

*Присвячую своїй родині ~
Неллі Корнієнко
й Оксані Шанюк*



Лесь ТАНЮК

ТВОРИ

ЩОДЕННИКИ
без купюр

в 60-ти томах

XXXIX том

1975 р.

червень-серпень

Київ
«Альгерпрес»
2017

ББК 84.44
Т18

Упорядкування *Неллі КОРНІЄНКО*
Оксани ТАНЮК

Танюк Л. С.

Т18 ТВОРИ. Щоденники без купюр. В 60-и томах.
Том 39. 1975 р. (*червень-серпень*). — К. : «Альгерпрес»,
2017. — 738 с.

ISBN 966-542-189-1 (серія)

ISBN 978-966-542-621-9 (т. XXXIX)

39-й том «Щоденників без купюр» (червень-серпень 1975 року) відомого режисера й політика Леся Танюка — записки українського дисидента в московській еміграції, насичені ексцентрикою — в театрі, літературі, в історичних розкопах і навіть у політиці. Письменники, артисти, художники, представники офіціозу й андеграунд кінця минулого століття — персонажі його записів. У щоденнику йдеться про життя покоління шістдесятників — життя непростого й розмаїтого, сповненого втрат і здобутків, роздумів і надій. І являє нам наше минуле без купюр так як його прожив Лесь Степанович.

Книгу традиційно завершує іменний покажчик.

ББК 84.44

ISBN 966-542-189-1 (серія)
ISBN 978-966-542-621-9 (Т. XXXIX)

© Танюк Л. С., 2017
© Корнієнко Н.М., 2017
© «Альгерпрес», 2017



1975

червень

Duel – условный бой двух лиц на смертоносном оружии, по условленным на данный случай или же освященным обычаями правилами, обыкновенно – с целью восстановления оскорбленной чести

«Энциклопедический словарь»
Брокгауза-Эфрона, т. 47, ст. 143.

Зраджують лише свої
(з французького епосу)

1975

червень

Зошит №55

«Чому ми запам'ятовуємо геть усе в подробицях що з нами сталося, але нездатні запам'ятати, скільки разів ми розповідали про це одній і тій же особі?»

Це – Ларошфуко.

Такою особою для мене є «Щоденник». Перечитуючи деякі зошити, ловлю себе на повторях і варіаціях... Але на те нема ради – пишеш як переживаєш, щоразу це ніби нове.

Деякі афористичні «плюси-мінуси» – наче збудливі заштрихи для втомленого мозку. Як, приміром, зрозуміти Роберта Бартона (XVI ст.): «Диоген бив батька, якщо син вдавався до лайки?».

Принагідно про Ларошфуко. Трапилась мені виписка з «Zes Nonvelles litteraires» (25.01.65). Там, посилаючись на розбіжності у текстах видань «Максимів» 1664 і 1665 років, йому закидають плагіат. З посиланням на аномійне Даніеля Дайка, з якого він ніби «позичив» свої думки. А той не бути зовсім уже запекли, заспокоює земляков: «Англійський автор пише невправно, не може як слід висловити свої думки тоді як Ларошфуко – полірує й шліфує, ушляхетнює спровину Даніеля Дайка».

Я й відповів на ці трохи запізнілі закиди словом самого Ларошфуко: «Думки наших ворогів про нас ближчі до істини, ніж наші власні».

А сам він, мабуть, віджартувався б: «Наші вчинки схожі на рядки буріме; кожен пов'язує їх з тим, з чим йому заманеться».

**Неділя,
1 червня
1975**

*Мої рефлексії про
мої начальників .*

Ні, ми таки переживаємо не найкращий період в історії. Відступати нікуди, до того ж по заду – Москва. Саме так, не «позаду», а «по заду», по сідниці, бо не лишилося жодних ілюзій щодо благодійного впливу столиці на процес поступу. Щоб отак узгоджувати кожную думку про Шекспіра чи Сартра – з ким? з напівграмотною ідіоткою, якій просто повезло, що хтось пропхав її на «культурну» посаду в управління? А хіба не нонсенс взагалі – управління культури? Хіба це взагалі поєднується?

Який остолоп вкинув нас у цю неможливу епоху?

Людство ще спало, а я напередодні від'їзду вирішив привести до ладу деякі справи. Нищив старі журнали: на дев'яту ранку переді мною вже лежала купка макулатури – чималенька. Господи, як же ми обростаємо мотлохом, як швидко!

Далі ворушив свої старі записи – Мейєрхольд, Курбас, дещо ніби дисертаційне. Мені б півроку рівноваги й світла, – і я б, може, скінчив свою «теорію гри». Але поки що на те немає ради. Якось уже згодом, коли зовсім не зможу, коли остаточно виб'ють з театру – сяду за теорію, бо відчуваю, що виб'ють. Бо не можу й не хочу «колебаться вместе с партией»; фізіологічно – не можу, блювотний інстинкт. Абсолютно не маю сумніву в тому, що Мейєрхольд і Курбас були приречені, різниця була тільки в часі виконання вироку: це висіло над ними хмарою. Режисура – ланцюг компромісів, режисура – самороздача; але ж ідеться про компроміси з акторами, про речі творчі, про власне **фах** театру. займатися ж компромісами такого плану, до яких постійно вдається як не Кузенков, то Гаврилов з командою (а таке робиться в кожному театрі!) – даруйте... Я про себе кращої думки.

Отже, театр – облишмо. Увечері були в мене друзі й іншого кола. Виник на обрії насмішкуватий Славко Ступак з

пляшкою коньяку в одній руці і з Марчуком Іваном, якого він тримав за шию, – в іншій. Марчук, чудовий вусатий і бородатий Марчучище, ми з ним обіймалися і цілувалися: я радий. Завтра він їде до Києва, у Москві ми йому ніби організували все, що могли: і Ступак, і я. Марчук ще дужче схуд, весь пішов в очі, – одне слово, враження, же він «не від миру сього», їде від нього все глибше. Я вже й справді не знаю, художник він чи пророк. Ось тільки для пророка надто часто прорізається в Іванові «я». Але який художник без свого «я»?

*Ступак, Марчук – і
постріли з рогайки*

Ступак був афористичний, як постріл. Але з рогайки. Ця холера майже нічого не пише і занпащає свій талант як може. Принаймні, оформився на професійного тамаду; передзуськав у цьому навіть Льову Галстяна, який – знавець східних етикетів.

Коньяк ми вже допили – і тоді з'явилась Ніна Новоселицька, щоб урівноважити наше бурлескне товариство поміркованістю й розважливістю; а шкода, їй годину до поїзда. Отож ми поговорили про Київ, і я доручив кавалерам (Ступакові й Марчуку) довести Ніну до вокзалу й посадити на поїзд. Так і зробили.

Тут Оксана розбила окуляри, й життя закрутилося в інший бік. Інших окулярів, у чудовій оправі, які я колись малій замовляв, теж не знайшла: а їхати до Куйбишева без окулярів? як? проблема.

То я потихеньку й почав собі міркувати: а може, не поїхати зовсім?

Між тим без окулярів Оксана відразу стала дуже кіногенічна. Чимось схожа на тих близькозорих (короткозорих) героїнь екрану, яких зараз культивує наш кінематограф...

Оксана читала «Дети горчичного рая» і весь час розпитувала про негрів. Ну, без окулярів не читатиме, – уже користь. Бо ці святочні оповіді лише побільшують короткозорість. По собі знаю, хоч окулярів не ношу. Тільки-но вимовлять «негр», як у мені вмить прокидається жалість. Так нас виховали. А послухай Ступака, що роблять ці «бідо-

лашні» негри в університеті Лумумби – не захочеться хатини дядечка Тома. Краще б ми про себе подумали, про наш «гірчичний рай». Про наших негрів – того ж Марчука зі Ступаком... (Хоча ні, Ступак – мулат?)

*Міра Лалич і дещо
про Югославію*

Пізній вечір – ходили з Неллею до Євгенії Кузьмінви, попрощатися з Мірою Лалич, яка їде до Югославії. Здається, назавжди.

Міра Лалич – чарівна жінка, ми слідом за Є. К. звемо її просто Мірою, хоч вона вже бабуся. Читала тут в університеті лекції. І була в нас сумна й гарна розмова про Югославію (Нелля зачепила проблему македонців, пішло про сербів-албанців, Косово, мусульмани-християни). Згадували війну, Тіто, сьогоднішні казуси. Розумна й тонка жінка Міра Лалич. (Мих. Лалич, герой-письменник, сербський академік, автор епопеї про війну – її родич? Щось такого проскакувало, ніби Міра – донька якогось відомого комуніста?).

Одне мене все-таки в ній бентежить. Вона добре розбирається у Марині Цветаєвій та Пастернаку, знає всі вигини долі Вознесенського чи тієї ж Белли, і справді має смак на явища суто мистецькі. І в політиці ніби дока. А все та ж хвороба – коли заходить мова про національне. «Серби – основа Югославії, слов'янські народи мають єднатися». А от «неслов'яни» – в Югославії – де в чому «винні». Заслуга Тіто в тому, що він зумів їх «підпорядкувати» «слов'янським інтересам». (При цьому до єврейської проблеми ставиться по-московськи, антисемітизм – злочин проти совісті та ін.) Ми з Неллею пробували виводити мову на Югославію як на «маленьку імперію», де ситуація вибухонебезпечна. Сербі ж там – не основне населення, їх лише 35 відсотків, і то в певних регіонах: а хорвати? Теж за 20 відсотків, каже Міра. Боснійці, македонці, чорногорці – теж біля 20-ти. Та й словенці не дуже прихильні до сербів. Словом, тримається все на жорсткій руці Тіто, а йому вже за вісімдесят. І Сталіна немає, на протиставленні до якого трималась (стояла) все-

народна любов до Тіто; сьогодні там найяскравіший ревізйонізм, їхніх філософів і підпільних політиків найцікавіше читати. А проте ніде я не читав нічого саме про національне; невже й опозиція того не розуміє? Чи Тітові справді вдалося об'єднати їх в «єдиний югославський народ»? Ні, докочуються й сюди відблиски їхніх спалахів...

Міра в одному має рацію: у них там не зовсім соціалізм, тобто не зовсім соціалізм радянського зразка.

Були там і Аякси; в них один клопіт – іспити. Схудли обидва. Ївга Кузьмівна їх підгодовує, але вони не піддаються.

Була Галочка Іванова, як завше, сумна: у ЦДТ їй не підвищують ставку, вивели із списків, коли подавали на звання заслуженої. Шаха немає, але справа його – живе. Галя якось пов'язує ці проблеми зі мною, – мовляв, партбюро досі не може подарувати їй дружбу з Танюком.

Ми з Неллею втекли раніше: треба готуватися до поїздки. Дзвонили з театру, щось нове переповідали, – мені все це було нудно. Дрібненькі джерельця – дзюрчать, а води ніби й немає...

*До проблеми
Миколи Зерова*

До проблеми Миколи Зерова

Серед старих паперів і газет – натрапив на фотоплівку – брав колись один матеріал у покійного Дейча й зробив принагідно копію. Тепер мушу її розшифрувати – позаяк воно пекуче і для моральної оцінки історичного – знакове. Мова фактично про донос Учня на Вчителя, на Миколу Костьовича Зерова. В якомусь із моїх старих зошитів є той вірш Зерова – «його стрічаю мало не щодня» – присвячений Юді – Петрові Колеснику. Але весь той його «виступ» – багато ширший, ніж просто донос на Вчителя; це постріл у спину новій Україні,



документалізація тодішньої підлоти (від страху чи інакше – не суть!) – проекція на Курбаса, Хвильового, Миколу Куліша.

Влада не пошкодувала й донощика – як не пошкодувала й тих, чиїми руками нищили Курбасів, Хвильових, Зерових – я про Микитенка. «Хвилю й десятки інших, за той же «націоналізм», що його він так люто побивав в образі Зерова, його самого було запхано за ґрати – на 10 років, а після іншого строку – ще на якийсь час.

Текст його про Зерова – соромітний і пекучий, але він має залишитися в історії. Для знання наступним поколінням – які так само пишуть «поклонні заяви» (Зеня Франко, Селезненко, Микола Холодний...).

Але їхне каяття – то одне. Тут – цілком інший модуль, тема для Фрейда і Юнга...

І, звичайно, це має зберегтися, бо такого (про той час) не вигадаш. Тут – очевидство, приштамповане каїноювою печаткою.

Отже,

**Плач Ярославни,
або
Агонія буржуазно-націоналістичної камени**

(літературно-політична позиція М. Зерова)

– ой, князю, князечку
чи ти за Дунаєм,
чи на Дону?
Дай про себе вісточку,
бо умру.

П. Тичина.

**2 червня,
понеділок,
1975**

По телевізору показали Тіто. Чорт забирай, він там у них справді легенда! Військовий стрій йому личить, ніяк не даси Тітові його років. Але ось що цікаво – з розповідей тієї ж Міри: у Тіто, як і у Сталіна, теж були свої табори, куди заgrimіли «соратники» більша частина тих, хто біля нього воював... були розмови, що не дуже він у ті часи й геройствував, – так, імітація. Але народ за ним як за Богом:

дивина? Вона розповідала про одного свого знайомого, який відсидів у таборах 20 років; а вийшов – все одно молився на Тіто (який його ж і посадив!). Єдине, що було мені нове – у тітовських таборах, які існують і досі, **інший** режим, і не було масових страт.

А ось що розповідає Ступак: усіх, хто з Югославії, перевряли особливо. І брали вчитися лише тих, котрі витримували тест на націоналізм. Себто, якщо хтось починав говорити щось там про македонців чи хорватів, чорногорців чи албанців – відправляли назад: не витримав «інтернаціонального» іспиту. Якщо це справді так, такий «іспит» багато що пояснює в нашому «сьогодні».

Звідки у нас в Союзі така любов до сербів? Очевидно, це все той же шовіністичний коник, «братство по крові» (тенденція ще давня – «защитим сербов!»). Югославія – макет імперії більшої, через що й оті роздори.

Але химерна ідея – «югославська нація»! Нонсенс, над яким ніхто не замислюється. (Тут, звісно. Там, у себе вдома, наскільки я знаю, це предмет вельми гарячих дискусій).

Хтось колись напише про це окрему книжку – «Сталін і Тіто». Тіто надовго пережив Сталіна. А я ще пам'ятаю карикатури в «Правді», де малювали «кліку Тіто-Ранковича», – Тіто неодмінно із закривавленою сокирою...

Але Тіто не вічний, а такі вінегретні держави потребують лише тотальної руки. Югославські філософи-ревізіоністи вимагають демократії. Важко прорахувати, чим все це може скінчитися. Хіба надія на те, що поруч – цивілізована Європа, і стіни між ними залізної не було. Та й соціалізм тут все-таки особливий, не наш...



У Оксанчиного Тишки – день народження. Вона подарувала йому закордонного нашійника, а я – фото, на якій зображено самого Тишка з качкою в зубах. Було собаче свято, Тишко запросив в гості собак з усього двору – гавкали, їли печиво й давали лапу.

Не хвилюйтесь, вина не пили. Собаки вина не люблять.
Це перше.

А друге – сьогодні ми на поїзд. Себто Оксана і я. Речі спаковано, окремо – машинка; взяв я рукописи про Крушельницького, про Дейча, варіанти «Тіней». Без техніки не обійдеся: не про саму лише епістолярію мова.

Їхали галасливо, в сусідньому купе – Усін та Белановський, актори своєрідні, поки що не хочеться вводити їх до щоденника. Усіна з діабетом і Белановського, який на пенсії, – його взяли на кілька вистав.

Через купе – Бикова, Антонова й Шинкіна. Звісно, опинився там і я – почалися спогади про Україну (Бикова працювала в Одесі). Розповів я свою білоцерківську серію. Потім жінки, відсміявшись, переключились на наш рідний театр – і всі пішли в один голос лаяти Кузенкова. (Мовчала одна обережна Наташа Антонова, вона за всіх режимів – мовчить. А хто мовчить – двох навчить. Проте, щоб не запідозрили у прихильності до Кузі, у всіх ризикованих місцях схвально похитувала-кивала головою. Я так гадаю, це вона тоді прислала мені анонімну записку після капсуника. Її інтонація. А тут мовчить – слова не витягнеш).



Викидаючи непотрібні папери, знайшов статтю Валерія Гаккебуша («Культура і життя») 7. XII–67 – здається, в тогочасному «Щоденнику» її нема. Але майбутньому дослідникові Курбаса варто буде прочитати й це. Тим більше, що Гаккебуш брав в облогу Чистякову, вимагав віддати йому всі архіви й обіцяв написати монографію (про Курбаса? Про Чистякову?).

Початок добрий. «Подальший етап історії українського радянського театру найвиразніше виявився в діяльності організованого у 1922 р. театру «Березіль». Вже сказано чимало про помилки, припущені цим талановитим колективом в його експериментальному пориві. Їх можна виправдати з історичної точки зору, але звичайно, аж ніяк не варто канонізувати. І разом з тим варто об'єктивно звернути увагу на те корисне, що було віднайдено в його тогочасному новаторстві. Саме над цим поки що менше думали наші театрознавці».

Проте відразу – «аби чого не подумали»: «Слід, звичайно, відкинути весь зрозумілий історично, але безнадійно застарілий «лівацький» максималізм Л. Курбаса (полемічне заперечення всього попереднього українського театру, відмова від національної класики, декларації, боротьби з реалізмом як «з проявом буржуазного світогляду» та ін.). Але слід спробувати відшукати в його спадщині те творче зерно, в якому в своєрідний спосіб розвинулись органічні властивості української сцени, що й дозволило Курбасу на досить тривалий час зайняти одне з чільних місць у нашому мистецтві. Адже наївно було б думати, що це могло відбутися, так би мовити, в адміністративному порядку, без реальних творчих підстав».

Тоді увійшов у моду термін «поетичне кіно», яким інсценували все «нетрадиційне» – Гаккебуш пропонує свого коника:

«Один з секретів колишнього успіху Курбаса полягає, мабуть, у тому, що в його пошуках під всіма волонтаристськими і суб'єктивними збоченнями (*Л. Т. Ну ніяк він не може без «збочень»?*) завжди таїлися плідні основи естетики поетичного театру, міцні засади образного сценічного відтворення реальної дійсності. Впливи модернізму, у всіх його різновидах від символізму до експресіонізму і конструктивізму, часто спотворювали на практиці вияв цих засад, деформували і знецінювали їх. Але, знявши зі старовинної фрески бруд, кіптяву і напластування пізніших часів, можна відновити її мистецький вигляд. Варто докопатись і до позитивних цінностей, створених в українському театрі під час короткотривалої творчої діяльності видатного режисера-новатора.

Курбас, починаючи з моменту відкриття театру «Березіль», заперечував безпосереднє ілюстративне зображення на сцені реального життя. Збиваючись часом на манівці (*о Господи! Знову! – Л. Т.*), він шукав його образного узагальненого вияву. Як це не дивно на переший по-



гляд, але ці наміри Курбаса були своєрідним продовженням саме романтичного напрямку в старому українському театрі, розвитком органічної для нього поетичної умовності (це особливо можна було простежити на славетних «Гайдамаках». Хоч сам Курбас полемічно протиставляв свої пошуки образної сценічної системи тому історичному джерелу, з якого вони певною мірою виникали (народний артист СРСР О. Сердюк в своїй статті, надрукованій в журналі «Мистецтво», перший помітив прикмети спорідненості певних елементів творчості Курбаса з романтизмом Садовського). Новий небачений зміст – революція – змінив природу цієї поетичності, наснаживши її, на перших порах, полемічно загостреним раціоналізмом. (Л. Т. Абсолютно невірно! Можна, навпаки, говорити про екстатичку, про доведення до містеріального чину – подальша його логіка порівняння Курбаса з Брехтом теж не витримує критики – просто Брехт був на той час модний – от і підверстаємо Курбаса сюди). Виник парадокс, можливий при великому справжньому експерименті, – практичне протиріччя між романтичними першоджерелами (?) і конкретною публіцистичною спрямованістю діяльності «Березоля». Дисгармонія цих суперечливих складників викликала часом агітаційну прямолінійність, а часом призводила до суб'єктивного формалізму (ах ти ж мій правильненький! – Л. Т.). Курбас не встиг довести до логічного доведення свій мистецький стиль (знову не те – цим довершенням стане блискуча «Маклена Граса», за що й зняли! – Л. Т.), елементи якого

можна було відчути в найзначиміших його виставах від ранніх «Джамі Хіггінса» і «Прологу» до останніх спроб у драматургії М. Куліша (Л. Т. я б все-таки зазначив, що «вершина» стилю й усього іншого – саме «Народний Малахій!»). Але тепер уже можна зрозуміти, що це були тимчасові втрати (Л. Т. Нічогенько собі «тимчасові втрати» – **розстріл Курбаса й Куліша – і погром-знищення «Березоля»!**) В майбутньому слід було сподіватися від Курбаса новаторської гармонії поезії і політики, узагальнено кажучи, створення власної образної реалістичної системи. (Знову цей штамп з так названим «реалізмом» (Л. Т.). Чогось подібного до сценічних реформ Б. Брехта, які плідно впливають зараз на все прогресивне театральне мистецтво світу (Л. Т. Брехт відійде, він тимчасовий, як тимчасовим є його марксизм і соціологізм, а Курбас – на всі часи, бо не прикутий ланцюгами до «реалізму»).

Далі – про інші театри («Чільне місце серед них посідає, звичайно, Гнат Юра» – і далі хвацький панегірик Юрі, про якого можна було б сказати **точніше** – Л. Т.).

Далі – усіх нас врятувала «Система Станіславського» (? – чи навпаки? Саме омхачення українського театру його підрізало – відмова від національної «системи Курбаса»!).

Рикошетом по Мар'яну Михайловичу:

«В творчості найвидатнішого майстра режисури Крушельницького ця лінія (яка саме???) сягнула нового щаблю свого розвитку. В його кращих постановках в Харківському театрі ім. Шевченка умовна природа поетичного театрального мистецтва збагатилась міцною реалістичною основою. В найзначніших роботах Крушельницького образність, яка для Курбаса часто залишалась самоціллю (наприклад, у невиправданій «космічній» інтерпретації «Мина Мазайло») (Л. Т. Ну що ти мелеш, пане Валерію, що ти верзеш! Вистава була **блискуча**, і я колись неодмінно поставлю цю п'єсу, не знаю де, в якій країні, але поставлю!!!), ставала одним із засобів багатства реалістичного вислову. Крушельницький зумів розумно скористатися з **певних** надбань Курбаса в інший час і за інших історичних умов».

Далі – про неможливість «відживити» старе – провал «Мандата» в 1957 році, блідість відновлених «Гайдамаків» у 1961 р. Це – слушно.

«Деякі спроби в цьому плані, які розпочала, як і годиться, наша молода режисура, дали поки що різні результати. Так «Сині роси» Головатюка-Зарудного у франківців «виявились не дуже плідними» (а

як могло бути інакше? І які тут «спроби»? Середня ходульна п'єса, голосисті актори, – і Боря, який акторів завжди боявся і говорив з ними загадками. Боря, який радше скульптор в театрі, ніж режисер – Л. Т.). А от у Геляса «Марина» вийшла. (Але ж Геляс ніяк не «молодий режисер», і тим більше – не з Курбасового боку. І вистава – чітко у душі «українського романтизму» усіх часів – Л. Т.).

Гаккебушеві бракує в театрі «посередньої творчої ланки, яка могла б ознайомити молодь з дійсними «здобутками». А тут діяння інституту **Карпенка-Карого** для **Гаккебуша** – і для мене! – **непереконливі**.

Далі – критика вистави В. Савченка «Анна Снегіна» за Єсенініним (курс В. Харченка, який «не зумів, не було лише поезії». Протиставляє цій виставі – польську постанову «Міст-буфф» з театру «Цитрина» (аматори, режисер В. Квапіш, Лодзь).

Є фраза про «зникнення «Патетичної сонати» М. Куліша зі сцени ім. Франка».

Провал – і «Тїйни» (естонська драма) А. К. в Дніпропетровську, театр ім. Шевченка (теж брак поезії).

Отакий огляд, до якого він пристїбнув Курбаса – «приший кобилі хвіст». Курбас – цілком інша ментальність, інша психічна логіка, інша метафізика – і мета, і фізика... Всує не треба згадувати...

**Вівторок,
3 червня**

Куйбішев

Між Куйбишевим і Москвою – година різниці. Спека жахлива. Кажуть, так уже з квітня – все навкруги згоріло.

Зустрів нас залізний Фелікс (Янович), товстий і вже червоний (себто адміністратор Дьомічев). Повіз у готель «Волга», мій номер – 514. Хоч він і п'ятсот чотирнадцятий, а поганенький. Ванної нема, телефон працює з п'ятого разу, постійно хтось дзвонить і потрапляє не туди; здається, є й деяка звірина, традиційна для російської провінції. Внизу – ресторан: кричать, співають, лаються – суцільні матюки. Весело, – якби не Оксана. Фелікс пообіцяв поселити краще, коли відїде Мюзик-Холл. Обіцяти він пообіцяв, але – спека, розморило, і він, здається мені, нічого того не робитиме.

Внизу якісь бризкалки розбризкують воду. Куди вода потрапить – зéлено. Куди ні – все жовте, вигоріле. Пейзаж із жовтими й зеленими плямами. Оксана назвала бризкалки гейзерами.

Пішли з нею на Волгу, це в п'яти кроках. Народу – сила. Проте купатися складно, вода – 12 градусів. Увійдеш – задубієш. А вийдеш – сонце палить як у пеклі.

Готував «Чорта» й прогавив установку «Ще не вечір». А вони поставили все невлад, збили жужмом на авансцену. Ані простору, ані світла. А між тим вистава пройшла акторськи дуже упевнено, Гребенчиков мав успіх, сподобався навіть його хрипкий «під Висоцького» спів (не всі ж здогадувалися, що це фонограма). Я переконався, що орієнтована на проблемне сприйняття публіка приймає виставу зацікавлено: сперечаються, мовчать; думають...

Та й «Чорта» всупереч сподіванням ДЕЯКИХ ТОВАРИШІВ сприйняли на «ура». Виклика́ли, не відпускали; квіти. Пречудово – Ліда Савченко! Ельзу грала Ухарова, теж – краще, аніж бувало. Янош – Віторган: трохи забагато штукарства. Йолан – Балтер; все дужче наближає до оперети – а мені ж хочеться чортівського... Хоч сьогодні й Алла манерничала менше. Успіх – вродлива, граціозна, лукавинка у погляді, легка. Навіть Кругляк потішив мене тим, що зіграв фінал другої дії на психологічній глибині трагікомедії...

У «Вечорі» дебютував Любимов замість Саланта, грав – про незігране життя. Ще незграбно, але вірно, правильно – за напрямом. Молодець, бо виручив – і без тривалих репетицій.

До речі, про репетиції. Призначив «Тіні» – на 5, 6, 7 та 9-те.

...

Ніяк не можу собі уявити їх у парі – Римму Бикову й Смоктуновського. Між тим вони були гарним подружжям, – розповідають. Не віриться, бо вона – окремий театр, де не може бути іншого прем'єра. Але ж і він – театр одного актора. Такий шлюб обертається на театральний



Ухарова



Л. Савченко



Е. Віторган

диспут. А це ж лазарет амбіцій, змагання за першість. Чи я помираюсь, і існують зовсім інші критерії?

Принаймні Римма для мене – загадка.

Взагалі, якщо суть акторського мистецтва – перетворення, то в чому перетворення її реалізму, котрий – ну просто «сама правда»? Між тим її жалісливі інтонації – заворожують (хоч я не люблю нічого жалісливого): така роль. Вона цікава тим, що не ховається за театральність і маску. Ризикована відкритість правді.

*Повіряючись
до Зерова*



I. Мобілізуємо більшовицьку пильність!

Якось несподівано згадалася поезія одного з найвидатніших поетів радянської України – П. Тичини. Може, тому, що по революційному заінтерпретований образ Ярославни збиває завжди у нас цілу бурю найрізноманітніших асоціацій?

Але так і хочеться бачити в образі Ярославни недобитків куркульсько-поміщицької України, які ще чинять оскаженілий опір соціалістичному наступові, які ще чекають свої «Ладив Вої», свого пана-вкраїтана, щоб після кривавої розправи над робітничо-колгоспною Україною встановити:

Царство тихе, праве,
Мудре на закон:
Щоб одні землі гледіли,
а другі корон...

З приходом Гітлера до влади в Німеччині – оживіла емігрантська наволоч, бачачи в ньому нового «визволителя України», ожили націоналісти й у середині країни.

Буржуазний націоналізм не ликом шитий. Він уже пройшов добру школу Єзуїтської, кирпато-мефістофелівської винниченківщини; вовк передягся в овечу шкуру, дворушник заговорив солоденькою мовою...

От такою солоденькою мовою говорив і М. Зеров, але не завжди.

Коли під проводом т. Кагановича КП(б)У у 1926-28 рр. розбила буржуазно-націоналістичний хвильовізм, а в 1929 р. перед пролетарським судом став контрреволюційний СВУ, – Зеров заметушився був,

почав нібито «переглядати» свої «старі позиції» і навіть написав... листа до редакції газети «Пролетарська правда».

Дехто повірив у щирі наміри професора і вже був заснув сном праведника: дехто заспокоївся на тому, що процес перебудови – затяжне і вельми болюче явище, а Зеров, мовляв, перебудовується, значить, немає чого братися за чоловіка за «старі гріхи» (мовляв, у кого їх немає!), а треба чекати його нових праць, як золотого дощу. Дехто ж **не повірив** Зерову і його «творчу мовчанку» розцінив, **як своєрідну форму боротьби проти радянської дійсності**. І таких буде більшість.

Слово «мовчанку» слід брати в лапки тому, що Зеров насправді не мовчав: Державний Університет у Києві запропонував йому не тільки професорський курс лекцій, а й керування кафедрою української літератури. І Зеров використав це довір'я не для того, що справді розпочати свою перебудову, а з тим, щоб дати реванш всякому, хто спробує критикувати його буржуазно-націоналістичні позиції у літературознавстві.

Так от, під обговорення ухвал листопадового пленуму ЦК і ВКК КП(б)У на прилюдних зборах студентів і професорів ДУ в Києві – виступив із словом і Зеров.

Увесь його виступ зводився до одного: з українським націоналізмом уже все покінчено, його не воскресити, всі дороги йому остаточно заказані.

І от ті, що увесь час спали, од солодкого голосу раптом прокинулись, потиснули професорові руку, та знову зібралися вкладатись. Та київська парторганізація поставила їх на ноги.

Ясно, що професор Зеров і не мав наміру складати своєї зброї. У викладовій своїй практиці він співав старої пісні, може, тільки часом на інший лад. Він підніс голос в оборону «художньої специфіки» ще рішучіше й заговорив уже про «стильові структури», про «еволюцію стилю» та, навіть, про «соціалістичний реалізм»... у творчості Винниченка.

Виступ Зерова на прилюдному засіданні **був лише побічним за-твердженням усього його попереднього шляху**.

В час, коли буржуазний націоналізм на Україні став **головною небезпекою**, коли озлоблена націоналістична контрреволюція готує інтервенцію проти СРСР, професор Зеров зробив спробу публічно заперечити ухвали пленуму ЦК КП(б)У, використав трибуну ДУ, щоб одвернути увагу пролетарського студентства від головної небезпеки.

Пролетарське студентство і радянська професура дала Зєрову добру відсіч. Проте це не завадить ще раз нагадати тут про буржуазно-націоналістичну суть його літературознавчих концепцій.

**Середа, 4
червня
1975 року**

Оксана, хоч який я чинив спротив, взяла з собою мавпочку Джуді. Мама дозволила, на те нема ради. І тепер у нас у номері – свій тиран. Спокійному життю кінець: Джуді у все втручається. Хіба що коли йдемо на пляж Оксана забуває про мавпочку, і тоді можна подумати про щось своє.

Малює. Актрис (портрети) – в гримах і зачісках, та ще й вигадує, які вистави і які ролі. Вигадує все сама – назви п'єс, авторів, добу, туалети.

Телефонували до Неллі. Без нас їй, каже, невесело. Телефонував Жора Бурков – хоче йти до Мелент'єва на прийом. До міністра культури РСФСР. З приводу п'єси Шукшина. Хочє зачепити й тему театру в цілому. 7-го чекаємо його тут, у нього «Обеліск».

Гастролі – розкіш самотності, всі одірвалися від родин і нікому немає ні до кого діла. Хіба що з Риммою Олександрівною говоримо часто. Вона, каже, втомилась надіятись на зміни в цьому театрі. «Уходите, Лесь Степанович, отсюда, тут гнилое место. Я бы сама ушла, да некуда. А так – вы уйдете, а я потом к вам...»

Я справді хотів би з нею працювати. Чимось нагадує вона мені Люсю Попову з Харкова.

Бикова – людина, побита долею. Актриса великого таланту, вона не знайшла свого місця ні в Москві, ні в Ленінграді – душевна порожнеча, ставка не на вистави, а на самостійні концерти й актор-



Римма Бикова

Р. Бикова

ські роботи. Грає Стрепетову у моновиставі – гарно: єдина її творча втіха. Та скільки того нервомотання – з організацією гастролей, з виїздами... Скільки перешкод! Один Дорн чого вартий. Як сказала Римма – «Дорн-концерн» (за аналогом «Дон-концерт»).

Як правило, людина, налаштована на естраду, біологічно не сприймає істинного театру, між Дорном і Биковою – природній антагонізм (на глибині; зовні нема того й сліду). Але – серед театрального начальства, як правило, більше «естрадників», себто людей, які біологічно не люблять **справжнього** театру – не ходять на Товстоногова, терпіти не можуть Ефроса, не виносять прибалтів, поляків (там своя форма театру). Це протистояння між життям на глибині – і життям поверхневим. А що менше чиновник любить театр, то частотніше його роблять міністром чи директором театру. А якщо вже він зовсім його ненавидить – переводять у ректори театральних інститутів. Або в редактори «Театральной жизни» чи того ж «Огонька»...

Нелля хоче до нас приїхати: набридло їй там у задушливій Ленінці сидіти над своєю соціологією. Я порадив їй вибратись поки що у Валентинівку до Євгенії Кузьмівни.

Забрав замовлені Оксані окуляри. А дорогою трапилась «Академкнига», купив там академічне видання абхазьких народних казок, «Понятие установки в общей и социальной психологии» Ш. Надирашвили і «Традиционные формулы сказки» Н. Рошияну. Оксана вимагає купити їй м'яча, тепер це буде цуценя, з яким вона гратиметься. «У тебе ж є Джу-ді!». «Це і буде їй компанія. Ми ж – удвох. Хай і вони будуть удвох».

Театр драми – «терем-теремок». Після пожежі його оновили, пофарбували. Стоїть на пагорбку, внизу – парк.

У Куйбишеві драму люблять. У театрі постійно аншлаги, місто театральне. Проте в опереті – гірше. Дорн скаржиться, що люди не хочуть іти на «Монолог о браке»: куйбишевське начальство подивилось, – «низкопробная развлекуха,

в нашом городе этот примитив не пройдет», – довелось один «Монолог» з другої половини гастролей зняти.

Цікаво, що Дорн, пристосовуючись, повідомив про ці «неприємності» у невідповідному тоні. Він вважає, що й «Обеліск» публіка прийняла вельми поблажливо. «Это и есть хваленый московский театр с Кореневым, Бурковым и Варлей?».

Дорн – про всяк випадок готує собі ґрунт – для відступу від Кузенкова. Цікаво за ними отак спостерігати, за мудрагелями. Вони видаються собі відчайдушними хитрунами, – а кожен як на долоні.

Успішно йде «Прощание в июне» Вампілова. Просять швидше дати «Коварство и любовь»: по-перше, Шіллер, по друге – Коренєв, його прізвище – манок.

Бачив жжжахливу афішу «Живого трупа», ще страхітнішу – «Монологу про шлюб», таку собі нічогеньку – «Ще не вечір» (новий термін – **дорновкусие**). На афіші «Трупа» – Федя Протасов поміж двома оголеними дамами, такий собі сексуальний трикутник. Бідаха Лев Толстой, він і не здогадався, який вогонь можна видобути з його п'єси. А знав би – неодмінно пальнув Дорнові у пику...

*Повертаючись
до М. Зерова* 

II. Зеров «вбивається в колодочки»

... «Хіба минуле не зв'язано тисячею ниток із теперішнім і сучасним?» М. Зеров.

Був час, коли Шаповалівська модерністична «Українська хата» і Винниченковий «Дзвін» проводили «боротьбу» з чорносотенною «Радю» і антисемітським «Рідним Краєм». Був час, коли «Отцы и дети» українського буржуазного націоналізму бралися за чуби, щербали списи «в погоні за новою красою». А спалахнула пролетарська революція на Україні – всі вони зібралися в один «кіш», щоб розчавити робітничо-селянську Україну.

М. Зеров вийшов з кола українсько-хатянський «дітей», а тому і не хотів збуватися атавізму «батьків».

У своїй великій і ґрунтовній статті – «Проти формалізму в літературознавстві» тов. Щупак так визначив позиції Зерова й Филиповича: «Формалістичні вправи згаданих літературознавців є не що інше, як спроба показати, що «молода генерація» відмінюється від старої української історичної школи, бо ж, мовляв, модернізує українську літературознавчу науку, бо ж, мовляв засвоює новітні течії. Надто вже заскоружла і трухлява школа Єфремова, щоб по-рабському копіювати, а не підновлювати її. Цю місію особливо сумлінно виконує Зеров, але саме для того, щоб підправивши формалістичним «перцем» стару Єфремовщину з тим більшою послідовністю протаскувати її в сучасне літературознавство» (Щупак С. Боротьба за методологією Л. і М., 1933, ст. 64).

Та й справді. Зеров тільки модернізував Єфремівщину. Його формалізм тільки зручна форма мімікрії націоналістичних позицій в літературознавстві. «Українські буржуазні літературознавці, ставлячи в центрі своєї уваги захист націоналістичної ідеології в літературі, ладні були перекидатися від однієї до другої методології, аби вони могли бути зброєю для маскування оцього націоналізму» (Щупак).

Перші активні критичні виступи Зерова й припали саме на роки 1917–1919. Саме за панування в Києві кулькульсько-поміщицької Центральної Ради й Директорії Зеров «вбився в колодочки» як буржуазний літературознавець. Формалізм зовсім не заважав його націоналістичним симпатіям. Формалізм тоді не був ще засобом маскування. Зеров брав творчість своїх тодішніх однодумців і давав їм формалістичний аналіз, а коли треба було, то робив і політичні поправочки. Політичне життя в країні ні на хвилину не випадало з поля зору молодого тоді дослідника. Навпаки, молодий дослідник виступав гарячим оборонцем українського буржуазного націоналізму перед «московським більшовизмом».

Приклад. У Києві в роках 1917–1919 виходив бібліографічний журнал «Книгар», редактором якого після В. Старого став наприкінці 1918 р. М. Зеров. Цей «науковий», з дозволу сказати, журнальчик був політичною трибуною петлюрівщини; на його сторінках підносились буквально всі питання культурно-політичного життя буржуазної У. Н. Р. Зеров не відставав від «передових людей часу», а коли обставини вимагали, то й говорив мовою «політика» Центральної Ради. Ось

рецензія М. Зерова на книжку Юр. Тищенка – «Хто такий В. Винниченко» (біографічний нарис 1918 р.). Подаємо рецензію в цілому».

З'явилася ця брошура в тривожні часи більшовицької пропаганди проти «буржуазної» Ради й уявляє з себе популярну апологію Винниченка як щиро демократичного діяча.

Перші сторінки її присвячено полеміці з більшовиками (показуємо їхній централізм і непристойні способи боротьби як обкидання ...болотом політичних противників), – середина розповідає життя Винниченка до початку війни і показує дійсну вартість більшовицьких нападів на «буржуазний» характер його діяльності – останні півтори сторінки характеризують роботу Винниченка як Голови Генерального Секретаріату. Це найважливіша частина брошури, на жаль, найкоротша, не дає читачеві ніяких фактів, а тому позбавлена переконуючої сили. Взагалі, Тищенко надто багато говорить від себе і говорить в такому наївно категоричному тоні, що читачеві стає часом ніяково, без сумніву, було б краще, коли б автор поступився цим своїм тоном, а зате навів би більше промовистих фактів» («Книгар», 1918, ч. 7, ст. 409).

Як бачимо, тут на лице увесь «арсенал» політичної «аргументизації» Центральної Ради у боротьбі з більшовиками: тут і централізм, і «непристойні способи боротьби», й «обкидання болотом політичних противників». Це ж ще до того, як взяти до своїх рук редакторський портфель журналу! Зеров у своїх статтях і рецензіях спочатку себе політично одрекомендував і тоді вже очолив журнал (аж до його смерті), не зрадивши політичній лінії свого попередника (В. Старого).

Немає тут жодної рації перекладати десятки статей і рецензій Зерова цього періоду, друкованих у націоналістичній періодичній пресі. Слід тільки сказати ще раз, що саме за УНРівських «щитаних днів» Зеров склався як буржуазно-націоналістичний літературознавець-публіцист і що коріння української неокласики треба тягти безпосередньо звідти ж.

Адже ніхто інший, як Зеров і його однодумці, склали ядро «Музагету», який благословляв тимчасовий відхід більшовиків з Києва. Неокласики і мали намір стати на радянській вже Україні вождями муз, намагалися захопити в свої руки літературний процес, зняли націоналістичний прапор у боротьбі проти молоді пролетарської літератури, спритно для цього використавши виступи Хвильового та його однодумців.

Але про це далі.

Остаточний підхід до «сторозтерзаного» Києва більшовиків вигнав з нього музагетівців, і одні поїхали з дорогою душею в зовнішню еміграцію, другі – в еміграцію внутрішню, але поїхали для того, щоб зібратися з силами для дальшої боротьби з пролетарською диктатурою.

«С каждым днем все радостнее жить...»

Мав розмову з Сатановським. Примітивна споживацька філософійка: ви собі воюйте, а я з відкриттям другого фронту почекаю. Репетирувати «Тіні»? Жарко, я втомився; та й чи певні ви, що того хоче Кузенков? Загальні збори? Невигідно, спишуть на те, що трупа «вредная», всіх знімає. Ні, тут треба зробити так, щоб керівництво його само від нас прибрало. Вони призначили – вони хай і знімають. Ну добре, – а партбюро, а всі ці ідіотизми з приводу капусника? Надимається, обурений, але ми ні на крок не просуваємось. В принципі, йому **байдуже**. Він і в акторській справі ледачий, не в приклад Буркову.

Бикова розповідала Неллі про Сатановського й пояснювала зміну його активу так. Сатановський потрапив у залежність від Дорна. Після того, як Дорн врятував його – Сатановський на своїх «Жигулях» убив людину. Все залежало від інспекції, від визначення, хто винен, перехожий чи водій. Отут Дорн і допоміг йому своїми зв'язками.

Може, Римма емоційно перебільшує? Факт такий був, Сатановський збив жінку, і вона померла в лікарні. Але сталося це вже понад півроку тому, і впливу на театр, здається, не мало.

Бикова має рацію: театр Станіславського – «гиблоє место». Апатія, духовна розбещеність, каботинство. Відсутність будь-якої ідеї. Мораль – порожній звук. Прем'єрство – норма. Бурков спить і бачить себе режисером усіх театрів Москви. Ну, Бурков – талановита людина, актор вищого класу, але і йому самому потрібен режисер, він давно

**Четвер,
5 червня
1975 року**



Мора Бурков

повторюється. Отже не може нічого зробити у бездарного Кузенкова! Актор талановитий, але і його треба вести...

Іноді мені здається, що Бурков роздвоюється. Що він остаточно не вирішив для себе, ким хоче бути – актором чи проповідником. І проповідництво іноді перетворюється на БУРКОТІННЯ (себто від російського «брюзжание»).

Але це актор **мого** театру. На відміну від Сатановського.

Репетирував «Тіні» в Оперному театрі. До першої години – бо далі Бочкарьова виписали на «Белугіна» (парторг Живото-

ва потрапила до психіатричної лікарні, на її місце вводять смішну Шинкіну, і Клава казиться як може).

Але! Козлов і Бочкарьов прийшли на репетицію без ролей. Вони «забули», їх «ніхто не попередив». Я би мав обох вигнати, але це обернулося б на «прецедент». Кузенков використав би його проти мене. Довелось перевести все у розмовний жанр – аналізували характери й вчинки Свистикова й Бобирева. Козлов явно невдоволений тим, що не дали йому тут головної ролі, – отож не дуже хоче грати

Свистикова. Але це так, про Кузенковське око: наодинці

напрошується на дружбу й запевняє, що гратиме все, і все буде о'кей. Свистиков – роль чудова, зовсім нова

для Козлова. Блазень, спеціаліст по ватерклозетах – і «осколок» старої бюрократії. Маленька людина – і постійна самоіронія! Всіх смішить. Тут є можливість вдатися до того «трагічного гротеску», про який мріяв Вахтангов. Витягти логіку цього штукарства, цього блазнювання: кожен король Лір мусить мати свого Блазня. Не випадково його тримає Клаверов біля себе. А якщо Ігор Григорович Козлов оцінюватиме роль розміром зошита, в якому її передруковано, він так і залишиться актором учорашнього дня.

*Перша проба
«Тіней» у
Кудимові*

Після репетиції Козлов напросився на розмову. «Зачем брать эту пьесу? Чтобы еще раз вынести на сцену мысль, что при советской власти все продается и все покупается? Так я это и так знаю. Мне противны эти рассуждения о «системе», о бюрократизме – все это давно никому не интересно. Я хочу работать с Вами, Лесь Степаныч, дорогой, но просто так, беспричинно – дразнить гусей – зачем? Сегодня, в такой атмосфере, когда за вас уже взялся не только Кузенков, а и Главк – вы берете «Тени»? Да вы же сами петлю лезете!»

Все зрозуміло. А шкода, у нього ця роль могла б вийти. Хоча мене завжди дратувало в ньому міщанське зернятко. Він таки «продукт». Про це мене й Львов-Анохін попереджав.

* * *

Палестина як назва – від країни Фіністеїв, де (египетське Pulasti) жили філістимляни, не семіти і не туземці в Сирії. Походженням або азіати (з Малої Азії, острівні). Воювали з євреями за торгові шляхи, єврейські герої у цій боротьбі – Самгар і особливо Самсон. Згодом змішавшись з довіллям, стали семітами за мовою і релігією.

* * *

Обітована Земля – Обіцяна Земля, що її лірично описали як «текучу молоком і медом».

* * *

Грод Великий.

Ісус, що помер засуджений за те, що проголосив себе царем Юдеїв, народився, коли над Юдеєю правив цар, що й не походив з царської родини і не був юдеєм. Його мати Кірос була арабкою, а батько Антипатр – ідумець.



Ідумейське плем'я, що жило на південь від Юдеї, було поганським (язичницьким) аж до 110 р. до нар. Хр. Євреї вважали їх за безбатченків і називали народом «невгамовним і безвладним, завжди схильним до бунтів і задоволеним із неладу» («Юд. війна». Флавій).

Навіть саме ім'я Ірод (грецьке, нащадок героїв) вказує як мало юдейського духу було в батькові, що давав те ім'я з грецької мітології своєму обрізаному синові. А і син дійсно різними способами оправдав батьківське бажання. Ірод справді був герой в діяльності й непоступливості, герой у величності й пишності, а головно герой у жорстокості й звірствах; але це геройство виросло з кореня його незміримої амбітності, з його шаленої жадоби панування.

Ірод завсіди стояв на боці Риму, бо Рим був найсильніший. Його реалістична політика не спиралась на абстрактних ідеологіях, а тільки на практичному успіху.

Спочатку він стояв на боці Юлія Цезаря, хоч не належав до його партії. По його вбивстві став на бік убивці Цезаря Кассія Брута, але не став республіканцем. Від Кассія Ірод перейшов до його ворога – Антонія; а коли цього подолав, приступив до Октавіана...

Проголошення царем восени 40 р. до Хр. з волі Антонія й Октавіана.

Хитрий політик, він ніколи не дразнив релігійних почуттів Юдеїв, а навіть здобув собі їхню вдячність за те, що цілком відбудував єрусалимський храм, зробивши з нього одну з найславніших будівель Римської імперії.

Але водночас будував і поганські святині в Самарії та Кесарії.

Всі гроші, ним виливані, не мали зображень живих істот, які єврейський закон забороняв.

Найкровожерніший монарх в історії людства.



III. Зеров серед «дикунів» і «варварів».

Блаженні дні і ночі на селі.

М. Зеров.

Село моє! Спокою мій улюблений!

Г. Сковорода («Ab Petrum geradiym»)

Місто прокляте бегом. Кинув тебе і Чорт»

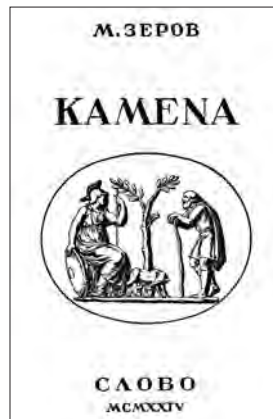
П. Филипович

*Повертаючись до
М. Зерова*

Почалися «блаженні дні і ночі на селі» для Зерова і для його друзів, як тільки білополяки примушені були, під натиском полків робітничо-селянської Червоної Армії залишити не тільки Київ, а й очистити територію України. «Український інтелігент, – пише Зеров, – що зберіг якісь зв'язки з селом, виїздить з напівмерзлого міста, осаджуючи на провінції «училищные колонии старого Киева» (Зеров «До джерел» – «Слово» Київ, 1926, с. 53).

Саме оті «училищные колонии», а разом з ними – різні «просвіти», «юнацькі спілки», «гуртки аматорів-артистів», «народні університети» і т.д. і т.д. стали осередками націоналістичної пропаганди по селах. Саме в них виховувалися молоді куркульські кадри письменників, які ще не встигли вилупитись з початківського яйця, ставали в табір буржуазно-націоналістичний, намагаючись «щоб поближче стати» до групи «вчених» літераторів-неокласиків. Підготовлена на селі куркульська молодь ішла до міста, хитрючими пролазила до рад. ВИШу, натягала шкуру пролетарського студента, складаючи ту базу, на яку в своїй націоналістичній роботі спиралась буржуазна професура (і Зеров у тому числі), працюючи по ВИШах вже за періоду відбудовного.

На 1931 рік припадає й виникнення автокефального руху по селах. Як виявив процес СБУ, автокефальні церкви, за директивами



БУДУ (контрреволюційна організація «Братство Української Державності», що потім – 1925 р. – переорганізувалося в СВУ), мали стати осередками антирадянської роботи на селі! Так і було. Полювати пішли безробітні петлюрівські старшини, наскоро пройшовши короткотермінові курси при всеукраїнській церковній раді, що тоді існували. На курсах висвяченим погромникам було давано й відповідні інструкції.

Так от, «училищные колонии», про які згадує Зеров і в яких сам він працював 1920–1925 років, були міцно зв'язані, через різні «гуртки аматорів-артистів», з автокефальною роботою по селах, а вчителі цих «училищных колоний» часом використовували й церковний амвон для своїх проповідей, щоб в очах відсталих елементів села остаточно закидати прірву межи школою і церквою, прірву зовсім невивідну ворогам революції.

Ясно, що навіть тоді, коли по селах ще гуляв петлюрівський бандитизм, організаційно зв'язаний з характеризованими вище організаціями, ясно, що навіть в таких більш-менш сприятливих для націоналістичної пропаганди умовах, важко було уламати деякі елементи з середняцтва й зовсім майже неможливо було уламати бідноту. Внутрішня еміграція орієнтувалася на куркульню. Комнезами, під керівництвом комосередків, успішно ліквідували куркульський бандитизм, сільради добралися до «училищных колон», взяли за педперсонал по-більшовицькому і почали чистити – як учнівський, так і вчительський склад. У тут-то Камена заголосила на весь голос...

Учителюючи на селі, М. Зеров працює над першим випуском «Нового українського письменства». Про історико-літературні його статті ми говоритимемо далі, а тут слід спинитися на оригінальній і перекладній творчості Зерова. Бо наш сердешний «вигнанець Назон» був і не тільки літературознавець, а й поет.

Оригінальна й перекладна поезія була виплодом гнітючого настрою, внутрішнього неспокою, поетичним шуканням «рівноваги». Бо хоч і вдавалося організувати роботу, проте доводиться частенько й потерпати від «невдячного» рев. активу села, який не хотів миритися з розкладницькою роботою на селі різних «культурних» об'єднань, очолених націоналістами. А борючись проти петлюрівських елементів в «гуртках» і «спілках», партія не могла обійти й «училищных колоний», цих своєрідних «селекційних станцій» українського націоналізму в 1930–32 роках.

Ясно, що не можна ставити в один ряд оригінальні твори й перекладні. За перші відповідає тільки автор, за другі – перекладач переймає на себе обов'язок відповідно умотивувати потребу такого перекладу, відповідає за якість перекладу й оригінальність його.

Вийшло дві книги поезій Зерова, і перша – «Камена» (оригінальні перекладні поезії), і друга – «Антологія» (переклади з римських поетів).

В одному з своїх віршів «К...» Зеров виявляє свою тугу за книжками:

Ви вже давно ступили на поріг
Життя земного, лірники-півбоги,
І голос ваш – рапсодії й еклоги
Дзвенять вві тьмі Аїдових доріг.
І чорний сум, безмовний жаль наліг
На берег наш, на скитські перелоги...

Невже ж повік не буде вам спромоги

Навідатись на наш північний скіт?

З закінчення ж сонету можна гадати, що туга ця була виплодом тієї творчої безвихідності авторової, кризи, в яку загнала буржуазну літературу радянська дійсність, очевидно несприятлива для її (буржуазної літератури) «произрастания». Пізніше, в роки НЕПу, коли замовець буржуазно-націоналістичної літератури – куркуль на селі і непман у місті, трохи підбадьорився й ожив. Зеров на цьому невинному мотиві туги за класикою побудував свою теорію буржуазно-націоналістичної реставрації України, теорію, що вийшла назустріч довгожданій націоналістичній теорії Хвильового, що закликав до відриву України від Радянського Союзу, нацьковував українську культуру на російську, підносив прапор буржуазного відродження України, орієнтуючись на підтримку буржуазної Європи.

Тільки ворог пролетарської літератури говоритиме, що вона, пролетарська література, може міцніти й розвиватися без критичного ленінського засвоєння культурної спадщини попередніх віків. Перекладна література для нашого масового читача потрібна. Потрібен і грецький епос, і грецькі трагіки, потрібні в перекладах і римські поети, німецькі романтики й французькі реалісти. Але ясно, що наша література в першу чергу звертається до літератур революційних епох, і

то – літератур, що відбили змагання експлуатованих мас людства, а не до літератур паразитичних класів, – хоч їх і треба пролетарському письменникові знати, оскільки паразитичні класи і їхня література і по сей день існує – веде боротьбу проти пролетарської революції не на життя, а на смерть.

В примітках до перекладів в «Камені» М. Зеров писав:

«Я, наприклад, гадаю, що римські автори золотого віку цікаві для нас не тільки як учителі стилю, але і як автори, близькі нашій сучасності своїми настроями й чуттям. Учасники великого революційного зрушення, вони теж прийняли революцію, змінiali дорогу («вехи»), з тривогою вглядались в майбутнє і, заспокоєні, співали гімни новому порядку, вітаючи його як еру вселюдського щастя. Перечитуючи Вергілія й Горация, Тибула й Овідія, уважний читач ледь розпізнає контури «вічної казки», перипетії «давньої і щораз нової історії» (с. 70).

Можна було б посперечатися про «близькість нашій сучасності римських поетів «золотого віку», а втім, воно, може й так, бо, очевидно, Зеров під сучасністю розуміє те, що в його класовій уяві постає, коли дивиться він оком буржуазного націоналіста на революційну дійсність. Hir ist der Hund bergaben! Тут-то пса закопано! Зеров не вибрані переклади класиків рекомендує нам, а «вибрані настрої їх! Зібравши букет таких настроїв в «Антологію», Зеров примушував грати «лірників-півбогів проти радянської дійсності. Взяти хоч би «Присвятний надпис» з Ередія. – Хіба цей сонет не висловлював настроїв внутрішнього емігранта Зерова? А «Конкістадори» з того ж таки Ередія? – Хіба це не прославлення войовничого волонтаризму, з яким носить, як дурень з писаною торбою, ось уже півтора десятка років фашист Донцов? Чим власне різняться оригінальні позиції Зерова від перекладених своїм ідейним скеруванням? – Нічим! А коли взяти третій розділ збірки («Римляни»), то ота сама «співзвучність», про яку Зеров говорить в примітці, цілком скерована проти радянської дійсності.

Не тому пролетарська критика повстала проти Зерова, що він давав переклади з римської класики, а тому, що Зеров примусив навіть Горация зійти на трибуну літературного диспуту в Києві, примусив заговорити проти пролетарської літератури.

Оточення села не гармонувало з творчими задумами Зерова. І тому вся оригінальна поезія його – то війна з «дикунами» й «варварами» укра-

їнського радянського села 1920–1922 р. р., з «скитами» й «сарматами» некультурними. Поет постає в образі захожого лицаря-аристократа, в образі князька від культури, який тільки з балкона панського будинку спостерігав село. У вірші «Під кровом», присвяченому О. Бургардтові, Зеров так схарактеризував свою творчу роботу на селі:

Під кровом сільських муз, в болотянім Лукрозі,
 Де розум і чуття – все спить в анабіозі,
 Живем ми, кинувши не Київ, – Баальбек,
 Оподаль від розмов, людей, бібліотек.
 Ми сіємо пашню на непочате лоно:
 Часами служимо владиці Аполлону,
 І тліє ладан наш на вбогім олтарі.
 Так в давній Ольвії захожі різьбярі,
 Серед буденних справ і шкурної громади,
 В душі плекали сон далекої Еллади
І для окружних орд, для скитів-дикунів
Різьбили з мармуру невиданих богів.

(там само, ст. 25).

Не завжди було спокійно й затишно серед «окружних орд»; «скитів-дикунів». Бо хоч і не читали «скити» оцих тоді ще «захалявних» поезій Зерова, повних самої грубої панської зневаги до сільської бідноти, так чули його численні проповіді.

Тоді поет почував себе «вигнанцем Назоном» і з тугою простягав руки до «братерства давніх днів»:

Братерство давніх днів! Розкішне, любе гроно!
Озвися ти хоч раз до вигнанця Назона.

Провадити націоналістичну роботу було все ж таки надто трудно, –
 Вривається Сармат і все руйнує вкрай
 І бранців лавами вигонить за Дунай

(ст. 30).

Але прийшли ось новітні часи, прийшов НЕП, ожили надії, Київ обіцяє стати знову з Баалбека старим знайомим Києвом, розгорталися перспективи боротьби.

Тоді нудно стало сидіти «під кровом», та й не було жодної рації. Спалахнув у поетові давній бойовий огонь, і він згадав про свій «меч

пощерблений» і свій «добрий щит», які колись «повісив на стіні». Кентавр Хірон затужив за «рідним своїм табуном».

Я од'їздив і оком астролога
Допитувався в зір, яка дорога
Мене провадить у майбутні дні...
А Скорпій гас в красі своїй недобрій
І друг Стрілець виносив понад обрій
Сріблястий лук і приязні огні.

Майбутнє «всміхалося», виходить, поетові. «Друг Стрілець» виніс йому «сріблястий лук» для бою нового.

І Зерв озброєний повернувся до Києва.

Перші ж сигнальні випали М. Хвильового 1925 р. – і культуркомісія ВУАН, керована тоді Ол. Дорошкевичем, організовує прилюдний диспут про «Шляхи розвитку української літератури», на якому «вигнанець Назон» звів знову свій «лук сріблястий» і пустив свої перші отруєні стріли проти молоді пролетарської літератури.

**П'ятниця,
6 червня
1975**

Мої театральні сюжети починають мене втомлювати. Все аж надто прозоро. Я вікликав на пробу Сатановського, Віторгана, Янушкевича: всі троє не привезли ролей з Москви. Запевняють, Кузенков сказав їм, що репетицій на гастролях не буде.

Це як заведений годинник. Тепер я маю подати на них доповідну директорові, так, мовляв, і так, змушений був відмінити репетицію. А далі почнеться все, як заплановано.

Гидка справа театр.

Хоч у Сатановського, Віторгана і Янушкевича був розгублений вигляд, на змовників вони не скидалися. Інша справа, що це співпадає з їхнім настроєм – на гастролях завжди режим напружений, а тут ще й спека, пляж... та й рік був нелегкий... коли ж і розслабитись, як не на Волзі.

Подивився увечері «Чепракова». Хотілося оновити в пам'яті цей опус і zarazом подивитись, як тепер грає Кузенков, чи набрав...

За виставу соромно. Так і публіка сприймає. А Кузенков – спочатку навіть подобається. Потім, коли отой його надривний істеричний крик стає єдиною ознакою «генерала в отставке», роль приїдається. Суцільні зуботичини, а не майстерність актора. Дуже фальшива й Веселовська, яка чомусь соромиться свого зросту (він нижчий од неї, коли вона на каблуках, і йому довелося одного разу підвестися навшпиньки, коли він її мав поцілувати, – дуже було кумедно) і награє «маленьку дівчинку».

Махнув удень рукою на все й сам пішов на пляж. З Оксаною. Ніде стати. А Волга навіть ніби «всохла» – метрів на п'ять збільшився берег. Спека жажітна. А все одно вода холодна, довго не можна. Оксана вночі вже кашляє.

Оксана дочитала величезний том абхазьких казок. Не знаю, коли встигла. Якись сюжети її здивували: каже, – суцільні дурниці, так не буває. Оце «так не буває» мене трохи збентежило. Бо сюжети справді ахові, я підглядав. Абсолютно нетрадиційні для нашого сприйняття. Хоча є й позичені. Абхази більше схильні до вчинків-парадоксів, при цьому багато що відбувається, сказати б, «ради красного словця». На загал слово у абхазів грає ще й ритуальну, сакральну роль, – як у багатьох народів, що не втратили первісної свіжості. Багато химерних убивств: половина з убитих неодмінно воскресає. Себто смерть не є кінець – лише знак: тут не існує європейської неодмінності смерті; до неї ставляться не як до останнього акту, а як до **одного з актів** життя. Світ абхаза патріархальний і добрий. Дуже важливі у ньому шлюбні взаємини; кохання часом дивовижне, з вивертами. Вплив витонченого Сходу.

Гриць давав мені грузинські казки, і вони видаються більш дитячими; абхазькі – мають значніший присмак філософічності. Це не гірше й не краще – це просто не одне і те ж, як намагаються іноді мені довести фантомні прихильники грузинської національної винятковості – після пер-

Оксана – і абхазькі казки. Грузія – Абхазія

шої ж промови тамади, яка лише спочатку нагадує тост, а насправді є «програмою». Абхазькі казкові сюжети тяжіють до «страшилок», і я переконаний, на темі цих казок міг би вирости цілком **новий** кінематограф (не етнографічний, ажніяк – фелінієвські пережиття на химерах народної фантазмагорії). В якомусь сенсі це нагадало мені епос про українських характерників. Це те, на чому сидить зараз Валерій Шевчук... З абхазької літератури я знаю мало, майже нічого, – хто там у них? Гуліа? Шинкуба? Тарба? Але там немає навіть абхазького університету...

Втім, я б не вилучав з абхазької літератури Фазіля Іскандера, цього геніального пересмішника. Лише на тій підставі, що він як і Айтматов, пише російською. «Созвездие Козлотура» – це вершинний твір, саме від епосу – через пародію на героїчне мислення енд абсурдизм антибюрократичного кшталту. Десь я читав уже й фрагмент нової його речі, «Сандро из Чегема»: блискуча література!

Ще одне: хоч який він сатиричний, все одно – поет; і в цьому своєрідність. Там само й абхазька казка: попри всі детективи – **поезія**. Оця первородність мені найдужче смакує, – таке собі середньоєвропейське **передхристиянство**. Якщо грузини – це каліграфія, то невироблений абхазький казкопис – уже не варварство, але й не підстриженість і кучерявість ошатного грузина.

Грузин я більше люблю в театрі. Ну й кіно грузинське – теж. Чого б їм там сваритися? Мені обидві ці гілки любі.

Це я не для цензури: так воно є. якби радянська влада не перетрушувала націй, отих суперечностей не виникало б. Москва дивиться на них поки що як на суперечності декоративні, – вони десь там, на маргінесі. Й не розуміє, що в цій краплі відбивається море.

Як сказав Макс Волошин, я «молюсь и за тех и за других».

Субота,
7 червня
1975.

Вчора подав Жарковському заяву про те, що змушений був відмінити репетицію, бо Сатановський, Віторган та Янушкевич не взяли з собою текстів ролей; та й інші актори були попереджені, що репетицій на гастролях не буде; сказав і про Козлова, який проситься його замінити. Я прошу скликати збори-п'ятихвилинку, куди викликати всіх учасників «Тіней» і пояснити плани дирекції та художнього керівництва з приводу строків випуску і режиму репетицій по «Тінях».

...

Далеко від своїх словників і книжок почуваюся сумно. Немає звичного середовища, нема притулку для душі, що його дає **дім**. Немає стабільних поштовхів до роздумів, що їх дає переклад, читання, бібліотека. Чи це мені просто спека заважає?

Вночі раптом вибухнула гроза, але – бризнуло й завмерло. А з ранку знову пекло. Лінощі у всьому – в думках, бажаннях, навіть у необхідності провадити полеміку з кузенківщиною.

Проте, гадаю, це ненадовго. Ось укусять мене боляче – і я роздмухаю ніздрі. Перешкоди формують в мені, як у професіональному боксерові, гостру реакцію. Кузенков має рацію: «... мир, за который мы боремся, размягчает...». Смішно, але доба виковує з нас «ковалів свого щастя». Як уже влізеш в ту «боротьбу» – втрачаєш рештки християнства й «заводишся». Вчу й виховую себе – не звірити, але іноді так хочеться пальнути комусь у пику... Дочекаються?

Репетирував в Опері – Варлей, Лях, Янушкевич, Крашенніков, Симунін, Дровосекова, потім – Сатановський, Бочкарьов і Козлов. Прийшли, з **ролями**, були уважні й навіть захопились. Все-таки текст у Щедріна – вражаючий!

Проте ось що я зауважив (чи випереджаю події?). Сатановський, Ляхницький, Бочкарьов з Козловим – **бояться** «Тіней» у моєму рішенні. Я не модернізую – просто намагаюсь **глибше** розкрити те, що вважаю вічним в суспільних

механізмах, їхньою мовою – типовим. «И что, нет никакой разницы между тем временем и нашим?» – майже щиро дивується Вася.

П'єсу вони читали не уважно, і часто їм здається, що це я дописав ту чи іншу фразу, що такого у Салтикова-Щедріна не може бути. Бідолахи, вони міряють його собою. А самі, подумки перевтілившись у **можливий** результат, накладають у штани. Дровосекова – так та просто оніміла від моєї «сміливості». А яка до біса сміливість, – якщо влізти в тих щедрінських персонажів по-справжньому, це вже буде такий модернізм, що тільки тримайся.

П'єса багатослівна, і це дратує акторів. Вчу їх красно говорити. Вони не розуміють, для чого. А це ж і є «осучаснення» – наші ліберали так само майстри красного слова. Інтелігент як тоді, так і нині – не любив поговорити... Наші революції робляться у нас по кухнях, язиками. Якби це вдалося у виставі, недолік багатослів'я перейшов би у позитив. Краснобайство як стиль життя.

Варлей і Бочкарьов читали по примірнику Любимова; Лях забув і роль, і окуляри, читав по моїй п'єсі. Але почало щось ліпитися; навіть мені було з ними цікаво. Навіть занудний Козлов захопився роллю, акторське в ньому бере верх. Я віддав Сатановському книжку «Тени»: він тугодум, нехай на дозвіллі прочитає нарешті **всю** п'єсу.

Проблема конформізму: «людина – ситуація – держпарат».

Бурков. Щойно з поїзда. Хворий на грип. Чорний. Неголений. До Мелент'єва, як він сказав, не ходив. Я так і знав, порожні балачки.

Зайшов до них, як Таня просила, після «Обеліска». Поговорили. Жора каже, що жаль йому прожитого життя, – «все под откос, все...». Настрій його мені не подобається. Зовні він ніби все розуміє, зі всім згодний, але до кінця не відвертий. Таня – відкритіша; а він носить щось там на глибині, інше. Вони хочуть писати групового акторського листа у райком, що не згодні з рішенням райкому про мое

звільнення. Дай боже нашому теляті вовка з'їсти. Але десь на глибині відчуваю, що – не напишуть. Немає лідера, всі – Гамлети, всі – сумніваються. Театр – держава акторських рефлексій. У театрі мусить зважитись хтось один – а тоді піде. Закрутити все міг би я, але цього не робитиму. Напишуть чи не напишуть – це теж соціологічний тест на стан театру Станіславського, – моя ініціатива нічого не допоможе з'ясувати. Саме від їхнього рішення, від їхньої відваги залежатиме, чи будемо ми працювати разом.

Заяву у райком я, напевне, напишу, але від свого імені. Не так про себе, як про театр взагалі, – цей театр, наш театр. Про стан, до якого його довели.

Жорка лежав на ліжку, все ще не голений (це після вистави!). Таня наливала йому шампанське.

– Приучаю ее, – поблажливо пояснив Жора. – Чтобы мой приезд был как праздник. Цветы, шампанское.

Ах ти ж моя рибочка!..

Номер у них не порівняєш з нашим. Напівлюкс. Великі вікна. Дві просторі кімнати, гарна мебля, ванна кімната, телевізор. Постійно забігали актори – подивитись футбол чи бокс.

Розмови у нас не вийшло. Єдине, про що Жора говорив, – трупа у розбраті. НЕМАЄ людей, які зібравшись утрьох, не створили б чотирьох партій. Дефініція моя, суть – його; але так є справді. Навіть Жора й Таня – дві різні тенденції. Він більш крайній, все відкидає з копит; вона – намагається щось ліпити, але делікатно, не порушуючи субординації. З кимось із хлопців-акторів Жора, я зауважив йому, дозволив собі інтонацію панську, чисто МЕТральну (метрову? Метричну?). Це, кажу, кумедно сприймається, Жоро. Він: «Вот видите, и не заметил. Зазнаюсь, наверное, вот Татьяна тоже так считает». Це вже серйозним тоном.

Але ця його зверхність відбиває від нього друзів-акторів. В цілому він програє від того, що шукає – ДЛЯ СЕБЕ. Але розум глибокий, ініціативний.

Я вперше побачив його в «Анні» Ганіної; він і Бикова. Це було колосальне враження. Обидва – абсолютно достовірні, а він ще й некерований, прямо з вулиці. Він навіть не грав, – просто ніс на сцену себе: потім він часто грав такі ролі, – а тоді це було вперше. Дуже виразно. Він тоді був дуже азартний. Сьогодні Георгій Іванович уже був інший, в очах втома і навіть розчарування...

Кузенков – його протилежність, вони ніколи не зйдуться. Хоча, мені здалось, Кузенков вірить, що настромить Буркова на гачок «руськості» й «исконности». Та Буркова не проведеш...

Не виходить у мене лист до Альбова. Важкий для мене жанр. Витратив півночі, перечитав – не те, не той стиль. Але мушу написати – рішення райкому є, ніхто його не відміняв.

**Неділя, 8
червня
1975.**

Варпаховський

Чотири вистави – про репетицію не може бути й мови. Не репетирував і Варпаховський. Отож ми з ним добре, на решті, поговорили.

Йому теж тут кисло й недобре. Він не у захваті від рівня наших акторів. Але я так розумію, він має свою локальну проблему – проблему Ані. Мені здається, він розуміє, що вона поки що актриса невиразна, а в гострих сценах – переграє, неорганічна. А йому ж хочеться, щоб вона мала в театрі майбутнє, – якщо вже ступила на цей шлях. Варпах у такий спосіб ніби доручав її мені – під опіку.

Говорили з ним і про його книжку; хоче дати мені ще кілька розділів. Я радий, що мої правки не тільки не викликали в ньому заперечення...

– Самые толковые замечания – у вас и у Буркова, – сказав він. Як мені здалося, сказав з деяким здивуванням.



Знову Бурков.

Написали мамі листа – він імені мавпочки Джуді. Відписав і Кравчукові у Торонто.

Поки оце друкую – знову ЧП. Я сидів у Буркова, коли туди зайшов Крюков, похмурий і лютий: викликає мене, каже, Веселовська і Гаврилов. Бурков йому: «А ты не ходи, пошли их на...!»

А тепер з'ясувалося – пішов. До Варлей (вона – комсомол). Веселовська і Гаврилов ВИМАГАЛИ від неї, щоб вона (без зборів) вивела Крюкова із складу комсомольського комітету. А молодим хлопцям – Дуванову й Симуніну – вирішено оголосити догану по комсомольській лінії – за те, що «водяться з Крюковим» (А може, за те, що ходять на репетиції «Тіней» навіть коли їх не виписують? І ролі взяли?).

То справа з капусником не заглохла? Крюков розповідав, що Кузенков приходив до нього в номер, ніби за хлібом, набивався у друзі...

Нарада по «Тінях». Жарковський прийшов сам, без Кузенкова. Довга промова. Суть: ми для «Тіней» – всі умови, а ви – вередуете. Себто я вередую. (А умови – щонайкращі – 5 повноцінних репетицій за 7 місяців!). Що виставу затверджено на I квартал 1976 року. (Теж – не домовились: Кузенков учора сказав, що – на 2-й квартал. Я гадаю, «Тіней» у затвердженому плані взагалі **нема**).

Коренев, Сатановський – перебивали, заперечуючи репетиції для «галочки»: спека, 70 вистав на місяць, випуск «Вовків та овець», далі відпустка, все забудеться. Жарковський захищався в'яло, і при першій же нагоді ретирувався.

Балаканина продовжилась. Я не виступав, нудно. Що тут говорити, коли нема головних персонажів.

**Понеділок,
9 червня
1975.**

*Нарада по «Тінях»:
знову за рибу зроби!*

Від роз'ятраєного Крюкова: на комітет комсомолу прийшов Кузенков і почав освідчуватися Крюкову у коханні. Ти такий талант, але ведеш себе неправильно. Стаєш **диссидентом**.

– Нет, ты понял, Степаныч? Я – диссидент? Ты понял, что он нам шьет? Георгий Иванович – тоже, бля, диссидент... И Шукшин был из этих?.. Ну дает...

– Гордись, в хорошую компанию попал...

– В компанию – или кампанию?

На захист Крюкова виступила молода актриса Розанова (хай живе студентська солідарність!). Заявила, що бачила після капусника п'яними і членів партбюро, і Гаврилова, – а Крюкова не бачила.

Але Варлей і Ломизов наполягли – і вийшло по їхньому.

(А комітет комсомолу уже раз обговорював цю «справу Крюкова», і визнав догану йому незаконною – навіть ходили в міськком профспілок захищати Крюкова! Все тече, все міняється? В тому числі принципи?..)

*Лист до Петри
Кравчука від
8.06.75*



* * *

**Неділя, 8 червня 1975,
Куйбишев**

Дорогий Петре Іллічу!

Поспішаю написати, що всі листи Ваші одержав. Приходить мені регулярно «Життя і слово». То ж уже гарзд. І першого листа одержав.

Дуже дякую за гарні слова про мою книжку. Ви скромно пишете, що це – анотація, але то не тільки анотація, але й рецензія. І рецензія справедлива, детальна. Такого ж плану рецензія вийшла на цю книжку в журналі «Новый мир» (написав Павло Мовчан, український поет, кіносценарист і критик), № 4.

Тепер я виїхав з театром на гастролі. Червень – Куйбишев, липень – Саратов. Лютя спека – до 30 градусів і більше. Все горить.

Дощів нема. З моїх вистав повезли «Чорт» Мольнара та «Ще не вечір» Кутерницького. Обидві мають в місті чималий успіх, а місто велике, понад півтора мільйони (з навколишніми районами, а так – мільйон) населення. Тут свій гарний драматичний театр, його люблять і шанують. Ми граємо і в приміщенні цього драматичного театру і одразу в Опері. У вільний час смалимося на сонці – пляж поруч із готелем. Я ще почав репетиції «Тіней» Салтикова-Щедріна, але гастролі вельми напружені, і я не певен, чи буде з моїх репетицій якийсь наслідок. Після відпустки усе забудуть; відпустка десь з першого серпня до числа десятого вересня. Очевидно, поїдемо у відпустку з Євгенією Кузьмівною на Волинь, на батьківщину Лесі Українки. А поки що я взяв на гастролі дочку Оксану – хай побачить трохи світу.

Нелля лишилася в Москві, Вам – вітання. Там теж гаряче, пише вона свою монографію по соціології театру. У Москві гастроліює театр імені Франка. На жаль, вони приїхали туди не в кращому творчому вигляді: Неллі замовляли рецензію на їхні гастролі (оглядову – в «Известия»), але вона відмовилась, бо ж хвалити їх – ведмежа послуга театрові (те, що там робить Сміян, подиву гідне, м'яко кажучи), а ляпати якимось не хочеться, бо це не змінить ситуації.

Які Ваші плани на другу половину року? Будете вдома – чи подорожуватимете?

На все добре Вам.

Щиро Ваш –

ЛЕСЬ ТАНЮК

* * *

*Письмо Нелле,
написанное ей
обезьянкой Джуджи*

Неділя, 8 июня 1975 года

Здравствуйте, наша любимая маркиза Нелли!

Это письмо пишет Вам обезьянка Джуджи, может, Вы ее помните? Не знаю, что мне делать. Меня недавно выстирали, а брать с собой нигуда не берут. И мадемуазель Оксана, и сам синьор Маэстро – все время куда-то исче-

зают из номера: то на речку, то на спектакль, а чаще всего бродят по душному Куйбышеву и не знают, что им делать. Вода в реке холодная, а жара вокруг невероятная, и они, конечно, сами загорают, а меня не берут – боятся, что я простужусь. Но я рада, что мадемуазель Оксане тоже запрещено если не плавать, то нырять – окунется и на бережок. А еще Оксана хвастается, что она прыгает в длину как настоящая лошадка, но ведь копыта-то у нее мокрые! Значит, не всегда она может перепрыгнуть преграду! Ага-ага!

Мадемуазель учит меня читать, но я не поддаюсь. Я не из таких. Да и не нужны мне ее сказки – книжка у меня уже есть. Эта книжка – «Абхазские народные сказки» – славная чепуха на постном масле. Оксане нравится, и она уже прочла весь том.

К тому же Оксана стала такая недоступная, задает ся – потому что снова ходит в очках. Подумаешь – очки! Да если бы я захотела, я бы взяла у знакомой Мартышки очки тоже – и прицепила куда следует. Вот тогда бы вы на меня поглядели! А в Куйбышеве мартьшек много...

Сначала у нас в номере не было настольной лампы, но тут синьор поднял тарарам, и лампа появилась. Пока еще нет ванны, но синьор обещает тоже поднять тарарам. Правда, есть ванна у соседки Маэстро, мадам Быковой, так что мадемуазель Оксана иногда может принять ванну (душ, душ, душ – не волнуйтесь, маркиза, Ваша дочь помнит все Ваши наставления!). Впрочем, пока она еще этого не делала. Ох и задам я ей трепку!

«Теневые» репетиции идут, вернее, начались, и синьор не берет мадемуазель Оксану с собой. Говорит – ситуация. А что это такое – не понимаю. Глупость, наверное, какая-то.

Как поживаете Вы, наша любимая маркиза? Небось, совсем заработались и ни разу не уезжали на дачу к леди Дейч? Передайте ей привет от моей маленькой госпожи и ее худеющего (да-да!) батюшки.

Хотела я что-то вам написать про Кузенкова, но хороших слов не нашлось. А плохие употреблять как-то со-вместно.

«Черт» и «Еще не вечер» имеют успех, чем мадемуазель Оксана невероятно горда. Вот задавака! Целый день решают с Синьором какие-то мировые проблемы на тему «а почему»? Хм-хм...

У нас под окном все время какие-то механические по-ливалки опрыскивают лужайку: очень забавные такие дымки из брызг получаются. А жара такая, что брызги, не долетая до земли, испаряются – и лужайка сухая. Почти как у нас в Африке!

А живем мы на пятом этаже, № 514. Если отважитесь черкнуть мне пару слов, пишите – КУЙБЫШЕВ, гостиница ВОЛГА, № 514.

А телефон – ЖЖ 339-514, я слыхала – Вы его записывали, так что если я сейчас ошиблась – не верьте мне, а верьте своему слуху. Может, я от жары перепутала коммутатор?

Синьор отправил (вернее, только что написал) письмо г-ну Кравчуку, как обещал. Но работается ему туговато, никакая новая мысль в голову не приходит. Ни по «Крушельницкому», ни по ДЕЙЧУ.

Вот Оксана просит спросить – не забываете ли Вы поливать наши цветочки на балконе? Очень жаль будет, если от них останется одно воспоминание.

Мадемуазель Оксана рисует большие портреты (она – сама – в разных ролях, вид спереди и сзади). А в каких пьесах? Водевиль «Вместе с тобой», оперетта «Девушка, жившая в лесу», драма «Графиня Нельсон», драма «Перед восходом солнца», драма «Мечты не всегда сбываются»; в комедии «Служба-дружба» она играет гусарку, дочь князя – с приклеенными усиками, в комедии «Это жизнь» – Светлану. Есть еще Настя из комедии «Чудаки» и королева Англии из одноименной трагедии. Все портреты я обе-

щюаю сохранить и при возможности приобщить к фамильной колекции.

И, наконец, самое главное. Как Ваше-наше Любимое Сиятельство смотрит на визит в город Куй он же Бышев? Не отпугивает ли Вас жара? Отпускает ли Вас Кирюша и его злополучные родственники?

Мы Вас очень-очень-очень-очень-очень-очень-очень-очень-любим и много-много-много-много-много-много-много раз целуем и обнимаем.

*Ваша доброжелательница –
обезьянка Джуди.*

P. S. Они меня слишком часто оставляли наедине с машинкой, а я, сам понимаете, люблю обезьянничать. Вот я и воспользовалась этим...



Добірка статей небанального Палієвського з банальною назвою «Пути реализма» (1974, звісно – видавництво «Современник» – русофільство на піднесенні).

Але про Петрове русофільство – потім, воно тут не домінує, а рівень мислення – високий. З ним цікаво полемізувати – саме як з теоретиком. Однак попри все компліментарне, тут – забагато аналітики швидкоплинного, отже – тлінного; вчора й сьогодні не просянують завтрашнього.



П. Палієвський

Аналіз «Хаджи-Мурата» потвердив мені Петрову спостережливість, вміння взяти (помітити!) своє. Але під фінал обирає як негатив саме Марка Вовчка (реплікою з Достоевського, де той слушно вважає «Ілліаду» вагомішою для рішення сьогоденних проблем, ніж її новели).

Після чого він дає статтю «Про структуралізм у літературознавстві». Звісно, віддає

йому належне, але переконаний, що він нездатний охопити неохопне – тобто літературу (при цьому вершин структурних уникає – нема тут Лотмана, семіотиків, Анікста).

Згоден: жоден «ізм» не може всього вичерпати; але описове літературознавство (як і мистецтвознавство в цілому – нині своєрідний «стоп-кран», – поїзд ні з місця. І зовсім не розуміє він, що означає формалізація явища чи предмета, зводячи все до елементарного «все подчитать и взвесить».

Біда структуралізму, на його думку, в тому, що він намагається «вичерпати невичерпне». Не можу з ним погодитись. Структуралісти не ставлять перед собою такої мети – їм йдеться лише про методологію дослідження, яка не заперечує традиційного мистецтвознавства, а лише для зручності формалізує певний процес. І жодної «квадратури круга» тут нема («Но тут то и обнажилась неисправимая беспомощность структурализма» – ст. 40).

Висновок – а la Барабаш:

«Структуралізм в літературі, по-видимому, бесплоден» (51).

Така ж тенденція і в інших статтях – («На границі искусства и науки», «Мера научности», «Экспериментальная литература») захищає свій рідут – там і тут, стріляючи набоями «времен Очакова и покорения Крыма».

З іншого ряду – занотую один приклад, дуже гарний – стосовно «специфіки сприйняття».

Шаляпін приїхав на концерт і перед виступом йому сказали, в залі буде відомий на весь світ учений. Шаляпін вийшов на сцену – і той вчений шалено раптом йому заплодував. Шапляпину це було приємно, і він розповів про це приятелеві, який попередив його про вченого. Приятель розреготався: «Розумієш, коли він побачив на сцені твою постать, він зірвався з місця й закричав: «Який скелет! Який скелет!» Захват вченого не мав мети.

Про лжецінності прогресу:

«Совершенно как у Архангельского»:

Мы девочки и мальчики,
Повсюду трактора.
Мы все индустриальчики,
Ура, ура, ура!

Цікаво – Фолкнер, Камю. Хоч «Захід» тут теж «під радянським кутом».

Вибивається з усього суттєва стаття про «Майстра і Маргариту» – «Последняя книга М. Булгакова».

А щоб цензура не зробили йому «обрізання», завершує книгу чисто радянським панегіриком «Мировое значение М. Шолохова».

Після чого його книга різко втрачає вагу і моральний чин.

З виступу в Реймсі (1972) про літературу на телебаченні:

«Платон, например, считал изобретения письменности злом. Буквы и вообще идеи записанной речи уничтожали, по его мнению, естественность и живость мысли, и – отделенные от момента, от человека – значили мало и даже сбивали с толку. Один наш философ в России обвинил в том же Гуттенберга. «Это он, – говорил он о распространении безличных трафаретов – вылизал своим медным языком» (213).

**Вівторок,
10 червня**

На що маю витратити час! Мусив сісти писати Жарковському й Кузі заяву – про чехарду з «Тінями», про неможливість репетицій (5 «повноцінних» за 7 місяців виписали, не густо!), та й невідомо, коли вони планують випуск (якщо планують!).

Вставив туди такі два абзаци: (українське – «уступи?»).

«24 мая с. г. я был приглашен на партбюро нашего театра, и мне было зачитано решение бюро Фрунзенского РК КПСС о нецелесообразности моей дальнейшей работы в театре им. Станиславского: основным мотивом было участие в капустнике, посвященном 8 марта: в капустнике, о котором, как я считаю, в РК КПСС поступила односторонняя и не соответствующая положению вещей информация. На заседании бюро мне было сказано, что члены партийного бюро (в том числе Директор и Гл. режиссер театра) не считают возможным дальнейшую мою работу в театре.

Раздувание мнимой «проблемы капустника», нарушение юридических норм со стороны дирекции по отношению к одному из участ-

ников капустника молодому артисту Ю. В. Крюкову, отсутствие гласности в таких важных вопросах как проблема репертуара, наконец, отсутствие и зажим критики и самокритики, проявившиеся в ряде решений руководства театра – все это я считаю признаком серьезного кризиса, наличием серьезных разногласий в руководстве театра. Создавшаяся ситуация убеждает меня в необходимости общего театрального собрания, на котором мог бы состояться честный и нелицеприятный разговор и приняты меры по оздоровлению творческой жизни театра».

Переписую ці «дефініції» сюди, аби потім використати у заяві до райкому; хай уже буде однаково. Жанр для мене трохи новий, а у взаєминах з «чесною і совістю» треба бути чітким і пильним. Та нехай і буде зафіксовано, що у цій «парткоманії» я не вимагав більшого, ніж загальні збори...

Далі ішов висновок: якщо дирекція так боїться «Тіней», то хай перенесе виставу на тоді, коли той її страх відійде, – але при цьому я прошу на загал 45–50 сценічних репетицій, бажано підряд – перед призначенням терміном прем'єри. Компактно. Хай тільки визначаться.

А тимчасом я міг би випустити, скажімо, «Загибель ескадри» Корнійчука, – «історико-революційна» проблематика, драматург витриманий, п'єса розійдеться у паралель з Бокаревим («Испытание» – Кузенков). ...

І таке інше...

Склавши цю заяву, я заспокоївся, хоч і не підстрибував на одній нозі («Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»); а проте вирішив, що я розумний чоловік і великий стратег.

По-перше, п'єса українська, і можна було б дещо з неї зробити: є одна ідея. (Хоча цієї ідеї зараз викладати ні директорові, ні управлінню культури не можна – заріжуть на корню).

По-друге, я задав би цій виставі чоловічу форму, і це була б саме **моя, авторська** робота, як «Пурсо...» чи «Казки».

По-третє, я вибиваю цією пропозицією з їхніх рук той козир, що Танюка не можна затвердити головним, бо він

Ідея «Загибель ескадри»

«принципово не ставити ідейних п'єс радянських авторів» – а вже радянськіше за «Ескадру» не знайдеш.

По-четверте, Корнійчук з того світу не виставить мені пені й не заборонить вистави, якщо я **ТРОШЕЧКИ** «відійду від традиції»...

І, нарешті, п'яте: чому не пограти з Кузенковим у шахи? Втік – не втік, а побігти можна?..

Ну й уже зовсім останнє. Швидше за все, Кузенков і Жарковський отетеріють від такого мого нахабства й **не погодяться**. Матиму підставу для оскарження. Ну й взагалі все це остаточно заплутає карти й плани моїх опонентів...

Закінчивши свій опус, зателефонував Неллі. Проте вона мене не підтримала. Авжеж, зовні це виглядає на чисту авантюру – а я ж не розповів їй нічого про задум, не телефонна розмова. Заперечила, коли я нагадав, що й Курбас брався ставити цю назву: «То були інші умови, інший час. Та й приклад – проти тебе: навіть йому це не допомогло. І взагалі я нічого не розумію. Ти – і Корнійчук? Це вже щось нове. Чи ти мені чогось не кажеш?»

Не кажу. Набираю аргументів.

Остудив мене й Бурков, – з іншого боку. Сьогодні, вважає він, кращою, вигіднішою є позиційна війна, ніж різкі рухи. Кузенков, Жарковський, вся їхня камарилья – піддані остракізму, трупа їх не сприймає. Нам не вигідно скликати збори на гастролях, де спека, перевтома й повна байдужість (швидше б відпустка!). Трупа все одно нічого не вирішує, коли нема революційної ситуації, – а ще не припекло. Між тим інформація піде в райком, однобічна – їхня; вони ж постійно туди-сюди катаються, бігають по начальству, а ви – тут... А ви не боїтеся, що сама ідея «Гибели ескадры» може налаштувати трупу проти вас? У нас же не люблять українського офіціозу; знаки оклику, лозунги, романтична мелодрама... Що ви сьогодні можете витягнути з цієї п'єси?

В обох авторитетних для мене міркуваннях було багато здорового глузду.

А потім – подзвонив Вол. Загоруйко:

– Ты что – с ума сошел? Ну, докатился – до Корнейчука!
И это тот самый Танюк, который...?

Одне слово, час ставити до стінки. Здача позицій.

Підтримав мою ідею один Сатановський, але з такими ремарками, що краще б я до нього не підходив. Мовляв, для шапки Мономаха можна й не на таке піти, він мене розуміє. Ось тільки чому Корнійчук? Результативніше було б пошукати таку ж російську п'єсу.

В тому то й річ, взяли б їх чорти, що не результативніше!

Саме Корнійчук, і саме «Загібель ескадри»! Але до жодної шапки Мономаха це не має стосунку. Бо за таке діло швидше за все, дадуть не шапку, а по шапці.

Майя Менглет водила Оксанку на «Коварство и любовь». У малої прірва вражень.

Дзвінок від Утеніна з Харкова. Це молодий випускник театрального інституту, відбував у мене на «Мсьє Пурсоньякові» курсову практику. Зовсім ще хлопчисько – нагадає мені мене, яким я був 10–15 років тому. У Харкові йде по моїх слідах. Чистякова, Люся Попова. Ставити нічого не дають – суцільні обіцянки. Зараз він там в опереті. Підтвердив, що Ненашев уже в Києві, розігнав українське міністерство. Ні, таке можливе тільки на Україні, – щоб якийсь вузьколобий Ненашев в упряжці з товстопузим Софронівим могли ВПЛИВАТИ НА УРЯД (!) республіки, яка має власне представництво в ООН! Ні, за Шелеста принаймні такого не було...

За що Шелеста зняли? Бо економіка економікою, а сепаратизм йому таки клеїли. Для нинішніх – «человек из Москвы» – як Хлестаков для Городничого. Боже, до чого ж нудне й повторне життя! Повторне й так само потворне.

Снідаємо з Оксаною у буфеті: заходить Ніна Веселовська. І ніби нічого не сталося, продовжує вчорашню телефонну розмову. Тон – уже агресивний. Довго не відпускала. Суцільний монолог, я не вставив і

*Віта Утенін,
Харків*

*Ніна Веселовська
і Кузенков беруть
мене в «кліщі»*

п'яти фраз. Так заговорила, що я ледве не спізнився на репетицію; якби не схопив таксі, – спізнився б. Але встиг – тютілька в тютільку.

І маєш: на порозі Кузенков, із годинником! Ах ви ж подонки!

Щось такого й потім: я скінчив пробу о другій і п'ять хвилин. А через годину телефонує Любимов:

– Лесь Степануц, Кузенков просил мене передати вам выговор – за то, что вы окончили репетицию раньше двух.

Я на нього накричав – він же бачив, коли ми пішли. Володя почав виправдовуватись:

– Да, он заглянул минут в двадцать третьего, уже никого не было. Но на часы не посмотрел, мог и перепутать...

Ах ти ж сучий син! Він ще й шпигуватиме за мною!

Отож у них є генеральний план. Вони мене хочуть підловити на чомусь.

Між тим телефонує Бочкарьов. У нього завтра зустріч з комсомольцями міста, він хоче відпроситися від репетиції. Відсилаю його до Кузенкова, адже без Бочкарьова мені завтра нічого репетирувати.

Хіба не пройди?

Їх би послати на баштан – сторожами: ніхто б ні кавуна не виніс. Але у театрі потрібен інший талант...

Завтра у мене знову «Еще не вечер». Оксана пішла дивитись «Антигону». Вони з Майєю заприятелювали.

Нарешті виїхав мюзік-холл, і ми переїхали у зручніший номер. Навіть є настільна лампа.

*Повіряючись до
М. Зерова*



IV. Зеров, вітаючи «комуніста Хвильового, починає міняти «вехи».

З розвитком НЕПу, з зростанням капіталістичних елементів господарства як у місті, так і на селі 1924–1927 років означало зростання міської (непман) і сільської (куркуль)

буржуазії та загострення національної боротьби серед неї. Таке загострення неминуче спричинилось до зростання шовінізму і російського, і українського, і єврейського.

Виразником української націоналістичної буржуазії і виступив Микола Хвильовий, очоливши групу буржуазних літераторів з «Вапліте».

Прикриваючись партійним квитком, М. Хвильовий виступив з одверто буржуазною теорією мистецтва, в основі якої «класове» підмінялось «національним», а в питаннях – якими шляхами йти культурному процесові на Радянській Україні – Хвильовий викинув одверто фашистське гасло «Геть від Москви», гасло, скероване на розвал СРСР, на повалення Радянської України, на створення буржуазної української Республіки. За ці гасла вхопилась петлюрівська емігрантщина і взяла Хвильового на щит. Підніс Хвильового на щит і Микола Зеров; ну, раз, мовляв, комуніст заговорив, то мені – старому лауреатові буржуазної літератури нема чого сидіти, склавши руки на череві, а кувати залізо, поки воно гаряче! І почав. Заслуга, на його думку, Хвильового полягала перш за все в тому, що він розрядив «задушливу атмосферу». Заперечуючи своїм опонентам, Зеров писав 1925 р.: «Ні, заслуга Хвильового інша і формулюється вона інакше: «Крик серед півночі в якімсь глухім околі...», «Розбито шибку і груди разом відчули свіже повітря» («До джерел», с. 128).

Зеров моментально зорієнтувався в обставинах, що склалися, і виступив не криючись. Він починає виступати оборонцем прав «сучасної української літератури», він атакує радянську дійсність, що склала нібито неможливі умови для розвитку «українського слова», він клепає на Радянську Україну за її «провінціальність» чи, навіть, напівколоніальність, він виступає проти робітничо-селянського літературного молодняка, який був не в нього на виучці, і називає його огульно графоманами і т. д. і т. д.

В статті «Два прозаїки», зумисне перебільшивши слабкість української радянської літератури, Зеров знаходить і «причини» цієї слабості. Він пише: «Гадаю, мають тут силу загальні «об'єктивні умови», як провінціальність обох наших літературних центрів – Києва і Харкова, наслідком 1) нашої матеріальної слабості, по 2) відсутність живих зв'язків з широким світом»¹ («До джерел», с. 40).

¹ Тут збережено стилістику Зерова (Н.К.)

Отже, без коментарів ясно. Україна – провінція, а на провінцію й кошти урізують, а відси й висновки самі собою напрашуються. Річ уже відома. Адже це той, «сировий матеріал», з якого і «теорію» свою склали Шумський-Волобуєв. Адже є це та сама «аргументація», з якою виступав уже за наших часів націоналіст Лесь Курбас!

Відомо ж, що тільки за радянської влади художнє слово українською мовою (і всіма мовами) добуло собі права для вільного розвитку. Хто цього не знає? А чи був коли в історії української буржуазної літератури XIX ст. і початку XX ст. час, що проявив би таке велетенське культурне зрушення серед найглибших глибин села і міських робітничих кварталів? Чи тріщали так коли стіни вищих шкіл від трудової молоді? Кожний елементарно чесний громадянин, навіть ворог, скаже, що тільки за радянських умов можливі такі нечувані здвиги. Ці здвиги пройшли і в літературі. Але Зеров нехай собі й не думає, що він хоч у якійсь мірі прислужився до них.

«Крик серед півночі в якимсь глухім околі» – я не знаю слів, які б краще характеризували нашу літературну суперечку цього року, а власне – листи Хвильового, що дали їй привід. Можна ще сказати інакше, – як сказав на диспуті Могиляньський: «В кімнаті, де було так душно, що дихати ставало важко, раптом відчинили вікна, і легені разом відчуті свіже повітря» (Зеров, «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни» ст. 113) – повторював десятки разів Зеров, не забуваючи вихопити якусь цитатку чи думку з класиків наукового комунізму, беручи на «скус» «золотую молодежь» з літературної богеми, яка ще липла в той час до редакційних кошиків. Ту ж молодь, яка не вірила Зерову, знала, що він «за ідею», – Зеров інакше б не називав, як не «наученими шпаками».

З усієї ламентатії Зерова нібито виходило, що тільки він один та Хвильовий заговорили про потребу вчитися молодому письменникові, про потребу вивчати культурну спадщину минулих епох. Але це неправда! Партія, її найбільші теоретики Ленін і Сталін – ставили перед робітничим класом і трудящим селянством завдання: «вчитися, вчитися і ще раз вчитися». Кожен комуніст, комсомолец, кожен молодий радянський письменник вже носив у собі цю істину, як прапор. Та й чого б же, приміром, були такі переповнені завжди літ.-активістичні відділи по наших інститутах?

В постанові Політбюро ЦК КП(б)У «Про політику партії в справі української художньої літератури» сказано:

«Партія стоїть за самостійний розвиток української культури за виявлення всіх творчих сил українського народу. Партія стоїть за широке використання українською соціалістичною культурою всіх цінностей світової культури, за рішучий її розрив з традиціями провінціальної обмеженості, за утворення нових культурних цінностей, гідних творчості великого класу» (Лебтес «Десять років української літератури», т. 2, ст. 503).

Але в тім то й річ, що ухвала Політбюро ЦК КП(б)У нічого не обіцяла буржуазному націоналістові Зерову, а навпаки, розгадувала його «попытку дальнього прицела» й водночас, виносячи подібні ухвали, біла пролетарським молотом в саме того адепта буржуазно-націоналістичної літератури.

«Тепер серед українських літературних груп типу неокласиків і в колах вищої інтелігенції спостерігаємо ідеологічну роботу, розраховану якраз на задоволення потреб української буржуазії, що зростає. Характеристичне для цих кіл є прагнення скерувати економіку України на шлях капіталістичного розвитку, держати курс на зв'язок з буржуазною Європою, протиставляючи інтереси України інтересам інших Радянських Республік».

Так писалося в «Тезах ЦК ВКП(б)У «Про підсумки українізації» в 1927 р. (Лейтес, т. 2, ст. 566).

Партія бачила, куди, представляючи свої «вехи», цілився М. Зеров.

Зазираю на «Тіні» Кузенков, знову з секундоміром. Здається, це починає дратувати не лише мене. Принохувався до кожної фрази, до кожної інтонації – чи нема чогось «такого» – ідеологічного...

Крюков-Філозов, сцена з першої дії. Потім – Янушкевич.

Добре. Алік просто здорово. Та й Миша – на рівні. Навіть Бочкарьов репетирував дуже добре, забувши про своїх комсомольців...

**Середа,
11 червня
1975**

Я відпустив їх до кінця проби (хай хоч тричі Кузенков вважає це за кримінал. Моя справа).

До речі, виникла й «проблема». Тільки-но Кузенков сказав, що прийде за півгодини – і вийшов, як усі зашуміли – що, чому, для чого? Вася Бочкар'юв нервово їжачився, потім підвівся й каже: Лесь Степанович, я Кузенкову нічого показувати не буду. Скажіть ему, я ушел с репетиции без вашего разрешения, болен или что другое – не знаю.

Але я не відпустив; він таки дорепетирував до кінця (сцену).

Потім ми з Кузенковим «мирно» поговорили – без акторів. Відверто.

Як важкий танк, він пер напролам (проте вміло добирав виразів – я відчув, що К. «попрацював» над цим).

Суть у тому, що я, виявляється, «неверно інтерпретирую «Тени». І він того не потерпить.

Коли я сказав, що є ідея «Загибелі ескадри», він аж позеленів од злості. Найбільше його злякала можливість, що я апелюватиму до главка через його голову. А це порушення внутрішньокolleктивної етики, ставить під удар і його, і директора; словом, ніс ахінею. Враження, що хтось (Сатановський?) уже розповів йому про «Загибель»...

*Варпаховський – і
моя ідея «Ескадри»*

Між тим вчора вночі одна людина дуже мене підтримала в моїй «авантюрі».

Леонід Вікторович Варпаховський.

Позаяк я вже відкрився йому, довірюсь і щоденникові.

Річ у тім, що ще два дні тому я дав йому читати стенограму того нічного засідання, на якому судили Курбаса й знімали з роботи. Жовтень 1933.

І вистава, якби я за це взявся, була б лише на третину – за текстом Корнійчука. А задумав я поставити про те, як Курбас ставить, готується ставити п'єсу молодого автора Корнійчука. І власне йшлося б у виставі про загибель цілком іншої **ескадри**. Про те, як пішли на дно не есмінці «Гордый» чи «Стремительный», – а «Березиль». Ця стенограма, потім

записані колись мною спогади Корнійчука (оті, що на нотному папері); хроніка, документи. Крушельницький в ролі Бухти у гримі Малахія Стаканчика. Напливи з Куліша. Метод щоденника. Саме ж Корнійчукову п'єсу пустити «конспектом», на протиставленні... Ну, не інтермедії, але щось біля того.

Не знаю, що вже я там вибудовував (бо чистого задуму нема, є тільки його передчуття), але Варпаховський мало того, що слухав як зачарований, то ще й почав усе те розвивати. Єдине, що він вважає – потрібна все-таки п'єса: піти хоч би шляхом документальної драми Шатрова. А я хотів би піти виключно на режисерський монтаж, асоціативні ряди плюс позакадровий коментар; але ВІД ГЕРОЯ. Фрагменти ролевих текстів, того ж Гайдая, диспут-суд; газети.

– Вы, конечно, Дон-Кихот, но непременно делайте, – сказав Варпаховський.

Він режисер Божою милістю, і він зразу зрозумів, що **стенограма** – уже театр. Як і вся історія загибелі ескадри Леся Курбаса.

Тільки тепер, докрутивши ідею до певного пункту, починаю відчувати острах. Не страх – саме острах. Для театральної події потрібні, крім акторів, ще й глядачі. **Орієнтовані** на цю подію.

А тут виникає ще одна проблема, чи не найважча. Десять – п'ятнадцять років тому таке дійство (на сцені КТМ, чи десь у заньківчан) могло б мати **свого** глядача.

Для того, щоб ці мої рефлексії могли втілитись сьогодні, я мушу задати їм сучасну форму. А найсучаснішою є форма рок-опери...

На цьому – ставлю крапку, бо ситуація майже глухого кута.

«А годы проходят – все лучшие годы!..»

То що, мені забракло духу? Чи такі задуми приречені в зародку, не годні пробитися до світла – тепер, у такі часи?

Ось для чого треба мати **свій** театр.

Проте й це не панацея – Курбас мав свій театр. І Мейєр-хольд мав, і Таїров.

Але я вдячний Варпаховському, дуже. Він принаймні мене вислухав і зрозумів.

По дорозі з театру зустрів Жарковського, попросив його дати мені виписку з рішення партбюро від 24 травня.

Зайшли до нього в кабінет. Він мовчки сів перечитувати той протокол: раз, удруге, знову все спочатку. Нарешті віддає мені – при цьому обличчя в нього пітне, червоне, вираз – невдоволений.

– Это мне для ознакомления или насовсем?

– Насовсем. Копия. Вы же должны иметь.

Дякую. Іду геть. Сідаю читати.

Прецікава література. Сім сторінок жажливого тиску на молодих: на Варлей і на Ломизова. Ось, виявляється, хто найдужче винен – комсомол. Не простежили. Не подали своєчасно сигналу, не розібрали як слід поведінки Крюкова, – доводить у своєму виступі Гаврилов.

(«Крюкову вообще было запрещено появляться на вечерах театра». Але тут Розанова видає Гаврилова, що саме той позичив Крюкову 5 крб., – «складчина», а Крюков злидень. Розанова: «Ну как тут не увидеть со стороны профорга провокации?» (сміливе дівча!)

Читав «документ», підсіли інші – Шинкіна, Янушкевич, теж цікавились. Потім я вийшов в антракті на двір – сиджу собі, стенограмою як віялом обмахуючись.

Раптом...

Детектив!

Підкрадається Жарковський... наче кіт. (А поруч на лавці – Варлей і ці двоє...)

– Лесь Степанович, – вы не разрешите ваш веерочек на минутку? Мне тут надо кое-что уточнить.

Інтонація прохача, рабська – як тут відмовиш?

Простягаю йому протокол. Директор – хап його і до кишень. Спритно вельми, майже по-одеськи. І про всяк випадок відходить від мене на кілька кроків.

Роблю великі очі. Справді кумедна ситуація. Всі дивляться на нас. Розуміючи, що якось треба пояснити свій жест, директор:

- Ошибочка вышла. Мы не имеем права давать вам весь документ на руки. Ознакомьтесь – и все.
- А выписку из решения?
- Выписку? Пожалуйста... Хотя как это... выписку, значит? Розгублений. Не проінструктували.
- Ну так я к вам зайду. Сейчас. За выпиской.
- Нет, сейчас я устал. Я домой.
- І ретирувався. Як корова язиком злизала.

*Детектив з
Жарковським.
Ніна Веселовська*

Обірвалась пряжка на сандалії, і я сидів у театральному шевця. Як усіх шевців, його цікавили міжнародні новини, «что нового из столицы» і «как там в правительстве». Цікаво з ним було говорити. І тут мене впіймала Ніна Веселовська, стривожена й пряма, як ножиці.

– Що з Вами, Ніно Валентинівно? Віддишіться.

– Лесь Степанович, дело серьезное. Мы должны убедить вас вернуть нам тот документ, который вам по ошибке выдал Жарковский. Я должна была специально приехать в театр...

Встати я не міг, босий на одну ногу, і Ніні Валентинівні довелося уступити моїй просьбі й присісти поруч, біля, так би мовити, ворога народу, а, може, й міжнародного шпигуна, який полює за цінними державними паперами. Кумедна пара – ми з нею, а тут цей швець із тевье-молочарськими замашками.

Ніна – трагічним голосом:

– Я прошу Вас отдать мне эти бумаги.

– Не могу, Ніно Валентинівно. Хотів би – та вже не могу.

Вона хвилюється тепер уже не на жарт:

– Але ж вы не маєте права! Ви розумієте?

– Розумію. Але віддати Вам їх не могу. Зрозумійте і Ви мене, – уже майже відверто посміхаюсь. Але ні, вона сприймає все серйозно.

– Но Вы ведь взяли их у Жарковского? Если взяли – отдайте!

– Взял. Разумеется, взял. А вот отдать не могу. Поздно уже. Их у меня уже нет. (Це – скорботним тоном.)

У Ніни – повний абзац.

– Уже нет? А где же они? – вона готова до найгіршого.

– Там, де їм і належить бути – у Жарковського. Я їх йому вже повернув.

Ну й реакція у неї сталась – у жодному театрі такого не покажеш! Але й відходячи, озиралась – чи не сказав я їй неправди... Потім повернулась і сказала, вже цілком іншим тоном, що завтра партбюро розглядатиме оту мою травневу заяву... Чи немає в мене копії, вони оригіналу не мають, ніби він у Животової, а Животова у лікарні.

Отже, мою заяву вони **загубили**. Не розглядаючи. Ну й брехуни мої партійці, хай би вони сказались! Та ж сама Ніна Валентинівна молола мені, що розглянули уважно, обміркували... Сюжет для наступного капусника?

Боря Романов розповів про «Чорта», Римма Бикова – про «Еще не вечер» – обидві мої вистави йшли сьогодні добре. Абсолютні аншлаги, успіх, акторів довго викликали на поклони.

Бикова теж вважає, – «Тіні» заріжуть: може, я взяв би їхню інсценівку «Бегства Мак-Кинли» Леонова, «мы с Витей сделали инсценировку».

Ні, це не те.

*Бурков про
«тайное
общество»*

Бурков:

Мы с Вами, Лесь Степанович, не в государственном обществе живем. Мы в обществе тайном. Остальные – рабы.

Коли зайшло про русофільство Діми:

Діма? Дима не русский. Он нахал. Нахалы оккупировали Россию. И мы все мчимся с ними по дороге тщеславия. Дима, Кузенков – одна банда. Они не Россия, они – беда для России. Из-за таких Россию и не любят. Такому в морду дать – только после этого зауважает.

Театр

«Волжская заря», 11 июня 1975

ГОРОД МОЕЙ СУДЬБЫ...

Владимир Николаевич Кузенков – самый молодой среди главных режиссеров московских театров. Его приезд в Куйбышев с драматическим театром имени К. С. Станиславского, который он возглавляет, – не просто очередные гастроли. В нашем городе Владимир Николаевич родился. Театралы-земляки с особым интересом относятся к поставленным им спектаклям «Обелиск. Альпийская баллада» В. Быкова, «Генерал Чепраков в отставке» И. Дворецкого, «Живой труп» А. Толстого, «Монолог о браке» Э. Радзинского. В двух первых В. Н. Кузенков – исполнитель главных ролей.



– Куйбышевские гастроли – самые ответственные для меня, и я очень волнуюсь, – начал беседу Владимир Николаевич. – Здесь живет моя мать, мои друзья, это город моего детства, юности, город моей судьбы. Здесь жил удивительный человек, которого сейчас нет с нами, но которого я всегда вспоминаю с благодарностью. Это Оскар Осипович Марков, руководивший вместе с женой своей Татьяной Ниловой драмкружком в городском Дворце пионеров. Пять лет у него занимался, с пятого класса по десятый. Он привил нам, школьникам, любовь к искусству, учил азам актерского мастерства.

– Вы помните свои первые роли в драмкружке?

– А как же! Играл мальчишку-хулигана в «Вите Малееве в школе и дома». Я сам-то был отличником, примерным, словом «положи-

*«Город моей судьбы»
(Кузенков, газета)*

тельным героем», так что тут потребовалось «искусство перевоплощения». На шумных, праздничных дворцовских елках играл зайцев и завидовал старшим, которым доверяли волков и медведей. С восьмого класса пошла серьезная работа – над классикой. Сыграл Чацкого, Самозванца, Жадова. Потом учился на актерском факультете ГИТИСа. Нас там было несколько учеников Маркова. На приемных экзаменах так и спрашивали: «Вы из марковского гнезда?» Это почти проходной балл. Потом – Павлодар.

– В театральной критике шестидесятых годов павлодарскому театру уделялось значительное внимание, причем рецензенты не скупились на самые лестные эпитеты. А чем стали десять лет работы в Павлодаре для Вас?

– Мое решение многим казалось более чем странным: у меня была возможность остаться в московских театрах, но выбрал театр небольшого городка. Что скрывать – хотелось играть все, играть самим. Сначала нас поехало в Павлодар четверо – двое после ГИТИСа, двое – после Щепкинского. Потом потянулись другие выпускники московских театральных вузов. Мы работали одержимо, с отдачей. Это пришло как-то неожиданно: призвание, свой зритель, гастроли в Москве. Начал ставить сам. Из тридцати шести поставленных мною спектаклей большинство – павлодарские. Самые дорогие – «Братья Карамазовы», «Клоп», «Город на заре» и, конечно, чеховские – «Чайка», «Три сестры».

– Вы ставили свой спектакль «Валентин и Валентина» по пьесе М. Роцина во МХАТе. Что Вы можете сказать по этому поводу?

– Во многом успеха добиться помогли мхатовские «старрики». Они подали пример внимательного отношения к делу. После репетиции Алла Константиновна Тарасова и Анастасия Павловна Георгиевская задерживались на час – полтора, просили разобрать репетицию, проанализировать их игру. Они – прославленные народные артистки, я – совсем молодой режиссер. И при этом – ни тени премьерства, уважитель-

ность, тактичность. Михаил Михайлович Яншин в спектакле не участвовал, но приходил на репетиции, поддерживал меня, советовал.

Я стажировался у Ефремова. Это была для меня отличная школа. Его репетиции на первый взгляд монотонны, скучны даже. Выясняются вещи самые прозаические: как актеру удобнее сесть, как произнести фразу, как войти в комнату. Но это неинтересно для человек со стороны. Для актера самые будничные, на первый взгляд, режиссерские указания – и есть самое главное, то, из чего лепится образ. Олег Николаевич – сам актер, и прежде всего думает об актере. Режиссер должен помочь актеру найти себя, раскрыться. При помощи точного действенного разбора, музыки, декораций.

– Как бы охарактеризовали театр имени Станиславского сегодня, его драматургические пристрастия?

– Пришел в этот театр три года назад, и было трудно. Представьте: на гастроли театр вез тогда двенадцать спектаклей, поставленных одиннадцатью режиссерами. Их частая смена не могла не сказаться. Сейчас – пора стабилизации.

Главная тема для театра – современность. На нашей афише – пьеса «Генерал Чепраков в отставке» Дворецкого, который внес в театральную жизнь такое оживление своим «Человеком со стороны». Особое место в репертуаре занимает «Обелиск. Альпийская баллада», спектакль-эксперимент, один из первых опытов перевода на язык сцены интереснейшей прозы Василия Быкова, спектакль, ведущий родословную прежде всего от литературного театра, неожиданный переходами из настоящего в будущее, монтажом, «наплывами», которые показали необходимыми для утверждения связи времен. На нашей афише – «Прощание в июне» Вампилова, «Монолог о браке» Радзинского.

Сейчас мы репетируем «Испытание» Геннадия Бокарева, давшего театру право первой постановки своей новой интересной пьесы о человеке в эпоху научно-технической революции. Лицо театра складывается, формируется. Я бы не рискнул выразить его характеристику одной фразой, тем более, что про-

цес обновлення театру продовжується, у нас з'являється група перспективних молодих артистів.

– **Каков же он, завтрашний день вашего театра?**

– Михаил Яншин будет ставить «Бег» Булгакова, появятся в репертуаре «Тени» Салтыкова-Щедрина, малоизвестная пьеса Уильямса «Ночь игуаны», предполагаем поставить инсценировку повести молодого сахалинского прозаика Анатолия Тоболяка «История одной любви», опубликованной в первом номере журнала «Юность» за этот год. Мечтаю о постановке пьесы моего любимого Чехова...

Беседу вела А. СОХРИНА.

*Повертаючись до
М. Зерова*



V. M. Хвильовий і К° захищає «радянського професора» М. Зерова.



Звичайно, не листи М. Хвильового до літературної молоді, зібрані в книгу «Камо грядеши» (Книгоспілка, 1935), викликали виступи М. Зерова. Буржуазно-націоналістичні виступи його зумовлені були новими обставинами класової боротьби, коли зміцніли й активізувалися капіталістичні елементи в країні. І Зеров виступив ідеологом цих капіталістичних, непмансько-куркульських елементів.

Та й знайомство з М. Хвильовим почалося значно раніше: не тільки, отже, Зеров і Хвильовий «перегукувалися» статтями, друкованими в пресі, – вони узгоджували свої позиції і в усних розмовах, і в приватному листуванні.

Висуваючи гасло орієнтації на Європу і відриву від більшовицької Москви, Хвильовий ставив дилему: «Зеров чи Гаркун-Задунайський? Європа чи просвіта?» І підносив з ім'ям професора Зерова націоналістичний прапор орієнтації на буржуазну Європу.

Хвильовий, звичайно, знав, що той Зеров і є Гаркун-Задунайський, – про це свідчать роки внутрішньої еміграції Зерова, роки організації і «училищних колоній», і «гуртків аматорів-артистів», і все ж він у третьому листі до літературної молоді пише: «Зерови, це та частина молоді української інтелігенції, яка в силу тих чи інших причин тільки зв'язала себе з долею старої генерації. Коли Зерови не приймали активної участі в Жовтневій революції, то й не всі вставляли ломаки в побідну ходу її коліс» («Камо грядеши», 1925, ст. 61).

Але не один Хвильовий проголосив Зерова неперевершеним консультантом в питаннях світової культури, не один Хвильовий галасував про те, що от, мовляв, «тільки Зерови» можуть розкрити перед радянським письменником «справжній письменницький горизонт», – хором заспівала вся «Вільна Академія».

У І зошиті «Вапліте» Досвітній зробив неокласиків «літописцями Жовтневої доби, критиками «матеріалістичного розуміння історії культури». Ол. Досвітній писав тоді: «Неокласики прагнуть бути співзвучними із сучасною епохою, і з сучасним суспільством. Нині є (!) можливості їм осягнути це». І додавав уже «директивно»: «Тому нема рації вішати собак на кого доведеться при всякій нагоді. Такий елемент (підкреслення автора. – П. К.), що сьогодні вже всім єством переймається теоретичним розумінням революційного марксизму, не є наш ворог».

Так писав «комуніст» з ВАПЛІТЕ Досвітній.

Та поки «ваплітовці» обдурювали масового читача, Зеров спритно охаював радянську літературу і підносив на своєму «доброму щиті» літературу буржуазну.

VI. В чому ж секрет «треносу» музагета Зерова?

Лючи крокодилячі сльози над «судьбами» української радянської літератури, Зеров безнастанно підкреслював, що письменників, які б виявляли оригінальні творчі шукання, можна перерахувати на пальцях. «Косинка, що стоїть на ґрунті Винниченківського імпресіонізму, трохи приправленого Васильченком, Підмогильний, один з небагатьох, що орієнтується в худ. набуткові чужомовної прози, та ще 2–3

з менш обдарованих прозаїків». І на цьому скінчивши свій «індекс», буржуазний професор буржуазної української літератури – Зеров, що з щедрої руки «Вільної Академії Пролетарської Літератури» зарекомендований був трохи не істориком культури Інків та Ацтеків, заволав на всю Україну, на весь «закордон»: «Бідна українська проза!», скільки тем, скільки стилів у сучасній прозі російській, німецькій, французькій! А у нас...». Та поки там професор волає, ви уперто думаете над тим, що оце тільки що він проголосив. І раптом ви схоплюєтесь: – Так в чім же річ? Зеров говорив **не** про радянську літературу, він болів не за неї! Він розпинався за літературу буржуазну, для розвитку якої перспектив на Радянській Україні так ще й нема! Тепер ясно, чому це Зеров доходив в своїх статтях до такого фальцету, наче межі Києвом і Львовом не існувало і не існує червоного кордону.

Перед нами стаття про емігранта О. Олеся – «Поезія О. Олеся і спроба нового її трактування» («До джерел» – с. 65–78). В основу свого аналізу Зеров бере два видання вибраних творів Олеся: Празьке з статтею М. Грушевського, і Київське, з статтею П. Филиповича.

У своїй вступній частині до «Вибору поезій» Олеся М. Грушевський поставив нове для української націоналістичної контрреволюції завдання «Піднести роль поезії і літературної творчості взагалі» в підготовці боротьби з соціалістичною Україною. Підкреслюючи оце «підказане міркуваннями громадянина і патріота, трактування Олесявої поезії у М. С. Грушевського» й скріплюючи його (трактування) авторитетом Євгена Маланюка, Зеров згадує про обговорення статті П. Филиповича в історико-літературному товаристві при АН у Києві і про ту оцінку Олеся, що її подала газета «Більшовик» у своїм звіті про засідання товариства. Заперечуючи позицію київської газети, яка розцінила виступ А. Ніковського як спробу «гальванізувати трупа», Зеров кидає політичний виклик газеті й одверто солідаризується з А. Ніковським.

«Про смерть Олеся говорити не будемо, заявив тоді Зеров: – на віддаленні кілька сот верств трудно сказати, б'ється серце поетове, чи вже спинилось». І трохи нижче додає: «Мені особисто легко зрозуміти той піетет до автора «Журби й радості», що ще пробивається в статті М. С. Грушевського і усному виступі А. В. Ніковського.

А тут уже цілком ясно встає, з яких позицій підносив свій голос Зеров під час літературної дискусії 1924–1927 р. р.

Зеров виступав як ідеолог буржуазно-націоналістичного фронту. Він провадив боротьбу проти партії як керівника усім культурним, отже, й літературним процесом на Радянській Україні, провадив боротьбу за консолідацію розпорошення сил буржуазної літератури, єднав емігрантську й буржуазну літератури на Радянській Україні в єдиний фронт для боротьби з літературою пролетарською, що йшла з низів робітничо-селянської України. Зеров виборював тоді свої кадри. Відси пієтет його не тільки до емігрантів Олеся чи Винниченка, а й до Косинки, до Підмогильного, до тодішнього Рильського і т. д.

В статті «Літературний шлях Максима Рильського» Зеров писав: «Тичина починав так: в «Сонячних кларнетах» відкрив усі свої козири, а потім не раз був примушений до гри слабої і безкозирної, – натомисть Рильський, виступивши в літературі поезіями явно слабенькими, – суворим і ненастанним самовивірянням добився того, що з кожною новою книжкою його крок ставав впевненішим, а його тон усе твердішим» (Там само, ст.80).

Ми ще спинимося далі на тім, як Зеров волав до Тичининогового «сумління», як він цинічно лашився перед великим поетом, що побачив істину в боротьбі й роботі творчій для соціалістичної України, а не для України «соборної». Варт тільки зазначити тут основний висновок Зерова щодо творчості П. Тичини: поет, коли він оспівував «українське національне відродження», він був неперевершений геній, коли ж повернув, та ще й круто, до пролетарської революції – неперевершеність його впала, поета, що «зрадив», залишила геніальність. Протилежне у Рильського. Такої думки Зеров.

Він, правда, не знав же, що Максим Рильський через шість років залишить прогоріле дворище неокласика і ввімкнеться в потужні лави української радянської поезії своїми двома новими книжками «Знак терезів» і «Марина».

А самотня «Тополя» (Під такою назвою в свій час Рильський присвятив Зерову вірша) неокласика потроху трухнутиме, аж поки остаточно не струхне, не витримавши суворого клімату колгоспівської України. Він же не знав, що так станеться через 6–7 років! Він би, звичайно, не «полемізував» тоді з Ол. Дорошкевичем, що з тривогою

застерігав його, Зерова, про наявні симптоми відходу Рильського від літератури «содружества» неокласиків, відрив Рильського від «сучасності» і т. д. і т. п.

Коли б же знаття! А то, заспокоюючи О. Дорошкевича, Зеров писав був: «І ця ж фраза... (Дорошкевича. – П. К.) засмутила закордонних приятелів поета. В цім побачили симптоми «небезпечної гіпертрофії творчого єства, розслаблення стилю, падіння творчого потенціалу» («До джерел», ст. 83–84).

Надаремне заспокоював Зеров своїх «закордонних приятелів».

Рильський повернув йому назад Кандідів заступ і залишив його розгубленим бовваніти в саду буржуазної неокласики. Сподіваємось, що М. Рильському доведеться ще почути, а може, він уже й чув, через скромність свою не говорить нікому. «Тайно» чи «явно» сказані слова про те, що його, одного з першорядних поетів, талант – померк, в зв'язку з поворотом поета до радянської літератури. І от знаючи про це, поспішаємо заспокоїти М. Рильського: таке чаклування до талановитих радянських поетів не пристає. Це яскраво довела справа з Тичиною.

Тичина видав свою нову книгу – «Партія веде».

VII. Як Зеров препарував радянську літературу.

Тут уже він майстер, але вузької «кваліфікації». Засвоївши добре буржуазну «істину» про неодмінну колізію в творчості поетовій «лірика» й «громадянина», про неодмінний розкол їх і ворогування, Зеров прикладає свою міліметровку до П. Тичини і тоном «об'єктивного аналітика» виводить:

«Громадська вага першої книги П. Тичини, його «Сонячних кларнетів» ще не призабута і не відтиснена на задній план пізнішими призначеннями та новими заявами поета» (Там само, ст. 9).

Чому? Тому, що основу «Сонячних кларнетів» складають світлі і радісні образи нашого національного відмерзання на провесні 1917 року».

І Зеров піє славу «Золотому гомонові», славословить націоналістичний образ легендарного Андрія Первозванного, «в'яжучи й собі колишню славу з нинішніми сподіванками».

Далі критик переходить до «Скорбної матері», правильно її трактуючи, як націоналістичний образ України, і навіть пробує «Плач Ярославни» трактувати як твір націоналістичний. Він так і пише: «Це нова інкарнація, нове втілення «Скорбної Матері» і «Мадонни» перших збірників (там само, ст. 9).

Але тут невеличка «заминка». У «Плачі Ярославни» є не тільки перший, а й другий вірш, якого б так не хотів Зеров знати! Другий вірш розкриває суть і першого, примушує тлумачити увесь цикл так, а не інакше, і саме не так, як того хотів би Зеров. Ярославна – то не образ «Скорбної Матері» – України, яка чекає на свої Лади-Вої; Ярославна – то образ залишених контрреволюціонерів, що емігрували, недобитків всередині країни, недобитків, які ще й досі сподіваються повороту кривавого «пана-вкраїтана» на Києві, і образ той, до речі, не ліричний, а сатиричний.

Лірична пісня поета Тичини, що вже в «Плузі» скинув дзвони з золотавої Лаври і Софії, для тих:

в кого кров тече залізна
в жилах молодих.
в кого пісня сонцебризна
і правдивий сміх.

Пісня Тичини – героїчному пролетаріатові України «Титанам чорної землі», що повертають «із далекої літани, там, де королі».

На що ж тоді навертав Зеров? Йому треба було неодмінно довести, що Ярославна – Скорбна Мати, що вона є ліричний образ Тичини.

Словом, – продовжує Зеров, скрізь, де Тичина зостався поетом природи, інтимним ліриком, він стоїть на стилістичній висоті «Сонячних кларнетів» (тонка символістична техніка мистецтва обвіювання). Інша справа, де він виступає, як лірик громадський. Доба «Скорбної матері» минулася безповоротно» (там само, ст. 16).

От в чім річ! Тоді, коли Тичина був «громадським ліриком» Центральної Ради, тоді він був справжнім майстром, і все це йшло в нього «від серця», – коли ж він став ліриком громадянином Радянської України, – майстерність його занепала, геній його померк, поет почав говорити вже не «від серця», а «від голови».

Може, то у Зерова якесь специфічне ставлення до Тичини? Може, його душу розідрив жаль за «ще одною втратою»?

Перед нами стаття Зерова про поезію В. Блакитного.

Для кожного, хто хоч поверхово знайомий з лірикою В. Блакитного, ясно, що в особі цього поета українська радянська поезія має по-стать значної творчої індивідуальності, не зараженої міазмами дрібно-буржуазного роздвоєнського занепадницького гамлетизму. Навпаки, в поезії він ненавидить революційну своєї кришталеві лірики скерував проти нього.

«Ця сувора прямолінійність, – пише він, – обмежила, зв'язала і самого Еланського як поета». Людина прогресивна, партійний діяч, літературний організатор і редактор газети В. Блакитний... держав у руках поета-лірика Василя Елана»... (там само, ст. 102, 103).

Так, силуючи саму творчість, буржуазний націоналіст Зеров накинув був свій гачок і на Блакитного. «Стаття Зерова, – говорить т. Хвилья, – цього українського націоналіста, буржуа, про Блакитного, власне, до того зводиться, щоб довести, що тільки через громадськість, партійну програмовість Блакитний заморозив у собі дійсного поета з великими можливостями».

Цей буржуазно-поміщицький наклеп Зерова підхопив М. Хвильовий у своїй передмові до його творів, а вже Хвильового обома руками піддержав петлюрівський емігрант Є. Маланюк. Ось до яких висновків дійшов Хвильовий, характеризуючи постать поета.

Майже одночасно з Василем Елланом на далекій півночі загинув руський поет Сергій Єсенін. Судьба їхня по суті судьба однієї людини. Між ними є багато спільного і саме тому, що вони люди зовсім протилежних полюсів. Але в той час, коли в Єсеніні внутрішню колізію було розв'язано перемогою лірики, – в Еллані переміг революціонер. І зовсім не випадково, що «псаломщик Єсенін» повисівся, а «бард революції і пролетаріату за кілька років до своєї смерті повисів у собі лірика».

Як бачимо, Хвильовий за всяку ціну намагався стягти Блакитного на позиції героя свого націоналістичного твору – «Я», на позиції, тобто, свої власні.

Це було шкідницьке нищення української радянської літератури.

VIII. М. Зеров разом з «українським громадянством» мінєє тактику.



Під час найнапруженіших місяців дискусії з М. Хвильовим 1925–1927 р. р. Зеров одверто не цурався політики. Навпаки, він збивав своїх опонентів саме на питання політичні, він з азартом узявся популяризувати націонал-фашистську концепцію «азіатського ренесансу», що її підніс у своїх галасливих виступах М. Хвильовий. Тоді не мовчав Зеров про своїх політичних друзів з еміграції і одверто про це заявляв. Популяризуючи ідеї «азіатського ренесансу», це найновіше видання знайомого вже нам «українського відродження», і спираючись на статті махрових буржуазних націоналістів, Зеров намагався тоді у нашого масового читача посяяти враження, що нібито він бореться за інтереси «сучасної літератури».

Та КП(б)У під керівництвом т. Кагановича розбила буржуазно-націоналістичний фронт, розметала його, і Зеров зробив повторний «исход», але вже не з міста на село, а з «сучасної літератури» в літературу дожовтневу.

Хвильовий і його група лицемірно прийшли з покутою до партії. Хвильовий 1928 р. став душею новоорганізованого «Літ. Ярмарку», таємним натхненцем його. 1930 року він став організатором «Пролітфронту». ВАПЛІТЕ – «Літ. Ярмарок» – «Пролітфронт» – це ступені пристосування буржуазно-націоналістичного хвильовизму до нових умов боротьби. Б'ючи себе однією в груди перед партією, Хвильовий другою намічав путь націоналістів в їхній боротьбі з соціалістичною Україною.

«Українське громадянство», що кублилось тоді в ВУАН та його установах (ВБУ, Інститут наукової мови, Інститут Шевченка, Інститут книгознавства) теж змінило свою тактику. Зеров як один з ідеологів його, вийшов з літератури одними дверима і зараз же ввійшов другими. І ввійшов, треба сказати, Зеров значно смирніший і скромніший, до «злости дня» йому тепер майже нема діла, а коли й виривається з

статтю про «Сонячну машину» В. Винниченка, то й то тільки нібито принагідно й з приводу Винниченківського письменницького «майстерства». Правда, хоч, між іншим, хоч бочком, а все ж таки просунув своє незадоволення з радянської літературної дійсності професор Зеров.

Суперечки про літературну якість «Сонячної машини» один час загострилися до того, – каже він на початку своєї статті, – що стало навіть не зовсім зручно признаватися у своїм позитивнім ставленні до роману: це значило дістати досить гірку пілюлю і то без звичайної позолоти – «дружній шарж» (Зеров М. Від Куліша до Винниченка. Видавництво «Культура», 1929, – с. 173).

Але не тільки «принагідно». Зеров уже не хоче втручатися в область політики, він окрилюється тепер «художньою специфікою». І якраз там, де перед ним виступає письменник революційний, ворог націоналізму, – дослідник бачить бездарність, некультурність; і хочеться тоді йому письменника революційного закопати (наприклад, революційного демократа Павла Грабовського); там же, де перед ним постає образ письменника – махрового націоналіста, – дослідникові хочеться співати хвалу його майстерності, оригінальності і т.д. (наприклад, буржуазно-націоналістичному поетові Володимирі Самійленкові). Словом, механіка дослідницької роботи Зерова страшно «науково» ускладнилась. До політичних справ він «байдужий» (на лекціях, коли студенти ставлять вимогу перед професором виявити своє ставлення до політичних позицій, приміром, до Винниченка, то він люб'язно одсилає їх до людей, у цих питаннях «більш компетентних»). Зеров підновлює свій старий формалістичний арсенал новітніми працями російських буржуазних формалістів (Ейхенбаума, Тинянова, Шкловського й ін.) і поринає весь у літературу XIX століття.

Та наївний буде той, хто повірить, що Зеров покинув свою буржуазно-націоналістичну активізацію в літературі. Більше пильності! Навіть С. Єфремов у своїх останніх статтях вrostав потроху в формалізм, колись йому такий немилий. Тісні роки для націоналістів настали, й вони зробилися «мудрі», як змії, і чисті як голуби». А тому: пильність подвоєю!

І от Зеров розправив білі вітрила і під націоналістичним прапором ринувся сам до тих «джерел», звідки починалося «українське відродження». І розкопуючи своїх «праотців», він в той же час старанно

привалював земелькою могили тих, з ким усе життя своє воювали його «праотці», хто ще в темні десятиліття XIX віку поривався до нашої світлої радісної епохи боротьби за безкласове соціалістичне суспільство.

Під спритними руками Зерова, точнісінько так, як і в «Українському письменстві» С. Єфремова, йде в сучасність нашу підчищена, підфарбована колона бійців за «українське національне відродження». – Гр. Квітка-Основ'яненко, М. Старицький, Леся Українка, П. Куліш, В. Винниченко, викопуються з архівного смітника. В. Щоголів і А. Свидницький, навіть робляться спроби Франка взяти для «обробки», причім дослідник бере його просто з лобового удару: він уже не йде до творів Франка останнього періоду, писаних «на склоні літ», тобто тих творів, які вже відбивають нацдемівські позиції Франка, ні! Він починає з франкової соціалістичної лірики, з тюремних його пісень і так повертає справу, що Франко починає грати на Єфремівський голос.

Ніякої класової боротьби на Україні в XIX столітті! Жодних класових антагонізмів у літературі! На протязі усього століття йде уперта, титанічна боротьба героїчної українсько-демократичної інтелігенції за «українську справу». З окремих поодиноких смільчаків складається численне «українське громадянство», що й несло на своїх плечах «українську справу».

До цього зводяться буквально всі статті Зерова, зібрані в його збірці «Від Куліша до Винниченка», а також численні статті, друковані в журналах «Життя й Революція» та «Червоний шлях».

Тов. Щупак у згадуваній уже раз статті про формалізм у літературознавстві цілком правильно робить узагальнення: «У Зерова і в Єфремова, – пише він, – суспільне місце письменника визначається з погляду одноцілої, позакласової нації. Ідея, зміст твору розцінюються не з погляду класової ідеології, не з погляду соціальних ідеалів, а з погляду «єдиного національного інтересу». Куліш був, за Зеровим, у конфлікті з «українською громадською думкою», Щоголів визначався «українським патріотизмом», Леся Українка була в осередку «українського життя». «Українство» оце є основний критерій і для тлумачення суспільного оточення і для з'ясування навіть цінності того, чи того художнього твору» (Щупак С. «Боротьба з методологією», с. 64–65).

Наведемо кілька фактів.

До книги «Поети пошевченківської пори» Зеров дав огляд поетів другої половини XIX століття. Заперечуючи класову природу художньої творчості будь-якої, Зеров бере критерій формальний за основу і всіх поетів, од Куліша починаючи, до Руданського, Глібова, Мови та ін. він підводить під одну рубрику «Шевченкових епігонів». Дослідник, взявши в основу приміром коломийковий розмір в поезії численних поетів 40–60 р. р. робить так, що Шевченко – кріпацький поет починає у нього виступати у ряді своїх одверто політичних супротивників, у ряді класово чужих йому, поміщицьких поетів.

Даючи характеристику творчості Глібова, цього типового політичного обивателя і царського чинушу з «цинковими гудзиками», словами Шевченка кажучи, Зеров порівнює вірш Глібова про руїну старої сільської ідилії під могутніми ударами капіталізму («кишені грошовитої») з революційною поемою Шевченка «Кавказ».

В українській поезії цей мотив – прославлення сільської спрощеності життєвих обставин, життя, близького до природи – зустрічається у багатьох поетів. Шевченко зумів знайти в ньому зерно революційного захвату і проростив його, між іншим, в «Кавказі», в грандіозне протиставлення диких, але не зіпсутих верховинців, – та російської політичної системи часів Миколи I, з її цивілізованим фасадом та чорним двором внутрішнього гніту. У Куліша цей мотив переходить у широке романтичне милування диким незайманим пейзажем («Поети шевченкової доби», с. 14).

Ви читаєте ці рядки і розводите руками. Причём тут Глібов, Куліш – і Шевченко? До чого тут приточено «Кавказ»? Хіба у революційного поета йде мова про протиставлення «диких верховинців» російській політичній системі? Адже ж досі відомо було, що Шевченко не протиставляв «природи» «культурному суспільству» в своїй реалістичній поемі, а давав гостру критику, залляту злобною сатирою на загарбницьку політику самодержавства.

Усе це робиться для того, щоб виховати, вросити в плоть і кров читача переконання, що межі Шевченком, Кулішем і Глібовим нема перегородок класових, а є тільки різниця в письменницькому житті, в культурності тощо. Поети, коли й розбиваються дослідником на групи, то тільки за принципом або «покоління», або за якоюсь іншою ознакою.

Дає Зеров оцінку громадсько-політичної позиції М. Старицького і намагається його представити як різночинця, хоч із поміщиків, підносять високо його «історично-літературну роль» як «учителя молодого покоління поетів 80–90-х р. р.», тоді як Старицький був ідеологом буржуазно-націоналістичної інтелігенції 80–90 р. р. Од нього йдуть Самійленко, Українка, але од нього не йде народоволець Грабовський! Увага дослідника спинається особливо на постаті Старицького тому, що він «репрезентував собою українську культурно-громадську справу», «намагався розсунути рамки українського літературного слова» (Зеров М. Літературна позиція Старицького. «Життя й Революція». 1924, кн. VI).

Навіть у найдрібніших дрібницях національні симпатії письменника чи то близьких йому людей наперед визначають ставлення до них дослідника. Приклад тому, що дружина А. Свидницького за відомостями, які якимсь чином розкопав Зеров, була «людиною, чужою українській справі», вона замальовується як жінка цілком антипатична, «з характером мало привабливим» (Зеров. Від Куліша до Винниченка, ст. 79).

Чи пише Зеров про творчість Олеся, чи Лесі Українки, він з любовним трепетом згадує про націоналістичну демонстрацію української буржуазії та її інтелігенції при відкритті пам'ятника Івану Котляревському у Полтаві восени 1903 року.

Але найцікавіше упорався Зеров з Паньком Кулішем, цим «краеугольным камнем» українського буржуазного націоналізму.

На цьому питанні слід спинитися спеціально.

Цілком непогано – друга дія: Філозов, Варлей, Ляхницький, Дровосекова, Янушкевич, Симунін. До виходу Бобирева.

**Четвер,
12 червня
1975**

Головна складність буде не там, де вона сьогодні відчутна. Це тимчасове – акторські вибрики. Коли пристрасті спадуть, і почнеться нормальна робота, найважчою буде проблема акторської правди. Вони награвуть майже всі. (Хіба крім Філозова, котрий почав непогано читати після періоду «храните гордое молчанье»). У Щедрина гострі ситуації, і вони провокують недосвідченого (нетрудового!)

*«Піні»:
репетиції*

актора на «гру», на педалювання. Варлей просто стримана: існує така метода гри – «ніби правда». Якщо наприкінці рядка знак питання – задасть питання. Якщо кома – відзначить підвищенням інтонації. Якщо крапка – поставить крапку. І все. Більшого вона поки не може. Мусить «попрацювати», – себто підзубрити, завчити інтонаційно. Це не дуже й акторство, але згодом для колег-непрофесіоналів вона справлятиме враження «імпровізаційне». Однак її сценічне тривання не азартне, не захоплює. А вона ж у кіно зовсім інша.

Складніше з Ляхницьким. Важкий на підйом. Думати – не його призначення. У кожній ролі поводитья «вагомо», як член партбюро. Як досвідчений халтурник, відразу ж видає результат – звісно, всю сценку не здатний зіграти, але фразу, але жест – будь ласка! Все, що він пропонує, викликане не усвідомленням цілісного життя героя, а – бажанням продемонстрували себе в ролі: мовляв, можу «з листа», як піаніст. Але ж не може, сучий син! Імітує!

Дровосекова – зіграє маму, але поки що вона невиразна. Доведеться дуже попрацювати, пошукати якусь «блискітку». Треба їй допомогти.

Найбільш варіантний Алік Філозов. Він міг би зіграти Клаверова – цілком в іншому рішенні, далекому від того, куди я хочу вести Сатановського. Бо вони надто різні. Проте він не вірить, що Сатановський випустить його поперед себе. Між тим роль Сатановському подобається, і він індиферентний поки що лишень через те, що не бачить перспективи випуску вистави. Буде перспектива – одразу ж вчепиться у роль мертвою хваткою, й Аліка буде відкинуто на узбіччя.

То чи не зробити мені **два** склади, як у «Чорті»? Себто дві різні вистави. Бочкарьов хоче репетирувати з Філозовим – тоді Крюкова можна було б на Бобирева. Чи Гребенщикова?

Два різних склади – звичайно, річ конфліктна. Але тоді виникає змагальність.

Найцікавіше Бобирева міг би зіграти Бурков. Тоді він грав би із Сатановським. У цьому випадку Софью треба було б дати Менглет, а Бочкарьов-Філозов-Варлей чудово підійшли один одному.

Жаль, що Кузенков не дає Романова; я вважаю, кращого Князя, ніж Боря Романов, у театрі нема. Ну та побачимо. Романов мусить зіграти Князя, хоч би для цього довелося б нам зняти Кузенкова. Поки він буде своєю праскою продавлювати графіки роботи, доки буде істеризувати ситуацію (а це комплекс неповноцінності, він нервує – і шукає причин поза собою), «Тіні» приречені.

Вночі був дощ. Стало холодніше. Шкода, мало використали пляж – тепер жалкую. «Что имеем – не храним, потерявши – плачем?» – так, здається в дитячій пісеньці?

Ба ні, потепліло.

Учора перед сном дзвонив Неллі. Одержала листа від мавпочки Джуді. Їй там самій тоскно. Приїхати не зважається, та й грошей зайвих, як завжди, нема. Хоче піти на «Эшелон» Рощина у МХАТ.

Колись я возив із собою ведмедика, на пузі в якого виступив жовтий мед – сувенір, чи талісман – Неллин подарунок. Тепер зі мною постійно її погляд. Старе фото, 1964 року, Нелля зразу після пологів. Там у неї особливі очі.

Власне, у Неллі справді особливі очі. Я чув, існують фахівці з іридодіагностики – читають все про людину по її очах. Не знаю, як під кутом зору медицини, а під кутом зору любові – очі є справді дзеркало душі. Нам з Неллею не треба багато говорити – ми читаємо один одного по очах. Цей магнетизм почався у нас з першого погляду: ми йшли назустріч один одному нелегко, але між нами

**П'ятниця,
13 червня
1975**

Н.К.



завжди існувало щось більше, ніж порозуміння: наші очі говорили промовистіше за наші тексти...

У Оксани очі і Нелліні, і мої. Вона наше маленьке чудо.

Ще одне: щоразу, дивлячись на це Нелліне фото (очі!), я відчуваю її **запах**. Не «нібито відчуваю»: а саме відчуваю, реально. Ось і кажіть після того, що ніякої містики немає...

*«Волки и овцы»
Варпаховського*

Перегляд вистави Варпаховського на Художній Раді.

«Волки и овцы». Акторськи ще не готова річ. Шикарні туалети, гарні меблі й декорація (Енар Стенберг). Не дуже вдалі «вовки»: Полякова, дуже гарна актриса, грає Мурзавецьку поки що «молодіжно», з елементами прямодушного награвання. Віторган напряду грає хижака (хоч його робота – з найкращих). Слабенька – дуже! – Аня Варпаховська, яка грає Глафіру...

Бурков-Мурзавецький – гарний, мерзотник, – Жора завжди на висоті, виростає в могутнього майстра! Особливо у другій дії. Приходить – босий, – і у фраку, правда, брудному – п'яний. Це Георгієва стихія, він тут купається. П'яним грає Гребенщиков Горецького, і то вже зайве. Майстровитий (з штукарством) Козлов-Павлин (ближче до трагікомедії). Савченко Ліда надто перетишила, костюм невиразний – приживалка якась. Антонова грає Купавіну передовсім хизуючись туалетами: ані глибини, ані потрясіння, ані безпорадності. Ремесло. Актриса, однак, органічна, ніколи не дозволить собі «ниже рівня». Але вище – не зможе.

Обговорення – ніяке. Я привітав, сказав, що виліпиться гарна вистава, проте втрати є – перерахував. Окремо – Леонідові Вікторовичу про особливий режисерський такт (відчувається він як педагог). Про Аню не сказав нічого: і добре, – старому було б неприємно. Він дивився на мене втомленими і вдячними очима, бо я хоч принаймні говорив щиро й по-доброму. Вася ж Бочкарьов розніс сцену з Варпаховською, де вона в нижній білизні вискакує на стіл

і пробує танцювати щось куртизанське. А вона цього не вміє. Дорн підбадьорював Художню Раду тим, що переконував їх повірити у святковість події. Та вони лишилися байдужі. Ні, народець у нас, що не кажи, нудний...

Гаврилов дякував «за русскую традиционность характеров и помыслов».

Анисько висловився проти Варпаховської.

Сатановський дякував Варпаху «за отличную атмосферу на репетициях», а про виставу – ні слова. При цьому виразно позирав на Кузенкова.

Веселовська вимагала одержимості й радила поміняти місцями Купавіну й Глафіру. В цьому справді є певний сенс: Антонова грає більшого хижака, ніж Варпаховська, яка «лише прикидається» злою...

Кузенков запрошував Варпаху ще ставити у нас вистави. Глафіра й Линяєв (Сатановський) – «роли проваленные». Віторган «играет».

Варпаховський відбив усі напади, взяв акторські накладки на себе, а головне, вивів проблему «у міжнародний план». Островського він поставив «як європейського драматурга», «Волки и овцы» сильнее «Тартюфа». Работа Сатановского наиболее принципиальна, Лыняев – следовательно, судья. Глафира – «лишь вздорный ребенок, в ней едва-едва просыпается хищница». «Мизансцену, когда она садится верхом на стул (ноги врозь, как на лошади) я взял у Гаварни.

Чисто Фрейдівська проговорка у Кузенкова: «Когда Меропа целует Беркутова – это и есть момент искренности. Два сильных человека, жесткие оба – им должно быть скучно среди все этой мелкотни... Сильные уважают только себя. Этим и сильны».

А у мене почалась доба епістолярних взаємин з директором. Жарковський передав мені записку – на своєму директорському бланку! – це ж треба! Він мене сьогодні кілька разів бачив – але вирішив – «у письмовому вигляді». Гаразд. Обміняємось цидулками.

Московский драматический театр имени
К. С. Станиславского

13 июня 1975 г.

*Эпистолярный
жанр*

ДИРЕКТОР

Тов. Танюку Л. С.

Лесь Степанович.

Прошу Вас к завтрашнему дню дать мне объяснения в письменной форме по следующим вопросам:

1. Почему 9-го июня после окончания «пятиминутки» вместо того, чтобы приступить к репетиции, еще около часа продолжалось обсуждение вопроса стоит или не стоит сейчас работать спектакль «Тени»?

2. Почему репетиции «Теней» 9-го и 10-го и т. д. заканчивались значительно раньше установленного в театре времени окончания дневных репетиций и проходили формально, с отвлечением на разговоры о целесообразности этой работы?

3. Почему Вы не подали докладной записки по поводу ухода артиста Бочкарева В. И. самовольно с репетиции 11-го VI с. г.?

М. Жарковский.

*Чернетка заявки
до Жарковского*

Директору театра имени К. С. Станиславского
тов. ЖАРКОВСКОМУ М. А.
режиссера-постановщика спектакля
«ТЕНИ» Салтыкова-Щедрина

тов. ТАНИЮКА Л. С.

ЗАЯВЛЕНИЕ

Получив Вашу записку от 13 июня с. г., тон которой меня не только удручил, но и озадачил, я считаю своим долгом дать вам следующие письменные (как Вы требуете) разъяснения. Хотя я не очень понимаю необходимость данного эпистолярного способа отношений: Вы видели меня целый день 13 июня и могли бы выяснить все интересующие Вас вопросы в **личной** беседе более подробно. Полагаю, однако, что требование дать ответы

в письменной форме является для Вас подготовкой для некоего инцидента, связанного с «ТЕНЯМИ»: вот почему прежде чем ответить на Ваши вопросы, считаю необходимым остановиться на самих вопросах.

Я не знаю, какими неформальными (а, следовательно, неюридическими источниками) пользовались Вы, согласно которым у Вас возникла информация о том, что «после окончания «пяти-минутки» вместо того, чтобы приступить к репетиции, еще около часа продолжалось обсуждение вопроса, стоит или не стоит сейчас работать спектакль «ТЕНИ». Помощника режиссера на наших репетициях нет, в нарушение всех репетиционных положений он не назначен, следовательно, докладную об этом мог бы подать только один я. Такой докладной от меня не поступало.

Теперь по существу Вашего вопроса.

1. После того, как Вы ушли, актеры действительно продолжали задавать мне те вопросы, на которые не могли со всей убедительностью им ответить Вы. Но это продолжалось не «около часа», а всего четверть часа; это потерянное репетиционное время я считаю перерывом — тем более, что в последующее репетиционное время мы перерывов не делали. Через четверть часа разговор вошел в обсуждение стержневых установок спектакля, и речь шла о целесообразности той или иной трактовки пьесы Салтыкова-Щедрина. Не обсудив же проблематики спектакля, его идейного содержания, мы, как Вы сами понимаете, не можем приступить к «читке по ролям». Вначале уточняется **замысел**.

По существу второго Вашего вопроса. В самой его форме уже заложено фальшивое утверждение о том, что «репетиции «ТЕНЕЙ» 9-го, 10-го и т. д. заканчивались раньше установленного в театре времени окончания дневных репетиций и проходили формально, с отвлечением на разговоры о целесообразности этой работы».

Я самым **категорическим** образом утверждаю, что «репетиции 9-го, 10-го и т. д.» НЕ ЗАКАНЧИВАЛИСЬ раньше установленного срока. По этому поводу произошел инцидент с главным режиссером, закончившим свою репетицию 10 июня в 14.10 — 14.15. Проходя мимо нашего зала, он отметил, что нас уже нет и сделал мне замечание через зав. труппой В. С. Любимова. Наша

репетиция закончилась в этот день в 14.05, что могут удостоверить присутствовавшие на ней Л. Сатановский, Э. Виторган, Н. Варлей и В. Бочкарев. Артиста С. Ляхницкого я отпустил раньше, т. к. в последней сцене он не был занят.

Должен, однако, Вам отметить, что, несмотря на мою докладную, поданную Вам, у ряда артистов до сих пор нет с собой перепечатанных ролей, и это действительно осложняет работу над спектаклем. Тем не менее «формальной» я ее назвать не могу, а о каких-либо «ответвлениях» во время работы не информирован. Возникают разговоры на всевозможнейшие темы во время перерывов, но это уже личное дело актеров.

Репетицию 11 июня я был бы вправе отменить, так как она построена в основном на Свистикове, артист же Козлов, исполнитель этой роли, на нее не пришел, т. к. был занят в репетиции спектакля «Волки и овцы». Репетицию я не отменил и читал за И. Козлова сам. Актеров я отпустил 11 июня на четверть часа раньше — потому что В. Н. Кузенков, присутствовавший на репетиции, предложил мне в репетиционное время побеседовать с ним о выпуске «Теней» **наедине**, без исполнителей.

Наконец, я вправе отметить, что мой **личный** трудовой день 11 июня был более чем перенасыщен и продолжался намного больше, чем это установлено законом. Судите сами. С 11 до 13.45 репетиции «ТЕНЕЙ», затем полуторачасовая беседа с главным режиссером по ПРОИЗВОДСТВЕННЫМ ВОПРОСАМ, затем — полуторачасовая установка декораций и света к спектаклю «ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР» и затем — поочередное дежурство на обеих площадках, на которых шел «ЧЕРТ» и «ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР», двумя поставленными спектаклями. Как Вы знаете, я имею обыкновение **следить** за всеми поставленными мною спектаклями, что тоже входит в круг моих **обязанностей** и тоже составляет объем моей **работы**. Заняться же установкой света и декораций я счел необходимым потому, что Вы совершили ошибку, не дав мне возможности сделать этого к 3-му июня, когда «ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР» шел **первый** раз на гастролях: со стороны технической он был скомкан, декорации и свет были тогда **установлены** неверно, я же приехал ко второй половине дня, когда все уже было готово. Свои замечания я тогда высказал старшему машинисту сцены и

заведующему электроцехом: было решено к 11 июня все переделать.

Так что вряд ли может идти речь о какой-либо «недоработке» — даже если подходить с сугубо формальной стороны, как это делаете Вы.

3. Узнав, что В. Н. Кузенков будет присутствовать на репетиции «ТЕНЕЙ» 11. 06. 75 г., артист В. И. Бочкарев самовольно ушел с репетиции сказав мне и своим партнерам, что пусть дирекция сама спрашивает у него о причинах такого поступка. Об этом факте я тут же в официальном порядке доложил руководству театра в лице тов. Кузенкова В. Н., и он обещал все лично выяснить с артистом БОЧКАРЕВЫМ В. И. Вот почему я счел неэтичным дублирование этого решения и не подал докладной записки еще и Вам, Михаил Аркадьевич.

Напоминаю, что это была та самая репетиция, когда отсутствовали и И. Козлов, и Л. Сатановский. Без И. Козлова репетиция должна была вообще быть отменена в общеустановленном порядке. Тем более она должна быть отменена с уходом центрального персонажа — Бобырева-Бочкарева.

Я этого не сделал. Я пригласил уже отпущенного ранее с репетиции Ю. Крюкова, и мы стали репетировать небольшой, но важный в пьесе эпизод Клаверова (Филозова) и Нарукавникова (Крюкова), чему стал свидетелем В. Н. Кузенков, пришедший через полчаса.

Дополнительно отмечаю, что 12 июня репетиция окончилась ровно в срок. Кстати, на ней не присутствовал В. Крашенинников, у которого нет замены, — он был вызван одновременно на «Испытания». И все же репетиция прошла творчески интересно.

Вранці послав листа Неллі – плюс заяву Альбову (райком).

**Субота,
14 червня**

Нелля мала розмову з Аріадною Арсенівною. виявляється Кузенков і Жарковський справді шахраюють – «Тіні» записано у плані на майбутній травень... Ну й ну!

На прем'єру до Варпаховського приїде Селезньов Вол. Прохорович, наш новий начальник.

А про мене Ару розпитував Толмазов з театру Пушкіна. Дуже, як вона каже, детально. Що це мало б означати?

Може, передати через Селезньова – лист до Покаржевського? Щоб ці паперопсувачі мене не випередили. А втім, кому скаржитись – всі вони «свої», рука руку митиме.

Вийшла рецензія на Крега: Роман Корогодський, «Театральний Київ».

Нелля просить пошукати тут збірку п'єс Вампілова.

Смірнова Ліда – Київ – роман з Арсеном.

А вчора на ніч – такий діалог по телефону:

– Добрый вечер! Это я... – голосок чарівний.

– Кто я?

– Леночка.

– Кто вам нужен?

– Вы.

– Ну, я вас слушаю...

– М-м-м...

– Не понял. Наверное, вы все-таки ошиблись номером.

Куда вы звоните?

– В 409-й.

– Это мой номер. Но кто вам нужен?

– Вы...

– Кто я?

– Ну, вы... У вас хорошая фигура... – це напівствердження, напівпитання.

Довелось її розчарувати. Але Леночка не відступала. Показав трубку – вона – знову.

Добре, якщо тільки готельні жарти. Чи хто з наших актрис – розіграє. Цілком можуть бути «витівки Скапена» – кузенковщина якась абоощо.

«Театр» № 6 – рецензія на «Еще не вечер». Михайлова. А в обласній була рецензія на «Чепракова». Є. Жоголев. Перепапо Сатановському.

А в інтерв'ю Кузенкова – «я», «я», «я». «Жомини да Жомини...»

Наприкінці є там: «Появляться Тени». Майже капустак – «Тени» исчезают в полдень?

І не спиться й не лежиться, і сон мене не бере. Сиджу собі й міркую – чи цікаво мені жити? Ніби так. Але всі ці заяви, підкилимна боротьба, дріб'язок – для чого?..

Іноді мені здається, що я з більшим задоволенням – ніж театр – видавав би, наприклад, газету. Таку, як видавали колись – свою, індивідуальну. Або влаштовував виставки нонконформістів. Іноді дивлюсь – намалюють таке, що дух перехоплює – куди там до біса твій театр...

А ще краще – сів би десь у келії і писав щось... Не Маніловське, – з того тіста, яке ще сьогодні не до вжитку. У мене, здається, трохи набралось – і вражень, і думок...

Від того, що я не на Україні, і довго – самотність. Проте в самотності є й прихований сенс. Вона вчить пізнавати сутність речей. Ніщо так не зосереджує, як самота. І не така вже драма, що пізнаного не можна зафіксувати. Воно лишається. І впливає несподівано потім, коли здаєшся загнаним у самий кут.

Ніч – пристановище самотності. Мала́ моя цього ще, слава Богу, не знає. Солодко спить. І потім розкаже, що снилась їй красуня Менглет, яка водила її на виставу і в яку вона просто закохалась. Майя Менглет справді вродлива жінка, в Оксанчиній версії – королева.

Частішають випадки, коли я відчуваю, що потреба дії – соціальна пошлість. Активність стає активізмом, наслідок дії вивірюється. Сюжет «Гамлета», між тим (за Пінським) – «не строїться на деянії». Там все стоїть на

*Знову мої безпорадні
рефлексії*



М. Менглет

Стус як Гамлет,
а Світличний як
Гораціо

поступовому усвідомленні, трагічному усвідомленні. Дія в «Гамлеті» не є наслідок вчинку чи вчинків: п'єса – лише пояснення, **чому** так довго не було вчинку, через що – такі вагання. А власне це і є образ життя.

Іншого, глибшого, не нашого. У нашому житті ми змушені йти на моментальний обмін «взяв – віддав», через що в паузах – спустошення і тільки. А між тим життя – це акумуляція вагань і їхнє подолання. Якщо через це не перейти, людина перетвориться на функцію. «Гамлет» – трагедія знання життя?

Мені його (Пінського) ідея близька, позаяк – лягає на мою тезу «про призму сприйняття», про світ «очима героя» (вистава про Малахію – крізь призму Малахію, про Гамлета – крізь призму Гораціо, наприклад).

Стус як Гамлет, а Світличний як Гораціо...

Повертаючись до
М. Зерова



IX. Зеров і Хвильовий роблять Панька Куліша вождем євразійського ренесансу.

*Що Куліш був піонером культури на
Україні – це безперечно.*

Зеров.

*Ми, як і пролетаріат, ведемо свою
родословну від Куліша, від великого
«третього стану».*

Хвильовий.

*Кулішева проблема – центральна про-
блема культурного ренесансу XIX віку.*

Чубський.

Чи випадково український націоналізм зробив Куліша своїм прапором? Ні, не випадково.

Пригадаймо, як Хвильовий у фашистському романі «Вальдшнепи» затоптав у багно ім'я великого поета-революціонера Т. Шевченка й підніс у памфлетах своїх ім'я буржуазно-поміщицького націоналіста П. Куліша. Шевченко характеризувався як «Тормоз» у розвиткові України, – Куліш – як вождь «третього стану», від якого й веде свою власну буржуазно-націоналістичну «родословну» Хвильовий. «Куліш для нашої країни був прогресивною, червоною Європою, – писав Хвильовий у своїх «Думках проти течії». Він вважав Куліша за «ідеального революціонера-громадянина». «Здається тільки він один манячить світлою плямою з темного українського минулого» («Шляхи розвитку української пролетарської літератури» (літ. дискусія, 1925–1928 р. р., с. 61–62).

Це було гасло всьому буржуазно-націоналістичному фронту. Куліша було поставлено в центрі дослідницької роботи. Про Куліша писали: Зеров, Дорошкевич, Петров, Гермайзе, Чубський і ін. В чорних підземеллях історії і на поворотних пунктах її націонал-фашисти Яворські, Річинські, Слабченки запалили сигналізаційні стовпи, щоб легше було літературознавцеві маневрувати. Тараса Григоровича було обережно одсунуто побік, бо з рук комуністів його вже однак не вирвеш, і зразу ж протоптано стежку до Панька Куліша.

Куліша трактували всіляко, аби тільки розворушити думку про нього, аби тільки більше і частіше звучало на сторінках нашої преси, в стінах нашого ВИШУ ім'я Куліша та його «еретичні думки», аби тільки націоналіст Куліш став популярною особою. Навіть молодого радянського дослідника Є. Кирилюка спокусили взятися до Куліша, і трохи зреволюціонізувати його.

Хай не подумают шановні читачі, що ми проти того, щоб вивчати Куліша! Ні! І ще раз ні! Треба взяти нам Куліша у свої руки і поставити його на належне йому в історії України місце, і тільки. Треба розбити культ Куліша, і то – негайно ж! Буржуазний націоналізм знайшов нову тропу і нею хоче повести свої бойові одиниці.

Розгортаємо «Курс лекцій» Зерова з історії української літератури, оддрукований у 1928–1929 році в Київському ІНО на шклографі, розгортаємо і читаємо таке: Куліш – центральна задача у вивченні українського письменства 40–60 р. р. (ст. 385, лекція XXXIV). Не ідеолог селянської революції – Шевченко, розквіт творчості якого при-

падає на ці ж роки, а його класовий антипод, якого ворог – Куліш – ставиться в центр уваги, рекомендується як «піонер культури на Україні» (М. З. «Поетична діяльність Куліша». Передмова до «Поезій» Куліша. Книгоспілка, 1939, ст. 1).

І розгортається Кулішева героїка.

Одні робили з Куліша ідеолога молодій буржуазії, ідеолога українського «третього стану» і цим самим намагалися зреволюціонізувати його. Зеров славословить Кулішеву «теорію героїки» української історії. Він в революціонуванні Куліша іде далі. Сам ворог революційної демократії (Шевченка, Добролюбова, Чернишевського) Зеров ставить залятого ворога тієї ж революційної демократії – Куліша на її місце.

В статті «Перед судом методолога» («Життя і революція», 1926, К., ст. 86–87) Зеров зводить руку на попередника наукового соціалізму революційного демократа М. Чернишевського. Він пише: «У тому, коли правда є те, про що пише в своїй брошурі К. Буревій, а саме, що Росія і російська культура не втратила для нас свого значіння, – то не в особі Белінського, Чернишевського, Добролюбова й інших, таких далеких і таких наївних нині старо-інтелігентських кумирів, а в культурнім доробку тих творців, кого Блок узивав діячами «русского возрождения». Одсунувши на бік Чернишевського, Добролюбова, Зеров в курсі своїх «Лекцій»... робить Куліша «інтелігентним різночинцем», типу того ж таки Чернишевського й Добролюбова, «тільки провінціального складу» (Зеров. Лекції, ст. 395–396).

Одкинувши революціонерів-демократів – Чернишевського, Добролюбова, Шевченка – в сторону, Зеров поставив у центрі 40–60 років всієї української історії націоналіста Куліша.

Тепер ще залишається зробити з Куліша демократа, довести демократичність його широкоукраїнського аристократизму і всі пункти буде укріплено, – безбуржуазна українська нація матиме свого «несхлопілого» і «неспанілого» вождя.

* * *



14. 06. 75

Лист до Нелі віз
14. 06. 75

Любий мій Нельчику!

Ото вже і справді одержу інфаркт! З моїми шеф-жандармами «не соскучишся»... Жарковський і Кузенков вирішили «дотиснути» ТІНЯМИ те, чого не змогли зробити через капусник і його наслідки. Зараз я все більше доходжу висновку, що капусник спровокований був Гавриловим, і що це хлопець на службі. Знаєш, Крюков не хотів лишатися після капусника на «міроприємство» – саме Гаврилов його **умовив**. У Крюкова не було грошей («вскладчину», скидалися по трояку) – і це Гаврилов подолав, гроші йому дав. І перший же підхопив, що Крюков був п'яний. Ну а Танюк на цьому тлі – ідеологічно невтриманий і «не педагог». Чи не сучий син чоловічок?

Кузенков оголосив, що «дивитиметься» або «заслухає» (!?) ТІНІ після літніх вакацій. Після чого матиме відпустку, – щоб походити по інстанціях і довести, що Танюк, мовляв, готує «к съезду» – «сатирическую бомбу». Гра нехитра, принаймні, Варпаховський переконаний, що все саме так. Отож вони й силують мене репетирувати – водночас не даючи змоги це робити: Варлей відпустили з 13 по 25 на зйомки, а без неї є лише один акт. Козлов і Сатановський на «Вовках і вівцях» (у Варпаховського вийде непогана вистава, хоча – треба трохи повозитися, є пропуски). Актори, я тобі казав, не взяли з собою ролей (так їм було **велено**. Чи пораджено).

Якщо ж я гальмуватиму ТІНІ (чого я не роблю!), вони вкатають мені догану у службовому порядку.

Надсилаю тобі листа до Альбова. Перечитав. І добре було б занести його їм у приймальню. ПІД РОЗПИСКУ. Не вийде – перешли їм цінним листом.

Я ні на що не сподіваюсь, але нехай хоч слід моєї позиції залишиться – не останній же день живемо.

Я, щиро кажучи, не фахівець паперових справ. Та й противно все

це. Мені б узятися до якогось Валеєвського «Пророка» чи за Куліша. Але, здається мені, повернуло у цілком інший бік. Три роки вже, як засмоктує добу у певний вир.

Буде у Москві хто з наших – нехай дзвонять мені у готель, якщо – термінове.

А із «Загибеллю ескадри» – навряд. Надто все прозоро. Лишилось умовити Ротшильда. На саму назву вони ще так-сяк клюнули б. А далі? **Моє наповнення** назви не може довго лишитися таємницею. І Бочкарьов, і Діма, і той же Кузенков з Веселовською – негайно ж донесуть «по інстанціях». Здійснити такий задум можна лише в такому театрі, де тобі не встромлять ножа у спину. Тут ніж уже оголено.

Дуже без тебе туго – «у стані ворогів». Друзів теж багато, але вони, на відміну від ворогів, якісь дохлі. Вичікують, зваяжують, приміряються. Кузенков, Гаврилов, Веселовська й Жарковський – майже в ізоляції. Через що – «нагліють».

Спитай у Черепанова – чи йде моя стаття в «Известиях»? Поява мого імені там мені б дуже допомогла. Але ж Юрій – не з хоробрих?

Хотів би вирватись на день-другий додому. Та й Аріадна Арсенівна може знає щось нового. Бо, звичайно, я не дуже вірю, – що райком здасть своїх. Прибрати з театру одного Танюка легше, ніж визнати помилку з призначенням Кузенкова.

Висилаю заяву Альбову у двох варіантах: правлений – для архіву, чистий – їм. «Не обессудь», у двох-трьох місцях перейшов на мову демагогії: каюсь, уступив Жорі Буркову, який – великий мудрець і вважає «так нужно» – существует же специальный птичий язык».

Може так і треба?

Вітання тобі від Лізи Нікіцихіної, від Ліди Савченко, від Борі Романова, і від прекрасної пари Буркових. Жора Таню виховує – «як патріарх». Він чудак і симпатяга.

Цілую.

Твій Кльопа.

ПОЕТИЧНИЙ ТЕАТР

Подальший етап історії українського радянського театру найвиразніше виявилось в діяльності організованого у 1922 році театру «Березіль». Вже сказано чимало про помилки, припущені цим талановитим колективом в його експериментальному пориві. Їх можна виправдати з історичної точки зору, але, звичайно, аж ніяк не варто канонізувати. І разом з тим варто об'єктивно звернути увагу на те корисне, що було віднайдено в його тогочасному новаторстві. Саме над цим поки що менше думали наші театрознавці.

Слід, звичайно, відкинути весь зрозумілий історично, але безнадійно застарілий «лівацький» максималізм Л. Курбаса (полемічне заперечення всього попереднього українського театру, відмова від національної класики), декларації, боротьби з реалізмом як «з прохвом буржуазного світогляду» та ін.). Але слід спробувати відшукати в його спадщині те творче зерно, в якому в своєрідний спосіб розвинулись органічні властивості української сцени, що й дозволило Курбасу на досить тривалий час зайняти одне з чільних місць у нашому мистецтві. Адже наївно було б думати, що це могло відбутися, так би мовити, в адміністративному порядку, без реальних творчих підстав.

Один з секретів колишнього успіху Курбаса полягає, мабуть, у тому, що в його пошуках під всіма волюнтаристськими і суб'єктивістськими збоченнями завжди таїлися плідні основи естетики поетичного театру, міцні засади образного сценічного відтворення реальної дійсності. Впливи модернізму, у всіх його різновидах від символізму до експресіонізму і конструктивізму, часто спотворювали на практиці вияв цих засад, деформували і знецінювали їх. Але, знявши зі старовинної фрески бруд, кіптяву і напластування пізніших часів, можна відновити її мистецький вигляд. Варто докопатись і до позитивних цінностей, створених в українському театрі під час короткотривалої творчої діяльності видатного режисера-новатора.

Курбас, починаючи з моменту відкриття театру «Березіль», запе-

речував безпосереднє ілюстративне зображення на сцені реального життя. Збиваючись часом на манівці, він шукав його образного узагальненого вияву. Як це не дивно на перший погляд, але ці наміри Курбаса були своєрідним продовженням саме романтичного напрямку в старому українському театрі, розвитком органічної для нього поетичної умовності (це особливо ясно можна було простежити на славетних «Гайдамаках»). Хоча сам Курбас полемічно протиставляв свої пошуки образної сценічної системи тому історичному джерелу, з якого вони певною мірою виникали (народний артист СРСР О. Сердюк в своїй статті, надрукованій в журналі «Мистецтво», перший помітив прикмети спорідненості певних елементів творчості Курбаса з романтизмом Садовського). Новий небачений зміст – революція – змінив природу цієї поетичності, наснаживши її, на перших порах, полемічно загостреним раціоналізмом. Виник парадокс, можливий при всякому справжньому експерименті, – практичне протиріччя між романтичними першоджерелами і конкретно публіцистичною спрямованістю діяльності «Березіла». Дисгармонія цих суперечливих складників викликала часом агітаційну прямолінійність, а часом призводила до суб'єктивного формалізму. Курбас не встиг довести до логічного довершення свій мистецький стиль, елементи якого можна було відчутти в найзначніших його виставах від ранніх «Джیمмі Хігінса» і «Прологу», аж до останніх спроб у драматургії Куліша. Але тепер вже можна зрозуміти, що це були тимчасові втрати. В майбутньому слід було сподіватися від Курбаса новаторської гармонії поезії і політики, узагальнено кажучи, створення власної образної реалістичної системи. Чогось подібного до сценічних реформ Бертольда Брехта, які плідно впливають зараз на все прогресивне театральне мистецтво світу.

Розвитком відмінної частини спадщини старого нашого театру була діяльність багатьох інших українських режисерів першого покоління в Київському, потім Дніпропетровському театрі ім. Шевченка, в театрах ім. Заньковецької, ім. Франка. Чільне місце серед них посідає, звичайно Гнат Юра. В його творчості йшлося про збереження побутових надбань старого українського театру, про їх поступову, еволюційну зміну для вияву нового революційного змісту. Прямий формальних зв'язок творчості Юри з кращими побутовими тради-

ціями української сцени не може викликати сумнівів (тогочасний маніфест театру ім. Франка – «97» Куліша з цього погляду не менш красномовний, ніж «Гайдамаки»). Багато років творчий метод Юри, природно, змінювався, розвивався, зазнав істотного впливу надбань російської реалістичної школи і став врешті-решт практично провідним на українській радянській сцені.

