



Наталя Кузякіна

*автопортрет, інтерв'ю,
публікації різних літ,
історія їх рецензії та інтерпретації,
меморіа*

Національна академія наук України
Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Наталя Кузякіна

*публікації літ.
історія їх рецензій та інтерпретації,
memoira*

УДК 821.161.2 – 9 Кузякіна 7
ББК 83.2(2=УКР)7 – 84

Науковий редактор:

С. А. Гальченко – доктор філологічних наук, заступник директора
Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

Упорядник:

В. П. Сасенко – кандидат філологічних наук, доцент Одеського національного
університету імені І. І. Мечникова

Наталя Борисівна Кузякіна – відомий український і російський літературознавець, театрознавець, критик, член НСПУ, доктор мистецтвознавства. У восьми розділах (II–IX) цієї книжки вміщені репрезентативні (хоч і не всі) праці дослідниці драматургії XX ст.; персоналій письменників; відкриття архівів КДБ, що демонструють невідомі сторінки долі Миколи Кузіша, його одеського періоду життя і творчості; дисертації і компаративні студії; а також рецензії на книги і театральні вистави. У розділі першому представлений автопортрет (СІЧ), інтерв'ю. Розділ десятий складає рго і сонга спрямований інтерпретаційно-критичний дискурс, присвячений публікаціям Н. Б. Кузякіної, що дає уявлення про ідеологічну заангажованість радянських критиків і про однобічність ведення тогочасних дискусій. Одинадцятий розділ являє собою меморіальну частину, адресовану Н. Б. Кузякіній, у котрій постає принципова і чесна, татановиця і працююча дослідниця на ниві фікології і мистецтвознавства.

Книжка зацікавить не лише науковців-україністів, русистів, компаративістів, критиків, теоретиків і практиків мистецтвознавчої галузі, але й усіх, хто захоче глибше збагнути специфіку літературного життя 1950–1990 рр. і психофізіологію людини безкомпромісного служіння своєму покликанню – Науці.

Художнє оформлення *Наталія Ганночка*

ISBN

© Ганночка Н. Л., макет. 2010 р.
© Сасенко В. П., упоряд., вступ. стаття. 2010 р.
— тата і пата і фізіологія. Відродження. 2010 р.

Валентина Сасенко

ТРАЄКТОРІЯ ДУХОВНОГО ЗЛЕТУ НАУКОВЦЯ

«Редкостным по глубине и широте исследований был ее (Наталі Кузякіної. – В.С.) интерес к театру. И все это было лишь частью разносторонних научных интересов, включавших и голодоморы в Украине, и украинский театр на Соловках, и эстонский театр... Остались неизданными две уже подготовленные к печати монографии – о Лесе Украинке и о Миколі Куліше: некому издать... Остались рукописи... Увы, не хотелось повторять затасканное выражение, но другого не скажешь: за державу обидно! Ведь такого уровня ученый, такой силы духовный потенциал, как Наталья Кузякина, должен был стать гордостью и заботой именно нашей державы. Не пригодилась...»

Долг живых – вернуть в Украину ее труды, издать их, дать им возможность работать на день сегодняшний и завтрашний».

/Б.Ф. Дерев'янка/.

По-державницьки ставлячись до духовних надбань України, до ролі вчених такого рівня, як Наталя Борисівна Кузякіна, і сам замислюючи перед своєю трагічною загибеллю працю над поверненням і публікацією її унікальної спадщини, Борис Дерев'янка залишив заповіт: не втратити той науковий потенціал, який здатен працювати на день сьогоднішній і завтрашній, на українську і світову культуру межі тисячоліть і подальших епох.

Зібрані в одному томі праці Наталі Кузякіної різних літ і на різні теми дають уявлення про творчі горизонти її наукової діяльності, про здобутки на цьому несмиренному полі, і про еволюційність суджень з питань україністики в широкому спектрі теорії й історії драми; персоналій драматургів, і в першу чергу – Миколи Куліша; русистики й компаративістики; одесици, нарешті, і багатьох інших мистецтвознавчих проблем, переломлених на екзистенційні й онтологічні аспекти, у форматі яких література відповідає на вічні й індивідуальні запити людського буття. Через те не тільки інформативну поживу містять праці Наталі Кузякіної, але передусім науку жити чесно і морально, котрій

вчить українська і світова класика, осмислена без спрощень і спрямлень зигзагів долі її творців.

