. Я скористаюсь цим, щоб пропустити у супроводі цієї п'єси майже весь наш репертуар. Публіка, приваблена успіхом п'єси Куртеліна, таким чином потроху познайомиться з творами, яких вона досі не знала, які вона на свій подив знаходить цікавими й новими за характерами й образами, і які направду дозволяють їй відпочити від продукованого іншими театрами.

15 грудня 1900.

У Монте-Карло, де мене застає звістка про те, що я відзначений орденом Почесного Легіону, я одержую наступну телеграму від Жюля Ренара:

Браво! Ваш орден — блискучий та остаточний тріумф масті «Рудика». Вся родина обіймає вас.

Жюль Ренар.

ПОКАЖЧИК

А

Абакумов Віктор (1908-1954) міністр НКВД, **розстріляний** — 243

Аваліані Ной (1922-2010) балетмейстер — 16, 19, 20, 187, 193, 208, 210, 226, 234, 342, 360

Авдієва Ірина (1904-1984) актриса театру Курбаса, художник — 183

Адам (*Адан*) **Поль** (1862-1920) драматург — 562, 695

Адельгейм Євгеній (1907-1982) літературознавець, поет — 383, 384, 392, 409

Адерер Адольф (1855-1923) журналіст — 577

Ажальбер Жан (1863-1947) поет, адвокат — 491, 513, 519, 540, 628

Айзенштадт Валерій (1926-1999) критик — 87, 89, 90

Айрікян Паруйр (1939 р.н.) **дисидент, репресований** — 484

Айтматов Чингіз (1928-2008) письменник — 245

Акимов Микола (1901-1968) режисер, художник — 12, 13

Аксьонов Василь (1932-2009) письменник — 420, 449

Александров (*Мормоненко*) **Григорій** (1903-1983) режисер — 383

Александрова Віра (1855-1933) дочка Д. Мордовцева, громадський діяч — 303

Алексеєва Людмила (1927 р.н.) дисидентка, правозахисниця — 47

Алексис Поль (1847-1901) письменник — 587, 588

Алексідзе Дмитро (1910-1984) режисер — 119

Алексін (*Гоберман*) **Анатолій** (1924 р.н.) письменник, емігрував до Ізраїлю — 418

Аль Д. (*Альшиц Даниїл*) (1919 р.н.) драматург, **репресований** — 419

Альєнде Сальвадор (1908-1973) президент Чилі, **вбитий** — 319

Альтенберг Петер (*Енглендер Ріхард*) (1859-1919) письменник — 469

Аморі, актор — 580, 604, 605, 611, 618, 621, 631

Ангельський Дмитро (1898-1938) художник, **розстріляний** — 464

Анделькович Живко (1869-1938) **розстріляний** — 230

Анделькович Іван (1900-1938) син Ж. Анделькович, **розстріляний** — 230

Анделькович Микола (1910-1938) син Ж. Анделькович, **розстріляний** — 230

Андерсон Пол Вільям (1925 р.н.) письменник — 434, 478, 479

Андо Флавіо (1851-1915) актор — 663

Андреєв Володимир (1930 р.н.) актор, режисер — 20

Андреєв Леонід (1871-1919) письменник — 362, 377

Андріанова Марія (1921-2001) актриса — 20

Андронікашвілі Дмитро (1879-1937) **розстріляний** — 126

Андроніков Іраклій (1908-1990) літературознавець — 352

Андропов Юрій (1914-1984) партійний діяч — 484

Анисько Володимир (1938-2005) актор — 194

Анненський Іннокентій (1855-1909) поет — 409

Анріо Генріетта (1857-1944) актриса — 665, 701-703

Анріо Жанна (1878-1900) актриса, дочка Г. Анріо, **загинула** — 701-703

Ансе Жорж (1860-1971) драматург — 489, 493, 494, 499, 500, 504, 510, 522, 528, 534, 665, 673, 677, 679, 683, 694, 695, 698

Антокольський Павло (1896-1978) поет, перекладач — 107-114

Антоненко-Давидович (*Давидов*) Борис (1899-1984) письменник (КТМ), **репресований** — 220, 427

Антонів Олена (1937-1986) **дисидентка**, дружина В. Чорновола, трагічно **загинула** — 358

Антонова Наталія (1934 р.н.) актриса — 17, 207

Антонович Марко (1916-?) історик, громадський діяч — 11

Антонов-Овсієнко Володимир (1884-1939) нарком юстиції, **розстріляний** — 183

Антуан Андре (1858-1943) театральний діяч — 55, 485-709

Анучин Дмитро (1843-1923) антрополог, видавець М-Маклая — 340

Аполлінер (*Костровицький*) Гійом (1880-1918) поет — 212, 384

Арагон Луї (1897-1982) поет — 28, 29

Аракчеєв Олександр (1769-1834) «временщик» — 379

Аралова-Паттерсон Віра (1911-2001) художниця — 383
Арашкевич Франц (1896-1938) театральний адміністратор, **розстріляний** — 183
Арістофан (бл.450-385 до н.е.) драматург — 598
Аркільєр (*Аркійєр*) **Олександр** (1870-1953) актор — 519, 523, 535-537, 546-549, 554, 649, 664, 676, 703, 704
Арно Огюст, драматург — 601, 602, 618
Арокур Едмон (1856-1941) драматург — 611, 618, 648
Артем (*Сергеєв Федір*) (1883-1921) більшовик, **загинув** — 183
Арто Антонен (*Антуан Марі Жозеф*) (1896-1948) режисер — 215
Архимович Лідія (1916-1990) музикознавець — 245
Архипенко Олександр (1887-1964) художник — 431
Атіс Альфред (псевдонім *Натансона Луї-Альфреда*, критика і драматурга) (1873-1932) — 705
Ахмадуліна Белла (1937-2010) поетеса — 229, 237, 238, 241, 364
Ахматова (*Горенко*) **Анна** (1889-1966) поетеса — 56, 280
Ахметелі (*Ахметелашвілі*) **Сандро** (*Олександр*) (1880-1937) режисер, **розстріляний** — 29

Б

Б'єрнсон Б'єрнстерне (1832-1910) письменник — 538, 674
Б'янкіні, директор театру — 656, 661
Бабій Борис (1914-1993) історик, академік, ортодокс — 356
Бабійчук Ростислав (1911-2012) міністр культури України — 92, 93
Бабовал Роман (1950-2005) поет — 434
Бадрідзе Лалі (1940 р.н.) театрознавець — 59, 191, 285
Бажан Микола (1904-1983) поет, академік — 31, 48, 115, 184, 200, 354, 392, 396, 409-413, 426
Бакало Іван (1898-1972) економіст, радянолог — 434, 479
Баканідзе Отар (1929 р.н.) філолог, літературознавець — 210
Балицький Всеволод (1892-1937) комісар держбезпеки, **розстріляний** — 219
Балтгалов Володимир (1911-1938) актор, **розстріляний** — 127

Бальзак Оноре де (1799-1850) письменник — 507, 508, 527

Банвіль Теодор де (1823-1891) письменник — 494, 496, 672

Бандера Степан (1909-1959) провідник ОУН, **репресований нацистами**, **вбитий** агентом НКВД — 372

Барабаш Юрій (1931 р.н.) літературознавець — 199

Баре, імпресаріо — 556, 557, 563, 570, 574, 585, 590, 678

Барка (справжнє прізвище — ***Очерет***) **Василь** (1909-2002) письменник, США — 28

Барні, актриса — 546, 553, 623, 625, 627

Барре Теодор (1823-1877) драматург — 620

Баррес Моріс (1862-1923) письменник — 539, 541-543, 616, 625, 627

Барте Джулія (1852-?) актриса — 528, 542

Баруздін Сергій (1926-1991) письменник — 328

Баттачіні Сільвіо (1906-1938) робітник, **розстріляний** — 127

Бауер Анрі (1851-1915) критик, драматург, незаконний син О. Дюма — 694, 695

Бган Ольга, кіноактриса (1936-1978) **покінчила життя самогубством** — 202

Бегічева Ганна (1899-1984) режисер, журналістка — 218, 219, 231, 324

Безродний Яків (1938 р.н.) театральний діяч — 130, 199, 211, 220, 474

Бейлін Абрам (1885-?) політичний діяч, чекіст, **репресований** — 449

Бек Анрі (1837-1899) драматург, критик — 427, 510, 525, 533, 534, 538, 558, 559, 581, 582, 598, 603, 622, 642, 648, 649, 651, 658, 659, 669, 676-678, 682-687, 694, 695

Беккер Катерина (1826-1905) матір Міклухи-Маклая — 339

Белль Генріх (1917-1985) письменник — 77

Белон Цинка (1890-1938) візник, фурман, циганський гітарист, **розстріляний** — 127

Бельгауз Рудольф (1903-1937) механік, **розстріляний** — 127

Бендовський Федір (1906-1938) робітник, **розстріляний** — 127

Бердичевський Яків (1932 р.н.) бібліофіл, колекціонер — 84

Бердник Олесь (1927-2003) письменник, **дисидент, репресований** — 335

Бережна Лариса (1949 р.н.) актриса — 17-19, 187, 193, 194, 207, 210, 256

Бержера Еміль (1845-1923) письменник — 494, 565, 572, 573, 591, 601, 605, 606, 616, 618, 633-641, 667, 672, 673, 691

Берзер Анна (1917-1994) редактор — 72

Берія Лаврентій (1899-1953) **розстріляний** — 128, 219

Берліоз Гектор Луї (1803-1869) композитор — 22, 25

Бернар Сара (1844-1923) актриса — 489, 494, 508, 542, 557, 559, 560, 663

Бернстейн (*Бернштайн*) Анрі (1876-1953) драматург — 696, 704, 705, 707

Бернхейм Адріан, журналіст з газети «Насіон» — 498, 600, 602, 610-613

Берр Жорж (1867-1942) актор — 703

Бертран, директор «Гранд Опера» — 662

Бетховен Людвіг Ван (1770-1827) композитор — 412

Бехер Йоганнес (1891-1958) письменник — 28, 396

Бехтерев Володимир (1857-1927) психіатр, лікар Сталіна, **отруєний —** 202, 411, 412

Бєлінков Аркадій (1921-1970) письменник, **дисидент, репресований** — 337

Бєлкін Анатолій (1936 р.н.) театрознавець — 244, 245

Биков Роллан (1929-1998) актор — 319

Білецька Лідія (1923-1998) театрознавець — 244

Білецький Олександр (1884-1961) мовознавець, академік — 37, 304

Білик Іван (1930-2012) письменник — 462

Білогородська Ірина (1938 р.н.) правозахисниця, **дисидентка,** дружина В. Делоне — 30, 31

Білокінь Сергій (1948 р.н.) науковець (КТМ) — 54, 60-64, 330

Біль Артюр, драматург — 525, 673

Біль-Білоцерківський Володимир (1884-1970) драматург — 113

Біняшевський Ераст (1928-1996) лікар, фольклорист (КТМ) — 239

Бірлі Роберт (1903-1982) професор — 199

Бісмарк Отто фон (1815-1898) канцлер — 202, 319, 339, 661

Біссон Луї, журналіст з газети «Евежман» — 494

Блок Олександр (1880-1921) поет — 83, 84, 238, 327, 409

Блюхер Василій (1890-1938) маршал, **розстріляний** — 474

Бобильов Іван (1925 р.н.) режисер — 13

Бобур Моріс, драматург — 592, 608, 609

Богданова Людмила (1923 р.н.) актриса — 20

Богораз-Брухман Лариса (1929-2004) лінгвіст, правозахисниця, **дисидентка, репресована** — 353

Богорський Петро (1803-?) дьяк села Кирилівка (1924-1836) — 289, 290

Боден П'єр (1863-1917) адвокат, політичний діяч — 490, 670

Боер Анрі (1851-1915) журналіст — 487, 490, 502, 509, 510, 517, 525, 571, 598, 600, 686, 687

Бойко Леонід (1928 р.н.) критик — 371

Бойчук Богдан (1927 р.н.) поет — 254, 257

Бомарше П'єр Огюстен Арон де (1737-1799) драматург — 221, 535

Бондаренко Євген (1905-1977) актор школи Л. Курбаса — 91, 92

Бондаренко-Литвин Римма (1937 р.н.) режисер (КТМ) — 61

Бондарчук Степан (1886-1970) режисер Молодого Театру Л. Курбаса — 141, 157, 158, 292, 293

Бор Нільс Хенрік Давід (1885-1962) фізик — 127, 128

Борисов Олег (*Альберт*) (1929-1994) актор — 42, 43, 447

Борньє Анрі де (1825-1901) поет — 511, 523

Бортник Януарій (1897-1938) режисер театру Л. Курбаса, **розстріляний** — 142

Бочкарьов Василь (1942 р.н.) актор — 43, 194, 447

Бояджієв Григорій (1909-1974) театрознавець — 221-225, 267, 268, 363

Боярський-Шимшелевич Яків (1890-1940) директор МХАТ, **розстріляний** — 130

Бракмон Фелікс (1833-1914) художник — 488, 583

Брандес Георг (1842-1927) літературознавець — 688

Бранчіні Річард-Луї (1866-1946) режисер — 656

Братунь Ростислав (1927-1995) поет — 32

Браун Микола (1938 р.н.) поет, син поета М. Брауна, **репресований** — 325, 326

Бредбері Рей (1920-2012) письменник — 441

Брежнєв Леонід (1906-1982) — 9, 116, 186, 303, 215, 217, 275, 337, 338, 463

Бретон Анрі (1896-1966) письменник — 213, 214, 284

Брешко-Брешковська Катерина (1844-1934) діячка революційного руху — 308

Бріє Ежен (1858-1932) драматург — 512, 514, 517, 523, 543, 579, 580, 598, 612, 648, 665, 668, 670, 682, 690, 705, 708

Броан Мадлен (1833-1904) актриса — 584

Броган Денис (1900-1974) історик — 199

Бродський Йосиф (1940-1996) поет, лауреат Нобелівської премії, **репресований** — 74

Брук Пітер (1925 р.н.) режисер — 121-123, 126

Брюан Арістід (1851-1925) естрадний співак — 513

Брюйєр Луі, драматург — 691, 692, 699

Буланже Жорж (1837-1891) генерал, політичний діяч — 560

Булгаков Михайло (1891-1940) письменник — 128-130, 218, 262, 327

Бульвер-Літтон Едвард (1803-1873) письменник — 635

Бунін Іван (1870-1953) письменник, лауреат Нобелівської премії — 328

Бурачек Микола (1871-1942) театральний художник — 24

Бургардт Вольфрам (1935 р.н.) поет, редактор «Сучасності» — 325, 334, 335

Бурд Поль (1851-1914) журналіст, драматург — 519

Бурдон Жорж Анрі (1868-1938) письменник — 531, 648

Бурже Поль (1852-1935) письменник — 586

Буржуа Віктор Огюст (1851-1925) політичний діяч — 491

Буржуа Ежен, письменник — 503, 672, 674

Бурков Георгій (1933-1990) актор — 11-14, 17-20, 59, 66, 67, 190, 194, 195, 207, 210, 229, 234, 284, 327, 328, 364, 455, 458, 460, 481, 483

Бутковська Тетяна, журналістка, згодом — відомий музичний продюсер Михайлофф — 341, 342

Бухарін Микола (1888-1938) політичний діяч, **розстріляний** — 287, 307, 314, 321, 468

Бучма Амвросій (1891-1957) актор школи Л. Курбаса — 141, 157, 172

Буше Франсуа (1703-1770) художник-гравер — 490

В

В'юн Галина (1912-1972) громадська діячка — 254

Вагнер Ріхард (1813-1883) композитор — 25

Вайльд Оскар (1854-1900) поет, драматург — 54, 284

Ваккері Жак-Огюст (1819-1895) драматург, журналіст — 494, 500

Вакуленко Петро (1923 р.н.) художник, письменник (Австралія) — 339

Валабрег Альбен (1853-1900) драматург, журналіст — 499

Валеєв Діас (1938-2010) драматург — 20, 55, 245, 262

Вальдей Марсель, актриса, дружина Абеля Деваля — 524, 596

Вальдек Руссо П'єр-Марі (1846-1904) політичний діяч — 693, 701

Вампілов Олександр (1937-1972) письменник, **загинув** — 17, 43, 120, 262

Вандерем Фернан (1864-1939) критик — 535, 597

Василєв Орлін (1904-1977) драматург — 420

Васильєв Анатолій (1942 р.н.) актор Театру на Таганці, режисер — 327

Василько (*Миляєв*) Василь (1893-1972) режисер школи Л. Курбаса — 24, 141, 157, 294, 299

Васнєцов Віктор (1848-1926) художник — 291

Вассиян Юліан (1894-1953) публіцист, громадський діяч — 434, 478

Ватто Антуан (1684-1721) художник — 529

Вахтангов Євгеній (1813-1922) режисер — 17, 110, 111, 210, 284, 422

Ващенко Григорій (1920-1990) секретар обкому КПУ — 94

Вебер П'єр (1869-1942) письменник — 671, 676, 684, 688, 709

Вега Лопе де (1562-1635) драматург — 29, 294

Вейдель (*Вендель*) Анрі де, журналіст — 505, 525-528

Величко Наталія (1941 р.н.) актриса — 361, 364.