Кардинальний поворот нашого мистецтва в 30-х роках до послідовного реалізму, чому сприяло перш за все триумфальне проникнення в національні театри системи Станіславського, не ліквідував своєрідної образно-поетичної лінії української сцени. В творчості найвидатнішого майстра режисери Крушельницького ця лінія сягнула нового щаблю свого розвитку. В його кращих постановках в Харківському театрі ім. Шевченка умовна природа поетичного театрального мистецтва збагатилась міцною реалістичною основою. В найзначніших роботах Крушельницького образність, яка для Курбаса часто залишалась самоціллю (наприклад, у невиправданій «космічній» інтерпретації «Мини Мазайла»), ставала одним із засобів багатства реалістичного вислову. Крушельницький зумів розумно скористатися з певних надбань Курбаса в інший час і за інших історичних умов.

Щоправда, відразу ж слід нагадати загальновідому істину, що реставрація на сучасній сцені будь-якого минулого творчого етапу – річ неможлива. Бездумний поворот до умовного театру 20 років – справа безнадійна. Зі спроби 1957 року в Москві скрупульозно відтворити «Мандат» в постановці Мейєрхольда, як відомо, нічого не вийшло. Навіть відновлені в Харківському театрі ім. Шевченка історичні Курбасові «Гайдамаки» прозвучали в 1961 році багато в чому наївно і застаріло. Назавжди непорушною залишиться елементарна істина, що театр є мистецтвом сучасним, в якому творчий процес відбувається безпосередньо на очах у глядача. І так само, як не можна повернути глядача з сьогоднішнього дня в давнину, не можна перенести і давні вистави в день сьогоднішній. Отже, мова може йти лише про сучасне творче переосмислення колишніх здобутків для дальшого розвитку органічного для української сцени образно-поетичного мистецького напрямку.

Деякі останні спроби в цьому плані, які розпочала, як і годиться,

наша молода режисура, дали поки що різні результати. Так, **не дуже плідними виявилися прагнення молодого режисера Б. Головатюка** романтизувати на сцені театру ім. Франка п'єсу М. Зарудного «Сині роси». А звернення, наприклад, режисера Я. Геляса до образно-поетичної сценічної палітри при постановці «Марини» М. Зарудного дозволило цій «заграній» п'єсі заблищати зі сцени Тернопільського театру яскравими свіжими барвами.

Випадок з Головатюком – показовий. Розрив між Курбасом і нашими молодими режисерами більший за тридцять років. В своєму неноваторському запалі вони легко можуть копіювати лише якісь застарілі формальні пошуки. Отже, неминуче мусить існувати посередня творча ланка, яка могла б ознайомити молодь з дійсними здобутками минулого. Такою ланкою можуть бути практичні діячі театру старшого покоління і, мабуть, в першу чергу, мистецькі учбові заклади, які повинні передавати молоді позитивний творчий досвід всієї нашої 50-літньої історії. На жаль, практичні спроби хоча б Київського театрального інституту прищепити своїм вихованцям творчі засади поетичного театру поки що мало переконливі.

1967 року випуску вистава четвертого «Б» курсу режисерського і акторського факультетів «Анна Снегіна» (за С. Єсеніним) була створена силами самих студентів (переклад, сценічна композиція і постановка студента Б. Савченка). Вона зайвий раз довела, що наша молода зміна прагне образно-поетичного вислову. Це привело даному разі навіть до створення власної п'єси.

І все ж поетичної по-справжньому вистави в Київському театральному інституті, як-то кажуть, «не відбулося». На сцені був весь її антураж, вся зовнішня форма – вірші, умовні мізансцени, тюль і світлові ефекти на ньому, тіні, привиди, танці і пантоміми. Не було лише поезії. Бо керівник курсу народний артист УРСР В. Харченко не зумів передати своїм вихованцям основних засад внутрішньої поетичної акторської техніки. З цієї спеціальною, відмінною технікою студенти довіреного Харченку курсу виявились цілком не ознайомленими. І спектакль по внутрішній лінії був зроблений звичними побутовими засобами, базувався на дрібній «правдоньці» ілюстративних життєподібних емоцій, без узагальнення духовного життя дійової особи і без відповідного образного перетворення її характеру. І всі зовнішні

аксесуари поетичного театру мали вигляд будинку без фундаменту, дерева без коріння. Вистава залишалась тільки зворушливою декларацією добрих намірів і творчих поривань.

Неуспіх «Анни Снегіної» особливо красномовний, якщо порівняти його з безперечним творчим успіхом постановки «Містерії-буф» Маяковського, показаний днями польським студентським театром «Цитрина» на сцені ж таки Київського театрального інституту. Керівник польського молодіжного самодіяльного колективу В. Квапіш (викладач інституту театру й кіно в Лодзі щоб збудити у виконавців (студентів медиків) органічне внутрішнє відчуття основ образно-поетичного театру, що й привело до ... цінного, економного від... на непрофесійній сцені одного з найскладніших для оцінки творів нашого поета.

Довисот поетичного театру належить не лише театральна молодь. Найширші кола глядачів у наші дні щиро захоплюються його високим злетом. Навіть посилаючись на сенсаційну для Московського театру на ... можна зробити належні висновки з успіху у нас на за останній час «Молодої гвардії» в Київському театрі юного глядача. Вистава у театрі ім. Заньковецької «Материнського поля» в Київському обласному театрі, згадування «Марини» в Тернополі. Звичним явищем була, звичайно, і «Антигона» в театрі ім. Франка, що порушила нашу багатолітню «... мовчання» довкола античної драматургії. І все ж доведеться визнати, що поетичний театр (у всіх різновидах) не займає у нашому житті місця, відповідно його значенню і можливостям.

З точки зору нашого пізнього досвіду можна помітити поступове згасання образної поетичної лінії українського театру, перехід її на другий план. Одним з красномовних доказів цього могло бути зникнення «Патетичної сонати» М. Куліша зі сцени театру ім. Франка.

Так само невдалою була спроба Дніпропетровського театру ім. Шевченка поставити поетичну естонську драму А. Квапіша «Тійна». На жаль, подібні приклади можна продовжити, загалом кожному уважному спостерігачеві впаде в око панівна кількісна перевага подібних ілюстративних вистав, які заповнили сцени чи не всіх наших театральних колективів. Серед спектаклів є чимало значних творчих досягнень, але йдеться не про їх якість, а про мистецьку стильову природу. Чи ж розумно споглядально дивитись на це звуження на-

шої сценічної палітри, забуваючи про історичний досвід, який може сприяти її збагаченню?

Проглядаючи весь наш пройдений шлях, варто подивитись уважним оком і на ті витрати, яких ми з різних причин припустилися. Адже великий ювілей мусить бути не лише підсумком нашого минулого, а й визначенням творчих перспектив нашого найближчого майбутнього.

В. ГАККЕБУШ.

З приводу цієї статті я вже висловив свою точку зору...

*Варіант заави
до Альбова*

Первому секретарю Фрунзенского райкома КПСС
тов. Г. Н. АЛЬБОВУ
режиссера Драматического театра им. Станиславского
тов. Л. С. ТАНЮКА,
проживающего по адресу: Москва, 107553,
Б. Черкизовская, 32, корпус 2, кв. 45,
тел. 161-51-00.

ЗАЯВЛЕНИЕ

24 мая с. г. я был приглашен на заседание партийного бюро нашего театра. мне было сообщено о решении бюро Фрунзенского райкома КПСС от 10 апреля с. г. «О факте безответственного проведения вечера, посвященного 8 марта». Полностью с этим документом меня не ознакомили, и я не могу судить о нем в целом, но убежден, что он явился результатом самой серьезной обеспокоенности бюро РК КПСС состоянием дел в нашем театре.

Один из пунктов постановления бюро был мне зачитан:

«Учитывая, что поведение Л. Танюка способствует созданию в театре ненормальной обстановки (особенно это проявилось в капустнике), считать нецелесообразной работу Л. Танюка в театре имени Станиславского» (цитирую по памяти – Л. Т.).

До сих пор мое поведение в театре считалось образцовым, и

Дирекция из года в год, из квартала в квартал награждала меня премиями, отмечала благодарностями; отправляя мои документы на переаттестацию, Директор, главный режиссер и Секретарь партбюро выдали мне самую лестную характеристику. Откуда же такой внезапный поворот во мнениях? Как ситуация могла накалиться до такой степени, чтобы вопрос обо мне был вынесен на **бюро райкома**? На то самое заседание бюро, на которое я не был приглашен (я не член партии, но ведь это вопрос обо **мне**?!). Я уже не говорю о том, что никто из инициаторов внесения в решение бюро такого пункта не сделал даже попытки встретиться со мной лично и познакомиться с моими аргументами. Поэтому я считаю необходимым обратиться лично к Вам со следующим.

В нашем театре действительно создалась обстановка, которую трудно назвать нормальной. И самой сущностью своей профессии, как режиссер-постановщик, как один из руководителей театра, как член его Художественного Совета я оказался вовлеченным в самый центр все углубляющихся противоречий между труппой и главным режиссером театра В. Н. Кузенковым.

Возглавив театр, В. Н. Кузенков сам начал с обострения наших отношений, предложив мне уйти из театра. Не видя на то оснований — мои спектакли встретили одобрение и труппы, и дирекции, и Главного Управления Культуры, — я воспротивился этому решению. В ответ на это В. Н. Кузенков вывел меня из Художественного Совета. В результате выраженного мною недоумения Главным Управлением Культуры было предложено Дирекции вновь ввести меня в состав Художественного Совета, что и было сделано.

Желая активно участвовать в строительстве театра, я предлагал к постановке целый ряд названий. В. Н. Кузенков систематически их отвергал. В то же время в Управление Культуры поступала информация о том, что я проявляю слишком малую активность по части предложений к постановке.

Непосредственно перед назначением В. Н. Кузенкова по инициативе партийного бюро театра наша комсомольская организация приступила к самостоятельной внеплановой работе — спектаклю «Ни на что не похожая юность» С. Ермолинского, посвященному участию нашей молодежи в Октябрьской Революции. Спектакль

поставил молодой артист Б. Романов, я был назначен Художественным руководителем постановки.

В первый же сезон своего руководства В. Н. Кузенков снял этот спектакль с репертуара, что, разумеется, внесло разлад в его отношения с комсомольской организацией театра.

Я действительно не одобрял ряда решений В. Н. Кузенкова, о чем заявлял на Художественных Советах или Производственных совещаниях ДО ТОГО, пока эти решения были приняты. Так, я выступил против того, чтобы В. Н. Кузенков ставил одновременно три спектакля. Когда же В. Н. Кузенков заявил, что он назначает себя на центральную роль генерала Чепракова в одноименном спектакле, то я заявил, что это решение ошибочное, оно не продиктовано ни творческой, ни производственной необходимостью (в труппе найдется по крайней мере пять актеров на эту роль!). В результате я оказался прав: выпущенные В. Н. Кузенковым спектакли вышли в нарушение всех графиков, производственный план сорван, а художественная сторона дела — ниже средней, что отметили и пресса, и критики, и зрители, и театральное руководство.

После неудачи с первыми тремя спектаклями («Генерал Чепраков в отставке», «Живой труп» и «Монолог о браке») В.Н. Кузенков полностью изолировал труппу от формирования репертуара, от участия в обсуждении качества играемых и выпускаемых спектаклей. Уже «Монолог о браке» Э. Радзинского вышел без **предварительного** обсуждения на труппе. Это не могло не сказаться на качестве спектакля, проповедующего с нашей сцены безвкусицу и пошлость.

Все попытки критики в адрес театра не доводились до сведения коллектива. Рецензии в газетах и журналах (а среди них за эти годы были и очень хвалебные, и очень критические!) не становились предметом обсуждения ни на ХУДСОВЕТЕ, ни на труппе. Театр не реагировал должным образом на критику. Когда результатом наших гастролей в городе Кирове (лето 1974 года) оказалось остро критическое выступление газеты Областного комитета КПСС «Кировская правда» под говорящим само за себя названием «Утраченные иллюзии», В. Н. Кузенков не нашел ничего лучшего как звонить в Киров и сводить счеты с газетой (!?). На труппе же эта

партийная критика не была обсуждена, меры по исправлению указанных недостатков не приняты.

Планы и замыслы В. Н. Кузенкова менялись на лету, каждые 3–4 месяца мы заявляли на труппе одни названия, в Управление Культуры затем шли – другие, а в реальную работу – третьи. Это возбуждало недоверие к решениям руководства, провоцировало на ненужные стычки на ХУДСОВЕТАХ, создавало аритмию в работе. Отсутствие стабильности мешало неуклонному развитию, росту театра и сегодня привело к тому, что к идейно-художественным качествам нашего репертуара неоднократно предъявлялись самые серьезные претензии.

В руководстве – это ни для кого в труппе не секрет – между М. А. Жарковским, М. С. Дорном и В. Н. Кузенковым возникли большие разногласия. Выпуск афиш, прокат старых и новых спектаклей, оценка выпускаемой продукции – на всем этом сказались эти разногласия. В. Н. Кузенков стал **бояться** просмотров спектаклей на труппе. Так, последний спектакль В. Н. Кузенкова «Обелиск» В. Быкова был сдан Управлению Культуры без Производственного Совещания. Когда же на Художественном Совете в конце концов состоялось обсуждение новой работы, М. С. Дорн заявил, что он считает этот спектакль идейно порочным, антисоветским по своей сущности, поставленным в стиле дегероизации положительного героя, (ДОРН: «Я не понимаю, как могли **такие** люди выиграть войну?!»), смакующим в Дни Победы – спектакль выходил к празднику – трудности первых лет войны и др. – словом прочитанным режиссером **вопреки** талантливой совести В. Быкова. Я не разделяю столь категорической оценки М. С. Дорна, хотя многое из высказанного им верно, и в дальнейшей работе над спектаклем В. Н. Кузенков кое-какие акценты убрал, что позволило Управлению Культуры разрешить спектакль к исполнению; но разве можно было не вынести столь важные вопросы на общее собрание труппы? Разве это не проблемы нашего идеологического кредо?

Обострению ситуации способствовало и то, что по инициативе В. Н. Кузенкова из ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА были выведены пять ведущих актеров театра, которые не очень горячо при-

няли предыдущий спектакль В. Н. Кузенкова «Монолог о браке» Э. Радзинского. На приеме спектакля ХУДСОВЕТОМ мнения разделились, и главный режиссер мрачно пообещал «воздать» каждому то, что он заслужил. В результате з. а. РСФСР Р. Быкова, Е. Никишихина, Г. Бурков, Ю. Гребенщиков, А. Филозов неожиданно для труппы были выведены из ХУДСОВЕТА. Разумеется, это не способствовало созданию единства в театре; напомним, что это третье (!) изменение состава ХУДСОВЕТА целиком и полностью за столь краткий срок нахождения В. Н. Кузенкова у театрального руля.

Вот в какой атмосфере ко мне обратился Д. И. Гаврилов с поручением возглавить капустник, посвященный вечеру 8 марта. Целый месяц я отказывался от этого поручения председателя месткома, предчувствуя, каковы могут оказаться результаты, понимая, **что** захочет вложить в капустник труппа, лишенная собраний и возможности любой критики самых алогичных поступков и выступлений В. Н. Кузенкова. Вот почему на первые две репетиции капустника был приглашен именно председатель месткома Д. И. Гаврилов; его полное одобрение капустниковского хода и направленности номеров стало для нас формальным разрешением к исполнению. Других попыток со стороны дирекции или партбюро ознакомиться с содержанием капустника не было.

Я отношусь к той преобладающей части труппы, которая считает, что поступившая в райком КПСС информация о капустнике была односторонней и не соответствовала истинному положению дел. В веселой игровой форме женщины театра подвергли здоровой критике и самокритике те стороны нашего театрального бытия, которые действительно подлежат осмеянию и исправлению. Да, я должен со всей серьезностью заметить, что в нем был допущен некоторый этический перебор, появившийся в шаржированном изображении в двух-трех сценках **лично** В. Н. Кузенкова, о чем мы говорили с участниками капустника сразу же после его исполнения и отнесли к этому как к ненужным издержкам капустника. Но когда администрация театра и руководители его общественных организаций заняли позицию раздувания **политического** психоза вокруг капустника, обвинив нас во всех смертных

грехах, которые только можно было придумать (кому в голову могла прийти кощунственно-нелепая фантазия, чей больной ум мог родить обвинение в том, что капустник был «фашистским»?!) А ведь были формулировки и похлеще!), нелепость этих обвинений и их мнимая демагогическая острота мгновенно разделили труппу на тех, кто ЗА и на тех, кто ПРОТИВ капустника.

Если говорить конкретно о капустнике, то он совершенно логично и последовательно продолжал все наши предыдущие капустники. Он был построен на темах, вытекающих из празднования ДНЯ ЖЕНЩИНЫ: отдельные эпизоды были посвящены отдельным актрисам, подымался вопрос о незанятости женщин в репертуаре, о случаях неэтичного отношения к ним. Специально к вечеру композитором Е. Рохлиным (зав. муз. частью театра) была написана и исполнена торжественная песня «Мужчины, встаньте, женщина вошла» и ряд других номеров, сообщавших капустнику веселье и праздничность. Но в нем был и довольно значительный заряд критики разногласий в руководстве, критики В. Н. Кузенкова по части художественной, методологической, равно как и по части этической. Только обидевшись на коллектив, активно реагировавший на каждый (!) номер капустника аплодисментами, можно было придумать, что он решен в оскорбительной для руководства форме. Его готовили 18 человек, смотрело и одобряло большинство труппы; те же, которые, возможно, и не одобряли (наверняка ведь были такие!), ничем не выказали своего неодобрения.

Председатель местного комитета, санкционирующий текст капустника, а затем сам раздувающий «проблему капустника»; он же, убеждающий артиста Ю. Крюкова принять участие в выпивке после капустника и занимающий ему для этой цели деньги — детали такого рода замалчиваются Дирекцией, предпочитающей просто вынести Ю. Крюкова юридически необоснованный выговор и продолжающей его травлю за участие в капустнике. По-видимому, в непосредственной близости за капустником, если уж он по каким-то причинам вышел за пределы задуманного, должно было следовать его всестороннее и нелицеприятное обсуждение на труппе или по крайней мере на ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОВЕТЕ. Именно от этого всячески уходили и ушли руководители театра. Не поднят

был этот вопрос и на местном комитете. Вот почему всю дальнейшую историю с капустником я рассматриваю как одну из самых бестактных форм реакции (дирекции нашего театра) на критику снизу, подчеркиваю — на **коллективную** критику.

Вот почему я не могу согласиться с тем, что мое участие в капустнике «способствовало созданию в театре нездоровой атмосферы». И **моя** точка зрения, что именно капустник сослужил театру добрую службу, так как выпустил лишний пар из котла, не дав ему взорваться. Этого не поняли и не захотели понять ни В. Н. Кузенков, ни М. А. Жарковский. Меры, принятые ими, опять стали нагнетать в этот котел пар. Весь всем же прекрасно ясно, что дело не в капустнике, что он — только **повод** для принятия тех или иных решений.

В чем же я вижу причину создавшегося кризисного положения?

В отсутствии доверия у Кузенкова и Жарковского к мнению коллектива, в их самоизоляции. Если раньше наши спектакли обсуждались труппой на производственных совещаниях, что помогало устранить ряд самых существенных недостатков, то сегодня такие обсуждения ими отменены..

Если к съезду все коллективы берут на себя повышенные обязательства, то мы вместо 4-х ежегодно выпускаемых спектаклей попросили уменьшить нам план до 3-х спектаклей. Если раньше в репертуаре доминировала современная советская пьеса, то сегодня мы не можем похвалиться ни хорошими актуальными названиями, ни их адекватным прочтением.

Этот ряд можно было бы продолжить. В театре неблагополучно. Падает производственная и творческая дисциплина, ухудшается мнение о театре в Москве и в городах, где мы гастролируем. Зрители все чаще и чаще жалуются на наши спектакли.

Да и мое положение по крайней мере странно. Предыдущий спектакль — «Еще не вечер» А. Кутерницкого — я выпустил в июне 1974 года. Затем мне была поручена постановка пьесы Салтыкова-Щедрина «ТЕНИ». Дирекция все откладывала и откладывала эту работу (так, на протяжении семи месяцев — с 1 ноября по 23 мая — 1974—1975 — заведующий труппой мог выписать мне всего 5 ре-

петиций!) и наконец, объявила сейчас на гастролях, что выпуск «ТЕНЕЙ» назначен на первый квартал 1976 года, т. е., в непосредственной близости к дате предстоящего съезда. При создавшемся положении я не убежден в правомерности выпуска «ТЕНЕЙ» именно сейчас, в период кризиса театра, когда трудно реализовать высокое идейно-художественное качество этой замечательной русской пьесы.

23 мая с. г. на ХУДСОВЕТЕ я тщетно доказывал, что до постановки «ТЕНЕЙ» мне следует выпустить одну-две пьесы современного советского репертуара; руководство отклонило мою просьбу. Я подал соответствующее заявление на партбюро театра (копию прилагаю). Это Заявление не только не было рассмотрено, более того — было **утеряно**. 12 июня я обратился с повторным заявлением аналогичного содержания (копию этого повторного заявления тоже прилагаю). И на это заявление я не получил ответа.

Моя инициатива написания пьесы о событиях в Чили была одобрена Дирекцией, Главным Управлением Культуры: я принес В. Н. Кузенкову расширенный план-заявку написание пьесы. И что же? Договор со мной на эту работу не был заключен, а заявка осталась лежать мертвым грузом в столе главного режиссера.

К фестивалю драматургии ГДР я предложил постановку-композицию по драмам Брехта; идея эта хоть и встретила одобрение дирекции, но в план театра не была внесена.

Впоследствии я перевел с немецкого комедию лауреата национальной премии ГДР Кипгардта «Срочно ищущего Шекспира», герои которой — передовые рабочие социалистической Германии. Такая пьеса очень нужна была бы в репертуаре нашего театра. Еще в прошлом году я отдал В. Н. Кузенкову этот материал, но до сих пор не могу даже узнать, прочел ли он его.

Не думаю, что все это частные случаи. Я назвал эти, другие могут назвать другие. Скажем, историю с пьесой В. Шукшина, завещанной им нашему театру. В прошлом году В. Шукшин прочел нам на труппе пьесу «До третьих петухов», она всем понравилась, и было договорено, что ее постановку осуществит один из ведущих актеров нашего театра Г. Бурков, снимавшийся в фильмах В. Шукшина и работавший с ним над пьесой. После трагической


гибели В. Шукшина В. Н. Кузенков неожиданно переменял свое отношение и к пьесе, и к Г. Буркову. В результате — затяжной конфликт В. Н. Кузенкова с Г. И. Бурковым и труппой еще и по этому поводу.

Убежден, — назначение В. Н. Кузенкова в «трудный» театр имени Станиславского — ошибка руководства; рано или поздно его придется отсюда убрать. Жаль только, если общими усилиями людей неумных, безответственных и амбициозных театр к этому времени будет развален. Для театральной жизни страны (не только Москвы) это было бы большой потерей.

Вот почему прошу еще раз вернуться к состоянию дел в нашем театре. Преобладающее большинство работников театра имени Станиславского глубоко встревожено создавшимся положением, равно как и тем, что руководство театра тупо избегает обсуждения этих проблем на общетеатральном собрании. Думаю, потребность в нем назрела, как назрела органичная потребность в труппе видеть свой театр не в хвосте театральной жизни столицы, а вновь, как когда-то — в первых рядах лучших московских театров. Потому что и мы в свое время принимали на труппе обязательство бороться за то, чтобы наш театр имел право называться **образцовым**.

Именно этого мы и хотим добиться. И просим Вас помочь нам в этом.

С уважением —



(Л. ТАНЮК)

К настоящему заявлению прилагаю.

1. Копию моего заявления в партийное бюро театра от 23 мая 1975 года.
2. Копию повторного заявления в партбюро от 12 июня 1975 года.

(Л. ТАНЮК)

16 июня 1975 года

Куйбышев, гастроль Московского драматического театра имени К. С. Станиславского
Гостиница «ВОЛГА», № 409, телефон 339-409

Куйбишев славиться своїми цукерками, і я на це дуже понадіявся. Але марно. Швець, як правило, ходить без чобіт. Звідси все вивозять – геть усе. У крамниці сказали, – нічого пристойного у них уже давно не було. А я ж так хотів купити щось Неллі. Виявляється, куйбишевці в очі не бачать власної продукції!..

15
червня,
неділя,
рік 1975-й

Принцип виробничого ідіота. Ніби рентабельніше – продати там, де вироблено і де є на цей товар попит. Ні – треба везти на інший край землі, де товар буде дорожчий через видатки на транспорт, упаковку...

Оксана, цукерки
і лист до татан

Між тим сьогодні – вибори, і по кіосках обіцяли «выбросить» дефіцит.

Фільм про білоруських партизан (Ушицька республіка). Поговорили з Оксаною про війну. Задумалась.

Потім пішли до вічного вогню – пам'ятник. Це нагорі, на Самарській площі, звідки відкривається Волга. Дратувала міцно зроблена табличка: «Просьба деньги в нишу вечного огня не бросать»...

Зустрів Янушкевича Мишу. Потай їде до Москви – на зйомки. Отож і знайшовся кур'єр – цукерки для Неллі й лист.

Оксана теж долучилась до епістолярії. Каліграфічним почерком, на великому аркуші паперу – таке:

* * *

Наша ніжна, пахуча й мила мамо,

дві третини нашої родини вітають тебе, обіймають і цілують. Користуюсь okazією – Янушкевич їде до Москви – ось тобі з Куйбишева солодке, аби підсолодити гірке. Але то не ті хвалені фірмові цукерки, що про них Росія при кожній нагоді й без нагоди хвалиться (куди Куйбишеву до Львова!), – цього тут для простого люду нема. Все йде на похвальбу, на порох в очі... Навіть сьогодні, за нагоди виборів, на ділянках коробки цукерок продавали

(але, уявляєш собі, потрібний був ТАЛОН! Від кого? Від ...? (Пригадуєш анекдот – посадить ще тисячу гектарів, нехай та клята тля подавиться!?)

Розумієш, цього разу час плине повільніше. Не бачились тижнів два, а відчуття – вічність. Це тому, що неспокій на душі. Доля повертає до нас ізнову гостряком ребра. Я ніби в облозі, а ти – сама. Ну, зараз тобі буде легше. Аякси замаячили на обрії, а Кузьмівна, та й клятий Левко от-от ізнову прилетить.

Мені б не хотілося – до Саратова. Я залишив по ньому не кращі спогади. Театр – акваріум, холодний і порожній, як стіл президії після зборів. Ці дерев'яні клопівники із забитими-зачиненими віконницями, брудний готель. Душно вночі (напевне!) і жарко удень. Тут хоч удень і спека, але вночі є чим дихати.

Ходили, нероби, по «кінах». Зранку на дільниці – «мультики» для Оксани, потім показали стрічку про білоруських партизан. Документальну. Скільки живемо, стільки нового дізнаватимемося про ту війну: кожна п'ятирічка бреше по-своєму... поступово з'ясовується, що все нам показували НЕ ТАК, хоч і «документально». Далі поїхали на околицю в «Спутник», дивились як «Іван Васильович міняє професію». Кумедно й галасливо: звичайно, Булгакова там немає і близько. Булгаков одверто не вахтангівський пустун, навіть у цих його поверхових п'єсах є талант скептичної правди, і маскарад лише форма приховання тієї «управдомівської» ідіотії, котра... Ну, а Оксана в захваті – найбільше їй сподобався чорний кіт і міліцейська вівчарка. Я її розумію.

Складає тобі листа, дуже налягає на це; отож і ти постався до нього серйозно, як і належить маркізі. Вітання всім, особливо Тані, котру я запізнило здоровлю з днем народження (чи я сплутав, і це день народження Свети?). Загоруйкові – окремо: нехай не кисне. Цілуємо тебе – май добрий настрій і спи ночами міцно.

Твої Л. та О.

*15 червня, вечір,
Куйбишев, «Волга», 409.*

...

17 лютого 1875 г.

Дорогая мати!

Вот уже двенадцать лет
 Вы с изяществом носите гор-
 дое звание маркизы, и это
 так украшает Вашу добродетель,
 что Ваша юная дочь в
 постоянном восторге от Вас!

Я поздравляю Вас с этим
 семейным торжеством, я гор-
 жусь Вами, я люблю Вас! Вдали
 от родного очага я постоянно думаю
 о Вас, и сердце моё волнуется
 в радостном ожидании встречи.

Да хранит Вас Господь!

Всей душой преданная Вам
 — т-лье Анна Т.

P.S. Мати! Справедлива ли слу-
 жба об обмене нашего имения в Чер-
 кизово на усадьбу по соседству с
 Дворянскими Гнездами? Я так при-
 влекла к нашему уголку, что пра-
 во, неизвестность меня пугает...

С.Т.

Як було таке не записати?

Янушкевич забрав усе це до Москви. Їде й Кузенков до
 Свердловська. І Філозов, якого я теж ніби не відпускав...

Директору Драматического театра
имени К. С. СТАНИСЛАВСКОГО
тов. ЖАРКОВСКОМУ М. А.
режиссера-постановщика
спектакля «ТЕНИ» Салтыкова-
Щедрина
ТАНЮКА Л. С.

ЗАЯВЛЕНИЕ

Как Вам стало известно, 11 июня с. г. артист Бочкарев без объяснения причин ушел с репетиции «Теней», где он играет главную роль. Репетиция тем не менее продолжалась. Об уходе В. Бочкарева я тут же сообщил главному режиссеру театра, который пообещал «принять меры» и «выяснить причины ухода».

Я не знаю, какие меры были приняты по этому поводу, но сегодня, т. е. 19 июня, репетиция «Теней» была отменена в связи с отказом В. Бочкарева явиться на репетицию. Прошу принять по этому поводу срочные меры, т. к. без Бочкарева и Варлей (отпущена на киносъемку) репетиции «Теней» продолжаться не могут. К тому же В. Любимов заявил мне, что Бочкарев мотивировал свой срыв репетиции «отказом от роли». Такой постановки вопроса я не понимаю и прошу, наконец, Вашего срочного вмешательства.

Дополняю это свое заявление ссылкой на докладную от 6 июня с. г., поданную мной: Вы не сочли нужным никоим образом на нее отреагировать, а также на мое заявление в Ваш адрес от 14 июня с. г., которое Вы также оставили без ответа. У меня создается впечатление, что процесс репетиций пьесы «ТЕНИ» Вас не волнует, и я в административном порядке буду вынужден обращаться непосредственно в Главное Управление Культуры.

С уважением —

19 июня 1975 года



(Л. ТАНЮК)

20 июня 1975 г., № 144 (17234)
Волжская коммуна

*Гастроли Московского драматического театра
им. К. С. Станиславского*

«ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР»

Современная пьеса занимает заметное место в афише наших гостей – Московского драматического театра имени К. С. Станиславского. Театр волнуют проблемы современности, волнует современный человек со сложностями его взаимоотношений с окружающим миром, с самим собой.

Актуальным проблемам нравственности, проблемам духовной жизни молодого человека наших дней посвящен спектакль «Еще не вечер», поставленный режиссером Л. Танюком по пьесе молодого ленинградского драматурга А. Кутерницкого.

Каждый в юности мечтает оставить после себя след на земле. Мечтают об этом и герои пьесы Кутерницкого Алексей Кузнецов и Виктор Трубин, только что окончившие школу. И в шутку хвастая перед девушкой, говорят о своем сокровенном желании: чтобы когда-нибудь их именем была названа улица.

Такова исходная, так сказать, отправная точка драматурга и конечная жизненная цель его героев, к которой они пойдут разными путями. Это схема, и пьеса Кутерницкого построена как подтверждение и иллюстрация этой схемы. Драматург откровенно исследует возможные жизненные ситуации, благодаря которым оба героя могли бы прийти к заданной автором финальной точке – именем Виктора Трубина, сгоревшего на работе и рано умершего, названа улица в том городе, где он работал, а Алексей Кузнецов, шедший по жизни путем компромиссов, в сорок два года приходит к сознанию пустоты и никчемности своей жизни.

Несомненно, такая схема могла бы стать основой хорошей, очень нужной пьесы о путях, которые мы выбираем, о жизни, ко-

торой мы живем. Но схема эта, на мой взгляд, не вырастает в настоящее драматургическое произведение, потому что автор, как я уже упоминала выше, мало исследует человеческие характеры и истоки человеческих отношений и поступков. Его больше занимает чисто «геометрическое» построение своей схемы. Один короткий эпизод быстро сменяется другим, четко подтверждающий авторскую мысль о том, как неправильно живет Алексей Кузнецов и как стопроцентно правильно – Виктор Трубин.

Но, однако, мне пора оторваться от пьесы и вернуться к спектаклю москвичей, который далеко не идентичен своему драматургическому первоисточнику. И прежде всего заслуга в этом принадлежит режиссеру спектакля Л. Танюку, сумевшему преодолеть рваную композицию пьесы и ее схематизм и создать острый и динамичный спектакль-диспут, спектакль-раздумье о бурной и быстротекущей жизни человека, который вдруг однажды остановился, взглянул на себя со стороны, и самому себе ужаснулся...

Правда, чтобы сохранить местами уж очень тонкую драматургическую ткань, режиссер порой излишне насыщает ее песнями-зонгами на слова Е. Евтушенко, стихами Гр. Остера и музыкой ансамбля «Мелодия» под управлением Г. Гараняна. Что, впрочем, не выпадает из общего стиля вполне современной режиссуры Л. Танюка, чисто условной, не признающей ограничений во времени и пространстве. Актеры легко и свободно переходят из прошлого в настоящее и обратно, из квартиры на улицу, с улицы на работу и т. д.

Что ж, вероятно, стремительный, бурный, кипящий ритм нашей жизни рождает и новую современную режиссуру, и наш зритель уже, кажется, начинает к ней привыкать. Он уже не требует четырех стен комнаты и подробной ее обстановки. Ему достаточно намек – стола, стула, чемодана, луча света, наконец. И примером тому служит спектакль москвичей «Еще не вечер», который несмотря на все его сложности и условности, зритель принимает благосклонно и, вероятно, уходя из театра после спектакля, задумается и над своей собственной жизнью.

В центре событий стоит Алексей Кузнецов. Его роль в спектакле наших гостей играет артист Ю. Гребенщиков, которого куйбышев-

цы хорошо знают еще по прошлому приезду театра им. К. С. Станиславского. Ничего не скажешь, нелегкая досталась актеру роль. Ведь фактически это моноспектакль, исследование жизни одного человека, а все остальные персонажи возникают в его воспоминаниях и воображении, кроме разве что художника (заслуженный артист РСФСР Н. Салант), существующего в пьесе как своеобразный слушатель монолога героя, как авторский жезл, его направляющий.

И надо сказать, что свою необычайно сложную задачу Ю. Гребенщиков выполняет превосходно. Он тонко и умно ведет роль через все встречающиеся ему на пути рифы и колдобины. Он легко и уверенно переходит из одного эпизода в другой, от одного состояния героя к другому. Он поет страстные песни-зонги, песни-размышления, и через минуту, сняв пиджак, превращается в совсем юного Алешу Кузнецова, только что окончившего десятый класс, полного мечтаний о будущем.

Он мечтает стать поэтом, поступить в литературный институт. Но один небольшой жизненный компромисс, одна небольшая уступка против своей совести обрушивает за собой целую лавину дальнейших компромиссов. Не попав в литературный институт, уступив настояниям матери и дяди, Алексей поступает в энергомеханический, который его совершенно не интересует. И затем компромиссы в жизни героя следуют один за другим: опять же следуя наставлениям матери, он оставляет любимую женщину и женится на нелюбимой. Не любя своего дела, он ставит перед собой целью служебную карьеру, и, добившись своего, став начальником отдела, приносит делу только вред...

Ю. Гребенщиков играет Алексея не только слабым, подвластным чужой воле, мягким и добродушным парнем, он играет его и жестоким к близким, и азартным в споре с Виктором, и смешным в сцене с Галей. И в конце спектакля приводит своего героя к полному нравственному краху, к осознанию своей вины и к полной готовности начать новую жизнь. Актер осуждает своего героя и строго судит его жизнь. Судит его самого.

Из остальных актеров, исполняющих эпизодические в основном персонажи, хочется отметить заслуженную артистку РСФСР

Р. Быкову, igraющую мать Алексея Кузнецова, артиста В. Ломизова (Виктор Трубин), Д. Гаврилов (Вадим). Собственно, актеры эти были в несколько выигрышном положении, нежели все остальные, их герои оказались в пьесе наделенными хотя бы каким-то человеческим материалом, хоть одной, но живой черточкой... И актеры сумели создать живые запоминающиеся характеры.

Итак, подводя итоги всему сказанному, мне бы хотелось закончить несколько парадоксальной мыслью о том, что качество пьесы не всегда идентично качеству спектакля. Примером тому служит спектакль москвичей «Еще не вечер», так как в данном случае пьеса послужила для театра лишь поводом, трамплином для серьезного разговора со зрителем о том, что волновало театр, режиссера, актеров – о нашего сегодняшней жизни, о ее нравственных, моральных критериях, о том, что «еще не вечер», и никогда не поздно, обнаружив ошибку, исправить ее.

И. ТУМАНОВСКАЯ.

20. VI. 1975

Перечитав ще раз «Загибель ескадри» Корнейчука. Якщо третину викинути й добряче відредагувати, можна було б зробити це як реквієм по загибелі Українського флоту. Звісно, викинути усіх «більшовиків» з Петрограду й молитву до Леніна. Десь на глибині розумію, чому над цією п'єсою почав роботу Курбас. Не про здачу ж позицій у нього йшлося! (Під супровід «стенограми»).

Виправити полярно:

а) Гайдай (має бути стихійний повстанець, а Іа отаман з Холодного Яру);

б) Оксана (див. Кулішеву Марину!), з якої антисписав свою революціонерку Корнійчук;

в) боцман Кобза – вивернути навиворіт, справді з кобзою, з віршами Шевченка. Зняти всю інтригу-детектив; гине як герой.

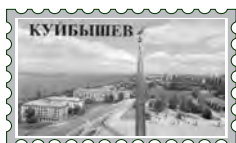
Флот – український.

Отже, все – це українські пісні. Козаччина. «Чайки», стрілецькі пісні. Сумбур, як у «Патетичній сонаті».

Питання на засипку: кому воно все у Москві потрібне? Може, поставити колись де-небудь у Торонто чи ...? І не п'єсу, а Стенограму з вкрапленнями п'єси?

- P. S. Комісари як а) окупанти з Півночі;
б) національні ренегати.

* * *



Куйбышев, 21 июня 1975

Милый Нэлкин!

Если, приехав в Саратов, ты надеешься нас узнать, то глубоко ошибаешься. Мы с Оксаной загорели как черти в аду, а кое-кто так даже сбросил лишний вес (не общественный). С утра – с 8 утра – мы уже на пляже, Волгу, слава богу, не закрыли, так что мы до 12–13 часов ежедневно там. Пока не горим, но это еще впереди.

Оксана запоем читает книги, которые я ей тут покупаю. Ведем в перерывах между этим занятием светские разговоры о поместьях и угодьях, о маркизах и графинях и вообще. Люся (гримерша) водит ее на спектакли, и Оксана уже начинает разбираться, какой актер лучше играет эту роль, а какой хуже.

Кузенков вернулся из Свердловска, куда он ездил встречаться с Бочкаревым. Жарковский улетел в Москву, вернется в понедельник (23-го). Дорн вернулся из Саратова, там жара похлеще. До пляжа от гостиницы далеко, не то, что здесь.

Вчера была рецензия на «ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР», вот тебе номер газеты. Еще два номера пошлю Андрею Кутерницкому.

Так что у нас почти отпуск. Именно поэтому в голову не лезет ни одна мысль. Правда, вчера я расхрабрился и даже начал печатать статью для «Искусства» о режиссуре (помнишь, два авторских листа?), но больше двух страничек на первый раз не потянул. Замысел – вдруг блеснул и созрел, как-то в одно мгновенье. Не знаю, напишу ли – уж очень разлагающе действует безделье.

«ТЕНИ» начинаю репетировать, если уладится история с Бочкаревым. Пусть ею занимается Жарковский. По-видимому, Вася хочет ретироваться в «Ночь игуаны» – готовит почву. Это ему будет в данной ситуации сложно. Варлей вернется 25-го. Смешно, но все роли за нее сейчас играет Варпаховская. Скажем, в «Прощании».

Соня Тимофеева в «Труп» не играла. Приехала Рыжкова, играла только она. Да и шел «Труп» всего дважды.

У нас тут появился новый щенок (мячик): поначалу он был дог, теперь мы перевели его в пудели. Ходим с ним на пляж.

Спокойной ночи! Привет Лева. Как там Загоруйки? Что у него со спектаклем?

Целуем. Любим. Ждем писем – хотя и понимаем, что ждем безуспешно.

Да? Все равно любим!

Танюк О., Л.Т.

* * *

22 июня 1975 года

Дорогой Андрей!

Как Ваша премьера? Я почему-то уверен в подлинном успехе. Но все же напишите подробности. Кто играет, как решено, что делает публика.

Я на гастролях в Куйбышеве. «Еще не вечер» пошел 3 июня. Приехал я из Москвы прямо к спектаклю, а без меня они все очень неважно осветили и при огромной сцене вытянули все оформление на первый план (деревья выстроились в ряд на авансцене – ?!), что было ужасно неудобно: никакой перспективы. Но спектакль шел – актерски – очень напряженно, стройно. Очевидно, потому, что вместо Саланта играл Любимов (Салант заболел и приехал позже), и все боялись, как он без репетиций проведет роль – собрались. Публика долго биссировала, и с этого все началось: спектакль на гастролях стал пользоваться большим спросом. Вышла и цветная афиша-плакат: нечто сюрреалистическое – из головы

Гребенщикова растут не то корни, не то деревья. Достану – пришло; думаю, это будет уже в Москве, тут они не дают, мало у них экземпляров для расклейки.

Второй спектакль прошел еще точнее, еще лучше. А всего будет 4 спектакля. В Саратове, кажется, спланировали больше – не ожидали такого успеха.

Да вот и рецензия довольно похвальная. Прочтите?

А в «Театре» (№ 6) рецензию, надеюсь, читали? Разумно – и довольно критично. Но я согласен полностью с ней; не знаю, кто такая эта Михайлова, но думает она хорошо. Не говоря уже о тональности размышлений.

У меня были дела неважные – в мае. Мне зачитали на партийном бюро решение БЮРО РАЙКОМА (Фрунзенского), где был (Комедия) пункт о моем увольнении – в связи с антикузенковским капустником, – на 8 марта. Вся эта кузенковская машина проделала огромную работу, но все же пока у них ничего не вышло. Они – Кузенков, Жарковский, Гаврилов и Веселовская – в полной изоляции. Репетирую «Тени» – но тут они мне тоже готовят подвохи ежедневно. Так что на горизонте неспокойно.

Приветствуйте Елену Леонидовну. Обнимаю,

Л. Т.

Виявляється, Селезньов приїхав уже вчора, і вони з **Понеділок,
16 червня
1975**
Жарковським уночі пили горілку. Порозумілись.

Мав з ним розмову. Радить мені не подавати заяви Покаржевському.

Єдине, чого я домогся – що не буде жодних переглядів. Нічого я показувати Кузенкову не буду.

Але переконаний, Жарковський усе з ним обговорив. Не на мою користь.

За обідом підсіла Менглет. Дзвонив учора Кузенков і «в лицах» переповідав, як на нього напали бандити. З метою пограбування. Один ударив кастетом у перенісся... Репетицію відмінили. Проте увечері він таки грав Чепракова – під товстим гримом...

*На Кузенкова
напали, нафешті,
бандити*

Коли її знайомі циркачі дізнались про цю історію, дуже реготали. Виявляється, він з ними пив. А напившись, почав міряться силою. Виникла бійка. Але носа розбив пізніше – ішов до себе в номер, упав і «поїхав носом» по мармурових сходах. Крюков: «Пахал родную русскую землю». Крюков же: «А насчет ограбления и нападения – это я уже тоже применял».

Це він що, про той випадок після капусника? А я тоді повірив. Та й учора повірив – про Кузю – коли Наташа Орлова сказала, що на нього було здійснено напад...

А йдеться про оранку власної долі? Ніс не найкращий для цього плуг. Тим паче ніс керівника театру.

Є щось ненормальне в тій нормальності, як на «подію з бандитами» реагувала та ж Майя Менглет. Уяви собі «пашущим землю» Станіславського. Чи Курбаса. Не вийшло. Навіть Завадського – не можу...

(Чому – «навіть»?)

Ми з Оксаною – гумористи. Просила вона мене – купи халви. Щось я там заплатив і купив. З'ясувалося – не розрахував. На ті гроші мені відважили аж два кілограми. Два величезних згортки! Тепер сидимо як змовники і ласуємо...

Бо на обід нормальний грошей катма.

*Селезньов –
мужчина рослий*

Селезньов – мужчина рослий, розмовляє голосно, як і належить начальникові. У міру дипломат.

Переконував мене, що я «згущую фарби». Його позиція – у недовірі до трупи. По суті він має рацію: коли треба об'єднатися ПРОТИ, вони роблять це легко; але, каже, я ще жодного разу не бачив, аби трупа об'єдналась ЗА (не на раз – на тривалий час), Кузенков був ніби перший, кого з самого початку прийняли добре. І треба було бути таким бовдуром, щоби далі програвати пішака за пішаком, слона за слоном – і поставити під удар всі головні фігури!

Але який же мій подальший план? Може, не слухати Селезньова й робити своє?

Ще одна теза Селезньова: «Ваша ошибка, Лесь Степанович, в том, что Вы не ходите к нам в Управление культуры!»

Надо ходить, надо разговаривать! Сделайте нас своими соратниками, а не врагами. Убеждайте нас **лично**».

Та воно-то так. Інші – ходять.

Мені завше здавалось, переконувати треба акторів і публіку, – у начальства інша гра. Якщо навчишся переконувати їх, втратиш акторів.

Чи є третій шлях, який вимагає поєднувати обидва шляхи? Між іншим, це вміє робити Єфремов.

У газеті, де Уварова пише про львівський самодіяльний театр Озерова, – про з'їзд коста-ріканського комсомолу. Я мало не отетерів. Що, у Коста-Ріці теж є комсомол?

«Ну вы даёте...!»

**Самодетельный театр:
будни, спектакли, праздники.**

*Е. Уварова
про Львівський
Молодіжний*

ЕСЛИ БУДЕТЕ ВО ЛЬВОВЕ

Любительский театр, о котором пойдет речь, именуется «Молодежным» и работает при Львовском Дворце культуры железнодорожников имени XXX-летия ВЛКСМ.

Сначала это были студенты Политехнического института, и был студенческий театр. С тех пор он прошел более чем десятилетний путь развития, сохранив лучшие качества, присущие студенческим театрам, – интеллектуальность, гражданственность, стремление к острой сценической форме, и в то же время «повзрослев». Закономерным стал переход во Дворец культуры железнодорожников – один из самых крупных в городе. Большая сцена и наличие малого зала дали простор для студийных экспериментов, к которым тяготел «Молодежный театр». Расширилась и аудитория. Немало профессиональных театров могли бы позавидовать тому постоянному и широкому зрительскому интересу, который сопутствует каждому спектаклю львовских любителей.

Руководитель театра Борис Озеров и режиссер Михаил Силаев являются любителями в полном смысле слова. Оба окончили По-

*Б. Озеров*

литехнический институт, где и создавали этот театр, оба работают инженерами, отдавая репетициям лишь вечера и выходные дни. Люди очень разные по складу своего темперамента, они и дополняют и обогащают друг друга. Так же, как они, естественно, работают и остальные участники коллектива. А между тем в прошлом году здесь было выпущено три новых спектакля. И в течение первой половины этого года уже появилось две премьеры: спектакль «Точка зрения» по повести-сказке В. Шукшина (он был показан в начале марта в Москве) и «В списках не значился» по роману Б. Васильева (вышел в мае, в дни празднования тридцатилетия Победы в Великой Отечественной войне).

Как всякий интересный творческий организм, «Молодежный театр» обладает свойством магнетизма: он притягивает к себе литераторов, художников, актеров. Здесь свои осветители, радисты, звукооператоры, роль которых особенно велика, поскольку свет и звук занимают большое место в постановочных решениях. Каждый спектакль своеобразно оформлен, что нечасто встречается на самодеятельной сцене.



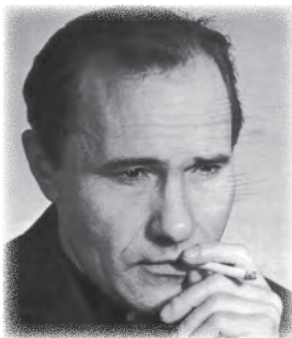
В «Точке зрения» В. Шукшина в большой степени сказалась склонность театра к откровенной парадоксальности, к неожиданным сопоставлениям, к широкому и смелому пользованию сценической метафорой. Эта «повесть-сказка», написанная автором в форме диалога, решена режиссерами Озеровым и Сиялевым как наивная детская игра. С увлечением и непринужденностью разыгрывается актерами одна и та же непритязательная история сватовства, поочередно показанная с точки зрения Пессимиста и Оптимиста. Вслед за автором театр беспощаден к мещанству, но,

пожалуй, еще темпераментнее высмеивается ложный романтизм, бодряческая фразеология, некое современное подобие маниловщины.

В большом коллективе «Молодежного театра» немало одаренных людей, способных решать самые серьезные творческие задачи. В стремлении передать общий замысел постановки они становятся подлинными единомышленниками, соавторами и сорежиссерами, неистощимыми на выдумку. Спектакли покоряют энергией мысли, выраженной предельно убедительно, почти навязчиво, что придает им даже некоторую жесткость. Представляется, что контуры целого, форма всего «здания», его устремленность, выраженная ритмически и графически, для львовян иногда важнее, чем углубленная проработка характеров и деталей. Так, в спектакле «Инцидент» (по известному киносценарию Н. Баэра) судьбы и характеры отдельных людей, мотивы их поступков отступают перед главной задачей: показать вялое равнодушие обывателей, пассивность, животный страх.

«Инцидент» ставится в малом зале, зрители в нем приближены к актерам. На еще большую степень сближения театр идет в последней своей работе «В списках не значился» (инсценировка Б. Фабриканта, режиссеры Б. Озеров и М. Силяев).

Спектакль выстроен так, что зрители как бы становятся соучастниками героической и трагической борьбы двадцатилетнего лейтенанта Николая Плужникова и других защитников Брестской крепости. Действие развивается на трех площадках. Вначале зрители входят в просторный и пустой зал (используется танцевальный зал Дворца), где уже идет выпускной бал, посвященный окончанию военного училища. Звучит музыка, танцуют пары, летают воздушные шары, сыплется конфетти. Зрители невольно вовлекаются в атмосферу непринужденного молодого веселья, которое завершается тихой лирической сценой дома у Плужникова – она играет здесь же, в углу зала. Следующая сцена – ресторан в Бресте – переход от



В. Шукшин

мирной жизни к первым часам войны. Вслед за актерами совершая этот переход, зрители идут в дальний отсек зала, где расставлены накрытые скатертями столы, за ними сидят военные. Звучит скрипка Адама Савицкого – его роль играет студент консерватории Туровский. Короткие разговоры о войне. Беззаветная уверенность в немедленной победе. И еще один, теперь уже большой переход по лестницам и полутемному коридору, где под ногами у зрителей пол густо засыпан гильзами. Вдоль всего узкого и длинного с низким потолком зала, и в самом деле напоминающего подzemелье, расположены декорации (художник В. Филиппов) – обгорелые куски материи, развешанные в причудливом беспорядке. Это одновременно и кулисы. У противоположной стены стоят стулья. На них и рассаживаются зрители. Таким образом, они становятся почти участниками действия.

Сочетание открытой условности и достоверных, едва ли не натуралистических деталей обстановки помогает создать особую атмосферу. В ней действуют герои спектакля, и среди них – Плужников. В исполнении С. Соколова он человек думающий, оценивающий, тонко чувствующий.

«Крестный путь» Плужникова, на котором подвергаются испытаниям понятия долга, чести, совести, человечности, – этот путь создает внутреннюю динамику спектакля, его захватывающую трагедийность.

Львовский «Молодежный театр» играет разные по жанру спектакли – трагедию, сатиру, лирическую драму, трагикомедию. В каждом из них он борется за силу и истинность человеческих чувств, против бессердечности.

Е. УВАРОВА,
кандидат искусствоведения.

**Вівторок,
17 червня**

Увечері після прем'єри «Вовків» – розмова ще й на Художній Раді. Селезньов про 100-річчя постановки п'єси у грудні 1876-го (читає календарі?) Не могу позбутися враження, що люди говорять аби говорити. Я про чужі вистави більше мовчу, ніяк не виходить – категорично.

А тут – рублять з плеча, упевнено, різко. Правда, нічого особливого «не вирубують», але враження залишається. Кузенков ховав носа у тіні, чорні окуляри: спухле обличчя. Ніби й справді його побили.

Варпаховський попросив тиждень у Москві на доробку. Далі.

Потім – відмітили прем'єру, весело й щиро. Без «начальства».

Зранку я мав пробу в опері. Вводив Кринську замість Бикової. Гребенщиков і Роговин. Роговин учора був дуже п'яний, ходив навколо театру, з'ясовував свої взаємини з Жарковським. Але ЧП не було: вигадливий Любимов виписав йому заднім числом вихідний, – отже, він був «не при спольненії».

Оксана – ! – приносить з пляжу котеня. Оченята – гудзики, мале, худе, світиться. Новий клопіт. Мусили купувати йому кефір. Вимагає, щоб забрали до Москви. Єдина перешкода, кажу – їдемо звідси не до Москви, а на місяць у Саратов.

Дзвонив до Москви. Трубку взяла Ліда Смирнова. Неллі немає, пішла брати цукерки до Янушкевича, настрої – гарний. Каже, Нелля дуже за мене переживає. Ліда – втішена, потрапила на вистави Товстоногова у Києві.



[До Зерова]

Зеров у своїх «лекціях» продовжує: «І вже зовсім не маємо права говорити, що Куліш є певний і головне органічний прихильник українського панства. «Спаніти» – це для нього значить відкинутись української справи і схлопіти – українську справу скомпрометувати, культурно принизити». (Зеров, «Лекції», с. 393).

Отже, Куліш – не пан і не мужик, не хам (Зеров слово «схлопіти» в лапки не бере), – від демократичної аристократії (чи не «червоний реакціонер»?). Суперечності тут – так гадає Зеров – немає жодної, це

*Повертаючись до
М. Зерова*

зовсім не парадокс. Авжеж аристократизм у Куліша був суто українським! «Такий аристократизм не вгаває, він – властивий був козацьким радам старої України, він є для нас певною традицією...» («Лекції, с. 333»). Чуєш, робітничо-колгоспний читачу, куди завертає буржуазний націоналізм. Чи не такого аристократизму вчив член СВУ – Дурдуківський учнів семилітньої школи ім. Шевченка в Києві?

Але на цьому Зеров не спиняється. Він агітує, пропагує, він, захлюбуючись, розкладається на всі складові частини своєї ерудиції. Виклавши Кулішівську «теорію героїв», Зеров дає аналіз і окремих його творів. Цей аналіз тримається ввесь час на рівні скромного «об'єктивізму»: дослідник не висловлює нібито свого ставлення до тих чи інших модулів кулішівських націоналістичних філіпик. Так, приміром, з «Михайлом Чернишенком». Герой цього твору карається тяжко через свою непокірність батьковій волі, іде власним трибом і досягає страшного батькового прокляття. Егоїстична сваволя штовхає Михайла й на національне ренегатство. Зеров пише: «Михайло – герой неприкаяний, без ґрунту, батьківщини, готовий все покинути ради «честі і слави» – в очах Куліша символічний образ українських поколінь XVIII віку, що ради особистої кар'єри відрікаються рідного краю і родових традицій» («Лекції», с. 401).

І от не виявляючи нібито свого ставлення до цього конкретного твору, Зеров на основі загального визнання Кулішівської концепції націоналістичного підфарбованого «європеїзмом», волюнтаризму, стверджує «націоналістичні настановлення Куліша і в творі «Михайло Чернишенко». Стверджуючи ці націоналістичні настановлення, Зеров використовує всі можливості, щоб поговорити про них зі своїми слухачами (коли це лекція в ВИШі), з читачами (коли це стаття), широко оперуючи націоналістичними питаннями. Особливо показові з цього боку «Лекції» Зерова, видрукувані, як вже було зазначено, в Київському УНО 1928/29 навчального року на шклографі в обмеженій кількості примірників.

В «Камо грядеши» М. Хвильовий видав своєму однодумцеві мандат на літературного політичного вождя.

Микола Зеров зразу ж підхопив буржуазно-націоналістичну ідею Хвильового, наскоро підчистив свої старі гасла, політично, так би мовити «однотипні» з гаслами Хвильового, і ринувся на боротьбу з

пролетарською радянською літературою, з українською соціалістичною культурою. Україна мусить бути відірвана від Радянської Росії, від цілого СРСР. Вона мусить орієнтуватись на буржуазну Європу. У цій орієнтації на буржуазну Європу прокладено єдино можливий шлях «національного відродження» України, інакше кажучи, шлях буржуазної реставрації на Україні. Тільки до цього зводяться всі міркування Зерова-Хвильового. Далі – орієнтація на буржуазну Європу не розуміється, як безсиле епігонство, а як завойовницьке озброєння культурою в ім'я зміцнення самого ж таки переможця. Сучасна Європа гниє. Україна «відроджена», Україна фашистська мусить виконати свою месіанську роль – розпочати нову еру «азіатського ренесансу». Це програма войовничого націонал-фашизму, і Зеров узяв був її пропагувати.

У своїй статті «Наші літературознавці і полемісти», роз'яснюючи свої погляди Я. Савченкові, Зеров використав нагоду спопуляризувати націонал-фашистські ідеї «азіатського ренесансу». Він викладає так би мовити й його генеалогію, говорить про ідеї «нового відродження» у Т. Зелінського й І. Анненського, а виклавши все це, резюмує:

«Багато років минуло з того часу, коли привид третього відродження постав у думці тих вдумливих обсерваторів, виїмково талановитих педагогів і тонких поетів. Відмінилися люди, обставини, задачі. І от, з інакше сформульованими прагненнями (!) сполучена, в інший ряд мотивовано (!) ув'язана ця думка повстає в «Камо грядеши» М. Хвильового» («Червоний шлях», 1927, кн. 4, ст. 165).

Спущено на воду «сереброкриллі кораблі», затужило море за відважними мореплавцями-конкістадорами, за вольовими людьми. Спочатку Хвильові-Карамазови рятували себе од безхарактерності, безвольності коло ніг фашистки Аглаї, потім вони сідали на «фантастичний бриг» і плили під націоналістичним войовничим загарбницьким прапором до чужих земель, щоб здобути собі там хворобу – ностальгію, тугу за батьківщиною, якої бракувало їм досі (див. «Майстер кораблю» Яновського), а то вони йшли у старі запорізькі церкви і там перед лицем «чубатих лицарів» підносили клятву «не допускати жалості до серця» («Чотири щаблі» того ж Яновського).

Розбитий, політично роззброєний в дискусії 1926–1928 р. р. Зеров та його одностудент (Хвильовий з ваплітовцями у тому числі) своїх позицій не зреклися; вони лише тактику свою змінили.

* * *



*Лист від
Вол. Загорюка*

Лист від В. З.:

Лёнь, привет!

Нелка, розумеється, поділилась твоїми планами на «Гибель ескадры». Ты что, сдурел?! Кому это интересно? Кого из зрителів ты привлечеш этим названієм? Это будет театр для себя, тот, что – на Украине. За эту «Гибель» ухватитесь любой, кто тебе жєлаєт того жє. Это название может возникнуть только от полнейшей пустоты. Ведь столько хорошей прозы! Прочти Распутина, Астафьева, Бондарєва – это все есть в «Нашем современнике». Это все – современно, талантливо, проблемно. Есть еще неплохая писательница Велимбовская. Прочти в «Знамени» за прошлый год – ее «Сладкую женщину». Это – характеры! Есть еще идея – в литературке в 3-х номерах печатался «Выстрел в тире» Чайковской. Это – социальная публицистика. Из этого материала может вийти превосходная пьеса!.. Меня очень смущают «Тени», а «Гибель эскадры» просто угнетает! Это репертуарный предел. Это же касается «Л. Яровой» иже с ними!

Еще тебе советую прочесть «Глубокую провинцию» Светлова. У Вас в театре есть сторонники ее – Козлов, Полякова. Эта пьеса очень театральна, сложна и легендарна. Там – великолепные роли! Урожай, хлеб, уборочная – это ли не к съезду?!.. Словом, много неизведанного и чистого, рискованного и нужного!

Я разразился впервые за много лет письмом, жєлая взбодрить пишущего режиссєра и напомнить ему его способность делать, ставить, решать идеи, проблемы дня, а не расчесывать свалявшиеся борды прошлого.

Твой В. З.

10. 06. 75

Мій славний Загоруйко, комік Володимир Васильович! Поясню йому при зустрічі, що саме я мав на увазі, – не листом же розкривати «всі секрети оперети». Але якщо взяти назву за чисту монету, він стовідсотково має рацію. Зрештою, так міркуватиме кожна нормальна людина, дізнавшись, що я запропонував цю «Гибіль».

Інша справа – що він радить натомість.

Проблематика «Нашего современника» мені не підходить, хоч Распутін і Астаф'єв (тільки не Бондарев!) – автори гарні; Велімбаєвської я не знаю, а проблема підсудної справи для мене нецікава; театр може за такі речі братися лише якщо цей детектив – пера Достоєвського, скажімо... Детективи я люблю тільки читати... У театрі має бути щось більше, ніж просто «увлеченність».

«Глибока провінція» Светлова мені неприємна, на ній надто виразне тавро доби. В цьому сенсі «Загибель» принаймні, без фокусів.

І все-таки Володя молодець. Стривожився, – і чітко сказав свою думку. Чітко там, де проти.

...

Моя тема – ересь. Зародження ересі як опозиції до існуючої державної релігії (політики, ідеології), її розвиток і перетворення у пануючу релігію (політику, ідеологію). Як розвиток теми – людина і суспільство, взаємовідносини, взаємозаперечення – функціональність розвитку. Я б ставив зовсім різних авторів – Сартра, Володіна, Чехова, Достоєвського, Ануїя, Іонеску; сучасну молодь, того ж Вампілова, Петрушевську – на іншому рівні.

Ересь – це свідоме й цілеспрямоване явище, ухил від догматичного формулювання віри. Ересь – акт творчий, через що мистецтво є потенційний ересіарх. Безконечний ряд численних ересей – це портрет історії: розкол, відлучення мають модерніші відповідники, – дисидентство, еміграція чи арешт...

Чи означає це, що я розіп'ятий на хресті політичного театру і більше нічого не хочу знати? Ні. Мене цікавить ця

Моя тема – ересь

проблема у плані психологічному. Ідеї батальних зіткнень мене обходять мало; найцікавіше – людина, її ставлення через ересь. «Велика риба пливе проти течії».

«Post skriptum» до теорій про ересь. Занурений по вуха у «куйбишевський синдром» (тут усе жужмом, від Кузенкова й Кальтенбрунера з їхніми махінаціями – артпідготовка до мого звільнення – Ірод, за якого я взявся тут, ще раз перечитуючи «Майстра і Маргариту», макабричні «Тіні», які, швидше за все, поповнять список моїх зарізаних вистав, ідіотська ідея поставити стенограму про зняття Курбаса з «Березолю», під «прикриттям» прізвища Корнійчука), я добряче схуд і, признатись, мілітаризувався (для самооборони?). Як саме? Побачив біля Опері оголошення про запис у фехтувальний клуб. Зайшов. Цікаво, в основному дітлахи. Тренер – дівчина; дізнавшись од мене, що я в театральному інституті фехтував, – визивно: «А что, слабо попробовать?». От я й «тряхнув старовиною», показав їм усі дегате й ан-гард, квартиру й секунду, тер і прямий удар з випадом. Отже, є ще порох у порохівниці. Сьогодні був у них втретє – грандіозно! Всю кузенковщину вмиль знімає!

Добре було б відновити все це у Москві. Може згодиться. Так шкода, що часи дуелів і шпаг минули!

Був у перукарні. Сусіда в кріслі – дівчині:

– Постригите меня под костюм!

Репліка майже до п'єси.

Чому Європа так рвонулась вперед – порівняно зі Сходом? Може, тому, що тут періодика змін і протестів «людей духу» була частотніша, – порівняно з величним спокоєм Сходу? Крім того, ще від доби Конфуція на Сході касту інтелектуалів і релігійних провідників намагалися робити пануючою; вона була оплот режиму, а не його могильник. У нас у Союзі намагалися, по суті, робити те саме; але тут на заваді стояло православіє (в якому творчість є найвищий гріх, гріх гордині) і православіє марксистське (в якому індивідуальність мала бути підпорядкована **класу, групі**).

Якщо на Сході це була не група, а – нація, держава, то за плином історії почалося видрібнення як догматів, так і єресей; максимальну потворність цього маємо за Сталіна, де кожна наступна політична генерація закономірно пожирала попередню – і брала на озброєння її ж догмати (гасла), не усвідомлюючи, що тим самим – приречена перед наступом генерації наступної...

Сьогодні – болото. Маса не знає ні влади, ні опозиції. Саме тому її дратує і перше, і друге. І наші «розколи» – це просто винятки; протест малого числа проти великого.

Пречудова п'єса Іонеску про носорожество. Але наша публіка й гадки не матиме, що йдеться саме про неї, – про найпередовішу, найморальнішу частину суспільності.

Гибільною стає сама ненависть інтелігента, людини культури – до держави; це трагічно в самій генезі. Зміниться колись держава, а ненависть залишиться.

Але так уже заведено, що генії виникають лише на розломі тектонічних плит доби, на контрастах. Себто геній – це стан відчаю, кризи, з подолання якої і народжується раптове прозріння. Тому єресь – стрижень прогресу.

Це активно суперечить моїй ненависті до р-революційного шляху розвитку. Бо заведено вважати, що лише еволюція (як у рослинному чи тваринному світі) – є норма поступу: адже еволюція дає змогу пристосуватись, модифікуватись.

В мистецтві – не так. Мистецтво живе спалахами й пульсаціями. І художник ніби дволикий Янус. Одним обличчям обернений він до власної культури, якої він є спадкоємець і творець; іншим – до світової співгромадськості митців і філософів. Але то вже інше, то вже не проблема єресі, а – стиль існування.

Мистецька єресь іноді фантасмагорична, уявна: скажімо, «єресь» Дон Кіхота чи Малахія Стаканчика. Житейська єресь – Жанна д'Арк, Бруно, Галілей, Солженіцин і

Сахаров – неодмінно перетворюються потім на канон. Спалене й знищене рано чи пізно отримує канонізацію. І тоді проти нього, канонізованого, постає нова єресь.

Звичайно, говорю зараз дуже загально. Життя є так само єрессю проти смерті.

Куйбишевські новини: радіо: 20-го закривають Волгу для купання. Загострення бактеріологічних захворювань. Простіше кажучи, чутки про холерні випадки підтвердились. Заборонено й поїздки Волгою на човнах-катерах-пароплавах.

Привітали один одного з річницею. Нелля вважає, мені слід було б їхати до Москви. Вважає, що я міг би там краще попрацювати з Енаром Стенбергом, макет зробити. Бо ці репетиції у годину по чайній ложці – знуцання з театру.

Так.

Погортав свої записи дисертаційного плану. Фрагменти, бракує цілісного об'єднання стратегічною ідеєю. Для того потрібен час, потрібна праця. Не так, по краплині – запоєм. А про це мені годі тут і мріяти. Та й до бібліотеки не вирвешся.

Між іншим, маю здати до Нового року – два авторські аркуші – для «Искусства». Коли? А ще ж у мене борг – робота про Дейча. Написано чимало, але я вважаю, поки що – не те. Не подобається і вигаданий мною прийом діалогу. Суперечники не сперечаються, а грають у піддавки, нудно читати. Схоластика.

Нове: Жарковський і Веселовська остаточно відмовились дати виписку з протоколу партійного бюро. Мовляв, «не положено» – партійний документ – безпартійним.

**Середа,
18 червня
1975**

Типовий день нероби. Відмінив репетицію на прохання Гребенщикова – в нього єдиний вільний день, хай хоч на Волгу сходить, доки не закрили. Іншим разом порепетируємо.

Снідав у буфеті – наштовхнувся на Кузенкова. Весь опух. Їв м'ясо. Доволі багато було – і його, і м'яса. Якщо правда, що кожен з'їдає за своє життя цілу отару, то наш духовний пастир прикінчив їх добрячий десяток. Їв і мовчав.

*Пішовий день
радянського
періоду*

А на Волзі було гарно, уперше за ці дні. 18 градусів, майже нормальна температура. Я плавав за якісь там бакени. Плавала й Оксана. Тричі – по 25 метрів. До кінця гастролей має пропливати 50.

Приїхав Клебанов, просив квитки.

Увечері «Міст»: абияк. Веселовська грала офіційно, Козлов стогнав від спеки, публіка шукала, де смішно.

У театрі драми йшов «Продавець дощу» – абсолютна протилежність. Грали на повну силу. Бочкарьов бив у барабан, і на кожному ударі публіка здригалась. Дуже гарне оформлення Давида Боровського.

Біля театру є «п'ятачок», щось на кшталт місцевого Бродвею (так вони його називають). Зовсім пацанва – волосаті, курять «травку», очі скляні. Інші цмудлять вино й жбурляють у них пляшки. Один був босий – а ля хіпі. Тут знайомляться, сходяться, сваряться, призначають побачення – всі молодші за 20.

Я забрав з «Продавцю дощу» Оксану, погуляли по набережній. До нас приєдналися Майя Менглет і Льоня Сатановський, далі смішлива Шинкіна, Мейєр, Кругляк. Гарно заходило сонце – пірнуло за обрій – і квит.

Шинкіна весело фантазувала про свої закордонні вояжі.

Ніби Кузенков розподілив ролі (перед від'їздом на гастролі) – «Ніч ігуани». Рижкова, Веселовська, Бочкарьов. Хотіла грати Нікіщихіна – їй не дали.

Вася, кажуть, хоче подати офіційну заяву – мені, щоб я звільнив його від ролі. «Слишком умный текст, и много, на гастролях не идет в голову». Очевидно, виконує побажання Кузенкова. (Так думає Майя).

Йти мені треба від них під три чорти: нудно. Дурна справа, але тепер, коли ми з Жарковським обмінюємося виключено записками, я змушений подати Жарковському заяву.

* * *

Якщо ж повернутися до Ісуса Христа, власне – до Ірода великого...

Ось кілька його вікопомних подвигів.

У 37 р. н. Хр., захопивши Єрусалим за допомогою римських легіонів, стратив 45 прибічників свого суперника Атмоней Антигона і багато членів Синедріону.

У 35 р. наказав утопити в басейні в Єрихоні свого швагра Аристовула, якого перед тим сам призначив на найвищого архієрея – хоч той мав лише 16 років і був братом його улюбленої дружини Маріямни.

У 34 р. скарав на горло Йосифа, свого племінника і водночас дівера, чоловіка Саломеї, сестри Ірода.

У 29 р. – як Отелло, засудив на смерть дружину Маріямну, яку нестямно любив, – на підставі побрехеньок, невинну. По її смерті байдуже до неї і наказує слугам вимовляти її ім'я вголос, говорити до неї так, ніби вона ще жива.

Через кілька місяців наказав убити й свекруху, матір померлої Маріямни.

25-го року послав на смерть Костобара, другого чоловіка своєї сестри Саломеї.

Від Маріямни мав дітей, дуже їх любив. Двох з них, Олександра й Аристовула послав на науку до Риму на двір Августа. Коли вони повернулись до Єрусалиму, наказав їх убити, хоч сам Август намагався їх врятувати.

Криваве вбивство синів спричинило протест військових, і цар Ірод, збуривши натовп, дав наказ вбити 300 військових старшин, звинувачених у симпатії до його синів.

У 4 р. до н. Хр. за п'ять днів до смерті, наказав убити ще одного свого сина, Антипатра, якого перед тим призначив спадкоємцем престолу.

У Флавія нема про вбивство Іродом дітей, які (хлопчиків до 2-х років життя), за Матфеєм, загрозували його престолові. Це є тільки у Матфея.

Смерть Ірода.

Помер по кількох місяцях жакливих мук. Помер в Єрихоні на сімдесятому році життя. Було це в 750 р. від заснування Риму, 4 до Хр. при кінці березня – початку квітня.

Через 2 роки після того народився Ісус. У селі Вифлеєм, – на північному заході від «Райської гори» («Гебель Фуреїдіс») біля Геродізли – де був похований цар Ірод.

Отже, Іродів син Ірод Агриппа I – дійова особа легенди Христа. А вже «подвиги його і жорстокість – вислід образу його, байки? Ірода Великого? Але це не так...

* * *

Зовсім не так у Словнику Брокгауза-Ефрона (т. 25, ст. 343).

«Конец его царствования ознаменовался невообразимыми ужасами, которые завершились умерщвлением собственного сына Антипатра. При таком настроении И. вполне понятен тот ужас, с которым он выслушал, по свидетельству св. Матфея (ч. II) от восточных волхвов, что родился истинный царь иудейский, поклониться которому они и пришли с далекого Востока. Первою мыслью И., по этому свидетельству, было умертвить новорожденного царя, а когда ему не удалось найти его, то он не остановился перед поголовным избиением грудных младенцев в Вифлееме (сл. VI. 609). Пораженный тяжкой болезнью, заживо съедаемый червями, он неистовствовал даже на одре смерти и дал приказ в самый день его смерти истребить всю еврейскую знать, собранную для этого в цирк: но распоряжение его не было исполнено. Он умер через несколько месяцев после рождения Христа».

Л. Т. Хоч достовірніші за легенди джерела дають іншу дату.

Ще одна подробиця – звідси ж – цікаво мені як людині театру.

«Но все было напрасно... Еврейский народ был непреклонен в своей ненависти к узурпатору, чему способствовали многія его меры. Так, он в возобновленных им городах строил театры и амфитеатры, заводил римскія и гречeskія игры, задавал пиры с чисто языческим характером, мог... внушать евреям лишь чувство ужаса и отвращения». (Л. Т. Далі – про бунт 6000 фарисеїв).

...Деспотизм Ірода Великого мав багатьох послідовників. Особливо позначилась у цьому кровожерна Росія – з її царями. Хіба не Іродове поріддя – Іван IV з його убивством дружин, катуванням незгідних, любострасним спостереження над муками своїх найближчих ... учора друзів і вірних? Культ жорстокості – як іманентний будь-якому імперському правлінню, потреба правити «огнем и мечем». Сталін був останнім радянським Іродом такого ґтибу. Любострасником звірств.

Останнім?

* * *

Як і Курбас, як і Крушельницький, – Михайло Сорока – тернопільської гімназійної закваски. Там вони з Катрею Зарицькою познайомились, дочкою гімназійного математика... Видатного математика, з філософським ухилом, його праці виходили багатьма мовами.

Від такого талановитого батька – не менш талановита – Катерина Зарицька, дай їй Бог здоров'я. Вийшла 1972 р.

Це до проблеми української еліти. Знайти про Миколу Сороку **більше**.

«Лету я теж люблю...» – записує Курбас у своєму сумному щоденнику. І я вже не дивуюся з того, що так легковажно ставлюсь нині до того, що вірогідно, перекреслить не один рік мого життя, описуючи всю цю кузенковщину й радянське кальтенбрунерство як чужий і нездалий фільм. На глибині мене діймає інше. Неперебутне – звідси й фраза про Курбаса й Лету.

З легкої руки Г. П. засів у мені цвяшок – Штайнер, антропософія, містерії, усвідомлення (чи не усвідомлення?) нами Євангелія, – як потреба долучитись до загадки Людини. Мудрість одвічна, навіть надлюдська – існує? Мені, вихованому запеклим матеріалістом (як усі українці, прив'язані до своєї землі, до власної хати, до суто наших традицій і культури), важко одриватися Землі й витати у потойбічних сферах. Важко не тому, що ми приземлені й тлінні, а тому, що треба орати й сіяти, сіяти й вирощувати, вирощувати й знову починати все спочатку, і сіячів серед нас менше, ніж збирачів урожаю. Мені з моїм фахом і темпераментом сковородинський скит – лише один з театрів, де грають ту ж виставу буття, але вже під іншими, духовними знаменами й гаслами. Я переживаю водночас Шекспіра – і Сковороду, тіні забутих і незабутих предків – і передінфаркт за день завтрашній; все те вариться у черепку однооментно й по-театральному симультанно. Театр макетує мені світову реальність, ностальгуючи при цьому за тією древньою мудрістю, про яку – у Штайнера.

Але чи існувала вона, ця мудрість – поза людиною?

Травневий запис із Штайнерової лекції, ніби вступної до циклу про духовні ієрархії.

«Наука й аналітика, які можуть ввести нас у ці світи, не є, як Вам усім відомо, чимось таким, що нині вперше з'явилося в процесі людського поступу: існує певна первісна – можемо так її назвати – древня мудрість. Бо все, що людина здатна дослідити, що вона спроможна охопити через ідеї й поняття, все, чого вона може досягти завдяки особливим прозірливим імагінаціям, інспіраціям та інтуїціям, – все це, сказати б, людина переживає після того, як усе це переживали і знали істоти, що стоять вище за людину.

Якщо скористатись тривіальним порівнянням, можна сказати таке: спершу у майстра-годинника виникає ідея, задум годинника, а вже тільки потім, відповідно до цього задуму він створює годинник. Годинник народжується відповідно до задуму годинника, який передував актові створення годинника, і кожен може згодом розібрати механізм годинника, проаналізувати й вивчити, з яких саме думок годинника виник годинник. Лише так, по суті, може діяти людина на сьогоднішньому етапі свого розвитку щодо первісної древньої мудрості – мудрості духовних істот, які стоять вище від неї».

ПОВЕРТАЮЧИСЬ ДО ШТАЙНЕРА, РОЗДУМИ

Отут і гвіздок у тім'я. Надто спрощує проблему порівняння людини з годинником, задумами і запущеним рухом Бога (?) – годинникаря. Цей мільярднорукий «запуск» відбувався у знелюдненому Всесвіті не за проектом Годинникаря як персони, здатної мати задум і засоби його втілення. Хоч доведено, в легенді про творення Адама з глини є біофізична логіка – глина справді потенційно народжувальна система, самотворна. Хоч навряд чи автори Євагнелія про це знали...

Штайнер не сумнівався в існуванні істот, які стояли вище за людину й володіли надлюдською мудрістю.

«Саме вони колись уже володіли й імагінаціями, й інспіраціями, й інтуїціями, й ідеями та думками, за якими було створено світ, що нас оточує».

І далі:

«Тому ми можемо сказати: перше ніж виник наш світ, уже існувала та мудрість, про яку ми й маємо говорити. Вони і є план світобудови».

**Четвер,
19 червня
1975**

Подав. За відсутністю **всіх** акторів – пляж. Оксана проплила вже двічі по 50 і один раз – 70. Поки що втомлюється, але, безумовно, навчиться. Уперте маля.

Потім були уроки самооборони. Примусила показувати їй «прийоми» – як покласти противника на лопатки. З усіх премудростей засвоїла хіба «підніжку». Словом, стрибає, як ті козенята, розважалися й взагалі поводитись несолідно.

Повернувся Міша Янушкевич з Москви.

Дивилися з Оксаною «Паризькі тайни» з Жаном Марє. Пречудовий старий фільм, де люди остаточні й оскарженню не підлягають. Ліза Нікішихіна на що вже досвідчена майстриня – сиділа перед нами й витирала сльози хустинкою. Не заплутані психологічними складностями сучасного кіно, прості й звичайні речі (мелодрама, просто чесна людина, співчуття до принижених і ображених) збуджують у глядача такі ж прості й звичайні почуття. Це як мультфільм

*«Паризькі тайни»
з Жаном Марє*

із звірятами: в ньому своя, не психологічна за процесом втілення правда. Коли все як на долоні – це, виявляється, не так уже й погано. Дивлюсь я ці «Тайни» вже чотири рази – і завше поновому.

Сьогодні звернув увагу на особливу живописну стихію. Романтичний театр Ростана – тут. (За ним є й Гюго, але у Гюго неодмінно мають бути повтори й прозаїчніші ситуації). Живописні вбивці, живописні жебраки, бідняки з шляхетними серцями, безпорадні вродливі дівчата, старухи-відьми, – так, все це корінням звідти, з тієї літератури. І Жан Марє – скільки ж йому років було, коли він знімався тут? Він у фільмі не першої юності, але працює – ! Чудово! Глибиною розуму він не виділяється, цього йому й не треба. Він працює кулаками, і працює добре (бійки – знято блискуче!). Плаває, пірнає – все найвищою мірою. Істинний мужчина.

(Але це парадокс – що виглядає він на **взірець** мужчини! Бо то лише вдала **мистецька** імітація!)

Дітям потрібні сьогодні такі фільми. Саме як приклад того, куди подіти свою силу. Кримінальників тут не оспівано, з них знято ореол геройства й подвигу. А він – ідеал мужчини, рицаря, кавалера. Звісно, він – мрія не хлопчаків, швидше – дівчаток – **таким** вони хотіли б бачити свого Принца. Двоє дівчаток сперечалися, хто кращий – він чи Штірліц. А це явища з одного казкового ряду. Є ностальгія за сильним характером, за пристрастями. Це треба чимось заповнювати – як сказала б Нелка, дефіцит у громадській свідомості.



Увечері після фільму поблукали з Нікіщихіною понад Волгою, говорили про майстерність актора як про вміння

відчувати. Розповів їй про БЕСТІАРІЙ КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО. Цілком у захваті: просить статтю. Але стаття – лише начерки ідеї. Перевіряю сам себе, розповідаючи: найцікавіше – акторам, саме вони реагують найжвавіше. (Порівняй – про ті «центри» у Мих. Чехова).

Дзвонив до Неллі. Приїздив Левко. Був Покальчук. Була Атена. Покальчук Юрко у серпні грає весілля. Імені її не знаю, знаю тільки, що – дочка Олеся Терентійовича Гончара. Володя Загоруйко в черговій паніці – щось там у нього з передачею. Дивовижно нестійка людина. Треба сказати йому два – три гарних слова – і заспокоїться. А моєї бандеролі з листом до Альбова не одержала досі.

Фехтування. Непогано.

**П'ятниця,
20 червня
1975**

Оксані снився один з численних її дивовижних снів. Ніби вона й Лена ганяються одна за одною. Оксана – скляна: раптом падає і розбивається. Прокинулась – так шкода себе!

Після бібліотеки пішли з малою до музею. Непогане зібрання, в основному XIX ст. Доволі потужно представлені передвижники. Оксані подобаються «про природу» і портрети. Російський портрет теж непоганий, дещо виставлено із запасників Третьяковки. Є ікони, але посередня колекція. Оксану цікавили туалети, гусарські строї, еполети і – «бідні діти». Про кожен сюжет багато розпитувала. Взяла з мене слово, що я покажу їй «Купание красного коня» Петрова-Водкіна.

А ще вона уважно вивчала старовинну російську порцеляну, скло, меблю. Воно все в об'ємі, можна обдивитись зусібіч, уявити собі, хто сидів на такому-то стільці, хто тримав у руці такий-то келих... Це інтригує.

У першій залі, внизу – виставка Пікассо – кераміка з тих запасів, що їх Надя Леже подарувала Ульяновському музею. 16 предметів. Репродукції ж робіт Пікассо її не зачепили: цікавило тільки, як це він «однією лінією все робить. І я так спробую...»

У «Волжській комуні» – рецензія на «Еще не вечер» (И. Тумановская). Оцінює виставу вище за п'єсу.

До речі, треба взяти афішу. Тартаковський Борис і Василь Поздняков зробили щось сюрреалістичне: дерево, яке виростає з обличчя Гребенщикова. Трохи кіч. Але принаймні без пошлятини «сексу», як на афіші «Монолога о браке», де на качелях Алла Балтер з ДОМАЛЬОВАНИМИ ГОСТРОКУТНИМИ (як будьонівки!) грудьми... бр-р-р вибачте за смак... Фотомонтаж. Чому так? У Дорна одна відповідь: «Пойдут».

*Музей. У Оксани –
новий приятель*

У Оксани – новий приятель. Кольоровий м'яч. Це ніякий не м'ячик, а – цуценя. Його звать – Пінч. Воно добре стрибає, і тепер вони з Пінчем ходитимуть на Волгу купатися. Пінч іще маленький, він – плямистий (через що, самі розумієте, дог) і не подає голосу. А всі інші команди знає з народження.

Отакий день. Джуді відійшла на задній план. Тепер в ногах у неї Пінч, вона читає крижку, а він, природно, спить...

Хотіли піти сьогодні у краєзнавчий музей, та не зважились – забагато вражень. Музей у приміщенні польського костелу – дуже витончена споруда, найкраща агітація за католицизм. Дві прегострі голки – шпилі втинаються у небо. Будова не стара – зводили її десь 1913 року; а тут – війна.

Надзвичайно гарна готика. Будували заслані поляки. Такі молодці!

Субота,

Сьогодні ми в цьому музеї побували. Оксану вразили **21 червня** найбільше макети дворянської садиби – і чучела (лося, вовків, птахи). «Як? Їх спеціально вбивали, щоб зробити з них манекени?». Довго не могла того пережити.

Дорн повернувся з Саратова. Там грає український театр з Дніпропетровська. Горить. А наші квитки – хвалить ся – вже купують...

Н. Скобелев і Кузнецов, обидвоє кандидати наук, – під орудою академіка Г. Флерова відкрили невідоме раніше явище «запаздывающего деления атомных ядер». Після вимушеного, спонтанного та ізомерного ділення ядер це четвертий тип ділення. Може призвести до одержання нових ізотопів важких елементів.

Невже ще можливі такі відкриття? Молодці фізики!

**22 ІЮНЯ
1975,
неділя**

День був би одноманітно-повторний, якби не Жарковський. Передав з Москви наказ – й дещо змінив... У розстановці сил і проблем.

Зранку я телефонував Неллі, вона взяла квиток сюди на 26-е. Бандероль не одержала (?).

Але по суті змін. У театрі Жарковський вивісив наказ (він сидить у Москві, узгоджує, але наказав вивісити). Цікава «бомага». Я – переписав цей літературний твір.

*Наказ
Жарковського про
мою персону*

«Приказ № 4 от 20 июня 1975 года.
Гастроли в Куйбышеве.

30 сентября 1974 г. в театре был издан приказ о начале репетиционной работы над пьесой А. Салтыкова-Щедрина «Тени». Однако, режиссером-постановщиком т. Танюком Л. С. за восемь месяцев (октябрь-май), несмотря на неоднократные напоминания о необходимости работы, было проведено всего 5 репетиций. До сих пор от режиссера не поступило предложения о художнике спектакля.

В период активного формирования репертуарного плана театра на следующий сезон от режиссера Танюка Л. С. не поступало предложений, заявок на постановки иных пьес. Более того, член Худ. Совета т. Танюк Л. С. на заседании Совета 22 мая с. г. ставил вопрос о необходимости приблизить срок выпуска спектакля «Тени».

После обсуждения и одобрения репертуарного плана на Худ. Совете 22 мая и утверждения коллегией Главного Управления

культуры пьесы «Тени» в репертуарном плане театра с выпуском спектакля в I полугодии 1976 г. режиссеру Танюку Л. С. вновь было предложено проводить необходимую репетиционную работу на гастролях в г. Куйбышеве и Саратове.

Однако первая же репетиция в Куйбышеве, как явствует из докладной записки т. Танюка Л. С., была им, по существу, отменена по причине отсутствия текста ролей у некоторых актеров. После информации дирекция о сроках и режиме выпуска спектакля «Тени», часть второй репетиции была посвящена диспуту о целесообразности работы в настоящее время над этим спектаклем. Причем, постановщик т. Танюк считал эту работу нецелесообразной. Дальнейшие репетиции, по заявлению ряда актеров, выявили незаинтересованность режиссера в работе над пьесой, носили формальный характер, что, естественно, вызвало чувство неудовлетворенности, протеста и отказа от работы у некоторых актеров из состава исполнителей.

Предложение руководства театра о просмотре работы над спектаклем «Тени» на промежуточном этапе к концу гастролей в г. Саратове было режиссером т. Танюком Л.С. отклонено.

Учитывая все вышеизложенное,

ПРИКАЗЫВАЮ:

1. За недобросовестное отношение к работе и за создание нетворческой и нездоровой обстановки на репетициях спектакля «Тени» режиссеру т. Танюку Л. С. — объявляю выговор.

2. Отстранить т. Танюка от работы над пьесой «Тени».

3. Просить Главное Управление Культуры вывести т. Танюка Л. С. из состава Художественного Совета театра.

4. В связи с окончанием работы т. Танюка Л. С. в г. Куйбышеве откомандировать его с 23 июня в г. Москву.

Директор театра

(М. Жарковский)

Навколо мене ходили актори, а́хали, погрожували відсутньому Жарковському кулаком, а я не мав навіть часу на емоції. У першу мить мені стало не по собі через безпardonну брехню наказу у кожному рядку. Потім я зрозумів, що Селезньов спеціально дезінформував мене, аби приспати пильність – мовляв, нічого не слід робити. Вони всі разом усе продумали. А наказ повисить годину-другу, і його знімуть, щоб не мозолив очі. Або ж ізнову Жарковський як Пилип з конопель вискочить – у манері Кіо, як це було з протоколом партбюро. Тому ми з акторами переписали його по абзацах, а я – отут передрукував: документ епохи, як там не є.

Пишу все це о третій ночі. Не треба було дзвонити Неллі – вона переживає. Взагалі не треба з нею так, – коли Я в такому настрої. Розповів би вже у Москві, коли приїду. А тепер вона ніч не спатиме.

По дорозі додому наздогнав нас із Оксаною – Сатановський. Радить не здаватись і таке інше.

Як той казав – «сплошные советы. Страна советов».

Оксана теж щось зрозуміла: серйозна, замислилась. Почала розпитувати, і я мусив усе переповісти. Вона таки тонка натура: з низки її запитань я зрозумів, що вона дорослішає і вчиться жити, **думаючи...** Це було мені великою підтримкою – сьогодні.

Так от: Сатановський. Наполягає на необхідності активної дії. Наказ, мовляв, такий необґрунтований, що заперечити його не складатиме труднощів. Треба – збори трупи. І рішення трупи. З іншого боку – гастролі, всі розсолоплені-розсироплені, це погано. Зараз люди пересваряться – а не дійдуть єдиного рішення – знімати Жарковського й Кузенкова. Тому зборів не має бути. Треба їхати до Москви й апелювати до Покаржевського.

Ренікса.

Савченко, Бикова – зрозуміли так, що це наказ на моє звільнення (Вони лише чули – самі не читали). Далі Оля Бган – попросила прийти в номер Ухарової-Буркова. Там уже були Станіцина, Полякова, хлопці. Всі вони хором почали складати якогось листа турецькому султану, себто Покаржевському. Щось дуже емоційне й безладне. «Недоумение и протест вызвал приказ т. Жарковского, касающийся режиссера Л. Танюка...». Я порадив нічого не робити – мене звинуватили в чистоплюйстві. Вирішили слати колективну телеграму. Я не погодився: телеграма ЧАСТИНИ трупи – почнуть закидати групівщину. Мене не послухали, почали підписувати – Бикова, Рижкова, Бган, Крюков, Савченко (хоч вона не в штаті, на угоді, бо проштрафилась, і будь-якої миті її можуть звільнити), Ухарова, Романов, навіть приятелька Жарковського – Дровосекова. Навіть Ломизов, якого розбудили, і він мало що зрозумів спросоння.

Далі запросили Гаврилова й зажадали від нього зборів трупи. З нахабною усмішечкою, яка роздратовала всіх, він сказав, що трупа не має права на збори за відсутності директора. І зборів не буде, оскільки на них мали б зустрітись Жарковський і Танюк; а Танюк відповідно до наказу має виїхати саме тоді, як приїде директор. А якщо Танюк затримається, буде ще один наказ, догана, а це вже звільнення за іншою статтею. Така безцеремонність роздратовала наших жінок, і Гаврилов ледве не залишився без чуприни. Іншими словами, його виштовхали за двері й мало не спустили зі сходів.

А якщо відволіктися від усього й спокійно подумати?

Безумовно, цей тайм треба вважати програмим. Не можу ж я всерйоз робити ставку на «бомагу», – заяву до Альбова чи там Покаржевського. До цієї спроби я можу відноситись лише як до традиційного в наш час засобу замінити суть видимістю, людину (себто мене самого) – «документом» (тобто «бомагою»). Безумовно, хід потрібний і рано чи пізно у на-

*Знову мої
рефлексії*

шій бюрократичній системі дасть (?) свої наслідки. Але це, звичайно, нічого не вирішує по суті. Авжеж, будь-які шахи вимагають адекватних ходів – і гратися з системою мусиш її ж методами; проте виграти не можна, – хіба звести в нічию (тимчасово).

Отож це не вихід.

Передовсім непогано було б розібратися в причинах. І не на рівні дрібних амбіцій, а глибше, на рівні неспроможності змінити **механізми** людських взаємин. Режисура як практична психологія: тут корінь. Звичайно, театр не є ідеальна модель суспільства, він як і будь-яка інша макетна установка, лише імітує **предмет** (себто суспільство). Треба вчитися на макеті, а застосовувати – у великій реальності.

Мене завжди пекла думка про те, що люди навчилися запобігати великих природних катаклізмів, навчилися будувати дамби, що стримують мільйонотонні повені, пустили по воді важкенні пароплави, які не тонуть, завели в небо суперлайнери, які, на диво, літають, – але не навчилися протистояти руйнації людини людиною. Цей зверхчутливий, зверхчулий механізм непідвладний управлінню, він невловимо вислизає з пазурів управління, він – спонтанний. Завоювати іншу державу кіннотою Чінгіс-хана чи сотворити смертоносну ракету, здатну знищити планету, **легше**, ніж, скажімо, зупинити вдало запущену плітку, ніж протистояти талановитій інтризі (скільки про це п'єс!), ніж завоювати одну окремо взятую людину. Одна потаєна лиха воля одно-однісінького індивідуума може виявитись руйнівнішою за всі катаклізми природи.

В чому тут суть? Чи людей запрограмовано на АБСОЛЮТНУ некерованість? Чому ж тоді стадні інстинкти НАТОВПУ так легко спрямувати на ту ж руйнацію? Чим відрізняється ОДИН від МАСИ?

Може, ця не запрограмованість ІНДИВІДУУМА на непідкореність – теж Божий знак, спосіб порятунку людства як виду? (Вимерло б, якби можна було запрограмувати всі негативи й позитиви у побутових людських стосунках, визна-

чити **دوزи** й способи впливу, **комп'ютеризувати**, змоделювати людську поведінку?)

Фон-Візін: «Таков сей мир, А ПОЧЕМУ он так, Того не ве-
дает ни умный, ни дурак».

Але режисура і є пізнання механізмів людського спілкування й спроба використати їх як будівельний матеріал для вистави (і ширше, бо не театром же тільки обмежується режисура). Якщо я не дійду таємниць і причин людських підступів, інтриг, самолюбств, про яку комунікативність на театрі можна мріяти? Лише взявши глибоко в себе підступність якогось Яго або честолюбність леді Макбет, актор буде здатний вразити глядну залу... тобто я, режисер, повинен і його ОСОБИСТІ якості взяти до уваги, на контрасті чи схожості, на відштовхуванні чи прямому влученні. Неуспіх театру є ідея виключного професіоналізму, майстерності як індіферентності («майстер на всі руки», але виключно ремісник, без самоспалення, яке і є власне талант). Чому Товстоногову вдається тривалий час те, що не виходить у Ефроса (не завжди виходить)? Чи не тому, що й у житті вони йому підпорядковані (психологічно), а не лише в театрі на пробі? Тобто він для них авторитет, життєвий приклад, **провідник**. І режисура Товстоногова є лише фрагмент його провідництва. А як вождь він створив **родину** (перша, найглибша ступінь взаєморозуміння), після родини – **систему**, яка впорядкувала спонтанні викиди, нарешті – дав до виконання кодекс взаємин, **правила** внутрішнього розпорядку (куди входить і позатеатральний імідж його актора, і багато з того, чого не висловиш текстом)... Етика Станіславського, Курбас з його Товариством на вірі, – все це впровадження режисури як практичної психології.

І тоді я маю мати претензії до самого себе. Якщо слабкодушкий Жарковський чи якийсь там Дорн з його «дорновкусиєм», чи квадратний Гаврилов або догідлива до партійних босів Веселовська **можуть** руйнувати мої плани й задуми, то винен я. У першу чергу. Кивати ж бо постійно на інших,

*Фон Візін: «Таков
сей мир...»*

посилатися на «об'єктивні причини», – смішно. Не вмієш їх долати – не митець.

Існують якісь першорядні і другорядні **правила**, вони мають бути вивчені, пізнані й освоєні. Способи впливу на партнера, на трупу, на людей. Одному це дається інтуїтивно, інший повинен уміння набувати. Власне, це і є режисура. Я покладався більше на конкретику **постановки** вистави. Цікаво, що й у роботах КТМ, і в Одесі, і частково у Харкові, і на «Пері» або «Казках» у ЦДТ, так само як і з «Пурсоньяком» – постановка співпадала з отим, що я визначив як **провідництво**.

Звичайно, немає сумніву: режисер є повноцінний лише тоді, коли він є ХУДОЖНИЙ КЕРІВНИК і директор театру. У Варпаховського, безумовно талановитого майстра, НЕ ВИХОДИТЬ як він хоче, саме тому, що він працює У НАЙМАХ, на чужому полі. Він може підпорядкувати собі виконавців більше чи менше, але, підійшовши від нього до Кузенкова, вони потім повертаються до Варпаховського **іншими**, і йому доводиться все починати спочатку. Театр – орден, закритий орден однієї волі, він має бути тотальний. Тоді й актори почувають себе в ньому краще, – лижник може дати рекорд лише по накатаній лижні.

Думаю над стабільністю складових людського «я». Є як якісь універсальні механізми, що їх конче треба вивчити. Тоді масив «випадкового» й «спонтанного» вирізняється більш чітко.

Це робота не стільки для розуму, як для душі.

День народження Наталки Варлей. 28 років.

Кинув оком на календар – а день, між іншим, фатальний, 22-го червня, перший день війни. І теж неділя.

Усвідомлюю, що я недалеко пішов за ці роки, коли 24-річним в Одесі записував відчайдушне:

В розтерзане життям сумління

Вповзла вночі гадюка-мисль –

Неначе леза для гоління
В розтяту голову вп'ялись!

Я наче бачу – диким корчем
Земля, роздерши в шмаття дні,
Сплести собі мотузку хоче
І в ніч повіситись на ній;

Вже тріс екваторний очурик
і океан скипів до дна..
І хто мудрець у тім?
Хто дурень?
Ніхто не зна

Ховаю глибше думку цюю,
Що точить серце, мов іржа,
І знов живу, і знов танцюю
На лезі гострого ножа.

Тоді було одне, сьогодні – інше, але я й досі не знаю, хто мудрець, а хто дурень. А Штайнера хочу сприймати не яко містика й антропософа (автора «науки про Дух»), а як мудрого ерудита культури (з неодмінною складовою етики). Не виключаючи самопізнання людини як явища (істоти) космічного (космічної). Суперечки є для мене лише Началом Начал, Логоса і спрощеної ролі Годинникаря. Адже хочеться вірити, що я не заведений кимось годинник. Якщо Хтось його завів, він може його й зупинити. І згода бути годинником – уже не самопізнання.

Якби тільки це не Гординя – в її генетичному вигляді.

Ну та хай буде як є. Зрештою, людина справді коштує стільки, у скільки сама себе оцінює.

І поставив цю печатку на людині добрячий авторитет для мене – Франсуа Рабле.

Абсолютний антагоніст сакрального Рудольфа Штайнера, який не дуже шанує світ, який людина сприймає почуттями.

Отож дуже від нього далекі всі оті наші манси з шулерством Кузенкових і К°, з бридким радянським агітпропом і його буттям, в якості «Каліфа на певний час».

Будьмо, як співали ми колись у своєму капуснику в театральному інституті – будьмо – гей-гей-гей!

**23 червня
1975,
понеділок**

*Мене висмикають
з Куйбішева*

За годину буде таксі – від'їздимо. Фелікс умить дістав квитки – оперативність завидна. Отак би в інших наших адміністративних справах! Навіть бухгалтерія на висоті – виплатила зарплату завчасу. Луїза Миронівна (головний бухгалтер) довго переконувала мене у невинності Жарковського («Мих. Арк. совсем не такой человек, поверьте мне, этот ужасный приказ его заставил написать Кузенков, поверьте мне, – у Мих. Аркадьевича просто не оказалось выбора. В глубине души он Вам симпатизирует. Кузенков ведь угрожал пойти к Покаржевскому, если М. А. не напишет...»). Славна жінка, їй хочеться, аби я не розчарувався у Жарковському. Але ж ніхто не примушував «чесного» Жарковського ентузіастично перебріхувати факти...

Ніч не спав. Оксана, слава Богу, спала як убита. Я – друкував. Свої сторінки, потім якусь заяву до Робочої конфліктної комісії (поспішають з моїм відкликанням до Москви, аби я не встиг написати заяви до цієї комісії, а на це є певний час, потім не оскаржиш).

Текст оскарження віддав Орловій. Вранці вже. Вони тут усі мов убиті, мені – суцільні співчуття (чи не сприймають як мої похорони?)

Вдячний Риммі Олександрівні Биковій. Їде зі мною на вокзал, вигадала якусь передачу для свого Віктора, а насправді – щоб я не був сам. Цілий ранок не відходила від мене, поїла Оксану чаєм, стежила, аби я чого не забув. Я справді міг би забути – навіть квитка на поїзд, зі мною буває.

24
червня,
вівторок

Вчора, на диво, сів до машинки: і раптом ні сіло ні впало написав кілька сторінок для статті про режисуру («Искусство»). І вже проблиснула фабула статті. Сьогодні перечитав – подобається. Думка про «призму сприйняття» потребує розвитку й пояснення. Але це суттєва ідея!

А вже по тому полізла до голови всіляка «кузенковщина». Змушений був друкувати «бомагу». Кузя й Жарковський таки зроблять з мене письменника...

Хвала Богові, у поїзді від усього цього відпочив. Сусіди були пристойні хлоп'ята, він і вона, батьки їхні у Куйбишеві, а вони – з Камчатки. Вулканологи. Обмінялися адресами.

Петропавловськ-Камчатський, Тельмана 2 Б, кв. 7, 3-93-93 (р)
Хубуная Сергій. Хубуная Таня (2-91-52-д).

Тетянині батьки у Куйбишеві: К-10, Чапаєвська 180, кв. 17
Іванченко Людмила Миколаївна, Петро Лаврентійович,
3-03-13.

Коли Тетяна сказала по батька – «Лаврович», – я зрозумів, що це українська родина. Так і виявилось.

Вони їдуть у Болгарію, на Золотий Берег. Повертатимуться через Москву – 16-17 липня. Уже замовили мені квитки на театральні вистави.

А Сергій захоплюється ще й історією. Обоє вони знають театри, живопис – живуть повно і непровінційно.

А далі пішов до іншого купе грати у шахи. Міцний горішок, але ворога було посоромлено.

Чого найдужче жаль? Мабуть, того, що більше не візьму до рук шпагу. Одвів душу. Якби ж не **комусь із них...**

Вдома все закрутилося, як у калейдоскопі.

Нелля – бліда й схудла, на ній ці прикрощі відбиваються більше, ніж на мені. Погано спить. Швидко роздратовується. Не пишеться їй її робота з соціології, а час минає. Барабаш вимагає дотримання строків. Он Ключєва перевів із старших наукових співробітників у молодші. (Так я й повірив, що без **інших** причин!)

*Мій сусід-
вулканолог*

*Ми в гостях у
Лалі й Т. М.*

Читав Неллі заяву до Альбова.

Увечері пішли в гості до Лялі й Георгія Марковича.

По кімнаті шлявся кіт Кіссінджер (вистрибнув із сьомого поверху, з балкону – і нічого!). Діти дивились телевизор. Пили чай з «Наполеоном» (котрий – торт і – коньяк). Я прочитав Г. М. заяву до Альбова. Г. М. помітив дві неточності. У передслові я написав: «Просить у Вас срочной аудиенции меня вынуждает...» Г. М. зазначив, що по відношенню до секретаря райкому це звучить дещо іронічно, позаяк він є представник **пролетарської** партії, і хотів би, щоб до нього зверталися ділово й строго. Має рацію, я не помітив іронії, а вона є – у зумисному підкресленні етикету...

Друге зауваження торкалося місця, де я пишу, що «не могу согласиться с той абсурдной мыслью...», а далі цитую фразу з постанови їхнього райкому. Таку кваліфікацію він явно не схвалить, а ти ж ідеш на розмову до нього, а не до його опонента. Та він же й **санкціонував** цю постановку райкому. Теж вірно. Змінив дефініцію, «абсурдну» зняв – нехай цитована «мысль» говорить сама за себе.

Нелля питала, чи не надто різко я ставлю деякі питання. Ні, він вважає, що не надто різко. Якщо зняти гостроту, заява зведеться до виправдання, тобто до оборонної тактики. А це було б невірно – керівництво, з усього знати, чинить і справді помилково.

– Будьте мужні! – порадив він мені на прощання, і ми пішли. Жодних обіцянок допомогти, зателефонувати або що. Його думка зводиться до того, що справа настільки зрозуміла, що райком і театральне керівництво неодмінно розберуться самі й відповідно покарають Кузенкова та Жарковського.

Ах ви ж мої партійні зверхники! Вони ніби відділені від життя багатьма шарами скла... не бачать нічого, що коїться внизу... Чи не хочуть бачити?

Або це просто уроджена дипломатія; такий фах?

За час моєї відсутності відбулося чимало цікавого. Ліда Смирнова й Арсен ніби перейшли на серйозні взаємини. Арсен із своїм легким гумором буквально рятує її від сплину. Дай їм Бог, вони обидва натерпілися лиха. Ліда була заміжня, дитина, зараз у розлученні. Арсен так само був одружений, і так само з проблемами. Я б дуже хотів, щоб вони з'єднали свої долі. Так мало островків щастя, що ще один – то вже зміна мікроклімату. Та й сам починаєш почуватися певніше, коли твоїм друзям тепло.

Була Атена. Тут теж ціла історія.

Славко Ч. у результаті всіх нападок на нього просить іноземного підданства.

З усього, що докочується, стає очевидним погіршення умов їхнього життя й утримання.

А все одно Славко не схожий на людину, яка змогла б позбутися батьківщини з власної волі. Його могли б туди тільки викинути.

Отож справи у нього кепські.

Очевидно, це поспішне рішення про підданство викликане не стільки тим, що він хотів би виїхати до закінчення строку, скільки бажанням важеля для хоч якогось впливу на адміністрацію.

Бо й справді все відразу змінилося. Атені дозволили побачення, розуміючи, що вона відмовлятиме його від поспішного кроку. Ірині підписали характеристику для вступу в Ленінград на театрознавчий (не видавали три роки!). Боюсь, що їй не дадуть можливості вступити – якщо Атена не відмовить Славка від заяви.

*Славко Ч. просить
чужого підданства*



Славко Чорновіл з дружиною Атеною

*Атена-Іра-
Львів...*

Атену викликали до Львівського управління, говорив з нею такий собі Шумейко. Фігурувало й моє прізвище, – мовляв, ну що, допоміг вам Танюк (це – до Іри, у присутності матері!) вступити у Москві? Незрозуміло, чого ви там водитеся з Танюком, він на вас погано впливає, та й допомогти він вам не допоможе, з його націоналістичною репутацією. У Москві цього не люблять...

Іра відповіла різко:

– Знаєте, якби я могла один раз у місяць зустрічатися з Лесем Степановичем і Неллею Миколаївною, мені не треба було б поступати до університету!

Аморальний сам факт, що дочку у присутності матері намовляли «не поддаваться ее настроениям и влияниям». Йдеться про настрої матері! Які саме? «Но ведь она не порвала связей с Черноволом!»

Колись таких шумейків судитимуть за розвал держави. Не можна такими засобами – з арсеналу подонків – домогтися не лише гармонії в суспільстві, а й елементарної справедливості. Не барани ж навколо – люди! Шумейки підпалюють гніт майбутнього вибуху в громадській свідомості. Людина, щодо якої так чинять, до певного часу терпить. Надходить час, коли кількість переростає в якість. Невже історія нічого не вчить?

Між тим з Ірусі вийдуть люди, в неї є стрижень! Свій. Утиски й напади лише загартовують її вдачу.

Наймерзенніше, що пробують – відігратися на дітях і дружинах. Верх цинізму і демонстрація початку кінця.

...

П'ята ночі. Відчайдушно не спиться. Приймав заспокійливі пігулки, – не бере. Перечитував заяву. Ніби все вірно. Але противно брати в руки. Ніби згоджуєшся з тим, що все це – **можливе**.

Дзвонила Марина Орлова. Приходили до неї двоє, – поляки. Хочуть зі мною зустрітись. Художник (килими) і композитор. Композитор хоче, щоб я переклав його пісні на російську (?).

Гриць Булах: проїздом. Говорити з ним не став – він якось усе аж надто детально розповідає, у сімнадцяти серіях. У такому собі сільському ритмі. Балачки не для телефону, кажу. Порадив йому читати Самійленкового «Тартюфа» (йшлося про моновиставу).

Не забути: телефонував з Чернівець Микола Рачук. Здає іспити на факультет поезії – до Літінституту. Мовчан і Драч, до яких він звертався, відмовились, – чи не допоміг би я? Він подавав на стаціонар, а йому надіслали виклик на заочний. Просить перевірити, що це має означати: помилка чи пропозиція на зміну факультету.

Перевірю.

Прийшла ота бандероль (моя!) з Куйбишева. Не минуло й десяти днів. Після моєї телеграми-блискавки на перевірку, після дзвінків.

Перлюстрували?

У поїзді купив Оксані «На волне знаменитих Капітанов» (збірка радіоп'єс, «Искусство»), а собі – мікрозбірку лірики Гарсія Лорки. Дуже до речі. Після віршів Лорки – я наче після прогулянки у Карпатах. Жодних стресів. І відчуття, що все, нарешті, розумієш...

А ще трапилась мені книжка Федоренка (посол у Китаї чи в Японії, потім – редактор «Иностранной литературы») «Меткость слова». Спершу я думав, що це дослідження про афоризми. А потім побачив, що то просто збірник – з його передмовою. Так от, серед авторів, яких шановний Микола Трохимович згадує – той самий Віктор Жемчужников, який приносив мені п'єсу із своїх афоризмів і справив на мене гнітюче враження як пустобрех і авантюрист. Ще до прочитання його шедевру він мене переконував, – якщо я поставлю його, виставі буде забезпечено «положительную прессу Франции», Болгарии и ще якихось країн, геть аж до ще фашистської тоді Португалії. Він тоді посилався на свої зв'язки з Федоренком – я не вірив. А бач, зв'язок існує!

*В. Толобогорцько
як афорист*

Згадує Федоренко ще одного мого знайомого – В. Голобородька. Звуть цього афориста Володимир Ілліч, він був у Москві (доба ЦДТ), згодом працював у «Літ. Україні» в Києві, – не вийшло, повернувся до білокам'яної. Друзі допомогли йому потрапити на 16-ту сторінку «Литературной газеты» – і пішло. Десь він там працює ніби на будівництві чи на заводі. Шукав знайомства зі мною, дуже настирливо, та мені не був симпатичний. Сам не знаю, чому. Може, тому, що надто вертлявий і пронирливий. А ще в ньому було щось від догідливого лакея, котрий за іншої ситуації може стати паничком із садистськими замашками. Афоризми його не дуже глибокі, він ліпить їх фотомонтажним способом: ноги від одного, голова від іншого, рука від третього – на цьому парадоксі іноді й викрешується іскра. Це не світогляд, не мислення, це – техніка. До того ж чимало з друкованого Жемчужниковим (який, між іншим, величає себе «Прутковым внуком»!) та Голобородьком я читав у старих журналах (невигідно бути букіністом, та ще й з такою пам'яттю, як у мене). Вони здебільшого перелицьовують старі анекдоти й байки. Роблять це безпардонно, у надії на загальну неграмотність.

* * *

**Лида Смирнова, Киров,
20. 06. 1975
№ 140**



Неля, дорогая. Здравствуй.

Час назад ушли от меня Алеша, Лена, жена Алеши и Володя, это молодой их директор. Славно посидели, послушали пластинки, как всегда рабочие разговоры о театре, ты знаешь дух этих собраний.

Лена тебе передает привет, она собирается ехать в Англию, но мало об этом говорит из суеверного чувства, чтобы дело не сорвалось. Правильно делает.

Что еще о них? Они на подъеме, свои неприятности, свои маленькие достижения и все в этом роде.

Настроение у меня хорошее, завтра мы с ними едем за город и, если будет хорошая погода, то обеспечен хороший день. Я уже в себя пришла, из носа течь перестало, не кашляю, немного еще – и приму нормальный вид.

Самое интересное, что, как заведено после отпуска, все говорят, что я поправилась и посвежела, только одна Леночка, надо ей отдать справедливость, сказала, что совсем наоборот, и не посвежела вовсе, а похудела и подурнела и с чего бы это? Видишь, как в ней развито критическое начало и когда она с ним же подходит к себе, это производит хорошее впечатление.

Ты ждешь, конечно, что я спрошу об Арсене, как Вы провели последние дни, какое было настроение? Разумеется, я спрашиваю, но не очень уверена, что ты найдешь время для ответа. Я еще человек до выхода на работу относительно свободный, но вот тебя буквально разрывают на части. Однако, если найдешь время, то черкни несколько строк. И о себе черкни. Я теперь на расстоянии вижу, что тебе действительно бывает очень непросто справляться со всеми радостями и бедами, что на тебя сваливаются.

Знаешь, по-моему, после трехдневного пребывания у тебя я как-то по-новому осмыслила и себя и все, что вокруг меня. Больше всего на свете я боюсь стать собственником и распространять это на такие тонкие отношения, как дружба, нежность и все это. Пусть это растет само, если на то будет хорошая погода.

И спасибо тебе за то, что ты была такой, какой ты была, а не другой. Все, что случилось, для меня никогда не станет эпизодом моей жизни, но всегда останется событием, а ты – доброй волшебницей.

Боюсь, Нелл, слов. Все, о чем мы говорили, все так и оставалось в силе, а на расстоянии даже очистилось и стало глубже. Я имею в виду и мое отношение к тебе, и обстоятельства твоей жизни.

Я тебя очень люблю и счастлива это повторить.

Целую.

Всем привет.

Лидя.



ТОЧНЫЙ ДИАГНОЗ

Известный художник Самуэль Морзе (тот самый, что изобрел телеграфную азбуку) как-то показал своему приятелю врачу только что написанную им картину «Человек в предсмертной агонии».

– Ну как? – спросил Морзе.

– По-моему, малярия, – ответил эскулап.



Світ фантомний – літературні образи, живопис, легенди й міти, історичні вигадки, Біблія й інші людські витвори впливають на мене дужче, ніж реальне життя, протокольне. Мабуть я в цьому не виняток. Таким є чи не все людство, для якого правда реального факту не є вагомішою за легенду. Проблема тільки в тому, **як** цю легенду подано й поширено.

Так, Мазепу знає вся Росія «за Полтавою» Пушкіна, а не за реаліями історії, і документами, бо він подав свою вигадку **яскраво** й талановито. Й усі Дон-Кіхоти й Гарпагони, Карамазови й Дон-Жуани нам **доступніші**, ніж інші прототипи; тут важить екстракт суті, переростання образу в символ.

Взяти хоч би цю історію з Річардом III – фантазійну брехню, нахненником якої був Генріх VII Тюдор. В Англії дотепер існує ціле «Товариство Річарда III», яке намагається відновити добре ім'я свого короля, правдолюбця й просвітителя, вбитого зрадою й окупантами. Американський історик Р. М. Кендал ще 1955 року довів – кривавий образ Річарда III – виплід Генріха і його прихильників. А ще в XVIII ст. сер Хорас Волпол і сер Генрі Клементс у XIX ст. викрили цей наклеп, який увійшов в історію у вигляді істини. Творець міту Генріх VII завбачливо винищив усіх нащадків роду Річарда III.

Шекспір узяв сюжет з «Життя Річарда III» Томаса Мора, який писав саме про тиранію Генріха VII – під виглядом «критики» Річарда III.

Переконливість фантазії виявилась глибшою за правду. Не мав Річард III і горба, вигаданого Шекспіром «для повноти потворництва», не було і вбивства дітей і близьких.

Все це означає, що ми більше живемо у світі привидів і фантомів, – саме вони скеровують наше сприйняття світу й діяльність вони, а не продажне життя, не правда факту...

* * *

Ще раз до ідеї «Загибелі ескадри». Бо це так чи інакше – від Курбаса і його фіналу.

Все частіше доходжу висновку, що він розпочав цю роботу не «для порятунку», як це тлумачить дехто.

І від Корнійчука у Харкові, і від Крушельницького, і від тієї ж, приміром, Магат – виходило, що там було й інше. Вже саме історія загибелі Чорноморського флоту була спрямована проти України. Там було $\frac{3}{4}$ українців (на Балтиці – $\frac{1}{4}$, а $\frac{3}{4}$ – росіяни, через те Корнійчук за порадою Хвилі й дописав «послання з Балтики», так би мовити, «справжнього лєнінця» – «старшого брата»).

Затоплення більшовиками нашого флоту була в неприхованому вигляді боротьба з Україною, з її національним піднесенням. Не виключаю, Курбас міг мати спробу розвернути молодого автора в цей бік. Навіть попри сюжет – бо в театрі важливіші емотивні «нюанси».

Цікаво й таке. Дещо я витяг і з обережного Бориса Хомича Тягна у дні нашої львівської з Аллою Горською епопеї. Він сказав тоді, що їм дали установку «розвернути цю націоналістичну п'єсу обличчям до більшовиків». Хвиля мав розмову з Курбасом – той посилався на виступ Колчака у квітні 1917-го в Севастополі, коли той під шквальні овації українського (!) натовпу виголосив здравицю на честь української нації, якій належить Чорноморський Флот, і він, Колчак, має за честь очолювати цей найпотужніший в Європі флот. Коли я розповів про це Дейчеві, він підтвердив – так, є навіть спогади корабельного інженера Михайла Неклієвича, де він у захваті писав, що Софія Колчак, українка родом, виїхала в одній з маніфестацій у Севастополі в старожитньому українському строї, – на чумацькому возі з волами, яких вели матроси-українці зі «Святого Євстафія», перебрані під чубатих запорожців.

Треба знайти ці спогади. Українське піднесення у Севастополі, всі ці повстанці, від Вакуленчука починаючи – наша історія, наша, а не московська.

Але Корнійчук після арешту Курбаса вивернув кожуха навиворіт і спаскудив цю сторінку української історії. Коли вони грали прем'єру й присягали на іконі реалізму, Курбаса вже катували й рокували на розстріл.

Petro Krawtschuk
962 Bloozstreet West
Toronto Ontatio
MGN 1L6 (1L6)
Canada

* * *

Про Івана Гонту – о. Василь М. Петрук («В. Ш.», № 3 – 1975).
Аналітика Шевченкових «Гайдамаків» – доводить, що твір не є антикатолицький.

Гонта і діти – «З тієї трагічної події і обставини, в яких вона відбувалася, впливає той самий козацький закон, що його бачили і в повісті Гоголя «Тарас Бульба». Національним гріхом була зрада, а кара за нього – смерть».

Тут він трохи спрощує трагедію. Випрямляючи суть. Андрій справді вчинив зраду, за що батько й покарав його; діти Гонти жодної зради не вчинили, – і їхня смерть. Може, в такий лютий спосіб Гонта карає себе, за свій гріх, за свою зраду – що одружився з католичкою і нажив з нею дітей? Але чому ж тоді за його зраду платять діти?

«Громада мовчала, вона не судила ані не захищала дітей Гонти, давала йому повну волю бути самому суддею». Отже, – «Бо не я вбиваю, а присяга».

Хто ж вимагає смерті дітей? «Заріж і їх, бо як виростуть, то тебе заріжуть!» – таку вимогу поставили йому ті, що самі стали перед суд гайдамаків за вчинені ними злочини, і злобно, із сліпою ненавистю, глузували з Гонти» (ст. 282).

І от, піддавшись на цю, по суті, провокацію з боку ворога, Гонта вбиває дітей (невинних). Не сліпий фанатичний натовп його примушує, а – відчай, безсилля в пошуках виходу. А вождь не може бути безсилим, повстанці ще не досягли своєї мети – і Гонта чинить як біблейський герой – приносить у жертву «невинного агнца» – власних дітей.

Звісно, нічого подібного в реальності не було, і Гонти дітей не вбивав. Для чого це стало потрібно Шевченкові?

За книгою Мойсея («Буття» 22 глава) Бог, щоб випробувати віру Авраамову, вимагає від нього принести в жертву свого сина Ісаака, хоч ангел потім і рятує його від синовбивства. Це, так би мовити, божий «тест» на вірність. Цар Давид (1055–1015 до н. е.), убив свого сина Авесалома, який повстав проти нього. Убивав своїх дітей й Ірод Великий, але то все приклади негачій.

На мою думку, Шевченко вводить в «Гайдамаки» цю схему для того, щоб підкреслити: боротьба за Україну (і за віру, як частку України!) є боротьба, благословенна Богом, і щоб Бог допомагав нам і надалі, треба принести йому жертву, – власних дітей; це стане божим знаком для люду українського у боротьбі за самовизволення.

«Якщо прийняти за правду, що такі випадки траплялися і серед людей, яких християнська Церква уважає за святих, то Шевченко синовбивство Гонти подає у своїй поемі тільки як трагедію батька і синів, що було наслідком пекла, створеного ворогами-тиранами на українській землі, – пише автор статті.

Не тільки. Тим самим Шевченко сакралізує саму українську боротьбу, підносить до біблійного рівня, робить її Господнім промислом.

Бо й справді «ішло не про рятунок дітей Гонти, а цілого народу, що був над пропастью трагічної національної загибелі» – завершує о. Василь М. Петрук свою статтю.

Ще один лист від Неллиної мами, повний сумбуру і закидів. Нелля на такі листи реагує хворобливо – отож я їй того не показую. Як тут не згадати афоризм Дейча – «Родственники – это люди, которые на законных основаниях делают вам неприятности».

Аж тепер наприкінці місяця – можу занотувати враження від квітневого числа (№ 172).

Розпочинає його стаття Валеріана Ревуцького «Возлюбленики муз і грацій» (до 50-річчя Гірняка-Добровольської) – з фото. Тут є й американська їхня діяльність, менше нам

відома – отож цю роботу мушу перефотографувати й зберегти у щоденнику.

Далі йде текст Б. Бойчука – про них же, з фото, але – це з відомої мені книги. Тут би слід зафіксувати виноски – посилення на джерела. Для Неллі.

Гр. Костюк – про Докію Гуменну. Була стаття Ю. Шереха «Реабілітація людини» («Мани» Докії Гуменної – «Нові дні», Торонто, липень 1952, ст. 11–14).

Гуменюк:

«В своїй жадобі до одного великого я стала ніби дослідником того комашника, що діяльно, весело і гамірливо поспішає пройти свій шлях від народження до смерті» (ст. 50).

Л. Т. Це – слова героїні з «Мани».

Авторка – про свій роман «Скарга майбутньому», де діє головна безпартійна українська мистецька та службова інтелігенція, і то не старого виховання, а нова, радянська:

«Ключ до кожної частини (Л. Т. – ідеться про тричленну композицію – теза, антитеза, синтеза) – «задавання тону» подано в трьох мотто.

Перша частина. Хоч які безвиглядні обставини – не піддаватися зневірі. «Рожеві квіти треба на ховати, а розсипати, щоб щось зійшло, виросло» – ... хоч би що.

Друга частина. Образ безвесельного човна, що його крутить чорторий і що от-от загине. Неусвідомлені внутрішні мотиви самообілізації, але вони не домінантні.

Третя частина. Тут уже головний мотив – скріплення внутрішніх сил, наявність свого світу. Створено світовідчуження, в якому не марксистські «істини» оформлюють буття й свідомість, поведінку і ставлення до явищ... а скажу: звільнені від пут марксизму-ленінізму» (3 листа Д. Гуменної до Гр. Костюка, «Сучасність», № 4–1975, ст. 54).

Про молодь 20-х – роман «Брама майбутнього» (Харків, письменники, Клуб Блакитного, «ВАПЛІТ». Це – друга книга «Чумацького шляху»).

Л. Т. Для монографії про Леся Курбаса. **Доба.**

У «Рігведах»: «Жовтий вогонь і сині води дають життя».

* * *

10 юня 1975 г.

«Советская культура»

*Газетна фікція
про шепіт і слово*

Возвращаясь к напечатанному

«КОГДА ГОВОРЯТ ШЕПОТОМ»

Заметкой любителей театра Теплицких «Когда говорят шепотом», опубликованной в конце прошлого года (№ 96), наша газета начала разговор о культуре современной сценической речи. Заметка вызвала многочисленные отклики читателей. Эти отклики прокомментировал народный артист СССР, Герой Социалистического Труда Борис Андреевич Бабочкин, чьей статьей «Чем тише – тем слышнее» (№ 14, 1975 г.) мы намеревались подвести итоги обсуждения проблемы, поднятой Теплицким.

Однако публикация статьи Б. Бабочкина вызвала новые отклики. Среди них обращает внимание статья режиссера Ирины Руч, полагающей, что отмечаемое читателями снижение уровня сценической речи обусловлено ни больше, ни меньше как особенностями современного развития театрального искусства. Поскольку здесь мы встречаемся с попыткой теоретического обоснования явно неблагоприятного положения со сценической речью, редакция сочла нужным вернуться к проблеме. Вместе с новыми читательскими письмами статью И. Руч мы показали доктору искусствоведения А. Образцовой и попросили ее высказаться о месте и роли сценической речи в общей системе театрального искусства в связи с современными тенденциями.

СЛОВО И ДЕЙСТВИЕ

С конца минувшего года в печати одно за другим снова стали появляться письма зрителей, обеспокоенных снижением уровня искусства сценической речи. Пишу «снова», поскольку подобные жалобы начались на моей памяти еще с пятидесятих годов.

Вот и в наши дни новые письма и в каждой жалобе: «Актеров не слышно!» И вопросы: «Что же случилось, ведь раньше даже шепотом сказанная фраза была слышна на любом месте! Кто виноват?».

Характер актерского исполнения сейчас во многом зависит от режиссуры. Поэтому, наверное, стоит выслушать мнения режиссеров о выразительных средствах театра (стало быть, и о слове).

«Театр – не для слепых, он искусство не только слышимое, но и **видимое**... Меня увлекает возможность найти к пьесе не только смысловой, но и чисто театральный, **зрительный** ход, – это из статьи Р. Беняш «Юрий Любимов» («Звезда, 1973, № 3, слова выделены Ю. Любимовым).

«Для вас сейчас самое главное... чтобы смысл слов донести, чтобы все было слышно и чтобы все в зал... А я хочу, чтобы вы все сыграли на тарабарщине и чтобы все было понятно без слов, как Станиславский говорил – через толстое стекло!..» – это из публикации Н. Волянской «В творческой лаборатории режиссера» – записи репетиции Олега Ефремова («Театр», 1973, № 10).

«Как только в театре начинают слушать слова, современный театр кончается... Словоговорение, так называемое интонационное богатство, декламационное искусство принадлежит театру XIX века... Современный театр – театр действия» – а это из книги Г. А. Товстоногова «Современность в современном театре» («Искусство», Л.–М., 1962).

Начинает казаться, что дефекты сценической речи действительно связаны, как следствие с причиной, с глубоким, искренним убеждением режиссеров в примате действия, дела над словом. И все же характер актерской игры никак не мог измениться по одному лишь желанию режиссеров, а их желания и убеждения тоже, очевидно, не на пустом месте выросли – ни с того, ни с сего. Попробуем обратиться к научному обоснованию этого явления, данному в книге А. Карягина «Драма как эстетическая проблема» («Наука», 1971).

Процесс, «...у начала которого стоит возвышающаяся на котурнах, облаченная в жреческие одежды декламирующая фигура актера античности, а на «другом конце» – предельно естественный и обыкновенный в своем сценическом поведении человек, приводит наконец... к тому рубежу, когда соотношение слова и действия

в театре достигает уровня их соотношения в жизни, а «синтетичность» игры актера становится эстетическим эквивалентом поведения реального человека».

Иными словами поведение современных актеров на сцене стало как две капли воды похоже на собственное наше поведение в быту. К такому «рубежу» пришел театр в результате своего исторического развития. Декламационность, приподнятая театральность, пафос несвойственны людям наших дней. Мы судим о характере человека не по словам его, а по делам. Современный зритель, мыслящий рационалистически точно, ждет такого же точного воспроизведения жизни на сцене, интересуясь конкретными поступками персонажей, а не бездейственными рассуждениями. Современный режиссерский театр в соответствии с желаниями зрителей стремится к глубокой жизненной правде сценического действия. Но зрители при этом требуют, чтобы свое «предельно естественное и обыкновенное» поведение актер совместил с искусством **художественной** речи. А это, к сожалению, никак невозможно.

С такой задачей не может справиться человеческий мозг, она психологически неосуществима. Любой вид продуктивной деятельности – пример синтетической, то есть неразрывной взаимосвязи действий. Но одно из этих действий всегда **доминирует** и определяет характер всех прочих. Никому, например, не под силу двигаться с лихорадочной быстротой, говоря при этом медленно и плавно. Либо движение подчинится ритму и характеру речи, если внимание человека сосредоточено на ней; либо речь подчинится ритму и характеру деловых движений, захвативших внимание.

На театральной сцене или на экране воссоздается картина обычного поведения в быту. Как и в жизни, тут доминирует **дело** – поступки, сопровождаемые речью, подчиненной их характеру, то есть житейской, разговорной.

От этого «жизненного стереотипа», то есть бытовой взаимосвязи действий, резко отличается другая система, которую условно обозначить как «художественный стереотип». **Доминирует** здесь некое **художественное** действие – им и была ранее в театре художественная речь. Если в сознании актера она снова станет главным средством выражения мысли, то немедленно вызо-

вет подчиненные ее музыкально-поэтическому характеру и ритму «приподнятые» музыкальные движения, особую пластику, невозможную в реальной среде. От восхищающей нас предельной естественности и жизненной правды в поведении актера не останется ничего!

В пределах одной системы можно, хоть с грехом пополам, совместить несколько занятий сразу. Либо жизненных: разговаривать или напевать, при этом чистя картошку; либо художественных – пение или сценическую речь с танцем. Комплекс этот не разваливается, так как одно из действий неизбежно становится главным, подчиняет себе остальные и как бы «склеивает» их своим ритмом.

Но что абсолютно немыслимо, так это объединить в сознании два стереотипа – и жизненный, и художественный. Не может человек пребывать в двух разных психологических состояниях сразу, не могут одновременно владеть его вниманием два «царя» – передерутся. И смотря по тому, который из них победит, захватит внимание и станет главным руслом для мысли, возникает взаимосвязь или бытовых, или художественных действий.

Поэтому можно понять, что заставляет современных актеров, и зачастую как раз талантливых и чутких, искать в пьесе, прежде всего действие, а говорить, как они говорили бы при тех же обстоятельствах в жизни, то есть **между делом**, небрежно. Актер инстинктивно чувствует, что синтетическая связь действия, **возможного в действительности, с невозможной в действительности** художественной речью физически неосуществима.

Некогда, в так называемом **авторском** театре, мастерство актера определяется искусством голоса. Вот что рассказывает, к примеру, Л. Снежницкий в статье «Большое было сердце» («Театр», № 5, 1974) о том, как **слушали** Остужева его современники:

«Из осветительской будки выглянул инженер-электрик... На лице его выражение блаженства. В кулисах стоят, затаив дыхание, рабочие. Старик-пожарник замер на месте... Все слушают... Знаменитое «бельканто» Остужева, согретое жаром великой души, зачаровывает...»

При такой предельной концентрации внимания актера и зрителя на искусстве именно речи, действительно, даже шепотом про-

изнесенная фраза была слышна в любой точке зала. Однако сейчас мы вряд ли смогли бы отрешенно вслушиваться в длинные монологи и диалоги. Перефразируя Ромена Роллана, можно сказать, что в современном театре, как и в быту, «дело оседлало слова и держит повод». Хорошо ли это, плохо ли, но пока неизбежно!

Поэтому на вопрос зрителей: «Что случилось? Что изменилось?», по-моему можно ответить так. В силу глубоких социальных причин изменилась общественная психология и, соответственно, характер театральной драматургии. Как следствие, изменилась и психология сценической игры. Современных «синтетический» театр ошеломляет разнообразием выразительных средств, музыкальностью, поэзией художественного оформления, «феноменом достоверности» в актерской игре, непреложной правдой сценических действий. Нередко он дает светлое ощущение праздника. Однако наряду с приобретенными достоинствами есть у современного театра и потери, надо надеяться, временные. Возрастающий интерес к искусству слова в Советском Союзе и в социалистических странах может явиться предвестником нового расцвета поэтической драмы в коммунистическом обществе. Методический путь к возрождению художественной сценической речи известен, он ясно указан в учении К. С. Станиславского.

И. РУЧ, режиссер.
Ленинград.

НЕ КРИК И НЕ ШЕПОТ

Казалось бы, истина чрезвычайно проста: голос драматического актера должен быть услышан зрителями, пришедшими на театральное представление, где бы исполнитель ни находился: на подмостках или в проходах зрительного зала, в замкнутом пространстве интерьера или на широком просторе улиц и площадей. У аудитории, присутствующей на сценическом представлении, два способа восприятия – спектакль надо **увидеть** и **услышать**. Первое сближает театр с изобразительным искусством, второе – с музыкой. Одно от другого неотделимо.

Но в то же время проблема значительно сложнее. Разные эпохи и творческие направления предъявляли собственные, отличные друг от друга претензии к месту и роли сценической речи в общей системе театрального произведения, к ее формам и манерам.

В статье И. Руч «Слово и действие», написанной с заинтересованностью, знанием предмета, содержится по крайней мере два верных наблюдения. Автор справедливо обращает наше внимание на то, что «характер актерского исполнения сейчас во многом зависит от режиссуры», хотя исключений бывает сколько угодно, вплоть до самых парадоксальных.

Справедливо и то, что изобразительная сторона и речевая фактура вступили в современном театре во взаимоотношения качественно несколько иные, чем прежде. Совершив своего рода «стриптиз», обнажившись почти до предела, сценические подмости стали местом интереснейших экспериментов в области установления новых контактов между образной системой постановочного решения и актером-человеком, являющимся идейным и художественным центром спектакля. Основа современной сценографии – в ее динамичности, активности. А это доказывает правомерность еще одного суждения И. Руч, утверждающей, что театр сегодня – это прежде всего театр действия.

Однако никак нельзя согласиться с И. Руч в том, как она понимает действие в театре, отделяя действие от слова, противопоставляя слово делу, о чем наглядно свидетельствует уже заглавие ее статьи. В сущности, И. Руч вступает в противоречие с одним из основных законов реалистического театра, наиболее точно сформулированным К. С. Станиславским. Согласно этому закону в драматическом театре действие и слово неотделимы друг от друга, потому что слово само по себе уже действие. Станиславский всегда, во все периоды своей творческой жизни придавал исключительно большое значение «словесному действию» на сцене, не отрывал его ни от физического, ни от психологического, ощущая их в безусловном единстве. Этот закон действует и сегодня.

Думаю, что цитатами из высказываний известных советских режиссеров И. Руч пользуется произвольно, неверно истолковывая их творческие позиции. Ни в теоретических работах, ни в художе-

ственной практике Г. Товстоногова, О. Ефремова, Ю. Любимова нет утверждения примата действия, дела над словом, нет и отторжения одного от другого. Ю. Любимов совершенно прав, высказав мысль, давно и хорошо всем известную о том, что театр – искусство «не для слепых». Но его увлечение возможностью «найти к пьесе не только смысловой, но и чисто театральный, зрительный ход» совсем не отменяет потребности понять одновременно и своеобразную речевую фактуру литературного произведения, найти его сценический эквивалент.

Н. Волянская всего лишь зафиксировала одну из репетиций О. Ефремова, на которой он, следуя весьма распространенной режиссерской методологии, предложил актерам отказаться на время от текста, чтобы попробовать на определенном этапе выразить смысл той или иной сцены исключительно через физическое действие. Можно ли выдавать этот частный репетиционный прием за всеобъемлющий творческий принцип?

И в каком бы полемическом запале ни сказал Г. Товстоногов: «Как только в театре начинают слушать слова, современный театр кончается», многочисленные его постановки служат опровержением этой крайности в полемике. Они и слушаются, и смотрятся, а часто прежде всего именно слушаются, как, например, на спектаклях «Идиот», «Варвары», «Три сестры», «Ревизор». Другое дело, что они, конечно, не только слушаются!

Главный аргумент, к которому прибегает И. Руч, доказывая, что в современном театре важнее всего действие, немедленно обнаруживает свою полную теоретическую несостоятельность. Автор статьи «Слово и действие» проводит прямую аналогию между искусством театра и жизнью и делает вывод, что на сцене, как и в действительности, должно судить «о характере человека не по словам его, а по делам». К тому же, поскольку сценическое действие (исключая словесное действие) все более и более достигает максимально точного воспроизведения жизненной правды, художественная речь будто и вообще становится противоположенной на театральных подмостках. Но разве можно сводить художественно совершенную сценическую речь только к декламационности, приподнятой театральности, пафосу? И что же остается тогда за соб-

ственно сценическим действием, если из него начисто исключить действие, осуществляемое словом? Неужели есть сегодня наивные чудачки, полагающие, что актерская речь в театре может стать когда-нибудь абсолютно адекватной повседневной, бытовой речи? Значит, со сцены придется, например, изгнать совсем Шекспира, Шиллера и с ними многих других лучших из лучших среди мировых классиков! А как играть «Оптимистическую трагедию» Вишневского или сатирические комедии Маяковского?

На мой взгляд, художественные достоинства современной сценической речи должны стать даже выше и разнообразнее, чем они когда-либо были. Попыты создания поэтического театра – а они довольно многочисленны – требуют выработки новых законов сценической речи для актеров. На крике, сколь бы он ни был темпераментен, тут, как подтверждают примеры, далеко не уйдешь.

Выдвинула специфические задачи перед исполнителями драматургия Брехта и близких ему по художественному направлению авторов – тут потребовалось умение сочетать сценическую речь с ораторским искусством, разговор с пением. Да и современная психологическая драма ничуть не вызывает к примитивному говорку, имитирующему повседневную разговорную речь.

Поиски разнообразия, богатства форм и манер сценической речи, зависящих от тонкости и глубины постижения исполнителями идейного содержания и художественных особенностей драматургии, – одна из самых актуальных задач, поставленных нынешним временем перед актерским творчеством. Можно ли определить единственное или хотя бы основное направление поисков? Очень приблизительно, потому что они затрагивают самые различные психологические, стилевые, эстетические пласты. Но кое-что общее все же следует отметить.

Например, в существе и корнях того творческого порыва, который бросил навстречу друг другу музыку и драматический театр новейшего времени, положив начало ряду показательных процессов и явлений. Прошло уже целое столетие и даже несколько больше с тех пор, как музыка и драма почувствовали друг к другу особенно острый интерес. Не первый в истории мирового театра, но с той же убежденностью, что и его предшественники, Станис-

лавский утверждал в двадцатые годы нашего века, что «будущее искусство, несомненно, пойдет по пути синтеза музыки и драмы, синтеза звука и слова».

А с ним полностью солидаризировался создатель интеллектуальных пьес, перенасыщенных острыми идейными диспутами и пространными политическими монологами, англичанин Бернард Шоу. Говоря: «Если вы изучите оперы и симфонии, вы обнаружите тем самым и ключ к моему способу творчества», он имел в виду не только написанные им пьесы, но и театр, который должен был на материале этих пьес существовать.

Менее всего музыкальность современной сценической речи можно свести к напевности. И попытками стилизации любого рода тут ровно ничего не добьешься. Театр может научиться у музыки очень многому: законам композиции, безукоризненному чувству ритма, точному и виртуозному владению искусством контраста. Но, разумеется, каждый урок музыки должен быть очень конкретен, должен всецело зависеть от драматургического материала, к которому обращается театр.

По-моему, очень ценно и своевременно предложение Б. Бабочкина о созыве специального совещания в рамках ли Всероссийского театрального общества или Министерства культуры СССР. У русской актерской школы славные традиции в области сценической речи, вспомнить и изучить их было бы полезно, и не менее полезно подумать о развитии имеющихся традиций. Желательны также известные новации в обучении будущих актеров. Предмет, которым они занимаются, называется «техника речи». Но ведь далеко не все в сценической речи принадлежит технике! Станиславский настаивал, чтобы его ученики умели чувствовать буквы, слоги, «ощущать их душу». Достаточно ли учат именно этому?

Чем ответственнее становятся идеологические задачи, стоящие перед советским театром, тем в большей степени повышается и требовательность, предъявляемая нами к сценической речи. Неразборчивый шепот, бестолковое бормотание – одна из тенденций в современном актерском искусстве, вызывающая тревогу, потому что она весьма модна и достаточно распространена. Настолько модна, что находятся охотники подвести под нее ту или иную тео-

ретическую базу. Но имеются и другие тенденции, вызывающие чувство неудовлетворенности у зрителей. Читателя «Советской культуры» Е. Абрашкевич раздражает, например, в современных спектаклях нагромождение всякого рода шумовых эффектов. Бывает, что без смысла шумят и сами актеры, чаще всего, когда им в руки дается микрофон в спектаклях, близких жанру мюзикла. Тогда они орут текст с той силой чисто физического напряжения, которое должно подчас заменить и недостаток певческого голоса, и отсутствие подлинного артистического темперамента. Постановка мюзиклов в драматических театрах осуществляется сегодня повсеместно. Суетливое метание, а то и откровенный наигрыш из арсенала театра далекого прошлого не могут помочь овладеть тайнами нового жанра. Актерам и режиссуре надлежит в связи с этим решить ряд новых творческих проблем, касающихся как пластики, так и речи. Пора задуматься и над утрачиваемым искусством произнесения классического трагического и комического монолога. Одним словом, как справедливо пишут в газету многие читатели, «необходимо вернуть былую славу сценической речи!». И вернуть мало – надо бы приумножить!

На сцене нужны не крик и не шепот, а речь, передающая всю сложность идейного и эмоционального содержания образа, все оттенки мыслей и чувств человека в тех индивидуальных, неповторимых манерах, которые присущи людям в жизни. Художественная, блистательная и отточенная по форме, даже в своем возможном и законченном, но отнюдь не универсальном стремлении к естественности и простоте – таков, наверное, желанный образец современной сценической речи в драматическом театре, речи, устраивающей и актеров, и зрителей.

А. ОБРАЗЦОВА,
доктор искусствоведения.

ИЗ ПИСЕМ ЧИТАТЕЛЕЙ

Сегодня музыка сценической речи действительно постепенно сходит на нет.

Хочется привести цитату из архивных материалов музея МХАТа, из обращения Вл. И. Немировича-Данченко к труппе:

Господа артисты!
И в особенности молодежь!
И в особенности дамы!
Не слышу, что вы говорите на сцене!
Если бы вы знали, какое это терзание!
И какая охватывает скука!
И обида!..

Это написано давно, но верно, увь, и сейчас!

Г.КОЛЬЦОВ.

Кинешма

...Очень хорошо и своевременно сказал о «шептунах» Борис Андреевич Бабочкин, но все-таки кое в чем я не согласен с ним.

Если артисты небрежно произносят текст, то спектакль можно считать некачественной «продукцией», то есть браком, а артистов, плохо произносящих текст, и режиссера – бракоделами. Всем известно, как борются с браком на производстве, так почему же в искусстве надо бороться «с модой», а не с конкретными виновниками брака?

В каждом театре есть администрация, партком, комсомольская, профсоюзная организации. Они и обязаны заниматься этим.

С.ГОТТИХ.

Москва

...А мне хочется сказать не только о «бытовой» речи, но и о том, что вообще на сцене, по-моему, стало слишком много «быта» не в лучшем смысле этого слова.

Не так давно я посмотрела вместе с детьми 16 и 18 лет спектакль Рижского театра русской драмы «Прошлым летом в Чулимске». Что представляла собой сцена? Доску, где нарисованы чайная, стол и частокол забора. Одеты артисты в фуфайки да штаны, какие давно уже не носят и в самых глухих селах.

Я, когда шла в театр, думала, что после в сочинении на тему «Как я провел каникулы?» мой сын напишет о посещении театра, как о самом ярком впечатлении. А он теперь вообще не хочет ходить в театр.

М.КУЗНЕЦОВА.

Кустанай

...Вовсе не всегда можно сваливать вину на актеров! Очень часто текст не слышен из-за нагромождения всякого рода шумовых эффектов, а также от чрезмерного увлечения музыкальным сопровождением. Почему-то музыка и шумы в театре очень часто запускаются «на полную катушку». И это мешает смотреть, вызывает досаду, просто раздражает.

Главным в искусстве и театра, и кино было и остается слово, и необходимо сделать все, чтобы ничто не мешало актеру донести его до зрителя.

Е. АБРАШКЕВИЧ.

Барановичи, Белорусская ССР

НАМ ОТВЕЧАЮТ

Материалы обсуждения читателями «Советской культуры» проблем сценической речи мы послали в Министерство культуры СССР и во Всероссийское театральное общество. Вот какие получены ответы.

Вопрос о том, что в последнее время ухудшилась дикция актеров и их со сцены стало плохо слышно, вполне закономерен и своевременен. Выступление газеты придало этому вопросу то огромное значение, которого он достоин, и привлекло внимание актеров и режиссеров театров, педагогов театральных учебных заведений страны.

Управление театров Министерства культуры СССР и театральные общества союзных республик силами своих работников и приглашенных специалистов ставят этот вопрос перед театральными коллективами во время многочисленных обсуждений спектаклей, перед актерами, режиссерами и директорами на различных семинарах, совещаниях, занятиях в системе повышения квалификации, на занятиях режиссерских лабораторий и т. д. Культура речи актера является также предметом обсуждения на заседаниях комиссий по проведению смотра работы с творческой молодежью.

В настоящее время художественный совет по драматургическим театрам Министерства культуры СССР готовится к обсуждению вопроса «О некоторых проблемах актерского исполнительского искусства», где вопросам культуры речи актера будет уделено должное внимание.

Г. ИВАНОВ,
начальник управления театров
Министерства культуры СССР.

Состояние сценической речи в театрах вызывает озабоченность театральной общественности, справедливые нарекание зрителей.

Созданный несколько лет назад методический совет по культуре сценической речи, возглавляемый народной артисткой РСФСР профессором М. Кнебель, взял на себя координацию всей работы, осуществляемой ВТО по изучению состояния сценической речи и повышению ее уровня. В 1973–1974 г. г. было проведено детальное обследование состояния сценической речи в театрах Поволжья, завершившееся в апреле прошлого года конференцией, проходившей в Куйбышеве в прошлом году. В настоящее время осуществляется обследование состояния сценической речи в русских театрах автономных республик РСФСР.

В театрах и театральных училищах Российской Федерации ощущается нехватка педагогических кадров, способных вести квалифицированные занятия по сценической речи и сценическому движению. Сознвая, что полностью проблема может быть решена только с участием государственных органов, ВТО тем не менее стремится подготовить определенное число педагогов из актеров и режиссеров, проявивших склонность к такой работе. Для этого опытными педагогами театральных вузов в Москве проводятся ежегодные семинары. В рамках всесоюзного смотра работы театров с творческой молодежью ВТО уже несколько лет проводит и семинары для молодых актеров театров центральной зоны РСФСР.

Продолжаются разовые выезды-консультации педагогов по сценической речи в театры РСФСР, налажена консультационная работа для студентов и педагогов театральных вузов Москвы в фонетической лаборатории студии звукозаписи ВТО. Сейчас создаются зональные объединения педагогов-речевиков, которые помогут наладить систематическую работу по речи в театрах и осуществить оперативный контроль за проведением этой работы.

Но есть целый ряд вопросов, решение которых находится вне компетенции ВТО. По нашему мнению, сценической речи уделено слишком мало времени в учебных программах вузов и училищ, не хватает педагогов, совершенно недостаточно выпускается методических пособий по этой дисциплине. Может быть, следовало бы предусмотреть определенные часы для занятий речью и движением, выделив на это необходимые средства, и в планах театров.

Всероссийское театральное общество намерено развивать и совершенствовать существующие, искать новые формы работы, направленной на повышение культуры сценической речи в театрах Российской Федерации.

Публикація газетою «Советская культура» статті Б. А. Бабочкина і других матеріалів о стані культури сценічної мови розцінюється ВТО як реальна і ощутима підтримка в тій роботі, яку ми проводим і будемо проводити впродь.

А. ТКАЧЕНКО.

заместитель председателя правления ВТО.

**Середа,
25 червня
1975**

Спав мало. Та прокинувся бадьорим і в гарному гуморі. *A la guerre comme á la guerre...* Або, як далі кажуть ті ж французи, треба вміти пристосовуватися до обставин (*la guerre Justifie les moyens*). Коли Махлянкін, на якого вся ця історія справила жахливе враження, спитав про моє самопочуття, я відповів, що почуваюсь наче той бойовий кінь, котрий почув сигнал труби. І це правда.

Аби це довести, збігав раненько на ринок і приніс додому овочі-фрукти: Нелля не повинна відчувати, що клопотів у неї побільшало. Оксану примусив прибрати все у хаті, іграшки в тому числі, мити, чистити і взагалі робити діло. Коли Нелля встала, все вже було на столі – бенкет у Лисянці.

Оксана з розумінням ставиться до такого енергійного трудового дня. Жодних примх. Навіть їла ягоди – кислі-прекислі – раніше це була б драма. Тепер вони виявились гарними.

У Неллі сьогодні – сектор і два фільми. (Марина взяла над нею шефство і водить з Левком на перегляди).

Відніс листа у райком. До Альбова не записали – сказавши, що питання з капусником ніхто переглядати не буде. Зверніться у відділ або до товариша Кузнецова, це помічник Альбова.

Звернусь. Неодмінно звернусь. І у відділ. Або до товариша Кузнецова. Най би вони всі... як говориться у нашому відомому тості.

А в театрі поговорив я з Тамарою Михайлівною. Це секретар директора, вона ж зав. кадрами. Які будуть вказівки

від товариша Жарковського? Вона йому відразу ж при мені зателефонувала.

– Михаил Аркадьевич, у меня Танюк, спрашивает: каковы будут ваши распоряжения по его адресу?

– Никаких не будет.

– Что ему делать?

– Ничего не делать.

– За что же, – спрашивает Лесь Степанович, ему будут платить зарплату? За то, что он ничего не будет делать?

– За то, что он ничего не будет делать.

Красномовний діалог. Красномовне розпорядження.

Тамара Михайлівна – після всього – наодинці:

– Только вы меня не выдайте. Если бы вы знали, как вы меня подвели. Оказывается, ваш-то Вадим Делоне – из этих, кого судили? Теперь он хочет уезжать в Израиль и требует характеристику. И пошло: как? он у вас работает? как посмели зачислить? Кто рекомендовал? Танюк? Ну, все ясно...

Принаймні хоч одна ясність.

Зайшов до нашої юристки, – Ала Олександрівна Раскіна (299-57-41, д., а у консультації на Пушкінській – 292-02-54). Домовились, що поговорю з нею у п'ятницю – з документами – «к вопросу о трудовом споре между мной и дирекцией». Уважно вивчала мене. Візуально.

Зустрів Дорна. Цей почав нагнітати істерику – що йому все набридло, «эта кузенковщина не по мне», «я ухожу – не знаю как вы...». Що винен він, Дорн – допоміг театрові перевищити фінансові плани, а це створило театрові престиж і покриває Кузенкова.

Не люблю я цих двосічних істерик. Та й свої заслуги він явно переоцінює.

Дзвонив Леонідові Вікторовичу Варпаховському. Нове – Варпах проситься на прийом до Покаржевського, скаржитись на Жарковського й Кузенкова! Виявляється, вони його

*Демо на
Марковського*

обхамили, він за свій рахунок їздив випускати виставу у Куйбишев, ставили палки в колеса; Кузенков розповідав йому, як треба ставити «Вовки та вівці» (о майн готт!). Але ж я чув виступ Кузенкова на Художній Раді – у стриманих тонах. Отже, наодинці він вирішив показати, хто є хто?

До речі, коли Варпах від'їздив, його проводжали Монастирський (головний режисер Куйбишевського театру), одна леді з місцевого управління культури, два актори – і я. Ані Кузенков, ані Жарковський, ані Веселовська чи там Гаврилов – не прийшли. Дуже поштиво. Втім, Жарковський таки з'явився останньої хвилини, – але виявилось, вони просто їдуть в одному поїзді з Л. В. до Москви. Варпах розповідав: «Мы с женой пригласили его к нам в купе выпить чаю. И он в такой форме – дикой форме! – отказался, что я был просто взбешен. Я что, приезжал в вам в театр по частным делам?»

Жарковський кинув йому «Ні!» і закрив двері у старого перед носом. Грюкнув. Потім відчинив на мить, додав: «Извините, я спать буду!» – і знову грюкнув дверима на весь вагон.

Жарковський ніколи не міг похвалитися вихованістю. Але щоб так? З якої б це речі?

Може, він підозрює те, що не одному мені приходило до голови: а чи не умовити Варпаховського очолити Театр імені Станіславського?

Дорн: «Идите, Лесь, к Покаржевскому только после Варпаховского».

Він же сказав, що Куйбишевське управління культури через Селезньова буцімто передало свій негативізм до вистав Кузенкова – Московському управлінню. Та ще й переповіли, як він позбирав журналістів і просив підтримати його, «земляка-самарца», – «знаете, театрик то в общем с душком. Антисоветчиной пахнет. Мы пытаемся это изменить, но Москва – она либеральная, терпит».

Ну то ліберали й відреагують.

На думку Дорна, Кузенкова тримає на плаву один лише Покаржевський, який, не бачачи вистав Кузенкова, призначив його на посаду – і тепер не вважає за можливе зняти. Він дав Кузенкову квартиру, і Мос. Рад з нього питає: розбазарюєте квартири, – то Бобильову, то Кузенкову, тепер ще комусь доведеться давати...

Не знаю – як правило, ці моменти не відіграють провідної ролі. Не з власної ж кишені вони роздають ці квартири. В цьому небезпека менше, ніж прогледіти пожежника Делоне.

З Вадимом я неодмінно зустрінусь. Завтра ж. Надзвичайно талановитий, інтелігентний хлопець. Корінь проблеми, звичайно ж, тут. А всі реальні ігри з «Тінями», планами та «змаганням творчих індивідуальностей» – блеф. Просто Кузенков доволі широко і вправно сформував свою «команду» (місцевком – Гаврилов замість Кругляка; Веселовська замість Сатановського, художня рада, з якої вивели все талановите). І для керівництва (міськком, міністерство, управління культури) ці голоси членів «команди» – і є «голос трупи». Ця меншість добре організована і керована єдиною волею. Міцно організована меншість завжди може спритно обкрутити неорганізовану більшість – за прикладами ходити близько.

То хто ж винен? Ми винні. Я винен. Не зумів, не об'єднав. Бо творчість творчістю, а люди – людьми. І залежать вони від зарплати, від наказу директора тощо. Не можна працювати лише з талановитими; менш обдарованих – більше. І для них власне мистецтво, власне вистава – не найвищий критерій. Це все знову ж таки тези до проблеми людських взаємин, до режисури як практичної психології.

Телефон Варпаховського – 262-97-54. Дружину він називає Дуню. А вона, здається, Іда Самуїловна?

Данкман здає у Театрі Моссовета «Ванечку», і я пішов туди зустрітися з Аріадною Арсенівною Смирновою.

І попав в обійми всіх моїх друзів – від Люди Шапошнікової до Борі Іванова, від Бориса Щедрина до Михайла Львова. Вони вже тут начувані про події в театрі Станіславського, про капусник (а дехто навіть про В. Д.!)... Шапошнікова Мила: «Мы с первого будем на гастролях во Львове, нам за вас отчет давать – что там они с вами вытворяют?»

Альбова вона знає добре – «Деловой парень, честный; но передоверил все Яковлевой, секретарю по идеологии. А она баба вздорная, сплошной комок нервов...»

*Ара про
Завадського*

Потім вийшла Ара, бліда й голодна. Пішли з нею обідати у ВТО на Горького. Перескакуючи з думки на думку, вона розповіла мені, що у них в управлінні всі збентежені наказом Жарковського. І вже зріє питання про мій переклад в один з чотирьох театрів – Ленком, імені Гоголя, імені Пушкіна, оперета. Дуже жалкувала, що Селезньов виявився не тією людиною, на яку вона розраховувала. Справи кепські: «Я только что говорила с Юрием Александровичем, – они запретили Завадскому говорить о вашем приглашении даже на спектакль! Не то что в штат! И знаете, старик, по моему, сдрейфил...»

Он воно як. Я не знав, що за моєю спиною ідуть такі баталії.

Аріадна Арсенівна радить «заранее спланированное отступление». «Поговорите с Завадским сами. Он вас любит. Но обижен на то, что вы не звоните, не просите. Единица у них в Театре Моссовета есть. Он чуть было не взял на эту ставку «этого подонка и развращенного мальчика Рому Виктюка, – я еле-еле убедила Завадского этого не делать».

Отакої. Бракувало мені тільки Віктюка відтісняти.

Віктюка запросили на угоду, він ставить п'єсу Арбузова, і Лосев використовує його і Хомського як знаряддя для зняття Завадського. (Це – версія Смирнової). Ну й ну... Мушу до всього того придивитися, аби не вскочити у тарапату. Арі я сказав: якщо звернусь до Ю.А., може скластись враження, що я з театру пішов – але в кращий театр. У цьому є елемент торгівлі. Спершу слід спробувати зробити все до кінця у

Театрі Станіславського. На моїх очах він паскудиться, гине, – переходить у розряд російсько-провінційних. А колись же він звучав! – була доба Львова-Анохіна... У театрі є Бурков. Згадаймо Урбанського, Женю Леонова. Прикро здавати все це примітивному Кузенкову; процес може бути незворотній. Я вдячний Завадському, але ще не певен, чи маю моральне право просити його про допомогу.

Телефоную Кузнецову – райком. Тон, який не віщує нічого доброго. Знайти пана по халявах. «По личным вопросам принимаем в последнюю очередь». Поклав трубку.

Набрив його знову й твердо сказав, що він мене не зрозумів. Що до товариша Альбова просить на прийом один з керівників театру імені Станіславського. Що мова йде про справу, яка має відношення до так званого «капусника» лише **опосередковано**. Що мене делегувала трупа переговорити з товаришем Альбовим і доповісти їй офіційну думку секретаря районного комітету партії зразкового міста – Москви.

Це справило враження. (Найбільше, гадаю – остання фраза). Він кудись відлучився, хвилин п'ять його не було. Повернувшись, сказав, що я можу прийти на прийом до товариша Альбова у понеділок, з 3-х до 5-ти. Чи прочитає товариш Альбов до цього мою заяву? Напевне, ні, вашу заяву треба **ПЕРЕВІРЯТИ** й **УТОЧНЮВАТИ**, а ми даємо першому секретареві виключно **ПЕРЕВІРЕНІ** дані, а це він доручить відділові. Я пояснив, що це значно скоротило б час прийому і зразу ввело б секретаря у курс справ. Але на цій невідзначеності бесіда скінчилась.

То нехай собі як знають?..



Р. Віктяк

*Райком зашинено,
всі німми на фронті*

Увечері – Девік: запрошує на перегляд «Вишневого сада» на Таганку. Ставив Ефрос. У понеділок здають Покаржевському.

Про мої куйбишевські «проблеми» він знає. Запропонував свою допомогу. Він зателефонує Варпаховському і попросить замовити про мене слівце Покаржевському. Варпах і Покаржевський разом працювали у МХАТі й товаришують досі.

Сказав йому, що я категорично проти. Справа не у слівці. Хай він краще накрутить Леоніда Вікторовича взяти театр у свої руки. Це продовжило б життя і йому і театрові Станіславського. Наближається доба чорної діри, непереливки і Ефросу, і Любимову, і навіть Товстоногову; до чого тут позавчорашня дружба з Покаржевським. Хіба покаржевський вільні у своєму виборі? Дружба дружбою, а партійний табачок – «врозь».

Телефонували різні люди. Зовсім різні. Знайомі і напівзнайомі. Виявляється, «слух обо мне...» «прошел по всей Москве...»

І як кульмінація – дзвінок Лялі. Жахливо стривожена. Лікар, який її веде (славетний професор, дружина якого – естрадна актриса), **сам**, не підозрюючи про те, що я Лялин родич, розповів їй, коли вона питала, що нового в театрах, про **мене**. Мовляв, театральна Москва кипить від обурення. Театральні цензори взяли за своє. То стріляли в Шукшина, тепер в Буркова-Танюка. Талановитого Танюка живають зі світу. («Вы видели его «Гусиное перо»? Это была эпоха! Вы видели его «Сказки Пушкина»? Это классика! До сих пор идет! А «Пурсоньяк»? Это гениальный бред! Вся молодежь без ума! Но и нам, старикам, там есть что посмотреть!» (Ляля виставу бачила, отож, каже, піддакувала).

Та й це ще не все. Професор продовжував її просвіщати. Танюка живає зі світу Кузенков. Вони з директором дали йому дві догани. (Це перебір у плітках.) А тепер звільняють (теж ніби перебір). У Танюка вже був інфаркт (он як!),

*У Лялі –
паніка*

то вони хочуть ще раз довести його до такого стану. «Как эти – на Таганке – с Эфросом!»

Остання фраза – мене здивувала. Наскільки я знаю, там, на Таганці, – повна однастайність: Ефрос підтримує Любимова, Любимов – Ефроса. Хіба я щось пропустив?

Ляля схвильована. Каже, що починає боятись за мене. А професор сказав їй по секрету – за Кузенковим стоять «очень ответственные лица». «Одного из них вынесут из театра ногами вперед!» – професорове резюме. Трупа за Танюка, начальство – за Кузенкова. Ні той, ні інший один одному не уступлять.

Цікаво чути про себе у третій особі.



Стаття про традиційність великодержавного шовінізму у Ігоря Шафаровича (збірка «Изпод глыб», Москва-Париж, 1974) – цю його публікацію просив для мене дістати Мих. Павлович Алексеев. Може, передати йому тепер і рецензію Анатолія Камінського?

Суть:

«Своєрідна ревеляційність цієї статті хіба у тому, що вона (в 1975 році!) повторила старі формули і фрази про кінечність збереження в майбутньому Російської імперії, якій загрожує сучасний стан міжнаціональних взаємин в СРСР».

На відміну від панславистів Мих. Павлович – західник, і його коник – європеїзація Росії через культуру. А європеїзація Росії для нього неможлива без європеїзації України, Грузії, без демократії у Прибалтиці – одне слово – при засиллі брехневоза і тупорилих вождів на місцях, обділених з дитинства культурою. Він – принципово проти «зближення», бо воно – втрата своєї власної суттєвості, єднання натовпу – в кожній культурі мають бути свої Еверести і свої западини, свій ландшафт.

Так – треба, щоб він мав статтю Камінського. Хоч дещо в ній його і дратуватиме.

Ну та він не в тім'ячко битий...

• • •

Наприкінці:

М. Осадчий та І. Гель перевезені до Львова, І. Світличний до Києва. Готують нові обвинувачення?

Вийшло 9 число «Українського вісника». Від часу арештів 1973 р. це другий з черги випуск...

У листопаді 1974 р. в с. Майдан Івано-Франківської області органи КГБ арештували біля 25 українських робітників, звинувативши їх в антирадянській діяльності.

З «Українського Вісника». ЗВІЛЬНЕНІ:

Інститут Археології Академії Наук УРСР: Компан, О. Апакович, М. Брайчевський, Олександр Лесков, Ф. Шевченко (колишній директор).

Н. Толочка піддано гострій критиці за «топографію стародавнього Києва». «Нащадки Мономаха». Втримався в Інституті завдяки лакейському вчинкові (написав пасквільну рецензію на «Меч Арея» Івана Білика).

Інститут теоретичної фізики АН УРСР; з посади директора звільнено В. Шелеста (син П. Шелеста).

Інститут ІМФЕ: В. Скрипка, Зінич, Сиваченко (колишній директор).

Інститут психології АН УРСР: Костюк (колишній директор), Ткаченко, Харченко.

Інститут літератури: О. Ставицький (звільнений у 1972 р.), В. Іванисенко.

Інститут колоїдної хімії АН УРСР: Куриленко, зав. відділом, відділ розформовано за те, що в наукових працях згадували професора Барбоя, що емігрував до Ізраїлю.

Інститут історії – Я. Дзира, з посади звільнено директора акад. А. Скабу.

Інститут суспільних наук (Львів): Р. Кирчів, М. Ваню, Шурат, Едлінська, Думнич, Григорчук, Яришинський, Олексюк – переміщено з посади директора на зав. відділом (не врятувало його рабське плазування перед окупантами і ганебні наклепи на українців).

Інститут хімії високомолекулярних сполук: Колотило, Г. Міняйло, Носоріг, Скориченко («скорочення штатів», насправді сфотографовані кагебістами біля пам'ятника Г. Шевченкові 22 травня 1972 р.).

Інститут Нафтохімії: Скляр – переведений з посади директора в МНС – за те, що в інституті працював З. Антонюк.

Київська астрономічна обсерваторія: О. Шемака.

Дрогобицький педагогічний інститут: Краєвська, Ворончук, Чорній (ректор).

Інститут Землеробства і Тваринництва – Л. Рейблат, інвалід 2 групи, при обшуку знайдено самвидав.

Видавництво «Наукова думка»: Черкаський (зав. редакцією), Покровська (зав. ред.), Ю. Лазебина (гол. редактор і три зав. відділами – науки, культури й інформації: Пальчик (за виступ на захист «націоналіста» М. Шестопала), Тарасенко (за опублікування схвальної рецензії на «Укр. календар», що виходить у Варшаві), Кореневич (за те, що кагебісти спіймали його на тому, що вісім років, як він віз якийсь пакет за дорученням І. Світличного).

ЗВІЛЬНЕНІ З ПРАЦІ:

В. Гриценко, філолог, дружина В. Лісового, на утриманні двоє дітей;

С. Кириченко, філолог, дружина Ю. Бадзя, на утриманні двоє дітей, сам Бадзьо вже кілька років не може влаштуватись на працю – поставив свій підпис під листом до редакції «Літ. України».

Дружина Є. Пронюка, на утриманні двоє дітей.

Дружина Коваленка, учителька, працювала 30 років, рік до пенсії, звільнена з роботи навесні 1973 у Боярці.

1973–74 з КДУ виключено найздібнішого студента 5 курсу філфаку – Крука, з факультету журналістики – Івана Гайдука (4 курс) і Раїсу Сидоренко (5 курс).

До всіх бібліотек – циркуляр про вилучення:

Д. Павличко – «Крила»

О. Бердник – «Чаша Амріти», «Зоряний Корсар»

Ю. Колісниченко і С. Плачинда – «Неопалима купина»

І. Білик – «Меч Арея»

Р. Андріяшик – «Полтва»

П. Шелест – «Україна наша радянська»

Всі праці М. Брайчевського

Поезія – 1968, кварталник

У Гарварді – відкрили катедру Української історії ім. М. Грушевського, перший професор – Омелян Прицак (від 14. 07. 1974).

**Четвер,
26 червня
1975**

*Профспілка:
Аксьонова, Сичов*

Поїхав у міськом профспілки. Галина Сергіївна Аксьонова (223-234-78). Жінка в паперовому обладунку. Шолом з паперу. Подивилась мої «документи». Згадала, що «по аналогічному вопросу ко мне обращался ваш артист Крюков». Визнала, що справа складна («Раз в ней принял участие райком партии»). Тому – без завідуючого відділом не обійтись.

Завідуючий відділом – Сичов Олександр Сергійович (223-23-88). Зігнував усі ритуали, просту до нього. Слухає не уважно, відволікається на дзвоники. Врешті – обіцяє мене підтримати («Я видел ваши спектакли, Лесь, вы в Москве человек известный, – надо было вам во все это втравляться?»). Поради – куди і як написати чергову «бомагу», інформація про те, хто де сидить («В объединенный театральный горком союзом не ходите, там заседает тот же Жарковский. Хотя он там не один – есть я, есть Щекин-Кротова, которая вам симпатизирует еще по Центральному Детскому» (Отже, вони тут усі про мене краще поінформовані, ніж я про них!). Треба оскаржити наказ у конфліктну комісію.

Я написав таку заяву й передав з Дорном (він вилетів до Куйбишева).

Якщо вони відкладатимуть засідання комісії і числа 3-го ви не одержите виписки з її рішення, зверніться в об'єднаний профком – вони вишлють їм нагадування. А вже потім подаєте заяву на свій місцевком. Після відмови місцевкому – звертаєтесь до суду.

Як той казав, всі дають «советы». «Страна советов».

Я певен, Гаврилов усіляко відкладатиме комісію і місцевком, аж доки я не піду їм на втіху з театру.

У театрі попросив у Тамари Михайлівни книгу наказів. Дала, хоч і дивилась на мене благально. З'ясувалось, у нас

за весь рік і за осінь 1974 року НЕ БУЛО жодного дня, коли актори були відсутні! Вони собі спокійненько втікали на зйомки й концерти, – наказів Жарковський не видавав. З якогось боку я це розумію – хай собі заробляють на життя по змозі. Але тепер вони мене цим побиватимуть: а ви репетицій не робили...

Правда, в іншій папці («Переписка з кіностудіями») є листи з Держкомітету, в яких Жарковського просять відпустити Варлей чи там інших у Сірію, на Сіцилію, у Шрі Ланку і казна куди. І його резолюції: відпустити з такого-то по таке. Ця папка мені дуже допомогла, – я веду щоденник репетицій, але мої записи потребують підтвердження. Зробив виписки. Копій зняти вона мені не дозволила.

Холерна робота – відновити всі ці «умови праці».
Чи варто?

*Любовна записка
для Оксани*

Увечері забіг до Загоруйка, куди вранці відвіз Оксану. Вона гралася там з Кирюшею. Заразила його грою у «вищий світ», у шляхту, у даму серця і в лицаря. Результат – любовне «посланіє» Кирюші:

ОКСАНОЧКА ТЫ ТАКАЯ КРАСИВАЯ ДЕВОЧКА ЛУЧШЕ
ЧЕМ ПРИНЦЕССА!!! А У ТОЙ НОС ВО (малюнок) ГЛАЗИЩА
ВО А РОТ ДО УШЕЙ!!! КРАСИВАЯ ТЫ КАКАЯ!!! ТА ПРИНЦЕССА
БАБА ЯГА!!! И ЕСЛИ КТО-НИБУДЬ СКАЖЕТ ШТО ОНА КРАСИ-
ВАЯ НЕ ВЕРЬ. А ТЫ... ВПРОЧЕМ У МЕНЯ НЕ ХВАТАЕТ СЛОВ
ЧТОБЫ ОПИСАТЬ ТВОЮ КРАСОТУ!!!

ТЫ ОЧЕНЬ ХОРОША!

ТЫ ПРЕКРАСНА!

СОГЛАШАЙСЯ БЫТЬ МОЕЙ ЖЕНОЙ!

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ.

Само собою, всі орфографічні особливості стилю вось-
мирічного Кирила збережено. Збережу й саму записку, –
колись їм буде цікаво усе те пережити заново. Років через
тридцять...

*Нічний дзвоник
Варпаховського*

Продовження не було, бо я розбив їхнє щастя і забрав даму Кирюшиного серця додому. Та воно й пізно вже.

Біля півночі – дзвонить Варпаховський. Дуже стривожений тим, що розповів йому Давид Боровський. Просить змалювати все у фарбах. Змальовував годину-півтори, він усе вимагав подробиць. Домовились, що я приїду до нього додому після візиту до Альбова й розповім усе.