Верн Жюль (1828-1905) письменник — 34

Верхацький Михайло (1904-1973) режисер школи Л. Курбаса, педагог — 158, 160, 174

Веселовська Ніна (1937 р.н.) актриса — 447

Вєснік Євгеній (1923-2009) актор — 66, 67

Вєснік Нонна, дружина Є. Вєсніка — 66, 67

Винниченко Володимир (1880-1951) письменник — 35, 39, 328, 329, 377

Винокуров Євгеній (1925-1993) поет — 318, 319

Висоцький Володимир (1938-1980) актор, бард — 130-133, 192, 199, 211, 237,363, 367-371, 447, 464, 474

Вишинський Андрій (1883-1954) юрист — 322, 471

Вишневська Інна (1925 р.н.) театрознавець — 54, 120

Вівіані Рене (1863-1925) політик —693

Вігдорова Фріда (1915-1965) письменниця, **дисидентка** — 448

Відаль Жюль, драматург — 525, 673

Війон Франсуа (1431 — після 1463) поет — 196

Віллет Адольф (1857-1926) художник — 504, 529, 544

Вільгельм I (1797-1888) імператор Німеччини — 661

Вільє де Ліль-Адан (1838-1889) письменник — 562, 618

Вільний (*Волчков*) Володимир (1921-1981) письменник — 199

Вінграновський Микола (1936-2004) поет, кінорежисер (КТМ) — 30, 48, 239, 427

Віньї Альфред-Віктор де (1797-1863) поет — 562

Вітмен Волт (1819-1892) поет — 409

Віторган Еміль (1939 р.н.) актор — 43

Вітрак Роже (1899-1952) письменник — 212-215

Вітю Огюст (1823-1891) журналіст — 504, 508

Владимиров Ігор (1919-1999) режисер — 118

Владі (*Полякова-Байдарова*) Марина (1938-2013) кіноактриса — 133

Власюк Дмитро (1902-1994) театральний художник, ректор інституту — 161, 162, 178

Вовк (*Селянська*) Віра (1926 р.н.) поетеса — 330, 334

Водовозов Микола (1902-1977) письменник — 339

Вознесенський Андрій (1933-2010) поет — 133

Вокер Моріс (1863-1918) поет, шансоньє — 509, 629, 636, 649, 655, 657, 664, 676, 694

Воллгайм Річард (1923-2003) філософ — 199

Володін Олександр (1919-2001) драматург — 59

Волошин Іван (1908-1993) театрознавець, СМЕРШівець — 30, 354

Вольтер Франсуа Марі Аруе (1694-1778) письменник, філософ — 227, 375

Вольф Альбер (1835-1891) журналіст, батько П. Вольфа — 501, 502, 511

Вольф П'єр (1865-1944) письменник — 501, 511, 518, 522, 523, 527, 528, 627, 628, 656, 661, 665, 701

Вюйар Жан Едуар (1869-1940), художник — 544

Г

Габбе Тамара (1903-1960) перекладач, драматург — 420

Гаврилов Дмитро (1938 р.н.) актор — 325, 447

Гайар П'єр (*Педро*) (1848-1918) художник, співак, директор «Гранд Опера» — 548, 549

Гайдар (*Голіков*) **Аркадій** (1904-1941) письменник, **загинув** — 349

Гайне (*Гейне*) **Генріх** (1797-1856) поет — 331, 352

Гаккебуш Любов (1888-1947) актриса театру Л. Курбаса — 141, 152, 157, 162, 172

Галан Ярослав (1902-1949) письменник і публіцист, **убитий** — 117

Галеві Людовік (1834-1908) письменник — 510, 512

Галич (*Гінзбург*) **Олександр** (1918-1977) поет, актор, режисер, **диссидент, загинув** — 368

Галілей Галілео (1564-1642) філософ — 199, 211

Гальбе Макс (1865-1964) драматург — 288

Гамбарашвілі Нестор (1871-1966) студент — 303

Гамзатов Расул (1923-2003) поет — 371

Гандійо Леон (1862-1912) драматург — 489, 528, 695

Гарбаньї Поль, студент, згодом — кіноактор (мініфільми, короткометражки) — 589

Гарін Ераст (1902-1980) актор — 483

Гарон Лана (*Світлана*) (1941 р.н.) театральний критик — 119

Гауптман Гергард (1862-1946) драматург — 294, 536-540, 675

Гафт Валентин (1935 р.н.) актор — 319

Гегель Георг Вільям Фрідріх (1770-1831) філософ — 396

Гель Іван (1937-2011) **дисидент, репресований** — 80

Георгадзе Михайло (1912-1982) партійний діяч — 396

Геракліт (бл. 520-бл. 460 до н.е.) давньогрецький філософ — 26

Герасимчук (*Насушкін*) Лесь (1944 р.н.) літератор — 31-39

Герасимчук Лідія (1922-1958) балерина, мати Леся Герасимчука — 32

Герінг Герман (1893-1946) один з керівників фашистської Німеччини, **покінчив життя самогубством** — 352, 465

Геродот (бл. 490-480 — 425 до н.е.) історик — 134

Гессе Герман (1877-1962) письменник — 204, 205, 282

Гете Йоган Вольфганг (1749-1832) — 281, 352, 395, 619

Гійо Ів, журналіст, міністр — 491

Гінзбург Євгенія (1904-1977) письменниця, **репресована** — 448-450

Гінзбург Лев (1921-1980) поет, перекладач — 196

Гінзбург Лідія (1902-1990) письменниця, мистецтвознавець — 383-388, 395, 397

Гінон Альберт (1863-1923) драматург — 516

Гіппократ (бл. 460 — бл. 370 до н.е.) лікар — 477

Гірняк Йосип (1895-1989) актор школи Л. Курбаса, США — 141, 157, 167, 172, 254, 257, 288, 330, 478

Гітлер (*Шікльгрубер*) Адольф (1889-1945) **покінчив життя самогубством** — 10, 242, 306, 319, 320, 332, 442

Гітрі Люсьєн (1860-1995) актор, драматург, батько актора й режисера Саша Гітрі (1885-1957) — 557, 562

Глебов (*Сорокін*) Глеб (1899-1967) актор — 224

Глієр Рейнгольд (1875-1956) композитор — 152, 161, 177, 178, 253

Глузман Семен (1946 р.н.) психіатр, правозахисник, **репресований** — 8, 134, 217

Глухий Володимир (1938-1988) актор — 434

Гнесін Михайло (1883-1957) композитор, мистецтвознавець — 432

Гніздовський Яків (1915-1985) художник — 434

Го Едмон Франсуа Жюль (1822-1901) актор — 488, 523, 557

Говорухо Олексій (1940 р.н.) режисер — 120

Гоголь Микола (1809-1852) письменник — 34, 82, 112, 120, 205, 220, 221, 251, 339, 452, 453

Голейзовський Касьян (1892-1970) балетмейстер — 280

Голіков Вадим (1932-2004) режисер — 120

Голіцин Петро (1738-1775) князь, командувач козацького війська — 436

Голль Шарль де (1890-1970) президент Франції — 259

Головко Андрій (1897-1972) письменник — 199, 346

Головко Степан (1894-1937) актор, **розстріляний** — 126

Голубов (*Потапов*) Володимир (?-1948) мистецтвознавець, агент НКВД, **вбитий** разом з С. Міхоелсом — 241-243

Гольдоні Карло (1707-1793) драматург — 419

Гонкур Едмон (1822-1896) письменник — 488-490, 494, 500, 519, 532, 534, 575, 583, 584, 586, 588, 590, 673

Гонта Іван (?-1768) козацький сотник, один з вождів Коліївщини, **страчений** — 150, 151, 253

Гончар Олесь (1918-1995) письменник — 30, 48, 184, 186, 199, 200, 247, 354, 357, 426

Гончаров Іван (1812-1891) письменник — 337

Горбач Анна-Галя (1924-2011) письменниця — 332-336, 346-349

Горбач Катерина (1950 р.н.) поетеса, перекладач — 332, 335

Горбач Марко-Микола (1954 р.н.) студент — 331-335

Горбач Олекса (1918-1997) філолог, славіст — 332

Горбачов Ігор (1927-2003) актор — 120

Горбенко Анатолій (1923-1995) театрознавець — 84, 85, 91

Горбунова (*Алексєєва*) Наталя (1898-1998) художник театру і кіно — 15

Горинь Михайло (1930 р.н.) правозахисник, **дисидент, репресований** — 8

Горська Алла (1929-1970) художник (КТМ), **вбита за загадкових обставин** — 239, 254, 431

Горький Максим (*Пешков Олексій*) (1868-1936) — 261, 293, 308, 313, 317, 358, 362, 377, 407, 416

Готьє Теофіль (1811-1872) письменник — 591, 632, 673

Гран Ж., актор — 508, 510, 520, 698

Гранат Кас'ян (1888-1977) письменник — 302

Грене-Данкур Ернест (1854-1913) драматург — 674, 705

Гранін (*Герман*) Даниїл (1919 р.н.) письменник — 420

Гребенщиков Юрій (1937-1988) актор — 43

Греченко Василь (1906-1967) театральний художник — 89, 92, 94

Гречко Андрій (1903-1976) маршал СРСР — 484

Грибов Олексій (1902-1977) актор — 422

Грибоєдов Олександр (1795-1829) драматург — 221

Григор'єв Григорій (1898-1971) письменник, **репресований** — 156, 171

Григоренко (*Єгорова*) Зинаїда (1909-1994) журналістка, дружина П. Григоренка, **репресована** — 337

Григоренко Петро (1907-1987) генерал, **дисидент, репресований** — 13, 337

Грипич Володимир (1923-2005) режисер школи М. Крушельницького — 430

Гриценко Микола (1912-1979) актор театру ім. Є. Вахтангова — 17

Гришко Василь (1914-2008) письменник, публіцист — 254

Грільпарцер Франц (1791-1872) драматург — 294

Громико Андрій (1909-1989) міністр — 242

Гросс Георг (1893-1959) художник — 28

Грушевський Михайло (1866-1934) історик, політичний діяч — 434

Гук Лідія (1938-2011) лікар, **дисидентка** — 354

Гумільов Микола (1886-1921) поет, батько Л. Гумільова, **розстріляний** — 128

Гурський Костянтин (1922-1985) функціонер мінкультури України — 93, 94

Гус Іван (*Ян*) (1371-1415) проповідник, мислитель — 147, 160, 175, 298

Гутенберг Йоган (бл. 1399-1468) засновник книгодрукування — 434

Гуцало Євген (1937-1995) письменник (КТМ) — 354

Гюго Віктор (1802-1885) письменник — 34, 588

Гюго Шарль, племінник поета — 679

Гюїсманс Жоріс Карл (1848-1907) письменник — 487, 586

Д

д'Еспарбез Жорж (1864-1944) письменник — 665

д'Єдонне Альфонс Еміль Альфред (1836-1922) актор — 555, 578

д'Олів'є Фабр (1767-1825) письменник — 579, 586, 618

Давид-Фріц (*Ілля Круглянський*) (1897-1936) **розстріляний** — 324

Дайї Арманд (1839-1897) актор — 575

Далу Жюль (1838-1902) скульптор — 695

Даль Володимир (1801-1872) письменник, етнограф — 36

Даль Олег (1941-1981) актор — 447

Дальтур П'єр, актор, атлет, модель Ренуара — 597

Даніель Юлій (1925-1988) письменник, перекладач, **репресований** — 75

Данте Аліг'єрі (1265-1321) — 24, 232

Данченко Сергій (1937-2001) режисер — 118, 119

Даргомижський Олександр (1813-1869) композитор — 433

Дворецький Ігнатій (1919-1987) драматург — 261, 262

Дебо, секретар театру «Одеон» — 517, 560, 571, 601, 609

Деваль Абель (1863-1938) актор — 524, 591, 596, 597

Девіс Анджела (1944 р.н.) член ЦК КП США, **репресована** — 201

Девойод Сюзанна (1867-1954) актриса — 685, 704

Дейч Олександр (1893-1972) літературознавець, театрознавець, перекладач — 11, 29, 61, 82, 190, 231, 232, 241, 301-304, 340, 425-427, 433, 434

Декав Люсьєн (1861-1949) письменник — 513, 627, 628, 636, 638, 640, 671, 674, 703

Декарт Рене (1596-1650) філософ, математик — 396

Делакруа Ежен (1798-1863) художник — 27

Делоне Вадим (1947-1983) поет, **дисидент, репресований** — 31

Делоне Луї Арсен (1826-1903) актор, театральний діяч — 557

Делькассе Теофіль (1852-1923) дипломат, міністр МВС — 707

Дельмар Віна (1903-1990) драматург — 415

Демарчик Єва (1941 р.н.) співачка — 54, 60

Демидов Олександр (1944-1990) театральний критик — 120

Демуцька Валентина, дружина Данила Демуцького — 285, 301, 428, 429

Демуцький Данило (1893-1954) кінооператор, **репресований** — 218, 219, 428

Демуцький Порфирій (1860-1927) етнограф, лікар — 218

Денисов Юрій (1936 р.н.) перекладач — 407

Денікін Антон (1872-1947) військовий діяч — 294

Деннері (*Еннері*) Адольф Филип (1811-1899) драматург — 415, 526, 528

Депре Антуан (1782-1816) драматург — 694

Депре Сюзанна (*Шарлотта Бувалле*) (1874-1951) актриса, дружина Люньє По — 687, 703, 708

Депуа Джуліа, актриса — 582, 631

Дерулед Поль (1846-1914) поет, драматург, політичний діяч — 492

Дефонтен Анрі (1876-1931) актор — 664

Джонсон Ліндон (1908-1973) 36-й президент США — 260

Джордж V (Георг V) (1865-1936) король — 379

Дзвонарчук Агнеса (1941 р.н.) актриса — 84

Дзержинський Фелікс (1877-1926) більшовик, чекіст — 470

Дзюба Іван (1931 р.н.) літературознавець, академік, **дисидент** (КТМ), **репресований** — 8, 11, 47, 80, 81, 186, 198, 337, 346, 347, 353, 354, 427, 466

Димитров Георгій (1882-1949) лідер Болгарії, **репресований** — 352

Димшиц Олександр (1910-1975) літературознавець — 286, 318

Димшиц Олена (1937 р.н.) редактор, перекладач, дружина П. Мовчана — 318

Дідро Дені (1713-1784) філософ — 227, 233, 362

Дітріх Марлен (1901-1992) кіноактриса — 439, 440

Дмитерко Любомир (1911-1985) письменник — 418

Дмитрієв Юрій (1911-2006) мистецтвознавець — 54, 244, 264

Дмитрук Варвара (1872-1964) товаришка Лесі Українки — 303

Добош Ярослав[1] (1947-?) турист з Бельгії, член СУМу — 335, 338

Добровольська Олімпія (1895-1990) актриса школи Л. Курбаса — 141, 157, 257

Довбищенко Галина (1938-1999) театральний критик — 192, 249, 252

Довженко Олександр (1894-1956) кінорежисер — 6, 30, 81, 218-220, 231, 428, 465

Доде Альфонс (1840-1897) письменник — 490, 539, 584, 631, 672

Долина (*Попиков*) Павло (1888-1955) актор, режисер театру Л. Курбаса — 141, 144, 157, 158

[1] Після повернення до Бельгії раптово загинув.

Донне Моріс (1860-1945) драматург — 488, 558, 568, 570, 597, 665, 690, 703

Донцов Дмитро (1883-1973) журналіст, ідеолог українського націоналізму — 372-381

Дорівaль Жорж (1871-1939) актор — 589, 595

Дорн Михайло (1926 р.н.) театральний діяч, **репресований** — 199, 361, 363, 364, 447, 448, 464

Досвітній (*Скрипаль-Міщенко*) **Олесь** (1891-1934) письменник, **розстріляний** — 28

Достоєвський Федір (1821-1881) письменник — 42, 43, 46, 47, 57, 114, 281, 362, 375

Доценко Ростислав (1931-2012) перекладач, літературознавець, **репресований** — 382

Драгоманов Михайло (1841-1895) письменник, фольклорист, громадський діяч — 302, 346

Драй-Хмара Михайло (1889-1938) поет, перекладач, **репресований** — 230

Драч Іван (1936 р.н.) поет (КТМ) — 11, 28, 48, 200, 302, 354, 425, 427, 473

Дрейфус Авраам (1847-1926) драматург — 676, 677

Дрейфус Альфред[2] (1859-1935) офіцер — 571, 691-693

Дробинський Борис (1904-1937) режисер школи Л. Курбаса, **розстріляний** — 152, 465

Друце Іон (1928 р.н.) драматург — 120, 245, 420

Дубовик Лесь (*Леонтій*) (1902-1952) актор, режисер театру Л. Курбаса — 146

Дузе Елеонора (1858-1924) актриса — 663

Думбадзе Нодар (1928-1924) письменник — 17, 245

Думік Рене (1860-1937) критик — 515, 526

Дунаєв Олександр (1920-1985) режисер — 20

Дупак Микола (1921 р.н.) актор, театральний діяч — 220

Дурова Наталя (1934-2007) актриса цирку — 266

Дусе Камілль (1812-1895) драматург — 494, 501

Дюбуа Теодор (1837-1924) директор — 589

Дюдле, актриса — 699, 701, 703

Дюжарден-Бомец Жорж (1833-1895) терапевт, політичний діяч — 494, 499

---

[2] Офіцер французького генштабу, єврей, помилково звинувачений французькою вояччиною у шпигунстві, герой нашумілого процесу «справа Дрейфуса»

Дюкенель Фелікс (1832-1915) журналіст, драматург, театральний діяч — 489

Дюма Олександр ***(син)*** (1824-1895) письменник — 494, 500, 511, 535, 559, 663

Дюмені Камілл (1857-1920) актор — 650, 652, 657, 670, 672, 698, 703, 704

Дюмор Луї (1860-1933) драматург — 562

Дюранбур Луї, директор театру — 502, 659-661

Дядиченко Вадим (1909-1973) історик, ортодокс — 435-438, 479

Дятлів Петро (1883-1937) перекладач, редактор, **розстріляний** — 303

Дьомін Анатолій (1935 р.н.) історик, філолог — 244

Е

Еврипід (бл. 480-406 до н.е.) драматург — 618

Едліс Юліу (1929-2009) драматург — 229, 357

Ейер ***(Еєр)*** **Альфред Джулс** (1910-1989) філософ — 199

Ейнштейн (***Айнштайн***) **Альберт** (1879-1955) фізик-теоретик — 352

Ейхман Адольф (1906-1962) оберштумбанфюрер СС, **страчений** — 465

Елеонська Анна (1918 р.н.) історик, філолог — 244

Еліава Тамара (1933 р.н.) театральний художник — 285

Еліот Томас Стернз (1888-1965) поет, драматург — 382, 397

Еллан-Блакитний (***Елланський***) **Василь** (1894-1925) поет — 23, 30

Елюар Поль (1895-1952) поет — 396

Енгельс Фрідріх (1820-1895) — 476

Еннік Леон (1852-1935) драматург — 513, 527, 586, 589, 590, 675, 709

Епов Микола (1931 р.н.) сценограф — 20

Ерв'є Поль (1857-1915) драматург — 570, 597

Еренбург Ілля (1891-1967) письменник — 24, 28, 81

Ерман Абель (1862-1950) письменник — 597, 598

Есхіл (бл. 525-456 до н.е.) трагік — 602, 619, 621

Ефрон Сергій (1893-1941) літератор, син М. Цветаєвої, **розстріляний** — 320

Ефрос Анатолій (1925-1987) режисер — 30, 195, 273, 327

Ешкрофт Пегі (1907-1991) актриса — 198

Є

Євсеєв (*Іоффе*) Борис, театрознавець — 205-209, 432, 433

Євтушенко Євгеній (1933 р.н.) поет — 133

Єжов Валентин (1927-2010) драматург — 415

Єжов Микола (1895-1940) чекіст, один з лідерів сталінського терору, **розстріляний** — 474

Єлизавета I Тюдор (1533-1603) королева Англії — 165

Єнгібаров Леонід (1835-1872) артист цирку, клоун-мім — 13, 229

Єрмолинський Сергій (1900-1984) письменник — 194, 326, 327, 470

Єрмолова Марія (1853-1928) актриса — 17, 20, 222

Єсенін Сергій (1895-1925) поет, за офіційною версією **покінчив життя самогубством** — 377, 378

Єсенін-Вольпін Олександр (1924 р.н.) математик, філософ, **дисидент**, син С. Єсеніна, **репресований**, з 1972 р. в еміграції — 464

Єфремов Олег (1927-2000) актор, режисер — 30, 195, 273, 284, 327, 328, 433, 447

Єфремов Сергій (1876-1939) літературознавець, академік, **репресований** — 469

Ж

Жанв'є Жан-Луї (1871-1954) актор — 519-522, 559, 560, 563, 621, 625, 626, 649, 664, 703, 704

Жарковський Михайло (1919-2007) актор, театральний діяч — 48, 54, 448, 480, 481, 484

Жаррі Альфред (1873-1907) драматург — 215

Желябов Андрій[3] (1851-1881)

[3] Вчився на юридичному факультеті в Одесі. Був членом студентського гуртка соціалістів. У 1871 р. очолив студентські хвилювання, викликані брутальною поведінкою викладача Богишича, за що був виключений з університету, а потім висланий з міста. У 1873 р. переїздить з дружиною і сином до Городища Київської губернії. Там він знайомиться з діячами українських революційних організацій, в тому числі з членами «Громади», організації націоналістичного спрямування.

У 1874 р. його заарештовано у справі П. Макаревича, але звільнено під заставу. 1875-1877 — учасник «хождения в народ». У 1877 р заарештований і доправлений до Петербургу. У 1878 виправданий. Після цього жив у Подільській губернії, продовжуючи вести пропаганду серед селян. Поступово дійшов переконання у необхідності політичного терору. В 1879 році взяв участь у Липецькому з'їзді терористів, вступив до «Землі і волі», а після її розколу — до «Народної волі».

У 1879 р. бере участь у невдалому замаху на вибух імператорського потягу Олександра II. У 1880 — організатор вибуху в Зимовому палаці, керує підготовкою чергового замаху на імператора. У 1881 заарештований за 2 дні до замаху. Вимагав долучити себе до справи царевбивць. На суді відмовився від захисника. Засуджений до смертної кари. Повішений на плацу Семенівського полку в квітні 1881 р.

російський революціонер-народник, член «Народної волі», **страчений** — 308

Жем'є (*Тоннер*) Фірмен (1869-1933) актор, режисер — 514, 519, 535, 537, 540, 546, 553, 597, 606, 607, 614, 620, 621, 624, 627, 649, 653, 657, 664, 674, 676, 682, 694, 696, 698, 699, 703, 704, 707

Жеро-Рішар Альфред-Леон (1860-1911) журналіст, депутат — 675

Жеффруа Гюстав (1855-1926) критик, письменник — 513, 560, 586,

Жженов Георгій (1915-2005) актор, **репресований** — 329, 352

Живлюк Юрій (1936 р.н.) фізик, доктор наук, **дисидент** — 134

Живокіні Василій (1805-1874) актор — 222

Житнікова Тетяна (1937 р.н.) **дисидентка**, дружина Л. Плюща — 217, 474-478, 480

Жіністі Поль (1855-1932) театральний діяч — 495, 516, 518, 563-567, 572-579, 585-590, 592, 598-605, 607-614, 616-620, 628, 630, 634-636, 639, 640, 642, 643, 646-648, 667, 691

Жірарден Еміль де (1806-1881) письменник, політик — 542

Жіроду Жан (1882-1944) драматург — 284

Жорес Жан (1859-1914) політичний діяч — 537, 641

Жук Михайло (1883-1964) художник і поет — 24, 201

Жуковський Аркадій (1922 р.н.) культуролог, почесний голова НТШ у Європі — 325, 334, 335

Жуо Альбер, полковник, суддя у справі Дрейфуса — 692

Жуховицький Леонід (1932 р.н.) письменник — 419

Жюдік Анна (1850-1911) актриса — 555

Жюлльєн Жан (1854-1919) драматург, критик — 487, 498, 508, 524, 525, 528, 600

Жюссом Люсьєн (1861-1925) декоратор — 624, 697

З

Завадський Євгеній (1926-2006) режисер, син Ю. Завадського — 107

Завадський Юрій (1894-1977) режисер — 107-114, 328, 329, 336, 352, 364, 396, 421, 422, 467, 483

Загоруйко (*Чукардіна*) Емма (1930 р.н.) редактор БСЕ, дру-

жина Володимира Загоруйка — 235, 236, 277, 356

Загоруйко Володимир (1932 р.н.) режисер школи М. Крушельницького (КТМ) — 89, 91, 92, 212, 285

Загоскін Михайло (1789-1852) письменник — 390

Загребельний Павло (1924-2009) письменник — 419, 438

Заковський (*Штубіс*) Леонід (*Генріх*) (1894-1938) чекіст, **розстріляний** — 322

Залеська-Онишкевич Лариса (1935 р.н.) театрознавець — 80, 81

Заливаха Панас (1925-2007) художник (КТМ), **дисидент, репресований** — 353, 431

Залізняк Максим (1768-1769) керівник Коліївщини, козацький отаман, гетьман України, **ув'язнений** (бл. 1740 — після 1768) — 253

Залуцький П. (1887-1937) більшовик, **розстріляний** — 465

Замятін Євгеній (1884-1937) письменник — 56, 330

Зарецький Віктор (1925-1990) художник (КТМ) — 431

Зарудний Микола (1921-1991) драматург — 90, 415-418

Затворницький Гліб (1902-1961) актор театру Курбаса, кінорежисер — 219

Збанацький Юрій (1913-1994) письменник — 185

Зверінцев Леонід (1939 р.н.) актор — 17, 207

Звягінцева Віра (1894-1972) поетеса — 300

Зеров Микола (1890-1937) поет-неокласик, перекладач, **розстріляний** — 304, 410, 427

Зільберберг Ілля (1935 р.н.) інженер-конструктор, **дисидент** — 73, 74

Зінкевич Осип (1925 р.н.) громадський діяч, видавець — 80, 81

Зінов'єв (*Радомисльський*) Григорій (1883-1936) партійний діяч, **розстріляний** — 311, 322, 324

Злотников Семен (1945 р.н.) режисер, драматург — 361, 364

Золя Еміль (1840-1902) письменник — 487, 494, 495, 500, 501, 532, 584, 629, 638, 647-649, 666, 675, 679

Зорін Леонід (1924 р.н.) драматург — 59, 195, 327, 419

Зудерман Герман (1857-1928) драматург — 651

Й

Йогансен Майк (1895-1937) письменник, **розстріляний** — 269

Йорданов Недялко (1941 р.н.) поет, драматург — 120

Йосипенко Микола (1912-1983) театрознавець — 30, 92, 93, 425, 426

Йоффе Адольф (1883-1927) радянський дипломат, **покінчив життя самогубством** — 350

І

Ібельс Анрі Габріель (1867-1936) художник — 544, 576, 695

Ібрагімбеков Рустам (1939 р.н.) письменник — 17, 245

Ібсен Генрік (1828-1906) драматург — 498, 507, 515, 522, 523, 531, 535, 538, 619, 663, 674

Івакін Юрій (1917-1983) науковець, художник — 11

Іван IV Грозний (1530-1584) московський цар — 340

Іваницька Анастасія (1905-1984) тітка Л. Танюка — 255

Іваничук Роман (1929 р.н.) письменник — 462

Іванов Вячеслав (1929 р.н.) письменник — 382, 383, 397, 398

Іванов Георгій (1919-1994) театральний діяч, заступник міністра — 118, 190

Іванова Галина (1928-2008) актриса — 255

Іванова Людмила (1933 р.н.) актриса — 433

Івченко Валерій (1939 р.н.) актор — 43, 89, 94

Ігнатович (*Балинський*) Гнат (1898-1978) актор, режисер школи Л. Курбаса — 145, 294