Окремо – подякував мені за допомогу в роботі над рукописом. Що я там правив – хіба якісь стилістичні дрібниці. Але бач, людина інтелігентна – сказав і про це. Вчитись треба ввічливості у них – у Варпаховського, у Бажана, який відразу ж відповідає на листи, у Дейча, у Порфіровича... Ми вже інші, зіпсовані (зіпсуті?), нас заїдає «текучка».

Здалося мені, – Варпаховський налаштований так само категорично, як я. Вважає, що Кузенкова й Жарковського треба зняти. Театр гине, і він хоче говорити про це з Покаржевським. Та й про Дорна він приблизно такої ж думки, як і я.

Словом, – не знаю, як воно в мене вийшло, – я задав йому питання несподіване (і для мене, і для нього). Як він подивився б на те, щоб очолити Театр імені Станіславського?

Він, звісно, віднікувався, але помалу-малу ми дійшли з ним висновку, що це сьогодні єдиний шлях виправити ситуацію. Оскільки питання «а хто взамін?» було й лишається для Управління вирішальним і панічним. А тут ми маємо стабільну людину, з іменем, майстра, народного артиста РСФСР, котрий керував уже не одним театром: крім того, маємо людину, яку труппа добре прийме.

Я зрозумів, – Варпаховський погодиться, якщо з ним поведуть справу розумно й етично. Він переконаний, єдина перепона – його похилий вік («Сейчас назначают людей помоложе»). Воно ніби й так, але для цього хворого театру потрібна людина його складу мислення, його досвіду.

Неодмінно скажу цю свою точку зору й Альбову. Якщо вони там не повні індеференти, то повинні зрозуміти, що це – вихід. Реальний.



Загальновідомо, як Троцький у часи свого злету ненавидів Україну і як намагався її більшовизувати.

Анатоль Камінський подає в своїй статті його текст 1939 року «Бюлетень опозиції» (більшовиків-ленінців), де він уже майже «український буржуазний націоналіст»:

«Ніде утиски, чистки, репресії та всі види бюрократичного хуліганства не набували такого вбивчого розмаху, як на Україні, в боротьбі з могутніми підґрунтовими прагненнями українських мас до більшої свободи й незалежності. Сталінська бюрократія, правда, будує пам'ятники Шевченкові, але для того, щоб міцніше придушити таким пам'ятником український народ і змусити його мовою Кобзаря складати славу кремлівській кліці насильників... Гаслом повинна стати «Соборна, вільна й незалежна робітничо-селянська радянська Україна...»

Але ж це означає відокремлення від СРСР! – вигукують хором друзі Кремля. – Ну і що ж тут такого жахливого? – пише Троцький... – Ми не стоїмо на позиціях «єдиної і неділимої». Адже й конституція СРСР визнає право на відокремлення. Відокремлення України означало б не послаблення зв'язків із трудящими масами Великої Росії, а лише послаблення тоталітарного режиму (ст. 97).

* * *

Н. М. Карамзин:

«Інвазія Батия перевернула Росію, але після дальшого дослідження ми відкрили, що це нещастя було захованим благословенням, що ця руїна мала зародки єдності... Ще одне століття князівських спорів і який був би результат? Правдоподібна загибель нашої країни... Москва, на ділі, завдячує свою великість ханам».

(«История государства российского», т. V, 1892, ст. 235).

**До 26
червня,
четвер**

Нарешті дійшли мені руки до підписаної Юрком Покальчуком книги «В чаду фальшивих ідей». Перечитуючи вкотре ці опуси по розвінчанню «фальшивих ідей» ... «у світлі заклику Л. Брежнєва і «матеріалів XXIV з'їзду КПРС» (про це у передмові), – не розумієш хто більше вчадів – «кляті ревізіоністи чи наші автори, які їх «викривають». Юрко, втім, так і пише у присвяті на титулі книги:

«Лесю Танюку і Неллі Корнієнко з любов'ю – один із «вдячних» авторів, який все ще вірить у можливість «несамотності» (Ю. П., Київ, 14. X. 1974).

Даруючи цей опис, Юрко не приховав незручності за те, що затесався до такої «компанії» і «кампанії».

Анатолій Гордієнко пропагує «магістральні шляхи художнього прогресу і люто викриває «тупики «деідеологізації» – на тлі цілком школярського розуміння НТР і шкідливого впливу «ідеї «конвергенції», тобто зближення чи й «злиття» капіталізму та соціалізму» – що, звісно, суперечить «перемозі» Великого Жовтня і «торжеству м-л ідеалів» (ст. 6-7). «Реалістичне мистецтво», на його переконання, «завжди було людинознавством», а «ташизм-дадаїзм, абстракціонізм, алітература, антитеатр й іно-живопис, а тепер поп-арт, реді-мейд, фанк-арт, оп-арт і т. п.» – неодмінно у висліді – соціальна байдужість і антигуманізм. Накидав усього знаного й незнаного в одну купу – і тішиться, бавлячись термінами...

«Відвертий антикомуніст, соціолог і економіст У. Ростая «запеклий антикомуніст «советолог» З. Бжезинський»: «ідеологи Дж. Гелбрейт і Р. Арон дияволи з потойбіччя, а такі, як Е. Арома, «свідомо заплутують суть справи.

«Будь-яке справді велике мистецтво за природою своєю завжди перебувало в конфлікті з суспільством, у якому воно існує. Справа в тому, що воно виражає істини буття безвідносно до того, сприяють чи заважають вони меті виживання даного суспільства. Велике мистецтво завжди революційне, адже воно виражає сутність людини. Навіть політично реакційний художник, якщо він тільки справді

великий, набагато революційніший, ніж представник «соціалістичного реалізму» (E. Fromm. The revolution of hope. Toward a humanised technology. Toronto. – N-Y-L/? 1968? Ст. 75–76.

Добре, що дав виноску – можна буде колись використати – звісно, з протилежним для Гордієнка значенням...

Серед його «негативів» – Платон, Кант, Шопенгауер, Ніцше, Маркадер, Гароді, француз-неотоміст Ж. Марітен, Шпенглер, Камю, Пруст, Ортега-і-Гассет, А. Роб-Гріє, Б. Кроче, М. Вебер, Дюркгейм, В. Кандінський, П. Мондріан і С. Далі. Нікого з них він не читав (може, бачив якісь окремі літографії останньої трійки), позаяк цитує виключно за публікаціями в радянських газетах і журналах, ще намагається пхати носа в те, чого не розуміє. На те є своя причина – цей «філософ» ще тоді «консультував» українську науку у відділі науки в ЦК КПУ. Там лише таке й уживається – ідеологічні папуги й нездари...

У Захара Лібмана («В обіймах тиші» – «Поетика «літератури мовчання») всього цього менше, хоч він теж люто заперечує «модернізм». Юрко говорив мені про нього, як про людину, що працює над Марком Твенном – але, мабуть, він все-таки «не тієї марки». У часи КТМ у мене була його московська брошура «Разрушители прекрасного», і коли Сверстюк радив мені залучити його як знавця модернізму до лекцій в КТМ, я поговорив про нього з Кочуром – і не запросив. Мабуть, правильно зробив, бо ця його стаття – своєрідне продовження «разрушителей прекрасного». Корисно хіба те, що він цитує закордонні джерела – Йонеску, є ціла сторінка з Орвелла (вперше?) «1984». Правда, аби чого не вийшло, він умить страхує себе ось у такий спосіб:

«Викриваючи писанину Оруелла, один з лідерів англійської компартії Палм Датт одразу ж після публікації роману «1984» заявив: «Ідеї, що їх Оруелл вважав домінуючими у світі 1984 року, відображає не комунізм, про який він знав дуже мало, а сучасній залізній монополістичний капіталізм» (т. 51).

На стор. 84–88 Беккета – про нерухомість (Н)

Значно вищим рівнем літературної полеміки позначена стаття Миколи Жулинського «Сучасний апокаліпсис», або Деякі аспекти буржуазного літературознавства. Реальність казки і міфічність реального» (51–125), – звісно, при вмілій страховці своїх «амбівалентностей» посиланнями на В. Леніна («попівщина») – втім, саме у філософському аспекті – а не чисто політичному. Приміром, Ленінова фраза «простір і час – не прості форми явищ, а об'єктивні реальні форми життя» – нічого не додає йому до контексту, але посилання – є, отже, автор «правильний».

Хоч би там що, співбесідник він гострий і цікавий, хоч мені в такій темі бракувало обширу – на кожную його цитату мені хотілося б привести ще дві-три зі своїх виписок, для об'ємності проблеми.

Суттєво й інше. Про «реальність казки і міфічність реальності» тут – лише на початку – й про апокаліпсис – більше для красного слівця, ніж по суті. Насправді йдеться про фальшиві пророцтва. Книга Кермоуда передувала бунтові 1968 року, це суттєво – авангардизм добре відчув ці підземні поштовхи, Чехословаччину і студентські бунти; але по тому минуло більше як п'ять років, і тепер про «апокаліптичні» мотиви можна написати з іншою температурою. Ну та зарубіжна література – не зовсім Миколин фах, – ясно, що за всім не вженешся, всього не догледиш. Це при тому, що стаття в збірнику – для мене найсерйозніша.

Уважно вчитався в статтю Тамари Денисової «Антикультура для мільйонів». Добре характеризував її як (майбутню) [нерозб]ністку – Світличний, трохи скептичніше – Михайлина: доки вона поралась над теорією, роман і композиція роману – з посиланням на аналогічні російські розробки – все було більше по суті.

Справді, стаття надто пропагандистська. Особливо там, де вона некоректно береться за Маклюєна і Маркузе.

Чим небезпечний «клятий Захід»? Там «все менше часу відводиться читанню», все більше уваги до мистецтв ві-

зуальних. Стверджується «культура відмінна від кращих зразків», автори «нічого не хочуть пояснювати», «вистави в американських театрах все більше зводяться до серії сцен, в яких грають навіть не актори, а випадкові люди», наяву «фольксінтерство» – «виконання популярних народних міських пісеньок», уславлення наркотиків і «безмежної аморальної свободи особи».

Я цього начитався по вуха в московській пресі – остаточно, а вона ж все ще посилається, **вони** для неї авторитет. Навіть Маю Туровську («Герои безгеройного времени») бере себе у спілниці. У Туровської це книжка **протилежного наповнення**.

Істину знає лише Брежнєв, який проголосив її 1969 року на нараді комуністичної і робітничої партії у Москві – і вона по-піонерськи цитує його базгранину на двох сторінках (136–137). Звичайно ж, після Ілліча мова далі тільки про «масову культуру» – і суцільні песимістичні прогнози.

Є цитати з «Повстання мас» Ортега-і-Гассета (140) – може згодиться мені для теми про елітарність і масовізм (Л. Т.). Хоч своєю «кінцівкою» вона й фальсифікує його тезу (ст. 140).

Про Маклюєна:

«Вдаючись до відвертих фальсифікацій і брехні...», «на звання пророка, який узагальнює інтереси інтелігенції і веде за собою масу, сьогодні претендує і всіляко пропагується західною пресою Маршалл Маклюєн» (ст. 145).

А що ти, Тамаро Наумівно, писатимеш про Маклюєна через 10 років – у 1984? І через 20 – у 1994-му. Якщо писатимеш щось взагалі...

Біда з цими нашими «фахівцями». Що замовлять – те і мовлять. Надуваючи при цьому щоки і відчайдушно жестикулюючи.

А може, поняття змінить і *т*? Розумні ж у принципі люди мали б думати про душу.

Юрко Покальчук трохи в кращій ситуації – вирулив на проблему молоді, а тут – море ситуацій та ідей, аспектів і захоплень.

У рік наших арештів вийшла його книга «Самотнє покоління» («Молодь у сучасному романі США і теорія відчужень»), після якої дехто закидав йому «асоціації» і «підтекст» – з проекцією, мовляв, за радянську дійсність.

Я, признатись, нічого такого в тій його книзі не знайшов – але там була широка поінформованість, детальний вихід сюжетів (вони й навівовали небажаний «асоціативний ряд»). Крім того, там у нього в покажчику – понад 200 прізвищ – з неординарною інформацією про них (переважно). Але там теж було доста того «реалізму» й «партійності», які так гостро громив у нас на кухні Юра Покальчук.

Але Юрко анархіст і «чегеварець» – його бунт такий же, як бунт зображеного нам «самотнього покоління», і ми обійшлися без детальної аналітики його книги – я хіба висловив свої окремі побажання. Юрко сприйняв ці поради добре і дещо, як він сам похвалився, зреалізував у статті «В чаду...». Принаймні, він не гудить молодь – лає тільки **методи** вивчення «молодіжної субкультури».

(Окремо: Жерар Вансан – краще Венсан (Vincent).

Варто звести Покальчука з Ед. Розенталем, в них спільна царина – але у Розенталя – кращий доступ до **текстів**.

Найцікавіше в нього – для мене – нова генерація проти старої, зародження єресі – її перемога – і пластуни переростають з єресі в «норму». Моя тема.

П'ятниця,
27 червня
1975

Сон в руки?

Треба сходити зробити кардіограму. Постійно якісь перепади – ніби їдеш у ліфті. Усе завмирає, а потім починають дрібно тремтіти руки. Тому й снилося казна-що...

Ніби оце бреду я житом через діброву, через кущі якісь – тим звичним шляхом, що ходив я ним у Куйбишеві з готелю до театру. Раптом помічаю, що дерева ростуть на очах! – все вище й вище, і вже мені не видно, що́ там за ними, куди йти.

Відчайдушно не хочу бути меншим за них, підскакую раз, удруге – і раптом злітаю поверх отих дерев. Лечу – люди внизу дивуються – Танюк полетів! А я лечу собі й думаю, – нічого дивного, не вперше ж лечу, аби за дроти не зачепитися. Але цього разу небезпека не в них, дротах (це постійний мотив мого сну – Я, який летить – і страх електричних дротів: стовби, трамвайні і тролейбусні лінії, іскри...), – а у місті, яке загрозово (!) наближається. А я чомусь повторюю собі, що місто – не для птахів, над ним літати заборонено. Або просто загрозово. Мені треба пролетіти під кам'яною аркою – вона неширока, півметра збочиш – і я зачеплюсь за мур. За аркою – майдан старого міста, і в центрі – щось середнє між Луцьким замком Любарта і Казанським вокзалом на Комсомольській площі; там, де будинок культури залізничників... Якимось дивом я влітаю в арку й лечу далі, не торкнувшись каменю. У перспективі польоту – невеличкі майданчики на стіні замку-вокзалу, де тусуються голуби. Розумію, що не зможу там приземлитись – розіб'юсь. Раптом ці голуби хмарою здіймаються вгору – і несуться на мене. – Це все! – умить майнуло мені, і я врізаюсь у їхню голубину хмару. У голові одна думка: навіть літак розбивається, потрапляючи у пташину зграю, навіть величезний літак. Водночас – інша думка, раптова: А якщо ні? Ось учора бачив я в кіно – мчить табун коней, дикі мустанги, а назустріч їм – один. Чи одна. І цей один кінь чи одна – їх розсікає: вони, як хвилі, минають її, не збавляючи швидкості. Уві сні саме кобила, красива, як чортиха!

У цьому для мене завше було чудо. Але хмара голубина близько, і я боюсь, хочу стулити повіки, бо розумію – ось зараз, зараз! Заслонюю очі рукою... Але раптом випростую руки-крила й пірнаю у хмару. І нічого! – жодного доторку!..

Ось я уже на землі. Витираю спітніле чоло. І почуваю, що все це в мене вже було, – і цей скажений політ, і ця хмара, і цей страх, переможений в останню мить. Я відчуваю, тілом відчуваю, що зараз станеться щось несподіване, непередбачене. Озираюсь – за два-три метри від мене відкривається

у площі тайник (щось на зразок кам'яної ляди від кам'яного погребя). І звідти з'являється... Крюков. Напевне, це асоціація з «Обеліском», де він так само по пояс стирчить з-під землі (сцена йде в оркестровій ямі). З'являється Крюков з меланхолійними очима й невідомо чому кидає в мене щось м'яке, ніби бажаючи збити мене в леті; але це та мить, коли я вже опускаюся на землю. Вираз його обличчя – суворий, але не злий; ніби прикидається лютим. Грає. Кидає в мене чи то подушкою, чи шматою, – я хапаю й кидаю її в нього. Він ізнову в мене, – і я зносу відбиваю ту подушку йому. Раптом він замахається на мене вже по-справжньому, і вираз обличчя йому, як у «Страшній помсті» Гоголя, різко змінюється. Він робить до мене кілька загрозливих кроків...

Раптом звідкись із-за мене винирює хлопець із мого дитинства. Ми з ним особливо ніколи не приятелювали, – грали в шахи. Він добре грав. Ані імені, ані прізвища – не пригадую. Волосся кучерявиться, худий, чорний, – прикриває мене. І від того, що я не можу згадати, хто він, яке його прізвище – прокидаюся.

Прокидаюся. Пів на сьому. Всі ще сплять. Почуваю себе геніально. Відпочив. Сонечко на повен зріст – сяє. Настрій – як у переможця.

Виявляється, спав я лише півтори години (друкував записку Альбову). На кухні. Перед сном узяв душ і випив таблетки. Снодійне – Смирнова дала. Аріадна Арсенівна, у неї самої через мене безсоння.

Шкода, більше таблеток нема, а то б завтра знову спробував політати. Надто вже тривожний, але радісний стан. Завмирає все.

Дзвонив у Куйбишев. Сатановському: як він дивиться на ідею призначення Варпаховського. Він – підтримав.

Каже, директор нервує. Йому доповіли, що були збори. Кругляк обурений наказом, висловив уже Жарковському. Той спалахнув і пригрозив, що вони з Кузенковим будуть вимагати від Покаржевського НЕГАЙНОГО звільнення

Танюка – «поскольку в театре возможен бунт, погасить который надо до возвращения в Москву, на гастролях». Дехто (Бикова, Бурков) теж «возвысили голос». Після чого Жарковський (чорт зна що за людина!) раптом повернув справу так, що він ОСОБИСТО був і буде **проти** звільнення Леся Степановича, але саме цього від нього вимагає Покаржевський і райком, і він не може мене захистити...

Гарного ж я маю захисничка, єдрі його в корінь, як було в одній п'єсі Зарудного.

Між іншим, снівся мені вчора й Олекса Коломієць, Альоша-Камбоджа (так його дражнять за китайські очі). Так от кличе мене Альоша-Камбоджа і каже: «Ти нас не слухаєш, а ми тобі тут готуємо ґрунт. Давай, давай, – без фокусів...» – і пальчиком манить, пальчиком...

Сни – віщі? Чи – злоВІЩІ?

* * *



Лист від Титуса Геврика:

*Лист від Титуса
Геврика*

Дорогий Лесю!

Одержав вашого листа. Дякую. Жалко, що ваш театр не приїжджає в наші сторони. Чекаємо! Ви вже десь на вакації. А ми щойно збираємося. Вчора наші хлопці скінчили науку і за два тижні їдемо у гори. Софійка і хлопці відпочиватимуть, а я буду писати англomовну історію української архітектури для дітей. Літо таке коротке!

Питаєте про хлопців – ну вони ще дперва вчать ся писати. Адріян уже цього року навчився у школі по англійському. Романа це чекає на другий рік – піде до першого класу. Обидва старші тепер у «стані відкриття»: усе їх цікавлять динозаври та звірята та земля та космонавти. Побачимо, що з того вийде. Софійка мала надію, що наймолодший буде поет, назвала Олесем, а він либонь буде си-лачем або боксером.

Питаєте про Грищенка. Живе він у Франції. Виїхав з України перед першою світовою війною. Жив у Царгороді і Греції. Живописець: акварелі та олії. Побіч Архипенка й Гніздовського найбільш знаний

український мистець на заході. Картини його є майже реалістичні, краса в кольорах та світосприйманню. Зібрати його твори не є так тяжко. Зате з працями Архипенка є гірше. Вони порозкидані по приватних збірках. Дружина покійного має велику, ще з старих часів, колекцію, але не знати, чи ще схоче випозичити на виставку.

Дорогий Лесю, з літом пересилаємо вам побажання веселих вакацій. Як будете у Києві, передавайте привіт золотобанній Софії від Софійки і від мене.

Привіт Вам і Вашим –

Софійка і Тут.

14. VI. 75

Дзвонили:

з Куйбишева, – різні малоцікаві новини, побутового плану;
Тарас Марусик з Яремчі: просить прислати кілька книжок; пов'язати його з Євгенією Кузьмівною (вона на дачі, буде лише завтра);

Галя Іванова – просила на завтра до себе (туди прийдуть Андрій та Євген, Кузьмівна; очевидно, не зможу, не до гостини);

Гриць Булах – ніяк не вгамується зі своїм «Тартюфом», вийми йому та поклади текст; киево-філармонійні новини, кого куди перетасували. Яка різниця, хіба від того щось міняється?

Кузьмівна з дачі: просить дати їй список всього, що переклав Дон-Кіхот; вони тут хочуть якось йому допомогти, через «Дружбу» чи через СП; дам, – але ж Микола стільки зробив, що за пару вечорів того не підрахуєш;

Смирнова Аріадна: «Непременно позвоните Юрию Александровичу, он ждет!»

Телефон Кузнецова Валерія Дмитровича (помічник Альбова Григорія Кодимовича) – 251-56-89. Алла Олександрівна, секретар – 251-32-43.

Був у юристки Раскіної на консультації. Вона згодна – наказ юридично необґрунтований. Радить мені його «оспаривать».

Дивовижа. Вона – юрист нашого театру, її винайняли, аби захищала дирекцію – від таких, як я. Між тим вона каже, що з нею, видаючи наказ, не порадилися.

Вечір – зустріч з тими двома поляками, що про них ішлося у Марини Орлової. Нелля, Левко Галстян і я. Симпатичні люди.

Лешек Вержбицький мешкає у Лодзі. Художник спеціалізується на килимах і тканинах. Худорлявий, стрункий молодик, соромливий. Ну, може не молодик, – років під п'ятдесят. Музичний.

Роман Орлов – варшав'янин. Якийсь далекий родич Марини Орлової. Композитор-пісняр. Кокетував, що він з аматорів, не має справжньої освіти, через що – мовляв, традиціонал. Не женеться за авангардом. Пісні у нього й справді традиційні, але – гарні за мелодикою. Записи зроблені чудовими оркестрами, співають найкращі актори. Має кілька призів на фестивалях. А потім з'ясувалося, що він і художник добрий. У Марини вже є кілька його робіт – чорно-біла акварель. Пейзажі (!).

Звісно, всі пісні – про любов: розлуки й зустрічі, чекання й надії, про сніг, який навіває спогади («И нет давно нас в Закопане, а снег по-прежнему идет...»).

Може й справді перекласти? Це приємна справа. Тільки хай вишлють клавіри, тексти, плівки.

Нелля наполягає, щоб я віддав Романові свою пісню про коней. У нього загострене почуття ритму, – потаєне й нервово. В усіх піснях, навіть найспокійніших, – тривога...

Був чудовий польсько-російсько-український вечір. Лешек та Роман підсмажили в солі миндаль. Ми пили червоне вино, каву, слухали музику. Що може бути приємнішим, та ще й у такій гарній компанії як наша?

А вночі – злива, і лише на третю ніч ми повернулись.

...

Поляки ніяк не могли повірити в те, що можна так геніально перекласти «Пана Тадеуша», як це зробив Рильський

*Лешек Вержбицький
та Роман Орлов*

(як я їм казав, ТАДЕУШКЕВИЧ). Справді, хіба це не верх можливого –

Мій «Пан Тадеуш»

О краю мій, Литво, – ти на здоров'я схожа!
Яка ти дорога, лиш той збагнути може,
Хто втратив раз тебе. Як видиво живе,
Тебе малюю я бо туга серце рве...

Може, я читав їм так емоційно, бо мені туга рве не за Литвою... Але з дитячих літ був «знаменитий» тим, що знав напам'ять цілу «Руслана і Людмилу» Пушкіна, «Пана Тадеуша» (який довжелезний!) у перекладі Рильського; а пізніше вивчив «Гайдамаки». Отож Зуб і казав, що у мене «лошадиная память».

Тадеуш яко гість побіля пишних дам
Сів при господарі, хоч молодим літам
Належало б лише в кінці стола сидіти...
Тадеуш і собі перебіга очима
Неначе дивне щось таїться за дверима...

Взагалі «Тадеуша» слід підчитувати частіше... Наскільки сучасною виглядає та ж промова судді – де про науку від старших, від релігії святої...

І чудернацький стрій, що сором брав і сміх, –
Та чудернацьким хто його назвати б міг?
Де ж пак – сказали б тут, що ти культурі ворог,
Не віриш у прогрес, борониш тлін і порох!
Реформи треба нам – Підчашич аж кричав, –
Цивілізації, загальнолюдських прав!

Між іншим, на Україні можна було б таки поставити «Пана Тадеуша»! Га? У Москві – ні, це сприйметься тут декоративно. А Україні проблеми шляхти (еліти) пішли б сьогодні «впрок»... Га?



Абсолютне, тобто стовідсоткове «бла-бла-бла» – стаття моєї напівродички Нонни Капельгородської – «під акомпанемент комплексної обробки індивідуальної свідомості» – все в західному кіно не просто погано, а дуже погано, «ворожа людина» й суцільна маніпуляція. Звідси попитати з Леніна, який, виявляється, ще в розмові з Богдановим усе те передбачив...

«Фіналять» книгу Вадим Пашенко («Пропагандистська машина імперіалістичних держав», «потік брехливої інформації», «тваринні інстинкти» – і жодного просвіту!), Зінаїда Новицька («Марк Твен» – але – «в тенетах буржуазної критики») і Володимир Кухалашвілі.

Володя дав не розмитого Скота Фіцджеральда, – гідно й толково, обравши добрий спосіб – захист «одного з найвидатніших письменників американської літератури ХХ століття» від негативної (буржуазної) критики. Гарні й необхідні посилання, все документовано – добрячий професіонал.

Надалі все-таки хотілося б бачити Покальчука в іншій компанії – без отих Гордієнків, зокрема.

Між іншим.

Короленком я захопився з дитинства, і плакав над його «Дітьми підземелля» і «Сліпим музикантом».

Але тривалий час мені було невтямки, чому влада якось завжди обходила його увагою – в шкільних проблемах, перевиданнях, статтях.

Натрапив на його текст – до більшовиків: «Ви святкуєте перемогу, але це перемога згубна для тієї частини народу, яка перемогла разом з вами».

Наркомові Луначарському – пише: «Ви, більшовики, перетворили свій комунізм на казарму...»

І хоч Луначарський був з ним згодний, крісло не дозволило наркомові «розслабитись».

Українським письменником він не став, але ось що пише про нього Михайло Добрянський:

«Криза національності на тлі конфліктів між трьома націоналізмами виринула перед молодим Короленком дуже швидко, безпосередньо після польського повстання 1863-го року. В атмосфері міжнаціо-

нального роз'ярення Короленків товариш по школі, поляк, кинув йому в вічі, наче образу: ти москаль! – «Не москаль, а козацький унук і правнук вольного козацького роду», – відповів за нього його учитель, Буткевич.

Моє розчарування Михайлом Стельмахом почалося не з того, що він відповів мені негативно, коли я звернувся до нього у справі розбиття вітражу (Алла, Панас), і не з того, як він повівся з моїм листом до нього про арешти 1972 року.

Ще коли ми з Аллою ставили в Одесі його «Правду і Кривду» (я дуже переробив усе в своїй інсценівці), він нас здав – тобто «умив руки» (хоч потім надрукував п'єсу в газеті у моїй редакції, не вказавши мого прізвища!).

Десь 59-го року я прочитав його «Кров людську не водицю». Роман як роман, здалося мені – хіба мова надто стилізована і життя – підсолоджене.

Іван Світличний тоді мене розхолодив. «А ти прочитай «Велику рідню» – це він видав ще за життя Сталіна. Там у колгоспі – райське життя (а як було насправді?!), і на кожній сторінці герої славословлять Сталіна. Це було з розряду Бубенкова та ін. А прочитавши, побачиш: «Кров людська – не водиця» – це та ж «Велика рідня», перероблена у «світлі Хрущова» – та ж колгоспна благодать і ті ж славослов'я партії, владі. Про те й за кордоном писали – той же Кошелівець».

Шкода, що маємо таку літературу. Втім, Стельмах принаймні меценатствував Саєнкові, іншим; симпатизує народному мистецтву.

Втім, що я ношуся з тим листом до нього, як з писаною торбою? Він знав, що його подали на Героя – і, зрозуміло, вичікував нагороди. А тут я зі своїм листом – про арешти!

Як там не є, він не герой мого роману.

Чим, на мою думку, привабливий для Курбаса Бергсон? За Бергсоном еволюція розвивається двома різними річищами: матерія іде одним вниз – дух іде вгору іншим. Для Курбаса творча еволюція можлива теж лише через інтуїцію; інтелект – цього не дасть. В його бібліотеці була російська книга Бергсона «Творческая эволюция», 1914, її брав у нього Дейч уже в 20-х, у Києві.

Життя для Бергсона – космічно-метафізичний процес – Курбас був готовий це сприймати через своє штайнеріанство.

Зранку заїхала за мною машина, і водій повіз мене до Юрія Олександровича Завадського. Спочатку за місто, в район Узкого, де ми мали змогу поговорити наодинці про справи театральні. І про інші.

Субота,
28 червня
1975 року

Основна його тональність – «я уже, видите, в **возрасте**, пора подумати о душе...»; «а за театр больно...», «и с Женей не знаю как быть... без меня они его съедят...».

у Юр.
Олександровича
Завадського

Розпитував мене – про Романа Віктюка. Я дав йому найкращу характеристику. І не тільки тому, що не хочу лізти в особисті проблеми Віктюкові (хай йому грець!). А ще й тому, що негаразд було б обтяжувати Ю. А. додатковими сумнівами. У нього й без того своїх клопотів. Зрештою, Віктюк може і повинен працювати у нього в театрі, – в Москві майже немає НЕСОЦІАЛЬНИХ режисерів, один лише Завадський здатний відбити Віктюка від пошлятини й самодемонстрації. Сьогодні Роман – більше ефросівець, ніж сам по собі; це його звужує. Він все-таки інший. Скажімо, не поєднаєш в одній виставі – Віктюка й Давида Боровського. А от Віктюк і Левенталь, Віктюк і Мессерер Боря – «цошь іннего...»



Ю. Завадський

Не знаю, може, я зробив велику помилку у своєму житті. На якомусь етапі розмови мені здалося, що він хоче, аби я перейшов до них у штат – я, а не Хомський чи Віктюк. Що Завадського бентежить Хомський, якого йому підкидає дехто з трупи й дирекція...

Але з якоїсь вродженої совісності я тієї теми не підтримав. Може, пече мені доля Театру Станіславського (а це ж треба ЧЕСНО здати Кузенкову й піти на КРАЩІ ХЛІБИ). Може, не вірю я у наполегливість Ю. А. (забагато по-

силався він на УТИСКИ з боку начальства: це його, метра й корифея, начальство утискує? Яке начальство?!). А швидше за все, ті наші **маленькі** клопоти відійшли на задній план: мені цікаво було з ним говорити про інше...

І так ми захопилися тим іншим, що привіз він мене до себе додому. Такий-сякий обідик – і Ю. А. почав показувати мені свої книжки. Унікальні... Філософія, теософія, середньовіччя, магіка. Я відчув, що він – усупереч міфів про свою «зразковість» (!) – віруючий. Глибоко віруюча людина, корінням звідти, з минулого, з історії, з давнини...

Найцікавішим було його враження від сучасної політики – Сахаров, Солженіцин, Галич; згадав 20-і, Бердяєва, Лосєва... Тобто він переживає тексти **нового** мислення, тексти **ревізіонізму**, – через призму старої культури, через упорядкування історією...

Ті, котрі його нині пародіюють (анекдоти Ранєвської) – зовсім не знають Завадського. Це пародія на рівні побутового містечкового гумору, хіба іноді офілософленого. Він зовсім інший, він вибивається з розряду РАДЯНСЬКОГО художника. Через Завадського я починаю розуміти, кого ми втратили – доба! – Таїрова, Курбаса, Лобанова. Він дуже тепло й споріднено говорить про Станіславського (дратівливо – про Немировича-Данченка).

Розпитував про Курбаса.

Отже, **інше** було – Бог і «тривання на високому». Як у такій атмосфері випадало б мені «заспіває-засміється – а на сльози зверне»? Комплекс старого Перебенді, хвалити Бога, мене не переслідував, і я, коли матиму час, запишу з пам'яті нашу бесіду детальніше...

*«Большой
аттракцион» з
Менглет і Варлей*

А потім – усією родиною дивились «Большой аттракцион» з Наталкою Варлей та Майєю Менглет. Мюзикл а ля американці, тільки гірше. В тому сенсі, що багатослівно: і режисер, і сценаристи, і артисти **говорять** там, де мав би правити бал колір, балет, музика, рух.

Мандрівний цирк із гладким адміністратором, дівчинка, яка мріє про арену, її дід, у минулому петербурзький пілот-любитель, поруч з його «колибою» – старий допотопний «літачок», на якому врешті-решт дівчинка летить доганяти цирк своєї мрії. Сама ідея «ОНИ БРОДИЛИ ПО ДОРОГАМ» – поетична. Є тут і хлопчик з «Красного шара», що виникає перед дівчинкою у таємничий спосіб – рятує від дощу парасолею, співчуває, дарує квіти... З хлопчиком приходять арлекіни, це теж вигадливо, хоча й було у Ролана Бикова. Є й радянський супермен, в якого дівча закохується: він літає під куполом і вчить дівчинку цього мистецтва. Є все – крім глибини акторської долі, власне ДРАМИ, потрібен смуток і жаль, – лише на такому тлі можливий сміх як вивільнення. Вони тут ніби бояться перестати були «вельсачками», не усвідомлюючи, що карнавальне буяння й веселощі неодмінно вимагають зворотного боку явища, його трагедійної основи. Лише на зіткненні цих суперечностей може народитись істинне мистецтво; геніально це – у Фелліні, у Чапліна...

Тут цього нема. Фільм красивий, місцями хвилює, але – ніщо не зіграно. Героїні не співчуваєш.

Негарздний і музичний бік. Мляво подані теми, Варлей явно не співає (про синхронність озвучення ніхто не потурбувався, і це жахливо дратує, як мазня невмійки). Рухається вона чудово (колись справді працювала у цирку!). Дублюють її не одна, а дві акторки: пісні зроблено в різних діапазонах (раз вона співає контральто, в іншому випадку –



Н. Варлей



М. Менглет

колоратура). Ні, це не прийом – якби ж то був прийом. Просто – неухажність: «авось не заметят».

Ці їхні «авоськи» мені вже у печінках.

Одне було цікаво – раптом бачу кадр з тієї серії, яка мені часто сниться! Ні, не польоти – табун коней, що мчить щодуху, назустріч одна, біла лошиця: розтопчуть чи ні? І вона проходить крізь вороні й гніді ряди, як ніж крізь масло. Це ж прямо з мого сну!!!

Коні, що летять – це краса. І зблизька, і здалеку. Чорт зна як гарно. Оксана й Нелля так само були від того у захваті.

Як вони вищали від задоволення, мої рибочки!

Обіцяв зробити Кузьмівні список Лукашевих перекладів: почав і споткнувся уже на другому десятку. Але справа не терпить. Мушу.



Я говорив про сакральну жертву – вбивство дітей Гонти у «Гайдамаках» Шевченка. убивство фантомне, легенда.

Не фантомним убивством стало вбивство під Крутами, так само варте для України біблейського чину. Мабуть, не лише для України – для цілого світу, який раз-у-раз згадує долю трьохсот спартанців на чолі з Леонідом, які героїчно загинули під Тернопілами.

Маю виступ Людмили Михайлівни Старицької-Черняхівської на похоронах героїв Крут 19 березня 1918 р. в Києві:

«На вас, завзяті-юнаки, що возлюбили Україну, кладу найкращії гадки, мою сподіванку єдину...»

І їх нема...

Кого ми поховали?

Хто зважить той жаль? Зберіть усі хмари з усього світу й не складете тієї нерозважної туги, що повила серце...

Жалю немає ваги.

Найпалкіші діти України, найдорожчі жертви на залізний вівар волі.

Історія знає багато жертв, але такої сторінки вона ще не розгорнула перед людськими очима.

У часи хрестоносних походів ішли відбивати Єрусалим лави охоплених ентузіазмом дітей, вони й гинули лавами, з повною вірою в царство небесне й у вічне життя.

Бились до загину герої-юнаки Греції та Риму й виступали на бій озброєні всією тогочасною військовою мудрістю, фізичною силою, певні своїєї перемоги.

Ллється й до останніх днів кров героїв-патріотів, але вона ллється на війні з ворогами, а ворог хто? Ворог воїн, воїн – воїнові брат, він поважає свого супротивника, бо розуміє, що доля їх єднає, – він убиває під час січні, а доглядає, коли візьме в полон, він і карає, та карає тільки смертю.

А що було тут?

Якої вічної нагороди сподівались юнаки, вирушаючи на бій?

– Вічної смерти. Чи вони вірили в свою перемогу? Чи сподівались на свою силу? Ой, ні! Чи то були знавці, окурені порохом, призначені до військової справи. Ні, ні. То були гімназисти й молоді студенти, непризвичаєні до військової справи. Вони не визнавали ні права війни, ні права смертної кари. Їх душам було огидне кожне насильство, убійство, бій.

І вони пішли.

Коли вдарив останній час Україні, вони пішли, 400 юнаків проти 13000 большевиків.

Сподівались засипати своїм трупом повіддю прорвану гатку.

І полягли усі.

Чи ж вони не відали, проти кого йшли?

Поки історія людська буде існувати, доти будуть усі, і далекі нащадки наші, з огидою згадувати страшне слово «большевик».

Каїн, Юда й большевик. Три людські потвори, три звірі, що їх викинула на світ Божий якась страшна безодня. Ні, і то Порівняння неправдиве! Каїн убив брата, але сам жажнувся свого злочинства і, як безумний, кинувся тікати від братнього трупа; Юда продав Христа, але не стерпів муки сумління й «удавився» сам. А большевик перед смертною карою, перед розстрілом відрізував носи, вуха, проколював очі, випускав тельбухи, добивав недостріляних прикладами по голові і тішився муками своїх братів.

Усе те відали герої-юнаки й пішли свідомо на нелюдські муки, щоб затримати ворога, щоб дати можливість Україні підписати мир з центральними державами, що дасть щастя і спокій народіві нашому.

Народів, що сам потяг з більшовиками і повстав проти своїх: Святий Боже, де ж Твоя правда? За що ж загинули ці найкращі сини України? Хто їх не знав? Хто не знав Поповича? Бідний, дорогий товариш! У часи, коли гинула вся Україна, як він кидався скрізь, щоб усім допомогти, щоб роздмухати іскру надії. Чи є хто з українців у Києві, хто б не знав Володю Шульгина? Хотілось кожному сказати щось тепле, ласкаве цій, усім дорогій, усім любій, усім рідній людині.

Відколи скінчив гімназію, він став душею молоді і теплим зв'язком між нею і старшим поколінням, бо він був увесь – любов до України. Палкий організатор, палкий промовець, теплий заступник усіх тих, що постраждали за Україну, любий, дорогий, незабутній Володя Шульгин! Він згромаджував, єднав молодь і разом з тим усією своєю істотою збуджував у людей старшого віку віру в долю України!

І його нема. Був душею молоді і разом з нею пішов на смерть. А ті гімназисти 6, 7, 8 класи – дорогі діти на світланні життя.

Чи то їм треба було умирати?

Вони всі понесли на жертву Батьківщині свою молодість, радість, щастя, нерозважне горе кривих і молоде своє життя.

Заметене снігом поле, а на ньому похапцем окопались чотириста юнаків, без штабу, без опанциреного поїзду; по три набіи на душу. За-чорніло здалеку, почали наступати з усіх боків колонами більшовики. Тринадцять тисяч вибрудків на 400 беззбройних юнаків...

Єдиний командир юнацької бригади, що лишився з нею, сотник військовий, звернувся до юнацтва: «Вже нам, товариші, не вертатися на Україну, послужимо ж усі Неньці, поляжемо за неї всі». Всі поклялися. Три дні боролись – і полягли на чорнім полі смерті.

Закипіло більшовицьке свято. Шляхетні голови молоді, що жили лиш вищим пориванням, любов'ю до народу, до правди, до волі, – сини «братерського» народу били прикладами, виймали очі, мордували нелюдськими муками.

Що смерть? Смерть ласка, – смерть хвилина...

А муки ті?

Сердешна Україна, чи ж вона того хотіла? Бідна, нещасна, стократ нещасна й самотня у дні своєї волі, оточена кодлом гадюк – ворогів, від уст рідних дітей відбирає хліб і дає чужинцям, щоб усіх порівняти, – і має в подяку ненависть, зраду, злобу! На ту волю народну вона ж віддала останню свою оборону, свою чесну, інтелігентну молодь.

Страшно вмерти, але ще страшніше загинути марно.

Того дня, коли большевики вступили в Київ, коли здавалось, усе загинуло, прийшла до мене мати одного з полеглих юнаків та впала передо мною навколішки.

«Я мала одного сина, так, як сонце в небі, – сказала вона, – і він пішов проти большевиків. Коли б я йому сказала одне слово, коли б я прохала його лишитись, він пожалував би мене й зостався б зі мною, але я не сказала ні слова; – коли Україні потрібні наші діти, хай ідуть. Тільки скажіть мені, покляніться мені, що Україна не загинула, і тоді я не буду плакати, не буду вбиватися за єдиним моїм сином». Заради цих матерів, заради цих юнаків-героїв ми повинні всі, що лишилися живими, поклястись на цій могилі – віддати Україні все наше життя. Тільки всесильною працею на життя України можемо ми поквітувати їх жертву та зняти з них тягар марної, німої смерти.

Діти України, старші й малі! Ця могила – наш храм! Минуть роки, десятки років, сторіччя, – пам'ять про юнаків-героїв не згине вовік. Вона світитиме не тільки українцям, а всім, обраним Богом людям, що покладають життя своє во ім'я ідеї, во ім'я брата свого.

Для нас могила ця лишиться навіки полум'ям віри, вона дала нам незабутнє минуле.

Це буде друга свята могила над Дніпром. У хвилині одчаю, у хвилині занепаду, у хвилині знесилля будуть приходити до неї старі й малі, щоб відживитись тим святим вогнем ентузіазму, який палатиме тут і під камінним хрестом.

Діти України! – Це ваша могила, вона буде тим дзвоном, що живих кличе, не дасть нам спинятись, не дасть забути.

Цей день стане днем всієї шкільної молоді України. Від року до року сюди будуть приходити, тут будуть плакати, тут будуть молитися, тут будуть складати братерську присягу ті, що матимуть переступити поріг життя.

І коли життя зітре з пам'яті сучасних ці дорогі обличчя наших братів, коли придуть нові люди... Вони пам'ятатимуть, що тут лежать ті, що віддали все, що мали, – молодість, розум, щастя й життя за волю України.

Будьте ж певні, дорогі, незабутні герої, ваша смерть не пройшла марно. Чуєте? Вона живе й житиме довіку – вільна, самостійна Україна.

Звичайно, більшовики не могли забути й пробачити їй такого не-нависного до них патосу – відповіддю Старицькій-Черняхівській були постійні переслідування, процес СВУ, винищення усіх Стешенків, убивство Вероніки Черняхівської...

20 липня 1941 р. Людмилу Миколаївну арештували, доправили до Харкова і звідти під конвоем – до Казахстану.

З макабричної розповіді Антоненка-Давидовича:

«Поїзд бомбили, в'язням не давали води, їй стало погано з серцем, і на якомусь полустанку начальник поїзда наказав охороні викинути її з вагону. Вони брутально відтягли її від колії в безлюдному місці, і вона лишилась там, оточена зграєю голодних собак. Може, ще жива...

Так розповіла мені одна жінка, яка вижила – їхала з нею в одному вагоні.

Було їй 73 роки...

Субота, 14 лист. 09. День. № 207

ТРАГЕДИЯ ПОДВИЖНИЦЫ

Крестный путь

Людмилы Старицкой-
Черняховской



... Июль 1941 года. Немцы - фашистские войска рвутся к Днепру и Киеву, они уже оккупировали значительную часть Украины. Однако и этот трагический ход событий не заставил «чрезвычайно бдительные»

органы НКВД прекратить или же хотя бы ослабить неутомимые поиски «врагов народа», скрытых шпионов, вражеских агентов, тайных фашистских диверсантов и тому подобное. И вот, возможно, самый ошеломительный пример: 20 июля 1941 года по сфальсифицированным обвинениям были арестованы выдающиеся деятели украинской культуры – академик Агатангел Крымский (его

схватили на Черкашине, в собственном доме) и Людмила Михайловна Старицкая-Черняховская, блестящий драматург, прозаик, мемуарист, выдающийся общественный деятель, дочь классика отечественной литературы Михаила Петровича Старицкого. Этой удивительной женщине уже было 73 года, здоровье ее было подорвано тяжелыми испытаниями (если вспомнить, что она потеряла единственную, безгранично любимую дочку Веронику, которую расстреляли в сентябре 1938 года сталинские палачи, иезуитски известив перед этим мать, что Вероника, мол, жива, ей вынесен приговор «10 лет без права переписки» и она отбывает срок в одном из сибирских или уральских женских спецлагерей; не выдержав такого удара, умер муж Людмилы Михайловны, Александр Черняховский – если вспомнить все это, то речь идет действительно о «хождениях по мукам!»), но ничто не могло остановить бесчеловечную репрессивную машину.

В постановлении об аресте Людмилы Старицкой, в частности утверждалось такое: «Сейчас Старицкая-Черняховская германофильски настроена, ждет прихода немцев в Киев. Вместе со своей сестрой Стешенко Оксаной и националистом Иринархом Черкасским (ранее арестовывался) разрабатывают план своей деятельности в так называемом Украинском правительстве, которое, по их мнению, создаст Гитлер в Киеве. Согласно этому плану, они возьмут на себя руководство культурным фронтом в Украине, все остальное должно быть сосредоточено в руках немцев». Людмила Михайловна, которую подвергли изнурительным допросам, категорически отрицала эти обвинения. Однако «механизм уничтожения, работал безукоризненно даже в военное время. Людмилу Старицкую-Черняховскую вместе с группой других репрессированных (академиком Агатангелом Крымским, младшей сестрой писательницы Оксаной Стешенко, Иринархом Черкасским, Андреем Ярошевичем) грузовиком вывозят в Харьков. 14 сентября 1941 года офицер госбезопасности, некто Кокостиков, предъявил Людмиле Михайловне обвинения в том, что она, будучи «активной украинской националисткой, в течении ряда лет осуществляла антисоветскую националистическую деятельность» (снова, как и много лет до этого, и много десятилетий спустя, каратели используют

ярлык «национализма»). Наступление гитлеровцев на Харьков стремительно развивалось, суд над обвиняемыми украинскими интеллигентами откладывают (а вполне ли серьезно планировался этот суд вообще?), арестованных, среди них и Людмилу Михайловну, срочно вывозят в так называемом телячьем вагоне на расстояние в 2500 километров, в Казахстан, в Акмолинск. 73-летняя писательница не выдержала издевательств, унижений, холода и голода – в дороге она умерла...

После войны даже те самые «чекистские» органы фактически были вынуждены признать, что «дело Старицкой» является, по сути, циничной фальсификацией. Вот что записано в «постановлении от 31 июля 1948 года о прекращении следствия по делу № 070447 по обвинению Старицкой-Черняховской Людмилы Ивановны» (ошибка безразличного следователя. – И. С.). «В процессе следствия никаких данных о принадлежности ее к антисоветской националистической организации обнаружено не было, а с приближением линии фронта Старицкая-Черняховская из Киева была этапирована для дальнейшего следствия вглубь Советского Союза. Данных о местонахождении Старицкой-Черняховской через семейные и другие связи сегодня нет; также по делу нет материалов о ее побеге из-под стражи. Майор МГБ УССР Тоцкий». Конечно, в МГБ были люди, которые хорошо знали о том, что на самом деле произошло с Людмилой Михайловной.

Впрочем, советские тоталитарные карательные органы (как это случалось очень часто) хорошо знали, кого они убивают. Сталинских сатрапов абсолютно не интересовали огромные заслуги Людмилы Старицкой-Черняховской, автора совершенных исторических драм «Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа», «Останній сніп», повестей «Діамантовий перстень», «Жива могила», переводов с Гейне, Рилеева, Надсона, мемуаров «Двадцять п'ять років українського театру», «Хвилина життя Лесі Українки», «Спогади про Миколу Лисенка», «Володимир Самійленко», перед украинской национальной культурой – так же, как и ничего для них не означало имя великого творца Михаила Старицкого, отца мученицы. Однако этим палачам, без сомнения, были очень хорошо известны слова Людмилы Михайловны из ее речи в память о по-

гибших юношах-героях Крут, произнесенной в марте 1918 года: «Каин, Иуда и большевик – три человеческих чудовища, три зверя, которые извергла в мир Божий какая-то страшная бездна. Нет, и это сравнение неподходящее! Каин убил брата, но сам ужаснулся от своего злодейства и, как безумный бросился убежать от трупа брата; Иуда продал Христа, но не вынес укоров совести и «удавился» сам. А большевик перед казнью, перед расстрелом отрезал носы, уши, выкалывал глаза, выпускал внутренности, добивал еще живых прикладами по голове, как бешеных собак, и радовался мукам своих братьев». Пылкие слова... Понятно, что ни забыть, ни простить такое духовные и политические наследники крутовских убийц не могли.

* * *

Служение Украине никогда не было для Людмилы Михайловны таким своеобразным средством самоутверждения, удовлетворения собственных амбиций (кстати, именно это слово «амбиция» как-то незаметно изменило окраску с негативного на вполне позитивный; хороший пример – модное слово «амбитный», употребляемое относительно человека, проекта, намерения и тому подобное). Нет, от начала жизненного пути эта уникальная женщина хорошо понимала, что преданность собственному народу – это сознательный выбор страданий, неблагодарного, тяжелого труда (в условиях безразличного, а то и враждебно настроенного окружения). Однако перед глазами девушки был поразительный пример великого отца, пример матери, Софии Витальевны Лысенко, родной сестры корифея украинской классической музыки Николая Лысенко. Страшный поворот истории: наследница рода Рюриковичей погибает под жерновами карательной тоталитарной машины (ведь именно от царской семьи Рюриковичей вели свою родословную Старицкие, во всяком случае, об этом свидетельствуют семейные воспоминания), погибает в лагерном спецпоезде...



С детства Людмила свободно владела иностранными языками: английским, немецким, французским. В то же время «ощущение родного слова» (украинского!) выросло у нее очень рано. И никакие насмешки и издевательства полностью русифицированной киевской дворянско-мещанской среды не могли запугать девочку. (Кстати, Михаил Старицкий, обращаясь, правда, не к Людмиле, а к ее старшей сестре, Марии, писал:

*«Не плач, моя доле кохана,
Шануй оченята – зірки:
Тебе оганьбила догана,
Образили пани бридкі;
Із тебе сміялися знову
На гулянці майській в гаю, –
За одіж селянську, крайову,
За мову питому твою...»).*

Однако не возникает сомнений в том, что это стихотворение, написанное в 1876 году, могло быть посвящено и Людмиле. Со смертью отца, 27 апреля 1904 года, Людмила Михайловна, по ее собственному признанию, «потеряла половину сердца». Отец был ее духовным наставником, средняя дочка унаследовала чуть ли не все таланты Михаила Петровича, и, как и он, работала в самых разнообразных жанрах: драматургии, прозе, поэзии, эссеистической мемуаристике. Наследию писательницы, мягко говоря, «не везло» (злые ветры истории были нещадными к ней). Только один пример: несколько незаурядных пьес Людмилы Старицкой были в свое время утеряны (хотелось бы верить, что не навсегда), в частности «Право на життя», где описываются времена большевистского вторжения в Киев в 1918 году (агрессию Муравьева писательница переждала вместе с дочкой и мужем в погребке, потому что имела весомые основания побаиваться за свою жизнь), «Перемога», «Декабристи», «Тихий вечір».

И все-таки в богатом творческом наследии Людмилы Старицкой есть произведения, неподвластные времени, травле, клевете и умалчиванию (а клеветы было невероятно много; вот, например, журналист М. Берлин в «Літературній Україні» от 15 апреля 1930 года утверждал: «На квартире Старицкой-Черняховской в свое

время была организована известная вечеринка, посвященная памяти Петлюры. Там собирался националистический «бомонд», контрреволюционная интеллигентская верхушка, которая мечтала об «учреждении буржуазно-демократического строя с парламентом, президентом», а одновременно стремились вернуть частную собственность и установить фашистскую диктатуру»). Это, прежде всего, исторические драмы «Гетьман Дорошенко» (1911 г.) и «Іван Мазепа» (1928 г.). Народ и власть имущие; свобода и кровавая цена, которую приходится за нее платить; настоящие и воображаемые друзья и враги Украины. Руина военно-политическая и Руина духовная – вот круг проблем, которых касается автор в этих произведениях, которые, смеем утверждать, еще должным образом не оценены нашими читателями, как, впрочем, и театральными постановщиками и критикой.

«Високодумні владолюбці – ви у попіл все повернете! – эти слова одного из главных героев драмы «Гетьман Дорошенко», сотника Яненко во многом объясняют, в чем состояли причины, в чем крылись корни страшного бедствия, которое постигло Украину в 60-х – 70-х годах XVII века – бедствия Руины. И даже сам гетман Дорошенко, чья высокая, святая цель – «з'єднати розшарпану Україну», спасти Отчизну, даже он вынужден с горечью воскликнуть: «О горе нам, оспалим і сліпим» («оспалість» – это грех, который должно искупать все поколение времен Дорошенко и Мазепы). Дорошенко, большой патриот Украины, терпит поражение, и это не столько его грех или личная вина, сколько трагедия целой эпохи, потому что «Нема, нема людей! Немає в Україні заступників, Запроданці, кати, керують всім, А рідні, вірні діти зрікаються отчизни!». Поэтому исторические драмы о судьбе Дорошенко и Мазепы уместно было бы назвать историческими трагедиями.

Однако, как и ее герой Дорошенко, так и сама Людмила Михайловна Старицкая-Черняховская – оба имели самую лучшую, возможно, черту украинского характера – несокрушимую, непреклонную веру в лучшее будущее. Дорошенко в драме, будучи уже на пороге необратимой катастрофы, приказывает музыкантам играть и идет танцевать: Ну ж, шпарче грай! Танцює Дорошенко... Козак вмира, але не йде на ласку». А сама Людмила Старицкая во время

так называемого процесса СВУ в 1930 году, находясь в тюрьме (это была, по сути, репетиция будущей расправы) пишет такое стихотворение:

«Бо ж і ми у кельї цїй
Бачим ще краєчок неба...
Бачим промінь золотий...
Ні! Журитись нам не треба.
Глянь – межа того життя
Ой, ой, ой, уже близенько.
Та жалю не знаю й я –
Бо танцює Дорошенко!»

Игорь СЮНДЮКОВ,
«День»



P. S. Одним із завдань крутян було затримати більшовиків, не дати їм зірвати підписання Берестейського миру.

Цієї мети вони досягли. «Берестейський мир було підписано за один день після упадку Києва – 9 лютого 1918 року.

* * *

Реагуючи на розмови про великодержавництво Сталіна, виписав з «Архіпелагу ГУЛАГ» таке:

«...Мы давно не говорим «украинские националисты», мы говорим только «бандеровцы», и это слово стало у нас настолько ругательным, что никто и не думает разбираться в сути. (Еще говорим – «бандиты», по тому усвоенному нами правилу, что в мире все, кто убивает за нас – «партизаны», а все, кто убивает нас – «бандиты», начиная с тамбовских крестьян 1921 г.)

А суть та, что хотя когда-то, в Киевский период, мы составляли единый народ, то с тех пор его разорвано, и веками шли врозь и вкось наши жизни, привычки, языки. Так называемое «воссоединение» было очень трудной, хотя, может быть, и искренней чьей-то попыткой вернуться к прежнему братству. Но плохо потратили мы три века с тех пор. Не было в России таких деятелей, кто б задумался, как свести дородно украинцев и русских, как сгладить рубец между ними. (А если б не было рубца, то не стали бы весной 1917 года образовываться украинские комитеты и Рада потом. Впрочем, в февральскую революцию

они только федерации требовали, никто и не думал объединяться, этот жесткий раскол лег от коммунистических лет.

Большевики до прихода к власти приняли вопрос без затруднений. В «Правде» 7 июня 1917 года Ленин писал, что большевики считают Украину «захватом русских царей и капиталистов». Он написал это, когда уже существовала Центральная Рада. А 2 ноября 1917 года была принята «Декларация прав народов России», – а ведь не в шутку же? ведь не в обман заявили, что имеют право народы России на самоопределение вплоть до отделения? Полугодом позже советское правительство просило кайзеровскую Германию посодействовать Советской России в заключении мира и определении точных границ с Украиной – и 14 июня 1918 Ленин подписал такой мир с гетманом Скоропадским. Тем самым он показал, что вполне примирился с отделением Украины от России – даже если Украина будет при этом монархической!

Но странно. Едва только пали немцы перед Антантой (что не могло иметь влияния на принципы нашего отношения к Украине!), за ними пал и гетман, а большевистских силенок оказалось побольше, чем у Петлюры, – большевики сейчас же перешли признанную ими границу и навязали единокровным братьям свою власть. Правда, еще 15–20 лет потом усиленно и даже с нажимом играли на украинской мове и внушали братьям, что они совершенно независимы и могут он нас отделиться, когда угодно. Но как только они захотели это сделать в конце войны, их объявили «бандеровцами», стали ловить, пытаться, казнить и отправлять в лагерь. (А «бандеровцы», как и «петлюровцы», это все те же украинцы, которые не хотят чужой власти. Узнав, что Гитлер не несет им обещанной свободы, они и против Гитлера воевали всю войну, но мы об этом молчим, это так же не выгодно нам, как Варшавское восстание 1944 года).

Почему нас так раздражает украинский национализм, желание наших братьев говорить, и детей воспитывать, и вывески писать на своей мове? Даже Михаил Булгаков (в «Белой гвардии» поддался здесь неверному чувству. Раз уж мы не слились до конца, раз уж мы разные в чем-то (довольно того, что это ощущают они, меньшие) – очень горько! но раз уж это так? раз упущено время и большее всего упущено в 30-е и 40-е годы, обострено-то больше всего не при царе, а при коммунистах! – почему нас так раздражает их желание отделиться? Нам жалко одесских пляжей? черкасских фруктов?

Мне больно писать об этом: украинское и русское соединяются у меня и в крови, и в сердце, и в мыслях. Но большой опыт дружественного общения с украинцами в лагерях открыл мне, как у них наболело. Нашему поколению не избежать заплатить за ошибки старших.

Топнуть ногой и крикнуть «мое!» – самый простой путь. Неизмеримо трудней произнести:

«Кто хочет жить – живите!»

Как ни удивительно, но не сбылись предсказания Передового Учения, что национализм увядает. В век атома и кибернетики он почему-то расцвел. И подходит время нам, нравиться или не нравится, – платить по всем вексялям о самоопределении, о независимости, – самим платить, а не ждать, что будут нас жечь на кострах, в реках топить и обезглавливать. Великая ли мы нация, мы должны доказать не огромностью территории, не числом подопечных народов, – но величием поступков. И глубиной вспашки того, что нам останется за вычетом земель, которые жить с нами не захотят.

С Украиной будет чрезвычайно больно. Но надо знать их общий накал сейчас. Раз не уладилось за века – значит, выпало проявить благоразумие нам.

Мы обязаны отдать решение им самим – федералистам или сепаратистам, кто у них кого убедит. Не уступать – безумие и жестокость. И чем мягче, чем терпимее, чем разъяснительнее мы будем сейчас, тем больше надежды восстановить единство в будущем.

Александр СОЛЖЕНИЦЫН,
«Архипелаг ГУЛАГ».

Л. Т. Він виходить з етичного й гуманістичного принципу, який і царській Росії, і радянській імперії – протипоказаний. Вона живе лише загарбництвом і підкореннями. Через те її майбутнє сумне. Воно не буде таким райдужним, як це мріється Солженіцину. «І вражою злою кров'ю» волю буде окроплено, – нашу волю...

**Неділя, 29
червня
1975 року**

Зранку телефонував Володя, запрошував на виставу франківців. Виявляється, мене посилено розшукує Анатолій Никифорович Скибенко, наш київський інститутський викладач. Ось до кого я всією душею!

Він зробив з Мих. Френкелем «Дві сім'ї» Кропивницького і хотів, щоб я неодмінно побачив.

Був у них банкет в готелі «Україна». Там несподівано виступив режисер Салюк з МХАТу – з промовою про мене. Дуже красно, кажуть, говорив – і закидав українському керівництву, що вони мене ні разу не запросили на постановку. Сидів там Зарудний, сидів Коломієць, міністерські бонзи. Ну, Салюк – голос МХАТу, ось їх і пробрало. Салюка підтримали молоді франківці, та й старі щось додали...

Я виступом його здивований, бо особисто із Салюком не знайомий і не чув, щоб він виступав як прихильник моїх вистав. Його вистави я бачив – молодець! З нього буде майстер. Зараз зробив студійно «Утиную охоту» Вампілова – поки що не дозволили. Хлопець чіткий.

На виставу я не пішов. Сів за ревізію календарних планів: ідея оскарження наказу. Може й дурна ідея, проте мушу довести все до кінця. Нелля переконана, ніхто й не читатиме ці пачки паперів. Так. Але нехай я сам матиму ясність, ДО ЯКОЇ МІРИ брехливі наші комісари й командири...

Між тим, реконструюючи сезон, бачу користь і в іншому: наяву увесь бедлам планування, неузгодженості, аритмії. Й отак ми хочемо керувати театром? Та зрозуміло ж, чому в Америці виставу випускають (і яку!) за місяць, а тут товчешся навколо неї по п'ять – шість місяців... бездарна система, бездарна організація.

Нерентабельність провадження театральної справи – ось що таке наша основна проблема.

Витратив на складання цього пост-фактумного «календаря» цілий день. Величезна, просто каторжна праця. 20 сторінок, а ледве дійшов до Нового року. Себто три місяці, а лишилося – п'ять!

То чи не зсунувся ти з глузду, Танюче, на тій бюрократії? Кому й що ти хочеш довести?



Салюк – з промовою про мене

Нікому й нічого – собі. Собі самому. Бо на тлі того аналізу виразніше постає і моя персона. Далеко не в позитивному плані.

«Реформи треба нам! – Підчашич аж кричав, – Цивілізації, прогресу, людських прав!»
(«П. Т. – ш»).

Вранці зателефонував Варпаховський і попередив, що Кузенков завтра приїздить до Москви. Все чітко: я давав Лялі Бадридзе прочитати свою заяву до Альбова. Вона тут же віддзвонила Веселовській і переповіла її – Кузенков зрозумів, що треба діяти негайно. Навіщо було радитись з тією Лалі, вона вже стільки разів підводила?

Цілком можливо, що завтра зателефонують від Альбова й повідомлять, що прийом відмінено.

А після дзвінка від Варпаховського – ще один. Невідомий жіночий голос повідомив: «Лесю Степановичу Танюку просили передати из Куйбышева, что завтра утром Кузенков будет в Москве – по делам, о которых Танюк информирован». Я поцікавився – хто дзвонить? Жінка відповіла, що це не обов'язково – її попросили і вона переказала.

Просто детектив. Куди там славетний «Кінець осинового гнізда»!...

Леонід Вікторович дзвонив Покаржевському, хотів потрапити до нього на прийом. Мотилевський (помічник, хлопець ніби нормальний) вибачався – не виходить, у Покаржевського свої партійні справи, а потім він їде за кордон. Унікає розмови зі своїм колишнім приятелем? Варпах переоцінив учорашні зв'язки? Чи справа зайшла так далеко, що йому не хочеться опинитись перед Варпаховським в ускладненні?..

Ранок покаже.

**Понеділок,
30 червня
1975**

Ранок справді виявився мудріший за вечір. В тому сенсі, що я зустрів Покаржевського у Театрі на Таганці. Давид Боровський повів нас (Неллю, мене й кількох

акторів-франківців) на перегляд «Вишневого саду». Покаржевський сидів переді мною, ліворуч посадив Любимова, праворуч – Ефроса. Поруч блищав сивиною (я лише зараз її зауважив у нього) Селезньов. Повна зала – студенти ГИТИС, критика. Бачив Аріадну Смирнову, Мар'яну Строеву, Нателлу Лордкіпанідзе (біда, якою негарною стала, очевидно, якась хвороба? але для чого тоді така манірність?). Анатолій Васильович був у гарному настрої, всміхався. Зате Любимов чомусь сидів як на голках. Боровський каже, що йому (Ю. П.) вистава Ефроса «ни в дугу», і він незадоволений тим, що Ефроса хвалять (вважає – незаслужено, «по одежке протягивай ножки»). Смішний Любимов! (Якщо це справді так, як каже Девік). Саме ЙОМУ це мусило би подобатись: я був переконаний, що він зумисне запросив Ефроса, щоб внести у свій театр дух нової театральної логіки, підштовхнути трупу до погляду З ІНШОГО БОКУ. Спілкування з Ефросом дало трупі нові барви, і тепер у виставах того ж Любимова актори зможуть ці барви використати. Як він цього не розуміє?

Так Станіславський колись запросив Крега на «Гамлета» («Поблуждаем в символизме и вернемся к реализму, обогащенные...»).

Але – про виставу.

Художник – Левенталь. Цього разу його стилістика ближча до стилістики графічного Боровського.

Завіси немає. Весь портал вбрано у сіре полотно. У порталах ліворуч і праворуч – двері. Порт'єри – з бахромою, все біле, полотняне. Угорі – підібрані фестонами падуги,



Б. Покаржевський



А. Ефрос

*у Театрі на Таганці.
Пока-Ржевський.
Ефрос*

теж з бахромою. Той же матеріал. Куліс у загальному розумінні слова нема. Замість них по обидва боки – легкі мережані серпанкові завіси з тюлю, вони у постійному русі (вітерець, – за ними стоять безшумні вентилятори). Ці рухливі, роздмухані вітром серпанки-штори надають дії відтінку плинності, тимчасовості (все от-от злетить у повітря, треба малих зусиль – і нічого тут не залишиться). Флер неоптимальності. Права завіса – як одна велика порт'єра, ліва – як триптих вікна. Асиметрія додає відчуття невірноваженості, тривоги. У глибині сцени – полотно, на якому графічно виконані побільшені овальні фото – з родинного архіву початку століття. Жінка, чоловік, ще жінка з дитиною. Хлопчик у матросці.

По центру – станок, який обертається. Висотою не більше метра. Теж – сірий. З нього ростуть вишні. Вишні у цвіту. Два-три надгробки сільського типу (один з них постійно падає, коли на нього натикається Епіходов – і це не найкраще у виставі). Лава залізна, садова, – і хрест – ажурний, залізний, фарбований білим. Ззаду неприємно лізе в очі натуралістичний пузатий комод, який згодом виявляється без задньої стінки, бо звідти вискакують жертви фокусів Шарлотти, збентежені тим, що з ними «приключилось».

Актори – всі в білому. Біле з сірим, біле з коричневим, – багато білого. Тільки один Фірс виходить спочатку у чорному: це лише підкреслює білизну всього іншого...

Звучить акорд фортепіано – ніби «для вірного тону...». На сцену виходять усі, сідають у зручні пози (на станку). Тиша. Піаніссимо звучить початок романсу – а капела. Співають усі.

Что мне до шумного света,

Что мне друзья и враги...

Было бы сердце согрето

Жаром взаимной любви!..

«Что мне до шумного света...»?

Цей романс, виконаний навіть не упівголоса, а майже нечутно, публіка сприйняла як сповідь самого Ефроса: «Что мне до шумного света...». Что мне до шумного света, что

мне до современных театральных прений и драк – буду себе ставить классику – «было бы сердце согрето...».

Коли всі виконали ці рядки, то підвелися й пішли, – залишилися Аня й Лопакін. Прізвище актриси, яка грала Аню, я не взяв до уваги, а Лопакіна дуже нервово грав Висоцький. Нервово у тому сенсі, що його персонаж постійно доводить на сцені, що він – «тоже человек». Йому, наприклад, архіболяче, що Раневська-Демідова, проходячи поруч НЕ ПОМІТИЛА, не впізнала, не звернула на нього уваги...

Вибіг Епіходов, збив столик, далі звалив ненароком надгробок, перечебився, упав сам, зареготав – Джабраїлов.

Демідова вийшла у французькій сукні, лінія пливе, сама вся суха, вилиняла, очі запалені.

А потім через сцену продефілював хтось надзвичайно елегантно вбраний (занадто елегантно!), з англійською зачіскою, в руках гітара у футлярі. Цей «хтось» поводився як міг би поводитись китайський аташе по культурі у англійській амбасаді. Під час чайної церемонії. Хто це був? Та лакей-Яшка, той самий, котрий «нахал» і чогось там «требует». Далі він своїм чудовим «бельканто», акомпануючи собі на гітарі («инструменте парикмахеров»), щось там «співону» – акцент у виставі розумно знайдений...

Гаєв виглядав на позера й краснобая, монолог про шафу читав майже підстрибуючи.

Засмучена й здивована Поліцеймако грала Шарлотту; добре, але у сцені від'їзду був режисерський перебір. Шарлотта вийшла на сцену з лялькою, запеленутою у конверт. Баюкала, присипала, плакала замість «дитини» – щось на зразок «черевоговоріння». А потім люто жбурнула своє «немовля» на підлогу, ще й наступила йому на голову. Думку розумію, але... Не варто.

Після першої дії, оформленої в окрему картину, Лопакін вийшов на сцену й сказав ремарку: «Между тем прошло три недели...» – промовив з дуже активним відношенням до людей, котрі ось уже три тижні б'ють байдики, тоді як над ними завис Дамоклів меч аукціону. Він кинув це у зал – і

пішов геть. Після чого знову повільно закрутилося колесо провінційного життя.

Шарлотта показувала фокуси з яйцем, котре «виникало» у неї в роті, Яшка співав, допомагаючи собі гітарою, Єпіходов щось ламав; револьвер нахабно стирчав у нього тут же, під піджаком. Єпіходов був малий на зріст і, щоб підкреслити це, проходив під рукою у Гаєва, котрий стояв, спершись на більярдного кийка. Активно прочитав Ефрос епізод з Перехожим, котрий зникав з одного боку – і вмить виникав з іншого: щось містичне, нахабно-гідке. Якби актор грав цього п'яного Перехожого **глибше**, все було б справжнє. А так – не страшно: актор – поганий, номер – слабкий. ...

У сцені освідчення Трофимова (його надзвичайно гарно грає Золотухін! – в окулярах, білому картузі, чоботи білі, весь час походжає, підсідає на підлогу) з Анею між ними блукала тінь Варі й монотонно повторювала: «Аня! Аня! Аня!», не даючи їм освідчитись...

Кожна дія скінчалась нагадуванням початкового романсу «Что мне до шумного света...»; своєрідна завіса картини.

У другій дії (всього їх дві) ззаду сів єврейський оркестрик: грали все, що грають такі оркестрики взагалі. Єпіходов виглядав тут як той «венецький чорт в німецькій тарадайці» (О незабутній «Пан Тадеуш»! Як він мені раптом заскочив намічно до голови! Це з того епізоду, де мовиться про молодого Підчашича: «Ото пригадую – хоч був іще малим я, Один такий дивак у нас прославив ім'я».)...

У сцені Раневської та Петі вона майже лежала на ньому, хапала його за коліна, клала руку й вище – бідолаха був шокований, а вона відчувала при цьому захват. Нарешті поплескала по щоках і, спіймавши себе на грішній думці, відсторонила Трофимова. Потім вони з Петью танцювали, тісно прип'явшись один до одного.

Скандал Варі та Єпіходова: вона бігала за ним, кричала, лупила залишком поламаного більярдного кия, всі підключалися до того скандалу – і раптом з'являється Лопакін. Сцена завмирала – всі чекали, чим скінчиться аукціон.

Лопахін – п'яний. Варя, дізнавшись, що він купив вишневий сад, жбурляє йому під ноги ключі. Піднімає їх, кричить якусь ідіотську фразу – і знову жбурляє. Відчай. А він, так само страждаючи, мстить їм – за власне приниження (у своїх дідах і прадідах упосліджений). Саме страждаючи...

Лопахін професійно пробує шампанське. Ніхто не хоче його знати, всі заперечують. Петя, який пристрасно хоче взяти у нього гроші – падає, стогне, вигинається – але не бере; знаходить в собі силу зректися себе слабкого.

Раневська у чорній накидці: згадуємо чорного Фірса.

У фіналі всі присіли – як повтор початкової мізансцени: і знову романс.

Підводить Фірс. Ронінсон грає ляльково. Він не може – по-справжньому, і наприкінці драми звучить фальшива мелодрама. Це – шкода, знімає напругу. Ефрос не може цього не бачити. Але хіба знімеш Ронінсона з ролі? Так і в антисеміти запишуть.

В цілому репетиція непогана. Однак «Женитьба» була акторськи й режисерськи глибока.

Того ж вечора грали прем'єру. Покаржевський дозволив. Без будь-яких обговорень.

Я – сказав йому принагідно в антракті (після мікроступу):

– А вам не кажеся, что самый лучший вариант был бы, если б театр возглавил Варпаховский?

Покаржевський оцінюючи подивився мені в очі й заперечливо похитав головою:

– Ну ведь у вас там... в некотором роде... есть руководитель.

– Разве что в некотором роде...

– Ну, с этим надо разбираться. Дело, Лесь Степанович, не простое. Будем советоваться.

І швидко ретирувався за Дупаком, який його вже тягнув «на перекуску».

Враження, що Покаржевський добре у всьому орієнтується. І не хоче Варпаховського.

Шкода.

У Києві буде новий театр?

Молоді франківці проводжали нас з Неллею до метро. Постояли хвилин з десять. Познаюмився із Ставицьким. У них днями Сміян розповідав, що в Києві затверджено будівництво нового театрального приміщення. У Дарниці. І що з цього приводу зі мною знову хочуть говорити про відкриття у Києві Другого українського драматичного театру. Віка Тесля, її чоловік Васянович, Ставицький, дружина Юри Крітенка, Петухов. До Сміяна вони ставляться вже не так палко, як напочатку.

Спробую дізнатись про цю новину детальніше. Про відкриття у Києві нового театру я чув вже добрий десяток років. Скільки живу – стільки про це говорять.

Бо не в будівництві справа. У людях. Театральних площадок у Києві вистачає. Не вистачає театрального клімату. На тамтешніх партійних протягах жодна рослина не виживе.

Вони сподіваються на Юрка Олененка, який очолив Управління театрів у мінкультурі. «Дай боже нашому теляти вовка з'їсти...». Вони не розуміють, що **час** такий, коли нове у театрі не виникає. Немає на нього попиту (замовлення). Навіть якщо згори бюрократично запланують (санкціонують) новий театр, він не стане новим по суті, оскільки за замовленням театри не народжуються. Театр народжується як дитя – від шаленої любові. Виплеканий у пробірці театральний гомункулус – не варто й клопоту. Це не життєво.

Але я не хочу гасити в них надії на новий театр. Нехай домагаються. Раптом я помиляюсь, і «попіл Клааса» так само стукає в їхні серця, як і в наші – за доби КТМ?

Хочу в це вірити. Та віриться з трудом.

Візит до Альбова

Ну й нарешті райком.

Переді мною був до Альбова чималий список, і я спитав у секретарки, чи Альбов **читав** мої документи.

Мене відіслали у відділ пошти. Звідти – до Валентини Іванівни Сокової. Зайшов до неї. Розумна жінка із втомленими очима. Зав. відділом. Заяву мою читала. Свого ставлення до неї не висловила. Але про театр, про Кузенкова, про капус-

ник – розпитувала аж надто ретельно. Їй не хотілося «прислухуватись» до всього, що, на мою думку, було зроблено Кузенковим і Жарковським з порушенням порядку, чинного законодавства, моралі, – намагалась того «не відмічати». Однак деякі наголови я все-таки зробив.

Після годинної (!) з нею розмови – пішли до Альбова.

Альбов Георгій Кодимович. Людина сходу, худий, мовчить. Слухав уважно, телефона не брав. Промова моя звелась до наступного: у театрі негаразд, ситуація загрожує її стихійним вирішенням, Жарковський і Кузенков сприяють поза власною волею такому вибуховому варіантові. Я приїхав сюди, щоб відвернути це. П'ять хвилин – про «історію питання» (капусник етцетера, художні ради, гласність), ще п'ять – сучасний стан справ (Куйбишев, фінансова ситуація, організаційна, «Тіні», наказ, стихійні збори). Ще п'ять – конструктивні пропозиції. Вони звелись до зняття Кузенкова й Жарковського й до призначення мистецьким керівником досвідченого Варпаховського.

Ніби не в порожнину. Альбов не став заглиблюватись у деталі, подякував за візит («до сих пор мы действительно имели одностороннюю информацию»). З адміністративних питань він просить мене звернутись до товариша Покаржевського. «По всем же остальным проблемам райком партии займется Театром имени Станиславского и всесторонне изучит вопрос» (ну й навчилися вони гладко формулювати!). «Разумеется, нет никаких оснований предполагать, что речь пойдет о снятии товарищей Жарковского и Кузенкова, есть и другие меры, воспитательные, но райком озабочен сложившейся ситуацией и будет способствовать выходу из кризиса».

Словом, я пішов, вирішивши, що рішучий крок зроблено. Документи подав, візит відбувся, про Варпаховського я сказав (і Покаржевському, і Альбову, – якщо захочуть – зможуть зробити. Не захочуть – їхня проблема).

Друкуючи все це по пам'яті, доходжу іншого висновку. Не слід ні на що сподіватись – і райком, і Покаржевський

зроблять все для того, аби питання **зняти**, а Кузенкова й Жарковського залишити. Я б волів – навпаки. Але то вже моя проблема.

*Зустріч з
Варпаховським*

Як і обіцяв Леонідові Вікторовичу, відразу після Альбова я поїхав до нього. Він живе у висотному будинку на Лермонтовській площі. Зручна трикімнатна квартира. Не так багато, як на мене, книжок. Є живопис. Портрет Мейєрхольда. Ще один портрет. Якийсь плакат 1908 року з МХТ: лінія товста й незграбна. Робота Сергія Параджанова (Варпаховський сказав – «покойного Параджанова»). Я ахнув. І Варпаховський почав пояснювати, що Параджанов повісився у тюрмі. Але того не може бути! – абсолютно неможливо!

Власне, тепер я вже точно знаю, що чутка, на якій народився цей «факт» – фальшивка. Але там у Варпаховського мене це дуже збило з ніг.)

Варпах довго й прискіпливо вивчав мою заяву. Був здивований, що там – про нього, а я ж подавав її Покаржевському й Альбову до нашої з ним домовленості. Багато чого він не знав. Ахав, дивувався. Потім розповів про своє з Кузенковим. Він його дуже не любить – і за вистави, і за норів, і за пиху. Тверезо дивиться Варпаховський і на трупу, і на Дорна: а десь там всередині я таки відчув бажання взяти театр, продовжити власне режисерське життя. Він справді заслужив на цей чи не останній акорд, наші міністерчики мусили б це зрозуміти. Говорив про Аню. Вона в нього пізня дитина, тут є запізніле почуття страху: ось я піду з життя – як тоді вона? Треба встигнути довести її до пуття.

Розповідь про Мейєрхольда.

Про свої злигодні.

Розпитував про Курбаса, причому дуже ревниво, – мені це сподобалось. Не яко критик – як колега-режисер. Отже, воно в ньому ще брентить, і дуже!

Дуже добре, що ми поговорили не просто у неофіційній обстановці, – це вже було. А у нього вдома. Ніде так добре

не пізнається людина, як у себе вдома, поруч з близькими їй речами й предметами.

Але він все-таки старий. Старий, щоб відважитись очолити театр. Йому просто може не вистачити енергії. Бо театр Станіславського – не подарунок. Хоча, з іншого боку, саме цьому театрові потрібна зараз виважена й моральна людина. Не так сильна, як моральна.

Отже, я на вірній позиції. Зараз тільки Варпаховський міг би замінити Кузенкова – зі знаком плюс. Це добре для акторів, солідно для райкому і управління. І ніякого «буржуазного націоналізму». Жодних натяків на пов'язання з Делоне та іншими ворогами трудового народу. (Варпах, здається, не член партії? Якимось я про це не говорив ні з ним, ні з іншими. Але в цьому випадку можуть погодитись. Товстоногов теж не член партії. І непогано справляється).

Нарешті, Варпаховський потрібен нашим і як режисер-педагог. Та й репертуарну лінію повів би цілком іншу, не «чепраковську». І я, либонь, зміг би при Варпаховському поставити що-небудь з того, про що давно думаю. Туж «Людину на всі часи» Болта, наприклад...

...

Не ходи, корова, п'яльду, –
Ноги раз'їжджаються.
Не поїду я к Мейерхольду –
Пусть он обижається!

*Мейерхольд,
Заварський*

Так співали про Мейерхольда куплетисти в саду «Ермітаж», – з розповіді Варпаховського.

Коли я заговорив про те, що не виключаю можливості працювати в Театрі імені Пушкіна, Варпаховський раптом почав сміятися. Я не зрозумів. Він – через сміх – пояснив:

– Это для меня – мистика! Знаете, почему меня в свое время вдруг взял к себе Мейерхольд? Оказывается, он навел обо мне справки и узнал, что я терпеть не могу Таирова и Камерный театр! Я с тех пор обхожу этот театр стороной. Знаете, его ведь прокляла Коонен! Алиса Георгиевна была в одночасье и Ведьма – и Королева!..

– Знаете, чем меня Всеволод Эмильевич ошарашил? Просматривали молодых актрис, из студии. Что за черт?! Если красивая – он тут же ее выбраковывает. Я имел неосторожность поинтересоваться. И он мне, молоденькому неопёрышу, прочел целую лекцию на тему о том, почему не надо спать с девственницами. Дескать, от девственниц можно заразиться через их «плохую кровь» гемофилией и слабоумием. В ряде африканских племен лишением девственности занимались специалисты – колдуны. Потом эти колдуны становились вождями племени. Отсюда и пошло средневековое «право первой ночи» – феодал «спасал» свой «народ», снимая, так сказать, «пробу».

Дуже цікаво розповідає Варпаховський про Мейєрхольдівську «Даму с камеліями». Від відбирав режисерові «образотворчий матеріал» – добу, малюнки, пози. Мейєрхольда, каже Варпаховський, «всегда интересовала **линия** эпохи». Десь я вже читав про це, – здається в «Спогадах» про Мейєрхольда.

Він і досі не знає, чому Мейєрхольд врешті решт з ним посварився. Вважає, що так у Мейєрхольда було завжди – бурхлива реакція «за» – і менш бурхлива – потім – «проти». Такої він був вдачі, не міг закинути собі постійність.

Варпах: «А может, и была какая-то причина... Во всяком случае, я до сих пор ее не знаю».

– А если просто – разлюбил? Как понравилась – так и разонравилась.

– Абсолютно так. «Отказ» – один из его принципов, я об этом писал. Если читали (Звичайно ж, я читав!).

Мейєрхольд : «Чтобы выстрелить из лука, надо сперва натянуть тетиву».

Завадський про Варпаховського: «Мейєрхольд пригласил его в ученики не как режиссера – как мальчика из интеллигентной семьи. Он у него был в чине лаборанта-секретаря. А вот Равенского Мейєрхольд взял уже как мальчика, подающего надежды на талант. Борис Иваныч

уже и в юные годы был «с чертиком», знаете, – либо пан – либо пропал».

Завадський – і про Мейєрхольда і про Станіславського:
«Я в Отце и Отец во мне»...

Власне, він хотів би, щоб це сприймалося як про **театральних** учителів. Переконалий, у Ю. А. це сьогодні ширше. У нього очі людини з космосу. Той же Варпаховський реальніший. А Завадський ніби цілком живе в іншому світі. Там уже все переплуталось – образи, навіяні книгами, живописом, музикою, – і реальним життям; що первісне, що вторинне – він уже не хоче розбиратись. Я помітив: Завадський **прислухається** до того, що сам говорить. Як до чужого тексту. В якісь моменти говорене ним його ж самого – дивує. Він тоді підозрює, що це сказав його партнер. І часто-густо той партнер не є **реальний**.

І тільки раз він пожвавився, відшукавши якесь стареньке видання «Юности честного зерцала» й зачитувавши мені щось на зразок того, що «Младый шляхтыч аль отрок за всегда охоч должен быть к научению всякого добра и что ему прилично быть может, и не должен дожидаться, покуда его кто о том попросит или потребует или позовет с этой целью...». Шкода, я тоді інших фраз із отого «Зерцала...» не записав («умой руки и сяди благочинно...»). Метр читає «отроку» Зерцало.

Мейєрхольд – «определяющий человек» (за Варпаховським).

За аналогією згадую квітень 1968-го. Тоді все скінчилось похмуро – «за скороченням штатів» я змушений був піти з ЦДТ – всупереч тій же трупі, всупереч успіхам і надіям.

Тепер – жарке літо у Куйбишеві.

Той період все-таки скінчився «амністією», і Шах-Азізова провели на пенсію: але два роки я втратив – телебачення, радіо. У Москві переді мною було закрито все.

Сьогодні ситуація загрожує тим же. І я її мав би не повторювати – повернути колесо у свій бік. Бо мій відхід не

поліпшить ситуації з театром Станіславського. Всі це розуміють, але не всі хочуть іти проти течії.

Як і тоді, справжня причина – не на поверхні, – на глибині.

Відійти убік і чекати біля моря погоди – не для мене. Це нудно. Та й, зрештою, у такий спосіб носороги виграють. Я б собі цього ніколи не подарував.

Розмови з Варпаховським і Завадським налаштували мене філософічно. Не тільки світла, що у вікні.

Руссо? «Выйди из детства, друг – пробудись!»

(Руссо – «истории колесо»?)

Ще кілька думок – під завісу.

Анатолій Васильович не просто відважна, а й демонстративно полярна людина. Я спитав його, як йому могла прийти в голову сама ідея поставити Чехова на сцені «площадного» (пропагандистського!) театру. Він посміхнувся й сказав, що я не оригінальний, не я один задаю йому такі питання. В тому й суть, щоб поєднати непоєднане. Брехт – пародист Чехова, його антипод. Але прийде час, і Брехта спробують ставити як Чехова, без будь-якого «епізму» і «остранения», – і виникне щось цілком нове.

Эфрос: «В сложные минуты жизни, Лесь, мы все действуем, сами того не понимая, как персонажи Чехова. Вы в этом убедитесь, рано или поздно».

В якому сенсі?

Здається, я розумію, про що він. Для нього реальність життя героїв Чехова глибша за реальність реального життя, бо вона – модель багатьох ситуацій, вибудована геніально тонко і точно. І якщо сприйняти Чехова як **ядро** театральної молекули (а він живе саме в такій молекулі), кожен, хто того ядра не торкнеться, не може іменуватися художником – у просторі Ефроса. Так свого часу мене вколола фраза Олександра Єлисеєвича Ільченка про те, що всі поети НЕОДМІННО кінчають як прозаїки, бо то ж проза, **вища матерія...**

І все-таки я б не сказав, що експеримент з Чеховим на Таганці – експеримент з результативно чистим сенсом. Це

*Рефлексії –
нісцуккові*

*Чехов, Эфрос і
Любимов*

швидше вистава, яку Ефрос зіграв у своїй уяві, ніж на сцені. Кращі актори Любимова, – Ала Демідова, Золотухін, Висоцький – можуть грати і так, у такому ключі. Але мені забракло у виставі відчайдушності (бесшабашности), – волі, котра почувається, скажімо, у Фелліні. Там режисер перетворює на мистецтво все, чого торкнеться: він знає, як зробити живопис, а те, що не надається до живопису, перетворюється на колаж абощо. В результаті – виникає параджанівський образ різнофактурного світу, але єдиного – через потаєний образ АВТОРА. Тут Ефрос почувається ніби у гостях. І господарі, шануючи його, все-таки чинять спротив його нормам і смакам. Не переплавилось в одне ціле, в одній виставі – кілька театрів.

Це при тому, що вистава – пречудова! Тонка, динамічна, ностальгійна.

* * *



З 2009 р., від Ігоря Сюдюкова («День, 14 лист., № 207).

«...Веронику расстреляли в сентябре 1938 года сталинские палачи, иезуитски известив перед тем мать, что Вероника, мол, жива, ей вынесен приговор «10 лет без права переписки», и она отбывает срок в одном из сибирских или уральских лагерей; не выдержав такого удара, умер муж Людмилы Михайловны Александр Черняховский...»

Из постановления об аресте в июне 1941:

«Сейчас Старицкая-Черняховская германофильски настроена, ждет прихода немцев в Киев. Вместе со своей сестрой Оксаной Стешенко и националистом Иринархом Черкасским (ранее арестовывался) разрабатывают план своей деятельности в так называемом Украинском правительстве, которое, по их мнению, создаст Гитлер в Киеве. Согласно этому плану, они возьмут на себя руководство, культурным фронтом в Украине, все остальное должно быть сосредоточено в руках у немцев».



Ее, академика Крымского, Оксану Стешенко, Иринарха Черкасского, Андрея Ярошевича грузовиком вывозят в Харьков.

«14 сентября офицер госбезопасности Кокостиков обвиняет ее в том, что, она, будучи «активной украинской националисткой, в течение ряда лет осуществляла антисоветскую националистическую деятельность» – і їх етакують в Акмолінськ.

«73-летняя писательница не выдержала издевательств, унижений, холода и голода – в дороге она умерла...»

Из Постановления от 31 июля 1948 года о прекращении следствия по делу № 70447 по обвинению Старицкой Людмилы Ивановны:

«В процессе следствия никаких данных о принадлежности ее к антисоветской националистической организации обнаружено не было, а с приближением линии фронта Старицкая-Черняховская из Киева была этапирована для дальнейшего следствия вглубь Советского Союза. Данных о местонахождении Старицкой-Черняховской через семейные и другие связи сегодня нет; также по делу нет материалов о побеге из-под стражи. Майор КГБ УССР Тоцкий».

Л. Т. Він нагадує тут, що вона – з Рюриковичів.

Вільно володіла англійською, французькою, німецькою.

З розряду доносів:

Журналіст М. Берлін в «Литературной Украине» от 15. IV. 1930: ...

«На квартире Старицкой-Черняховской в свое время была организована известная вечеринка, посвященная памяти Петлюры. Там собирався націоналістически «бомонд», конрреволюционная интеллігентская верхушка, которая мечтала об «учреждении буржуазно-демократического строя с парламентом и президентом», а одновременно стремилась вернуть частную собственность и установить фашистскую диктатуру».

«Дорошенко в драме, будучи уже на пороге необратимой катастрофы, приказывает музыкантам играть и идет танцевать: «Ну ж, шпарче грай! Танцює Дорошенко... Козак вмира, але не йде на ласку».

А сама Людмила Старицкая во время процесса СВУ в 1930 году, находясь в тюрьме (это было, по сути, репетицией будущей расправы), пишет стихотворение:

Бо ж і ми у кельї цій
Бачим ще краєчок неба...
Бачим промінь золотий...
Ні! Журитися не треба.
Глянь – межа того життя
Ой, ой, ой, уже близенько.
Та жалю не знала б я, –
Бо танцює Дорошенко!

* * *

Пам'ятник Богданові Хмельницькому в Києві виник як антиукраїнський – йшлося про Хмеля як постать антипольську (тисячі католиків на білоруських землях силоміць обертали на «православних», закривали костели й монастирі!).

Ідея пам'ятника належить сумнозвісному антиукраїнцю Юзефовичу, який очолював тоді в Києві археографічну комісію і з коренем вивчив «усе малоросійське»!

Отже, пам'ятник мав символізувати належність України до Росії, позаяк, вважав Юзефович, Хмельницький так розбив Польщу, і приед-

нав Малоросію до Московії, що «подальше возз'єднання Руської землі перетворилося виключно на питання часу...».

Саме тому визначили на автора Мікешина, який уже вславився «Тисячоліттям Росії» і пам'ятником Мініну в Нижньому Новгороді, Катерини II у Петербурзі та ін.

Але – в роботі над проектом він запізнився з Шевченком і Костомаровим – і він підпав під їхній вплив, по смерті Шевченка мав намір видати його роботи jako художника, – отже, з «генеральної лінії» трохи збочив...

Коли першу модель обговорювали в Києві, члени комітету разом з губернатором Дондуковим-Корсаковим внесли свої правки – тобто запропонували зняти декоративні постаті ієзуїта, поляка і єврея.

«Хотя эти национальности и пограны, – відзначала газета, з їхніх виступів, – но они еще существуют, и позорный вид фигур на памятнике должен оскорбить их чувства и поддерживать враждебность к остальному населению, что не должно согласоваться с идеей памятника; иезуит же с четками, лежащий под ногами коня, должен производить неприятное впечатление не только на прохожих католиков, но и на православных, так как иезуит есть все же духовное лицо христианской религии».

Але Мікешин не погодився, ієзуїта залишив (інших двох прибрав). Потім цього ієзуїта прибравли вже за особистим розпорядженням Олександра II.

Між тим Богданова булава не показує, як стверджують, на Москву. Від того градусу, в якому вона розвернута, до Москви більше, ніж до Варшави. Виставляли Богдана на коні київські арештанти – трохи перекрутили.



липень

1975

*«Нема нічого безглуздішого,
ніж вимагати на дорожні ви-
трати тям більше, чим менше
лишається дороги...»*

З Цицерона

(напередодні дня народження)

1975

липень

Зошит №56

Вирішував проблеми Івана Марчука. З виставкою. За-разом вдалося домовитись – через Іру Уварову та Вадима Делоне, що вони організують кілька публікацій про нього. Немає, немає такого роду еліти в Києві. Львів – виняток; ну ще трохи Тернопіль, – але вони не мають виходу на ту пресу, яка – вирішує. У Москві є море розливне різних видань, і проконтролювати, де що готують аби вчасно заборонити, не годне жодне «недремне око». А вже після того «українські кола», посилаючись на авторитет «критиків із столиці», можуть друкувати щось аналогічне на Україні.

**Вівторок,
1 липня
1975**

*Іван Марчук
і «українське
питання»*

Ситуація унікальна. Але я вже не раз говорив, що свої погляди, викладені у брошурі «Націоналізм», Рабіндранат Тагор готував у Лондоні, де одержував освіту й підтримку тих кіл, які потім позитивно впливали на процес вивільнення Індії з-під опіки імперії.

Таке ж у нас і в письменницьких колах. Ось і зараз Кузьмівна готує список перекладів Лукаша, аби можна було захистити його від «землячків з цинковими гудзиками». Примітивність полягає в тому, щоб списувати все на владу. Або на «органи». Найбільшими душителями виступають ті ж академіки (у справі



І. Марчук

*Кузенков ч Москві
зі скаргами на
мене*

з Сахаровим), ті ж письменники (у справі з Солженіциним), та ж «національна інтелігенція» (вічний приклад української старшини, яка постійно зраджувала й нищила – **своїх**, котрі заважали їй вигідно прислужувати). Влада – міф, і «органи» – міф; вони суть лише приводні ремені механізмів. Самі ж механізми, себто колеса й жорна, де перемелюють Стуса, Чорновола, Миколу Лукаша, Івана Дзюбу, Світличного – масова свідомість, стадність. Хіба можливий був би ПРИНЦИПОВО Кузенков у Театрі Станіславського, – де був свого часу культ елітарності й інтелектуалізму? Ні. А ось же можливий. Завдяки чому? Завдяки «масі», котра, по суті, індіферентна до всього, крім власного виживання. І нехай не називають цієї «маси» народом, це спекуляція. Прибалти в дещо кращому стані, там існує ще генетична пам'ять власної державності, пам'ять нації. Хоча й там домінують свої Скаби, на які все замкнуто.

Та хай їй цур, політиці.

Іван Марчук:

«Розумієш, я не рисую, як інші, я **пльонтаю**».

Справді, жартома вже говорять про його «пльонтизм», – Марчуків стиль. Ось як він це мені пояснив:

«То наша мама так говорила – пльонтати. Розчісувала сестричкам голови після миття й лагідно приговорювала: «Ну хто ж так ваше волоссячко заплъонтав, що гребінець не бере?». І справді волосся після миття – як у мене лінія. Тепер я навчився робити це швидше, а спершу висиджував цілі години над тим плетенням. Я переконаний, що на якомусь першофізичному рівні, молекулярному чи атомному, все в природі й складено з отаких окремих ліній. Не точок, як у пуантилістів, а саме з ліній. Головне, щоб малювати не відриваючи від паперу чи полотна руки. І щоб лінії постійно відблискували іншим кольором. Перехід має бути непомітний. Є кістяк, який одягаєш потім у це пльонтання. І є навпаки – за тим ніби хаосом починає читатися скелет (рисунок)».

Я спитав, чи може він щось робити в іншій техніці? Іван розсміявся, – звичайно, можу. Але мені, каже, неприємна інша техніка, вона мене не виражає. А тут я сам який є: сам винайшов – і йду своєю стежиною, пльонтаю...

Я спитав, чи сам він веде лінію, за певним внутрішнім планом, чи вона веде його.

Іван подумав і погодився, – лінія первинна. «Іноді я сам дивуюсь, що з того вийшло, і чому раптом з'явився отут у кутку мак або череп груші. Розумієш, це як у тебе в режисурі: ось ти ніби вдома задумав, а прийшов на репетицію, і актори почали імпровізувати своє, далеко цікавіше, ніж твоя кабінетна ідея. Так і в мене, тільки мої актори – оця безконечна лінія. І колір. Якщо не виникне під час тих імпровізацій певна музика, за якою можна тоді йти, нічого не вийде. А зазвучить – сидиш собі й тишишся, в'яжеш наче бабуся панчохоу, узор за узором. Сам дивуєшся, що з того виходить – ніби хто інший веде твоєю рукою. Це голос моєї душі, я так і назвав оту першу свою серію...».

А між тим працює Іван каторжно. Тобто він зовсім не вміє відпочивати. Оці мистецькі галери, до яких він прикутий, і є його відпочинковим мазохізмом.

І ще одне спостереження. Як і Боря Бланк, Іван Марчук надзвичайно чулий до речей **красивих**. Але, на відміну від Бланка, який є кіношник і речі прагне використати так як вони є, – Марчук неодмінно загортає всі гарні речі у свої «кокони», аби потім їх звідти виймати **перетвореними**.

Поступово «запльонтав» він і самого себе. Довге волосся з ікони, вуса, худобина, сила зморшок. Пальці піаніста. Усе – пливе, усе – лінія, все – деталізація.

В одне не зразу віриться, – а між тим, це саме так. У житті він повільний, розважливий, тону не підвищить, не говорить, а розмірковує, не п'є вино, а смакує, перевіряє на світло, водить пальцями по келиху, як оті, що примушують келих співати. Такий собі філософ-меланхолік. Аскет-схимник.

Та коли просто перерахувати **кількість** зробленого протягом, скажімо, місяця, волосся стає дибки. Він показував мені чернетки – жах! Самих чернеток в блокнотиках (по кількості ліній) тисячі! Але робіт значно більше! І тепер я вірю Ступаківі, який каже, що Марчук працює з неймовірною швидкістю, й миті не замислюючись – а потім додає, додає, додає; деталізує. Таку кількість робіт мав би зробити не один художник – не вистачило б і десяти. Так ото він один усе – по 10–16 годин на добу, без просвіту, без перерви на їжу... з шаленою швидкістю.

Я спитав його, куди він так поспішає. Іван спершу віднікувався, а потім почав пояснювати, що це як сон – прокинешся і можеш забути, що снилося, якщо відразу, по свіжих слідах не запишеш. А все що він робить, так чи інакше пов'язане з дитинством і Тернопільщиною, з батьками й коровами, з Біблією. І він, відчуваючи, що мимоволі піддається раціоналізації, хотів би встигнути замалювати всі ті химери, які і є власне він, Іван Марчук. «Якщо тобі дано якийсь талант, а ти з ним нічого не робиш, талант відійде. Тебе буде покарано за те, що ти не почув Знаку. Жарти жартами, але ж Ступак – переводиться на пси... А він геній, я від нього багато взяв. Ось тільки протікає з нього все, як крізь решето... і він сам те розуміє. Тому й пустився берега».

Ну, про Ступака – іншим разом.

Виявляється, перед переглядом «Вишневого саду» Кузенков був у Покаржевського. І залишив йому папери, в яких «театр» просить мене звільнити – на підставі рішення партбюро і райкому. Покаржевський з ним розмовляв ніби не довго, але резолюцію на паперах накреслив – Стрельникову та Смирновій: запросити Танюка й Кузенкова переговорити й «проработать предложение» про переведення Танюка в один з чотирьох театрів Москви – оперета, імені Пушкіна, імені Гоголя, імені Ленінського Комсомолу.

Отож його пропозиція зрозуміла, і сподівання Варпаховського на довірливу розмову – марне. Тепер зрозумілі

його здивовані очі, коли я сказав на виставі Покаржевському – про Варпаха як керівника.

Того ж дня Смирнова мала розмову з Кузенковим, при Дружининій з репертуарного відділу. Логіка у Кузенкова виявилась добре продуманою. Він підготувався до всіх «але», – тим більше, що через Веселовську Лалі Бадридзе таки «ознайомила» його з моєю заявою до Альбова. Мене він не лаяв, – просто доводив, що я працювати в Театрі Станіславського не можу. «Меня пригласили в Москву, чтобы я сделал из этого рассадника чуждой нам идеологии образцовый советский театр. Пока там Лесь Степаныч – задача останется невыполненной». Розумій як хочеш.

На всі їхні розпитування відповідав він приблизно так: да, Танюк это предлагал – но не так настойчиво, чтобы нас убедило. Да, он принес такое-то название, но когда Худ. Совет не утвердил – мгновенно отказался от этой идеи. Мог бы попробовать студийно, без денег, вне плана – нет, он, видите ли, не хочет. «Охота к умножению» Валеева? Да, работал с автором, да, автор настаивал. Но когда я покритиковал пьесу на Совете и категорически отказался, Лесь Степаныч опять сдал назад, – не отважился настаивать. Хотя я его понимаю, пьеса-то с душком».

Сучий син... Оці політичні ярлички видають його з головою.

«А что было с Кутерницким? На Худ. Совете в Минске все высказались против пьесы как очернительской. Тем не менее Танюк настоял на ее включении в работу. И поставил! И что? Принесла она нам лавры победителя? Нет».

Смирнова каже, – я йому заперечила – рецензії дуже гарні, вивели в люди молодого автора, вистава не шедевр, але має успіх у молоді, такі як Кутерницький на дорозі не валяються. Він – ні в яку:

– Дорогая Ариадна Арсеньевна, я такие спектакли могу по телефону ставить! А спектакль пользуется успехом только потому, что там Гребенщиков и Быкова.

Наступні мої промахи в його редакції такі.

«Мы предложили Танюку ставить пьесу о Чили (вони запропонували!), но он не показал нам даже заявки. (Кому? Кузенкову? Ха-ха!) Через Костю Щербакова я связывал Танюка с Волковым, который вернулся из Чили, корреспондентом АПН – и результат? (На біса мені Волков, коли крутилося навколо щоденника Володі Тейтельбойма, члена Політкомісії Чілі? Інша річ, що виявився Тейтельбойм не кондовим «горнистом Кремля», а мав свою власну думку – саме це не влаштовувало ні Кузенкова, ні Волкова, ні тих, хто за цим намагався стояти. Тейтельбойм погодився! А ось – вони не дуже поспішали, вимагали конкретної п'єси. Ого, якби я дав їм те, чого хотіли – хіба ж такий скандал розгорівся б?).

Кузенков і на це натякнув – обережно:

– Видите ли, Ар. Арс., Лесь Степанович человек не простой. Казалось бы, чего проще – сделать героическую драму о Чили, – убийство Альенде, железная хунта, – прессы хоть отбавляй. Он разговаривает с международниками и просит достать ему пару книг о Чили – **других** авторов. А в одной из них – критика режима Альенде, автор – троцкист. Что, Танюк наивный человек, этого не знает? Извините. Ему, как он говорит, нужны противоречия. Ну вот, – ему нужны **противоречия**, а нам – спектакль. Я против.

Про Брехта:

– Да, Танюк предлагал ставить «Страх и отчаянье в третьей империи». Я перечитал пьесу. И не понял. Зачем? Зачем сегодня – про террор, про насилие над интеллигенцией, про евреев?

Про Кіпхарда:

– Да, предоставил свой подстрочник перевода с немецкого – комедию «Срочно ищущего Шекспира». Но мы ее даже не разглядывали. Что ни неделя – новое предложение. Когда же работать?

Про Валеева:

– Постановка же пьесы «Пророк из Каз. Заречья» осложнилась после того, как у Танюка вышло напряжение с Ва-

леевым из-за отказа ставить «Охоту к умножению». Знаете, этот автор из татар, там свои установки. (Дурницю знову меле, ми працювали з Діасом добре, і саме тому, що він – «из татар», а я – «из украинцев», і є дещо спільне між його «Пророком» і «Народним Малахієм» Куліша. І Діас про це писав, і давав заявку на наш театр, на виставу у моїй режисурі. Вже як валити, то з хворої голови на здорову. Зрештою, можна спитати у самого Валеєва!).

Інші мої недоліки:

К пьесе «Монолог о браке» он отнесся резко критически, а Радзинский – одни из лучших авторов. Пьесу Гельмана предложил уже после того, как ее взяли во МХАТе (теж неправда, запропонував за ТРИ МІСЯЦІ до МХАТу, позаяк ми з Мовчаном витягали сценарій з Києва і стояли при початку).

По «Теням» демонстративно провел за год три репетиции, хотя мы создали ему все условия.

Варлей? Ее отпустил на съемки сам Танюк. Он не юридическое лицо? Ну, я в этом не разбираюсь, она говорит, – он ее отпустил.

И каков результат? Что сделал за сезон Лесь Степаныч? Что поставил? Один капустник? Не мало ли?

(Отож, він не без гумору!).

Смирнова почала розпитувати його про ту інсинуацію з планами, коли Жарковський і Кузенков повели справу так, ніби план випуску – перший квартал. Кузенков і зараз наполягав, що перший. Вона показала йому рішення Управління, де стояв унизу його підпис, що – ознайомлений – де чорним по білому: на другий квартал. Кузя, – каже Смирнова, – «занервував», але швидко знайшовся, – мовляв, забув, але яка різниця?

Нарешті, Танюк відмовився показувати йому на гастролях «етап роботи», – а это «юридическое нарушение», за таке можно и под суд!

Комік.

Нарешті, переклав на мене відповідальність за «настроение артистов», за «ночное собрание в гостинице, когда

они собирали там подписи за Танюка», – словом, за «нездоровую атмосферу». Меня назначили – меня надо и слушаться! Да, хочу – ставлю одну пьесу. А хочу – ставлю все четыре в год – и никаких гвоздей! Я двужильный. И вообще двум талантливым режиссерам в одном театре делать нечего!

Тут уже Марина Дружинина не втерпіла:

– Так он талантливый?

Кузенков:

– Да кто его знает! Говорят. А человеку просто везло в жизни – попадал на свой материал. Пусть бы в областном театре поработал, где приходилось мне ставить всякую чушь. Слабо? Нет, эти ребята в столице зажрались, им одно пирожное подавай!

(Отак я вперше довідався про те, що мій репертуар забезпечив мені «дольче віта». За що й звільняли?).

«Смирнова:

– Я спрашиваю в лоб: «Что вы предлагаете?»

Он мне – точно так же – в лоб:

– Неужели не ясно? Убрать Танюка из театра, и немедленно! А еще лучше – из Москвы!

Мы с Мариной ошалели. У меня не было слов».

Завалив їх документами партбюро, – виявилось, їх стосовно моєї персони багато, біля п'яти (плюс одні комсомольські збори). Сидять тепер, розбирають.

Найцікавіше, що я встановив – дві третини відповідей подають факти невірно, з перекрученням дат і учасників, з підміною черговості. Переконалий, що ніхто перевіряти не буде. Є навіть рішення партбюро театру, в якому воно рекомендує директорові видати наказ, яким мене відсторонити від «Тіней», дати догану й відрядити до Москви (той самий!). Але комедія в тому, що бюро 12-м червня рекомендує видати наказ (який видано було 20-го) – з приводу подій і фактів, які мали місце після 12-го! (себто мої доповідні Жарковському від 14 і 19-го, відмова Бочкарьова від ролі, відміна двох репетицій і розмова про показ із Селезньовим, яка відбулась 16 червня).

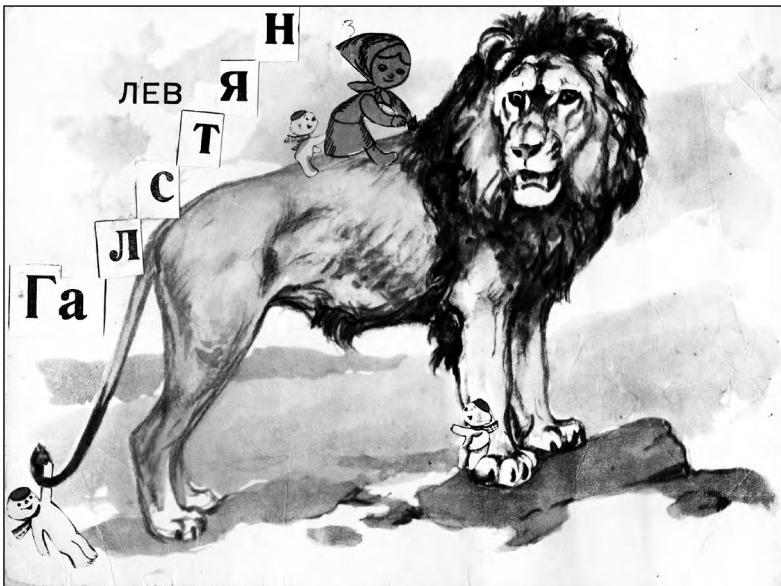
Ну та вони ж переконані, що ніхто не читатиме тієї абракадабри. «Папір все витерпить». Мимоволі згадуєш деякі судові вироки... Механіка одна.

Домовились із Смирноюю, що вона все те вивчить – і я прийду до неї за кілька днів. Нехай піде у відпустку Стрельников. Який заявив: «Я человек маленький и не хочу быть честным, когда все вокруг продается и покупается: все равно Тянюк проиграет. Поэтому я и не возьмусь за его дело».

Нехай тоді справді йде у відпустку. Кого собі понабирав у помічники Покаржевський? Сам істерик, і таких мужиків біля себе насадив. Жінки там і більше знають, і спокійніше реагують. А ці «парубки» – жодної логіки: суцільні нерви.

Завтра у Левона Галстяна – день народження. Оксана хоче подарувати йому портрет лева з книжки, і дописати, що цей Лев – Галстян. На шию вирізаному левові вона причепила паперове ж дівча («Це ж я його осідлала»). А внизу і на лапах, чіпляються до хвоста й за Лєвонові вуха – маленькі чоловічки, жовті. Це хто ж такі – питаю? Відповідь:

– Это армяне. Их много. Лев им тоже нужен – они за него цепляются.



...

Малого Кирила питають, чи подобається йому в таборі. Каже, що ні – бо примушують спати. Після обіду. А кому хочеться?

– А ти не спи. Очі заплющ – а сам не спи.

– Я пробував. Як тільки заплющу – відразу засну. Ясно?

Варпаховський

Варпаховський. Йому дзвонив, розповідає, Кузенков. Здалеку, – здоров'я, плани. Пропонує йому поставити п'єсу Бокарева (!). Варпах, звичайно, відмовляється – до осені він і без того зайнятий, дороблятиме свого Островського.

– А более дальний прицел? Утвердим для вас какое-то название.

– Что значит «какое-то»? Я предлагал «Темную комедию» – вы отвергли. А ее перевел Березницкий – для меня, по моему заказу. Она за мной зарезервирована Покаржевским. Вы же знаете, Дуров хотел ставить ее на Малой Бронной, ему из-за меня не разрешили. Вот мне и неудобно перед переводчиком – и сам не ставлю, и другим нельзя. Давайте вернемся к этой идее.

– Не выйдет. Я буду ставить «Ночь игуаны», а две зарубежные пьесы в одном сезоне управление не разрешит. Да и сами подумайте – сезон-то съездовский, а вы вместо Бокарева – ставите «Темную комедию».

– Чушь. Покаржевский сам предложил мне поставить до «Темной комедии» что-нибудь отечественное – я выбрал «Волки и овцы». Теперь очередь за ними – пусть выполняют обещания.

– Леонид Викторович, а не пошли бы вы... ко мне в штат? Очередным режиссером. У нас освобождается ставка Лесь Степаныча...

Варпаховський каже:

– Тут я сделал очень длительную паузу, мхатовскую – и не сразу нашелся. Говорю ему: «Знаете, Владимир Николаевич, вы проживите с мое, доживите до моих лет...»

Кузенков:

– До ваших лет я не доживу. Здоровье не то. Так не пошли бы вы к нам в театр?

– Нет. Сами подумайте, – зачем мне это? Вот вы уже Бокарева предлагаете не ставить. А завтра предложите **какие-нибудь** «Тени» – и что выйдет? Нет уж, увольте...

(Тепер довга мхатівська пауза, – сміється Л. В-ч, – з іншого боку.)

– Кгм... Так я поїду. Здоровья вам, Леонид Викторович. Вы очень нам нужны.

– Кому – нам?

– Советскому искусству. Извините за высокопарность. Но не забывайте нас.

Варпах розповідав це «в лицах» в доброму гуморі, і щось там доповнювала Іда С-на.

А ще телефонував Варпаховському Сатановський: на закритті гастролей давали «Ще не вечір», в Опері – «Монолог про шлюб». Керівництво області прийшло, звісно, на виставу головного режисера. Але після першої дії всі, ніби за командою, опинились на моєму «Вечорі». Вітали, вручали квіти й подарунки, і Світлана Петрівна з Управління культури (зав. відділом театрів) у виступі сказала приблизно таке:

– Мы рады вашим гастролям, хотя, по правде говоря, не все ваши спектакли нам понравились. Мы только что поздравляли актеров спектакля «Еще не вечер»: кроме этого, нам понравились «Продавец дождя», «Прощание в июне» и особенно «Волки и овцы» в постановке известного режиссера Варпаховского. Варпаховский, Танюк и молодой Товстоногов – это лучшие спектакли театра сегодня.

Отак. І трупа сприйняла це стихійними оплесками – З ПРИВОДУ ТОГО, що у числі кращих не було названо жодного спектаклю Кузенкова. Добре, хоч його там не було – з Москви йому не довелось червоніти.

Варпаховський розповів усе це «с молодим задором», з підковиркою, – весело.

Але наприкінці розмови сказав, що Покаржевський відмовив йому у зустрічі – «уехал за рубеж, вернется – обещают организовать встречу».

Дзвонив Микола Рачук. Я все йому дізнався. Приїхати до Москви він має 17 серпня, а не на 1-ше (як на стаціонар). Він же вчитиметься на заочному. Конкурс великий. Але ніби все буде добре.

*Кузенков і історія зі
Степановою*

Мені було незрозуміло, чому делікатна й чутлива Аріадна Арсенівна Смирнова так погано ставиться до Кузенкова. Виявляється, вона була знайома з його першою дружиною, актрисою Степановою. Степанову у ГИТИСе всі боготворили, – красуня, вже студенткою її пророчили у зірки. Кузенков довго домагався її і зрештою домігся. Одружились, він забрав її у Павлодар. Через два роки вона приповзла звідти хвора й поранена, з дитиною на руках, абсолютно клінічний варіант. Так, я бачив її, вона показувалась нам у Театр Станіславського: вразили мене запалені очі, нетримання жесту – говорили про елементи шизофренії. Зірвалась. Краса в ній лише відчувалась, – як нагад, суть була вже хвора. Ара розповіла, що Степанова досі панічно боїться Кузенкова. Він мстить їй найнеймовірнішими способами. Були й побої, і кров, і речі взагалі страхітні – вона поїхала звідти зганьблена, всі шляхи до театру (будь-якого!) їй було перекрито. І він **стежив**, щоб вона не вирвалась із цього кільця. Аріадна Арсенівна переконана, що він садист («изувер!»), і що це в ньому – **хвороба**.

*Епізод з
собакою*

Один епізод вразив Смирнову (зі слів Степанової), а тепер і мене. У Кузенкова була у Павлодарі собака (був собака?), він її виховував. Якось вона **прилюдно** (на пікніку) не виконала його наказів. З нього почали сміятися. Тоді він схопив палку і, тримаючи собаку на шнурку, почав люто її бити. І вбив. На смерть. Палиця була залізна, прут. І спинити його не могли – боялись підступитись.

Якщо все це справді так, то я розумію Смирнову, яка говорить: «Даже если он будет тонуть, я руки ему не протяну».

Таке враження, що **подібне** могло статися. Психологічно – вірогідне. Йому не властива жалість нормальної здорової людини, він демонструє і виховує себе – суперменом. Він схильний до фашизму, позаяк вбачає себе у крайнощах, в абсолюті: такі були герої романтичного Гюго (принцип вищий за людину). Різниця лише у тому, що там ними кермував кодекс честі, а тут – бажання «пробитися», закріпитися на вершині **добри**, яку він добре усвідомив. Закріпитися через її «цінності».

Очевидно, я взявся за складну справу. Але ж переконаюсь, що я не один, багато людей починають мислити й почувати, як я. Зрештою не такий страшний Кузенков, як його малюють. Ми перебільшуємо роль такого гівна у житті. Його, щоправда, багато. Світ конформний і далеко не кожен зважується виступати в ролі революційній, – легше висидіти у кріслі, якщо не чіпаєш таких Кузенкових. Такий Покаржевський, такий Шкодін, такий Селезньов; такий Жарковський. Вони зроблять усе, щоби проблему «зняти». А з нею зняти і мене, баламутника спокою. Бо від мене, холера ясна, йде та реакція, яка перспективна вибухом.

Варпах обурений одним – мовчанням трупи. Чи то вона занадто поклалась на мене («Танюк добьется, упрямый хо-хол!»), чи їй на загаль **ВСЕ ОДНО**. Актори збоку стежать за поєдинком, пасивно чимось допомагають, але це не є дія. Це симуляція дії. В результаті вони матимуть те, на що заслугують. Так було зі Львовом-Анохіним, так було із звільненням Екімяна. Ліда Савченко: «У нас, популяристов – **своя игра**». Має рацію.

Роман Корогодський – «Театрально-концертний Київ», 10–75, рецензія на Крега. І лист:

*Лист від Романа
Корогодського*

* * *

«Дорогі Танюки!

«Слабенької рукою» пропхав я оці крайці думок. Крегова книга мене буквально полонила. Так Вас згадував, дякував, співав осанну, бо серед сірості буденщини Ваша книга була і є яскравим спалахом життя, справжнього мистецтва, свята. Звичайно, це лише половина рецензії. Та Сергій Білокінь мене намовив, що 1/2 ліпше за О. Про Крушельницького вийшов О, бо я не догадався чи не розібрався в деталях новітньої «мужицької арифметики».

Став старим. Втратив смак до життя. Найгірше – перестав працювати, хоч знову виведений на творчі хліби, які завжди для мене були сухарями. Все набридло, осточортіло, бо все – старе.

Може, ще якось «переможусь», а зараз зле. Чавить якась злаякісна безперспективність. Хоч я і не раз битий, а прикро, що не вчасно чи пізно познайомився з великою безвідповідальністю деяких фельдмаршалів, що дозволив грати своїм іменем. Вік учись – дурнем помреш.

Даруйте, що серед розкішної Київської весни хлюпнув на вас, мої найдорожчі друзі, осінню. То настроєве. Переможусь. Обов'язково переможусь. Адже лише 42. Зрілість – чорт забирай!

Ваш РОМАН –

Привіт москвичам.

P. S.

Про «найдорожчих друзів». Поринув у спогади. Із вами пов'язане найдорожче – моя молодість. Лише мить, та яка дорога! Що то значить прожити серцем хоч мить! Ту мить прожив з Вами.

P. K.»

Так, Роман – це Клуб Творчої Молоді, це диспути й вистави, поїздки по Україні, реферати про Косинку й Плужника, вечори Курбаса й Куліша, смолоскипи біля пам'ятника Франкові, арешти за участь у вшануванні Лесі й Шевченка. У цій стихії він почувався упевнено: ані хвилі перепочинку, щодня купа нових ідей і планів. Ми були тоді

інші – світліші, активніші. Час нам допомагав: це були 1961–63 роки, роки реабілітації та хрущовської відлиги, роки спалаху поезії, – і це зробило свою позначку на дереві мистецтва. Багато театрів, гарних і різних, спалах енергії у київських художників, Параджанов. Музиканти. Джаз-клуб. Організація Молодого (Нового) театру.



Р. Корогодський

Є про що згадати. Лист – з іншого світу, немов із-за скла. Зараз їм там дуже й дуже погано, моїм славним побратимам по Клубу...

ЦІННЕ ВИДАННЯ

Книга з питань мистецтва приваблює дослідників і просто читачів, якщо вона серйозна, ґрунтовна, актуальна і необхідна для подальшого розвитку новітніх художніх ідей, а також, якщо вирізняється неповторним світом індивідуальності автора.

Цим вимогам щасливо відповідає книга Едварда Крега «Про мистецтво театру»². Немає жодного прогресивного мислячого художника театру, який би не був знайомий з творчістю Крега, навіть якщо багато його думок були для них неприйнятними.

Автор книги був категоричним прихильником режисерського театру. Звідси йдуть розмірковування про особистість митця, його школу, науку і необхідне прагнення до самостійності, самовияву, самоствердження. Актор – буквально «камінь спотикання» для Крега: яких тільки найнесподіваніших, карколомних думок не висловив Крег про нього. І все в ім'я актора, якого він з однаковим пафосом заперечував і стверджував.

*Рецензія
Р. Корогодського
на «Крега»*

² Едвард Гордон Крег «Про мистецтво театру», «Мистецтво», К., 1974 р.

Примітка від видавців: це перша за радянських часів видання Крега; тут і перша монографічна стаття про режисера.

Крег марив театром майбутнього і заради нього творив свою теорію. Та в далеких десятих роках ХХ століття відомий реформатор був піонером у джунглях західного буржуазного театру. Він одчайдушно проповідував нові засади, ризиковано експериментував, щоб переконати у своїй правоті, вселити дух віри в майбутнє великого мистецтва. Невтомні творчі пошуки Е. Крега тією чи іншою мірою захоплювали таких видатних майстрів сцени, як Станіславський, Мейєрхольд, Гевеші, Поль Фор, Виспянський, Іветта Гільбер, Аппія...

Антитезою театру мрії став для Крега буржуазний театр, який він рішуче заперечував і викривав – зокрема, його комерційний дух, розважальний характер, казенний оптимізм.

До фундаментальних ідей митця належать нові погляди на завдання і роль сценографії та на принцип оформлення вистави. Ці ідеї впливали з необхідності реформувати весь буржуазно-споживацький театр. Крег не байдужий до символістської поетики, яку в ті часи активно стверджували митці авангардизму. Великою мірою це реакція на безкрилий побутовізм і натуралізм, що на той час панували на кону. Антихудожнім тенденціям копіювання життя, «імітаційно-муляжному» відтворенню дійсності митець протиставив метод поетично-філософського осмислення життєвих процесів і явищ.

Це другий, дуже важливий аспект теоретичних засад Крега. Звідси – весь комплекс театральної умовності, яка своїм джерелом мала художню уяву. Уява і лише уява, за Крегом, мусить стати ґрунтом образних шукань. Йому близька мова асоціацій, символів, поетичних тропів, відтворена засобами театральної пластики.

Видатний художник сучасності творив на межі двох століть, у добу великих соціальних зрушень. Рафінований естет Крег не дуже до них прислухався, та художник-новатор Крег не міг не передчувати тих велетенських історичних змін, які згодом відбулися в нього на очах.

Книга «Про мистецтво театру» – видання непересічне і складне. Тому видавництво «Мистецтво» цілком слушно оснастило її передмовою, післямовою і докладними примітками, які написані з

чітких марксистсько-ленінських естетичних позицій і на високому фаховому рівні. Книгу перекладено живою, образною мовою, яка дозволяє краще відчути стиль Крега-художника, теоретика, практика театру. Кандидати мистецтвознавства Неллі Корнієнко, Ірина Ваніна і режисер Лесь Танюк з великим розумінням справи зробили серйозну театрознавчу працю великого англійця джерелом пізнання секретів театральної творчості.

Р. КОРОГОДСЬКИЙ.

«Театрально-концертний Київ», 10–1975

2 липня,
середа

Друкував цілий день ідіотські довідки й звіт про репетиції. Я ще вірю, бовдур, у довгі дискусії і у потребу аргументів. Захворіла Смирнова, – маю ще день передишки.

Відзначили день народження Галстяна. Це вже йому 37. У нього похмурі передчуття. Запрошували Орлову – з нею нещастя, впала зі сходів, тріщина у кістці, поклали у гіпс. Не прийшла й Галя Іванова – відзначали малим колом, ми й Загоруйки.

Та й я почувався негероїчно: серце. Може, тому, що погано спав.

Бикова зателефонувала: їде у Саратов. Дуже переживає за мене і за все, що робиться. А тут ще й погода гидка – дощ та й дощ. Ніби Господу Богу нема жодного діла до того, що за вікном літо, а не осінь.

У ЦДТ закрили сезон. Нового головного прийняли холодно. Він ставить «Враги» Горького (?). Вчора була Худ. Рада, і він, Кузьмін, запропонував зняти з афіші десять назв. «Не было ни гроша», «Конек-Горбунок», «Том Сойер», «Май не упустити», «Первая тройка», «Девочка и апрель» – всього не запам'ятав. Шкода мені п'єси Тамари Ян, там дуже добре грала Наташа Оленєва. Шкода й Галі – минула її доба, не гратиме свого конька-Горбунка. А Струкова ніколи не вийде в «Не было ни гроша», де вона грала **класично!** А що зняли «Май не упустити» – правильно. Препогана робота Ейдліна.

Та ще й автор повісті Георгієвська була різко проти інсценування. Прийшовши на виставу, вона жажнулась побаченого. Може, ця травма й додалась до причин її самогубства. В театрі про це ані слова; ніби й не було людини...

Поміж звітом і Галстяном мені вдалося забігти в театр, я мусив поговорити з Вадимом Д. І ця розмова – одне з найкращих вражень мого неприємного літа. Делоне чимось нагадує Стуса: та ж розважливість, за якою – прихований спалах. Та ж делікатність душі й виразу. Та ж наступальність у вислові думки. Така ж відсутність конформізму. І такий же високий рівень освіченості.

Він дуже хотів би побачити «Тіні» в моїй режисурі – йому вже говорили про це актори (хто? Філозов? Жінки?), які, каже, «були у захваті». Радий би в це повірити, але моє в репетиціях ще не прорізалось, ми навіть не на підступі. ...

Друга тема – загальні проблеми; опуцу, зрозуміло й без того.

Нарешті, у Вадима просто гарні вірші! Він і раніше мені дещо читав, але сьогодні я відчув, що це для нього важливо. Йому було приємно, як я його слухав. І ще приємніше, коли я його похвалив.

Не пригадую вже, з якої нагоди, перейшли на Араб-Оглы, Кона й Гвішіані: останнього я згадав, як ліберала й покровителя соціології (так, принаймні, я знав від Неллі). І тоді Вадик сказав:

– Не преувеличивайте. Везде сплошные легенды. А вы обратили внимание, как его зовут?

– Нет, я никогда и не знал.

– Джермен.

– Что-то восточное?

– Отнюдь. Его папочка был дружок Берии, начальник Дальневосточного НКВД. И сыночка назвал в честь Дзержинского и Менжинского – Джер-Меном... И только **эти** связи вытянули его, вполне посредственного ученого, на самый верх. Как философ он все-таки начетчик.

Це було для мене нове, через що й запам'яталось. «Джер-Мен» – знахідка для філософа! Це ж треба було таку пігулку синові підсунути! Навіть якщо виходити з правила, що зерно заперечує колос, на якому виросло, старий чекіст дуже ускладнив синові життя.

(Чи спростив?)

Пошукав у довіднику – і знайшов! Михайл Максимович Гвішиани, заслужений чекіст, до останніх днів займав високі посади в Грузії (здається, й досі у шані).

А потім прочитав дві строфи, які мені більше запам'ятались, – мелодія.

У лошади была грудная жаба,
Но лошади – послушное зверье,
И лошады на парады выезжала
И маршалу молчала про нее.

А маршала сразила скарлатина.
Она его сразила наповал.
Но маршал был выносливый мужчина,
И лошади об этом не сказал.

І признався, що це – не його – Гени Шпалікова.

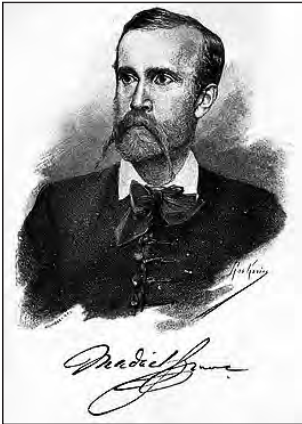
Мені так сподобалось, що я попросив його ще раз – і запам'ятав. Може, тому, що маю містичний страх перед «грудною жабою» – хворобою акторів («Шекспір умер від грудної жаби», себто астми). А може, тому, що люблю про коней...

Ось Пастернак – чим симпатичний? Хіба тільки поезією? А мені – ще й тим, що схожий на коня...

Справді, треба бути «выносливым мужчиной» і нікому не скаржитись.

*Джермен
Гвішиани*





Адам в «Трагедії людини»³ –
 Амаю напихвати лише російське видання 1964 року в перекладі Л. Мартінова – скаржитися:

Душа людская просит рамок,
 Боится бесконечности, [...]
 Душа внутри, коль раздается вширь,
 Цепляется за прошлое она
 И за грядущее. Боюсь, что ко вселенной
 Она привязана не будет так,
 Как предана была могилам предков.

Кто за семейство кровь был лить готов,
 Тот за друзей прольет лишь разве слезы.

Воно й у Достоєвського є – він радить «обузить» душу...

Між тим – держава заповзялася виростити з нас породу інтелектуальних і моральних карликів, перепускаючи кожну насінинку крізь державне сито. Так з генофонду націй вимивається мужність і чесність, плодяться позірні, фіктивні (рос. «мнимые») герої. Стало нормативним – ті, що не боялися в революційні часи йти під кулі й вели за собою маси, здають позиції перед першим же нікчемою-слідчим, який і шеляга ломаного не вартий. А скільки таких, що йшли з гранатами проти танків – але на своїх нинішніх посадах плазують перед начальством, хоч би яким нікчемним воно було. Загадка? Можливо...

Взагалі варто це обдумати – «ми» чи «я».

Ми закохуємось, товаришуємо, народжуємо дітей – поза цим катехізисом, не як «радянські люди» – а як просто люди. І лише громадянський чин замикає нас у камері соціалізму, ми перетворюємось на «радянських людей», – відповідно до встановлених правил (суспільного!) співжиття. Щоби потім вдома чи за забороненою книжкою знову відчутти себе самим собою, тобто Людиною.

Оті всі щоденні накрутки про комуністичну літературу, про переваги «радянського» кіно, про ідейну особливість нашої музики (?), малярства – навіть архітектури! – не йдуть з голови. Це не просто

³ Йдеться про п'єсу угорського драматурга Мадача Імре «Трагедія людини». (Н.К.)

сміття доби, об'єктивні «відходи». Ні, нас цілком свідомо занурюють у специфічний басейн, де всі інші дельфіни й риби – зі світового океану – плавати не можуть. Не виживуть.

Не знаю. Мабуть, ми з Неллею зовсім не «радянські люди» в такому розумінні. Справді, часом доводиться удавати з себе Швейка. Але й ті, перед ким я швейкую, мабуть, добре розуміють, що це – гра. Ще одна іпостась карнавалу, де все навиворіт.

Ось за що я передовсім і люблю театр. Навіть зважаючи на Уайльдову переглорифікацію Шекспіра: «Весь світ – театр, ось тільки трупа погано підібрана».

Але на те вже нема ради.

Отже, Ідея – чи Людина?

Великому талантові незручно (м'яко висловлюючись) бути «радянською людиною». Талант у межі відведеного басейну не вміщається. Гірняк, Михайло Чехов, Шаляпін, Архипенко, ті ж Донцов з Шевельовим, Чижевський, Шостакович, Шевченко... Додам ще одного на Ш – Шнітке, який в цьому «басейні» явно не виживе.

Штука не в тому, що існує «ряд» (або «низка»), а в тому, що жоден з них не може бути образом («взірцем») «радянської людини», людини «от сих и до сих», російською – «усеченної».

Тарас Григорович опинився в цьому «ряду» (низці) не зовсім від лукавого. Його вставляє «в наші лави» майже все українське радянське шевченкознавство (Драч – «Ось де бояри!»).

Бо провідна тенденція нашої «літературної» (та й історичної, ба навіть географічної!) науки – «орадянити» і наше вчора – історію, козаччину, обстоювання віри, «опортретити» на свій радянський лад усіх царів, гетьманів, провідників повстань – я уважно багато років підряд вивчаю серію «ЖЗЛ» – там відчутний замах не лише на своє, доморощене, а й на світові величини й цінності. Композитори, фізики, революціонери, художники й артисти, письменники й військові діячі – усі лише як «передвісники» соціалістичної ідеї...

Господи, скільки на це пішло реліктового лісу!

Вигідно вибивається з нього серія «Жизнь в искусстве», розпочата ще в хрущовські часи. Бо там дають більше перекладів із закордонних авторів – з рисунками, документами й фото, які – без ретуші... А якщо про Островського, то це все-таки – Лакшин. Втім, і їх постійно тягають на килим – і тиснуть.

P. S. – стосовно сцени 12 з «Трагедії людини» – де – двір зразково-го фаланстера. Крутять колесо робітники, в галереї – музей, в якому поміж «диковинами» трудиться Вчений. Всі мешканці фаланстера однаково вбрані.

АДАМ: Что за страна? И что тут за народ?

ЛЮЦИФЕР: Понятий этих старых больше нет.
И рассуди: не мелочным ли было
Само это понятие – «отчизна»,
Рожденное когда-то предрассудком,
Хранимое соперничеством узким!
Теперь отечество – уж вся земля,
Объединились люди общей целью
И над потоком стройного порядка
Стоит, как страж почтительный, наука.

АДАМ: Итак, осуществился идеал
Моей души! Мечтанья стали явью,
Все хорошо. Лишь одного мне жаль –
Понятия «отечество». Оно,
Я думаю, могло бы устоять
И тут...

І вже далі – все ото, з чого я починав про Адама в «Трагедії людини».

Який же фінал картини про «зразковий» фаланстер?

Адам ледве встигає вирвати з нього Єву, і переслідуваний Мудрим старцем, втікає.

ЛЮЦИФЕР: Здесь помощь скорая нужна, исчезнем!

Для того, щоб Адамові й Люциферові Вчений відкрив усі «премудрості», їм треба прикинутися «своїми» – Люцифер чарами робить з них «людей, подібних до мешканців фаланстера».

Острах проникнення іншого, герметичність «зразкового світу».

Проти чого ж Учений? «Роза – цветок, в котором никакого прока».

Людина, ніжачись «в объятях слов обманчивых», розтратила «кращі сили»; Гомера і Тацита «мы давно уж опровергли», «яд этих книг отчаянно опасен», «ушло искусство, дух живой» (лише а *pasté* може сказати це Адам, потай!).

А сенс «совершенства» –

Рабочий до скончання дней своих
Одну и ту же гайку точит!..

Здобутки: матеріально ніхто «не нуждается», мета життя – «возможность жить», хоч і є небезпека «иссякания природы» (?!).

А реальність – ось яка:

– Что это за звон?

УЧЕНЫЙ: Работа кончилась, настал прогулки час.
С полей и фабрик все идут. Сейчас
Накажут согрешивших. И теперь же
Детей и женщин будут там делить.

Лютера лишають без обіду («чрезмерно топил котел»), Кассію полікують череп (надто шляхетний, дає задачі). Платона (тепер пастуха) ставлять коліньми на горох, Мікельанджело – під домашній арешт; родину – геть.

(«Ведь если мы позволим предрассудку
Семьи воскреснуть, то мгновенно рухнут
И все завоевания священной
Науки).

Одне слово, Суслови й Маланчуки, а перед ними Ленін-Сталін і «стара гвардія» багато з нього запозичили.

І досі втілюють.

От вам і справді «Трагедія людини».

Я б уточнив – «радянської людини».

Тому – Люцифер справді має рацію:

Здесь помощь скорая нужна, исчезнем!

До 9-ти вечора сиділи в Управлінні – утрюх; Аріадна Арсенівна, Марина Георгіївна і аз грішний. Вони прискіпливо вивчали мої папери й аргументи, реконструювали все – спершу за рік, далі за квітень-травень, нарешті – гастролі у Куйбишеві. Дійшли висновку, що сумнівів не може бути: Жарковський і Кузенков елементарно

**Четвер,
3 липня
1975**

*Аріадна
Смирнова*

водять керівництво за носа й певні, що ніхто не докопається до правди.

Дружиніна пішла, а Смирнова лишилась складати своє резюме. Десь біля одинадцятої прочитала мені кілька шматків із своєї доповідної. Ділова й розумна доповідна. Спроба захисту моїх позицій. Вона схиляється до думки, що корінь зла не в Танюкові, а в агресивності Кузенкова й безпорадній індиферентності Жарковського. Жарковський мені теж не такий огидний, як Кузенков. Може, тому, що у Жарковського так само «лошадиное лицо»?

З боку Ари крок мужній. Безумовно, Покаржевському, Шкодіну та Селезньову така її позиція не може сподобатись. Уже в самому факті визнання нею юридичності наданих мною документів – величезна підтримка. Бо вони всі змушені будуть всіляко уникати будь-якої оцінки моїх документів. Смирнова боїться одного: що Селезньов покладе її доповідну «під сукно» і не доповість про неї Покаржевському.

Щоб хвора слабка жінка отак віддавалася справі там, де проти неї весь апарат керівництва – для цього потрібна духовна міць, переконання, віра в себе і в смисл свого буття на землі. Вона відкрилась для мене зовсім з іншого боку. У неї не виходить бути байдужою. Ось чому вона – жива й творча людина. Саме тому їй так важко у цьому напівполіцейському управлінні, де за половину столів посаджені холуї, заклопотані виключно охоронними, а не творчими питаннями. Вони знають, що кожен з них поодиноці може у своєму вутлому човнику перекинутись і втопитись: а зчепившись разом, вони – флот. А вже куди той флот іде і які завдання реалізує, команді знати не велено, на те існує наказ. І тоді вони раптом жажітно дивуються, що Любимов попри все, всупереч наказові випускає «Пристегните ремни», а Ефрос вирішує «Вишневий сад» у різкій трагедійній гамі, у гамі відчаю, – без жодної краплі оптимізму. Лише завдяки позиції таких, як Ара, все-таки вдається щось зробити, відстояти, зберегти від погрому. Це як прихована

партизанська війна – війна загальнонаціональна. Коли воює армія регулярна – її можна перемогти. А коли у стані спротиву – оця чисельна рать, котра не піддається жодній реєстрації, перемога неможлива. Я часто замислююсь над тим, звідки береться у того горопашного «керівництва» (та іже з ними!) **ілюзія**, що народ загалом **проти** правозахисного руху чи всіма фібрами душі прагне комунізму абощо. Їм хочеться так мислити? Чи непоширення протилежної думки (про масовість спротиву) – є теж певний спротив? Коли пресловута Галина Борисівна вибирає собі в жертву якусь одну чергову **одиницю**, їй здається, що вона змінює політичну ситуацію? Абсурд! Політична ситуація – наслідок глибоко ешелонованого ЕВОЛЮЦІЙНОГО процесу. І як не засипай ті ніби дрібненькі потоки, воно все одно десь прорве – набереться (назбирається) понад норму – і маєш лавину чи повінь чи зсув ґрунту... Аріадна Арсенівна і майже всі, хто нам симпатизує – це і є та еволюція, на яку я ставлю.

Цікаво, що Кузенков відразу ж, після першої зустрічі із Смирновою відчув у ній ворога – і почав задиратися. (Тут теж є своя інтуїція, свій нюх – відчуті **чужака** не дуже складно, треба лише довіритись нутру і проробити деяку – не вельми складну – аналітичну роботу). Конфлікт Аріадни Арсенівни почався з того, коли вона сказала на «Чепракові», що він більш-менш сподобався їй там як актор, а вистава – викликає в ній сумнів. Неперебірливий у засобах Кузенков доповів трупі інакше – що «даже такой тонкий человек, как Ариадна Арсеньевна Смирнова, в восторге от «Генерала Чепракова». «Живого трупа» вона не прийняла цілком – хоч там її (і мій!) улюблений Бурков. Лише Шкодін, наділений владою, відстояв тоді виставу, щоб у системі московського управління не було ще однієї **події** (дотепер кожна знята вистава вважається «лівою»), – бо ніхто Москві досі й разу не заборонив вистави за те, що це просто вистава **слабка**, художньо неповноцінна. Покаржевський, «хихікаючи», щоразу відмовлявся піти на

«Живий труп». І мотивував так: «Якщо вистава така погана, як каже Аріадна Арсенівна, мені доведеться, прийшовши на неї, її зняти. А це означало б підмочити Кузенкову репутацію... А молодих же треба підтримувати!..»

**П'ятниця,
4 липня
1975**

Прийшов канадський англомовний часопис, – стаття про Юрка Рибчинського з фото цього рудого поета на найвиднішому місці. Стаття про його вірші – Олени Задорожньої.



*Юрко
Рибчинський*

Якби не його просто хворобливий егоцентризм, це був би золотий хлопець. Вже тоді, як він прийшов до мене в театральний інститут чотирнадцятирічним незграбою і приніс якісь артемівські вірші а ля юний Маяковський із серії «піонер – всем ребятам пример», – вже тоді в ньому почувався талант. Це було в ритмі, у самому чутті слова, нарешті – у непідлеглості (а це ж відчувається й тоді, коли автор – копіює). Я каменю на камені не лишив від деяких його рядків – пригадую, у нього мало сльози не бризнули від образи... Але гордість не дозволила йому здатися, відмовитись від ритму, який жив у ньому, – на рівні дихання. І він вирішив будь-що довести мені, що – зможе, зуміє. Вже за місяць він перечитав усе, що я йому порадив. І відтоді приносив щоразу кращі й кращі вірші, які поступово ставали поезією. Через рік я вже був ним очарований – і розумів, що він має справді Божий дар. Зростав Юрко як на дріжджах. І став одним з найвиразніших сьогоднішніх поетів. Не в євтушенківському – «гражданственность юбер аллес!» – а швидше в плані музики вірша, тютчевської лірики. Десь він грішить стилізацією, десь підробляється під народність і куплет, іноді завелика міра театралізації. Але виробляється на справжнього майстра.

З іншого боку – ой наступає та чорная хмара. Йому легко йдеться музична форма, і він захопився піснярством. А тут легко збитися на ніщо. Збитися на дешевий успіх: це вже почалося. Його пісні співають, про нього почали говорити. А коли він захотів оволодіти українським віршем (є в нього пісні українською, ще невправні, але слід було б похвалити за саму спробу, а не відштовхувати, як це робить Боря Олійник, Драч), то попав у немилість до **конкурентів**-піснярів... Кепсько, що бере він українську мову, сказати б, факультативно... розумом, – не повсякденністю життя. Іншими словами, за своє новопостале українство він голови не покладе; а отже, й не виробиться у національного поета.

І це – проблема не лише Юркова. Це проблема білінгвістичного Києва. Проблема заглушеності праматеринського зову, **поклику**.

Ну та я не буду каркати, бо дуже його люблю. І хотів би йому тривання у великій істині, у нерозмінності його обдарування. Може й не треба йому бути українським поетом, коли так добре відчуває він – російську.

Вигонська (юрист) – їй Покаржевський буцім-то доручив перевірити законність наказу Жарковського – пінг-понг. «Мне никакие документы не поступали...». А я перевірів – вони у неї, особисто Мотилевський передав.

Сокова – запросила на понеділок. Тон ніби не такий приятний, як минулого разу. Чи здалося?

Льоня Вінницький, наш лікар – я йому скаржився на негаразди з серцем. Пропонує приїхати у понеділок-вівторок, зробити кардіограму.

Марина Орлова – запрошує на фестивальні фільми. Не пішов, – нехай ідуть Нелля з Левком.

Гортав у театрі копії протоколів Художньої Ради. І переконався, що Лалі Бадрідзе, якій я довіряв, поводитись негідно. У цих протоколах, розшифрованих і надрукованих уже зараз, заднім числом, – все геть не так, як було насправді. Різниця разюча – збереглись у мене

*Я розмарований
Лалі Бадрідзе*

мої чернетки, було з чим порівнювати. Вона повсюди давала свої правки – спрямовані **проти мене**. І в історії з п'єсою Лондона «Быть инженером», і в моїх висловах. Кілька разів спіймав її на тому, що дописала мені «антисоветчинку». Ну й ну...

А з оцінок преси відбирала негативне – коли йшлося про мої вистави, і бажано навпаки – коли про вистави Кузенкова. Тому так мало тих оцінок?..

Судячи з дат, ця тенденція в неї не сьогоднішня. Отже, все, що вона мені говорила – і наодинці, і при акторах – старанно продумана брехня? Є над чим поміркувати.

Ось тобі й міф про інтуїцію, про «чужаків» і «своїх». Георгій Іванович Бурков, очевидно, мав рацію, розповідаючи про її батька, придворного сталінського тенора. Давид Георгійович Бадридзе був завжди обласканий владою. Я бачив його у старому фільмі «Щит Джургая», за який він одержав Сталінську премію. То ж бо Лалі так старанно уникала «антисталінської» теми...

Але це вже я надто упорядковую цей ідіотський світ. Тут далеко не все так лінійно шикується. Хоча все логічно – нема в театрі критично мислячої Галі – є направлена «згори» Лалі... делікатна й тиха Лалі Давидівна, до всіх мила, до всіх компліментарна.

Обережно – Схід?

З АНЕКДОТІВ

Була собі колись така актриса Боярська, співала під арфу на вулиці, малописьменна й ледве володіла українською. Її підібрав Старицький – і скоро вона вибилась на перші ролі й навіть написала українську драму «Божа кара».

Так от: одного разу вона прибігла до Старицького, де коло нього сиділо чимало людей – і оповістила:

– Вы знаете, Михаил Петрович, какой-то бабуль перевел вашу «Утоплону» на русский язык! И такая гадость вышла!



Людмила Михайлівна Старицька, тоді Людя, написала з подружкою казку, яку присвятила меншому Лориному братові Ерасту. Але він так рішуче запротестував, так гнівався й кричав: «Яке ви маєте право поміщати мене в літературу?!» – що мусили зняти присвяту.

* * *

Про скрипку (Микола ЛИСЕНКО).

Говорили про мистецтво. Лора дивувалася хистові танцюристок, їх легкості і силі ніг, що утримують на кінчиках пальців усе тіло в штучній поставі.

– Оце не диво, – сказав Микола Віталійович. – Ось диво, якому я завжди не надивуюся і не можу зовсім збагнути: ти уяви собі скрипку. На її струнах кожна цяточка, кожна точка впродовж струни, а також набік дає різницю в звуку. Це тобі не фортепіан, де все визначено, все ясно. Волосинка віддалення на струні має значення. І от скрипаль, звернувши на неї очі, веде смичком з таким вірним притиском і нахилом, що до найтоншої тинини виводить потрібний йому звук, а далі підносить смичок вгору і кидає його звідти вірним рухом на струну так, що падає саме туди, куди треба, не схибивши ані на волосинку того виключного, призначеного йому місця. Яка незрозуміла сила кермує його рукою? Тільки однісінький інстинкт. В нім вся сила артиста. Але яка таємнича сила!

(Зі спогаду В. Коннор-Вілінської)

* * *

Щось подібне мені завжди спадає на думку, коли я слухаю бандуру. Сила-силенна струн – і ніжні дівочі пальчики; ото й усе. А яка варіативність! Як тут не дивуватися інтуїції виконавця!

Мабуть, цей дар зберігається в українських генах, ці дівчата – чиїсь пра-правнуки – і не випадково взяли в руки бандуру. Існує незнищеність матерії в цьому випадку – національної...

Обрусителі краю.

Українолюбство.

Ворог українства М. Юзефович.

Записки Київського наукового товариства ім. Т. Шевченка.

Куліш П. 1862. Українофілам.

З розлогого спогаду О'Коннор-Вілінської (Лори) (1936, Л.)

Михайло Петрович Старицький і Микола Віталійович Лисенко залюбки висміювали недотепність і не влучність московських приповідок, як, наприклад, «брань на вороту не виснет», «попался, как кур во щи» (Л. Т. – насправді – «как кур в ощи»), «яйца курицу не учат» і т. ін. Так само й російські пісні. Тут на зразок ішло:

«Коридоры, значит, очень длинные,

И народ, значит, стоит столбом».

– Московська «народна» пісня нікчемна, а руські романси дуже гарні! – Михайло Петрович надзвичайно експансивно співав: «Льет ливнем дождь, несутся тучи...», «Густолиственных кленов аллея...», «На заре туманной юности...» і т. п.

– Я певен, – казав він, – що кращі з них виникли під українським впливом або якимось іншим, чужоземним.

Він знайшов potwierдження того, коли довідався, що славетна «Тройка» – це німецький твір. [...]

Михайло Петрович упевняв, що московська мова бідна і не може дати певної уяви. Пушкін утворив потрібну йому кількість слів, а поза ним залишалася вбогість.

На недовірливі усміхи слухачів він відповідав:

– Скажіть мені російською – шкода, зась, байдуже, дарма і т. д.

**Субота,
5 червня
1975**

*Рецензія
М. Михайлової на
«Еще не вечер»*

«Театр», 6 – 1975.

П'єса А. Кутерницкого. Режиссер – Л. Танюк.

Драматический театр

имени К. С. Станиславского.

Москва, 1975

Первая п'єса драматурга А. Кутерницкого «Еще не вечер» рассказывает о требованиях, которые предъявляет человеку время, о позывных века, действительных или мнимых, которые могут быть и не услышаны в гуле и спешке жизни.

Автор прослеживает жизненный путь главного героя, Алексея Кузнецова, с момента, когда только что окончивший школу мальчик, полный радужных надежд и горячих стремлений, вступает в жизнь, до той трагической минуты, когда немолодой уже человек с седеющими висками, обремененный семьей и болезнями, переживающий неудачу за неудачей по службе, запутавшийся в личной жизни, приходит к весьма неутешительному выводу: жизнь прожита зря... Между этими двумя временными точками – отрезок в двадцать лет. Двадцать лет погоня за мнимыми ценностями – карьерой, материальным благополучием, отказ от того, что ценил, к чему стремилась душа. Сделанный где-то в начале жизни ложный шаг – Алексей бросает писать стихи и поступает по протекции в технический институт – оборачивается цепью измен: себе, призванию, дружбе, любви.

Вполне понятен интерес, побудивший Театр имени К. С. Станиславского взяться за постановку этой пьесы. За недостаточным еще умением организовать в единое драматургическое целое интересный жизненный материал режиссер угадал в авторе наблюдательность, способность двумя-тремя репликами лепить живые характеры.

Построенная по принципу «нанизывания эпизодов», в каждом из которых с определенной полнотой раскрывается какая-нибудь одна черта характера главного героя, пьеса могла показаться несколько мозаичной, дробной. Однако Л. Танюк сумел создать единое, непрерывное действие, скрепив отдельные сцены спектакля зонгами (стихи Е. Евтушенко, музыка В. Махлянкина), углубивши идею произведения, придавшим всему спектаклю лирико-публицистический пафос.

Многие персонажи пьесы легко угадываемы. Вот женщина, заботливая, хлопотливая, отдавшая всю себя семье и все-таки не



А. Кутерницкий

сумевшая создать семейного очага. Или другая – мечтающая о семейном счастье и не имеющая не только счастья, но и самой обыкновенной семьи. Всем, конечно, отлично знаком и шестнадцатилетний юнец, умный, ироничный, прекрасно разбирающийся и в домашних неурядицах и в комплексах своего папаша. И, наконец, мать, пекущаяся о будущем сына, но избирающая при этом не слишком благовидные пути. Недаром зритель так бурно реагирует на семейную ссору по поводу женитьбы сына.

Что же предлагает нам автор?

Путь «наверх» героя, который совершает последовательное и неуклонное восхождение сначала под весьма ощутимым сторонним влиянием, а затем по собственному почину. Казалось бы, перед зрителем разыгрывается некий современный вариант гончаровской «Обыкновенной истории».

И у Кутерницкого рассудительный дядюшка охлаждает романтические порывы своего племянника, излагая ему целую программу «жизненной философии». А она, эта философия, жестока и цинична, потому что в ней господствует точка зрения практической выгоды, а не морали. «УМЕЙ ДЕЛАТЬ СЕГОДНЯ ОДНО, А ЗАВТРА – ДРУГОЕ». «В ЖИЗНИ ВСЕГДА ДОЛЖНО БЫТЬ МЕСТО, КУДА СМОЖЕШЬ ОТСТУПИТЬ», – философия приспособленчества, отступничества, философия, якобы гарантирующая повсеместное благополучие.

И Алексей сдается. Сдается так просто, что и непонятно: зачем понадобились дядюшкины наставления. С этого момента и до конца пьесы героя являет собой тип законченного себялюбца, эгоиста, холодного, равнодушного человека, расчетливо делающего карьеру. Забыты стихи – теперь пишутся лишь стишки «на случай», имитируется чувство к надоевшей жене, даже ирония, зачатки которой просматривались в характере, исчезает. Алексея Кузнецова теперь можно назвать своеобразным идеологом карьеризма. В день своего повышения он произносит тост. О карьере. Которую нужно делать, подчиняясь «велению» времени. «Наступило время, когда нужно думать, но не задумываться, судить, но не рассуждать, когда остановиться – равносильно отстать». Это уже кредо.

Как же сложился этот человек, почти мгновенно отказавшийся от любимой, безболезненно изменивший своему призванию?

Может быть, только создается впечатление, что мать и дядя навязывают Алексею свое решение? Может быть, они апеллируют к его собственным сомнениям? Может быть, Алексей внутренне признает «правоту» близких, готов к сделке с совестью и только ждет случая, когда они, назвав то, что уже совершилось в его душе, как бы легализуют его выбор?

Но Алексей, каким он написан и каким его играет Ю. Гребенщиков, не позволяет заподозрить изначальной компромиссности своего героя. Он молод, горяч, запальчив, искренне влюблен в поэзию и Нину. Но тогда непонятно, как могла произойти подобная метаморфоза и заключает ли она в себе какой-нибудь психологический драматизм.

Если же в замысел автора входило показать, как хороший человек стал плохим, где же то, без чего это не происходит, – душевный слом? Алексей не переживает никакой внутренней драмы. Он ровен, целеустремлен, неизменно уверен в своей правоте, как будто всегда готовил себя именно к такой жизни. Он презирует людей, которые «проблемы выдумывают». И это не самоуспокоение, не отвлечение от постоянной боли. Он действительно так живет и чувствует.

Антагонист Алексея Кузнецова – Виктор Трубин. Романтик, мечтатель, всецело преданный науке, Трубин живет жадно, напряженно, ненасытно, не рассчитывая сил, не сберегая ничего «на потом». Исполнитель роли В. Ломизов играет фанатика, не замечающего вокруг себя ничего – ни неудобств быта, ни неполадок со здоровьем. Трубин не остается в Ленинграде и едет на периферию – именно там находится лаборатория, отвечающая профилю его научной работы. Он не разрабатывает «перспективную тему». Интуиция ученого подсказывает ему: открытие ждет его совсем в другом месте. Значит, он отказывается от тех вещей, которые ему неинтересны, которыми он не дорожит. Ему так же, как и Алексею, не приходится бороться с собой. К сожалению, пьесе «Еще не вечер» вообще свойственен схематизм. И актерам, за немногими исключениями, не удается преодолеть его. пожалуй, интереснее других задуман сотрудник Кузнецова – Вадим. Это всего-навсего эпизодическая роль, но в сдержанной манере, с какой ведет ее Д. Гаврилов, обнаруживается скрытый трагизм свидетеля, на глазах которого гибнет человек, а он

бессилен помочь, разрушается личность, а он бессилен приостановить разрушение. Может быть, только при таком понимании образа не стоило беспощадно резать «правду-матку» в глаза Кузнецову во время окончательного выяснения отношений. В данной дискуссии Вадим должен быть, скорее, подчеркнуто спокоен, потому что понимает бесполезность этого разговора. Естественная в своем незрячем трагизме Н. Антонова, играющая жену героя бесцветным, незлобивым, несчастным созданием.

На этом фоне еще больше бросается в глаза одномерность главных героев. Даже столь важное для понимания общего замысла пьесы позднее прозрение Алексея, если и допустить, что оно состоялось, неубедительно.

Прозрение возникает не изнутри, а под влиянием сложившихся обстоятельств. Алексеем движет зависть, страх, а не раскаяние.

Неудача с проектом, обнаружившая несостоятельность Алексея и как инженера, и как руководителя. Признание заслуг (пусть и посмертное) Виктора Трубина, чьим именем теперь будет названа улица и чьи научные открытия создали новую отрасль науки.

А если бы проект не был забракован? Если бы признание Виктора не состоялось? Что же, выходит, и прозрение не наступило бы?!

Так возникает ощущение заданности характера, его запрограммированности. И вследствие этого – уже, возможно, против воли автора – установка на неинтересного героя, на заурядную личность. Это было бы возможно и оправданно, если бы сложность характера отвлекала автора от анализа механизма приспособленчества. Но ведь и механизм то не выявлен. Нельзя всерьез думать, что карьерами становятся «по совету» родителей.

Итак, в пьесе А. Кутерницкого процесс оскудения человеческой души выявлен, казалось бы, четко, и у зрителя не остается сомнений относительно того, на чьей стороне правда.

Но пьеса «Еще не вечер» откровенно дидактична. Да, за этой назидательностью прочитывается горячее желание поведать миру о поисках истины в последней инстанции, непримиримость авторской позиции, максимализм, свойственный юности (автору 23 года), боль за человека, спасительная надежда на неокончателность жизненных приговоров. Это сильные стороны драматургии.

ческого таланта. И в то же время поучительность – это серьезный недостаток. Потому что за ясностью и договоренностью исчезает глубина. Ведь моральные сентенции в искусстве должны не преподноситься готовыми, а рождаться в процессе сопереживания зрителя или читателя судьбам героев, в процессе самодвижения человеческих характеров. Пьеса практически «снимает» проблему, которая заявлена и которая требует не схематического противопоставления хороших людей – плохим, не оценок, а исследования.

Герой подводит итог всей прожитой жизни. Но, ни блуждания души в сумерках отчаяния, ни ее страданий и сомнений мы не видим. Ведь у Кутерницкого заявлена творческая личность (Алексей – талантливый поэт). А творческой личности присущи и сомнения и самоанализ, и постоянная самооценка. Но ничего этого нет. И зритель выходит из зала умиротворенным. Пробуждения мысли и чувства не состоялось. Не состоялось потому, что отсутствует сложность постижения жизни, а следовательно, и правда. Вместо этого преподан урок. А уроки ведь можно и не учить.

М. МИХАЙЛОВА.

До «Списку...»

ПРО ЛІДІЮ РУЛІНУ (1893–1972)

Лідія Миколаївна Руліна родом із Слав'янська, народилася 2 січня 1893, батько Науменко Микола Васильович – агроном.

Закінчила в Києві на Фундуклеївській гімназії, згодом – Вищі Жіночі курси іноземних мов.

1916 року вийшла заміж за Петра Івановича Руліна, який закінчив історико-філологічний факультет Київського Університету й захопився історією театру. Товариш Леся Курбаса й молодотеатрівців.

Викладала мову – в гімназії (французьку) і школі (німецьку). Коли 1926 року Рулін став директором Українського Театрального Музею, залишила роботу й почала йому допомагати. На початку 30-х – пішла на роботу до Іноземного відділу Бібліотеки УАН.

1937 – в липні – вислано її без вказівки на строк до с. Гаспа Челябінської області (разом з донькою Руліною І. П. і матір'ю Науменко В. І.). 16. V. 1937 П. І. Руліну дали 6 років таборів за ст. 58 § 10,11.

Після численних клопотань усі троє повернулись у серпні 1939 р. до Києва, де вона пішла викладачем французької в Університеті.

Влітку 1941 р. не змогла евакуюватися (стара матір лежала в ліжку з хворою ногою), і це мало «наслідки».

Під час окупації працювала півроку в Музеї переходового періоду, потім в ВУКООП Спілці й екскурсоводом у Софії.

Якийсь час ховала у себе в кімнаті єврейку Райхліну Марію Семєнівну, дістала їй документи, допомогла виїхати з Києва – врятувала життя.

Після звільнення – відновлена на посаді в Університеті.

Але 13 квітня 1945 року – арешт. Її звинуватили в тому, що як дружина репресованого «ворога народу», зумисне залишилась в Києві, щоб служити німцям. Восени 1945 року Руліна одержує 8 років таборів за ст. 58 § 3.

На щастя, з цих 8 років ув'язнення Лідія Руліна відбувала не на смертних магаданських і колимських каторгах, де загинули мільйони українців; 5 років її мордували в Київських таборах, півроку у Звенигороді – весь цей час вона працювала там за медичну сестру. А два найважчих останніх роки відповідала за склад пального в Чернігівському таборі.

13 квітня 1953 року відбула строк, одержала право жити в Києві і поселилась у родині дочки Ірини Петрівни. За амністією в середині 50-х років з Л. Н. Руліної було знято судимість.

Навесні 1972 року вийшов збірник робіт П. Руліна «На шляхах революційного театру», його готувала до друку Л. Руліна. На жаль, під натиском цензури і різних Перепелиць його боляче для неї «відредагували». Я критично рецензував це видання, ми з нею і Пилипчуком намагались видати Руліна в Москві російською, але «братчики» з України не дрімали...

Померла Лідія Миколаївна 14 липня 1972 року.

P. S. В 1993 році я долучився (вже як народний депутат) – до її реабілітації. Її було реабілітовано Київським обласним судом 23 квітня 1993 року, спр. № НС–95/92.

...Щодо рецензії Михайлової на виставу «Еще не вечер»...

Приємно читати розумну й спостережливу людину.

Проте молоді критики надто категоричні й надто довіряють текстові п'єси. А ще дужче – ремаркам. І теж дають уроки, які можна, у свою чергу, не вчити.

Де в чому я пішов **не за п'єсою**, і суть вистави саме в герої Гребенщикова. І не у Андрія Кутерницького, де були майже смішні шкільні (школярські) «вірші», а саме у нас у виставі. Де я замовив **нові** поетичні тексти (їх писав Гарик Остер, хлопець безумовно з майбутнім!). Гребенщиков усю виставу – на лезі муки. Йдеться про втрату таланту: це він грає, це. І Бикова – про це. І навіть син-Янушкевич – про це. (Я вже не кажу про Художника-Саланта). Можливо, саме Салант наприкінці й привносить те умиротворення, яке її так бентежить.

Вірно – де вона про схематизм і дидактизм. Але невірно, що «ясність и договоренность предполагают отсутствие глубины». Просто це інша глибина, без «заплутаності навмисне»; у виставі є й багатоповерховість такої глибини; згадаймо обговорення вистави, де висловлювалися **найполярніші** оцінки, залежно від **установок** глядачів. Мене ніколи не бентежила багатозначність, одночасне існування кількох змістів, кількох прочитань, різновекторність сприйняття.

Авжеж, вистава могла б бути глибшою – і за мій рахунок, і за рахунок акторського виконання. І Роговін, і Назарова, і Гаврилов, і Антонова, і навіть мій Салант – не добирають (часто!) емоційної правди. Не розуміють тих ситуацій – на власній, інтимній глибині. Чуттєво не розуміють. І тоді жаліють себе, зупиняючись на рівні мелодрами. Декому в публіці подобається – і вони фіксують цей рівень, не зазираючи у безодню, як, скажімо, Бикова чи Гребенщиков.

Є й спрощення проблеми. Скажімо, Роговін. У нього забагато жестів, немає зібраності «нової ділової людини»

з чіткими конструктивними варіантами вирішення **всіх проблем**. Це чіткий тип, який у нас лише народжується. І в ньому не можна вбачати суцільний негатив, як це робить наша «народна ідеологія» («романтики – це добре, прагматики – бяка, жертвовність і Павка Корчагін – кумири, а егоїзм – треба «викривати» й квіт»). Ми насаджуємо кожному новому поколінню ідею закривання амбразури грудьми, – хоча простіше було б використовувати груди за іншим призначенням. Я й намагався у цій виставі не дуже ідеалізувати романтика Трубіна (його тому й грає трохи топорний Ломизов, з «костоправів», «костоломів Кузенкова»). І навпаки, намагався якомога більше ліризувати «кар'єриста» й «приспосуванця» Альошу Кузнецова – і Юра Гребенщиков з «утраченого покоління» блискуче це робить.

Що мені не вдалося? Кузнецов і у «приспосуванстві», сиріч у «кар'єризмі» мав би бути **творчою** людиною, себто талановитим проповідником релігії неоконформізму. А він себе ослаблює вузкістю, сказати б «радянської правди», хрестоматійного погляду на подвиг. Я зроблю відкриття і моїм іменем колись назвуть вулицю – це теж всього-навсього **штамп** нашої урізаної моралі, наших **мрій** – (на зразок формули «трикімнатна квартира-дача-машина»). Я й намагався дати штампованість «мрії»: а вона сприйняла це за недовираженість романтичної ідеї, за брак протиставлення.

В тому й проблема, що ми вступаємо у період зміни моральних критеріїв. І не все з того, що нам не подобається, – підлягає знищенню. Виховання ідеєю лягання під танк – не тільки висота самопожертви. За певних умов (а ми їх маємо!) – це лише виховання гарматного м'яса. Яким можна було б маніпулювати у залежності від чергового «танку» чи «амбразури».

«Жертва – сапоги всмятку»; згадаймо, як нам вбивали в голову, що це смішно й нігілістично.

Автор – людина, безумовно, молода. Вона чітко обирає чорне-біле. Для неї філософія, «в якій панує точка зору

практичної вигоди, а не моралі», жорстока й цинічна. Це знову ж «наші й ваші, доганяй і бий». У проклятих американців – «вигода», а у нас, голих і босих – «мораль». І вони неодмінно мають бути протиставлені.

Зазираю я у словник української мови: «ВИГОДА – те, що дає добрі наслідки в чому-небудь, якийсь прибуток». МИР МІЖ БРАТАМИ ПОМІЦНІШАВ ЩЕ БІЛЬШЕ ЗАДЛЯ ГОСПОДАРСЬКОЇ СПРАВИ, ЗАДЛЯ СПІЛЬНОЇ ВИГОДИ». Так було за Нечужа-Левицького. Не думаю, що весь світ – помиляється, а ми, «революційні романтики», – єдині у своїй істині. Це просто перенесення змісту на інші поверхи суспільства. Комуś нагорі **вигідно**, щоб люди внизу не шукали вигоди, – адже комфортно має бути не всім?..

Ну, це я не до Михайлової причепився, – ще раз аналізую виставу. Обидвоє вони, і Трубін, і Кузнецов – з мене зроблені. Є я й у Художнику, і у всіх, хто оточує Кузнецова. Тим мені й сподобався першотекст Андрієвої п'єси, що я відчув у нього **питання**, а не відповідь. Не «який тип сьогодні кращий», не «за ким перемога», а – нове коло ідей і сумнівів, по-новому зрозумілий тип еволюції. Еволюції, в якій гасла є декорація. В такому сенсі «Ще не вечір» – більш західна, ніж суто російська п'єса. І я, невиправний романтик, анітрохи не «викриваю» прагматика: життя змінюється, і все живе до того помалу-малу пристосовується, і це еволюційна норма, а не лайка.

Взагалі ж і «шлях нагору», і відступ від поезії, і кар'єристична «ідеологія», і «як могла проізойти подобная метаморфоза», – все це **тільки** матеріал, на якому триває експеримент, стінки посудини, а не те, що в ній. Я хотів (і гадаю, до певної міри це мені вдалося) упевнити **кожного**, що і у найважчій, найплачевнішій ситуації для **кожної** людини – **ЩЕ НЕ ВЕЧІР**. І саме той факт, що всі люди неоднакові, народжені **різними** і повинні бути **різними** – рятівний. Лише персональне, персоналістське **самоусвідомлення** підводить нас до уявлення сенсу буття («все в мені – і я у всьому»),

*Ю. Гребенщиков*

і тоді критерії – «добрий-поганий» («хороший-плохой») відпадають як провінційні.

І останнє. Я саме й не хотів, аби Юра Гребенщиков демонстрував хоч у якійсь сцені «душевний слом» – ось був один, а став іншим. Ні, **постійне** існування «у натхненні й зламі», одномоментне, – пошук рівноваги... Єдине, чим я Гребенщикова **перевантажив** – зонги, що їх він виконує не як персонаж, а як автор з цієї конкретної вистави. Інша справа, що в цьому виконанні він певний час несе на собі **шлейф** героя, не зразу здатен вийти з образу.

Зонги – постійне тривання «в обнимку» з глядачем, **ідентифікація** актора і публіки. Зонг виводить актора і глядача на абстракцію, ширить його обрій, – у Євтушенка прекрасні тексти, які **ЖОДНОГО ВІДНОШЕННЯ ДО П'ЕСИ АНДРІЯ КУТЕРНИЦЬКОГО НЕ МАЮТЬ**, і це дуже важливо. Тим самим малий сюжет «приватного випадку» вповзає у широку «картину світу» й одержує цілком інше звучання. Пісня – не коментар, як дехто пробує традиційно витлумачити. Пісня – інший вимір життєвого переживання, інтимізація схематичного сюжету-експерименту.

Молодь сприймає це дуже добре. І, як не диво, зовсім старші люди. Перші спроектовані на завтра, другі – на вчора. І лише середнього віку люди, **визначені**, вважають, що «песни тут лишні».

Звісно, це я теж схематизую.

**Неділя,
6 липня
1975**

Позаяк неділя і вночі відлітає Льова, відзначили мій день народження сьогодні.

Накупили вина, зробили шашлики – Загоруйки, Таня Павлова: і був вечір мирний і тихий. Левко, перебравши міру, повів зі мною ризиковані розмови, і я слухав його, і мені було сумно. Рано чи пізно цей монолог мав би бути

висловлений – я розумію. Але досі була незрима умова – і мовчки ми дійшли згоди не піднімати питання... Зараз, від'їжджаючи, він посмілішав – і почав скаржитись на те, яка важка річ невизначеність. Головна його думка полягала в тому, що якби він мене не любив, то...

Втім, чорт зна, чи варто про це говорити: переконаний, що крім «Тримайся!», мені нічого було йому відповісти. Так, збоку це може виглядати дивно – всі ці його постійні наїзди і Нелліні візити до Єревану. Але то її справа, – винесемо за дужки.

Отож розмова з Левком Галстяном не вийшла на діалог. Я слухав і мовчав.

Володя Загоруйко – після батькової смерті ніби втратив опору. (Чи набув її?). Раптом відчув себе ВІДПОВІДАЛЬНИМ за родину, за Кирюшу. Це прийшло відразу – гадаю, з великим запізненням! – хоч він про це іншої думки. Навалилося. Почуває нездоланну потребу побувати в Одесі – йому здається, там він заспокоїться.

Він має рацію. Це до певної міри поклик рідної землі. Рідна земля там, де рідні могили. Так я рвався на мамину могилу до Луцька. Мені дуже, дуже було треба там побувати. Лише після того все в мені стабілізувалося.

На загал ми помітно постаріли. Швидко втомлюємось. Більше розмірковуємо, ніж діємо. Постійні сумніви й тривоги. Долає непевність.

Я не лише про нього, – хтось дивився його виставу, зробив якесь невинне зауваження – і Загоруйко миттєво у паніку. Я й про себе. Власне, вся моя історія з Кузенковим – що це? Спроба довести собі самому свою силу. Спроба потягатися з **міцним** противником. Є ризик взагалі вилетіти з системи московських театрів (найбільш ліберальних, – отож на загал – підеш не вернешся). Але можна й перемогти.

Перемогти просто необхідно.

Дзвонили, вітали, бажали. Шашлики були гарні, вино смачне. Левко не спізвився на літак. Чого ще?

**Понеділок,
7 липня
1975**

Дзвонив Рисакові у Луцьк. Домовились: зніме нам хатку на Світязі, дві кімнати. Одна – для нас з Неллею і Оксаною, друга – для Євгенії Кузьмівни з Галею. Кузьмівна позавтра їде з Галею у Прохорівку. У Києві їх зустрине Рибчинський і підвезе до Прохорівки.