Ідзиковський Леон (1827-1865) крамар, видавець — 138

Іллєнко Юрій (1936-2010) режисер — 450-454

Іоселіані Отіа (1930-2011) письменник — 120, 420

Іщук Арсен (1908-1982) письменник, **репресований** — 302

К

Кавакамі Отодзіро (1864-1911) актор, театральний діяч — 708

Кавалерідзе Іван (1887-1978) скульптор-монументаліст і кінорежисер — 183

Каганович Лазар (1893-1991) партійний діч, поплічник Сталіна — 350, 465

Кадирова Лариса (1943 р.н.) актриса — 434
Каен Гюстав (1825-?) адвокат — 640,
Казнадій Іван (1925-2006) режисер школи М. Крушельнийького — 92, 424
Калашников Юрій (1910-1988) театрознавець — 244
Калинець Ігор (1939 р.н.) поет, **репресований** — 8, 47, 80, 115, 197, 435
Калинець-Стасів Ірина (1940 р.н.) поетеса, **репресована** — 8, 80, 197
Калістратова Софія (1907-1989) адвокат, захисник дисидентів, **репресована** — 277
Каляєв Іван (1877-1905) революціонер, терорист, есер, поет, **страчений** — 26
Кальдерон де ля Барка Педро (1600-1681) драматург — 619
Кальмет Андре (1861-1942) театральний діяч — 542, 555, 637
Каменев Лев (1883-1936) більшовик, **розстріляний** — 311, 322-324
Каменномостський Лев, доктор технічних наук — 70, 71
Камінський Анатоль (1925 р.н.) громадський діяч, дійсний член НТШ — 479, 480
Камю Альбер (1913-1960) письменник — 54, 56
Кан Гюстав (1859-1936) поет — 679, 681
Канишевський Григорій (1912-1991) актор — 431
Кантен, власниця театру — 660-669
Капельгородський Пилип (1882-1938) письменник, **розстріляний** — 371
Капуста (*Погорелова*) Лідія (1938 р.н.) актриса — 84
Капюс Альфред (1858-1922) письменник — 542, 597, 695
Карабутенко Іван (1921-1999) критик, перекладач — 199, 247, 357, 383
Карагель Жозеф, драматург — 545, 562
Каран д'Аш (*Пуаре Еммануїл*) (1858-1909) художник-карикатурист — 488
Карвасарський Борис (1931-2013) психіатр — 202
Каргальський (*Слинько*) Сергій (1889-1938) актор, режисер школи Л. Курбаса, **розстріляний** — 144
Карпенко-Карий (*Тобілевич*) Іван (1845-1907) драматург, діяч театру — 294, 415, 416
Карр'єр Ежен (1849-1906) художник — 513

Карре Альбер (1852-1938) театральний діяч — 494, 495, 510-512, 519, 520, 526, 533, 554-556, 561

Катаєв Валентин (1897-1986) письменник — 120

Катерина II (1729-1796) російська імператриця — 437

Катон-молодший (95-46 до н.е.) республіканець, противник Цезаря — 257

Каутський Карл (1854-1938) теоретик соціал-демократії — 434

Квітка Климентій (1880-1953) етнограф, чоловік Л. Українки — 301, 303

Кеннеді Джон Фіцджеральд (1917-1963) 35-й президент США, **вбитий** — 260

Кермоуд Френк (1919-2010) літературознавець — 199

Керст Леон, журналіст — 617, 618

Кестлер Артур (1905-1983) письменник, **репресований** — 285-288, 306-308, 330

Кипріян Мирон (1930 р.н.) театральний художник — 119

Кирилюк Євген (1902-1989) літературознавець — 11, 184

Кисельов Василь (1929 р.н.) режисер — 351

Кисельов Йосип (1905-1980) театральний критик — 240, 241, 246, 247, 265

Кисунько Василь (1940-2010) мистецтвознавець — 225, 228, 267, 277

Кійяр П'єр (1864-1912) поет — 489

Кірін Михайло (1911-1988) актор — 84

Кіріна Римма (1921-2014) актриса — 84, 85

Кіров (*Костриков*) Сергій (1886-1934) більшовик, **застрелений** — 12, 193, 322, 371

Кларті Жюль (*Арнаудов Арсен*) (1840-1913) журналіст, театральний діяч — 494, 511, 530, 540, 589, 640, 691, 692, 700-703

Клементіс Володимир (1902-1952) критик, **розстріляний** — 392, 393

Клервіль Луї Франсуа де (1811-1879) драматург — 523

Клиновий Юрій (1909-1985) псевдонім Ю. Стефаника, письменника, сина В. Стефаника — 434, 478

Клюєв Микола (1884-1937) поет — 377

Кнебель Марія (1898-1985) режисер — 117

Книш (*Книшов*) Георгій (1922 р.н.) поет — 115

Коваленко Прохір (1884-1963) актор — 162, 178

Ковжун Павло (1896-1939) художник, **розстріляний** — 400
Козаков Михайло (1934-2011) актор — 20
Козаченко Василь (1913-1995) письменник — 184, 199, 354, 358
Козаченко Григорій (1900-1970) актор — 84, 88, 91, 93
Козицький Пилип (1893-1960) композитор — 24, 162
Козловський Іван (1900-1993) співак (тенор) — 439, 440
Коклен ***(молодший) (Ернест-Олександр Оноре)*** (1848-1909) актор, брат Бенуа Констана — 583, 676, 701
Коклен ***(старший)*** **Бенуа Констан** (1841-1909) актор — 509, 591, 610, 675, 676
Коклен Жан (1865-1944) ***(молодший)*** актор — 650, 652, 657, 676
Коковкін Сергій (1938 р.н.) актор — 120
Кокошкін Федір (1773-1838) директор театральної контори — 390
Кокто Жан (1889-1963) письменник — 434
Кола Люс, актриса — 520, 531, 546, 554, 621, 664,
Коломієць Олекса (1919-1994) драматург — 415-417
Колосова Рея (*Рита*) (1924-2008) актриса — 84
Кольб Марі, актриса — 574, 579, 580, 584, 618, 620, 677
Кольцов (*Фрідлянд*) **Михайло** (1898-1940) журналіст, **розстріляний** — 130
Кольчик Микола, слідчий — 48
Комаров Богдан (1882-1975) біолог, бібліограф, син М. Комарова — 303
Комаров Михайло (1844-1913) бібліограф, фольклорист — 303
Коміссаржевська Віра (1864-1910) актриса — 295
Коміссарова Марія (1900-1994) поетеса — 325, 326
Кондуфор Юрій (1922-1997) історик, зав. відділом ЦК КПУ — 425, 426
Конен, журналіст — 502, 525
Кониський Олександр (1836-1900) письменник, громадський діяч — 11
Коновалець Євген (1891-1938) голова Проводу ОУН, **вбитий** в Ротердамі агентом НКВД П. Судоплатовим — 372
Коновніцин Петро (1803-1830) декабрист, розжалуваний у солдати — 118
Константинова Алла (*Алефтина*) (1936 р.н.) актриса — 17, 207
Коолюс Ромен (*Вейль Рене*) (1868-1952) драматург — 665, 686

Копелев Лев (1912-1997) письменник, філолог, правозахисник, **дисидент, репресований** — 47, 71, 204, 448, 450

Коппе Франсуа (1842-1908) письменник — 528, 580, 629, 634, 638

Корналья Ернест (1834-1913) актор — 580, 611, 618, 621, 640

Корнієнко Антоніна (1914-2003) дружина М. Корнієнка — 286

Корнієнко Неллі (1939 р.н.) театрознавець (КТМ), філософ, академік НАМУ — 7, 14, 67, 83, 130, 134-138, 167, 194, 211, 212, 241, 243, 258, 264, 285, 299-301, 330, 356, 363, 415, 428, 434, 438-441, 443, 445, 467, 471

Корнієнко Ніна (1943 р.н.) актриса — 118

Корнійчук Олександр (1905-1972) драматург — 14, 119, 199, 248, 415-417, 426

Корнілов Костянтин (1879-1954) психолог, академік — 411

Коровін Костянтин (1861-1939) художник — 291

Короленко Володимир (1853-1921) письменник — 42, 43

Коротич Віталій (1936 р.н.) поет — 200, 330, 354, 364-367, 471-473

Корсунська Берта (1913-1979) літературознавець — 392

Корчак Януш (*Ерш Хенрік Гольдшміт*) (1878-1942) педагог, письменник, **страчений** гестапо — 236

Косаківна Ярослава (1908-?) актриса школи Л. Курбаса — 84

Косач Михайло (1869-1903) математик, брат Лесі Українки — 302, 303

Косач-Борисова Ізидора (1888-1980) сестра Лесі Українки, **репресована** з 1937 по 1939 рр — 303

Косач-Кривинюк Ольга (1877-1945) сестра Л. Українки — 302, 303

Косигін Олексій (1904-1980) державний діяч — 200

Костенко Анатоль (1908-1997) письменник, **репресований** — 302

Костенко Ліна (1930 р.н.) поетеса — 354, 427

Костенко Наталя (1941 р.н.) літературознавець — 392

Костов Стефан (1879-1939) драматург — 420

Костюченко Іван (1910-1983) актор — 94

Косюков Геннадій (1935 р.н.) режисер — 17

Котляревський Іван (1769-1838) письменник — 251

Коцюбинська Михайлина (1931-2011) літературознавець (КТМ) — 220, 427

Коцюбинський Михайло (1864-1913) письменник — 26

Кочерга Іван (1881-1952) драматург — 416

Кочур Григорій (1908-1994) перекладач, **репресований** — 116, 192, 248, 320, 325, 330, 331, 334, 335, 354, 355, 365, 382, 427, 471, 478

Кошачевський Семен (1909-1991) актор — 84, 85

Кошелівець (*Ярешко*) Іван (1907-1999) письменник (ФРН) — 435

Кравцов Іван (1934-2010) актор — 423, 424

Кравчук Петро (1911-1997) громадський діяч в Канаді, публіцист — 254, 435-438

Крайниченко Володимир (1925-1964) режисер школи М. Крушельницького — 84, 86, 93

Красін Віктор (1929 р.н.) економіст, правозахисник, **репресований** — 54, 55

Крег Гордон Едвард (1872-1961) художник, режисер — 211

Кренстон Моріс (1920-1993) філософ, політик — 198

Кречмар Інгебург, журналістка — 284, 286, 318

Кривицький (*Гінзберг*) Вальтер, чекіст — 308-314, 320-322

Крилов Іван (1769-1844) байкар — 390

Крим Анатолій (1946 р.н.) прозаїк, драматург — 192

Кримець Костянтин (1939-2008) диригент — 361, 364

Кримова Наталія (1930-2003) театральний критик — 135

Криницька Лідія (1898-1996) актриса школи Л. Курбаса — 84, 91, 92

Кричевський Василь Григорович (1873-1952) архітектор, маляр, мистецтвознавець — 346, 434, 479

Кромвель Томас (1485-1540) лорд, правитель Англії — 379

Кропивницький Марко (1840-1910) актор, режисер, драматург — 159, 294, 311

Крушельницький Мар'ян (1897-1963) актор, режисер школи Л. Курбаса — 11, 13, 65, 93, 116, 193, 240, 241, 246, 250, 252, 277, 351, 465

Крюков Юрій (1950-2010) актор — 17, 207, 455, 458, 460

Кузенков Володимир (1940 р.н.) режисер — 13, 17, 48, 54, 59, 67, 261, 284, 325-327, 358, 361, 363, 447, 448, 464, 467

Кузякіна Наталя (1928-1994) критик — 252, 258, 265

Кулик Іван (*Ізраїль*) (1897-1937) критик, ортодокс, **розстріляний** — 413

Куліш Микола (1892-1937) драматург, **розстріляний** — 7, 29, 30, 250, 251, 279, 330, 347, 350, 356, 425, 426, 434, 441, 446, 467, 480

Куліш Пантелеймон (1819-1897) письменник, історик, фольклорист — 328, 329

Купала (*Луневич*) **Янка** (1882-1942) поет, **вбитий** агентами НКВД — 119

Купчинський Роман (1944-2014) громадський діяч — 435, 479, 480

Курбас Лесь (1887-1937) режисер, **розстріляний** — 7, 21-31, 36, 60, 93, 116, 142-181, 205, 212, 218, 231, 241, 248, 252, 253, 279, 282, 283, 284, 288, 294-299, 310, 311, 330, 339, 355, 356, 410, 413, 421, 425, 427, 431-433, 441, 465, 467, 469

Курганов І. (*Кошкін Іван*) (1895-1980) економіст, дослідник тоталітаризму, радянолог (США) — 217

Куртелін Жорж (*Віктор Марсель Муано*) (1858-1929) письменник — 502, 518, 522, 530, 536, 648, 665, 670, 674, 683, 686, 689, 690, 693, 698

Кутулі Гюстав Шарль де, журналіст, політик, міністр — 661

Кучаєв Андрій (1939-2009) драматург — 59

Кюрель Франсуа де (1854-1927) письменник — 505, 509, 515, 522, 528-530, 533, 539, 557, 561, 612, 648, 655, 665, 670, 672, 684, 690, 707

Л

Ла Поммере (?-1891) журналіст — 491, 512

Лабінський Микола (1936 р.н.) театрознавець — 192, 249, 252, 293

Лаборі Фернанд (1860-1917) адвокат Дрейфуса — 691

Лабрюйєр Жорж (1645-1696) драматург — 523, 677, 696

Лаведан Анрі Леон Еміль (1859-1940) драматург — 527, 528, 570, 597, 648, 665, 682, 690

Лавров Кирило (1925-2007) актор — 120

Лагранж (*Шарль Варле*) (1939-1963) актор — 233

Лаженес Ернест (1874-1917) письменник — 629, 638, 655, 656, 709

Лакоба Нестор (1893-1936) партійний діяч, **отруєний** Берією — 219

Лакрессоньєр (1819-1893) актор — 673

Ламбер Альбер ***(син)*** (1865-1941) актор — 528, 699, 701

Ламбер Альбер-Леон ***(батько)*** (1847-1918) актор — 565, 580, 583, 595, 597, 600, 611, 615, 618, 621, 623, 625, 628, 638

Ланкре Никола (1690-1743) художник — 529

Ларошель, керівник «Незалежного театру» після Антуана з 1894 по 1896 рр. — 545, 562

Ларруме Гюстав (1852-1903) письменник — 503, 566, 567

Лассуш Луї, актор, оперетковий сценарист — 523

Лаціс Мартин (*Судрабс Ян*) (1888-1938) діяч ЧК-ОГПУ, один з організаторів терору, **розстріляний** — 471

Ле (*Мойся*) **Іван** (1895-1978) письменник — 218

Ле Баржі Шарль-Густав-Антуан (1858-1936) актор, режисер — 539, 699, 702, 708

Ле Корбейє Моріс, письменник — 501

Левинський Олексій (1947 р.н.) актор — 118

Левітін Михайло (1945 р.н.) режисер — 195, 329

Лего Анжель, актриса — 557, 562

Лежандр Луї (1851-1908) драматург — 528

Лейгу Жорж (1857-1933) письменник, політик — 689

Лейтес Олександр (1899-1976) письменник — 269

Леконт де Ліль Шарль (1818-1894) поет — 603

Леконт Жорж (1867-1958) письменник — 493

Лекрусель (помилка в тексті; треба — **Декурсель П'єр** (1856-1926) драматург — 554

Лелуар Моріс (1851-1940) драматург, художник — 699, 702

Леметр Жюль (1853-1914) критик — 491, 495, 498, 515, 536, 541, 542, 554, 555, 561, 570, 575, 597, 616, 622, 626, 631, 635, 637, 641, 642, 648, 649, 683

Леметр Фредерік (1800-1876) актор — 673, 674

Ленбах Франц фон (1836-1904) художник — 661

Ленін (*Ульянов*) **Володимир** (1870-1924) — 142, 145, 155, 182, 186, 239, 243, 269, 270, 271, 322, 350, 357, 423, 430, 468, 479

Леннон Вінстон Джон (1940-1980) музикант, засновник і лідер гурту «Бітлз», **вбитий** — 323, 324

Ленотр Жорж (*Теодор Госселен*) (1857-1935) історик, письменник — 495

Ленський Олександр (1847-1908) актор — 222

Леонов Євгеній (1926-1994) актор — 194, 483

Леонтович Микола (1877-1921) композитор, **вбитий** — 24, 30

Лепелетьє Едмон Адольф (1846-1913) адвокат, письменник — 491

Лепкий Богдан (1872-1941) письменник — 438

Лесаж Ален Рене (1668-1747) письменник — 221

Лисенко Галина (1883-1964) дочка М. Лисенка — 303

Лисенко Микола (1842-1912) композитор — 140, 152, 161, 176, 177, 252, 302

Лифанов Борис (1913-1975) актор — 17-19, 190, 207, 210, 234, 455

Лісовський Роберт (1893-1982) графік — 147, 162

Лішанський Юхим (1905-1982) режисер школи Л. Курбаса — 142

Лобода Андрій (1871-1931) літературознавець, фольклорист, академік — 251

Логвин Григорій (1910-2001) мистецтвознавець — 30

Лозинський Михайло (1886-1955) перекладач — 472, 473

Лоін Ж.[4] (або *Луан Ж.*) **Жанна де Турбе** (1837-1908) куртизанка — 539, 540, 542, 547, 554, 555, 560, 616, 637, 639, 647, 654

Ломоносов Михайло (1711-1765) науковець — 478

Лондон Джек (1876-1916) письменник — 33, 34

Лопатинський Фауст (1899-1937) режисер школи Л. Курбаса, **розстріляний** — 141, 142, 145, 157, 218

Лоран Марі, актриса — 682, 697

Лоранті Жан, драматург — 562

Лордкіпанідзе Григорій (*Гіга*) (1927-2013) режисер — 17

Лоррен Жан, журналіст — 627, 638

Лоті П'єр (1850-1923) письменник, морський офіцер — 517, 586, 671, 676, 680-682, 688, 689, 707

Лукаш Микола (1919-1988) перекладач — 192, 248, 427, 473

[4] Дівчина з бідної багатодітної родини, мила пляшки від шампанського. Прибувши в Париж, зробила карколомну кар'єру. Коханка директора театру «Порт Сен-Мартен), потім — принца Наполеона, створила салон, де завсідниками були Теофіль Готьє, Сент-Бев, Ернест Ренан, Флобер, Тургенєв. Її називали «Дамою з фіалками» — за прикладом «Дами з камеліями». Коханці залишали їй великі спадки. В 1872 році вона виходить заміж за графа де Луана, після чого в її Салоні з'являються Клемансо, Дюма (син), Анатоль Франс. Одним з її останніх коханців був Жюль Леметр. Активно допомагала Театрові Антуана.

Луначарська Ірина (1918-1991) журналістка, дочка А. Луначарського — 470

Луначарський Анатолій (1875-1933) критик, політик, культурний діяч — 64, 232, 294, 310, 311, 422

Лунгін Семен (1920-1996) драматург — 357, 466

Лунц Лев (1901-1924) письменник — 82

Любимов Юрій (1917 р.н.) режисер, засновник і керівник Театру на Таганці — 195, 211, 220, 225, 327

Любомудров Марк (1932 р.н.) театрознавець — 245

Люксембург Роза (1871-1919) політична діячка, **вбита** — 285

Люньє По (*Орельєн Франсуа Ларі*) актор, режисер — 659, 687, 708

Львов-Анохін Борис (1926-2000) режисер — 261

М

Магар Володимир (1900-1965) режисер — 29

Магат Олена (1900-1976) актриса театру Л. Курбаса — 230, 465

Мазепа Іван (1639-1709) гетьман України — 438, 479

Мазіна Джульєтта (1921-1994) актриса — 483

Майєр (*Мейєр*) **Артюр-Альбер** (1844-1924) журналіст — 542, 628, 644, 666

Майєр Анрі, актор — 555, 569, 649

Макайонок Андрій (1920-1982) драматург — 245

Макс де, актор — 582, 595, 597, 614, 615, 618, 620, 625-627, 670, 672, 681, 682, 697, 698

Максимович Михайло (1804-1873) фольклорист, природознавець — 290

Маланчук Валентин (1928-1984) партійний діяч — 9, 48, 274, 320, 354, 355

Малевич Казимир (1879-1935) художник — 414

Малкіна-Дейч Євгенія (1919 р.н.) літературознавець, дружина О. Дейча — 14, 61, 285, 300, 304, 425-427

Малларме Стефан (1842-1898) поет — 489

Малюгін Леонід (1909-1968) драматург — 419

Маляр Володимир (1941 р.н.) актор — 88, 94

Мамбетов Азербайджан (1932-2009) режисер — 118, 119

Мандельштам Осип (1891-1938) поет, **розстріляний** — 232, 288, 318

Мане Едуард (1832-1883) художник — 434
Манн Томас (1875-1955) письменник — 204, 282
Мануйлович Софія (1892-1971) актриса театру Л. Курбаса, режисер — 141, 157, 158, 292-299
Манцоні Алессандро (1785-1873) письменник — 531
Маньяні Анна (1908-1973) актриса — 329
Маньяр Франсіс (1837-1894) редактор «Фігаро» — 492, 542, 557
Мао Цзе Дун (1893-1976) — 319
Мар'ямов Олександр (1909-1972) письменник — 231, 413
Мар'яненко (*Петлішенко*) **Іван** (1878-1962) актор театру Л. Курбаса — 144,
Маргеріт Поль (1860-1918) письменник — 586
Марджанов (*Марджанішвілі*) **Костянтин** (*Коте*) (1872-1933) режисер — 29
Марецька Віра (1906-1978) актриса — 107, 113, 329, 352, 468, 480-483
Маріво Пьер Карле де Шамблен де (1688-1763) драматург — 488, 500
Марк, режисер — 559, 571, 601, 635, 640
Маркес Габріель Гарсіа (1928-2014) письменник — 281-283
Марков Сергій (1954-2013) письменник — 339
Маркс Карл (1818-1883) — 363, 372, 375
Марло Крістофер (1564-1593) драматург, **вбитий** — 511
Марсолло Луї (1864-1935) драматург — 510, 683
Мартинов Леонід (1905-1980) поет, перекладач — 271, 272
Мартинов Олександр (1816-1860) актор 222
Маршак Самуїл (1887-1964) поет — 128
Масоха Петро (1904-1991) актор школи Л. Курбаса — 166, 179
Мастрояні Марчелло (1924-1996) актор — 483
Матильда (*Летиція Вільгельміна Бонапарт*) (1820-1904) принцеса, кузина Наполеона Бонапарта, мала свій салон — 490
Махлянкін Владлен (1933-2002) композитор — 16, 17, 19, 20, 55, 117, 187, 190, 210, 226, 234, 255, 284, 285, 319, 325, 342, 360-364, 447
Махненко Юрій (1932 р.н.) письменник — 199

Мацкін Олександр (1906-1996) театрознавець, **репресований** — 241

Маяковський Володимир (1893-1930) поет, **покінчив життя самогубством** — 205, 294, 385, 386, 393, 396, 398, 407, 414, 483

Медведчук Віктор (1954 р.н.) юрист — 478

Мейєрхольд Всеволод (1874-1940) режисер, **розстріляний** — 30, 83, 112, 130, 135, 222, 251

Меїр (*Мабович*) Голда (1898-1978) п'ятий прем'єр-міністр Ізраїлю — 273

Меленг Єтьєн Морен (1808-1875) актор, скульптор — 673

Мелетинський Елеазар (1918-2005) філолог, мистецтвознавець — 382

Меллер Вадим (1884-1962) художник театру Л. Курбаса — 251

Мелло Марта (1870-1947) актриса — 696, 703

Мельяк Анрі (1831-1897) драматург — 494, 501, 512

Менделеєва Любов (1881-1939) актриса, історик балету, дружина О. Блока — 83

Менделе-Мойхер-Сфорим (*Шолом*) (1835-1917) письменник — 242

Менделєєв Дмитро (1834-1907) хімік — 10

Мендельсон Фелікс (1809-1847) композитор — 635

Мендес Катюль (1841-1909) письменник — 518, 523, 525, 546, 558, 572, 575, 596, 606, 626, 635, 672, 679, 681, 684

Мендрон Моріс (1857-1911) драматург — 683

Менухін Іегуді (1916-1999) скрипаль — 198

Меньє Олександр, драматург, видавець — 697

Меньє Полен (*Полен Леконт*) (1816-?) поет, актор — 490, 574, 674

Мережковський Дмитро (1866-1941) письменник — 379

Мержинський Сергій (1870-1901) громадський діяч, друг Лесі Українки — 303

Мерзлікін Микола (1936-2006) режисер — 134, 192

Меріме Проспер (1803-1870) письменник — 159

Метеньє Оскар (1859-1913) драматург — 532, 562

Метерлінк Моріс (1862-1949) драматург — 36, 111, 494, 619

Мехліс Лев (1889-1953) помічник Сталіна — 230

Мешко Оксана (1905-1991) громадська діячка, **дисидентка,**

репресована — 134, 220, 353, 466

Мещеряк Микола[5] (1931-1996) перекладач — 248

Мжаванадзе Василь (1902-1988) генсек КП Грузії — 9, 203, 463, 479

Микитенко Іван (1897-1937) драматург, **репресований, за версією НКВД, покінчив життя самогубством** — 27, 146, 356, 430

Миклухо-Маклай Микола (1846-1888) антрополог, мандрівник, етнограф — 338-340

Микола I (1796-1855) цар — 118, 375

Миколайчук Іван (1941-1987) актор — 454

Минко Тамара (1940 р.н.) театрознавець — 293

Мирний Панас (1849-1920) письменник — 14, 415

Митницький Едуард (1931 р.н.) режисер школи М. Крушельницького — 421

Михайлів Юхим (1885-1955) художник, **розстріляний** — 24

Михайлов Костянтин (1910-1994) актор театру Завадського — 107, 108

Мідсенті Йожеф (1892-1975) угорський кардинал, **репресований** — 315, 320

Мійо Альбер (1844-1922) журналіст — 523

Міллер Євгеній (1867-1939) генерал Білої Армії, викрадений з Парижа агентами НКВД 1937 р. і **страчений** — 320

Мілтон Джон (1608-1674) поет — 316

Мілютенко Дмитро (1899-1966) актор школи Л. Курбаса — 61

Мільєран (*Мійєран*) Олександр (1859-1943) політичний діяч — 490-492, 641

Мірбо Октав (1848-1917) письменник — 488, 494, 586, 588, 627, 648, 665, 676, 695

Міркіна Зінаїда (1926 р.н.) поетеса — 73

Мірошниченко Микола (1934 р.н.) письменник — 117, 118, 192

Міхоелс (*Вовсі*) Соломон (1890-1948) актор, режисер, **вбитий** агентами НКВД — 241-243

Міхоелс Наталія (1921 р.н.) дочка С. Міхоелса — 242

---

[5] Увійшов в історію скандальними доносами в ЦК КПУ та КГБ на Г. Кочура, М. Лукаша й інших перекладачів, яких систематично звинувачував у націоналізмі. Керівники спілки назвали його божевільним, але жодних заходів не вжили, і доноси тривали ще кілька років.

Мнацаканян Араміс (1911-1994) історик, **репресований** — 479

Мовчан Павло (1939 р.н.) поет — 318, 427

Модільяні Амедео (1884-1920) художник — 431

Мозолевський Борис (1936-1993) поет, археолог — 434

Молотов (*Скрябін*) Вячеслав (1890-1986) партійний і державний діяч — 312, 465

Мольєр (*Жан Батист Поклен*) (1622-1673) актор, драматург — 16-20, 40-42, 117, 186-193, 196, 206, 210, 221-227, 232-235, 240, 255, 267, 268, 278, 294, 310, 311, 318, 341, 342, 359-361, 364, 390, 455-461, 482, 511, 618, 679, 699

Мольтке Гельмут Карл Бернгард фон (1800-1891) політичний діяч, один із засновників Германської імперії — 661

Моне Клод (1840-1926) художник — 434, 560

Монтеск'є Шарль Луї (1689-1755) письменник, просвітитель — 375

Мопассан Гі де (1850-1893) письменник — 487, 496, 562, 589

Мордвинов Микола (1901-1966) актор — 352

Мордовець Данило (1830-1905) історик, письменник — 303

Моріак Франсуа (1885-1970) письменник, батько К. Моріака — 78

Морі-Морі Жан Сіффен (1746-1817) прелат, автор «Панегіриків» — 213

Мороз (*Левтерова*) Раїса (1938 р.н.) дружина В. Мороза, вчителька, **дисидентка** — 330, 335

Мороз Валентин *(старший)* (1936 р.н.) історик, **дисидент, репресований** — 198, 330

Мортьє Альфред (1865-1937) драматург — 562

Моцарт Вольфганг Амадей (1719-1787) — 658

Мочалов Павло (1800-1848) актор — 222

Мрачковський Сергій (1888-1938) більшовик, опозиціонер, **розстріляний** — 307, 308, 311-314, 320-323

Муллем Луї (1836-1908) журналіст — 503

Муне Поль (1847-1922) актор, брат Муне Сюллі — 700, 703

Муне-Сюллі Жан (1841-1916) актор — 434, 508, 680, 681

Муратов Ігор (1912-1973) поет — 371, 446

Муратов Олександр (1935 р.н.) кінорежисер — 446
Муратова Кіра (1934 р.н.) кінорежисер — 446
Мусієнко Віктор (1908-1973) актор — 429-431
Мюльфельд Люсьєн (1870-1902) драматург, критик — 671, 695
Мюссе Альфред де (1810-1857) письменник — 488

Н

Надь Імре (1896-1958) голова Ради Міністрів Угорщини, **розстріляний** — 320
Наполеон I Бонапарт (1769-1821) імператор Франції — 380
Нарбут Георгій (1886-1920) художник-графік — 24
Наринбаєв Азіз (1924 р.н.) доктор філософських наук, Фрунзе — 182
Неврлі Мікулаш (1916 р.н.) літературознавець, славіст — 392
Некрасов Віктор (1911-1987) письменник — 47, 199, 200, 247, 357, 466
Нерон Клавдій Цезар Август Германік (37-68) римський імператор — 682
Неруда Пабло (1904-1973) поет — 396
Нестайко Всеволод (1930 р.н.) драматург — 416
Неш (*Насбаум*) Річард (1913-2000) драматург — 252
Нещадименко Харитина (*Рита*) (1890-1926) актриса «Березоля», **покінчила життя самогубством** — 151, 294, 295
Нигрицький Л. (псевдонім *Лужницького Григора*) (1903-1990) письменник — 288
Нікіщіхіна Єлизавета (1941-1997) актриса театру і кіно — 202
Ніколаєнко Галина (1909-1992) викладач марксизму-ленінізму, парторг театрального інституту в Києві — 465
Ніколаєнко Поліна[6], аспірантка інституту історії в Києві, доносчиця, протеже Сталіна — 465
Ніксон Річард (1913-1994) 37-й президент США — 133, 484
Ніцше Фрідріх (1844-1900) поет, філософ — 279, 362, 373
Новиченко Леонід (1914-1996) літературознавець, академік — 184, 200

---

[6] Підтримана Сталіним, встигла за два роки написати понад вісім тисяч доносів, в тому числі й на Хрущова, після чого її поклали до психлікарні, репресована не була — після лікування працювала знову в інституті історії.