У театрі показали мені відповідь від Гаврилова. Він – у своєму бюрократичному репертуарі – «окончательное решение РКК принять по возвращению театра в Москву». Підстав для відміни – не вбачають, але оскільки мене немає – «до выяснения отложить».

З якого це тільки часу прізвище «Танюк» стало жіночим і «не склоняется»? («в связи с отсутствием тов. Танюк Л. С. на заседании»).

А ще – смішно, – ввели до комісії того самого Жарковського, на якого я скаржусь.

Аксьонова з профспілок послала мене до мадам Курган (Антоніна Спиридонівна). Розмова з нею була нормальна, доки вона не почула прізвища Жарковського. Після того вона до мене збайдужіла («после, после, где-нибудь на следующей неделе...»). Я відразу ж згадав, що саме в тому профспілковому міськкомі засідає сам Жарковський. Річка, в якій уже забагато щук.

Райком, Сокова. Віддав їй виписку-календар роботи, показав, де вони підробили накази й розпорядження, – але то все марно. Сокова не знаходила достатніх аргументів заперечити, але принаймні намагалась згладити суперечності. Знову завела мову про непотрібність капусника («Понимаете, когда страна на марше...»)

Але добре хоч, що розпитувала. Враження, що вона вже й з Карягіним говорила, і ще з кимось із театральних людей.

Юра Черепанов – «Известия»: стаття моя не піде. Причина – чутки про нестабільність мого становища у театрі Станіславського. («Скоро снимут Кузенкова – тогда, старик, и дадим твою статью...»). Боїться. Бо-

Черепанов не буде мене привчавати

їться не попасти в «очко». Раптом надрукує – а мене звільнять. Скажуть – втратив пильність. У газетярів мають бути швидкі захисні реакції і собачий нюх. Та ж минулого разу Черепанов не надрукував мене з ЦІСІ Ж ПРИЧИНИ. Тоді не вийшла історія з моїм запрошенням у ЦДТ – і він злякався. Вмиль.

Пізно ввечері – дзвінок від Едика Розенталя. Хотів поговорити з Долговим (той веде у ЦК театри) – Долгова, каже, не буде тиждень у Москві. Сидить на дачі й пише якийсь терміновий матеріал.

Варпаховський розповідав: Шостакович жив колись у Мейєрхольда на Новинському бульварі, якого зараз уже нема. Мейєрхольд помітив його в кінотеатрі, – він там грав як тапер на німих фільмах. І взяв до себе, і Шостакович там писав. Так от, коли у будинку сталась пожежа, що, як ви гадаєте, виніс Мейєрхольд з дому? Клавір Шостаковича.

Добре. Це вже майже легенда.

Оксана завела собі «зошит добрих справ». Нелля бачила – заносить туди, що їй ТРЕБА зробити і що вже зроблено. Скажімо, винести відро. Чи підмести підлогу. Навіщо?

Нелля каже – вона тренується бути дорослою. Я ж їй сказав якось, що лише після того, як вона навчиться виконувати свої ОБОВ'ЯЗКИ, вона зможе завести собі собаку. То чого не вдієш задля собаки?

Сокова привела мені за приклад Мелора Стурау.

Я люблю його читати, вправний журналіст.

Але я не сказав їй, що цей вправний журналіст – сволота.

Він був той перший, який кинув камінь в Віктора Платоновича Некрасова.

Коли Некрасов надрукував той свій знаменитий нарис, який так не сподобався Хрущову, Мелор Стурау «вдарив» по Некрасову своїм фейлетончиком «Турист с тросточкой». Це

*Демо про
Мелора Стурау*



В. Некрасов

з'явився в «Известиях» – з руки «ліберала Аджубея». Одним словом, ліберал на лібералі.

Семен Львович Лунгін в епоху «Гусиного пера» розповідав мені й Альфреду Шнітке, як Віктор Некрасов на це відреагував. Він у них тоді жив у Москві – і коли прийшли гості, вийшов до гостей з паличкою, в образі туриста й дуже дотепно розігрував монологи цього самого Мелора.

Знову той же випадок, що з Джерменом... Тільки на-впаки. Бідні грузини, як їх родово покрутило! Я знав Олену Іванівну Стуруа, дочку Ваню Стуруа – вона викладала у нас в театральному інституті філософію. Це була прекрасна жінка! Між іншим, саме вона й виступила на захист Віктора Некрасова, коли в інституті почали робити «погромні» збори (КТМ, націоналізм, а тут ще й Некрасов). Ваню Стуруа, у якого були більше ніж складні взаємини зі Сталіним. А тепер оцей Мелор, з «молодих, та ранній...». Здається, реабілітував прізвище Роберт Стуруа, якщо він з тієї ж «фамілії» (але він Роберт Робертович. Не знаю, чи рідня).

Бог його знає, чого я раптом розпогодився на Некрасова. Напевне, проблема все-таки не в репліці Сокової.

Але я все-таки Соковій сказав про Некрасова – тільки вже в іншому зв'язку. Коли зайшло про «Обеліск» і я почав доводити, що це кузенковська пародія на Василя Бикова, тому що Биков все-таки ближчий до «Окопів Сталінграда» Некрасова, ніж до писанини Стаднюка й Бондарєва, вона мене перебила:

– Ну вы неисправимы. Виктор Некрасов уже не с нами, он уже там. Как ни жаль, это надо осознать и с этим смириться.

– С чем?

– Ну, с тем, что он уехал. Быков, небось, не уехал бы.

Мене мало не прорвало. Биков був у нас. Не знаю, як там кому, а мені особисто він розповів, що навколо нього робиться. Він мав необережність (!) сказати перед тим на всесоюзній нараді з військово-патріотичної літератури, що найкраща для нього книга – «В окопах Сталинграда» Віктора Некрасова. У Москві було ніби нічого – ніякої реакції; так, хтось просто заперечив, службово – не більше. Але в Мінську! Там здійняли таку кампанію, «что хоть уезжай, как Некрасов!»

Дивно, але саме це її переконало. І розмова наша завершилась порозумінням. Ні, вони тут не всі з пластиліну. Бо тільки зовні здається, що скеля непорушна. Не можна жити в певному часі й бути від нього вільним.

І ця її фраза показова: «Не все, что идет от окраин, надо в Москве поддерживать. Мне принесли тут один журнал, в Белоруссии выходит. Там один сталинизм: пенсионное мышление».

Отже, побачимо.

Ось і скінчився мій тридцять сьомий рік.

Попереду – тридцять восьмий.

Тридцять дев'ятий увійшов в історію як «вибірковий реабілітанс».

Основним реабілітатором був Берія.

Мейєрхольда розстріляли у сороковому. За виступом слідчого (реабілітація) в ЦДТ – застрелив його слідчий; мозок Мейєрхольда бризнув на стіну і слідчий здивовано сказав: «Смотри ты! Почти карта Советского Союза».

За іншими джерелами – йому відрубали пальці, забивали в рани голки і «медленно утопили в нечистотах...». Було відомо – Сталін його особисто ненавидів – слава Мейєрхольда у світі була йому викликом...

**Вівторок,
8 липня
1975**

9 июля 1975 г. «Литературная газета» № 28

*Юр. Смелков лае
«Тирсоньяка»*

Ю. СМЕЛКОВ

УГРОЖАЕТ ЛИ ТЕАТРУ МЮЗИКАЛ

Новый жанр и его проблемы

В статье Н. Велеховой «Сквозь магический кристалл» («Л. Г.», № 17) звучит беспокойство, и основания для него есть. Действительно, в наш драматический театр вторгаются приемы и принципы, присущие не столько театру как виду искусства, сколько эстраде. Точнее – тому эстраднему жанру, который называется «сборным концертом», механически соединяющим в одной программе музыку, танец, слово, акробатику и фокусы. От сборного концерта мы не ждем стилистического и тематического единства и не удивляемся, почему после акробатического этюда выходит исполнительница народных песен. Когда же нечто подобное происходит в драматическом театре, когда он, по сути, перестает быть театром и превращается неизвестно во что – не только удивляемся, но и справедливо возмущаемся. К тому же такие зрелища требуют от драматического актера эстрадного профессионализма, которого чаще всего нет.

Однако иногда ставят знак равенства между неудачными музыкальными спектаклями, с одной стороны, и мюзиклом на классические сюжеты – с другой. Это, мне кажется, неправомерно. Не думаю, что произведения Шекспира и Сервантеса испорчены Л. Бернстайном и его «Вестсайдской историей» или М. Ли, написавшим музыку «Человека из Ламанчи». Вряд ли Лиллиан Хелман проявила неуважение к Вольтеру, когда написала пьесу для музыкального спектакля по «Кандиду». Несколько лет назад большой успех имел телевизионный мюзикл «Бумбараш», сделанный по мотивам произведений Гайдара, сейчас на сценах некоторых ТЮЗов можно увидеть его театральный вариант, в котором так же, как в телефильме, сохранен дух гайдаровской прозы. «Темп-1929» – мюзикл по мотивам пьес Н. Погодина; к этому опыту М. Захарова и Г. Гладкова

можно относиться по-разному, но упрека в неуважении к погодинской драматургии ему, кажется, никто не бросал.

На мой взгляд, стало уже насущной необходимостью четко отграничить мюзикл от спектакля с музыкой. Сделать это тем более важно, что представления, подобные «Тощему призу» в Театре имени Моссовета, «Трем мушкетерам» в МТЮЗе или «Мсье де Пурсоньяку», идущему в Театре имени Станиславского, порой называют мюзиклами – надо полагать, ввиду неточности термина. Действительно, «мюзикл» в буквальном переводе означает «музыкальный», возникает путаница, от которой хорошо бы избавиться, придумав более точное название жанра, но пока его нет, придется пользоваться имеющимся. Главное все-таки не название, а содержание – так вот, мюзикл отличается от спектакля с музыкой именно и прежде всего ролью музыки, ее местом в образной структуре спектакля.

Разумеется, чтобы музыка заняла какое-то место в образной структуре спектакля, последняя должна наличествовать. «Три мушкетера» обладают некоторыми формальными признаками мюзикла – авторы спектакля возлагают на музыку повествовательные функции, пытаются через нее дать характеристики персонажей и ситуаций пьесы. Однако в спектакле нет цельной структуры, цельного режиссерского замысла – все подряд, без разбора пародируется и снижается. В результате возникает множество несоответствий и несуразностей: миледи, с эстрадной лихостью поющая свое «Обожаю злодейства», и миледи, о которой поет Атос в драматичной (по замыслу) балладе, – это в сущности, разные персонажи из разных спектаклей, но почему-то они уживаются в мюзюзовских «Трех мушкетерах». То же самое в «Тощем призе»: действие, содержание, конфликт – сами по себе, музыка и танец – сами по себе, они должны только развлекать зрителя, потому и возникает недоумение от того, что люди, у которых отняли последнее, весело поют и танцуют. Сборный концерт, тот самый сборный концерт – там ведь нас не удивляет, что певица в народном платье поет о страданиях человеческих...

Я совсем не хочу сказать, что театр «выше», а эстрада «ниже», – просто у них разные эстетические принципы, разные «правила

игры». Беда не в том, что появились спектакли, в которых драматическому актеру приходится петь и танцевать, **как на эстраде**, по ее законам. А он этого не умеет, не приучен к такому способу сценического существования. И потому техническое несовершенство вокала и хореографии становится особенно заметным – ибо театр конкурирует с эстрадой, так сказать, на ее территории, в максимально невыигрышных для себя условиях. Примерно год назад «ЛГ» опубликовала письмо зрителя: смотрели «Мсье де Пурсоньяк» и не понимали, зачем актеров заставляют петь и танцевать, если они это делают плохо? Вопрос справедлив – ощущение низкого профессионального уровня возникает потому, что музыка и танец в этом и ему подобных спектаклях существует на правах эстрадного номера, замкнутого в себе и не соотношенного с темой и смыслом спектакля фрагмента. И в таком качестве, естественно, сравниваются с «настоящими» эстрадными номерами – к явной невыгоде для себя.

Поэтому необходимо уточнение – на драматическую сцену проникают не «штампы мюзикла», но штампы эстрады. И это, конечно, печально, ибо драматический актер даже штампами чуждого искусства часто не умеет пользоваться.

В «Бумбараше» мчался паровоз, на нем ехали революционные матросы, весь он был увешан лозунгами. Но песня звучала совсем другая:

Эх, наплевать, наплевать –
Надоело воевать,
Были мы солдаты –
А теперь до хаты.

Пел ее Бумбараш, возвращающийся с фронта солдат, измученный войной и мечтающий только о мирной тихой жизни. Потом эта жизнь, оказавшаяся не мирной и не тихой, логикой своей привела его в Красную Армию, а песня – первая спетая героем – стала своего рода точкой отсчета, исходным пунктом развития образа. И совсем неважно было, насколько технически совершенно исполнил ее В. Золотухин, поскольку пел он «от имени» персонажа, а не актера.

Вот это и есть самое существенное отличие мюзикла от спектакля с музыкой – в мюзикле нет дистанции между актером и пес-

ней, нет выхода из образа, нет «концертности». Музыка становится в нем средством характеристики персонажа и ситуации, и потому требования к качеству ее исполнения совсем другие; соотносённость с характером, со всем образным строем спектакля важнее, чем вокальное мастерство. Музыка в мюзикле не упрощает и не облегчает смысла, но углубляет и обогащает, – как, скажем, в том же «Бумбараше», когда бандит и убийца Гаврила с полной искренностью поет о том, как ему хочется «соловья послушать, на небо взглянуть...»: тут музыка дает резко контрастную краску, звучит язвительной иронией.

В таких спектаклях задачи актеров не упрощаются, наоборот – усложняются. Я имею в виду отнюдь не трудности, связанные с тем, что приходится петь: в конце концов, поющий актер – не такая уж редкость в драматическом театре. Усложняется потому, что музыка в «Бумбараше», «Недоросле», «Темпе-1929» дает своеобразный эффект – она точнейшим образом стилизована под время действия и характеры героев, но в ней запечатлен и наш сегодняшний взгляд на изображаемое.

Оставаясь в пределах образа, актер через музыкальный номер должен выразить и отношение к образу свое и авторов спектакля, так что об упрощении задач тут говорить не приходится. Что же касается вокальных совершенств... вспомним хотя бы Утесова и Бернеса – разве поражали они звучностью и красотой голосов? Нет, тут в другом было дело – в образе, который они создавали через песню, с помощью песни, в индивидуальности, проявляющейся на концертной эстраде. Думаю, оба они могли бы стать сегодня ведущими актерами именно мюзикла, ибо умели найти в музыке (часто самой простой, немудрящей) и действенное содержание, и характер, и образ времени, то есть как раз то, чего требует мюзикл.

На наших глазах происходит становление нового жанра – мюзикла; упомянутые мной спектакли идут в разных городах на сценах разных театров. Жанр этот быстро завоевывает популярность, ибо пользуется таким сильным средством эмоционального воздействия, как музыка, – причем музыка современная по стилю, характеру и ритмам (это можно сказать даже тогда, когда она, как в «Недоросле», стилизуется под XVII век). Жанр этот возвратил в музыкальный театр

большую литературу – причем потерь, неизбежных при любой переделке романа для театра или кинематографа, в мюзикле не больше, чем в «обычных» инсценировках и экранизациях. Наконец, лучшие образцы жанра доказывают, что он нужен и театрам, и зрителю, что он способен выражать подлинно современное содержание.

Если на тот или иной классический сюжет будет написана плохая опера, вряд ли кто-нибудь станет утверждать, что виновато в неудаче само по себе искусство оперы. А если из этого сюжета сделают мюзикл – неудача скорее всего будет приписана жанру. Причем большинство экспериментов в жанре мюзикла, взятых в отдельности, критика встречает доброжелательно и сочувственно: можно вспомнить, что писали о «Вестсайдской истории», поставленной Г. Товстоноговым со своими учениками и перенесенной потом на сцену Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, о «Человеке из Ламанчи» в Театре имени Маяковского, саратовском «Недоросле», «Бедной Лизе». Однако, когда речь заходит о том, что все эти спектакли – мюзиклы, появляется какое-то недоверие, и слышатся доводы такого примерно рода: а «Мсье де Пурсоньяк» и «Тощий приз» – явные неудачи. Да, конечно, но при чем тут мюзикл?

Новый жанр требует бережного к себе отношения. Это, разумеется, не означает призыва к «скидке на эксперимент», могущей только дезориентировать театры. Еще рано подводить итоги, даже предварительные, поскольку накоплено не так уж много материала – пока можно сказать лишь, что рождающийся мюзикл ориентируется на серьезную литературу, круг идей и мыслей которой он с помощью музыки приближает к зрителю.

Вместе с тем, обнаруживается опасность девальвации жанра. Музыкальный спектакль на драматической сцене, как все новое, стал модой, следование которой порождает, в частности, те спектакли, о которых с беспокойством пишет Н. Велехова. Однако мюзикл – не только и не просто мода, он – выражение потребности в синтетическом спектакле, использующем музыку и танец как органичные, необходимые компоненты образной структуры.

Сьогодні – день народження Антоніни Михайлівни, си-
річ – тещі.

**Середа,
9 липня
1975**

Вона мене привітала специфічним чином. Вранці надій-
шов од неї заказний лист – вісім сторінок, одна страхітніша
за іншу. Клубок найнеймовірніших звинувачень.

Почала з того, що відіслала нам усі наші листівки, що
ми надсилали їм на святкові дні. У кожній листівці вона
бачить дискримінацію, і коментар її – своєрідний.

Припустімо, я послав Нелиному батькові на
день уродин гарний теплий світер – і зробив жартів-
ливий припис:

«Вітаю Вас, глибоко шановний пане Ювілейнику!

*Оксана щось там малює, а ми з Неллею вирішили утеплити Ваше
мужнє тіло, не кажучи вже про дух. Доброго Вам здоров'я, гарного
гумору, приємної роботи і, попри весь розлад ТЕЩІ із ЗЯТЕМ, віри-
мо у мирне співіснування і взаємопорозуміння. Чекаємо вас обох у
гості.*

*Обіймаємо, Миколо Марковичу й цілуємо – вітання нашої любій
Антоніні Михайлівні.*

ОКСАНА, НЕЛЛЯ і ПРИМКНУЛИЙ ДО НИХ ЛЕСЬ».

Може, гумор і заважкий, але від душі. Припис перекрес-
лено; увесь синкліт родичів вивчав записку й дійшов висно-
вку, що я глузую з усіх родичів київських; хай тобі грець.

Більше не напишу ні слова. Давав уже собі зарок не пи-
сати. Та сподівався на здоровий глузд. Не буду.

Але повернення цих листівок «з коментарем» – це б іще
півбіді.

Головне – в листі.

Там усе навиворіт, з ніг на голову. Злобно й тупо.

Якщо я дарую Неллі подарунок, то я марнотратник, бо
не думаю про сім'ю і майбутнє.

Якщо Нелля відлітає, а я до її приїзду майструю за влас-
ними кресленнями нову тахту, то це з мого боку «підлість».
А якщо я купую для них, для батька з матір'ю у Києві –

*Хворобливий лист
від Ант. Мик.*

кухонний гарнітур, то роблю це, звісно, з однією метою – щоб їй, теці, сподобатись і увійти в довіру.

Далі – гірше. Виявляється моя квартира – осердя пороків. Її закупили імперіалісти, щоб зробити там притон націоналістів. Ось чому я не працюю в Києві: імперіалістам вигідно, щоб я жив у Москві і руйнував, чорт забирай, радянську владу. Чим? А своїми виставами, про які газети пишуть, що це підрив з метою послаблення і таке інше (набралася ж термінів!). Коли Нелля хотіла поїхати по туристичній путівці у Південну Америку, то це був мій «коварный план»: я вирішив у такий спосіб передати дружину в руки імперіалістам, яким я служу. Вона так прямо й пише: «Кто же ты?». І відповідає: «Изверг рода человеческого!»

Головне моє заняття й головна мета життя – вбити Оксану. Для цього я готовий на все – «отрава, нож, болезни – все сгодится». І не випадково я повіз Оксану в село до Галі, в Мену, де вона була в антисанітарній обстановці і захворіла: то був ретельно продуманий план. А коли везу в Луцьк «к дедушке Степану – это злодеяние: там у нее нет родных». Везу на гастролі в Куйбишев, де вона плаває і загоряє – виявляється, це добре продумана спроба втопити дитину («только не вышло!»). Виявляється, я дав фанатикам «обет принести ее в жертву».

Іонеску? Йому таке й не снилося!

Мамина пам'ять вириває з минулого химерним чином викривлені факти, – ні я, ні Нелля деяких подробиць уже й не можемо згадати, а в її пам'яті все оживає і набуває неймовірних абрисів. Нелля читала, обурювалась, потім втомилась обурюватись. Вона має рацію – це вже та стадія хвороби, про яку попереджав Поліщук, її лікар. Якщо вона знову не пройде курсу лікування, можливі незворотні процеси.

Найгірше – це монологи про українських націоналістів і американські долари. Це я «увлек Неллю на неверный путь и испортил ей жизнь».

Нелля хоче написати у відповідь щось різке й категоричне. Але який сенс? Навпаки, мама тільки утвердиться в дійовості своїх думок, і народиться нова пожива, нові теми, нові дрова для пічки...

Але щось робити треба. На батька нема жодної надії, він немилосердно п'є і махнув на неї рукою. Коли дзвонила херсонська тьотя Муся, вона сказала, що Микола перейшов з одної роботи на іншу, але на тій, іншій за два місяці досі не з'являвся. Ніби загубив якісь свої документи по винаходах і з того п'є. Він на контроль не здатний. А за нею потрібне око.

Київські родичі – дядько Павлик і тітка Муся-2? В принципі вони люди самостійні, щоб не сказати байдужі. Якщо за двадцять років не змогли нічого зробити, то зараз і по-давню. А тут потрібне серйозне лікування.

Батько, звичайно, нічого про цей лист не знає. Він би не дозволив.

Цілковитий розпад родини. У них нічого немає – ні здоров'я, ні пенсій, ні можливості підтримувати один одного. Якби не оця мамина агресивність, можна було б якось обміняти квартири і з'їхатись разом. Але за такої гостроти відносин, з такими нападами шаленства, як оце зараз – це самогубство. Я б ще зміг – Нелля не витримає. Я боюсь її туди посилати – не витримає.

Кому з них тепер посилати гроші? Це межуватиме з образою: відсилатиму ж я, – «изверг рода человеческого». Посилати батькові? Проп'є, тут і сумніватись нічого.

Ось кого мені смертельно жаль, то це його. Який талановитий чолов'яга гине! Гине, бо в цій державі ніхто нікому не потрібен. Він стільки для неї зробив, для цієї держави...

Гордий. Після того як його посадили й вигнали з партії, повертатися туди не схотів. І відмовився від усіх нагород...

І як відповісти зараз? Що б не написав – буде погано. Але й не реагувати не виходить: сприйме як образу, все повториться, – в гіршому варіанті.

Біда. Вже коли мама була у Москві, ми відмічали провали в пам'яті, невідчуття часу, неадекватні реакції. Звідси й

різкі болі в голові, безсоння, серцеві напади. Маніакальна ідея – розвести Неллю зі мною, врятувати її від мене...

Цей лист надовго вибив би мене з рівноваги, якби я не усвідомлював, що його написала важко хвора людина.

Але сама її хвороба, безвихідна й похмура, – теж не привід для того, щоб перебувати у рівновазі.

В'являю собі, скільки зусиль їй було треба, щоб дописати ці сторінки до кінця. Літери скачуть, рядки налізають один на одній, слова недописані. Вона працювала над ним тривалий час – явно не за раз писалося – відкладала, домислювала. Пропуски цілих слів, повтори й грубі помилки, переплутані прізвища людей, яких вона добре знає – всього цього ще півроку тому не було.

Нелля вважає, що лист є діагноз: мама напередодні катастрофічної кризи.

Ось тобі і день народження.

Завтра їде до Києва Євгенія Кузьмівна. Передаємо Антоніні Михайлівні подарунок – нові ложки й коробку цукерок. Оксану я попросив написати їй листа – теплого, як ні в чому не бувало.

Уявляю собі, що вона там наговорить Євгенії Кузьмівні! Але вже краще їй, ніж писати отакі листи. Попади вони в потрібні руки – могло б завертітися хіба ж таке колесо!

...

Після всього того зателефонував Льоні Винницькому й попросив улаштувати мені завтра зустріч з гарним кардіологом. Починаю кепсько почуватися. Ледве що – болі біля серця. Чи кидає у піт.

Привітав мене Михайло Володимирович Андрушкевич. Прийшла листівка від Галочки Іванової. Дзвонили заньківчани, славні мої галичани.

Останнім з вішальників був Бальзак, – наш Ігор Герета, Тернопіль.

Ні, на життя скаржитись рано. А маму треба показати гарному лікареві. Євгенія Кузьмівна пообіцяла свою допомогу.

ЖАРКИЕ ДНИ В ВАРШАВЕ

Театр Наций существует вновь

Флаги развевались всюду. На зданиях театров, где выступали гости из разных стран. На отелях, где они жили. На дворце в Лазенках, где состоялось торжественное открытие фестиваля Театра Наций. На Доме журналистов, в котором заседал IV конгресс Международной ассоциации театральных критиков. На дворце в Вилануве, ставшем местом симпозиума на тему «Новые тенденции в современном театре». Флаги реяли гордо: Театр Наций существовал вновь. Местом его возрождения стала столица социалистической Польши. Об этом с волнением говорил на открытии фестиваля один из создателей и энтузиастов Театра Наций Жан-Луи Барро, обращаясь к своим коллегам многих национальностей.

Ожидался приезд 17 коллективов. Среди них Театр имени Моссовета (Москва), Театр «Солнца» (Париж), Немецкий театр и «Фольксбюне» (Берлин), Королевский драматический театр (Стокгольм), «Пикколо театро де Милано», «Ателье-212» (Белград) и другие.

Моссоветовцы сыграли «Василия Теркина» на сцене Польского театра. Успех спектакля, посвященного памяти Александра Твардовского, превзошел ожидания. «Советская культура» подробно уже рассказала об этом.

Афиша фестиваля была исключительно богата. Спектакли игрались и вечером, и ночью. Так что при желании их можно было посмотреть несколько в один день.

Зритель подвергается опасности

Конечно, это сказано в шутку. Тем не менее, вовсе не шуточной является серьезная озабоченность положением дел со зрителями, их активизацией, их широким привлечением к театру, занимающая сегодня актеров и режиссеров многих стран мира. Интерес к зрительской проблеме диктует всевозможные эстетические эксперименты. С некоторыми нас познакомили польские режиссеры, заставив задуматься, не рискованно ли сегодня быть театральным зрителем.

*Гротовский*

На спектакле **Гротовского** «Апокалипсис кум фигурис» во вrocławском Театре-лаборатории зрители сидят на полу. Унизительного в этом ничего нет, но существенные неудобства имеются. Они усугубляются благодаря чудовищной **духоте в помещении**, очевидно, лишенном вентиляции, нагретом раскаленными прожекторами. Шероховатые кирпичные стены, к которым прижимаешься спиной, однако, холодны, как лед. Когда зажигают свечи, они начинают падать и дышать становится еще труднее.

Тем, кто идет на спектакль «Бойня» Славомира Мрожека в Варшавский Драматический театр, лучше запастись билетами в бельэтаж или на балкон. Во

время антракта рабочие сцены убирают несколько рядов партера, на их места воздвигают подмости. Зрителям, вернувшимся после перерыва, надлежит подняться на сцену и растерянно искать там свои новые места.

На спектакле Адама Ханушкевича «Месяц в деревне» И. Тургенева происходит как будто совсем безобидная вещь. На лужайке, покрытой настоящим дерном, возле водоема с настоящей водой, находящихся внутри подковы, которую образуют кресла зрителей, бегают на протяжении всего действия две прекрасные, белые с черными пятнами, охотничьи собаки. Иногда они подходят к зрителям, кладут головы на колени, лижут руки.

Что же касается молодых режиссеров Ежи Гжегоржевского и Станислава Радвана, поставивших в театре «Атенеум» спектакль «Блумсалем» по роману Джеймса Джойса «Улисс», то они обошлись со зрителями дерзко и вызывающе. После первого акта, традиционно разыгранного на сцене, зрителям предложили не возвращаться более в зал. Действие второго акта происходит одновременно всюду – в фойе, на лестнице, в раздевалке, в буфете, в вестибюле. Разбив-

шись на группы или выступая поодиночке, актеры играют все сразу. Надо проявлять сверхчеловеческую подвижность, чтобы уследить за событиями.

Шутки прочь – идейное и эстетическое значение, необходимость каждого из названных выше приемов вовлечения зрителей в театральное действие различны, как отличны их место и роль в общей структуре сценического произведения и его объективном содержании. К тому же смысл всех упомянутых выше спектаклей отнюдь не сводится к поискам не всегда оправданной естественной или искусственной активизации зрителей.

В первую очередь это относится к «Месяцу в деревне» Ханушкевича. В спектакле уместно все – и свежая зелень травы, и охапка подлинных полевых цветов, с которыми выходит на сцену Наталья Петровна Зофы Куцувны, и удивительно удачное освещение, передающее прозрачность, трепетный отблеск летнего солнца, пробирающегося сквозь густую зелень деревьев, и белые платья героинь, и светлые костюмы героев. Едва погружаешься в глубокие, мягкие, на редкость удобные кресла (в зале Малого театра, где идет спектакль, помещается не более 200 человек), как лирическая, исполненная внутреннего изящества и нежности атмосфера властно обволакивает тебя. Псы, непринужденно разгуливающие по залу, вызывают лишь снисходительную улыбку. Внимание всецело сосредоточивается на тургеневских характерах, умно и тонко понятых исполнителями и режиссером. Хороши почти все. Превосходно построены диалоги – на естественной, простой и вместе с тем очень точной подаче текста быстрых и легких сменах настроений, богатом интонационном рисунке. Мастерами такого диалога выступают, в частности, Ян Махульский – Ракитин и Анджей Лелицкий – доктор Шпигельский.

В стройном, музыкальном актерском ансамбле спектакля выделяется работа Зофы Куцувны. Психологическое содержание созданного актрисой образа необычно богато оттенками. Наталья Петровна в исполнении Куцувны искренна и коварна, расчетлива и безотчетно щедра в своих чувствах. Она может быть кокетливой, жестокой, отчужденно холодной и колкой, а почти тотчас самоотверженной, мужественной, сердечной. Она начинает свой роман

со студентом Беляевым едва ли не с тщеславной женской игры. Она заканчивает этот роман, познав бездны страданий, в которые ввергло ее истинное большое чувство. Героиня Куцувны – сильная, страстная натура, жаждущая правды и красоты человеческих отношений. Но пришедшая так неуместно любовь делает ее вдруг слабой, незащищенной перед собственным чувством. В финале спектакля Наталья Петровна Куцувна испытывает полное и трагическое поражение.

Не устоял перед соблазном рассадить зрителей необычным образом и Анджей Вайда в своей постановке пьесы польской писательницы Станиславы Пшибышевской «Дело Дантона» (Театр «Повшехны»). Если часть зрителей размещена в партере, то другая часть находится на сцене – по бокам и в глубине. Когда Дантон и его сторонники попадают в тюрьму, сцену перегораживает решетка. Некоторые из зрителей, сидящих на сцене, оказываются как бы за решеткой по отношению к тем, кто остался в зале. По выражению их лиц нельзя сказать, чтобы они испытывали от этого особенное удовольствие. Но, как и в «Месяце в деревне», идейная и художественная целостность спектакля не измеряется каким-либо одним, несколько странным, режиссерским приемом. Суть этого умного спектакля-диспута в той напряженной полемике, которую неизменно ведут друг с другом Дантон – Бронислав Павлик и Робеспьер – Войцек Пшоннак. Обсуждаются темы: вождь и народ, революция и народ. Зрители с волнением следят за ходом рассуждений героев, за движением их мыслей.

Но крайности экспериментов также очевидны. С особенной наглядностью они проступили в спектакле «Блумусалем». Нарочитая разбросанность действия во второй части постановки привела к полной утрате внутренней целостности, единства. Произошел как бы одновременный распад содержания и формы сценического произведения. Поистине стоит предостеречь иной раз: «Осторожно, зрители!»

Выступления гостей

Спектакли первой же недели фестиваля показали, сколь богаты и разнообразны возможности его участников. Для этого достаточно, например, сравнить постановку молодыми немецкими режиссе-

рами Клаусом Эрфортом и Александром Штильмарком (ГДР) пьесы Пабло Неруды «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» и спектакль прославленного шведского режиссера Ингмара Бергмана «Двенадцатая ночь» Шекспира.

О немецком спектакле уже рассказывал на страницах «Советской культуры» А. Февральский (1. XI. 1974 г.). Но вернуться, хотя бы кратко, к этой оригинальной, имевшей большой успех на фестивале работе необходимо. Представьте себе просторное, хотя скорее похожее на сарай, чем на театральный зал, помещение студенческого клуба «Стодола», где выступали гости из ГДР. Зрители вновь размещены на полу – хочешь сиди, хочешь лежи. Но спокойно расположиться все равно не удастся. Действие разворачивается на четырех деревянных помостах, установленных вдоль четырех стен. Оно развивается в столь стремительном темпе, основываясь на такой истине огневом темпераменте, что едва успеваешь поворачиваться, чтобы уследить за мгновенными перемещениями актеров.

Это подлинно народное, площадное зрелище, пользующееся всем разнообразием театральных средств, оставленных Брехтом в наследство своим соотечественникам. Но и творческим использованием заветов Брехта дело не ограничивается. Постановщики «Мурьетты» обратились к богатому опыту европейского агитационного, политического театра более ранних лет. Сценическое произведение исполнено боевого, революционного духа и пробуждает те же чувства у зрителей. Система масок, гротеск, обязательное художественное преувеличение естественно вытекают из самой идейной, политической сути спектакля.

Запоминаются не отдельные образы, хотя большинство из них вычерчены с категорической определенностью, резкостью. В памяти остается коллективный образ народа, сражающегося за свободу, и противостоящий народу тоже коллективный образ угнетателей, насильников, врагов свободы и революции. Грань между историей и современностью стирается. Спектакль посвящен героическому чилийскому народу, он призывает к осуждению преступлений чилийской хунты.

Привезенный из Стокгольма спектакль «Двенадцатая ночь» – произведение совсем иного рода, хотя по-своему также весьма

примечательное. Бергман хорошо известен нам по многим фильмам, часто трагическим по содержанию. Между тем давно, со своих студенческих лет, то есть с начала 40-х годов, Бергман работает в театре. Среди многих поставленных за эти годы пьес – произведения Стриндберга, Ибсена, Мольера, Гёте, Тенниси Уильямса, Олби. Среди лучших постановок режиссера называют «Войчека» Бюхнера и «Геду Габлер» Ибсена.

Комедия Шекспира поставлена Бергманом с настоящим стремлением проникнуть в психологические глубины всех имеющихся в ней человеческих характеров, с особым, присущим ему умением видеть близость трагического и комического, света и тени в жизни в целом и в судьбах отдельных людей. Режиссер полемизирует с любыми попытками внешней стилизации или театрализации действия, с какими мы не раз встречались при постановках «Двенадцатой ночи». Не комедия-карнавал, комедия-игра с бесконечными розыгрышами и переодеваниями (хотя элементы всего этого в спектакле, конечно, есть), но комедия характеров, философская комедия о жизни, счастье, любви, склоняющаяся временами, а чем ближе финал, тем более к жанру трагикомедии, – так понято Бергманом бессмертное творение английского поэта.

Место действия почти не существенно – режиссер не намерен ломать себе голову, уточняя, какую именно страну имел в виду Шекспир под сказочной Илларией. И время действия не столь важно, хотя Бергман весьма далек от того, чтобы переносить события пьесы в сегодняшний день или произвольно населять ее персонажами из других эпох.

Фальстафовский дух, жизнелюбие этого персонажа Шекспира несет в себе славная пара гуляк – сэр Тоби (Ульф Юхансон) и Эндрью Эгьюнчик (Свен Линдберг). Их веселье не натужно и не изысканно. Это истинно шекспировское, полнокровное восприятие жизни во всех ее красках и проявлениях. То же присуще Марии – Сольвейг Тернстрём, не столько служанке, но скорее верной подруге и достойной наперснице Оливии. Во всех самых острых и опасных шутках и каламбурах пьесы театр раскрывает прежде всего глубину мысли, мудрость наблюдения действительности.

Проста и душевна Виола в исполнении Биби Андерсон. Она не старается играть мальчика, не пользуется излюбленным при этом арсеналом театральных средств. В любых рискованных ситуациях она остается сама собой, отдается целиком охватившему ее чувству к герцогу Орсино, с милым смущением и улыбкой выпутывается из наиболее трудных обстоятельство. В ней покоряет целостность и красота свободно проявляющих себя естественных человеческих чувств. И именно это сближает Виолу Биби Андерсон с Оливией (Лил Тершилус), необычно темпераментной, даже необузданной в порывах своего сердца. Обе героини очень правдивы и последовательны в своих эмоциях.

Свежо, тонко, по-новому раскрываются взаимоотношения между действующими лицами. В обращении шута Фесте с Оливией преобладает добрая, отеческая забота старого слуги о своей юной госпоже, тревога за нее. Они великолепно понимают друг друга. Шут Фесте в исполнении Ингвара Челсуна стар и мудр. Его грустные песенки сразу создают атмосферу тревоги и неуверенности в будущем. Эта тревога ощущается по мере развития действия, а песня о том, что не всегда светит солнце, а бывают также ветер и дождь, становится постепенно своего рода основным лейтмотивом спектакля: в ней звучит предостережение. В финале и в самом деле за окнами на сцене начинается дождь. Потоки воды струятся по стеклам. Они навевают тоску, рождают необъяснимое нервное напряжение, как это нередко бывает во время непогоды. Влюбленные пары, перепутав партнеров, застывают в недоумении. Будущее отнюдь не лучезарно. Оно и манит и страшит. Высмеянный и униженный Мальволио (Ян-Улаф Стрендберг) вырастает неожиданно в фигуру, вовсе не смешную, а драматическую, даже трагическую.

Спектакль «Двенадцатая ночь» – пример творческого, серьезного подхода к современной интерпретации классики, выгодно отличающийся от иных сенсационных, экстравагантных экспериментов.

...Прекрасная музыка Шопена, усиленная микрофонами, неслась над цветниками, над зелеными куполами деревьев парка в Лазенках. Рояль стоял у подножия памятника композитору. Молоденькая пианистка зябко куталась в теплый шарф. А слушатели, заполнившие все окружающие скамейки, открывали зонты, так как из

туч, сгушавшихся над городом, начал брызгать дождь. Шел, как это бывает всегда по воскресеньям, дневной концерт из произведений остающегося самым популярным в Польше музыканта. Ненастная погода никого не смущала. Бессмертная музыка Шопена звучала радостно, победно, вольно. Таким было последнее впечатление от праздничной, фестивальной Варшавы.

А. ОБРАЗЦОВА.

Варшава – Москва.

**Четвер,
10 липня
1975**

Зранку – у Льоні в клініці. Якись серйозні тьоті дивились мене, перемацували, міряли тиск. Кардіограму зробили, але нею не задоволені. Виписали купу ліків і прописали казна який режим. «Чи не покласти вас у лікарню»? «Ні, я скоро поїду відпочивати». На тому й зійшлися.

Не потішила мене й юристка: знову за рибу гроші.

У сьогоднішньому числі «Литературной газеты» Ю. Смелков пройшовся по «Пурсоньяку». Він ніби захищає мюзикл від нападок Н. Велехової. Але принагідно лайнув «Пурсо...» – мовляв, і не мюзикл зовсім, до того ж – пряма поразка. Лайнув просто так, ради красного слівця.

Це він уже не вперше. Він був автор репліки в «Л. Г.» з приводу ПУРСОНЬЯКА – мовляв, пощо примушувати акторів драми співати й танцювати, якщо вони того явно не вміють? Сьогодні Ю. Смелков цитує себе ж самого (оту репліку) – і вже посилається на неї, як на «мнение народное».

Ах ти ж мій народний!..

Якщо ж на це не звертати уваги, стаття – корисна. Але він до мене примхливо ставиться ще з часів «Гусячого пера».

Приходжу в театр – Дорн питає: «Читали ЛИТЕРАТУРКУ?» І погляд допитливий – чи не закину йому, що це він (а він і Смелков – колеги). ...

Коли я балачки не підтримав, він додав, що, «по его сведениям, разгромная статья о «Пурсоньяке» запланирована на 8-й номер «Театра». З якої б такої речі? У них лежала чужа рецензія Іри Мягкової – не пропустили. А тепер, коли виставу уже зняли... Дався їм таки цей «Пурсоньяк»! Щось мені й Толя Альтшулер казав подібного, – чи не сам він мав щось написати **такого...**

Прийшов додому – Варпаховський: у «Московському комсомольці» негативний відгук на «Монолог о браке» Кузенкова. Автора не знає, статті не читав – йому по телефону переказали.

І цього не розумію – з чого б це газета виступала з таким запізненням? Прем'єра вистави була в грудні минулого року, всі фанфари давно відгрімili. Чи не Дорн старається?

Євгенія Кузьмівна подарувала вирізку із «Звезды» (№ 6).
Приємна несподіванка – мусить же бути хоч щось приємне...

Нелля говорила з Карягіним. Його справді запрошувала Сокова: він у них прикріплений до нашого театру член бюро райкому. Позиція Карягіна зводиться до того, що Кузенкова пора знімати з посади, він увійшов у конфлікт з трупю. При цьому Карягінові хотілося б зберегти Жарковського.

Сьогодні приїхав і Покаржевський. Але нікому не показався, ніхто до нього не зміг пробитися.

Говорив я з Животовою. Веселенька – аж страх бере. В цьому є щось ненормальне. Чоловік у неї майже при смерті (нирки, серце – при запущеному діабеті), сама тиждень як виписалась із психіатричної лікарні, – сміється! Враз – узяла себе в руки й почала доводити, що капуста – «антисоветчина», «мы ахнули, когда узнали, что Кальтенбрунер – Жарковский, а Дорман – Дорн... Ну и Кузенберг это тоже, знаете...»

Знаю. Але що означає – «когда узнали»? Вона ж сама була серед учасників капутника й сама добре знала всі тексти, що їх імпровізували дівчата. Все забула після лікарні?

Політична клініка доби.

Жарковського їй теж шкода. Не розумію, як можна жаліти людину, яка розмовляє з людьми образливо. («Эй вы, как вас теперь, девушка, или женщина – зайдите ко мне!» – це він Нікіцихіній Лізі після того, як вона повернулась із декретної відпустки, – кликав її розпикати не пригадую вже там за що). А ці підлоги й провокації? Добре би, якби просто дурень. Ні, він типовий радянський чинуша, від художника в нього нічого ніколи не було. А у фільм взяли й прославився яко Кальтенбрунер – дякувати батькам, не йому; зовнішність виразна. Зовнішність маніяка.

Не мели дурницю спересердя. Він таки не Кузенков, іноді йому й людське щось властиве.

**П'ятниця,
11 липня
1975**

*Франківці ч
Москви*

Жахливий телевізійний вечір – зустріч у вітальні ВТО з акторами театру імені Франка. За що нас любити, якщо ми такі? Була Ужвій, – сама напудреність, ні слова у простоті. Вів Жаров, його змінила Віра Максимова. Говорити було ні про що, тексти не ліпились, і Максимова з Жаровим, аби витратити час, силували франківців співати. І вони, бідахи, співали! Цимбаліст, його дружина, його донька, далі вся молодь – словом Хор імені Франка!..

Співають вони справді гарно. Але портрет сучасного театру, націленого на проблему, на культуру, на життя, – не вийшов. Вийшла українська декорація.

Сміянові майже не дали слова – невисокого лету гусак. Іншим разом він би не втерпів – тепер сидить скромно, «тупя очи...».

Був Зарудний. І шкода, що був, – ніколи ще Микола Янович так погано не показувався. Що з ними всіма сталося? Звідки таке лакейство перед тією ж Максимовою, яка...?

У ввечері – детальна розмова з Аріадною Арсенівною Смирноюю.

Почала вона з нот панічних, розпачливих – Селезньов нікому не показав її висновків, а сам подав Покаржевсько-

му свої – перевести Танюка в інший театр. Он Толмазов уже вас запрошує. Юристка пішла у відпустку (так я й знав). Саме час піти відпочивати Покаржевському, щоб усі «проблеми» вирішував Шкодін або Селезньов: тактика перевірена.

Несподіваний для Ари (і для мене!) висновок, що його зробив Селезньов: «Он уже и сам пришел к решению перейти в театр Пушкина, я с ним разговаривал...». Аріадна: «Что же вы от меня скрыли?».

Довелось її переконувати, що це – типовий блеф, я не мав про це розмови з Селезньовим і тим паче нічого не вирішував.

Селезньов вважає, що в театрі криза – «зачем же обострять ситуацию разбором заявлений Танюка? Зачем ворошить ошибки Кузенкова и Жарковского? Вы что, не знаете актеров? Добрая половина пойдет за Танюком. И что тогда?»

Вона спитала, як він ставиться до Танюка. Відповідь була вичерпна:

– Хорошо отношусь. Он прав. Но мы его переведем. Или уволим совсем, если он не согласится подать заявление. Поймите, Танюк ставит нас перед проблемой выбора: либо он – либо Кузенков.

Ара захищала мене, – мовляв, Танюка образили, намагаються скомпрометувати, він боронить свою режисерську честь. Селезньов:

– Нет. В такой ситуации, как у него сейчас, он должен быть тише воды, ниже травы. Вы не все знаете. А он что?

У цьому місяці і я не зміг не посміхнутися. Отут він правий. У його чиновницькій голові це не вміщається. Як це можна – отак з начальством та ще й чогось **вимагати**? Сиди й мовчи. «Сила ломит и соломушку, Поклонись пониже ей, Чтобы старшие Еремушку В люди вывели скорей...». Логічно. У цьому посилі – вся наша реальність, всі парадокси радянської влади.

Селезньов заговорив про «групу Танюка», «групу Дорна», «групу Кузенкова». Які в біса групи? Хай би він показав

мені цю «групу Кузенкова». Той для самого Кузі було б відкриттям. Поки що вони «сообразили на троих» – Кузенков, Веселовська й Діма Гаврилов. Навіть Вася Бочкарьов не поспішає записуватися у цю «групу». Він у повній ізоляції, бідолашний «мастер советского театра». Навіть Ломизов й Анисько його уникають.

Закинула вона пробний камінь і щодо Варпаховського. Селезньов розгубився. Потім – заявив, що Варпаховський відмовиться, нащо йому це. «Он и в очередные-то пойти не согласился, Кузенков его уговаривал, – а тут брать на себя такую обузу!».

Смішна постановка проблеми. Звісно, у чергові до **Кузенкова** Варпаховський не піде.

Селезньов закінчив: «Нет, в главные Леонид Викторович не годится. Он – **усиленно** на склоне» (Ну й формули!).

«Затюканный Жарковский прислонился к Кузенкову – и оба они летят вниз!» (теж з афоризмів Селезньова).

У театрі кавардак. Варлей просилась на зйомки – не пустили. Подала заяву про звільнення. Тоді пустили. Дорн розповів, що після історії з нападом «бандитів» Кузенков знову ходив у розбитому вигляді. П'яного, його підібрали циркачі біля обеліску, що на Самарській площі. Падав зі сходинок. Склали про нього двовірш:

О Кузенков! Победа – близко!

Бухой свалился с обелиска.

Не знаю, мені після всіх отих його пригод – шкода Кузенкова. Уявляю як йому зараз – серед друзів, у родині, перед батьками. Не позаздриш.

Із спогадів про нашого героя – у Павлодарі. Один з друзів Смирнової, котрий ним захоплювався, ділився враженнями про те, як Кузенков «выбрасывал из театра актерскую требуху» (тобто акторів старшого покоління, на пенсію).

І ще один випадок. Він посварився з тією групою, з якою приїхав. Вони вирішили його провчити. Опинившись десь

разом (під мухою), зробили йому «темну» і добряче врізали своєму головному режисерові.

Хай живе демократія...

Але далі було гірше. Кузенков їх «опознал». Почав викликати «всех участников нападения» почергово – і ставити їх перед вибором: або він подає на всіх разом до суду («за групповое дают больше!»), або всі вони ідуть з театру.

І вони пішли. Та група, з якою він починав...

Ну якщо вже зловтішатися, то до кінця. Аріадна Арсенівна повела на «Монолог о браке» когось із друзів. Він сидів скуйовджений, поривався піти геть – ледве затримала. Через день прочитав їй три епіграми про «Монолог» – дошкульні:

Толпа хихикает во мраке:
На сцене – «Монолог о браке».

Как? Монолог, а не дуэт?
.....
Ну что пристал, как банный лист?!
Все ясно: автор – онанист.

*Віршики про
«Монолог...»*

Четвертий рядок я забув, але рима була – «мінет». Інші – теж зі специфічним «ухилом»:

Занявшись в «Монологе» браком,
Поймав коммерческий момент,
Проблему автор ставит раком.
Но зря: сей автор – импотент.

Злым языком потрогать тему
Щекотно даже и смешно.
Для углубления в проблему
Ему чего-то не дано.

Як бачимо, злі епіграми. Автор бачить Кузенкова явно у нетрадиційному чоловічому вигляді. Я б швидше відніс це до Радзинського: Кузя якраз мужик, мужлан, дуб-дубочок.

На мою думку, Радзинський пише не зовсім як мужчина. Його абсолютне нерозуміння жіночої психології просто бентежить. Одна п'єса у нього так і називалась «Все о женщине». Ставив її Львов-Анохін у МХАТі, грала Дороніна. То про Жінку там не було нічого. Там було «Все о Радзинском».

**Субота,
12 липня
1975 року**

Возив Неллю й Оксану на ВДНХ. І погода гарна, і відпочили, і втомились, і коней бачили. Особлива одна кобила, Флавія – блиск! Вона нас просто скорила! Гарна! Два конюхи ледве з нею справились – натура! Взагалі коні – видовище унікальне.

Показували й корів. Згадав знову Марчука Івана з його «коловоротом життєвих сил». Мою уяву вразили два бики, схожі швидше на зубрів чи бізонів. Могутній торс, голова. Кільце в носі – ведуть не на канаті – на палиці.

Надивились різного, навіть свиней. Потім показали Оксані павільйон ЕВМ. Обчислювальна техніка – це щось неймовірне! Куди йдемо? Коли пояснили Оксані можливості цих машин, Оксана дуже здивувалась:

– Так что, они почище Хоттабыча?

Залізла і в літак; вона ж у нас ще не літала, їй дуже цікаво.

Увечері – кінопанорама. Вів Капралов із своїм чудернацьким голосочком.

Кінчаю – і сідаю за статтю для «Искусства». А завтра йдемо на фільм Антоніоні – «Профессия – репортер». І на угорський фільм «Кипяток на лысину». Це продовження фестивалних переглядів.

13. VII. 75

Лена з Оксаною пішли на Пташиний ринок; сказали, ніби тільки подивитись. Аби тільки не принесла якогось звіра. Поки звірина у нас лише умовна – то ще трохи дихаємо. Але наша малеча переростає на диктаторів.

А я тим часом розповім про два фестивалні фільми. Років через сто цікаво буде людям знати, які були у наш час

фільми і що тоді називалось престижним (фестивальним) кіно. Один фільм Антоніоні про репортера, другий – угорський. Почну з угорського – «Кипяток на лысину».

Режисер Петер Бачо. Тут найважливіший – сюжет: перекажу все, що запам'ятав.

Перукарня. Стрижуть, голять. Комусь миють голову. Перукар Михай. Високий на зріст, незграбний, все з рук падає. Ось і сьогодні катастрофа – випадково вистриг клієнтові у центрі голови просіку. Той – жахається. Скандал, всіх трясє. Зрештою директор перукарні, аби залагодити скандал, стриже хлопа наголо.

Коли клієнт розплющує очі – він лисий, як футбольний м'яч. Скандал зростає. Клієнт, товстенька гладиска, йде геть, пообіцявши «відплатити». Загальний переляк.

Михай іде додому, перед ним все пливе – будинки, обличчя. Зйомки з крану (згадаймо прийом Курбаса – світ похитнувся у сприйнятті Маклени): лінза, що змінює пропорції обличчя. Дестабілізація зростає. Михай вертає додому, роздягається, перекидається слівцем з дружиною, яка смажить м'ясо у сусідній кімнаті, вмикає телевизор. З'ясовується – він прийшов не до свого помешкання. Справжній власник квартири його виставляє. Приходить додому, переконується, що це його дім, жаліється дружині на свою біду. Хочє зайти до туалету – аж там голиться незнайомий. Діалог, під час якого Михай з'ясовує, чи до своєї квартири трапив. До своєї. Незнайомець – коханець жінчин, ходить до неї постійно: просто Михай нині повернувся раніше. Сварка. Михай іде з дому.

З трудом знаходить місце на дворі, щоб справити малу нужду. Куди не стане, всюди знайдеться вікно, з якого його видно.



Петер Бачо

Фільм «Кипяток на лысину» (Угорщина)

Зустрічає ніс до носа того з лисиною: той міряє капелюха; міна загрозлива.

Куди йти горопашному Михаєві? Бере у кафе гуляш, сідає до столу – о жаж! Навпроти той з лисиною. Хоче втікати, але пізно: вриваються санітари й арештовують усіх, хто їв «рожевий пудинг»: виявляється, його отруєно, і людям загрожує біда. Михай пудингу не їв – втікає від лисого до спільного автобуса з отруєними, але його женуть геть, щоб не мав спокуси «прочистити шлунок за державний кошт».

Вийшовши з нічного автобуса, опиняється далеко за містом. Підозрілого самотника арештовує поліцейський.

– Я изуродовал человека, моя сама это сделала! – скаржиться Михай. Поліцейський розуміє його на свій лад. Колізія. Врешті в участку все влаштовується, і він стриже поліцейського. Але той просить його «взяти довідку», що він не винен – тоді все владнається.

Михай починає «діставати довідку». Чиновники відфутболюють його один до одного. Нарешті чин з комунального господарства йде з ним до його перукарні. Скарги від клієнта не надходило, і вся перукарня твердить, що «нічого не було», що Михай постриг клієнта ЗА ЙОГО БАЖАННЯМ. Але Михай протестує, – ні, клієнт не хотів, щоб його облисили і йдучи геть, погрожував відплатити. Нехай відплатить, інакше мені не буде життя.

Михай лізе на міст. Спроба самогубства. Натовп унизу. Одні звинувачують його у боягузтві – якщо вже здерся туди, то стрибай, не мороч людям голови; інші його рятують. Знайомому поліцейському вдається сяк-так зняти його з перил.

Михай розуміє, що повинен знайти свого лисого клієнта. Шукає – але марно.

Нарешті, він потрапляє до психіатра. Туди ж приходять його клієнт – його теж мучать кошмари. До того ж він переконаний, що хтось його вистежує. Михай і клієнт зустрічаються. Клієнт втікає. Гонитва.

Десь далеко за містом, на вугільних териконах Михай доганяє його. Все кінчається мирно. З'ясовується, клієнт – зви-

чайний бухгалтер, він сам вконець переляканий. Михай примушує його «відплатити йому» – і клієнт стриже тепер Михая наголо. Тепер вони побратими, обидвоє сяють лисинами.

А після цього вони помічають пару закоханих і лякають їх саме в ту мить, коли... Михай і Дежо настовбурчуються: проповідь моралі. Дівчисько років з шістнадцять, хлопець в окулярах, довге волосся. І наші **лисї** примушують дівчину підстригти наголо свого хлопця. Вони рішучі, і Михай відтепер не квашня. Вони наказують, у голосах нові нотки.

Михай і Дежо приходять до Михая додому. Михай владно посилає жінчиного коханця за вином (той розгублений – але підкоряється!), жінка прислуговує лисим і навіть змушена за наказом Михая поцілувати його приятеля Дежо у лисину!

Далі – більше. Потрапивши у натовп (автокатастрофа!), приятелі беруть справу у руки й керують не гірше за знайомого їм поліціанта. І юрба їх слухає! («Родившиєся в столиці – налево, провінціалы – направо!»). І всі шикуються, як вони звелили! («Холостяки – ліворуч, сімейні – праворуч!»). І юрба ділиться знову. І так далі.

Далі трохи інший епізод: бачать дитину, що плаче, – намагаються розважити. Падають, присідають, вищать як звірі, гавкають. Дитина здивована – а вони продовжують. Для них це вихід емоції, віддача свободі, після свободи – роби, чого душі заманеться!

Повертаючись додому, здійсмають бузу: перекидають сміттярки, розкидають газети й книжки. Це вже неприємно бачити; ницість. Це у потенції фашизм.

Виявляється, бухгалтер Дежо має бункер – він сподивається відсидітись у ньому від війни. Там у нього бочечка сала й барильце чаю, і взагалі всього приховано «про всяк випадок». Чудові діалоги – екскурс століттям – війна, звільнення, колективізація, 56-й рік, Ближній і Далекий Схід, Ірландія, В'єтнам...

Коли вони аж надто розійшлися, поливальна машина обдає їх холодною водою. І вони вгамовуються.

Михай вертає додому, роздягається, лягає у ліжко – і знову виявляється не у себе вдома; знову сплутав, як на початку фільму.

Михай знову у перукарні. Знову голить і стриже. І знову вся бригада із завмираючим серцем стежить за його маніпуляціями. Ні, цього разу обійшлося. Клієнт не став лисим. Пронесло. Але – він мало не втопив його, миючи йому голову.

Отакий Михай, громадянин Угорщини доби соціалізму, середини Століття.

Все вернулося на круги своя, залишивши нам простір для думання.

Додаймо сюди чудових акторів, додаймо яскраве середовище.

Є щось у самій фактурі перукаря від Малахія – та ж «маленька людина», вибита з колії на стежу міщанського гамлетизму. Маленька людина, яка може однакого ревно зіграти і роль мученика – людини сумління, і рольку диктатора-фашиста. Все розмито у цій добі – межа непомітна найприскіпливішому оку.

Гарна робота. Таку тему, як на мене, можна було б зіграти більше **трагедійно**, і це вражало б більше. Але угорці – нація соціалістична, їм треба «поблукали-поблукали – і назад», незручно без позитивного фіналу. Але за трагедійного тлумачення міг би збліднути механізм масовочний, себто ідея пересічності людини...

*Фільм «Професія:
репортер»
(Антоніоні)*

Другий фільм – «Професія: репортер». Зняв Антоніоні, в головній ролі – Джек Нікольсон.

Тут уже сюжет не відіграє конструктивної ролі, хоч дійово й напружений. Телерепортер починає нове життя, привласнивши собі документи людини, що загинула. Цим він хоче зректися своїх колишніх компромісів. Але той, чії документи він привласнив, – як з'ясується, допомагав зброєю повстанцям в Африці. У репортера з'являються друзі й вороги: за ним

стежать. Він біжить від поліції, яка хоче захистити його від найманих убивць, від слуг прогнилого режиму, від самих тих убивць, зрештою – від самого себе. Ця втеча йому не вдалася. Він гине. Фільм знято красиво, тривожно, він сповнений недомовок. Але при цьому є чимало емоційних втрат.

Думка про неможливість зіграти чужу роль. Локк-Робертсон розуміє марність власної спроби повернутися до життя. Він зупиняється десь у покинутому селі й приречено чекає смерті. Треба, розуміє він, бути самим собою, до кінця нести свій хрест.

Є й інша теза; якби герой був активніший, не уникав дії, він міг би виграти. Так думає його безіменна подруга-хіпі. У це віриш, але – до певної міри, бо сам Антоніоні – про інше.

Глибина фільму – саме в тому, як Нікольсон грає Локка. Який переконаний, що живе безплідно, що йому нічого сказати світові, бо сенс того, що діється довкола, глибший за його репортажі. Він ніби вмер душею – і прибирає іншу личину для того, щоб пережити оновлення, своєрідну інкарнацію. Але й у тому іншому житті він себе не може знайти, бо там **все так само**. Біла випалена сонцем Іспанія, африканські піски – космос позажиттєвий, не для любові й оновлення.

І, звичайно, майстерність Антоніоні (!). Це, може, один з кращих його фільмів – так скупо усе й так тривожно. Досконала мова кіно. Абсолютна відсутність ефектів. Фінальна сцена – сцена вбивства – триває хвилин з десять (принаймні так мені здалось). Убивці потрапляють до кімнати готелю... і там він приймає смерть. Але ми цього не бачимо – Антоніоні дає тривалу панораму сільської площі, випаленої сонцем, порожньої як пустеля... І такий прийом вражає більше, аніж він показав би нам саме вбивство.



Лановий у телевиставі про Пушкіна – уже краще. Раніше він був прямолінійний і героїчно нахабний.

**Понеділок,
14 липня
1975**

Зафіксовані сьогодні оцінки уже завтра здаються мені безглуздими, простацькими і часто – безцеремонними. Полегше на поворотах. Коли йдеться про конкретних людей, варто подумати, що я скажу про нього завтра чи позавтра. Віражі – круті, і не треба, щоб перед самим собою було незручно. Прочитав би таке колись Лановий, приміром.

Та й не в Лановому справа – у мені.

Телефонував мій славний диригент – Костя Кримець. Давно я нічого про нього не чув. Тому, хоч і почав він здалеку, спитав: «Скільки?». Виявилось, що треба йому триста карбованців – міняє машину однієї марки на іншу. Для чого він це робить? «Понимаешь, самому приємно сидеть в машині, в которой открывается не одна дверь, а две...».

Знайшов Ротшильда. Ідея двох дверей замість однієї надзвичайно передова, але грошей я Кості не дав. По-перше, не маю. По-друге, в нього ніколи не було звички віддавати вчасно. По-третє, мені б його клопоти. Хай поїздить старую машиною.

За аналогією згадався Вася Кисунько. Я тепер розумію, що гроші, випозичені в мене два роки тому під гонорар «Крушельницького» (170 крб., він просив – бракує на підписку газет) – ніщо інше як хабар. Бо це 10% від суми, яку мені тоді виписали. Тричі недовірлива Нелля нагадувала йому про ці гроші, і тричі «щепетильный в таких вопросах» інтелігент Кисунько унікав відповіді. Якби я знав, що «так заведено», знайшов би якусь іншу форму розплати. А зараз існує між нами якась натяжка. Чи це я вигадую, і він спокійно забув про борг?

Бачиш, і в таких справах треба не бути аматором, – знати всі секрети оперети. З Костею вже було – позичив 200 крб. на місяць, віддав через півтора роки. Цей хоч, принаймні, хвилювався, что не віддає.

А непогана ідея – нехай би хтось позбирав усе, що мені винні. Я б одразу став багатю людиною

Фестивальний фільм у Палаці Спорту – «Аеропорт-75».

Маскультура. Про мужність. Зала вибухала оплесками, коли герой ДОМАГА-ЄТЬСЯ свого. Американці вміють знімати кіно.

Летить лайнер, на борту – жінки, діти, чоловіки, хворі й здорові (образ світу). Хтось везе коштовності, хтось пише щоденник, монашка грає на гітарі й виконує сучасні пісні, – життя як життя. Група пілотів – молодий і старий, штурман і дві стюардеси.

Одночасно з другого пункту на маленькому літачку вилітає літній джентльмен; поспішає до дружини, вона на нього чекає, хвилюється; на проміжних зупинках телефонує їй.

І стається непоправне. Маленький літак, втративши управління (у літнього джентльмена – серцевий напад), врізається у «Колумбію». Він протаранив кабіну: молодий пілот зникає в пробоїні, штурмана вбито, старого пілота майже смертельно поранено. Літак розгерметизовано, він летить лише на щасливому випадку.

Земля починає роботу по порятунку пасажирів. Стюардеса Ненсі сідає в крісло, вмикає автопілот. Труднощі виникнуть далі, коли їй доведеться змінювати курс – політ крізь гори – і вона це зуміла.

Але посадити літак вона не зможе. І тоді наземна служба здійснює майже неможливий варіант: якийсь сміливець має проникнути крізь пробоїну літака, ЯКИЙ ЛЕТИТЬ – із надшвидкого вертоліта.

І це вдається зробити.



Фільм
«Аеропорт-75»

Напруга зростає. Є щось космічне у першій спробі потрапити в літак. Сміливець гине. На його місце йде інший – бо стюардеса Ненсі – його кохана. І йому везе.

Знято блискуче – літак шикарний, салони, обслуга (реклама – Літайте не Аерофлотом – !). Люди – гострі, мужні, добрі. Фільм власне англійський, але американського розливу. Є реклама й бізнес – але головне – люди, сильні духом люди, які йдуть на ПОДВИГ; вражає.

Поки що найкращий фільм. Він, може, вразливий під кутом зору Аерофлоту (навіть чи можливий дальший політ, якщо був лобовий таран, якщо у броні літака пробої на розміром з людське тіло, якщо, нарешті, розгерметизація, а політ на висоті 9000 метрів. Не кажу вже про те, що навіть чи існує вертоліт, швидкість якого рівна або перевищує швидкість реактивного «Боїнга». Але це речі, про які не думаєш. Події і люди хвилюють по-справжньому.

Фінал не вичерпується хеппі-ендом, – фільм виховує віру в необхідність подвигу заради людей: люди гинуть – і їх треба рятувати.

Люди врятовані, хоч це дорого обійшлося рятувальникам.

Прості речі й прості істини: американці, визнаймо ще раз, здорова нація. Нація без квиління.

Зустрів Фелікса Аронса, завмуза із Саратова, я ставив з ним п'єсу Мих. Рощина. Аронова вже зняли з головних. Слабкий був режисер, і як людина нестійкий. Театр очолив Дубінін (з Горького?)

Вол. Война допитувався про Марчука, – початок, перші виставки, Україна. Марчук починав з кераміки, і я маю кілька його робіт.

Стосовно ж виставки, то перша, здається, була у Спілці письменників, але якась така напівтаємна. Іван хвалився, що йому сприяв Юрій Щербак (десь у мене є ця його стаття про Марчука). Власне, з письменниками йому було легше, ніж з братами-письменниками.

Але відкрила Марчука нонконформістська Москва.

15 липня
1975

Шведський фільм «Біла стіна»: режисер Бьоркман (здається, але явно не Бергман), актриса – Андерсон, схожа манерою і зовні на Анні Жірандо. Самотність жінки, випадкові чоловіки, життя «від подачки до подачки». Фінал – вона дивиться на себе у свічадо й поступово розмивається до рівня «білої стіни».

Посередньо. Та ще й перекладач за всіх «грав».

Швеція: «БЕЛАЯ СТЕНА»

Она просыпается рядом со случайным знакомым, и собственная квартира, ухоженная, комфортабельная, обставленная современной мебелью, с модными вкраплениями антиквариата, кажется ей чужой. Квартира, из которой испарился дух семьи, декорация распавшегося дома. Потом она проводит сына в школу, сварит кофе, внимательно просмотрит газету с предложениями о работе и будет долго, испытующе и грустно смотреть, как торопливо пьет кофе ее «любовник» на одну ночь. «Ты позвонишь? – Конечно. – Но ты, – губы слегка кривятся, – даже не взял номер телефона. – Я только что собирался это сделать...». И он, и она хорошо знают, что звонков не будет, и новых свиданий не будет – случайная встреча, близость без любви и дальше, дальше... каждый своим путем.

Героиня шведского фильма «Белая стена» в исполнении Харриет Андерсон привыкла к разочарованиям. Ожидание удара все время на ее усталом, измятом жизнью лице. Но ей всего лишь 35, и хочется жить, и хочется верить, что встретится кто-то и разорвет беспощадное кольцо одиночества.

Режиссер Стиг Бьёркман не торопясь создает эту плотную, вязкую атмосферу одиночества: пустынные улицы, эскалатор, на котором лишь фигура героини, безлюдный перрон подземки, – кажет-



Фільм
«Біла стіна»
(Швеція)

ся, этот город вымер. И равнодушные ответы в телефонной трубке: «Его нет», «Не приходил», «Не знаю». Героиня отчаянно ищет своего бывшего мужа – поговорить, посоветоваться, а он откупается от нее деньгами. И даже ее сын не слушает мать, лишь на секунду снимает наушники, в которых звучит какой-то модный шлягер.

Молодую шведскую режиссуру всегда отличали конкретность жизненных примет, вкус к детали, желание запечатлеть натуру почти с документальной точностью. Сейчас в фильме Стига Бьёркмана к этому добавилось умение создавать атмосферу, умение сосредоточиться на одном лице и «рассказывать» его долго и проникновенно. А лицо Харриет Андерсон – это прекрасное, выразительное лицо настоящей актрисы. Тревожное ожидание, всплывший интерес, усталое отчаяние – любое душевное состояние совершенно преображает его.

Простого человеческого общения – об этом она просит и подсевшего за ее столик иностранного рабочего, и умелого парня, который подцепил ее на танцах и увез домой. Неужели мы не можем просто поговорить, умоляет она, когда он пытается ее обнять: ну что ж, можно и поговорить, вяло соглашается он. Ведь ему ничего особенного не нужно. Секс без желания, дружба без эмоций, знакомство без интереса. Это та главная составляющая всеобщего безразличия, омертвления чувств, которую вычерчивает Бьёркман, создавая картину «благополучнейшего» «общества потребления».

Только сама героиня не такая – вздорная, непоследовательная, готовая на истерику и на сумасбродство, но живая... пока еще живая.

В финале, выгнав очередного ухажера, она стоит у белой стены – пустынной, голой, безжизненной – и постепенно как бы растворяется в этой холодной белизне. Такова жизнь в городе неприкаянных людей...

Ю. ХАНЮТИН.

Другий фільм – Іспанія. «Родившийся вновь». Дуже запутана фабула, і якби все до кінця додумали, міг би вийти дуже значний фільм. Зараз – задум цікавіший за втілення.

Група журналістів інтерв'ює славетного співака. Він от-от вирушить з нареченою у медовий місяць, у весільну подорож.



*Фільм
«Розбивийся
вово» (Іспанія)*

До отелю під'їздить машина. З неї виходить юнак (чорні окуляри, зовнішність фатального чоловіка – ним починався фільм: він співав пісню про кохання, – про те, як кохання заново народжує людей: фільм починався кадром – від'їзд від його губ, від крупного плану обличчя, нарешті він на повен зріст. Гарна пластика). Юнак проходить крізь журналістську юрбу, виймає револьвер і пострілами «в упор» розстрілює співака і його наречену. Вони падають на підлогу – він зникає. Сідає в ту ж машину, за кермом пані. Вона везе його за місто, у шикарну віллу, де ні душі і де вони можуть сховатися від поліції.

Далі з'ясовується, що і ті, котрі стріляли, і ті, в кого стріляли, – друзі. Вони сидять кватетом і обговорюють план, – як повернути до себе увагу. З рекламною метою і народжується цей трюк: Алекс вистрілить у Співака та його Дружину (ідея Моніки, закоханої в Алекса), – звичайно ж, гумовими кулями, а ті «зіграють смерть».

Ми розуміємо, що нас розіграли.

Все виявляється трагічніше. Моніка, приїхавши на віллу, повідомляє: він по-справжньому застрелив своїх друзів. Телефонують до отелю, звідки підтверджують, що обидві жертви померли, не приходячи до свідомості. Алекс виймає револьвер – справді, у барабані не гумові, а справжні свинцеві кулі.

Хто підмінив набої – міркують Алекс та Моніка. Ретроспекція: вони згадують своїх потенційних недругів. Колишній чоловік Моніки, журналіст. Кохана Алекса Марія. Видавець, якому Алекс, дійшовши слави, відмовив у контракті. Ні, не вони. Має бути ще хтось.

А ми помічаємо, що за віллою хтось стежить. Об'єктив бінокля. Червоне авто.

Хтось дзвонить на пусту віллу; Алекс піднімає трубку; мовчать.

Тривога.

Моніка стає рятівницею Алекса. Без неї він ніщо. У нього запалення легень – вона приводить до нього лікаря. Всі новини про довкілля він одержує через неї. Вона стає його другим «Я» – і ми нарешті бачимо їх, щасливих, у ліжку.

Непередбачене виникає раптом. Моніку зустрічає її чоловік, журналіст. Погроза викриттям. Моніка, боячись, що їхньому щастю з Алексом надійде кінець, стріляє свого колишнього чоловіка.

Це убивство вражає і її, і Алекса. Тепер Алекс стає її психологічною опорою: він наводить порядок. Убитого журналіста він зіштовхує у криницю й завалює труп купою каміння.

Раптом із сумки Моніки випадає револьвер. Моніка лякається і просить Алекса викинути його у ту ж криницю. Алекс кричить, що він УЖЕ викинув револьвер, а це, виявляється, **другий**? Розкривши барабан, бачить там два патрони з гумовими кулями.

– А де ж інші чотири кулі?

– Там, куди ти їх випустив, – відповідає Моніка. – Ти стріляв тоді ними.

– Значить, вони живі?

– Так, – відповідає Моніка, – вони живі. Все це я вигадала тобі, щоб ти від мене не пішов. Щоб я була тобі потрібна.

Фінал – Алекс іде від Моніки. Кохання не може стояти на вбивстві, на крові, – його звинувачення, кинуте Моніці.

Прорахунок фільму – посередня гра виконавиці ролі Моніки. А режисура слабка у творенні настрою, атмосфери, недомовленості. Діалоги романтичні, тоді як вражала б неприхована правда, а не красива фраза. Хід з убивством Монікою чоловіка – сюжетно надуманий; якщо не було убив-

ства в готелі, чим тоді їй небезпечний шантаж колишнього чоловіка? А якщо загрози нема, навіщо його вбивати? Тому глядач не вірить у цю побудову. І вся фінальна частина фільму летить під укіс.

Все гуде польотом у космос. Наші летіли добре – я бачив по ЦТ й дуже хвилювався. Все чомусь здавалось, що ракета без опор «завалиться» на старті.

Не хотів би я опинитись на місці цих хлопців...

А чорт його знає, може, й брешу. Напевне, все таки хотів би, якщо чесно. Гострі ситуації мене завжди вабили.

Могутній муравель – людина. Пісчинка, порошок – а дивись, – он що виробляє!

А таки виробляє, як писав Остап Вишня...

Пробився Романов із Саратова, але я не все розібрав, майже не чуто його було. Щось там про Кузенкова, збори, про мене. Якась тривога, розумію, але суті не второпав.

Оту розповідь, що Роза Каганович вистрелила в присутності Сталіна в Жукова, Андрушкевич підтвердив. А ось цього я не знав: що відразу по виселенню кримських татар керівники «Єврейського антифашистського комітету» на чолі з Міхоелсом послали листа до Сталіна – з ідеєю створити на «вивільнених територіях» автономну Кримську Єврейську соціалістичну республіку. І Роза Каганович була мотор цієї справи. На якій згорів старий більшовик Соломон Лозовський, розстріляний потім разом з Зускіним, Фефером, Квітком і Перецом Маркішем.

Отже, Крим замість Ізраїля? Непогана ідея, Крим – явно не Біробіджан. Наскільки я розумію, на цьому потім Маленков і побудував свою кар'єру?

Маленков упевнено йшов слідами Мехліса. Скільки на цих двох гнидах людської крові, одному Богові відомо.

*Крим, єврейська
автономія і Роза
Каганович*

* * *



Здравствуйте, дорогие!

Очень извиняюсь за молчание – страшно некогда! Даже открытку подписала, а она оказалась не посланной – теперь уже поздно. Вы знаете, что и так я желаю вам всего хорошего и наилучшего во всех «отраслях» вашей семейной и творческой деятельности.

Что у нас нового? – ничего. Я приехала из Москвы – Олег лежал в больнице с сердцем и давлением.

Сейчас полно у него работы на поле и по строительству. Погода нас не балует. Погода пляжная, как в июле – жара и еще жара и ни одного дождя с начала весны. Если еще неделю не будет дождя – все погорит и не даст всходов. В то же время в Западной Украине ежесдневные дожди и все гниет от избытка влаги.

У меня от жары все время увеличивается давление – болит голова.

Купили фазана золотистого, Алик ему клетку сделал, а к нему еще один прибежал и ходит вокруг клетки, когда поблизости нет детей и собаки. Они очень дикие и летают выше деревьев, но красивые очень, особенно весной: с ярко окрашенными красными щеками и зелеными ушками.

Вита делает будки, играет в основном с мальчишками, ходит вечно обцарапанная и говорит: «Слава богу школа кончилась» – Это подготовительная группа кончила свою работу. Представляю, как она будет относиться к урокам если уже теперь такое желание?! Ну как-то будет.

Никак не пошлю бете формуляры. Последняя передача была твоя очень хорошая. Нам всем очень понравилась. Пиши, когда еще смотреть?

Ну пишите, целуем вас

– Павленки.

От папы была статья, конечно и тебе есть. И написано, чтоб гордились дети дедом Степ. Самойловичем, членом Спілки письменників.

Черниговская обл., с. Дягово

Павленко Г. С.

Дощик збив і спеку, і пилюку; полегшало.

Середа,
16 липня
1975 року

Але зі мною справді не занудьгуєш. Сьогодні я повинен був виручити Театр Станіславського. У касі ні копійки – Луїза Миронівна (головний бухгалтер) попросила позичити театрові 100 крб. – на кілька днів. Комусь кров з носу треба. То поїхав зразу до ощадкаси й дістав гроші. Виявилось, треба послати адміністратора у Саратов – нема за що купити квитка. Дожилися!

Фільми – англійський: «Пожалуйста, сэр!» (Комедія. Кольорова. Про школу й виховання). І другий – венесуельський: «Спалення луди».

Нормальна англійська школа. 5-й С клас.

Щоправда, хлоп'ята з цього «п'ятого С» – як наші другокурсники. Здоровані. Шпана. Секс. Бійки. Жодного порядку. Перший день школи – зірвали вступний мітинг – молитву. Вміло прикидаються. Є в них учитель, молодий хлопець, який вміє дати собі з ними раду. За його наполяганням їх відпускають з ним у табір – на місяць. Отам і починається кавардак. Але вчитель домагається свого. Працює на довірі. І коли дітям дозволяють **yse**, вони самі починають нести відповідальність за власні вчинки.

Фільм професійний, матиме успіх. Набагато корисніший за всі наші дидактичні стрічки. Підлітки зіграні такими, яким вони є: уперті, нахабні часом, але допитливі. І в цілому викликають симпатії. Дотепні, в них проростає зерно вічного бунту, вони не визнають унормовань «дорослого суспільства». Їхній учитель їм подобається, бо він – жива людина. Може вліпити ляпаса, помиляється, недосвідчений у коханні. Але й педагоги, проти яких вони бунтують, в цілому не-



Фільм
«Пожалуйста,
сэр» (Англія)

погані люди, антагонізм тут лише формальний. Гарні зйомки, гарні актори, дотепний текст. Діти – вигадливі. Непевне, якби їх грали справжні діти, як це заведено у нас, фільм вийшов би менш цікавим.

Одне слово, робота значна, хоча до призових вершин її далеко. Якби крізь цю педагогічну скерованість проглядалось загальнолюдське, тобто якби педагогічне було б тільки матеріалом, а суттю – щось більше (школа – модель великого світу), робота виграла б. Але, повторюю, фільм приємний відсутністю прилизаних пай-хлопчиків, відмінників у білих комірцях і взагалі «пионер – всем ребятам пример». Наші фільми на цю тему вражені, як міллю, нудьгою. Тут дивисься з цікавістю.



*Фільм «Спалення
Туди» (Венесуела)*

Другий – венесуельський. Трохи дивовижне видовище. Очевидно, все про ту ж хисткість межі між добром і злом, між оцінками цих речей.

Здійснено напад на банк. Убито поліцейського. Вважають, що це партизани. Вбитого поліція звать Хезус Марія Кармона. Доктор Ерера (має відношення до поліції) збентежений тим, що у країні вбивають поліцейських – і нікого це не обходить. Організують кампанію в газетах, щоб усе розмалювали: нехай народ жажнеться, дізнавшись, як страждають матір поліцейського, його діти.

Але з'ясовується, що поліцейський був «наводчик»-бандит і намагався пограбувати банк, а партизани лише випередили бандитів. Життя красиве, але контрастне. Батько Кармони – безногий, їздить на візку. Брат загинув солдатом на присмирненні якогось чергового бунту.

Позиція авторів фільму невиразна. Потяг до поліфонічного розуміння дійсності – похвальний. Але потрібен досвід, володіння кіномовою, потрібні актори. Поки що за

фільмом немає тривоги в кожному кадрі, є лише **конспект** тривоги.

І – забагато зайвих кадрів. Дратують монтажно – нездалі повтори, ретроспекції, щоразу від імені іншого персонажа, але – в одному прийомі.

Ні, це не відкриття.

Додзвонився до Романова. Повний бедлам. Варлей справді дала заяву про вихід з трупи. Кузенков і Жарковський тепер конфліктують з Любимовим, вимагають, щоб він випишував репетиції у неробочий час (приміром, уночі!) для «Двох воронців» (Великанова). Це спроба щось терміново зробити замість знищених на корню «Тіней»? (молодець Кузенков, дивись, ще й виграє!) Бочкарьов, Веселовська, Рижкова репетирують «Ніч ігуани». Веселовська – Ганна (смішно? Борис так і каже).

Рецензій у Саратові немає. Майнула в газеті нотатка, що Кузенков «не справився с «Монологом о браке» (напіврецензія-напівнотація). Перед тим був театр з Дніпропетровська, – Романов каже, його посилено рецензували й витратили на це «всі ліміти». Якби хотіли, знайшли б...

Виявляється, Гаврилов там їм усім вішає лапшу на вуха – що все гаразд, жодного конфлікту з Танюком нема, питання вичерпане.

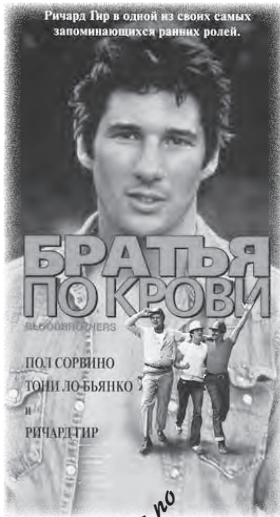
Ну й страуси!

Аріадна: «Покаржевский – как бесноватый Павел Первый».

Два фестивалні фільми. «Брати по крові» – ГДР, себто НДР, у головній ролі Дін Рід. А другий – про Франкенштайна.

У пролозі Дін Рід – у стереонаушниках, чорна сорочка, гітара, мікрофон – співає пісню про справедливість і кохання, про необхідність битися за любов. «Я гадаю, він вам сподобається, цей фільм», – завершує він.

**Четвер,
17 липня
1975**



*Фільм «Братья по
крови» (JDR)*

У 1864 році Великий Білий Батько (себто Президент США) пообіцяв індіанцям, що їх не чіпатимуть. Але через хвилю золотої лихоманки їх знову й знову женуть з рідних місць.

Армія. Загін готується напасти на індіанське поселення. Джек за кличкою «Гармоніка» (весь час грає на губну гармошку) – знаменоносець.

Старий індіанець збирає всіх дітей, жінок та стариків до свого головного вігвamu, на якому – національний прапор США. «Вони побачать свій прапор, вони нас не зачеплять».

Загін палить вігвами й розстрілює всіх, не пощадивши ані дітей, ані жінок. Це бачить Гармоніка. Він ламає держак свого прапора. Його арештовують.

Завтра його мають стратити. Напад індіанців на казарми вирішує справу: Гармоніка й двійко солдат втікають на золоті копальні.

Двоє його приятелів натикаються в дорозі на індіанок – матір і дочку. Вбивають матір і раняють дочку. Втікають. Гармоніка лишається на місці злочину й доглядає поранену дочку. Вона йому подобається. Індіанці беруть його в полон.

Вождь племені вирішує, жити йому чи не жити: завтра – двобій Гармоніки з братом врятованої ним дівчини (він полонив його). Гармоніці дають змогу втікти від переслідувача на вершину гори, – і той починає його наздоганяти. Гармоніка потрапляє в капкан. Він – у каньйоні з майже вертикальними стінами, ззаду – переслідувач. Гармоніка дряпається по тих стінах – і ось він уже на вершині. Камінь, зірваний його ногою, збиває ворога зі стіни – і той уже лежить внизу. Шлях Гармоніці до свободи відкрито.

Проте Джек вертається до індіанця, бере його на руки й тягне до племені. Брат дівчини просить у вождя дозволу

вбити білого – «або нехай він мене вб'є, або я його вб'ю – я згальблений». Діалог між Гармонікою та братом про безглуздість продовження вбивств. «Всіх білих не вб'єш, їх багато...» – пояснює йому американець.

Врешті решт Гармоніка залишається у індіанців і одружується на врятованій ним дівчині. Детальне індіанське весілля – етнографічно точне. Приборкання білого коня: виявляється Дін Рід – непоганий вершник, працює без дублера, а кінь – просто чудо. Дике біле чудо.

За табором спостерігають солдати. Брат жінки Гармоніки ловить їх, але вождь на пораду Гармоніки відпускає їх, – після того як вони пообіцяли не чинити шкоди індіанцям. За кілька днів всі чоловіки племені йдуть на полювання; повертаються – до спалених вігвамів. Гармоніка залишає табір, поклявшись помститись білим за вбивство жінки й майбутньої дитини (вона була вагітна).

З трудом вистежує вбивцю, але не може спустити курок вінчестера; бо жінка вбивці теж вагітна, і маленькі діти бігають по двір'ям його ранчо.

Гармоніка майже співається. Його впізнають друзі-однопольчани, – вимагають розповісти, як він страждав у полоні в індіанців, як вони його мордували. Він відмовляється це зробити.

І коли у полон до білих потрапляє брат його жінки, він рятує його. Останній кадр – вони присягаються на крові завжди бути разом і битися за свободу.

З точки зору «фільмів про індіанців» – робота непогана. Мальовничо, музично, є напруга. Сам Дін Рід виглядає зовні добре, хоча, звісно, драматичної глибини (майстерності актора) йому бракує. Але кумиром для хлопчаків може стати: гарно їздить верхи, спритно стріляє з револьвера, захищає знедолених.

Для серйозного фільму дратує прямолінійна марксистсько-німецька прямолінійність. Помножена на сентимент. А вже американці – так нема куди плюнути.

Щойно дивився стиковку. Дивовижна все-таки річ. І сама стиковка, і легкість, з якої все сталося, і точність розрахунку. Головне ж – у мірі тієї комунікативності, яка допомагає мені, звичайному смертному, стати майже свідком, майже очевидцем.

Леонов сказав Стаффордві англійською: «Чудово зроблено, Томе! Блискуча робота!»

Чіткий репортаж Кубасова. Так, ніби вони промишляють цими стиковками вже років з десять. Єлисеєв навіть пожартував, що у Фокіна (він веде цю серію) виник небезпечний конкурент вести репортаж. Фокін ніяк не відреагував.

Через годину покажуть перехід з кабіни до кабіни.



Фільм «Молодий Франкенштейн»

Другий фільм був США – «Молодий Франкенштейн».

Нелля спитала Хренова Миколи, який відбирав попередньо фільми – чи гарна ця стрічка. Хренов відповів – так, гарна, фільм спеціально для Танюка: чорний гумор.

Тоді я не зрозумів, чому мені має подобатись чорний гумор. Тепер все стало на свої місця. Фільм справді чорний. І справді мені подобається.

Чорно-білий. Жанр визначити складно, щось на зразок пародії на комікси. Але пародія з власним внутрішнім ладом, кіномова оригінальна. Йдеться, по суті, про вивертання навиворіт будь-якої суті, про травестію будь-якого явища, а тим паче обумовленого рівнем сучасної науки. Режисер просто чудовий (Хто?)⁴.

Відновлю – все з тією ж глобальною метою (от нас розкопають за тисячу років, коли не буде вже ані фільмів, ані нас – нехай нащадки прочитають, що ми дивились...).

Гроза. Блискавка, грім, місяць, що ховається за хмари на др-р-раматичній музиці. Гілки жажітних дерев.

⁴ Режисер - Мел Брукс

Загальний план – старовинна фортеця на вершині гори. Башти, підйомні мости – зйомки макетні. Отож замок виглядає як двісті – триста років тому.

Камера всередині замку. Вологі стіни. Дощ як з відра. Панорама по кімнатах. Обжиті, але химерні інтер'єри. Щось грандіозне в кадрі. Мавзолей? Пантеон? Ні, просто мармурова труна – багатоступенева. Стародавній напис: «Барон Фрідерік фон Франкенштайн». Готика написання.

Раптом – це зловісне «раптом» з'явиться у фільмі не раз! – раптом кришка труни зі страхітним скреготом розкривається. Ми бачимо зотлілий кістяк. На грудях – шкатулка, закрита.

Чийсь руки намагаються забрати шкатулку. Кістяк мертвою хваткою вчепився за фамільні коштовності. Руки врешті решт забирають шкатулку. Кришка труни закривається.

Студентська аудиторія. Молодий Франкенштайн – професор медицини – читає лекцію про структуру костного мозку. Скелети, малюнки, діаграми. Студенти конспектують лекцію. Заднім планом проходить людина з уже знайомою нам шкатулкою. Старий чоловік сідає до столу й чекає на закінчення лекції.

Молодий Франкенштайн переходить до питання про рефлексі. У першому ряді – юнак японського типу, старанний і догідливий – задає професорові запитання. Чи правда, що його славетний дід, барон Франкенштайн, вмів оживлювати мертвих? Кажуть, він мав свою лабораторію? Як він цього домогся? І чи не буде герр професор люб'язний пояснити, як його дідові вдавалося...

Франкенштайн вибухає. Він не хоче мати нічого спільного з дідом. Дід – маг, чарівник, а він у ці чудеса не вірить, він учений. Оживлювати мертвих не можна. І взагалі, він, Франкенштайн, хоче, щоб його цінили як ученого лише за те, що спроможний зробити він сам. На доказ того, що він вірить лише у власні руки й у скальпель, молодий барон встромляє собі скальпель у литку. І о диво! – скальпель за-

стряє там, як у дерев'яній колоді. Не зразу вдається витягти його звідти.

Для ілюстрації деяких своїх положень про гальмування рефлексів професор викликає піддослідного. Дослідник з ним. Він його лякає – і пояснює, чому той саме так закривається від переляку: рефлекс. А ось якщо причепити йому на череп оцею зажим (з електродами), рефлекс загальмовується. Він знову лякає пацієнта – той не реагує. За мить він знімає з нього зажим – і той з переляку падає. Падаючи, він встигає спитати у хірурга (чи то хірург питає пацієнта – не зразу збагнеш) – чи нема в нього долара позичити? (Перекладач передав: «А рублишка взайми не знайдеться?» – з гарним жаргоном сучасної вулиці, зала заплодувала перекладачеві).

Для чого така врізка? Очевидно, обоє вони – учень і професор – шарлатани, домовились, дурять своїх студентів. Експеримент з «підставною особою».

Лекція скінчилась. Старий із шкатулкою підсідає до барона й відкриває йому секрет. Тут у шкатулці – таємниці його діда. Минули роки – і від сьогодні він може цими таємницями оволодіти. Він поїде у дідову фортецю.

Вокзал. Молодий професор прощається із своєю нареченою. Коли все це діється – не скажеш. Вбрання, екстер'єри – можливо, – тридцяті. Цивілізація у кадр не лізе. Але поїзди майже сучасні.

Отже, вокзал. Наречена не дозволяє йому поцілувати її на прощання – тривожиться, що змаже губи. Вона не дозволяє себе обійняти – аби не зім'яв сукню. До того ж зачіска та інше. Тому прощання специфічне – вони торкаються один одного ЛІКТЯМИ: це дуже смішно. Видно, що вона його не любить – так, спланований шлюб.

Кумедний і настирливий кондуктор.

Поїзд мчить через Нью-Йорк. Пенсильванія. Гори. Гроза не вщухає.

На якійсь станції молодий Франкенштайн виходить. Туман. Нікого. Щось містичне навколо. Коли він уже охопле-

ний відчаєм, що не дочекався, з туману винирнув якийсь горбань з очима божевільця. На ньому капюшок середньовічного ченця, він кульгає. Дотепний. Це слуга старого барона Ігор, або Айгер, як він сам себе називає. Айгер бере його валізу, далі прихоплює щось із його речей – аби легше. Веде до підводи. Закидає його важкенну валізу на підводу. Професор стрибає туди – о жах! Його валіза мало не роздавила красотку з вельми відкритим бюстом. Хто це? – дивується професор. Це ваша асистентка, – відповідає Айгер, – вам з нею буде добре. Асистентка відразу ж запрошує Франкенштайна до себе на солому – «полежимо разом, я так боюсь грози!» Барон ніяково відмовляється.

Вони потрапляють у замок. Це та середньовічна фортеця, повна привидів і потаємних дверей, котра неодмінно фігурує у всіх романтичних історіях. Тільки тут трошечки перебільшено – все! – через що смішно.

Космос

Врізка: сеанс телезв'язку з «Союзом» і «Аполлоном». Коментував космонавт Борис Андреев.

Буденна й ділова атмосфера. У кадрі Кубасов щось шукає. З Землі йому кажуть: «Ты ищешь удлинитель? Его нет на борту». «Как же быть?» – спрашивает он. Черговий оператор радить: «Обойдись тем удлинителем, который на кинокамере».

Речі плавають по кабіні – це вже знайома. І не здається незвичним. Так і має бути – невагомість. Зрештою людина швидко звикає. Ловлю себе психологічно на тому, що побачене мене не дивує. Зовсім.

У 22.24 – ще один сеанс, з переходом американців на «Союз». Буде вітання від ЦК і виступить персонально Брежнєв. Ну й Форд.

Повертаюсь до фільму. Отже, про перебільшення «романтичних» ходів. Підвода, запряжена трійцею гривастих коней, в'їжджає на подвір'я замку. Їх зустрічає економка, фрау Блюхер. Коні її не люблять – при кожному згадуванні

її імені стають дибки й диявольськи іржуть. Наприкінці є й розгадка: виявляється, так їх натренував Айгер. Коли вони всі вже ховаються у замку, він, сучий син, визирає з дверей і кидає спеціально для коней: «Блюхер!» І коні знову скаженіють.

Айгер волочить важкенну валізу професора. Професор співчутливо дивиться на його горб, а далі каже: «Знаєте, адже я хірург... я міг би позбавити вас цього недоліку...»

Айгер підозріло цікавиться: «Якого недоліку?» І продовжує допитуватись, що саме на мав увазі пан професор. Франкенштайн ледве від нього відчепився. До речі, і в цьому рішенні багато буфонади: разів зо три у фільмі Франкенштайн відмічає, що ніби вчора горб був у Айгора з правого боку; сьогодні – знову не там, де йому належить...

– А чому ви вважаєте, що він має бути саме там? – ввічливо цікавиться Айгер.

Фрау Блюхер відводить Франкенштайна до його кімнати. Дідів портрет. Відходячи, вона цілує діда й шепоче йому: «До побачення, коханий».

Франкенштайн у великому подиві. Йому страшно. Цілу ніч сняться йому жахи. Під ранок його будить асистентка. Вони починають перевіряти, звідки серед ночі одлунює таємнича музика. Стінка з книжковою шафою відчиняється, і вони потрапляють до дідової лабораторії. Це щось середнє між хірургічним кабінетом, сучасною електростанцією і чорт зна чим. Павутиння, алхімічні колби, – плюс усі химерні знаки середньовіччя.

З-під однієї двері пробивається раптом полоса світла. Вони шоковані. Йдуть туди. Нікого. Лежить скрипка, на якій щойно грали. Попіл щойно відкладеної сигари. Тут хтось був.

У цьому «кабінеті» вони знаходять книжки діда-Франкенштайна. У них записано секрет безсмертя, секрет оживлення людей. Зупинка за малим – потрібен труп.

Професор з асистенткою вивчають проблему безсмертя. Ходить про те, що безсмертний лише той, чиє тіло біль-

ше порівняно з тілами звичайних смертних. Тобто, – для першого експерименту потрібен труп людини чималого розміру. Безсмертя збільшує – мозок, серце, всі органи – до отакених розмірів.

– То що, воно збільшує і... (довгий термін, котрий явно означає дітородний чоловічий орган)?

– Звичайно!

Асистентка з повагою реагує на те, яких розмірів має стягнути цей орган у людини, котру вони хочуть обезсмертити.

Доц. У місті повісили волоцюгу. Лайдака. Вбивцю. Його закопують. Коли могильники йдуть геть, професор з Айгером відкопують трупа й везуть його у дерев'яній труні брукованими вулицями порожнього міста. Глуха середньовічна ніч.

Візок стрибає на вибоїнах, горбок, схил – і ось уже труна стає дибки й летить на бруківку. З труни стирчать величезні руки мертвяка.

Підходить поліцейський. Він не може збагнути, що тут трапилось. Франкенштайну у манері Чарлі Чапліна доводиться вдавати, що рука, яка стирчить з труни, – його, Франкенштайнова рука. Цією рукою мертвяка він вітається з поліціантом – той відмічає, що «вам, непевне, дуже зимно...» тощо. Гумор на правду чорний, але, слово честі, нічого потворного в цьому не відчуваєш. Дуже вже гарний цей актор з фізіономією «під Ейнштейна» (пані Оріся виправила б неодмінно – «Айнштайна»).

Лабораторія у замку. Волоцюгу кладуть на операційний стіл. Це справді здоровило.

Ніч. Айгер прокрадається у «Банк для збереження мозку». Йому дано завдання викрасти банку з мозком відомого вченого, який недавно віддав Богові душу. Айгер відчиняє двері своєю лівою (простягнувши її крізь віконечко для видачі банок, щось на зразок каси), а потім, увійшовши до кімнати, смертельно лякається власної ж руки у віконечку. Трюків такого роду багато.

Блискавиця, удар грому – і Айгер розбиває банку з мозком нобелівського лауреата. Натомість краде банку, на якій стоїть: «Не чіпати. Мозок божевільного».

Оцей-то мозок божевільця й вживляє, ні про що не підозрюючи, пан професор панові волоцюзі, вішалнику й злодієві.

Реанімація відбувається ефектно. Вибухають якісь електророзряди, летять кульові блискавки. Стіл з пацієнтом піднімають попід дах. Але все ніби марно. Серце волоцюги не б'ється.

В цей час місто починає бунтувати. «Батьки міста» зачинились у магістраті. Вони вимагають вигнати Франкенштайна з міста. «Ці Франкенштайни займаються не наукою – їм потрібна людська кров! Я пам'ятаю його діда! То була жахлива людина!»

Лідером стає поліцейський (шеф поліції), Залізна рука. Ексцентричний персонаж (так раніше грали отого діккенсівського героя залізним гаком замість руки, аналогічний – пірат Джек Крюк з «Пітера Пена» Баррі), – у нього рука на шарнірах, постійно скрегоче, але він нею чудово користується.

Професор, асистентка й Айгер обідають. Професор у відчаї – експеримент захлинувся. На разі з лабораторії лунають звуки. Це ожив бродяга.

Його «розгвинчують» – і о жах! Він божевільний. І оживши, умить кидається на професора, чіпляється йому в горлянку, душить. Позаяк він велетень, це йому майже вдається. Асистентка й Айгер довго не можуть збагнути, чого вимагає від них напівзадушений пан професор, якогось «заспо...», потім ще «кій...», і нарешті «ливого». Коли здогад їх, нарешті, осінює, асистентка встромляє у м'яке місце волоцюзі заштрик з гостро діючим препаратом – і той затишає.

Професор допитує Айгера: так, експеримент провалився. Вони вклали йому мозок, де на банці слово починалося з «боже...», а по тому – «вільний!» – радісно повідомляє Айгер.

Отже, створено монстра – людину титанічної сили й позбавленої мови й розуму. Асистентка втішає професора – «вам надо забытья, и я помогу вам в этом».

Між тим підступна економка відпускає Монстра на волю. Він майже кинувся було на неї, але вона взяла до рук скрипку й заграла. І тоді він зм'як. Виявляється, на нього найдужче впливає музика. Професор дізнається, що грала тоді в кабінеті й лишила попіл від сигари – вона, економка. Вона ж відкрила їм таємниці діда Франкенштайна. Поки все це з'ясовується, Монстр виламує двері замку й виходить на свободу.

Місто у паніці. Селянин забиває дошками дім, майструє паркан. На криниці сидить мале дівча. До неї наближається Монстр: погляд безумний. Тривожна музика. Дівчина кидає у криницю квіти; він з нею грається. Коли всі квіти у криниці, вона питає: «Що робити? Квіти – там!» – і показує ручкою вниз у криницю. Монстр якусь мить думає. Обличчя його стає зловісним...

Селянин шукає свою дівчинку. Жінка дає йому прочухана – як, то вона не у світлиці? Селянин біжить сходами на другий поверх, де спальні.

Дівчинка на гойдалці (підкидна дошка). Вона пропонує Монстрові – давай кататися. Нарешті він важко бабахається всією своєю вагою на інший бік гойдалки.

Дівча, ніби катапультироване, влітає до кімнати й потрапляє просто на ліжку. Забігає батько, відзначає, що мала на місці – все гаразд.

Сліпий старий у кельї. Він благав Бога послати йому друга. Раптом двері вилітають – на порозі Монстр.

Сліпий радісно дякує Богові за те, що той його почув. Обмацує Монстра. «Ти такий сильний!.. Вибач, друже, я не знав, що ти німий... Я знаю, що таке самотність...».

Сліпий годує його супом. Але – проливає суп повз миску Монстра.

Сліпий наливає йому вина. Але, чокаючись, випадково вдаряє своєю металевою склянкою по глиняній круж-

ці Монстра – і у того в руці залишається лише ручка від кружки...

Сліпий пригощає його сигарою. Монстр боїться вогню. Умовляючи його не боятися, сліпий демонструє йому, як треба запалювати сигару. Він запалює свою, далі підносить сигару до сигари Монстра. Виявляється, це не сигара, а вказівний палець Монстра. Той, завивши від болю втікає, виламавши двері.

Монстр чує скрипку. Він іде на звук музики – і його ловлять у сіті. Заспокійливий заштрик – і все гаразд: Монстр знову у замку. Професор хоче робити йому пересадку мозку. Але спочатку він намагається застосувати методи виховання й дресури.

Монстр у камері. Професор входить до нього у камеру й починає впливати на нього лестощами. Ти великий, ти розумний, ти найкрасивіший хлопець, ти найдобріший. За що вони тебе не люблять? тощо.

Знову передача: космонавти й астронавти зустрілись. Потиск рук. Через люк перейшли до «Союзу. Видно – все до дрібниць. Вітання від Брежнєва. Розмова з Фордом. Брежнєв – офіційно-академічний (для публікації, протокольно). Форд – вільніший: поговорив з кожним (Леонов і Кубасов відповідали йому англійською), жартував з приводу складного лету. Кубасова спитав, чи не хоче він крабів. Неформальна жива розмова.

Потім щось там у них трапилось, підсумки мав підвести заступник Бушміна Тимченко, але того не виявилось на місці, термінова нарада.

Нарешті Франкенштайн домігся свого!

Виступ Франкенштайна перед публікою. Актова зала театру. Професор демонструє Монстра. Спочатку – найпростіші рухи – підніми ногу, пройти вперед. Далі – справжній естрадний номер; Франкенштайн і Монстр танцюють з тросточками «чечітку». Раптове: натопв вибухає і жбуриць

у Монстра газети, гнилі яблука. Оскаженівши, він кидається на натовп. Його арештовують. Він, закутий у кайдани, у тюрмі.

Тюрма. Начальник тюрми кпить із нього. Побачивши, що Монстр боїться вогню, починає лякати його полум'ям. Монстр оскаженіло душить начальника тюрми, зриває ланцюги – і втікає.

Економка входить у лабораторію до професора й кличе його. Його ніде нема, та голос – десь близько. Економка здивована. Кличе знову. Голос звідкись зверху. На лебідці спускається професор – він лежить у ліжку з асистенткою – на тому ж операційному столі, на якому вони оперували волоцюгу. Професор невдоволений тим, що його відволікли від «досліду». Економка пояснює, що зробила вона це зумисне, оскільки надійшла телеграма, що сьогодні увечері приїздить наречена Франкенштайна. Це міняє справу.

Франкенштайн зустрічає наречену. Її лякає замок, Айгер та ін. Франкенштайна намагається здобути її прихильність – марно. Вона дивується:

– Як, ти хочеш мене до весілля? Потерпи, і скоро я вся твоя...

Одночасно вона намагається з'ясувати, якого роду експерименти у професора з асистенткою, але професор переводить розмову на інше.

Між тим розлючена юрба наближається до фортеці з факелами, вилами й косами. Точнісіньке селянське повстання 16-го століття.

Наречена у ліжку. Пеньюар. З'являється Монстр. Вона вищить – він уносить її у гори.

Нажахане обличчя нареченої. Стоїть над нею Монстр. Він явно збуджений. Наречена розпростерлася перед ним – «Ні, ні, ні!»

План: Монстр зі спини. Наближається до нареченої. Крупно – обличчя нареченої, викривлене жахом. Раптом вираз обличчя змінюється на здивовано-захоплений. Щось явно збило наречену з пантелику.

Монстр зі спини. Наречена кричить. Це крик відчаю.

Раптом цей крик відчаю змінюється на захоплені рулади, в яких – торжество втамованої пристрасті. Оце зроблено дуже смішно – неможливо стриматись. Зала вибухає сміхом і оплесками.

Спина Монстра: руки нареченої, які вже не б'ють, а гладять, ласкають Монстра.

Умиротворена наречена. Їй хочеться повторення. Але знову кляте «раптом»: раптом чути музику, і Монстр іде на ті звуки. Наречена скаржиться – ну от, чоловіки завжди отак. Тільки почалося, а вони – геть...

Монстр іде на музику. Це його кличе до себе професор, з ним Айгер і асистентка. – Тріо на башті. По вертикальній стінці Монстр здирається до них на вежу.

Професор вдається до крайнього заходу. Він дозволяє пересадити Монстрові власну душу, чи хоч би поділитися з ним часткою цієї душі, одержавши щось від Монстра на взамін.

Експеримент майже доходить до кінця, коли до фортеці вривається роз'ятрений натовп і нищить всі прилади. Юрбу веде Залізна Рука, котрого вони використовують як таран для пробивання дерев'яних дверей.

У ту мить, коли вони хочуть знищити Франкенштайна, їх зупиняє чийсь владний голос. «Покладіть цього хлопця на місце!» Це говорить Монстр, до якого вселилась душа професора. Тепер він не монстр – а гомо сапієнс. Натовп не чіпає професора, і ми не розуміємо, що з ним сталося – чи вдалося Айгерові й Асистентці закінчити свій дослід з переселенням душ.

Фінал: наречена трясє тілом, марно намагаючись збудити жагу у свого чоловіка, колишнього Монстра. Він спокійнісінько лежить у ліжку й читає газети з акціями біржових новин.

Йому ж належить фінальний текст про напівбожевільного генія, котрому він завдячує життям.

А що ж напівбезумний геній? Взяв собі за жінку асистентку. Вони в ліжку. І його нова дружина допитується: якщо ти віддав йому частину твоєї душі, то що ж віддав тобі він?

У відповідь на це Франкенштайн реве так само, як ревів перед лежачою нареченою Монстр, – і далі йдуть уже знайомі нам рулади, які належать тепер асистентці. Вона явно у захваті від фізичної спроможності свого чоловіка, і ми розуміємо, що вже хто-хто, а вона не програла.

Крупним планом задоволеного Франкенштайна завершується ця смішна фільма. Безумовно смішна, розумна, в чомусь блазеньська, але належить вона **мислячому** режисерові.

Я не бачив класичного «Франкенштайна» Джона Вейла, але читав, що це зразок «фільму жахів». Ця ж стрічка, яка пародіює старий сюжет і стилізує комедію під фантасмагорію, швидше за все, належить Енді Уорхолу, фільм 1974-го року, за кордоном іде під назвою «Франкенштейн Уорхола», або «Дракула Уорхола» (якщо я нічого не сплутав). Твір оригінальний, без повторної естетики; все побудовано на контрасті речей високого смаку з явною фривольністю. Комедія про світ у грі та сміху. Картина про виворотний бік життя – травестія жаху. Ритм, напруга, сусідство **стр-р-рашних** речей з найкумеднішими. Все це мені сподобалось.

Отже, Коля Хренов мав рацію: «фільм спеціально для Леся». От тільки звідки він знає мої смаки? Ми з ним ні про що подібне ніколи не говорили. Йому страшенно сподобався «Пурсоньяк». Але то зовсім інше.

...

На ніч поговорили зі Смирноюю. Доповідь Покаржевського, як і варто було чекати, виявилась нижчою за середній рівень. Про театр Станіславського – ні слова. Уже добре. Була Бадрідзе.

Заговорили про Аню Варпаховську. Аріадна вважає, що в неї нема жіночого «поди сюда!» – ось через що невдалими є її театральні сьогодні.

Нова для мене формула. Але так, у Ані швидше «поди отсюда».

Смирнова була на «Современниковских» «Провинциальных анекдотах». Приїхала Оля Вампілова – дуже погладшала, каже (?). Скаржитесь, що розбіглась книжка умить – тираж малий, 5 тисяч примірників. («Искусство»). І це при такому шаленому попиті? Ні, таки капіталістичний варіант попиту кращий – якщо купують, тираж множать. У нас при нашому плановому господарстві попит нічого не вирішує. Бо за рахунок дефіцитної літератури треба видати тонни нечитабельного сміття, в тому числі й політичного.

Табаков у виставі розійшовся. Побачив Смирнову у залі – імпровізація. Йдеться про те, що йому ніхто не дає грошей. А випити хочеться – дуже!

– Вот когда я с Ариадной Арсентьевной работал, – раптом похмуро імпровізує Олег, не виходячи з ролі, – она мне всегда по трешке давала!

– Ариадна **давала?** – підхоплює Хлевинський. – Нет, правда, Ариадна давала?

Табаков хитає головою:

– Давала!

Публіка, звісно, на цю врізку не звернула уваги, але сама Ара та її друзі – не могли не помітити. Отож Ара скаржилась, що імпровізував він жахливо, що грав важко, вистава погана – словом, дуже сердита. Але я відчув, що їй попри все сподобалась Табаковська «врізка», людина вона театральна і розуміє основу цього гумору. Та й не вибились вони з сюжету – так, жарт для домашнього вжитку.

Смирнова: «Ну вот, вы даже выиграла, не поехал в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов. Благодарите Жарковского. Когда бы вы еще столько фестивальных фильмов увидели?!»

Французький фільм «Нехай почнеться свято» зняв Бертран Тавернє. Там багато знайомих акторів, є Марина Владі.

**П'ятниця,
18 липня
1975**

Модна як на сьогодні стилізація історичного сюжету під сучасне мислення й світовідчуття. Дійові особи – історичні (скажімо, Філіпп Орлеанський, регент у добу якогось чергового малолітнього Луї, котрий поки що тільки мочиться у ліжечко), але зіграно їх зовсім не історично.

За використаною фактурою він цілком міг би поповнити арсенал романтичного кіно: але в ньому немає нічого романтичного, крім цієї фактури (красиві зйомки, туалети, коні, шляхетні герої, страти, карети).



*Фільм «Ліцтво
начнеться мраздник»*

Все гниє і розкладається у французькому королівстві. Цинік і скептик Філіпп Орлеанський розуміє і навіть сприяє загибелі всього – ідеалів, любові, віри, справедливості. Він хворий, не вірить у можливість змінити щось у цьому світі, а тому – «Лови мить!» П'яні оргії, маскарadi, розгул, продаж вищих посад у державі сутенерам і повіям, крадіж і розбій – процвітають. Лише бретонська знать (збідніла) намагається протестувати проти такого життя, сподіваючись на допомогу Іспанії; але маркіз ... але гине на пласі, і все продовжується далі.

Акторськи зіграно все достовірно й страшненьке у цій достовірності. Голі баби, маркізи, що перебираються у сатирів, «красунчики», які стоять «на шухері» (в особливо небезпечну мить вони замінять у темряві на ложі аббата Дюбуа чи й самого Регента – якщо в котрогось із них трапиться осічка). Жарти – неодмінно рівня першого поверху, плебейські. Прагнучи себе збудити, вони шукають нових форм любовного екстазу, творять особливу театральність, – але нудьга, нудьга панує у всьому. Нудьга й порожнеча. Марно намага-

ються вони наблизити свято: в одного болить сечовий міхур («я ношу в нем собственную смерть»), другий об'їдається до кольки в животі, третя заздалегідь знає, що її доля – стрижена голова, сифіліс і смерть у лікарні. Фінал – мчить уже не пригадую куди регент і давить дитину; її сестра, одержавши від Регента гаманець за каліцтво і запрошення до палацу, підпалює карету. Селяни з кілками й вилами дивляться услід регенту, що від'їздить, і в очах у них – «класовий вогонь».

Режисер увів натуральну музику (автор її – сам історичний Філіп Орлеанський), зйомки розкішні, жінки красиві й розпусні, чоловіки негарні, але так само розпутні. Занепад століття. Спроба виправдати сьогodнішню нудьгу посиленням на те, що «так було завжди».

Можна, звісно, кивати на розбещений Захід, на «закат Європы». Але мені цікаво було подумки переодягти цих маркізів і абатів у шкірянки й френчі, в галіфе й солдатські обмотки... Відсутність ідеї як стопкран для локомотиву історії.

З іншого боку, сама вдача Філіпа Орлеанського – це знахідка. Безбожник і скептик, він несе на собі печатку наступного раціоналізму, буржуазної діловитості. Відсутність ідей, метою яких було б перетворення світу, він заповнює наявністю сумнівів у доцільності облаштування життя на землі. Він поза державною машиною і відійшов би вбік, якщо не розуміння того, що малолітній Луї нездатний навести лад, і почнуться роздори. Позаяк усе купується і все продається – і він сам тому свідок.

Його антагоніст, бретонський маркіз, гвардійський капітан, що очолює повстання, в якому беруть участь «аж четверо» (народ не підтримав дворян) – теж не герой у вживаному сенсі. Просто експансивна людина. Він нетерпимий до чужого бенкетування, до чужого «блудства», але не від того, аби поринути у розпусту самому.

«Якщо вино подають – його п'ють!» – все, що я запам'ятав з діалогів «Свята». Ні, фільм не одержить премії, це факт. Неприємний осад – і в плані естетики, і через неспрямованість. Не мій смак.

Фільм номер два – аргентинський. «Усмішка мами». Добропорядний, жодною епатацією міщанина тут і не пахне. Мелодрама з кольором і музикою. Естрадна співачка сходить зі сцени – а діти не прийшли на її прощальний концерт. Їй ще лишається знятися у фільмі (фрагменти через її уяву – ми бачимо: гарно відпрацьовані номери, один – з репертуару «Мулен руж»), але імпресаріо дізнається, що вона смертельно хвора. Дізнавшись про це, діти намагаються всіляко допомогти мамі. Задля «усмішки матері» один з них навіть одружується з нелюбою – важливо, що так хоче мати. Зрештою і матір визнає про свою хворобу. Вмирає – і на тому кінець. Доволі патріархальна мелодрама про те, як треба думати про ближнього і робити все, аби він був щасливий. Та й сама акторка-співачка не справила на мене враження. Спіймав себе на думці, що і під час фільму, і після нього в мене не було жодних ОСОБИСТИХ проєкцій: а завжди буває саме **так**, і все, що я дивлюсь, неодмінно приміряю на себе, на своїх батьків, на маму, на Неллю, Оксану... Тут – жодної паралелі. Отож фільм залишив байдужим. Дратували й інтер'єри «солодкого життя». Картинність, яка блукає від одного фільму до другого. Цукеркові обгортки. Чуже для мене життя, я не вірю в його справжність – потрібен потужний шок, щоб це середовище перестало бути картоним, бутафорським.

Молодий актор схожий на Андрія Миронова, навіть манери схожі. Але фільму це не рятує.

Знімав фільм явно чоловік цнотливий, поважний батько сімейства; жодних суспільних тривог, усе спокійно у цьому світі, і якби не хвороби, проти яких нічого не вдієш, взагалі було б райське життя.

...



Фільм
«Усмішка мами»

Варпаховський передав рецензію на «Монолог о браке» («Московский комсомолец», 9 июля, П. Кузьменко. «Уроки чрезмерности»).

«Спектакль оставляет ощущение досадной неудачи, и неудачи крупной, которую трудно отнести за счет только драматурга или только режиссера, она в равной мере лежит на обоих. В данном случае «М. о б.» представляется мне сырым нецеленаправленным материалом: зафиксированная в нем действительность не получила осмысления. Без режиссерской обработки подчеркнутая банальность избираемых драматургом ситуаций и пошловатость героев на сцене выступают в своем чистом виде. Режиссер В. Кузенков не счел нужным вступать в конфликт с драматургией, а поддался ее свободному развитию... Вопрос о динамике и ритме спектакля даже не возникает, т. к. каждая режиссерская находка разыгрывается при замедленном темпе, дабы не ускользнула она из поля зрения зрителей...»

Шакуров – «хаотичен», «играет вяло и размыто», а Балтер – «просто-напросто схематична и невыразительна».

Хвалить дві роботи – В. Дургіна й Ліду Савченко. Лає Б. Троцюка.

Фінал:

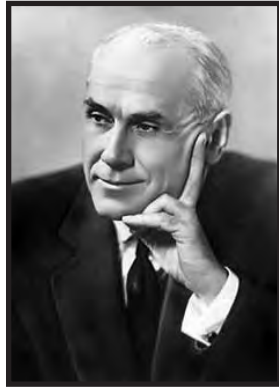
«В своем желании высмеять мещански пошлое отношение к жизни авторы были настолько изобретательны и настойчивы, что произошло нарушение эстетических границ, и отрицаемое уже торжествует на сцене. Утверждение через отрицание – прием сильный и допустимый, но отрицание должно рождать противостояние, если не внутри спектакля, то в авторской позиции, а в «М. о б.» она не читается. Смех, порождаемый спектаклем, не приносит очищения, он больше сродни безразличному похихикиванию. Средства подменили в спектакле его суть, произошло самопоглощение приема. Отказав своим персонажам в праве на чистоту и глубину человеческих чувств, неопределенностью своих позиций создатели спектакля не оставили этого права и за собой. По-видимому, позицию надо иметь даже в таком несерьезном деле, как смех».

Аргументовано. Хто це – П. Кузьменко? Ніколи не читав.
Судячи за логікою – мужчина. Псевдонім?

Але згоден. Цілком. Якби Шакуров і Балтер грали інакше
(тобто всерйоз кохали один одного, **хотіли** бути разом!), ви-
става могла б мати сенс. Зараз – пошла гра у шлюб.

Помер Бабочкін. Сімдесят два роки.

Близько я його не знав, але зустрічався.
Уперше – за часів ЦДТ, у Валентини Олек-
сандрівни Сперантової. Суворий, розум-
ний і ядучий чоловік, пальця в рот не кла-
ди. Постійно висміював свій театр («Четыре
Зинаиды Райх – и ни одного Мейерхоль-
да!»). А тільки-но я сказав про Мейєрхольда
щось не пієтичне, а просто похвальне, – він
миттю шпильку – уже на адресу Мейєр-
хольда...



Бачив одну його виставу (ВГИК). Неціка-
во. І сам він був невдоволений. Дивився шизоїдно.

На ЦТ бачив його у студії. Працював капризно, але ви-
ходило просто геніально. Актор могутній, його тільки зіпсу-
вали приклеєним навік Чапаєвим. Нереалізований талант.
«Чапаєв» його убив, піднісши до небес.

Соціалістична партія у Португалії заварює кашу. Країна
на межі громадянської війни. Соціалісти вийшли з уряду.
А військові молодці, їх не вдається розколоти. Вони енер-
гійні й молоді. Та й нема в них дороги назад. Здрігнувшись
зараз – означає втратити країну. Втратити життя. За соціа-
лістами прийдуть фашисти. Соціалісти виступають лише як
ширма для фашизму, що – в окопах... Нова диктатура буде
гіршою од Салазарівської. Дивись – Чілі.

Записав і самому смішно. Сидимо як у клітці й дивимось
на світ як на екран телевізора. А нам же далеко не все пока-
зують. І те, чого немає на екрані, набагато вагомніше доступ-

19 липня
1975 р.
Субота.

ного й накинутого. Що то у кожному з нас за пристрасть до чужинських проблем? Якби ми так уболівали – загально за одне! – за те, що під носом...

Недавно з португальської тюрми втекли понад 80 фашистів. Романтична втеча у душі італійських кінокартин – з драбинкою, викинутою з вікна й перекинутою через стіну, з дамою, яка прикинулася «упавшей в обморок», аби відволікти вартового... Половину швидко впіймали. Інші вже за кордоном. Великий удар для нового режиму – та ж втекли найважливіші діячі спецслужб (крім тих, кого відпустили за найвищим дозволом).

*Ми з Оксаною
на Пташиному
ринку*

Квитків на фільми зранку не було, й Оксана умовила мене поїхати з нею на Пташиний ринок. Не через Таганку, а якось інакше, 45-м трамваєм від Сокольників.

Нас зустрів писк інкубаторних курчат. Ціла машина – торгують поштучно. Черга, діти, мами...

Багато голубів. Різні. Один вирвався, злетів. Хлопчина здерся на дах, зняв його, а зіскочити вниз не може. Весь базар його консультував, як в Одесі на Привозі. Дотепно.

70 % площі ринку – акваріуми, риби, корм для риб, камінці для акваріумів, хробаки. Вразило, що все це продається – але ніхто не купує.

З гризунів попит є хіба на хом'яків та кроликів. Багато білих мишей. А коли вже їхали назад, бачили нутрію – величезну, чорну, лискучу, з коричневими передніми зубами. Господар тримав її за хвоста і намагався запхати в кошик; вона огризалась, але така безцеремонність господаря не справляла на неї жодного враження.

Продають багато сіамських кицьок: котенята з чортячими очима, намагаються втекти.

На іншій половині ринку – спеціальне приміщення для собак. Туди й поривалась Оксана. Були цуценята майже всієї породи – і вівчарки, і московська сторожова, і доги, і борзі, і боксери, і пуделі. Були й не цуценята – мене дуже диву-

ють люди, які продають дорослих собак. Хлопець з довгим волоссям продавав величезного чорного дога за кличкою «Малыш». Крадений? Ніби ні, лежить смирно. А якщо свій – як можна продавати – власного собаку?

Аморальна ахінея – чи бізнес?

Продавали й двох-трьох дорослих вівчарок, один пес – суціль обвішаний медалями. Видовище просто ганебне. Ціна? Не цікавився.

Години зо дві мандрували – цікавіше, ніж зоопарк.

А потім знайшли чоловіка, який потай торгує білками. Потай – бо висить оголошення, що продавати їжаків, білок і дику птицю – заборонено.

Замовили цьому громадянинуві двох більчат, лишили наш телефон. Пообіцяв зателефонувати під перше-друге вересня.

Якщо білки в нього є, вони так чи інакше живуть у неволі. А у нас будуть – все одно що в лісі. Вольєра на балконі велика, та вони й постійно бігають до кімнати; а без білок сиротливо. Чого вони там будуть у нього в крихітній клітці крутитись у колесі?

Це я так, у виправдання. Треба ще подумати, чи варто насправді заводити нових більчат. (Білки – вивірки?) Тільки якщо Оксана сама ходитиме коло них і буде вести щоденник. Щоб звикала до систематичної праці із звіриками, а не тільки – розважалась.

У Будинку Архітектора – два фільми. «Історія Марії» (Швеція) та «Аллонзанфан» (Італія).

Шведський фільм – ненав'язливий: так само, як і у «Білій стіні» – теж самотня жінка, теж син. Знову подруга, знову шикава квартира, а в результаті – самотність.

Проте йдеться про інше. Чолов'яга, якого Марія покохала, виявився «медвежатником» (брав бан-



Фільм
«Історія
Марії»
(Швеція)

ки). Він чесний і намагається почати життя спочатку. Але все вертає на круги своя. Він знов у тюрмі, втікає звідти – і знову туди повертається. Звати його Леффе, довгогровий син – Магнус, а однокласник, який мало не вмер від наркотиків – КЕНТ. Має Марія й інший варіант – з нею поряд живе художник мультиплікатор Рікард.

Проблема того, як ДВОЄ не можуть знайти спільної мови, як ЙОМУ забракне волі, як ВІН, суб'єктивно добра людина, так і не приніс їй щастя – проблема, в якій лише відлунює суспільне. Проте занадто підкреслені саме ті риси ЙОГО вдачі (спився, неврастенік), котрі зводять всю історію до приватного випадку.

Однак фільм пориває до роздумів: позбавлений дешевих трюків, хоча віддає данину й еротичі з оголеною натурою. Трохи зашвидке її бажання «втішитись» – хоча тут же знайдено міру того, як це «не вийшло». Гарний «малыш Магнус» зі своїм білим довгим волоссям і власним світом. Дещо не дуже активне вносять її батьки; але фільм і без них міг би відбутися.

Знову – занадто красиве середовище. Побутовий перебір затишку й тепла, комфорту й зручності (чи, може, в мені просто говорить пролетарське плебейство? Бракує уяви на речі звичайні для ТАМТОГО світу?) Виникає проблема **вартості** того затишку. Може, якби фільм втратив на зовнішній привабливості **побуту**, то – виграв би у проблематиці? Чи це теж просто радянський погляд? Погляд маргінала?

Другий фільм – «Вперед, сыны отечества!» або «Аллонзанфан!».

Режисери – Паоло і Вітторіо Тавіані.

Не переказуватиму сюжету. Я так і лишився після перегляду у невіданні. Не знаю, чого тут більше – думки про те, що революція взагалі річ неймовірно дурна й

Фільм
«Аллонзанфан!»



непотрібна, думки про неприйнятність будь-якого ренегатства – чи віри в те, що людина не повинна підпорядковуватися стабільній інерції...

В головній ролі Фульвіо – Мастоїні. Хоч який привабливий, його герой несе за спиною вантаж Кліма Самгіна. Одяг – інша, але ніжки – ті ж. Акторськи Мастоїні робить зраду нестрашною – і смерть Фульвіо теж не лякає публіку. Закономірна – але не мучить тебе несправедливістю рішення. Він заслужив її.

Ліжко, одна оголена жінка, далі інша, така ж оголена. Він зраджує першу, потім другу. Гинуть всі «прекрасні брати» – нічого не робить Фульвіо, аби спинити цю загибель. Розуміє, чим загрожує їм ситуація, як ніхто, – але нічого не робить. А коли й робить, то для себе, ціною загибелі «братів».

Але й брати – гарні. Інтелігентна отара, яка зробила з революції безглуздий жупел: вони згодні молоком осла. Чуттєвість, анархія, маскарадність, амбіції – ознаки цілковитого хаосу й повної кризи тих ідей, за які вони колись клали голови. Та й народ проти них, своїх «благодійників» – злидні, холера, голод і холод, корупція: де вже тут страйкувати чи бунтувати проти уряду; «не до жиру, быть бы живу...»

Фільм відчайдушно химерний: стільки енергії вкладено, а сутність – провисає, як електричний дріт влітку...

Мені не страшно. Мені – в чомусь огидно. Якщо це спроба дати погляд взагалі на РЕВОЛЮЦІЮ як таку, то це жалюгідна спроба. Але: багато що дано у фільмі ПО СУТІ. Себто тема: революція завжди вагітна ренегатством, саме у філософському розумінні.

Ні, треба ще раз подивитись. Бо, здається, не розібрався.

Будь-яку ідею, яку вкладають автори у фільм, ми, глядачі, неодмінно сприймаємо **інакше**. Правило майже універсальне. Власне, з цих «зазорів» між задумом і сприйняттям і складається дивовижа мистецтва...

Я переконався в цьому на своїх і чужих виставах. Говориш з режисером, з акторами – одне. Дивишся – виявляється зовсім інше. Скільки людей, стільки й іншого. Отже, в

мистецтві є додаткова і від'ємна вартість, – те, чого не можна абсолютно запрограмувати. У цій неможливості, власне, і є мистецтво?

Ще Наполеон сказав щось на зразок того, що революцію завжди роблять заради бідних, а саме бідняки й страждають найбільше через оті революції. Я ненавиджу революцію, хоч вона мене породила...

Щось такого є у цьому фільмі, який, бачу, вельми мене роздратував. Уже цікаво.

**Неділя,
20 липня
1975**

Усупереч всім справам і фільмам, взялися з Оксаною прибрати кухню. Шкребли, мили, чистили плиту. Оксана принесла піску, і ми взялися за «столове срібло» (так, а що?) і до вечора всі ножі й виделки блищали як на кінозйомках. Мушу сказати, Оксана потрудилась дуже серйозно – каструлі, сковорода, банки-склянки – її рук справа.

Не знаю, чи стало від нашого «трудодня» чистіше, але наш спільний «урок праці» пішов нам обом на користь. Малій навіть сподобався такий мій садизм, і вона запропонувала такі «уроки» «на кожну неділю». Похвально.

По тому організували «обід по-мисливськи». Є в нас із нею така гра: наваримо картоплі, овочі, сосиски, молоко: але! – не на тарілках, а на папірцях (на серветках!) – «як у лісі». Спершу, звісно годуємо Тишку, їмо «підстрелених качок», обговорюємо, хто і з якої відстані якого крижня «підстрелив». Далі збираємо «в лісі» ягоди – і маємо десерт.

Мушу признатись, намина вона «мисливський обід» дуже швидко.

І «ліс» після себе прибираємо, «галявину», щоб не валялися «в лісі» банки й папірці.

Викликала в неї заперечення лише «машина», якою ми їхали додому.

– Звідкі машина? – недовіриливо питала вона.

Коли дискусія про машину почала мені набридати, я сказав:

– Ти що, не бачиш нашої машини? Не бачиш?

– Не бачу.

– Як же ти можеш її не бачити, коли в ній он Тишко сидить. Тишка не бачиш?

Тишка вона бачить, мусила визнати. А що робити?

– Ну от, а він у машині. Бачиш, – з вікна виглядає?

Довелось їй здатися. Отож «на машині» ми приїхали додому швидше, ніж у метро. То ще лишився час закінчити уборку.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВА, ПОЛИГРАФИИ
И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ

Издательство
«ИСКУССТВО»

Лист 3
«Искусство»

103001, Москва, Н-81, Цветной бульвар, 25, тел. 294-07-75

№ ЭЦ/8-П4 «21» июля 1975 г.

Танюку Л.С.

Уважаемый Лесь Степанович!

Издательство "Искусство" приглашает Вас принять участие в сборнике "Мастера сцены — самодеятельности", в котором ведущие мастера сцены делятся своим опытом, советами, воспоминаниями с актерами и режиссерами самодеятельного театра.

Сборник намечено выпустить в 1976 году. Просим Вас сдать рукопись статьи, перепечатанной в двух экземплярах, объемом не более 2 а.л., не позднее 15 января 1976 года по адресу: Москва, Сретенский бульвар, 9/2, издательство "Искусство", редакция литературы по эстраде, цирку и народному сценическому творчеству. Редактор сборника Макарина Ирина Леонидовна. Тел. 294-77-53.

С уважением
зам. гл. редактора

Г. Дубасов
Г. Дубасов

* * *

**Прохоровка, 14 июля 1975***Дорогие друзья.*

Хотела вам написать из Киева, но так и не удалось. Пишу из Прохоровки. Здесь чудесно: чуден не только Днепр, но и все вокруг. Солнце жаркое, купаемся, катаемся на лодках...

Юрочка Рыбчинский встретил меня на вокзале с букетом роскошных роз. Но, как выяснилось – машину он продал еще 22 мая (в день своего рождения) и пока покупать не собирается. Так что не ясно, как он меня смог бы доставить в Прохоровку (а по телефону твердо обещал это сделать). Ехали мы с двумя Галями в «Волге» управляющего Йосипенко (его палатка тут поблизости, а вчера ребята его чуть не утопили: он упал в воду с лодки на самом глубоком месте...). Я его мало вижу, общаться есть с кем.

...Так что рассчитывать на Юрочкину машину не придется. Если Нэллечка захочет приехать, то пусть позвонит по телефону 24-20-50 Георгию Ивановичу Рыльскому и узнает, когда он собирается ехать в Прохоровку. У него «Волга», а здесь отдыхает его сын Максим с женой и дочкой Катей. Жоржик часто приезжает сюда. От Рысака получила письмо с запросом, какого числа мы приедем. Сегодня пишу ему, что мы собираемся приехать в Луцк 5-го августа. Лишь бы погода не подкачала, потому что Йосипенко, который теперь преподает в Ровно, сказал, что весь июль там на Волыни проливные дожди. Но может август будет сухим. Пишите мне почаще. Как дела, Лесик? Посылочку для Ант. Мих. Андрей передал в кв. по Красноармейской улице Саше, который обещал передать, не задерживая. Телефон у Ант. Мих. не отвечал, когда я звонила.

Все Рыльские и Женя Микитенко, а также моя Галя шлют вам прохоровский привет, овеянный днепровским ветерком.

Обнимаю

Ваша Е. Д.

258307, Черкасская обл. Каневский р-он, п/о Прохорова. До востребования Б. М. Рьльскому (для Е. К. Дейч).

**Понеділок,
21 липня
1975**

«Утро туманное, утро седое...» Дощило і дощить досі.

О 12-й була пресконференція в готелі «Росія» (Французька).

Народ не дуже відомий. Режисер Жан Есташ, актор Анрі Мартінес, режисер Жак Татті («Парад»), м-м де Кермадек (якщо я правильно почув), котра промовляла «від імені всіх жінок-режисерів Франції»; Паскаль Об'є, Жан Древіль, Ольга Варрен, вона ж Ольга Полякова, сестра Марини Владі. Вів пресконференцію Армен Медведєв.

*Французька
пресконференція*

(Випадково написав спочатку – Мердведєв. Фрейдівська помилка? від французького – «мерд»?)

Жан Есташ говорив вельми незграбно. Сенс його монолога звівся до того, що фільм «Маленькі закохані» він задумав ще 1965 року. Чотири місяці шукав людей, які могли б оплатити роботу, але здобув гроші лише на третину сюжету. Після чого він зняв скромніший за фінансуванням фільм, і касовий успіх тієї роботи дозволив йому повернутися до сюжету «Маленьких закоханих».

Його спитали, чи не пов'язаний фільм з сучасним французьким романом. Питання заскочило його знаєцька, він повідомив, що сучасного французького роману не знає, а більше любить театр, – не літературу.

Спитали його, як він ставиться до сучасних французьких фільмів. Бідаха відповів, що три роки нічого не дивився, робіт своїх колег не знає.

Його спитали, – якщо він десять років виношував задум цього фільму, що саме в тому задумі його найдорожче? Режисер ходив околяса, але таємниці не видав.

Слово забрав Жак Татті. Похилого віку чоловік. Сивий, на шії хустка, – типовий англійський дядечко. Почав

з того, що він не розуміє – пощо бути таким серйозним? Кіно час від часу слугує розвазі, воно призначене для відпочинку. «У меня впечатление, мы здесь для того, чтобы реорганизовать Западную Европу...» На цей жарт ніхто не зреагував – як там не є, він потрапив у слов'янський світ, який живе виключно «серйозно». Татті сказав кілька загальних фраз про дитяче кіно, далі почав пояснювати, що може говорити тільки «про технологію фільмів», і знову звів усе до того, що публіка любить сміятися.

Між тим Татті – з росіян, нащадок Татіщевих? Я читав про нього як про циркового чи естрадного коміка-ексцентрика. Фільм його «Парад» – про циркову виставу, святкове ревію, свято Актора.

Але він пречудовий актор, з гарною манерою симуляції «розваги». Мені здалося, він з нас трохи потішався. Чи я помиляюсь?

Пані де Кермадек скаржилась на відсутність глядачів у Парижі («У вас переполнены зрительские залы! Как мы вам завидуем!»); декого це шокувало. А між тим – проблема існує. Їхня насиченість відбиває глядача від кіно. При нашому **голоді**, при нашій **спразі** – ми найвдячніша публіка. От і поміркуй тут про рівні цивілізації: не знаєш, чому заздриш.

Далі мова щільно увійшла в русло засудження порнографії у кінематографі Франції як стихійного лиха. Паскаль Об'є навів офіційні дані про те, що 60 % французьких фільмів торік були порнофільми. Після чого за престиж французького кіно заступився заступник генерального директора чогось там кіношного пан Жан Ніко. Він повідомив, що бачив торік біля 200 порнофільмів, але ж є й інші: «Дружина Жана», наприклад (і назвав ще 5–6 нових стрічок).

Ольга Варрен скаржилась на недовіру до жінок-режисерів, особливо боляче це «в рік жінки» («Рік жінки дав нам навіть не крихти свобод, а так, за виразом Марини, просто сувеніри!»). Назвала 5–6 кращих жіночої руки фільмів.

І знову все перейшло на засилля порнографії. Пан Ніко не витримав і покотив бочку на свою Францію:

– Есть смысл приезжать в Москву, чтобы так дурно говорить о французском кино... Но Франция – страна, которая дала мне возможность представлять французское кино за рубежом. Хочу слегка осветить ту черную характеристику, которой вас тут пугают мои коллеги. 75 % зрителей смотрят не порнографические фильмы. К тому же я вынужден сказать, что порнофильмы – это результат того, чего мы так остервенело добивались, защищая проблему абсолютной свободы художников кино. Мы ее получили.

Коротко схарактеризував фільми, котрі вважає кращими. «Відкрите горло», «Бригада», «Емманюель» (хоча це й порно), «Дош іде там, де вогко», «Той, хто танцює вальс», «Гірчиця», «Повернення високого блондина», «Китайці у Парижі» та ін.

Хтось говорив про відносність французької цензури. («Не надо иллюзий – есть и другая цензура, экономическая; есть, наконец, самоцензура. Иногда и сам не пытаешься снять то, что хочешь, – понимая, что это обречено...»).

Якийсь із друзів пана Ніко висловився в той спосіб, що йому неприємно, коли ми, французи, демонструємо брудну білизну. «Г-н Медведев сам отобрал из 50-ти показанных ему фильмов 18, и мы их привезли» (Армен заперечив, що він відібрав 18, але привезли тільки 12). То фестиваль на смак Армена Медведева?

Потім один хлопець, явно югослав (так і виявилось, він югославський режисер) задавав питання. Скільки фільмів вийшло за 1974-й рік у Франції? Йому відповіли після роздумів – 220–230. Отже, 100 з них – не порнографічні (60% – порно!). Але хіба те, що ми дивились на фестивалі, є «авторське кіно»? Куди зникли кращі французькі кіноактори? Чому фільми такі елітарні? Чому ринкове кіно демонструє перевагу реакційних ідей? Я югослав, біля половини мільйона моїх співгромадян працюють у Франції, вони – робітничий клас: чому цей прошарок поза впливом французького кіно? Чи це добре? Чи немає в цьому, крім суспільних мов, ОСОБИСТОЇ ВІНИ французьких майстрів?

Пристрасті почали набігати, як морські хвилі на берег, хлопчина хоча й зіпсований вульгарною соціологією, вдалив у хворе місце. Пан Ніко причепився до проблеми елітарності і в свою чергу загнав шайбу у наші ворота.

– Мы во Франции стремимся к тому, чтобы существовала не КИНЕМАТОГРАФИЯ, а – **кинематографии**. Кино, не имеющее публики, дорого стоит. Это кино, которое мы называем АВТОРСКИМ, лабораторным, экспериментальным, и оно у нас есть. Но когда мы думали о показе фильмов в СССР, отбирали только самые общедоступные, т. е. фильмы исключительно для самой широкой (советской) публики. У нас во Франции действительно – широкая дифференциация зрительских аудиторий. Если бы такая дифференциация возможна была в Союзе, мы бы привезли и другие фильмы. Но как только мы планируем их к показу в СССР, нам убежденно отвечают, что показывать их «Широкой аудитории» нельзя. Не хотите широкой, – говорим, – покажите на узкой; а пусть одни смотрят одно, другие – другое. С нами не соглашаются. У вас странные ответственные работники. Они не всегда знают сами, что им надо. Что ж, дело ваше. Но тогда не следует обвинять нас в том, в чем мы не виноваты. Да, у нас есть свои трудности, но эти трудности вовсе НЕ ТАМ, где вы их ищете. Серьезный фильм – это ответственно и дорого...

КЕРМАДЕК: Снять сегодня во Франции серьезный фильм – уже политический акт!

НИКО: Вот-вот. Надо найти человека, который захотел бы оплатить ваш будущий успех, который поверил бы в него и в вас. А снять порнофильм – это дешево. Отсюда и перекося.

Але завершилося все мирно – обміном компліментами. Французи явно не хотіли серйозної розмови. Втікали від присутніх запитань.

На те вони й французи. І фільми вони знімають непогано. Принаймні уникають різдвяних казок чи виробничої галімації. В центрі – неодмінно людина, і людина складна. І світ складний.

Після Трюффо, Шаброля, Годара й усієї НОВОЇ ХВИЛІ прийшли Рене, той же Гатті («Загон»). А Демі з «Шербурзькими парасольками»? А блискучі актори – гордість Франції – Бельмондо, Трентіньян, Жанна Моро, Ален Делон, Анук Еме, Анні Жірардо, де Фюнес, нарешті, незграбний Депардьє. А Клод Лелюш з «Чоловіком і жінкою»? А Бюньєль – «Скромна привабливість буржуазії»?

Некролог у «Комсомольській правді». Вмер той самий Радик Юркін, що його так обезсмертив Фадеєв сценою прийому у комсомол. «После продолжительной болезни». Він на десять років старший від мене. Чим хворів?

У театрі мене зустрів Дорн. У Саратові за 20 днів – жодної рецензії. Телебачення закупило «Монолог о браке», а після перегляду відмовились транслювати. Дорн лає Жарковського.

Отже, турбот у Покаржевського побільшає?

Ще два фільми.

«Регентша» (Іспанія) за новелою Лєопольда Алласа «Кларен», іспанського актора XIX ст. Північ Іспанії, доба кінця Реставрації. Дружина регента Ганна Охоре, жінка, яка ще чекає кохання – того самого кохання, котре не здатен вгамувати її чоловік-регент, котрий віддається мисливству й книжкам. З'являється коханець Альваро Мессія. Ганні він до серця, але тепер за кожним її кроком стежить новий Ганнин духовний отець Магістрал, її сповідач. На сповіді вона признається йому, що її мучать кошмари, що її долають спокуси. І кров у молодому ченцеві спалахує. По низці подій, кумедних і трагічних, Альваро вбиває на дуелі її чоловіка, регента. Ганну зганыблено. Марно вона звертається до свого сповідника: той від неї відвертається.

*Фільм «Регентша»
(Іспанія)*



Історія жвава, зіграна й знята мальовничо, гарні натурні зйомки, карети, коні. На іспанський лад фільм стриманий, без галасливого й рекламного сексу. Активно заявлена сила «громадської думки» – для католицької Іспанії момент вельми важливий.

Актори – добрі. Регентшу грає Емма Пенелла, сповідача – Кайт Бакстер, місцевого Дон Жуана Мессію – Нігель Давенпорт.

Є присмак ілюстративності у невиході на сучасну тематику. Себто фільми тільки про те, що і під сутаною може битися серце страсотерпця. Та цього замало для високої літератури. Якщо ж це фільм про неможливість щастя на землі – то ніхто з учасників «історії» не хоче домагатися свого. Всі вони по руках і ногах пов'язані правилами гри. Лише розрив правил збуджує активну увагу до сценічного (екранного) героя.

Отак у нас вирішують класику. Себто, в ній є все, крім відповіді на запитання, чому це називається класикою. Не народжується відкриття. Максимум – у побутовій пізнавальності: все це і правдиво зроблено, і всерйоз.

Сучасно прочитаний либонь один характер – характер регента. Ця сучасність – в усвідомленні безцільності свого існування. А тому – відмова від пострілу в Альваро...

Між тим фільм **міг** би стати значним – якби режисер все-таки **болів** отією проблемою необхідності порушити «правила гри». Це було б актуально для будь-якої доби. Я моделював дійство саме на цей простір, перекладав на наші намагання змиритися з правилами гри. Ми через те й вимираємо як нація, як народ, що призвичаїлись до того, «як положено». Російська мова має мільйон приказок типу «всяк сверчок знай свой шесток». Це мудро, але за мудрих часів. За часів немудрих – це смерть, застій крові, тромби...

Власне, це нас сьогодні єднає – і Європу, і Азію, і Москву з Америкою. Застояна кров. Непорушність «правил гри». Якщо кілька років тому ті ж американські журналісти охоче йшли на зустрічі з правозахисниками, то сьогодні вони

боятся «порушень правил гри». Бо їх їхні шефи по голівці за це не поглядять. Себто весь наш правовий бардак закордонний істеблшмент сприймає як «норму». «Редкая птица долетит до середины Днепра... Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской **ночи**...»

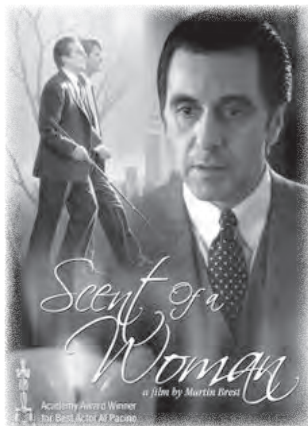
Асоціації – далекі від фільму, він, безумовно, про інше. Але світ іде до конформізму, «нам всем нужна победа, одна на всех, мы за **ценой** не постоим?»

Недобрий на мене настрій напав. Недобрий.

Фільм «Запах жінки». Режисер Діно Різо. За мотивами роману Джованні Арпіно «Темрява й мед». У головній ролі – блискучий Вітторіо Гасман.

Він грає інваліда. Сліпий та однорукий. Найстрашніше для нього – відчуття себе нещасним і безглуздим. Отож він перебирається у протилежні лахи – його Фаусто з усіма брутальний, нікого не визнає, з усіма свариться. Це особлива філософія мізантропічного сприйняття світу, філософія руйнування й абсурду. Хлопчик Джованні, потрапивши до сліпого у денщики (на тиждень), проживає біля нього життя, повне стрімкого зростання. Він пізнає на собі цілу прірву складностей. Люди відкриваються перед ним у найнесподіваніший спосіб.

Сліпий Гасмана більше зрячий, ніж інші видюці. Він багатий, отже, може чимало собі дозволити. З цієї ж причини ніхто не хоче з ним сваритися. Тиран і самодур, Фаусто відштовхує від себе Сарру, яка давно його кохає; над усе боїться він вияву жалощів до себе. Зрештою він приймає її допомогу – після катастрофи, яка завершується убивством його фронтового приятеля лейтенанта Вінченцо, теж сліпого.



Фільм «Запах жінки» з Вітторіо Гасманом

Ще одна вказівна лінія фільму. Позбавлений зору, Гассман-Фаусто сприймає жінок «на запах» і «навпомацки». Оце бажання до всього доторкнутися, помацати всіх жінок руками (а він ні від кого не приховує своєї підвищеної сексуальної збудженості) – один з нервів фільму. На початку це видалось мені патологічним, але далі пречудова гра Гассмана зробила з цього родзинку цієї стрічки.

Я б розшифрував фільм як фільм про самотність. Про потребу партнера, товариша, «дзеркала», в якому Савел може побачити себе через Павла. Про неможливість існувати в єдиному числі. Людина, коли вона **сама**, може швидко перестати бути людиною. «Дзеркало» контролює. Бо тільки найсильніші можуть бути наодинці із самим собою – себто наодинці з Богом, який і є тоді «дзеркало».

Загоруйко
«Іван и
Алтынчач»

А вдома я не запізнився на показ вистави Володі Загоруйка. Дуже гарна робота про російського Ромео й казахську Джульєтту («Іван и Алтынчач»). Проблема тільки в тому, що нічим тут не замінена відсутність пружини «Монтеккі-Капулетті», – суцільна «дружба народів».

Але гарна – лише в самій зв'язці, коли ще є тільки ліричний бік проблеми. Далі смисл вихолощується.

Втім, у мене сприйняття специфічне – там знялися наші діти – Кирило Загоруйко та сусідня їхня малеча – Антон і Оля. Була в епізоді й Оксана, мала дві фрази: з першою сяк-так справилась, другу – вже награла.

А Кирюша – молодчага! Все з підтекстом, натяки, тримається вільно, але не розв'язно. Є в ньому щось від справжнього актора. Маленький актор – уже знає, які фарби треба тут, які – там. Лише в одному місці, коли повторював текст не свій, а – кіномеханіка – сфальшував. Та й по фізіonomії видно, що він байдужий до того тексту – гаразд, скажу вже, тільки відчепіться. У всьому іншому – добре.

Чи не показати Кирила Ролланові Бикову? У нього особливий нюх на дітей-акторів. Мені здається, Кирюша

обдарований. Саме акторськи. Я не за цією стрічкою роблю такий висновок – взагалі.

А Оксана – не дуже. Соромиться, зажата. Гри немає. Хоч виглядає добре.

Володя телефонував Кирилкові в Одесу. Кирюша сказав, що в нього у фільмі «лицо непохожее».

* * *



21 июля 1975 года

Лист до Є. К. Дейн

*Здравствуйте, Евгения Кузьминична!
Спасибо за весточку. Увы, нас погода не балует. Завидуем Вам.*

Заказал я билеты на 31 (Москва-Ковель, до Луцка), завтра должны принести. Если директор не испортит мне отпуск, то 1-го буду в Луцке – звоните нам 4-39-82, или Рысаку. Официально отпуск у меня с 3 августа, так что все может случиться.

Пока мои дела – все как было. К Покаржевскому, кажется, попаду на этой неделе. Райком ничего не решал – ждут возвращения театра. Хорошо бы отложили все решения на послеотпускной период.

Смотрю фестивальные фильмы. Видел уже не менее 10-ти.

А сегодня шел Володин (Загоруйко) спектакль «Иван и Алтынчач», там снимался Кирюша Загоруйко. Очень удачно и смешно. Была в кадре и Оксана, но у нее не роль, а так, две-три фразы. Держалась сносно – выглядит симпатично. Но Кирюша всех забил. Актер – настоящий. Надо показать его Роллану Быкову.

Нет, Нелля не приедет в Прохоровку, это ясно. Много неопределенного (билеты, сроки, дорога, багаж, родители в Киеве). Да и у меня ведь неясно. Пусть бы уж поездка в Луцк не сорвалась – и то ладно.

Привет Гале и всем Рыльским плюс К°. Я рад, что хоть Вы отдохнете. Надеюсь, и Галя приобретает более легкомысленную форму – не все же ей любоваться классиками. Пусть учится ловить рыбу – в Луцке пригодится.

Оксана Вас целует и сожалеет, что Вы не видели ее в этом фильме.

Всего Вам доброго. Если увидите Рыбчинского, напомните, что я еще в 60-х годах этого столетия говаривал: «На Юрочку надейся, а сам не плошай!»

Обнимаю. Целую.

Лесь.

* * *

Озеро Селигер, 18 июля 1975



Лесь, дорогой! Как-то Вы и как у Вас дела?

Так горько и обидно, что Вы, Оксаночка и Нелли в душной, шумной Москве! Я тут в местах чарующей красоты испытываю состояние острой оторванности от всего и вся, а массовость культурного отдыха с инструкторами, громкоговорителями и походами меня совершенно подавили. На мое счастье тут Щукин с женой, вот мы и спасаемся бегством в леса. Погода стоит славная. Наша четвертая стенка – окно (комната на троих, а Щукин живет в семейных деревянных домиках) выходит прямо на озеро, а так как это еще и 4-й этаж, то вид раскрывается поистине сказочной красоты. Превратилась я в дельфинчика, вода дивно хороша, бодрит и смывает хандру. В П-де неделя прошла, как в сказке. Ухватившись за шлейф уходящих белых ночей, в лучах нежности и любви своих сестриц двоюродных я бросила по дворцам и канавкам отдыхать душой и глазами. На заливе куча народа, но он прекрасен. Боже, до чего же красив и благороден Невский. Как хорошо город с Невы! Это вам не наша бестолковая Москва, которая разбазарила всю свою прелесть и обаяние, утопая в блочных и крупно-панельных! Какие у вас планы на лето. Евгения Кузьминична мне сказала, что Нелли решила полечить горло, и Ваши планы в связи с этим изменились и вы взяли курс на Одессу! Осталось ли

это в силе? Очень тревожусь я за Вас и буду с нетерпением ждать весточки. Мама и Машенька в Москве и вряд ли им удастся уехать в Доновичи, ибо Машенька не успевает с заказом утопая в хлопотах и беготне по поводу мастерской. Я еще не решила, как провести последние 2 недельки отпуска. Очень зовут меня поехать на залив, в Зеленогорск, зовут и ..., а я пока в нерешительности. Пришла к выводу, что надо эти т/б разукрупнить, ибо нельзя с...ть столь великую массу такую разную по всем статьям. Или надо приезжать на т/б своей компанией или семьей.

Целую Вас и Ваших милых женщин. Напишите!

Ваша Г.

*п/о Нов. Ельцы Калининской обл, Осташковского р-на
т/б «Селигер», корп. 1, ком. 64.*

Г. Ивановой

**Вівторок,
22 липня
1975**

Був Загоруйко. Розмовляли про його вчорашню прем'єру. А потім він запропонував поїхати у четвер до когось і забрати там кутий залізний сундук. Чи кований залізом. Старий. Для чого? А чорт його знає. Найсміліше, що я погодився. А якщо я візьму той сундук, куди я його подіну? Може, зразу комусь подарувати?

Дорн був у Покаржевського. Як сіли, так і встали. Знімати Кузенкова вони, каже Дорн, не налаштовані.

Ну то їхні проблеми. Телефонували Савченко, Бурков, Орлова, Кругляк – підтримка, «мы своего добьемся». Оптимісти.

Всі кажуть, театр у Саратові пройшов поганенько.

Крюков дав їм усім прізвиська, нашій верхівці. Ідея Валентинівна, Етикет Аркадьевич, Анонс Сергійович, Аншляг Янович, Мысль Николаевич, Устав Иванович...

Лист від мікроГалочки Иванової, славний.

Чого там так той Покаржевський тримається за Кузенкова?

До пізньої ночі розмовляли з Аріадною Арсенівною. Ви-
являється, вона перекладала Гайне, і Дейч рецензував її пе-
реклади. Дейч і Слонимський. Була, каже, приємно враже-
на, дізнавшись від Дейчів, що я перекладав і німців, і Апол-
лінера, і Тагора: а ще оце тепер Крега й Антуана. Тісний світ!
А я собі думав, звідки така симпатія? Довго мовчала!

А по телебаченню була дурнувата передача «о совре-
менном герое». Вів Льолик Табаков (саме Льолик, а не
Олег Павлович!), у кадрі сиділи Марк Захаров, Візбор, Ве-
льямінов, хлопці з КАМАЗу. Сперечалися, звичайно, про
Чешкова (був ще Владимирів з театру Ленсовета). Дурну-
вата, бо всі в основному крутилися навколо інвентаризації
«положительных героев» (враховували, реєстрували й роз-
ставляли по полицках). Нудний клопіт. Жахливо демагогіч-
ний був Марк Анатолієвич Ширінкін, він же Захаров. Гра у
слова. Скільки вони накопичили в собі того ритуального
холуйства, один Бог зна. Порожня, балачки, «трюп».

Чим ще позначений день?

Чеканням.

Зараз на чверть третя ночі. Щойно відклав книжечку
про японську розвідку («Р. Сет. Тайные слуги. Пер. с англ.»).
Лише такі речі й годен читати – з такою головою, як зараз.
Гуде. Перестав приймати всі ліки, прописані кардіологом.
Здається, не допомагали – от і відмовився. Чи я себе так
психологічно налаштовую. Без ковтання тих пігулок краще,
«пігулка» «острых ощущений» (часом беру на ніч детекти-
ви) – діє ліпше.

*Писавта Н. К. на
день народження*

Набрів на дозвіллі на якісь свої жартівливі
вірші – на день народження Неллі, прочитані у
Євгенії Кузьмівни.

Когда судьбой неумолимой
Я был исхлестан и гоним,
Ты, что звала меня – «любимый», –
Была Отчеством моим.

Когда, неверием томимый,
Плутал я джунглями идей, –
Ты, что звала меня «любимый», –
Была религией моей.

Не властны время над Тобою.
Замри, мгновенье, в красоте!
И пусть их шепчутся порою,
Что мы давно уже не те.

Что, дескать, биты мы судьбою,
И не пора ли отдохнуть,
Что постарели мы с Тобою
И успокоились чуть-чуть...

Что ж, диалектика качели
Швыряли нас и вверх, и вниз...
Во многом мы не преуспели,
Но в самом главном – не сдались!..

И в день апрельского причастья
В кругу вернейших из друзей
Я нам с Тобой желаю счастья
И вместе – беспокойных дней.



Хотілося, пригадую, завершити все словом «ювілей», і навіть виник непоганий ряд, але я відмовився. Все-таки рух часу – не найкраще, чим Господь нагородив людину. Куди кращим є рух у часі.

(А між іншим, «плутал я джунглями ідей» – з українсько-го, – «Блукав я джунглями ідей». Де все це, треба шукати. Там ще була ця поема, «Сатана в точці», сюрреалізм без берегів. Куди воно все пішло?)

Пів на четверту. Оксана спить праведним сном.

До речі, Смирнова розповідала про «Іванова» у Ленко-мі. Чурікова прекрасно грає Сарру. Дуже погано працює Евг. Леонов. А у Марка саме на нього була ставка. Не розумію, як він додумався до того, щоб дати Іванова – Леонову? Той

зовсім розплився – в тому числі і як особистість. Вистава Захарова – не про інтелігента? Чи Маркові просто ходить про гучне акторське ім'я?

Я не правий, Леонов десь на глибині – живе тривожно, у конфлікті з власним «я». Але Марк того на поверхню не витягнув, вважає Аріадна.

Було обговорення. Родина і Таня Шах-Азізова виступили проти. Ара теж проти. Інші – у захваті. «И чепчики бросали...» «Да, главный герой отсутствует, но это – новая концепция! Человек из массы! Чехов сегодня».

Наші театрознавці заднім числом будь-який дур виправдають – та ще й «концепцію» підкажуть. Все розтлумачать...

Але куди ж ти гонишся, друже, з висновками? Треба подивитись виставу. А це буде на наступному вже тижні.

**Середа,
23 липня
1975**

Нелля й Левон приїхали тільки на половину п'ятої ночі. Рейс затримали, та й важко доїхати – з Внуково.

Я на них чекаю. Ні, нічого, Нелля посвіжішала. Зразу запропонувала на суботу-неділю взяти напрокат намет і поїхати за місто.

Непогано би.

*Варпаховський
уболює за Дорна*

Збудив мене дзвінок Варпаховського. Під великим секретом повідомив, що Дорн (а я вже це дізнався вчора від самого Мих. Сергійовича) – іде з театру. «А що ж йому лишається робити?» – щиро дивується Варпах. Я вважаю, відхід Дорна В ЦІЙ СИТУАЦІЇ зміцнить легенду про стабільність Кузенкова.

Ну але Покаржевський є Покаржевський. Їх нікого не цікавить суть справи. Їм аби «баба з возу», – спокійніше. Що менше конфліктів, то кращої думки про них, керівників. Бо **якості** роботи з них ніхто не питає. Видимість ваговитіша за сутність.

Варпаховський вважає, що Покаржевський і його не хоче приймати, аби не почути від Леоніда Вікторовича

аргументів проти Кузенкова. Тоді наш «керівник» ще дурніший, ніж я гадав. Бо хто з розумних людей відмовився б вислухати аргументи опозиції – з тим, щоб підготувати, принаймні, контраргументи для їхнього заперечення? Міг би не погодитись із Варпаховським, вислухати й зробити на свій лад, але **вислухати** мав би. Якби керувався логікою та розумом. А тут...

Здається мені, вже й Варпаховський не вірить у можливість зняття Кузенкова. Що у них за страх такий – ще з тридцятих? Та ж дурневі ясно, що рано чи пізно Кузенков не буде керувати Театром Станіславського. Але це може статися пізно, а не рано, – і тут проблема.

Як їм мало треба, аби зіскочити з підніжки!

Хіба, може, вони знають щось такого, чого я не знаю? І за Кузенковим стоїть якийсь бос, якого вони всі лякаються?

Ні, тут справа у природженому практицизмі. Не до тебе чокаються – не ти й тост промовляєш.

Принесли якусь жахливу кількість рахунків за телефон. Карбованців на 50. Чимала проріха для мого бюджету.

Маріо Соареш у Португалії розвоювався не на жарт. За його словами, фашизм у Португалії насаджували не Салазар і не Каetano, а генсек КПП Альваро Куньял. Вимагає відставки Васьки Гонсалвіша й

*Португалія:
революція і навнаки*



закликає до прямої збройної боротьби проти Руху Збройних Сил. Ах ви ж мої демократичні!

Що тут скажеш? Вони самі, себто військові, народили цю контрреволюційну коаліцію. «Національна конфедерація індустрії», яка представляє крупний капітал (а, отже, міжнародні концерни й фірми!). Єпископ Порту й єпископ Браги (консервативна церковна верхівка, – у цих же містах дивовижним чином запаралелені демонстрації соціалістів). Ультраліві екстремісти з «руху за оновлення пролетарської партії» – це вони організували втечу з тюрми свого лідера Арналду Матуша. Усіх їх під гаслом ліквідації уряду Кошта Гомеша об'єднують лідери соціалістичної партії.

Хотілося б поговорити з журналістами, які звідти повернулися.

І виявиться, що кожній революції потрібен свій Дзержинський, – без «секим-башка» не діється захист «завоюваний пролетариата». Як і всюди, сільські райони – проти нового режиму. Та й дрібна буржуазія невідомо куди поверне – може й за своїми «китами» піти. Бідолашні середні офіцери, їм видавалося, що це буде простіше. Але суспільство – не армія, тут дисципліною і гауптвахтою нічого не доб'єшся.

Небезпека громадянської війни?

Телефонував Розенталь: Долгова не має досі, він за містом, щось пише. А з першого сам Розенталь іде на місяць, отож і цей ланцюжок виходить з обігу.

Телефонував до Мотилевського. Покаржевський поки що не може мене прийняти.

Щоб не так мені було образливо, сформулюю інакше: поки що я не можу говорити з товаришем Покаржевським.

Оксана завела альбом, куди вирізає і клеїть все, що стосується звірів. Нариси Пескова з «Комсомолки», статті з

*Оксана –
грабські пісні і
«Пшикко»*

«Науки и жизни». Колекціонує. Показала мені – пишається. Похвалив.

Прийшла до неї п'ятирічна дівчинка, сусідська Іра. Сценка.

Оксана наспівує на якійсь тарабарщині щось ритмічне.

Іра питає:

– Что ты делаешь?

– Пою. На арабском языке.

– А что?

– Песню.

– И про что там?

– Про горшок. Девушка несет на голове горшок...

– Кувшин! – терпеливо поправляє мала (!)

– ...кувшин, а в кувшине – ее счастье. Вдруг она споткнулась, и горшок разбился. Представляешь?

Іра киває. Личко в неї – суцільне горе. Оксана доспівує до кінця і пропонує:

– А хочешь – я на индейском языке?

Іра:

– Давай. Только пусть кувшин не разбивается, ладно?

Перше ніж ввести Іру у дім, Оксана вдається до складних маневрів. Вона залишає Іру біля ліфта, відмикає ключем двері, потім закриває за собою і – гавкає «за Тишку». Далі сама ж його «вгамовує», «приборкує» і «ховає» у ванній. Лише після цього запрошує Іру:

– Проходи, не бійся. Я його вже заперла. Сюди проходи.

Одночасно до діалогів про Тишка підключає мене або Неллю (скажімо, запитує, чи годувала мама собачку, чи гуляв Тишко сьогодні). Іра чує з сусідньої кімнати, як Тишко «шкрябається у двері», як він поскулює і просить його випустити.

А після гри «у стадо» Оксана виходить до мене:

– Ти мене не видай. Я Ірі сказала, що там, де у нас стіна на шафа, – третя кімната. І в тій кімнаті собачка живе. Ні, не Тишка, – син Тишки – Гарша. Навіть хай буде дочка. Гаразд?

Гаразд. Добре, що ці звірі є. У мене нормалізується тиск.

Театр и дети

НЕЛЛИ КОРНИЕНКО

ВАЛЕНТИНА СПЕРАНТОВА

К 50-летию сценической деятельности.

Фирмен Жемье назвал ее великой. Удивительную озаренность ее дарования отмечал Станиславский. Для многих поколений Валентина Сперантова не просто большая актриса – это сам театр для детей, это его рождение, его становление, его вчера, его сегодня и, мы уверены, – его будущее.

У колыбели советского детского театра стояло много выдающихся деятелей искусства. Сперантовой мы обязаны рождением целой школы исполнения ролей мальчишек. Писать биографию актрисы – значит писать энциклопедию советского детского театра.

В нынешнем году Сперантова отметила пятидесятилетие своей сценической деятельности. Это праздник всего советского театра. Мы не погрешим против правды, если скажем, что это праздник и всего мирового театра. И дело не только в том, что В. Сперантова много лет отдала работе в АССИТЕЖ – Международной Ассоциации детских театров, а и в том, что творческие принципы Сперантовой имеют сегодня немало последователей среди выдающихся деятелей зарубежных театров для детей.

Сегодня особенно часто поднимается проблема усвоения художественной культуры в детском возрасте. Потому что не приобщенный в детстве к искусству человек уже не приходит к нему. Это доказано анализом современной культурной ситуации и проведенным

социологическими исследованиями. Такую актрису, как Сперантова, постоянно заботит эта проблема деятельности детских театров. Ведь от того, как воспитают сегодня детские театры завтрашнего зрителя, во многом будет зависеть уровень театра будущего.

Для Сперантовой проблемы детского театра – это проблемы культуры в целом, проблемы формирования общественных идеалов. Детский театр должен помочь маленькому человеку познать себя и мир вокруг себя – театр должен помочь ему стать личностью. Вот почему для Сперантовой всегда важно было знать, какого героя она рекомендует своим маленьким друзьям.

Еще совсем молодой актрисой она «придумала» свой собственный путь к образу.

Одним из самых традиционных подходов актера к созданию своего сценического героя является воображаемая психологическая реконструкция «романа жизни» персонажа. Исполнитель на основе пьесы как бы воссоздает прошлое героя, и тогда настоящее сразу заполняется множеством разнообразных красок. А как быть, если ты – Ваня Солнцев из «Сына полка» В. Катаева или Егорка из «Черного яра» А. Афиногенова, и если этого прошлого у тебя пока немного? И Сперантова начинает искать в своем герое не только прошлое, но и будущее. Сперантову больше всего интересует возможность увидеть в юном человеке его будущее.

Сыгранные Сперантовой мальчишки всегда были необыкновенно активными. Ничто не звучало у Сперантовой так выразительно, как «глаголы». Ее героини были чужды инфантильной характерности. Вопреки советам «играть детей» актриса всегда стремилась «играть детей», которые хотя бы были взрослее своих лет. И подругам своим и ученицам по театру то и дело советовала: «Неверно ты играешь. Он у тебя слишком, как бы это тебе объяснить, ребенок. А ты приглянись к детям – разве они в каждую секунду своей жизни не хотят быть кем-то? Разве не пытаются они выглядеть взрослее, мужественнее, опытнее? Особенно мальчишки. Найди это – и роль «заиграет».



Действительно, сперантовские мальчишки незабываемо своеобразны воистину взрослой самостоятельностью решений и поступков. Парадоксально, но при этом их детское, возрастное не только не затушевывается, а, наоборот, проявляется еще резче. Беспризорник Ахметка в пьесе А. Крона «Винтовка 492116» искренне верил в свое «мизантропическое» отношение к миру, и актриса максимально подчеркивала его недоверие. Именно актерское преувеличение этой недоверчивости создавало комический эффект, помогавший зрителям разглядеть за внешней настороженностью Ахметки нежный и светлый внутренний мир мальчишки, в котором растет вера в людей, в справедливость и добро.

Попробуем теперь остановиться на весьма характерной сперантовской фразе: «Разве они (дети. – Н. К.) в каждую секунду своей жизни не хотят быть кем-то?» Речь здесь идет не только о врожденной потребности игры в ребенке – речь о потребности перевоплощения. Познание мира связано у ребенка с необходимостью жить жизнью вещей, животных, дерева, реки, дождя. «Я – стол, – говорит ребенок, – а ты за мной работаешь». «Нет, лучше я танк, а это руль, и мы плывем через речку под водой – закрой глаза и не дыши». Ребенок познает вещь или явление, не осмысляя, а проживая их в своем воображении. Это азартное познание мира. Азарт – вот слово, в достаточной мере характеризующее героев Сперантовой. Их реакции мгновенны, они лишены инертности, вялости. Вот почему Сперантова не сыграла ни одного «положительного» пионера из тех преснопедагогических пьес, которые долго отваживали зрителей детских театров своей прямолинейностью. Прodelки, шалости, остроумные выдумки появлялись по инициативе актрисы там, где ей казалось, автор злоупотребляет розовыми тонами. Ей дорог не столько назидательный вывод, не столько мораль, сказанная под занавес, сколько живое дыхание жизни в ее самых контрастных проявлениях. Так, например, Ганя Семушкин Сперантовой из спектакля «Дом № 45» по пьесе И. Штока мог, не моргнув глазом, солгать, мог быть изрядным хвастунишкой, но это еще больше оттеняло его яркую индивидуальность, создавало удивительное сочетание мудрости. Ценность человека для Сперантовой определялась не только поступками, но тем, во имя чего они совершались. Побудительны-

ми мотивами поступков ее героев было стремление к значительному, выходящему за пределы предлагаемой ситуации. «Нет, это я не сыграю, – не раз отказывалась она от роли. – Это мальчик бутафорский, слишком правильный. Такие только на картинках бывают...»

Сегодня, оглядываясь на те пьесы, в которых пришлось играть Сперантовой в начале своего творческого пути, особенно ясно принимаешь ее роль в развитии детского театра. мне думается, едва ли не самым важным качеством таланта Валентины Сперантовой была та раскованность, которая позволяла ей идти вопреки стереотипу – будь то представление автора о его герое или эстетика театра того времени, излишне доверявшая инфантильности в ребенке.

Сперантова чувствует не только человека, но – что еще важнее – время, сформировавшее ту или иную индивидуальность, и поэтому созданные ею персонажи, многие из которых мы по праву можем назвать классическими, уже не только характеры, но типы. Кто видел Сперантову в работе, может отметить, что за всем тем, что она делает, постоянно стоит удивление. В этом ее умении, в этом ее таланте удивляться – то, что роднит ее с детьми: сотни раз виденное, знакомое-перезнакомое способно удивить ее так, будто встретилась она с этим впервые. Потому-то и ее сценические мальчишки заражают зрителя яростной потребностью открытия, познания мира. Благородное мужество и героизм характера ей гораздо ближе, чем сюсюкающая наивность ребенка. Ее знаменитый Том Кенти из одноименной пьесы С. Михалкова, написанной по мотивам М. Твена, обладал гармоничным сочетанием мечтательности и решительности, мудрости и непосредственности. Справедливость, считал Том, – это обязанность приносить добро обездоленным, и он, облеченный властью, начинал творить свою мечту, желая сделать всех счастливыми.

«Это моя тайна, особый, мой мир, не всегда доступный пониманию взрослых. Любому мыслящему взрослому известно, что дет-



скому уму образная система ближе, чем система аргументации». Яркость фантазии для Сперантовой одно из самых важных качеств работников детских театров.

Образное мышление – счастливая особенность дарования Сперантовой. Светловское «пойдем по чудеса, как по грибы», – это о ней. Она не только увлекательный, но и увлекающийся человек. Ее радость заразительна, негодует она бурно, мыслей своих скрывать не старается, – она постоянно в действии, которое для нее синоним борьбы. Она не может проявить равнодушие, ее все касается, ей до всего дело. На обсуждениях спектаклей в школах мальчишки спорят с ней на равных – Сперантова умело провоцирует их на это равенство – и доверяют ей поэтому самые сокровенные свои мысли, делятся своими сомнениями, спрашивают совета.

Многим обязаны ей и драматурги, писавшие и пишущие для детского театра. Валентина Александровна воспринимает пьесы не столько глазом, сколько «на слух». Малейшая неточность, неверная интонация, неловкий оборот – ничто не скроется от ее чуткого восприятия. Она умеет дать особую «сперантовскую» интонацию ключевым фразам пьесы. В спектаклях, где она занята, ее партнеры часто попадают в плен ее индивидуальности, и создается впечатление, что некоторые пьесы, где Валентина Александровна играет основные роли, ставила она сама. «Подсказы» и «показы» Сперантовой незаметны, как будто бы нецеленаправленны, но

это тоже актерская педагогика опытного мастера. Случалось, проигрывает Сперантова где-нибудь в кулисах для актера X его сцену с актрисой Y, но проигрывает таким образом, чтобы актриса Y случайно слышала их диалог. И весь свой азарт тратит как будто лишь на то, чтобы убедить актера X играть так, а не иначе. Но попутно импровизирует и линию актрисы Y. Играя затем роль, актриса Y и не подозревает, что весь этот маленький спектакль был сыгран Сперантовой для нее одной, считая, что она сама пришла



к своему новому решению, что никто на нее не влиял и ничего не советовал. А Сперантова удовлетворена: для нее это еще и «игра» в театр, она получила не меньшее удовольствие, чем ее партнеры.

Но творчество Сперантовой не ограничивается ролями травестийного ряда. Яркая характерная актриса, она сыграла немало ролей в классическом репертуаре, в пьесах современных авторов.

Когда актрисе попадался острый материал, она творила характеры незабываемые. Маленьким шедевром остался образ Коробочки, сыгранной Сперантовой в «Мертвых душах». Гротескный образ, созданный актрисой, выходил за пределы традиционной трактовки – фантастичность, призрачность этой чинной старушки с толстым носом и выпяченными щеками была сплавлена с таким углубленным психологизмом, с такой реальностью ощущения происходящего, что картина «У Коробочки» неизменно завершалась аплодисментами. Финальная пантомима, когда Коробочка–Сперантова складывала деньги в кошелек, затем прятала кошелек в валенок, а валенок – в печь, была исполнена с тем мастерством, которое свидетельствовало о незаурядности комедийного дарования Сперантовой.

Творческую радость принесла Валентине Александровне встреча с драматургией Виктора Сергеевича Розова. Играя в «Ее друзьях» Анну Григорьевну Шарову, Сперантова, как отмечает А. Гозенпуд в своей монографии о Центральном Детском театре, «с присущей ей искренностью», простотой и сдержанностью передавала трагедию матери, на глазах которой слепнет ее единственная дочь, маленькой скромной женщины, мужественно переносящей свое горе... Незаурядными оказались возможности актрисы и в ролях, тяготеющих к трагедийному решению».

Позже Валентина Александровна сыграла роль Савиной в пьесе Розова «В поисках радости», роль, которую актриса любила на всю жизнь. Вместе с постановщиком спектакля режиссером А. Эфросом Сперантова нашла удивительно точное и простое решение этого характера. Основной чертой Клавдии Васильевны Савиной стало ее немногословие. В произносимых героиней словах скупое и неполно отражалось происходившее с ней. Проблема совести и ответственности человека перед самим собой за все,

что он сделал и не сделал в жизни, – стала здесь главной проблемой для актрисы.

Одной из привлекательных работ Валентины Сперантовой был образ завуча Василисы Федоровны в пьесе С. Лунгина и И. Нусинова «Гусиное перо». Василиса Федоровна верит в то, что «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», и всеми правдами и неправдами старается скрыть от учеников, что их кумир Мукасеев, чьим именем названа школа, на самом деле был низким и грязным человеком. Отказавшись от решения проблемы «в лоб», режиссер и актриса предоставили героине возможность привести все аргументы в защиту своей позиции. Таким образом, спектакль стал острым диспутом о путях воспитания молодого поколения. Сперантова сыграла Василису Федоровну предельно обаятельно, легко и в то же время чуть ли не трагедийно. Субъективная драма Василисы Федоровны – крушение ее установившегося взгляда на мир (пусть ошибочного, но которым она руководствовалась всю жизнь) – была сыграна Сперантовой со всей силой страсти и вдохновения. И в то же время ни один ее персонаж не вызывал в зрительной зале столько смеха, сколько этот. В «Гусином пере» актриса продемонстрировала еще одну грань своего дарования – трагикомедийную, и эта грань оказалась столь же значительной, как и все остальные.

Потом было еще много работ, среди них можно отметить Старуху из «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина. Эта роль решена Сперантовой в том ключе, в котором она всегда работает в спектаклях-



сказках: четкое слово, отобранный жест, до конца продуманы прием, малейшие детали костюмов (ее Старуха выступает в спектакле в пяти обликах). С этим спектаклем актриса неоднократно выезжала за рубеж, и особое удовольствие доставляло ей быть понятой всеми теми зрителями, которые не знают русского языка, которым в связи с этим недоступно звонкое пушкинское слово и с которыми надо разговаривать языком жеста,

мимики, музики, танца. И в этом Сперантова – великая мастерица. Ее Старуха словно воплощает идею притчи о безудержной человеческой жадности и о неизбежной за нее расплате. Не стремясь рассмешить зрителя, Сперантова не злоупотребляет и драматизмом – во всем видна мера и грация. Легко возбудимая эмоциональность помогает актрисе добиться желаемого одним-двумя пушкинскими словами, скупым жестом; актриса прекрасно чувствует себя в музыке, хореографический рисунок ее роли до сих пор безупречен – а ведь спектакль идет в ЦДТ уже девятый год!

Сперантова отдала детскому театру пятьдесят лет. Полвека на подмостках – это полвека неустанных поисков. Актриса всегда была предельно близка своему внесценическому герою, сидящему в зале. Природа актерской профессии, разумеется, познаваема, но есть в ней и кое-что необъяснимое, что лежит вне профессиональных знаний и профессиональной логики. Можно говорить о теме Сперантовой, о концепциях воплощенных ею образов, о критериях ее творчества. Но когда речь заходит об ускользающе-тонком ее стиле, то любые слова могут оказаться бессильными.

Здесь сталкиваешься с магией таланта, найти объяснение которой, наверное, невозможно, но которая и составляет суть непреходящего очарования подлинного искусства.

Здається, я працюватиму ч Завадського



Ура, ура, ура!
Здається, я працюватиму у Юрія Олександровича Завадського. Спочатку мене привітав з цією новиною Варпаховський, який завжди все знає, а потім – Верочка Петрівна. Вона трошки прихворіла, але вибачалась, що не дзвонить – «я все знаю о ваших мытарствах, – Ю. А. сегодня об этом сказал,

**Четвер,
24 липня
1975**

как о деле решенном. Так что ищите что-нибудь и для меня, дружочек... Я еще жива».

Голос – сумний.

Увечері я у нього був. Він справді зважився («Они мне ставят палки в колеса, но я не робкого десятка – если уж хочу что-либо сделать, то делаю!» – це Ю. А. з рішучим жестом руки, відклавши олівці, якими щось вимальовував).

Обмірковували, з чого мені почати. Я знову почав його захоплювати ідеєю вінниченківського «Пророка» – з Бортниковим у головній ролі, з Тереховою. Він нервував, бо нічого про це не знає, а «щось чув про Винниченка» – «так ли это хорошо на самом деле, и не влезем ли мы в распри с Украиной. Там сейчас очень не-хо-ро-шо...»

Обіцяє їм нову п'єсу Леонід Генріхович Зорін.

«А что-нибудь из новых, заводских?» – це обережно, щоб я не встиг образитись.

«Я бы сделал вторым экраном «Премия» («Заседание парткома»), у меня есть свой замысел, внебытовой – с ползновением на абстракцию. Знаете, поставитъ так, как бы я ставил нынче Шекспира или там Брехта... Не о реалиях стройки. Об экстреме и поведении людей в ней, когда надо все принимать на себя лично. Собрался Совнарком, а вокруг Антанта, все взяли в клещи – как быть? Не на кого свалить ответственность, – окружение. И есть один человек, который **отважился**. Черный с красным. Трагизм. Скупость. Все в костюмах с бабочками, черных, концертных – НИЧЕГО ПРОИЗВОДСТВЕННОГО, высшая мера абстракции».

Ні, другим екраном – ні. Та й не вийде те, що я хочу, з такої п'єси. Так йому здається.

Вайзенберн.

«Тіні» Салтикова-Щедріна, – але за умови, що ми відіб'ємо їх у станіславців, а я декого звідти візьму до себе у виставу...

Дуже хвалив Андрія Якубовського, який допомагав йому робити його книжку, – ми про неї багато говорили.

Вона вийшла щойно весною, з цілим альбомом унікальних фотографій наприкінці, з теплими нарисами-спогадами про Анісімову-Вульф, Плятта, Марецьку, Уланову – він їх уже вводить в історію, поряд з Мейєрхольдом, Станіславським, Міхоелсом, Вахтанговим. Яюсь так ніби «між іншим» він ганяв мене по всій книжці як прискіпливий учитель, – доки не переконався, що я таки добряче в матеріалі: а мені й справді було цікаво її читати, і робив я це з олівцем. Це взагалі багатьох вражає – режисер, а **читає**. Ніби наша акторсько-режисерська братія НЕ ПОВИННА читати, і вище богеми не злітає... Напевне, занятість не дозволяла Равенських читати **книжки** (і навіть п'єси, які він **ставив**, бо їх йому переказувала завліт), але то швидше виняток, – така вдача. Не думаю, щоб і Любимов аж надто читав або Єфремов чи Ефрос; але то люди унікальні, у них інша, своя програма, їм, може, й не обов'язково. Я ж належу до числа **читачів**, і це Завадському сьогодні явно сподобалось. Він ще не пережив до кінця успіху книжки, він ще хоче компліментів, вона ще в ньому живе й нуртує; хоч десь на глибині боліє він іншим – Михайло Чехов, мистецтво як сакральність, Реріх і Блаватська... схід як ментальність.

Місяць він був в Америці, і це справило на нього колосальне враження: його запросив Індіанський університет, де він репетирував із студентами в театральному колежі. А в Нью-Йорку, – розповідає, зустрівся з тими, з ким ставив фрагменти «Вишневого саду» Чехова – **п'ятнадцять (!)** років тому; і вони прийшли на зустріч до нього, і він був зворушений!

Скаржитесь; йому вже закидали НЕДРУЖЕСТВЕННОЕ отношение к советским ценностям – мовляв, він так «космополитически» звалить «передовую Америку» (це в епілозі до книжки, цілком нормальний текст!). «Вы себе представляете – **космополитически**? Или вам объясните, что это значит?»

Ні, сказав я, мені пояснювати не треба, – я чоловік начитаний, а Міхоелсом займався НА ГЛИБИНІ, і добре знаю, що

сталося у п'ятидесяті... Але сподіваюсь, історія двічі в одну річку так само не входить, нам заповідано **інші** прикрощі, а **того** вже не станеться.

«Вашими устами да мед бы пить», – раптом він **дуже** сумно.

Мені здалося, що після Анісімової-Вульф Завадському ні з ким говорити в театрі в об'ємі справжньої культури. Тобто в об'ємі культури за межами власне театру, бо йому сьогодні **тісно** серед Покаржевських чи там навіть своїх акторів, чи в колі тієї ж власної дирекції, заскоченої на квитках, дисципліні, аншлагах і залізничних квитках. Він утомлений переплетінням інтриг (а який театр без цього?), лазаретом самолюбств, дріб'язковістю буденщини. Все-таки він, останній з могікан, що має змогу зазирнути за ту завісу, за якою – Мейєрхольд, Курбас, Станіславський, Вахтангов, Михайло Чехов... Масштаб мислення Завадського явно не співпадає з масштабами нинішніх міністрів і управлінь культури, він біля них «не монтується», ніби його знято на іншій плівці, не вітчизняного виробництва. Ми перескакували з прізвища на прізвище: він здивовано підвів брови, дізнавшись, що я з 56-го року зацікавлений Євреїновим, що розпитую його про Керженцева з одного боку, а про Лобанова – з іншого...

Я розповів йому, що на вечір пам'яті Курбаса 1962-го року у травні – прийшла телеграма від Андрія Попова, в якій він бажав «ювілярові долгих лет и отличного здоровья» – прочитав, що народный артист Украины, а їх багато – от і черкнув «ювілярові»... Завадський розвів руками:

– Не судите Андрея строго, он мог и не знать... Это ведь не отец его, а он. Хотя, может, он и не подписывал ничего – за него в дежурном порядке сварганили. А все равно неприятно...

Оце і є культура. Поза об'ємом театру.

Вульф ставила «Ліра» з Мордвіновим, і мені було дуже цікаво послухати, як Завадський про це розповідає. Зовсім не тими загальниками, що у книжці. А сцену бурі в степу він просто **розіграв**, – з геніальними величезними й довгими

жестами, з різким поворотом голови – найстрашніше, що **пошепки!** Ні, там на сцені у Ірини Сергіївни Мордвінов явно кричав і вибухав – тут Юрій Олександрович тільки **показував**, як це було; але, може, це було навіть краще, ніж в оригіналі. Так мені здалося. Незабутнє враження.

Дуже йому подобається з нових – Валя Тализіна.

Розповів, як боляче хворіла Ірина Сергіївна, і в цьому було щось своє, власне. Так жаль, що вся ця генерація **відходить**. А натомість «їде чумачий». Стара університетська (класова!) культура формувала інший тип взаємин, коли Розум і Честь були, як нині кажуть, престижні. Сьогодні тиражується щось інше, цілком протилежне, плебейське. Ідея, а не образ домінують на сцені, гасло, а не таємниця словесного плетива. Уявляю собі, як негарздно, незручно й боляче Завадському жити **в наш час**. Вірі Петрівні легше. Раневській – теж, вони плоть від плоті **нової** доби. Завадський типологічно – ще там, він випадково **тут**.

Саме про це ми говорили, в тих чи інших формах.

І я йому дуже вдячний за сьогоднішній день, – незважаючи на те, у що воно там виллється.

А скепсис мій підтримав Льова, коли я повернувся і розповів у захоплених тонах про свої новини.

Смішно плутаючи вірменську вимову з українською, Левко сказав мені:

– Не кажі гоп, пока не переїдеш через Чоп!

Моя приказка, – від мене почув і мені віддав.

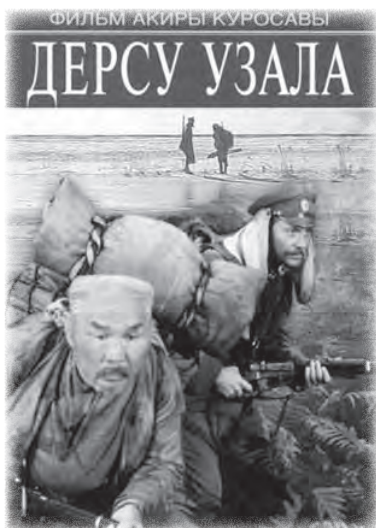
І віддав доречно.

Фестиваль фініта. Золоті призи одержали «Дерсу Узала» (Куросава), «Земля обетованная» (Вайда), «Мы так любили друг друга» (Еттере Скола). Харриет Андерсон одержала премію за краще виконання жіночої ролі («Біла стіна» – ?). Золотий приз за дитячий фільм одержав Жак Таті (виявляється, через одне «т», від Татіщева).

«Землю обітовану» я дивився. Враження – складне. Буде час, напишу. Яюсь не склалося зразу, а потім уже не хотілось – по стертих враженнях.

*«Не кажи
гон...»*

*Фестивальні
призи*



Харриет Андерсон



Жак Тами

3 Покаржевським – мова йде вже про зустріч аж у по-неділок.

**П'ятниця,
25 липня
1975**

Об 11 – Смирнова, – жалілась, що не встигла передрукувати свій відгук – для Покаржевського; каже – краще б до нього спершу потрапив Варпаховський. Раптом – каже: «А вот и сам Леонид Викторович пришел» – і поклала трубку.

То він все-таки пішов сам? Не чекаючи запрошення? Так вплинув на нього відхід Дорна?

Але Смирнова потім сказала, що розмова у них не вийшла, – один поспішав, другий сердився, ніхто нікого не слухав – і розсварилися.

Пообіцявши Смирновій принести «Юность» (номер журналу із статтю Крима), зайшов до театру, де мені виписали відпускні, до Управління. Смирнової не було, залишив у неї на столі журнал і хотів іти геть. Але бабахнула така шалена гроза, що не зміг. Вітер, злива – вулиця Неглинна попливла! Попливла не образно – по-справжньому! Я бачив, як пацани зірвали з петель якісь двері, зробити з того **пліт** – і пливли Неглинною! На середині вулиці було по пояс! Викликали пожежну, відкачували воду – одне слово, видовище було історичне!

В тій паузі зайшов до Селезньова, і ми розкручували різні варіанти. Мова з його боку йшла виключно про моє звільнення: «Вы должны уйти». А жодної заяви моєї він «просто не читал, ну поймите, у нас нет времени!»

Розсердившись, я пішов просто до Покаржевського. І натрапив на нього у коридорі. І не питаючи дозволу, пішов за ним у кабінет. І **годину** з ним розмовляв.

Він був весь як на пружинах. І для допомоги запросив на розмову Селезньова (той таки нахабніший).

Монолог Покаржевського звучав приблизно так:

– Лесь Степанович! Вокруг вас сложилась специфическая атмосфера, вы вступили в конфликт с дирекцией и главным режиссером, есть решение

*Я розмовляю з
Покаржевським*

бюро райкома партии о вашем увольнении, и я обязан его выполнять. Нет, не об увольнении – мы предлагаем вам перейти в другой театр, идем вам навстречу. Есть у нас список режиссерских вакансий, – эти театры хотели бы вас пригласить. Театр оперетты, Гоголя, Пушкина, театр на Малой Бронной. Какой вы выбираете?

Про театр Завадського він не сказав.

Прежде всего я хотел бы знать, – кажу, – мой перевод в иной театр – наказание или нет?

Попливла усмішка – куди там твоєму акторові:

– Да вы что? Разве этим наказывают? Мы хотим создать вам лучшие условия для реализации ваших планов.

– А как же с идиотским выговором, который дал мне Жарковский? Любой суд его отменит, стоит лишь мне на это пойти.

– Если вы согласитесь добровольно уйти, указав, куда именно, – мы отменим приказ. Приказ – уже частность, вы же сами понимаете...

Щось він недоговорює.

З його подальшої мови я зрозумів, що моєї мудрої заяви він таки не читав і що йому оте все «до лампочки». Він уже замахнувся, рука висить, і треба довести жест до кінця.

Помилився він тільки в одному: сказав, що спершу підпише на мене **наказ**, а потім буде розбиратися, хто в чому винен. Ясно, я почав наполягати на зворотній послідовності, чим вивів Покаржевського з рівноваги.

– Мы и так идем вам навстречу, – це вже доволі злобно.
– А вы не хотите ступить и полшага.

Перейшли на театри, і я сказав – є ще один, в якому я працював і куди мене **запрошують**. Перехід туди я не вважав би за покарання, позаяк для мене велика честь працювати з Юрієм Олександровичем Завадським.

Краще б я цього не говорив. Покаржевський зірвався з місця, почав кричати й топати на мене ногами – там нема місця, туди не можна. «Если некоторые выживают из ума,

то ми им напомним...» і щось подібне. Я нагадав йому, що там є ставка, на якій працювала покійна Анісімова-Вульф. Його пересмикнуло від того, що я такий інформований, і він закричав, що там і так багато режисерів, які нічого не роблять.

– Ну то я ж якраз для того, щоб **щось** робити! – намагався я залагодити конфлікт. Але його вже несло як на вітрильнику.

– Нет, мы никогда на это не пойдем! Вас – в Театр Моссовета? Наказать вас театром Моссовета? Нет, увольте, это уже было бы слишком!

Так у його лексиконі все таки пробилось слово «наказати».

– Нет, вы уйдете в отпуск уже НЕ РЕЖИССЕРОМ Театра имени Станиславского! – уже не стримуючись, кричав Покаржевський.

Коли я почав наполягати на своєму (спочатку розглядаючи справи по суті, далі зняття з мене догани й відміна наказу, покарання винних – і лише після цього перехід куди я захочу), терпець йому луснув. І мсьє де Пурсоньяк почав мені погрожувати:

– Ну тогда вы пожалеете об этих своих словах! Я вынесу вопрос о вас на коллегия, она утвердит ваше увольнение, УВОЛЬНЕНИЕ, а не перевод, – и тогда вы в Москве работать не будете, об этом я САМ позабочусь!

– Это, Борис Васильевич, угроза?

– Почему угроза? Я руковожу театрами, и я не потерплю, чтобы в моей системе работал человек, который меня ни в грош не ставил и которому хоть кол на голове теши, а он свое. Этого не будет! Так что подумайте! Хорошенько подумайте!

Я пообіцяв подумати, але попросив і його подумати про Театр Станіславського. Сказав про Варпаховського, який міг би театр очолити...

На цьому він мене спинив і сказав, що чекає на мій дзвоник. Якщо я не дзвоню або дзвоню й відмовляюсь прийня-

ти їхню пропозицію, мене чекає сумна доля. «Решать будет коллегия, а коллегиальное решение никакой суд не отменит, вы же знаете. И никакое начальство. Я так Жоглову за тем и объясню...»

У такий спосіб мені дано було знати, що Долгов таки йому з подачі Розенталя дзвонив, і вся його геніальність – від цього...

Ще одна була деталь, раніше. Він мені закинув якісь дисциплінарні речі («відпускаєте акторів, а потім не можете репетирувати»). Я відбив це фразою, що виконував розпорядження головного режисера.

– Вы же сами добиваетесь того, чтобы очередные режиссеры выполняли распоряжения главных.

– А-а, – заволав він, – так вы опять выходите сухим из воды?! Все вокруг у вас виноваты, а вы – нет?!

– А я – нет. В том, в чем вы меня обвиняете – нет. И если бы вы прочли мои заявления, то не обвиняли бы меня понапрасну.

– Я их не читал и читать не собираюсь! – раптом випалив він. – У нас есть свое мнение, и мы будем выполнять, что решили. ВСЕ ВМЕСТЕ!

На цьому був акцент – і особлива інтонація. Мені ніби втовкмачувалося, хто саме – «все вместе». (Але ж молодчага, про Делоне ні півсловечка!).

Проте ясніше не скажеш – не читав і не читатиму. «Очень правильная эта ваша советская власть...» для чого читати, коли є **рішення**?

Зрозумівши, що він трохи перегнув палку, і я можу його не так витлумачити, Покаржевський умить пояснив свій спалах:

– На ваши документы театр представил свои контраргументы, они опровергают ваши измышления.

– Не могли бы вы, уважаемый Борис Васильевич, познать меня с этими контризмещениями?

Він ладен був мене вбити. Але сунув Селезньову якусь папку з паперами і відправив нас із ним «смотришь эти документы». На прощання знову пригрозив колегією і – майже жартом – що я «буду гореть в аду».

– Там по крайней мере приятное общество! – відповів я по Марку Твену. Він глянув на мене як на невинного бовдура й швидко вибіг з кабінету. (З власного.)

Ми пішли до Селезньова. Він розкрив у себе ту папку – там були **тільки** мої папери. Жодних «контраргументів».

Отак вони працюють.

З Селезньовим я говорив потім ще з півгодини. Марно. Він навіть не намагався справляти враження нормальної людини. Втомився грати роль. Вирішувати питання на трупі? Ще чого! Ясно, вони вас підтримають. «Никакой коллегиальности! Мы руководим – мы и решаем, кого назначить, кого снимать. Вот отправим вас куда подале, тогда и займемся критикой Кузенкова и Жарковского...»

Дорн – я зрозумів – нікуди не піде. З його приводу Покаржевський б'є відбій. Варпах тому причиною чи відсутність «політики» – не знаю.

Зателефонував Георгію Марковичу, в загальних рисах переповів. Нічого реального він порадити не може. Десь посередині висіла думка про необхідність відступу. Тим більше, що «людина, з якою була розмова, у відпустці». (Невже все той же Долгов, на якому збіглося? То було б смішно. А сам Корнієнко їде на десять днів у Хельсінки).

Як не везе, то не везе. Ну й холера з усім тим везінням!

Вирішив поїхати завтра до Завадського у Переделкіно. Він тоді сказав, – «Если что, приезжайте...»

Єдина втіха за день – вийшов «Театр» № 7 із статтю Неллі про Сперантову. Гарний есей. Нелля – чудо.

ВІДКРИТИЙ ЛИСТ МИКОЛИ РУДЕНКА

Л. І. БРЕЖНЄВУ⁵

Вельмишановний Леоніде Ільовичу!

Дозвольте поділитися деякими думками, які, як мені здається, являють інтерес не лише для мене. Пробачте, що доводиться писати рукою: машинку до писання у мене відібрано під час обшуку, який влаштовано в моєму помешканні 18.4.75 року за рішенням прокурора м. Москви. Московський прокурор чомусь вирішив застосувати репресії до членів радянської групи «Міжнародної Амнесії». Удостоївся і я цієї чести, хоч живу не в Москві, а в Києві – столиці суверенної держави, що є повноправним членом ООН.

До речі, про машинки до писання. Ми вважаємо себе цивілізованими людьми, а навіть такий робочий інструмент, як машинка до писання, усе ще лишається під підозрою: як-не-як – а засіб «масової» інформації. Але тоді, на мій погляд, належало б узяти на облік також і кулькові писальця; я тепер за допомогою цього інструмента роблю копії не менше, ніж на машинці, бо ж ніхто сьогодні не пише гусячим пером. Про це забувають ті, хто з далеких часів дореволюційного підпілля вважають машинку до писання засобом пропаганди.

Я почав з цього незначного факту тому, що за ним криється велика біда, якої так довго не може позбутися наше суспільство; інертність, зашкарублість мислення. Те, що засвоєно нами в молодості, ми у незмінному вигляді несемо в старість. Нам чомусь трудно дається та істина, що космічний вік вимагає непереставного розвитку думки і духу. Життя людське триває 70–80 років, мало, дуже мало! Але за теперішніх часів це надзвичайно багато: такої кількості років може не бути навіть у земної цивілізації в цілому. І причина усе та сама: ми літаємо на ракетах, а думка наша рухається на волах. Старі, як і за минулих часів, не бажають миритися з тим, що молодь відчуває дух часу куди гостріше. І думка молодих

⁵ Лист М. Руденка був у щоденнику російською. Його привезла мені О. Я. Мешко. Тональністю листа вона незадоволена – не той адресат. Але публікація була б корисною – для загалу. (Л. Т. – 1979)

людей ширша, багатша, ніж була в нас у роки молодости. Так воно й має бути, з цього треба лише радіти. Але ми чомусь не тішимося – грубо, а іноді й дуже гостро уриваємо політ молодій думки, намагаючись підігнати її під духові стандарти, вироблені 50, а то й навіть 100 років тому.

Я не бачу в нашому суспільстві інших конфліктів поза споконвічним конфліктом між молодістю і старістю, між бюрократичною обмеженістю і духовою свободою. Одначе деякі люди навіть цьому конфліктові намагаються надати «класового» характеру.

Пригадайте: Жовтневу революцію здійснили юнаки, для яких Ленін виглядав вельми старою людиною. А він же помер у тому віці, в якому є зараз академік Сахаров А. Д. й автор цих рядків. Але мене кинено за ґрати в один день з Андрієм Твердохлебовим, який майже на 30 років молодший за мене. І не зважаючи на це, ім'я Твердохлебова уже не перший рік відоме всьому світові як ім'я одного з видатних борців за громадянські права. Чи не ця обставина почала турбувати прокурора м. Москви?.. Але, на мій погляд, це взагалі не мало б входити в коло його обов'язків.

Я глибоко переконаний, що розумне, зрівноважене взаємоборство не лише закономірне, а й конечно потрібне кожному суспільству – без нього немає і не може бути розвитку. Треба лише виробити культуру цього взаємоборства. Перемога в ньому має належати не насильству, а розумові. Далеко не завжди – і менш за все! – це взаємоборство продиктоване класовими суперечностями. Я – син донецького шахтаря. Батько загинув на шахті тоді, коли мені було шість років. Усі мої близькі родичі, як і Ваші, – робітники. Я пережив голод, війну, руїну. Був політруком роти в обложеному Ленінграді, важко поранений. Брат мій також був політруком – загинув на фронті.

А от Андрій Твердохлебов – нащадок інтелігентів, народився по війні. Мені справило велику радість знайомство з цією молодою людиною. Він знає стільки, що в його роки я й подумати собі не міг про такі глибокі знання. І ось ми в один день і в тій самій справі опиняємось за ґратами. Мене, правда, скоро випустили, але обвинувачення лишилося. Андрія не випустили – від нього немає жодних звісток.

Зауважу побіжно: після того, як А. Д. Сахаров з моїх слів склав заяву, що від мене на слідстві вимагали вийти з «Міжнародної Амнестії», мій слідчий взяв від мене зобов'язання про нерозголошення таємниць слідства. У зобов'язанні окремо застережено: крім того, що стало відоме. У цьому листі я не збираюся подавати відомостей більше, ніж стало відоме – отже, зобов'язання не порушую. Але закон не забороняє мені боронитися. Лист до Вас і є засобом оборони.

Хто ж ми такі – я і Твердохлебов? Бож нас уже ніяк не можна зарахувати до однієї кляси. Чи просто ми обидва виявилися буржуазними відступниками? Майор держбезпеки Жиромський саме так схарактеризував «Міжнародну Амнестію»: буржуазна організація. Але в такому випадкові належить з'ясувати сам корінь слова «буржуазія». Словник іноземних слів дає наступне визначення цьому суспільному поняттю: 1) первісно назва городян; 2) тепер – пануюча кляса капіталістичного суспільства.

Город по-українському місто (староруський корінь), звідси городяни – міщани. Маркс і Енгельс поділили городян на дві кляси – пролетаріат і буржуазію. Селянство у них взагалі не має характеру самостійної кляси – це дрібнобуржуазна стихія, що постачає людський матеріал місту. За перших років по революції міщанство плямували нарівні з буржуазією – поняття ці зливалися в одне, їх вважали не лише спорідненими, а й тотожними. Що стосується духовного обличчя міщанства і буржуазії, то його найліпше відтворив Горький:

«Міщанин – істота, обмежена вузьким колом здавна вироблених звичок думки».

Наприклад: коли машинка до писання 60 років тому вважалася засобом пропаганди, то й сьогодні треба утримувати цілу армію озброєних чиновників, які зобов'язані клопотатися обліком і вилучення цієї грізної зброї. Якби чиновники множилися по одному на машинку, було б ще півбіди. Але цей бюрократичний «вибух» скоро доведе до того, що їх можна буде приставляти до кожного кулькового писальця.

Повірте, Леоніде Ільвичу: у сумній іронії цій немає й тіні озлоблення, не зважаючи на всі приниження, які мені довелося пережити. Є лише велика тривога за наше майбутнє. Ви чудово знаєте, як

обурювався Ленін, що наш бюрократичний апарат розростається з кожним роком. Ви також не раз висловлювали цю гірку думку. І тим не менше я опинився за ґратами лише тому, що деякі люди звикли цілком безкарно змішувати два протилежні поняття: **антибюрократичне й антирадянське**.

А воно ж радянське – це й є самою своєю суттю антибюрократичне! Буржуазія, бюрократія і міщанство завжди були ворогами Радянської влади. Таку систему поглядів лишив нам Ленін. І ніхто поки що не довів, що в корені цих понять існує фундаментальна різниця.

От ми сидимо один проти одного: я, майор запасу, що пройшов війну, і майор держбезпеки Жиромський – на загал незлобива людина, яку обставини зробили моїм тюремником. Я працюю сторожем, одержую 60 карбованців на місяць. Вистачає лише на хліб та на цигарки. Виконувати іншу роботу не можу – не дозволяє важке поранення. Майор Жиромський копається в письменницьких архівах – саме в цьому і полягають його службові обов'язки. Одержує він за свою дуже «інтелектуальну» працю, видимо, у п'ять-шість разів більше, ніж я. Чи працював він будь-коли біля верстату? Навряд. І не воював, звичайно, – тоді він був дитиною. Але за якимось таємничим правом Жиромський обвинувачує мене в буржуазності думання – тобто у злісному міщанстві. На цій підставі ввічливо, майже подружньому бере мене під руку і відсилає до камери попереднього ув'язнення, до пропавших злочинців.

Що керує Жиромським, крім бажання користуватися сучасним комфортом і владою над людськими думками? Влада його полягає в тому, щоб виганяти з моєї голови кожну нову думку – наші думки повинні бути такі ж стандартизовані, як речі, якими він звик користуватися. Коли даний порядок порушиться, це завдасть Жиромському крайньої незручності – для нього це гірше, ніж цвях у черевіку. Не що інше, а лише духову непорушність нашої бюрократії він звик називати радянським порядком. Хто ж з нас міщанин? Хто буржуа? Хто ганьбить Радянську владу – я чи Жиромський? Але чомусь не проти нього, а проти мене висунуто це обвинувачення. Висунуто на сонові сторінок з мого письменницького архіву, на яких моєю рукою помічено: «Не для розповсюдження». І ось виходить, при гарантова-

ній Конституцією свободі слова мене обвинувачують за слова, які ніколи не були сказані! Адже те, що потрапило до архіву, не відбиває думок письменника – він сам з ними не погодився, а зберіг лише тому, що на якійсь там сторінці є вдала думка, яка може придатися в майбутньому. Чи не дивне все це?..

Молоді радянські люди дуже гостро відчують і боляче переживають порушення елементарної законності. Одні звикли приховувати свої думки, інші насмілюються підносити голос протесту. І ось конфлікт батьків і дітей – глибоко внутрішній конфлікт – вилюпується наверх, обговорюється у всьому світі. Нічого негожого в цьому немає, поскільки даний конфлікт такий же не новий, як і всі людські пристрасті. Було б корисно нам піднятися до інтелектуального рівня власних дітей – і тоді ми зрозуміли б, що вони ніяк не клясові вороги, а чесні, допитливі, мужні юнаки. Якби всі вони стали такими, які подобаються високопоставленим столоначальникам – тобто стали білковими роботами типу Жиромського – тоді в народі нашого завжди було б одіbrane його майбутнє.

Я перш за все бачу низький рівень духової культури в тому, що ми з власних дітей почали виготовляти «класових ворогів». Це до того протиприродне, що воно ставить під сумнів багато чого в нашій ідеології. І навіть більше того: ставить під сумнів основи самого марксизму з його корені помилковою клясифікацією суспільства.

Укажу на власний приклад. Я повернувся з фронту у віці А. Твердохлебова. Завжди я почував за своїм карком дихання загиблих – я ж один живий з тисячі, що впали на полі бою. У мене немає іншого права на життя, крім одного: бути їх повноважним представником у світі живих. І от тоді, коли я дізнався про жахливі злочини Сталіна, всі вони застукали кулаками у мій череп: чому, чому, чому це було? Ні, це не подібне на дитячі «чому», яких люди позбуваються з віком. Від таких «чому» здібний позбутися лише той, у кого безпробудно заснула сумління.

Так почалися болючі шукання, які довели мене до наступного висновку: помилкова сама теорія, яку ми поставили в основу перетворення світу. Вона помилкова в головному: теорія додаткової вартості К. Маркса не витримує критики з боку сучасної фізики і природознавства взагалі. Компромісів тут бути не може, бо Маркс

ігнорує закон збереження і перетворення енергії, який у великому й малому, у живому й неживому охоплює весь безконечний всесвіт. Маркс виводить додаткову вартість виключно з людських м'язів – тобто з додаткового часу і додаткової праці. Алеж і раніше треба пояснити, звідки і як потрапляє енергія в наші м'язи. Не відповівши на це, ми відтинаємо людину від природи – і тоді з нами можна робити все, чого кожному чиновнику захочеться. На цьому й виростає сталінщина – на хибній вірі в те, що ніякі закони природи не мають сили над економічним життям суспільства.

Належить вияснити: хоч «Економічні монологи» в мене вилучені разом з статутом «Міжнародної Амнесії», але мене не обвинувачують ні в критиці Маркса, ні в приналежності до найгуманнішої з усіх організацій. Вишукується інше – те, чого немає і не було.

Що стосується критики Маркса, то справа в наступному: Маркс під кінець життя сам змушений був визнати помилковість власної теорії – він погодився з фізіократами, що субстанцією абсолютної додаткової вартости являється не праця, а природна плодючість землі. Цим реченням і закінчується останній том **Капіталу**. Слідом за цим Маркс визнав правомірність великої формули, висунутої українським філософом С. Подолинським: **додаткова вартість – це додаткова енергія Сонця, яку використовують люди для свого прогресу**.

Праця при цьому, звичайно, не відкидається, але не вона є субстанцією: праця, як і саме суспільство, виявляється вписаною в закони природи, закони Космосу. Це породжує зовсім інше світосприймання, що не має нічого спільного з марксизмом.

Офіційно переслідувати мене за «Монологи» незручно ще й тому, що теорія Маркса зазнає критики з боку фізики і кібернетики, а моїми науковими консультантами в цих питаннях були всесвітньо відомий фізик академік Сахаров А. Д. і широко відомий кібернетик, доктор фізико-математичних наук Турчин В. Ф. Так, звичайно, влада ними не задоволена, однак сперечатися з ними в питаннях природознавства нелегко.

Що ж слідуює з тих законів природи, які марно намагалися спростувати К. Маркс, протиставивши їм так звану «суспільну субстанцію» – категорію поза матеріальну, суб'єктивно-ідеалістичну?

Конечність докорінної економічної реформи **на основі капіталізму** – ось що слідує! Це може бути лєнінський капіталізм – тобто той «капіталізм, який буває при комунізмі». Вам, Леоніде Ільовичу, добре відома ця формула Лєніна. Засновник радянської держави раніше від інших помітив непогодженості в теорії К. Маркса і залишив нам власну економічну теорію – знаменитий НЕП. Саме він і потрібен нам – у найширшому, не обкраяному вигляді!..

Досі я ніколи не посилав до ЦК відкритих листів. Багато я написав їх за 12 років, але всі вони були закриті. І ось нарешті закриті листи привели мене, немолоду, зранену людину, за щільно зачинені залізні двері камери. Покищо не надовго – лише на два дні. Але чи на цьому обійдеться? Турбує мене й інше – доля Твердохлебова. Щоб оборонити себе і товариша з «Міжнародної Амнесії», я змушений цього листа оприлюднити.

Я вірю в людський розум – вірю, що він перемаже! Це неминуче. І нема нічого поганого в тому, що західні народи допомагають нам позбутися сталінізму – я вітаю цю допомогу. Вона походить не від буржуазії, як запевняє дехто, а від високої культури духу.

МИК. РУДЕНКО

Київ, 84, Конча-Заспа, 1,
кв. 8, тел. 614853
Руденко, Микола Данилович

**Субота,
26 липня
1975 року** Завадський запросив мене на 5-ту вечора, він тут, а не в Передєлкіно.

А ще мав розмову з Ефросом.

Ефрос сказав, що з режисурою у них не дуже, є вакансія, і він охоче мене запросив би. Проте є одне але. Дуров закінчує 1 вересня якість вищі режисерські курси і вів розмову про те, щоб його перевести на цю ставку. Я, звісно, відразу здав назад – і ми перейшли на інше. Отже, варіант переходу на Малу Бронну я знімаю.

Ефрос заперечив, – знімати не треба, – а раптом управління знайде можливість відкрити ще одну ставку? Або скоротити у театрі Станіславського й передати їм? Він з

з Ефросом

величезною охотою це підтримає, – «я ваші спектакли видел, знаю, нет у меня никакого предубеждения, актеры у нас хорошие... Да и вышли мы из одной школы, так сказать, из Детского театра».

Мені було приємно це чути.

– Если Покаржевский пообещает открыть еще одну единицу, – соглашайтесь: его слово – уже гарантия.

(Так чомусь він вважає, шляхетна людина. Я ж після «диспуту» з моїм паном де Пурсоньяком в його кабінеті переконаний, що Покаржевському чи там Селезньову було б вигідно зіштовхнути мене з Дуровим. Запросять НА ЦЮ ставку, вона до листопада вільна, а з листопада пообіцяють відкрити **нову** – і не відкриють; як тоді?)

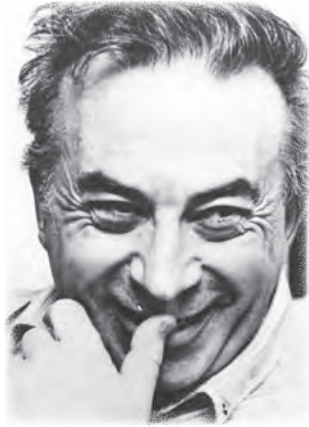
– А если Управление не сможет открыть ставку, это – его дело, – каже Ефрос. – Пусть само выкручивается. Важно, что вы с ними не в конфликтуете, принимаете их условия.

Має рацію. Це варіант. Можна погодитись, але за умови, що вони пообіцяють відкрити ставку.

Телефонував Варпаховський – охав, співчував, вибачався. За що? Мені здається, Варпаховський перебільшує свій вплив на імените чиновництво. Покаржевський ставиться до нього як до музею. Не більше. Їм авторитетні радники не потрібні, це зайвий клопіт...

Юрій Олександрович прийняв мене чудово. Я подарував йому «Крушельницького» і Гордона Крега, і він зрадів – щиро. Як на свої 81 виглядав він нині навіть краще, ніж тоді. Знову скаржився на грип, який «надолго выбил меня – и следов нету, а уже не то...»

Проте з переходом у театр – виникла нова нота. Ось якби можна було ПОМІНЯТИ мене на



А. Ефрос

Хмельський – Плячок

Хомського (себто мене сюди, а Хомського – в театр Станіславського? Тоді що, головним?). На його думку, це був би просто геніальний варіант. (що вони там не поділили з Хомським?)

І почав помалу-малу бідкатись, що от він запросив його в театр, а той поводитьсь щодо нього некоректно. Завадський нервує, і хотів би, щоб Хомському дали театр самостійно, і щоб у театрі Моссовета було все спокійно.

– Он, видите ли, крепкий ремесленник, а мне хочется, чтобы в театре был ХОРОШИЙ РЕЖИССЕР. Вот почему я внял совету артистов и приглашаю вас. С удовольствием.

Я був просто червоний від щастя.

Далі він просив знайти йому Смирнову – він хоче порадитись із нею, ЯК це все зробити. Про мою розмову з Покаржевським він уже знає (звідки?), але не надає тому ваги.

Відійшли від справ. Говорили про хворобу Віри Петрівни. Він дуже переживає. Розпитував про задуми.

Непоганий початок.

З цього приводу зіграв з Левком у шахи – і виграв.

Лист з «Искусства» за підписом Дубасова. Напишу. Можливо, засяду вже у відпустці. Хоч термін подачі – 15 січня 1975 р.

**Неділя,
27 липня
1975 року**

*Діалог з
Завадським*

Початок з Юрієм Олександровичем був непоганий. Продовження – гірше. Коли Аріадна Арсенівна подзвонила йому, він спершу продовжив нашу тему. Але, як я думаю, вона сказала щось негативне про Віктюка. І він завівся на цю тему – що вона до нього несправедлива, що йому приписують багато такого, чого нема насправді, актори ж працюють з ним добре. Тут би впертій Арі й промовчати, але ні. Вона, розповідає, «тоже повысила тон, сказав, что только такой наивный человек, как Завадский, может так думать! – к тому же хвалят Рому все те же три мальчика, которые с ним работают и заодно «дружат»; остальные от

него уже стонут. Он не талантлив. Если же он, Ю. А., не верит в ее оценку Виктюка, им не о чем больше говорить: Ю. А. сам убедится, насколько она права...»

Завадський, каже вона, «сменил тон и стал сокрушать – что же делать с Танюком, – если **не разрешают**:»

Так я дізнався, що все-таки заборона є, і благими намірами Завадського вимощене все те ж пекло Покаржевського.

Але Завадський знову підняв з нею варіант «Хомський-Танюк»:

– Если бы в этом варианте! Сделайте – и дело с концом! Я беру Леся – а вы укрепляете Павлом Осиповичем Театр Станиславского! Все выигрываем, каждый по-своему.

Смирнова запропонувала Завадському – зателефонувати до Покаржевського й висловитись з приводу «обміну». Юрій Олександрович тут же «здрейфив»:

– А разве недостаточно, если я это говорю Вам? Вы и передайте своему начальству.

Посперечались, і вона все-таки переконала Завадського, що свої питання він мусить рішати сам, а не перекладати на неї. Він обіцяв зателефонувати Покаржевському. Тільки просив «напомнить часиков в девять ему, чтобы он не забыл...»

Аріадна каже: «Я обескуражена этим разговором. Он странный».

У неї склалося враження, що хтось відговорив його від його ж ідеї. Від того, що ще вчора видавалось йому вирішеним.

А я згадав: в розмові зі мною хтось йому подзвонив, чи його дзвінка він явно чекав. Піднявши трубку, Завадський назвав його «Михаил Сергеевич». Запросив до себе – «Приходите». Я подумав, що чомусь хоче зайти до Завадського Шкодін. Бо ж Михаил Сергійович – він?

Але раптом це мій злий геній Михайло Сергійович Дорн? Та ні, він у Саратові, я знаю, йому туди Селезньов дзвонив вчора.

Прилетів з Саратова заручитись підтримкою Завадського – проти того ж Покаржевського?

Думка смішна. Але саме такі думки виявляються часом істинними.

Смирнова порадила перевірити. Я зателефонував йому додому. І дружина його сказала мені з прикрістю, що я спізнився: **він вранці** вже **вилетів** до Саратова. Отже, він тут був. Себто прилітав на один день. А день – вихідний, начальство не працює. То візит до Ю. А. цілком можливий?

Просто детектив. Та чи не забагато для одного разу збігів?

Справді, треба написати про це колись п'єсу. Сюжети – як мухи; самі лізуть у вікно.

Телефонував Боря Романов з Саратова. Дожились: Дровосекову відпустили з гастролей, Костянтинова захворіла, а Веселовська візьми та зникни на два дні з гастролей. І «Прощание в июне» грали без ролі матері, жінки Репнікова! Просто взяли й викреслили одну з дуже важливих ролей! А де не можна було викинути, випустили цілу сцену! І квит!

Це вже межа! Театр імені **Станіславського!**

Варлей підписали заяву про звільнення. У заяві вона написала, що причина її уходу – творче невдоволення своїм становищем у театрі.

Повний абзац...

**28 липня,
понеділок**

Завадський таки дзвонив Покаржевському.

«Обмінний варіант». Борис Васильович ніби сказав: «Подумаем».

Говорив Ю. А. і про призначення Варпаховського замість Кузенкова. І Покаржевський ніби теж сказав: «Спасибо за идею. Подумаем».

Коли я розпитував про це Завадського, він говорив зі мною оптимістично й ніжно.

Але додав: «Понимаете, ему надо посоветоваться с товарищами. Ясно, что не один он решает».

Це вже щось нове. У принципі це прерогатива самого Покаржевського, і досі вирішував такі питання він один.

Завершив Завадський словами: «Все было бы значительно проще, если бы вы могли сходу предложить хорошую современную пьесу. К съезду...»

Абсолютно не співпадає з попередньою нашою розмовою...

І тепер уже я сказав: «Подумаю...»

Бо є над чим подумати.

*Лист до Євг.
Петрові, ч Київ*

* * *



28 июля 1975

Дорогая Евгения Алексеевна!

Сто лет Вам не писал – каюсь, грешен, забот было более чем надо. В основном все они связаны с театром Станиславского: новый главный режиссер вот уже три года разваливает театр и, кажется, сумел своего добиться. Гастроли сложнейшие, хороших названий – раз-два и обчелся. С 1 августа я в отпуске, едем с Неллей и Оксаной отдыхать на Волынь. Если захотите написать несколько слов, вот адрес:

Луцк-10, улица Ленина, 68, кв. 42. Танюку Степану С., для меня.

Посылаю Вам рецензию на книгу, ее написал друг Марьяна Михайловича, канадский коммунист Петро Кравчук, редактор прогрессивного еженедельника «Наше слово».

Была рецензия на книгу в журнале «Звезда» (Ленинград), № 6. Написала ее Евгения Кузьминична Дейч.

Павло Мовчан напечатал рецензию на «Марьяна Крушельницкого» в журнале «Новый мир» (№ 4 за 1975 год, стр.284).

Будут еще – в «Театре», «Дружбе народов» и др.

Кстати, наш с Вами общий друг Юрій Григорович Костюк написал на мою книгу о Марьяне Михайловиче и на рецензию в «Книжном обозрении» (которую писал В. Загоруйко – как отзыв ученика Марьяна Михайловича) д о н о с – и довольно неприличный. Задним числом меня с ним ознакомили, и редакция издательства «Искусства» была в страшном гневе на Костюка. Так что вот каких мы с Вами друзей имеем.

Обнимаю Вас. Не болейте. Напишите несколько слов на Луцк. Привет Вам, Евгения Алексеевна, от Нелли и от Володи Загоруйко. Увидите Маргариту – привет ей и ее мужу Игорю

Ваш



**29 липня,
вівторок.**

Взяв у Аріадни п'єсу, що її мав на увазі Завадський (!) «Приемный день по личным вопросам» Попогребського. Читав. Діалоги симпатичні, автор розумний, а композиція – дохла. Якби на головну роль Жженова, він би зцементував собою. Потрібна робота по «ліризації» п'єси (тобто в ній забагато «производственного» й канцеляриту).

Виникла думка, як це ставити. П'єса у двох планах: те, що діється в кабінеті у керуючого трестом – і те, що на пускових об'єктах. Актори, які працюють ТУТ, не зустрічаються з тими, які працюють ТАМ. То чи не вирішити це в різних фактурах? Щось на зразок ЛЯТЕРНЫ МАГИКА? Взяти фрагменти з фільму (а фільм уже йшов, невдалий), відмонтувати заново, може й переозвучити – і показувати ці «картинки» як відеотелефонний варіант того, що відбувається ТАМ? Цим можна буде уникнути бутафорії «справжніх турбін, дорогої за коштами «липи», в яку ніхто у «виробничих» п'єсах не вірить. Тоді вистава ішла б – **через** керуючого...

Відніс п'єсу Завадському. Він тут же попросив накидати йому щось на зразок задуму. Я зробив. Але розмови не вийшло. Прийшла вродлива Елла Бруновська з квітами, прощатися – виходить заміж за дипломата, їде на рік за кордон. (Елла – остання пасія Ю. А.?)

**30 липня,
середа;
1975**

Телефонував Завадський: сам – перший. Мав розмову з Покаржевським. «Разговор прескверный. Он беседовал со мной как с душевнобольным. Как с человеком, не отвечающим за свои поступки. Совестил меня – я ему, видите, вставляю палки в колеса. Я бросил трубку».

П'єса Попогребського йому не сподобалась. «Скучная и бездейственная, пусть Покаржевский сам ее ставит. Это ведь их предложение».

Помалу-малу все прояснюється. Аріадна Арсенівна має рацію: не можна відмовлятися від відпустки й продовжувати цей балаган. Треба їхати геть. Хай собі збирають свою колегію. Хай звільняють – потім буду воювати. Бо, сидячи у Москві, лише втрачу час і зіпсую відпустку Неллі: а нічого не зміниться, так і водитимуть по інстанціях. Якщо ж поїду – це може й непогано, відкладуть рішення, якщо воно категоричне. (Бо яке ж інакше).

Їду. Годі.

Відпочити, відключитись. Сьогодні знову було погано – і без будь-якого приводу. Просто погано – і все. Різкий біль в області серця, не поворухнешся. Не допоміг і корвалол.

Ніби Дорнові підписаний наказ – директором-розпорядником у театр Монюкова.

«Тіні» Кузенков навряд чи сам ставитиме. Запропонує – кому? Сандрикові Товстоногову? Цей відмовиться – із-за солідарності. Еріну? Ерін у Москві, без роботи, травмований Києвом. Чому саме Еріна? Так, просто, чиста варіантність, – може й когось запросити з провінції, невідомого.

День останній. Наостанку зателефонував Соковій. Ніби говорила сухо. Вийшла на роботу Яковлева, ідеологічний секретар. Мені варто здати квиток, відкласти відпочинок і записатися на прийом до Яковлевої.

А тут і Аріадна: мене шукає Покаржевський. Запрошує на понеділок чи вівторок до себе – Жарковського, Кузенкова й мене.

А чи не пішли б ви під три холери?

Аріадна вважає, що треба лишити листа Георгієві Марковичу.

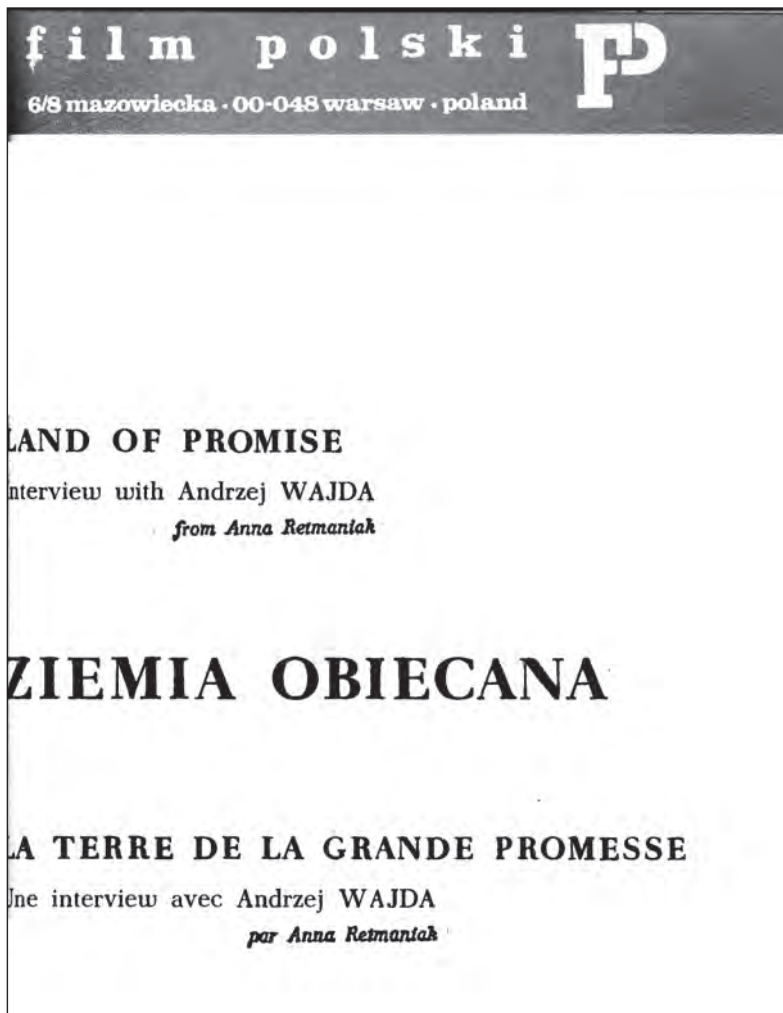
Не буду, він у Хельсінки. Та й кому захочеться втручатись у цей бедлам?

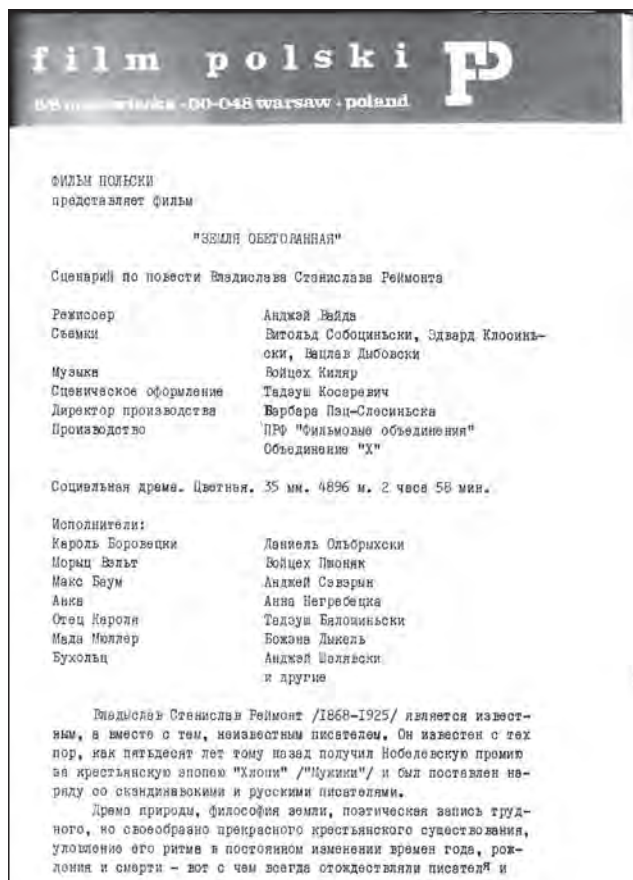
31
липня,
четвер

Липня немає. Місяць марноти й позовів. Не писалося, не думалось ні про що **СВОЄ** – осто.....

Треба привести себе до норми. Вірю у Світязь і в Луцьк. Нові клопоти, нові люди. Коли себе почуваєш кепсько, мимоволі служиш гарно їжею для всієї цієї мафії. Виходячи на ринг, боксер повинен бути здоровим.

На другий раунд я вийду в іншому вигляді.





Владислав Станислав Реймонт (1868–1925) является известным, а вместе с тем, неизвестным писателем. Он известен с тех пор, как пятьдесят лет тому назад получил Нобелевскую премию за крестьянскую эпопею «Хлопи» («Мужики») и был поставлен наряду со скандинавскими и русскими писателями.

Драма природы, философия земли, поэтическая запись трудного, но своеобразно прекрасного крестьянского существования, уловление его ритма в постоянном изменении времен года, рождения и смерти – вот с чем всегда отождествляли писателя и его многообразную прозу. Но существует еще Реймонт неизвестный, или менее известный: писатель, который в последнем десятилетии XIX века, еще пе-

ред созданием своего монументального крестьянского цикла, написал довольно необычную в польской литературе и до нашего времени противоречивую повесть «Земля обетованная» (1897-98). Ее темой была Лодзь, город, который в XIX веке переживал пору бурного развития, пору великолепия и безумия: город, в котором вдруг наступила вспышка новой, промышленной цивилизации, где формировались со всей жесткостью, с огромным драматизмом новые законы капиталистического мира, точка, в которой пересекались одновременно многочисленные нити польской социальной, цивилизаторской и духовной истории, сходились судьбы польских крестьян, обанкротившихся помещиков, международных предпринимателей. Настоящий водоворот кружащийся с громадной быстротой, из которого должна была возникнуть новая социальная и психологическая обстановка, новая черта разделения на пролетариев и капиталистов.

Реймонт не был только летописцем этого необыкновенного явления, несмотря на то, что его описание включает в себе значительную сумму информации о преобразовывающемся мире. Как Бальзак и Золя, как Диккенс и Достоевский, Реймонт представил в «Земле обетованной» судорожное апокалипсическое видение, своеобразную поэму о городе-полипе, городе-молохе: представил Лодзь XIX века как царство дьявола. В одном месте Реймонт пишет: «Город затаился во мраке и прильнул в земле как полип всеми щупальцами фабрик, а далекие (...) электрические солнца стерегли спящего молоха».

Реймонтовская обетованная земля – это земля потрясаемая подземными взрывами, великолепная, но жестокая и зловещая.

Анджей Вайда занялся этим необыкновенным, немного забытым литературным документом, как кажется, не без колебаний. С одной стороны его должно было поразить апокалипсическое представление судорог города, жизни в трансе, острота, дикость характеров людей, принимающих участие в этом дьявольском танце, особенно трех главных героев, людей сильных, беспощадных, идущих напролом, которых непонятным способом соединяет бескорыстная дружба. Его должна была поразить своеобразная картина этого мира: грязь, нищета, страдание во всей своей неприглядности и мишура нуворишей, богатство без стиля, безвкусица, а между одним и другим пустота, бескультурие.

С другой стороны, однако, Анджей Вайда, который исследовал от «Канала», «Пепла и алмаза» до «Веселя» («Свадьбы») во всех своих

фильмах этот феномен «польскости», как исторический, так и современный – нашел ли тут материал для проблемы, к которой постоянно возвращался, проблеме геройства, лояльности, бунта?

Кажется, что Вайда в другом стилистическом ключе, описывая действительность в совсем иных детерминантах, все же делает то, что делал всегда, что в последнее время представил в «Веселе», театральных постановках «Бесов» Достоевского и «Ноябрьской ночи» Станислава Выспанского: представляет некие великие, всегда живые системы ценностей – ценностей исторических, социальных, духовных, исследует их как бы в точке кипения.

На этот раз он разбирает систему ценностей, даже всю мифологию, форму и вид, логику и мораль которых определяют деньги.

* * *

Анджей ВАЙДА

*Вайда – «Земля
обетованная»*

Родился 6-го марта 1926 года в Сувалках, на южном востоке Польши. Изучал живопись в Академии изобразительных искусств в Кракове. В 1954 году окончил режиссерское отделение Государственной высшей школы кинематографии и театрального искусства в Лодзи. Анджей Вайда работая в театре, кино и телевидении является одним из самых знаменитых представителей так называемой «польской киношкола».

Он поставил следующие фильмы:

Короткометражные фильмы

- 1950 – «Злой мальчик»
- 1950 – «Когда ты спишь»
- 1951 – «Илжевская керамика»
- 1955 – «Иду к солнцу»

Художественные, полнометражные фильмы

- 1954 – «Поколение»
- 1957 – «Канал»

Призы: награда еженедельника ФИЛЬМ в 1957 г. Специальный приз жюри на X-ом Международном кинофестивале в Канне в 1957 г., а также в Москве – 1957 г., Ибадан 1961 г., приз кинокритики Рио де Жанейро 1961 г.

1958 – «Пепел и алмаз»

Призы: награда еженедельника ФИЛЬМ – 1958, Венеция 1959, Анкувер 1960, приз кинокритики ГФР 1961, приз Давид Сельзник 1962, Ибадан 1961, почетный диплом Союза швейцарской кинокритики 1961 г.

1959 – «Летучая»

1961 – «Невинные чародеи» – диплом на кинофестивале Эдинбург 1961 г.

1961 – «Самсон»

1962 – «Любовь двадцатилетних» – польская новелла в фильме французско-итальянско-польского производства.

1962 – «Сибирская леди Макбет» – пост. в Югославии.

1965 – «Пепел» – награда еженедельника ФИЛЬМ в 1965 г.

1967 – «Ворота рая» – югословянско-английское производство.

1968 – «Все в продаже»

1968 – «Всякая всячина» – фильм для телевидения

1969 – «Охота на мух»

1970 – «Пейзаж после битвы»

Призы: приз польской кинокритики 1970 г., награда еженедельника ФИЛЬМ 1970, Барцелёна 1970, Милан 1971, Коломбо 1972

1970 – «Березняк» – фильм для телевидения

Призы: Милан 1970, Москва 1971

1972 – «Пилат и другие» – фильм для телевидения производство ФРГ.

1972 – «Свадьба» – приз на кинофестивале в Сан Себастьян 1973.

1974 – «Обетованная земля».

* * *

На 9-ом Международном Кинофестивале в МОСКВЕ

– в Информационном отделе –

ИТАЛИЯ показывает:

«Пока есть война – есть надежда»

реж. АЛЬДЕРТО СОРДИ

«Благоухание женщины»

реж. ДИНО РИЗИ

«Коррупция в дворце правосудия»

реж. МАРЧЕЛЛО АЛИПРАНДИ

«Народный роман»

реж. МАРИО МОНИЧЕЛЛИ

«Путешествие»

реж. ВИТТОРИО ДЕ СИКА

«Улыбка великого соблазнителя»	реж. ДАМИАНО ДАМИАНИ
«Все на месте – все в беспорядке»	реж. ЛИНА ВЕРТМЮЛЛЕР
«Профессия: Репортер»	реж. МИКЕЛЬАНДЖЕЛО АНТониони
«Ледяной континент»	реж. ЛУИДЖИ ТУРОЛЛА
«Последний день школы до рождественских каникул»	реж. ДЖАН ВИТТОРИО БАЛЬДИ
«Аллонзанфан»	реж. ПАОЛО и ВИТТОРИО ТАВИАНИ

Москва – 10-23 июля 1975 г.

* * *

ПОКА ЕСТЬ ВОЙНЫ – ЕСТЬ НАДЕЖДА

Производство: РИЦОЛЛИ ФИЛЬМ – Сценарий: БЕН-ВЕНУТИ, П. ДЕ. БЕРНАРДИ, А. СОРДИ – Постановка: АЛЬБЕРТО СОРДИ – Главный оператор: СЕРДЖИО Д'ОФФИЦИ – С участием: АЛЬБЕРТО СОРДИ, СИЛЬВИИ МОНТИ, ЭДИ ФАЙЕТА – Музыка: ПИЕРО ПИЧЧОНИ

*А. Сорди – «Пока
есть война – есть
надежда»*

Пиетро Киокка содержит семью в комфорте, весьма похожем на роскошь: вилла с бассейном, яхта, блестящая жизнь на широкую ногу. Жена и дети – весьма требовательны и Пиетро старается изо всех сил удовлетворить любое их желание.

Однако, в один прекрасный день правда выходит наружу. В журналистическом расследовании под названием «Я встретил продавца смерти» говорится о нем, Пиетро Киокка, как о коммивояжере по линии войн и массовых избиений, как о поставщике военных оружий африканским народам.

Семья, которая делала вид, что ничего не знает о деятельности Пиетро, – тонет в скандале и стыде, так что по его возвращению из очередной, предвещающей смерть, поездки, родные подвергают Пиетро «процессу» и заявляют ему свое презрение и унижение.

Ответ Пиетро – горький и превращается в свою очередь в обвинительный акт. Прекрасно понимаю гнусность своей профессии, он ставит перед родными вопрос: «Что вы от меня хотите? Решайте сами: я должен бросить все, так что мы снова будем бедны, или должен продолжать?»...

*Дино Ризи
«Благоухание
женщины»*

БЛАГОУХАНИЕ ЖЕНЩИНЫ

Производство: ПИО АНДЖЕЛЕТТИ и АДРИАНО ДЕ МИКЕЛИ для «ДИН ФИЛЬМ» – Сценарий: РУДЖЕРО, МАК-КАРИ, ДИНО РИЗИ, по мотивам романа ДЖОВАННИ АРПИНО «Тьма и мёд» – Постановка: ДИНО РИЗИ – Главный оператор: КЛАУДИО ЧИРИЛЛО – С участием: ВИТТОРИО ГАССМАН, АЛЕССАНДРО МОМО, АГОСТИНЫ БЕЛЛИ и МОИРЫ ОРФЕЙ – Музыка: АРМАНДО ТРОВАЙОЛИ.

Командир эскадрона Фаусто Консоло, слепой и инвалид, уезжает из Турина с молодым денщиком Джованни с целью побывать в Генуе, в Риме и в Неаполе, где он будет гостить у своего друга лейтенанта, тоже слепого впоследствии войны. В Генуе Джованни понимает, что путешествие, о котором командир говорил как о периоде развлечения и отдыха, становится для него самой настоящей голгофой. Несмотря на его слепость, командир замечает все, так что Джованни не может скрыть от него даже свои мысли. В Риме Фаусто встречается в кузеном-священником и быть может впервые, несмотря на резкость своих слов, он проявляет свой истинный облик и печать состояния не видящего, которое отчаивает его. То, что больше всего вызывает любопытство Джованни это цель поездки в Неаполь, где они будут жить в доме лейтенанта Винченцо, постоянно окруженного жизнерадостными девушками. Джованни открывает, что самая красивая из этих девушек, Сара, безумно влюблена в Фаусто, несмотря на его грубость к ней. Однажды вечером, после праздника на террасе квартиры лейтенанта, Джованни и девушки, спускаясь вниз, слышат два выстрела. Они быстро возвращаются в дом и находят лейтенанта Винченцо умирающего, а Фаусто – без сознания, но не пострадавшего. Сара и Джованни прячут Фаусто в пустой, брошенный дом на склоне Везувия, чтобы спасти его от возможной инкриминации. Однако Винченцо спасается и комиссар полиции, понявши драму двух офицеров, сдает дело в архив.

Для Джованни отпуск кончается и он должен возвращаться в Турин, в свою казарму. Фаусто остается один. Сейчас он понимает, что нуждается в чей-нибудь помощи и впервые произносит имя Сары. «Сара, ты ходить умеешь? Сопровождать слепого – дело не легкое». «Иди», отвечает Сара.

КОРРУПЦИЯ В ДВОРЦЕ ПРАВОСУДИЯ

Производство: ФИЛЬМЕС Спа – Сценарий: М. АЛИПРАНДИ по одноименной пьесе УГО БЕТТИ – Постановка: МАРЧЕЛЛО АЛИПРАНДИ – Главный оператор: ГАСТОНЕ ДИ ДЖОВАННИ – С участием: ФРАНКО НЕРО, ФЕРНАН ДО РЕЙ, УМБЕРТО ОРСИНИ, МАРЫ ДАНО, ГАБРИЕЛЕ ФЕРЦЕТТИ, МАРТИН БАЛЬСАМ – Музыка: ПИНО ДОНАДЖИО

*«Коррупция
во Дворце
Правосудия»*

Известный промышленник Гоя, автор многочисленных растрат, проходит всегда неповрежденный через петли правосудия, пока сам Министр, под давлением общественного мнения, весьма потрясенного стечением скандалов, приказывает председателю Суда Ванিনি найти способ, чтобы инкриминировать промышленника.

Машина правосудия входит в действие, но когда следователи приходят для осмотра в конторы Гоя, они обнаруживают, что кто-то опередил их и уничтожил все, что могло быть компрометирующим. Чтобы справиться со скандалом – так как всем ясно, что доносчик скрывается в самом Дворце Правосудия – назначается судебный следователь Эрци, чьи подозрения падают на самого Председателя суда, оказавшегося другом Гоя, из-за пропажи дела о промышленнике. В своей работе Эрци получает весьма полезную, но заинтересованную, помощь от судьи Кузани, который, желая стать на место Ванিনি, не только предоставляет Эрци доказательство существующих между Ванিনি и Гоя связей, но – шантажируя дочку самого Ванিনি – овладевает и делом промышленника, которое Председатель Суда хранил в своем сейфе.

Чтобы окончательно погубить Ванিনি (которого удаляют) Кузани передает дело Гоя таинственному «Превосходительству».

Получивший звание Председателя Суда, Кузани будет вынужден дорого поплатиться за свое честолюбие, так как он должен будет подчиниться тем же могущественным и тайным силам, которые властвовали над Ванিনি.

НАРОДНЫЙ РОМАН

Производство: КАПИТОЛИНА ПРОДУЦИОНА ЧИНЕМАТОГРАФИКЕ – Сценарий: А. ИНКРОЧЧИ, Ф.СКАРПЕЛЛИ,

*«Народный
роман»*

М. МОНИЧЕЛЛИ – Постановка: МАРИО МОНИЧЕЛЛИ – Главный оператор: ЛУИДЖИ КУВЕИЛЛЕР – С участием: УГО ТОНЬЯЦЦИ, ОРНЕЛЛЫ МУТИ, МИКЕЛЕ ПЛАЧИДО – Музыка: ЭНЦО ЯННАЧЧИ.

Миланский трудолюбивый рабочий уже в зрелом возрасте, ставший мастером цеха женится на юной девушке, иммигрировавшей в Милан с Юга. Он – активно интересуется политикой и хороший демократ, однако относится к южанинам слегка снисходительно. Когда он открывает, что жена изменяет ему с молодым милиционером, тоже южанином, он чувствует себя склонным к прощению, но не может преодолеть страх показаться смешным. Во всяком случае, он не устраивает скандалов: они все народ цивилизованный – супруги расходятся и каждый из них свободно решает свою судьбу. Молодая жена восстанавливает свою жизнь без лицемерия и храбро посвящает себя воспитанию своего ребенка. Однако, верной спутницей наших героев, по мере как жизнь проходит и старость надвигается, станет меланхолия.

ПУТЕШЕСТВИЕ

«Путешествие»

Производство: Итало-французская коопродукция «КОМПАНИЯ ЧИНЕМАТОГРАФИКА ЧЕМПИОН» – А.К.А.П.А.С.П – Сценарий: ФАББРИ, ФРАНЧОЗА, МОНТАНЬЯНА – Постановка: ВИТТОРИО ДЕ СИКА – Главный оператор: ЭННИО ГУАРНИЕРИ – С участием: СОФИИ ЛОРЕН, РИЧАРД БАРТОН, ЯНН БАННЕН, РЕНАТО ПИНЧИОЛИ, ДАНИЕЛЕ ВАРГАС, БАРБАРЫ ПИЛАВИН, СЕРДЖИО БРУНИ – Музыка: МАНУЭЛЬ ДЕ СИКА.

Сюжет фильма развивается в начале века, в Сицилии. Адриана де Мауро выходит замуж за Антонио Браджи, которого она не любит, чтобы удовлетворить желание семьи. Старший брат Антонио, Чезаре, занимается ведением семейного имущества. Проходит нес... .. свящает себя воспитанию детей. Антонио неожиданно умирает. Отношения между Чезаре и Адрианой, которые давно любят друг друга, становятся все более сложными. Их чувства, которые они всегда скрывали, должны были скрыты более чем когда-либо. Адриана старается побороть себя и сдается только под ударом серьезного заболевания. Чезаре, считая ошибочным диагноз местных врачей, убеждает ее поехать в Неаполь и обратиться к знаменитому профессору.

Адриана соглашается: она убеждена, что ее болезнь весьма серьезная и это сознание привязывает ее еще больше к жизни и любви. Таким образом, начинается «путешествие» Цезаре и Адрианы, как побег от прошлого и от смертельно грозного будущего. С каждым днем, с каждым часом Цезаре и Адриана наслаждаются «настоящим» жизни и любви. Но когда она снова сталкивается с действительностью, в связи с получением строгого письма от родителей и тоской по детям, Адриана умирает. Ее решение было отчаянное: она выбрала путешествие любви без возвращения.

УЛЫБКА ВЕЛИКОГО СОБЛАЗНИТЕЛЯ

Производство: АНИС НОРА для «УЭРО ИНТЕРНЕЙШИОНАЛ ФИЛЬМ» – Сценарий: ДАМИАНО ДАМИАНИ, Е. О'БРАЙЯН, А. НОРА – Постановка: ДАМИАНО ДАМИАНИ – Главный оператор: МАРИО ВУЛЬПИАНИ – С участием: ГЛЕНДЫ ДЖЕК-СОН, КЛАУДИО КАССИНЕЛЛИ, ЛИЗЫ ФЕРРОУ, АДЛЬФО ЧЕЛИ, ДУИЛИО ДЕЛЬ ПРЕТЕ, АРНОЛЬДО ФОА, ГАБРИЕЛЕ ЛАВИЯ, РОЛЬФ ТАЗНА – Музыка: ЭННИО МОРРИКОНЕ

*«Улыбка великого
соблазнителья»*

Молодой писатель Родольфо знакомится со старым поляком, который просит его помочь ему написать мемуары об эпохе, когда Польша была полем военных действий в борьбе Советского Союза против фашистской Германии. Родольфо соглашается и, чтобы иметь возможность спокойно работать, переселяется в пансион, в котором уже давно живет прелат. Мало по малу Родольфо знакомится с другими жителями этого места, полного тайн и недомолвки: с молодой заведующей пансионом Эмили, чей брак мизерно провалился; с молодым римским князем Оттавио, за которым как тень ходит загадочный иезуит; с епископом с Кубы. Проходит время и писатель замечает, что все эти люди живут в пансионе как заключенные. Мало по малу Родольфо открывает также причину общей печали, почему все они убеждены, что должны что-то искупить до того как получить прощение и иметь возможность снова вернуться к нормальной жизни. Сначала смущенные, а потом как пробужденные после странного сновидения от слов Родольфо, «грешники» падают в кризис. Неожиданные события вол-

нуют сознание каждого и вызывают ошеломляющие реакции. Именно тогда появляется монахиня Жеральдин и Родольфо вынужден покинуть пансион.

*«Все на
месте – все в
порядке»*

ВСЕ НА МЕСТЕ – ВСЕ В БЕСПОРЯДКЕ

Производство: РОМАНО КАРДАРЕЛЛИ для «УЭРО ИНТЕРНЕЙШИОНАЛ ФИЛЬМ» – Сценарий: ЛИНА ВЕРТМЮЛЛЕР – Постановка: ЛИНА ВЕРТМЮЛЛЕР – Главный оператор: ДЖУЗЕППЕ РОТУННО – С участием: ЛУИДЖИ ДИБЕРТИ, ЛИНА ПОЛИТО, НИНО БИНЬЯМИНИ, САРА РАПИЗАРДА, ДЖУЛИАНА КАЛАНДРА, ИЗА ДАНИЕЛИ, КЛАУДИО ВОЛОНТЕ, ЭРОС ПАНЬИ – Музыка: ПИЕРО ПИЧЧОНИ

Джиджи и Карлетто приезжают из деревни в Милан в поисках работы. После многих отрицательных опытов и работ весьма низкого уровня, Карлетто будто бы устраивается. После некоторого времени он знакомится с юной южанкой Аделиной, работающей как уборщица у многих богатых семей, и собирается на ней жениться. Однако, все подсчитавши, брак оказывается слишком дорогим удовольствием для двух влюбленных, так что они решают подождать. С группой других молодых людей они переселяются в большую квартиру-дортуар. Джиджи, в свою очередь, предпочитает более рискованную «карьеру» вора. С помощью некоего Вальтера он связывается с компанией грабителей и совершает первые шаги по пути кражи в квартирах. Санте, сентиментальный сицилиец, проживающий в Милане, влюбленный в Мариуччу, после провала всех попыток устроиться, в конце концов, с женой и множеством детей на плечах, готов на любой поступок ради куска хлеба. Изотта же, после окончательного провала всех надежд, становится проституткой. Ее убивают, неизвестно почему.

*«Профессия:
репортер»*

ПРОФЕССИЯ: РЕПОРТЕР

Производство: КАРЛО ПОНТИ – Сценарий: МАРК ПИПЛ – Постановка: МИКЕЛЬАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ – Главный оператор: ЛУЧАНО ТОВОЛИ – С участием: ДЖЕКА НИКОЛЬСОНА, МАРИИ ШНАЙДЕР, ДЖЕННИ РАНАКР, ЯНА ХЕНДРИ

Этот фильм намечает возвращение Микельанджело Антониони к экрану после четырех лет отсутствия и, можно сказать, представляет собой наиболее честолюбивый проект в блестящей карьере режиссера.

Съемки фильма продолжались пять месяцев и имели место в Англии, в Испании, в Германии и Алжире. В ролях героев фильма снимались известные актеры Джек Никольсон, Мария Шнайдер, Дженни Ранакр и Ян Хендри.

«Профессия: репортёр» – первый оригинальный сценарий молодого английского писателя Марка Пипла. Это – история, богатая недосказанных, напряженных моментов. Телевизионный репортер, человек с большим жизненным опытом, улавливает возможность начать свою жизнь снова, овладевши личностью умершего, весьма похожего на него, человека. Слишком поздно он понимает, что он также унаследовал и прошлое умершего. Однако, данный фильм имеет и другой угол зрения: это – углубленный этюд человеческих реакций, показанных с точки зрения двух женщин, Рахель – жены журналиста в его «первой» жизни и юной, безымянной «хиппи», которая разделяет его новое существование...

ЛЕДЯНОЙ КОНТИНЕНТ

Производство: Института ЛУЧЕ – Постановка: ЛУИД-ЖИ ТУРОЛЛА – Главный оператор: ДЖОВАННИ РАФФАЛЬДИ – Музыка: ДЖУЛИАНО СОРДЖИНИ – ИСТ-МАНКОЛОР – Позитивная пленка, обработанная в Чинечитта

*«Ледяной
континент»*

Постоянная борьба с холодом, бурями, одиночеством, льдом: это история человека в последнем из континентов – Антарктиде.

Основная тема фильма именно человек, все тот же упрямый, смелый, сознательный, весьма любопытный человек.

Географическая карта южных широт – памятная доска мужества человека и его смелости. Моря, проливы, земли, носят имена их разведчиков: Росса, Уедделя, Кука, Пальмера, Беллингшаузена, Амундсена.

*«Последний
день школы 90
рождественских
каникул»*

ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ШКОЛЫ ДО РОЖДЕСТВЕНСКИХ КАНИКУЛ

Производство: СКАЛЕ-ИДИ – Постановка: ДЖАН ВИТТОРИО БАЛЬДИ – Сценарий и диалоги: ДЖАН ВИТТОРИО БАЛЬДИ – Главный оператор: ЭМИЛИО БЕСТЕТТИ – С участием: МАШИ МЕРИЛЬ, ДЕЛИИ БОККАРДО, ДЖОНА СТАЙНЕРА, ЛИНО КАПОЛИККИО, РИККАРДО КУЧЧОЛЛА, ЛУКА БОНИКАЛЬЦИ, ЛИДИИ БИОНДИ, ДЖОВАННИ ГРИФЕО

История фильма – дань уважения итальянскому Сопротивлению, рассмотренному глазами мальчика на пороге юности, однако со смирением и зрелостью взрослого человека.

Действие фильма происходит с 1944 по 1945 г. г., между наступлением союзных войск с одной стороны и фашистской республикой Сало – с другой.

Однако, наступление союзных сил останавливается на Готической линии. Партизанские действия терпят временно большой удар. Это – самое трудное время для местного населения, которое вынуждено терпеть репрессии любого рода.

Юный герой фильма уже человечески непринужденный и принимает с разумным смирением то, что ему приводит течение дней.

Несмотря на зверства, которые он видел и пережил, он не чувствует ненависти и злобы против кого-либо. Он думает о будущем, через образ, который его школьные книги и его преждевременно богатый опыт ему подсказывает. Он уже видит свободную и объединенную Италию, чувствует, что мир – близок и что его жертвоприношение – часть большого колеса, которое кружится и не может остановиться.

Такой подход к вещам мальчик сохранит до конца, все же смотря действительности в глаза.

Следовательно, Атос – персонаж истинный, богатый человечества, тем более полного поскольку еще не сформированного до конца. Именно поэтому он одновременно символ юности, растерзанной последствиями безумной антинациональной политики – причины гибели не только материальных благ, но и глубины сознания.

Доказательством и символом этой гибели является фашистский солдат Эразмо, заикающееся и тупо жестокое существо, чье бледное сознание во мраке духа было погашено зверски порученной ему властью.

Или еще – солдатка Эгле, которая таит под военной формой волнение прародительских репрессий и нашла в фашистских рядах абсурдное «освобождение».

Коварное трио пополняет лейтенант-фанатик, который скрывает под риторическими словами и ложно героическим поведением действительность чувствующего им близкого поражения.

В фильме, съемки которого проводились на местах, к которым сюжет относится, не рассказаны действительные ошибки, а показано глазами фантазии трагическое и бессознательно героическое поведение самого простого населения.

Рассказ идеально делится на четыре части: историческое размещение, глаза мальчика и действительность, война, смерть.

АЛЛОНЗАНФАН

Производство: ДЖУЛИАНИ Дж. ДЕ НЕГРИ для КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КООПЕРАТИВА – Постановка: ПАОЛО и ВИТТОРИО ТАВИАНИ – Сюжет и диалоги: ПАОЛО и ВИТТОРИО ТАВИАНИ – Главный оператор: ДЖУЗЕППЕ РУЦЗОЛИНИ – С участием: МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯНИ, ЛЕИ МАССАРИ, МИМЗИ ФАРМЕР, ЛАУРЫ БЕТТИ, КЛАУДИО КАССИНЕЛЛИ, БЕНЖАМЕНА ЛЕВА и с РЕНАТО ДЕ КАРМИНЕ, СТАНКО МОЛЬНАР, ЛУИЗА ДЕ САНТИС, БИАДЖИО ПЕЛЛИГРА, МАЙКЛ БЕРГЕР, РАУЛЬ КАРРЕРА, АЛЬДЕРИЧЕ КАЗАЛИ, РОБЕРТО ФРАУ, СИРИЛЬ СПИГА, ЭРМАНО и ФРАНЧЕСКА и с участием БРУНО ЧИРИНО – Музыка: ЭННИО МОРРИКОНЕ – Дирижер: БРУНО НИКОЛАИ

«Аллонзанфан!»

1916 год. Империя пала. В Италии, как и во всей Европе, после двадцати с лишним лет потрясений и войн, короли, потерявшие корону, возвращаются на трон. Во имя порядка и устойчивости извлекаются снова на свет все старые привилегии. Приговоры к смертной казни или тюрьма стирают с лица земли великие завоевания французской Революции.

Для последних революционеров наступает час кризиса: они разделяются, рассеиваются. Самые упрямые среди них – как, в Италии, члены тайной секты «Прекрасных братьев» – пытаются сопротивляться любой ценой. Ожесточенные и подлежащие децимации, они отдают себя поискам различных, радикальных разрешений: они попы-

таются организовать восстание крестьянских масс на Юге. Отчаянная попытка, так как крестьянство подавлено во веки веков нищетой и невежеством.

Один из «Прекрасных братьев», Фульвио, понимает все это. Ему уже за сорок лет, он болен, преследованный полицией. Он решает вернуться в родной дом, к своей дворянской семье, привязанной к законно установленной власти, с которой он в молодости порвал любые отношения и которая принимает его сейчас как блудного сына. В тепле своего дома Фульвио надеется открыть возможность новой жизни, нового пути: он покончил с политикой, которая уничтожила его личные стремления. Сейчас, он опять отдается изучению игры на скрипке и воспитанию сына, которому шесть лет и которого он оставил, со дня рождения, в чужих руках. Наконец он сможет жить для самого себя, в довольстве, в успехе...

Однако, приезжает к нему в отчий дом его старая подруга по борьбе, Шарлотт. Это – конец их любви. Глаза, голос, тело этой женщины, когда-то столь им любимой, принадлежит прошлому, которое он хочет забыть. Вместе с ней приезжают некоторые, наиболее неуступчивые, из «Прекрасных братьев», которые выдают себя за охотников. Они требуют, чтобы он присоединился к ним для подготовки экспедиции на Юг. Фульвио тайно решает освободиться от них. Он знает, что полиция – в сообщничестве с его сестрой – поставила ловушку его товарищам, однако он не предупреждает их. Они разогнаны. Шарлотт ранена и умирает во время побега. Фульвио забирает своего ребенка и решает уехать с ним в Америку: в Новом мире, далеко от всех и всего, он начинает новую жизнь

Вместе с сыном он старается уловить невозможное счастье. Однако, те из «Прекрасных братьев», которые остались в живых, вновь появляются: они не сдаются. Экспедиция на Юг будет иметь место, несмотря на все. Их уже не очень много, но судно готово. Фульвио замысливает вторую измену: он присваивает себе деньги, которые были ему доверены для приобретения оружия. Он освобождается от Лионелло, который сопровождает его, делая вид, что попал в ловушку, в результате чего потерял деньги и оружие, убеждая его покончить с собой. Однако, это – убийство, тем более, что любовница Лионелло все видела. Она обвиняет Фульвио. Но он лжет и заявляет, что он это сделал ради любви к ней. Это причина из-за которой он освободился

от Лионелло. Фульвио просит ее бежать с ним в Америку. Мирелла – очень молода и тайно давно влюблена в Фульвио. Он это понимает и пользуется случаем, вовлекая ее в свои интриги. Он обязывает ее ранить себя в ногу, так чтобы «Прекрасные братья» поверили в историю с ловушкой и не имели подозрений.

Таким образом, Фульвио заявляет им, что оружие и деньги пропали и что экспедиция стала невозможной. Им ничего больше не остается, как идти каждый по своей дороге. Однако, именно с этим, в своей утопической экзальтации и отчаянном устремлении, «Прекрасные братья» не могут примириться. Они уедут несмотря на все. В связи с ранением, Фульвио теряет сознание. «Братья», будучи в своей наивности уверены, что он хочет именно этого, забирают его вместе с собой на судно. Когда он возвращается в себя и понимает, что началось последнее действие драмы, Фульвио решает совершить последнюю измену.

Своим гидом на Юге «Братья» выбрали Вани, калабрийского крестьянина присоединившегося к ним, разбойника, которого полиция ищет и который навел террор на местное население, так что ему дали прозвище Ванни-Чумы. После высадки на Юге, Фульвио распространяет по деревням известие о том, что с Севера пришла группа разбойников, возглавляемая Вани. Он также тайно осведомляет об этом полицию и армию. Население, обманутое и ожесточенное нищетой и холерой, истребляет «Прекрасных братьев», выступивших перед ним освободителями в красных рубахах.

Фульвио, который своевременно отдался побегу через поля, наконец, свободен. Но совершенная им измена обращается против него. Единственный, оставшийся в живых, из «Братьев», Аллонзанфан, находит его и, в бреду от ранений, заявляет ему, что крестьяне присоединились к «Братьям» и начали массовое наступление. Фульвио верит его словам и, чтобы избежать подозрений, снова надевает на себя красную рубашку гарибальдийцев. Неожиданно появившиеся солдаты видят красную рубашку и стреляют по ней. Фульвио умирает от их пуль.

Дві заяви

Председателю местного комитета театра
им. К. С. Станиславского
тов. ГАВРИЛОВУ Л. И.
режиссера ТАНЮКА Л. С.

ЗАЯВЛЕНИЕ

23 июня с. г. я обратился в комиссию по трудовым спорам с просьбой об отмене приказа № 4 от 20 июня с. г.

27 июня с. г. лично Вам было вручено мое заявление, в котором я обратился к Вам с просьбой прислать мне выписку из решения Комиссии по трудовым спорам, которая обязана была быть созванной в установленный законом пятидневный срок со дня подачи заявления; в этом заявлении я дал **письменное согласие** на рассмотрение моего заявления **в мое отсутствие**, т. к. дирекция по приказу отправила меня в Москву.

7 июля с. г. мною получена выписка из протокола № 2 от 30 июня с. г.

Как видно из этой выписки, мое заявление рассматривала не Комиссия по трудовым спорам в надлежащем составе, а директор театра тов. Жарковский М. А. (против юридически необоснованных действий которого, собственно, и направлен мой иск!) и два представителя местного комитета.

В выписке из протокола не отражено ни мнение администрации, ни мнение местного комитета.

Суда по тексту выписки, с одной стороны, была высказана точка зрения, что **оснований для отмены приказа нет**, с другой стороны — никакие решения приняты **не были**. В связи с моим отсутствием на заседании окончательное решение отложено до возвращения театра в Москву.

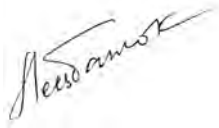
Учитывая тот факт, что сразу же по возвращении в Москву и члены Комиссии по трудовым спорам, и члены местного комитета театра уйдут в очередной отпуск и вопрос о приказе № 4 от 20 июня с. г. не может быть рассмотрен до второй половины сентября, я прошу Вас вновь направить мое заявление в Комиссию по трудовым спорам и настоять на том, чтобы Комиссия вынесла **четкое решение, поддержав мой иск** или **отказав мне**. В случае обоснованного отказа Комиссии по трудовым спорам прошу вынести этот вопрос на рассмотрение местного комитета театра.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что, **по существу**, мое заявление осталось нерассмотренным Комиссией по трудовым спорам, и поэтому я лишен возможности обращаться в местный комитет. Поэтому я самым категорическим образом **возражаю** против всяческих оттяжек в решении настоящего вопроса и прошу рассмотреть мое заявление в соответствии с законом.

Если Комиссия по трудовым спорам сочтет обязательным мое присутствие на заседании (либо на последующем заседании местного комитета), я могу в таком случае приехать в г. Саратов. Прошу мне об этом сообщить.

С уважением —

10 июля 1975 года



(Л. ТАНЮК)

П. С. В целях более срочной доставки Вам настоящего заявления передаю его Вам через М. С. Дорна, вылетающего в Саратов 11 июля с. г.

Л. Т.

* * *

Копия:

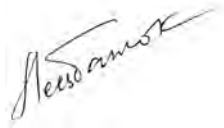
Председателю местного комитета
театра им. К. С. Станиславского
тов. ГАВРИЛОВУ Л. И.
режиссера ТАНЮКА Л. С.

ЗАЯВЛЕНИЕ

Еще раз напоминаю Вам о необходимости разобрать на заседании местного комитета мое заявление в Комиссию по трудовым спорам. На заседании Комиссии от 30. VI. в г. Куйбышеве приказ № 4 от 20 июня с. г. **был признан обоснованным**. По установленному положению я обращаюсь в местный комитет.

Прошу не откладывать решение вопроса т. к. приближается отпуск, и собрать заседание месткома не представляется возможным.

16. VII. 75



Л. ТАНЮК

Р. С. Это заявление передаю Вам через Ф. Я. Демичева – для более быстрого получения его Вами.

Л. Т.

ПРО ДАВИДА ЗАСЛАВСЬКОГО

*Репліка про
Заславського для
книжки про Курбаса*

Помер він лише десять років тому, наслідивши в історії знаменито. Я згадав про нього тому, що його публікації про Салтикова-Щедріна надовго відбили інтерес до сатирика не лише в мене. У свій час про нього напишуть: стерво, рівного якому не було й не буде, – незважаючи на те, що він числився правовірним «правдистом».

Наслідив він і в нашій генеалогії – абсолютно випадково; дід Микола Юлієвич ляпнув щось про його фейлетон, це рознеслося, і за кілька днів за дідом прийшли. Це був 1936-й рік, – тоді обійшлося; не знаю, чи фігурував цей злочин потім, коли Кенігсфеста розстріляли... Вони були знайомі із Заславським по Києву, Давид Йосифович учився на юридичному в університеті, а дід, старший за нього років на сім, чи викладав там, чи мав його на практиці.

Старий Гамсахурдіа мені розповів дещо про Заславського: недавно мені потрапили ці мої записи. Заславський, як і Вишинський, був за молодих літ меншовиком, – Сталін любив тримати біля себе «підмочених» – заповзятіше служили.

Був у Заславського ще один «гріх», за який вельми шанував його вождь. Це ж саме Заславський писав про Леніна як про німецького шпигуна – ідея «запломбованого вагона», «німецьких грошей». Ленін присвятив Заславському чимало лайливих виразів; він його таки не терпів. Проте Заславський «покаявся» і з такою ж пристрасстю, з якою раніше лаяв, надалі почав вихваляти – Леніна, Сталіна, державну лінію. Ленінова лайка настільки його «вела», що він виріс на зразкового фейлетоніста «Правди», – мусив, повинен був доводити протилежне. Ну а в «Правді» він знову взявся за старе – і доводив до тюрми й катастрофи багатьох із тих, хто допоміг йому вийти в люди.

Окремо, казав Гамсахурдіа, треба дослідити тему «Заславський і культурні діячі 20-х»; рідко хто не завдячує йому Соловками, Магаданом чи розстрілом.

Вишинський особисто його підтримував; вони діяли удвох, один – пером, інший – «топором»...

Він пережив Вишинського на десять років.

Унікальний, зразковий типаж, герой для нового Достоєвського. По такому Заславському можна простежити історію радянської політичної маніакальності, блуду й безсоромництва. Для цього «інженера человеческих душ» не існувало нічого святого. Але він не казковий монстр, він – реальність тієї доби, з якої ми один час трохи вилізли, а потім вона знову навалилась на нас усією вагою політичного трупа.

Продолжаем разговор о фильмах IX Международного кинофестиваля в Москве

Александр СВОБОДИН

ДВЕНАДЦАТЬ СТЫКОВАННЫХ ФИЛЬМОВ

*А. Свободин
«Двенадцать
стыкованных
фильмов»*

Вначале казалось, что фильмы сбежали на экран, как сбегает под случайную крышу люди, застигнутые веселым летним дождем. Они жмутся друг к другу, но между ними нет связи.

Однако шли дни, кинофестиваль продолжался, и становилось очевидным, что эта дюжина внеконкурсных фильмов оказалась здесь не случайно. Фильмы перестраивались, создавались группы, напрашивались параллели...

Первым возник образ вежливого, но настойчивого продавца, предложившего коммерческий фильм со знаменитым актером.

«Невинные с грязными руками». Франция. Режиссер Клод Шаброль, знаменитых актеров оказалось сразу двое – Род Стайгер и Роми Шнайдер. Герой – бывший делец с капиталом и комплексами. На восемнадцать лет старше жены. В тот момент, когда мы знакомимся с ним, он пребывает в стране «Виски», попросту говоря, в запое. Жена без комплексов, но с томлениями. Уровень фильма демонстрирует одно целое с пейзажем виллы, расположенной в некоем курортном раю. В небе появляется змей в виде птицы и падает на героиню. Является хозяин змея – молодой сосед. Говорит, что

писатель. Что пишет, остается неведомым, но его уголовные наклонности обнаруживаются в течение всего фильма. (В нашем многодневном «сеансе» мы еще раз встретимся в этом героем. У него будет другое имя, и он примет участие в другой истории, показанной в фильме несомненных художественных достоинств. Но будет также склонен к мелким уголовным делам, также стремиться жить за счет женщин, и на нем будет та же маска интеллектуала с легкой вуалью разочарованности.)

А фильм длинный. Если применить терминологию фигурного катания, детектив в три оборота. Сначала думают, муж убит. Потом думают, любовник убит. Когда думают, что никто не убит, муж умирает от инфаркта.

Закручено это мастерски, но, увы, интерес к фильму временами падал. Тогда давалась эротическая сцена. Способ, применяемый довольно широко. Посмотрев несколько похожих лент, можно с секундной точностью предсказать: сейчас покажут! (Речь, разумеется, идет о «дежурной» сексуальной сцене, а не о сцене любви, предопределенной художественной логикой.)

Мощная индивидуальность Рода Стайгера, совсем недавно с непостижимой силой проникновения сыгравшего Наполеона и Муссолини, не спасала. Роми Шнайдер казалась средней актрисой. Но была поучительна их отчаянная профессиональная добросовестность. Ничего не поделаешь – такова актерская жизнь!..

Да, такова актерская жизнь – с грустью думалось и на фильме «Божественная» (тоже Франция, режиссер Доменик Делюш), Даниэль Дарье из плеяды славных. Мари-Октябрь, мадам де Реваль в «Красном и черном», Королева в «Опасном сходстве» и вот... роль стареющей актрисы в мюзикле, демонстрирующем прежде всего упадок жанра. Горько было смотреть, как публика дружно покидала зал, оставляя на экране одну из самых женственных, самых лиричных, самых французских актрис, работавшую все с той же профессиональной добросовестностью.

Нет, не дано актеру кинематографа возвыситься над уровнем ленты, он неумолимо опускается до нее. Достоверность экрана, точно вериги под костюмом, тащит на дно. Исключения редки! Зритель идет на талант и получает его в упаковке посредственности.

Но тут голос продавца умолк, и мы увидели знаменитого актера в ином, подобающем ему качестве.

В итальянском фильме «Запах женщины» режиссера Дино Ризи на экран вышел Витторио Гассман. Фильм напомнил театр эпохи гастролеров. В середине большой артист – остальное не так уж важно! Но Гассман вновь показал, что достоин этого положения. Его игра столь богата психологически подробностями, нюансами, деталями, его наблюдательность столь велика, а темперамент столь вулканичен, что роль должна быть признана образцовой. Проблематика фильма хотя и не нова и несколько академична, но серьезна. Крах «сильной личности», драма индивидуализма. Мировая литература, театр, живопись не однажды избирали слепого героя для того, чтобы максимально усилить зрение души. Вспомним хотя бы «Слепого музыканта» Короленко или знакомые всем посетителям музеев полотна, герой которых – византийский полководец Велизарий, ослепленный императором... В фильме дьявольская, почти физиологическая нетерпимость героя к жалости в свой адрес делает его необаятельным. К концу картины он него даже устаешь. Но Гассман идет на это впечатление, ибо то и другое входит в его художественную задачу. Тем горше крах, тем несостоятельнее герой в финале.

Снова Италия, и снова серьезно!

Фильм «Народный роман» (режиссер Марио Моничелли) не имел, казалось, ничего общего с историей, рассказанной Дино Ризи, кроме, конечно, национальной принадлежности, и все-таки он незаметно пристроился к ней. Впрочем, судите сами.

Пятидесятилетний миланский рабочий женится на семнадцатилетней крестьянской девушке, которую он когда-то, оказавшись в ее родных местах, крестил. Фильм до краев переполнен грубоватым народным юмором, брызжущим здоровьем бытовыми сценами и сценами любви, происходящими и наяву и в воображении. Здесь итальянские народные типы, здесь подчеркнутое – даже, кажется, слишком подчеркнутое – внимание режиссера к будничным радостям их жизни. Среди них – завод, демонстрация, профсоюзная борьба собрания. Все вперемешку, одним словом, жизнь.

– Мы живем в семидесятые годы! – говорит герой. Но случается семейная драма, и он повел себя так же, как соседи по этажу, недавние сицилийские крестьяне, чуть что хватаящиеся за ножи. Вот вам и современный сознательный рабочий! Вот вам и активист! – говорят авторы фильма, под легким покрывалом лозунгов и принципов он, в сущности, такой же дикарь. Да и вся эта его «политика» и вся эта «активность» не более чем маленькое звено в длинной цепочке повседневности...

«Народный роман» – во многом эпигон неореалистических лент пятидесятих годов. Своей стилистикой, своей камерой. Гражданская целеустремленность уступает место политической энтропии, столичность – провинциальности.

«Алонзанфан!»⁶ режиссеров Паоло и Витторио Тавиани, говоря современным языком, посвящен левым экстремистам начала прошлого века.

1816 год. Северная Италия под властью австрийцев. Паралич нации, только отдельные заговорщицкие группы продолжают сопротивление. Среди них ложа «Пречистые братья» – смесь аристократической оппозиции с терроризмом. И тайная, почти мистическая надежда, что где-то есть народ, ради которого они борются. Он поймет, он призвет...

Один из главных заговорщиков, Фульвио, прошедший через австрийскую тюрьму и пытки, разочаровался в товарищах, в их обычаях, в конспирации и хочет лишь одного – выйти из игры, уехать, зажить обычной жизнью.

Вырваться ему не удастся, он вынужден участвовать в экспедиции «в никуда», к народу, который «волнуется» и «ждет». Сцены прибытия экспедиции и избиения ее участников невежественными крестьянами – лучшее в фильме. Как слепые котятка, мечутся по полю восторженные интеллигенты в красных рубашках. И гибнут, как котятка, которых топят за ненужность.

Глубочайшим пессимизмом веет от этой ленты. С глубочайшим пессимизмом сыграл Марчелло Мастоляни роль Фульвио, чертами характера своего героя напомнив горьковского Клима Самгина.

⁶ «Вперед, сыны отечества!» – начальные слова «Марсельезы».

*Но тут вновь раздался голос продавца развлека-
тельных фильмов, правда, несколько подрастеряв-
шего свою вежливость.*

Из Японии привезли нечто, напомнившее разговор с официантом в ресторане при заказе бифштекса. «Вам с кровью?» – спрашивает официант.

Нам подали с кровью. «Леди Карате» (режиссер Исии Тэруо) – хореография пополам с рекламой этого вида борьбы с участием «звезд». «Карате – это религия? Карате – это философия!» – говорит с экрана глава одной из школ.

Оказывается, и обыкновенное зверство можно окрестить поэзией. Но когда зритель догадывается, что ему показывают танцы, что перед ним обыкновенный мюзикл, режиссер «выстреливает» в него жесточайшими сценами насилия. Героиня выворачивает кому-то голову, кровь хлещет из людей фонтаном, дочь насилуют на глазах отца. А потом снова танцуют. Неисповедимы пути твои, мюзикл!..

Французская комедия «Нет проблем!» (режиссер Жорж Лётнер) демонстрирует другой, тоже весьма любопытный способ удержать внимание публики. Легкая интрига, легкая ирония. В начальных кадрах пародийная кадриль летающих авто, стреляющих джентльменов...

Великовозрастный тихоня знакомится в кафе с девушкой и катает ее на папиной машине. Папа незаметно возвращается и, пользуясь отсутствием мамы, едет в другой город, где у него любовница. Но! С самого начала в багажник автомашины положен... труп. А потому на все, что происходит, зритель смотрит как-то по-другому, он как бы держит труп в уме. Откуда труп? Не все ли равно. Знаете, стреляли... Труп – это скорее символ, это условно, это, как торт, которым мажут папу! В финале его засунут в снежную бабу – и все далее! И все-таки труп есть труп. Условно?.. Может быть... Рискую остаться старомодным, автор этих строк должен сознаться, что игра с трупом показалась ему не слишком аппетитной.

*Наш длинный сеанс, однако, продолжается.
Развлекательные фильмы уступают экран фильмам
о войне.*

Если общее в итальянской паре – сомнение в плодородности социально активного бытия человека, то во французской – отношение к минувшей войне.

В «Супружестве» (режиссер Клод Лелуш) оно выражено наглядно и жестко. К обыкновенному человеку, «среднему французу» в тот самый день 1944 года, когда союзники высадились в Нормандии, за пять минут до появления десантных судов врываются партизаны. Они суют ему в руки пистолет. Пять минут «средний» француз участвует в Сопротивлении. С тех пор вот уже тридцать лет в день высадки он произносит на набережной речь о том, как в 1944 году... Одну и ту же речь, слово в слово. Каждый год, тридцать лет подряд.

Потом он снимает свою медаль участника Сопротивления и идет продолжать жизнь, в которой ничего не происходит, которая неподвижна, как восковая фигура. Скучная, бессмысленная.

Прокручивается один и тот же дневной цикл, месячный, годовой...

Что же объединяет «Супружество» с «Поездом» – трагической элегией о любви, маленькой энциклопедией французского характера? Пожалуй, только одно, но весьма существенное – взгляд на войну как на время обыденное, антигероичное по существу.

Когда смотришь «Поезд» (режиссер Пьер Гранье-Деффер), не покидает ощущение еще одной материи (ее присутствие всегда отличает значительные фильмы) – материи времени. Между зрителями и героями как бы стена уплотненного времени. Наше сострадание не только сиюминутно чувственно, но философично и поэтично, как это случается, например, при чтении трагических стихотворений Тютчева.

...Май 1940 года. Франция разгромлена. Эвакуация.

Бегство на юг. Состав из пассажирских и товарных вагонов. А люди остаются людьми. Поют, любят, играют в карты и даже неожиданно для себя проявляют истинную человеческую солидарность.

В этой движущейся среде, показанной тактично и объективно, разыгрывают свою элегию Жан Луи Трентиньян и Роми Шнайдер. Немецкая еврейка, красавица Анна и «средний» француз. Застенчивый, заурядный. История их любви исполнена целомудрия. Обреченность соединяется здесь с исследованием возмужания личности героя. Обыкновенный мужчина наедине с необыкновенной женщиной.

История мужской души, предложенная Трентиньяном, оправдала изменение финала фильма в сравнении с романом Ж. Сименона,

по которому он снят. В романе герой лишь на две недели освобождён от своей сути «среднего», подчеркнута заурядного человека, в фильме он в эту оболочку не возвращается – эти две недели сделали его другим.

Голос продавца сказал спокойно: «Внимание! Добротно сделанный коммерческий фильм!»

Американская лента «Аэропорт-75» (режиссер Джек Смайт) воспроизводит смертельную ситуацию, возникшую в результате столкновения огромного пассажирского самолета «Боинг-747» с потерявшим ориентировку частным самолетом.

Два часа нарастающего напряжения.

Тяжело ранен командир, убит второй пилот, вышел из строя весь экипаж. По радиокомандам с земли самолет ведет мужественная стюардесса. Люди на земле борются за жизнь пассажиров. В конце концов с вертолета при помощи троса удастся забросить в кабину «Боинга» летчика суперкласса.

Система нагнетания опасности держит зрителя во власти фильма. Отлично продуманная в американском кино «знаковая система» портретов представителей общества – пассажиров как бы обволакивает ситуацию жизнью. Типаж, очищенный до эстетики высокой клоунады. Старая чудаковатая актриса, робкий бизнесмен, мать с больной дочкой, дама, пьющая «бурбон» с пивом, трое выпивох, безупречные герои и героиня, выражающие идеал нации. Персонажи подобраны так, что хотя бы один из них найдет в зале своего зрителя.

«Аэропорт-75» из серии так называемых «фильмов-катастроф». «Гибель Посейдона» (тонет корабль), «Ад в поднебесье» (горит небоскреб) – вот его аналоги. Конструкция этих фильмов скрупулезно разработана в американском кинематографе.

Голос умолк, предоставив нам судить о сегодняшнем коммерческом фильме. Ему присуще знание секретов общедоступности, он завоевывает огромные аудитории и учитывает все: и психологию массового восприятия, и выводы социологических исследований, экономическую конъюнктуру, и даже дату выхода на экран...

Монотонность, повторяемость, ощущение бессодержательности, бессмысленности – весь этот комплекс состояний человека западного мира стал предметом анализа еще двух фильмов – «Романтической англичанки» Джозефа Лоузи и нового произведения Микельанджело Антониони «Профессия: репортер».

Героиня «Англичанки» – супруга преуспевающего писателя, поставщика коммерческих романов, любящая мать, не только не потерявшая контакта с мужем, но, напротив, нуждающаяся в этом контакте, тем не менее, хочет вырваться из круга своей жизни, где больше нет ни одного нового элемента, а следовательно, есть ощущение несвободы. Она уезжает, чтобы найти себя. Правда, не слишком далеко, на модный европейский курорт. Там знакомится с молодым альфонсом, живущим за счет стареющих и брошенных женщин. Вы помните, мы «его» уже встречали в фильме «Невинные с грязными руками». Здесь он более загадочен, более «интеллектуален».

Бегство не состоялось. В финале она возвращается. Муж приезжает за нею. Фильм внутренне ироничен, игра актеров насыщена психологическими парадоксами.

Дэвид Локк, талантливый, известный журналист тридцати семи лет, герой фильма Антониони, – незаурядная личность. И то, что случается с ним, воспринимается как трагедия. Фильм подчеркнута сдержан, поразительно экономен даже для Антониони. Но удивительно многозначен.

Дэвид Локк, автор сенсационных политических репортажей для телевидения, постепенно приходит к мысли, что ему нечего сказать; вернее, что он не говорит главного, сути. Человеческий смысл совершаемых на его глазах деяний трагичнее и проще.

Но это лишь одна из причин усталости души, которую Локк все время чувствует. Было бы слишком удобно свести их все к неудовлетворенности ролью наблюдателя. Мир героя и таинствен и элементарен, но допускает множество толкований. Усталость от жизни вообще и то состояние психики, в которое порой впадает человек, – это можно обозначить как жажду другой жизни. Совсем другой. Дэвид Локк бросает свою жизнь. Беря документы умершего соседа по гостинице, брошенной в африканских песках, он уходит. От себя,

от своего я – по крайней мере так ему кажется. Уход его режиссер ассоциирует со старомодной и известковой белой архитектурой Испании. Ее цвета, ее сухое, выжженное солнцем пространство в соединении с ритмами, особыми антониониевскими ритмами делает наглядным это мистическое бегство.

Но порвать с собой герою не удастся, асоциальная жизнь – иллюзия. Общество может стать обузой. Но жизнь без обязанностей перед ним – еще большая обуза.

Бегство не состоялось. Другой жизни нет. Герой покорно идет на встречу смерти. Последние кадры, где возникает ее пластический образ, – художественное видение, что язык кино, что присущ только Антониони. Впрочем, и весь фильм – продолжение его темы.

...Двенадцать фильмов. Сакраментальное число двенадцать. Состыковавшись в одном московском кинозале в те июльские дни, когда мир следил за иной стыковкой, там, в космосе, и в ней усматривал символ содружества народов, эти внеконкурсные ленты тем не менее дали почувствовать состояние кинематографа и общества, из которого пришли.

«Звезда», № 6, 1975

Леся Танюк.

Марьян Крушельницкий.

Изд-во «Искусство», М., 1974.

*Рецензія Євг. Дейч
на мою книжку
«Крушельницький»
(«Звезда», 6)*

Своеобразие книги Леся Танюка прежде всего в том, что это книга ученика о своем учителе, книга человека, влюбленного в мастера – народного артиста СССР, профессора Марьяна Михайловича Крушельницкого, одного из выдающихся художников украинского советского театра.

Своеобразие книги и в том, что она написана режиссером о режиссере. Все здесь освещено взглядом изнутри профессии.

Монография выстроена как режиссерски крепкий спектакль с активным зрелищным рядом, с впечатляющим сценическим оформлением, при участии талантливых актеров. Спектакли и роли Крушельницкого даны как в восприятии рядового зрителя

ля, так и в интерпретации критиков самого полярного настроения. Часто реализацию автор сопоставляет с замыслом художника. Возникает как бы стереоскопический взгляд на искусство Крушельницкого, при котором автор не навязывает собственной точки зрения, а дает возможность стать очевидцем тех или иных явлений, влиявших на формирование многонационального советского театра. Лесь Танюк режиссерски инсценирует перед читателем сложную и противоречивую жизнь своего учителя. Монографию открывает глава «Пролог» (1897–1924): детство, юность, первые роли актера в Галиции, — словом, все, что предшествовало приходу Крушельницкого в театр «Березиль». Глава «Действие первое» (1924–1933) реконструирует период деятельности Крушельницкого, прошедший для него под знаком Лесь Курбаса, которому суждено было стать реформатором украинского советского театра. Вспомним, что Лесю Курбасу второму после Марии Заньковецкой было присуждено звание народного артиста УССР. Вот почему фрагментом этой главы стал очерк о Лесе Курбасе, а кульминацией ее — страницы, из которых Л. Танюк реконструирует роли, сыгранные Крушельницким в пьесах Микола Кулиша в постановке того же Курбаса. «Действие второе» биографии Крушельницкого посвящено периоду, когда выдающийся режиссер возглавил театр «Березиль» (впоследствии Харьковский украинский театр имени Шевченко), которым он руководил до середины 50-х годов. Крушельницкий, возглавив театр, уверенно заявил свое кредо: «Мы мечтаем о театре высокого тонуса, большевистской идейности, о театре большой, четкой формы, больших страстей и глубокой взволнованности, о театре, который проектирует будущее и говорит о гигантских перспективах человека-героя, изменяющего природу, мир, жизнь». Такой театр Крушельницкий создал.

Глава «Эпилог» (1953–1963) повествует о переезде Крушельницкого в Киев, о его работе в оперном театре, в Театре имени Франко. Отдельно рассмотрены в ней теоретические основы методологии мастера, его педагогическая практика.

Монография Л. Танюка интересна свое причастностью к современным проблемам театра, культуры в целом. То, над чем

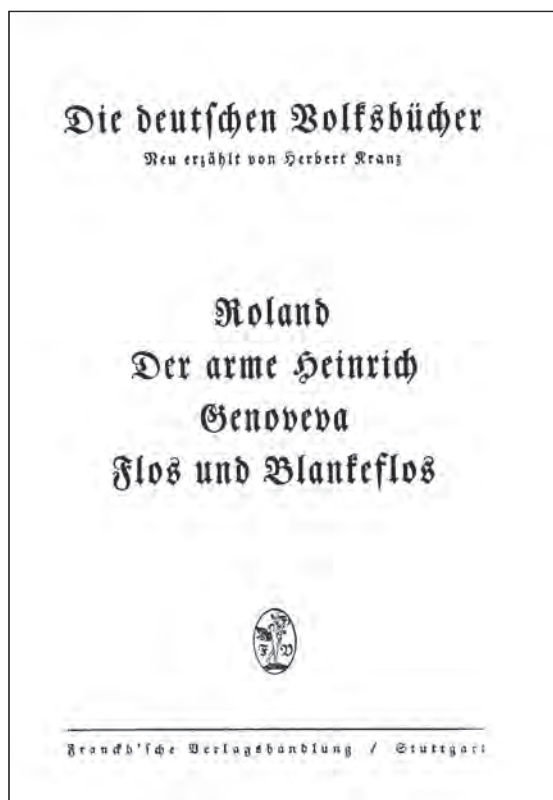
бился Крушельницкий, что он не успел воплотить, о чем мечтал, нашло в книге такое же отражение, как и то, чем живо сегодня и неуязвимо наследие художника. Тональность книги отнюдь не панегирическая, хотя автор и пристрастен к своему герою. Тем не менее, он скрупулезно исследует не только достоинства, но и недостатки творческой лаборатории мастера, не уходя от сложностей и противоречий биографии Марьяна Крушельницкого. Это придает книге искреннюю интонацию, автор как бы приглашает зрителя вместе с ним поразмыслить над множественностью творческих процессов, отобрать из них для будущего то, что накоплено поколениями самых разных художников.

Книга демонстрирует преемственность этики поколения учителя и поколения учеников. То, что для Крушельницкого обязательным был отсчет от нравственного критерия (алгебра художественной истины поверялась гармонией идейно-нравственных обоснований), особенно привлекает в нем автора книги. Вне морального не может быть художественного — эта мысль постоянно прочитывается за каждой новой работой мастера. Она расширяет горизонты книги о Крушельницком, ведя читателя от сугубо театральных проблем к проблемам общечеловеческим, нравственно-социальным. Правда, с которой художник выходит к зрителю, лишь тогда способна опередить время, когда в ней самой заложен высокоэтический общественный идеал. Художественную правду, отводящую проблемам нравственности подчиненное место, время оттесняет в ряд творений несовершенных — таков вывод автора книги.

В заключение отметим, что рецензируемая книга — первая монография о Крушельницком, суммарно анализирующая весь его творческий путь, документирующая его многочисленные роли и спектакли и поднимающая ряд вопросов, связанных с эстетикой Крушельницкого не только в узкопрактическом плане, но и в аспекте теоретическом, искусствоведческом. Важно, что ее написал человек, непосредственно участвующий в процессе строительства современного советского театра и осознающий, что является для этого процесса самым насущным, а что — второстепенным либо подлежащим забвению. Эстетика режиссера Леся

Танюка, за которой без труда угадываются традиции эстетики театра Курбаса и Крушельницкого, не только творчески развивает заветы своих учителей, но во многом и полемизирует с ними. Отголосок этой полемики есть и в книге «Марьян Крушельницкий». Вот почему книга знакомит нас не только с ее героем, но и с ее автором. И мы рады, что это знакомство оказалось интересным. Теперь с большим нетерпением будем ждать новых работ Лесь Танюка не только на сцене Московского драматического театра имени Станиславского, где он работает, но и его новых книг, посвященных любимой теме — театру. Театру, в который он влюблен, и в который он пытается влюбить все большее и большее число зрителей и читателей.

Евгения ДЕЙЧ.



ЗАМІСТЬ ЛІПНЕВОГО ПІДСУМКУ:

Мені ще тільки 37 (знову ця клята цифра!), а пам'ять уже завантажена так, ніби я прожив 100. Спомини не завжди моторошні, часом трапляється і «розвантаження» з пейзажними напливами злагоди й спокою, але частіше – і в сновидіннях так само – швидкі зміни облич і постатей, уривки ніби підслуханих з дня вчорашнього фраз, чийсь скарги, жалі й протести – і навіть тексти, які вві сні видаються мені філософськими й пророчими – перестаючи бути такими, коли приходжу до тями.

Спомини – як нереалізовані фільми, власне, зняті – але заборолені потім цензурою чи Комітетом. Була й резолюція: це фільм для одного глядача – тобто для мене, – широкому заголові показувати їх не можна.

А вони, спомини, часто нагадують яви привидів у старих замках, де блукають не тіні Гамлета-батька, а тіні Курбаса, Хвильового й Куліша на мурах Соловецького К'ремля, вперемішку з тіннями Алли Горської і Василя між биківнянськими соснами на футбольному полі, означеному людськими черепами; острозької братії у снігах Мордовії, яким актори ЦДТ чи станіславці з «Пурсоньяка» грають щось на зразок «Патетичної сонати» чи «Людини на всі часи» Болта. Вікна, які раптом розчахує вітер, фіранки, за якими миготять знайоми тіні, кроки за дверима, які я виразно чую – й усвідомлюю, кому вони належать, – від невідворотного поступу Командора до майстерного виступу фламенко, від маршу кутих чобіт – до важкого тупотіння йонесківських носорогів...

Втім, не все, що мені зараз в'яжеться в рядок, – правда. Часто сниться мені Бібліотека – височенні шафи з книжками, до яких треба добиратися драбинами – і тиша, несусвітня тиша, як на Росі в Білій Церкві, коли батько брав мене на риболовлю... І коли мариться мені Бібліотека – я заспокоююсь душею, гортаючи старі книги й театральні журнали. Але бібліотекарем я б ніколи не став – я за покликом читач, стовідсотковий читач, як глядач у театрі, читач, який за-

поєм ковтає цілі сторінки текстів і цифр, які буквально вкарбовуються мені в мозок, навіть цифри й малюнки – щоб потім раптом зринуть в пам'яті вибухом осяяння.

У цих моїх мареннях – снах є два основні компоненти: тиша і музика. При цьому музика відкадрована, як це роблять досвідчені телеоператори на музичних передачах, з клавішами й струнами, з нервовими пальцями піаніста й вихлясами саксофоніста, і це, мабуть, найсолодша мить моїх марень-снів.

А це мені раптом сняться не бачені мною вистави – Курбас, Мейєрхольд, Вахтангов, Рейнгардт і актори, про яких я лише читав. І це теж моє натхнення, моя потаєна радість, моя туга...

На курсі Крушельницького ми розігрували колись режисерські етюди на сюжети відомих картин. Я був у безлічі музеїв і майстерень, чудернацьких ательє і на вернісажах – все це теж не вивітряється з пам'яті, розмальовуючи цю примхливу фантастику у свої кольори і форми – куди там твоїй кольоро-музичні Скрябіна! (там переважно патос. У Чурльоніса – Океан).

Нелля, Оксана, Річард III, який постійно рветься на прогулянку, білки за вікном на балконі, Перельмутер з файкою, Левко з шахами, Оксана Яківна із заявами у всі інстанції – і рятівною капустою, щоденники, які скоро нас витіснять (куди?) – от у чому питання! Аби не в Мордовію – під клацання друкарської машинки – симфонія мого (нашого!) життя, з якого на волю, здається, нема вороття.

Але це тільки здається.

Раптом лунає якийсь малиновий дзвін, якого ніхто не чує – і вся ця вакханалія міражів і спогадів умить вищує, і я ніби виринаю на поверхню з потаєних глибин своїх, як я тепер розумію, божественного очманіння, – в інше життя, без фантомів і напружених вітром фіранок. Я почувую раптовий приплив енергії – і, наче омийтий живою водою, владно обмацую очима все, що мене оточує; і ось я вже готовий не гамлетизувати, а діяти. Стіна між реальністю марев і дій-

сністю – зникає, розсипається на порошок – і ось я вже стою сам – проти всіх, припорошений цим порошком свободи. Нехай же будуть благословенні ці повернення з тієї реальності марев-споминів – у дійсність (у цьому слові кореневе – дія!), а марево й видиво стають явом. Так відбувається перезарядка моїх акумуляторів – і за якийсь час я вже заряджений на всі 220 вольт...

Щоб не бути самотнім у своєму дубль-існуванні, беру в спільники не будь-кого – Вернадського:

«В історії розвитку людства значення містичного настрою-натхнення – ніколи не може бути оцінено надто високо. В тій чи іншій формі воно пронизує все душевне життя людини, є основним елементом життя».

Р. С. Писано на Волині, біля озера – у відсутності машинки – на рештках маминої книги, подертої Шурою Дем'янівною на серветки. Я ці рештки реквізував – і ось псую папір.

А він добротний. Ще з Німеччини...

Лесь Танюк

«СИДЖУ ОДИН В ХОЛОДНІЙ ХАТІ...»

«Сиджу один в холодній хаті...».

І не сам-один я тут, і хата в нас не холодна, а все одно – часом така туга за серце схопить!..

Тоскно, – тужу за Україною, за Дніпром і Києвом з його Хрещатиком, за Одесою з її Дерибасівською, за Луцьком з його замком Любарта і за Львовом із заньківчанами, за синіми Карпатами і за жовтим від спеки Херсоном.

Виручають друзі, які привозять до нашої хати на Великій Черкізівській порох з українських доріг, які хоч-не-хоч з'їжджаються до Москви – з усіма своїми великими бідами й малими radoцями.

Виручають – листи, часописи, газети й листівки – поштова скринька як джерело всього нового, тамтешнього.

Платівки з українськими записами – маю навіть канадські – унікальні!

Виручають – книжки, зокрема «Українська хата» й «ЛНВ», поети, історія, старі заборонені в Україні видання, мемуари й окремо – Шевченко.

Виручають Нелля й Оксана, без яких – немає ні хати, ні тепла.

Що таке нація? Це – триада: земля, воля, мова. Волі я маю тут трохи більше, ніж мав там удома, мови в нашому обсягу вистачає, а земля – не наша: інакше липне до взуття, інакше пахне. Інакші дерева, інакші квіти й навіть сніг – інакший.

Тужу за Берестечком з тими підземеллями, якими в дитячі роки нас водив один старезний чернець-кобзар, який співав про козаків так, ніби сам був учасник тієї битви:

За отечество, за віру

Не жаліли живота

– при цьому голос його тремтів – і тремтів вогник свічки у підземеллі, і ми, тремтлива малеча, переймалися болем і гнівом за порубаних козаків...

Тужу за Лесею Українкою з усім її волинським чортovinням, – з дядьком Левом (сьогодні ми слідом за Іваном Світличним так іменуємо бородатого Лева Копелева), з мавками й Перелесниками, дітьками й не розігнаною лісовою профспілкою, де всі права застережено, де один за всіх, і всі за одного. Не так як у місті – один на всіх, і всі – проти одного...

Хочу колись хати над Дніпром – сам би її звів, за власним проектом, з власним садом-городом, з власною криницею і неодмінними вишнями. Щоб десь поруч шуміли верби й верболози, і щоб десь там поблизу ухкала сова й кувала зозуля... А щоб трохи оддалік поміж дубами причаїлися наші старі дохристиянські боги – Перун з Перунихою, Дажбог і К°. Тоді й найжахливіша гроза не була б страшна – бо таки своя українська, під рідним українським небом. Не кажу вже про наші свята, які тут, у Москві – як у приймах.

А ще треба, щоб у комині чи десь поблизу жив домовик, охоронець і генератор обійстя – ану раптом відімкнуть

електрику?! Домовик, якого ми з Неллею могли б передати у спадок Оксані, а вона – Іванові, а той далі, щоб не уривалась нитка. Бо тут, у московських шпаківнях, нема й не може бути родинного домовика – все розпорошено по тих «квадратних метрах», – які давно замінили рідні обійстя з клунями й погребами, по тих «квадратних метрах», з яких вигнано історію – а разом – і мораль... О, ці московські квадратні метри, неприступні для стукачів і топтунів під вікнами і для машин з написом «Хліб» – але з промовистим колесом-антенною для підслушки вгорі. Через що основні розмови ведуться на пленері, в сусідньому парку чи деінде. А телефон, який неодмінно псується – перед тим, як має приїхати хтось із-за кордону?!.

Деся там вони, наші понищені родові домовики, – літають по ночах над українськими згарищами, як ворони. Ота наша пам'ятна, з куркою, – може, то й був такий собі домовичок наших предків – з іншої доби?..

Щось мені підказує – ми ще осядемо там, на Україні, поблизу Києва – зберемо всіх наших хлопців і дівчат з КТМ – і влаштуємо там новий мистецький Батурин – на злість Маланчукам і маланчекістам! І ходитимемо один до одного в гості, і вбиратимемося у що хочемо, і співатимемо наших пісень – від «Щедрика» Леонтовича до «При каноні стояв і фурт-фурт ладував...». Заберемо туди Неллиних Корнієнків, мого Стефана Самійловича (тут така гарна риболовля!), Миколу, якого, вірю, ще можна вилікувати... Хочу вірити...

І заживемо як люди – вдома, на своїй землі, під своїм небом, серед добрих людей. Як справжні газди...

Так розпалився думками – що вже обмірковую, як перевозитиму бібліотеку, що робити з архівами (не везти ж їх у пащу Драконові!), яким побитом переправити до Києва вірного Річарда Третього й білок.

На цьому й загалмував. Бо в цій ностальгійній новелі немає ні Курбаса, ні Куліша, а їх конче треба видати саме тут,

у Москві, щоб вони одержали потім «прописку» і на Вкраїні. Видати так, як це треба нам, а не Йосипенкам зі смершівцем Волошиним. Немає Неллиної соціології і немає мого театру, бо всього того на хуторі не реалізуєш, а йти в прийми до вбивць української культури – не мій фак. Немає, нарешті, головного – того другого воза (коли не першого!), якого ми тут з Неллею тягнемо з 1965 року, і тягнути якого нам доведеться, мабуть, ще довго. Бо хлопці ще сидять, і на небі не розвиднюється, а отож згортати нашої справи ніяк не можна.

Тому вибачайте, панове домовики – перенесімо нашу розмову на інший час.



сeрпeнь
1975

*Подібно до того, як земля люди-
на дивиться назад на довгу низку
вчорашніх днів, і вперед – на довгу
низку завтрашніх, так дивиться
душа мудрого на численні життя
минувшини і будучини.*

*Ф. Штайнер
(«Християнство як містичний
акт і містерії...»)*

1975

Серпень

Зошит №57

Раніше мені не так і вірилося, що географія щільно пов'язана з психологією. Кожний новий кілометр, який віддаляв мене від Москви, надавав мені енергії та сили. А коли ми вийшли на вокзалі в Луцьку, я зрозумів, що вже відпочив. Ні, серйозно. Це не байка «про дым отечества». Але наскільки важко почувався я у Москві, настільки органічно й легко я вписувався у волинську природу. Знайомі назви, знайомі краєвиди, – і серце «тьох...».

Зустріли нас на пероні товстенькі наші старі. Після мініатюрної нашої мами поважна Дем'янівна виглядала на волинську матрону. Батько жалівся, що упустив вчора трикілограмового ляща (це мені завжди завдавало клопоту – не спіймав, але точно знає, що трикілограмовий!). Виглядають вони як і раніше, вона говорить швидко й не завжди зрозуміле, він – «статечно» (амплуа вчителя). Шура Дем'янівна приглядається до Неллі.

Відразу ж зайшли до колеги Рисака – обком партії. До нього приїхав приятель – Володя Качкан; разом учились у ВПШ, а тепер він «пішов на підвищення» – викладає там, у самісінькому серці Кащея Безсмертного («сиджу на яйці з голкою»).

Колись – журналіст, він і зараз друкує свої опуси – в останній «Вітчизні» я зустрів його рецензію на книгу Романа Федоріва. Рецензія посередня: не знаю, яка книга. Але сам він хлопець розумний; хоч обережний, але національного нігілізму в ньому нема.

*Ми приїхали
до Луцька*

**1 серпня,
п'ятниця**

Родом з Івана-Франківська.

Виявилося, шлях на Світязь – складний. Путівки нам Олександр організував (улюблене слово нинішнього істеблшменту; у перекладі – ми купили їх офіційно через його посередництво. Без будь-яких пільг та скидок. Ну хіба одному чоловікові за «організацію» мусили поставити пляшку коньяку; але Рисак з цим блискуче справився).

Путівки між тим дешеві. Погано, каже, лише те, що ми будемо не на турбазі, по інший бік озера, де база відпочинку Луцького м'ясокомбінату. Автобус туди не йде, і доведеться – на турбазу, а звідти – через озеро катером. Або від Шацька машиною: біля 5 кілометрів. Воно можна б пішки, якби не речі й не ця клята машинка, з якою я тепер як з пішою подругою – ніколи не розлучаюсь. Рисак дзвонив у Любомль, у райком партії, щоб дали машину від Л-ля або від Шацька. Взяли квитки до Шацька на вівторок, на 5.20 ранку.

Пішли з Оксаною на Стир, і мала моя страшенно зраділа нагоді переплисти 200 метрів. Я був свідком того героїства – пропливла, бо течія швидка і несе її втричі швидше, ніж, скажімо, на Волзі.

Ось маєш ще одну перевагу над Росією: наш Стир тече швидше за їхню Волгу... А недолік який? Якщо Волга, як відомо, впадає у Каспійське море, а коні їдять овес, то про Стир нічого оригінального не скажеш: обмілів, холера, заріс лепехою на берегах, та й риби, скаржитьесь батько, поменшало.

Місце красиве й тихе. Якби тільки Шура Дем'янівна не закормлювала своїм смачним борщем. Кілька днів – і я додаю у вазі. Звісно, не громадській...

З подій інших – дзвонив Левко. Мене негайно шукає Аріадна Арсенівна. Якусь там скликають колегію – і у понеділок я конче маю бути.

А чи не пішли б ви, мої бюрократки, до бісової мами? Так вам і кинувся за квитками.

Власне, кинувся. Але за квитками на Світязь.

А ввечері сіли грати із старими у карти. Ми з Шурою Дем'янівною програли батькові і Неллі – 10:4. Старі азартні наче діти: дуже кумедно переживають. Зроби так у виставі – не повірять.

Оксана взяла в дорогу «Грозу» й «Ліс» Островського: батько відразу ж завантажив її Карпенком-Карим і Кропивницьким. Отож відпочинок у неї буде продуктивнішим за наш.

А потім вона взяла Бідструпа й почала розігрувати його «Репортажі з олівцем» – власні сюжети, розвиток. Вийшов театр. Сама вигадувала, сама грала й сама ж заливалася сміхом. Але при ній і нам було весело.

А після того почала виробляти таку ж операцію з книгою Жана Ейфеля про Адама та Єву. Шура Дем'янівна вся аж загорілася. А наш пуританин татусь гаркнув щось про атеїстичні малюнки й про знущання над Святою Книгою та й пішов спати. На знак протесту, очевидно.

Лист від Віктора Утеніна. Давно не писав. Накопичилось. Наш дебютант уже почувається похмуро. Працює в опереті (харківській). Люся Попова повернулася до Театру імені Шевченка, сиріч колишнього БЕРЕЗОЛЯ. Дуже мені прикро, що цей театр щороку все більше і більше втрачає. І ще він, по суті, приречений, бо Харкову ніколи більше не світить стати столицею...

Театром керує Літко.

Справді, Вікторові слід приїхати до Москви й дихнути випарами тутешніх вистав. Випари ці хоч і не вельми оздоровчі, але й ліки часто бувають гіркими. Бо він задихнеться. Людина дітклива й тонка – саме з таких, якщо вони не відступлять, виходять режисери. Начисто позбавлений діяцтва. Природне, «мільон терзаний».

Він був у мене на практиці в Театрі Станіславського у 71-у.

Я вводив його в школу образного перетворення, намагався закохати в український театр, в українську проблематику (для харків'ян це проблема). Щось ніби вийшло. І шкода тепер, що все може піти нанівець.

У Харкові і новий головний художник – Тетяна Медвідь. Чи не родичка, бува, львівського Медведія? Віктор дуже її хвалив, надіслав ескіз («Мораль пані Дульської»): це він ставив з нею в Миколаєві у Оглобліна.

*Тильний Антен
Хижняк*

В останній «Вітчизні» – просто ганебна стаття А. Хижняка «Іржавий шлях»: про Михайла Сосновського як автора монографії про Донцова. Це той Антон Хижняк, що називає себе драматургом. Глибше – «міжнародник»: де не був за кордоном, те лаяв. Виключенням була тільки його «Нільська легенда» за часів Хрущова (чи зразу це тому), за яку він одразу після київського погрому одержав Премію імені Насера. Тут він перевершує себе лайкою.

Між тим Мих. Сосновський 25 липня ц.р. якимось загадково вмирає. Він був з редакторів «Свободи». Радіо передало, що було йому 56 років, і перебував він «при повному здоров'ю».



Худ. Т. Медведь. «Мораль пані Дульської»

* * *



**Лист від В. Утетина
27 июля, 1975, Харьков**

*Лист від Утетина
з Харкова*

Лесь Степанович, здоровуйте!

Только что порвал одно письмо – устарело, да и НЕ ТО. И это со мной происходит уже не первый раз. Глупо. Как будто я пишу любовное послание. А время-то идет и проходит...

Я уже в отпуске, в моем первом «театральном» отпуске. Прошел год моей работы в театре. Первый год столь долгожданной и такой труднодостижимой для меня работы. Внешне судьба сложилась хорошо: я остался в Харькове по распределению (гарантия трехлетнего спокойствия), все знакомо, нет бытовых неудобств, рядом друзья, любимый город и т.п. А настроение у меня препакуднейшее, чтобы не сказать громче и нецензурнее. Круговая (НЕ спиральная) безысходность, бесперспективность и т.п. И самое горькое, что дело тут не в личном невезении, а в какой-то общей постановке и установки всего ДЕЛА. Самые мерзкие и кощунственные рассказы о театре по сравнению с действительностью – детский лепет на лужайке. Я ведь не ангел какой-нибудь из институтского парника – работал, знал, слышал, видел. Возможно, конечно, не воспринимал все так остро, пока это не касалось лично меня? Я знал, что работать (особенно начинать) будет трудно, очень трудно, что дело зачастую придется иметь с людьми недоброжелательными, неквалифицированными, глупыми. И все-таки я рассчитывал на элементарную законность, на наличие хоть каких-то «правил игры». Нет, все, с чем я столкнулся аналогично, крайне бесчеловечно, безграмотно, грубо – короче бандитизм, другого слова этому я найти не могу.

За год я ничего не поставил. Только с нового сезона я начну репетировать «Проделки Ханумы» Рацера и Константинова. Перед самым отпуском сдал макет и костюмы. (Опять-таки, на худ. совете почти ни слова не сказали по существу о работе, не задали ни одного слова о принципах решения. Говорили о том, как плохо в

театре светят пьяницы неквалифицированные, а свет – это де на театре главное. Вот как.) Дают мне на все про все точек пятьдесят и это при условии ежедневных выездов по области и + «малые гастроли». Оказывается, завалить «молодого» начинающего можно не только заведомо лаховой пьесой (пробовали – не вышло), а тем, что просто ничего не давать. И ходит целый год это дарование, деньги (за что?) получает два раза в месяц, почти не бывает в театре (не «выписывают» его, видите ли)... Ну разве может такое не злить честного рядового работника театра? Не может, и я его понимаю.

Очень хочется с Вами, Лесь Степанович, увидеться и по-го-во-рить. Столько всего накопилось..! А кроме Вас почти не с кем. Вы для меня (простите за грубость) единственный критерий – авторитет – эталон – бог... Не смейтесь и не обижайтесь. Так оно есть. Кроме того, я, наверно, здорово «сдал», как говорят за этот год, той квалификации и так было маловато, а тут еще такое длительное безделье, при условии неизвестного мне государства – оперетты. Ну, и конечно «комплексов» во мне на десятерых. Пишите, когда воротитесь в Москву, и как сложится Ваша дальнейшая в ней жизнь, я имею в виду выезды. Приеду хоть на пару дней, иначе если ждать благоприятностей всяких, то можно еще сто лет не увидеться.

Теперь о новостях более интересных, но не более оптимистичных, местного, т.с. значения. Начну не с самой последней, но более приятной новости, которая Вам уже известна – возвращение Люси Поповой в академический им. Шевченко. Я не думал, что это будет когда-нибудь возможно, не ожидал и не надеялся. Уходила она из театра неожиданно и в никуда. Немного поработала в театральном, потом в и-те Культуры (режиссура массовых зрелищ) и потом к Оглоблину в Николаев. Она была уверена, что нашла хоть в какой-то степени «своего» режиссера. Переезд был фундаментальным: с новой мебелью, с собакой, с надеждами и планами. Я вскоре тоже оказался рядом, т.к. добился в Николаеве (украинский театр) преддипломной, а потом и дипломной практики («Мораль пани Дульской»). Житье у Люси сложилось там тяжело. Она не приспособлена к бытовым «тонкостям» всякого рода. Ей не удавалось

платить за двухкомнатную квартиру, посылать матери, что-то покупать, готовить. Да и – главное быстро улетучился у всех ажиотаж создания «нового» театра. Стало очевидным то, во что поначалу не хотелось верить: не единомыслие творческое свело под Оглоблинское знамя людей. И тут дело не только в том, что даже пытаться сейчас повернуть Дело по-иному трудно, даже невозможно. По сути в театре Оглоблина сделать это и не пытались. Все сводилось к чисто внешним «новациям» – ремонт зала, со вкусом оборудованные репетиционные комнаты, ежедневные дежурства актеров, в обязанности которых входило приготовление кофий для товарищей, приглашения большой группы выпускников. Вот, наверное, и все. Все остальное было неизменно. Все это я уже видел в Харькове. Открывались все теми же, опробованными «Чудаками», потом «Голубые олени». Начало не принесло ни сборов, ни популярности (18 человек в зале), ни творческой радости. Люди в основном, как это ни печально (Ивченко, Морозенко с женами) приехали за более высокими ставками. Да и сами руководители тоже. К концу сезона стало ясно, что ничего не получилось. Оглоблин несколько раз порывался уйти. Большинство молодых предпочло армию, хотя им и предлагали отсрочку. Вот тут я и начал уговаривать Люсю вернуться. Хотя она и молчала, я видел, что она разочарована, т.к. ничто не сбылось, но уйти, бросить Оглоблина, считала предательством. Благо Литко позвонил ей первым и сам предложил вернуться. Очень хорошо она сыграла эпизодическую роль матери в «Русских людях». Сейчас репетирует Дженни Малину в «Трехгрошовой опере», которую ставит Гриншпун. Поначалу зажглась этой работой, читала «систему» Брехта, переводила зонги на украинский. Потом выслушала видение режиссера и сникла, хотя и продолжала огрызаться. Сейчас театр на гастролях в Челябинске. Горят.

Очень интересный в театре Шевченко главный художник – Татьяна Медведь. Она недавно, до того преподавала в Художественном институте. Для знакомства шлю Вам ее эскиз моего дипломного спектакля.

Ненашев – в Киеве, собирается забрать нескольких «своих» актеров. В театре уже начал работать Барсегян, но главным он еще

не утвержден. Ставит какую-то медицинскую пьесу киевского автора. Наслал им Киев и очередного – это женщина, о которой известно пока только то, что она работала во многих театрах России.

Весь этот свой бездельный сезон скрашивал тем, что писал сценарий для телевидения. Это интересно. Знакомишься с людьми, сам себе хозяин не только в смысле формы, но и темы. Меня даже уговаривали бросить «никому не нужный, давно отживший» театр и переходить на студию. Нет, подожду пока что. Тем более, что нашу студию я очень хорошо знаю и принципы постановки ДЕЛА там ничуть не лучше, вернее, не иные, чем в моем театре. Собственно, наверное, как везде...

Чем больше времени проходит в безделье, тем меньше мне нравится моя «Ханума», отпадает всякое желание работать, появляется какая-то боязнь, сороканожья неуверенность. Безделье не только угнетает, но и развращает.

Вы-то как??? Очень рад выходу Ваших книг. Люсе очень понравился «Крушельницкий»: «О незнакомом – вернее хрестоматийно известном – человеке рассказали так – как будто мы с ним познакомились, подружились, узнали, полюбили». А Туманов сказал, что книга пронизана добрым ветром 60-ых годов. Что у Нелли с Курбасом? Без изменений?

Чем кончилось Ваше ЧП? Что за история у Вас произошла с капустником? Какие планы?

Представляю, какая взрослая Оксана. Я ее сто лет не видел. Чем увлекается? Нелли говорила, что собаки по-прежнему ходят у нее в друзьях. («Среди зверей – собаки, среди людей – татары, вот главные друзья для человека», – это я почерпнул из телеспектакля горьковского «Никиты Кожемякина»).

Ну, вот и все. Перечитываю и снова вижу, что НЕ ТО, НЕ ТАК, НЕ О ТОМ... Ничего, следующее будет точнее. Увидеться нам надо. Отпуск проведу на полтавщине у тетки. Главное – Псел. Вернусь не позже 23 августа. Пишите сразу, как сможете. Приветнице Нелли, Оксане. Будьте!



Лесь Манюк
Ужеша

2 серпня,
суббота

Москву дали швидко. Ось що розповіла Смирнова. Покаржевський одержав увечері в п'ятницю (але яка оперативність моєї поінформованості!) листа від Альбова. Зміст: буде рішення про театр і про Танюка особисто, буде рішення партбюро, тому – поспішіть з висновками. Смирновій дано наказ готувати про мене документи на колегію: на звільнення, в тому числі й ідеологічні причини.

Вона вважає, що я маю все полишити і приїхати. «Завадский встречался с Верой Петровной и укрепился в желании взять вас в театр. Покаржевский снова говорил с ним в оскорбительной форме. Ваше присутствие может эту форму ослабить» Перепитую: «Или усилить?» Вона згоджується: «Или усилить».

Була розмова з Дунаєвим, він в принципі не проти мого переводу на Малую Бронную, але в нього режисурою рвуться займатись і Казаков, і Дуров.

Директор-розпорядник театру Моссовета Школьников – теж за мій перехід до них. Аріадна каже, висловлювався вельми гаряче. До речі, з ним і Лосєвим випивав у ресторані ВТО «уходящий» Дорн. «И опять рассказывал о вас разные гнусности. Пугая Школьникову вашим национализмом украинским...»

С-сучий же він син, отой Дорн. А переконаний – зустріне на вулиці й говоритиме суцільні компліменти. Оточить муром із похвал.

Сказав їй, що нікуди не поїду. Хай буде як буде.

Купались, загорали. Потім я почав чомусь вивчати книжку про лікарські рослини й почерпнув там багато цікавого для себе.

Обід був на десятих, борщ і вареники. Потім пішли до замку Любарта. А дорогою натрапили на весілля. І там на томп оточив півня розміром з малого страуса й нацьковував його на іншого півника, меншого, але задерикуватого.

*Личк і наші
чужою*

Повів я Неллю й Оксану після замку через старий Луцьк, показував і розповідав. На площі біля замку – ясень. Старезний (понад 200 років). Табличка: улюблене дерево Лесі Українки.

Всі крамнички було зачинено. Забрели в одну під назвою «Троянда». Руда вродлива дівчина продавала парфуми. Тутешні продавці не схожі на московських: Нелля вибрала пляшечку, а та їй каже: не раджу, візьміть краще он ту, бо в тій, що ви взяли, **менше**, та й запах уже не той. Видихається.

Пішли Радянською, яка була колись вулиця імені Сталіна (центральна, де була наша «стометровка – на шпацір»). Тепер машини по ній не ходять, – вузенька, ніби всохла. Як ота рука у Сталіна.

Новини: набрели на кав'ярню, де продають СПРАВЖНЮ чорну каву. У тому Луцьку, де я мешкав, нічого подібного не могло бути. Випили доброї кави: назустріч Сашко Рисак і Володя Качкан, гуляють, Рисак хоче показати йому замок Любарта. Поговорили про київську спільноту, друзів...

І вже зовсім з нічев'я зайшли у тир. Отут і наздогнали нас, урешті, оте руде дівча з парфумерного відділу «Троянди». виявляється, Нелля забула на прилавку гаманець, там було карбованців із сімдесять. То оця Оля Янович взяла її гаманця і подалася нас шукатим по цілому Луцьку! І за годину-півтори **знайшла!**

Випадак? Гадаю, ні. Просто – гарні люди.

Завтра зранку зайти до крамнички й забрати гаманця.

3 серпня, неділя

Знову хмарило. Забрали у «Троянді» гаманця. Олі Янович не було, за прилавком стояла її така ж руда напарниця – і страшенно здивувалась, що ми купили Олі на пам'ять шість славних келишків, у віддяку. Але добро має бути заохочене? Бо ж не в матеріальних знаках вдячності суть. Щоразу, як вип'є з того келишка, згадає, що зробила гарну справу.

Їздили на цвинтар до мами. Дощ ішов – чималий.

Увечері – у Рисаків. Був там і Вол. Качкан (не забути – Атаназієвич, це західний варіант Опанасовича... згадав Панааса Заливаху), приятелі Сашка й Віри Галя та Вадим (мостобудівник). Повна хата дітей – двоє Рисакових, двоє Вадимових плюс Оксана. У Вадима – Андрій та Іруся. Галасу – цілий піонертабір.

Діти – чи це вже мені так здається? – помалу-малу відходять від закутості ортодоксальних квадратів. Крізь ґрати старого мислення, заіржавілі й де-не-де поламані, пробивається зелен виноград нового зілля. У них інші теми, вони більше граються, приятелюють цілком інакше, як ми... Враження, що крізь «общеизвестный» асфальт дещо таки пробивається.

До наступної косовиці?

Балачки – типові. Скарги на партократію, чинопочитання, неможливість творчої праці. Папери, плани, звіти: лабуда. Сашко приховує од першого (Корж – мій батько з цього приводу картає, що на Волині партія сьогодні «народна» – тринди-ринди, коржі з маком...), що пише дисертацію про Лесю Українку. Той незадоволений, коли обкомівці роблять щось НЕЗАПЛАНОВАНЕ.

Я гадаю, справа в іншому. Так само, як у філософії російського православ'я гординя творчості вважається одним з найбільших гріхів (творить лише Бог, всі інші – лише пісчинки, «ты – черв»), так і у партієрархії для чиновника «на партійній ставці» – творче начало, а тим більше творчість, пов'язана з українською проблематикою, – кидає на людину тінь. Навіть якщо Рисак пише не про Симоненка Василя, а про Лесю Українку. Це вроджений страх невігласа перед інтелігентом. Для системи управління найвигідніші, найрентабельніші – прямі функції, лінійні. Мистецтво ж вимагає напруження мізків, потребує знань, на цій стежі чиновник почувається ущербно. Отой комплекс неповноцінності й породжує в ньому інстинкт гоніння мистецтва, нападок на митця.

Здогадалася зателефонувати з Києва Євгенія Кузьмівна. Приїде у вівторок – з Галею і Галиною Арсенівною Островською (дочка перекладача Арс. Островського). Відпочиватимемо не разом, бо їм взяли путівку на другий бік озера, на турбазу.

Луцький театр нарешті добудовують. Проект – той же, що у Саратові (театр імені Маркса)ю Як для Луцька, велика зала. Чи витримають? Бо їм і план збільшать при такій залі.

**4 серпня,
понеділок,
1975**

Якщо вірити у те, що кожна хвилина діяльного життя – це одержана перемога (Семюель Смайлс), то мені загрожують суцільні поразки. Яким я, хоч як дивно, дуже радий. Сиджу, спостерігаю, читаю, розглядаю небо, снідаю, розмовляю, телефоную до Москви – та й по всьому.

Найцікавіше поратися у своїх старих паперах. Але це вже нонсенс, що зберігся мій старий, перший щоденник! Які ми були кумедні...

Батько з ночі подався на риболовлю. Нічого не впіймав. Повернувся вранці – демонстрував Неллі свою «зарядку». Особливо здорово робить він «ластівку»...

Пошуки свої з історії Волині він безповоротно скінчив (здається), – остаточно переконавшись, що нікому воно не потрібне. Шура Дем'янівна порадила йому не сушити мізки «дрібіденню» й винесла пару відер старих подертих паперів на смітник. Він каже, я дивився на те сумно, але вона має рацію. «І з учнів моїх повиростали казна хто, самі продавці – нащо їм була та українська література?»

Воно не зовсім так, є й не продавці. А є й просто розумні й гарно мислячі люди. Дехто навіть читає речі, які й мені не легко прочитати.

Зробив мені вудки на Світязь, і відтепер я поповню відважні лави рибалок. Степан Самойлович зразу практично: «Ти почни ловити, а потім напишеш п'єсу – «Як я ловив рибу на Світязі».

*Батькова версія
риболовлі*

Для нього верх можливого – «написати п'єсу». І щоб вона пішла як не в театрі, то по телебаченню.

– Що ж там цікавого, – питаю, – в тому як ловити? Сидиш і ловиш. Хто це буде дивитися?

– Е, не кажи. Це ви не розумієте. Сидиш і ловиш – це одне. А про що в цей час думаєш? Річка – єдине місце, де за тобою ніхто не наблюдає. Так що тут можеш думати про все спокійно це була б така п'єса, яку б усі дивилися!

Цілком нова версія риболовлі.

Сьогодні він вирішив серйозно поговорити зі мною про мої справи. «Як Тарас Бульба з Остапом», – каже. «Може, питаю, – з Андрієм?» «Ні, як з Остапом».

Тільки-но я зрозумів, що піде про роботу й клопоти, як почав збиратися до крамниці (воно й планувалося раніше). Але він моментально зауважив:

– Думаєш, не знаю, чого ти хочеш до крамниці? Щоб не розказувати, як у тебе в театрі.

Довелося крамницю відкласти. Почали розмову. Почав здалеку – що робиш, які плани. Неллю розпитав про неї, вона розповіла йому про соціологію, про ЕВМ та НТР. Довго мовчав – обмірковував. Коли ж пішло про театр, чітко виявив «надзадачу»:

– От про тебе всі пишуть, що ти талановитий. Якщо ти дійсно здібний, чом не напишеш п'єсу?

– А про що ж мені, на твою думку, слід писати п'єсу?

– Гм... ну про октябрську революцію написано вже багато. А чому б не написати, як люди живуть? Що мають, чого хочуть, від чого мруть? За границею ж про це пишуть... А у нас – аби поставити. Ну що, нема тем? Та візьми Карпенка-Карого, там тих сюжетів на сто літ вперед. Не мені тобі розказувати.

Ось про що ми думаємо, коли ловимо рибу.

Заговорили про Карпенка-Карого, а збилися на ціни, що повсякчасно ростуть.

– Поміняють, розумієш, сорт масла чи ковбас – і вони вже дорожчають. Змінять упаковку – і товар зростає в ціні. Так непомітно все й робиться, – скаржився старий.

Звісно, розмова звелася до нічого. Лаяв Хрущова – когось же треба лаяти. Нагадав йому, що Хрущова вже немає 11 років на посаді, отож за подорожчання відповідальності не несе. Після чого батько почав допитуватися, як «там» вважають, добре чи погано керує Брежнєв. «Бо чортові газети, нічого не зрозуміло, – пишуть так, ніби ми вже в раю».

Друга батькова ідея – пора кидати Москву й очолити театр у Луцьку. «Тут тебе знають, ти мій син... приміщення будують...»

Шури Дем'янівні сподобалась Нелля («Не горда!»). Як і Нелля, я вважаю, без Шури Дем'янівни він би опустився. Вона примушує його рухатись, робити по дому. Між ними йде постійне змагання, «хто кого»? Жарт, але дієвий. Галя не має рації, коли гудить Шуру Дем'янівну. Вона **порівнює** її з мамою – і робить помилку. Бо будь-яке порівняння слід винести за дужки. І дивитись на їхнє співжиття як на реальність. Звичайно, Шура Дем'янівна посприяла тому, аби старий цілком відійшов од свого писання, від журналістики, не кажу вже про дослідження історичні тощо. Але якщо вона могла цьому посприяти, то не таким уже міцним було його бажання щось робити. Якщо можеш не писати – не пиши. І він відійшов до життя селянського, простого, пенсійного. Це є реальність, і з нею теж слід рахуватися.

– Ти мене любиш, Стьопочка? – допитується вона.

– Як собака палку! – моментально відповідає він.

Обоє весело регочуть.

Вона на кухні чистить картоплю. Кошик з картоплею за півтора метра від неї.

– Лялечко! – гукає вона йому.

– Чого тобі? – невдоволено.

– Подай мені картоплю.

– Ай! – відмахується. Не велика пані, візьмеш сама.

– А я кажу – подай, бо не чистиму!

– Та я газету читаю!

– Грамотний! Подай картоплю, я кому сказала! – І до Неллі, тихенько, – Тебе соромиться. А так би вже давно приніс. І знову:

– Я довго буду чекати?

Він заходить. Зітхнув, виймає кошика, ставить на табурет:

– На, щоб тобі руки повідсихали!

Але все це гумор, не більше.

Швидко розчулюється. Колись плавав зразу ж після того, як заспіває щось сентиментального, з народних пісень – де кінь стоїть або де козака несуть, або де йому вже ворон очі клює.

Після чарки – очі воложаться, так до співів і порива. Заспіває – і плаче-плаче...

– Чого це ви? – допитується Нелля.

– А пісня така.

А то й до співів – уже очі вогкі. Нелля питає:

– Ну то що з вами?

– Розумієш, така пісня, – серце заходиться.

– Та ви ще й не співали.

– Ну то й що. Мислено пригадав. Жаліслива дуже.

Проводжали Качкана до Києва. Пішки – через весь Луцьк і назад з вокзалу: як вибудували місто! Багатьох кварталів я просто не впізнав! Три нових корпуси педінституту. Висотний готель.

Гарний вигляд має собор у центрі. Собор і театр – кульмінація луцького архітектурного ансамблю.



У тій «філософській» розмові з батьком – глибинний знак невдоволення життям. Так би мовити, «за що боролися» й «куди воно все йде». Дуже песимістичний настрій.

*Смирнова,
Селезньов і знов те
саме*

А фраза: «І чого підслуховувати – і так знають, хто що про них дума», – майже парафраз жарту Аліка Гінзбурга: «Зачем подслушивают? И так знают, что ничего хорошего о них не скажем».

Десь об одинадцятій дали Москву. Смирнова була трохи в кращому настрої: дзвонила Щекін-Кротовій, та – Соковій, та – Покаржевському. Що з того «ланцюжка» має вийти, вона й сама не знає.

І – комедійна ситуація. Смирнова сиділа у Селезньова, вкотре вже сперечаючись про мене. Раптом помітила – на селекторі Селезньова вогник згас. А це знак того, що в мережу ввімкнувся товариш Покаржевський і, швидше за все, **слухає**. Проте вона різкого тону не полишила і почала говорити про позицію Покаржевського, **знаючи**, що він її може чути. Справді, на кульмінації її монологу її перебиває невдоволений голос Покаржевського, – він кличе Селезньова до себе. Дочекалась, коли Селезньов повернувся. Той розповів:

– Да вы были правы, разговор пошел о Танюке. Вызовите Жарковского, Танюка тоже, поговорите с ним. И вообще коллегия следовало бы попрердержать.

?

Жарковського, вважає Ара, спантеличила фраза Кузенкова, який сказав, треба ж спланувати, ЩО ставитиме Танюк. Ара вважає, Кузенков просто «грає» в шляхетний варіант, а Жарковський – прямолінійний – бачить у тому зміну курсу. Я гадаю, Кузенков після невдалих гастролей і казусів, які з ними траплялися, просто боїться загострення ситуації в театрі. Розуміє, що й сам висить на волосинці.

Аріадна вважає, що в моїй справі – раптовий поворот на краще.

Я так не гадаю. Але гаразд і те, що пригальмувалося.

К. Левитин «Все, наверне, проще». «Знание», 1975. Цікаво. Є згадка і про Івана Панасовича Соколянського, що

про нього розповідав Крушельницькій. Школа сліпоглухонімих.

Беру з собою чимало гарного – читати.

Встали о четвертій ночі, а видно було як удень. Автобус запізнився. Суєта. Виїхали біля шести. Зупинялися біля кожного стовпчика, але о дев'ятій приїхали у Любомль. Там на нас чекала машина голови райвиконкому Степанова Анатолія Леонтієвича з кремезним водієм Іваном. І за сорок хвилин ми вже були на Гряді.

Останній кілометр-два їхали так названим Президентським шляхом. Це вже поворот безпосередньо на озеро. Гарно вимощений і обсаджений деревами ще за доби Пілсудського, який возив ним панянок на Світязь.

Білоруський берег Світязя – праворуч. Це ті місця, що їх оспівував Міцкевич. Десь там – село Пульме.

Надзвичайно чисте озеро. Живлять його підводні джерела, їх понад 120. Глибина – до 80 м. Але там, де були ми, – мілке. Посередині – острівець. Німці геть зрубили на ньому дерева; але зараз там великий ліс. У той ліс завезли австралійських кролів, і вони (великі!) розплодилися дуже. Заповідник. Переказують, там відпочивав Павло Попович, і спеціально для нього збудували хатку у прибалтійському

**5 серпня,
вівторок**



Світязь

стилі. Я знаю, що там колись була дача якогось волинського секретаря обкому. Чи не Калити.

Озеро з піщаним дном. Метрів двісті можна йти, доки тобі стане по груди. Острівці очерету. Моторками їздити заборонено, аби не бруднити води. Проте якийсь катерок катав спортсмена на водних лижах.

Потойбіч – турбаза (від нас її не видно, найбільший діаметр озера – 8 км). Кажуть, туди двічі на день ходить катер.

Купались, вигрівалися, як коти на сонечку. А в другій половині шарахнула гроза. Дощ – теплий, ненадовго.

Оксана у захваті. Навколо неї – п'ятеро собак, одна кумедніша за іншу. Негайно почала їх дресировати. Але максимум того, що їй вдалося домогтися – вони лягають на спину, коли з ними граються. Негусто.

Але що то значить перший рефлекс!

Кімната невелика, два вікна. Три ліжка, стіл. Ганок. Кухня на базі одна на всіх. Господиня (Ліда, з милицею, пересувається за допомогою стільця) скаржилась, що кінчається газ. Якщо це справді так, то це, мабуть, єдиний «непорядок». Все інше – гарно, я задоволений, Нелля рада. Краєвид – як у Піцунді, повітря – теж.

Волинь!

Після дощу ходив берегом, роздивлявся, де що. Є дватри ларки. Газети привозять у другій половині дня. Ларьок з газетою – він же пошта, він же телеграф. Там є телефон, можна замовити Київ і навіть Москву. Невеличка їдальня.

Йдемо назад – з машини виходять Сашко Рисак. Відвизив Євгенію Кузьмівну на турбазу й зробив гак до нас. Вигадав собі відрядження у Любомль, нібито партзбори – але довелося їх там провести, отож він поспішає. Поговорили на бігу.

Комендант бази (а це база Луцького і Нововолинського м'ясокомбінату) – двадцятирічна Валя, славне дівча, котре вмить почало вмовляти нас їхати з нею катером увечері на

танці (турбаза). Не умовила. Попросив у неї човна порибалити – адже батько таки всучив мені пару вудок.

Біля нас розташувалась родина, не пригадую звідки. (Власне, сказала Валя, але так, що не запало). На власній машині. З ними – маленький, майже кишеньковий білий пудель – Білка. Кокетне кучеряве панське створіння, котре відразу ж лащить до всіх.

Є ще Муха (мала й люта сучка), її донька Лада, котра нападає на більшу за себе покірливу Пальму – отак утрьох і вовтузяться. Є ще четвертий пес, невідоме звідки з'явився. Чорний малий інвалідик на трьох лапах, одну віддавило, він її волочить. Оксана на відміну від Білки назвала його – Черниш. І за годину він уже відгукувався на цю кличку. Так ото цей бідолаха Черниш до нестями закохався в аристократку Білку. Не зводить з неї очей. Вона на озеро – шкандибає за нею. Та близько не підходить. Стане віддалік – і милується. І так сумно! Минаючи його, Білка презирливо відвертається, або подражничивши Черниша, прожогом тікає до господині чи ховається у кімнаті. Чорний песик знову накульгує до ганку, стає біля дверей, за якими вона зникла, і не зводить з них очей. Або – нанюхавши місце, де вона лежала, вмощується там, повернувши голову у той бік, куди зникла його люба.

Якщо Білка поруч, а хтось йому заступив її, він гарчить, що виразно значить: «Одійди!» Якщо той не відійде, Черниш, зітхнувши, іде й лягає на інше місце, звідки йому видно Білку.

Бідаха усвідомив, що йому, плебею, така панянка, як Білка, – не пара. Класовий конфлікт. Але ж здалеку він має право дивитись на неї. Ціла історія в поглядах і пантомімі. «Хоч фотографуй!» – заздрісно зітхнула Валя-комендант.

У сосновому гайку ми бачили руду-руду, аж червону, вивірку. Поруч чхав трактор, але їй було байдуже. Проскочила мало не під колесами – і гайда на крислатий дуб. Гарна й бистра.

Хотіли поїхати на турбазу до Івги Кузьмівни, та ніяк не могли з'ясувати, коли йде катер. А надвечір похмарніло.

Я – читав. А коли лягав спати, з'ясувалося, що Лада й Пальма (Лада – розбишакувата, а Пальма – вайлувата, з вухами як два лопуцьки) сплять під нашими ліжками. Виставити їх на двір не було жодної можливості. Отак і вовтузились цілу ніч.

**6 серпня,
середа**

Зранку – сонце й озеро, вдень – дощ і озеро, увечері – знову сонце й озеро. Я ще й куховарив – узяв на себе такий обов'язок: товариство їло й хвалило. Насмажив риби (спіймав кілька штук), картопля, зробив каву.

Чекали на катер. Якийсь чолов'яга усе падав з причалу у воду: п'яний, довелося його витягати. Втім, причал – надто голосне слівце для тих дощок, що їх прокладено на стовпчиках метрів на двадцять п'ять в озеро. З іншим (який не падав) розговорились на національні теми. (Як? Ви з Москви? І мови не забули? – та й пішло-поїхало. Ніби не підсадна качка). Згадали і Грушевського, і про літературу, і про театр український – не оминули жодної позиції. Очевидно, геолог, скінчив київський університет, західник. Освічений хлопець.

Катер ледве-ледве підійшов до берега. Команда – самі хлопчачки. Є й морський вовк, поважний капітан, але він у відпустці, катер водять практиканти. Посадили на міліну, але весело й ненадовго. Минаючи молоденького капітанчика, відчув, як пахнуло від нього самогоном. Веселі хлоп'ята.



М. Йосипенко

Доки дійшли до турбази, дощ минув: пливли хвилин з 20. Знайшли хижку Євгенії Кузьмівни. Але доки ми її шукали у волинських джунглях, катер відійшов у наш бік – а на ньому Кузьмівна, шукати нас на Гряді. Непосидюча. Добре, що не взяла Галю й Островську, – принаймні з ними поговорили.

Відпочивалося їм у Прохоровці непогано, – якби не Микола Кузьмич Йосипенко, який присусідився до Рильських. Жаднучий і хижий тип, який усім псував настрої і застерігав родину. Отакий собі пузатий куркулик від пройдисвітнянського театрознавства...

Євгенія Кузьмівна хоче 15-го везти всю свою капелу в Карпати. І вже послала Анатолію Криму та Льоні Фінкелю листа про це в Чернівці.

За годину повернулася і вона – але ми мусили тим же рейсом (останній) повертатись до себе. Ну що ж, до наступного разу.

Я послав телеграму Смирновій та Галстяну, де про всяк випадок дав їм наші адреси. (Шацьк, урочище Гряда, Любомльський район, база відпочинку Нововолинського м'ясокомбінату).

Сонети Малларме у перекладах Олега Зуєвського. До моєї серії – «Покараний актор»:

Озерами очей сп'янілому знайти
Народження нове не кльовом, що посполу
Скликає кіптяву гасниць думками кволу:
Прорізав я вікно куртиною в світи.

Розгоном кожним рук і ніг, що маю, ти,
Непевний пловчику, зрікаєшся, як долу,
Неслави Гамлета! Це так, зійшовши з молу,
Я в трунах вод шукав своєї б чистоти.

Мій сміх золочений цимбалів на весіллі;
Заграло сонце враз мені на голім тілі,
Щоб вивергли мої разки перлових зим,

Як, цери тьмо гірка, ти врешті злізла з мене,
Не знавши, зраднице, що то мій шириий грим
Взяло без вороття підступство хвиль шалене!

*«Покараний
актор» Малларме*

**Четвер,
7 серпня
1975**

З одного боку паркана Муха (мати) зариває у пісок ковбасу, з другого боку її капосна Лада викопує ті запаси і вмиє з'їдає. Розлючена Муха обігає огорожу кругом – і дає прочухана не Ладі, а Пальмі; Лада вже, звісно, втекла.

Дивлячись на Пальму тільки й скажеш: «Добро має бути клаповухе».

Потім Муха біжить назад, бере новий шмат ковбаси – і все повторюється, бо Лада **стежить** за нею.

Закоханого Черниша нема. Господиня Білки його не злюбила і гадаю – наказала відвезти його кудись подалі. Бо й машини я зранку у дворі не бачив.

Оксана спитала їх, чи не бачили Черниша: мовчать. Невже кінець собачої «Ромео і Джульєтти»?

З ночі вчора і сьогодні вранці ми всі втрьох човном поїхали ловити рибу. З десяток спіймали – окунці, плотва. На сніданок. Гарно – гребти, стрічати світанок. Тиша. Сонце сходить.

Приїздили Є.К. і Ко. Розпитувала про мої театральні справи. Але я волів перевести все на анекдоти про Шуру Дем'янівну та Степана Самойловича. Про них можна писати новели. «В особах».

**П'ятниця,
8 серпня**

Лінощі в думках неймовірні. Імперія Обломова (якби не читання...) Не уявляю собі, щоб до такої міри можна було відключитися від світу, від самого себе. Дивишся на себе ніби збоку, ніби з вершини якоїсь Фудзіями... Чистісіньке споглядання: як себе не виправдовую, не можу знайти навіть тіні, навіть сліду роздуму. Ось небо. Воно кругле. Воно – це Світязь навпаки. Ось химерні хмарки тризубом, який помалу-мало переходить у дракона. Ось Васько Козачук, який тягне відро риби. Він знає «місце», прикормлює рибу – і ловить відро в день. Правда, кожна розміром з долоньку.

Ось секретар Нововолинського ГК партії. Шаляпінський бас. Навіть у голому вигляді мужчина ще гречний. Смажать на повітрі шашлики, їдять копченого вугря (місцевий делікатес!). При ньому – почет: троє здорованів з лисинами, кожен з яких змагається за ближчу дистанцію до «самого»...

Дружина його – лікар. Весь час дає довідки: чим хвора та чи інша риба. Окуня не ловить – у нього тут хвора печінка. Лящ – живиться дохлою рибою, можна отруїтись. Красноперка – гляньте, у неї підозрілі плями. Після того стає так нудно...

Але народ бойовий, його хворобами не залякаєш, наминають і красноперу, і окуня, і ляща – аж за вухами лящить. Пані лікар сердиться, проте шаляпінський бас на те не зважає. Позирає і на інших дам, але без шаляпінської снаги.

Поруч поселився директор Луцької філармонії Геннадій Петрович Місан з сином. Хлопчисько худий, вередливий, і татуньо йому у всьому піддакує. У батька – рушниця. Невже піде на полювання? Кажуть, тут багато качок.

Оксана чинить слідство на предмет зникнення Черниша. Почала здалеку. Визначає симпатії та антипатії.

Взяли талони до їдальні. Ті, що з приводу них дзвонив директоріві турбази Рисак. У присутності Євгенію Кузьмівни відбувся діалог директора турбази з директором їдальні на Гряді:

– Алло! Євдокіє Ісаківно! Добре слухай, що казатиму. Тут до мене з обкому партії дзвонили. Приїхав із самої Москви атветственный робітник товариш Лесс. Запиши товариша Лесса на талони. Тільки от що я хвилююсь: що подумает товариш Лесс із Москви, коли побачить, що продуктів ми йому даємо в день на 1 р. 80 коп., а за талон беремо 2 рублі 40 коп. Як йому об'яснить? Щоб, бува, чого не подумав...

Взяли ми «для економії» по два талони на день. Плюс риба, яку я ловлю.

Уночі виїхали по рибу. Прокинулись в 4.30, виїхали о 5-й. Гай-гай, повернулись облизавши макогона: через мене, дурня, який у суєті забув хробаків, запасених з ночі. Я

згадав про наживку, лише коли ми вийшли на середину озера. Отож ловили на хліб. А риба тут хоче м'яса...

Але – зустріли на озері світанок. Було навіть тепло.

Проза Наталії Баранської (що її з російської переклала Оксана Соловей) – «Тиждень як тиждень». Проза як проза. Такий собі неореалізм. Але проза неофіційна, людська, і це вже добре. А перекладено її трохи у стилі Руцала(?)

Далі йде рецензія на вірші Галини Колодій, – Віра Вовк. Українка Колодій пише португальською, Віра її перекладає – і то вже поезія самої Віри.

Араукарія (міцна й висока, Ворожа й самотня на вершку пагорба, Росту прямолінійно...)

Але що далі читаєш, то відкриваєш для себе цілком новий, не український світ. Віра оголошує її духовною сестрою Рабіндраната Тагора. Може, тому, що вона сама перекладає Тагора? Бо тут є опера на багатьох поетів, в тому числі й на сучасних американських.

Нобеліанци

Л.Т. «Сучасність», №7-8 – 1975!

Найцікавіший розділ – Нобеліанум.

«Хто у нас був письменник справжній у 20-і, 30-і, 40-і роки – того крізь відьомську хурделицю розпізнати з Стокгольму було неможливо. І перший росіянин, що одержав цю нагороду, був емігрант Бунін, що безцензурно і не під насильством друкував за кордоном свої речі саме в такому вигляді, в якому він їх писав. Ну все ж, розуміється, нічого, крім лайки й зневаги, така нагорода, інститут таких нагород викликати в СРСР не міг. Назавжди було вирішено, що нагороди ці нікчемні і навіть газетного петиту не заслуговують. А на розминках аркуша друкувалися – сталінські. І ми всі про нобелівські майже думати забули. І раптом по 25 роках доглянула Шведська Академія Пастернака і зважилася дати йому. Відомо, який це викликало гнів комуністичної партії (Хрущов), комсомолу (Семичастний) і **всього** радянського народу. І сейсмохвилі цього гніву так ударили під фундамент Шведської Академії, що в очах прогресивного людства вона зобов'язана була себе

реабілітувати, і то якнайскоріше. І, витримані пристойні сім років, присудили третьому нашому співвітчизникові, саме авторові прославленої книжки (лише її однієї), надрукованої за третину століття до того і достойно оціненої ще перед бунінською нагородою. І цей поспіх, і ця затримка, і вся форма її пригладжування, і наше казенне вдоволення – рівню відляпали і на третій нагороді гостро політичну печатку.