Норман Жак (1848-1931) співавтор Мопассана — 496
Носенко Олекса (1910-1980) письменник — 462

О

Оболенський Дмитрій (1844-1931) громадський діяч, журналіст — 317
Образцов Сергій (1901-1992) актор, режисер лялькового театру — 433
Огінський Міхал Клеофас (1765-1833) композитор — 140
Ож'є Еміль (1820-1888) драматург — 526
Озеров (*Гольдберг*) **Лев** (1914-1996) поет — 196, 247, 248, 330, 357, 358
Озирис, мільйонер — 665, 666
Окуджава Булат (1924-1997) поет, бард — 378
Олексій Михайлович (1629-1676) цар Росії — 245
Олесь (*Кандиба*) **Олександр** (1878-1944) поет — 25, 294
Олеша Юрій (1899-1960) письменник, сценарист — 119, 261, 393
Олів'є Лоренс (1907-1989) актор, режисер — 352, 352
Олійник Борис (1935 р.н.) поет — 184, 185, 427
Олійник Віталій[7], літературознавець — 37
Олійник Микола (1923-1997) письменник — 302
Ольберг Валентин (1907-1936) історик, **розстріляний** — 321, 323
Онацька Віра (1897-1968) актриса театру Л. Курбаса — 142, 295
Оне Жорж (1848-1918) письменник — 493, 527
Оно Леннон Йоко (1933 р.н.) художниця, співачка, дружина Джона Леннона — 323
Опорков Геннадій (1936-1983) режисер — 118-120
Орвелл Джордж (*Ерік Артур Блер*) (1903-1950) письменник — 54, 58, 480

[7] Це був цікавий і, на жаль, забутий краєзнавець і дослідник театру («Руська бесіда», окремо — Глібов, Старицький та ін.) Уже в 60-х роках він, за свідченням Р. Пилипчука, був пенсійного віку, і пішов з життя десь після 1972 року. В. Олійник жив у Кам'янці-Подільському. Підготував до друку монографію про М. Старицького для «Дніпра», але її так і не було видано. Опікувалась ним зокрема й онука М. Старицького Ірина Стешенко. Фактично він єдиний довів, що М. Старицький був першофундатором українського професійного театру. У «Радянському літературознавстві» (травень 1967 року) була його стаття «Чи був М.П. Старицький в еміграції?», а в збірці праць Подільської історичної кураєвої конференції (1969) надруковано його доповідь «Старицький і Поділля» (Л.Т.)

Оріоль Луї, художник — 545
Осадчий Михайло (1936-1994) журналіст, дисидент, **репресований** — 197
Островський Олександр (1823-1886) драматург — 20, 34, 43, 194, 221, 262, 278, 418, 423
Остроумова Ольга (1947 р.н.) актриса — 118
Отс Георг (1920-1975) співак (баритон) — 202
Охлопков Микола (1900-1967) режисер — 29

П

П'єха Едіта (1937 р.н.) співачка — 15
Павленко (*Танюк*) Галина (1930-2009) вчителька, сестра Л. Танюка, **репресована** — 15, 285
Павленко Алек (1960 р.н.) син Г. Павленко — 16
Павленко Віта (1967 р.н.) дочка Г. Павленко — 16
Павленко Олег (1933-1989) голова колгоспу на Чернігівщині — 16
Павленко Сергій (1955 р.н.) історик, журналіст, племінник Л. Танюка — 16
Павличко Дмитро (1929 р.н.) поет — 184, 354, 427
Павлов Іван (1849-1936) фізіолог, академік — 411
Павловський Вадим (1907-?) мистецтвознавець — 434
Паж Валентина, актриса — 589, 596, 624
Пазоліні П'єр Паоло (1922-1975) кінорежисер, письменник, **вбитий** — 280
Пайєрон (*Едуард Жюль Анрі*) (1834-1899) поет, драматург — 511
Паламарчук Дмитро (1914-1998) перекладач, **репресований** — 268
Палах Ян (1948-1969) студент, **покінчив життя самоспаленням** на знак протесту проти окупації Чехословаччини — 349
Палій (*Гурко*) Семен (1645-1710) козацький полковник — 479
Палій Лідія (1926 р.н.) письменниця (Канада) — 434
Панкратова Ганна (1897-1957) історик, академік — 435, 436
Панова Віра (1905-1973) драматург — 120
Пансо Вольдемар (1920-1977) режисер — 118, 119
Панч (*Панченко*) Петро (1891-1978) письменник — 28, 29

Папазян Ваграм (1888-1968) актор — 224

Паска Марі-Анжель (1835-1914) актриса — 533

Пастернак Борис (1890-1960) поет, лауреат Нобелівської премії — 212, 218, 472, 473

Патрік Джон (1905-1995) драматург — 419

Паттерсон Джемс[8] (1933 р.н.) моряк, поет — 383, 384

Паустовський Костянтин (1892-1968) письменник — 128

Пашкова Лариса (1921-1987) актриса — 17

Педченко Віктор (1926-1968) директор театру — 90-94

Пелетан Каміль (1846-1915) журналіст — 513

Первомайський Леонід (*Гуревич Ілля*) (1908-1973) письменник — 331

Перельмутер Вадим (1943 р.н.) письменник — 346, 440

Перепадя Анатоль (1935-2008) перекладач — 31, 33

Перов Василій (1834-1882) художник — 291

Перре Поль (1830-1904) драматург — 502, 529

Перрен Жюль (1843-1931) актор, шансоньє, драматург — 682

Пессар Гектор, журналіст — 488, 492, 535

Петерс Яків (1886-1938) діяч ЧК-ОГПУ, один з ініціаторів терору, **розстріляний** — 471

Петляш-Барілотті Олена (1890-1971) актриса, співачка — 140

Петрицький Анатоль (1895-1964) живописець і театральний художник — 24, 27, 147, 162, 294

Петро I (1672-1725) цар — 245, 340, 380, 435-438

Петрова (*Крушельницька*) **Євгенія** (1902-1989) актриса «Березоля» — 65

Петухов (1940 р.н.) Олексій актор — 415-420

Пильняк (*Вогау*) **Борис** (1894-1938) письменник, **розстріляний** — 438

Писарєв Дмитро (1840-1868) критик — 376

Півторадні Василь (1910-1981) літературознавець — 392, 413

Пігарєв Кирило (1911-1984) літературознавець — 244

Підгорний Микола (1903-1988) державний діяч — 396

Пікассо Пабло (1881-1973) художник — 414, 431

---

8 Син художниці Віри Аралової, знімався дитиною у фільмі «Цирк». 1994 р. емігрував до США. Не плутати з відомим письменником Джеймсом Паттерсоном (1947 р.н.) лауреатом численних літературних премій.

Пікель Річард (1896-1936) театральний діяч, **розстріляний** — 324

Піменов Володимир (1905-1995) театральний критик — 118

Пінський Леонід (1906-1981) літературознавець, **репресований** — 73, 382, 383, 391-396

Піскун Іван (1910-1990) театрознавець, директор театрального інституту в Києві, **репресований** — 162

Платов Всеволод (1929-2004) актор — 20

Плачинда Сергій (1928-2013) письменник — 462

Плотніков Микола (1897-1979) актор — 17

Плющ Леонід (1939 р.н.) математик (КТМ), **дисидент, репресований** — 8, 47, 136, 217, 474-478

Плятт Ростислав (1908-1989) актор — 107, 480-483

По Едгар (1809-1849) письменник — 316

Победоносцев Костянтин (1827-1907) вчений-правознавець, державний діяч — 26

Поженян Григорій (1922-2005) поет — 357

Полєвой (*Кампов*) Борис (1908-1981) письменник — 419

Поліщук Валер'ян (1897-1937) письменник, **розстріляний** — 28

Поліщук Осип, художник (США) — 80

Полторацький Олекса (1905-1977) письменник — 392, 399, 413

Полянський Дмитро (1917-2003) партійний діяч — 116

Померанц Григорій (1918-2013) філософ, **дисидент, репресований** — 73, 81

Попов Андрій (1918-1983) актор — 118

Попова Людмила (1931-2008) актриса — 84-91, 94, 434

Попович Євген (1930-2007) перекладач, **дисидент** (КТМ) — 61

Порель Дезіре Поль (1842-1907) директор театру «Одеон» за 1885-по 1892 рр. — 497, 498, 508, 516, 554-556, 561, 568, 588, 589, 607, 619, 629-635, 637, 644, 690, 705

Порто-Ріш Жорж де (1849-1930) драматург — 497, 527, 568, 570

Поссарт Ернст фон (1841-1921) актор, театральний діяч — 658

Постишев Павло (1887-1939) більшовик, **розстріляний** — 193

Поюровський Борис (1933 р.н.) театрознавець — 87, 229, 359-361, 363, 423

Правдін (*Трейлебен*) Осип (1849-1921) актор — 222

Прево Марсель (1862-1941) письменник — 503, 509, 556, 570, 597, 648, 691

Пренс, комедійний актор — 589, 610

Пржевальський Микола (1839-1888) мандрівник 120, 373

Прієде Гунар (1928-2000) драматург — 120

Прістлі Джон Бойнтон (1894-1984) письменник — 198

Прокоп Мирослав (1915-2003) публіцист, громадський діяч — 336, 346, 435, 479

Прокопович Теофан (1681-1736) письменник, церковний діяч — 244, 245

Прокофьєв Сергій (1891-1953) композитор — 280

Прохоренко Галина, актриса «Молодого театру» Л. Курбаса — 295

Пруслін Наум (1877-1943) композитор, диригент — 152, 161, 177, 253

Пті Франсіс, володар картинної галереї, заснованої 1846 р. — 625

Пугачов Омелян (1740 чи 1742 — 1775) провідник повстання, **страчений** — 379

Пушкін Олександр (1799-1837) поет, **застрелений** — 211, 212, 358

Пшибильський Річард (1928 р.н.) літературознавець, перекладач Мандельштама — 288

Пятаков Георгій (*Юрій*) (1890-1937) політичний діяч, **розстріляний** — 307, 474

Р

Рабічев (*Зайденшнер*) Наум (1898-1938) партійний діяч, **розстріляний** — 164

Радек (*Собельсон*) Карл (1885-1939) партійний діяч, **розстріляний** — 287, 307, 434

Радзинський Едуард (1936 р.н.) драматург — 262

Радіщев Олександр (1749-1802) письменник, **покінчив життя самогубством** — 476

Радоєв Іван (1927-1994) драматург — 420

Радченко Я., автор статті-доносу — 331-335, 354

Радчук Федір (1899-1986) актор школи Л. Курбаса — 91

Разін Степан (1630-1671) провідник повстання, **страчений** — 379, 467

Ракитянська Олена, студійка «Молодого Театру» Л. Курбаса — 295

Ранбо Жан, міністр — 563, 612, 614, 620, 622, 642, 643

Раневська Фаїна (1896-1984) актриса — 467

Рафаель Санті (1483-1520) художник, графік — 26, 374

Раффаеллі Жан-Франсуа (1850-1924) художник — 544

Рахманний (*Олійник*) Роман (1918-2002) публіцист — 434

Рачада (*Зайцев*) Іван (1909-1993) драматург — 419

Рашільд (*Емері Маргарет*) (1860-1953) письменниця — 489

Ревуцький Валеріан (1911-2010) театрознавець — 346, 434, 479

Режан (*Габріель-Шарлотта Режю*) (1856-1920) актриса — 497, 554, 686, 705, 707, 708

Резнікович Михайло (1938 р.н.) режисер — 419

Резунова Людмила (1938-2010) мистецтвознавець — 61

Рейнгардт Макс (1873-1943) режисер — 28

Рейнгольд Ісаак (1887-1936) чекіст, **розстріляний** — 321

Рейсс Ігнатій (*Порецький Натан*), чекіст, **вбитий** агентами Сталіна — 320

Ренан Жозеф Ернест (1823-1892) письменник — 542

Ренар Жюль (1864-1910) письменник — 668, 669, 694, 697, 698, 699, 705, 709

Реньяр Жан Франсуа (1655-1709) драатург — 221

Репнін-Волконський Микола (1778-1845) князь — 389

Рестон Джеймс (1909-1995) оглядач газети «Нью-Йорк» — 161, 177

Решетовська Наталія (1918-2003) дружина О. Солженіцина, вчителька — 70

Рибчинський Юрій (1945 р.н.) поет — 14, 15

Рижкова (*Нестерова*) Генріетта (Рита) (1934 р.н.) актриса — 17, 202, 207, 256

Рильський Максим (1895-1964) поет, академік, **репресований** — 60, 62, 63, 115, 244, 252, 304, 424-427

Рів'єр Анрі (1864-1951) художник — 509, 544, 599, 623

Рівуар Андре (1872-1930) поет, драматург — 696

Рішельє (*Арман-Жан дю Плессі*) (1585-1642) кардинал — 508, 528, 580, 635, 656, 699

Рішон-Брюне Річард Луі (1866-1946) художник — 678, 679

Рішпен Жан (1849-1926) драматург — 623, 636, 672, 697, 698, 707

Роббінс Джером (1918-1998) кінорежисер, хореограф — 199

Робесп'єр Максиміліан (1758-1794) один з лідерів французької революції — 376

Робінсон Андрій (1917-1993) літературознавець — 244

Ровинський Дмитро (1888-1942) актор, режисер, **розстріляний** — 147, 299

Роговін Олександр (1921-2005) актор — 59

Роден Огюст (1840-1917) скульптор — 533

Роденбах Жорж (1855-1898) письменник — 586

Роджерс Вільям Пірс (1913-2001) державний секретар США — 259

Родіонова Анна (1945 р.н.) драматург — 262

Розов Віктор (1913-2004) драматург — 84-89, 419

Рокфеллер Джон Девісон (1906-1978) меценат — 125

Роллан Ромен (1866-1944) письменник — 25

Романенко Олександр (1895-1992) актор «Березоля» — 35

Романов Борис (1942 р.н.) актор — 12, 17-19, 43, 66, 187, 194. 195, 207, 210, 228, 229, 234, 256, 284, 364

Романюк Василь (1925-1995) **дисидент**, священик, **репресований**, з 1993 р. — патріарх Київської і всієї Руси-України — 198

Роні Жозеф (1856-1940) письменник — 499, 513, 586

Ростан (м-м Роземонд Жерард) дружина — 686

Ростан Едмон (1868-1918) письменник — 672, 673, 695

Ростоцький Болеслав-Норберт (1912-1981) театрознавець — 118

Рохлін Євген (1913-1995) композитор — 17, 208, 361, 364, 455

Рощин (*Гібельман*) Михайло (1933 р.н.) драматург — 212, 262

Рубашов Микола Залманович[9] **(*Залман Шазар*)** (1889-1974) третій президент Ізраїлю — 288

Рув'єр Філіберт (1805-1865) актор, фетиш Бодлера — 674

Руденко Інна (1934 р.н.) журналістка — 236, 237

---

9 Шазар — акронім від Шнеур — Залман — Рубашов».