Хоч у політиці весь час обвинувачено Шведську Академію, але ці наші ганкучі голоси робили неможливою ніяку іншу оцінку. Так сталося й з четвертою нагородою, і, якщо не прокинеться Росія – з п'ятою буде те саме.

А що й інші учені наші не дуже часто ті заморські нагороди одержували, то в нас майже й не гадувано про них, до пастернаківської бурі мало хто й знав про існування таких. Я дізнався, не пам'ятаю, від кого, у таборах. І відразу визначив, у душі нашої країни, зовсім політично: оце те, що потрібне мені для майбутнього мого Прориву». (75-76)

«Дотягнути до нобелівської трибуни – і гримнути!» (77).

«Івана Денисовича» переклав на англійську «лакуза-халтурник Р. Паркер» (78).

Влітку 1969 – «ми з Алею (Наталя Светлова)... але втік на Захід А. Кузнецов (79).

Про А. Кузнецова:

Головне ж: тут у нас, в СРСР, майже-майже одноставно не схвалила його освічена кляса, і не лише за податливість гебістам, за гру в доноси, але й за саму втечу «легкий жеребок!» (79).

Увечері 25 листопада 69 року вмикаю ГОЛОС АМЕРИКА і чую: «Письменника Солженіцина висилають з Радянського Союзу». (Завтрашнє повідомлення Літгазети вони неправильно переслали). (80)

Це було на дачі Ростроповича, перші місяці там, щойно влаштувався.

В ЛГ. завтрашній – «припрошували виїхати, лише дозволяли».

Ув'язнення Жореса Медведєва у психушці. «І я вирішив писати» (82).

Моріяк, царство йому небесне, розпочав свою кампанію виклопотати мені Нобелівську нагороду. (83)

Нагороду душити – це ми вміємо. Зібрана була важлива письменницька комісія (на чолі її – Константин Сімонов, багатоликий Сімонов –

він є переслідуваний шляхетний ліберал, він же й всюди вхожий шановний консерватор.) Комісія повинна була їхати до Стокгольму і соціалістично засоромити шведську громадськість, що не можна служити темним силам світової реакції (проти таких аргументів ніхто на Заході не вистоїть). Одначе, щоб зайвих командировочних не платити, призначили комісіонерам їхати 10 жовтня, у самий термін. А Шведська Академія – на два тижні раніше на тобі – оголосила, замість четвертого четверга та на другий! Ох, завили наші, лапу закусили!.. (83)

«А нагорода – спала як снігом веселим на голову! (83)

Жовтень 1970 року.

Твардовський лежав у лікарні «з напіввідбраною мовою, з недіючою правою рукою, але міг слухати, читати, стежив за моєю нобелівською історією» (87)

Фрагменти у перекладі Івана Кошелівця.

У резолюціях П'ятого з'їзду ОУП «СЛОВО» у третьому пункті серед інших прізвищ – Іван Стусь. Непоінформованість? Редакторський недогляд?

Стаття про «Землю» Довженка (106-112). Дещо про «кастрацію» фільму перед вивозом за кордон.

У листі до Ів. О. Соколянського Д-ко писав, що хотів би за місяць озвучити фільм (?) (108)

Валеріян Ревуцький:

В театральному закуті (театральні журнали за «Круглим столом») (113-117).

Йдеться про минулорічну конференцію у Києві, яку влаштували «Театр» та «Український театр» (Салинський та Луцький) Повідомлення про це – в 11 «Театрі» за 1974 (42-53).

«Московського критика І. Шостака» – це Ірина Шостак.

Оглоблін як режисер рос. Театру у Миколаєві.

Тільки 6 ТЮГІВ на 25 областей України.

Ір. Шостак. «Вимагала утримувати в існуванні і дії стару форму укр. театру 19-го сторіччя (115).

...той факт, що видатні українські режисери й актори (як наприклад, Лесь Танюк, В. Добровольський та інші) опинилися в російських театрах поза Україною.

*Про видатного
режисера Лесь
Танюка*

Д. Рубін про жахливий консерватизм «Дипломата» Альошина в малому театрі.

Про заклик до експериментування, але тільки у Москві.
«Малий театр – невисокий стандарт режисури». (116).

Вночі зчинилася собача колотнеча. Гвалт здійнявся через Черниша. На трьох лапах наш Ромео дошкандибав додому – звідкись, де його висадили кляті Капулети...

Найцікавіше – його лицарську закоханість у Білку як лапою зняло. Нуль уваги. Ходить виключно за нами. Куди я, Нелля чи Оксана – він за нами.

Раніше він не виходив за ворота бази. Тепер – іде за нами до їдальні, чекає на порозі. Пообідав тим, що ми йому винесли – і за нами додому.

Підійшла до нього вівчарка. Велика. Черниш її боїться, аж тремтить. А проте гарчить. Що дужче боїться, то голосніше гарчить. Ледве не зчепилися. Вівчарка подумала-подумала – та й відійшла.

У нього явно вдача борця. Захищає Неллю. І не любить мотоциклів. На машини не реагує – завеликі? А на мотоцикл чи велосипед кидається – мало не під колеса. Чи на ровером або мотоциклом йому перебито ногу?

Телефонував до Москви. Смирнова каже, нового – ніц. Жарковський виправдовувався, що наказ його змусив дати ПОКАРЖЕВСЬКИЙ. До речі, Борис Васильович висунув ідею, аби я поставив виставу у театрі мініатюр. Селезньов натякнув Смирновій, що «Танюка можуть туди и главным определить...».

Нерозумний народ. Слово честі, вони з нами, як з дітьми. Або як з ідіотами. З якої речі я пішов би у театр мініатюр, якщо це не театр, навіть у мініатюрі? Навіть якби мені обіцяли там золоті гори, відразу посаду головного режисера, і директора – не пішов би. Туди треба завзятого халтурника на кшталт Дорна. Адже то організація заробіт-

9 серпня,
субота.

*Черниш і Білка
як Ромео енд
Джувейта*

чанська – не творча. Пояснив Аріадні Арсенівні, що ідея Покаржевського мені не підходить.

Вона згодна.

У Португалії – виникла група М. Антуніша, раніше – міністр закордонних справ. Офіцери. Щось на зразок розколу? Триумвіри надрукували заяву, де піддають критиці позиції цієї групи.

У Дубасов про Стадника ч Винниці

У «Правді» Герман Дубасов зробив підсумок гастролей Вінницького театру. Дісталось Зарудному. За діло. Взагалі останнім часом українських гастролей у Москві не жалують. Франківців так само шпетили. А тут Дубасов написав і про п'єсу Стадника. Переказав епізод: на сцені йде операція (тіньовий театр), і з **стегна** бійця вирізають **міну**, схожу на авіабомбу (не розірвалася?!). Виносять за лаштунки – і там лунає вибух. До такого навіть Грипич не додумався, коли показував оту свою дитинку (теж операція?!).

Боліло серце. Отруївся? Чи просто спека?

**10 серпня,
неділя**

Вночі Неллі стало погано. Серце. Втратила свідомість. Холодний піт. Напевне, теж – отруїлась. Очевидно, м'ясо було погане. Дістали корвалол. Снідати не пішла – покращало. Слава Богу, Оксану минуло. Вона м'ясо не з'їла, віддала Чернишеві...

А я вже думав, чи, бува, не холера підчепилась? П'ємо ж воду прямо з озера, сиру. Але смачна, нічого не скажеш!

Оксана розмовляла з Ігорем, це син Геннадія Петровича: – Якби тобі сказали – вибирай, ти кого б узав – Білку чи цього чорного?

Це – Ігор. Оксана мовчить. Він продовжує:

– Я б узав Білку. Пішли б у неї цуценята, і я б їх продавав. І гроші були б, і собачка!

Практичні народжуються хлопчики.

На прикладі Португалії починаю розуміти нашу історію інакше, ніж зазвичай.

Забіг до кімнати ще один малий. Миколка. 4 роки. Схвильований.

– Тьотю Нелю, а можна я дам Білці оце, щоб вона з'їла?

Нелля – зітхає:

– Ну дай.

«Оце» – Неллин черевик. Собаки його дуже люблять. Так його надовго не вистачить.

Якась жінка впізнала Оксану(!). Вона сама з Луцька, знала маму, здавала їй кандмінімум. І за щось там їй дуже вдячна. Крім того, мама давала їй читати журнали іншими мовами, що вона їх виписувала кілька. Анна Миколаївна Іванова, читає філософію у педінституті. Вузкий світ, далєбі.

Але вернімося до нашого журналу. Цікаві історичні сторінки про КПУ. Доба Брежнєва.

Номенклатурний переворот у жовтні 1964 року, який врятував «довічність привілеїв нового класу». (119) Друга причина – децентралізація управління економікою з ліквідацією всесоюзних виробничих міністерств і передача керування промисловістю республіканським і міжобласним раднаргоспам. (119). У 1965 р. раднаргоспи зліквідовано. (Наступ центру на союзні республіки).

Третя причина усунення Х-ва – його намагання зміцнити свою особисту владу коштом придушення партапарату, який привів його до влади. Це було наслідування ще свіжих метод Сталіна...

(121)

Новий керівник КПРС г.с. Л.Б. врахував особисті помилки Х-ва і став слухняним знаряддям партапарату.

(121).

*Українська
проблематика*

Вузлик на пам'ять:

Ще до XXIV з'їзду КПРС зростав на Україні протест проти русифікації. У 60-х роках він набув широкого характеру і збігся зі зростом політичної опозиції в цілому СРСР. Опозиція в Росії і на Україні була рухом молоді й увійшла в історію як «покоління 60-х років». Боротьба з національним протестом української молоді була основним змістом політичної історії КПУ шістдесятих і сімдесятих років. Ця боротьба не

зафіксована ні в рішеннях партійних з'їздів КПУ та пленумів її ЦК, ні в інших друкованих документах КПУ. Тому й розглядати історію КПУ цього періоду доводиться в основному за матеріалами «самвидаву».

Офіційна історія КПУ цієї доби представляється так. Перший секретар ЦК КПУ Микола Підгорний був у червні 1963 року відкликаний до Москви і обраний на пост секретаря ЦК КПРС. З грудня 1965 року він стає Головою Президії Верховної Ради СРСР. Він очолював КПУ від 1957 року. Під час його керівництва відбулося три з'їзди КПУ – позачерговий XX (16-17 січня 1959), XXI (16-19 лютого 1960) і XXII (27-30 вересня 1961). Як уже сказано, ці з'їзди тільки штампували рішення ЦК КПРС...» (123)

Л.Т.: Оця Остання поправка – найсуттєвіша. Важко говорити про якусь власну особливу лінію КПУ. Центр завжди був «законодавчою» інстанцією, а республіканські «осередки» – владою виконавчою. До того ж Підгорний почав «правити» реально з початку 1958-го року: до того з групою Молотова-Кагановича-Маленкова мав справу попередній секретар – Кириченко. Підгорний дав добро на IV конгрес молоді у Києві у серпні, при ньому пішла певна децентралізація. При Підгорному відкрили в Києві ВДНГ, «виправили» «помилки» в оцінці опер «Велика дружба» й «Богдан Хмельницький», пленум ЦК прийняв рішення про хімізацію (Волю Загоруйко про «хімізацію» та «хімізацію» всієї країни). Беруться за молодь – створили комсомольську премію Островського, яку видали «наймолодшому» – Збанацькому (?!). У листопаді 1960 – декада українського мистецтва у Москві (розповіді Крушельницького, Скибенків анекдот). 1961 – рік заснування шевченківських премій. У жовтні 1961-го (якщо не помиляюсь) – винесли Сталіна з Мавзолею. У березні 1962-го комсомол України очолив Єльченко, і Тамара (Главак) вважала, що це дуже добре.

Літо 1963-го року – зняли Щербицького з голови уряду, а Шелеста обрали генсеком.

У жовтні 1964 зняли Хрущова.

А оця версія уже трохи сумнівна:

Після компліментів на адресу націонал-комунізму Шелеста:

«На численні протести української інтелігенції проти утиску української культури й незаконні репресії проти її діячів Шелест дозво-

ляє письменникові Іванові Дзюбі умотивувати ці протести з марксленінських позицій. Так була створена капітальна праця Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», яка потрапила за кордон і вийшла кількома мовами.

Шелест іще вірив у можливість повернення компартії до українізації. Є відомості з самвидавських джерел, що Шелест доручав міністрові вищої та середньої освіти УРСР Ю. Даденкову опрацювати проект українізації вищої освіти на Україні» (125).

Справді, 197- рік⁷ став можливий лише після зняття Шелеста. Але було б наївним приписувати Шелестові замовлення монографії Дзюби. «Дозволяє письменникові...» Так, ніби Іван у когось питав **дозволу**. Не вбачаю і зв'язку з тезою про пов'язання укр. націоналізму з маоїзмом, з червоним Китаєм. Це лише зовнішні знаки. Основа ж – традиційна, і вона мало залежить від зовнішніх обставин. Кожен черговий **покіс** починався не тому, що виникала загроза міжнародна чи такий-то діяч партії ставав небезпечний; підростала зелена молода **травичка**, і її треба було регулярно косити.

Про книжку Івана Коляски. (126). Коляска – українець з Канади, комуніст.

Вісім чисел «У.В.» (!)

«Про велику слабкість режиму КПРС» ніби свідчить «Розгром у Москві восени 1974-го року виставки модерного малярства».

?

Дещо поверхова аргументація, особливо «цей фактор – червоний Китай». Надто великі материки, щоб вони могли зійтися десь на тектонічному рівні. Є закон самозбереження, він так чи інакше вирівняє все системою компромісів.

І все-таки, чому український націоналізм – неодмінно «буржуазний»?

Чи не з тієї ж причини, що «інтернаціоналізм» може бути виключно «пролетарським»? Себто не може бути інтернаціоналізму чи єдності світових селян, приміром. Або інтелігенції. І весь світ, аби приятелювати між собою, має стати неодмінно «пролетарським».

Абсурд.

⁷ Йдеться, очевидно, про 1973-й рік, коли Шелеста вивели зі складу Політбюро ЦК КПСР і відправили на пенсію, і про рік 1974-й, про новий виток репресій.

*Спогади Райси
Роснянської*

РАЇСА РОСНЯНСЬКА:

Петер Вайс, 1970 рік, п'єса про Троцького («Письменника, що зблудив з праведної дороги, сурово засудив у ЛІТЕРАТУРНОЇ ГАЗЕТЕ Л. Гінзбург, зронивши скупку сльозу жалю за його грішною душею, що сама собі закрила дорогу до брами комуністичного раю...» (157). «Взагалі досить пристойно. Бо ж автор закордонний, а з закордоном у нас роман «мирного співіснування». З творами Синявського, Данієля, Беленкова й інших повелися простіше й радикальніше (про це буде нижче)...» (157)

«Для истории важно только то, что твориться в душе»
Л. Толстой

На стор. 158 вона згадує про 21 серпня 1968 року. «Нас було тисячі біля приймачів, і танки, що просувалися вулицями Праги, їхали по наших серцях. Але лише четверо вийшли на Красну Площу в Москві, щоб сказати своє «Ні». (Не четверо, якщо вже бути точним. Все-таки минуло 7 років, дещо вже відомо точніше, ніж по свіжих слідах. Але настрої — абсолютно точний. Це ж ми переживали у Карпатах.

«Три роки пізніше, ми, кілька киян, вийшли до пам'ятної стели, поставленої в одному з районів Києва на честь чехів, що загинули під час другої світової війни в бою за звільнення Києва, і поклали під нею вінок з написом:

«За вашу і нашу свободу!»

Тоді нікого не заарештували. Але це була невелика відстрочка: двоє з учасників були пізніше заарештовані; один з них, Леонід Плющ, перебуває тепер в спецпсихлікарні у Дніпропетровському, другий — Олександр Фельдман, засуджений на три з половиною роки таборів суворого режиму за фальшивим обвинуваченням у хуліганстві. Двоє тепер в Ізраїлі» (159).

Неуважність. Вона пише: «Можливо, імена цих людей і не увійдуть в історію, але коли Ісус Христос обіцяв порятунок місту заради одного праведника, то в Росії...»

Не Христос обіцяв це, — Господь. Господь — Аврааму.

Воно ніби й дрібниці, не варто й чіплятись, але редакція мала б пильнувати.

Набрів і на не нову для себе «деталь»; у коментарі.

«...резолуція – «Любов побеждает смерть», яку Сталін написав просто на тексті поеми М. Горького «Девушка и смерть», містить банальну орфографічну помилку: «любов» написано без знака м'якшення, і цю резолюцію, ні краплі не соромлячись, передруковували в репродукції з видання у видання, залишаючи її в такому вигляді для вічності, не боячись захитати цим авторитет вождя навіть в очах наступних поколінь: і вони не зважаться!» (160).

«Очевидно, у старшого покоління за минулі двадцять років від часу Жовтневої революції (1937) нагромадився досвід неслухання і не бачення...» (161).

Авжеж так. І це – одне з найбільших досягнень марксизму у «реформуванні людини». Людина талановито адаптується до будь-яких умов. Головне, щоб вона сама себе умовила.

«делікатніші у виборі засобів... порозумітися між собою не могли». (162).

«З тих часів зникли безслідно...» і раптом серед інших Михайло Светлов ? (163).

Вірта – роман про Тухачевського «Самотність»; після смерті Тухачевського – нова редакція, Вірта переписує її на іншого героя.

Л.Т.: Парадокс, але в 1941 він одержав за неї Стал. Премію.

Через те його обличчя скидається для неї «на свиняче рило» (164).

Абсолютно згодний з нею! Я кілька разів бачив його, – іншого порівняння не знайдеш. Бог шельму мітить. А Вірту він помітив ще й п'янством: той абсолютно спився.

11 серпня, понеділок Нелля вчора цілий день постилась – і минулося. Справді отруєння, і важке.

Ми на мілнині
Крім неможливих і заборонених читань, ловив рибу. Спіймав штук з 15 – дрібнота. А потім здійнявся такий вітер, що я години півтори не міг дістатися берега. Човен металевий, посудина велика й ненадійна; моторка без мотору, уключин нема, доводиться веслувати одним веслом. Вітер навпроти – ото ж не вигребеш. Велика і дурна хвиля. Нарешті вимотаний прибився до берега у кілометрі від бази, потім тягнув човен як бурлака. Ні, більше я на такому бляшаному кориті у матроси не піду.

Між тим наїхало нових м'ясокомбінатських. Інспектура абощо. Київські шефи. Почали майже вночі запрошувати мене й Неллю на шашлики. Розговорились. виявилось, що з одним – Богданом – я вчився у Луцьку в школі. У паралельних класах. Почали згадувати.

А другий хлопчина – киянин – виявився знайомим Неллі. Працює під началом її тітки Марії Василівни, яка до виходу на пенсію була головний лікар клініки МВС. Хлопчина раніше працював інструктором Ленінського райкому Києва. Знає про КТМ і про всі наші «проблеми».

Тісний світ.

12 серпня, вівторок Вночі на озері здійнявся вітер, пішла велика хвиля. То ж було не до купання.

Зранку відїздили Капулетті, – ті, що з Білкою. Черниш, котрий не звертав тепер на неї уваги, – ходив за нами до їдальні, спав у мене під ліжком – чорт зна що, а не собака. Ми сиділи на березі, раптом зайшла розмова про те, що Білка відїздить. Черниш підвівся, шерсть дибом, загарчав – і пішов на ганочок. Сів під дверима, де живе Білка, і виє. Господиня відчинила, бачить – ми стоїмо, питається:

– Що?

А він – гульк до кімнати. І за мить вискакують звідти обоє, казяться, мотаються. Отак цілу годину, доки збирався, він не відходив від неї. Коли Білку взяли до машини, загавкав, – і довго біг на трьох лапах за «Москвичем». Повернувшись з дороги, гірко сів під білчиними дверима й сидів довго. Аж доки не вселили туди нову партію відпочиваючих...

Читати хочеться – як курцеві палити. А журнал я вже проковтнув.

Поїхали катером на турбазу. Отут усі злигодні й почалися.

Хотіли вернутися останнім катером. Спалились на сонці, плавали, з'їли кавун. А як побачив, що хлопці з катера ідуть на свою посудину з пляшками, продумав, що діла не буде. Так і вийшло. Вони випили, а потім здійнявся вітер, хвиля... спершу мої морські вовки поламали містки (причал), а потім намертво посадили катер на міліну. Години зо дві товклися – ні з місця. Буксир теж поламаний – отож кукурікати нам на цьому березі.

Пішли ми до директора турбази. Звуть його Павло Федорович, йому під 50. Виявилось, що і з ним ми вчилися у тій же 2-й школі на Красному в Луцьку. Він на два класи старший (по війні були переростки). Працював у шахті, захворів на сухоти – і тепер отаборився тут, на природі. Виділив нам адміністративну хатинку, і ліжка, і постіль, і по дві товсті ковдри. А все одно позамерзали. Вітер, дощ.

Нелля була, як завжди, категорична:

– Все! Приїдемо – і додому! Ні на день не лишуся! Погода зіпсувалася остаточно – це ясно.

Наступного дня ми знову сиділи «на острові», а катер бовванів на міліні.

Бачив я місцеві танці. Оригінальне видовище, давно не потрапляло мені в поле зору нічого подібного. Коло. Танок без партнера. Рухи – які заманеться. Всі імпровізують, – отже, ніхто не соромиться, що не вміє. Крутять старі

платівки. Один ліхтар угорі на всіх. А туалети – це треба малювати пером Пікассо...

Колись неодмінно зроблю у виставі ці танці.

А посередині танцмайданчика – плакуча верба.

Майже немає п'яних. А йдуть і з навколишніх сел..

Розпогодилося лише на 11-у ранку. Зусиллями невгамовної Євгенії Кузьмівни нас нагодували, хоч талонів на сніданок ми, звісно, не мали.

Катер сидів на міліні.

Нелля кляла все на світі. Але визирнуло сонце – і настрої змінився. А потім взагалі потепліло – і вона геть забула про свій намір осиротити Світязь.

Вирішили об'їхати озеро автобусом. Але й він, як сказала Оксана, «сів на міль». Замість Пущі одвезли його в гараж і почали лагодити. Поламався (згорів) «селен». Ставили новий, тимчасовий. Взявся і я до справи – возився з акумуляторами, міняв дроти, крутив дірки. Розібрав і переглядав реле. Там все було дуже халтурно законтачено. За дві години нашого спільного порання автобус лишив гараж і взяв курс на Шацьк. Ніц не тямлячи в автосправі, я випадково став національним героєм автобуса, і пасажери (загалом приїжджі) всю дорогу мені дякували.

Тут Нелля й сказала, що час нам заводити власну машину.

Отакої!

Доїхали до Шацька, повернули на Брест і біля повороту на село Пульмо – вийшли. Президентський шлях дійсно гарний. Підвезла нас ще якась машинка, і десь о дванадцятій ми були вдома.

З діалогів в автобусі:

– Сейчас строят по принципу – сперва два Д, затем два П.

– Что это за принцип?

– Давай-давай, – потом поправим!

Одна дама кожен «ухаб» на шляху трактувала як «націоналізм».

Вона уперто доводила, що існує ще один Світязь, у Білорусії. Так той Світязь більший за цей, і місця там кращі, і його оспівав Міцкевич.

Хай ти згориш.

Черниш зустрів нас радісно. Геннадій Петрович розповів, що він усю ніч лежав біля наших дверей. Нікого не пускав. Вартував.

Так зрадів, що спробував навіть зводитись на задні лапи. Забув, що не може – на дві... Нагодували – спить під ліжком.

Деталь. Захотілося йому підняти лапу під кущем, як належить собаці. Пробоє підняти скалічену – не може. Пробоє підняти здорову – на скаліченій йому не стоїться.

То що він робить, чортів плебей?

Робить «стойку» на передніх лапах і в такій химерній позі здійснює все, що йому треба.

На турбазі співали:

А ты, бубонная чума,
Меня давно свела с ума!

Співали під гітару – хлопчина в капелюсі, зарослий, на голові вороняче гніздо, на грудях – намисто з сухих шишок.

Порівняти кохану з бубонною чумою – це можуть тільки у Нас! На таке здатний лише рідкісний екземпляр гомо сапієнс.

Ну й уже зовсім під завісу: доки ми вешталися, хтось таки у нашій хижці побував. Не дивлячись на відданість Черниша.

Бо той журнал, що я його конспектував, лежав ЗОВСІМ В ІНШОМУ МІСЦІ і не так, як я його поклав.

Добре, якщо це тільки читацька цікавість. А якщо ні?

Ще одну пісеньку вчора співали, – я, здається, про неї вже писав. Сюжет – відхід коханої; але там є геніальна фраза:

Остался лиш портрет,
Портрет твой,
Портрет
Работы Пабло Пикассо...

Очевидно, роботи раннього, «реалістичного» Пікассо, бо хто б милувався його трикутними жінками? Отож у задачі питається, скільки років мадемуазель сьогодні, якщо писав її Пікассо на світанку століття? Текст і пісеньку зроблено «під переклад з французької...»

Їздили з Геннадієм Петровичем на його таратайці у кіно (Шацьк). Машина барахлила, спробували лагодити – дзуськи, не вийшло. Моя слава національного героя-сюсара-електрика безповоротно втрачена. Повільно ще можна їхати, а як пришвидшиш – сядуть клапани. Ослабли внутрішні пружини. Втім, це, можливо, й кільця (а бач, дещо знаю!)

Виїхали – і повернулись відразу ж.

Увечері з Оксаною та Ігорем вийшли на півгодини у море. Спіймали три рибини.

Новини із нашого звіринця: вирішили не пускати Черниша до кімнати на ніч. Три ночі спить під ліжком у Неллі і хропе відчайдушно. Влаштували йому шухлядку з підстилкою на веранді. Він одразу ж відступив своє ліжко паням – Ладі й Пальмі, і вони скрутились там калачиками. Наш кавалер лишився без місця. Дряпався до хати, але ми були непохитні.

«Неделя» – інтерв'ю з Михайлом Павловичем. Я навіть не знав усіх його почесних звань.

Доц. Неллю й Оксану сховав у спальні мішки, щоб не відсиріли. Хай відігриваються. Сам трохи мерзну – але мені це на краще: раніше прокидаюсь.

Група 9-ти (Антуніш) обговорює свій маніфест у війську. Вимагає відставки Гонсалвіша. Ситуація на межі громадянської війни. А кажуть, що сваряться лише українці – між собою. Сварка – норма демократії? Підпали, вибухи, палають приміщення ПКП.

Катер зняли з мілини, і він уже ходив на турбазу. Я не ризикнув – хлопці знову були «з пляшкою».

У 8-му числі «Вітчизни» – стаття Івана Дзюби про Сабіта Муканова. Сіра, довга, ні про що. Немає проблеми.

Я кажу – талант йому зрадив.

А Нелля своє:

– І це прекрасно! Він не може, не вміє себе пересилити. І те, чого від нього вимагають, тому пише **погано**.

Йосип Кисельов про драматургію Стельмаха. Загальники.

Якийсь рівненчанин рецензує книжку, яку подарував нам Юрко Покальчук. «В чаду фальшивих ідей». Про статтю Покальчука, одну з кращих – ні слова.

Чорт зна як дратує мене – ми про це з Неллею вчора говорили – пристрасть – бігти поперед батька в пекло. Як назва – так уже неодмінно «в чаду». Та ще й «фальшивих» ідей. А як розберешся – де той чад, де та фальш? Нормальні людські речі, спроба вийти за межі вітчизняних «квадратів». Ні, треба неодмінно виляти, спаплюжити ЗАКОРДОН-НУ культуру: ніби існує культура «наша» і культура «їхня»... Бетховен – «наш» чи «їхній»? Шекспір, чорт його бери – «чий»? Я розумію, що Збанацький, приміром, чи Вірта – аж ніяк не «їхній». Але він і абсолютно не «наш», якщо говорити нормальною мовою. Бо ні Вірта, ні Збанага – **не є культура**. Отож я читаю «Вітчизну» і думаю собі: люблю «Вітчизну» я, но «странною любов'ю...»

– Тату, я вже больбався у воді! – хвалиться малий Андрійко, вийшовши з озера. Чотири рочки. Худеньке зінське щеня.

Симпатяга.

Мама йому наказує, щоб він, вийшовши із води, зняв мокрі трусики й одягнув сухі. Так повторюється кілька разів. Нарешті він радісно підбігає до тата:

– Тату, я вже більше ніколи-ніколи не буду купатись!

– Чому?

Трагічно:

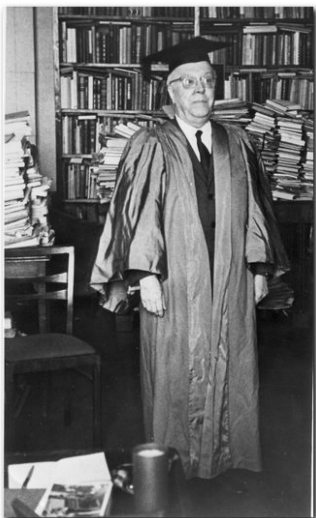
– Бо в мене вже не лишилося сухих трусиків!

*13-а сторінка:
Михайло Алексєєв*

* * *

Михайло Павлович Алексєєв – презентант старої культури Києва. Культури Булгакова, Бердяєва. Ця культура абсолютно нормативно співіснувала з культурою Вернадського, Рильського, Миколи Зерова, Леся Курбаса. Тридцять років були дані Україні для того, щоб нацькувати одних розумників на інших – і потирати рученята, липкі й паскудні...ог

Алексєєв починав з того, що писав роботу про українські думи. Шанобливо ставився до Грушевського. Хоч, між нами кажучи, вихований був російською ментальністю, російською культурою. Коли почався погром української інтелігенції, він, битий життям, сам втік до Сибіру... І опинився по війні у Ленінграді. Україна втратила могутній ум. Він досі не може змиритися з Україною Корнійчука, Скаби, погромного Шамоти... За інших умов Мих. Павлович міг би стати для України тим, ким став Сахаров для Росії. Ну хай не Сахаров – Амосов. Чи той же Лихачов... Але такого рівня люди Україні непотрібні, вони тільки підкреслювали б **рівень** української історичної науки, українського класичного літературознавства. Як важко сьогодні у Києві Затонському! Але Затонський – хіба бліда тінь можливостей «міжнародного» Алексєєва...



АКАДЕМИК АЛЕКСЕЕВ

Михаил Павлович Алексеев более полувека отдал любимой науке — филологии. Он возглавляет Советский комитет славистов, избран вице-президентом Международного комитета славистов. Он почетный доктор Оксфордского, Парижского, Будапештского, Бордоского, Ростокского и

Познаньского университетов, академик Сербской академии наук и искусств, член-корреспондент Британской академии, почетный член Американской ассоциации современных языков. Сегодня Михаил Павлович — гость нашей 13-страницы.

– Вы пишете о древних эпохах и о современности, исследуете русскую, английскую, французскую, испанскую, итальянскую, венгерскую, западно-славянские, скандинавские и многие другие литературы. В чем вы видите основную задачу литературоведа?

– Убежден: совершенно самостоятельной литературы, полностью отъединенной от всех прочих, не существует. Всю сознательную жизнь меня привлекает сравнительное изучение одной литературы в связи с другой или еще лучше, в связи с несколькими. Я стремился выявить их взаимосвязь, отдавая предпочтение, естественно русской литературе. Она многим обязана европейским, как и те многим обязаны ей. Это кредо я высказал давно и развиваю на протяжении всего трудового пути.

– Михаил Павлович, расскажите, пожалуйста, историю, которая была бы научной и в то же время увлекательной (да простит мне столь неакадемичный термин!).

Историй, схожих порой даже с детективными новеллами, за долгие годы работы накопилось в памяти немало. Работая над статьей об «Утопии» Томаса Мора – книге «о наилучшем устройстве государства» (она принадлежит к важнейшим памятникам английской гуманистической мысли), я обратил внимание на любопытную деталь: быт, уклад, нормы поведения жителей фантастического острова описаны Мором так обстоятельно, подробно, что невольно думаешь: а не имело ли все это аналога в жизни? И показавшуюся всем невероятной, в том, что остров, созданный воображением основоположника утопического социализма, – это славянские общины Средиземноморья.

Там, где живут нынешние хорваты, во времена Мора и до начала XIX столетия существовало своеобразное государство – община Полица. Тогда это было владение Венеции, но жило оно по своим особым традициям, большой семьей – задругой. Жизнь

членов задруги была во многом схожа с бытом утопийцев. Однако как доказать, что эта гипотеза достаточно «безумна», чтобы быть еще и правильной? Надо мной даже посмеивались: откуда мог Томас Мор, житель туманного Альбиона, при тогдашних средствах информации знать о какой-то далекой задруге? Но, представьте, предположение оправдалось – после долгих поисков.

Одним из ближайших друзей Мора был Джустиниани – венецианский посланник в Лондоне. До этого назначения он был генерал-губернатором как раз тех островов в Венецианской Далмации, которые принадлежали крохотному государству Полица! Позднее мне удалось установить, что в издании «Утопии», выпущенном самим Мором, в алфавите утопийцев есть славянские начертания букв! Ну разве это не увлекательно!

– Бесспорно... Михаил Павлович, при всей широте ваших интересов известна ваша преданность двум именам.

– Да, Пушкина и Тургенева. Из русских писателей и поэтов люблю их больше всех. Очень много лет изучаю их литературное наследие.

В 1918 году в Киевском университете на заседании «Общества исследования искусств» я сделал доклад «Тургенев и музыка». Это было самое начало моей научной деятельности. С тех пор не расстаюсь с произведениями Тургенева. Сбылась и мечта издать полное собрание сочинений и писем Ивана Сергеевича. Двадцать восемь томов — это самое полное из существующих изданий. Но сейчас в Пушкинском доме накопился материал еще на четыре тома эпистолярного наследия Тургенева. Эти пока не известные советскому читателю письма ждут своей очереди и, я полагаю, будут изданы.

О Пушкине первую статью опубликовал в 1919 году. А не так давно увидела свет и новая книга — «Пушкин», которая состоит из статей, написанных мной за полвека.

– Пушкин и Тургенев — великие писатели. И все же почему именно их наследием вы занимаетесь?

– Мой коллега пушкинист и тургенеved И.В. Измайлов как-то ответил примерно так: привлекательны эти два имени потому, что они необыкновенно международнозначимы.

Именно Тургенев больше и раньше, чем кто бы то ни было из русских писателей XIX века, получил признание в ряде стран Западной Европы и в Америке. Глубже, чем кто-либо из его соотечественников, он вошел и в литературные круги этих стран, особенно во Франции. Ну, а о Пушкине поистине мировом значении его творчества и говорить не приходится.

И все-таки я не знаю, почему именно эти два автора действуют на меня с такой силой. Могут бесконечно перечитывать и того, и другого. Аполлон Григорьев сказал: Пушкин – наше все. По значению Пушкин равен Шекспиру и Данте – писателям, которых я тоже очень люблю. Но тут во мне заговорил уже не ученый...

– А коли так, давайте представим, что вам удалось встретиться с Пушкиным. О чем бы вы спросили его самого?

– Вот уж о чем никогда не думал!.. Интересно было бы узнать, что он думает о нас, пушкинистах. Скажем, о нашем издании «Временника пушкинской комиссии».

– Ваше имя связано не только с литературоведческими изысканиями. Его можно найти, например, в Музыкальной энциклопедии, музыкальных словарях — и русских, и иностранных. Чему вы в глубине души отдаете предпочтение — литературе или музыке (тем более что у вас специальное образование в обеих областях)?

– Окончив музыкально-драматическую школу в Киеве, я часто выступал в газетах как рецензент, музыкальный критик. Читал лекции по истории музыки и даже, признаюсь, сочинял. Скажем, написал музыку к драме Рабиндраната Тагора. Долго и мучительно колебался, выбирая между музыкой и литературой. Но и сделал выбор, сохранил к музыке пламенную любовь.

– Как руководителю сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур Пушкинского дома вам, наверное, приходится нередко быть в дороге. Какое путешествие самое памятное?

– Не раз бывал во многих странах Европы, но, пожалуй, самой увлекательной стала поездка по следам Тургенева во Францию. Два месяца в разных городах я искал рукописи Ивана Сергеевича. И кое-что нашел. Первому из советских ученых мне предоставили возможность пользоваться архивом Тургенева, хранящимся

в фондах Парижской национальной библиотеки. И первым же из советских ученых я держал в руках черновики романов «Отцы и дети» и «Дворянское гнездо». Открылся доступ в тайники творческой лаборатории писателя! Удалось в этой поездке найти и такие тургеневские реликвии, о которых во Франции мало знали. В итоге больше тысячи листов фотокопий с ценнейших автографов Ивана Сергеевичаполнили рукописное отделение Пушкинского дома. Благодаря этому в новое собрание сочинений Тургенева вошли новые тексты, были проверены по рукописям ранее известных. Сколько устранено ошибок, искажений, пропусков, кочевавших из издания в издание. А поскольку письма Тургенева в последнем собрании сочинений были напечатаны без перевода, хлынули к нам сообщения об автографах писателя, почти фантастическим образом оказавшихся в Японии, в Америке, даже в Новой Зеландии.

– О масштабах вашей личной переписки ходят легенды...

– Что ж, быть может, мой литературный архив когда-нибудь представит известный интерес. Со многими людьми встречался, обменивался письмами — со знаменитыми учеными, писателями, деятелями искусства. Храню тысячи писем — пока, увы, в беспорядке.

– Сколько вы знаете языков?

– Тургенева тоже спросили, сколько он знает языков и пишет ли он на каком-нибудь еще кроме русского. Он ответил: «Я никогда не писал (в литературном смысле слова) иначе, как на своем родном языке; уже с одним дай бог человеку справиться, и мне это, к сожалению, не всегда удавалось...» Это самому-то Тургеневу! Так что умение сносно изъясняться и даже читать по словарю для туристов вовсе не равноценно знанию языка, как пытаются утверждать иные полиглоты. Конечно, в повседневной работе мне, как и любому филологу, приходится пользоваться многими языками. Ну, допустим, только что в ГДР у меня вышел сборник статей «К истории русско-европейских литературных отношений»; корректуру я читал и правил сам.

– Как вы полагаете, научной работе не мешает увлечение, скажем, искусством? Помните спор «физиков» и «лириков», который, кстати, так и захлебнулся?

– И, как говорится, слава богу. Суть этого спора, на мой взгляд, бессмысленна. Как нельзя разделить людей на добрых и рыжих, так не может быть деления на физиков и лириков.

Мой дед, профессор Алексеев, один из создателей отечественной химии, был тесно связан с А.П. Бородиным и Д.И. Менделеевым. Между прочим, Александр Порфирьевич Бородин, друг юности моего деда, был не только гениальным русским композитором, но и выдающимся химиком (или, наоборот, не только химиком, но и композитором). И дед мой, химик, музыку любил самозабвенно, как и поэзию, и литературу. Когда он ездил за границу, обязательно посещал Герцена, в России лично знал многих писателей из круга Достоевского и Страхова. Но ведь химиком он тоже был выдающимся, к пятидесяти годам имел около 500 печатных работ, а по французскому переводу его учебника «органическая химия» в 70-х годах XIX века училась вся Франция! Так кем же был этот профессор химии Киевского университета – «физиком» или «лириком»?

– Что вы думаете о современном литературоведении?

Начнем с того, что слово «литературоведение» я очень не люблю и стараюсь избегать. Этот термин — неудачный перевод с немецкого «литературвис-сеншафт». По-русски звучит двусмысленно. Мы ведь вовсе не «ведаем» литературой и не «ведем» ее, а изучаем. Предпочитаю другое, более верное определение – филология.

Считаю, что у современной филологии есть все перспективы для дальнейшего роста. Ибо филология, как никакая другая наука, служит сближению людей. Она позволяет видеть и ощущать прошлое как сопереживание, как подлинную реальность. В ней можно найти ключ к пониманию человека и его умственной жизни в любую историческую эпоху. Филология – наука наук! Она изучает функции языка, без которого никакая другая наука не могла бы существовать. К сожалению, такое понимание филологии не является общественным.

– И по традиции: как относитесь к цифре 13?

– Отрицательно! Ибо уважаю любые проявления фольклора, а значит, народной мудрости, которая считает эту цифру «зловредной».

В свежей почте, полученной академиком, оказывается его книга, только что изданная в Испании. Его «Очерки истории испано-русских литературных отношений XIV-XIX веков» очень заинтересовали испанских филологов. Об этом свидетельствуют переводчики и руководители издательства «Ора» («Время»), неожиданно приславшие ленинградскому ученому авторский экземпляр.

Гостя расспрашивала Татьяна ЧЕСАНОВА.

Навіть тут, у цьому інтерв'ю – є речі, які свідчать про нього як про першовідкривача. Приміром, ця ідея «Утопії Мора як ідея про славянські громади Середземномор'я? «Предположение оправдалось – после долгих поисков» – «ну разве это не увлекательно?!»

Він кращий видавець і коментатор Тургенєва.

І Пушкіна.

Якби Україна його не відкинула (на компартійно-єжовському рівні), він був би кращий коментатор Шевченка (таку думку висловлював мені Максим Тадейович Рильський).

«Мой дед, профессор Алексеев, один из создателей отечественной химии...»

А я так ненавидів і ненавиджу «хімію»... От і міркуй про гени.

**15 серпня,
п'ятниця**

– Боженька – благала маленька Нелля, зроби так, щоб ніхто не вмирав!

– Тоді всі не помістяться на землі, заперечив їй хтось надто розумний.

– Ні! Ні! Ні! Я уступлю своє ліжечко, свою мисочку і ложку, тільки зроби так, щоб ніхто ніколи не вмирав! Помістилося!

Це – херсонська Нелля після перших побачених нею в дитинстві похорон⁸.

⁸ Помер тоді знаменитий хірург Горбенко, який відсмоктував, спасаючи хлопчика, у нього скарлатину.

На «Антилопі-Гну» поїхали таки у Шацьк. Зала в кіно-театрі на 320 місць; було 8 глядачів (крім нас п'ятох – ще троє, діти). Питаю – це випадковість? Ні, відповідає механік, – тепер постійно так. Якщо виручка мала, менше 2 крб., відмінємо сеанс. Часто.

Фільма була естонська, – сказав би Боря Бланк. «Необычний случай». Режисер – Калью Комічаров. Він же грав роль молодого слідчого. Актор нуднуватий, хоча були й пристойні місця. Схожий на Дем'яненка. Каарел Ірд в епізоді грав Прокурора. Був Ярвет (експерт-психіатр), але погоди їхня участь не зробила. Режисерська претензія на «сучасну форму» – психологічно недовантажена. Стоп-кадри, напливи, кольорові врізки. **Дуже слабка** з професійної точки зору робота. Підвал гаража – і розбірка, які **мотиви**. Напевне, в літературі це було б цікаво (основа є); але у фільмі це мало би бути **зіграно**.

Варто було машині виїхати з воріт бази, як Черниш розхвилювався і на своїх трьох зашкутьгав за нами – біг до самого повороту. Очевидно, вирішив, що ми – назавжди.

Зате наше повернення він відсвяткував бурхливим ірокезьким танцем. Чорт зна що витворяв на своїх трьох. Уявляю собі, що він робитиме, коли ми справді поїдемо...

Біля їдальні троє хлопців демонстрували виловлену ними в озері велетенську щуку. Велетенську – бо скидалась на добрячу акулу. Завдовжки більше як півтора метри, шириною з добру колоду. Мабуть, ровесниця якогось Булгарина чи Греча. Хлопці хотіли зважити, немає на чому. Вони спіймали її цілком випадково. Йшли від острова, де глибина – на веслах. А ззаду про всяк випадок підчепили блесну. Раптом смикнуло – і на середині шляху потягнуло назад до острова. Отак вона їх водила – ровесниця Петра Першого – по цілому озеру: години півтори. Нарешті, оглушили її веслом – і лише хвилин за 20 після того вона потрапила до човна...

Шкода, не сфотографували. Трохи менша за зріст людини. А голова – не менша за людську. Майже людожерська паща – не палець, а руку відшматує...

Не знаю, чи гарна вона на смак. Але як мисливський трофей – о, цим слід пишатися. Що там твій Хемінгвей зі своєю меч-рибою!..

16 серпня, субота День надзвичайно вдалий: повезло прочитати спогади про Цвєтаєву, Нелля взяла у Євгенії Кузьмівни. 6-й номер «Звєзды», де рецензія на «Крушельницького». Спогади Аріадни Ефрон, дочки. Покійної вже...

За нею почуваєш складне життя. І мислить Аріадна Ефрон, я б сказав, «а ля Цвєтаєва»; себто природа образів схожа.

Про який цикл п'єс мова?

*Лев Галстян –
за нами в Луцьк*

Перед вечерею раптом відчинилися двері й зайшов – Льова Галстян. Увесь у поросі. Арсен і Ліда не приїхали (Арсен у Києві, Ліда подалась до Новоросійська, він – за нею).

У Левка – відрядження до Києва. То він нашвидкуруч зробив свої справи, доїхав до Луцька, а вже звідти – сюди: вичислив. Мріє порибалити – навіть вудки захопив.

Між тим діти (Оксана й Ігор) пішли на полювання. Саме так. Геннадій Петрович узяв їх на сусіднє озеро – постріляти качок. Повернулись, хвалити Бога, без трофеїв, хоча пальбу ми чули полосну. Виявляється, стріляв (багато й безуспішно) його приятель, а сам Ген. Петр з першого ж пострілу підстрелив нирка. Підбігли – качка ще жива. Перебито тільки лапу. Що робити? Не добивати ж. Діти прив'язали качку під машиною, годували. Потім пішов дощ. Вони сховались у машину, а дорослі, аби їм не заважали, пішли стріляти далі. Ну й качки не стало, – вузол розв'язаний.

По моєму, це вони ту качку у такий спосіб випустили. Самі. Ну а легенду придумали.

Йдемо завтра з Левком на озеро. Був дощ – клюватиме.

* * *

Дорогі А. Н. і О.!

Вітаю вас у Луцьку від нас двох і від Є. О., яка недавно лиш повернулася з лікарні. У неї маса справ побутових, і тому, побувавши у неї на обіді на честь одержання нею нової медалі за 30-річчя та ще й приймача на додачу, ми розділили ці свіжі радощі, а також почитали твого, Лесю, листа. Всі раді за те, що відгуки на книжку йдуть, не зважаючи на старання Костюків і це щиро. Хоча (по секрету) мені здається, що Є. О. трохи незадоволений відсутністю себе у книжці. І це теж щиро та й правда. Якесь офіційне слово подяки за щось із того що вона зробила як дружина, для М. М. було б не зайвим.

А втім вона попросила написати на Луцьк кілька добрих слів від її імені і просити вас, якщо їхатимите через Київ, завітати до її дому. Від себе додаю мій тел. 555-442. І я б дуже хотіла з вами на годинку зустрітись. Зайдіть чи зайдьте – все одно, будемо раді.

Я цілу зиму не писала вам, бо стільки було клопоту з моїм курсом, з моєю кафедрою, де мене їдять вже котрий рік з дитинкою Ольгою, що народилася (хоч і не в мене, а в дочки моєї – то це ще більше зобов'язувало до сімейно-побутових обов'язків).

Отже – обов'язково знайдіть часинку на побачення.

Вітаю вас, Маргарита.

15/ VIII-75.

О 6-й ранку вийшли на човні до острова. Нелля годиною пізніше – на полювання (Ген. Петрович плюс діти). Обидві команди повернулися додому майже ні з чим; ми – кілька рибок розміром з долоню.

Сусіда наш Вася Козачук, котрий щодня привозить звідкись по піввідра риби, погодився взяти нас «на місце». Лови – як спорт. З 5-ох вечора до 10-ти (доки не стемніло) ми спіймали з Левком на цьому Василевому місці – рівно

17 серпня,
неділя

100 штук. Сенс, виявляється, у підгодівлі. Господиня варить йому пшеницю для приманювання, картопляне лушпиння. Отож тепер привеземо до Москви таранку.

Побачивши такий щедрий улов, Нелля теж забажала завтра поїхати з нами.

Перечитав повість Шукшина у «Звезде». Враження невизначеного. Очевидно, надрукували щось недороблене, ескіз. Є повторність матеріалу, ситуації, характерів.

18 серпня

Погода зіпсувалась. Ловили рибу. Успішно – привезли штук із 150. Окуні, красноперки, плотва.

**19 серпня,
вівторок**

Риба. Шахи. Зранку пішли копати черви: тут це проблема. Кілометр ходу до колгоспного поля. Пішли цілою капелюю – Василь Козачук (наш балакучий чичероне) з Нововолинська, вантажник з м'ясокомбінату, та його діти – Сашко плюс Іра; Нелля, Левко, я, Черниш.

Коли поверталися, Черниш вистежив куницю (!) і загнав її на дерево. Оточили. Прорвавши блокаду, вона стрибнула через наші голови – та й по всьому.

Іра – 5 років – у блоці з татом проти 10-річного Сашка. Але Сашка він бере у човен на озеро, й Іра заздрить. Татка вона підтримує у всьому, а Сашко виявляє непослух.

Тато розповідає якісь небилиці про грандіозні улови. Син:

– Ну от! Забрехався. Тебе ж тоді не було – ми в ці дні їздили до тітки.

Батько не ображається на нього за оте «забрехався» й цілком на Сашковому рівні відповідає:

– Нічого не забрехався! До тітки ми їздили у травні, а щуку я взяв у червні.

– От і забрехався. У якому ж червні, якщо мама її засмажила і я взяв шматок її в школу – хлопців годував.

І отак цілий день.

Особливо часто повторювався наступний мотив.

Тут поруч з нами відпочивав секретар Нововолинського райкому партії, здається, Жебров. Вони з приятелями випили й вирішили йти в озеро по рибу. На човні у них було вантажу (служить замість якоря, щоб човна не зносило), і вони попросили линву у Василя Козачка. Той їм дав. А наступного дня, коли шнурок йому знадобився, прийшов і почав відв'язувати для свого якоря. Жебров (під мухою) грубо його відшив (партія! начальство!) – мовляв, одійди, не рипайся. Василь закусив вудила, матюкнув своє рідне волинське керівництво, відштовхнув партію, відв'язав шнур й забрав. Та й поплив – а услід йому неслися вигуки, погрози й лайка.

Він дуже потім переживав – чи не попаде йому.

Обійшлося. Жінка Жеброва змусила чоловіка вибачитись перед Козачуком, і всі вони, троє напарників, Жебров і Василь, по чергово вибачалися один перед одним, – мовляв, погарячкували, випили зайве.

Демократії було дотримано.

Мені про це Василь розповів – тричі. Як про чудо. Тональність – ось який я хлопець Василь Козачук, переді мною Сам – вибачився! А що? Нам пальця до рота не клади! Ми такі – воляники!

Він гарний, хоча й кумедний де в чому хлопець. Постійно розпитує про акторів. Толкунова – його любов. Едіту П'єху – не любить. А правда, що Райкін вивозив брильянти в Ізраїль? А правда, що Висоцького посадили? Ні? Бути не може, він таке співає! То може він раніше сидів? Не сидів? Не може бути, – у нього є **такі** речі... Це може ви просто не знаєте?

І, звичайно, його цікавить, скільки ті артисти заробляють. «Кажуть, великі тищі гребуть?»

Сашко йде останнім, батько йому кричить:

– Закрий банку з червами, повтікають!

– Не закрию!

Іра – кулачком об кулачок:

– Закрий, я кому сказала!

Сашко:

– Іди, бо як дам!

Батько:

– Це я тобі зараз дам. Закрий банку, я кому сказав!

– Не закрию, бо поздыхають!

– Закрий!

– Та кажу ж, що задихнуться! Поздыхають! – це вже з нотою відчаю – з батьком не посперечаєшся.

Іра – рішуче:

– Хай поздыхають! Хай поздыхають – а все одно закрий!

Це – з ентузіазмом, не дуже вдумуючись у зміст. Головне – розпорядження **батька** має бути виконане.

Повертаючись із рибного промислу, зустріли на березі ветерана рибальської справи. У нас була яка сотня, але дрібнота. Василь глянув у ветеранське відерце й ахнув. Там лежала гора лящів доволі пристойного розміру. Це ви спіймали? Отам і отам, від, острова береш праворуч, де глибина 8 метрів. Там ще Пілсудський власноручно ловив.

Ну, якщо Пілсудський... Василь загорівся. І хоч завтра ми лаштуємось їхати, Василь умовив нас піти за лящами. У ніч.

Чесно кажучи, я не зовсім вірю, що лящі спіймано саме там. Бо ж у пакеті целофановому поруч було штук 30 звичайної плотви, як у нас. Дачники часто звертаються по допомогу до місцевого рибгоспу й купують велику рибу (або у мешканців навколишніх сел).

Але домовились – о 5-й виходимо «на діло».

Проте – рибалка спершу тримав марку й обіцяв нас доставити на місце Пілсудського, потім послався на вітер, далі – на жінку, яка не пускає. Це ще дужче зміцнило мене у своїх підозрах, що всі ми – разом з Пілсудським – стали жертвою розіграшу.

Але Василь неблаганний.

Ідемо – то їдемо.

20
серпня,
середа

Все вірно. Незважаючи на вітер і хвилі, о 5-й ми вже були біля човна. Марно шукали ми «місце». Орієнтир виявився липовий. Праворуч від комишевого острова ніде не було глибини 8 метрів. 3-4 – найбільше.

Вгамувалися, кинули якір десь «приблизно». Лови нормальні, проте лящами й не пахло.

Позаяк забралися далеко, поверталися складно. На 12-ту не встигли.

Проте Світязь вирішив наостанку довести, що волиняки – люди слова. І що велика риба тут водиться. Минаючи старе Василеве «місце», про всяк випадок закинули там вудки. І раптом – клює! У мене – і як! Удилище гнеться! Відчуваю – рибина! Підвів до човна – на гачку плеще рибище колосального розміру, хлопці сказали – кілограмів на п'ять. Льова кричить – не виймай з води, втече! Кидається до мене, човна смикає, ми мало не вилітаємо за борт, і я надіючись на нього, якусь мить вагаюсь. Мій трофей іде під човен, ривок – і нема нічого. Ні гачка, ні половини жилки.

Азартна справа.

Дуже втомились у єдиноборстві з озером. Ледве вигребли проти вітру й проти хвилі. Зносило немилосердно, долоні – у кров.

На березі зустріли нас пречудовою юшкою. Прощалися. Чудові тут люди. Залишили їм всю накуплену провізію (бо ж планували до 24-го), талони на їдальню – і повільно рушили в дорогу на оспіваній класиками «Антилопі-гну». Машина погрозливо тремтіла всім тілом.

Оксана мало не плакала, так їй було шкода Черниша. Хтось їй сказав, що собак візьмуть взимку на м'ясокомбінат. Довелося домовлятися з Валею (комендантом), що вона потурбується про майбутнє Черниша.

А він так до нас звик, що й не підозрював про наше віроломство, – що ми колись поїдемо. Після тієї юшки заліз під ліжку й спав там. Тільки коли машина виїхала за ворота, раптом прокинувся, наздогнав (!), обгавкав, – але було вже пізно.

Відстань між нами швидко збільшувалась.

У Шацьку на базі «Сільгосптехніки» метикуватий Ген. Петрович захопив шнура для буксиру. І це виявилось вельми доречним.

Спершу обірвався гумовий шланг, що призвело до цілкової втечі води з радіатора. Пара, шипіння – спинились. Залили водою з калюжі, якось запхали дірку. Рушили. За кожні чверть години доливали воду й перев'язували шланг.

Далі потекло масло. Чистили мотор, загвинчували, лагодили. Знімали якусь коробочку... Машина знову рушила з місця.

Потім вода потрапила мало не в карбюратор, змішалася з маслом. (Пардон, не у карбюратор – у картер).

Подолали ми й цей бар'єр – і доїхали спершу до Ковеля, далі до Колодяжного. Музей Лесі Українки.

Після невеличкого перепочинку машина пішла краще, але за сорок кілометрів від Луцька все остаточно зламалося. Отут і став у нагоді буксирний трос.

Найсередобільнішим став водій якогось спеціалізованого вантажника-баллона, котрий віз чи то метан чи то пропан. Він дослухався до наших благань і на порушення всіх інструкцій ми причепилися до цього метана чи пропана. Власним ходом їхали не більше 40-30 км за годину. А він тарабанив нас із швидкістю 90 км за годину. Буксирний трос виявився надто малий, закорткий, щоб можна було маневрувати. І чекаючи вибуху або зіткнення з нашим рятувальником ми за чверть години опинились у 12-ти кілометрах від Луцька. Далі не повіз, бо не ризикнув робити тієї операції під наглядом міліціонерів. Грошей за свій подвиг, на великий подив Льови, не взяв.

Далі нас підчепив до себе молоковоз. Тут усе було спокійніше, і навіть від троячки водій не odmовився. Але раптом ми відчули, що – г о р и м о. Наш милий Левко пожбурих недопалка у вікно, не врахувавши, що вітер іноді протестує проти засмічування доріг. Недопалок влетів назад і потрапив на шмату, просякнуту маслом. Хвилини зо дві ми

жартували, чи не піджак Геннадія Петровича горить, а далі стало не до жартів. До того ж наш буксир не звертав жодної уваги на наші відчайдушні знаки, і ми ризикували згоріти, що зветься, на ходу. Нарешті він помітив, що з нашої кабіни валить дим, і нас було благополучно порятовано від кремації заживо.

Одне слово, мандри не без пригод, але все гаразд, що кінчається гаразд. На 10-ту вечора ми були вдома, і батько довго допитувався крізь двері, хто ми такі і чому його збудили...

Попри все – вояж сподобався. Буде що згадати. Головне, що у дорозі ми зберегли мандрівний дух гезів – співали, жартували, розігрували один одного...

Колодяжне

Про візиту у Колодяжне.

Дісталися туди після закриття, хвилин десять на сьому. Брама зачинена, світла нема (бо ще світло надворі). Замок. Обійшли садибу з тилу, де висаджено парк (до ювілею). Геннадій Петрович привів нас до закам'янілого пенька дуба (кажуть Лесі), з якого ще не так давно струмило джерело.



Могутній дуб витягав з ґрунту багато вологи, його корневища поступово формують приток води. Так виникає джерело – коли дуб вмирає чи його зрізають; з-під кореня б'є вода. Явище страшенно цікаве.

Геннадій Петрович довго стукав у хвіртку – ніхто нічого. Довелося йому перелізти паркан (так!), на що малий Ігор реагував підзучувально («а от не зможеш, а от не перелізеши! – Дивись, переліз! Ну то назад не зумієш!»). Доглядальниця Лесиноного вогнища прийняла нас, зломщиків, дуже тепло –

вона знайома Геннадія Петровича; нас напоїли «з Лесиної криниці» і в прямому, і у переносному сенсі. Я не був тут давно, либонь з часів школи, – чимало змінилось. Головне – ніби поменшало розміром... Забагато плакатного; не можуть позбутися поганого пафосу...

Купив я там «Вибрані твори» з пам'ятним штампом музею («На спогад про відвідування музею-садиби Лесі Українки. Волинь, с. Колодяжне»). Шкода, кіоск уже не діяв, а стояли там на вітрині інші видання, літературознавчі.

Так, Лесині батьки знали толк у географії. Місце – унікальне. Мова навіть не у мальовничості. Воно налаштовує на роздуми. І старожитній їхній уклад – теж специфічний. Немає того «панського» надлишку, надміру, котрий дратує вульгарністю. Зі смаком підібрана мебля, рояль.

Але – мало книжок. Якщо це постійне книжкове оточення Лесі, то вона явно не бібліофілка. Хоча книжки й непогано дібрані: є німецькою, польською.

Втім, вона багато їздила. Не возити ж їй за собою усю свою бібліотеку.

(Брови у старенької метнулися вгору – коли я спитав, чи не передати їм сюди «Бояриню» Лесі Українки. До сторіччя видали у Торонто. Доки ворожили біля машини, ми з нею переговорили потихеньку. Вона чула про це видання – «Це там, де стаття Івана Дзюби і Драй-Хмари?»)

Треба передати, в музеї має бути все.)

Між іншим, якщо мені не зраджує пам'ять, стаття Дзюби кінчалась цитатою з Лесі: «І скажуть колись люди – якщо цей народ пережив і такі часи, пережив і не загинув, то він сильний».

Я недовго тепер на Волині, але все діє тут на мене заспокійливо. Навіть ця риболовля. Навіть ця гонка за лідером-молоковозом. На спокій налаштовує сама предметність життя. І це не спокій байдужості: це спокій упевненості.

Раб тільки той, хто самохіть несе ярмо неволі.

Тоді, 21 серпня була середа.

У 8-му числі «Всесвіту» – добірка казок Сюперв'єля (гарний переклад Віктора Шовкуна). Варіації на міфологічні сюжети. Я читав їх Оксані, і вона постійно сперечалася з автором. Тут не так, насправді було так, – цензурувала.

Якимович на повну катушку крив «сентиментального» Іонеско.

Не бачу в цьому послідовності. У своїй університетській книжці 1968 року вона була сміливіша. Хоча й там викривала західних критиків, які, сволочі, доводили, що театр, підкорений комуністичному пануванню, є «закрепощений театр» і діє за вказівкою.

Проте в межах тих років книжка її прозвучала відкриттям, – було в ній багато нового фактажу, поінформованості.

Хіба Іонеску сентиментальний, коли каже, що писати в Росії – означає наблизитися до святості (бо то не література, а – життя)?

Треба дістати всі ті тексти, що вона про них пише.

Друкують португальський роман Фернанду Наморра «У неділю ввечері». Чи то переклад а ля Ремарк (виробилась у нас, українців, певна стилістика, коли ми перекладаємо Ремарка), чи то справді схожа стилістика. Те ж коло ідей та ситуацій. Основа дії – подолання власної невпевненості.

Є роман про американських індіанців – з елементами белетристики, але ніби документ. Не прочитав як слід – див. № 6 та 7.

Лист від Маргарити Терещенко. Нічого особливого. Євгенію Олексіївну Петрову нагородили чи то грамотою, чи

21 серпня,
четвер



радіоприймачем, чи і тим і іншим – з нагоди ювілею перемоги. Як громадську діячку. Вона здорова. Маргарита вважає, що в її радості з приводу великої кількості рецензій на книжку про Мар'яна Михайловича – ложка дьогтю: я не сказав майже нічого про неї.

Але це не той жанр. Не родинні ж справи Мар'яна Михайловича Крушельницького мене цікавили.

Лагодив батькові полицю для холодильника. Випилював, стругав. Шура Дем'янівна не зводила з мене захоплених очей. А коли я ще зробив і нову розетку (полагодив), від якої відмовились усі електрики, вона взагалі перетворила мене на кумира. Після чого довелося змінити люстру. Складніше – бо проводка у стелі, прихована. Але зробив – триматиметься...

Тепер я для Шури Дем'янівни – «неперексаємий авторитет» (тобо незаперечний, але таких простих слів вона знає менше: Луцьк).

Зранку зголив бороду і став схожий на циганського барона.

**22 серпня,
п'ятниця**

Поїхали з Ген. Петровичем по гриби. За Рожище – до 50 км. Село, здається, Вишеньки. Назбирали мало – ліс молодий, водяться самі сиріжки й масляки. Та кожен знайшов по 2-3 білих. Оксана бачила ящірку.

Невже колись оце все згине під чоботом цивілізації? «Плакала Саша, как лес вырубали... Было ей жалко до слез...»

У підписній крамниці знайшов два томи Маркова (театрознавця), у Москві не залежується. Запасся на Москву трьома пляшками «Українського кальвадоса» та «лівими» луцькими саморобними вафлями (зроблю у Москві український день).

Степан Самійлович по гриби їхати відмовився, але о 4-й ночі подався в сусіднє село за карасями. Впіймав три штучки – кожна завбільшки з сірник. Шура Дем'янівна сміялася

і сварила чоловіка («Єдрі твою в палку!») – це виходило в неї дуже симпатично).

Оксана вперто долає спогади про Марину Цветаєву.

* * *



Лист від Т. Павлової до Неллі

C'estst moi!!

Ну, вот и пришел он, отдых, а где же радость?

Легкость мысли и растворение себя в бесконечности?

Что-то мне не нравится, дружочек, твое настроение, единственная надежда – твое «непостоянство» в нем. И вдруг выглянет солнце, шепнет о чем-то, милом и нежном, ветерок, бабочка коснется крылом – и тоска испарится. Да будет так!

Не поняли: где Лева? В Ереване? Будет ли в Москве? Когда в Киев?..

У нас муть. Прошлую субботу – было тепло, тепло и мы весь день провалялись на лугу под солнышком. И вот уже неделю – дождь, холод и будто не было света, и тепла, и не будет и нет нигде. На душе – пусто и тоскливо.

По пятницам продолжаются спектакли под руководством Кости, а с 20-го вернется к своему пульту – Дмитриев. И все едино. Та же игра. Прошедшая пятница – этакий «театр». Называется что-то вроде «Актер в режиссерских системах Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таурова». Автор – Родина. Действующие лица, они же исполнители: Строева, Ш-Азизова, К.Р. и Родина. Ох!!! Дайте – хоть одного зрителя и я покажу на что я способен (способна!)

Ну, да к черту их всех. Ты уж извини, что втолкаю тебя в болото ВНИИЗа (так бишь, мы звучим по-новому?) Не стоит об этом. Отрешись от суеты – совсем! Солнечный

*лучик на стене, капля росы – утречком, рано – на чашечке
цветка. Вот она радость.*

Помнишь!

А счастье всюду. Может быть, оно

*Вот этот сад осенний за сараем и чистый воздух, лью-
щийся в окно.*

Все будет «тип-топ»!

А вот приедешь – поговорим.

Целую. Таня

Леньчику – привет.

**23 серпня,
субота**

Виїхали. Проводжали нас гуртом всі Місани. Вчора ми гостили в них, то Ігор (Оксана чула) хвалився хлопцям надворі, що не може вийти грати у футболу, бо в них «знамениті люди з Москви, режисер Лесь Танюк і Танюкова жінка, письменниця».

Ігор складає гроші на машину. Має «копілку», і там у нього вже величезна сума – 15 карбованців. Лишилося ще тисяч сім з половиною. Він підрахував, коли йому виповниться 20, назбирає всю суму. Отакі ми, і волиняни! А ви кажете.

Для цього він спочатку хотів торгувати собаками («куплю собачку, цуценята підуть, буду продавати по сто рублів»). Коли їхали з Гряди, ввів батька у сором, запропонувавши підсадити пасажира «і брати по рублю». («Ага, коли ми сюди їхали – біля 7 рублів отак заробили!»).

Отож Волинь не пропаде.

**24 серпня,
неділя**

Перший московський день. Колесо відразу завертілося на всю. Листи. Преса. Дзвінки. Проблеми.

Від'їжджаючи, віддав ключика від пошти сусідці Зої (це та, що після психіатричної лікарні). Назбирала повний міх газет і журналів.

*Перший
московський
день*

Лист із Чернігова – від Олени Костівни Кисіль. Кілька гарних слів про «Крушельницького». Очевидно, треба пошукати їй Крега й вислати теж.

Вийшов 8-й номер «Театру». Дискусія про мюзикл – не оминули й «Пурсоньяка».

Починається все «листом у редакцію». Теплотехнік В. Лук'янов пише, що йому «непонятно стремление Марка Захарова строить свои спектакли на популярных, доступных всем мотивах». А далі – «Пурсоньяк», і тут уже він дає собі волю.

Приблизно ті ж питання задає собі В. Силюнас. Ні перший, ні другий не зрозуміли, що вистава не ставить собі мети бути ЗА чи ПРОТИ конкретного Пурсоньяка. Та вороги (спочатку жартівливі, далі – не зовсім) також втрачають почуття міри; і тоді все перевертається догори ногами. «И из тех, кто громче всех здесь буйствовал, Может выйти новый Пурсоньяк» (так хіппі, «квіти життя» – обернулись на нормальних буржуа...)

В цілому загальна оцінка «Пурсоньяка – низька. Нижче оцінений «Тощий приз» у театрі Моссовета (Юрій Шерлінг) та де в чому – «Три мушкетера» (ТЮЗ, А. Товстоногов).

Але є одна деталь: Шерлінгу й Товстоногову дали змогу виступити й самим сказати щось про свої роботи. Мені – ні. Крім того, в «Театрі» лежало кілька позитивних рецензій на «Пурсоньяка». (Одна – Ір. Мягкової, а вона фахівець з франц. театру.) Іванов, начальник управління театрів (член редколегії) – зняв усі.

Махлянкін телефонував у редакцію і питав, чому Танюку не запропонували взяти участь у дискусії. Піняхін з відділу Демідона охав та ахав, перепрошував – «мы его искали, но не нашли... в апреле... Но если он напишет, опубликуем непременно...»

Так я й повірив. Нічого **я** не писатиму. Дискусію завершено, і тепер вони до теми мюзікла довго не повернуться. Та й не вимахують кулаками після бійки.

Далі – нуднюща стаття Вульфа (у тому сенсі, що – повтор, самоцитування!). Продовження роману Сарояна. І дві п'єси, одна з них – Хмелика, яку він мені запропонував ставити, але Управління заборонило й передало до театру Пушкіна.

На загал, якби не тенденційні врізки про «Пурсо», дискусія – потрібна й корисна. Я б глибше говорив про структурні основи мюзиклу, про необхідність нового психологічного ходу – і в музиці, і в тексті. Про необхідність особливої призми сприйняття (**ідейний** підхід до мюзикла просто шкідливий, тут, оперують не ідеологіями – почуттями).

Історія з «Пурсоньяком» можна було б вважати нетенденційною, якби не були мюзиклом «Казки Пушкіна». А та моя вистава поклала **початок** освоєння драматичним театром цілісної музично-драматичної форми. В якомусь сенсі я можу вважати себе одним, з перших режисерів, які взяли ся за це **вісім** років тому. Асаркан пише про дитячі вистави, Хомський – про «Мой брат играет на кларнете»: але ж усе це пішло після «Казок Пушкіна» у ЦДТ. Та ж «Зримая песня» у Товстоногова.

Давно відчуваю чиесь активно бажання стерти моє прізвище з грифельної дошки режисури. Мої друзі-театрознавці не насмілились сказати про ті ж «Казки Пушкіна» у шеститомнику Історії театру народів ССРСР, коли йшлося про ЦДТ. Ніби такої вистави не існувало. (Ну, їх можна зрозуміти, – бал правив Шах-Азизов, а його дочка вельми впливала на свій сектор, ніхто не хотів г особливо підставлятися).

Можна було б подумати, що причина в іншому: К. Рудницькому (автору статті) та редакторові тому (несимпатичний такий жанр. Але він не згадав і про «Гусяче перо», – про виставу, якою театральна Москва гуділа із захватом три роки, доки виставу не заборонили).

Якби ж то справа була виключно у режисерській конкуренції, «свій – не свій» (не ГИТИС закінчував, а приїхав з якоїсь України). Є щось вагоміше, -

Ветры северные ду

Ют гулять я не пойду.

Адже і публікація Бубкова, і стаття Ронделі – ланцюги одного ряду (ланки одного ланцюга).

Що ж, на тому життя не кінчається.

Прийшли Володя з Еммою та Кирюшею. Відпочивали в Одесі; там у них повний кавардак. Галя виходить заміж, Майя скандалить, баба стала активісткою профспілки, а посуду помити немає кому. Майя жодного разу не з'їздила на батькову могилу. Виявляється, в останні його дні, коли йому було погано з нирками, він кілька разів мочився під себе (вставати вже не міг), – і вони – Майя та бабця – **побили його!**

Середньовіччя?

Скаржитесь Володя, що аж тепер прорізалась їхня родова скарєдність. Майя весь час перераховує привезені з-за кордону шмаття, планує прибуток. Спекулює. Вона – лікар, але у своїй лікарській справі давно нічого не тямить. Абсолютне отупіння.

Галя – лінива, помалу витягає з матері карбованець за карбованцем. А Ганна Миколаївна дивиться телевизор. Всюди бруд, сміття, ніхто не підмете, не полє квітєв. Обїдають кожний окремо, кожний своє – сварки, кому піти до крамниці, кому вставити лампочку, за чиї дрібні купити батон, молоко...

Емма змушена була витратити на них половину своєї відпустки. Яке вже там море.

На ніч грали в шахи з Левком. Я програв – повністю. І так по-дурному, що розсердився на себе й вирішив покарати пана Танюка. Всі завтра їдуть зранку у Підмосков'я по гриби. Я – ні. .

Подзвонила Ляля. Вона у лікарні. Хотів її відвідати – категорично протестує. (Ну, у тамтих лікарнях, свої закони, ніц не зробиш?) Саша склав іспити у Бауманське училище.

Дзвонив Павло Маркович – з Києва: Миколі Марковичу виклопотали пенсію. 120 крб. Це дуже велика пенсія. Молодці брати?

Раптом зголосився Едвард Бутенко. Запропонував заїхати на машині й відвезти на ВДНХ книги, – туди він привіз групу киян – учасників концерту, вони хотіли б зі мною побачитись.

Я не зміг.

Оксані прислали перший в її житті гонорар – за участь у фільмі «Иван и Алтынчач» (постановка В. Загоруйка). – 14 карбованців. Ось воно як!

Телефонував Микола Рачук. Справи у нього кепські. Перші два іспити склав на трійки. Єрьомін поставив йому трійку з літератури. Очевидно, завалять. Попереду історія та німецька, а Микола і в цьому не Копенгаген.

Говорили з Аріадною Арсенівною. Справи мої «как и раньше, на лезвии». Чекають мого приїзду, щоб викликати до Покаржевського і поставити всі крапки над і.

Сама ж Смирнова іде у відпустку – з 1-го. Їде у Мюхов. Куратором театру ім. Станіславського буде на цей час Щекін-Кротова. Непогано.

Дорн пішов з театру. Театр відкриває сезон з 1 листопада. Трупа збирається – 22 вересня. Покаржевський іде у відпустку 5 вересня. Але до відпустки хоче вирішити моє питання.

Жарковський чув від когось, а той у свою чергу ніби від Борі Романова, що Танюк в цілому не бачить виходу і згодний піти з театру. Мовляв, боїться різкого – ідеологічного! – рішення Колегії і не відмовлятиметься від компромісних пропозицій.

Отака у них планіметрія, спеціально запускають. Чекають, доки вийду на роботу. Відпустка в мене до 30-го, і Покаржевський обурений, що мені дали ще якісь заборговані відгули...

Але цього року відпускних не 24, а 27. Отже, не до 30-го, а до 4-го. З якої речі я поспішатиму до Покаржевського? Нехай вони поспішають, то їхній клопіт.

До речі, Жарковський шукає Еріна – ставити «Тіні».

Погано, але переорієнтувався – цілком – райком. Сокова на хоче сваритися з Яковлевою, а та наполягає на драконових мірах.

Та й Щекін-Кротова налаштована відтак не оптимістично. Основна думка: «Лесь, милый, вся Москва вам сочувствует. Но плетью обуха не перешибешь. Вы на уступки не пойдете, это ясно. Но и они не пойдут. Соглашайтесь на любое предложение, а пройдет какое-то время – возникнут варианты».

Ні. Я не поспішатиму.

Вирішено: мене немає. Я у відпустці. Повернусь лише після 5-го. Шкодін без Покаржевського нічого не вирішуватиме. Тим більше нічого не вирішить і Селезньов.

Заговорив з Н. про Шукшина. А він відмахнувся. Уже – відмахнувся! А рік же тому це був найревніший (може, після Буркова) пропагандист і послідовник, як він сам казав, «Васі Шукшина». Я думаю, Шукшина сприймали як щось єдине – письменник, кінорежисер, актор (в ролях), людина в побуті – вважали, що то і є він (на екрані), а не його герої. Тепер цей зв'язок розпався. Слабші фільми відійдуть. Шукшин як автор і герой «Калины красной» – це лише одна іпостась. Найдальнобійніша все-таки в ньому – його література. А саме й читають у нас – мало; незважаючи на всі легенди. Мало читають і неглибоко.

Мені сьогодні приснився О(орвел)-л. Моторошно приснився. Сидить з простреленим горлом на острові й тягне руки до корабля, який минає його, Робінзона. Та ж він помер, коли йому не виповнилося й п'ятдесяти! Уявляю собі, як серйозно допекла його ідея всемогутності й вічності Великого Брата з вусами, якщо, почавши з соціалістів, він закінчив соціалізмонависництвом. І яким!

А корабель іде повз той острів, і це корабель радянський. І я раптом бачу, що вони розчохлають гармати й готують залп. І він бачить це – теж. А кричати не може, бо горло – прострелене ...

Сон про О-ла

Якось ми розмовляли з Бурковим, і я на нього дуже розсердився, коли він сказав щось недоладне про цю книгу. «Слишком, мол, это все кишкодральное, прочти – и застрелись.» Але я був і зараз переконаний, що це говорив у ньому – природний самозахист. Бо надто глибоко сприйняв він, актор, всю цю **версії майбутнього**. Жора взагалі налаштований хоча й мудро, але песимістично, як всі актори (гарні!)

Ну й ще дратувало його, що написано воно «не покрестьянски, а все лучшее надо проверять через мужика, поймет ли он...» Ну, це в ньому шукшинський ухил, і не найгірший. Ставка на «исконность». Я ж переконаний, що і Замятін, і О-л – були б зрозумілі «нормальному селянинові» (тому ж Платону Каратаєву, приміром чи героям Астаф'єва-Белова), бо то розум природній. Ор-л пише про категорично неприродне, тому воно так і вражає.

Чи можлива ця тема колись у театрі?

Якщо зняти фільм, то це була б типова американська космічна «страшилка», де сюжет вийшов би на перший план. Хіба би зняв це хтось такий як Тарковський. Або зовсім несподівано – Параджанов (сухо, взявши себе в кулак, без малярства; або з певним аскетичним малярством).

Для театру ж потрібні більші перепади в характерах, різкіша (простіша тому) динаміка перетворень. Тому це все-таки роман.

Я не знав, чому така назва. Жора – у своєму стилі: «Ну вы даете, Лесь Степанович. Он его когда закончил? в 1948 году. Не знал, как назвать – и дату завершения переиначил. Вверх ногами поставил. 48 – 84. А на самом деле рукопись знаете как называлась?

– Не знаю.

– Последний человек в Европе.

Так я й не знаю, вигдав це Бурков сам, чи так було на правду. Ніде я про це не чув.

А ще Буркову роман не пройшов марно, свідчить хоча б те, що він якось (за життя Шукшина!) сказав:

– Этого Смита я бы ох как сыграл! А еще лучше – Вася Шукшин. По правде. Главный герой сейчас кто? Тот, который рано или поздно приспособится. Тут самый главный момент, что он брыкается до конца – и все-таки сдает душу. **Соглашается** жить так.

Мене тоді вразило – Василь Макарович Шукшин – на роль Вінстона Сміта, на роль «Я»? Абсолютний алогізм!

І ось він мені приснився – на острові, з простріленим горлом, схожий на Шукшина.

Отака зі мною (чи з нами?) чортівня...

О 6-й ранку Нелля, Володя та Льова поїхали з Павелецького вокзалу за грибами. Повернулись увечері. Але грибів накупили у нас на Преображенському ринку. **25 серпня, понеділок**

Телефонував Махлянкін, обурений дискусією в «Театр!».

Телефонувала з радіо така собі Раменська Лілія Дмитрівна (290-64-61, 222-00-75), пропонує поставити радіовиставу за водевілями. З елементами якогось сценарного ходу.

Ще одна пропозиція, несподівана. Зробити 28-29-30 жовтня концерт лауреатів премії комсомолу у Кремлівському Палаці З'їздів. Це доручили Панченкові та його відділу – йому порадила запросити мене Люся Милянчикова, начувана про мої останні пригоди. Треба зайти до неї (68 кімн., 5 -й поверх, Комсомольський проїзд).

То що, не пропадемо?

Смирнова сказала, що бачила «Огонек» з лайливою статтею Зубкова по театру Станіславського. Попало Кузенкову за «Монолог про шлюб» та за «Живий труп». Рикошетом – і мені.

Треба прочитати. Чи великий рикошет?

Микола Рачук склав історію на 4. У середу – німецька мова, – переконаний (він), що одержить двійку. Вирішив не йти на іспит. Ледве-ледве умовив його. Микола приїхав до мене, сидів з підручниками й словниками. Так, він давно відстав від усіх наук. Та й кінчав вечірню десятирічку, там не до німецької.

Вступ його до інституту – проблематичний. Але треба йти до кінця.

Читав «Картины древне-римской жизни. Очерки общественного настроения времен цезарей». Г. Буасье. С-п., 1896.

Заспокоює.

**26 серпня,
вівторок**

Володя Качкая прислав свою прозу («Смерековий спів», Карпати, 1972), «Народні пісні у записах Михайла Павлика» («Муз. Україна, 1974 і реферат дисертації про Павлика. Пише, що в «Радузі» вийшла чиясь рецензія на мого «Крушельницького».

Це його перша книжка.

Ні, з Україною не так-то просто поквитатись. Ось Володя: скінчив ВПШ, номенклатура. А пише про Павлика і мислить абсолютно не номенклатурно. Живий, допитливий, цікавий чоловік.

Послав йому й Місану «Крушельницького».

Проза у Качкана поетична, трохи гуцульська, з романтичною вібрацією слова. У рефераті ж, навпаки, нічого специфічного, типовий гладкопис. Але я чув про його дисертацію гарні відгуки.

Дзвінок з інституту. У Неллі зняли з друку статтю про «Царя Федора Іоановича» у Малому театрі. Зняв головний ліберал – Барабаш. Зняв уже після рецензії Скатерщикова, після того, як збірку затвердила Вчена Рада. Мотивування? Автор надто складно пише. Наталя Георгіївна каже, що Фролов бився до останнього пазла безрезультатно. Зняли дві статті – Неллі й Шах-Азізової. Але у Шах-Азізової це планова робота, вона все одно вийде.

Нелля в похмурому стані. Півроку праці.

Висновок: статтю треба надрукувати в іншому місці, поза пильним оком ліберала Барабаша. Як не говори, а він таки стерво. Якби ж не розібрався! Добре розібрався, хлопець розумний – через те й зняв.

*У Неллі Барабаш
зняв статтю*

А між тим грає роль з цілком іншого, протилежного амплу.

Оце й неприємно.

Вочевидь, найближчі два-три місяці мені нічого не дадуть. Дійшло до того, що Селезньов умовляє Аріадну, щоб та на мене вплинула в плані оперети. «Інакше он нігде нічого не поставит». Скільки разів я вже все це чув!

Запізнило дізнався – що помер Вірський. Ще 9 липня. Унікальний балетмейстер; нескоро з'явиться йому подібний. Це була абсолютно тотальна натура. Але в балеті інакше не можна.

Між іншим, свого часу Вірський запросив мене до себе в ансамбль. Був такий гріх у моєму юнацькому житті, – у рік фестивалю. І я міг бути не у Крушельницького, а у Вірського.

Приїхала Є.Дейч. Були в Яремчі. Тарас Марусик не відходив од Галі. На один день заявилися до них Льоня, Рая та Сарьожка Фінкелі. Подорожували – Вижниця та ярмарка у Косові. У Косові Галина Арсенівна залишила всі гроші – так їй там сподобалось. А Галі Євгенія Кузьмівна купила справжній гуцульський кожушок.

У Чернівцях – новина: Володю Опанасенка призначено на головного режисера до Театру імені Кобилянської. Обіцяє поставити п'єсу Анатолія Крима /?/ Анатолій – на телебаченні, зав. відділом. Фінкель скаржиться, що не мав й хвилини на писання – він тепер головний інженер поштамту.

Всі головні.

Тарас пише вірші! Читав Євгенії Кузьмівні, – гарні. Кінчає інститут, – не хоче до школи, куди його направляють. «Такий зараз жажливий стан з українською мовою, що про французьку вже й не кажуть...» Може, змінить профіль на технічний.

А то буде шкода, бо хлопець явно гуманітарій, і талановитий.

**Середа,
27 серпня**

Перекладав поляків – пісні, що їх дав пан Орлов. Тексти Анджея Б'януша. Шкіци – зробив. Але Марина Орлова й досі не принесла мені клавіри й магнітофонні записи, і я серджуся.

До телефону не підходжу.

**Четвер,
28 серпня**

*Концерт для
комсомолу*

Ходив до ЦК комсомолу з приводу концерту. Складний варіант. Палац ремонтують, а цехи Великого Театру нічого не робитимуть, мало часу. Я запропонував виставу-концерт, з окремим сценарним ходом. Перебирали авторів: Панченко, слава Богу, проти Алексіна, якого підказали у відділі, вважає його за халтурника (багато говоритиме – нічого не зробить, любить, аби на нього працювали «негри»). Взяв я списки лауреатів. Непогані прізвища. Головне буде в організації. Люся Милянчикова виявилась подругою Лени Мовчан, добре знаю Павла; йдемо з нею завтра до Кремлівського Плацу, поговоримо з директором. Бентежить, що концерт буде повторюватися – три дні. Якби це на раз – запропонував не стільки концерт, скільки зустріч лауреатів, збір. Запросив би Герасимова, попросив би виступити Уланову чи Григоровича, – згадали б таких лауреатів як Маяковський, Светлов, Фадеев, Смеляков, Гайдар. А чистий концерт – явище прокатне, особливо якщо повторювати. ЦК хоче побільшити престиж премії – але сподівається й окупити видатки, пов'язані з готелями, дорогою. Це вже мені цікаво – партійці перевели меншого брата на самоокупність? Господарський принцип рентабельності – це вже прогрес.

Тетяні Миколаївні Струковій нарешті повезло. Не минуло й 70 років, як радянська влада дала їй, **абсолютно унікальній актрисі**, квартиру. Запрошує на новосілля. Досі мучилась вона у своєму ветхозавітному старорежимному комунальному коридорі – будинок ішов на злом, жодних ремонтів, все текло, батареї не гріли, проблеми з водою...

А у ЦДТ репетирують «Ворогів» Горького. Галя Іванова каже, що нудно, сірятина. Зняли «Конька-горбунка» (Кузьмін каже, застарів: і то правда, нащо дітям ті «Горбоконики», коли можна показати «новое обличие классовых врагов»? Зняли ще 8 вистав, але моїх «Казок Пушкіна» Кузьмін не зачепив.

Ходили з Люсею у Кремль. Там повна анархія. Все перекрито, ремонтні роботи – жах! Ледве потрапили у Палац З'їздів (і вони хочуть, щоб туди ходили глядачі?). Вхід тепер через Боровицькі ворота. Доволі велика юрба – сунули всі в Оружейну палату, в Алмазний фонд, а той просто поглянути на собори.

Подивитись справді є на що. Дуже гарно. У Кремлівських соборах і будовах є особлива державна естетика: вражає складністю проникнення у «святая святых» навіть у помислах. Така до певної міри «річ у собі» з власним: закритим світом. Особливо коли ти поблизу, або навіть «всередині». Річ не в тому, що архітектура, як заведено казати, «застывшая музыка»: річ у том, що музику цю слухаєш ніби з-за куліс, із коридору, НЕ бачучи оркестра й диригента. Я люблю дивитись, як музика народжується, в яких інструментах – може, це в мене телевізійне, я багато робив всяких музичних програм та «Вогників», і завжди ретельно стежив за тим, щоб музика була **видимою**, – тоді її особливому відчуваєш. Втім, може, я і помиляюсь, і справжню насолоду від музики одержуєш, не бачачи її авторів і не спостерігаючи за «технологією виготовлення». Але це не про мене.

Такою ж таємницею огорнуті й ці будови, що ніби заново народжуються з риштувань і щебеню, касок будівельників і натовпу, зорозкрив на це величезного рота...

Стосовно ж концерту, реальність така: підняти завіс, у КДС коштує 9,5 тис. крб. За оренду КДС на день ЦК ВЛКСМ має платити Палацові 13 тисяч. З цих 13-ти лише 2,5 можна

29 серпня,
п'ятниця

витратити на оплату учасників концерту. Але один лише оркестр Силантьєва коштує за вечір тисячу крб. Кілька таких «колективчиків» – і навіть аншлаг справи не рятуює.

А ще ж замовляти декорацію, і терміново (тобто дорожче).

Прибегіна зняли, тепер директор новий, Костусєв чи Костилюєв, недосвідчений. Спускались на сцену, огледів я господарство. Плунжери, фури, станки. Вони не мають навіть пристойного одягу сцени – лише білий, і той увесь в латах. КДС на госпрозрахунку – звідціла й біднота. Адже розміри – величезні! 36 метрів дзеркало, 17 метрів – діаметр кола, глибина – 25 метрів.

Висновок, не для друку: жахлива, примітивна технологія. В лаяній-переляяній Америці у захудалому театрі на Бродвеї ставлять мюзикл – і техніка там тисячократно краща. Світло, звук, ефекти. Ми ж сидимо на гвіздках і вервечці, а «струменти» наші – молоток і обценьки. Далеко куцому до зайця!.. Це ж Кремлівський палац **з'їздив!** Тут грає Великий театр! Кращі сили!

Не знаю, кого запросити на художника. Давид Боровський позавтра летить на два місяці до Болгарії. Та й не його це справа, очевидно. Шукаю Стенберга – ніби у відпустці. Змойро?

Хочу зробити так. Замовити до 200 портретів **всіх** лауреатів премії Комсомолу й зробити їх основою оформлення сцени (варіант тієї вистави, що мені заборонили – «Спотыкаясь о звезды» Скульського у ЦДТ). Працювати світлом. Диктор – щоб вести концерт анонімно, без придихальних охів та ахів конферансистів.

На сцену вийде трубач. Трубить збір. У відповідь на цей сигнал на сцену звідусіль спускаються портрети – Маяковського, Светлова, Смелякова, Островського, Фадєєва. Звучать в запису їхні голоси (епіграма Светлова, фраза з виступу Фадєєва). Глядний ряд на екрані-портреті.

Далі вже не трубач – фанфаристи-суворівці. Сигнал. І на сцену опускаються ще багато портретів лауреатів – це по-

чаток зустрічі, збору, концерту. Молодих може виведуть на сцену старші (напутнє слово).

І фінал – повернення до початку. Рондо.

Портрети не пропадуть, – могли б потім піти в музей комсомолу (організують такий).

Портрети – інша тональність. Не помпа. Живі ж були люди, не вигадані.

Селезньов знову за своє: нехай Смирнова мене роз-
шукає і схилить до добровільного переходу в оперетту.
«Інакше ему худо будет, поймите! Управление за себя не
ручается!»

**30 серпня,
субота**

А коли ручалося?

Аріадна Арсенівна завтра їде у Місхор, а я сиджу у під-
піллі й не підходжу до телефону. Покаржевський їде 5-го.

Ми з Еммою взялися тим часом за побутові справи, шукали, в яке ательє можна було б віддати наші яремчанські кожушки, аби там поставили підкладку, яка не бруднить одягу. 7 ательє обійшли – нема. Там роботи на десять хвилин: до старої, байокової, яка лишає ворс, нашити нову, – саржу. Навіть не довелось б шити на замшу. Ручна робота, але якби то був «частник», він захотів би заробити свого додаткового трояка. А якщо державний швець – ні: розцінки для такої роботи низькі, і під тим чи іншим приводом відмовляються (хоч і стоять БЕЗ РОБОТИ!).

Ось наша економічна система, вся як на долоні. Не працює принцип матеріального стимулювання. Особливо у галузі побутових послуг. Тому такий поганий сервіс нашого соціалізму – на відміну від того навіть, що існує у НДР, Польщі, Румунії, навіть Болгарії, де ця сфера – прибуткова. Там люди хочуть заробити – і держава їм у цьому сприяє: вона зацікавлена у відрахуваннях.

А в чому зацікавлені ми?

Якось вирішилась португальське криза. Зняли Баску Гонсалвіша. Прем'єр – начальник головного штабу ВМС

Жозе Піньєру ди Азіведу. Гонсавіша перевели на начальника Генерального штабу: раніше цю посаду за сумісництвом обіймав президент Кошта Гомеш. Соціалісти незадоволені. Ді Азіведу – теж радикал, як і Гонсалвіш.

Переворот у Перу: зняли Хуана Веласко Альвкrado, президентом став колишній голова Ради Міністрів і військовий міністр бригадний генерал Франціско Моралес Бермудес. Військові підкреслюють, що курс на революційні ідеї буде продовжено...

Дивовижний переворот і в Бангладеш; колишнього президента вбито, родину – теж, уряд очолив К.М. Ахмед. Який так само заявив, що «продовжить революційний курс».

Абсолютна девальвація будь-яких слів про «революцію». Ніхто у світі не знає, що зветься революцією. Коли судили грецьку хунту, фашисти відмовлялися від суду, бо, на їхню думку, вони були учасники «революції», а не «перевороту».

Правда – у Маршака:

Мятеж не может кончиться удачей –
В противном случае его зовут иначе...

P.S. До серпня

От праха черного и до небесных тел
Я тайны разгадал мудрейших слов и дел.
Коварства я избег, распутал все узлы,
Лишь узел смерти я распутать не сумел.

Це – мудрий Авіценна, він же Убі Сіна, адепт Аристотеля, філософ і лікар. Зі спадку якого черпали всі, навіть – Данте...

Думаю про смерть – в Луцьку я нічого не знав, ми пізнали з Неллею про смерть і поховання Шостаковича вже у Москві. Дуже вдарений його смертю. Альфред – він його

не просто обожнював – писав статті про Шостаковича (чи одну статтю – він мені її давав, але де вона – треба пошукати). Тоді як Владлен Махлянкін і ще деякі – ставляться до його відходу спокійніше, за, сказав би я, Плінієм Молодшим – десь у мене є його афоризм: «Незмінною і великою втіхою у смерті людей, яких скосила хвороба, є її невідворотність («невблаганність»)). Щось такого. А тут – рак легенів...



Я ніколи не долучусь до тих, хто вважав Шостаковича рупором доби, маючи під собою – радянську (секретар спілки композиторів, п'ять Сталінських премій, Ленінська і державна).

Так, він справді був виразником доби – але в планетарному її виразі. За що йому й діставалося – і в 36-му («Сумбур вместо музыки») і в 50-х рр. («безродные космополиты») Жданов – але доробках Шостаковича світової ваги, як доробок Бетховена, Мольєра, Прокоф'єва...

Коли Хрущов у 1963-му шпетів Євтушенка, Вознесенського й Ернеста Неізнестного, орденоносна зала стогнала від овацій вождеві. Розповідають – Шостакович не аплодував, а щоб його не закидали сусіди по видовищу і можливі стукачі, витяг якісь блокноти і старанно креслив там чи ноти, чи якісь фрази. Він в інших випадках не був адекватний своїй музичні протести, але все що він створив!!!

АЛЬФРЕД:

– Лесь, не верте досужей болтовне о нем. Он был человеком закрытым – уверен сохранилось многое, – для книги о нем, и это будет нетрадиционный портрет. Помяните мое слово.

– Сядьте Вы за такую книгу. Вы замечательно владеете словом, – вам и карты в руки.

– Я не потяну. Я уже сижу над прелюдией его памяти. Это у меня лучше выходит, чем...

Aut bene ant hihi!... але цей його підпис після «академіків» і «митців» – не йде у мене з голови. Злякався? Обдурили? Зшвейкував?

ВЛАДЛЕН:

– А знаете ли Вы, что первое сочинение Шостаковича было антисоветским? Слава богу, ему затем этого не вспоминали...

Я навів довідки. У січні 1918–го більшовики – матросня по-звірячому розстріляли кадетів Кокошкіна і Шингарьова. Шостакович написав жалобний марш на їхню смерть. 1918-1906=12 йому було тоді 12 років. Мабуть через те й не згадували...

Він був майстер усіх жанрів.

Світового масштабу – може через те й рахувались з ним, що за його іменем стояла Європа, світ?

У жодній з його симфоній нема щастя. Є боротьба, трагізм, бунт і протест, подеколи – ораторське піднесеність, але щастя – нема.

Мабуть, він часто думав про смерть. У мене як про згадку – вмираєш бо один лише раз.

Те, що зробило унікальним його життя, зробило тепер унікальним і його смерть.

Безсмертну смерть.

В ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННОГО
ПИТАНИЯ ИСПОЛКОМА МОССОВЕТА*Заява прокурору
Талстолянів*

Копия: Начальнику ОБХСС Октябрьского
района г. Москвы

Копия: Начальнику 59-го отделения милиции
г. Москвы

ЗАЯВЛЕНИЕ

Случай, произошедший с нами, столь безнравственный и беспрецедентен, что мы не считаем возможным не предать его гласности.

Сегодня, в субботу, 30 августа с.г. в шестом часу мы семьей — отец, приехавший в гости к сыну-аспиранту в Москву из Еревана, брат и я, находящийся здесь в командировке, зашли поужинать в ресторан «Кавказский», что на Крымском валу, в парке ЦПКО.

Мы заказали: порцию люля-кебаб, две порции цыпленка-табака, порцию севрюги, 150 г. Водки и фруктовый напиток.

Поужинав, мы предложили рассчитаться. Официантка назвала сумму — 11 рублей с копейками. Я протянул ей 25-рублевую купюру. Сдачи у нее не оказалось и, взяв деньги, она пошла их разменять. Прошло 10, прошло 15 минут — ее не было. Потом она подошла к другому столику рядом с нами, не обращая на нас внимания. Мы напомнили ей, что ждем сдачи и спешим.

Тут произошло неожиданное. Она сделала недоуменное лицо и сказала, что денег с нас не брала и счета еще не представляла. Провоцируя скандал, она стала выворачивать кошелек, кричать и пыталась демонстрировать те самые части тела, которые, по ее мнению, должны были свидетельствовать о том, что за пазухой она ничего не утаивает.

Понимая, что дело принимает оскорбительный для нас оборот, мы в корректной форме пригласили к столику заведую-

шую. К нашему удивлению, заведующая выразила сомнение в том, что деньги были переданы официантке.

Я настаивал на срочном вызове милиции. Через четверть часа пришли сотрудники 59-го отделения милиции, куда мы и отправились вместе с официанткой.

Вот тут-то, в отделении милиции, все с той же неумолимой неожиданностью возник коряво исписанный новый счет — теперь уже на сумму около 28-и рублей, где фигурировали 2 бутылки водки, бутылка шампанского, четыре (?) цыпленка-табака и прочее, прочее, прочее...

Дежурный майор отнесся к инциденту с прохладцей, хотя и усомнился в достоверности счета о якобы выпитом. Тем более, что мы категорически настаивали на экспертизе.

Поскольку для него, очевидно, вопрос был ясен (звоня при нас заведующей, он сделал ей замечание, сказав, что ее подопечная «не особенно трезва») и считая свои функции исчерпанными (хотя мы настаивали на том, чтобы дело разбиралось здесь, сейчас, в милиции!), он направил нас с капитаном милиции тов. Воронцовым Е.М. обратно в ресторан к заведующей для окончательного решения конфликта.

В ресторане, который был уже закрыт (в начале девятого) мы потребовали книгу счетов официантки, чтобы отыскать наш счет. Книга так же неожиданно, как все в этой истории, исчезла: тому свидетели сама заведующая и капитан Воронцов Е.М. Нас окружила группа работников ресторана, которые, не стесняясь в выражениях, оскорбляли нас. Особенно распоясалась официантка, границы красноречия которой невозможно вместить в столь официальное заявление. Мат был самым главным и, увы, единственным аргументом; капитану милиции не удалось их утихомирить.

65-летний отец, у которого начался спазматический приступ, не выдержал. Желая избежать продолжения этого разнузданного шабаша, он, вопреки нашим уговорам, выложил на стол деньги по мифическому счету и заставил нас уйти.

Вышли мы с капитаном милиции, который, взяв счет на 28 рублей (№ счета 2337), обратил наше внимание на то, что

счета от №2345 по №2360 у этой официантки «вообще не были закрыты».

Мы считаем, что нас, гостей Москвы (я уже не говорю о том, что отец был защитником Москвы) среди бела дня самым циничным и наглым образом ограбили, оклеветали и оскорбили. Случай, на наш взгляд, является из ряда вон выходящим и требует немедленного и самого строгого расследования.

С одной стороны, дело не в деньгах, которых мы лишились, а в той безнравственной обстановке, свидетелями которой мы стали. Ни таким фактам, ни таким людям, порочащим доброе имя москвича, в нашей столице не должно быть места!

С другой стороны, дело и в деньгах, потому что нас просто обокрали – не такая уж это невинная сумма – около пятидесяти рублей. (Я уже не говорю о том, что и первая названная официанткой сумма была явно завышена, что отметил дежурный майот милиции, насчитавший около 9 р.)

Мы требуем возврата обманом отобранных денег, извинения и строгого наказания виновных.

30 августа (Л.А. Галстян, главный инженер проектов
1975 года п/я А-1354, член партии с 1965 года)

(А.А. Галстян, зам. Начальника ВАМК ЦК
ДОСААФ Арм. ССР, член партии с 1939 года,
инженер-полковник в отставке)

(А.А. Галстян, аспирант МЭИ, инженер)

Наши адреса: Ереван-28, ул. Киевская, д.1, кв. 34

Галстяну Л.А., Галстяну А.А.

Москва Е-116, Лефортовский вал, д. 7/6,

2-й корпус, ком 355

Галстяну А.А.

**31 серпня,
понеділок**

*Приїхав Покальчук
і Сато*

Приїхав Юрко Покальчук. Та ж невгамовна вдача, той же актив, той же «штурм, унд дранх». Одружився. З тестем – Олесем Гончаром – не дуже дружний, але й не свариться. Дружина Людмила (Ліля) – перекладає з англійської. Він нею не нахвалиться. При Юрковому егоцентризмові це вже щось.

З'явився він у Москві з єдиною метою – зустрітися із своїм приятелем японцем Сато, котрий приїздить з Берліна із зупинкою в Москві по дорозі в Токіо. Сато вчився у Київському університеті, закохався там у студентку з НДР – історія була тривала, з пригодами. А тепер вона надіслала йому листа, що – все, годі, вистачить. І бідолашний японець Сато помчав на другий бік планети з'ясовувати причини розриву. Юрко радив йому поставити всі крапки над і, себто «поставить точку». І Сато надіслав телеграму: «Хорашо посутавил тошику».

Сато був у нас, і ми разом ставили «тошику», та таку жирну, що однієї пляшки не вистачило. Ночував він у нас: худенький, невисокого росту хлопчик, довге чорне волосся, дуже-дуже сумний. Російську трохи розумів і російською трохи говорить. Отож був у нас «східний день» (швидше навіть ніч) із виясненням всіх особливостей національного характеру цієї країни, в якій друкують все – аж до статей про Івана Дзюбу та Івана Світличного. (Міцна там і маоїстська орієнтація). Сьогодні за таку їхню національну всеядність нашому братові можуть бути непереливки. Але завтра це можуть і похвалити – хто зна як повернеться життя...

Між іншим, Японія не така вже й безплідна для України. Колись там існувала «Українська Далекосхідня Січ», були українські громади – в Харбіні й Шанхаї, є товариство вивчення Шевченка, його твори там перекладали. А яка колоритна фігура Єрошенка!

Я читав сумному японцеві Стуса, Симоненка і Мамайсура. Найбільше йому сподобалися «Жалі» Мамайсура, і я їх йому записав. Запишу й собі, бо читав з пам'яті, а вона вже здає.

Ж А Л І

Жалі мої невимовні,
Од вас би я осліп,
Моря мої невимірні
Невиплаканих сліз.

*«Жалі»
Мамайсина
Бориса*

Елегії, іділії,
Епітетів трава,
Прадавнії рептилії,
Безсилії слова...

Я б світ зробив щасливішим,
Якби сказать умів
Хоч тисячну частиночку
Несказаних жалів.

Бо свій же світ ще й гніваю
Рефреном в забутті:
– Жалі мої, далі мої!
Крім вас – що є в житті?

І як те щось я виявлю
Собі хоч напоказ?
Давно над вами вию я...
А що я є без вас?

Напевне, «Жалі» якось потрапили на його струну. Бо після того ми ще випили горілки, і Сато вже не сумував.

З Юркових розповідей запам'яталося – про «Всесвіт», про Павличка, який не дуже приятелює з Микитенком. Не знаю, мені подобається, що і як друкують Павличко й Микитенко, журнал вони роблять професійний, переклади гарні.

Я попросив Юрка надіслати мені рецензію з «Радуги» на «Крушельницького». У свою чергу він дав список книг, котрі я мушу пошукати для нього у Москві. У першу чергу книгу Бахтіна про Рабле. Пошукаю неодмінно – це справді геніальна книга!

Привіз 9-те число «Всесвіту», де є стаття Затонського (рецензія на нашого Крега).

(Отак, оточений друзями й гарними відгуками, я почуваюся доволі оптимістично: може й не такий страшний чорт, як його малюють? Може, всі ці відгуки якось вплинуть на «клімат» довкола моєї персони?)

Тут – детальна рецензія Дмитра Наливайка на 4-томник Гайне. Навіть більше ніж рецензія. На загал в останні роки Наливайко пише все глибше й значніше. Не кажучи вже про те, що він до всього іншого ще й багато знає (риється у старих книжках, чого не роблять на Україні деякі мої друзі й відкривають Америку).

*9в про О-ла
(пацюки й
Джулія)*

Пригадую, коли я дочитав до того жакливого місця, де Уїнстон віддає Джулію пацюкам, щоб вони не вчепилися в нього, я, в цілому здорова людина, втратив свідомість. І довго не міг здолати кількох останніх сторінок. О'Брайєн переміг. Героєм новочасу став конформіст. «Сорок лет у него ушло на то, чтобы понять, какая улыбка прячется в черных усах. О жестокая, ненужная р а з м о л в к а! О упрямый, своенравный беглец, оторвавшийся от любящей груди! Две сдобренные джином слезы, прокатились по крыльям носа. Но все хорошо, теперь все хорошо, борьба закончилась. Он одержал над собой победу. Он любил Старшего Брата».

Це кінець.

Таке ж могутнє враження справив на мене, пригадую, роман Артура Кестлера. Це зараз я знаю, що він називається «Мрак в полдень». А тоді мені дали його читати без першої сторінки, пояснивши, що це «роман у стіл» Конст. Симонова, і, можливо, колись вийде. Могутнє й страшне враження, – я довго шукав відповіді на те, чому **вони** так розколювались і брали на себе **все**, і знайшов – там, у Кестлера...

У Орвела є гибільна теза щоденника. Потреба дискусії із самим собою помалу-малу обертається на протокол виправдання зради. Щоденник існує лише як символ протесту. Символ протесту – як доказ для себе самого. Отже, теж несвобода. Як є несвободою дзеркало, у яке щоденно дивишся. Якщо вже усвідомлюєш себе – збоку, анфас і профіль – нагадуєш злочинця, якого розшукує закон.

**1 вересня
1975 року**

Оксана старанно чистила пір'я, хоча й вдавала, що їй не хочеться до школи. Вчора випрала підкомірці, пришивала, прасувала юбку. Повернулась не скоро, – в оточенні якихось підшефних, чергових. Хлопчик з телефонною трубкою («Де ти береш такі трубки? А дід приносить, їх там багато») і дівча з першого поверху, їй років 5. Хлопчик не відмовився від печива, а, йдучи зовсім, прихопили з собою весь триденний запас, пачок з п'ять. Мабуть, для всього двору – відзначити урочистий день.

Юрко Покальчук поїхав, а Сато – ні. Не дістав квитків. Отож і у нас ці дні японські, багато нового й цікавого. Рана Сато, здається, затягається.

Поїхав і Левко, хоч добу не міг вилетіти. Колись його таки виженуть з роботи за такі прогули – понад тиждень зверх запланованого його немає у Єревані. Він не винен, але «Аерофлот» не видає довідок, що рейси відмінюються.

Сато задумливий і тихий. Батько його працює там у профспілці, і він теж розраховує на таку посаду. Або вступатиме до аспірантури. Йому 25. Захоплений соціологією і правом. Домовились, що я час від часу надсилатиму йому книжки на цю тему. Я вже почав, і почистив наші полиці – мені вже вся ця соціологія не потрібна, а йому знадобиться.

Ще один-два таких приїзди – і Сато стане повпредом української суспільної думки там у себе, в Японії. Жваво всім цікавиться і ловить головне, що називається, на ходу.

Зацікавили його й міркування нашого вченого, що про нього ходять в Японії просто протилежні байки.

Мали з ним тет-а-тетний семінар.

Був я знову у ЦК комсомолу, відніс ескіз програми. Розмова з Панченком. Він летить – спершу до Києва, потім – Мінськ. Затвердили на самій горі ідею з портретами. А Ед. Змойра вони не хочуть: у нього вже був конфлікт з Матвеевим – через гроші.

Вдома у мене Загоруйко друкував у цей час свою п'єсу. Читав початок. Це варіант того, що колись називалося – «Квадрат», В.З. міг би написати, у нього люди сидять в голові своєрідні, і він уміє їх звідти витягти. Ніби з себе ліпить, але виходить раптом так несподівано! Форма ще не викристалізувалась. Та й сам він тягне на «реалізм» одеського кшталту; а виходить – чистий Мрожек. Абсурд Абсурдович.

Якби ж то Володимир Васильович хоч раз довів справу до кінця! Він людина пориву, і швидко гасне.

2 вересня

1975 року

Фільм
«О, щастливчик!»

Цілий день возився з перекладом польських пісень. Власне, з однією піснею. А точніше – з однією строфою. Все інше вийшло з ходу, легке, а ця чортова строфа – ні в яку.

Так і не вийшло.

Володя знову друкував свій «Квадрат». Тепер уже гірше. Він пливе. Бо почав задумуватись. А чоловік він спонтанний, розум не його стихія.

З Неллею пішли на двосерійний фільм (США) «О, щастливчик!» Кольорове музичне видовище. В цілому не позбавлене смислу. З серії розповідей про людину, яка вирішила якщо не «завоювати світ», то принаймні «вийти в люди». Хлопчина спершу продає каву, а далі потрапляє в кілька складних перипетій. Його приймають за шпигуна іншої



держави, катують струмом. Далі він – пацієнт у клініці, де професор-ман'як з частин складає людину майбутнього. Втікає звідти, випадково побачивши, «наслідок» досліду – хворого, у якого тільки голова залишилась людською, все інше – чи то козел, чи дикий кабан (сатир?); тіло обросло вовною, копита, хвіст... Далі потрапляє у компанію вільних музикантів. Знайомиться з донькою мільонера, хіпі. За безглуздим збігом обставин стає секретарем цього мільонера і потрапляє до в'язниці через його аферу. Через п'ять років «суспільство» створює з нього «гарну людину»: якщо раніше його просили посміхнутися, і він посміхався без проблем, – тепер це в нього не виходить. Трохи неясний притчевий фінал, де всі герої фільму – шизофреніки й хіпі, поліцейські й прокурори, професори й чорні президенти етцетера танцюють щось аж надто модерне. Такий собі карнавал. Режисер відбирає нашого героя у «зірки»: він стереотипний. І з книжками під пахвою виглядає так само природно, як під рушницею. Але посміхатися він не може, і тоді йому дістається ляпас. Після чого він, природно, посміхається – і танець-фінал...

Проблему злегковажили, але сатиричне начало сильне. Гарні зонги-пісні, дають масштаб. Є стрімка дія, майстерність оператора, актори не плавають поверх води. Про Англію.

У Орвелла теж про Англію. Як він сам десь пояснював – для того, щоб не думали, що ми, англійці, від того застерені.

*Угода на О. Ремеза від
15 травня 1975*

СОГЛАШЕНИЕ НА РЕЦЕНЗИРОВАНИЕ

№ 5

15 мая 1975 г.

Издательство "Искусство", именуемое в дальнейшем «ИЗДАТЕЛЬСТВО», в лице директора издательства тов. Кондратенко Федора Дмитриевича и Танин Леонид Степанович, с другой стороны, заключили настоящее соглашение о нижеследующем:

1. «Издательство» поручает, а «Рецензент» принимает на себя рецензирование труда автора

О. Я. Ремеза
под названием Азбука режиссуры

объемом 7 авторских листов (включая иллюстрации), считая в лист 4000 печатных знаков (или 700 стихотворных строк).

2. Рецензент обязуется дать в письменном виде оценку рукописи в целом и отдельных ее частей и заключение о целесообразности ее издания, принципиальную оценку ее идейно-научного, художественного уровня и практической полезности.

Вне зависимости от тех вопросов, которые Рецензент считает необходимыми осветить, он обязан дать достаточно подробный ответ на следующие вопросы:

- а) соответствует ли содержание рукописи плану-проспекту и наименованию, а если это рукопись учебника или учебного пособия, еще и программе;
- б) насколько рукопись отвечает идеологическим требованиям партии и современным достижениям научно-теоретической мысли;
- в) насколько содержание рукописи соответствует последним достижениям науки и производства. В частности, не описывает ли устаревшая, малопродуктивная, неэкономичная техника;
- г) доступна ли рукопись читателям, на которых она рассчитана, с точки зрения языка, стиля, расположения материалов наглядных таблиц, диаграмм, рисунков и формул;
- д) целесообразно ли издание рукописи с учетом ранее вышедшей по данному вопросу литературы; к какому виду литературы относится рецензируемый труд;
- е) в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки рукописи, какие исправления и изменения должны быть внесены автором, и т. д.

3. Рецензент сдает рецензию, напечатанную на машинке в 3 экземплярах в Издательство не позднее

Представлено 1975 г.

4. За выполненную работу Издательство обязуется уплатить Рецензенту вознаграждение в соответствии с действующим законодательством, после представления рецензии, удовлетворяющей условиям соглашения, в размере

6 руб. за 1 а.л.

5. Если рецензент не выполнит в срок взятых на себя обязательств и письменно не согласует вопроса об отсрочке их выполнения или представит рецензию не в соответствии с п. 2 соглашения, Издательство вправе расторгнуть соглашение и передать работу другому лицу без выплаты Рецензенту вознаграждения.

6. Местом исполнения настоящего соглашения признается местонахождение Издательства.

7. Адреса сторон:

Издательство "Искусство", 103051, _____, г. Москва, К-51, Цветной бульвар, 2
Рецензент Москва, Б-61, ул. Черкизовская, д.32, корп.2, кв.45

При перемене адреса стороны обязаны сообщить друг другу свои новые адреса.

Директор издательства

Кондратенко

Рецензент

* * *



2 сентября 1975 года

Лист 90
В. Утенина

Витя! – всей нашей капеллой мы Вас приветствуем и обнимаем. Письмо Ваше пришло в Луцк в начале августа, но там, на отдыхе (а мы ездили на озеро Свитязь, что на границе с Польшей) – такая нерабочая атмосфера, что об ответе не было и речи. Сейчас мы дома (школа!), хотя начало сезона у меня только 22 сентября, – словом, мельница завертелась.

Мы давно не виделись, и многое за это время произошло, чего не расскажешь в письмах. Да, все, о чем Вы пишете, внешне выглядит престижно и благопристойно, но «дух смятенный жаждет света». Что делать? Начинать заготовливать кирпичики, из которых затем Вы станете выкладывать собственную театральную мозаику. Жить «жизнью двойственной и странной» – удел многих из тех, кто входит в театр: ставить сегодня Рацера и Константинова, а вынашивать в голове Достоевского и Сартра. Формировать себя – я в этом вижу смысл дальнейшего учения. Сегодня и театральный Харьков, и театральный Киев, да и театральная Москва – это все Сицилия, Сардиния и Корсика – прибежище мафии. Но ведь и Наполеоны выходили не откуда-нибудь, а из тех же Корсик. Впрочем, в конечном итоге они **выходили** не куда-нибудь, а на остров святой Елены...

Если пробовать обойтись без аллегорий – театр тотален и жесток массовостью своей культуры, в правительственной элите он вырабатывает взгляд на себя как на империю потребительскую. Еще Крег метал громы и молнии в администраторов от искусства – нынче все возросло в прогрессии воистину геометрической. Как правило, директор театра сегодня **антихудожественен**. Их не в силу своего характера, образования и др. – нет, таков данный ему социальный заказ. Прагматическое требование подчинить эстетическое начало утилитарно-идеологическому, пропагандистскому **исключает** естественность в процессе рождения истинного искусства на современной

советской сцене. Все рождающиеся на ней художественные ценности возникают вопреки этому прагматизму нашего строя – силой убеждения, таланта и доказательств того или иного художника. Наши теории хороши, но они опасны тем, что заражены бациллой общедоступности; и применительно к охраняемым тенденциям государства так называемое руководство предпочитает то, что уже было. Принцип «верняка». Хотел бы я посмотреть на науку, в которой ее деятелям под страхом смертной казни было бы запрещено ошибаться!

В театре – так. Сколько бы отличных спектаклей ни сделал Николай Павлович Акимов, но судить его будут по одному единственному провалу – по «Гамлету» в театре имени Вахтангова с Горюновым в главной роли. Таков закон – увы.

Как же быть? Выставить часовых и жить так, как будто осады нет. И делать все возможное, чтобы высказать себя миру. Если, конечно, есть что высказывать. Не мытьем, так катаньем.

В Москве я буду все время, – если, конечно, ничего не случится неожиданного. Предложили мне поставить спектакль в Кирове, но при создавшейся ситуации не могу. Ситуация сложная и, как всегда, несбалансированная. Кузенков добивается моего перевода в другой театр, т.к. труппа на грани взрыва – и он должен исчезнуть с театрального горизонта, «аки тать в нощи». И я – камень преткновения. Сделал я капустник на 8-е марта – свой единственный спектакль в 1975 году. По поводу этого спектакля было **решение** райкома партии о том, чтобы меня перевести в другой театр. Управление культуры добивается моего согласия на этот шаг, – я скромно отмалчиваюсь. Но положение обостряется. Начал ставить «Тени» – их поставили к съезду (!), потребовав от меня просмотра или верно ли я интерпретирую **сегодня** Салтыкова-Щедрина. Разумеется, я отказался от какого-либо показа (явная провокация) – и мне дали выговор. Это продолжение бомбардировки. Ну и в таком духе. Словом, все обострено – одного из нас – вынесут из театра на носилках. Труппа активно за меня, и это уже прогресс. Но это и служит раздражительным моментом для Управления культуры (групповщина).

К тому же Покаржевский назначал Кузенкова на сей пост, и снять его сейчас – значит признаться в собственной неадекватности.

Пьеса Кутерницкого «Еще не вечер» на гастролях имела успех. «Пурсоньяка» не возили – думаю, что будут снимать. В прессе была поднята кампания против спектакля (это после 30-и положительных рецензий и отзывов специалистов!). К сожалению, спектакль действительно в чем-то актерски развалился. Я бы поправил, но им это выгодно.

Приезжай. Потолкуем.

Оксана действительно девица взрослая; вчера пошла в пятый класс. Собаки по-прежнему главные люди, вы правы.

Как в Полтаве?

Обнимаю. **Всего** лучшего на этот раз не желаю – дай бог для начала хоть **чего-нибудь**. Но и отчаиваться – не дай бог: скучное занятие, бесперспективное. Пусть отчаиваются наши враги.

А не напишет ли мне несколько слов моя любимая артистка Людмила Ивановна Попова? Передай ей; – если у нее не кончился сезон депрессии, то я приеду в Харьков и ее вздую. Жду по этому поводу возмущенных открыток (ладно, хотя бы одну).



МИР: ХРОНИКА И ПРОБЛЕМЫ

Корреспонденты ТАСС сообщают:

ПОЛОЖЕНИЕ В ПОРТУГАЛИИ

Канцелярия президента Португалии объявила, что президент Ф. Кошта Гомер назначил премьер министром начальника главного штаба ВМС адмирала Жозе Пиньейру ди Азиведу. Васку Гонсалвиш, занимавший до этого пост премьер-министра, назначен начальником генерального штаба вооруженных сил Португалии –

на пост, который ранее занимал по совместительству президент Кошта Гомеш. Это решение принято после консультации с Революционным советом.

Пиньейру ди Азиведу поручено сформировать новое Временное правительство.

Как указывается в комментарии правительственного информационного агентства АНИ, решение президента призвано стать «важнейшим вкладом в дело урегулирования нынешнего политического и военного кризиса в Португалии».

Канцелярией президента объявлено также, что 5 сентября состоится ассамблея Движения вооруженных сил Португалии, которая пересмотрит структуру Революционного совета.

Новому премьер-министру 58 лет. Он кадровый военный, видный деятель Движения вооруженных сил. После победы антифашистского восстания 25 апреля 1974 года Ж. Пиньейру ди Азиведу занял пост начальника главного штаба ВМС Португалии.

Войдя в первый состав Совета национального спасения, он постоянно оставался членом совета до его упразднения 14 марта 1975 г., когда был назначен членом Революционного совета.

*«Театр
Гордона Крега»
(Д. Зайонський)*

Театр Гордона КРЕГА

Едвард Гордон Крег. Промистецтво театру.

Київ, «Мистецтво», 1974

Едвард Гордон Крег – один з найцікавіших і найсуперечливіших діячів європейського театру ХХ століття, а його основний твір «Про мистецтво театру» – своєрідна й важлива віха в історії новітнього мистецтва. Видання цієї книжки українською мовою стало помітною подією не лише тому, що це перше видання Крега в Радянському Союзі, а й тому, що книжку перекладено й видано надзвичайно ретельно, вона цікава як для фахівців, так і для широкого кола широкого театрального мистецтва.

Перекладачі Н. Корнієнко та Л. Танюк вдало відтворили суть оригіналу. Кандидат мистецтвознавства Н. Корнієнко виступила і як ав-

тор передмови. Її велика монографічна стаття – перше ґрунтовне дослідження біографії та творчої спадщини видатного режисера.

Це дослідження вводить читача в атмосферу напружених мистецьких суперечок та пошуків, розкриває суспільні, ідеологічні, духовні й суто мистецькі передумови, з яких виростили теорії Крега.

Розвідка Н. Корнієнко написана з глибоким і всебічним знанням матеріалу. Звичайно, Крег оцінюється тут з дистанції – вказано й на його хибні, суперечливі чи сумнівні погляди, на те, що було ознакою його епохи і нашою епохою уже подолане. Наївна, наприклад, вимога Крега, щоб режисер «усе робив сам». Досить застосувати цю вимогу до умов сучасного кіновиробництва, щоб побачити: розвиток зображувальних мистецтв пішов шляхом, якого Крег не передбачав. Як справедливо зазначає дослідниця, Крег цінний для нас насамперед там, де він як теоретик виходив з конкретної режисерської й сценографічної практики, а не з умоглядних і подекуди хворобливих своїх утопій. Ми цінуємо його як автора «Митців театру майбутнього», де він дає геніальний ескіз можливої постановки «Макбета», як автора «Театру в Росії, Німеччині й Англії», де він, переможений талантом Станіславського, ладен схилитися перед досконалістю чужої йому художньої манери, але ми не приймаємо таких речей, як «Боже, бережи короля» або «Актор і надмаріонетка», де він розвиває свої погляди на «ідеальний театр» у відірваному від професійної практики світоглядному вакуумі.

Слушно зауважує Н. Корнієнко, що символізм Крега – це до певної міри реакція на «надто заземлений» натуралізм попереднього періоду, на прагматизм самовдоволеної буржуазії.

Боротьба проти, цього прагматизму, утилітарності, «здорового глузду», в якій по-своєму брав участь і Крег, була, по суті, боротьбою – проти буржуазного світу та його охоронницького псевдомистецтва. Це справедливо, але було б варто вказати й на інші причини деяких Крегових ідеалістично-міфотворчих теорій, що їх спричинили не тільки власне мистецькі зсуви, а й зсуви соціальні. Теорії Крега – не тільки заперечення буржуазного світу, не тільки спроба втечі від видимих і реальних жахів цього світу, а й певна ознака кризи донедавна оптимістичної, вульгарно-матеріалістичної буржуазної свідомості.

Звідси Крегове заперечення Відродження, заперечення реалізму, його «симпатія до смерті», звідси і його войовнича асоціальність. Правда, слід зазначити, що подекуди Крег, говорячи про фінансову політику в театрі, часом буває куди «соціальніший» за своїх колег...

Осмислюючи долю ідей Крега, їхній вплив на наступні мистецькі теорії, дослідниця говорить не лише про позитивний бік проблеми. Вона не оминає його впливу на модерністські тенденції і в самому театрі, і в мистецтві взагалі. Не можна не погодитися з Н. Корнієнко, яка-вбачає в Крегові предтечу багатьох сучасних театральних рухів. «Ставитись до ідейної Крегової спадщини треба діалективно, – пише вона, – не забуваючи, що, вплинувши на «інтелектуальний театр» ХХ ст., Крег не оминув своїх впливом і тенденцій абсурдизму... Відчуття «зnelюднення» світу, до якого приходив іноді Крег, та його тяжіння до символу в межах аж до ірраціонального, мало, звичайно, і своє негативне значення. Воно своєрідно відбилосся на театрі й живописі сюрреалізму, зачепило модерністську режисуру й якимось крилом торкнулося «поетики абсурду». Я додав би тут, що теорія «маріонетки» Крега своєрідно відбилася в концепції зnelюдненого «нового роману» Алена Робб-Грійє.

На мою думку, можна було б повніше сказати й про позитивні впливи Крега. Мене, наприклад, дивує, що ім'я Брехта в розвідці Н. Корнієнко згадане лише один раз, і до того ж побіжно. А між Крегом і Брехтом багато спільного. Я, зрозуміло, не вважаю, що Брехт був учнем Крега, але обидва в певному розумінні шукали чогось ідентичного. Скажімо, думки Крега про те, що «сьогодні актори уособлюють та інтерпретують, завтра вони мусять показувати і тлумачити...», що п'єса має бути лише свого роду «чернеткою», «попереднім сценарієм», який завершується вже безпосередньо на сцені, що в театрі й зараз панують емоції (Брехт їх пізніше назве «кулінарними»), а мав би панувати інтелект, – усі ці думки так чи інакше притаманні теорії «епічного театру» Брехта і його режисерській практиці в «Берлінер Ансамблі». Брехт, власне, теж відкидав п'єсу, хоча б у тому розумінні, що не надавав значення сюжетові й постійно використовував уже відомі фабули. Брехт, нарешті, був близьким до Крега й у своєму ставленні до декорації та до акторської техніки.

Щоправда, він прагнув більшої, ніж Крег, простоти, але не відмовлявся і від символіки, втіленої хоча б у формі параболи.

Цю прогалину певною мірою заповнюють Л. Танюк у своєму коментарі та І. Ваніна у післямові. Але в коментарі неможливо детально зупинитися на цьому питанні, а в післямові не зазначено, що Брехт розвивав свою, близьку Крегові, теорію і практику на ґрунті чіткої соціальної проблематики. І це саме те, чого не знайшов Крег, що завадило йому з великого руйнівника старого, з геніального пророка багатьох нових театральних істин перетворитися на митця з власною школою і власними традиціями.

До речі, в цілому змістовна післямова І. Ваніної «Едвард Гордон Крег та його час», в якій накреслено картину розвитку певних мистецьких напрямків на тогочасній сцені, в другій своїй половині іноді повторює те, що вже проаналізовано в передмові Н. Корнієнко та в коментарі. Так, навряд чи варто було знову описувати взаємини Крега з Московським Художнім театром і розглядати його теорію «надмаріонетки».

Л. Танюк дав коментар принципово нового типу. Крег – митець дуже складний для сприйняття, і його ідеї сприймаються глибше при порівнянні їх з деякими тезами його попередників та послідовників. Тут розкривається концепція співвідношення між Крегом і реалізмом. Так, коментатор цілком слушно вказує на те, що, заперечуючи «реалізм», Крег, власне, мав на увазі натуралізм. Л. Танюк висвітлює намагання Крега подолати «театральність» і бути ближчим до природи, надавати природному перевагу над штучним, його бажання створити певну цілісність вистави, відкинувши випадковість, тобто, намагання і прагнення, які інколи (всупереч твердженням Крега) вкладалися в загальну теорію реалізму. Подекуди сперечаючись з реалізмом, Крег боровся, власне, проти догматичного розуміння методу, проти намагання обмежити його розвиток досягненнями ХІХ століття.

За фаховими якостями коментар справляє якнайкраще враження. Він повний, скрупульозний, докладний. Може, навіть занадто докладний – там, де подає загальновідомі факти. Відчувається, що коментар робив фахівець, озброєний сучасним поглядом на Крегову естетику, не тільки знавець теорії сучасного театру, а й режисер.

Слід сподіватися, що ця книга є лише першим кроком у ознайомлені читачької громадськості України з найцікавішими сторінками еволюції світового театру на зламі минулого й нинішнього століть. Саме рішення видавництва «Мистецтво» заново відкрити Крега зобов'язує й до відкриття інших театральних діячів, з ним споріднених та тих, хто йому протистояв, тобто не тільки Аппія чи Фукса, а й Антуана, Копо, Брама, Рейнгардта, Пискатора.

Дмитро ЗАТОНСЬКИЙ

Москва

(«Всесвіт», №9 – 1975, стор. 206-210)

Додаток

Зауваги на берегах

ЗАУВАГИ НА БЕРЕГАХ

Пишучи про країну й світ, автори, як правило, більше портретують себе, свої уподобання, аніж реальне політичне доквілля. Книжка ж для чого ж пишеться; й особа автора тут не остання.

Ця ж книга – продовжує певну логіку оцінки життя й людськості, започатковану ще «Размышлениями о прогрессе...» Контурі проблем лишилися попередніми, але наповнення – уже

інше: від 1968 до сьогодні збігло чимало води. Позиції, на яких він стояв тоді, не змінились; проте дуже змінився світ навколо нас, змінилися й внутрішні чинники. Якщо раніше виходив він з оптимістичної футурології», сьогодні його цікавить передовсім дистанція, яка склалась між вимислом і реальністю, між «мріями та дійсністю».

Ідею «відкритого суспільства» Нільса Бора анонсує наступний ряд:



Нільс Бор

«...В социалистических странах тела и души сотен миллионов людей были до предела зажаты в чудовищных тисках сталинизма. Погасли печи Освенцима, но тысячи людей ежедневно погибали в холодных забоях Колымы, Норильска и Воркуты, на бесчисленных сталинских стройках смерти. Число жертв ГУЛАГа к этому времени уже достигло страшной цифры – 20 млн.»

Саме тому потрібне «відкрите суспільство», де ніщо не заважає обмінні інформацією та вільному переміщенню людей.

Якби Нільс Бор дожив до Празької весни й погрому, важко передбачити, як реагував би він на такий прояв демократії. Але Нільс Бор помер мирного 1962-го року, а це був розквіт Хрущовського «реабілітансу», і йому не було нещастя побачити, чим обернеться все це «послаблення», крок до «відкритості». Автор підхопив ці ліберальні ідеї повоєнної суспільної думки; його аналіз і є розвиток тих ідей на тлі, так би мовити, радянської дійсності, якої західні демократи, звісно, не знали. Не могли знати, – з одного боку, не хотіли знати – з іншого, бо це істинне, правдиве знання збивало багатьох з них с пантелику (як і всі нормальні люди, вона хотіли стабільності й віри, а не знання).

Стаття з «Роздумами про прогрес...» була «одно из первых выступлений такого рода из немых недр социалистических стран». Одним з тих, які порушили «залізну завісу»; бо різних інших, – діаспорних – було чимало, та по цей бік залізного дроту ми про них не знали, або знали обмежено.

Напочатку йому хочеться бачити в «детанті» «осуществление близких мне идей». Але зміни, які відбулися, – «по крайней мере в стиле высказываний государственных деятелей» – не такі вже й різючі. За гречними формами «контакти» та обіцянок захований великий контраст між словами й ділами, себто сторони не йдуть до конвергенції, вони – хитрують для захоплення якомога більшої життєвої площі, і ці хитрощі стали нині домінантою політичних взаємин. Прага увіч продемонструвала цю різницю між словом, між словесним прикриттям – і реальними танками, які відпрасували Чехію з метою відновлення васальної республіки. Найсуттєвіше, що гарячий на слова Захід спокійно проковтнув цю пігулку. Зви-

чайно, рано чи пізно ця пігулка виявиться «з наслідками», це відчуває вже й радянська влада й радянська дипломатія; але який ми відчули шок, дізнавшись, що «братія мовчить собі, витріщивши очі... нехай, може, – так і треба...?» Щось було вбивче, вірніше, **самовбивче** у тій вірі, у тій довірі, яку появили окупантам західні демократи. Автор присвячує їй цілий розділ, проте відразу попереджає:

«Несмотря на многие распространенные в ее среде (себто у середовищі ліберальної інтелігенції Заходу) опасные заблуждения, я верю, что внутренняя честность, разум и альтруизм и возобладают в этом влиятельном и самом активном слое западного общества».

Про які ж «опасные заблуждения» йде мова?

«Именно недостаточным пониманием того, что скрывается за его (тобто советского общества) фасадом, не пониманием потенциальных опасностей советского тоталитаризма объясняются многие иллюзии западной интеллигенции и в конечном счете удивительные просчеты и неудачи западной политики, без боя отдающей кусок за куском своему партнеру по разрядке».

Теза про партнерства як про бій за пшатки – суттєва в цій композиції. Найлегше було б сприйняти це за вузьколобий «анти-советим»; але ж ідеться про небезпеку радянського тоталітаризму передовсім для радянського суспільства, а не для Заходу як такого. Фасадний бік радянського життя й виявився згубним для ліберальної європейської інтелігенції, – і дав Гітлера й Сталіна, й обійшовся криваво для історії. Немає сумніву, що інтелігенції хочеться вірити у краще, молитись на ліберальні ідеї та цінності – і вона сприймає гадане за дійсне. З одного боку йде всесвітнє гелґотання про права людини; з іншого боку, ті ж, «прогресивні» закордонні журналісти, котрі чи не найдужче про це гелґочуть, бояться зустрічатися з тими, хто ці права тут обстоює, аби чого про них не подумали...

Може, я помиляюся, але принцип «радянської людини» слід поширити на весь світ. Це не географія, це образ обтятого й забюро-

кратизованого мислення. Це домінанта держави над суспільством, апарату над людиною. Просто в якійсь Америці маємо одні параметри цього, в Африці – інші, а у нас – треті. І це зовсім не заслуга соціалізму, хоч, звичайно, він до цього найбільше долучився. Це явище більш глобальне, і я радий, що автор книги відчуває його саме таким...

Не всі аспекти з шести перелічених для мене рівноцінні. Хочби тому, що можна було б ввести ще кілька площин, основоположних (наприклад, площину культури, яка є показником здоров'я суспільства, чи площину освіти). Бо якщо роззброєння є фактор тимчасовий, то фактор культури важить для суспільства постійно, він має тяглість. І шкода, що автор – гуманітарій виключно в соціополітичному аспекті; для такої цивілізації як наша надбудова виявляється впливовішою за базис. Себто летить шкереберть «вчення», гноєм якого удобрено всі лани вітчизняної політекономії.

Перший розділ – «О советском обществе» – виступає до певної міри путівникам по СРСР. І орієнтований швидше на закордонного політичного туриста, ніж на мешканця чи будівника цього «общества» (у нас зі словом «общество» майже завжди ішло – «тайное», а далі конкретна назва; всі інші варіанти були не в моді.) А те, що вважалося «обществом», насправді було державою).

Наприкінці своїх «тягосных раздумий», автор визначає:

«Эта глава получилась-таки, по обычным нашим стандартам, довольно «злопыхательской». В мучительные часы после работы я время от времени невольно ощущаю чувство неловкости, почти стыда.» Чоловік сумлінний, він апелює до «честного труженика», який «мечтает о том, что полезен людям».

Автора можна зрозуміти. Бо цей масовий «честный человек» неодмінно кине в нього камінь. Намагаючись бути чесним у «колхозі тварин», той, «кому: имя легион, кто делает свое безусловно непосредственно полезное дело – выращивает пшеницу и свеклу, строит дома, мосты и автомобили...», – по суті, живе у безчесті. Не хотів, а змушений жити, і змушений писати про Пастернака як про ворога народу, якщо цього хоче безпосередньо інший «труженик» – Хрущов.

Але розділ цей безумовно цікавий для політичного туриста – бо цілком у своєрідний спосіб висвітлює і загальну кризу (економічну, фінансову, моральну) й деградацію Заходу, – через нас як через дзеркало. Наш рабовласницький продукт так званого «державного капіталізму» – елементарний відблеск відчуженого західного виробника, з тією лише різницею, що рівень його життя (конвеєрного) дещо вищий порівняно з нашим «трудохим ентузіазмом». Я безумовний прихильник детанту, особливо на його початковому рівні, але переконаний, що ця політика нічого не «розрядила»: кожний грає власну гру, і в цілому вона небезпечна падінням моралі й наступом доби усесвітнього цинізму. Щось такого призвело довоєнну Європу до страхітної війни (одні держави торгували інтересами інших, треті прикривали очі на очевидне, четверті використовували чужі економічні труднощі для майбутнього перекроєння світу й знищення МІЛ'ЙОНІВ).

Отож це розділ, і якому домінує політичний реалізм. Уперше; так чітко. і не в художній літературі, сказане про те, чого говорити «не положено»:

«...Но за этим фасадом скрывается, как, впрочем, тоже не только у нас, много такого, что недоступно постороннему глазу, скрывается море человеческого несчастья, трудностей, озлобления, жестокости, глубочайшей усталости и безразличия, которые накопились десятилетиями и подтачивают устои общества. В стране необыкновенно много несчастных, обойденных судьбой людей: одиноких стариков с ничтожными пенсиями; людей, не устроенных в жизни, не имеющих работы или возможности учиться, или приличного, даже по нашим нищенским нормам, жилья; хронических больных, которые не могут попасть в больницу; бесчисленное множество спившихся, опустившихся людей; полтора миллиона заключенных, жертв слепой и часто несправедливой, продажной и зависимой от властей и местной «мафии» судебной машины, которые навсегда выкинуты из нормальной жизни; просто неудачников, не сумевших вовремя сунуть кому надо взятку. Всем им практически невоз-

можно помочь, да и мало кто пытается: это делать в общей обстановке трудной, изнуряющей борьбы за пропитание большинства населения, сытой самодовольной замкнутости у меньшинства, показной и малоэффективной социальной структуры. Отчаявшиеся люди осаждают высокие приемные, откуда многих из них, особенно надоедливых, прямым ходом увозят в психиатрические больницы.»

І дуже шкода, що саме ті, про кого тут сказано, не прочитають цих рядків. А читають їм зовсім інше – що ось, мовляв, знайшовся «очорнитель», який бачить лише негатив життя – а насправді воно квітуче й рожево-оптимістичне (самі ж «люди праці» стоятимуть у чергах на радіо, в телебаченні й газетах, аби підтвердити свій праведний гнів проти «академіка»... Так уже було, і реабілітовували людей – тільки після СМЕРТІ.

«Догмат віри» про нібито винятковість радянської політико-економічної системи, яка нібито призвала до найвищого рівня життя, «Все во имя человека, все во благо человека!» – «и мы знаем имя этого человека? Так, але той, хто цього життя не прожив і хто харчувався лише нашою вибраною літературею, яку дозволяли до перекладу, насправду був переконаний у цих досягненнях.

«Под знакам веры в исключительную общемировую цель прошли десятилетия величайшего насилия, не замеченного западными либералами, одними – по наивности, другими – по равнодушию, третьими – по цинизму. Трагический пример – позиция умного и глубоко гуманного писателя, который сознательно закрыл глаза на частично очевидные уже тогда преступления, рассматривая СССР как единственную альтернативу нацизму». (Фейхтвангер, «Москва – 1937»? А безумовно так.)

«Еще до этого другой писатель объявил преувеличенными, слухи о голоде в СССР – нигде я так хорошо не обедал, как в СССР, сказал он – в то время, как загранотряды НКВД из пулеметов расстреливали умирающих от голода детей, пытавшихся прорваться за границу». (І це факт відомий, він зумисне не називає дотепника Шоу, аби нащадкам його було не так соромне...) У всьому цьому був і власний комплекс неповноцінності, бажання віри – а вже

коли хочеш вірити, фанатично хочеш, сам себе переконаєш. І що там тоді ті голодні діти, коли ти обстоюєш ідею соціалізму, найсправедливішої, виняткової світової системи! Бо капіталістична, в якій ти живеш, тобі давно вже у печінках, – а там, за далью непогода есть желанная страна...» і таке інше, не менш огидне...

Він називає сучасне рад. суспільство «обществом государственного капитализма». Може й так, але я сприймаю цю формулу тільки умовно, – формулу для масової свідомості радянського громадянина, якому вбивали в голову, що капіталізм – основне зло... отже, ми недалеко від того пішли, тільки там грабують бідолашного чоловіка «частные лица», а тут – «держава». Чи був у Гітлера «державний капіталізм»?

І чи можна назвати капіталізмом лад, в якому держава має на все абсолютну монополію, а «голос единицы тоньше писка»?

А де монополія – там, несвобода.

Порівняльні стандарти зарплат:

СРСР: середня зарплата 110 р. Мінімальна – 60.

За купівною здатністю це – 30 дол. на місяць 60 р.

Середня зарплата – 110 дорівнює 55 дол.

У США – середня: 600-800. А дохід 400 дол. для родини, де батько, мати і двоє дітей – офіційний порог бідності.

Куди ж ідуть зекономлені на такому визиску кошти?

«...идут, конечно в значительной доле на расширенное воспроизводство, но также в столь же большой доле на гигантские военные расходы, на финансирование тайной и явной экспансии во всех частях света – от Ближнего Востока до Латинской Америки, на обеспечение более высокого уровня жизни привилегированных слоев общества, на покрытие дорогостоящих нелепостей бюрократического стиля руководства.

Перелік соціальних проблем теж не втішає. Дуже коротка (два тижні для більшості) відпустка. Найтриваліша робота в Європі – тиждень триває 41 годину. Відсутність права на страйки. Дуже

низькі пенсії (найвища – 120, тобто 60 дол., якщо не рахувати «персоналок та військових»). «Добровільні» суботники – спробуй не піди: а куди йдуть від того кошти? Жахливі побутові умови, житло. Наші будинки відповідають американському «дому для бідних»: але то надто компліментарне порівняння. Хіб низької якості із сурогатами. Черги. Низький рівень освіти, особливо на селі. Дітей у школу не довозять, як на Заході, сніданків нема.

«Разрушение системы образования характеризует нарастающий антиинтеллектуализм общества».

Контрасти в медицині: загальна і хворого – біля 1 крб. на день. На привілейованого хворого у спецлікарні – понад 15 крб. на день.

«Посылка медикаментов с Запада в СССР по почте запрещена!

Паспортна система як обмеження для переїздів по країні.

«Всюду повальное пьянство. Очень грустный фольклор:

Что такое глухомань?

Много мань и мало Вань,

Много водки, мало бань,

И над каждым колоском

В барабаны бьет райком.»

Окрема тема – «у советских собственная гордость – на буржуев смотрим свысока».

Про «советского человека»: «Его дрессируют – и он поддается дрессировке, чтобы жить. Он обманывает самого себя. Советский гражданин – порождение тоталитарного общества и до поры до времени – его главная опора».

Тут найцікавіше – «до поры до времени». Розбалансування цих рівнодіючих почалося ще за Хрущева. І хоч нова влада чимало взяла від нього, відкинувши Хрущева, розбалансування триває. У суспільстві накопичується вірус незгоди з необхідністю бути «головною опорою».

Ідеологічний монізм, який веде до необхідності переслідування інакомислячих. «По-видимому, в СССР от 2 до 10 тыс. человек, которых можно назвать политзаключенным! Эта цифра не включает тех, кто страдает за свои религиозные убеждения, – их число

вероятно, еще значительно. Следует оговориться, что наша информация может оказаться неполной.

Дуже ймовірно, що так. До цих 10-ти тисяч не потрапили тисячі провінційних зеків – по Вінницях і Дніпропетровських. По психушках. Майже не врахований тут контингент «націоналістів». Всі, хто пішли в табори й тюрми за участь у боротьбі, скажімо, УПА – для радянського закону кримінальні злочинці, бандити. Бандитами звать і кримських татар, і чеченців з інгушами.

Це автор книжки «щадить» систему.

ГУлаг знищив понад 20 млн.

Це теж цифра мінімальна. Навіть прості підрахунки за вже опублікованими даними збільшує цю цифру удвічі. А якщо рахувати за першими роками, з терором ЧК – утричі...

Про читання й зберігання літератури як поширену причину політичних репресій: оце треба було б знати Фейхтвангерам і Шоу.

На його думку, релігії після погрому стали додатками держави, і він лише перераховує утиски.

А далі не йде.

Як на мене, недолік всієї книги – нарахування перспективи релігійного мислення, віри в Бога, своєрідний економічний меркантилізм атеїстичного взірця. Очевидно, що релігійний протест ще не оформився й не скоро оформиться у творче начало, у реальну силу, а тепер це відчуває. Справді, у колі його друзів мало істинно віруючих. А між тим це площина вагома, і вагомість її зростатиме по мірі падіння інтересу до марксизму. Віра у марксизм вибила віру в Бога: і на це пішли двадцяті-тридцяті. Інерційно підтримала віру в Дещо війна: протест проти смерті, держава як оборона життя (і Сталін покликав церкву). Але по війні все почалось на нове коло – нищення Церкви (як-от греко-католицької, бо – національна).

Отож: у Прибалтиці, на Україні, в Грузії-Вірменії начало релігійне тотожне началу національному.

Автор і цієї другої іпостасі – не враховує. Він чистий фізик, його ще не взяла в полон психологія. Вони всі (і ті, що в опозиції, і ті, з ким вони змагаються) явно недооцінюють ваги національного питання. Як і марксистам, їм здається, що світ нині раціональний і повністю видимий.

Це не так.

Тому для мене це серйозний прорахунок книги – невідчуття цих двох площин – національної та релігійної.

Не можна ігнорувати генетичного.

Про Леоніда Плюща, Буковського й Глузмана. Про Айрікяна.

«Многочисленная группа политзаключенных – так называемые «националисты» из Украины, прибалтийских республик, Армении».

Отак, загальним, планом. А воно ж має установчий, фундаментальний сенс. Далеко не менший, ніж питання зарплати чи медицини.

Ну й, звичайно, вернусь до культури. Національне та релігійне – складові її частини, саме культура формує «м'ятежний дух». Всі світові катаклізми починалися з культури. Економіка йшла наступним етапом, а не навпаки. Культура давала ідеологію і «образ життя».

В опосередкованому вигляді автор це подає. Але він все-таки науковець і математик. Наука ж про суспільство не може бути математичною.

«недавно арестованных Андрея Твердохлебова и Сергея Ковалева».

Про заслугу видавців «Хроніки...» «и некоторых других групп и одиночек.» Марченко, Шумук, Шухевич, Хаустов и Суперфин.

Звинувачення за «Хроніку» (1972) – Кронид Любарський і Олександр Болонкін.

Про Миколу Руденка. (27 мая исключен из Союза писателей Украины). Причем «на собрании отмечалось его членство в «буржуазной организации. Исключен заочно, с нарушением устава».

Форма переслідування поза судом – висилка за Солженіцина. Позбавлення громадянства тих, хто опинився за кордоном (Валерій Чалідзе, Жорен Медведєв).

Литовський вчитель Петер Паулайтіс: «в 1943 году за спасение группы евреев направлен гитлеровцами в лагерь уничтожения. Но бежал. В 1946 г. За издание подпольной националистической газеты – 25 лет. В 1956 г. амнистирован, но через два месяца вновь осужден без объяснений на 25 лет».

«Не менее драматична судьба українців Пронюка и Караванского».

Але – до чого тут на цій сторінці Гессе? Як можна порівняти? Оце і є деяке моральне блюзнірство. (Або – приватний випадок людської розчуленості?)

Про необхідність відміни інституту смертної кари.

Після кількох обережних слів на адресу Солженіцина й Шафаревича (які й збивають його на «інтернаціональне» – висновок:

«...Выстраданный призыв к национальному покаянию России – благороден. Он противопоставлен великорусской экспансии, национальной вине и обиде. Но не связано ли и то и другое одной и той же роковой философской ошибкой, которая неминуемо влечет за собой моральные изъязны и трагические последствия? Ведь не случайно религия и философско-этические жизнеутверждающие системы, например, близкие к взглядам Швейцера, обращают свое внимание к человеку, а не к нации, именно человека призывают к осознанию вины и к помощи ближнему».

Розділ наступний – теорія про свободу вибору країни проживання. Свобода еміграції з СРСР.

Надзвичайної відваги акція – підтримка (тепер, після такої критики у світі, після здачі позицій Фордом, після того, як СРСР дезавував дані ним же обіцянки Кісінджерові!) поправки Джексона про пов'язання пільгового режиму торгівлі з СРСР з правами на еміграцію.

Це – вчинок. Між іншим, не побоявся й Джоржа Міні згадати – після того, як того Міні було масовано піддано анафемі у наших газетах і телеполітінформаціях.

Твердо стоїть на своєму. Як Лютер.

Третій розділ – проблеми роззброєння і четвертий – про Індокитай та Близній Схід – я оминаю. Тут я не фахівець і цілком довіряю знання, досвіду й смакам автора.

Але повернусь до п'ятого розділу про ліберальну інтелігенцію на Заході, про її ілюзії та її відповідальність.

Йдеться тут про «ліволіберальну моду».

«...В наивном виде она частично отразилась в реплике одного американца в разговоре с эмигрантом из СССР: «Ну хорошо, вам не нравится многое в России, вас там обидели. Я могу это понять. Но против Китая-то у вас, я думаю, нет предубеждений. Вам ведь нравится то, что у них там сейчас происходит?»

«недостаток воображения при наличии эффекта дистанции»:

«Эффект дистанции заставляет сомневаться в том странном, страшном и чудовищном, о чем узнаешь только из книг и рассказов.

До «моди» автор відносить «Вечное стремление молодежи к самым радикальным переменам и боязнь более опытных и осторожных представителей отстать от своих детей».

«...радикальные средства создают иллюзию возможности их (Л. Т. – сложных социальных проблем) быстрого решения подкупающего своей кажущейся простотой».

«Я предполагаю, что еще одним немаловажным фактором господства левых идей является также то, что на протяжении десятилетий в западный мир свободной борьбы идей непрерывно вливается струйка социалистической просоветской или прокитайской пропаганды, в которой тенденциозно переплетены различные, в основном правильные, социальные идеи с полуправдой и прямой ложью. Этот последний фактор быть может не главный, но он тоже действует, и он довольно эффективно по многим каналам подкрепляется прямым и косвенным подкупом отдельных литераторов и политических деятелей».

В тому и драматизм, що соціалістична ідея сприймається надто багатьма як ідея нова, експериментальна, себто яко прогрес – на відміну від ідей консервативного плану. А всі «издержки» реального соціалізму щоразу списуються на неправильне впровадження в цілому правильних ідей. І хоч давно уже кількість «неправильнос-

тей» переоформилась у «якість», майже ніхто з прогресистів того не зауважує. Не хоче втрачати віри в **ідеї своєї молодості**.

За основу того править невдоволеність ліберальної інтелігенції своїм ладом, «альтруїзм и стремление к справедливости и общему благу. И это позволяет, что в конечном счете западный интеллигент не «подведет».

Це так. Але він ще довго помилятиметься в виборі, – доки не стане сам свідком жахливих втрат, що їх завдає людству ця нова, наступна після християнства ілюзія. Хоч праві й ті, котрі вважають, що така ілюзія необхідна – інакше людство давно б озвіріло і механізувалося.

Нарешті є й треті, які бояться, що ця ілюзія призведе до того, про що так деталізовано написав Ерік Артур Блейр, народжений 1903 року в Бенгалії, спочатку ревний колонізатор, потім журналіст, який поїхав воювати в Іспанію на боці республіки у складі інтернаціональних бригад, а потім – затятий опонент тоталітаризму.

Отаких третіх більшає, і це єдиний знак того, що Європа – не опиниться в дружніх обіймах Великого Брата. Тому, хто хоче від душі зрозуміти застереження Автора, треба читати його брошуру поряд з книгою колишнього республіканця. До речі, Автор в кількох місцях саме на неї і посилається.

Дуже серйозна теза:

«...увлечение «левыми» идеями не должно приводить к ослаблению международной защиты прав человека во всем мире, с одинаковыми мерками для англичанина, француза, негра из ЮАР, крымского татарина, русского, украинца, китайца и вьетнамца. Многие из повседневных проблем, волнующих рядового человека на Западе сегодня, – на самом деле очень малозначительны по сравнению с этими тремя. Если он, его дети или внуки будут жить при строе, даже отдаленно похожем на наш или китайский, они это поймут, не было бы только это слишком поздно».

Тоталітарний соціалізм – як «лжесоціалізм»: «Это своего рода исторический тупик, из которого трудно выбраться».

Ідея непросвіченості «темних азіатських країн» як мотив такої реалізації соціалізму (відсутність традиційної поваги до індивідууму тощо) – і сподівання на те, що західний соціалізм відразу стане «соціалізмом з людським обличчям» (бо на Заході є, мовляв усі вроджені цінності). Ще одна ілюзія: дуже швидко забув Захід гітлерівську Німеччину, де вдалося окарікатурити глибоко освічену й дисципліновану НАЦІЮ...

Чеський приклад 1968 року.

А далі:

«Сейчас внимание всего мира приковано к Португалии, где вновь действует механика сползания к тоталитаризму. Пользующаяся, по-видимому, поддержкой из Москвы португальская компартия все же потерпела поражение на выборах и стала расталкивать своих конкурентов теми же бесцеремонными методами демагогии, провокаций, полицейского произвола и шантажа, которые в свое время применяли ее предшественники в 1917, 1933 и 1948 годах».

(Це абзац спеціально для мене, бо я в тих португальських подіях, очевидно, ще не розібрався.)

І далі він – про зростання тенденції до збільшення карних органів, до ролі тайної поліції («В тайной полиции Португалии, по-видимому, особенно велика роль коммунистов»

«Левые» обычно с излишней доверчивостью воспринимают догмат о преимуществах социалистического строя и не хотят знать ничего, что идет с ними вразрез. Некоторые из них склонны до сих пор не доверять свидетельствам об ужасных событиях прошлого собранных в таких книгах, как «Большой террор» Конквиста, «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына, «Перед судом истории» Медведева... они часто рассматривают как преувеличенные и искусственно подобранные сообщения о политических, национальных и религиозных преследованиях...»

Тьотя Мотя Разторгуева формувала свою позицію коротко: «Этого не может быть хотя бы потом, что не может быть ни-ка-да...»

Крапка.

Далі – п'ятнадцять пунктів про **реформи**, які він вважає першочерговими. Серед них – поглиблення економічної реформи 1965 року – самостійність підприємств; часткова денационалізація всіх різновидів економічної та соціальної діяльності; повна амністія всіх ув'язнених, відміна смертної кари, гласність у судових справах; Закон про свободу забастовок; свобода релігійна; гласність; свобода вибору місця проживання і праці у межах країни; свобода на виїзд і на повернення у державу; скасування всіх форм партійних і державних привілеїв; законодавче підтвердження права на відділення союзних республік, права на обговорення питання про від'єднання; багатопартійна система; валютна реформа – вільний обмін карбованця на іноземну валюту.

Я писав на початку, що змінився час – змінився й автор. І якщо він раніше тільки примірявся до реформ (здебільшого на моральному, проповідницькому рівні), то сьогодні він куди ПОСЛІДОВНИШИЙ. Сьогодні він хотів би лишити урядові важку промисловість, вугледобувну, зв'язок, важкий транспорт, військовий комплекс (схудлий!), – а все інше піддати денационалізації.

Ідея настільки ж слушна, наскільки несприятлива для влади. Найнебезпечним словом у нинішніх ідеологів стало «конвергенція». Багато лаються словом «дифузія» (проникнення одних ідей на територію, мічену іншими).

А марно. Процес виснаження ресурсів і падіння виробництва іде так швидко, що починають бити на сполох і «державні» економісти. Реформи, які пропонує автор, і могли б стати тим резервом, який допоміг би **системі** вижити.

Зашорені власною богорівністю, вони про такі дрібниці, як світовий поступ, не думають. Та ж знають вони, що жити їм не сотню років, дав би БОГ до пенсії дотягнути, дітей забезпечити – а там лети все під три чорти. Нехай майбутні генерації віддуються за їхні діла й ідеї, – їм своє робить.

Такий закон будь-якої закритої форми: вона рано чи пізно виснажується, вичерпує себе. Ті, котрі сьогодні так зловороже закидають Авторіві зраду батьківщини чи марксизму, просто бігуни на стометровку. Ясно, що ні вони, ні ми, читачі, не доживемо до тих

часів, коли ці аргументи можна буде підтвердити доволішньою реальністю.

Ще одна важлива річ: автор з болем, дивиться на село й пропонує розкріпачити його. Дати селянинові «вольную» – після чого він нагодує і себе, і Європу. Для цього, втім, є одна перешкода – повальне п'янство. І тут сам собою напрошується висновок, що спивається суспільство не від правильного життя. Це давня деформація вартостей, знищення Бога й честі, підтримка посередності й нищення таланту, запруда підприємливості. Хрест, поставлений давним давно на конкурентності й конкуренції – символ болота.

Разом з тим – мені близька його точка зору, що всього того не можна досягти революційним шляхом; маємо бути терпеливими й еволюційними. Нині природня еволюція сама підточує насажене деревище тоталітаризму; але не доведи Бог якби воно впало, уражене разовим ударом блискавки. Це надто велике дерево, воно потопче й ті деревця менші, які вже помалу-малу проросли в його тіні...

З інших виступів автора якось не виходить, щоб він уважав аж надто сильними й загрозливими (для тоталітаризму) національну руху в республіках. Він все-таки від цього далекий. Вельми скромно оцінив він свого часу роботу Івана Дзюби, сказавши авторові цих рядків, що культурологія /!/ – не його хоббі, і не варто відривати проблему мовну від проблеми соціальної. Але він ніколи й не був в опозиції до опозиційних настроїв тих, для кого національна ідея щось важила. Більше того – він завжди підкреслював пов'язаність рухів демократичних з національними та релігійними як рухів цілокупно антитоталітарних (однак десь на глибині свого «Я» повторював чи повторює досі помилку тих західних лібералів, які просто не хочуть чи не мають змоги у цю проблему врубитись. Для нього це все-таки проблема не генеральна. Як не генеральна вона і для пересічного європейця – француза, німця, англійця. Позаяк вони належать до націй, які вже себе **реалізували**).

Може чи не найплідніший аспект його книги – заклик до єдності Заходу. І заклик до узгодженого скорочення зброї, до поступового

зниження світового рівня озброєності. Заклик до утворення міжнародної інспекції. На сьогодні це міф, жодна зі сторін (Варшавського пакту держави чи натівці – на те не погодяться. Але сама ідея має заповзти усім під череп, сверлити й муляти – і рано чи пізно до того має дійти. Це єдина альтернатива нестримній гонці озброєнь: є межа, за якою – катастрофа, вибух, перемога одного тоталітаризму над іншим, після чого – життя в базальтернативному суспільстві (знову – привіт від Еріка Артура Блейка, народженого в Бенгалії)...

Нарешті, майже інструктивний пункт 5 останнього розділу («Заключення»), де мовиться про узгоджену політику західних держав щодо турботи про більшу відкритість соціалістичних країн, про вільний обмін людьми й інформацією.

«Я считаю, между тем, что те цели, которые ставят социалистические страны (в особенности фиксирование послевоенных границ), не полностью отвечают интересам будущего Европы, во всяком случае до достижения объединения Германии... Необходимо, в частности, свободный обмен туристами, людьми, едущими для работы, ученья, лечения, занятий наукой (в особенности молодежи) на свободной народной основе, а не по рабским советским традициям ОВИРа, отделов кадров, КГБ и иже с ними. Необходимо добиться свободного обмена книгами, журналами, газетами и кинофильмами. Необходимо добиться отмены позорного капитулянтского решения Генеральной Ассамблеи ООН о запрете свободного телевидения со спутников (телевизор смотрят миллионы людей, они имеют право видеть то, что им нужно). Необходимо добиться расширения и улучшения иностранного радиовещания на СССР с полным запрещением всех форм глушения.»

І це вже буде цілком інша «країна», цілком інший «світ».

ЗАМІСТЬ ВИСНОВКУ

Немає жодної причини недооцінювати цю роботу. Навіть якщо згадати нігілістичну оцінку дисидентству, що її дали деякі наші крайні націоналістичні кола. Вони хоч і визнають за дисидентами привілей критиків режиму, проте абсолютно налаштовані проти їхнього реформаторства. В такому контексті згадують вони і Автора, і Генерала, і деяких Істориків. Закидають дисидентам спробу пом'якшити, виправити режим, а – отже, й укріпити імперію. І роблять висновок, що борці за волю й права українців до категорії дисидентів не належать.

Це все той же **закордонний** погляд, теорія, суха гілка дерева, – зеленого дерева. Будь-яка ідея, доведена до крайності, перетворюється на власну протилежність – визвольний рух, чинений тотально, обернеться тоталітаризмом.

Тому я відношу себе до прихильників цієї роботи, – хоч і не можу відмовити собі у праві й обов'язку боронити волю й права українців.

Аби пізнати якесь явище, треба вийти за його межі. Поглянути на нього з пташиного лету. Бо не тільки світу, що у вікні. І якщо дивитись на єгипетські піраміди чи на кумранські рукописи під кутом зору їх корисності для українського руху, то пірамід і рукописів не вивчиш.

Це – в один бік.

А тепер – в інший.

Три дні в липні-серпні засідали наймудріші в Хельсінках. Тридцять п'ять держав з'їхалося. Готувалися кілька років. І прийняли «Заключний акт», про який тепер тільки й мови.

Визнано територіальну цілісність держав і непорушність кордонів. Тим самим всупереч Авторіві поставлено крапку над і у питанні про дві Німеччини. У питанні про окупацію Прибалтики. Закрито й питання про українську ідею.

Там багато – про права людини, про вільність віросповідання, про свободи людей і народів.

Але дуже прикро, ще створений Автором документ не став предметом ретельного розгляду там, де йому належали б прозвучати.

Це перше.

І друге – Хельсінкський Заключний Акт – після Праги й Будапешта, після хвилі українських і всесоюзних арештів, після таких антинаціональних і антирелігійних кампаній, свідками яких стали тіж **наймудріші**, – чи ні обернеться на ширму для ще дужчого пригнічення поневолених?

Пропаганда Хельсінкських досягнень іде по радіо поряд з цитуванням Леоніда Ілліча про те, що ніхто не може, мотивуючи це міркуваннями міжнародного характеру, тиснути на нас, «указувать другим народам, как они должны устраивать свои внутренние дела». Це знакова теза, прихований недопуск на свою територію, «со своим уставом в чужой монастырь не лезь»?

Оце невтручання у внутрішні справи – чи не призведе воно до повного розгрому руху спротиву? Адже «невтручання» іде поряд із закликами до наступу на ідеологічному фронті, а знаємо, що це означає.

Архітектором Хельсінкської угоди називають Брежнєва. Чи випадково його «проізвелі» у травні а маршали? Недалеко й до «генералісимуса»?

Тепер уже явне дадуть йому (якщо вже не дали) **зерна**. Подейкують, що наші **мудріші** про це вельми клопочуться, а їхні **мудріші** – торгуються.

І останній підсумок: рецензована книга – пункт поворотний, вона відтинає вчорашні ілюзії і диктує цілком інший світоглядний підхід до проблеми – «соціалізм-капіталізм». Втім, дається визнаки конспективність; але тепер зупинка за іншими, за тими, хто хотів би це осмислити на художньому, на політичному, на статистичному та інших рівнях. Замість густий, і погляд на «страну» и «мир» – завтрашній.

Попри всі «але», яких буде і в нашій пресі, і у пресі тамтешній – багато. Бо саме постановка проблеми провокує на дискусію. Бай-дужих читачів у цієї книги не буде.

ЛЕСЬ ТАНЮК

ЩОДЕННИК

№57+ 1975 серпень
 Rudolf Steiner
 Das christentum
 als mystische
 Tatsache und die Misterien
 des Alterums

Це — остання робота
 Леся Степановича.
 Ексклозив — перший
 переклад українською
 праці Р. Штайнера

У нашому пізнанні Курбаса нам довго бракувало Рудольфа Штайнера. Дещо помалу-малу визбирувалося — у спогадах і старих газетах-журналах; але — мало. Дещо я сам на ходу перекладав з німецької — проте потрібна була **цілісніша картина**. Що саме захопило Курбаса у Штайнера? Чому він був такий авторитет для студентів? Для нашого модерну, зокрема? Чим захоплювали штайнерівські гуртки?

Штайнер видався мені значно цікавішим за мої дисертаційні екзерсиси. «Крушельницькому» доведеться почекати — тут мова саме про ті лекції Штайнера, які **міг** слухати Курбас. Аби принаймні читати («записані в травні 1910 р.»).

В авторській передмові чи не найважливіше — дефініція Штайнером «містики», її відношення) до наукового пізнання. Йдеться тут про «містичне пізнання» християнства і християнської сутності. **Він посилається** на Едуарда Шюре, автора «Великих посвячених», на Шюре, який переклав ці його лекції французькою («*La mystère chrétien et les mystères antiques*») Таке ж посилання на Шюре знаходимо і в Курбаса в «Щоденнику» — це один аргумент за те, що Курбас мав до справи саме цю монографію Штайнера. Маю й свідчення Чистякової, що саме вона була в бібліотеці Курбаса — з його автографом.

Вступну частину — лише перекажу.

Початок — про навалу матеріального природознавства, яка сколихнула кінець століття (на противагу «духовному началу»). «Життя душі» почало масово узалежнюватися з висновками природознавства. Природо-наукове мислення на певний час стає новою модою, набуваючи, за Штайнером, навіть магічної сили, стає магічною силою.

Штайнер не виступає проти цього, але переконаний, що слід варто взяти до уваги й міркування тих, у кого інтереси голови домінують над інтересами серця. Це ті, чий розум не в змозі відірватися від уявлень природознавства. Їх кладе на лопатки сила доказів. Проте регіональні потреби їхнього Духа не можуть задовольнитися такими уявленнями; для цього вони дають надто безрадісну перспективу. Невже людській душі суджено лише для того надихатися високими ідеями краси, істини і добра, щоб у кожному окремому випадку бути врешті-решт зметеною у небуття — подібно до мильної піни матеріалістичної свідомості? Це — відчуття, яке гнітить багатьох наче жахливе привиддя. Природо-наукові уявлення, оперті на авторитети, їх пригнічують. Такі люди намагаються якомога довше залишитися сліпими в сенсі власного душевного роздвоєння. Вони навіть втішаються тим, що людській душі, мовляв, відмовлено в чіткому розумінні подібних речей. Вони мислять відповідно до природознавства, позаяк цього вимагають від них життєвський рефлекторний досвід і логіка розумового мислення, та все одно зберігають виховане в них релігійне почуття і воліють лишатися в мороці, що окутує їхній розум, у темряві — стосовно релігійних проблем. Для пошуку відповіді на ці діткливі питання їм бракує сміливості.

Отже, не може бути жодного сумніву в тому, що природо-науковий спосіб мислення є найпотужніша сила в духовному

житті нового часу. І кожен, хто говорить про духовні інтереси людства, не може на неї не вважати. Та нема сумніву і в тому, що таке мислення є вкрай поверховим і лише частково задовольняє наші духовні потреби. Було б невтішно, якби таке мислення стало єдино можливим. І хіба не важко було б погоджуватися із заявами на зразок наступної: «Думка є різновид сили. Ми **розвиваємось** завдяки тій же силі, завдяки якій **мислимо**. Людина є організм, який перетворює різновиди єдиної сили на силу мислення; вона є організм, діяльність якого ми називаємо «живленням» і за допомогою якого виробляємо те, що називаємо думками. Який дивовижний хімічний процес, що може невеличку кількість їжі перетворити на божественну трагедію Гамлета!» Це написано на брошурі Роберта **Г. Інгерсолла**, яка має назву «Сучасна **загибель** богів». Хай такі думки знаходять мало підтверджень, хай вони поки що є набутком одинаків. Головне в тому, що багато людей вважають себе змушеними завдяки природознавчому мисленню ставати стосовно світових процесів на таку точку зору, навіть коли вони самі переконані, що нічого подібного не роблять.

Звісно, становище було б зовсім прикрим, якби природознавство само по собі спонукало людство до висновків, що їх пропагують його численні пророки. І найприкрішим — для того, хто зі змісту природознавства виніс би переконаність, що природо-науковий спосіб мислення резонний тільки в площині природи — і методи його непохитні. Така людина повинна сказати собі: хай як хочуть дискутують про окремі аспекти природознавства; хай друкують том за томом, збирають спостереження над «боротьбою за існування» і над її необґрунтованістю, над «всемогутністю» чи «безсиллям» природного відбору; природознавство розвивається саме в такому напрямі, який у певних межах неминуче **має** набувати все більшого й ширшого визнання.

Але чи справді вимоги природознавства є такими, як стверджують деякі з його адептів? Що вони не цілком такі, нас переконує поведінка цих адептів. У своїй власній парафії вони поводяться інакше, ніж вони про це пишуть і ніж вимагають цього від інших рівнів знання. Хіба Дарвін і Ернст Геккель зробили б колись свої великі відкриття в площині життєвого розвитку, якби замість спостережень над природою і будовою тварин вони зачинилися б у лабораторії і скніли б над **хімічними** дослідями з клаптиком речовини, вирізаної з організму? Хіба міг би Ланцель описати розвиток земної кори, якби він не дослідив її нашарувань і їхнього складу, а обмежився б лише хімічним аналізом певної кількості каміння? Нехай же люди справді йдуть слідами цих учених, які є грандіозними вершинами у найновішому розвитку науки! Тоді й на найвищих площинах духовності люди чинитимуть так само, як чинили в своїй площині аналітики природи. Тоді вже не будуть певні, що вичерпно збагнули сутність «божественної» трагедії Гамлета, стверджуючи, ніби всемогутній хімічний процес перетворив на цю трагедію деяку кількість спожитої їжі. В це тепер ніхто не повірить, подібно до того, як будь-який дослідник природи не може всерйоз повірити, що він вичерпно збагнув роль теплоти у розвитку Землі, вивчивши в хімічній реторті вплив теплоти на сірку. Адже й будову людського мозку він намагається зрозуміти не тим, що витягає шматок його з голови і вивчає вплив на нього їдкою лугою, а тим, що питає себе, як виникав і формувався мозок упродовж земної еволюції з органів нижчих істот.

Отже, нема сумніву, що той, хто досліджує сутність духу, **може** повчитись у природознавства. Для цього він тільки повинен чинити так, як чинить воно. Він не повинен дозволяти дурити себе **приписами** окремих представників природознавства. Він має досліджувати духовне середовище так,

як вони досліджують середовище фізичне; але він зовсім не зобов'язаний брати на віру тих думок, які виробились у них про внутрішній світ завдяки тому, що їхня свідомість була затуманена мисленням про винятково фізичне.

Той діє в душі природознавства, хто розглядає духовний розвиток людини так само безсторонньо, як природознавець стежить за чуттєвим світом. У середовищі духовного життя ми прийдемо тоді до способу дослідження, який так само відрізняється від суто природознавчого, як геологічне дослідження відрізняється від суто фізичного, або вивчення життєвого поступу — від вивчення законів хімії. Ми прийдемо тоді до вищих методів, які, не будучи природознавчими, однак цілком відповідають їхній суті. Лише через такі методи можемо ми проникнути у процес духовного розвитку як християнства, так й інших релігійних світів. Той, хто застосовує ці методи, може, звичайно, викликати заперечення з боку людей, які вважають себе мислячими як природознавці, але це не завадить йому самому усвідомлювати себе в цілковитій гармонії з поглядами істинного природознавства.

Такий дослідник має підвестись і над суто історичним дослідженням пам'яток духовного життя. До цього його зобов'язує образ мислення, запозичений ним із спостережень над природними явищами життя. Для викладу будь-якого хімічного закону не має великого значення опис реторт, склянок і пінцетів, які знадобились для його відкриття. І під час зображення початків християнства таку ж нікчемну роль гратиме встановлення історичних джерел, з яких черпав євангеліст Лука, або з яких складається «Тамне одкровення» Іоанна. «Історія» може служити тут лише передпочатком даного дослідження. Це шляхом аналітики історичного виникнення пам'яток можна дізнатись щось про уявлення, пануючі в книгах Мойсея чи в повідомленнях грецьких містів. В історичних

пам'ятках ці уявлення знайшли лише свій зовнішній вираз. І природознавець, бажаючи дослідити сутність «людини», не почне простежувати, в який спосіб виникло слово «людина» і як воно розвивалося в мові. Для нього суть буде не в слові, а у самому предметі, — тобто не у слові, під яким предмет знаходить свій зовнішній вираз. Так і в духовному житті варто триматися духу, а не його зовнішніх ознак.

Перекладаючи 1918 року книжку Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає», Лесь Курбас чітко говорить про різницю між пізнанням чуттєвим і раціональним. «Я думаю, пише він, що в душі людства борються серце і розум за первенство. І що, як одному з них показується не по силі розв'язати велику тайну, яку творить і живить наша фантазія у всяких обставинах і у всякому ладові, — то воно дає дорогу другому елементові, щоб знов у свій час зайняти його місце. На це виразно вказує постійне чергування позитивно-реалістичних напрямків з містико-романтичними».

І далі конкретизує свій посыл:

«Я вважаю, що поява такого, наприклад, Бергсона у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції відноситься на ділі іменно до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І дума, що чистому розумові цим ще раз сказан: **не по силах тобі самому**».

Апеляцією до пошуків у людині Божественного став і його «Едип-Цар». «Для людей відтвореної Софоклом доби, — пише Курбас, — була типовою віра в божественне призначення непорушної долі людини». Не маючи наміру реставрувати виставу давньогрецького театру, Курбас модернізує цю «непорушність» у відповідальність «всього перед усім», у всеєдинство моралі й чину. Таким всеєдинством була для Штайнера та його послідовників містерія.



МІСТЕРІЇ ТА ЇХНЯ МУДРІСТЬ

Щось на кшталт таємничого покриву лежить на тому способі пізнання, яким у древніх культурах задовольняли свої духовні потреби люди, що шукали глибшого й пізнавального життя, ніж те, яке могли дати народні релігії. Вивчення того, в який спосіб задовольнялися ці потреби, відсилає нас у темряву загадкових культів. Кожен, хто знаходив таке духовне задоволення, на якийсь час зникає з поля нашого зору. Ми бачимо, що народні релігії не можуть дати йому того, чого шукає його серце. Людина визнає богів; але вона знає, що звичні уявлення про богів не відкривають їй найвищих загадок буття. Вона шукає мудрості, яку турботливо ховає від неї каста жерців, і саме в них вона шукає прихистку для своєї збентеженої душі. І якщо мудреці вважають таку людину достатньо зрілою, вони поступово допускають її до вищого пізнання в місцях, схованих від сторонніх очей. Те, що віднині діється з такою людиною, заховано від непосвячених. На певний час вона ніби цілком зникає із земного буття і здається ніби перенесеною у якийсь інший, сокровений світ. І коли вона знову повертається до денного світла, перед нами вже інша, перетворена осо-

бистість, яка не знаходить достатньо високих слів для виразу масштабу своїх переживань. Не тільки образно, а й у вищому реальному сенсі вона є для себе самої ніби тим, хто пройшов крізь смерть і прокинувся до нового, вищого життя. І їй зрозуміло, що ніхто, сам не переживши подібного, не в змозі вірно зрозуміти її слова.

Так було з людьми, кого було посвячено під час містерій у ту таємничу мудрість, якої був позбавлений народ і яка проливала світло на найглибші таємниці буття. Ця «потаїна» релігія обраних існувала поруч з релігією для всіх. Її початок губиться для нашого історичного погляду у темряві походження народів. Але ми знаходимо її повсюдно у древніх етносах, куди тільки сягає наше пізнання. Ми чуємо, з яким благоговінням мудреці цих народів переказують нам ці містерії. Що ж там було захищено, що саме відкривали вони новопосвяченому?

Ця загадковість зростає, коли ми дізнаємось, що древні дивились на містерії як на щось небезпечне. Шлях до таємного буття лежав через світ жахів, і горе тому, хто намагався проникнути туди негідно. Не було більшого злочину, ніж «зрада» таємниці непосвяченому, «зрадників» карали на горло з конфіскацією майна. Відомо, що поета Есхіла було звинувачено в тому, що він переніс на сцену дещо з містерій. Він урятувався від смерті лише втечею до олтаря Діоніса і за допомогою судового розгляду, який показав, що він, Есхіл, не був посвяченим, отже, не зрадник.

Не лише багатозначним було те, що говорили древні про ці таїнства, але воно ще приховувало в собі кілька змістів. Посвячений був переконаний, що розповідати про відоме йому – гріх; і ще більший гріх для непосвяченого – чути подібне. Плутарх згадує про страх, що його відчував посвячений, і порівнює його стан з приготуванням до смерті. Посвяченню мав передувати особливий образ життя, пристосований до переведення

чуттєвості під владу духа. Цій меті слугували піст, усамітнення, очищувальні обряди й певні душевні вправи. Все, до чого людина була прикута в щоденному житті, мало втратити для неї ціну. Весь напрям її відчужань і почуттів мав стати іншим. Нема сумніву у резонності таких вправ і випробувань. Мудрість, якої людині належало набути, лише тоді могла вплинути на її душу, якщо вона перед тим перебудувала світ своїх тілесних рефлексій. Людину вводили в життя духа, їй світило пізнання вищого світу, до якого вона не могла виробити в собі ніякого ставлення без попередніх вправ і проб. А суть між тим полягала саме у ставленні до найвищої духовності. Хто хоче непомилково мислити про такі речі, той мусить мати досвід знайомства з найглибшими способами пізнання.. Він повинен відчувати, що існують два цілком різні ставлення до осягнення вищого стану. Світ, який оточує людину, передовсім є для неї дійсність. Людина відчуває, бачить і чує процеси цього світу. Для неї вони дійсні, бо вона сприймає їх власними почуттями. Ї аналізує їх, щоб проникнути в їхню глибину. Навпаки, те, що виникає в її душі, спочатку не є для неї такою ж дійсністю. Адже це «тільки» думки й ефемерні ідеї. Найбільше, що вона в них бачить, – це уявлення про дійсність. Самі ж ці уявлення ще не володіють нею. Бо їх не можна почути й побачити, і головне – їх не можна помацати.

Проте існує й інше ставлення до речей, яке навряд чи годе зрозуміти той, хто безумовно дотримується змальованих вище реалій. Для декого воно виникає в певний момент їхнього життя. І тоді їхнє ставлення до світу здійснюється. Істинно реальними вони називають ті образи, які виникають в їхньому духовному житті. Тому все те, що вони бачать, чують і відчувають через своє сприйняття, вони приписують тільки реальності нижчого рівня. Вони достеменно знають, що не можуть **довести** того, що подумки відчувають і стверджують. Вони знають, що можуть лише **розповідати** про свої нові відкриття. І що тут

вони опиняються стосовно інших людей у становищі зрячого, який переказує сліпонародженому своє зорове сприйняття. Вони зважуються ділитись своїми внутрішніми переживаннями, маючи певність, що оточені людьми, чиї духовні очі хоч і заплещені зараз, але можуть відкритися завдяки силі того, про що вони, зрячі углиб, їм повідомлять. Позаяк вони вірять у людство і намагаються подарувати усім смертним духовний зір. Проте вони можуть тільки пропонувати плоди, вирощені їхнім власним духом; бачить їх інший, чи ні, залежатиме від того, чи має він талант розуміння того, що відкривається духовному зорові.

Людина має дещо, що на початку заважає їй бачити духовними очима. Первісно вона існує зовсім не для того. Вона є те, чим є її рефлекторне відчуття, а її розум є тільки її суддею і тлумачем. Ці рефлекси погано виконували б **своє** завдання, якби не спирались на правду і незаперечність своїх показів. Поганим було б те око, яке б під своїм кутом зору не стверджувало безумовної реальності своїх зорових сигналів. Само по собі око є непомилне і своєї непомилності не втрачає завдяки духовному зору. І тоді людина не заперечує нічого з того, що спостерігала чуттєвим зором. Але з баченого виникає нове сьйво, раніше невидиме. І тоді людина знає, що спочатку вона бачила тільки заземлену реальність. Тепер вона бачить ту ж реальність; але бачить її зануреною у вище, у дух. Проблема в тому, чи відчуває людина вповні те, що тепер – у такий новий спосіб – бачить. Хто з життєвськими мірилами й відчуттями підходить до чуттєвого світу, той у вищому світі бачить лише міраж, лише «фантастичний» образ. Життєвське сприйняття пристосовано лише для речей рефлекторних. Вона потрапляє в порожнечу – відразу, тільки-но хоче обійняти образи духовні. Вони віддаляються одразу, тільки-но вона хоче до них торкнутися. Адже вони – «лише» думки. Вона їх мислить, але не **живе** в них. Для неї ці образи менш реальні,

ніж перебіжні сни. Вони спливають як мильна піна, коли людина протиставляє себе **власній** реальності, міцно склепаною реальністю її зовнішнього, чуттєвого сприйняття.

Інакше ведеться тому, хто зрікся відчуття чисто зовнішньої реальності. Ця реальність втрачає для нього свою абсолютну стабільність, свою безумовну вартість. Сприйняття й почуття такої людини не притуплюються, але поступаються місцем чомусь іншому. Цю прогалину починає заповнювати Світ Духа.

Але тут на людину чигає небезпека. Вона може таїтися в тому, що така людина втрачає відчуття безпосередньої життєвської реальності, а натомість інша реальність, реальність духовна, – перед нею не відкривається. Людина потрапляє у протрацію, вона ніби зависає у порожнечі. Для себе самої вона – ніби мертва. Старі цінності для неї загинули, нові – ще не народились. Для неї не існує більше ні світу, ні людини. І це не тільки звичайна можливість. Для кожного, хто хоче прийти до вищого пізнання, це рано чи пізно стає реальністю. Людина досягає мети, де дух оголошує їй **будь-яке життя як смерть**. Тоді вона більше не в людському світі, вона **під ним** – у пеклі. Вона здійснює подорож в Аїд. Благо їй, якщо вона тепер не загине. Перед нею відкривається новий світ. Людина або зникне в ньому, або постане перед самою собою перетвореною, преображеною. У цьому випадку перед нею постає нове сонце, перед нею виникає нова земля. З духовного вогню перед нею відроджується всесвіт.

Так описують посвячені те, що сталося з ними в містеріях. Меніпп розповідає, що він подався до Вавилону для того, щоб послідовники Зороастра провели його в Аїд і назад. Він каже, що в своїх мандрах перепливав через великі води, проходив крізь вогонь і крижані тороси.. Ми чуємо від містів, що їх лякали оголеним мечем, з якого стікала кров. Ці слова зрозумілі,

коли людині відомі етапи на шляху від нижчого пізнання до вищого. Адже вона відчула на самій собі, як уся тверда матерія, все чуттєве розтікається наче вода, і вона втрачає під собою ґрунт. Все, що людина раніше сприймала як живе, є тепер здобиччю смерті. Як меч проходить крізь живе тіло, так дух прохромив усе її колишнє життя, людина пізнала кривавицю чуттєвого світу.

Але по тому виникло нове життя: людина піднялася з пекла. Так каже про це речник Арістід: «Мені здавалось, що я торкався Бога, відчував його близькість -перебуваючи при цьому між недремністю і сном. Дух мій був напрочуд легкий, до такої міри, що збагнути й висловити це не годен жодний з непосвячених».

Це нове існування не підпорядковане законам нижчого життя. З'яви й зникнення таку людину вже не обходять. Можна багато розбалакувати про вічне, але хто говорить про це до свого сходження в Аїд, слова того – «порожній звук і дим». Посвячені по-новому дивились на життя і смерть; лише після того вважали вони за можливе для себе говорити про безсмертя. Вони знали, що непосвячений, кажучи про безсмертя, говорить те, чого не розуміє.

Непосвячений приписує безсмертя речам, підпорядкованим законам народження й зникнення. Але не тільки одне просте **підтвердження** вічності життя хотіли одержати місти. Відповідно до їхнього погляду таке підтвердження не мало б жодної вартості. Позаяк вічне живе в не-місті. Говорячи про вічне, міст говорив би про неіснуюче. Це вічне було б саме тим, до чого прагнули місти. Вони мусили б спочатку збудити це вічне в самих собі і тільки після того могли говорити про нього. Тому для них було цілком реальним суворе слово Платона, що непосвячений є зануреним у житейське болото, і лише той, хто перейшов містичним шляхом, вступає у вічність. Лише так можуть бути зрозумілі слова з фрагменту Софокла: «Тільки високо

блаженними досягають царства тіней посвячені. Тільки вони **живуть** там; для всіх інших – скорбота й страждання».

Отже, хіба не **загрозу** малюють нам, говорячи про містерії? Хіба не щастя, не вищу цінність життя забирають у того, кого приводять до брами пекла? Через те й така страшна відповідальність, яку вони беруть на себе. Проте чи маємо ми право ігнорувати цю відповідальність? Ось питання, які має задавати собі посвячений. Він знав, що народний світогляд ставиться до його знання, як темрява до світла. Але зате в цій темряві живе таке собі невинне щастя. Місти вважали – не можна злочинно зазіхати на це щастя. Що сталося б насамперед, якби міст «вказав» свою таємницю? Він вимовив би слова – і тільки слова. Ніде не виявилось б тих відчуттів і почувань, які завдяки цим словам допомогли викликали духа; для цього були б потрібні вправи, проби, екзерсиси, зміни у всьому чуттєвому житті людини. Без цих умов слухач почувався б викинутим у порожнечу, у небуття. Його позбавили б того, що було його щастям; а навзамін не спромоглися дати йому щось інше. Втім, у нього не могли б навіть нічого й відібрати. Адже самими лише словами не можна змінити життя насущне, життя почуттєве. Адже тільки в доступних її почуттям речах людина могла б відчутти, **пережити** реальність. Тільки жахливе, руйнівне для життя **передвістя** можна було б їй дати. На такий вчинок мали б дивитись як на злочин. Сьогодні для досягнення духовізнання це вже не має особливого значення. Воно може бути зрозуміле у формі понять, бо сучасне людство володіє здатністю мислити понятійно, – здатністю, якої не мали древні. Сьогодні це духовізнання може даватися такими людьми, які самі вже володіють пізнанням духовного світу людини через власне пережиття; і перед ними так само можуть бути люди, які сприймають це пережиття у формі понять. Такої здатності до понятійного мислення старожитнє людство не мало.

Мудрість містерій подібна до тепличної рослини, яка потребує догляду й турботи віддалік від світу. Хто виносить її в атмосферу буденності, той виставляє її на повітря, в якому вона не може рости. Рослина розпадається на ніщо перед ядучими судженнями сучасної науки й логістики. Тому відмовимось на якийсь час від виховання, даного нам мікроскопом, телескопом і природознавчим способом мислення; очистимо наші тепер уже неоковирні руки, які надто довго розчленовували й експериментували, – щоб ми могли ввійти до чистого храму містерій. Для цього необхідно цілковита свобода від упередженості.

Для міста передусім важливий настрій, з яким він наближається до того, що він відчуває як щось вище, як відповіді на загадкові питання буття. Особливо в наш час, коли пізнанням називають лише збаналізовано-наукові висновки, важко повірити, що у вищих питаннях може грати роль настроїв. Адже пізнання стає через це чимось інтимним й особистим. Саме таким воно і є для міста. Нехай повідомлять кому-небудь рішення світової загадки! Хай подадуть йому це рішення на блюдечку! Міст розуміє, що все це лише порожній звук, якщо тільки сама особа не поставить себе в потрібну позицію стосовно всього цього. Таке рішення – нікчемне, воно розтікається, якщо почуття не зігріте особливим, необхідним для цього вогнем. Припустімо, перед тобою постало божество! Воно або ніщо, або все. Воно ніщо, якщо ти підйдеш до нього з тим же настроєм, з яким підходиш до предметів повсякдення. Воно все, якщо ти підготовлений, налаштований на нього. Яке воно само по собі, тебе не стосується; суть у тому, чи захопить воно тебе, чи залишить воно тебе таким, яким ти був раніше, чи перетворить тебе на іншу людину. Та це вже цілком залежить від тебе. Ти мусив підготуватись – вихованням, розвитком найглибших потенцій своєї особистості, щоб у тобі запалала й вирвалась з тебе на волю божественна можливість зміни. А це вже залежить від

того прийому, який ти готуєш цій божественній зустрічі. Плу-тарх залишив нам повідомлення про таке виховання; він розпо-вів про вітання, яким міст стрічає божество, що постає перед ним: «Тому що Бог однаково вітає кожного, хто наближається до нього, словами: «Пізнай самого себе! – не гірше за звичне: «Добриденень!» Ми ж відповідаємо на це божеству словами: «Ти є!» – і в такий спосіб приносимо йому вітання від імені **буття** як щось істинне, первісне й одному йому належне. Адже ми, по суті, не беремо участь у цьому бутті, хоч кожна жива істо-та, перебуваючи між народженням і зникненням, являє собою лише слабку й невпевнену **мрію про себе**; якщо ж ми хочемо охопити це явище розумом, відбувається аналогічне з дуже стиснутою водою, яка розлітається від цього стиснення, і те, що ми хотіли втримати в руках, від нас вислизає. Так і наш ро-зум, женучись за надто спрощеним уявленням про кожную іс-тоту, узалежненим від будь-яких випадкових змін, приходиться у своєму блуканні або до його початку, або до зникнення, але не здатний охопити ціле, постійне й істинно-сутнісне. Бо не можна, за Гераклітом, двічі викупатися в одному й тому ж по-тоці, і не можна пізнати смертну істоту двічі в одній і тій же її іпостасі. Вона руйнується і знову з'єднується силою і швидкіс-тю руху; вона виникає й зникає, з'являється і щезає. Тому все підлегле процесові становлення ніколи не сягає до істинного буття, адже **поява** ні на мить не припиняється, і ніщо не зникає; зміну закладено вже у сімені, – зародок, потім дитина, далі юнак, зрілий муж і нарешті старигань; відбувається постійна руйнація попередніх витворів і зміна вікових категорій. Тому є смішним боятись одноразової смерті, тоді як ми вже вми-рали й вмираємо так по-різному. Бо не лише смерть вогню є виникненням повітря, як говорить Геракліт, а смерть повітря – народженням води; набагато чіткіше це видно на самій люди-ні. Зрілий муж вмирає, стаючи старцем, юнак – стаючи зрілим

мужем, підліток – юнаком, дитина – підлітком. Вчорашнє вмирає в сьогоднішньому, сьогодніня – у завтрашньому; ніщо не лишається і не є одиничним, ми стаємо **множинними**, між тим як речовина обертається навколо одного прообразу, навколо однієї загальної форми. Тому що, залишаючись незмінними, як могли б ми знаходити задоволення в інших речах, якими раніше не переймалися, як могли б ми любити й ненавидіти речі протилежні, захоплюватися ними чи гудити їх, говорити не те, що казали раніше, віддаватися іншим пристрастям, – якби ми й самі не набували іншого образу, інших форм, іншого почування? Адже без змін не можна перейти в інший стан, а хто змінився, той вже не те, чим він був раніше. Якщо ж він не той, то його в старому вигляді вже нема, він змінюється, стає з попереднього **іншим**. Чуттєве, емотивне сприйняття збиває нас з пантелику, – бо істинного буття ми не знаємо – і вважаємо за нього те, що бачимо, тобто те, що нам тільки здається... (Плутарх, «Про значення дельфійського «Ее», 17 і 18).

Плутарх часто характеризує себе як посвяченого. Те, що він нам тут змальовує, це умови життя міста. Людина досягає мудрості, через яку дух прозріває передовсім примарність рефлекторного життя. Все, на що людська емотивність дивиться як на буття, як на дійсність, існує лише зануреним у потік становлення. І так само, як з усім іншим у світі, відбувається і з самою людиною. Вона розпадається перед своїм власним духовним зором; її цільність розкладається на частини, на переходові явища, на швидкоплинне. Народження і смерть втрачають своє виняткове значення, стаючи тільки миттєвостями виникнення й зникнення, подібно до всього суцього. Вище начало не може бути знайдено в цьому взаємозв'язку становлення й відмирання; його можна шукати лише в тому, що воістину існує, що дивиться в минуле й провидить майбутнє. Знайти це «щось», обернуте зором **водночас** назад і вперед, і складає

наступну ступінь пізнання. Це є дух, який відкривається нам у чуттєвому, емотивному світі. Він не має нічого спільного з чуттєвим становленням, він не виникає і не зникає подібно до чуттєвих явищ. Той, хто живе винятково у світі рефлексій, носить в собі цей дух прихованим; той же, хто досягає примарності рефлекторного світу, має його в собі як виявлену дійсність. Той, хто домогся такого прозріння, розвинув у собі новий орган. З ним сталося щось подібне до того, що буває з рослиною, яка мала спершу тільки зеленолист, а тепер на ній з'явилась яскрава квітка. Звичайно, сили, які створили квітку, вже лежали схованими в рослині задовго до її цвітіння, але тільки під час цвітіння вони стали реальністю. І в людині лише рефлекторній приховано живуть божественно-духовні сили, але тільки в місті вони стають виявленою реальністю. В цьому полягає зміна, яка відбувається з людиною в містерії. Своїм розвитком містик додає до вже існуючого світу дещо нове. Світ зробив з нього людину чуття й залишив його потім напризволяще. Цим природа виконала свою місію. Вичерпано все, що вона сама могла зробити з живими силами людини, але самі ці сили не вичерпано. Вони лежать, ніби заворожені, у примітивній людині, чекаючи на своє визволення. Самі себе вони нездатні визволити; вони перетворюються на ніщо, якщо сама людина не опанує їх і не надасть їм розвитку, не збудить до дійсного буття те, що сокровенно таїться в людині. Природа розвивається від найменш विकінченого до найбільш विकінченого. Від бездиханного стану вона провадить істоти крізь довгу низку сходинок, крізь усі різновиди живого, – аж до людини чуття..

Ця остання у своїй чуттєвості розплющує очі й на разі усвідомлює себе як істота чуттєво-реальна й мінлива. Але вона, крім того, відчуває в собі й силу, породжену цією чуттєвістю. Сила ця сама по собі не є змінна величина, позаяк ці зміни – похідне від неї. Людина носить їх у собі як ознаку того, що в ній

живе дещо більше, ніж те, що вона здатна сприймати рефлекторно.. Того, що може бути похідним від цього, в ній поки що нема. Але людина відчуває, як у ній спалахує щось таке, яке це все створило, включаючи і її саму, і вона відчуває, що це «щось» може стати тим, що окрилить її на найвище творення.. Воно нуртує в ній, воно чуттєво існувало в ній завжди, воно існуватиме й після неї. Людина створена ним, але вона здатна досягнути це «щось» і сама взяти участь у його творенні. Подібні почуття живуть в місті після посвячення. Міст відчуває в собі вічне, божественне. Його дії відтепер мають стати ланками в Божому творенні. Міст може сказати собі: я відкрив у собі своє вище «Я», але це «Я» виходить за межі мого чуттєвого становлення; воно існувало до мого народження, воно існуватиме і після моєї смерті. Воно творило од віку і творитиме довіку. Лише чуттєва, емоційна особистість є творінням цього «Я». Воно вмістило мене в себе; воно творить у мені; я – його частка, те, що я віднині створюю, вивищується над моєю чуттєвістю. І моя особистість є лише засобом для цієї вищої творчої сили, для цього Божественного в мені. Так дізнавався міст про своє обожнення, про своє наближення до Бога.

Силу, яка в такий спосіб спалахувала в кожному з них, міста називали своїм істинним духом. При цьому вони самі ставали породженням цього Духа. Вони почувалися так, ніби в них вселилась якась інша істота, що цілком оволоділа всіма їхніми органами. То була істота, яка стояла між чуттєвою індивідуальністю міста і силою світової всевладності, божеством. Цього свого істинного Духа й шукав міст. Я став людиною у великій природі, – говорив він собі. Але природа не завершила своєї справи. Це завершення я маю взяти на себе сам. Проте у царстві природи, до якого належу і я сам як чуттєва особа, мені не вдасться цього досягнути. Усе, що мало здатність здатним до розвитку в цьому царстві природи, вже одержало розвиток.

Тому я повинен з нього вийти. Там, де зупинилась природа, – в царстві Духа – я маю продовжити творення. Я повинен створити для себе життєву атмосферу, якої не можна знайти у навколишній природі. Ось яку життєву атмосферу готували для містів у храмах, де відбувались містерії. Там прокидались сили, які в них дрімали, там перетворювались вони на вищі творчі, духовні організми. Це перетворення було діткливим процесом. Він не міг відбуватися у спертій атмосфері повсякдення. Та коли завдання було виконане, людина ставала подібною до скелі, що виростає з вічності і здатна протистояти будь-якій бурі. Але при цьому вона не повинна була думати, що може в безпосередній формі передавати це своє пережите іншим.

Плутарх свідчить, що в містеріях «можна знайти найвеличніші одкровення й вказівки про істинну природу демонів». Від Ціцерона ж ми дізнаємося, що в містеріях, «якщо вони пояснені відповідно до їхнього істинного змісту, пізнається більше природа речей, ніж природа богів» (Плутарх: «Про занепад оракулів»; Ціцерон «Про природу богів»). З цих тверджень видно, що для містів стосовно природи речей існували вищі одкровення, ніж одкровення народної релігії. Ба навіть видно, що й демони, тобто духовні істоти, і самі боги потребували пояснень. Отже, місти підносились до істот ще вищого ґатунку, ніж демони й боги. І це лежало в самій суті мудрості містерій. Народ уявляв собі богів і демонів в образах, зміст яких було цілком запозичено з чуттєво-реального світу. Чи не повинен був шукач суті вічного почати сумніватися у вічності таких богів? Як міг Зевс народного вірування бути вічним, якщо він носив у собі всі якості істоти тлінної, минущої? Міст розумів одне: до свого уявлення про богів людина приходиться в інший спосіб, ніж до уявлення про конкретні речі. Предмет зовнішнього світу змушує мене скласти про нього цілком певне уявлення. На противагу цьому уявлення про богів має в собі дещо вільніше, навіть своєрід-

ний волюнтаризм. Тут немає принуки зовнішнього світу. Мислення вчить нас, що, уявляючи собі богів, ми уявляємо щось таке, чого не можна перевірити. Це створює для людини деяку логічну невпевненість. Вона починає почувати творцем своїх богів саму себе. Так, допитується вона в самої себе: як мені досягти того, щоб в моїх уявленнях піднятися над зовнішньою дійсністю? Міст змушений був віддаватися таким роздумам. І ці сумніви були для нього законними. Розгляньмо, – казав він собі, – наші уявлення про богів. Хіба не схожі вони на істот почуттєвого світу? Чи не людина їх сотворила сама для себе, відволікаючи від чуттєвого явлення ті чи інші властивості, або приписуючи їх йому? Дикун, який полюбляє полювання, творить для себе небо, де відбуваються славетні мисливські пригоди богів. І грек населив свій божественний Олімп персонажами. прообрази яких – у добре знайомій грецькій реальності.

З суворою логікою на цей факт вказав філософ Ксенофан (575-480). Нам відомо, що найдавніші грецькі філософи перебували в цілковитій залежності від мудрості містерій. Це буде ще чіткіше доведено на філософії Геракліта. Тому слова Ксенофана можна прийняти без подальших пояснень за переконання містів. Він каже: «Люди гадають, що богів створено за їх подобою, що вони мають їхні почуття, їхні голоси та їхні тіла. Але якби бики або леви мали руки, щоб писати ними картини і працювати як люди, вони почали б зображати богів і їхні тіла теж за власною подобою; коні намалювали б їх у вигляді коней, а бики – у вигляді биків».

З подібною свідомістю людина може почати сумніватися у всьому божественному. Вона здатна відхилити вимисли про богів і визнати дійсним лише те, до чого її спонукають конкретні чуттєві сприйняття. Але міст не ставав подібним скептиком, розуміючи, що такий скептик схожий на рослину, яка сказала б самій собі: моя яскрава квітка непотрібна, від неї нема користі,

бо я цілком завершена моїм зеленим листям; те, що я додам до них, примножить їх лише оманливою марою. Але не міг міст також і залишатися при сотворених в такий спосіб богах, – народних богах. Якби рослинка могла мислити, вона б зрозуміла, що сили, які створили зелене листя, призначені й для створення яскравої квітки. І вона б захотіла розшукати ці сили, щоб їх побачити. Так само чинив і міст з народними богами. Він їх не заперечував, не проголошував непотрібними; але він знав, що вони створені людиною. Ті ж природні сили, та ж божественна стихія, яка творить у природі, творить і в містові, продукуючи його уявлення про богів. Він хоче бачити цю боготворчу силу. Вона не схожа на народні божества; вона – щось суттєво вище. І на це так само вказує Ксенофан: «Між богами і людьми існує вищий Бог, не схожий на смертних ні тілом, ні думками».

Цей Бог і був Бог містерій. Його можна назвати «сокровеним Богом». Бо він ніде не необхідний людині, відданий самим лише почуттям. Зверни увагу свою на зовнішні речі: ти не знайдеш божественного. Напруж свій розум: ти зможеш побачити закони, за якими виникають і знищуються речі, але й розум не покаже тобі божества. Просякни твою фантазію релігійним почуттям: ти створиш собі образи, які зможеш прийняти за богів, але твій розум зруйнує їх, показавши, що ти сам їх сотворив, узявши матеріал з чуттєвого світу. Доки ти лише умоглядно досліджуєш речі, які тебе оточують, доти ти мусиш лишатися заперечником Бога. Позаяк бог не відкритий для почуттів твоїх і не відкритий для розуму, який витлумачує тобі чуттєві сприйняття. Але Бог **зачаклований** у світі. І щоб знайти Його, ти мусиш скористатися Його власною силою. Цю силу ти мусиш збудити в собі сам. Ось вчення, яке одержував той, кого готували до посвячення. Тепер починалась для нього велика світова драма, до якої він долучався за життя. Ця драма полягала ні в чому іншому, як у звільненні зачарованого Бога. Де Бог? Ось

питання, яке задавав собі кожен міст у своїй душі. Бога нема, але є природа. У природі треба знайти Його. У ній знайшов Бог свою зачаровану гробницю. У вищому сенсі розумів міст вислів: «Бог є любов». Тому що Бог довів цю любов до найвищої межі. У безмежній Любові віддав Він сам себе; він вилив себе; Він роздробив себе в розмаїтості речей; вони живуть, а Він не живий, він існує в них. І людина може збудити Його. Якщо вона хоче викликати Його до буття, вона повинна звільнити Його творчо. Тепер людина дивиться всередину себе самої. Як сокровенна творча сила ще позбавлена буття, діє в її душі божественне. В її душі – те місце, де знову може ожити зачароване божественне. Душа є мати, яка від природи може понести божественне. Нехай душа заплідниться від природи – і народить божественне. Воно народжується від шлюбу душі з природою. І тоді Воно вже більше не «сокровенне», а **явлене** божественне. Воно має в собі життя, життя відчутне, життя серед людей. Це **розчаклований** дух в людині, паросток зачарованого Божественного. Він не той великий Бог, який був, є і буде; але в певному сенсі Він – його одкровення. Отець покоїться в сокровенному; для людини з її власної душі народжується Син. Там самим містичне пізнання є реальною подією у світовому процесі. Воно є народженням Паростка Бога – подія така ж реальна, як і будь-яка природня подія, але тільки на вищій сходинці. В тому й полягає велика таємниця міста, що він сам створює свій Паросток Бога. У не-міста відсутнє відчуття Отця цього Паростка-сина. Позаяк Отець покоїться **зачарований**. І дієво народженням здається Син-Паросток Бога. Здається, що душа народила Його, не будучи заплідненою. Всі інші її породження зачаті від чуттєвого світу. Тут Бог-Отець видимий і відчутний. Він має своє чуттєве життя. І лише Бог-Син зачатий від найвірнішого, сокровенного Бога-Отця.

ГРЕЦЬКІ МУДРЕЦІ ДО ПЛАТОНА ПІД ЗНАКОМ МУДРОСТІ МІСТЕРІЙ

Численні факти свідчать, що філософська мудрість греків коренилась на тому ж духовному ґрунті, що й містичне знання. Їхні великі філософи зрозуміли тільки тоді, коли підходиш до них з почуттями, засвоєними із спостережень за містеріями. З яким благоговінням говорить про «таємні вчення» Платон у «Федоні»: «Здається, що ті, хто встановив для нас посвячення, вельми пристойні люди, але вони давно вже дають нам зрозуміти: якщо хто непосвяченим і неочищеним спуститься в пекло, той занурений буде в болото; очищений же і посвячений, прийшовши туди, житиме з богами. Бо, як кажуть ті, хто має справу з посвяченнями, – багато бажаючих, та мало обраних. Ці ж останні, на мою думку, **не інші**, як ті, хто **правдивим чином** вивчав мудрість; і я як міг намагався стати одним з них». Так говорити про посвячення може лише той, хто сам цілком підпорядкував свій потяг до мудрості тому способіві мислення, який народжується з посвячень. І без сумніву, на слова великих грецьких філософів впаде яскраве світло, якщо ми освітимо їх мудрістю містерій.

Про ставлення Геракліта Ефеського (535-475) до містерій чітко говорить одна теза, яка дійшла до нас, що думки Геракліта є «непрístupний шлях», і що той, хто наближається до них без посвячення, знаходить лише «темряву й морок», але що вони стають «яскравішим за сонце» для того, кого приводить до них міст. І коли говориться про його книгу, що він поклав її у храм Артеміди, то це означає лише те, що він був зрозумілий виймовко для посвячених. (Е. Пфлейдерер зібрав всі збережені історичні дані про ставлення Геракліта до містерій. Пор. його книгу: «Die Philosophie des Heraklit von Ephesus im Lichte der

Mysterienidee», Berlin 1886). Геракліт одержав імення «темного», бо лише ключ містерій вносив світло в його мислення.

Геракліта ми сприймаємо як особу, повну суворого життєвого сенсу. З його характерних рис, якщо зуміти їх відтворити, чітко видно, що він носив у собі такі тонкощі відання, про які знав, що всі слова можуть лише натякати на них, але не виражати їх. З такого образу думок виник його відомий афоризм: «Все тече», яке Плутарх пояснює нам наступним чином: «Неможливо двічі ввійти в один і той же потік, і неможливо двічі доторкнутися до одного й того ж смертного буття. Він роз'єднує й потім з'єднує знову своєю гостротою і швидкістю, – вірніше, не знову й потім, але одномоментно все з'єднується й роз'єднується, з'являється і зникає».

Людина, яка так мислить, проникла в природу мінливих речей. Бо вона відчула себе змушеною найточнішими словами охарактеризувати суть того, що відбувається. Такої характеристики не можна дати, не увійшовши в його душу. Геракліт поширив цю характеристику і на людину: «Одне і те ж життя і смерть, недремність і сон, юність і старість; це, змінюючись, стає тим, а потім знову іншим». У цих словах – вираз цілковитого пізнання оманливості нижчої природи людини. Ще конкретніше говорить він про це так: «Життя і смерть закорінені як у нашому житті, так і в нашому вмиранні». Що ж можуть означати ці слова, як не те, що під кутом зору мінливого життя можна цінувати вище, ніж вмирання. Вмирання є знищення для того, щоб поступитися місцем новому життю, але і в новому житті, як і в старому, живе вічне. Воно існує і в повсякденному житті, як і у вмиранні. Якщо людина носить у собі це вічне, вона з однаковим розумінням ставиться як до життя, так і до смерті. Лише в тому випадку, якщо вона не зуміє здобути в собі це вічне, життя має для неї особливу вагу. Можна тисячі разів повторювати «все тече»; ця формула – ніщо, доки ми промовляє-

мо ці слова, не наповнюючи їх цим почуттям. Пізнання вічного становлення не має сенсу, якщо воно не звільняє вас від потягу до цього становлення. Саме огиду до спраги життя, яка живить-ся повсякденням, має на увазі Геракліт у своєму афоризмові: «Як ми можемо сказати про наше повсякденне життя: «ми існуємо», коли ми знаємо під кутом зору вічності, що ми «існуємо і не існуємо» (порівняй фрагмент Геракліта № 81). «Аїд та Діоніс – одне» – сказано в одному з фрагментів Геракліта. Діоніс – бог радості життя, бог зародження й зростання, на честь якого влаштовувалися Діонісійські свята. Для Геракліта він тотожний Аїдові, богові знищення, богові руйнування. Лише той, хто бачить смерть у житті і життя в смерті, а в обох – вічне, яке стоїть над життям і смертю, лише той може в істинному світі збагнути плюси і мінуси буття. Тоді й мінуси знаходять своє виправдання, бо і в них живе вічне. Те, чим вони є під кутом зору життя тлінного, є лише фантом, тобто воно їм тільки ввижається. «Для людей не краще стати тим, чим вони хочуть бути: хвороба робить солодким і бажаним здоров'я, голод – насичення, труд – відпочинок». «Море – і найчистіша і найбрудніша вода; придатна для пиття риbam і корисна для них, – і водночас непридатна й шкідлива для людей. (непридатна і шкідлива для людини)». Геракліт передовсім хоче вказати не на тлінне, не на суто земні речі, а на блиск і піднесеність вічного. Гостро реагує Геракліт на Гомера й Гесіода і на сучасних йому вчених. Він вказував на їхній образ мислення, підпорядкований виключно буденному, злободенному. Йому не потрібні були боги, наділені властивостями, взятими зі світу тлінного. І він не міг вважати вищою таку науку, яка досліджує закони становлення й зниження речей. Для цього в тлінному говорить вічне. Для цього вічного Геракліт має глибокодумний сенс. «Гармонія світу скерована всередину себе, подібно до Гармонії ліри або лука». Як багато таїться в цьому образі! Єдність досягається устремлінням сил

розлетіться урозтіч – і їхньою взаємною гармонізацією. Один тон суперечить іншому, а взяті всі разом – вони створюють гармонію. Застосуйте це до духовного світу – і тоді стане зрозумілою думка Геракліта: «Безсмертні смертні, смертні безсмертні, живучи їхньою смертю, їхнім життям вмираючи».

Первородний гріх людини в тому, що в своєму пізнанні вона тримається за буденне, тлінне. Через те вона відходить від вічного. Після чого життя стає для неї небезпекою. Все, що з нею відбувається, походить від життя. Але воно втрачає своє жало, коли людина перестає надавати життю безумовну цінність. Тоді знову повертається до неї її невинність. Відбувається ніби повернення до дитинства від так названого життя. Як багато з того, чим дитя грається, дорослий сприймає серйозно. Умудрений ніби перетворюється на дитину. З погляду вічності «серйозні» цінності втрачають свою ціну. Тоді життя стає грою. «Вічність», каже з цього приводу Геракліт – «є грайливе дитя, – царство дитини».

В чому ж полягає первородний гріх? В тому, що надається колосальне значення речам, цього не вартим. Бог перелився у світ речей, і хто сприймає їх без Бога, сприймає всерйоз порожні «гробовища Бога». Людина мала б гратися з речами, як дитя, серйозність же свою звернути на те, щоб видобути з них Бога, який спить в них **зачаклований**.

Як палюче полум'я, діє споглядання вічного на звичну думку про речі. Дух розчиняє думки про чуттєве, розплавляє їх. Він – полум'я, яке **пожирає**. Ось вищий сенс думки Геракліта: вогонь – першооснова всіх речей. Звісно, цю думку слід розуміти спочатку як звичайне фізичне пояснення світових явищ. Але той не зрозуміє Геракліта, хто не мислить про нього як Філон, який жив за часів виникнення християнства і ось як міркував про біблейські закони. «Є люди, – казав він, – які вважають писані закони лише символами духовних вчень; вони ретельно

розшукують ці вчення, ігноруючи самі закони; таких я можу тільки осуджувати, бо їм слід звертати увагу і на те, і на інше: на пізнання сокровеного смислу і на дотримання сенсу відкритого». Ми викривимо Гераклітову думку, якщо сперечатимемось про те, чи має він на увазі під своїм поняттям вогню вогонь чуттєвий; чи вогонь є для нього символом вічного духа, який знищує й знову народжує речі. Він мав на увазі і те, й інше, і – ні те, ні інше. Позаяк для Геракліта дух жив у звичайному вогні. Та сила, яка у фізичний спосіб діє у вогні, на вищому своєму рівні живе в людській душі; у своєму тиглі вона розплавляє чуттєве пізнання і проектує на нього споглядання вічного.

Геракліта залюбки можна зрозуміти хибно. Він проголошує ворожнечу батьком речей. Але вона є для нього батько саме лише «речей», – проте не вічного. Якби на світі не було протилежностей, якби в ньому не існували найрізноманітніші й найсуперечливіші устремління, то світ народження, світ тлінного не міг би існувати. Але те, що відкривається у цій ворожнечі, те, що розлите в ній, є не війна, а – гармонія. Саме тому, що в усіх речах є спротив, ворожнеча, дух мудреця мусить як полум'я підноситись над ними і перетворювати їх на гармонію. У цьому пункті спалахує великий сенс Гераклітової мудрости. Що таке людина як істота індивідуальна? Геракліт знаходить відповідь на це питання, виходячи саме з вищенаведеної думки. Людина – суміш ворогуючих стихій, в які вилилось Божество. Такою людина пізнає себе. Так вона пізнає в собі духа, того духа, який походить з вічного. Але сам цей дух народжується для людини з протиборства стихій, і він же повинен їх примирити. В людині природа творить щось більше за себе. Це та ж всеєдина сила, яка спричинила ворожнечу й змішання, і тепер має мудро усунути цю ворожнечу. Тут маємо ми одвічну двоїстість (Л. Т. – у *перекладі сучасною мовою – амбівалентність*), одвічне протистояння в людині тлінного й вічного. Завдяки вічному вона стане чимось

чітко означеним; і ось виходячи з цієї означеності, вона повинна розпочати свій похід до творення вищого. Людина водночас і залежна, і незалежна. Вона може стати причетною до вічного духа, що його людина спостерігає, лише в міру того змішання, яке заклав у неї все той же дух. Саме тому вона покликана скласти з тимчасового й тлінного вічне. Дух діє в людині. Але він діє в ній особливим чином. Він діє, виходячи з тлінного. В тому й особливість людської душі, що тлінне й тимчасове активізується в ній як вічне, спонукає і бореться як вічне. Тому душа водночас подібна і до Бога, і до хробака, і тому людина стоїть через це між Богом і тварним началом. Ця боротьба в ній і є демонічне в людині. Це те, що рветься з людини геть назовні – в ній і з неї. Чудово сказав про це Геракліт: «Демон людини – її доля». (Демон тут – у грецькому розумінні – сьогодні слід було говорити – дух). Отже, те, що живе в людині, для Геракліта сягає далеко за межі особистого. Особисте – носій демонічного, яке не замкнуто в межах особистості, для якого смерть і народження особистого не мають значення.

Як же саме це демонічне стосується народження й смерті особи?

Особисте буває для демонічного лише формою явища. Пізнавши це, людина починає дивитись назад і вперед, підносячись над собою. Те, що вона переживає в собі демонічне, є для неї доказом її власної вічності. Відтепер вона не сміє більше накидати демонічному єдине завдання – наповнювати собою її особистість. Бо лише однією з форм вияву демонічного може бути особисте. Демон не може замкнути себе в межах однієї особи. Він здатний пробуджувати до життя багатьох. Він може бути переспрямований з особи на особу. З посилянй Геракліта виникає, як дещо само собою зрозуміле, велика ідея перевтілення. І не лише ідея, а й безпосередній досвід такого перевтілення. Думка лише готує нас до такого досліду.

Хто усвідомив у собі демонічне, той розуміє його не як щось первинне й первопочаткове, а як щось уже наділене певними властивостями. Звідки вони у нього? Чому я маю такі нахили? Тому що мого демона вже «опрацьовували» інші. І що вийде з моєї роботи над демоном, якщо я не повинен вважати, що його завдання вичерпуються моєю особою? Я труджусь для особи майбутньої. Між мною і світовою єдністю стає щось таке, що підноситься наді мною, але ще не є божеством. Це – мій демон. Як мій сьогоднішній день є лише наслідком для вчорашнього, і мій завтрашній день буде наслідком сьогоднішнього, так і життя моє наслідок іншого життя і буде підставою для життя наступного. Подібно до того, як земна людина дивиться назад на довгу низку вчорашніх днів, і вперед – на довгий ряд завтрашніх, так дивиться душа мудрого на численні життя минувшини і будуччини. Сьогодні я користуюсь думками і досвідом, набутими вчора. Чи не так само відбувається з життям? Хіба не вступають люди на обрій буття з найрізноманітнішими здібностями? Звідки цей розмаї, ця різність? Чи походить воно з нічого? Наше природознавство дуже пишається тим, що вигнало чудо за межі нашого мислення, яке стосується суто органічного життя. Давид Фрідріх Штраус (порівн. «Стара й нова віра») вважає великим досягненням нового часу, що ми вже не уявляємо собі викінчену органічну істоту сотвореною з нічого, посередництвом чуда. Ми розуміємо викінчене, якщо можемо пояснити його розвитком з невикінченого, тлінного. Будова мавпи не є для нас великим дивом, якщо ми можемо визнати її предками первориб, які видозмінювалися в процесі еволюції. Невігласи ж вважали слушним і для духа те, що є слушним для природи. Чи повинен викінчений дух мати ті ж засновки, що й невикінчений? Чи повинні передувати Гете ті ж умови, що й будь-якому готтентотові? Як риба не має однакових передумов з мавпою, так і дух Гете не обумовлений

тими ж духовними передумовами, як дух дикуна. Духовна спадковість Гете цілком інша, ніж спадковість дикуна. Дух мав своє становлення подібно до тіла. Дух Гете мав більше попередників, ніж дух дикуна. Погодьмося в такому сенсі з ученням про перевтілення. Тоді воно перестане бути «ненауковим». Але те, що ми знаходимо в душі, буде витлумачено нами вірно. Ми не сприйматимемо існуючого за чудо. Своїм умінням писати я зобов'язаний навчанню. Ніхто не може сісти й почати писати, якщо раніше не тримав в руці пера. Але «геніальність» – чи не одержують її люди лише чудесним способом? Ні, і «геніальність» має бути набутою, геніальності теж треба навчитися. І коли вона прорізається в особі, ми називаємо це духовним чинником. Але й це духовне повинно було раніше вчитися, воно набуло в минулому житті те, на що воно стало здатним в житті наступному.

Так, і лише так являлась Гераклітові й іншим грецьким мудрецам ідея вічності. У них не було й мови про продовження безпосереднього особистого існування. Візьмімо для порівняння одну промову Емпедокла (490-430 до Р. Х.); він говорить про тих, які сприймають даність лише як чудо: «Немудрі вони, бо недалеко сягають їхні думки; вони гадають, що минуле, якого раніше не було, може виникнути, або що-небудь може зовсім вмерти і зникнути. З не-сутнього неможливим є виникнення; так само неможливо, щоби повністю зникло суще, бо воно завжди залишається там, куди його витісняють».

«Ніколи не подумає освідомлений в цьому, що той лише строк живуть люди, який іменується життям і той лише строк існують і приймають страждання і втіхи, і що вони були раніше нічим, перше, ніж стати людьми і стають нічим після смерті».

Для грецького мудреця питання не в тому, чи існує вічне в людині, а лише в тому, з чого це вічне складається, і як може людина зберегти й виховати його в собі. Для нього було оче-

видним, що людина живе як певна проміжна, між земним і божественним, істота. Про божественне, потойбічне, яке перебуває поза реальністю, мови не було. Божественне живе в людині і живе в ній лише в людській подобі. Це – сила, яка змушує людину ставати все ближчою і ближчою до божественного. Лише той, хто так думає, може сказати подібно до Емпедокла: «Коли, залишивши тіло, ти підносишся у вільний етер, то станеш безсмертним богом, що уникнув смерті».

Що ж може статися з життям людини, якщо дивитись під таким кутом зору? Воно може долучитися до магічного кола вічності, бо в ньому мають бути сили, які не можуть бути розвинуті суто природним життям. І це життя могло б минути безслідно, якби ці сили залишилися не обробленими. Виявити їх, зробити через це людину божеством – ось мета містерій. Таку ж мету ставили перед собою і грецькі мудреці, і тоді нам зрозумілі слова Платона – «хто зійде в пекло непосвяченим і неосвяченим, той занурений буде в болото; очищений же і посвячений, прийшовши туди, живе з богами». Маємо тут справу з ідеєю безсмертя, сенс якої закладено всередині Всесвіту. Усе, що робить людина для пробудження в собі вічного, вона робить для того, щоб піднести цінність світового буття. Як той, хто пізнає, людина вже не є довільним глядачем світового цілого, що творить собі образи речей, які існували б і поза ним. Її пізнавальна сила є вищою творчою силою природи. Те, що блискавкою спалахує в її духові, є щось божественне, яке раніше було **зачаклованим** і що, не будучи пізнаним, залишалося б поза увагою, чекаючи іншого визволителя. Таким чином, людська особистість живе не в собі і не для себе; вона живе для світу. Якщо так дивитись на життя, то воно простягається далеко за межі окремого існування. Під таким кутом зору зрозумілі слова Піндара, які відкривають нам вічність: «Блажен, хто її побачив і потім пішов під землю; він знає кінець життя, він знає обітоване Зевсом начало».

Стають зрозумілими горді риси й самотність мудреців, подібних до Геракліта. Вони могли гордо сказати про себе, що їм відкрилося багато чого, але своє знання вони приписували не тлінній персоні, а вічному демонові, який жив у них. Неодиним супутником їхньої гордості була печать скромності і смирення, виражена в словах: усі знання про речі тлінні перебувають у вічному потоці, як і самі ці речі. Грою називає Геракліт вічний світ, але він міг би назвати його і найбільшою серйозністю. Але це слово затерте завдяки застосуванню його до земних переживань. Гра вічного зберігає в людині ту життєву переконаність, яку віднімає в нього серйозність, що виникла з швидкоплинного.

Інша форма світобачення, ніж та, яку ми зустрічаємо у Геракліта, виросла на ґрунті містерій всередині духовної громади, заснованої Піфагором у Нижній Італії в шостому столітті до Р. Х. Піфагорійці вбачали основу всіх речей у тих числах і фігурах, закони яких вони дослідили математичним способом. Грецький мислитель Арістотель розповідає про них: «Перш за все вони вивчали математику і глибоко перейнявшись нею, сприймали її початок з початку всього суцього. А позаяк у математиці числа стоять на чільному місці, і вони бачили в них багато спільного з речами і з усім суцим, і в числах більше, ніж в огні, землі й воді, то одна властивість числа мала для них значення справедливості, інша – душі й духа, ще інша – часу, і так далі для всього іншого. По тому вони знаходили в числах властивості і відношення гармонії; і в такий спосіб здавалося їм за всією своєю природою віддзеркаленням чисел, а ці останні – першими в природі». Математично науковий розгляд природних явищ має завжди вести до відомого піфагореїзму. Якщо заторкнути струни певної довжини, виникне певний звук. Якщо струну вкорочувати в певному числовому сенсі, виникнуть цілком інші звуки. Висоту тонів можна висловити числовим співвідношенням.

Фізика визначає числами і співвідношення кольорів. Коли два тіла з'єднуються в одну речовину, то завжди цілком конкретна, виражена постійним числом, кількість однієї речовини з'єднується з певним числом іншої. На спостереження такого устрою, обумовленого в природі мірою і числом, і було спрямовано увагу піфагорійців. Таку ж роль грають у природі геометричні фігури. Так, астрономія є математикою, застосованою до небесних тіл. Для уявлень піфагорійців був важливий той факт, що людина цілком самостійно, виключно через власну духовну діяльність, досліджує закони чисел і фігур, й однак, звертаючись потім до природи, бачить, що речі підлягають тим же законам, які вона встановила для себе у своїй душі. Людина творить сама по собі поняття еліпса; вона встановлює закони еліпса. І ось небесні тіла рухаються відповідно до встановлених нею законів. (Звісно, тут мова йде не про астрономічне мислення піфагорійців. Те, що можна сказати про них, можна з таким же успіхом віднести й до ідей Коперника). Звідси безпосередньо виходить, що діяльність людської душі не є одірваною від усього іншого світу, але що в цій діяльності висловлюється дещо, яке пронизує світ як закономірний порядок. Піфагорієць говорив собі: почуття демонструють людині чуттєві явища, але вони не демонструють того гармонійного порядку, якому підпорядковані речі. Цей порядок людина має знайти спочатку в самій собі, якщо хоче бачити його у зовнішньому світі. Глибокий сенс світу, його вічна закономірна необхідність виявляється в людській душі, стає в ній безпосередньою дійсністю. В душі розкривається сенс світу. Цей сенс полягає не в тому, що ми бачимо, чуємо і відчуваємо, але в тому, що виходить на світло з глибоких надр душі. В її глибині, отже, таяться і вищі закони. Пориньмо в душу – і ми знайдемо вічне. Бог – вічна світова гармонія, – живе в людській душі. Душевне не обмежено шкірою людини, бо в душі народжуються закони, за якими оберта-

ються світи у небесному безмежжі. Душа не замкнута в особі. Особа дає лише орган, крізь який висловиться те, що пронизує світовий простір як закон. Піфагорійським духом просякнуті слова отця церкви Григорія Ніссного: «Кажуть, природа людини є щось мале й обмежене, тоді як божество безмежне; як же могло бути охоплене мадим? Але хто ж каже, що безмежність божества була замкнута, як у посудині, в межах плоті? Бо навіть і в нашому житті духовна природа не буває обмежена плоттю, хоч тілесний склад і обмежений сусідніми частинами плоті, але душа, завдяки рухові думки, вільно претендує на всю світобудову». Душа не є особа; вона належить вічності. Під таким кутом зору піфагорійцям має бути, очевидно, що тільки «глумаки» можуть вважати, ніби особою вичерпується душевне. І для піфагорійців справа йшла й про пробудження в особі вічного. Пізнання було для них спілкуванням з вічним. Людину оцінювали тим вище, чим більше вона виявляла в собі це вічне. Життя в їхній громаді полягало в постійному спілкуванні з вічним, і піфагорійське виховання складалося з приведення її членів до такого спілкування. Це виховання було, отже, філософською посвятою. І піфагорійці цілком могли сказати, що через подібний образ життя вони ставили собі мету, спільну з метою містерій.

ПЛАТОН ЯК МІСТИК

Яке значення мали містерії для грецького духовного життя, про це можна зробити висновок за світоглядом Платона. Існує лише один засіб для повного його розуміння: треба освітити його вчення світлом, яке йде від містерій. Пізніші учні Платона, неоплатоніки, приписували йому навіть своєрідне таємне вчення, до якого він допускав лише гідних, і то «під печаттю мовчання». Його вчення визнавалося таємним в тому ж сенсі, як і мудрість містерій. Якщо навіть сьомий з Платонових

листів належить, як стверджують, не йому, то це не має жодного значення для переслідуваної тут мети; сам він чи хтось інший висловлює образ мислення, поданий у цьому листі, нам байдуже. Цей образ думок суттєвий для його світогляду. У листі сказано: «Я можу стверджувати про всіх, хто писали чи писатимуть, ніби вони знають, в чому моє прагнення, – чули вони це від інших чи вигадали самі, – що їм не можна довіряти ні в чому. Я не маю трактату про ці речі, і він не міг би й з'явитися; подібне ніяк не можна передати словами, як це є стосовно інших вчень; для цього слід дуже довго вивчати цей предмет. В нього треба вжитися: зате потім спалахує ніби іскра, яка запалює в душі відтоді незгасиме світло». Ці слова вказували б лише на безсилля у вживанні слів, – що було б тільки особистою слабкістю, – якби в них не можна було знайти містеріальний смисл. Те, про що Платон ніколи не писав і не хотів писати, мало бути чимось таким, про що повторювати марно. Це мало бути почуттям, відчуттям, переживанням, яке може бути одержане не шляхом перебіжного повідомлення, а виключно глибоким «вживанням» – тут є натяк на інтимні уроки, які Платон міг давати обраним. У них його промови викрешували вогонь, усіх інших – лише спонукали до мислення. Тому зовсім не байдуже, як підходити до діалогів Платона. Вони дають менш чи більше – залежно від духовного рівня читача. Від Платона до його учнів передавалося дещо більше, ніж букволістика його слів. Там, де він учив, виникала атмосфера містерій. Слова мали обертони, які звучали разом з ними. Але для цих обертонів необхідність була атмосфера містерій. Інакше вони згасали непочутими.

У центрі Платонових діалогів стоїть особистість Сократа. Ми не торкатимемося тут історичного боку. Мова йде про вдачу Сократа, яким ми бачимо його у Платона. Сократ є особистість, освячена смертю за істину. Він вмер, як може вмерти тільки посвячений, для якого смерть – один з моментів життя, подібний

до інших. Він іде на смерть, як пішов би назустріч іншій події, і тримається так, що навіть серед його друзів не пробуджуються емоції, звичайні за таких обставин. Федон говорить про цей момент в «Діалозі про безсмертя душі»: «Направду, я відчував себе при цьому якось дивно. Я анітрохи не переживав жалю, як це мало б бути, коли ти присутній при смерті найближчого друга: такою блаженною постала переді мною ця людина в своїй поведінці і мові; він пішов з життя так твердо й шляхетно, що мені здавалось – він і на той світ прийде не без божественної поведінки, і якщо хтось почуватиметься там добре, то це він. Через те я майже не відчував того душевного хвилювання, яке можна було чекати за такої драматичної події; але, з іншого боку, я не мав і радісного настрою, як це буває завжди під час філософських занять; хоч розмова наша і була саме такого роду; я перебував у дивовижному стані і в надзвичайному змішанні радості й скорботи, коли уявляв собі, що ця людина має зараз померти». І вмираючий Сократ повчає своїх учнів про безсмертя. Особистість, яка знає з власного досвіду, що життя не має ціни, діє тут, як доказ цілком інший, ніж уся логіка й аргументи розуму. Тут промовляє вже ніби не людина – бо людина саме й відходить, – але сама вже вічна істина, яка обрала своїм пристановищем конкретну тлінну особистість. Де тимчасове обертається на ніщо, там, очевидно, народжується та атмосфера, в якій може звучати вічне.

Ми не чуємо тут логічних доказів безсмертя. Весь діалог спрямовано на те, щоб привести друзів до споглядання вічного. Тоді їм не треба буде вже жодних доказів. Як же ще доводити, що троянда – червона, тому, хто її бачить? Як доводити, що дух вічний для того, чий очі відкриті, щоб бачити цей дух? Те, на що вказує Сократ, є досвід і пережиття. Передовсім це є пережиття самої мудрості. Він хоче звільнення від того, що в повсякденному стеженні дають йому почуття. У світі чуттів він хоче виокреми-

ти дух. Чи не є це щось таке, що можна порівняти із умиранням? «Саме ті, – міркує Сократ, – хто належним чином віддався філософії, можуть, непомітно для інших прагнуть ні до чого іншого, як лише до того, щоб умерти і бути мертвими. А якщо це правда, було б дуже дивно, якби вони, які все життя дбали лише про одне, виявилися б незадоволеними, коли нарешті приходить те, чого вони так спрагло домагались і про що дбали».

Щоб підкреслити цю думку, Сократ запитує в одного зі своїх друзів: «Чи не здається тобі, що філософові належать дбати про так звані чуттєві насолоди, як-от про смачну їжу й питво? Або про любовні втіхи? А інші тілесні турботи, – чи гадаєш ти, що така людина звертає на них багато уваги? Придбання чорного одягу, взуття й різних прикрас для тіла, – чи ти гадаєш, що він звертає на це більше чи менше уваги, ніж того потребує крайня нужда? Чи не здається тобі взагалі, що вся увага такої людини зосереджена не на тілі, але настільки це можливо відвернути від нього й скеровано на душу? Отже, філософ передовсім виявляється в ньому: він відділяє свою душу від спілкування з тілом на відміну від усіх інших людей». Після цього Сократ уже має право стверджувати, що потяг до мудрості має те скільки з умиранням, що людина відторгується від тілесного. Але до чого ж вона звертається? Вона звертається до духовного. Але чи може вона бажати від Духа того ж, що й від почуттів? Сократ так говорить про це: «А як же справа з найяснішим розумом? Заважає нам тіло чи ні – якщо взяти його своїм товаришем у прагненні? Я хочу сказати: чи дають нам деяку істину слух і зір? Чи не тільки поети одвічно виспівують нам, що ми нічого не бачимо й не чуємо насправді?.. Коли не душа здобуває істину? Бо коли вона намагається роздивитися будь-що за допомогою тіла, воно зазвичай обманює її».

Усе, що ми сприймаємо тілесними почуттями, народжується й умирає. І це народження й зникнення саме й обумовлює

наш обман. Але якщо за допомогою розумної свідомості ми глибше зазирнемо в речі, то в них для нас відкриється вічне. Отже, почуття не дають нам вічного в його істинному образі. Тієї миті, коли ми безумовно їм довіряємось, вони стають ошуканцями. Вони перестають нас обманювати лише тоді, коли ми протиставляємо їм свідомість розуму і підпорядковуємо одержане від почуттів його перевірці, його контролеві.. Але як могла б мисляча свідомість стати суддею одержаного від почуттів, якби в ній не жило щось таке, що підноситься над чуттєвим сприйняттям? Отже, те, що є в речах істинне чи оманне, вирішує в нас щось таке, що протистоїть чуттєвому тілу, – і не підлягає його законам. Перш за все це «щось» не має підлягати законам народження і смерті. Бо це «щось» має істину в собі самому. Істина ж не може мати «вчора і сьогодні», вона не може бути одного разу тим, іншого разу – іншим, як це є з мінливими чуттєвими речами. Отже, істинне саме по собі має бути вічним. І тоді, коли філософ одвертається від чуттєво-мінливого задля істинного, він підходить так і до того вічного, що живе в ньому. Коли ж ми цілком занурюємося в дух, то цілком живемо в істинному. Чуттєве навколо нас не існує вже в самому лише своєму чуттєвому образі. «І найкраще може зробити це той, – каже Сократ, – хто підходить до всього якнайбільш духовно, не вдаючись у своїх роздумах ні до зору, ні до якогось іншого відчуття, але спираючись виключно на чисте мислення, хто прагне охопити все, як воно є, якомога більше віддалившись від очей і вух, і, кажучи коротко, від усього тіла, яке лише заважає душі і своєю наявністю не дозволяє їй досягти істини і пізнання... Чи не означає смерть звільнення і відділення душі від тіла? І понад усе хочуть звільнити її лише істинні філософи; отже, їхньою справою є звільнення і відділення душі від тіла... Тому не є мудрим, коли людина, яка скеровувала все життя до того, щоб бути якомога ближче до смерті, під час її приходу раптом здумала б ремству-

вати. Справді, смерті прагнуть істинні шукачі мудрості і з усіх людеy смерть найменш страшна саме їм».

Так само й усю найвищу моральність Сократ ґрунтує на звільненні від тіла. Хто слухає лише забаганок тіла, той не є моральним. Хто хоробрий? – запитує Сократ. Хоробрий той, хто скоряється не тілові, а духу, навіть коли ці вимоги духа шкодять тілу. І хто розсудливий? Ще не означає бути розсудливим, коли людина не «дає бажанням захопити себе, – але тільки коли вона ставиться до них байдуже і морально; тому чи не доводиться і розважливість визнавати лише за тими, хто менше за все цінують тіло і живуть в любові до мудрості?» Аналогічне, на думку Сократа, стосується й інших добродішів.

Сократ підходить до характеристики наймудрішого пізнання. Що означає взагалі – пізнавати? Безсумнівно, ми досягаємо пізнання через витворення думок, через мислення. Уявімо – я формую собі думку про якийсь предмет. Приміром, кажу собі: те, що стоїть отут переді мною – дерево. Як я доходжу до такого твердження? Воно можливе тільки тоді, коли я вже знаю, що таке дерево. Дерево є відчутна річ. Коли я згадую про дерево, я, отже, згадую про відчутну річ. Я кажу про предмет: це – дерево, якщо предмет має схожість з тими предметами, які я сприймав раніше і про які я знаю, що вони – дерева. Спогад є посередником для пізнання. Він уможлиблює мені порівняння між собою різнорідних відчутних предметів. Але цим не вичерпується моє пізнання. Якщо я бачу два однакових предмети, то складаю собі думку: ці речі однакові. Між тим у дійсності дві речі ніколи не бувають цілком однаковими. Повсюди я можу знайти схожість лише до певної міри. Отже, ідея схожості виникає в мені поза межами чуттєвої реальності. Вона допомагає мені створити судження, подібно до того як спогад допомагає утворенню судження і пізнання. Як, дивлячись на дерево, я згадую про дерева, так, дивлячись на два предмети і беручи їх

при цьому в певному зв'язку між собою, я згадую ідею схожості. Отже, ідеї виникають у мене як спогади, не здобуті з чуттєвої реальності. Будь-яке пізнання, не запозичене з чуттєвого світу, стоїть на таких ідеях. З цього і тільки з цього складається вся математика. Той був би поганий геометр, хто вносив би в математичні залежності тільки те, що можна побачити очима й помацати руками. Отже, ми володіємо ідеями, які походять не з плинної природи, але виникають з духа. Саме вони й носять на собі печатку вічної істини. Математична наука залишиться вічно істинною; хоч би завтра зруйнувалася уся світобудова і виникло щось зовсім нове. В іншій світобудові можуть бути такі умови, до яких сучасні математичні істини не можуть бути застосовні, але самі по собі вони все одно залишаються істинами. Тільки коли душа наодинці з собою, вона може випродуковувати з себе ці вічні істини. Таким чином, душа – рідна сестра істинного, вічного, а не тимчасового, плинного. Тому Сократ і каже: «Коли душа сама собою розпочинає споглядання, вона підноситься до чистого, вічно суцього і безсмертного, і самому собі рівного, будучи спорідненою з ним; вона дотримується його, коли вона самоцінна і їй це буває дано, і вона знаходить тоді спокій від свого блукання; і стосовно безсмертного вона завжди залишається собі рівною, бо торкається його; такий її стан і називають розумністю. «Поглянь, чи не виходить з усього сказаного, що душа над усе інше має схоже з божественним, безсмертним, розумним, однорідним, нетлінним, завжди тотожним самому собі й однаковим; тіло ж у свою чергу, більше схоже з людським, смертним, і немудрим, і різноликим, і тлінним, – воно ніколи не залишається однаковим, тотожним самому собі. А якщо так, то це означає, що душа стримить до схожого з нею безобразного, божественного, безсмертного, розумного, де вона згодом досягає блаженства і звільнення од помилок і незнання, від страху й дикої пристрасті і від усіх

інших людських бід, і живе тоді, як мовиться у посвячених, весь інший час воістину з Богом».

Нашою метою не є показати всі шляхи, якими Сократ веде своїх друзів до вічного. Всі вони просякнуті одним і тим же духом. Всі повинні довести, що людина знаходить одне, блукаючи нетрями мінливих чуттєвих сприйнять, і зовсім інше – коли її дух залишається наодинці з собою. І на цю одвічну природу духовного показує Сократ своїм слухачам. Знайшовши одного разу духа, вони вже самі, власними духовними очима, переконуються у його вічності. Вмираючий Сократ не доводить безсмертя, він просто «демонструє» сутність душі. І тоді з'ясовується, що виникнення й зникнення, народження і смерть не мають до цієї душі жодного стосунку. Сутність душі полягає в істинному, істинне ж не може ні виникати, ні зникати. Душа має так само мало спільного зі становленням як парні й непарні числа. А смерть належить становленню. Отже, душа не має нічого спільного зі смертю. То чи не варто сказати про безсмертя, що воно так само мало приймає в себе смертне, як парне число вбирає в себе число непарне?» «І чи не варто сказати, – думає, відходячи, Сократ, – якщо безсмертя – непереходове, то й для душі, коли до неї приступає смерть, неможливе знищення, бо відповідно до сказаного вище вона не може ні прийняти смерті, ні вмерти сама, – подібно до того, як три ніколи не може стати числом парним».

Озирнімось на весь хід цього діалогу, яким Сократ приводить своїх учнів до споглядання вічного в людській особі. Слухачі сприймають його думки; вони шукають в собі, чи не знайдеться у їхніх власних внутрішніх переживаннях щось таке, що дозволило б їм відповісти «так» на його ідеї. Вони роблять заперечення, які їм спадають на думку. Що ж сталося з слухачами по завершенню діалогу? Вони знайшли в собі щось, чого не

мали раніше. Вони не тільки сприйняли абстраговану істину, але й дійшли певного розвитку. В них ожило щось таке, що в них раніше не жило. Чи не є це щось таке, що можна порівняти з посвяченням? Чи не проливає це світло на те, чому Платон виклав свою філософію у формі діалогів? Ці діалоги мали бути нічим іншим, як літературною формою для подій, що відбуваються у святилищах містерій. Нас переконують у цьому в багатьох місцях слова самого Платона. Тим, чим був в містеріях ієрофант – ось чим хотів бути Платон як учитель-філософ, бо це сумісне з філософським способом викладу. Як чітко усвідомлює Платон свою узгодженість з духом містерій! Як він тільки тоді вважає свій спосіб вірним, якщо він веде туди, куди має бути приведений міст! Ось як він висловлюється про це в «Тимей»: «Всі люди, які мають до певної міри вірний світогляд, закликають богів при великих і малих підприємствах; ми ж, хто повчає про все, бо воно виникло, якщо ми тільки не остаточно залишили прямий шлях, маємо посилено закликати богів і богинь, і молимося їм, щоб навчати всьому спочатку в їхньому дусі, а потім уже в згоді з самим собою». Тим, хто йде таким шляхом, Платон обіцяє, що «божество, як спаситель, допоможе заблуканому і тому, хто збачив далеко вбік знайти свою правду в ясному вченні!

«Тимей» зокрема відкриває нам містичний характер платонівського світобачення. Вже на початку цього діалогу йдеться про «посвячення». Якийсь єгипетський жрець посвячує Солону у виникнення світів і в те, як вічні істини бувають образно виражені в міфах, які передаються з уст в уста. «Вже були численні й різноманітні винищення людей (так повчає Солона єгипетський жрець), і вони відбуватимуться в майбутньому, найбільші – через вогонь і воду, інші, менші – з інших причин. Ваша розповідь про це, як колись Фаетон, син Геліоса, зійшов на колісницю батька, і, не вміючи їхати батьковим шляхом, усе спалив на Землі і сам був убитий блискавицею, – хоч і звучить байкою,

але тут правдиво передано про зміни в рухові небесних тіл, які оточують Землю і про знищення вогнем всього, що на ній є, – що відбувається після відомих величезних проміжків часу». В цьому місці «Тимея» є чітка вказівка на те, як посвячений ставиться до народних міфів. Він впізнає в них істини, приховані в образах.

У «Тимеї» подано драму виникнення світу. Бажаючи іти за цими слідами, що ведуть до виникнення світу, приходять до передчуття первонаочної сили, з якої все виникло: «Важко знайти Творця, Батька цього Всесвіту, але й, знайшовши його, «неможливо висловитись про нього мовою, зрозумілою всім». Міст знав, що мають на увазі під цією «неможливістю». Вона натякає на драму Бога. Бога немає в чуттєво-збагненному. Він у ньому є, – але тільки як природа. Він заворожений у ній. Лише той може наблизитись до Нього, хто в самому собі збудить божественне. Отже, не можна зробити Його просто зрозумілим кожному. Але навіть і для того, хто наближається до Нього, Він не з'являється Сам. Про це говорить і Тимей. Отець сотворив світ зі Світового Тіла й Світової Душі гармонійно, в точних пропорціях змішав Він стихії, які виникли, коли він, виявивши себе у світ, віддав у темряву власне окреме буття. Так виникло світове тіло. І на цьому світовому Тілі хрестоподібно простерта Світова Душа. Вона є божественне у світі. Вона прийняла хресну смерть, щоб світ міг існувати. Таким чином, могилою Божественного Платон може назвати природу. Але могилою, в якій лежить не мертвяк, а дещо вічне, якому смерть дає лише привід висловити всемогутність життя. І та людина бачить природу в істинному світі, хто підходить до неї, щоб звільнити розп'яту Світову Душу. Воскреснути вона має від смерті, від свого закляття. Де ж вона може знову ожити? Лише в душі посвяченого. В ній мудрість знаходить своє істинне ставлення до Космосу. Воскресіння, звільнення Бога – ось що є пізнання. Сві-

товий розвиток простежується в «Тимей» від недосконалого до викінченого. Уява малює процес поступу. Істоти розвиваються, і Бог розкривається в цьому розвитку. Становлення є повстання Бога з могили. З глибини цього розвитку виникає людина. Платон розповідає, що з людиною у світ входить щось особливе. Справді, весь світ божественний, і людина божественна не більше, ніж інші істоти. Але в інших істотах Бог присутній в таємничий спосіб, в людині ж – способом одвертим. Наприкінці «Тимея» стоїть наступне: «І тепер ми можемо стверджувати, що наші просторікування про Всесвіт досягли своєї мети; бо після того, як цей світ змальованим чином збагатився і наповнився смертними і безсмертними живими істотами, він сам стояв видимою істотою такого роду, яка обіймає собою все видиме; сам став відтворенням Творця, і цей єдиний і єдиnorodний світ став найкращим і найдосконалішим, який міг існувати».

Але цей єдиний і єдиnorodний світ не був би досконалим, якби серед своїх відтворень він не мав одразу самого Творця. Це відтворення може народитися лише з людської душі. Не самого Творця, але Сина Божого, подібного до Отця, може народити душа людини.

Іменем «Сина Божого» означає Філон, про якого говорили, що він – відроджений Платон, народжену людиною премудрість, яка живе в душі і має своїм змістом Світовий Розум. Цей Світовий Розум, Лотос, з'являється в образі книги, «в яку внесений і означений увесь склад світу». Далі він з'являється як Син Божий, що, «наслідуючи шляхи Отця, творить форми, спостерігаючи прообрази». Про цей Логос платонізуючий Філон відгукується як про Христа: «Оскільки Бог – перший і єдиний Цар Всесвіту, то й шлях до нього справедливо названий царственим, таким же шляхом вважай філософію... шляхом, яким крокував хор стародавніх аскетів, відмовившись від звабних чарів бажань, віддавшись гідному й суворому дбанню про пре-

красне. Цей царственний шлях, іменований філософією, закон іменує Божим Словом і Духом».

Як своєрідне посвячення відчуває Філон вступ на цей шлях задля того, щоб зустріти Логос, який є для нього Сином Божим. «Я без вагань ділюся тим, що відбувалося зі мною безмежну кількість разів. Часом, коли я зазвичай хотів записати мої філософські думки і цілком виразно бачив, що саме слід було зафіксувати, я знаходив свій дух безплідним і застиглим, отож, нічого не зробивши, змушений був залишати вправи і був переконаний у тому, що я занурений у такі хвилини, в порожні мрії. Але водночас мене вражала влада мислимої дійсності, від якої залежить відмикати й замикати глибини людської душі. Іноді ж я починав з порожнечі і швидко приходив до наповнення, між тим як думки невидимо злітали до мене згори, подібні до сніжинок чи хлібних зерен. Мною оволодівала й мене надихала ніби божественна сила, і я не усвідомлював, де я, хто біля мене, хто я сам, що кажу, що пишу: бо мені давались тоді швидкий виклад, блаженна ясність, гострий погляд, прозоре володіння предметом, – як ніби внутрішнє око могло все розпізнавати з надзвичайною чіткістю.» Ось опис одного з шляхів до пізнання, виконаний так, що з нього видно, як той, хто обирає цей шлях, усвідомлює своє злиття з божественним, коли оживає в ньому Логос. Це промовисто виражено і в наступних словах: «Коли дух, охоплений коханням і божественно окрилений, радісним помахом підноситься до найсвятішого, то забуває все інше і себе самого; він сповнений лише цим і прикутий лише до того, чийм джурою і слугою він є, і йому приносить, як жертву кадильну найсвятішу й найчистішу добродійність». Для Філона існують лише два шляхи: або ми йдемо лише за чуттєвим, за даними сприйняття й розуму, і тоді ми обмежуємо себе своєю особою і віддаляємося від Космосу; або ж ми приходимо до усвідомлення Космічної Всесвітньої Сили, і тоді всередині своєї

особистості ми переживаємо вічне. «Той, хто бажає обійтися без Бога, потрапляє в руки сам до себе; бо йдеться тут про двоїсте (Л. Т. – амбівалентне): про Вселенський Дух, який є Бог і про мій власний дух. Останній втікає й шукає прихистку у Вселенського Духа, бо хто підноситься над своїм власним духом, каже собі, що цей останній – ніщо, і пов'язує все з богом; хто ж ухиляється від Бога, усуває цю Першопричину й робить самого себе основою всього, що діється (Л.Т. – центропупом).

Платонівське світобачення хоче бути пізнанням, яке за своїми параметрами є релігією. Воно приводить пізнання до зв'язку з найвищим, чого може домогтись людина своїми почуттями. Платон визнає пізнання лише в тому випадку, коли почуття може знайти в ньому досконале задоволення. Тоді воно вже не знання, воно стає життєвим змістом. Воно є інша, вища людина в людині. Та людина, для якої особа, персона є тільки її відбиток цієї вищої людини. В самій людині народжується пралюдина, яка над нею, буденною, домінує. Тут у платонівській філософії ніби знову знаходить собі вираз одна з тайн містерій. Отець церкви Іпполіт вказував на неї: «Це велика таїна самофракійців (хранителів відомого містеріального культу), яку не можна висловити і яку знають тільки посвячені. Вони ж можуть з достовірністю повідомити про Адама як про свою пралюдину».

Зображення «посвячення» дає також і платонівський «діалог про любов» – «Бенкет» – тут любов з'являється в ролі провісниці мудрості. Якщо мудрість, вічне Слово (Логос) є Сином вічного Творця світів, то любов має до Логоса материнське відношення. Ще перед тим, ніж яскрава іскра мудрості може збагнути в людській душі, в ній уже повинно існувати темний потяг, устремління до божественного. Підсвідомо воно має вести людину до того, що піднісшись потім до свідомості, складе її вище щастя. З тим, що у Геракліта з'являється в людині як демон, поєднуються тут уявлення про любов. У «Бенкеті» про неї

висловлюються люди різного стану й поглядів: людина повсякденного життя, політик, учений, автор комедій Арістофан – і суворий поет Агатон. Кожен з них має свою власну думку про любов, відповідно до свого життєвого досвіду. З того, як вони висловлюються, видно, на якій сходинці стоїть їхній «демон». Любов притягає одну істоту до іншої. Та багатогранність, множинність, на яку розпалась божественна єдність, через любов прагне назад до єдності, до гармонії. Таким чином, любов має в собі дещо божественне. Тому кожен може збагнути її лише в тій мірі, якою він сам причетний до божественного. Після того, як люди різних ступенів зрілості виклали свої думки про любов, починає говорити Сократ. Він розглядає любов як людина пізнання. Для нього воно не Бог. Але воно дещо, яке приводить людину до Бога. Ерос, кохання для Сократа – не Бог. Тому що Бог досконалий. Отже, володіє вже красою і добром. Тоді як Ерос є тільки спрага краси і добра. Отже, він стоїть між людиною і Богом. Він «демон», посередник між земним і божественним. Знаменно, що говорячи про любов, Сократ викладає, за його словами, не свої думки. Він каже, що передає лише те, що йому повідомила як одкровення одна жінка. До уявлення про любов він прийшов завдяки мистецтву мантики (Л. Т. – гадання). Жриця Діотима збудила в Сократі ту демонічну силу, якій належало привести його до божественного. Вона «висвятила» його. Багато важить цей момент у «Бенкеті». Питається, хто ж та «мудра жінка», яка збудила в Сократі демона? Не можна гадати, що тут ми маємо лише поетичний вимисел. Адже жодна чуттєво-реальна мудра жінка не могла збудити в душі демона, якби необхідна для нього сила вже не дрімала б у самій душі. Тому лише у власній душі Сократа повинні ми шукати цю «мудру жінку». Але має існувати причина, через яку сила, що викликає демона в самій душі до буття, з'являється як зовні – реальна істота. Ця сила не може діяти подібно до тих сил, які ми роз-

глядаємо як належні душі, властиві їй. Ми бачимо, що саме цю душевну силу, яке передує прийняттю мудрості, дає Сократ як «мудру жінку». Це те материнське начало, яке народжує Сина Божого, Премудрість, Логос. Як елемент жіночності подається ця несвідомо впливова сила душі, яка вводить у свідомість божественне. Душа, що позбавлена мудрості, є матір'ю того, що провадить до божественного. Тут ми приходимо до важливого містичного уявлення. Душу визнають матір'ю божественного. Підсвідомо, з необхідністю природної потуги, провадить вона людину, до божественного. Це проливає світло на розуміння грецької мудрості в дусі містерій. Світ богів постав у душі. Людина розглядає як своїх богів те, що сама творить в образах. Але вона ще має дійти до іншого уявлення. Вона має перетворити на божественні образи і ту божественну потугу, яка діяла в ній ще до сотворення цих образів. Позаду божественного встає Мати, яка є ніщо інше, як одвічна душевна сила людини. Поруч з богами людина ставить богинь.

Розглянемо в цьому плані міф про Діоніса. Діоніс – син Зевса і смертної матері – Семели. Зевс вириває з враженої блискавкою матері незріле дитя і дає йому змогу дозріти у власному стегні. Мати богів Гера налаштовує титанів проти Діоніса. Вони розривають немовля на шматки. Але Афіна Паллада рятує ще живе серце і приносить його Зевсові. Він удруге породжує з нього сина. У цьому міфі добре приглядається процес, що відбувається в людській душі. І якби хтось захотів говорити в дусі єгипетського жерця, який повчав Солона стосовно природи міту, то він міг би сказати: те, що розповідається у вас про народження Діоніса, сина Божого і смертної матері, про його розтерзання і відродження хоч і звучить байкою, але в цій байці заховано істину про народження божественного і про долю його у власній душі людини. Божественне пов'язує себе з тимчасовим, із земною людською душею. Але тільки-но це божественне, діонісій-

ське, заворушиться в душі, як вона відчуває незбориму потребу життя у своєму власному істинному духовному образі. Свідомість, що знову ж таки з'являється в образі жіночого божества – Гери, ревнує до того, що народилось зі свідомості вищого. Воно нацьковує нижчу природу людини (титанів). Вони розтерзують ще незріле дитя Бога. Таким чином, воно існує в людині як розірване, чуттєво-розсудливе знання. Але якщо тільки вистачить у ньому вищої, діяльної мудрості (Зевса), то ця остання оберігає й вирощує незріле дитя, яке потім відроджується як другий Син Божий (Діоніс). Отже, із знання, з розчленованої божественної сили в людині народжується цілісна мудрість, яка і є Логос, Син Бога і смертної матері – тимчасовий, привідом прагнучий до божественного людській душі. Доки бачитимемо у всьому цьому тільки душевний процес і сприймати як образ такого, ми будемо далекі від тієї духовної дійсності, яка розігрується тут. У цій духовній дійсності душа не лише переживає щось у самій собі, але й цілком звільняється від себе і переживає весь світовий процес, який розігрується насправді не в ній, але поза нею.

Мудрість Платона і грецький міф зливаються в одне, як мудрість містерій і міф. Створені боги були змістом народної релігії: історія їх виникнення була таємничою містерією. Не дивно, що «зраджувати» містерію вважалося небезпечним, – адже цим «видавалась» походження народних богів. А правильне розуміння цього походження – рятівне; неправильне ж кінчається загибеллю.

МУДРІСТЬ МІСТЕРІЙ І МІТ

Міст шукав у собі сили, шукав у собі ті сутності, які, залишаючись непомітними для людини, доки вона ще тримається своїх повсякчасних уявлень про життя. Міст ставить перед собою велике запитання про свої власні духовні

сили й закони, які підносяться над нижчою природою. Людина зі звичайними чуттєво-логічними поглядами творить собі богів, або ж, приходячи до усвідомлення цього творення, заперечує їх. Міст свідомий того, що він створює богів; він усвідомлює, для чого він їх створює; він бачить, сказати б, далі природної закономірності боготворчості. З ним відбувається дещо схоже на те, якби рослина раптом одержала б дар знання і пізнала б закони власного зростання і розвитку. Вона розвивається у стані блаженної несвідомості. Якби вона знала про закони свого життя, вона мала б набути цілком іншого ставлення до себе. Те, що відчував ліричний поет, оспівуючи рослину, те, що мислить ботанік, досліджуючи її закони, носилося б перед пізнаючою рослиною як її власний ідеальний образ. Таке ж відчувається і з містом стосовно його власних законів, до діючих у ньому сил. Як істота, що знає, він має творити божественне, яке більше за нього самого. Так само ставились посвячені до того, що творив народ, піднісшись над природою – до народного світу богів і мітів. Вони хотіли пізнати закони цього світу богів і мітів. Для народу був образ Бога, там для нього був міт, там шукали вони вищої істини.

Розгляньмо один приклад. Критський цар Мінос змусив афінян кожні вісім років віддавати йому по сім юнаків і по сім дівчат. Їх віддавали на з'їдження страхітному чудовиську Мінотаврові. Коли сумне посольство мало втретє відплисти на Крит, з ним поїхав син царя Тесей. Коли він прибув на Крит, в нього закохалась Аріадна, дочка царя Міноса. Мінотавр жив у лабіринті, у саду із заплутаними ходами, з якого жоден, хто туди потрапив, не міг вийти. Тесей захотів звільнити рідне місто від ганебної данини. Він вирішив увійти в лабіринт, куди зазвичай кидали здобич кровожерливому монстрові і вбити Мінотавра. Він виконав своє завдання, переміг страшного ворога і вийшов на волю завдяки клубкові ниток, подарованого йому Аріад-

ною. Для міста мало бути очевидним, яким чином творчий дух людини приходить до створення такої розповіді. Як ботанік підслуховує зростання рослини, щоб знайти його закони, так і міст хотів підслухати творчий дух. Там, де для народу був міт, він шукав істини, змісту мудрості. Саллюстій видає нам чинність містичного мудреця стосовно будь-якого міту: «Можна було б увесь світ охрестити мітом, який видимо заключає в собі тіла й речі, а невидимо, сокровенно – душі і духів. Якби всіх вчили істини про богів, то немудрі не надавали б їй більшої ціни, не розуміючи її; а розумніші сприймали б її надто легко; істина ж, подана під покровом міту, захищена від зневажливого ставлення і є поштовхом до філософування.»

Хто, подібно до міста, шукав у міті змісту істини, той усвідомлював, що він додавав дещо інше, до вже існуючого у народній свідомості. Йому було зрозуміло, що він підносився над народною свідомістю, як ботанік над рослиною. Говорилося щось цілком відмінне від змісту міфічної свідомості, але до того, що говорилося, ставились як до глибокої істини, що знайшла символічний вираз у міті. Людина стоїть перед чуттєвістю як перед ворожим монстром. Вона приносить їй у жертву плоди своєї особистості. Вона їх пожирає. Це триває доти, доки в людині не постане переможець (Тесей). Його пізнання пряде йому нитку, яка допомагає йому знайти дорогу, коли він іде в лабіринт почуттєвості, щоб убити ворога. В цій перемозі над почуттєвістю живе образ самої містерії людського пізнання. Вона знайома містові. Вона свідчить про певну силу в особистості людини, якої не знає звичайна свідомість. Але ця сила вже все одно в ній діє. Вона творить міт, який має таку ж будову, що й містична істина. І ця істина знаходить свій символічний вираз у міті. То що ж є в міфах? У них творення Духа, без свідомо творчої душі. Душа володіє цілком чіткою закономірністю. Вона повинна діяти в певному напрямі, щоб творити вище за

себе. На міфологічній сходинці вона робить це в образах, але ці образи побудовані відповідно до її душевної закономірності. Можна так само сказати, що коли душа підноситься над рівнем міфологічної свідомості до глибших істин, то останні носять той же відбиток, який раніше носили міти, бо над їхнім виникненням працює одна і та ж сила.

Філософ неоплатонівської школи Плотін (204-269 післ. Н.Х.), кажучи про мудрих жреців Єгипту, ось яким чином висловлюється про цей зв'язок образно-міфологічного уявлення з вищим пізнанням: «Єгипетські жреці використовують під час транслявання своєї мудрості чи на підставі прискіпливого дослідження, чи інстинктивно – для виразу вчень і законів – не письменами, які наслідують голос і мову, але малюють образи і розташовують їх у своїх храмах, як мислимо й зміст кожної речі. Отже, кожен образ є змістом знання і мудрості, предметом і цілісністю, не викликаючи при цьому тлумачень і розмірковувань. Потім зміст виділяють з образу, одягаючи його в слова і знаходять підставу, чому це саме так, а не інакше».

Бажаючи дізнатись про ставлення містики до міфічних оповідок, варто звернути увагу на те, як ставиться до міту світоглядно ті, чия мудрість співзвучна з містеріальними виставами. Таке співзвуччя ми вповні знаходимо у Платона. Можна керуватися тим, як він говорить про міти і як ними користується. У «Федрі», діалозі про душу, наводиться міт про Борея. Це божество, яке є втіленням бурхливого вітру, бачило одного разу красуню Орифію, дочку аттичного царя Ерехфея, яка збирала з подругами квіти. Охоплений коханням, Борея викрав її і відніс до своєї печери. У своєму діалозі Платон змушує Сократа відкинути розсудливе тлумачення цього міту. Відповідно до такого тлумачення, тут у поетичній формі викладають символічно досконалу зовнішню природну подію: ніби вихор схопив царську дочку і скинув її зі скелі. «Такі тлумачення, – каже Сократ, – ніщо

інше, як вчені мудрування, хоч би які вони були звичні й любі нашому часові... Бо хто розкладе хоч один з цих міфологічних образів, той повинен, залишаючись послідовним, поставитися з сумнівом і до всіх інших і вміти пояснювати їх у природній спосіб... Але якби навіть і можна було довести до кінця таку працю, то вони б все одно не довели б з боку виконавця щасливих здібностей, а лише дешеvu дотепність, брутальний здоровий глузд і кумедну поспішність... Тому я залишаю осторонь такі сумнівні «пошуки» і думаю (про міфи) те, що заведено про них думати. Не їх я досліджую, а себе самого, – чи не є я так само монстром, більш многоликим і тому ще більш химерним, ніж Химера, більш диким, ніж Тифон; чи я – тихіша й беззахисна істота, якій подаровано частку моральної і божественної природи?»

Звідси зрозуміло, чого не дозволяє Платон; розсудливого раціоналістичного тлумачення мітів. Це треба пов'язати з тим способом, яким він сам застосовує міти, коли бажає через них висловитись. Там, де він говорить про життя душі, де залишає шляхи тимчасового і знаходить в душі вічне і де, отже, тепер уже нема уявлень, які спираються на чуттєве сприйняття і на розсудливе мислення, там Платон користується мітом. Про вічне в душі говорить «Федр». Душу малюють тут у вигляді колісниці з візником і з двома крилатими кінями. Один з коней терпеливий і мудрий, інший норовистий і дикий. Якщо колісниця стрічає на шляху перешкоду, цим користується норовистий кінь, щоб завадити волі доброго і задемонструвати впертість візникові. Коли колісниця доходить до того місця, звідки вона повинна рушити за богами по небокраю, дурний кінь приводить її у розлад. Від сили доброго коня залежить подолати чи ні той розлад і примусити колісницю подолати перешкоду і вступити у царство надчуттєвого. Отже, душі ніколи не вдається зовсім безперешкодно підвестись у царство божественного. Одні душі більше підносяться до цього спо-

глядання вічності, інші – менше. Душа, яка одного разу пізнала потойбічне, перебуває у спокої до наступного виїзду; а та, яка нічого не бачила через дикого коня, має зробити нову спробу під час другого виїзду. Під такими виїздами мають на увазі різноманітні перевтілення душ. Один виїзд означає життя душі в одній особі, дикий кінь – нижчу природу, мудрий кінь – вищу; візник – душа, сприймає обожествлення. Платон вдається до міту, щоб показати шлях вічній душі через різні зміни. Подібним же чином і в інших творах Платон вдається до міту, до символічної розповіді, коли хоче дати внутрішній бік людини, яку не сприймають чуття.

Платон перебуває тут в цілковитому порозумінні з мітологічним і алегоричним способом викладу інших письменників. У староіндійській літературі існує притча, яку приписують Будді. Людину, дуже прив'язану до життя, яка ні за що не хотіла вмирати й шукала чуттєвих насолод, переслідують чотири змії. Він чує голос, який наказує йому час від часу годувати цих лютих змій, але в страху втікає від них. І знову він чує голос, який звертає його увагу на п'ятьох убивць, які йдуть по його слідах. Людина вдруге тікає. Голос вказує йому на шостого вбивцю, який хоче відрубати йому голову оголеним мечем. Людина знову втікає. Вона приходить у безлюдне село і чує голос, який каже йому, що зараз зlodії почнуть її грабувати. Втікаючи, він досягає великого потоку. Вона не відчуває себе у безпеці на цьому березі. З соломи, гілок і листя вона в'яже собі кошик і переправляється в ньому на той бік, тепер вона у безпеці; чоловік стає брахманом. Сенс цієї притчі наступний: перш, ніж людина досягне божественного, вона має пройти крізь різні стани. У чотирьох зміях треба бачити чотири стихії – вогонь, воду, землю і повітря, у п'яти вбивцях – п'ять тілесних почуттів. Безлюдне село є душа, що втекла від чуттєвих вражень, але ще не тверда, коли залишається наодинці з собою. Якщо душа

всередині себе тримається лише своєї тілесної природи, вона має загинути. Людина має зламати собі човен, який перенесе його через потік тлінного, від берега чуттєвої природи на інший берег – берег природи вічно божественної.

Спробуймо роздивитись у цьому світлі єгипетську містерію Озіріса. Озіріс поступово перетворився на найголовніше єгипетське божество. Уявлення про нього витіснило інші уявлення про богів, які жили у відомих колах народу. Навколо Озіріса і дружини його Ісіді виник значний міфологічний цикл. Озіріс був син Бога Сонця, братом його був Тифон, Сет, сестрою – Ізіда. Озіріс одружився зі своєю сестрою і разом з нею правив Єгиптом. Злий брат його, Тифон, намислив погубити Озіріса. Він наказав зробити скриню завдвіжки (заввишки) з тіла Озіріса. Під час бенкету скриню запропонували тому, хто може в ній поміститись. Нікому це не вдалося, крім Озіріса, який і ліг у неї. Після чого Тифон з друзями накинувся на Озіріса й зачинив скриню і пожбурич її в потік. Дізнавшись про цю жакливу подію, Ізіда у відчаї почала блукати повсюди, шукаючи тіла чоловіка. Та коли вона знайшла його, Тифон знову заволодів ним. Він розрізав тіло на чотирнадцять шматків, які розкидав у різних країнах. У Єгипті показували кілька могил Озіріса. І тут, і там були поховані частини тіл бога. Але сам Озіріс постав із-під землі, переміг Тифона і промінь його впав на Ізіду, яка породила йому сина Гарлократа або Гора.

Порівняймо тепер з цим мітом світогляд грецького філософа Емпедокла (490-430 до Р. Х.). Він учить, що колись єдина Першоістота була розірвана на чотири стихії – вогонь, воду, повітря і землю, або на множинність суцього. Він протиставляє одне одній дві сили – Любов і Ворожнечу, які обумовлюють в цьому світі суцього виникнення й знищення. Про стихії Емпедокл говорить: «Самі вони є незмінними, але, змішуючись, витворюють людей і всі інші численні істоти то силою Любові,

з'єднуючись в єдиний образ, то знову розділяючись Ненавистю і Ворожнечею.»

Що ж таке речі цього світу під кутом зору Емпедокла? Вони є різномішані стихії. Вони лише тому могли виникнути, що Першоєдине було розірване на чотири сутності. Отже, це Першоєдине вилилося у стихії світу. Кожна річ, яку ми стрічаємо, причетна до певної частки розлитого на стихії божества. Але це божество сховане в речах, воно мусило спершу вмерти, щоб речі могли виникнути. А ці речі – що вони таке? Суміш божественного складу, обумовлена у своїй будові Любов'ю і Ненавистю. У Емпедокла про це чітко: «Поглянь на дивовижну будову людських членів: вона беззаперечно показує нам як Любов поєднує всі члени в одне ціле у квітучому віці людини. Потім, знову розділені лютою Ворожнечею, блукаючи вони самотньо окраєм життя. Так само й з травами, і з жителями вод – рибами, і з гірськими тваринами, і з човнами, що носять-ся наче на крилах».

За Емпедоклом, мудрий має знайти те божественно-єдине, яке заворожене в світі в єднанні Любові й Ненависті. Але якщо людина може здобути божественне, вона сама повинна бути богоподібною; бо Емпедокл такої думки, що подібне пізнається лише подібним. Цей його погляд на пізнання висловлений у Гете:

Якби око не було сонячним,
Як могли б ми побачити світло?
Якби в нас не жила сила
самого божества,
Як могли б ми захоплюватись
божественним?

Міст міг знайти в міті про Озіріса ці думки про світ і людину, що підноситься над почуттєвим досвідом. Божественна творча

сила вилита у світ і виявляється вона в чотирьох стихіях. Бога (Озіріса) вбито, і людина повинна знову збудити його своїм божественним пізнанням; вона знову має одержати його як Гора (Син Божий, Логос, Премудрість) на протигагу між Ворожнечею (Тифон) і Любов'ю (Ізіда). У грецькій формі і в образах, співзвучних мітам, висловлює Емпедокл суть свого світогляду. Любов – це Афродіта, Нейкос – Ворожнеча; вони пов'язують і звільняють стихії.

Такий виклад міту не слід тлумачити з лише символічними чи навіть алегоричними тлумаченнями. Про це тут не йдеться. Образи, які є виразом суті міту, не є вигадані символи абстрактних істин, – ні, це справді душевні переживання посвяченого. Він переживає образи своїми духовними органами – подібно до того, як звичайна людина переживає образи чуттєвих речей своїми очима й вухами. Але як нічого не означає уявлення (образ) само по собі, якщо воно не викликане сприйняттям зовнішнього предмету, так нічого не означає й міфічний образ, не викликаний діями духовного світу. Однак у чуттєвому світі людина перебуває поза впливаючими на нього речами, між тим як міфічні образи вона може переживати лише в тому випадку, якщо вона сама є учасником відповідних їй духовних подій. Але для цього їй треба пройти крізь посвячення, і тоді духовні звернення, на які вона дивиться, ніби ілюструються міфічними образами. Хто не вміє сприймати міт як подібну ілюстрацію реальних духовних подій, той ще не здатний до його розуміння. Позаяк самі події духовного світу надчуттєві; і образи, що нагадують своїм змістом площину чуттєвого, самі по собі не духовні, а є лише ілюстрації духовного. Хто живе лише в образах – марить; хто ж досяг того, щоб так відчувати духовне в образі, як у чуттєвому світі від уявлення троянди відчувають саму цю троянду, – лише той живе в площині духовних сприйняття. Тут і є причина того, чому міфічні образи можуть мати кілька

наповнень. Саме завдяки своєму характерові ілюстрацій, одні і ті ж міти можуть висловлювати нам різні духовні події. Тому нема нічого суперечливого у випадку, коли тлумачі мітів відносять даний міт то до однієї, то до іншої духовної події.

З цього вихідного пункту можна простежити нитку, яка проходить крізь численні грецькі міти. Розгляньмо міт про Геракла. Покладені на нього дванадцять подвигів являться нам у вищому світлі, якщо ми згадаєм, що перед найважчим з них і останнім він одержав посвячення в елевсинські містерії. Він мусять за дорученням мікенського царя Еврисфея привести з підземного царства і відвести назад пекельного пса Цербера. Для шляху у підземне царство необхідно стати посвяченим. Містерії вели людину крізь смерть тлінного, тобто в пекло, і вони ж крізь посвячення рятували його вічне від загибелі. Як міст, долає Геракл загрози підземного світу. Це дає право сприймати й інші його подвиги як внутрішні етапи розвитку душі. Він перемагає немейського лева і приводить його в Мікени. Це означає, що він оволодіває суто фізичною силою в людині, вона приборкує її. Далі – він знищує дев'ятиголову гідру. Він вражає її палаючими головешками і занурює в її жовч свої стріли, через що вони набувають властивість потрапляти в ціль без промаху. Це означає, що він перемагає нижче знання, знання почуттів, полум'ям духа, і з того, що набув шляхом цього нижчого знання, черпає силу, яка дозволяє йому бачити нижче в духовному світлі. Геракл ловить оленя Артеміди, богині полювання, Геракл здобуває собі те, що може дати людській душі вільна природа. В такий же спосіб можуть бути витлумачені й інші подвиги. Тут не місце входити в кожную подробицю, і малося на увазі тільки дати розуміння того, як спільний зміст мітів вказує на внутрішній розвиток.

Так само можна витлумачити похід аргонавтів. Фрікс і сестра його Гелла – діти беотійського царя, багато страждали від

свої мачухи. Боги послали їм овна з золотою вовною (руном), який поніс їх повітрям. Коли вони переправлялися через пролив між Європою й Азією, Гелла потонула. Тому пролив називається Геллеспонтом. Фрікс добрався до царя Калхіди на східному березі Чорного моря. Овна він приніс в офіру богам, а руно подарував цареві Еетові. Останній повісив руно в гаю й наказав страшному драконові стерегти його. Грецький Герой Ясон, разом з іншими героями – Гераклом, Тесеєм, Орфеєм – вирішив дістати руно з Калхіди. Ціною скарбу Еет (чи Зет?) призначив йому важкі подвиги. Але йому допомагала чаклунка Медея, дочка царя. Ясон приборкав двох вогнедишних биків, зорав ниву і посіяв зуби дракона, з яких вирости вбрані в обладунки воїни. За порадою Медеї він пожбури в їхню гущавину камінь, після чого вони самі перебили один одного. Ясон присипляє дракона чарівним зіллям Медеї і дістає руно. З ним він рушає назад у Грецію, і Медея супроводжує його як дружина. Цар поспішає навздогін за втікачами, щоб затримати його, Медея вбиває свого молодшого брата Апсирта й розкидає його члени морем. Збирання їх затримує Еета. Таким чином, обоє вони разом з руном досягли батьківщина Ясона.

Кожна окрема подія розкриває тут глибокий зміст. Руно є дещо, належне людині, безмежно для неї цінне. Колись його забрали у людини і його повторне власництво пов'язане з перемогою над страхітливими силами. Так відбувається з вічним у людській душі. Воно є власність людини, але вона бачить себе розлученою з ним. Їх розлучає нища природа людини. Коли людина її подолає, приспить цю цінність у собі, лише тоді вона здатна досягнути вічного. Це стає можливим, коли на допомогу їй приходять власне свідомість (Медея) з її чарівною силою. Для Ясона Медея є тим же, чим для Сократа була Діотима – вчителька любові. Власне мудрість людини володіє чарівною силою для досягнення божественного після перемоги над

скороминущим. З нижчої (нищої) природи може виникнути лише нижче (нище) людське, – ті вкриті обладунками воїни, яким можна перемогти силою духовного – порадою Медеї. Але й тоді, коли людина нарешті здобула своє вічне начало – руно, вона не може бути в безпеці. Вона має віддати в офіру частину власної свідомості (Апсирт). Цього потребує світ чуття, що його ми можемо осягати лиш як множинний (подроблений). Можна було б заглибитись ще далі в опис духовних подій, які стоять за цими образами; але тут варто було помітити лише самий принцип виникнення мітів.

У дусі такого витлумачення особливо цікаво сказано про Прометея. Прометей та Епіметей – сини Титана Іапета. Титани – діти старшого покоління богів, Урана (неба) і Геї (Землі). Кронос, молодший з титанів, скинув свого батька з престолу й оволодів Всесвітом. За це, разом з іншими титанами, він був переможений своїм сином Зевсом, який став головним у богів. У битві Титанів Прометей був на боці Зевса. За його порадою той вигнав титанів у підземний світ. Однак у Прометеї й далі жив бунтівний дух титанів і він був другом Зевса лише наполовину. Коли Зевс захотів винищити людей за їхню зарозумілість, Прометей вступився за людей, навчив їх мистецтву рахунку й письма, і ще одному досягненню – вживання вогню. Зевс розгнівався за це на Прометея. Він звелів своєму синові Гефесту створити образ жінки дивовижної краси, яку боги прикрасили багатьма дарами. Ім'я її було Пандора – Усеобдарована. Вісник богів Гермес привіз її до Епіметея, Прометеевого брата. Як подарунок від богів, вона принесла йому скриньку. Епіметей прийняв скриньку, – попри поради Прометея – в жодному разі не брати жодного подарунку від богів. Коли скриньку відкрили, з неї вилетіли найжахливіші людські напасті. Лише одна Надія залишилася на дні і то тільки тому, що Пандора швидко причинила скриньку. Отже, лишилася Надія – як сумнівний дар богів.

За своє ставлення до людей Прометей – за наказом Зевса – було прикуто до скелі на Кавказі. Орел постійно терзає його печінку, яка знову відростає. У жакливій самотності має проводити свої дні Прометей доти, доки один з богів добровільно не віддасть себе в офіру, тобто не віддасть себе на смерть. Мучень твердо переносить свої страждання. Йому стало відомо, що Зевса скине з престолу син смертної, якщо тільки він не пошлюбиться з нею. Для Зевса було важливо дізнатися цю таємницю; він послав до Прометей вісника богів Гермеса, щоб той якось вивідав її в нього. Але Прометей відмовляється будь-що повідомити. Сказання про Геру пов'язане з мітом про Прометей. Під час своїх мандрів Геракл приходить на Кавказ. Він убиває орла, який клює печінку Прометееві, а кентавр Хірон, хоч і страждаючи від невилгоної рани, але не маючи змоги вмерти, жертвує собою за Прометей. Після чого Прометей іде на примирення з богами.

Титани є сила волі, яка походить, як природа (Кронос) з прапервісного світового Духа (Урана). При цьому маються на увазі не якісь абстрактні вольові сили, але справді вольові істоти. До них належить Прометей. Цим характеризується його сутність. Але він не зовсім титан. В цьому він до певної міри схожий із Зевсом, з тим духом, який здобуває владу над світом того, як приборкано некеровану силу природи (Кроноса). Отже, Прометей – представник світів, які дали людині змогу уперед, що є наполовину силою природи, наполовину силою духа – які дали йому волю. З одного боку, воля схильна до добра, з іншого – до зла. Її доля залежить відповідно до того, до чого вона схиляється – до скороминущого, плінного – чи до вічного. Ця доля і є долею самої людини. Людину прикуто до тлінного. Її терзає орел. Вона повинна терпіти. Вона може досягнути високості лише тоді, якщо шукатиме своєї долі в усамітненні. Вона володіє таємницею, яка полягає в тому, що божественне (Зевс)

має поєднатися зі смертною, з самою прив'язаною до фізичного тіла свідомістю, щоб народити Сина – мудрість (Логос), що вибавляє Бога. Свідомість стає через це безсмертною. Людина не сміє видати цієї таємниці, доки до неї не з'являється міст (Геракл) і не знищує тієї сили, яка постійно загрожує їй смертю. Певне, істота – напівтварина, напівлюдина, кентавр – має віддати себе в офіру, щоб звільнити людину. Кентавр – сама людина, наполовину тварне начало й наполовину – людське, духовне... Кентавр має вмерти, щоб звільнилася людина – у своїй духовній іпостасі. Те, чим гребує Прометей – людська воля, те тримає Еліметей – розум, мислення. Але дари, запропоновані Еліметею – є лише страждання й напасті, бо розум тримається за нікчемне, тлінне. І лише одне залишається – Надія, – на те, що колись і з тлінного народиться вічне.

Нитку, яка проходить через легенди про аргонавтів, про Геракла й Прометея, можна простежити й в «Одіссей», поемі Гомера. Застосування такого способу тлумачення може тут видатись натягнутим. Однак при більш ретельному розгляді всіх обставин навіть у найупертішого скептика мають зникнути всі сумніви. Передусім вражав той факт, що так само мова йде про несходження Одісея у підземне царство. В усьому іншому не так думають про автора «Одіссей» що завгодно, але неможливо припустити, щоб він примусив смертного спуститись в підземне царство, не привівши цієї події у зв'язок з тим змістом, який мала така подорож у світогляді грека. А вона означала перемогу над тлінним і пробудження в душі вічного. Отже, варто гадати, Одісей отримав таку перемогу. Через те його рефлексії, як і переживання Геракла, набувають глибшого змісту. Вони стають описом позачуттєвого процесу, а саме – розвитку душі. До того ж і розповідь в «Одіссей» ведеться інакше, ніж того вимагає зовнішній хід подій. Герой здійснює плавання на чарівних кораблях.

Справжні географічні відстані змінюються довільно, та й назагал усе не має жодного стосунку до чуттєво-реального. Це стає зрозумілим, якщо погодитись з тим, що чуттєво-реальні події служать лише ілюстраціями духовного побуту. До того ж і сам поет каже на початку свого твору, що мова йде про пошуки душі:

Скажи мені, муза, про мудрого мужа, який
Довго мандруючи після руйні Ілону святого
Многії гради відвідав і вивчив звичаї,
Чисто на морі хисткому серцем скорбів
Він про душу свою і про повернення
До вітчизни своєї і рідного дому друзів.

Тут перед нами людина в пошуках божественного, своєї душі, і нам розповідають про його блукання світом у пошуках цього божественного. Він потрапляє на острів циклопів. Це – незграбне чудисько з одним оком у лобі. Найстрахітніший з них Поліфем, ковтає кількох друзів Одісея, який сам рятується лише осліпивши циклопа. Маємо тут справу з першим етапом життєвого паломництва. Фізична сила, ница природа має бути подолана. Той, хто не забере в неї міці, хто не осліпить її, буде нею проковтнутий. Далі Одісей досягає острова чаклунки Цирцеї. Вона обертає деяких з його друзів на хрюкаючи свиней, але він перемагає і її. Цирцея – це нижча (ница) сила Духа, яка цупко тримається за тимчасове, тлінне. Вона може зіштовхнути людину, яка зневажила нею, що нижче, на межу тварного. Одісей має подолати її, після чого він уже може зійти у підземний світ. Він стає містом і наражається на небезпеки, які загрожують містові під час переходу від нижчих ступенів посвячення до вищих. Він потрапляє до сирен, які солодкими чарівними співами рахують мандрівників на загибель. Це є образи нижчої фантазії, за якими перш за все іде людина, яка щойно звільнилася від почуттєвого. Вона досягла вже рівня вільно творчого,

але ще не посвяченого духа. Він женеться за примарними образами, од влади яких має звільнитися.

Одісей має здійснити жахітний перехід між Сціллою і Харібтою спочатку міст вагається між духом і почуттєвістю. Він ще нездатний охопити повне значення Духа, але й реактивна чуттєвість уже втратила для нього колишню ціну. При катастрофі корабля гинуть всі Одисеєві друзі; він цілий рятується до німфи Каліпсо, яка гостинно приймає його і піклується про нього впродовж семи років. Нарешті, за велінням Зевса, вона відпускає його на батьківщину. Міст піднісся до рівня, на якому терплять поразку всі супутники – за винятком одного високо достойного Одісея. Упродовж певного строку, визначеного містично-символічним гаслом сім. Ця високо достойна людина насолоджується спокоєм поступового посвячення.

Але перше, ніж досягти своєї батьківщини, Одісей потрапляє ще на острів фраків. Тут на нього чекає теплий прийом. Царева дочка його вшановує своєю приязню, і сам цар Алкікой пригощає і пошановує його. Перед Одісеєм знову постає світ з його радощами, і привернений до миру дух (Навсікая) прокидається в ньому. Але він знаходить шлях на батьківщину – до божественного. Спочатку його не чекає вдома нічого доброго. Дружина його Пенелопа оточена численним натовпом женихів. Вона обіцяє кожному з них свою руку – тільки-но вона закінчить свою тканину. Виконання цієї обіцянки вона уникає тим, що розпускає щоночі тканину, зіткану за день. Одісей повинен перемогти женихів, щоб знову мирно воз'єднатися з дружиною. Богиня Афіна перетворює його на жебрака, щоб його при вході не впізнали. Так перемагає він женихів.

Власне, глибокого усвідомлення божественних сил душі шукає Одісей. З ними він хоче воз'єднатися. Перш, ніж знайти їх, міст має подолати все, що подібне до женихів Пенелопи домагається прихильності цієї свідомості. Світ нижчої діяльності,

тлінна природа породжує натовп женихів. Логіка, спрямована проти них, є тканина, яка знову й знову розпускається, тількино її зіткали. Мудрість (богиня Афіна) є вірним провідником до найглибших таїн душі. Вона перетворює людину на жебрака – тобто знімає з неї все те, що виникло зі скороминущого, плинного.

Цілком зануреними у мудрість містерій є елевзинські святкування, що їх улаштовують на честь Деметри й Діоніса. Священний шлях вів з Афін в Елевсіс. Він був уставлений таємничими знаками, які приводили душу до піднесеного настрою. В Елевсісі були таємничі храми – їх обслуговували грецькі родини. Гідність жреця і пов'язана з ним мудрість переходили в них у спадок з покоління в покоління. Про будову цих храмів можна знайти дані в «Ergänzungen Zu den letzten untersuchngen auf der Akropolis in Athen», von Karl Bötticher, Philologus. Bd. 3, Heft 3.). Мудрість, яка давала право на служіння в цих храмах, була грецькою містичною мудрістю. Святкування, що відбувалися двічі в рік, являли велику світову драму про долю божественного в світі і в людській душі. Малі містерії відбувалися в лютому, великі – у вересні. Зі святкуваннями були пов'язані й посвячення. Символічне зображення світової і людської драми складало заключний акт здійснюваних тут посвячень у місти. Елевсинські храми були збудовані на честь богині Деметри, дочки Кроноса. До шлюбу Зевса з Герою вона народила йому дочку Персефону. Одного разу, коли вона гралася, її викрав Плутон, бог підземного царства. З гіркими стогонами блукала Деметра по всій землі в пошуках дочки. В Елевсіні дочки Келея, елевсинського володаря, знайшли богиню – вона сиділа на камені. В образі старої жінки вона вступила на службу до родини Келея, – ходити за сином цариці. Деметра захотіла дати безсмертя, цьому синові. Для цього вона щоночі занурювала його у вогонь. Та коли мати якось дізналась про це, вона почала пла-

кати й скаржитись. Надання йому безсмертя стало після цього неможливим. Деметра залишила дім. Келей звів на її честь храм. Скорбота Деметри за Персефоною була безмірною, вона наслала на Землю безплідність. Щоб не сталося чогось жахливішого, боги змушені були примиритися з нею. Тоді Зевс примусив Плутона випустити Персефону назад на поверхню землі. Але бог підземного царства дав їй перед тим скуштувати гранатового яблука. Через це вона була змушена періодично знову спускатися на той світ. Відтепер третину року вона проводила у підземному царстві, а дві третини – на землі. Деметра змиралася з богами і повернулася на Олімп. В Елевсисі ж, місті своєї скорботи, вона застановила святочне служіння, яке мало б надалі нагадувати про її долю.

Неважко зрозуміти зміст міту про Деметру і Персефону. Те, що перебуває поперемінно то в підземному світі, то під небом – є душа. Тут символізується вічність душі і її вічне перетворення у зміні народження і смерті. Душа веде свій початок від безсмертного, від Деметри. Але вона захоплюється тимчасовим і сама стає причетною до долі тимчасового. Вона зажила від плоду в підземному царстві; душа людини наситилась тимчасовим і через те не може довго перебувати на вершинах божественного. Вона має постійно повертатися в царство тлінного. Деметра – представниця тієї сутності, від якої виникла людська свідомість; але цю свідомість варто мислити такою, якою вона могла постати завдяки силам Землі. Таким чином, Деметра є споконвісна сутність Землі; й обдарування нею землі насінням польових плодів вказує ще й на інший глибший бік її сутності. Ця сутність хоче подарувати людині безсмертя. Деметра ночами занурює свого вихованця у вогонь. Але людина не може зносити чистої сили вогню (духу) Деметри змушена відмовитись від цього. Вона здатна лише застановити храмове служіння, де людина, по мірі своїх сил, може прийти до божественного.

Елевсинські святкування були голосною сповіддю вічності душі. У міті Персефони це визнання знайшло свій символічний вираз. Поряд з Деметрою і Персефоною в Елевсисі святкували культ Діоніса. Як у Деметрі шанували божественного творця вічності в людині, так у Діонісі – само божественне в його вічних перетвореннях в цілому Всесвіті. Бог, що вилився у світ і розтерзаний, щоб відродитися духовно, мав святкуватися разом з Деметрою блискучий виклад духа елевсинських містерій можна знайти в книзі Едуарда Шюре: *Sanctuaires d'Arrient*, Paris, 1898.

ТАЄМНА МУДРІСТЬ ЄГИПТУ

«Якщо, залишивши тіло, ти підносишся у вільний ефір, то станеш богом безсмертним, – тим, хто unikнув смерті». У цій дефініції Емпедокла ніби коротко закладене це, що древні єгиптяни думали про вічне начало в людині і про її зв'язок з божественним. Доказом цього є так названа «Книга Мертвих», аналізом якої ми зобов'язані ретельній праці вчених ХІХ століття. (Lepsius. *Das Totenbuch der alten Aegypter*. Berlin. 1842). Це – «найзначніший цільний літературний твір, який дійшов до нас від єгиптян». Він складається з різноманітних повчань і молитов, які клали в труну кожному померлому, щоб він мав у цьому путівник після того, як скине з себе тлінну оболонку. В цьому літературному творі ми бачимо найінтимніші погляди єгиптян на вічне начало і на виникнення світу. Ці погляди безсумнівно показують на уявлення про богів, спільні з грецькою містикою.

Серед різних богів, яких визнавали в різних провінціях Єгипту, Озіріс став майже для всіх загальним і всеблагим. В його образі поєднались уявлення про інші божества. Хоч би що там гадали народні маси Єгипту про Озіріса, «Книга Мертвих» показує на уявлення грецької мудрості, яка бачила в Озірісі

істоту, необхідну в самій людській душі. Достатньо чітко свідчить усе це про те, що думали єгиптяни про смерть і про вмерлих. Коли тіло віддають землі, вічне в людині стає перед судом Озіріса, оточеного сорока двома суддями мертвих. Від їхнього рішення залежить доля вічного в людині. Коли душа покаялася в гріхах і примирилася з вічною справедливістю, назустріч їй виходять невидимі сили, які кажуть: «Озіріс N. очистився у ставку, розташованому на південь від Поля Готеп і на північ від Поля Сарани, де у четвертій годині ночі і о восьмій годині дня, переходячи від ночі до дня, омиваються боги зеленіючої природи із зображенням серця богів.» Отже, до вічного начала людини у глибині вічного світопорядку, звертаються як до Озіріса. Після означення його як Озіріса вимовляється ім'я цієї особи. І людина, яка зливається з вічним світовим порядком, сама себе іменує теж «Озірісом»: «Я єсмь Озіріс N. Зростає під квітучою смоквою ім'я Озіріса N.» Отже людина стає Озірісом. Буття Озіріса є лише досконала ступінь у розвитку людського буття. Цілком зрозуміло, що Озіріс, який виступає в ролі судді у надрахах світового порядку є ніщо інше, як досконала людина. Між буттям людським і буттям божественним різниця в мірі і в числі. В основі тут лежить розуміння містеріями таємниці «числа». Озіріс як усесвітня істота є Єдиний, а проте він живе неділимо в кожній людській душі. Кожна людина – Озіріс, але має існувати і Єдиний Озіріс – як конкретна істота. Людина підлягає розвитку, і наприкінці шляху її чекає божественне буття. У межах цього світогляду точніше було б говорити про божественність, а не про викінчене, замкнуте на самому собі божество.

Безумовно, що згідно з таким віровченням, лише той може справді увійти в буття Озіріса, хто віже сам, як Озіріс, досягає брами вічного світопорядку. Отже, вище життя, на яке здатна людина має полягати в тому, що вона обертається на Озіріса. У свідомій людині уже в житті тлінному повинен жити можли-

вий (Л. Т. – потенційний) викінчений Озіріс. Живучи, як Озіріс, і виконуючи все, що виконував він, людина стає досконалою, міт про Озіріса набуває тим самим глибокого значення. Він стає прообразом того, хто хоче пробудити в собі вічне. Озіріс розтерзаний, вбитий Тифоном. Озірісова дружина зібрала й зберегла частини мертвого тіла. Після смерті він освітив її своїм променем і вона народила йому Гора. Цей Гор бере на себе земні завдання Озіріса. Він стає другим, ще недосконалим Озірісом, який іде до Озіріса істинного. Істинний Озіріс є в душі людини. Ця душа спочатку є тлінною, але її тлінному суджено породити вічне. Тому людина може розглядати себе як могилу Озіріса. Нижча природа (Тифон) вбила в людині вищу. Любов (Ізіда), яка жила в її душі, має зберегти й убезпечити частини мертвого тіла, і тоді народжується в цій душі вища природа, вічна душа (Гор), здатна досягнути буття Озіріса. Людина, яка прагне до вищого буття, повинна мікрокосмічно повторити в собі макрокосмічний світовий процес Озіріса. Ось суть єгипетського «посвячення». Те, що Платон описує як процес космічний, – розп'яття творцем світової Душі на світовому тілі і вивільнення у світовому процесі цієї розп'ятої Світової Душі, – все це у зменшеному вигляді мало статися з людиною, яка прагнула досягнути буття Озіріса. Той, хто готувався до посвячення, повинен був розвиватися так, щоб його душевне переживання, його перетворення на Озіріса злилося воєдино з космічним процесом Озіріса. Якби ми могли зазирнути в храми посвячення, де люди переживали перетворення в Озіріса, ми побачили б, що в них мікроскопічно відбивається світовий процес. Людина, що походить від «Отця», має народити в собі Сина. Те, що він справді носить у собі зачарованого Бога, – ось кого він має явити в собі тепер. Влада земної природи перешкоджає відкриттю в ньому цього Бога. Нижча природа має спершу бути похованою в ньому – щоб могла потім воскреснуть природа вища. Усе відомо

нам про обряди посвячення, одержує своє пояснення звідси. Людину піддавали таємничим процедурам. Тим самим вбивали її земну природу – для пробудження вищої. Нема потреби вивчати ці процедури в деталях; треба тільки збагнути їхній сенс. Він полягає у визнанні, як міг зробити кожен, хто пройшов крізь посвячення. Він міг сказати наступне: «Мене вабила безмежна перспектива, в кінці якої лежить гармонія божественного. Я відчув, що сила цього божественного є у мені. Я віддав могилі те, що стримувало в мені цю силу. Я вмер для земного. Я був мертвий. Як тлінна людина я вмер. Я був у підземному царстві і спілкувався з померлими, тобто з тими, хто вже був включений у коло вічного світопорядку. Після перебування на тому світі я воскрес із мертвих. Я подолав смерть і став тепер іншим. Я не маю більше нічого спільного з тлінною природою. Вона пронизана в мені Логосом. Відтепер я належу до тих, які живуть вічно і возсядуть одесную Озіріса. Я сам буду істинним Озірісом, поєднаний з вічним світопорядком, і суд над життям і смертю буде в руці моїй».

Посвячуваний мав пройти крізь переживання, яке могло привести його до такого визнання. Те, що зустрічало його в такий спосіб, було переживанням вищого порядку.

Тепер уявіть собі непосвяченого, який чує про те, що хтось переходить крізь такі переживання. Він не може знати, що справді відбулося в душі посвяченого. Цей останній фізично вмер для нього, лежав у труні – і воскрес. Те, що на вищому рівні буття має духовну реальність, у формах почуттєвої реальності є подією, яка порушує закони природи. Це є «чудо». Таким «чудом» було посвячення. Хто хотів справді його зрозуміти, мусив розвинути в собі сили, які дозволяють перебувати на вищих рівнях розвитку. До цих вищих переживань він мав підійти через підготовчий образ життя. Хоч би як програвалися такі підготовчі переживання в житті окремих осіб, вони все

одно завжди вкладалися в цілком конкретну, типову форму. Тому життя посвяченого є життям типовим, його можна описати незалежно від окремої особи. Навіть більше – про окрему особу можна лише тоді сказати, що вона стоїть на шляху до божественного, якщо вона пройшла крізь певні типові переживання. Такою особою був для своїх послідовників Будда, такою ж став для своєї спільноти Ісус. У наш час відомо, який паралелізм існує між біографіями Будди та Ісуса. Рудольф Зейдель чітко довів цей паралелізм у своїй книзі «Будда і Христос». Варто лише простежити поодинокі подробиці, щоб упевнитися у нікчемності будь-яких заперечень цього паралелізму.

Народження Будди сповіщає білий слон, який спускається над королевою Майєю. Він оголошує, що Майя народить божественну людину, «яка все живе налаштує на любов і приязнь і поєднає в любові всі суцї істоти. У Євангелії від Луки сказано: «До діви, пошлюбленої з чоловіком на ім'я Йосиф, з боку Давидового, ім'я діви – Марія. І прийшовши, ангел до неї, рече: «Радуйся, благодатная! Господь з тобою, благословенна єси між жонами... От зачнеш ти в утробі своїй і вродиш Сина і наречеш ім'я йому Ісус. Сей буде великий і Сином Всевишнього зватиметься».

Брахмани, індійські жреці, яким відомо, що означає народження Будди, витлумачують сон Майї. У них є конкретне типове уявлення про те, що являє собою Будда. Цьому уявленню повинно відповідати життя окремої особи. Відповідно до цього читаємо у Матфея: «Ірод, зібравши всіх архиєреїв і письменників людських, допитувався в них, де Христу родиться?»

Браман Асіта каже про Будду: «Ось немовля, яке стане Буддою, спасителем і провісником до безсмертя, свободи і світла». Порівняймо з цим у Луки: «І ось був чоловік в Єрусалимі на ім'я Симеон; і чоловік сей праведний та побожний сподівався благодаті Ізраїлеві; й Дух святий був на ньому. І прийшов

він Духом у церкву; і як принесли батько-мати хлоп'ятко Ісуса, щоб зробити їм, що треба за звичаєм законним для Нього; узяв він Його на руки свої і благословив Бога, і сказав: Нині відпускаєш раба твого, Владика, по глаголу твоєму, з упокоєм, бо виділи очі мої спасіння твоє, що приготував єси перед лицем усіх людей, світло на одкриття язичникам і слову народу твого Ізраїля».

Про Будду розповідають, що дванадцятирічним хлоп'ям він загубився, а потім знайшли його під деревом, оточеного древніми мудрецами, яких він повчав. Цьому відповідає у Луки: «І ходили батько-мати Його щороку в Єрусалим у свято пасхи. І як було Йому дванадцять років, пішли вони в Єрусалим святковим звичаєм. І, сповнивши дні, як вертались, зостався хлопчик Ісус у Єрусалимі; й не знав Йосиф і мати Його, а думаючи, що Він між товариством, увійшли на день ходи; й шукали Його між родиною та знайомими. І, не знайшовши Його, вернулися у Єрусалим, шукаючи Його. І сталося, через три дні знайшли Його в церкві, сидячого серед учителів, і, слухаючого їх, і питаючого. Дивувалися ж усі, хто слухав Його, розумом і відповідям Його.

Коли Будда, проживши в самотині, повертався звідти, його зустрічає благословення однієї діви: «Будь Благословенна мати, будь благословен батько, будь благословенна дружина, якій ти належиш». А він відповідає: «Воістину благословенні лише ті, хто є у Нірвані», – себто ті, що вступили у вічний світовий порядок. У Луки: «Сталося ж, як промовляв Він се, піднявши одна жінка з-між народу голос, каже Йому: Блаженна утроба, що носила Тебе, й соски, що ссав єси». Він же рече: «Блаженні ж і ті, що слухають слово Боже, та й хоронять його».

Якось до Будди приступив спокусник і почав обіцяти йому всі земні царства. Будда від усього відмовляється, кажучи: «Добре знаю, що мені призначено царство, але не мирського царства я хочу; Буддою стану я і примушу весь світ тішитись у

радощах». Після чого спокусникові довелось визнати: «Моєму пануванню прийшов кінець». Ісус на подібні спроби спокусити його відповідає: «Геть від Мене, сатано! Написано-бо: Господу Богу твоєму кланятимешся і Йому одному слухатимеш». Зоставив тоді його Диявол і ось ангели приступили і служили Йому».

Такі паралелізми можна продовжити на багато інших випадків, які теж мали б подібну тотожність.

Будда завершив своє життя у високий спосіб. Якось, занедужавши в дорозі, досяг він ріки Харанджа, поблизу Кушінагари. Тут він ліг на килим, розстелений перед ним його улюбленим учнем Анандою. Тіло Будди почало світити зсередини. Він одійшов преображеним як світило – зі словами: «Не існує нічого існуючого». Цей відхід Будди у вічність нагадує преображення Ісуса. «Після цих слів, днів через вісім, узяв Він Петра, Іоанна і Якова, зійшов на гору помолитися. І коли молився, лик Його змінився й одяг Його став білим, осяйним».

На цьому моменті закінчується життя Будди: найважливіша ж частка Ісусового життя лише починається з цього, далі – страсті, смерть, воскресіння. Відмінність Будди від Христа саме в тому, що змушує нас виводити життя Ісуса Христа за межі, окреслені подіями життя Будди. Будду й Христа не можна зрозуміти, якщо їх просто змішувати без розрізнення. (Це потвердить подальший виклад даної книги). Інші описи смерті Будди, які хоч і відкривають деякі глибші аспекти цієї події нас тут не обходять.

Аналогії у житті обох спасителів підводять нас і до аналогічного висновку. Як має скластися цей висновок, показують самі розповіді. Коли мудрі жерці чують про подібне народження, вони вже розуміють, в чому суть справи. Вони свідомі того, що йдеться про Боголюдину. Їм заздалегідь відомо, що станеться з цією особою, яка з'явилась на світ у такий спосіб. І життя її може відповідати лише тому, що їм уже відомо як життя

Боголюдини. В їхній містеріальній мудрості така течія життя є передумовленою од вічності. Воно може бути лише таким, яким воно повинно бути. Таке життя є подобою вічному закономірності природи. Як хімічна речовина може реагувати лише цілком певним робом, так само певно тече і життя Будди чи Христа. Життя їх можна переповісти не в штрихах випадкової біографії, а тільки підкреслюючи ті типові риси, які на всі часи зберігаються в мудрості містерій. Легенда Будди є так само мало його біографія – у звичайному розумінні, як і Євангелія – біографією Ісуса Христа. Обидва джерела розповідають не про випадкове; обидва засвідчують Божий промисел життєвого шляху Спасителя світу. Цей промисел життєвих основ для обох них нам варто шукати в сюжетах містерій, а не в зовнішній фізичній історії. Будда й Ісус є посвяченими у найвищому сенсі слова для тих, хто визнав їхню божественну природу. (Ісус є посвячений через втілення в Ньому суті Христа). Тому їхні життя вилучено з усього тлінного – їх стосується все, що ми знаємо про посвячених. Розповідають уже не про випадки з їхнього життя, а кажуть: «Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог... І Слово стало плоттю і жило з нами». (Іо. 1.1 і 14).

Однак Ісусове має в собі щось більше за життя Будди. Будда завершує земний шлях преображенням. Найважливіше в житті Ісуса починається саме з преображення. Якщо перекласти це на мову посвячених, Будда досягає того моменту, коли його осяває сяєво світу. Він стоїть перед смертю земного. Він обертається на сяйво світу.

Ісус іде далі. Він не вмирає фізично після того, як його осяває сяєво світу. В цю мить Він – Будда. Але тієї ж миті він сходить на вищий ступінь, який знаходить свій вираз у вищій стадії посвячення. Він страждає і вмирає. Земне щезає, але не зникає духовне сяєво світу. Далі відбувається Його воскресіння. Своєї спільноті Він відкривається як Христос. У момент преобра-

ження Будда розчиняється у блаженному житті Вселенського Духа. Ісус Христос ще раз пробуджує цього Вселенського Духа до цьогоденного буття в людському образі. Подібне відбувалося з посвяченими на вищих рівнях посвячення символічним чином. Посвячені в душі міту про Озіріса досягали у власній свідомості такого воскресіння як певного символічного пережиття. У житті Ісуса це велике посвячення, але не як символічне пережиття, а як реальність, було, отже, додано до посвячення Будди. Будда явив своїм життям, що людина є Логос, і коли вмирає її земне, вона повертається до цього Логосу, у світло. В Ісусі сам Логос став особою. В Ньому Слово стало плоттю.

Таким чином те, що в древніх містичних культурах розігрували всередині храмів, завдяки християнству одержує значення історично-світового явища. За Ісусом Христом єдино великим у своєму роді посвяченим, пішла вся Його громада. Їй показав Він божественність світу. Для християнської спільноти мудрість містерій стала нерозривно пов'язаною з персоною Ісуса Христа. Віра в те, що Він жив, і що Його вірні належать Йому, замінила відтоді прагнення колишніх містерій.

Відтепер те, чого можна було раніше досягти лише містичними методами, почасти замінилося у членів християнських громад загальною переконаністю, що божественне було дано в Слові, яке жило з ними. Відтепер уже не особиста духовна підготовка кожного була єдиним мірилом, а те, що чуло й бачило оточення Ісуса, і те, що вони передали далі як традицію «Про те, що було від початку, що ми чули, що бачили на власні очі, що розглядали, чого торкалися наші руки, про Слово життя... провіщаємо вам, щоб і ви могли спілкуватися з нами. Так сказано в Першому Посланні Іоанна. І ця безпосередня реальність має, як живий зв'язок, охопити всі покоління, – наче церква, вона повинна магічно переходити від роду до роду. Так варто розуміти слова Августина: «Я б не повірив у Євангелія,

якби мене не спонукав до цього авторитет католицької церкви». Отже, Євангелії не самі в собі мають свідчення істини, але їм треба вірити, тому що вони спираються на особу Ісуса, і тому що церква саме від цієї особи таємниче веде свою владу являти істину цих Євангелій.

Містерії. Шляхом традиції передали засоби, як дійти до істини; християнська громада продовжує цей шлях до істини. До віри в ті містичні сили, які спалахували в людській душі під час посвячення, мала приєднатися довіра до Єдиного, до Первосвятителя. Обоження шукали місти, вони прагнули переживати його. Ісус був обожнений, ми повинні триматися Його, і тоді в заснованій Ним громаді, ми самі станемо учасниками обоження; такою стала християнська переконаність. Те, що обожнювалося в Ісусі, обожнювалося для всієї його громади. «Я з вами у всі дні кінця віку. Ідіть же навчайте всі народи, хрестячи їх в ім'я Отця, Сина й святого Духа, навчаючи їх додержувати всього, що я заповідав вам; і ось я з вами на всі дні, до кінця світа. Амінь» (Метер. 28.20). Народжений у Віфлеємі носить вічний характер. Різдва́ний антифон говорить про народження Ісуса так, ніби воно відбувається під час кожного свята Різдва: «Днесь Христос народився; днесь Спаситель з'явився, днесь славословлять його Ангели на Землі».

У пережитті Христа варто вбачати цілком певну ступінь посвячення. Якщо міст дохристиянської доби переходив у своєму посвяченні пережиття Христа, він отримував можливість сприймати духовно у вищих світах те, для чого в почуттєвому світі не існувало відповідної дійсності. Він переживав те, що обіймає собою у вищому вимірі містерія. Відтепер, якщо міст – християнин, перевтілювався у це пережиття в своєму посвяченні, він бачить разом з тим історичну подію Голготи і знає, що в цій події, яка розіграна була в епотивному світі, лежить той же зміст, яким раніше були перейняті лише надчуттєві пережи-

вання містерій. Отже, з «містерією Голготи» на християнську громаду вилилося дещо таке, що раніше виливалося тільки на містів у храмах містерій. І посвячення дає змогу християнському містові усвідомити цей зміст містерії Голготи, тоді як віра робить людину підсвідомо причетною до тієї містичної течії, яка походить від подій, описаних в Новому Заповіті, і відтоді пронизує собою духовне життя людства.

ЄВАНГЕЛІЯ

Всі історичні дані про «життя Ісуса заховані в Євангеліях. Усе інше, що не походить з цього джерела, на думку одного з видатних учених з історії цієї проблеми (Гарнака), може легко розміститися на одній сторінці. Але яким же джерелом є Євангелія? Четверте з них, від Іоанна, настільки відрізняється від інших, що бажаючи йти в цьому напрямку шляхом історичного дослідження, доходять наступного висновку: «Якщо Іоанн дав справжній виклад життя Ісуса, то в такому випадку три попередні Євангелія (синоптичні) – необґрунтовані; якщо ж мають рацію синоптики, то четверте Євангеліє не можна вважати джерелом (Otto Schmiedal. Die Hauptprobleme der Zeben Jesu-Forschung», S. 15). Так стверджує історик. Однак тут іде мова йде про містичний зміст Євангелій, нам нема сенсу ні визнавати, ні заперечувати такий кут зору. Та ось інший погляд, з яким варто рахуватися: «Якщо взяти за критерій Євангелій їхню узгодженість, натхнення і повноту, то ці твори залишають бажати надто багато, але й за звичайної людської логіки вони хибують на численні недоладності». Так вважає християнський богослов (Гарнак у «Сутності християнства»). Але хто обстоює віру в містичне походження Євангелій, для того легко вирішуються всі суперечності і встановлюється гармонія між четвертим і трьома попередніми Євангеліями. Позаяк ці твори

анітрохи не ставлять собі за мету звичайну історичну передачу в банальному сенсі слова. Вони і не прагнули давати історичну біографію. Те, що вони дають, споконвіку існувало в легендах давніх містерій як прообраз життя Сина Божого. Вони черпають не з історії, а з містичних переказів. Але, звісно, не у всіх центрах містерій ці перекази могли бути доведені до дослівного узгодження між собою. Тим не менше ця єдність була настільки великою, що буддисти майже так само розповідали про життя своєї Боголюдини, як християнські Євангелісти про своє. Хоч, природньо, існували й розбіжності. Варто лише взяти до уваги, що всі чотири євангелісти черпали з чотирьох різних містичних переказів. Про унікальність особи Ісуса свідчить те, що він збудив у чотирьох різних письменників, які жили з чотирьох різних легенд, однакову віру в Себе: в Того, Хто в такій викінченій мірі настільки відповідав їхньому типу посвяченого, що вони могли поставитись до нього як до персони, чие життя було програмоване в їхніх містеріях. І тоді вони описали Його життя, кожен відповідно до своїх містичних легенд. І якщо оповіді трьох перших євангелістів (синоптиків) схожі між собою, то це лише доводить, що вони черпали зі схожих джерел. Витвір четвертого євангеліста просякнутий ідеями, що нагадують релігійну філософію Філона. Знову-ж-таки це вказує лише на те, що він виходив з тих містичних легенд, які були близькі і Філонові. У Євангеліях ми маємо справу з різноманітними складовими. По-перше, з фактичними повідомленнями, які спочатку справляли враження, ніби вони претендують на історизм. По-друге, з притчами, для яких факти служать лише символами глибшої істини. І по-третє, з повчаннями, в яких є виклад християнського світогляду. У Євангелії від Іоанна не можна знайти жодної справжньої притчі. Він цілком виходив з містичної школи, де не вважали за потрібне вдаватись до притч. Але на те, як співвідносяться між собою в перших трьох Євангеліях ці, ніби

історичні, факти – і притчі, проливає яскраве світло розповідь про прокляття смоківниці. Ми читаємо у Марка (11. 11): «І ввійшов Ісус в Єрусалим і в церкву, й, оглянувши все, як пізня вже була година, вийшов у Витанію з дванадцятьма. І назавтра, як вийшли вони з Витанії, зголоднів. І, заглядевши смоківницю оддалеки, що мала листя, прийшов, чи не знайде його на ній. І, прийшовши до неї, нічого не знайшов, тільки листя; не була бо це пора на смокви. І, озвавшись, Ісус рече до неї: «Щоб ніколи з тебе повік ніхто овочу не їв!». У цьому місці Лука дає наступну притчу: «Сказав же сю приповідь: Смоківницю мав хтось у винограднику своїм посажену; прийшов овочу шукати на ній, та й не знайшов. Рече ж до винаря: ось три роки приходжу, шукаючи овочу на смоківниці сій, та й не знаходжу – Зрубай її; на що й землю займає?»

Це притча, яка має символізувати непридатність старого вчення, поданого в образі смоківниці. Те, що треба розуміти образно, Марк передає як факт, що має, очевидно, історичне підґрунтя. Тому можна вважати, що події в Євангеліях варто взагалі розуміти не історично, так ніби вони мали значення лише явищ почуттєвого світу, а містично. Їх треба брати як переживання, які вимагають для свого сприйняття духовного погляду і виходять з різних містичних вірувань. І тоді зникає суперечність між Євангелієм від Іоанна і Євангеліями синоптиків. Історичне дослідження не має жодної ваги для містичного тлумачення. Виникло те чи інше Євангеліє кількома десятиріччями раніше чи пізніше, – ролі не грає, для містика всі вони мають рівну історичну вартість. І Євангеліє від Іоанна цілком таке ж, як інші.

Що ж до «чудес», то для містичного тлумачення вони не створюють жодних проблем. Вони ніби порушують фізичну закономірність явищ. Але це тільки в тому випадку, якщо дивитись на них, як на події, які відбуваються тільки на плані фізичному, тлінному і підлягають звичайному рефлекторному сприй-

няття. Якщо ж це переживання, доступні сприйняттю тільки на вищій, духовній сходинці буття, стає цілком зрозумілим, що їх не можна пояснювати законами фізичного природнього світопорядку.

Отже, варто спочатку правдиво прочитати Євангелія, щоб зрозуміти, як саме вони ставлять собі за мету розповідь про засновника християнства. Розповідь ведеться у стилі містичних повідомлень. Вони речуть так, як говорить міст про посвяченого. Однак посвячення передають вони як єдину в своєму роді особливість Єдиного. І спасіння людства вони ставлять в залежність від того, чи підуть люди слідом за цим винятковим Посвяченим. Те, що зійшло до посвячених, було «Царство Боже». І Єдиний у своєму роді подарував це Царство всім, хто хоче за Ним іти. Особисте співбуття з Єдиним стане загальною справою всіх, хто захоче визнати в Ісусі свого Господа.

Це стане зрозумілим, якщо визнати, що вже в народній релігії ізраїльтян було закладено мудрість містерій. Християнство вийшло з юдейства. Нас не повинно дивувати, що в християнстві ми знаходимо ніби прищепленими юдейству ті ж містичні ідеї, які нам з'являлись уже як спільний набуток духовного життя грецького і єгипетського. Аналізуючи народні релігії, ми знаходимо в них різні уявлення про духовне. Але якщо ми звернемося до глибшої мудрості жерців, яка є зерном духовним різних народних релігій, то повсюдно зустрінемо згоду й злагоду. Так, Платон усвідомлює себе в згоді з мудрими жрецьками Єгипту, коли у своєму філософському світогляді хоче дати сутність грецької мудрості. Про Піфагора кажуть, що він здійснив подорожі до Єгипту й Індії, де відвідував школи мудреців. Між філософським вченням Платона і книгами Мойсея, якщо взяти їх у глибшому розрізі, багато з тих, хто жив у добу виникнення християнства, знаходили стільки спільного, що називали Платона Мойсеєм, який розмовляє мовою аттики.

Отже, мудрість містерій – повсюдне й споконвічне. Щоб стати світовою релігією, вона мусила позичити форму з юдейства. Юдейство чекало на прихід Месії. Не дивно, що особа Єдиного в своєму роді посвяченого з юдеїв могла бути зрозумілою лише так, що цей Єдиний мав бути Месією. Тут і проливається особливе світло на ту обставину, що належна досі в містерії окремим одинакам, тепер стало власністю народною. Юдейська релігія завжди була релігією народною. Народ дивився на себе як на щось ціле. Його Іао був Богом всього народу. І якщо, повинен був народитися «Син», він міг стати лише Спасителем Народу. Не окремі місти могли відтепер одержувати для себе спокуту за гріхи: вона мала стати долею цілого народу. Отже, ота думка, що один вмирає для всіх, лежить в основі юдейської релігії. Достовірним є й те, що в юдеїв існували містерії, які з імлі таємного культу могли бути пересаджені в народну релігію. Поряд із зовнішніми формулами священниць Його вчення фарисеїв існувала розроблення містика. Тими ж рисами, як і в інших народів, змальовується і ця таємна мудрість. Коли якось один посвячений викладав своїм слухачам таку мудрість і вони відчули її потаєний смисл, вони сказали йому: «О, краще б ти мовчав! Ти гадаєш, можна без вітрил: щогл плавають безкраїм морем. Ти хочеш здійнятися вгору? Цього ти не зможеш зробити. Чи ти можеш спуститися вглиб? Тоді бездонна прірва розкриється перед тобою. І каббалісти, від яких походить ця оповідка, розкажуть нам про чотирьох раввинів. Чотири раввини шукали таємного шляху до блаженного. Перший з них помер, другий стратив розум, третій став причиною жахливих бід; і лише четвертий раббі Акиба, ступив за огорожу й повернувся звідти.

З цього зрозуміло, що і юдаїство мало під собою ґрунт, на якому міг розвиватися Єдиний у своєму роді посвячений. Він мав лише сказати собі: я не хочу, щоб спасіння залишалось

долею небагатьох обраних. Я хочу, щоб весь народ одержав право на участь у спасінні. Він повинен був винести на люди те, що обрані переживали в храмах містерій. Він повинен був взяти на Себе завдання своєю персоною стати для громади тим, чим був раніше культ містерій для його учасників. Звичайно, Він не міг дати відразу цій своїй громаді безпосереднє пережиття містерій. Не він міг і хотіти цього. Але Він хотів усім дати упевненість у тій істині, якою жили містерії. Він хотів влити у весь наступний історичний розвиток людства життя. Яке раніше струмило в містеріях. Цим шляхом Він хотів піднести його на вищий рівень буття. «Блаженні ті, що не бачать і вірують». У формі довіри хотів Він вкласти у серця непохитну впевненість в існуванні божественного. Володар такої довіри хоч би й перебував назовні, напевне піде далі, ніж той, хто всередині, але такої довіри не має. Душу Ісуса мусила жахати думка, о серед тих, хто назовні, є багато таких, які неспроможні знайти усередину шлях. Прірва між посвячуваними і «народом» мала зменшитись. Християнство мало стати для кожного способом знайти цей шлях. Хто ще недостатньо зрілий, для того принаймні, не відрізано можливість стати хоч би несвідомо причетним до містичного потоку. «Син Людський прийшов для того, щоб знайти і врятувати тих, що загинули». Одержати певний доступ до наслідків містерій мали б нині й ті, хто ще не зміг взяти участь у посвяченні. Віднині Царство Боже не повинно було більше перебувати в такій безумовній залежності від «зовнішніх дій», – ні, – «воно не тут і не там, воно всередині нас». Для Ісуса було не так важливо, як далеко та чи інша людина ввійде в царство духа, але для Нього важливо було, щоб усі одержали впевненість в існуванні такого духовного царства. «Не тому радійте, що вам підкоряються духи, а тому радійте, що іменні ваші записано на небесах». Це означає – майте довіру до божественного; прийде час – і ви його одержите».

ЧУДО ВОСКРЕСІННЯ ЛАЗАРЯ

Серед «чудес», що їх приписують Ісусові, абсолют особливою значення варто, безсумнівно, визнати за воскресінням Лазаря у Витанії. Тут усе поєднується, щоб відвести цій розповіді євангеліста особливе місце у Новому Заповіті. Варто взяти до уваги, що оповідання це існує лише в Євангелії від Іоанна, тобто того євангеліста, який своїми багатозначними вступними словами вимагає особливою ставлення до своїх повідомлень. Іоанн починає словами: «Спочатку було СЛОВО, і Слово було у Бога, і Слово було Бог. І Слово стало плоттю й жило з нами, сповнене благодаті й істини; і ми бачили славу Його, славу як Єдинородного від Отця». Хто починає з такої передмови, той чітко хоче запевнити нас, що його оповіді мають бути витлумачені в особливо глибокому сенсі. Хто ж хотів би задовольнитися тут звичайними розумацькими поясненнями чи іншими поверховими засобами, схожий на людину, переконану, що Отелло «справді» задушив на сцені Дездемону. Що ж хоче сказати Іоанн своїм вступом? Він чітко показує, що говорить про щось вічне, про те, що було «спочатку». Він розповідає про події; але вони не мають бути прийняті, як таке, що ми бачимо очима і чуємо вухами, і над чим логічний розум вправлятиметься у своєму мистецтві. За цими подіями приховують вони «Слово», суще в Світовому Духові. Події є для нього середовищем, в якому живе вищий смисл. Тому можна гадати, що в явищі воскресіння мертвого, яке є надзвичайно важким як для зору, так і для слуху, так і для логічного мислення, сховано багато глибокий сенс.

До цього долучається й *таке*, Ренан у своєму «Житті Ісуса» підкреслює ту обставину, що воскресінню Лазаря мало, без сумніву, вирішальний вплив на кінець життя Ісуса. Таке тверджен-

ня є, під кутом зору Ренана, просто неможливим. Чому саме той факт, що в народі поширилася віра у воскресіння Ісусом людини після смерті, мав здатися його противникам настільки небезпечним, що вони прийшли до питання: «Чи можуть Ісус та юдейство разом ужитися?» Не можна стверджувати разом з Ренаном, що «інші чудеса Ісуса були незначними подіями, які потім передавалися далі на віру, перебільшувалися в устах народу, і до яких вже більше не поверталися після їхнього звершення. Ця ж подія була істинною і відкрито визнаного подією, яким хотіли змусити мовчати фарисеїв. Усі вороги Ісуса були озлоблені здійсненим розголосою. Кажуть, що вони намагалися вбити Лазаря». Незрозуміло, чому б це було так, якщо Ренан має рацію в тому, що у Витанії йшлося тільки про інсценування сфальшованого акту, метою якого повинно було стати зміцнення віри в Ісуса: «Можливо, Лазар, ще блідий після хвороби і схожий на мертвого, дав обернути себе в саван і покласти себе до родинного склепу. Ці склепи були великими світлицями, висіченими у скелі, до них потрапляли крізь квадратний отвір, який закривали потім кам'яною брилою. Марфа і Марія поспішили назустріч Ісусові і привели його до склепу, перш, ніж він уступив до Витранії. Скорбота й жаль, що їх відчув Ісус біля могили товариша, якого вважали за померлого, могло видатися присутнім за жак і трепет, які зазвичай супроводжують чудо.

Відповідно до народної віри, божественна сила в людині ґрунтувалася саме на ніби епілептичному й конвульсивному началі. Ісус – якщо постійно мати на увазі нашу передумову – захотів ще раз побачити того, кого любив; і коли відсунули могильний камінь, Лазар вийшов у пеленах, з головою, перев'язаною погребальною хусткою. Звісно, таке явлення всі мали прийняти за воскресіння. Віра не знає іншого закону, крім того, що є для неї істиною». Чи не здається таке тлумачення просто наївним, особливо якщо долучити сюди наступний погляд Ренана: «Усе

свідчить про те, що чудо у Витанії дуже присшвидчило смерть Ісуса». В основі цього останнього твердження Ренана, лежить, без сумніву, вірне відчуття. Але тільки своїми власними способами він не може пояснити й виправдати його. Ісус напевне мусив зробити у Витанії щось особливо значне, щоб саме цим могли бути виправдані слова: «Зібрали тоді архієреї та фарисеї роду й казали: що нам чинити? Бо сей чоловік багато робить ознак. Ренан теж вбачає тут щось особливе: «Варто визнати, що це розповідь Іоанна суттєво відрізняється від чудесних повідомлень, породжених народною фантазією, якими насичені Євангелія синоптиків. Додаймо до цього, що Іоанн – єдиний євангеліст, який мав точні дані про ставлення Ісуса до витанської родини, і що було б незрозуміло, яким чином народна творчість могла втрутитись у площину таких суто особистих спогадів. Отже, майже очевидно – це чудо не належало до числа цілком легендарних, за які ніхто цілком не несе відповідальності. Інакше кажучи, я гадаю, у Витанії сталося дещо, що могло бути сприйняте за воскресіння». Чи не означає це просто, на думку Ренана, що у Витанії сталося дещо, чого він не може пояснити? Він ще прикривається словами: «За давністю і при наявності єдиного тексту, на якому очевидні сліди доповнень, неможливо вирішити, чи є в даному випадку все це лише вигадкою, або ж справді якась реальна подія у Витанії послужило підставою для такої легенди». А що, коли ми маємо тут справу з чимось таким, для істинного розуміння чого потрібне лише правдиве прочитання тексту? Може, після цього перестануть говорити про «вигадку»?

Не можна не погодитись з тим, що вся розповідь в Євангелії від Іоанна огорнута таємничим покровом. Щоб це помітити, досить звернути увагу лише на одне. Якщо сприйняти розповідь буквально, у фізичному сенсі, то що означали б слова Ісуса: «Ця хвороба не до смерті, але до слави Божої, хай про-

славиться через неї Син Божий». Такий загальноприйнятий переклад євангельських слів, але ми краще зрозуміємо суть справи, якщо перекладемо, відповідно до грецького тексту, так: «для одкровення Божого, щоб Син Божий відкрився крізь це». І що означали б інші слова: «Ісус сказав їй: «Я єсмь воскресіння і життя, і той, хто вірить в мене, оживе». Недоречно було б гадати, що Ісус хотів сказати: Лазар захворів лише для того, щоб я міг явити на ньому моє мистецтво. І що не доречніше було б гадати, ніби Ісус хотів сказати, що віра в Нього робить мертвих живими у звичному розуміння слова.

Що ж особливого було б у воскреслій людині, якби вона після свого воскресіння залишалась такою ж, якою була раніше. Який сенс мало б означувати життя такої людини словами: «Я єсмь воскресіння і життя»? слова Ісуса відразу ж одержать життя і сенс, якщо ми зрозуміємо їх як вираз духовно події, і потім до певної міри навіть буквально так, як вони стоять у тексті. Отже, Ісус каже, що Він є воскресіння Лазаря; і Він є те життя, яким Лазар живе. Приймімо ж буквально те, чим Ісус в Євангелії від Іоанна. Він є «Слово, яке стало плоттю». Він є те Вічне, що було спочатку. Якщо він справді воскресіння, то в Лазарі воскресло «Вічне, первісне». Отже, маємо тут справу з пробудженням вічного «Слова». І це «Слово» є життя, до якого був пробуджений Лазар. Мова про «хворобу», але про таку, яка веде не до смерті, а служить «славі Божій», тобто – одкровенню Бога. Якщо в Лазарі воскресло «вічне Слово», то вся ця подія справді служить виявленню Бога в Лазареві. Бо через цю подію Лазар став зовсім іншим. Раніше Слово не жило в ньому, Дух не жив у ньому: відтепер він стає оселею Духа. Цей Дух народився в ньому. Звичайно, з будь-яким народженням пов'язана хвороба матері, але ця хвороба веде не до смерті, а до народження нового життя. У Лазарі захворіло те, з чого має народитися «нова людина», перейнята «Словом».

Де та гробниця, з якої народилося Слово? Щоб відповісти на це, згадаймо Платона, який тіло людини іменує гробницею душі. Згадаймо, що й Платон каже про подобу воскресіння, коли звертає нашу увагу на оживлення в тілі духовного світу. Те, що Платон називає духовного душею, Іоанн означає як Слово. І цим Словом є для нього Христос. Платон міг би сказати; хто стає духовним, той дає воскреснути божественному з гробниці власного тіла. І для Іоанна таким воскресінням є те, що відбулося завдяки цьому «життю Ісуса». Тому, не дивно, що Ісус говорить у нього: «Я єсьм воскресіння».

Не може бути сумніву, що подія у Витанії є пробудження у духовному сенсі. Лазар став іншим – не тим, яким був раніше. Він воскрес до того життя, про яке «вічне Слово» могло сказати: «Я єсьм оте життя».

Що ж, власне, сталося з Лазарем? Дух увійшов у нього: він причастився до вічного життя. Якщо переживання Лазаря подати словами посвячених у містерії, відразу ж розкривається його істинний зміст. Що говорить Плутарх про мету містерій? Вони служили для того, щоб відволікти душу від тілесного життя і з'єднати її з богами. Прочитайте, як описує Шеллінг переживання посвяченого: «Прийнявши посвячення, посвячуваний сам ставав членом магічного ланцюга, сам ставав набіром, включеним у нерозривний зв'язок, і, як стверджують древні написи, долучався до сонму вищих богів». (Schelling. Philosophie der Offenbarung). І не можна багато значніше висловити зміну, що відбувається в житті посвяченого у містерії, ніж словами Едессія до свого учня, кесаря Костянтина: «Якщо одного разу ти долучишся до містерії, – то соромитимешся, що народився лише людиною».

Наповніть душу такими відчуттями, і ви з розумінням поставитеся до події у Витанії. Ви переживете тоді щось цілком особливе під час слухання розповіді Іоанна. У вас почне заро-

дзуватись упевненість, якої не може дати жодне логічне пояснення, жодна спроба раціоналістичного тлумачення. Перед нами постає містерія в істинному значенні цього слова. В Лазаря вселилося «вічне Слово». Він став тим, кого мовою містерій називають посвяченим. І подія, яку ми тут описуємо, має стати подією посвячення.

Отже, уявімо собі, всю цю подію як посвячення. Ісус любить Лазаря. Тут не йдеться про любов у звичному розумінні слова. Це суперечило б змістові Євангелія від Іоанна, де Ісус є «Слово». Ісус любив Лазаря, бо вважав його зрілим до пробудження в ньому «Слова». Йдеться про ставлення Ісуса до витанської родини. Це означає лише те, що Ісус підготував у цій родині все, що мало привести до великого заключного акту драми: до воскресіння Лазаря. Останній є учень Ісуса. Він такий учень, що Ісус з певністю може сказати про нього: «Колись неодмінно здійсниться його воскресіння». Заключний акт драми воскресіння полягав у відомій символічній дії, що розкриває духовне. Людина не лише повинна була зрозуміти цю формулу: «Умри й постань!», – вона мусила сама виконати її в духовно-реальній дії. Земне, чого за духом містерій, мала б вища людина соромитись, – підлягало знищенню. Земна людина повинна була вмерти символічно-реальною смертю. Те, що її тіло при цьому на три дні поринало в сомнамбулічний сон, може вважатися, порівняно з вагомістю чинних життєвих змін, лише подією зовнішньою, якій відповідає незрівнянно важливіша подія духовна. Але ця дія все одно є тим переживанням, яке ділимо життя міста на дві частини. Хто не має живого знання про вищий зміст таких дій, той не в змозі їх осягнути. Можна наблизити їх до його розуміння лише шляхом порівняння.

Весь зміст «Гамлета» Шекспіра можна передати двома словами. Той, хто оволодіє їх змістом, може, мабуть, сказати, що він знає суть «Гамлета». Логічно він його справді знає. Але інак-

ше пізнає його той, хто на самому собі випробовує все багатство Шекспірової драми. Крізь його душу переходить життєве наповнення, якого не заміниш жодним описом. Ідея Гамлета стає для нього особистим художнім досвідом.

На вищій сходах така ж подія відбувається і з містом у магічно-значному акті, пов'язаному з посвяченням. Він символічно переживає те, чого досягає духовно. Слово «символічно» означає тут, що зовнішня подія, хоч і цілком реальне у фізичному плані, тим не менше служить як така лише символом. Маємо тут справу не з ілюзорним, а зі справжнім символом. Земне тіло було справді мертве упродовж трьох днів. Із смерті постає нове життя, що пододало, пережило смерть. людина довірилась цьому новому життю.

Так сталося і з Лазарем. Ісус підготував його до воскресіння. Мова йде про символічно-реальну хворобу. Про хворобу, яка є посвячення, і яка – по трьох днях – призводить до істинно нового життя.

Лазар дозрів до того, щоб пережити на собі цей акт. Він вибирається у стрій містів і поринає в нежиттєвий стан, який водночас є символічною смертю. Коли приходить Ісус, уже минуло три дні. «Зняли тоді каменя, де положено мерця. Ісус же звів очі вгору і рече: Отче, дякую тобі, що почув єси мене. Отець почув Ісуса, бо Лазар досяг заключного акту великої пізнавальної драми. Він пізнав, як досягається воскресіння. Здійснилось посвячення у містерії. Сталося те, що у всьому старожитньому світі розуміли як посвячення. І сталося через Ісуса яко посвящителя. Злуку з божественним завжди уявляли собі саме так.

Отже, Ісус у душі древніх традицій здійснив над Лазарем велике чудо життєвої зміни. Через самого Ісуса Христа Лазар став посвяченим. Це дало цьому можливість піднятися у вищі світи. І він же став першим християнським посвяченим, при цьому – посвяченим через Ісуса Христа. Посвячення зробило

Його здатним пізнати, що ожиле в ньому «Слово» стало особою в Ісусі Христі; що явлене в ньому самому духовно, Воно постало тепер перед ним в особі Того, Хто воскресив його, як чуттєво-особистісне явище. Під цим кутом зору сповнені значення слова Ісуса: «Я знав, що Ти завжди почувеш Мене; але сказав це для народу, який тут стоїть, щоб повірили – Ти послав мене». Це означає: хай буде явлено, що в Ісусі живе «Син Отця», який перетворює людину на міста, наvertsаючи її до її власної сутності, народжуючи в ній Його. Ісус висловив цим актом, що в містеріях жив потаєний сенс життя, що саме вони й призводили до вияву цього змісту. Він – живе Слово; в Ньому стало особистим явищем те, що існувало як древня традиція. І євангеліст висловлює це текстом: у Ньому Слово стало плоттю. У самому Ісусі він бачить втілену містерію. І містерією тому є Євангеліє від Іоанна. Треба читати його, розуміючи всі події в ньому духовно; лише тоді це буде правдиве прочитання. Якби його написав стародавній жрець, він розповів би про традиційний обряд. Цей обряд стає особистим явищем для Іоанна, він перетворюється на «життя Ісуса». Коли видатний сучасний вчений пише про містерії, що вони є речами, «які ніколи не стануть для нас зрозумілими до кінця (Буркхард в «Добі Костянтина»), то це лише означає, що він не знайшов стежки до цього розуміння, до цієї прозорості. Розкрийте Євангеліє від Іоанна, подивіться на розгорнуту у символічно-тілесній реальності драму пізнання, драму, яку знали й древні, і ваш погляд виявиться націленим на містерію.

У СЛОВАХ: «Лазарю! Іди геть!» можна впізнати той вигук, яким єгипетські жерці, – посвятителі повертали до повсякдення містів, що одривалися од світу в процесі «посвячення», аби вмерти для земного й одержати певність в існуванні вічного. Але цим актом Ісус викрив таємницю містерій. Стає зрозумілим, що юдеї так само мало могли залишити це безкарним для

Ісуса, як греки не могли залишити без покарання Есхіла гадану зраду ним таїни містерій. Ісусові було важливо явити перед присутнім там «народом» той акт, який, за змістом древньої грецької мудрості, міг відбуватись лише під покровом містерій. Це посвяченні мало підготувати люд до розуміння «містерії Голгооти». Раніше самі лише посвячені могли знати, що ж відбувалося під час такого процесу посвячення. Відтепер упевненість в існуванні таємниць вищих світів мала стати приступкою і для тих, про кого сказано: «Блаженні ті, що не бачили й повірили».

АПОКАЛІПСИС ІОАННА

Чудовою пам'яткою завершується Новий Заповіт, – Апокаліпсисом аби Таємним Одкровенням св. Іоанна. Достатньо прочитати її перші рядки, щоб відчуті таємничість цієї книги: «Одкровення Ісуса Христа, яке дав Йому Бог, показати слугам Своїм, що має скоро бути, і показав, пославши через ангела свого, слuzі Своему Іоаннові». Одкровення «послане у знаменнях». Отже, варто сприймати не буквенний зміст книги, а багато глибший, для якого буквальний є лише знаменням. І ще багато що свідчить тут про такий «потаємний зміст». Іоанн звертається до семи церков в Азії. Тут не можна вбачати чуттєво-реальні церкви, бо число сім є число святе й символічне. Обране тут саме через його символічне значення. Справжнє число азійських церков було б іншим. І сам Іоаннів вступ показує вже на таємницю: «Я був у духові в день Господинь, і чув із-за себе великий голос, ніби від сурми, що Глаголев: «Я Альфа і Омега. Перший і Останній; те, що бачиш, напиши в книгу і надішли церквам в Азії». Отже, маємо справу з одкровенням, що його одержав Іоанн у духові. І це є одкровенням Ісуса Христа. Під покровом таємниці виявляється те, що було відкрито світові через Ісуса Христа; отже, і потаємний зміст одкровення варто

шукати у вченні Христа. Таке одкровення стосується звичайного християнства так само, як у дохристиянські часи одкровення містерій стосувалися народної релігії. Цим виправдовується спроба тлумачити Апокаліпсис як містерію. Іоанн звертається до семи церков. Що мається на увазі? Достатньо зупинитись на одному з послань, щоб з'ясувати для себе їхній зміст. У першому посланні говориться: «Ангелові Ефеської церкви напиши: «Се глаголе Той, що держить сім зірок у правиці Своїй, що ходить посеред семи свічників золотих: знаю діла твої і труд твій, і терпеливість твою, і що не можеш терпіти лихих, і досвідчив тих, що зовуть себе апостолами, та ними не є, я знайшов їх ложимками. І терпів єси, і маєш терпеливість, і задля імени мого трудився єси, і не знемігся. Тільки ж маю проти тебе, що ти любов твою перву оставив. Згадай же, звідкіля випав єси, і покайся, і перві діла роби; а то прийду до тебе скоро, і двигну свічник твій з місця його, коли не покаєшся. Тільки ж се (добр) маєш, що ненавидиш діла Николаїтів, котрі й я ненавиджу. Хто має ухо, нехай слухає, що Дух глаголе церквам: хто побідить, тому дам поживати від дерева життя, що посередині раю Божого».

Таке послання до Ангела першої церкви. Ангел, в якому варто бачити Духа цієї церкви, стоїть на шляху, вказаному в християнстві. Він здатний відрізнати облудних свідків християнства від істинних. Він хоче бути християнським і трудитися во ім'я Христове. Але від нього вимагається, щоб він не перепиняв собі шляху до найсокровеннішої Любові хоч би якими там оманами. І йому вказують тут на можливість обрати помилковий напрям завдяки таким оманам. Шлях до досягнення божественного визначений Ісусом Христом, але потрібен терпець, щоб іти ним, керуючись колишнім оманим уявленням. Можна також надто рано вирішити, що збагнув істинний зміст. Це трапляється, коли людина частину шляху проходить за Христом, але потім залишає його провідництво, віддав-

шись у владну облудних стосовно нього уявлень. Через це він знову підпадає під владу нижчої природи людини. Його «найвища любов» – у вчора. Знання, яке чіпляється за почуттєво-розсудливе буття, може піднятися до вищої сфери лише якщо стане мудрістю, одухотворивши й обожнивши себе. Якщо ж воно не піднесеться до цієї висоти, то залишиться в площині тлінного. Ісус Христос вказав шлях до вічного; але знання повинно озброїтись незламним терпінням на цьому шляху, який приведе до Божественного. Воно має з любов'ю йти цим шляхом, який перетворює його на мудрість. Николаїти були сектою, яка надто поверхово ставилась до християнства. Вони знали тільки одне: Христос є божественне Слово, вічна Премудрість, яка народжується в людині: отже, вважали вони, людська мудрість і є божественне Слово. І треба лише стриміти до людського знання, щоб явити божественне у світі. Але зміст християнської мудрості не може бути витлумачений таким чином. Знання – людська мудрість – так само тлінне, як і все інше, якщо воно не перетвориться на мудрість божественну. Ти не такий, каже Дух Ангелові Ефеської церкви. Ти шукав не самої лише людської мудрості, але в терпінні вступив на шлях християнства. Але ти мусиш знати, що для досягнення мети необхідна «найвища» любов. Тут потрібна любов, яка значно переважає будь-яку іншу любов. Лише така любов є «найвищою». Шлях до божественного безмежний, і треба зрозуміти – якщо досягнута перша ступінь, то це може служити лише підготовленим для підйому на наступні сходинки. Таким чином, перше з послань показує нам, як їх треба розуміти: в такий же спосіб можна знайти зміст й інших послань.

Коли Іоанн озирається, він бачить «сім свічників золотих. І посеред семи свічників зодягненого в довгу одержу, подібного Сину Чоловічому і підперезаному на грудях золотим поясом. Голова ж Його і волосся – білі, як полум'я вогненне». Нам ка-

жуть, що «сім свічників є сім церков. Це означає, що свічники суть сім різних шляхів для досягнення божественного. Всі вони так чи інакше недосконалі. І Син Чоловічий «тримав у правиці своїй сім зірок». Сім зірок є Ангели семи церков. Відомі з мудрості містерій «вищі духи» (демони) стали тут вищими Ангелами «церков». Церкви показані при цьому як тіла цих духовних утворень. Ангели є душі цих тіл подібно до того, як людські душі суть провід снаги цих людських тіл. Церкви є шляхи до божественного у недосконалої, а душі церков мусять стати провідниками на цих шляхах. Самі ці душі мають досягнути такої досконалості, щоб їхнім поводитирем стала сутність Того, Хто «тримає у правиці сім зірок». «З уст Його виходив гострий двосічний меч, і лик його був як сонце, що сяє у всій своїй силі». Цей меч відомий у містеріях. Міста залякували «оголеним мечем». Тут вказано на той стан, в якому опинявся спраглий божественного, щоб засяяв йому потім лик мудрості – засяяв – «як сонце у всій своїй силі».

Й Іоанн теж проходить крізь такий стан. Він має стати випробуванням його сили. «І коли побачив Його, впав я до ніг Його, як мертвий. І поклав він на мене правицю свою, глаголячи мені: не бійся».

Міст повинен пройти крізь переживання, які людина відчуває зазвичай лише при проходженні крізь смерть. І поводитир повинен провести її за межі тієї площини, де народження і смерть зберігають своє значення. Посвячений вступає у нове життя: «Я був мертвий і ось живу по вічні віки: амінь. І маю ключі пекла і смерті». Підготовлений таким чином Іоанн одержує доступ до вищих таємниць. «Після цього поглянув я, і ось, двері відчинені на небі, і перший голос, що я чув ніби (від) сурми, що промовляв до мене, сказав: «Зійди сюди, і покажу тобі, що має бути після цього». Послання до духів семи церков повідомляють Іоаннові про те, що має відбутися в чуттєво-фізичному світі, щоб

підготувати шляхи християнству; наступне, видиме їм «у духові», веде до духовного Першоджерела явищ, приховане за фізичним розвитком, але до якого останнє прийде в майбутній, одухотвореній добі. Посвячений духовно переживає в сьогоднішній події майбутнього. «Й зразу я був у духові; і ось – престол стояв у небі, і на престолі – Сидячий. І був Сидячий подібний видом до каменю яслисового і сардинового; і веселка кругом престола, подібне видом на смарагд». У ці образи вбирається для ясновидця Першоджерело чуттєвого світу. «А кругом престола – двадцять і чотири престолів; а на престолах бачив я – возсідали двадцять чотири старці в білих одежах, а на головах своїх мали золоті вінці». Істоти, що досягали вищої мудрості, оточують Першоджерело Буття, щоби споглядати Його безмежну сутність і свідчить про Неї. «І посеред престолу і довкіль престолу четверо тварин, повні очей спереду і з-заду. І перша тварина була схожа на лева, і друга – подібна до теляти, і третя тварина мала людське обличчя, а четверта була подібна до летячого орла. І кожна з чотирьох тварин мала до шести крил в округ, а всередині повно очей; день і ніч не мають вони впокою, повторюючи: свят, свят, свят Господи Бог Вседержитель, що був, є і гряде».

Неважко зрозуміти, що четверо тварин означають надчуттєве життя, яке лежить в основі чуттєвих форм. Вони подадуть свій голос пізніше, коли просурмлять сурми, тобто коли життя, існуюче в чуттєвих формах, перетворюється на духовне.

У десниці сидячого на престолі – книга, в якій накреслено шлях до вищої мудрості. Один лише удостоєний права розкрити книгу: «ось, лев від коліна Юдиного, корінь Давидовий, перемиг і може розкрити цю книгу і розломити сім печатів її». На низі сім печатів. Семерична людська мудрість. І те, що вона показана семеричною, знову ж таки перебуває у зв'язку зі священним значенням числа сім. Печатами містична мудрість Філона нази-

ває вічні світові думки, що знаходять свій вираз у предметності. Людська мудрість шукає ці творчі думки. Але тільки в книзі, запечатаній ними, є божественна істина. Спочатку мають бути розкриті основи творчості, зламані печаті, і тоді відкривається зміст книги. Ісус, лев, може зламати їх, Він дав творчим думкам такий напрям, який через них приводить до істини. *Закланний Агнець*, що кров'ю своєю визволив нас Богові, Ісус, що прийняв у себе Христа, і, отже, у вищому сенсі пройшовши крізь містерію життя і смерті, розкриває книгу. І при зламанні кожної з печаток звірі сповіщають відоме їм. При зламанні першої печатки Іоанн бачить білого коня і на ньому – вершника з луком. З'являється перша світова сила, втілення творчої думки. Їй дає належне спрямування новий вершник – християнство. Боротьба приборкується новою вірою. При зламанні другої печатки з'являється кінь карий і на впокій цьому інший вершник. Він бере з землі, другу світову силу, щоб людство, віддавшись лінощам, не перестало дбати про божественне. При знятті третьої печаті світовою силою є справедливість, керована християнством; при знятті четвертої – сила релігійна, яка через християнство одержує новий образ. Тепер стає зрозумілим значення чотирьох тварин. Вони суто чотири головні світові сили, які набувають нового напрямку у християнстві: війна (лев), мирна праця (теля), справедливість (істота з людським обличчям) і релігійник чинник (орел). Значення третьої істоти вияснюється при знятті третьої печаті: «Міра пшениці за динарій і три міри ячменю за динарій», і тим, що вершник тримає при цьому в руці вагу. І при знятті четвертої печаті з'являється вершник», ім'я йому смерть, а пекло слідом за ним». Вершник цей є релігійна справедливість.