Рудницький Костянтин (*Лев*) (1920-1988) театрознавець — 134-136

Ружевич Тадеуш (1921 р.н.) драматург — 343, 345

Ружон Анрі (1853-1914) письменник, театральний діяч — 541, 563, 564, 572, 590, 600, 607, 610, 613, 614, 618, 620, 622, 625, 638, 640-643, 674

Рузвельт Франклін (1882-1945) 39-й президент США — 6

Рулін Петро (1892-1940) театрознавець, **розстріляний** — 192, 249-252

Руліна Лідія (1893-1972), дружина П. Руліна, **репресована** — 250

Румянцев Олексій (1905-1993) редактор «Правди» — 92

Руссель Анрі (1875-1946) актор — 596, 618

Рябий Віктор (? — до 2013) журналіст, доцент — 115

С

Саввіна Ія (1936 р.н.) кіноактриса — 329

Савченко (*Картамишева*) **Лідія** (1936-2011) актриса — 17, 59, 193, 2002, 207, 212, 330

Савченко Яків (1890-1937) поет, критик, **розстріляний** — 411

Сада-Якко (1872-1946) актриса — 708

Садовський (*Єрмілов*) **Пров** (1818-1872) актор, родоначальник династії (його внук **Пров Михайлович**) (1874-1947) — 222

Садовський (*Тобілевич*) **Микола** (1856-1933) актор, режисер — 22, 164

Саландрі Гастон, драматург — 509, 523, 524

Салинський Афанасій (1920-1993) драматург — 117

Саліс, директор «Театру тіней» — 488, 509

Салтиков-Щедрін Михайло (1826-1889) письменник — 43, 55, 262

Самарі Жанна (1857-1890) актриса, модель Ренуара — 580

Самійленко Поліна (1888-1984) актриса Молодого театру Курбаса — 251, 292, 294

Сарду Віктор'єн (1831-1908) драматург — 492, 495, 510, 526, 561, 695

Сарсе Франциск (1827-1899) театральний критик — 489, 491, 493, 495-498, 510, 517, 530, 535, 585, 603, 607, 608, 638, 668, 674, 684, 685

Сатановський Леонід (1932 р.н.) актор — 12, 17-20,

66, 67, 190, 194, 201, 207-210, 228, 229, 256, 342, 364, 455, 459, 460, 464, 483

Сатрапюк, наглядач у в'язниці — 449

Сахаров Андрій (1921-1989) фізик, академік, лауреат Нобелівської премії, **репресований** — 10, 54, 134, 215, 216, 468

Саченко Михайло (1951-2006) поет, кінорежисер — 382, 383, 402-407

Свердлов Яків (1885-1918) більшовик — 323

Сверстюк Євген (1928 р.н.) критик (КТМ), **дисидент** (КТМ), **репресований** — 47, 186, 198, 337, 354, 355, 466, 473, 474

Свєтлов (*Шенкман*) Михайло (1903-1964) поет — 393

Світлична Надія (1939-2006) правозахисниця, член УГГ (КТМ), сестра І. Світличного, **репресована** — 47, 466

Світличний Іван (1928-1992) літературний критик, **дисидент** (КТМ), **репресований** — 8, 48, 80, 81, 116, 186, 198, 354, 427, 466, 478

Свіфт Джонатан (1667-1745) письменник — 404

Свободін Олександр (1922-1999) театральний критик — 65

Сеар Анрі (1851-1924) письменник — 487, 508, 510, 515, 524, 525, 536

Северина (*Кароліна Ремі*) (1855-1929) актриса — 490, 648, 650, 689, 691, 696, 703

Сегеді Ірина, театральний критик — 40-42

Сегонд-Вебер Кароліна-Ежені (1867-1945) актриса — 579, 582, 596, 597, 618, 620, 621, 623, 696

Селезненко Леонід (1934-1993) хімік (КТМ) — 336

Сельвінська Тетяна (*Тата*) (1927 р.н.) театральний художник — 246

Семдор (*Гольдштейн*) Семен (*Семен Дорошенко*) (1888-1938) актор, режисер — 160, 175

Семенко (*Горенко*) Лідія (1898-1993) дружина М. Семенка — 411

Семенко Василь (?-1914) художник, брат М. Семенка, **загинув** — 400

Семенко Ірина (1921-1987) літературознавець, дочка М. Семенка — 382, 387, 400

Семенко Михайль (1892-1937) поет, **розстріляний** — 382-388, 391-414

Семеновський Валерій (1952 р.н.) критик — 120

Семеняка Людмила (1952 р.н.) балерина — 118

Семічева Тетяна (1922-2012) актриса — 59

Сен-Жермен, актор — 571, 574, 575, 576, 601, 605, 613, 615, 620

Сеник Ірина (1926-2009) поетеса, **дисиденка, репресована** — 353

Сен-Марсо Рене (1845-1915) скульптор — 542

Сен-Сер Жак (*Арманд Розенталь*) (1855-1898) редактор «Фігаро» — 597, 608, 655, 651, 654

Сергеєва Інна (1933 р.н.) журналістка — 248

Сергієнко Олесь (1932 р.н.) **дисидент** (КТМ) **репресований**, син Оксани Мешко — 134, 353

Сердюк Лесь ***(старший)*** (1900-1988) актор школи Л. Курбаса — 286

Сеченов Іван (1829-1905) фізіолог — 411

Сидоренко Євгенія (1893-?) актриса Молодого Театру Л. Курбаса — 149

Симоненко Василь (1935-1963) поет (КТМ) — 239

Симонов Євген (1925-1994) режисер, син Рубена Симонова — 17

Симонов Костянтин (1915-1979) поет — 285

Симонов Микола (1901-1973) актор — 350

Синявський Андрій (*Терц Абрам*) (1925-1997) літературознавець, **репресований** — 75

Синьйоре Габріель (1878-1937) актор — 698, 704, 706

Сідамонідзе Ушангі, історик, **репресований** — 479

Сільвен М., актор, професор Консерваторії — 595, 669, 699

Сінклер Ептон Білл (1878-1968) письменник — 145, 356

Сіньяк Поль (1863-1935) художник — 544

Скаба Андрій (1905-1986) ідеолог КПУ — 92, 93, 274, 354, 425, 426

Скалій Раїса (1938 р.н.) театрознавець — 137-181, 264, 278, 310

Скляров Юрій (1925-2013) секретар обкому КПУ — 92

Сковорода Григорій (1722-1794) філософ — 23, 210

Скорупська Марта, громадська діячка (Канада) — 351

Скраубе Вацлав, актор — 17, 18, 187, 194, 207, 210, 234, 256, 455, 457-461, 482

Скрипник Микола (1872-1933) політичний діяч, нарком осві-

ти, **покінчив життя самогубством** — 219, 434

Скріб Ежен (1791-1860) драматург — 527

Скрябін Олександр (1872-1915) композитор — 412

Славкін Віктор (1935-2014) драматург — 262

Слісаренко (*Снісар*) Олекса (1891-1937) письменник, **розстріляний** — 411, 414

Слуцький Абрам (1898-1938) чекіст, **отруєний** за наказом Єжова — 311, 314, 320, 322

Смерека (*Баглій*) Антоніна (1892-1981) актриса «Березоля» — 161, 177

Смирнов Іван (1881-1936) більшовик, один з лідерів опозиції, **розстріляний** 307, 311, 314, 320-323

Смирнова Аріадна (1922 р.н.) театрознавець — 483

Сміт Гендрик (1933 р.н.) журналіст — 464

Сміян Сергій (1925 р.н.) режисер — 351, 352

Смоктуновський (*Смоктунович*) Іннокентій (1925-1994) актор — 447

Смолич Юрій (1900-1976) письменник — 184, 185, 200, 250, 354

Смоляк Віталій (1915-1982) режисер — 92

Снежневський Андрій (1904-1987) психіатр від КГБ — 217, 474-478

Собко Вадим (1912-1981) письменник — 246-248, 415, 419, 420

Солженіцин Олександр (1918-2008) письменник, лауреат Нобелівської премії, **репресований** — 44-58, 70-80, 215, 216,448, 468

Соловей Елеонора (1944 р.н.) літературознавець — 48, 64

Соловей Оксана (1919-2004) мистецтвознавець, перекладач, США — 434

Соловйов Володимир (1853-1900) релігійний філософ — 50, 362

Солцаєв Мімалт (1938-2013) режисер — 120

Соснін Анатолій (1925-2002) драматург — 262

Сотонін Костянтин (1893-1944) психолог, філософ, **репресований** — 411

Софокл (бл. 496-406 до н.е.) драматург — 294, 415, 619

Софронов Анатолій (1911-1990) драматург — 117, 118, 417

Ставцева Світлана (1940 р.н.) театральний художник — 16, 19, 20, 190, 210, 226, 234, 256, 342, 352, 360

Стайнбек (*Стейнбек*) Джон (1902-1968) письменник — 39

Сталін (*Джугашвілі*) Йосип (1878/79-1953) — 10, 70, 127-130, 186, 218, 219, 243, 280, 281, 306, 308, 311-313, 319-324, 327, 337, 338, 350, 377, 442, 465, 471, 474

Станіславський (*Алексєєв*) Костянтин (1863-1938) актор, режисер — 16-20, 41, 108, 112, 186, 187, 190-193, 196, 206, 208, 210, 222-228, 232, 233, 255, 261, 264, 284, 341, 359, 422, 423, 432, 482

Станіславський Микола (1905-1970) режисер — 29

Станіцина-Гезе Ольга (1936 р.н.) актриса — 17, 18, 210, 234, 482, 483

Станішевський Юрій (1936-2009) театрознавець — 252

Старицька-Черняхівська Людмила (1868-1941) драматург, **репресована** — 37, 140, 302

Старицький Михайло (1840-1904) письменник, театральний діяч — 302, 311, 416, 473

Старовойт Микола (1939 р.н.) поліграфіст — 115

Стельмах Михайло (1912-1983) письменник — 200, 354, 371, 426

Стенлейн Теофіль-Олександр (1859-1923) художник — 544

Стерлін Рафаїл (1918-1992) хімік, чоловік І. Луначарської — 470

Стефаник Василь (1871-1936) письменник — 434

Стеценко Василь (1904-?) актор школи Л. Курбаса — 84, 85

Стеценко Кирило (1882-1922) композитор, диригент — 24, 152, 161, 177

Стеценко Леонід (1914-1986) мистецтвознавець — 157

Стешенко Ірина (*Орися*) (1898-1987) актриса школи Л. Курбаса, перекладач, онука М. Старицького — 31-39, 61, 62, 134, 137-181, 192, 254, 278, 285, 294, 310, 311, 320, 325, 330, 334, 335

Стешенко Оксана (1875-1942) письменниця, перекладач, дружина І. Стешенка, **репресована** — 303

Столипін Петро (1862-1911) державний діяч Росії, **застрелений** — 375

Стрепетова Поліна (1850-1903) актриса — 20

Стріндберг Юхан Август (1849-1921) драматург — 523, 532, 534, 683

Строєва Мар'яна (1917-2006) театрознавець — 244

Строката (*Караванська*) Ніна (1926-1998) мікробіолог, **дисидент, репресована** — 435

Ступак Ярослав (1943 р.н.) письменник, **дисидент** — 239, 240

Стуруа Мелор (1928 р.н.) журналіст — 258-260

Стус Василь (1938-185) поет (КТМ), **репресований, загинув у таборі** — 8, 198, 276-278

Сулима Микола (1947 р.н.) літературознавець — 382, 383, 399-401

Сумароков Олександр (1717-1777) письменник — 390

Суровцова Надія (1896-1985) громадська діячка, **репресована** — 351

Суслов Михайло (1902-1982) державний діяч — 9

Т

Тагор (*Тхакур*) Рабіндранат (1861-1941) письменник — 42, 212

Тайад Пауль Фелікс (1827-1898) актор — 574, 576, 595, 597, 600, 613, 620, 673, 674, 682

Тальбо Деніс-Станіслав-Монталан (1824-1904) актор — 574, 575

Танюк Микола (1936-1998) брат Л. Танюка, **репресований** — 212, 285

Танюк Оксана (1964 р.н.) театрознавець — 14-16, 54, 83, 211, 235-237, 285, 330, 363, 467, 468

Танюк Стефан (1901-1982) учитель, **репресований** — 211, 254, 255, 285

Таран (*Гончаренко*) Федір (1896-1938) критик, **розстріляний** — 218

Тарасова Алла (1898-1973) актриса — 29, 383

Тараторкін Георгій (*Юрій*) (1945 р.н.) актор — 118

Тарівердієв Мікаел (1931-1996) композитор — 325

Твардовський Олександр (1910-1971) письменник — 72

Тельнюк Станіслав (1935-1990) поет, критик, **загинув** — 21, 24, 31

Темпест Пітер (1914-1984) журналіст — 196, 285, 323

Тен (*Хомичевський*) Борис (1897-1983) письменник, **репресований** — 34

Тен Іполіт (1828-1893) філософ, історик — 536

Терехова Маргарита (1942 р.н.) актриса — 329

Терещенко Маргарита (1928 р.н.) режисер школи М. Крушельницького — 64, 65

Терещенко Марко (1894-1982) режисер — 175

Терещенко Микола (1898-1966) поет — 411

Терновська Нелля (1927 р.н.) актриса — 441, 442

Тернюк Петро (1908-1982) театральний критик — 162, 252

Тессандьє Еммі (1851-1923) актриса — 580, 597, 611, 618, 619, 621

Теуш (*Красносельська*) Сусанна (?-1991) дружина В. Теуша — 75

Теуш Веніамін (1898-1973) теолог, **репресований** — 68-75

Тимошенко Ніна (1918-2009) актриса — 86

Тичина Павло (1891-1967) поет, академік — 21-30, 32, 42, 115, 248, 392, 393

Товстоногов Георгій (1913-1989) режисер — 30, 42, 118, 119, 195, 273, 358

Товстоногов Олександр (*Сандро*) (1944-2002) режисер, син Г. Товстоногова — 17, 358

Толлер Ернст (1893-1939) драматург, **покінчив життя самогубством** — 145

Толстой Лев (1828-1910) письменник — 34, 262, 281, 376, 379, 507, 534, 538, 619

Тонюк Теодор (1919 р.н. — ?) дядько Л. Танюка (США) — 255

Топорков Василій (1889-1970) актор — 225

Торез Моріс (1900-1964) міжнародний партійний діяч — 10

Трар'є Габріель (1870-1940) драматург — 675, 676, 709

Троцький (*Бронштейн*) Лев (1879-1940) ***вбитий*** — 201, 287, 320, 321-324, 374, 471, 479

Тувім Юліан (1894-1953) поет — 60, 62, 63

Тукалевський Володимир (1881-1936) літературознавець, **репресований** — 323

Тулуз-Лотрек Анрі (1864-1901) художник — 544

Туровський Валерій (1949-1998) критик — 450-454

Тухачевський Михайло (1893-1937) маршал, **розстріляний** — 474

Тягно Борис (1904-1964) режисер школи Л. Курбаса — 142, 161, 177

У

Ужвій Наталія (1898-1986) актриса школи Л. Курбаса — 14
Українка Леся (*Косач-Квітка Лариса*) (1871-1913) — 28, 192, 294, 301-306, 409, 416, 420
Уланова Галина (1909-1998) балерина — 242
Ульянова Марія (1878-1937) сестра В. Ульянова (Леніна) — 291
Успенський Гліб (1843-1902) письменник — 42, 43
Устинов Лев (1924-2009) драматург — 415
Устрялов Микола (1890-1938) публіцист, кадет, **розстріляний** — 465
Утєнін Віктор, режисер — 62, 434
Ухарова Тетяна (1946 р.н.) актриса, дружина Г. Буркова — 17, 207
Ушаков Микола (1899-1973) поет — 392, 393, 408

Ф

Фабр Еміль (1869-1955) драматург — 520, 545, 558, 562, 629, 690, 694, 696
Фаге Еміль (1847-1916) критик, історик театру — 607
Февр Анрі (1864-1937) поет, драматург — 516
Февр Олександр-Фредерік (1835-1916) сос'єтер «Комеді Франсез» — 603
Федорцева (*Сабат*) **Софія** (1900-1988) актриса школи Л. Курбаса, **репресована** — 138
Федорчук Віталій (1918-1992) голова КДБ України — 9, 274, 330, 353, 355
Фейє Октав (1821-1890) письменник — 491
Фероді Моріс де (1859-1932) актор — 558
Филипович Павло (1891-1937) поет, перекладач, літературознавець, **загинув на засланні** — 304
Филипп II (1527-1598) король Іспанії — 607, 615
Филиппов Сергій (1912-1990) актор — 11-14, 483
Філатов Леонід (1946-2003) актор — 118
Флобер Гюстав (1821-1880) письменник — 586
Фонвізін Денис (1744-1792) драматург — 221
Фонвіль, журналіст — 622, 624
Фор Поль (1872-1960) поет — 511