І коли зламано п'яту печать, з'являються душі тих, що вже діяли в напрямку християнства. Сама творча думка, втілена в християнстві, виявляється тут чітко. Але перш за все під цим християнством маємо на увазі лише одну з християнських цер-

ков, тлінна, як усі інші творчі форми. Знімається шоста печать і показується, що духовний світ християнства вічний. Народ сповнений цим духовним світом, з якого вийшло саме християнство. Освячена й власна творчість. «І я чув число попечатаних, сто сорок і чотири тисяч попечатаних із усіх родів синів Ізраїлевих». Це ті, які ще до християнства підготувались до вічного і які преображені Христовим імпульсом.

Далі відбувається зняття сьомої печаті. Тепер демонструється, чим повинно стати в дійсності для світу істинне християнство. З'являються сім Ангелів, «які стоять перед Богом». Ці сім Ангелів суть знову ж духи древніх містерій, перенесені у християнство. Це духи, які ведуть до божественного споглядання в істинно християнський спосіб. Те, що відбувається тепер, є, таким чином, возведення до Бога; це є «посвячення», про яке повідомлено Іоаннові. Провозвіщення духів супроводжуються знаменнями, неодмінними під час посвячення. Перший Ангел засурмив: «І постав град і вогонь, змішані з кров'ю; і спало на землю. І третя часть деревини згоріла, і вся трава зелена згоріла». Таке ж відбувається і при возвіщеннях – звуках сурм – інших Ангелів. Звідси видно також, що йдеться не про посвячення в старому розумінні, але про посвячення нове, яке має заступити місце старого. Християнство не повинно, як древні містерії, існувати лише для небагатьох обраних. Воно повинно існувати для всього людства. Християнство повинно стати народною релігією, істина має бути доступною кожному, «який має вуха слухати». Стародавні місти відбиралися з багатьох; сурми християнства звучать для кожного, хто може їх чути; і вже справа кожного прийти до нього. Але тому так страхотно зростають і жахи, що супроводжують це нове посвячення людства. У посвяченні Іоаннові відкривається те, що має відбутися з Землею і її мешканцями в далекому майбутньому. Тут в основі лежить думка, що посвяченому у вищі світи, є доступним

передбаченням того, що для світу пересічного здійсниться лише в майбутньому. Сім послань являють значення християнства для сьогодення, а сім печаток – те, що християнство сьогодні готує для майбуття. Майбуття заховане, запечатане для посвяченого; у посвяченні з нього знімаються печаті. Коли мине та земна доба, якої стосуються сім послань, надійде більш духовний час. Тоді життя не буде таким, яким воно виглядає сьогодні у рефлекторних формах, а стане і зовні – відбитком саме надчуттєвих образів. Ці надчуттєві образи презентовані чотирма тваринами і зображеннями семи печаток. У ще дальшому майбутті Земля матиме той образ, який переживається посвяченими у провісництві сурм. Так пророчо посвячений пізнає майбуття. І посвячений у дусі християнства дізнається, яким чином імпульс Христа вступає в життя Землі і продовжує в ньому діяти. І після того, як була показана загибель всього, що було надмір прив'язане до скороминущого, тлінного і було нездатне збагнути істине християнство, з'являється могутній Ангел з розкритою книгою і дає її Іоаннові: «Візьми і з'їж її; і буде вона гірка в животі твоїм, а в устах твоїх буде солодка як мед». Це означає: не лише прочитати її має Іоанн, але сприйняти її в цілому, проникнутися її змістом. Пощо будь-яке пізнання, якщо людина в цілому й життєво не проникається нею. Життям повинна стати мудрість; не стільки пізнавати божественне має людина, але саме повинне обожитись. Мудрість, подібна до тієї, яка захована в цій книзі, змушує страждати тлінну природу людини: «І буде вона гірка в животі твоїм»; але тим радіснішою буде вона для природи вічної: «а в устах твоїх буде солодка як мед». Лише шляхом такого посвячення може християнство здійснитися на Землі. Воно вбиває все, що належить до нижчої природи. «І трупи їхні будуть на вулицях великого города, що зветься духовні Содом і Єгипет, де і Господь наш розп'ятий». Тут ідеться про послідовників Христа, над якими збиткувати-

муться власть імуці. Але мучеництву підлягатимуть лише тлінні частки людської природи, над якими вони тоді одержать перемогу таким чином, їхня доля стане відбитком долі Ісуса Христа. «Духовні Содом і Єгипет» є символи життя, яке ззято тримається зовнішнього і не піддається преображенню імпульсом Христа. Христос розіп'ятий всюди у нижчій природі людини. Де ця нижча природа перемагає, там все залишається мертвим. Люди, як трупи, вкривають площі міст. Але ті, які переможуть її і досягнуть воскресіння розіп'ятого Христа, почують сурму сьомого Ангела: «Царства світу стали царствами Господа нашого і Його Христа, і царюватиме по вічні віки». «І відчинився храм Божий в небі, і видно було ковчег заповіту Його в храмі Його; і постали блискавки, і гуркіт, і громи, і потрясіння, і великий град». При спостереженні цих подій знову відновлюються для посвяченого стародавній бій між нижчою і вищою природою людини. Бо все, через що колись проходив посвячуваний, має повторитися в кожному, хто обрав християнський шлях. Як колись лютий Тифон загрожував Озірісові, так і тепер ще треба перемагати «великого дракона, древнього змія». Жона, душа людини, народжує нижче знання, яке є ворожою силою, якщо не піднесеться до мудрості. Людина має пройти через це нижче знання. Тут в Апокаліпсисі воно висупає як «древній змій». У всій містичній мудрості змій споконвіку був символом пізнання. Цей змій, зле пізнання, може спокусити людину, якщо вона не народить у собі Сина Божого, який зітре голову змія. «І скинутий змій великий, вуж вікодавній, званий дияволом і сатаною, що зводить цілу вселенну, скинутий на землю, і ангели його з ним скинуті». З цих слів можна зрозуміти, чим хотіло бути християнство. Новим різновидом посвячення. У новій формі мало бути досягнуто те, чого досягали в містеріях. Бо і в них треба було перемагати змія. Але відтепер це мало відбуватися не так, як раніше. Численні містерії мали бути замінені єдиною

основною християнською містерією. Ісус, в якому Логос став плоттю, мав стати посвятителем цілого людства. І людство це мало стати Його власною церквою містів. Має надійти не відокремлення обраних, але єднання всіх. В міру своєї зрілості Кожен має одержати зможу стати містом. Для всіх звучить звістка, і кожен, хто має вуха її почути, нехай поспішить зважити на її таємниці. Нехай голос серця вирішує у кожного. Метою було не введення до храму містерій тієї чи іншої персони, – до всіх мало бути зверненням слово; нехай один почує його затемнено, інший ясніше. Демоніві, Ангелові, що живе в людських грудях, надається право вирішувати, наскільки він може бути посвяченим. Весь світ є храм містерій. Блаженними мають стати не лише ті, що, споглядають в особливих храмах чудесні дії, даючи їм запоруку вічності, але блаженні так само ті, «що не бачать і вірують». Хоч би вони й ішли спочатку навпомацки в темряві, світло все одно, можливо, осинить їх. Нікому не має бути заборонений доступ ні до чого, коли йому відкрито дорогу.

Далі в Апокаліпсисі наглядно мовиться про небезпеки, які можуть загрожувати християнству від антихристиянства, і про остаточну перемогу християнського начала. Усі боги розчиняються в єдиній християнській божественності. «І не потребує город той сонця, ані місяця, щоб світили в ньому, бо слава Божа освітила його, а світильник його Агнець. Містерія «Одкровення св. Іоанна» полягає саме в тому, що віднині містерії не повинні залишатися закритими: «І сказав мені: не запечатуј слів пророцтва книги цієї, бо час близько».

Автор «Апокаліпсиса» виклав свою віру про настановлення своєї церкви до древніх церков. Про самі містерії він захотів висловитись у містерії духовній. Свою містерію автор написав на острові Пагамос. «Одкровення» одержане ним у печері. В цьому повідомленні вже виражений містеріальний зміст «Одкровення».

Отже, християнство виросло з містерій. Мудрість його народжується в Апокаліпсисі сама як містерія, але містерія, яка намагається вирватися з рамок містерій древнього світу. Одиначна містерія мала стати містерією вселенською.

Можуть побачити суперечність між твердженням, що в християнстві розкриті таїнства містерій, і тим, що пережиття духовних видів Апокаліпсиса іменуються християнською містерією. Ця суперечність зникає, якщо згадати, що таїнства древніх містерій були розкриті подіями у Палестині. Це зняло покрови з того, що досі було закрите у містеріях. Але в яві Христа включено було у світовий поступ нову таємницю. Древній посвячений переживав у духовному світі вказівки на поки ще «сокровенного Христа». Християнський посвячений пізнає сокровенні впливи «Христа явленого».

ІСУС ТА ЙОГО ІСТОРИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ

Підґрунтя, на якому зростав дух християнства, варто шукати в мудрості містерій. Бракувало тільки домінування тієї основної думки, що цей дух має ще глибше проникнути в життя, ніж це відбувалося в містеріях. Але й ця основна думка вже одержала поширення у широких колах. Варто лише звернути увагу на образ, життя есеїв і терапевтів, які існували задовго до виникнення християнства. Есеї були закритою палестинською сектою, і до часу Христа їх числилося близько чотирьох тисяч. Вони склали громаду, яка вимагала від своїх членів такого способу життя, який розвивав у душі вище життя і тим обумовлював відродження. Вступаючого до секти піддавали суворому випробуванню, щоб перевірити, чи справді він дозрів для підготовки до вищого життя. Прийнятий мав пройти через спокусу. Давалася урочиста присяга не видавати таєм-

ниць їхнього способу життя. Свій побут вони пристосовували до бажання притлумити нижчу, тлінну природу людини, щоб тим самим заактивізувати дрімливий дух маси. Хто вже якось усвідомив у собі духовне начало, той здіймався в секті на вищу орденську сходинку, здобував цим своєрідний авторитет – звісно, не накинута зовні, а природнім чином опертий на нове внутрішнє переконання.

Близькі до есеїв були єгипетські терапевти. Про їхнє життя можна отримати всі бажані дані з твору філософа Філона «Про споглядальне життя» (Суперечку про автентичність цього твору можна вважати вирішеною, і твердження, що Філон справді описав життя добре відомої йому секти й започаткованої задовго до християнства – істинне) (Див. кн. G. R. Mead, “Fragmente eines verschollen Glaubens”. Leipzig, 1902. Verlag von Max Altmann).

Достатньо навести кілька фрагментів з цього твору, аби зрозуміти, про що мова. Хати членів секти у вищому сенсі прості й служать лише для необхідного захисту від надміру спеки чи холоду. Житла розташовані не щільно одне біля другого, як у містах, бо сусідство малопривабливе для них, які шукають самотності; але й не так далеко одне від одного, щоб не ускладнювати важливих для них громадських зносин і легше боронитися, якщо нападуть розбійники. У кожному селищі є освячений покій, що зветься храмом або монастирем і наявною там малою світлицею, де вони ворожать довкола таїнств вищого життя. Вони мають твори древніх письменників, що були колись провідниками їхньої школи й залишили їм багато тлумачень щодо методів, вжитих в алегоричних творах». Звідси видно, що справа йшла про ширше розповсюдження тих же знань, яких домагалися у тісному колі містерій. Але зрозуміло, що таким поширенням вже трохи пом'якшується їхній суворий характер.

Секти есеїв і терапевтів є природній перехід від містерій до християнства. Християнство прагнуло тільки до того, щоб зробити надбанням людства все, що в них було надбанням секти. Тим самим закладалося, звісно, основа для подальшого пом'якшення їхнього суворого способу життя.

З існування таких сект стає зрозумілим, в якому сенсі ця доба була зрілою для прийняття таїнства Христа. В містеріяx людину у штучний спосіб готували до того, щоб на певній сходинці розвитку в її душі збудився вищий духовний світ. Всередині ж секти есеїв і терапевтів душа працювала над своїм дозріванням, для пробудження в собі «вищої людини», шляхом відповідної зміни способу життя. Наступний крок полягав уже в передчутті того факту, що людська індивідуальність у повторній зміні земних життів може здійматися на все вищі й вищі ступені досконалості. Той, хто володів таким передчуттям уже міг сприйняти в Ісусі появу високодуховної індивідуальності. Що вища духовність, то більша й можливість звершити велике. І тому індивідуальність Ісуса могла здійснити ту справу, на яку так втаємничено вказують Євангелії в події Іоаннового хрещення, і тим, як саме вони на нього вказують, вони чітко дають нам зрозуміти, що це було подією надзвичайної ваги. Особа Ісуса виявилась здатною прийняти у власну душу Христа. Логос – так, що він став у ній плоттю. З моменту цього прийняття «Я» Ісуса з Назарету вже Христос – фізична персона – носій Логоса. Ця подія – те, що цим «Я» Ісуса стає Христос – описано в хрещенні Іоанна. В добу містерій «єднання з Духом» було доступним хіба для небагатьох посвячених. У есеїв уся секта була спраглою такого життя, через яке члени її могли досягти такого з'єднання»; у християнстві ж цілому людству має бути явлене щось, – а саме діяння Христа, – що могло зробити таке «з'єднання» справою пізнання всього людства.

ПРО СУТНІСТЬ ХРИСТІЯНСТВА

Надзвичайне враження мусила справляти на послідовників християнства та обставина, що віднині божественне Слово, вічний Логос, не ховався від них у таємничий присмерк містерій як чистий Дух, – вони тепер постійно мусять звертатися, згадуючи Логос, до історичної людської особистості Ісуса. Раніше, в межах реальності, Логос у різних вимірах був тільки втіленням людських досконалостей. Можна бачити тонкі й інтимні розбіжності в духовному житті особи і бачити, як саме і в якій мірі оживав Логос в окремих людях, що шукали посвячення. Вищу ступінь зрілості означали як вищу ступінь духовного буття. Попередні ступені варто було шукати в попередньому духовному житті. На життя ж цьогоденне дивились лише як на передумову майбутнього духовного розвитку. Збереження духовної сили душі і вічність цієї сили стверджувалися в плані юдейського таємного вчення (книга Захар): «Ніщо в світі не зникає, не стає здобиччю порожнечі, ні навіть слова і людський голос: все має своє місце і своє призначення». Людську особу вважали тільки метаморфозою душі, яка переходить від особи до особи. Одиначне життя особи розглядали тільки як ланку єдиного ланцюга, спрямованого в минуле і в майбутнє.

Цей залежний від переселення душі Логос звели у християнстві від одиначних цінностей до єдиної особи Ісуса. В ній поєдналось те, що раніше було розподілено по цілому світу. Ісус став єдиною Боголюдиною. Отже, в Ісусі одноразово було здійснено дещо, той вищий ідеал, до з'єднання з яким, людина все більше наближатиметься через зміни життів. Ісус узяв на себе обожнення цілого людства. Віднині в Ньому почали шукати те, що раніше можна було знайти тільки у власній душі. У людської особи забрали те, що раніше завжди знаходили в ній

самій як божественне, як вічне. Й усе це вічне віднині можна було бачити в Ісусі. Тепер це вічне в душі перемагає смерть і не власною силою буде збуджено Божественне, як колись – а те, що було в Ісусі: єдиний Бог, він з'явиться і збудить душі. Тим самим особа набувала цілком нового значення. У неї забрали вічне і безсмертне. Особа як така виявилась залишеною на саму себе. Щоб не кинутись у заперечення вічного, самій цій особі треба було приписати безсмертя. З віри у вічне переселення душ виникла віра в особисте безсмертя. Віднині особисте набуло безмежно важливого значення, бо воно було єдиним, що залишалось у людини. Віднині ніщо більше не стоїть окремо між людиною і безмежним Богом. Треба вступити у безпосередній контакт з Ним. Віднині ніхто вже не був здатний у тій чи іншій мірі, до самообожнення себе; кожен був просто людиною і перебував у безпосередньому контакті з Богом. Знайомий з настановами древніх містерій мусив сприймати це як цілком нову якість світогляду. Так було з багатьма у перші віки християнства. Їм відомі були містерії, але якщо вони захотіли стати християнами, то змушені були відмовитись від свого старожитнього мислення. Імовірно, що це призводило їх до важкої душевної боротьби. У різні способи намагались вони знайти примирення між двома напрямками у світобаченні. Твори перших віків християнства підтверджують цю боротьбу; як твори язичників, приваблених високістю християнства, так і писання християн, яким важко було відмовитись від звичної ідеології містерій. З духу містерій поволі зростає християнство. Християнські переконання передаються у формі істини містерій; мудрість останніх втілюється у християнські форми. Прикладом служить Климент Александрійський, водночас і язичник, і освічений християнський автор (помер в 217 р. після Н. Х.): «Бог не заборонив нам відпочивати і від доброго у свято суботи; тим, які здатні вмістити, дозволів він брати участь у божественних

таїнствах і в священному світлі; він не відкрив юрбі того, чого їй не варто знати, а виключно – тільки небагатьом, стосовно яких був переконаний, що їм це можна, що вони здатні це вмістити і виховати себе, – відповідно до того невимовленого, що Бог довірив Логосові, а не писанням. Бог дарував церкві одних як апостолів, інших як пророків, ще інших – як євангелістів чи як пастирів і вчителів для вдосконалення святості, для справи служіння, для створення тіла Христового». Різними способами шукають окремі особи шляхів від античного світогляду до християнського. І хто вважає лише свій шлях вірним, той іменує інших лжевчителями. Поруч з цим церква, стверджується все міцніше й міцніше, як зовнішня установа. Ще більше зростала її влада, то більше заступав місце особистого дослідження той шлях, який вона визнала вірним і який офіційно затвердила соборними постановами. Вона вирішувала сама, хто ухилиється далеко від божественної істини, яку вона охороняє. Поняття «лжевчителя» постійно набувало чіткіше означуваного змісту. У перші віки християнства пошук Божого шляху був особистою справою набагато більше, ніж пізніше. Треба було пройти довгу дорогу, перш, ніж уможливилось твердження Августина: «Я б не повірив в істинність Євангелій, якби мене не силував до цього авторитет католицької церкви».

Боротьба між духом містерій і християнською духовністю отримала особливий відбиток завдяки розмаїтим «гностичним» сектам і письменникам. Гностиками можна вважати, власне, всіх тих авторів перших віків християнства, які шукали глибшого духовного змісту християнських вчень. (Блискучий виклад розвитку гносису дає вищезазначена книга Meada, *Fragmente eines verschollen Glaubens*. Правильно розуміти гностиків – означає розглядати їх як людей, пройнятих древньою мудрістю містерій – саме під цим кутом зору вони намагаються збагнути християнство. Христос для них є Логос. Як такий, він передусім

духовний. У своїй визначальній суті він не може підійти до людини зоокола. Він має бути пробуджений у власній душі. Але історично реальний Ісус мусить мати деяке відношення до цього духовного Логоса. Це було основним гностичним питанням. Хоч би як його вирішували окремі особи, головним залишалося те, що до істинного розуміння ідеї Христа мало вести не звичайний історичний переказ, а – мудрість містерій, або спільна з цим джерелами неоплатонічна філософія, яка була на піднесенні у перші віки християнства. Гностики довіряли людській мудрості, вважаючи, що вона може народити образ Христа, який міг би служити мірилом для Христа історичного навіть більше: завдяки цьому явленню Христа вперше стає зрозумілим і поданим у належному світлі.

Під цим кутом зору особливої ваги набуває вчення, яке ми знаходимо в книгах Діонісія Ареопагіта. Щоправда, ці твори згадують лише в шостому столітті. Однак важливо не те, коли і де вони були написані, а те, що вони мають в собі виклад християнства, цілком тотожний постулатам неоплатонічної філософії і духовності вищого світу. Така форма викладу властива принаймні першим вікам християнства. Раніше її передавали як усну традицію, бо в старі часи саме найважливіше не зважувались довіряти письму. Християнство, зображене в цих творах, ми бачимо ніби в дзеркалі неоплатонічного усвідомлення. Чуттєве сприйняття затемнює людині споглядання духа. Людина має піднятися над рефлекторним. Що рефлекторне людина відчуває і бачить, те вона й іменує сущим. Якщо людина хоче відкрити своєму спогляданню істинний доступ до божественного, вона має піднятися над сущим і не-сущим, бо й останнє так само закорінене в його рефлекторному сприйнятті. В такому розумінні Бог не є ані суще, ані не-суще. Він – надсущий. Через те його не можна збагнути через звичайне пізнання, що має справу тільки з сущим. Треба піднятися над собою, над

своїм рефлекторним сприйняттям, над логікою розуму і знайти перехід до духовного бачення; лише тоді можна у віщому передчутті скерувати погляд на божественне. Але це надсуще Божество породило сповнений мудрости початок світу – Логос. Його може зрозуміти й нижча іпостась людини. Він, яко духовний Син Бога, присутній у світобудові, Він посередник між Богом і людиною. Він може перебувати на різних ступенях і в людині; таке посередництво може здійснювати світська установа, об'єднавши наповнених Ним різною мірою людей в ієрархію. Така «церква» є рефлекторно-реальним Логосом, і сила, існуюча в ній, жила особисто в Ісусі, у втіленому Христі. Отже, через Ісуса церква з'єднана з Богом; в Ньому вона має завершення і свій зміст.

Гностики усвідомлювали, що їм необхідно було з'ясувати собі ідею особи Христа. Христос та Ісус мали бути поставлені у зв'язок між собою. Божественність було забрано у людської особи; її так чи інак варто було віднайти. Мала існувати можливість знову знайти її – уже в Ісусі. Міст мав справу з певною мірою божественності в собі зі своєю рефлекторною земною особою. Християнин же мав справу з особою і з досконалим Богом, що стояв вище за будь-яке людське досягнення. Якщо твердо триматись цього погляду, то основний містичний налаштунок душі можливий лише тоді, коли душа, знайшовши в собі вищу духовність, прийме у свої відкриті духовні очі світло, яке нисходить від Христа в Ісусі. Злука душі з її власними вищими силами є водночас єднання з історичним Христом, позаяк містика є безпосереднє відчуття і сприйняття божественного у власній душі. А Бог, який стоїть над усім людським, в істинному сенсі слова ніколи не може жити в душі. Як гнозис, так і вся пізніша християнська містика прагне так чи інакше зробити цього Бога безпосередньо причетним до душі. І тут завжди мусила виникати боротьба. Людина в реальності мо-

гла знаходити тільки своє божественне; але воно завжди було людськи-божественним, божественним на певному рівні розвитку; тоді як християнський Бог – конкретний і завершений у самому собі Бог. Можна було знайти в собі сили прагнути у високості до Нього, але той не душевне переживання, на будь-якому рівні, не можна було б означити, як щось єдине з Ним. Виникла прірва між тим, що пізнавалося в душі, і тим, що християнство означило як божественне. Це – прірва між знанням і вірою, між пізнанням і релігійним почуттям. Для старожитнього міста такої прірви не могло існувати. Хоча міст знав, що він у змозі лише поступово досягати божественного, але знав також, чому це так. Він розумів, що в цьому поступовому сходженні до божественного він все одно має в собі істинне живе, божественне начало, і йому важко було говорити про викінченого Бога в своїй душі. Він хотів сам стати обожненим; він не хотів зовнішнього ставлення до Бога. У самій суті християнства закладено причину того, що його містика в цьому розумінні не була безпідставною. Християнський містик у самому собі хоче бачити божество, але він повинен звертати свій погляд на історичного Христа, як фізичне око звертається до сонця; і як око говорить собі: через посередництво сонця побачу я те, що можу побачити, відповідно до моїх сил, – так і християнський містик говорить: я піднімаю внутрішню глибіню душі до божественного бачення, світло ж, яке уможливорює мені таке бачення, дано у яву. Через Нього можу я підвестися в собі до вищого. Саме в ньому є відмінність середньовічних християнських містиків від містів древніх містерій (пор. мою книгу «Містика»).

ХРИСТІЯНСТВО І ЯЗИЧНИЦЬКА МУДРІСТЬ

У добу, коли християнство робило свої перші кроки, в надрах античної язичницької культури виникають світогляди, які є подальшим розвитком поглядів платонізму; їх також можна зрозуміти як внутрішньо заглиблену й одухотворену мудрість містерій. Вони вели своє походження від Александрійця Філона (25 р. до Р. Х. – 50 р. після Н. Х.). Події, що провадять до божественного, здаються в нього перенесеними в найпотаємнішу глибину людської душі. Можна сказати, що храм містерій, де Філон шукає своїх посвячень, існує цілком і виключно у внутрішній глибині його душі і в її найвищих переживаннях. Він заміняє чисто духовними процесами ті обрядності, які здійснювались у святилищах містерій. Відповідно його переконанню, рефлекторне відчуття і логічне, розумове пізнання не ведуть до божественного. Вони мають справу лише з тлінним. Але для душі є можливість піднятися над цими способами пізнання. Вона повинна вийти з того, що називається звичним «я». Душа має бути у захваті від цього «я» – тоді вона опиняється в стані духовного захвату і просвітління, в якому більше не знає, не думає і не пізнає у звичайному сенсі слова, бо вона зрослася з божественним, злилася з ним воєдино. Божественне переживається, як щось таке, що не може бути вираженим ні в думках, ні в поняттях. Воно переживається. І той, хто переживає, знає, що він нікому не може цього передати, бо єдиний спосіб прийти до божественного, це – пережити його самому. Світ є відбиток тієї містичної сутності, яку ми переживаємо у найглибших тайниках душі. Вона постала з невидимого, незбагненого Бога. Сповнена мудрості гармонія світу, якій відповідають чуттєві явища, є безпосередній образ цього Божества. Ця гармонія і є духовна подoba

Божества. Це Божественний Дух, що вилився у світ; Світовий Розум, Логос або Син Божий. Логос є посередник між чуттєвим світом і неприступним для презентації Богом. По мірі того (може, зважаючи на те, як), як людина проймається пізнанням, вона з'єднується з Логосом. Логос втілюється у ній. Особа, що піднеслась духовно, є носієм Логоса. Вище Логоса – Бог; нижче Нього – тлінний світ. Людина покликана замкнути ланцюг між обома. Те, що переживається нею в собі як дух, є світовий Дух. Ці уявлення мимоволі нагадують погляди піфагорійців. Ядро буття людина шукає у внутрішньому житті. Але внутрішнє життя усвідомлює своє космічне значення. Відомий вислів Августина народився з поглядів, по суті близьких поглядам Філона: «Ми бачимо всі сотворені речі, тому що вони існують; але вони існують, тому що їх бачить Бог». А про те, що і за допомогою чого ми бачимо, він додає: «У тому що вони існують, ми бачимо їх у зовнішній спосіб; а тому що вони досконалі, ми бачимо їх внутрішньо». Таке ж основне переконання ми знаходимо у Платона. Цілком у дусі останнього Філон бачив в історії людської душі завершення великої світової драми, пробудження зачарованого Бога. Він описав внутрішні переживання душі у таких виразах: Премудрість всередині людини «наслідує шляхи Отця і створює форми, орієнтуючись на прообрази». Отже, створення людиною всередині себе образів не є справа особиста. Ці образи суть вічна Премудрість, космічне життя. Таке переконання перебуває у цілковитій згоді з містичним розумінням народних мітів. Міст шукає в міфах найглибше зерно істини. І Філон робить з біблейською історією творення те саме, що робив міст з язичницькими мітами. Свідчення Ветхого Заповіту є для нього образами внутрішніх душевних переживань. Біблія розповідає про світобудову. Той, хто приймає її як повість про зовнішні події, знає її лише наполовину. Звичайно, написано: «Спочатку сотворив

Бог небо і землю. Земля ж була невизначена й гола, і тьма над безоднею, і Дух Божий носився над водами». Але істинний внутрішній зміст цих слів має бути пережитий в глибині душі. Треба знайти в глибині душі своєї Бога, і тоді він з'являється, як «прадавнє світло, що висилає численні промені, тоді Бог не сприймається чуттєво, а лише мислимий у цільності». Так висловлюється Філон. Майже так само, як і в Біблії, сказано у Платона в «Тимей»: «І ось, коли Отець, що сотворив Всесвіт, поглянув на нього й побачив, який він живий і рухливий, і як він став образом вічних богів, Бог пережив благовоління про неї». У Біблії ж ми читаємо: «І побачив Бог, що це добре».

Як у Платона, так і в мудрості містерій, пізнати божество означає – пережити процес світобудови як історію своєї душевної долі. Таким чином, історія творення й історія обоження душі зливаються в одне. На думку Філона, свідченням Мойсея про світобудову можна скористатися для того, щоб написати повість душі, яка шукає Бога. Весь зміст Біблії набуває таким чином, глибоко символічного наповнення і Філон є його пропочатком. Він читає Біблію як повість про душу.

Можна сказати, що таким тлумаченням Біблії Філон відповідав певній категорії свого часу, пов'язаної з мудрістю містерій. Такий же метод пояснення древніх писань він знаходив у терапевтів. «У них є твори старих авторів, які були колись проводирями їхньої школи і залишили багато версій щодо методів, уживаних в алегоричних творах... Виклад цих творів спрямований в них на з'ясування глибшого сенсу алегоричних творів». Так і метод Філона був спрямований на більш глибокий зміст «алегоричних» оповідей Ветхого Заповіту.

Уявімо собі, до чого веде такий виклад. Читаючи розповідь про світобудову, ми знаходимо там не лише зовнішній сюжет, але й прообраз тих шляхів, якими повинна скористатися душа для досягнення божественного. Отже, душа по-

винна, – і лише в цьому може полягати її містичний порив до мудрості, – мікрокосмічно повторити в собі шляхи Божі. В кожній душі має розігратися світова драма. Душевне життя мудреця-містика є виконання того прообразу, який дано в повісті про світобудову. Мойсей писав не тільки для того, щоб переказати історичні події, а щоб явити в образах шлях душі, спраглої у пошуках Бога.

У світобаченні Філона все це залишається замкнутим всередині духа. Людина переживає в собі те, що Бог пережив у світі. Слово Боже, Логос стає подією (надією?) для душі. Бог вивів євреїв з Єгипту, змусив їх перейти через страждання і втрати, щоби після того дарувати їм землю обітовану. Такою є зовнішня подія. Треба пережити її внутрішньо. Ми йдемо з країни Єгипетської, з тлінного світу, йдемо крізь біди й втрати, які служать для притлумлення почуттєвої природи, в обітовану землю й досягаємо вічного. Все це у Філона є дія внутрішня. Бог, що вилився у світ, святкує своє воскресіння в душі в ту мить, коли Його творче Слово виявляється нею зрозумілим і відтвореним нею. Тоді людина духовно породила в собі Бога, вочоловіченого Духа Божого, Христа, Логоса. В цьому сенсі пізнання було для Філона та його однодумців народженням Христа у надрах духовного світу.

Продовженням образу життя Філона був і світогляд неоплатонників, який продовжував свій розвиток одночасно з християнством. Подивіться, як описує Плотін (204-269 після Н. Х.) свої духовні переживання: «Коли я повертаюсь до себе, пробуджуючись від дрімоти тілесності і одвернувшись від світу, я поринаю в себе, то нерідко бачу перед собою надзвичайну красу. Тоді я буваю переконаний, що з'єднуюсь з кращою частиною самого себе. Тоді я живу істинним життям, будучи у злуці з божественним і, опираючись на нього, набуваю сили злетіти ще вище, за межі загірного світу. Коли потім, після

цього упокорення в Господові, після духовного злету я знову спускаюсь до мислення, то питаю себе, як же так сталося, що я тепер спускаюсь і що душа моя взагалі увійшла в тіло. Між тим як по суті вона є такою, якою щойно мені являлась? Де причина того, що душі забувають Бога, Отця свого і, самі походзячи з потойбіччя і належачи потойбічному, нічого не знають ні про нього, ні про себе? Прелюдією зла буває для них дерзovenня й жага становлення і відпадіння від самих себе і бажання належати тільки собі. Вони забажали самовлади. Вони пішли слідом за своїми рефлексами й трапили в такий спосіб на хибну стежу, рушивши назустріч цілковитому відпадінню, а разом втратили і пізнання про своє потойбічне походження, – немов діти, яких рано позбавили батьків і виховали далеко від них, і тепер вони самі не знають, хто вони є і хто їхні батьки». Плотін показує той життєвий розвиток, до якого має стриміти душа: «Хай буде умиротворене її тілесне життя, і хай вгамуються хвили життя; нехай бачить вона докілья своє умиротворенням: землю і море, і повітря, і сонце, небо – хай бачить усе непорушним. Нехай навчиться спостерігати, як душа ніби переливається і впадає у сповнений вічного спокою космос, з усіх боків проникає й осяє його; і подібно до того, як промені сонця освітлюють і золотять темну хмаринку, так і душа, вступаючи у світове тіло, оточене небом, дарує йому життя і безсмертя».

З цього видно, що такий світогляд має суттєву схожість з християнством. Послідовники Ісусової громади говорять «про те, що було від початку, що ми чули, що бачили на власні очі, що відчували руками на дотик, про Слово життя... про те переказуємо вам» – так могло бути сказано і в дусі неоплатонізму; що було від початку, чого не можна ані бачити, ані чути, та варто пережити духовно як Слово життя. Таким чином розвиток стародавнього світобачення розламується надвоє. З одного боку, це веде до ідеї Христа, яка має в неоплатонізмі і близь-

ких до нього світоглядах стосунок лише до суто духовного; з іншого боку – до злиття цієї ідеї Христа з історичним сюжетом, з особою Ісуса. Автора Євангелія від Іоанна можна примирителем обох течій. «На початку було Слово». Це переконання поділяє він з неоплатонниками. Слово стає духом у надрах душі: ось висновок неоплатонників. Слово стає плоттю в Ісусі: ось висновок Іоанна, а з ним і християнської спільноти. Найближче значення того, яким чином Слово могло стати плоттю, було вказано усім розвитком старих світоглядів. Платон оповідає про макрокосмічну подію. Бог розіп'яв хрестоподібно Світову Душу на Світовому Тілі. Ця Світова Душа є Логос. Якщо Логос має стати плоттю, то, втілившись, він мусить повторити на собі космічний процес. Він має бути прицвяхований до хреста – і потім воскреснути. Ця найважливіша християнська думка давно вже була наперед визначена у стародавніх світорозуміннях як духовна презентація. Міст відчував це як особисте переживання при «посвяченні». «Вочоловічений Логос» повинен був звершити це як подію, що має значення вже для цілого людства. Отже, те, що у стародавній мудрості було подією містерій, у християнстві стає історичною дійсністю. Через це християнство стало реалізацією не лише того, що передрікали юдейські пророки, але й того, що раніше було прообразом у містеріях. Хрест на голготі є містерія старих часів, яка перетворилась на історичну дійсність. У старих світовідчуттях ми зустрічали раніше цей хрест, але у висхідному пункті християнства ми зустрічаємо його як одного разу здійснену подію, яка повинна набути значення для всього людства. Під цим кутом зору можна зрозуміти містичний бік християнства. Християнство як містичне явище є ступінь в людському поступі; а містерії старих часів і їхній вплив є підготовка до цього містичного явища.

АВГУСТИН І ЦЕРКВА

Уся міць тієї боротьби, що відбувалась у душах християн під час переходу від язичництва до нової релігії, позначилась на особистості Августина (354-430). І коли ми вдивляємось в те, як ця боротьба відбувалась у його духові, то разом з тим потай бачимо такі ж душевні битви Орігена, Климента Александрійського, Григорія Назіанзина, Ієроніма та інших.

Августин є особа, у якої з пристрасної і рефлекторної вдачі розвинулися найглибші духовні запити. Він переходить крізь язичницькі і напівязичницькі уявлення про світ. Він глибоко страждає від жажливих сумнівів, які можуть оволодіти лише людиною, що відчула безсилля багатьох думок перед духовними запитами і пережила принизливе усвідомлення: «Чи може взагалі людина бодай що-небудь знати?»

Спочатку Августинові уявлення не виходили за межі рефлекторно-тілного. Духовне було йому досяжне лише в чуттєвих образах. Він відчуває вже ніби звільнення, коли підноситься над цим рівнем. Так говорить він у своїй «Сповіді»: «Бажаючи мислити про Бога, я повинен був уявляти собі предметні тіла і гадав, що нічого не може існувати крім подібного до них; це було б найважливішою і майже єдиною причиною помилки, якої мені не вдалося уникнути». Цим він показує, до чого має прийти кожен, хто шукає істинного життя в духові. Існують мислителі – їх чимало, – які доводять, що взагалі не можна досягти чистого уявлення, вільного від будь-якого почуттєвого змісту. Такі мислителі змішують те, що вони повинні, на їхню думку, висловити про своє власне душевне життя, з людськи можливим. Вірніш було б сказати, що до вищого пізнання людина може прийти лише тоді, коли вона розвинула в собі мислення, вільне від будь-якого чуттєвого змісту. Коли

вона розвинула в собі таке духовне життя, що уявлення в ній не перестануть народжуватися з припиненням наочності, похідної від чуттєвих вражень. Августин розповідає, як він піднісся до духовного бачення. Він усюди допитувався: де ж місце цього «божественного»? «Я опитав землю, і вона відповіла: це не я, і все, що є на Землі, відповіло таким же чином. Я опитав море й безодні, і все, що є в них живого: ми не Бог твій, шукай вище за нас. Я опитав сонце, місяць і зірки, і вони відповіли: ми не бог, якого ти шукаєш». Й Августин зрозумів, що одне тільки є здатним відповісти на його пошук Божества, і воно це його власна душа. Вона сказала: «Ні око, ні вухо не можуть відкрити тобі те, що є в мені: лише я сама можу тобі це відкрити. І ось я незаперечно кажу тобі: існує життєва сила в повітрі або у вогні – чи ні, люди можуть у цьому сумніватися; але хто сумніватиметься в тому, що він живе, пам'ятає, розуміє, хоча, мислить, знає і робить власні висновки? Якщо навіть він сумнівається, він все одно живе, все одно пам'ятає, чому сумнівається, хоче переконатись, думає, знає, що нічого не мусить чинити поспіхом». Зовнішні предмети не роблять спротиву, якщо ми відмовляємо їм в сутності і бутті. Але душа цьому протривить; якби вона не існувала, вона не могла б сумніватися в собі. І у своєму сумніві стверджує вона своє буття... Ми існуємо, і ми пізнаємо наше буття, і ми любимо наше буття і пізнання. У цих трьох властивостях не може тривожити нас жодна самооманна, що скидається на істину, бо ми розуміємо ці властивості не тілесним чуттям – як зовнішні предмети». Людина сприймає Божественне, коли доводить власну душу до визнання спершу своєї особистої духовності, щоби потім вона, як уже дух, могла шукати шляхів у духовний світ. І до такого пізнання після довгої боротьби пробився Августин. З такого настрою в язичницьких народах у людей, які шукали пізнання, виростало бажання постукати у браму містерій. За доби Августина з такими пере-

конаннями можна було стати християнином. Вочоловічений Логос, Ісус, вказав шлях, яким має іти душа, якщо вона хоче досягнути того, про що вона так голосно промовляє вона, коли хоче залишитися наодинці з собою. У 385 р. в Мілані Августин познайомився з ученням Амвросія. Всі його сумніви стосовно Ветхого і Нового Заповітів зникли, коли вчитель пояснив йому найважливіші місця, не лише в буквеному їхньому змісті, але і «в духові, знімаючи містичний покров». В історичній традиції Євангелій і в громаді, в якій зберігається ця традиція, втілюється для Августина те, що таїлося в містеріях. Поступово він переконується, що «її вимога вірити у те, чого вона не довела – є правомірною і лукавою». Він приходять до наступного: «Хто може бути настільки засліпленим, щоб сказати, ніби апостольська церква не заслуговує довіри, – церква, яка є такою вірною і презентована єдино-мисленням стількох братів, що добросовісно передавали нащадкам писання апостолів і, з суворою задокументованою спадковістю, що зберегли єпископські престоли аж до єпископів нашого часу». Подібний образ думок Августина підказав йому, що з пришествям Христа надійшли інші, ніж раніше, умови для душі, яка шукає духа. Для нього стало зрозуміло, що в Ісусі Христі явлено було у зовнішньому історичному світі те, чого міст шукав, до чого готувався в містеріях. Ось один з найвагоміших постулатів Августина: «Те, що тепер іменують християнською релігією, існувало уже у древніх і не було неіснуючим і на початку виникнення людського роду; коли ж Христос з'явився у плоті, то істинна релігія, яка існувала й раніше, одержала назву християнської. Для такого образу думок можливі були два шляхи. Один шлях – який стверджую, що якщо людська душа розів'є в собі сили для пізнання своєї істинної сутності, то, йдучи далі, вона досягне також і пізнання Христа й усього з Ним пов'язаного. Це була б мудрість містерій, збагачена християнством. Інший шлях – той, що його справді

обрав Августин, шлях, на якому він став прикладом для своїх послідовників. Він полягає в тому, що на певній межі людина завершує розвиток власних душевних сил і черпає свої уявлення про подію Христа з письмових джерел та усних переказів. Перший шлях Августин відкинув як такий, що виходить з душевних гордощів; другий же, на його думку, відповідав істинному смиренню. Ось що він каже бажаючим іти першим шляхом: «Ви могли б здобути світ в істині, але для цього потрібне смирення; таке важке для ваших негнучких ший». Але зате з безмежним внутрішнім блаженством відчував він той факт, що від часу «явлення Христа во плоті» можна було сказати собі: кожна душа може прийти до переживання духовного, якщо в шуканні вона заглиблюється в себе якомога далі, і потім, щоб досягнути найвищого, набуває довіри до того, що розповідають нам письмові й усні перекази християнської громади про Христа і про Його одкровення.

Він висловлюється про це так: «Яку радість, яку незнищенну насолоду вищим і справжнім благом даровано нам нині! Яка насолода, який подих вічності – як мені це висловити? Але це висловили, як тільки можна висловити, ті великі, незрівняні душі, про які ми свідчимо, що вони бачили і що тепер бачать... Ми досягаємо того пункту, де пізнаємо, яким істинним було те, у що пропонували нам вірити, і як добре і спасенно були ми виховані нашою матір'ю-церквою, і яким корисним виявилось молоко, яким апостол Павел годував немовлят...»

У дохристиянську добу шукач духовних основ буття мав вступити на шлях містерій; але Августин каже душам, які не можуть іти цим шляхом, так: ідіть, наскільки це можливо для ваших людських сил, шляхом пізнання; а звідти вже віра поведе вас у вищі духовні світи.

Від цих слів тільки крок до твердження, що в суті людської душі закладена можливість дійти лише до відомого ступеню

пізнання; далі вона може піднятися лише шляхом довіри, шляхом віри в письмові й усні перекази і на довіру до їхніх носіїв. Видатний учитель церкви Тома Аквінський (1224-1274) дав цьому вченню розлоге тлумачення у своїх працях. Людське пізнання може досягнути того, чого досяг Августин своїм самопізнанням – упевненості в божественному. Суть же цього божественного і його ставлення до світу явлені в боговідвертому і вже недосяжному самостійному людському пізнанню богослів'ї, яке, будучи змістом віри, тим самим вже вище за будь-яке пізнання.

Цей кут зору, на початку його виникнення, можна *форматно* простежити у світобаченні Іоанна Скотта Ерігени, який жив у дев'ятому столітті при дворі Карла Лисого, і служив природнім переходом від перших часів християнства до поглядів Томи Аквінського. Його світогляд носить ознаки неоплатонізму. У своєму трактаті «Про розділ природи» Ерігена розвинув далі вчення Діонісія Ареопігита. Це вчення виходило з погляду на бога як на істоту, яка стоїть над усім чуттєво-тілним, і від Нього породжувало світ. Людина бере участь у перетворенні всіх істот в цього бога, який досягає зрештою того ж, чим він був спочатку. Наприкінці все знову занурюється в Божество, яке перейшло через світовий процес і завершилося в Собі Самому. Але щоб досягнути цього Божества, людина повинна передусім знайти шлях до втіленого Логоса. Ця думка веде в Ерігени вже до іншої: все, що є в Писанні, яке вчить про Логос, будучи прийнятим як зміст віри, веде до спасіння. Розум і авторитет Писання, віра і пізнання стоять поруч. Одне не суперечить іншому; але віра повинна привести до того, до чого ніколи не зможе піднятися пізнання, оперте лише на себе.

Те, що раніше у душі містерій, ховали від народу – пізнання вічного, – стало тепер завдяки християнству ідеологією, зміс-

том віри, який підноситься – за самою своєю природою, до чогось недосяжного для звичайного пізнання. Дохристиянський міст стояв на тому, що лише йому одному належало пізнання божественного, а народів залишалась тільки образна віра. Християнство ж стверджувало, що Бог в одкровенні своєму явив людині мудрість, і що в пізнанні надається їй спротога божественного одкровення. Мудрість містерій – теплична рослина, яку може відкрити для себе лише нечисленна кількість зрілих; тоді як мудрість християнська є містерією, яка нікому не відкривається як пізнання, але всім – як зміст віри. Ідеологія містерій продовжила життя у християнстві, але в зміненій формі. Всі мали стати причетними до істини, – всі, а не окремі обрані. Однак це повинно було здійснюватись так, що на певній сходинці пізнання визнавали безсилим провадити далі, і його місце заступала віра. Християнство винесло зміст містерій з темряви храму на денне світло. Й окреслений нами у християнстві духовний напрям вів до уявлення, що цей зміст має перебувати у формі віри.

P. S.

У моєму перекладі з німецької це називається: «Християнство як містичне явище і стародавні містерії».

Російський переклад О. Анненкової (померла після війни, у 50-х) добрий, я з ним звірився; хоч там забагато підробності – часом це затемнює простоту Штайнерового викладу.

Далі тут мали б іти мої аналізи «Курбас-Штайнер», але це вже я збережу для наступних зошитів. Бо хоч би що написав увечері – вранці хочеться доповнити...

ПАМ'ЯТЬ. ГОЛОСИ ДРУЗІВ.

2017-й

Ми вирішили друкувати спогади про Леся лише його друзів, людей, хто, близько знав і хто відчував його, «вгадував» його глибинний портрет. Тих, хто любив його. Багато з останніх вже відійшли у кращі світи...

Тут будуть емоційні і аналітичні сторінки, спонтанно виниклі, прислані «по гарячих слідах» трагічної події і такі, для яких автор збирався з силами. Хтось на цих сторінках – з ранньої юності, а хтось – з буремних часів політичної і громадянської діяльності Леся. З часів становлення Незалежності України. Але, повторюю, – лише близькі, лише друзі...

Про авторів читач, як правило, зможе дізнатися безпосередньо з їхніх текстів. За потреби ми познайомимо з автором.

Починаючи з 39-го тому ми будемо друкувати окремим блоком безпосередньо у Щоденнику Сторінки спогадів. Це незвично, але у цьому випадку встановлюється своєрідна етична історія стосунків на тлі історії країни. З перегуку часів, живого слова Леся і пам'яті про нього постають проникливі мелодії нашого буття, такого сильного і такого крихкого, креативного і мужнього. Постає історія цінностей, в якій кожна миттєвість – безцінна. Бо в ній присутня *жива* людина...

Відкрити ці сторінки хочемо віршем прекрасного поета і перекладача, а головне – прекрасної людини Станіслава Чернілевського.

НА ВІДХІД ЛЕСЯ ТАНЮКА

В дзеркалі, уражений красою...

Лесь Танюк

Час нещадний. До Краси – надміру.
Бо манка́ струна її тонка.
Лине злунок з Божого клавіру
до безкровних пальців Танюка.

Вже давно розвидніли оплесся,
де відбитком – піднебесся й цвіт.
Але як яріло слово Леся –
лиш тепер звіряє заповіт.

Мруть епохи, та не мре отрута,
що пекла живу та чисту кров.
Як було – прошарпувати пута
чи зривати з істини покров?

Знову чую: після перепатру
всотую в нові легені я
клекіт Молодіжного театру,
Курбасове зроджене ім'я.

Раптом – серп. Неправда чудернацька.
Неймовіра з крепом та вінком.
Наче опинився вмить, зненацька
з прірвою – не з Лесем Танюком.

І минає літо, сохне слово
І гортань ошпарює вогонь.
Щось летить за грань нерозмислово,
Ніби білим серцем навдогонь.

І тоді – з прозорою росою
на очах – крізь мерехт – виника:
В дзеркалі, уражений красою,
кінь стоїть, мов клич від Танюка.

Маргарита Терещенко,
режисер

ЧАСТИНА ПЕРША

Мій дорогий Лесь Танюк!

..... От і все....

Але свідомість не може, не хоче змиритися з тією трагічною хвилиною мовчання, в яку промайнуло все твоє подвижницьке життя, сповнене високих турбот і боротьбою за великі й малі внесення (приношення) в культуру України взагалі, і зокрема, в театральну. Бо театр завжди був і є вершиною культури будь-якої епохи, будь-якої країни. І немає, крім режисера, більш вільної, незалежної людини, творця сценічного чуда – вистави! Над тобою – лиш Божа воля і його Дар таланту і розуму.

Древні філософи Греції й Риму відали про це, і тому кожний Великий – Сократ, Есхіл, Еврипід, крім філософських трактатів і «бесід», займалися драматургією і втіленням її на сценічних площадках для велелюдного глядача.

Вони знали напевно – відали про силу впливу театру на свідомість простих неосвічених людей. Відкрита ними формула – «видовищ і хліба» – діяла гостріше, ніж наш засмічений політичний ефір із солоденькою брехнею і побутовими плітками. Добре, що народ відгороджений земною щоденною турботою про хліб і пенсію, а розумники-інтелігенти соромляться переказати свої враження з побаченого по «телику». Саме через це, через самоізоляцію негідного буття при владі бандитів і грабіжників, при повній відсутності культури – Україна опинилася на самоті зі всіма своїми державними проблемами, нікому не цікава, крім, звичайно, тих, хто хоче скупити її землю або завоювати, задушити танками путіна...

Танюк, як один із найрозумніших людей сучасності, після університету опинився в інституті «всіх» мистецтв ім. Карпенка-Карого на останньому наборі режисерського відділення у єдиного, після Леся Курбаса, високоінтелектуального режисера – Крушельницького Мар'яна Михайловича... Нікому не вдалося проникнути в «таїну» системи виховання режисерського мислення, як це вдалося Лесю Танюку.

«Усмішка Долі» звела нас, нерівних за талантом і професійним становленням (старша на десять років режисерської практики на Республіканському Радіо), по закінченню у 1956 році курсу обожнюваного мною Мар'яна Михайловича.

Один навчатель – різні учні.... (це так – репліка)... І от мене, вже стабільно осілу жінку, що мала двох дітей і чоловіка журналіста-скандаліста, знову покликали до альма матері ім. Карпенка-Карого, запропонувавши викладацьку роботу, для початку – асистентом Крушельницького.

Я не те, що подумати, але повірити своїм вухам не могла – відразу подзвонила дружині Крушельницького Євгенії Олексіївні про дозвіл прийти до них на квартиру в невідкладній справі – співпрацювати з Ним у інституті. Посміхнувшись до мене своєю хитромудрою посмішкою, Мар'ян Михайлович сказав: «Чого Ви перелякались? Це ж ви, з двома вищими освітами, та ще й з червоним дипломом? Хіба цього мало, для того, щоб узяти на себе факультатив з етики Станіславського і його роботи Режисера з актором?». Дякуючи і вибачаючись за зірваний відпочинок перед виставою, я позадкувала до дверей, і тут же біля під'їзду просто впала на лавочку і ковтнула повітря....

ЧАСТИНА ДРУГА

Усмішка Долі

Цю усмішку я побачила на обличчі Танюка, як тільки увійшла в аудиторію.

«Прошу сідати», – сказав мій колишній педагог з майстерності актора Олександр Завіна. «Хвилинку уваги: за розпорядженням міністра культури Бабійчука і погодженням директора інституту Семена Михайловича Ткаченка, на місце асистента Мар'яна Михайловича Крушельницького з питань теорії загальної режисури на вашому курсі затверджено Терещенко Маргариту Степанівну. Прошу любити і жалувати... Години і розклад занесу на перерві. Да, залік з «Етики» Станіславського і «Робота режисера з актором» – в кінці семестру».

– А можна здати залік достроково, бо ми вже полюбили і жаліємо час, витрачений на етику? – басом запитав Головатюк Борис.

– А можна звертатися до Вас на ім'я Марго, бо Маргарита Степанівна – це дуже довго – поки вимовиш, забудеш, що хотів запитати? – високим тенорком запитав Лесь Танюк.

Загальний сміх.....

– З ваших запитань я зрозуміла, що з «Етикою» ви не знайомі, бо там якраз сказано, що на репетиціях актори і режисери мусять звертатися виключно на ім'я і по батькові, щоб не було приводу до амікошонства. І часу на етику не жалійте – її вам якраз не вистачає, – сказала я, задоволена собою.

Зустрілася поглядом з Танюком. Він насмішкувато посміхався, а очі були напружено-сумовиті... про щось серйозне, своє, особисте, але не про етику. Я встигла надати суворого вигляду і хотіла вразити власною заявою – «Театр починається з Етики»... як двері відчинилися, і якийсь незнайомий юнак, вибачившись, скомандував: «З речами на вихід! Всіх просять негай-

но прибути у Жовтневий Палац, там Крушельницький і Драч прийматимуть режисерський постановочний план Танюка «Ніж у Сонці».

Всіх, як вітром здуло....

...Набігу Лесь Танюк встиг тільки вибачитись і сказати: ми Вас перевіряли на режисерську міцність.

...Так не відбувся мій перший урок з Етики....

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

Передусім - етика

Наступного разу я була настроєна дати відсіч будь-якому розіграшу і з першої фрази довести істину, що для носіїв культури, якими безперечно вважали себе студенти, треба, по-перше, залишатися в рамках етики і не опускатися до вульгарних експромтів, особливо під час лекцій. Але мені не довелося впасти в штучний повчальний тон – Лесь Танюк встав і вибачився за зірваний перший урок, бо всі були дуже знервовані тим, як розв'яжеться питання з приміщенням і правом на молодіжні проби братися до постановок (а їх аж п'ять), і всі з репертуару Курбаса, який відкрив геніального драматурга Миколу Куліша. Але все обійшлося, і Крушельницькому вдалося переконати Скабу чи когось ще вище там «нагорі» в ЦК КПУ. Це була справжня перемога курсу режисерів школи Курбаса - Крушельницького!

Важко навіть уявити собі: під головуванням Леся Танюка запрацювала ціла лабораторія молодих, початкуючих режисерів, художників, музикантів. Їх було понад тисячу (!) з усієї України. Талановита театральна молодь готова була віддати усе своє вміння, бажання по-новому мислити і творити у своєму експериментальному молодіжному театрі в центрі Києва – в залі Жовтневого Палацу! Це була друга історична заява

про себе після Вечора Воскресіння Пам'яті Леся Курбаса (1962) і розстріляних лідерів і патріотів України. В особі забороненого Курбаса країна втрачала соціальний і філософський зміст театру...

І третій прорив – поставити двічі заборонену поему Івана Драча «Ніж у Сонці» в режисурі Леся Танюка! От чому тоді мене вразила насмішлива посмішка і той сум очей Танюка...

Це «Усмішка Долі» – мов блискавка сяйнула в моїй свідомості....

Він посміхався так до всіх, з ким ділився своїм задумом, своїми відкриттями, рішеннями.

Чи думали, Ви, шановний Лесь Степанович, що Ваша боротьба за творчу свободу талановитої молоді – митців літератури, музики, художників театру – то є вже історичною сторінкою доби «шістдесятників», їх зусиль повернути суспільству світлі ідеали духовності оновленої України? І що Ви станете одним із лідерів – переможців на шляху перебудови і надання театрові соціально-філософського смислу?

Я звертаюсь до Вас, як до друга. Це Ви разом зі своєю чарівною, красивою й розумною дружиною зачарували мене на все життя.

Багатогранна академічна діяльність Неллі Корнієнко стала окрасою Академії і заслужила визнання її фахівцем європейського масштабу.

Вам заздрили і друзі, і вороги. Останніх – було набагато більше...

Воно й не дивно... В усіх крупних значимих діях – фестивалях, пекторалях, конкурсах, серед організаторів, критиків і просто глядачів, ви завжди були разом. Важко було здогадатись, хто кому допомагає – театрознавець режисерові чи режисер театрознавцеві. Дві чисті лінії вашої співдружності органічно вливалися в одну фундаментальну театральну культуру. Двох

однаково талановитих людей доля поставила біля Золотих Воріт українського театру, збагативши теорією і практикою від школи Курбаса-Крушельницького аж до Танюка і Корнієнко!

Практична діяльність в режисурі, створення цілої авторської театральної бібліотеки академічних видань, збагатили нашу сучасну культуру – тим більше, що ти, Лесь Степанович, з «усмішкою долі» обійняв державну посаду Голови Правління Спільки театральних діячів! Цього вимагав наш час, щоб узагальнити досвід і досягнення всіх обласних театрів. А твої палкі виступи з парламентської трибуни поступово привертали увагу держави до проблем бюджету, нагород, статусу, звань, відзначень талановитих ентузіастів культури, а також до захисту землі, що по закону належить театральному товариству в Чорноморці під Одесою і в Пущі під Києвом.

Достеменно знаючи репертуар сьогоднішніх театрів, ти особисто приймав кожну прем'єру з обговоренням, зауваженнями, всіляко борючись із штампами і примітивізмом режисури... Ти сам вчився, набирався досвіду і героєм вступав до слави. Ота слава провідного мислителя нашого часу, твої високі турботи за долю мистецтва не давали спокою так званим ворогам, а простіше заздрісникам. Я пригадую, як на четвертій звітно-виборчій конференції в київському Домі Актора одна іменита артистка вискочила на сцену зі своїм репортерським магнітофончиком і мікрофоном, і перервавши хід конференції, нахабно дала прослухати вислови, плітки і різну зібрану брехню, а також вклесні вирвані цитати з твоїх суперечок з негідниками, які займалися розборками в твоєму кабінеті. Коментуючи записане, вона істеричним голосом почала доводити, що ти несправедливо обиравешся Головою на другий термін, що люди не знають кого обирають, і запропонувала свою кандидатуру поставити на голосування!.. Зал замер від шоку! А ти, усміхнувшись, з презирством, але

спокійно, сказав: «Шановна, отямтесь! Ви своїм хуліганством поламали регламент роботи конференції. Я пропоную вам негайно покинути зал, а над вашим ницим вчинком слід лиш гірко посміятися, уявивши, як ви навкарачки лазили під моїм столом, встановлюючи жучки-мікрофончики». Зал зааплодував, і всі почали сміятися... Під ці аплодисменти іменита дама прожогом вискочила з зали, а ти додав услід: «А мікрофончики вам винесуть у вестибюль – забавляйтеся й далі». Конференція продовжилась під одностайним обранням тебе на другий термін.

Минув час.... І виходячи на люди, вона і досі ховає своє безсоромне обличчя під широкими полями шляпи. Прізвище її я знаю, але воно не гідне стояти в моїх спогадах поряд з твоїм ім'ям, Лесь Танюк!

Мій дорогий Лесь Танюк!
Мила Неля!

Шкодную, що останні 20 років мого захоплення створенням шкільного театру з назвою «Юнь» у м. Іллічівську, куди привели мене з Ігорем вимушені мандри – Київ-Крим-Одеса (після Чорнобиля та всіх особисто пережитих потрясінь), я не була ні в чим для вас корисним другом і товаришем, крім щирої приязні і гордості за вашу діяльність.

Моя остання розмова по телефону до Леся у Феофанію була якраз пов'язана з поверненням до Києва, і моєю останньою мрією бути поряд з ним на режисурі.

Він кинув мені у трубку: «Марго, я радий, що ти зберегла «порох у порохівницях»! Приїзди – роботу знайдемо! Ось тільки трохи оклигаю, вийду з Феофанії і зустрінемось». Я уявила Танюкову насмішкувату посмішку з моїх запізнілих замислів і його сумовиті очі з глибокою печаллю, про яку знав лише Він один...

Щиро дякую за нашу зустріч у житті!

ВАША МАРГО.

Кирило Грабчак,

*Апарат Верховної Ради України,
Головний консультант*

Лесь Танюк був надзвичайною людиною, яка вплинула на моє формування як особистості. Перефразовуючи рядки його щоденника за січень 1964 року, де згадуються найбільші події та враження попереднього року, можу сказати, що у моїй пам'яті 2016 – рік смерті Танюка, і таким увійшов у моє життя – назавше... Але у пам'яті також лишилась радість спілкування з наставником, керівником, старшим другом. У часи складних періодів України особливо гостро не вистачає таких глибоких і стратегічно мислячих людей.

Пригадую перше знайомство з Лесем Степановичем. 7 листопада 1997 року під час великого антикомуністичного мітингу на Софійській площі я підійшов до Вячеслава Чорновола за автографом. Поруч зі своїм давнім другом і побратимом був Лесь Танюк. Під час спілкування тоді склалось перше враження, що це серйозний і мудрий чоловік.

Пишаюся, що пізніше довелося безпосередньо працювати з Лесем Степановичем – спочатку у Всеукраїнському товаристві «Меморіал» імені Василя Стуса, а потім у секретаріаті парламентського Комітету з питань культури і духовності. Глибше знайомство розкрило для мене нові грані пана Леся і принесло нові враження: людина-глиба, людина, яка, за американським висловом, зробила сама себе в українських умовах. Постать Танюка складалася з неймовірного сплаву систематичності, послідовності та щирих емоцій. Відчувалося, що за усім цим стоїть велика робота над собою.

Про Комітет з питань культури і духовності і Танюка можна розповідати дуже багато. Лесь Степанович почував себе природно не тільки у мистецтві, громадській діяльності, політиці, але й у державних справах. По суті для мене і багатьох колег з секретаріату, які з ним працювали, та й не тільки для нас, він був і залишається уособленням Комітету. Працювати з Танюком було великою життєвою школою: він міг дати потрібну пораду, підказати щось важливе, з ним можна було докладно і ґрунтовно обговорити нюанси різних питань. Перед засіданням Комітету Лесь Степанович завжди читав законопроекти і дотичні матеріали, слухав роз'яснення працівників секретаріату, які вели певні напрями. Коли починалося засідання, він вже аргументовано, чітко і послідовно висловлював свою позицію. Якщо проекти законів, ким би вони не вносились, мали значні вади, наполягав на їх відхиленні. Під керівництвом Танюка Комітет підготував десятки потрібних для культури законів і постанов, провів серію справді актуальних парламентських слухань. Як Голова Комітету Лесь Танюк відстоював інтереси української культури, постійно переймався її проблемами. Державність України, українська мова, українська ідентичність були для Танюка безумовними пріоритетами. Характерний епізод: директор заводу «Мотор-Січ» Богуслаєв приблизно літом 2001 року висловився за офіційну двомовність і негативно про українську мову. До Танюка прийшли журналісти з цією новиною і попросили прокоментувати. Перед виступом він іронічно посміхнувся: «Ну все, тепер Богуслаєв не захоче давати гроші Руху». І одразу жорстко, але водночас із гумором дав коментар з нищівною критикою висловлювань Богуслаєва та чітким відстоюванням української мови.

Працював Лесь Степанович у шаленому ритмі. Практично кожен день, коли не хворів і не перебував у від-

рядженні, бував у Комітеті. Траплялося, що залишався працювати допізна. За день міг навідатись у Комітет декілька разів, також часто їздив до Національної спілки театральних діячів та до театального інституту імені Карпенка-Карого. Вранці випивав кави, потім працював з паперами, часто сам пишучи листи.

Попри зайнятість, багато часу Танюк витрачав на прийом відвідувачів: не тільки як Голова Комітету, але і по лінії Національної спілки театральних діячів, «Меморіалу», Народного Руху України і як народний депутат України, який має зобов'язання перед виборцями свого округу. У приймальні Комітету тоді можна було зустріти різноманітну публіку: від художників до міністрів, від селян до видатних спортсменів. Кожного з них Лесь Степанович вислуховував і намагався допомогти відповідно до можливостей, в основному листами. Ось один промовистий епізод. Пригадую, одного разу у середині 2000-х років він приймав двох селян з Гусятинського району Тернопільщини, щодо проблем, які виникли з розпаюванням землі. І це при тому, що обрання по відповідному мажоритарному округу лишилося у історії попереднього скликання Верховної Ради України. Танюк, довгенько послухавши перед тим прохачів, говорить: «Хлопці, я звернусь з депутатським листом до міністра аграрної політики по вашій справі. Але й ви мусите листом звернутися до мене, бо такий порядок». Сільські дядьки, почувавши потилиці, на те мовили: «Лесю Степановичу, ми не годні написати листа». Тоді Танюк взяв і одразу склав розлогого, барвистого за мовою листа від них до себе, селянам залишилося тільки підписати.

Щоденники Танюка є не просто щоденниками, а своєрідним літописом епох, у які він жив, і поглядом інтелектуала на них. Мені приємно, що я теж доклався до наповнення Щоденників матеріалами під час роботи з Лесем Степановичем. На кожен день (на вихідні –

на декілька днів) я заводив білу папку зі звичайного паперу. Туди складав ксерокопії усіх листів, які Танюк підписував, долучав до них супутні матеріали. Іноді на впорядкування архіву йшло до години часу. Лесь Степанович також докладав туди різні документи, які привозив з собою. За місяць назбирувалась товста пачка, яку я зав'язував у картонні папки. Коли на столі Лесь Степановича накопичувалось багато таких «блоків», він забирав їх додому.

Як політик Танюк був послідовним, постійно залишався у Народному Русі України, не змінював фракції, мав чіткі переконання і погляди, які міг аргументувати, був поборником незалежності та розвитку України, твердим антинацистом і антикомуністом. Коли у січні–лютому 2000-го року була чергова парламентська криза, і багато народних депутатів чубились за владу, він вніс проект і домігся прийняття Постанови «Про встановлення державної символіки на фасадах і в приміщенні Верховної Ради України». Завдяки цьому нормативному акту була знята комуністична символіка з фронту головного будинку Верховної Ради України і встановлений Державний Герб України. Тоді це ще не було послідовною державною політикою. До кінця життя В'ячеслава Чорновола він зберігав дружбу з ним та всіляко підтримував Атену Пашко, також допомагав Леоніді Світличній.

Спілкуватися з Танюком було завжди цікаво, адже розмови з ним постійно були наповнені змістом. Мені імпонувала його енциклопедичність, чіткість мислення та великий театральний досвід роботи. Крім того, Лесь Степановичу були притаманні вміння вислухати і яскраво розповісти. З ним працювали різні люди, але для кожного у нього знаходилося добре і приязне слово.

Кожне спілкування з паном Лесем було подією. Пригадую, як точно і водночас емоційно він аналізував

і критикував дії керманічів держави після різних офіційних заходів, де брав участь. Також пам'ятаю, як він зі мною та колегами Віталієм та Валентином десь дві з половиною години «по кісточках» розбирали сильні і слабкі місця фільму «Молитва про гетьмана Мазепу» невдовзі після прем'єри в Україні. Для пам'яті запишу деякі прислів'я та вислови Леся Степановича.

Класичне *«Вітру не буде – треба гребти руками».*

«Виліз, як дурний з маслом на сонце».

«Не вигадуй» (звернення до фантазерів, прожекторів і деяких авантюристів).

«Політична шпана».

«Бігуни на довгу дистанцію і бігуни на стометрівку».

«Не збираєшся бити – не замахайся».

«Дурний ти, Хомо, чоловік» (про беззмістовних критиканів, які бездоказово поливають когось або щось брудом задля самого процесу).

«Хто вносить пропозицію – той її і виконує».

«Поняття [у щоденниках, за М. Крушельницьким – «понятія» – К.Г.] зеленого не має» (про абсолютно недосвідчену людину).

Коли я пишу ці рядки, не минуло ще й року від дня відходу цієї славної Людини у Вічність. Мені досі незвично, що я вже не зателефоную Лесю Степановичу і не почую його бадьорий і доброзичливий голос.

Смерть неблаганна, але пам'ять по собі пан Лесь лишив добру. Мені Вас не вистачатиме, Лесю Степановичу. Вічна і світла пам'ять.

28 березня, 8 липня, 21 жовтня 2016 року.

Леонід Грабовський,
видатний український
композитор ХХ-ХХІ ст.

МОЇ СПОГАДИ ПРО ЛЕСЯ ТАНЮКА

Пам'ять переносить мене у космічно-далекі травневі дні 1962 року. Тоді протягом якихось двох тижнів я перезнайомився з більшістю шістдесятників – творців Другого Українського Відродження (так я адаптую і трансформую відому формулу Юрія Лавріненка – Розстріляне Відродження, розглядаючи це останнє як Перше). На Хрещатику, між «Сяйвом» і «Дружбою», ланцюговим чином пізнав я Івана Драча, Івана Дзюбу, Івана Світличного (кожен попередній знайомив мене з кимось наступним) і, поза всяким сумнівом, Леся Танюка та Неллі Корнієнко, хоча сам момент першого знайомства з ними в пам'яті якось не закарбувався. Зате як живі стоять переді мною ті дні, коли я, прийнятий в члени Клубу творчої молоді, дістав від Леся та Неллі доручення зробити музичне оформлення вечора пам'яті Леся Курбаса, що його вони якраз готували.

Я перед тим практично нічого не знав про Курбаса, як зрештою і більшість мого покоління перед 1960-62 роками. Тому з великою цікавістю взявся до тої справи, що не була надто простою. Коли Лесь та Неллі стисло розповіли мені історію Курбаса та «Березоля», я відразу усвідомив собі, що найвідповіднішим музичним супроводом для вечора, зокрема для виставки вцілілих світлин, афіш та інших ілюстративних матер'ялів має бути трагічна музика Дмитра Шостаковича. Не простою річчю було технічне забезпечення цього задуму – мені довелося за допомогою когось із організаторів вечора

тягти до так званого тоді «Жовтневого палацу культури» мій магнітофон «Дніпро-10» — важезну скриню розміром із нинішні кондиціонери повітря, на якій крутилися однобічні бобіни-тарелі з плівкою зі швидкістю 76 міліметрів на секунду. Тож з цього магнітофона звучали повільні частини з 5, 8 та 10 симфоній Шостаковича, коли перед відвідувачами вечора відкривалася візуальна епопея недовгого розквіту і безжального знищення більшовицькою імперією передового модерного українського театру, що був ненависним більмом на оці для комуністичних єдинонеділимців з їхньою «генеральною лінією» — «українська мова не била, нет і бить не может». Я потім не раз чув про те, яке сильне емоційне враження виникало від поєднання музики Шостаковича з цим мартирологом у світлинах.

Про сам вечір та його перебіг я навряд чи зможу додати щось суттєве до тих фактів та подробиць, які давно вже оприлюднені свідками тієї події в пресі — як науковій, так і публіцистичній. Мимо те, не можу не згадати, з яким відчаєм несподівано для аудиторії вигукнув під час своєї промови славетний березілець, маляр Анатоль Петрицький: «Мені двадцять шість років не дають працювати!!» та як накиннулися компартійні посіпаки зі своїми провокаторськими репліками з місць на сміливий виступ Віктора Некрасова, коли він вимовив назву свого роману «В окопах Сталінграда»...

Вечір пам'яті Курбаса, як і всі інші багаточисленні ініціативи Леся і Неллі, викликав неабияку лють комуністичних наглядачів з ідеологічних відділів, і подальші зіткнення цих двох сміливців із владою не могли не привести до того, що їм не дали далі працювати в Україні, і обоє вони були викинені з неї на цілу чверть століття, фактично аж до останніх років горбачовської «перебудови». В мене теж насувались проблеми — до мене вже тоді міцно приліпилася етикетка модерніста-авангардиста (різниці між цими поняттями ніхто ані тоді, ані десяти-

ліття пізніше не усвідомлював), і утиски не забарилися. Так що ми з Лесем та Неллі втратили зв'язок аж до 1981 року, коли я опинився у Москві – перевалочному пункті на моїй дорозі геть з країни всіх перемігшого соціалізму. Натомість протягом наступних 9 років аж до моєї втечі до ЗДА наше з Танюками спілкування було мало не щоденним.

Координати (тобто число телефону Леся й Неллі) повідомив мені Павло Мовчан під час випадкової зустрічі. І вже другого дня я сів у метро на станції «Проспект Маркса» (нині, як і до 1953 року, вона зветься «Охотный Ряд») та, доїхавши за яких 15 хвилин до кінцевої зупинки «Преображенская площадь», вскочив у тролейбус №32, що рухався по вулиці Большая Черкизовская, і за дві зупинки вже вийшов біля їхнього багатоповерхового будинку, за яким на відстані кількох десятків метрів безнастанно гуркотіла товарняками Московська кільцева залізниця.

Як зараз, стоїть перед моїми очима їхня маленька двокімнатна квартирка, вщерть заповнена полицями з книжками та завішана картинами й гравюрама найвідоміших митців – Танюкових друзів – аж до останнього вільного сантиметра. Не можу тепер навіть уявити, де ж приміщувалась сама родина – вони з дочкою Оксаною, вже підлітком – і чи були в них якісь ліжка окрім розкладачок, на одній з яких і мені самому доводилося спати в ті незабутні чотири місяці, коли мені, тимчасово бездомному, Лесь та Неллі давали притулок, аж доки я не виняйняв кімнату поблизу – саме в ті роки (кінець 1983 – 1987) спілкування моє з подружжям Танюків було найтіснішим з можливих.

Московська оселя Танюків являла приклад одного з найактивніших українських творчих осередків, які мені лише довелося бачити чи я міг би собі уявити. Обоє вони працювали день і ніч, а при тому примудрювалися

пильно слідкувати за ситуацією в світі та знаходити час і на будь-яку скільки-будь значущу подію московського театрального, музичного чи художнього життя. Леся, у перші роки його московської саги один з найуспішніших та найвідоміших театральних режисерів столиці СРСР, вистави котрого в Центральному дитячому театрі мало не здобули йому Державну премію СРСР, дуже швидко був усунутий на обніжок столичного життя після того, як зробився підписантом одного з протестних листів того бурхливого часу та опинився в лавах дисидентів. Я застав Леся вже як рядового режисера в Театрі ім. Пушкіна на Тверському бульварі, де йому не давали ставити нічого вартісного. Тому основним заняттям Танюка в брежнєвсько-андроповські роки зробилася перекладацька діяльність, оскільки Леся володів польською, англійською та французькою мовами. З найвідоміших перекладів Танюка на українську слід згадати передусім драми та вірші Шекспіра, Гете, Рабіндраната Тагора, Аполлінера, Райнер Марія Рільке, Жана Расіна, Сальваторе Квазімодо, роман Кесселя та багато іншого. І ще при всьому тому Танюк неухильно вів свій епохальний щоденник, який є й залишиться для прийдешніх століть літописом політичної й мистецької історії насамперед України – але багато в чому й Росії – другої половини ХХ століття.

Не можу збагнути ще одного: як при такій напруженій багатобічній діяльності, що потребувала передовсім усамітнення й зосередження, подружжю Танюків вдавалося перетворити їхню оселю на центр тяжіння, до якого сходились усі силові лінії українського руху з усіх сторін світу – і з материкової України, і з інших точок широчезного розсіяння наших земляків по всіх світах. Хто тільки з українських творців чи науковців-гуманітаріїв не приїздив до Москви чи не проїздив Москву – неодмінно зголошувався листом чи телефоном, був прийнятий, частований, і часто-густо знаходив притулок на ніч чи дві. Тим-то поінформованість Леся Степановича про всі

біжучі події України й світу була просто такою ж феноменальною, як і заангажованість в них.

З усього того, що ми знаємо про ментальність росіян в аспекті їхнього ставлення до України та українців, слід було б чекати того чи іншого ступеня відчуження або в кращому разі поблажливо-зверхнього трактування Леся та Неллі з боку московської мистецької та навколومистецької богеми. Але, на щастя, життя доводить, що таке узагальнення не є вірним.

Своїм відритим бунтом проти політичних репресій, захистом гуманітарного простору культури і відданістю цінностям своєї, української культури він залучав до свого кола однодумців чи не найкращих і найталановитіших з російських інтелігентів-демократів.

Згадаю лише композитора *Шнітке*, тоді ще майже невідомого, запрошеного Лесем до театру («Гусяче перо»); *Мессерера* – художника-постановника на Маркові Твені («Принц і жебрак»), прекрасного поета *Беллу Ахмадуліну*, яка була закохана у цю виставу.

А як не згадати керівника провідного театру Олега Єфремова, який у найскрутніші часи запросив Леся Танюка у МХАТ і захищав його гострі авторські тексти у виставі, яку за це намагались закрити!

А метра театру «вахтанговця» і «мхатівця» Ю. Завадського, який запропонував Лесю у Театрі Моссовета постановку вистави за Юханом Смуулом «Вдова полковника» — «антип'єси абсурду і антиутопії», як її визначив Завадський зі знаменитою Вірою Марецькою у головній ролі! Завадський з Танюком планували створити український акторський курс у ГИТИСі...

Відомий поет і перекладач (зокрема, з української), професор Літінституту *Лев Озеров* – став просто другом родини.

Родина професора *Дейча*, великого українофіла і пропагандиста української культури в світі, стала дру-

гою родиною Танюків у Москві. Саме Євгенія Кузьмівна Дейч, пам'ятаю, звела тоді Леся і Драча з ректором Московської Консерваторії, і він запропонував мені, тоді безробітному, — роботу...

Провідні режисери *Товстоногов* і *Львов-Анохін*, потім *Любимов* увійшли в коло захисників Леся Танюка.

Своїми громадськими справами — проблемою українських політ'язнів і дисидентів — Лесь був пов'язаний з *Андрієм Дмитровичем Сахаровим*, який запросив його до «великого» Меморіалу. Потім, як відомо, Лесь Танюк створив Всеукраїнський Меморіал імені Василя Стуса. У це спільне коло входили і правозахисники Людмила Алексєєва і Лев Копелєв, письменник, германіст.

Знаменитий «Новий мир» Твардовського, тоді найбільший осередок свободи, запропонував свою підтримку у час безробіття, а видавництво «Искусство» у найскрутніші для родини Танюків-Корнієнко часи друкувало і їхнього Курбаса, і Крушельницького, і п'єси Куліша — вперше після їх заборони 1930-х («Народний Малахій», «Вічний бунт» та ін.).

Вся демократична і талановита Москва і Петербург стали творчим оточенням Леся...

Були й люди, які просто взяли на себе, сказати б, побутову турботу про Леся і Неллі та їхніх друзів з України. Маю згадати пречудову людину — сусідку Танюків з того самого под'їзду Ніну Гусєву. Походженням з простої селянської російської родини, вона дістала філологічну освіту і працювала редакторкою в московському видавництві «Прогресс». Надзвичайно добра, щира, дбайлива до друзів, вона без перебільшення обожнювала Леся й Неллі, пишалася знайомством із ними і стала просто-таки правдивим членом родини.

Так само вона ставилася й до інших українців з їхнього кола. Автор цих рядків зобов'язаний Ніні Гусевій надзвичайно – вона знаходила для мене житло та місце тимчасової праці; будучи пристрасною театралкою, постійно клопоталася про контакти в театральному світі для мене, аби я міг дістати якісь замовлення на музику до вистав.

Але найбільше це вдалося все ж самому Лесеві Степановичу – його учень, нині відомий молдавський режисер Сілвіу Фусу, поставив свою дипломну виставу за п'єсою Миколи Куліша «Так загинув Гуска», і Лесь Степанович наполіг, щоб я писав музику до неї. Вистава пройшла в театрі імени Гоголя, головним режисером якого був Борис Голубовській, і після цього сам Голубовській вже запропонував мені написати музику до сценічного варіанту американського фільму «Політ над гніздом зозулі».

Добігало кінця останнє десятиріччя комуністичного експерименту. З'явилися і зникли уві млі історії Брежнев, Андропов, Черненко. Настала перестройка, і затріщала залізна завіса. Опального Танюка вмовила передова група активістів очолити нововідкритий «Молодіжний театр» у Києві, і наступні тридцять років життя він віддав вже рідній Україні – спочатку як митець, а потім і політичний діяч – Народний депутат України п'яти скликань, голова Комітету ВР з питань культури і духовності, голова опозиційної Народної ради (після академіка І. Юхновського). Він був одним з засновників Народного Руху України. Значною мірою це його боротьбою і парламентськими зусиллями Україна отримала самий такими свій Герб, Прапор і Гімн...

Автор цих рядків опинився за океаном для зміцнення контактів із тамтешнім музичним світом і поповненням освіти в галузі нових музичних технологій. Знов настала перерва в нашому спілкуванні на півтора десят-

ки років. І коли від часу першого Майдану мої відвідини України стали регулярними, я завжди приходив до моїх старих друзів і глитав море новин з усіх можливих галузей українського – і не тільки – життя. Та ще й в один з останніх років життя Леся я звернувся до нього як до поета та перекладача по консультацію з приводу текстів мого твору, які я самотужки переробляв, усуваючи з них сліди й родимі плями комуністичної доби.

Автор цих рядків ввійшов уже у вік аксакалів. Це дає шанс нарощування ще надто замалого творчого доробку. На жаль, довгожилець за свій привілей платить надто дорогу ціну – все більше пустіє навколо нього життєвий простір, один за одним відходять в засвіти його найближчі й найдорожчі друзі. Проте не слід надто довго перебувати «у полоні печалі» – краще пригадати собі ці знакові рядки:

Не говори с тоской – их нет,
Но с благодарностию – были.

Валентин Гладких,
кандидат філософських наук

МІЙ ЛЕСЬ ТАНЮК

«Нема нічого тривалішого, ніж тимчасове». Моє особисте знайомство з Лесем Степановичем Танюком почалося саме з цієї фрази.

Сталося це у жовтні далекого 2000 року, коли я студент-політолог п'ятого курсу філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка потрапив на тимчасове стажування до Комітету Верховної Ради України з питань культури і

духовності, який Лесь Степанович тоді очолював. Невисокий на зріст чоловік з сивою бородою; темно синій піджак, артистична брошка замість краватки; прискіпливий погляд глибоких очей, втомлених але з бісиками; міцне рукопотискання; добре поставлений голос з нотками іронії... Таким запам'ятався мені мій майбутній керівник у той день.

Лесь Степанович виявився правий. Лесь Степанович, взагалі, дуже часто виявлявся правим. Моє тимчасове, кількамісячне стажування, з його легкої руки, перетворилося на 15 років державної служби в Апараті Верховної Ради України, шість з яких мені пощастило працювати безпосередньо під його керівництвом у секретаріаті Комітету з питань культури і духовності.

Ці роки стали для мене захоплюючою мандрівкою до царства української та світової культури, величезним знавцем і шанувальником яких був Лесь Степанович. Він був не стільки екскурсоводом у цьому царстві, скільки повноцінним втіленням цього царства у людині. Органічного втілення української і світової культури у собі самому. Вони не були його знанням, вони були його сутністю.

Ні, він нічому не вчив в академічному значенні цього слова!

Крім хіба що стилістики української мови. Наприклад, ніколи не забуду як Лесь Степанович кешкував з канцеляризмів російського походження на кшталт «ваше звернення було розглянуто». У таких випадках, він витягав свою ручку і починав безбожно правити... або з іронією промовляв: «Що, знову? Мною було ходжено у кіно?».

У решті випадків Лесь Степанович діяв подібно до німецького філософа Мартіна Гайдегера, який розпочинаючи курс, присвячений мисленню, категорично відмовився давати визначення цьому явищу, натомість

заявив: «Я буду просто мислити, а ви спостерігайте за цим і робіть власні висновки щодо того, чим є мислення». Працюючи з Лесем Степановичем, спостерігаючи за ним, спілкуючись, а подекуди сперечаючись з ним, я і мої колеги мимоволі засвоювали безліч важливих речей, не перестаючи дивуватися здатності «шефа» виходити за межі усталених поглядів та бачити більше, глибше і далі. Причому ця здатність не обмежувалася лише чистою раціональністю, а часто мала морально-етичний характер.

Танюк був органічно доброю людиною. І зрозуміло, що цим зловживали. Лицемірили. Використовували. Зраджували. Підставляли. Втім, це не руйнувало і навіть не підважувало його віру у людяність. Навколо «шефа» постійно крутилася тьма всіляких прохачів і жодному Лесь Танюк не відмовляв принаймні в увазі: вислуховував, розбирався, намагався допомогти. І це при тому, що і я, і мої колеги (далеко не такі проникливі як сам Лесь Степанович) з усією очевидністю розуміли і неодноразово намагалися «допомогти шефу розплющити очі», вказуючи на пройдисвітів! У таких питаннях Танюк лишався непохитним. Пригадую, як одного разу після чергової моєї спроби «розкрити шефу очі» Лесь Степанович у розпачі сказав: «Думаєш я сам всього не бачу і не розумію?! Бачу! І розумію! Але ти що, пропонуєш мені начхати на цього сліпого, хворого і немічного діда?!»

Приблизно так само закінчувалися і чисельні гарячі суперечки щодо фінансування творчих спілок за кошти державного бюджету: «Ви два великих прогресивних ліберала пропонуєте мені відмовитися від і без того мізерного фінансування на Спілку театральних діячів? А що буде з будинком ветеранів сцени?! Закрити? І нехай старики помруть з голоду?»

Ми «два великі прогресивні ліберали» були праві по-своєму. Він був правий по-своєму, по-людські.

Безумовно, Лесь Танюк не був втіленням всіх чеснот. Як не був він і людиною позбавленою вад. Номо sum, humani nihil a me alienum puto. А Лесь Степанович був людиною. Він шукав, робив, помилявся, боровся, падав, піднімався. Він не боявся жити. Не боявся падати. Не боявся битися. Причому і у прямому, і у переносному смислі.

Під час «штовханини» біля ЦВК, коли тогочасна «помаранчева опозиція» намагалася не допустити збільшення виборчих ділянок у РФ, що відкрило б шлях до масштабних фальсифікацій на користь Віктора Януковича, Лесь Степанович, на відміну від багатьох інших однопартійців, не боявся протистояти бійцям «Беркуту». Після того, ми з колегами жартома називали «шефа» «пітбуль» за його безстрашність та зухвалість.

Так, Лесь Танюк був справжнім бійцем!

Водночас, Лесь Степанович був дуже розважливим політиком-стратегом. Політиком, який міг вичікувати зручний момент; який міг роками цей зручний момент створювати, цеглинка за цеглинкою. Однією з улюблених його приказок була: «*Не лізь як дурний з маслом на сонце!*» Саме завдячуючи цій здатності планувати на довгий період та вичікувати потрібний момент через парламент, де національно-демократичні сили традиційно були у меншості, вдавалося протягувати закони, важливі для розвитку української культури. Не менш віртуозно Лесь Танюк примудрявся загальмовувати законопроекти, які могли розбурхати суспільство, спекулюючи на темах мови та релігії.

Треба було бачити як Лесь Степанович проводив засідання комітету! Спочатку консультанти секретаріату Комітету по черзі доповідали законопроекти, за підготовку і проходження яких вони були відповідальні. Кожне питання «шеф» вивчав особисто і досконало володів матеріалом, але рішення формував завжди спираючись

на пропозиції профільних фахівців. Після того, як рішення погоджувалося, досягнути його підтримки членами комітету було вже справою техніки. Режисерський талант Леся Танюка проявлявся не лише на театральній сцені, де приніс йому заслужену славу, але й у тому, як він у статусі Голови Комітету, граючись, підводив своїх колег до погодженого заздалегідь рішення!

Як тонкого, розумного політика-стратега Леся Танюка драгували як примітивні горлопани, так й ті, хто прагнув ламати всіх через коліно. Таких «шеф» називав «шпана». З величезним сумом і розчаруванням він спостерігав за тим, як ця шпана виходила на перший план як у «помаранчевому» таборі його однодумців, так й у «біло-блакитному» середовищі політичних опонентів. Втім, до справжнього тріумфу «політичної шпани» Лесь Степанович не дожив... На щастя, його політичне життя припало на той час, коли народні депутати ще були людьми.

І сьогодні українській політиці катастрофічно бракує його розважливості, людяності, терпіння, здатності мислити тверезо і стратегічно. Мислити не категоріями кеша в електронних деклараціях, а категоріями культури, духовного буття, вічності.

Хтось з великих сказав: «Потрібна мить для того, щоб помітити визначну людину. Година, щоб почати нею захоплюватися. День, щоб її полюбити... І все життя, щоб забути». Дозволю собі не погодитися з останньою тезою. Життя потрібне не для того, щоб забути визначну людину, яку помітив, якою захоплювався, яку любив... Життя потрібне для того, щоб цю людину пам'ятати, і щоб бути гідним цієї пам'яті. Бодай тимчасово. Зрештою, нема нічого тривалішого, ніж тимчасове.

Юрій Рибчинський,
поет, драматург, сценарист,
народний артист України

РЕЖИСЕР МОЄЇ ЮНОСТІ

Не кожному хлопчику, не кожному юному поету Бог посилає людину, яка стає на довгі роки провідником, абсолютним авторитетом, взірцем.

Слава Богу, мені поталанило ще в шкільні роки зустріти таку особистість.

Сталося це так: до нашої школи завітала студентка театрального інституту ім. Карпенка–Карого Іра Самійленко з метою допомогти нашій вчительці з літератури поставити в драмгуртку «Бориса Годунова».

Мені дісталася роль Гришки Отреп'єва, тобто Лжедмитрія.

Під час однієї з репетицій я показав їй свої вірші, які я писав уже рік-півтора.

Не розкриваючи зошит з моїми каракулями, Іра сказала, що по-справжньому оцінити мої опуси може не вона, а юнак, який вчиться з нею в інституті на режисерському факультеті.

А через деякий час вона познайомила мене з цим юнаком, який був на сім років старший за мене. І звали його Леонід Танюк, але всі, звертаючись до нього, називали його Лесем.

Це друге ім'я, яке з часом стало його головним іменем, він взяв собі, тому що був закоханий в творчість Леся Курбаса.

Лесь Танюк з першої зустрічі став для мене кумиром, моїм духовним горизонтом.

Він відкрив мені безкрайній світ української і світової поезії, яку він знав як ніхто, тому що сам був талановитим поетом, знав іноземні мови і перекладав з французької. Завдяки Лесю Танюку в моє життя ввійшли молодий Тичина, Плужник, Олесь, Семенко, Микола Куліш і Лесь Курбас, Превєр і Аполлінер, Хікмет і Незвал.

Через деякий час Лесь Танюк став президентом Клубу Творчої Молоді, а я – наймолодшим неофітом цього клубу, де під час хрущовської «відлиги» можна було познайомитись з Ів. Дзюбою, Ів. Миколайчуком, Вінграновським, Світличним, Аллою Горською, з багатьма молодими талановитими музикантами і художниками.

Я вже вчився тоді в Університеті ім. Шевченка, але майже кожен день бачився з Лесем, дошкуляв йому своїми віршами, які він завжди уважно читав і потім робив прискіпливий аналіз.

Кожне його слово для мене було на вагу золота.

Мабуть тому, що у мене був такий Вчитель, я рано почав друкуватися, а через деякий час, коли мені виповнилось 18 років, мої вірші почали звучати в філармоніях у виконанні В'ячеслава Сомова, найкращого на той час популяризатора світової поезії.

Так само, як в спорті я хотів подобатися своєму тренеру, у творчості я хотів, щоб мій Вчитель, Лесь Танюк, пишався мною як своїм учнем.

Я був не поодиноким в своїх бажаннях – багато юнаків і дівчат бажали отримати від Леся Танюка пораду.

Йому з юних років був притаманний магнетизм красивої зовнішності і внутрішнього полум'я.

Тому він завжди притягував до себе творчих людей. Він завжди був формальним і неформальним лідером.

Спілкуючись з Танюком впродовж всього життя, я розумів, що Лесь має право на лідерство не тільки тому,

що має талант режисера і поета, а тому, що кожен день наповнює себе знаннями.

Він був справжньою енциклопедією знань, яких йому завжди замало, хотілося знати якомога більше.

Я писав тоді – в шкільні і університетські роки – вірші російською мовою, але незважаючи на те, що ми в повсякденному житті спілкувалися виключно українською, Лесь ніколи не силував мене перейти і в поезії на рідну мову.

Як мудра людина він знав, що цей час настане рано чи пізно.

І цей час настав, коли після університету я був призваний в Ансамбль Внутрішніх військ України. Саме там, в армії, потрапивши в одномовно російське середовище, я почав писати українською мовою.

Настав час – і все, що вклав в мене мій Учитель, почало плодоносити.

І якби я не зустрів на початку 60-х років Леся Танюка, в 70-х не з'явилися б мої «Дикі гуси», «Чарівна скрипка», «Зелен-клен» та інші пісні, написані в співавторстві з композитором Ігорем Покладом.

Якби я не зустрів Леся Танюка і не був би свідком його театральної діяльності, я б не писав п'єси, які йдуть в десятках театрів різних країн.

Якби я не мав такого Вчителя, я сам би не став Вчителем для Павла Зіброва і Наталки Могилевської, Каті Бужинської і Наталки Бучинської.

Лесь завжди щедро і щиро ділився зі мною всім, що мав, і я, мабуть, успадкував це бажання віддарувати іншим те, що накопичував роками.

Лесь ніколи нікому не заздрих і завжди радів успіхам своїх друзів.

Працездатність його стала притчею, бо кожен день він примушував себе писати щоденник ХХ сторіччя – щоденник, в якому не втрачена жодна хвилинка історії, історії, в якій Лесь ніколи не був глядачем. Він завжди був дієвою особою.

Саме він був одним з організаторів РУХу, полум'яним борцем з сталінізмом, фундатором нашої незалежності, правою рукою В'ячеслава Чорновола.

І якщо я вважаю себе щасливою людиною, то це мабуть тому, що колись Господь подарував мені такого Вчителя, як Лесь Танюк.

Якби його не було в моєму житті, я б займався математикою...

Олег Драч,
заслужений артист України,
режисер, науковець

ПРИСУТНІСТЬ

Якби тобі не хотілося найточніше описати ту чи іншу людину, чи ту чи іншу подію, все одно ти писатимеш про свої враження і тільки. Тому коли я сприймаю навколишній світ і людей в ньому, то вони віддзеркалюють в першу чергу мене самого. Мабуть таким і створив Бог Світ, щоб кожен з нас міг пізнавати в першу чергу себе, бо життя триває тільки у власному індивідуальному досвіді. Що тобі, чоловіче, світ, у якому тебе не існує?

Але ж може це і не є істинним визначенням життя. Може, опісля твого життя хтось згадає тебе «не злим тихим словом» і спогад той несподівано відкриє йому

чи їй щось дуже важливе, про що б вони ніколи і не до-мислилися... Життя наше триває і опісля нашого фізич-ного перебування у ньому. Ми присутні тут допоки нас пам'ятають. А може й не тільки...

В житті ми часто проминаємо непомітно для себе (для власного свідомого) повз тих, хто нам дається у вчи-телі. Я проминаю, ми проминаємо, кожен проминає... Рух є життям і крізь життя. У цьому процесі кожен з нас ро-бить свої кроки. Хтось наслідує чужі сліди, а хтось йде непроторенними стежками, творячи ці самі стежини са-мотужки. Когось ми називаємо вчителями, бо вони нас ведуть за руку своїми стежками, а для когось ми самі ста-ємо вчителями, навіть не знаючи хто такі оті наші учні. Вчитель... Той, хто навчає, чи той у кого я вчуся? Той, хто навчає, чи той, хто пізнає і сам вчиться? Ось питання...

Лесь Степанович Танюк. Людина – легенда. Про нього буде ще багато написано і думано і сказано. Для мене зустріч з цією людиною, з цим Чоловіком сталася і випадково і, тепер вже з відстані часу, я розумію, що зустріч ця була закономірною. У своєму проминанні ми вперше зустрілися у Національному центрі театраль-ного мистецтва ім. Леся Курбаса, куди я був запрошений на роботу Неллею Миколаївною Корнієнко, а може й са-мим Лесем Степановичем (цього я напевно не знаю...).

Запам'яталося перше враження від тієї першої зу-стрічі; відкритий, щирий погляд, м'яка, тепла і водно-час міцна долоня, аура, котра одночасно тебе і сканує і приймає. Самодостатність і повага до кожного і до ситу-ації, у якій відбувається спілкування. Пам'ятаю, я відчу-вав неабияку гордість з того, що ось так просто зустрівся з Лесем Танюком і навіть мав можливість поспілкува-тися. Вже й не пригадаю про що саме ми тоді говорили, скоріш за все про якісь поточні справи нашого Центру Курбаса, про питання насущні, однак я відчув тоді у тій нашій розмові і потім завжди помічав отой, його, Таню-

ковий камертон особистості, потрапляючи у зону вібрації якого, тебе наче проштрикували тонкі електричні струмені, від чого я почував себе наче посвячуваним у таємниці природи людської натури.

Це було насправді особливе, дивне і водночас приємновражаюче відчуття сповідальності. Ні, не перед ним, а перед самим собою. Я раптом побачив, наскільки ширим я ось тут і зараз можу бути. А також відкривав у собі те, що мене змушує закриватися і маскуватися. Ось такий незвичний театральний ефект навиверт.

Сила особистості людини полягає, очевидно в тому, що стається з тобою при спілкуванні з цією особистістю. І тут мені приходить думка, що кожен з нас в значній мірі стає тим і таким від того, з ким і як ми спілкуємося. Як кажуть «З ким поведешся...». То що вже говорити про контакт і спілкування з нашими вчителями?

Ми вбираємо у себе частку змісту наших вчителів і вже ніколи її не позбавляємося. Якщо живемо праведно, то ця частка у нас росте і у взаємодії з нашою сутністю виховує нас як персону особистості, і тоді ми все життя чуємо в серці своєму вдячність вчителю, вчителям.

Коли ж ми падаємо, то ця частка вчителя все одно світить, палить і пече, до останнього подиху працює з нами і нам насправді відкрита через її суть перспектива до нового життя, до спасіння, до відродження. Так я чую природу вчителя і таким мірилом розпізнаю вчителів своїх. Думаю, що я не є оригінальним у цьому і свідчень тому незлічена кількість, зміст якої — любов.

Тепер я розумію, що Лесь Степанович випромінював (і далі випромінює) зміст своїх вчителів. А вчителі ці були гідними учнями своїх вчителів. Досить лише торкнутися безпосередньо театральної «родословної»: Мар'ян Крушельницький — Лесь Курбас, щоб побачити, що ця низка насправді є міцним вузликком у голограмі всебічних поєднань цих особистостей з такими самими

іншими, котрі теж були у свій час вчителями і учнями інших вчителів. І всі ці взаємини не тільки відбувалися колись у минулому, вони і далі тривають уже на квантовому рівні серед нині сущих на Землі.

Недаремно Леонід Танюк став Лесем Танюком. Курбас продовжував жити через учня учнів у Танюку. Це жива жила, котрою пульсує жива кров, суть змісту самого життя. Так через ближніх ми торкаємося дальніх, щоб стати ближніми для них і для себе та інших докола нас сущих і ще ненароджених. Підтвердження цьому є досвід кожного з нас, хто зустрів Леся Танюка у своєму житті. Навіть і ті, хто не прийняв цю людину, не зрозумів, відкинув, відверг... Ніщо насправді ніколи не зникає, все продовжує тривати, все живе і житиме.

Тому підтвердженням є і Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, і пам'ятник славному реформаторові українського театру у Києві на Прорізній вулиці. Про це свідчать твори, книги, щоденники, поезія Танюка, а головне це його учні; актори та режисери, а також і педагоги.

Так сталося, що ми знову зустрілися вже як партнери-викладачі у Національному університеті мистецтва театру і кіна. Я й досі називаю цей ВУЗ інститутом, бо таким він для мене залишиться, а університетом театру, можливо, цей заклад колись та стане). Наші з Лесем Степановичем стежини перетнулися на терені театральної школи, а точніше, режисерської майстерні, якою він тоді керував у тому ж театральному інституті імені І.К. Карпенка – Карого.

Сталося так, що студенти-режисери його майстерні після року навчання висловили свої претензії щодо рівня викладання одного з викладачів майстерності актора і попросили Леся Степановича посприяти тому, щоб на його місці взяти іншого педагога. Треба розуміти ситуацію, в якій опинився Танюк. Можна було авторитетно

закрити цю тему і подавити бунт. Але Танюк чомусь так не зробив. Думаю, що він мав на те свої причини, а з другого боку (це коли вже я почав працювати під його керівництвом), він мав якусь свою вперту впевненість у тому, що учні не повинні бути сліпими послухниками, а навпаки, активними відповідальними співтворцями свого навчання.

Тож прохання студентів було вирішено позитивно і на «вакантне місце» було запрошено мене. Я погодився одразу. Навіть не роздумуючи і не сумніваючись, я одразу при першій можливості зустрівся з Лесем Степановичем і він, ясна річ, підтримавши вибір курсу, прийняв мою згоду з щирою вдячністю (так було завжди і в інших ситуаціях та обставинах у наших стосунках).

Отже ми погодили нашу стратегію. Він мені дав повну свободу до роботи з курсом, наголошуючи лише на тому, що вони (режисери) повинні вчитися самі. Мені це імпонувало навіть з тої причини, що сам я не дуже-то й був досвідченим у викладанні такої дисципліни як майстерність актора. Тому для мене самого отой перший, підхоплений курс режисерів був своєрідним університетом педагогіки і режисури.

Зрозуміло, що не просто це було, «педагогнічати». Помилявся, робив невірні кроки... Я багато чого не знав, не розумів і не бачив. Мій досвід актора тут був очевидно не рятівним і я чув, що я маю щось у собі відкрити. Що саме? Якимось при зустрічі я признався Танюку, що відчуваю свою повну некомпетентність як педагога, на що він просто відповів, що це є нормальним станом, оскільки ніхто на світі не знає, що то значить бути педагогом. І, якимось він, тільки йому притаманним чином, натякнув мені, що суть педагогіки насамперед полягає у баченні перспективи своїх учнів. Таке бачення треба в собі виховувати постійно.

Інакше кажучи, хочеш пізнати щось, бери і вчи цьому інших. Навчаючи, пізнаєш і сам. Стара формула, яку

я знав, не давала повної гарантії, треба було самому віднайти у собі той особливий канал чуття і передачі змісту взаємодії педагог-учень, а тут особлива ситуація, бо мова йде про режисера, то значно важливішим є отой процес взаємодії режисер-актор укупі з педагог-учень.

Впевнений, що цю особливість в професії добре розумів Лесь Степанович і це був його найголовніший ключ, котрий я отримав з його рук. Ось з цього власне й почалася моя педагогіка, а відтак і режисура. Відповідальність за свою роботу і прийняття помилок своїх учнів на себе. Терпіння, як основа характеру режисера.

Описати всі етапи роботи і спілкування з моїм майстром не вистачить ні часу ні ресурсу перезарядок батарей мого ноутбука. Зазначу, що через чотири роки Лесь Степанович уже сам запропонував мені партнерську руку і ми випустили ще один курс режисерів. І тоді вже я мав заняття з учнями як педагог з режисури. Маючи можливість не просто ставити за студента його роботу на показ іспиту, а пізнавати основу режисури – роботу з актором на практиці.

Другий випуск був особливим для мене, бо я відчував повну відповідальність за них не лише тільки як педагог з майстерності актора, а як майстер з режисури. Лесь Степанович зайняв позицію художнього керівника і з цікавістю спостерігав як розвиваються студенти і як я змінююся в роботі з ними. Навіть у програмці екзамену він настояв, щоб було зазначено: Курс Леся Танюка і Олега Драча.

Так я здобув те, чого ніколи не сподівався отримати. Майстра, досвід, професію і що найголовніше – впевненість у своєму шляху. І тепер, з відстані часу, що невпинно збільшується, в моїй свідомості все чіткіше вирізняється постать Леся Танюка, як доброго янгола, котрого я зустрів і чию опіку я отримав у дар. Думаю, що у цім дарі я таки не є самотнім.

ПОКАЖЧИК

А

- Аджубей Олексій** (1924-1993)
журналіст, зять М. Хрущова – 280
- Айрікян Паруйр** (1939 р.н.)
дисидент, репресований – 539
- Айтматов Чингіз** (1928-2008)
письменник – 39
- Акимов Микола** (1901-1968)
режисер, художник – 524
- Аксьонова Галина** – 184, 278
- Алексеев Михайло** (1896-1981)
літературознавець, академік,
дядько Л. Танюка – 181
- Алексін (Гоберман)**
Анатолій (1924 р.н.) письменник,
емігрував до Ізраїлю – 509
- Альошин (Котляр) Самуїл**
(1913-2008) драматург — 463
- Альтшулер Анатолій** (потім –
Смелянський) (1942 р.н.) історик театру — 299
- Амосов Микола** (1913-2002)
хірург — 476
- Андерссон Биби** (1935 р.н.)
актриса – 297, 313
- Андерсон Харриет** (1932 р.н.)
актриса – 313, 314, 377, 378
- Андреев Борис** (1940 р.н.) космонавт – 327
- Андріяшик Роман** (1933-2000)
письменник — 183
- Андропов Юрій** (1914-1984)
партійний діяч — 690
- Андрушкевич Михайло**
(1906-?) авіатор, чоловік
В. Андрушкевич– 290
- Анисько Володимир**
(1938-2005) актор — 81
- Анікст Олександр** (1910-1988)
історик театру і літератури — 49
- Анісімова-Вульф Ірина**
(1906-1972) театральний
режисер, актриса, педагог — 375, 376, 381
- Анненський Інокентій**
(1855-1909) поет — 125
- Антоненко-Давидович**
(Давидов) Борис¹ (літератур-

¹ Антоненко-Давидович одночасно є псевдонімом і прізвищем його прадідів – реєстрових козаків Антоненків. Вчився на історико-філологічному факультеті Київського університету, але через матеріальні нестатки та безперервну зміну влад офіційно він так і не здобув вищої освіти, і йому довелося опанувати науку самотужки «в бібліотеках та з великої книги життя». На початку 20-х років очолював Охтирську народську й одночасно був в загоні ЧОНу проти Махна та інших повстанських ватаг. 1921 р. виходить з КП(б)У і вступає до УКП. В 1923 р. виходить з УКП і зосереджується на літературній діяльності. Був редактором журналу «Глобус», друкує

ні псевдоніми **Богдан Вірний** і **Б. Антонович** (1899-1984) письменник, **репресований** — 208
Антонова Наталія (1934 р.н.) актриса — 14, 80, 81, 270, 273
Антонюк Зіновій (1933 р.н.) публіцист, перекладач, правозахисник, **репресований** — 183

на його сторінках твори О. Влизька, Ю. Яновського, М. Вороного. Власні твори друкує з 1923 року. У 1934 р. після вбивства Кірова у Сталіна з'явився привід розправитись з «ідейно ущербними». Заарештований у 1935 р. у Казахстані і відправлений до Києва. На допитах тримався мужньо. Його відома відповідь слідчому: «Я не знаю, які у Вас є засоби впливу на в'язнів під слідством. Та навіть коли б, припустимо, якимись невідомими способами вам пощастило зламати мене і я виказав би Вам на себе й на інших оцю фантазмагорію, і коли б ви не тільки дарували мені моє «мерзенне», як ви кажете, життя, а навіть випустили на волю, то я повівся б на першому ж сучку. Тому що таким людям як я, можна жити з переламаним хребтом, але з переламаним моральним хребтом я жити не зміг би. На це ви зважте». Антоненка-Давидовича було засуджено до страти, потім вирок замінено на 10 років концтаборів. Він пройшов всі кола ГУЛАГу, а після того був відправлений на довічне заслання до Красноярського краю. У 1957 році повернувся до Києва і до літературного процесу. Вирушає у мандри Україною. Письменника знову починають звинувачувати у неблагонадійності. До самої смерті його цькували та замовчували. Він жив на мізерну пенсію. В цей час в багатьох країнах його твори видавалися і широко відзначалися ювілей письменника. Шістдесятники вважають його своїм наставником.

Антуан Андре (1858-1943) театральний діяч — 360, 530
Ануй Жан (1910-1987) драматург — 127
Аполлінер (Костровицький) Гійом (1880-1918) поет — 360, 687, 697
Аппія Адольф (1862-1928) художник театру — 252, 530
Арбузов Олексій (1908-1986) драматург — 178
Арістотель (384-322 до н.е.) давньогрецький філософ — 580
Арістофан (бл.450-385 до н.е.) давньогрецький драматург — 595
Аронов Лев (?-2006) режисер — 312
Джованни Арпино (1927-1987) сценарист — 355, 404
Архипенко Олександр (1887-1964) скульптор, художник — 195, 196, 257
Астаф'єв Віктор (1924-2001) письменник — 127, 502
Ахмадуліна Белла (1937-2010) поетеса — 688

Б

Бабійчук Ростислав (1911-2013) міністр культури України — 674

- Бабочкін Борис** (1904-1975)
актор — 341
- Бадзьо Юрій** (1936 р.н.) літературознавець (КТМ), дисидент, репресований — 183
- Бадлідзе Лалі** (1940 р.н.)
театрознавець — 218, 241, 263, 335
- Давид Георгійович Бадлідзе** (1899-1987) оперний співець, Народний артист Грузинської ССР — 264
- Бажан Микола** (1904-1983) поет, академік, член ВАПЛІТЕ — 186
- Балтер Алла** (1939-2000) актриса — 19, 139, 340, 341
- Бальзак Оноре де** (1799-1850)
письменник — 290, 400
- Барабаш Юрій** (1931 р.н.) літературознавець — 49, 149, 504
- Бартон Роберта** (1577-1640)
англійський священнослужитель, письменник і учений, автор енциклопедического сочинення «Анатомія меланхолії» — 7
- Бахтін Михайло** (1895-1975) літературознавець, філософ, естетик, репресований — 517
- Бган Ольга** (1936-1978) кіноактриса, покінчила життя самогубством — 143
- Беккет Семюел** (1906-1989)
драматург — 190
- Белінський Вісаріон**
(1811-1848) критик — 90
- Бельмондо Жан-Прольш**
(1933 р.н.) актор — 353
- Бергман Ингмар** (1918-2007)
кінорежисер — 295, 296, 313
- Бергсон Анрі** (1859-1941) філософ — 201, 554
- Бердник Олесь** (1927-2003)
письменник дисидент (КТМ), репресований — 183
- Бердяев Микола** (1874-1948)
філософ — 202, 476
- Берія Лаврентій** (1899-1953)
політик, розстріляний — 281
- Бернес Марк** (1911-1969)
актор — 285
- Бернстайн Леонард**
(1919-1990) композитор — 282
- Бетховен Людвіг Ван**
(1770-1827) німецький композитор, піаніст — 475, 511
- Биков Ролан** (1929-1998)
актор — 203, 353
- Бикова Римма** (1926-2008)
актриса — 14, 19, 22, 23, 27, 42, 62, 123, 143, 148, 195, 253, 273
- Білік Іван** (1930-2012) письменник — 182, 183
- Білокінь Сергій** (1948 р.н.)
мистецтвознавець, джерелознавець (КТМ), науковець, доктор історичних наук, архівіст (КТМ) — 250

- Блаватська (Гон) Єлена**
(1831-1891) теософ — 375
- Блакитний (Елман) Василь**
(1894-1925) поет — 72
- Бланк Борис** (1938 р.н.) художник театру і кіно, режисер — 239, 483
- Блок Олександр** (1880-1921) поет — 90
- Бобильов Іван** (1925 р.н.) режисер — 177
- Бойчук Богдан** (1927 р.н.) поет, США — 160
- Бокарев Геннадій** (1934-2012) драматург — 51, 65, 246
- Болт Роберт** (1924-1995) драматург — 227, 429
- Бор Нільс Хенрік Давід**
(1885-1962) фізик — 531
- Боровський Давид**
(1934-2006) театральний художник — 131, 186, 201, 218, 219, 508, 529
- Бортни(і)ков Геннадій**
(1939-2007) актор — 374
- Бочкарьов Василь** (1942 р.н.) актор — 28, 39, 41, 55, 57, 58, 79, 80, 82, 84, 85, 92, 110, 115, 116, 131, 244, 302, 321
- Брайчевський Михайло**²
(1924-2001) історик, археолог, дисидент — 182, 183
- Брам Отто** (1856-1912) режисер — 530
- Брежнєв Леонід** (1906-1982) генсек — 188, 191, 327, 332, 384, 450, 548, 690
- Брехт Бертольт** (1898-1956) драматург — 16, 17, 94, 168, 230, 242, 295, 374, 443, 528, 529
- Брокгауз Фрідріх-Арнольд**
(1772-1823) книговидавець, енциклопедист, засновник відомої фірми — 6, 133
- Бруно Джордано** (1548-1600) поет, філософ, спалений на багатті — 129
- Булах Григорій** (1938 р.н.) актор, письменник — 196
- Булгаков Михайло** (1891-1940) письменник — 50, 66, 108, 215
- Бунін Іван** (1870-1953) письменник, лауреат Нобелівської премії — 460
- Бунюель Луїс** (1900-1983) режисер — 353
- Буревій (Сопляков) Кость**
(1888-1934) письменник, розстріляний — 90
- Бурков Георгій** (1933-1990) актор — 22, 24, 27, 28, 41, 42, 43,

² Видатний вчений — історик, археолог, доктор історичних наук, професор. Автор більш як 500 наукових праць. Крім цього, він був поетом, прозаїком, художником. У 1968 р. підписав листа 139

українців до Брежнєва на захист засуджених молодих інтелектуалів України і Москви. Був переслідуваний, неодноразово втрачав роботу.

52, 62, 79, 92, 102, 105, 106, 179,
195, 261, 264, 359, 501, 502

Бутенко Едуард (1938-2007)
режисер — 500

Бюхнер Георг (1813-1837) письменник — 296

В

Вайда Анджей (1926 р.н.) кіно-режисер — 294, 377, 400, 401

Вайс (Вейс) Петер (1916-1982)
письменник, художник — 468

Валеев Діас (1938-2010) драматург — 92, 242, 243

Вампілов Олександр
(1937-1972) письменник,
драматург, дисидент, трагічно
загинув — 24, 86, 127, 217,

Ваніна Ірина — 253, 529

Варлей Наталія (1947 р.н.)
актриса — 25, 39, 40, 43, 44, 60,
77-79, 84, 91, 110, 116, 146, 185,
202, 203, 243, 302, 321, 394

Варпаховський Леонід
(1908-1976) режисер, **репресований** — 42, 58, 59, 60, 80,
81, 86, 91, 116, 123, 146, 175-
180, 186, 218, 223, 225-230,
246, 247, 279, 299, 302, 335,
340, 362, 363, 373, 379, 381,
391, 394

Васильченко (Панасенко)

Степан (1878-1932) письменник — 67

Вахтангов Євгеній (1813-1922)
режисер — 28, 375, 376, 430,
495, 524

Вебер Макс (1864-1920) історик,
соціолог — 189

Великанова Тетяна

(1932-2002) адвокат, **дисидент**,
репресована — 282, 286, 298

Велі(и)канова Ольга³, актриса,
асистент режисера в театрі
ім. Станіславського, сьогодні
— його директор — 321

Вельямінов Петро (1926-2009)
актор — 360

Веселовська Ніна (1937 р.н.)
актриса — 37, 43, 53, 61, 81,
92, 117, 130, 131, 145, 176, 177,
218, 321, 394

Винниченко Володимир

(1880-1951) письменник, драматург,
політичний діяч — 21,
24, 26, 67, 69, 74, 75, 77, 374

Висоцький Володимир

(1938-1980) актор, бард, **дисидент**,
загинув — 19, 221, 231,
487

Вишневський Всеволод

(1900-1951) драматург — 168

³ Тоді була асистентом режисера, тепер — директор театру ім. К. Станіславського

Вишня Остап (Губенко Павло) (1889-1956)

письменник-гуморист, репресований — 317, 432

Вінницький Леонід (1937 р.н.) лікар, доктор медичних наук, професор — 263, 464

Вірта Микола (1906-1976) письменник — 469, 475

Віторган Еміль (Еммануїл) (1939 р.н.) актор — 19, 36, 39, 80, 81

Владимиров Ігор (1919-1999) актор, режисер — 360

Владі (Полякова-Байдарова) Марина (1938-2013) кіноактриса — 337, 349

Вовк (Селянська) Віра (1926 р.н.) поетеса, перекладач — 460

Вознесенський Андрій (1933-2010) поет — 10, 511

Волков Олег (1900-1996) письменник, репресований — 242

Володін (Лівшиц) Олександр (1919-2001) письменник, драматург — 127

Волошин (Кириєнко-Волошин) Максиміліан (1877-1932) поет — 38, 434

Г

Гаврилов Дмитро (1938 р.н.) актор — 8, 43, 60, 81, 91, 92, 102, 114, 117, 143, 145, 176, 184, 269, 273, 278, 302, 321,

Гайдай Леонід (1923-1993) режисер — 59, 114,

Гайдар (Голіков) Аркадій (1904-1941) письменник, загинув — 282, 506

Гайне (Гейне) Генріх (1797-1856) поет — 360, 518

Гаккебуш Валерій (1912-1984) театрознавець, мистецтвознавець, режисер — 14, 15, 18, 98

Галич (Гінзбург) Олександр (1918-1977) поет, бард, актор, режисер, дисидент, загинув — 202

Галстян Левон (1939 р.н.) інженер, дисидент — 9, 197, 245, 253, 254, 277, 457, 484, 515,

Гамсахурдіа Звіад (1939-1993) політик, дисидент, президент Грузії, загинув — 416

Гароді Роже де (1913-2012) письменник — 189

Гарсія Лорка Федеріко (1898-1936) поет, розстріляний фалангістами — 153

- Геврик Титус** (1936 р.н.) архітектор, мистецтвознавець — 195
- Геляс Ярослав** (1916-1992) актор, режисер школи М. Крушельницького — 18, 96
- Гель Іван** (1937-2011) громадський діяч, **дисидент, репресований** — 182
- Генріх VII** (1457-1509) король Англії та государ Ірландії — 156, 157
- Герасимов Сергій** (1906-1985) кінорежисер — 506
- Герета Ігор** (1938-2002) археолог, мистецтвознавець (КТМ), поет, **дисидент, репресований** — 290
- Герцен Олександр** (1812-1870) письменник, філософ — 481
- Гессе Гейнер** (1900-2003) син Г. Гессе, дизайнер — 39
- Гессе Герман** (1877-1962) письменник — 540
- Гете Йоганн Вольфганг** (1749-1832) поет, мислитель — 577, 578, 604, 687
- Гінзбург Аллен** (1926-1997) поет — 452
- Гінзбург Лев** (1921-1980) поет, перекладач — 468
- Гірняк Йосип** (1895-1989) актор «Березоля», учень і однодумець Курбаса, **репресований**, емігрував до США, там і помер — 159, 257
- Гітлер (Шікльгрубер) Адольф** (1889-1945) покінчив життя самогубством — 20, 532, 536,
- Главак Тамара** (1938 р.н.) громадська діячка, секретар ЦК ЛКСМУ — 467
- Гладка Лідія** (1918-2009) мистецтвознавець, секретар Одеського обкому КПУ ХХХVІІ — 545
- Глузман Семен** (1946 р.н.) психіатр, правозахисник, **репресований** — 539
- Гніздовський Яків** (1915-1985) художник — 195
- Гоголь Микола** (1809-1852) письменник — 158, 178, 194, 380
- Голобородько Володимир** (1945 р.н.) літератор, гуморист — 153, 154
- Головатюк Борис** (1936-1970) режисер школи М. Крушельницького, **покінчив життя самогубством** — 96, 674
- Гомер** (між XII і VII ст. до н.е.) поет — 258, 525, 573, 610
- Гонта Іван** (?-1768) козацький сотник, один з вождів Коліївщини, **страчений** — 158, 159, 204
- Гончар Олесь** (1918-1995) письменник — 516

Горацій (65-8 до н.е.) поет — 34, 88

Горська Алла (1929-1970) художник, КТМ, **вбита** за загадкових обставин — 157, 429, 697

Горький Максим (Пешков Олексій) (1868-1936) письменник — 386, 507

Грабовський Леонід (1935 р.н.) композитор, емігрував до США — 684

Грабовський Павло (1864-1902) поет, **репресований** — 74, 77

Гребенщиков Юрій (1937-1988) актор — 19, 78, 80, 102, 112, 113, 117, 123, 130, 139, 241, 269, 273, 274, 276

Григор'єв Аполлон (1822-1964) письменник — 479

Грипич Володимир (1923-2005) режисер школи М. Крушельницького — 464

Грищенко Олекса(ндр) (1883-1977) художник (Франція) — 195

Гротовський Єжі (1933-1999) режисер — 292

Грушевський Михайло (1866-1934) політичний діяч, історик, літературознавець, **репресований** — 68, 184, 456, 476

Гюго Віктор (1802-1885) письменник — 137, 249

Д

Д'Арк Жанна (1412-1431) Орлеанська Діва, **спалена** на багатті — 129

Далі Сальвадор (1904-1989) художник — 189

Даніель Юлій (1925-1988) письменник, перекладач, **дисидент, репресований** — 468

Данте Аліг'єрі (1265-1321) поет — 479, 510

Дейч Олександр (1893-1972) літературознавець, театрознавець, письменник, перекладач — 11, 14, 47, 130, 157, 159, 186, 200, 360

Дейч-Малкіна Євгенія (1919-2014) — 46, 349, 395, 428, 505

Джабраїлов Расмі (Рамзес) (1932 р.н.) актор — 221

Джексон Генрі Мартін (1912-1983) сенатор США — 540

Дзира Ярослав (1931-2009) письменник, філолог, історик, **дисидент, репресований** — 182

Дзюба Іван (1931 р.н.) літературознавець, академік, **дис-**

- дент, КТМ, репресований — 238, 467, 475, 492, 516, 545, 684, 697
- Диоген Сінопський** (бл. 400-325 до н.е.) філософ з бочки — 7
- Добролюбов Микола** (1836-1861) критик — 90
- Довженко Олександр** (1894-1956) кінорежисер, письменник — 462
- Долгов Костянтин** (1931 р.н.) директор видавництва «Искусство» — 279, 364, 382, 383
- Донцов Дмитро** (1883-1973) журналіст, публіцист, ідеолог українського націоналізму — 34, 257
- Дорн Михайло** (1926 р.н.) театральний адміністратор, репресований — 23, 24, 27, 81, 101, 115, 139, 145, 175, 176, 177, 184, 186, 226, 298, 299, 302, 353, 359, 362, 379, 383, 397, 415, 445, 463, 500
- Дорошенко Петро** (1627-1698) гетьман України — 213
- Достоевський Федір** (1821-1881) письменник, репресований — 48, 127, 256, 417
- Драй-Хмара Михайло** (1889-1938) письменник, поет, перекладач, репресований — 492
- Драч Іван** (1936 р.н.) поет (КТМ) — 153, 257, 263, 675, 676, 684, 689
- Драч Олег** заслужений артист України, режисер, науковець — 699, 704
- Дровосекова Інесса** (1930 р.н.) актриса — 39, 40, 143, 394
- Дубасов Герман** (1927-2008) театрознавець — 392, 464
- Дуванов Юрій** (1953 р.н.) актор — 43
- Дунаєв Олександр** (1920-1985) режисер — 445
- Дупак Микола** (1921 р.н.) актор, театральний діяч — 223
- Дуров Лев** (1931 р.н.) актор, режисер — 246, 390, 391, 445

Е

- Еврипід** (бл. 480-406 до н.е.) драматург — 672
- Ейхенбаум Борис** (1896-1952) літературознавець — 74
- Еллан-Блакитний (Елланський) Василь** (1894-1925) поет — 72, 160
- Енгельс Фрідріх** (1820-1895) — 386
- Ерін Борис** (1921-2008) режисер — 397, 500

Есхіл (бл. 525-456 до н.е.) трагік
— 556, 638, 639, 672

Ефрос Анатолій (1925-1987)
режисер — 23, 145, 180, 181,
219, 220, 222, 223, 230, 231,
260, 375, 390, 391

Є

Євреїнов Микола (1879-1953)
драматург, режисер, театро-
знавець — 376

Євтушенко Євгеній
(1933–2017) поет — 276, 511

Єрємін Михайло (1914-2000)
літературознавець — 500

Есенін Сергій (1895-1925) поет,
за офіційною версією, покін-
чив життя самогубством — 18,
72, 96

Єфремов Іван (1907-1972)
письменник-фантаст — 461-463

Єфремов Олег (1927-2000)
актор, режисер, громадський
діяч — 119, 375, 688,

Єфремов Сергій (1876-1939)
літературознавець, академік,
репресований — 25, 74, 75

Ж

Жаркова Кіра (1925 р.н.)
актриса — 575

Жарковський Михайло
(1919-2007) актор, театральний
діяч, директор театру — 39, 43,
50, 52, 60, 61, 62, 81, 82, 85, 91,
92, 101, 104, 110, 115, 116, 117,
123, 130, 132, 140-145-150 175-
178, 184-187, 194, 195, 225, 226,
243, 244, 249, 250-253, 263, 278,
299-302, 321, 336, 353, 380, 383,
397, 414, 452, 463, 500

Жаров Михайло (1900-1981)
актор — 300

Жженов Георгій (1915-2005)
актор, **репресований** — 396

Животова Надія (1918-2002)
актриса — 28, 62, 299

Жуков Георгій (1896-1974)
маршал — 317

З

Завадський Юрій (1894-1977)
режисер — 118, 178, 179, 201,
202, 228-230, 275, 276, 376, 377-
383, 390-393-396, 688

Завіна Олександр
(1906-1995) режисер, педагог
— 672

- Загоруйко Володимир**
(1932 р.н.) режисер школи
М. Крушельницького, КТМ, син
Вас. Загоруйка — 52, 127, 138,
185, 253, 276, 277, 356, 357, 395,
359, 466, 500, 520
- Загоруйко Кирило** (1967 р.н.)
син Вол. Загоруйка — 356
- Заливаха Панас (Опанас)**
(1925-2007) художник (КТМ),
дисидент, репресований —
447
- Замятін Євгеній** (1884-1937)
письменник — 502
- Заньковецька (Адасовська)
Марія** (1860-1934) актриса
— 426
- Зарудний Микола** (1921-1991)
драматург — 96, 217, 300, 464
- Затонський Дмитро**
(1922-2009) літературознавець,
академік, син В. Затонського —
526
- Захава Борис** (1896-1976) режи-
сер, актор — 251, 255, 256
- Захаров (Ширінкін) Марк**
(1933 р.н.) режисер — 282, 360,
362, 497
- Збанацький Юрій** (1913-1994)
письменник — 475
- Зеров Микола** (1890-1937)
поет-неокласик, перекладач,
розстріляний — 11, 12, 20, 21,
22-26, 31-36, 54-57, 66-77, 88-
90, 123-126
- Змойро Едуард** (1925-1984)
художник театру — 508, 520
- Золотухін Валерій** (1941-2013)
актор — 222, 231, 284
- Золя Еміль** (1840-1902)
письменник — 400
- Зонов Аркадій** (1875-1922)
режисер — 70
- Зорін (Зальцман) Леонід**
(1924 р.н.) драматург — 374
- Зубков Юрій** (1914-1982)
театральний критик, орто-
докс — 503
-
- ## І
- Іван IV Грозний** (1530-1584)
московський цар — 134
- Іванисенко Віктор** (1927-1997)
письменник, літературний
критик (КТМ), дисидент — 182
- Іванова Галина** (1928-2008) ак-
триса — 11, 196, 253, 290, 359,
507
- Ільченко Олександр**
(1909-1994) письменник — 230
- Іонеско (Йонеско) Ежен**
(1912-1994) драматург — 288,
493
- Іскандер Фазіль** (1929 р.н.)
письменник — 38

Й

- Йонеско Ежен** (1912-1994) драматург — 189
- Йосипенко Микола** (1912-1983) театрознавець — 348, 434, 457

К

- Каганович Лазар** (1893-1991) партійний діяч — 20, 73, 317, 466
- Камю Альбер** (1913-1960) письменник, лауреат Нобелівської премії — 51, 189
- Кант Іммануїл** (1724-1804) філософ — 189
- Караванський Святослав** (1920 р.н.) мовознавець, дисидент, політв'язень, репресований — 540
- Карамзін Микола** (1766-1826) письменник, історик, критик, репресований — 187
- Карпенко-Карий (Тобілевич) Іван** (1845-1907) драматург, актор, театральний діяч — 18, 439, 449
- Карягін Анатолій** (1923 р.н.) соціолог культури — 162, 278, 299
- Катаєв Валентин** (1897-1986) письменник — 367
- Катерина II** (1729-1796) російська імператриця — 234
- Квазімодо Сальваторе** (1901-1968) письменник, лауреат Нобелівської премії — 687
- Квітка-Основ'яненко Григорій** (1778-1843) письменник — 75
- Кенігсфест Микола** (1873-1937) юрист, дід Л. Танюка, розстріляний — 416
- Керженцев (Лебедев Платон)** (1881-1940) театрознавець, репресований — 376
- Кермоуд Френк** (1919-2010) літературознавець — 190
- Кессель Жозеф** (1898-1979) письменник — 687
- Кестлер Артур** (1905-1983) письменник, репресований — 518
- Кирилюк Євген** (1902-1989) літературознавець — 89
- Кириченко Світлана** (1935 р.н.) правозахисниця (КТМ), дружина Юрія Бадзя, репресована — 183
- Кисельов Йосип** (1905-1980) театральний критик, письменник — 475
- Кисіль (Агеєва) Олена** дружина О. Кисіля — 497

- Кисунько Василь** (1940-2010)
мистецтвознавець — 310
- Клюєв Микола** (1884-1937)
поет — 149
- Кнебель Марія** (1898-1985)
режисер — 173
- Козлов Ігор** (1918-1994) актор —
28, 29, 39, 40, 84, 85, 91, 126, 131
- Кокошкін Федір** (1773-1838)
директор театральної контори — 512
- Коломієць Олекса** (1919-1994)
драматург — 195, 217
- Колчак Олександр** (1874-1920)
військовий діяч, вчений, розстріляний — 157
- Компан Олена** (1916-1986)
історик — 182
- Константинов (Певзнер)
Володимир** (1930-1996)
драматург — 441, 523
- Конфуцій** (551-479 до н.е.) філософ, політичний діяч — 128
- Коонен Аліса** (1889-1974)
актриса, дружина О. Таїрова — 227
- Копо Жак** (1879-1949) режисер — 530
- Коренев Володимир** (1940 р.н.)
актор — 24
- Корнієнко Георгій** (1926-2006)
дипломат — 383
- Корнієнко Неллі** (1939 р.н.)
дисидентка, мистецтвознавець, театрознавець, КТМ, філософ, академік НАМУ, правозахисник, доктор мистецтвознавства, директор Національного Центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса — 10, 11, 22, 23, 27, 45, 52, 79, 80, 85, 86, 107, 123, 130, 138, 140, 142, 149, 150, 152, 155, 159, 160, 174, 188, 197, 204, 217, 218, 224, 253, 254, 257, 263, 277, 278, 287-290, 299, 304, 310, 324, 339, 358-360, 362, 366, 368, 383, 395, 430-434, 439, 444, 448-452, 463-475, 482, 484-486, 501-503, 520, 526, 527-529, 676, 684, 700
- Корнійчук Олександр**
(1905-1972) драматург — 51, 52, 53, 58, 59, 114, 157, 476
- Корогодський Роман**
(1933-2005) критик (КТМ), дисидент — 86, 249, 250, 253
- Короленко Володимир**
(1853-1921) письменник — 199, 419
- Костомаров Микола**
(1817-1885) історик, письменник, філософ, громадський діяч — 234
- Костюк Юрій** (1910-1995)
театрознавець, критик — 160, 395, 485
- Котляревський Іван**
(1769-1838) письменник — 77

- Кочур Григорій** (1908-1994)
перекладач, репресований
— 189
- Кошелівець (Ярешко) Іван**
(1907-1999) письменник
(ФРН) — 200, 462
- Кравчук Петро Ількович**
(Канада) (1911-1997) громад-
ський діяч в Канаді, журна-
ліст, публіцист — 395
- Кравчук Петро** (1942 р.н.)
театрознавець — 44
- Крашенінніков Володимир**
(1948 р.н.) актор — 39
- Крег Гордон Едвард**
(1872-1961) художник, режи-
сер — 86, 219, 249. 250-253,
360, 391, 497, 518, 523, 526-530
- Крим Анатолій** (1946 р.н.)
письменник прозаїк, драма-
тург — 457, 505
- Кримець Костянтин**
(1939-2008) диригент — 310
- Крон (Крейн) Олександр**
(1909-1983) письменник — 368
- Кропивницький Марко**
(1840-1910) актор, режисер,
драматург, театральний діяч
— 217, 439
- Кругляк Аркадій** (1913-2000)
актор — 19, 131, 177, 194, 359,
- Крушельницький Мар'ян**
(1897-1963) актор і режисер
школи Л. Курбаса — 14, 17, 59,
95, 134, 138, 157, 250, 310, 425-
430, 453, 466, 484, 494, 505,
673, 675, 677. 683, 701
- Крюков Юрій** (1950-1997)
актор — 43, 44, 51, 60, 78, 85,
91, 103, 118. 143, 184, 194, 359,
- Кузенков Володимир**
(1940 р.н.) режисер — 8, 14, 24,
27-29, 36, 37, 39, 42-47, 51, 52,
54, 57, 58, 62, 63, 79, 81, 84-86,
91, 99-106, 115, 118, 123, 128,
131, 149, 175-181, 186, 191, 218,
222-227, 238, 240-245., 248,
249, 262, 274, 277, 278, 299,
300, 317, 321, 345, 388, 394,
397, 452, 502, 524
- Кузьмін Володимир**
(1923-1989) режисер — 253, 507
- Куліш Микола** (1892-1937) дра-
матург, розстріляний — 12,
17, 18, 59, 74, 94, 243, 675, 689,
690, 697
- Куліш Пантелеймон**
(1819-1897) письменник, пе-
рекладач, історик, фолькло-
рист — 75, 89, 90, 124, 265
- Курбас Лесь (Олександр-
Зенон)** (1887-1937) режисер,
основоположник модерного
українського театру, розстрі-
ляний — 9, 12, 14-18, 52, 56, 59,
93-118, 134, 145, 157-160, 200,
226, 376, 426-432, 444, 476, 549,
554, 673, 684, 689, 696, 700-703

Кутерницький Андрій

(1948 р.н.) письменник драма-
тург — 45, 104, 111, 115, 241,
267, 268, 270-273

Л**Лазебник Юхим** (1911-2006)

журналіст — 183

Лакшин Володимир

(1933-1993) літературозна-
вець, критик — 257

Лановий Василь (1934 р.н.)

актор — 310

Левенталь Валерій (1938 р.н.)

сценограф — 201, 219

Ленін (Ульянов) Володимир

(1870-1924) — 56, 190, 385,
387, 416

Леонов Євгеній (1926-1994)

актор — 179, 361, 362

Леонов Леонід (1899-1994)

письменник — 62

Лисенко Микола (1842-1912)

композитор — 210, 265, 266

Лісовий Василь (1937-2012)

філософ, КТМ, дисидент, ре-
пресований — 183

Літко Анатолій (1934-2008)

режисер — 439

Лозовський (Дридзо) Соло-

мон (1878-1952) розстріля-
ний — 317

Ломизов Володимир

(1950-1999) актор — 44, 60,
114, 143, 269, 274, 302

Лордкіпанідзе Нателла

(1925-2014) критик — 219

Лорен Софі (1934 р.н.) кіноак-

триса — 406

Лосев Лев (1924-2000) директор

театру — 183

Лотман Юрій (1922-1993)

літературознавець, семіотик
— 49

Лукаш Микола (1919-1988)

перекладач — 237, 238

Луначарський Анатолій

(1875-1933) критик, політик,
культурний і партійний діяч
— 199

Лунгін Семен (1912-1978)

письменник — 280

Любимов Володимир

()актор театру ім. Станіслав-
ського — 83, 110, 116, 123,
219, 375

Любимов Юрій (1917 р.н.)

актор, режисер, засновник
і керівник Театру на Таганці,
дисидент — 19, 40, 54, 162,
167, 180, 231

Ляхницький Сергій (1924-

1991) актор — 39, 77, 78, 84

Львов-Анохін Борис

(1926-2000) режисер — 29,
249, 304, 689

М

- Магат Олена** (1900-1976) актриса театру Л. Курбаса, згодом – кінознавець — 157
- Мазепа Іван** (1644-1709) гетьман України — 156
- Маклюен Маршалл** (1911-1980) філософ, соціолог, комунікатор — 190, 191
- Максимова Віра** (1936 р.н.) театральний критик — 300
- Маланчук Валентин** (1928-1984) заступник міністра освіти, згодом секретар ЦК КПУ — 259, 433
- Маланюк Євген** (1897-1968) поет, літературний критик — 68, 72
- Малкіна-Дейч Євгенія** (1919 р.н.) літературознавець, дружина О. Дейча — 10, 23, 45, 68, 196, 278, 290, 299, 349, 360, 395, 448, 454, 456, 457, 459, 472, 484, 493, 505, 689
- Мамайсур Борис** (1938-2003) поет — 516
- Маре Жан** (1913-1998) кіноактор — 136
- Марецька Віра** (1906-1978) актриса — 375, 688
- Маркаде (Васютинська) Валентина** (1910-1994) мистецтвознавець — 189
- Марков Георгій** (1911-1991) письменник — 150, 383, 397
- Маркс Карл** (1818-1883) — 386, 388, 389, 390
- Маркузе Герберт** (1898-1979) філософ, соціолог, ідеолог анти тоталітаризму — 190
- Мартинов Леонід** (1905-1980) поет, перекладач — 256
- Марусик Тарас** (1955 р.н.) журналіст, громадський діяч — 196, 505
- Марчук Іван** (1936 р.н.) художник — 9, 10, 237, 238-240, 304, 312
- Маршак Самуїл** (1887-1964) поет, перекладач — 511
- Махлянкін Владлен** (1933-2002) композитор — 174, 497, 503, 511
- Маяковський Володимир** (1893-1930) поет, покінчив життя самогубством — 97, 168, 262, 286, 506, 508
- Медведев Жорес** (1925 р.н.) геронтолог, письменник, вчений, дисидент, репресований — 461, 539
- Мейерхольд Всеволод** (1874-1940) режисер, розстріляний — 8, 60, 95, 226-229, 252, 279, 281, 341, 375, 376, 430, 495
- Мейер-Яншина Нонна** (1922 р.н.) актриса — 131

- Менглет Майя**, актриса, дочка
Г. Менглета — 53, 79, 87, 117,
118, 131, 202, 203
- Менделєєв Дмитро** (1834-1907)
хімік — 481
- Мешко Оксана** (1905-1991) гро-
мадська діячка, **дисидентка**,
тричі репресована — 384
- Микитенко Євген** (1953 р.н.)
дипломат, син Олега Микитен-
ка — 348, 517
- Микитенко Іван** (1897-1937)
драматург, репресований, роз-
стріляний, за версією НКВД —
12
- Миколайчук (Николайчук)**
Іван (1941-1987) кіноактор
— 697
- Мілянчикова Людмила**
(1936 р.н.) працівник апарату
ЦК ВЛКСМ — 503, 506
- Міронов Андрій** (1941-1987)
актор — 339
- Міхоелс (Вовсі) Соломон**
(1890-1948) актор, режисер, вби-
тий агентами НКВД — 317, 375
- Міцкевич Адам** (1798-1855)
поет — 453, 473
- Мовчан (Димшиць) Олена**
(1937 р.н.) редактор, перекла-
дач, дружина П. Мовчана —
506
- Мовчан Павло** (1939р.н.) поет —
44, 153, 243, 395, 686
- Молотов (Скрябін)**
Вячеслав (1890-1986) по-
літик, партійний і державний
діяч, ортодокс, затятий сталі-
ніст — 466
- Моро Еміль** (1877-1959) пись-
менник, драматург — 477, 478

Н

- Назарова Тетяна** (1941 р.н.)
актриса Театру ім. Станіслав-
ського — 273
- Наполеон I Бонапарт**
(1769-1821) імператор Франції
— 346
- Некрасов Віктор** (1911-1987)
письменник, **дисидент**, позбав-
лений громадянства — 279,
280, 281, 685
- Ненашев Володимир**
(1923 р.н.) режисер — 53, 443
- Неруда Пабло (Нафталі
Рікардо Рейєс
Басуальто)** (1904-1973)
поет — 295
- Нікіщихіна Єлизавета** (1941-
1997) актриса театру і кіно —
92, 131, 136, 137, 300
- Ніцше Фрідріх** (1844-1900)
поет, філософ — 189
- Новоселицька Ніна** (1926 р.н.)
театрознавець — 9

О

- Образцова А.** доктор искусство-
ведения – 161, 170, 298
- Обюртен Віктор** (1870-1928)
письменник — 554
- Оглоблін Володимир**
(1915-2005) режисер — 440,
442, 443, 462
- Озеров Борис** – руководитель
театра – 119, 120, 121
- Озеров (Гольдберг) Лев**
(1914-1996) поет — 688
- Олійник Борис** (1935 р.н.) поет
— 263
- Опанасенко Володимир**
(1937-2000) режисер — 505
- Орвелл Джордж (Ерік
Артур Блер)** (1903-1950)
письменник, репресований —
189, 521
- Орлова Марина** (1924-2006)
актриса — 152, 253, 359, 506
- Орлова Наталія** (1939 р.н.)
актриса — 118, 148
- Осадчий Михайло** (1936-1994)
журналіст, дисидент, репре-
сований — 182,
- Остер Григорій** (1947 р.н.)
письменник — 112, 273,
- Островський Микола**
(1904-1936) письменник —
81, 257

Островський Олександр

(1823-1886) драматург — 439

П

- П'єха Едіта** (1937 р.н.) співачка
— 487
- Павленко (Танюк) Галина**
(1930-2009) вчителька, сестра
Л. Танюка, репресована — 318
- Павличко Дмитро** (1929 р.н.)
поет — 183, 517
- Павлова Тетяна** (1932-1985)
театрознавець – 276, 495
- Палієвський Петро** (1932 р.н.)
критик — 48
- Панч (Панченко) Петро**
(1891-1978) письменник —
503, 506, 520
- Пастернак Борис** (1890-1960)
поет, лауреат Нобелівської
премії — 10, 255, 460, 533
- Пашко Атена** (1932-2011) по-
етеса, громадська діячка, дру-
жина В. Чорновола — 682
- Перельмутер Вадим** (1943 р.н.)
письменник, поет, літерату-
рознавець, дисидент — 430
- Петрушевський Борис** (1884-
1937) перекладач, розстріля-
ний — 127
- Петухов Олексій** (1940 р.н.)
актор — 224

- Пилипчук Ростислав**
(1936 р.н.) театрознавець — 272
- Підгорний Микола**
(1903-1983) партійний діяч
— 466
- Підмогильний Валер'ян**
(1901-1937) письменник, роз-
стріляний — 67, 69
- Пікассо Пабло** (1881-1973)
художник — 138, 472, 474
- Пінський Леонід** (1906-1981)
літературознавець, філософ,
репресований — 87, 88
- Піфагор** (бл. 580 до н.е.-бл. 500
до н.е.) математик — 580, 628
- Платон Афінський** (бл. 427-347
до н. е.) філософ — 189, 259,
560, 571, 579, 582, 583, 590-594,
597, 600-602, 617, 628, 635, 659,
660, 665
- Плачинда Сергій** (1928-2013)
письменник — 183
- Плужник Євген** (1898-1936)
поет, репресований, помер
на Соловках — 122, 250, 697
- Плющ Леонід** (1939 р.н.) мате-
матик, КТМ, дисидент, репре-
сований — 468, 539
- Плятт Ростислав** (1908-1989)
актор — 375
- Погодін (Стукалов)**
Микола (1900-1962) драма-
тург — 282
- Покальчук Юрій** (1941-2008)
письменник — 138, 188, 192,
199, 475, 516, 519
- Покаржевський Борис**, тоді
начальник Управління Культу-
ри Москви — 86, 117, 142, 143,
148, 175-177, 180, 186, 194, 195,
218, 219, 223, 225, 226, 240, 241,
245-249, 260-263, 299-302, 321,
335, 353, 357, 359, 362, 364, 376,
379, 380-383, 391-397, 445, 452,
463, 464, 500, 501, 509, 525
- Поклад Ігор** (1941 р.н.) компо-
зитор — 698
- Поліцеймако Марія** (1938 р.н.)
актриса — 221
- Полякова Людмила** (1939 р.н.)
актриса — 80, 126, 143,
- Попов Андрій** (1918-1983)
актор — 376
- Попова Людмила** (1931-2008)
актриса — 53, 439, 442, 552
- Пронюк Євген** (1936 р.н.) філо-
соф, дисидент, репресований
— 183, 540
- Пруст Марсель** (1871-1922)
письменник — 189
- Пушкін Олександр**
(1799-1837) поет, застрелений
на дуелі — 266, 482

Р

- Рабле Франсуа** (1494-1553)
письменник — 147
- Равенських Борис** (1914-1980)
режисер — 228, 375
- Радзи(і)нський Едуард**
(1936 р.н.) драматург— 63, 65,
100, 102, 243, 303, 304
- Райкін Аркадій** (1911-1987)
актор, артист естради, режисер — 487
- Райх Зінаїда** (1894-1939) актриса, дружина В. Мейєрхольда, по-звірячому вбита агентами НКВД — 341
- Раневська (Фельдман) Фаїна**
(1896-1984) актриса — 221-223, 377
- Расін Жан** (1639-1699) драматург, поет — 687
- Распутін Валентин** (1937 р.н.)
письменник — 127
- Рацер Борис** (1930-2012) письменник — 441, 523
- Рачук Микола** (1941 р.н.)
поет — 153, 248, 500, 503
- Ревуцький Валеріан**
(1911-2010) театрознавець — 159, 462
- Рейнгард Макс** (1873-1943)
режисер — 430, 530
- Ренан (Ренар?) Жюль** (1864-1910) письменник — 631-633
- Реріх Микола** (1874-1947) філософ, художник театру — 375
- Рибчинський Юрій** (1945 р.н.)
поет, драматург — 262, 278, 696
- Рижкова (Нестерова) Генрієтта (Рита)** (1934 р.н.)
актриса — 131, 143, 321
- Рильський Максим**
(1895-1964) поет, академік, репресований — 69, 70, 197, 198, 457, 476, 482
- Рисак Олександр** (1939-2003)
літературознавець — 437, 438, 446, 447
- Рільке Райнер Марія**
(1875-1926) поет — 687
- Роговін Олександр**
(1921-2005) актор — 273
- Розанова Людмила** (1951 р.н.)
актриса — 44, 60
- Роллан Ромен** (1866-1944)
письменник — 165
- Романов Борис** (1942 р.н.)
актор — 62, 79, 92, 100, 143, 197, 317, 321, 394, 500
- Ронделі Леван** (1931 р.н.)
критик — 499
- Ронінсон Готліб** (1916-1991)
актор — 223
- Ростан Едмон** (1868-1918) поет, письменник, драматург — 137

- Ростропович Мстислав**
(1927-2007) віолончеліст, диригент, правозахисник — 461
- Рошин (*Гібельман*) Михайло**
(1933 р.н.) драматург — 64, 79, 312
- Руданський Степан**
(1833-1873) письменник — 76
- Руденко Микола (1920-2004)**
письменник, **дисидент, репресований** — 384, 390, 539,
- Рудницький Костянтин (*Лев*) (1920-1988)** критик, театрознавець — 498
- Руліна Лідія (1893-1972),** дружина П. Руліна, **репресована** 1937-року і 1945-го — 271, 272
- Руссо Жан-Жак (1712-1778)**
філософ — 230
-
- С**
- Савченко (*Картамишева*) Лідія (1936-2011)** актриса — 19, 80, 92, 143, 249, 340
- Савченко Яків (1890-1937)** поет, критик, **розстріляний** — 125
- Садовський (*Тобілевич*) Микола (1856-1933)** актор, режисер — 16, 94
- Салант Микола (1915-1992)**
актор — 19, 113, 116, 273
- Салинський Афанасій**
(1920-1993) драматург — 462
- Салтиков-Щедрін Михайло**
(1826-1889) письменник — 40, 45, 374, 416
- Салюк Володимир (1940 р.н.)**
режисер — 217
- Самійленко Володимир**
(1864-1925) письменник — 74, 77, 153, 210
- Сартр Жан Поль (1905-1980)**
письменник — 8, 127, 523
- Сатановський Леонід**
(1932 р.н.) актор — 27, 28, 36, 39, 40, 343, 53, 58, 78, 79, 81, 84, 85, 88, 91, 131, 142, 177, 194, 247
- Сахаров Андрій (1921-1989)** фізик, академік, правозахисник, лауреат Нобелівської премії, **дисидент, репресований** — 130, 238, 689
- Сверстюк Євген (1928 р.н.)**
літературний критик, (КТМ), **дисидент, репресований** — 189
- Светлов (*Ше(й)нкман*) Михайло (1903-1964)** поет — 127, 469
- Свидницький (*Петриченко*) Анатолій (1834-1871)** письменник — 75, 77
- Світлична Леоніда (*Льоля*) (1924-2003)** дисидентка, КТМ, дружина І. Світличного — 682

- Світличний Іван** (1928-1992)
літературний критик, **дисидент**, КТМ, **репресований** — 88, 182, 183, 190, 200, 238, 432, 516, 684, 697
- Свободін (Ліберте)**
Олександр (1922-1999)
театральний критик — 416
- Селезенко Леонід** (1934-1993)
хімік, КТМ — 12
- Селезньов Володимир**, старший інспектор московського управління культури — 86, 117, 118, 122, 142, 176, 178, 219, 244, 249, 260, 300-302, 379, 383, 391, 393, 452, 463, 501, 505, 509
- Семенко Михайль** (1892-1937)
поет, **розстріляний** — 697
- Сервантес Сааведра Мігель де** (1547-1616) письменник — 282
- Сердюк Лесь (старший)**
(1900-1988) актор школи
Л. Курбаса — 16, 94
- Сиваченко Микола** (1920-1988)
літературознавець — 182
- Симоненко Василь** (1935-1963)
поет, **дисидент** (КТМ) — 447, 516
- Симонов Костянтин**
(1915-1979) поет — 518
- Симунін Валерій** (1949 р.н.)
актор — 39, 43, 77
- Синявський Андрій (Абрам Терц)** (1925-1997) літературознавець, письменник, **дисидент**, **репресований** — 468,
- Скаба Андрій** (1905-1986) ідеолог КПУ — 182, 238, 476, 675
- Скибенко Анатолій** (1924-1981)
актор — 216, 466
- Сковорода Григорій**
(1722-1794) філософ, поет — 31, 135
- Скоропадський Павло**
(1873-1945) політичний діяч, гетьман України — 215
- Скрябін Олександр**
(1872-1915) композитор — 439
- Смеляков Ярослав** (1913-1972)
поет — 506, 508
- Смирнова Аріадна** (1922 р.н.)
театральна діячка, театрознавець — 177, 178, 194, 196, 219, 240, 241, 243, 244, 245, 248, 253, 260, 261, 300, 302, 335, 336, 361, 379, 392-394, 445, 452, 457, 463, 500, 503, 509
- Смирнова Лідія** (1939 р.н.)
критик, поетеса — 123, 151, 154
- Сміян Сергій** (1925 р.н.)
режисер — 45, 224, 300
- Смоктуновський (Смоктунович)**
Інноктій (1925-1994)
актор — 19

- Смуул Юхан** (1922-1971) драматург — 688
- Сократ** (470-399 до н.е.) філософ, отруєний — 583-589, 595, 96, 600, 607
- Солженіцин Олександр** (1918-2008) письменник, лауреат Нобелівської премії, **дисидент, репресований** — 129, 202, 216, 539, 540
- Соловей Оксана** (1919-2004) мистецтвознавець, перекладач, США — 460
- Софокл** (бл. 496-406 до н.е.) драматург — 560
- Софронів Анатолій** (1911-1990) драматург — 53
- Сперантова Валентина** (1904-1978) актриса — 342, 366-373, 383
- Стадник Йосип** (1876-1954) актор, режисер, театральний діяч, **репресований** — 464
- Сталін (*Джугашвілі*) Йосип** (1878/79-1953) — 10, 12, 13, 56, 129, 134, 200, 214, 280, 281, 317, 388, 416, 466, 469, 532, 538
- Станіславський (*Алексєєв*) Костянтин** (1863-1938) актор, режисер, реформатор театру — 145, 219, 229, 252, 375
- Станіцина-Гезе Ольга** (1936 р.н.) актриса — 143
- Старицька-Черняхівська Людмила** (1868-1941) драматург, **репресована** — 204, 208, 265
- Старицький Михайло** (1840-1904) письменник, театральний діяч — 75, 77, 266
- Стельмах Михайло** (1912-1983) письменник — 200, 475
- Стешенко Оксана** (1875-1942) письменниця, перекладач, дружина І. Стешенка, **репресована** — 209, 231, 232
- Строева Мар'яна** (1917-2006(5?)) театрознавець — 219
- Струкова Тетяна** (1897-1981) актриса ЦДТ — 253, 506
- Ступак Ярослав** (1943 р.н.) письменник, перекладач, **дисидент**, емігрував до Швеції — 8-10, 13, 240
- Стуруа Мелор**⁴ (1928 р.н.) журналіст, ортодокс — 279
- Стуруа Олена**, викладач театального інституту — 280
- Стуруа Роберт** (1938 р. к.) режисер — 280
- Стус Василь** (1938-1985) поет, **дисидент** (КТМ), **репресований**, загинув у таборі (вбитий) — 88, 238, 254

⁴ Мэлор — «Маркс, Энгельс, Ленин, Октябрьская Революция» (Л.Т.)

Т

- Табаків Олег** (1935 р.н.) актор, режисер — 336, 360
- Тагор** (*Тхакур*) **Рабіндранат** (1861-1941) письменник, лауреат Нобелівської премії — 237, 360, 460, 479, 687
- Таїров** (*Корнблін*) **Олександр** (1885-1950) режисер — 60, 202
- Талізїна Валентина** (1935 р.н.) актриса — 377
- Танюк Оксана** (1964 р.н.) дочка Л. Танюка і Н. Корнієнко, театрознавець — 9, 14, 18, 22, 23, 37, 45, 46, 47, 53, 54, 80, 87, 107, 108, 114, 115, 118, 123, 131, 136, 138, 139, 142, 148, 153, 174, 185, 204, 245, 278, 279, 287, 288, 290, 304, 339, 342, 343, 346, 356, 357, 358, 361, 364, 365, 395, 430, 432, 433, 438, 439, 444, 446, 447, 454, 458, 459, 460, 463, 464, 465, 472, 474, 484, 489, 493-496, 500, 519, 525
- Танюк Стефан** (1901-1982) учитель української мови, батько Л. Танюка, **репресований** — 433, 437-439, 448, 450, 451, 455, 459, 491
- Тарасова Алла** 1898-1973) актриса — 64
- Тарковський Андрій** (1932-1986) кінорежисер — 502
- Татті Жан** (*Татищев Яків*) (1907-1982) актор, режисер — 349, 350
- Тацит Публій Гай Корнелій** (55-120) історик — 259
- Твардовський Олександр** (1910-1971) письменник — 291, 462, 689
- Твен Марк** (1835-1910) письменник — 189, 369, 383
- Терехова Маргарита** (1942 р.н.) актриса — 374
- Терещенко Маргарита** (1928 р.н.) режисер школи М. Крушельницького — 473, 672
- Тинянов Юрій** (1894-1943) письменник — 74
- Тичина Павло** (1891-1967) поет, академік — 12, 20, 69-71, 697
- Тіто Йосип Броз** (1892-1980) генсек Югославії — 10-13
- Ткаченко Семен** (1901-1968) театральний діяч — 674
- Товстоногов Георгій** (1913-1989) режисер — 23, 123, 145, 162, 167, 180, 227, 247, 286
- Товстоногов Олександр** (*Сандро*) (1944-2002) режисер, син Г. Товстоногова — 397
- Толкунова Валентина** (1946-2010) співачка — 487
- Толстой Лев** (1828-1910) письменник — 24

Томас Мор (1478-1535) письменник, філософ, державний діяч, страчений — 156, 477, 478

Трофимов Микола (1920-2005) актор — 222

Троцький (Бронштейн) Лев (1879-1940) політичний діяч, вбитий агентом НКВД — 187

Трюффа Франсуа (1932-1984) кінорежисер — 353

Туманов (Туманішвілі)

Йосиф (1909-1981) режисер — 114, 139, 444

Тухачевський Михайло

(1893-1937) маршал, розстріляний — 469

Тютчев Федір (1803-1873) поет, дипломат — 442

Тягно Борис (1904-1964) режисер школи Л. Курбаса — 157

У

Уайльд Оскар (1854-1900) поет — 257

Уварова Ірина (1932 р.н.) мистецтвознавець — 119, 122, 237

Ужвій Наталія (1898-1986) актриса школи Л. Курбаса — 300

Українка Леся (Косач-Квітка Лариса) (1871-1913) поетеса, драматург, громадський діяч — 45, 75, 77, 210, 432, 446, 447, 460, 492

Уланова Галина (1909-1998) балерина — 375, 506,

Урбанський Євгеній (1932-1965) актор, загинув на кінозйомці — 179

Утенін Віктор, режисер — 53, 439, 523

Ухарова Тетяна (1946 р.н.) актриса, дружина Г. Буркова — 19, 143

Ф

Фадеев Олександр (1901-1956) письменник, покінчив життя самогубством — 506, 508, 353

Федоренко Василь (1929 р.н.) в'язень сумління, тричі репресований — 153, 154

Фейхтвангер Ліон (1884-1958) письменник — 535, 538,

Фелліні Федеріко (1920-1993) кінорежисер — 203, 231

Филипович Павло (1891-1937) поет, перекладач, літературознавець, загинув на засланнях — 31

Філозов Альберт (1937 р.н.) актор — 77, 78, 109, 254

Фінкель Леонід (1936 р.н.) письменник — 457, 505

Фіцджеральд Френсіс Скотт (1896-1940) письменник — 199

Фокін Валерій (1936 р.н.) режисер — 324

Фолкнер Вільям (1897-1962) письменник — 50

Форд Джеральд Рудольф (1913-2006) 38-й президент США — 327, 332, 540

Френкель Михайло (1937 р.н.) сценограф — 217

Фролов Володимир (1917-1994) театрознавець — 504

Фукс Георг (1886-1949) театральний діяч — 530

Х

Хаустов Віктор (1938 р.н.) дисидент, репресований — 539

Хвиля (*Олінтер*) Андрій (1898-1938) політичний діяч, партійний ортодокс, критик, розстріляний — 157

Хвильовий (*Фітільов*) Микола (1893-1933) письменник, лідер Розстріляного Відродження, **покінчив життя самогубством** — 12, 26, 33, 36, 54, 55, 56, 66, 67, 72, 73, 88, 89, 124, 125, 429

Хижняк Григорій (1899-1975) художник — 440

Хікмет Назим (1902-1963) письменник, репресований — 697

Хмелик Олександр (1925-2001) драматург — 498,

Хмельницький Богдан Зіновій (1594-1557) гетьман України — 233

Холодний Микола (1839-2006) поет, дисидент, КТМ — 12

Хомський Павло (1925 р.н.) режисер — 178, 201, 392, 498

Хре(е)нов Микола (1942 р.н.) культуролог, кінознавець — 324, 335,

Христос Ісус(Ісус), — 468, 619, 622-624, 635, 641, 647, 651, 654, 656, 666

Хрущов Микита (1894-1971) політичний діяч — 511

Ц

Цветаєва Марина (1892-1941) поетеса, **покінчила життя самогубством** — 10

Цезар Гай Юлій (102-44 до н.е.) диктатор — 30

Ціцерон Марк Тулій (106-43 до н.е.) політичний діяч, речник, письменник — 567

Ч

- Чалідзе Валерій** (1938 р.н.)
юрист, правозахисник — 539
- Чаплін Чарлі** (*Чарльз
Спенсер*) (1889-1977) актор,
режисер — 203, 329
- Черненко Костянтин**
(1911-1985) політик, держав-
ний діяч — 690
- Чернишевський Микола**
(1828-1889) письменник — 90
- Чернілевський Станіслава**
(1950 р.н.) поет — 533
- Чехов Антон** (1860-1904) пись-
менник — 231, 257
- Чехов Михайло** (1891-1955)
актор — 127, 138, 375, 376
- Чижевський Дмитро**
(1894-1977) філолог, філософ,
енциклопедист, славіст — 257
- Чистякова Валентина**
(1900-1984) актриса школи
Л. Курбаса, дружина Л. Курба-
са — 14, 53, 549
- Чорновіл Вячеслав** (1937-1999)
політичний діяч, КТМ, журна-
ліст, дисидент, репресова-
ний, підступно вбитий — 151

Ш

- Шакуров Сергій** (1942 р.н.)
актор — 340, 341
- Шаляпін Федір** (1873-1938)
співак (бас) — 49, 257, 459
- Шамота Микола** (1916-1984)
літературознавець, академік,
ортодокс — 476
- Шатров** (*Маршак*) **Михайло**
(1932-2010) драматург — 59
- Шекспір Вільям** (1564-1616) — 8,
135, 156, 255, 257, 475, 636, 687
- Шелест Петро** (1908-1996) пер-
ший секретар ЦК КПУ — 53,
182, 183, 466, 467
- Шеллінг Фридріх Вільгельм**
(1775-1854) філософ — 635
- Шинкіна Клавдія** (1925 р.н.)
актриса — 14, 28, 60, 131
- Шіллер Леон** (1887-1954)
режисер — 24
- Шкловський Віктор**
(1893-1984) письменник — 74
- Шкодін Михайло**, театральний
діяч (адміністратор) — 249,
260, 261, 301, 393, 501
- Школьник Аркадій**
(1916-1986) журналіст, драма-
тург, репресований — 445
- Шнітке Альфред** (1934-1998)
композитор — 257, 280, 688
- Шовкун Віктор** (1940 р.н.)
перекладач — 493

Шолохов Михайло (1905-1984)
письменник, лауреат Нобелів-
ської премії — 50

Шопен Фредерік (1810-1849)
композитор — 297, 298

Шопенгауер Артур (1788-1860)
філософ — 189

Шостакович Дмитро
(1906-1975) композитор —
510-512, 257, 279, 684, 685

Шоу Бернард (1856-1950)
драматург — 169, 535, 538,

Шпаліков Геннадій (1937-1974)
поет, кіносценарист, покінчив
життя самогубством — 255

Штайнер (*Штейнер*)
Рудольф (1861-1925) антро-
пософ — 135, 136, 147, 436,
549, 550, 554

Шток Ісидор (1908-1980)
драматург — 368

Шукшин Василь (1929-1974)
письменник, актор, кіноре-
жисер — 22, 44, 105, 106, 120,
180, 486, 501, 502, 503

Шумук Данило (1914-2004)
політв'язень, репресований —
539

Шухевич Юрій (*Богдан*)
(1933 р.н.) дисидент, політич-
ний діяч, син Р. Шухевича, ре-
пресований — 539

Шюре Едвард (1841-1929)
французький письменник —
549, 615

Щ

Щербак Юрій (1934 р.н.) пись-
менник (КТМ), дипломат — 312

Щербаков Костянтин
(1938 р.н.) театральний кри-
тик — 242

Щербицький Володимир
(1918-1990) генсек ЦК КПУ, по-
кінчив життя самогубством —
466

Ю

Юнг Карл Густав (1875-1961)
психіатр — 12

Юра Гнат (1888-1966) актор і
режисер — 17, 94

Я

Яновський Юрій (1902-1954)
письменник — 125

Янушкевич Михайло
(1946 р.н.) актор — 36, 39, 57,
60, 77, 107, 109, 123, 136

Яншин Михайло (1902-1976)
актор 65, 66

Ярошевич Андрій — 209, 232

Зміст

1975

(червень-серпень)

Червень

Мої рефлексії про моїх начальників (8), Ступак, Марчук – і постріли з рогатки (9), Міра Лалич і дещо про Югославію (10), До проблеми Миколи Зерова (11), Куйбишев (18), Повертаючись до Зерова (20), Римма Бикова (22), Повертаючись до М. Зерова (24), Жора Бурков (28), Перша проба «Тіней» у Куйбишеві (28), Повертаючись до М. Зерова (31), Оксана – і абхазькі казки. Грузія – Абхазія (34), Варнаховський (42), Нарада по «Тінях»: знову за рибу гроші! (43), Лист до Петра Кравчука від 8. 06. 75 (44), Письмо Нелле, написанное ей обезьянкой Джудди (45), Ідея «Загибелі ескадри» (51), Вітя Утенін, Харків (53), Ніна Веселовська і Кузенков беруть мене в «кліщі» (53), Повертаючись до М. Зерова (54), Варнаховський – і моя ідея «Ескадри» (58), Детектив з Жарковським. Ніна Веселовська. (61), Бурков про «тайное общество» (62), «Город моей судьбы» (Кузенков, газета) (63), Повертаючись до М. Зерова (66), «Тіні»: репетиції (77), Н. К. (79), «Волки и овцы» Варнаховського (80), Епістолярний жанр (82), Чернетка за-

яви до Жарковського (82), Знову мої безпорадні рефлексії (87), Стус як Гамлет, а Світличний як Гораціо (88), Повертаючись до М. Зерова (88), Лист до Неллі від 14. 06. 75 (91), Варіант заяви до Альбова (98), Оксана, цукерки і лист до татап (107), На Кузенкова напали, нарешті, бандити (117), Селезньов – мужчина рослий (118), Е. Уварова про Львівський Молодіжний (119), Повертаючись до М. Зерова (123), Лист від Вол. Загоруйка (126), Моя тема – ересь (127), Типовий день радянського нероби (131), «Паризькі тайни» з Жаном Маре (139), Музей. У Оксани – новий приятель (139), Наказ Жарковського про мою персону (140), І знову мої рефлексії (143), Фон Візін: «Таков сей мир...» (145), Мене висилають з Куйбишева (148), Мої сусіди-вулканологи (149), Ми в гостях у Лялі й Г. М. (150), Славко Ч. просить чужого підданства (151), Атена-Іра-Львів... (152), В. Голобородько як афОрист (153), Газетна дискусія про шепіт і слово (161), Децо про Жарковського (176), Ара про Завадського (178), Райком зачинено, всі пішли на фронт (179), У Лялі – паніка (180), Профспілка: Аксьонова, Сичов (184), Любовна записка для Оксани (185), Нічний дзвоник Варпаховського (186), Сон в руку? (192), Лист від Тита Геврика (195), Лешек Вержбицький та Рóман Óрлов (197), Мій «Пан Тадеуш» (198), У Юр. Олександровича Завадського (201), «Большой аттракцион» з Менглет і Варлей (202), Салюк – з промовою про мене (217), У Театрі на Таганці. Пока-Ржевський. Ефрос (219), «Что мне до шумного света...»? (220), У Києві буде новий театр? (224), Візит до Альбова (224), Зустріч з Варпаховським (226), Мейєрхольд, За-

вадський (227), Рефлексії – підсумкові (230), Чехов, Ефрос і Любимов (230), ДОДАТОК (231)

Липень

Іван Марчук і «українське питання» (237), Кузенков у Москві зі скаргами на мене (238), Варпаховський (246), Кузенков і історія зі Степановою (248), Епізод з собакою (248), Лист від Романа Корогодського (250), Рецензія Р. Корогодського на «Крега» (251), Джермен Гвішіані (255), Аріадна Смирнова (259), Юрко Рибчинський (262), Я розчарований Лалі Бадрідзе (263), Рецензія М. Михайлової на «Еще не вечер» (266), Черепанов не буде мене друкувати (278), Децо про Мелора Стуруа (279), Юр.Смелков лає «Пурсоньяка» (282), Хворобливий лист від Ант. Мих. (287), Франківці у Москві (300), Віршики про «Монолог...» (303), Фільм «Кипяток на лысину» (Угорщина) (305), Фільм «Профессия: репортер» (Антоніоні) (308), Фільм «Аэропорт-75» (311), Фільм «Біла стіна» (Швеція) (313), Фільм «Родившийся вновь» (Іспанія) (315), Крим, єврейська автономія і Роза Каганович (317), Фільм «Пожалуйста, сэръ» (Англія) (319), Фільм «Спалення Іуди» (Венесуела) (320), Фільм «Братья по крови» (ГДР) (322), Фільм «Молодой Франкенштейн» (324), Космос (327), Фільм «Пусть начнется праздник» (337), Фільм «Улыбка мамы» (339), Ми з Оксаною на Пташиному ринку (342), Фільм «Історія Марії» (Швеція) (343), Фільм «Аллонзанфан!» (344), Лист з «Искусства» (347), Французька пресконференція (349), Фільм «Регентша» (Іспанія)

(353), Фільм «Запах жінки» з Вітторіо Гассманом (355), Загоруйко «Иван и Алтынчач» (356), Лист до Є. К. Дейч (357), Присвята Н. К. на день народження (360), Варпаховський уболіває за Дорна (362), Португалія: революція і навпаки (363), Оксана – арабські пісні і «Тишко» (364), Здається, я працюватиму у Завадського (373), «Не кажи гоп...» (377), Фестивальні призи (377), Я розмовляю з Покаржевським (379), З Ефросом (390), Хомський–Танюк (391), Діалог з Завадським (392), Лист до Євг. Петрової, у Київ (395)

ДОДАТОК: Вайда – «Земля обетованная» (401), А. Сорди – «Пока есть война – есть надежда» (403), Дино Ризи «Благоухание женщины» (404), «Коррупция во Дворце Правосудия» (405), «Народный роман» (405), «Путешествие» (406), «Улыбка великого соблазителя» (407), «Все на месте – все в порядке» (408), «Профессия: репортер» (408), «Ледяной континент» (409), «Последний день школы до рождественских каникул» (410), «Аллонзанфан!» (411),

Дві заяви (411), Репліка про Заславського для книжки про Курбаса (416), А. Свободин «Двенадцать стыкованных фильмов» (417), Рецензія Євг. Дейч на мою книжку «Крушельницький» («Звезда», 6) (425)

Серпень

Ми приїхали де Луцька (437), Лист від Утеніна з Харкова (440), Пильний Антен Хижняк (441), Луцьк і наші пригоди (445), Батькова версія риболовлі (448), Смирнова, Селезньєв і знов те саме (452), Світязь (453), «Покараний актер» Малларме (457), Нобеліанум (460),

Про видатного режисера Леся Танюка (462), Черниш і Білка як Ромео енд Джульєта (463), Г.Дубасов про Стаднюка у Вінниці (464), Українська проблематика (465), Спогади Раїси Роснянської (468), Ми на міліні (470), 13-а сторінка: Михайло Алексєєв (476), Лев Галстян - за нами в Луцьк (484), Колодяжне (491), Перший московський день (496), Сон про О-ла (501), У Неллі Барабаш зняв статтю (504), Концерт для комсомолу (506), Заява родини Галстянів (513), Приїхав Покальчук і Сато (516), «Жалі» Мамайсура Бориса (517), Яв про О-ла (пацюки й Джулія) (518), Фільм «О счастливчик!» (520), Угода на О. Ремеза від 15 травня 1975 (522), Лист до В. Утеніна (523), «Театр Гордона Крега» (Д.Затонський) (526),
ДОДАТОК: Зауваги на берегах (530), Лесь Танюк. ЩО-ДЕННИК. Переклад Р. Штайнера (549), Пам'ять. Голоси друзів (670),
ПОКАЖЧИК (705)

Для нотаток

Для нотаток

Літературно-художнє видання

ТАНЮК Лесь Степанович

ТВОРИ

ЩОДЕННИКИ

без купюр

В 60-и томах

XXXVIII том

1975 р. (червень-серпень)

Відповідальний редактор	<i>Л. Фурта</i>
Комп'ютерна верстка	<i>Л. Фурти</i>
Дизайн обкладинки	<i>П. Фурти</i>

Підписано до друку 25.05.2017. Формат 84x108/32. Папір офсетний.
Гарнітура TextBook. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 38,85. Обл.-вид. арк. 39,8.
Наклад 300 прим. Замовлення №17-10

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