Форен Жан-Луї (1852-1931) художник — 504, 544, 597
Франко Зиновія (1925-1991) літературознавець — 336
Франко Іван (1856-1916) письменник — 37, 304, 331, 371, 415, 416
Фрейд (Фройд) Зігмунд (1856-1939) психіатр — 213
Фріновський Михайло (1898-1940) діяч НКВД, один з провідників терору, **розстріляний** — 322
Фромм Еріх (1900-1980) психолог, соціолог — 203
Фук'є Анрі (1838-1901) журналіст — 491, 510, 524, 526, 535, 570, 572, 619, 628
Фурцева Катерина (1910-1974) міністр культури СРСР, **покінчила життя самогубством** — 13, 243

Х

Хаїт Леонід (1928 р.н.) режисер — 433
Халимоненко Григорій (1941 р.н.) перекладач, сходознавець (КТМ) — 361, 364
Харджієв Микола (1903-1996) письменник — 383
Харді Дафні (1917-2003) скульптор — 318
Хвильовий Микола (1893-1933) письменник, **покінчив життя самогубством** — 350, 372, 469
Хейфец Леонід (1934 р.н.) режисер — 118, 406
Хлебніков Велемир (1885-1922) поет — 36, 385, 386, 406
Холодний Микола (1939-2006) поет, **дисидент** (КТМ) — 336
Христос — 362, 377, 439, 476
Хрущов Микита (1894-1971) — 30, 69, 217, 273, 465
Худеков Сергій (1837-1928) журналіст, драматург — 317
Хуцієв Марлен (1925 р.н.) кінорежисер — 273

Ц

Цакконі Ермете (1857-1948) актор — 531
Цанава Лаврентій (1900-1955) нарком НКВД Білорусі, **помер у в'язниці** — 243
Цулукідзе Тамара (1903-1990) актриса, **репресована** — 29

Ч

Чаадаєв Петро (1794-1856) філософ, **репресований** — 476

Чабан Б., автор статті-доносу — 331-335, 354

Чадаєв В., краєзнавець — 389, 390

Чаковський Олександр (1913-1998) письменник — 215, 216

Чалідзе Валерій (1938 р.н.) юрист, правозахисник — 216, 338

Чаушеску Ніколає (1918-1989) правитель Румунії, **розстріляний** — 10

Череватенко Леонід (1938-2014) поет, мистецтвознавець (КТМ) — 258

Черкасов Микола (1903-1966) актор — 122

Черкасова (*Вейтбрехт*) Ніна (1907-1980) дружина М. Черкасова — 120-126

Черкашин Роман (1906-1993) актор, режисер школи Л. Курбаса — 86

Чернишевський Микола (1828-1889) письменник — 154, 165

Чернов Віктор (1873-1952) народоволець — 374

Черчіль Вінстон (1874-1965) британський державний діяч — 280

Чехов Антон (1860-1904) письменник — 359, 373

Чжоу Ень Лай (1898-1976) прем'єр КНР — 280

Чибісова Світлана (1927 р.н.) актриса — 84, 85

Чистякова Валентина (1900-1984) актриса, дружина Л. Курбаса — 141, 157, 172

Чичибабін (*Полушин*) Борис (1923-1994) поет, **репресований** — 446

Чорновіл Вячеслав (1937-1999) політичний діяч (КТМ), **репресований, підступно вбитий** — 8, 47, 48, 186, 189

Чужий Андрій (1897-1988) поет, **репресований** — 383, 407-414, 421

Чуковський (*Корнейчуков*) Корній (1882-1969) письменник — 373

Чумак Василь (1901-1919) поет — 23, 30

Чюрльоніс Мікалоюс (1875-1911) художник — 412

Ш

Шагінян Маріетта (1888-1982) письменниця — 450

Шакуров Сергій (1942 р.н.) кіноактор — 194

Шаляпін Федір (1873-1938) співак (бас) — 107, 352

Шамота Микола (1916-1984) літературознавець, академік, ортодокс — 356

Шапорін Василь (1915-1989) сценограф — 120
Шарпантьє Жерве (1805-1871) засновник французької книжкової фірми — 575, 584
Шарпантьє Фелікс Моріс (1858-1924) скульптор — 529, 544
Шастане, адміністратор — 543, 547, 549
Шатров (*Маршак*) Михайло (1932-2010) драматург — 419, 470
Швейцер Альберт (1875-1965) філософ, теолог, лауреат Нобелівської премії — 476
Швидкий Михайло (1948 р.н.) театральний діяч — 117
Швоб Марсель (1867-1905) письменник — 530
Шевелев Арнольд (1928-2009) партійний діяч, історик — 356
Шевельов (*Шерех*) Юрій (1908-2002) лінгвіст, літературознавець — 220, 373, 479
Шевченко Андрій (1922 р.н.) правнук поета, журналіст — 291
Шевченко Василь (1891-?) правнучатий племінник поета, художник, бандурист, диригент — 291
Шевченко Григорій Іванович (1782-1825) батько поета — 289
Шевченко Йона (1887-1940) театральний критик, **розстріляний** — 158
Шевченко Йосип (1821-1878) брат поета — 290
Шевченко Параскева, правнучка поета — 288-291
Шевченко Тарас (1814-1861) — 11, 35, 91, 146, 147, 151, 160, 175, 239, 251, 252, 278, 281, 288-292, 295, 356, 367, 409, 427, 429-431, 433, 437
Шевченко Трохим Йосипович (1843-?) племінник і хрещеник поета — 290
Шевчук Валерій (1939 р.н.) письменник — 30
Шекспір Вільям (1564-1616) — 34, 113, 145, 197, 268, 359, 365-367, 470, 472, 498, 509, 588, 602, 619, 636, 679
Шелест Петро (1908-1996) перший секретар ЦК КПУ — 9, 200, 274, 338, 356, 357, 462-464, 479, 484
Шелль, актор — 579, 583, 586, 597, 618, 620
Шерстньов Юрій (1941 р.н.) актор — 17, 207
Шестопалов Володимир (1938-2001) актор — 84
Шишигін Фірс (1908-1985) режисер — 30
Шіллер Фрідріх (1759-1805) поет, драматург — 251, 540, 541, 592, 595, 608, 618-622

Шірак де, антрепренер — 513, 521

Шкодін Михайло (1932 р.н.) театральний адміністратор — 363, 448, 484

Школьник Аркадій (1916-1986) драматург, **репресований** — 416

Шкурат Степан (1886-1973) кіноактор — 272

Шкурупій Гео (1903-1937) поет, **розстріляний** — 411, 413

Шліфер М., журналіст — 369, 371, 464

Шмідт Петро (1861-1906) революційний діяч, **страчений** — 118

Шнітке Альфред (1934-1998) композитор — 280

Шніцлер Артур (1862-1931) письменник — 688

Шоу Бернард (1856-1950) драматург — 120, 294

Шпол Юліан (псевдонім *Михайла Ялового*) (1895-1937) письменник, **розстріляний** — 411

Штайнер Рудольф (1861-1925) антропософ — 23, 27

Штейн Іван (?-1837) антрепренер — 390

Штейн Юрій (1926 р.н.) правозахисник — 337

Штейнберг Лев (1870-1945) композитор — 24

Шуберт Франц (1797-1828) композитор — 62

Шукшин Василь (1929-1974) письменник, актор, кінорежисер — 284

Шумський (*Чесноков*) Сергій (1820-1878) актор — 222

Шумук Данило (1914-2004) **політв'язень**, тричі **репресований** — 80, 197

Шумяцький Борис (1886-1938) кінодіяч, **розстріляний** — 212

Шухевич Юрій (1933 р.н.) **дисидент,** син Р. Шухевича, **репресований** — 80, 197

Шюрманн, імпресаріо — 518-521, 531, 535

Щ

Щепкін Михайло (1788-1863) актор — 205, 222, 338, 389, 390

Щербак Юрій (1934 р.н.) письменник (КТМ) — 354

Щербаков Костянтин (1938 р.н.) критик — 120

Щербицький Володимир (1918-1990) генсек ЦК КП — 275, 276

Щоголів Яків (1823-1898) поет — 445

Ю

Юра Гнат (1888-1966) актор і режисер — 13, 14, 279, 280

Юре Жюль (1863-1915) адвокат, журналіст, емігрував до США — 629-636, 643

Юркевич Лев (1884-1917) політичний діяч — 434

Юровський Юрій (*Ізольд*) (1914-1989) директор Росконцерту — 370

Я

Якір Петро (1923-1982) історик, **дисидент**, син Й. Якіра, **репресований** — 8, 54, 55, 200, 337

Яковлев Олексій (1773-1817) актор — 222

Яковченко Микола (1900-1974) актор — 14

Ямпольський Стефан (1906-1999) економіст, академік, директор інституту економіки АН УРСР — 462

Яновичева (*Курбас*) **Ванда** (1867-1950) актриса, мати Курбаса — 24

Яновський Юрій (1902-1954) письменник — 411, 414

Янушкевич Михайло (1946 р.н.) актор — 117

Ярошенко Володимир (1891-1936) драматург, **розстріляний** — 411

Зміст

1973

(січень–квітень)

Січень

Рефлексії на 1972-й (8), Сергій Филиппов (11), Листівка від Юрка Рибчинського (14), Галя, Дягова й наші злидні (15), Тичина – Курбас (21), Репліка про Достоєвського (42), Нобелівська промова С-на (44), Листи: С. Білокінь, М. Терещенко (60), Зауваги О. Свободіна до «Пурсо» (65), Євг. Весник (66), Листівка від Мажейкене (67), Солженіцин і «Справа Теуша» (68), З «Листів до приятелів» (80), П'єси О. Дейча (82), Від Віктора Утеніна (82), О. Блок (83), Старе: Харків, Худ. Рада, 1964 (84), Берлін: Сталін-Гітлер, Мерк улов (98), Як убили Косовського (100), Вольф Мессінг (101), Марк Твен «Евреи» (104), У Завадського (107), П. Актокольский про Ю. А. (108), І. Калинець, «експерти» зі Львова (115), Про «іменну сокиру» (116), «Театр» число І (117), Н. Черкасова про театр у США (120), До «Списку репресованих» (126), Булгаков – Сталін: міфи (127), Висоцький «Мой Гамлет» (130), Диспут «Стешенко-Скалій» (137)

Лютий

«Літгенерали співають осанну» (184), Микола Мерзлікін боїться (192), Висоцький на «Пурсо» (192), Постишев – герой? (193), Мої актори – і «Пурсо» (194),

Лев Гінзбург на «Пурсо» (196), «Таймс» про арешти на Україні (197), Віктор Некрасов? Арешт? (199), Я – троцькіст! Три-ха-ха! (200), Гессе – Томас Манн (204), Б. Євсеєв про «Пурсоньяка» (205), В. Новиков «И снова Мольер» (210), Лист до батька в Луцьк (211), Роже Вітрак – Андре Бретон (213), Чаковський – Солженіцин, Сахаров (215), Про переписи населення (217), Ганна Бегічева (218), Белла Ахмадуліна на «Пурсо» (229), Олена Магат (230), Педагогічне (236), Василь Симоненко (239), Лист до Й. Кисельова (240), Мацкін про вбивство Міхоелса (241), З театральної конференції (244), Ті ж – і Вадим Собко, ява друга (246), Я є в доносі Мещеряка? (248), Галина В'юн (254), Лист від Б. Бойчука (257), Мелор Стуруа про В'єтнам (258), Наш протокольний побут (261), Лист від Р. Скалій (264), Лист від Й. Кисельова (265), Ліна Костенко «Цирк» (266), Шекспір. Сонет 23. Д. Паламарчук (268)

Березень

Марк Йогансен (269), Л. Мартинов «След» (271), Василь Стус (276), Сварка як основа укр.аїнської комедії (278), Маркес (281), Від Леся Сердюка (286), Кестнер і пітьма (286), Спогад Параскеви Шевченко (288), Спогади Софії Мануйлович (292), Моя рецензія на О. Дейча (301), «Газ» у Курбаса (архів) (304), Горький «Несвоевременные мысли» (308), Е. Винокуров, Театр (318), Мідсенті, Слуцький, Кривицький (320), Джон Леннон (323), Вірш Колі Брауна з в'язниці (326), Єфремов Олег і «стратегія» (327), У Завадського (328), «Турист за дорученням» (331), Про зняття Шелеста (338), Міклухо-Маклай (338), Переклад з Т. Ружевича (343), З Андрія Головка (346), Боротьбисти (350), Вирок Іванові Дзюбі (353), Пленум письменників у Києві (354), Лист від Владлена Махлянкіна (360),

Христос і юдейство (362), Моя відповідь В. Махлянкіну (363)

Квітень

Помер Дмитро Донців (372), Вечір Михайля Семенка (382), Джеймс Паттерсон (383), Репліка про Щепкіна (389), Указ про Ю. А. (396), Андрій Чужий про М. Семенка (407), Лист від Л. Пєтухова (415), Лист від Івана Кравцова (423), Лист від Валентини Демуцької (428), Помер Віктор Мусієнко, Луцьк (429), День народження Неллі (438), Помер Ігор Муратов (446), Кузенков – і опозиція «Пурсоньякові» (447), Є. Гінзбург «Крутий маршрут» (448), В. Туровський про Ю. Ільєнка (450), Погром Шелеста в «Комуністі України» (462), До «Списку репресованих» (464), Молотов, Герінг, Николаєнко (465), Три S (466), Анекдоти про Ю. А. та В. П. (467), Сергій Єфремов – Лесь Курбас (469), Дзержинський – герой? (470), Кочура виключили з СПУ. Коротич. (471), Георгій П'ятаков – герой? (474), Лист Т. Житникової Снежневському (474), Марецька і Плятт на «Пурсо» (480), Андре Антуан. Мої спогади про Незалежний Театр. Продовження (485), Мої спогади про театр Антуана та про Одеон. (Перша дирекція) (553)
ПОКАЖЧИК (710)

Літературно-художнє видання

ТАНЮК Лесь Степанович

ТВОРИ

ЩОДЕННИКИ
без купюр

В 60-и томах

XXXII том

1972 р. (січень-квітень)

Відповідальний редактор	*Л. Фурта*
Редакційна група	*В. Скачко*
	Т. Сінькова
Комп'ютерна верстка	*Л. Фурти*
Дизайн обкладинки	*П. Фурти*

Підписано до друку 14.05.2014. Формат 84х108/32. Папір офсетний.
Гарнітура TextBook. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 40,32. Обл.-вид. арк. 42,2.
Наклад 500 прим. Замовлення №14-08

Тел./факс.: (044) 501 24 59, 502 21 43
E-mail: info @alterpress.com.ua
www. alterpress.com.ua

«Альтерпрес», вул. В. Житомирська, 28, Київ, 01034
Свідоцтво про реєстрацію ДК №177 від 15.09.2000 р.

Надруковано в ТОВ «Альтерпрес», вул. Шамрило, 23, Київ, 04112