До голосу дослідниці, що звучить у її публікаціях, долучена ще й історія критичної думки 50-80-х років, що була підкорена стандартам тоталітарної ідеології, за якою етнічну росіянку треба було ганити як буржуазну націоналістку, як необ'єктивного і несумлінного інтерпретатора кращих зразків радянської літератури (п'єс О. Корнійчука, наприклад, і його престижного місця в офіційній культурі). І це почалося дуже рано (1967) – з першої закордонної публікації (на сторінках варшавського «Українського календаря») – «Народжена революцією» – про 50-літній шлях української радянської драматургії, в якій дослідниця жодного разу не послалася на тогочасне авторитетне поняття «соцреалізм». А може, ще й раніше, коли 13-літньою (виглядала при цьому старшою за свій вік), пішовши з дому в листопаді 1941 року, сподіваючись дістатися Ташкента, де перебувала старша сестра в евакуації – доцент Індустріального інституту, – опинилася без документів за лінією фронту і, потрапивши до рук НКВД, була засуджена за 58-ю статтею – 10 років таборів. І хоч ця детективна історія закінчилася щасливо: старша на 16 років сестра Олена Борисівна Кузякіна добилася через дружину М. Горького – Катерину Пешкову, міжнародно визнаного правозахисника (тоді такого терміна ще не було), наділеного певним офіційним статусом і привілеями, – звільнення, але чорна пляма на біографії і передчасна мудрість і мужність, яка прийшла через «спілкування» з радянськими спецслужбами і через знайомство з їх методами роботи, залишилася рубцем на душі і тверезістю оцінок про розходження слова і діла в офіційній політиці й ідеології.

Легко було Юрію Шереху виголосити гасло «Микола Куліш (ачи Микола Хвильовий) цікавий без політики» і потім за літературознавчими параметрами аналізувати їх творчість. Інша справа – вчинки науковця в умовах радянської дійсності, який досліджує заборонені твори і постаті письменників, режисерів, які могли б скласти окрасу будь-якої світової культури, та надовго були викреслені з життя і літератури, переживши соловецьке пекло і духовне забуття на півстоліття і більше. І хоч багато хто з митців ХХ ст. випав зі свого часу, не ставши голосом і трибуном свого покоління, єдиною сатисфакцією такої трагічної ситуації в літературознавчому процесі є думка, що рукописи не горять, якщо є такі дослідники, як Наталя Кузякіна, які з погляду вічності здатні були осмислити довгі хвилі культури, поновити і повернути втрачені здобутки, вичленивши і проаналізувавши продуктивні моделі активних художніх центрів, що завжди матимуть вагу і щоразу

сприйматимуться новими поколіннями як наукові відкриття, до яких варто прислухатися і пізнати.

Наукова зрілість прийшла до Наталі Кузякіної дуже рано. І не тому тільки, що у 18 років закінчила екстерном з відзнакою Київський університет, а у 23 завідувала кафедрою. Хоч і не в столичному вузі, на працю в якому могла розраховувати за своїм талантом і походженням (корінна киянка, батьки якої задовго до її народження переїхали з Курщини), але наділеної хистом повної самовіддачі людини, сповненої творчою енергією і ладної віддавати її іншим без розрахунку й економії натхнення. Зовнішня неприступність і критична непоступливість, які справляли враження при першому знайомстві з новою викладачкою, що з'явилася в аудиторіях Одеського державного (тепер – національного) університету ім. І.І. Мечникова, не лякала тих студентів, які її ближче знали ще з Ізмаїльського педінституту, цінуючи за лекторську майстерність, широту і глибину знань, за вміння тверезо мислити й оцінювати особливості українського культурного розвитку без спрощень й утилітарних підходів, без вульгарно-соціологічних інкрустацій, щедро розсипаних у кондовому радянському літературознавстві. Вона в ту пору любила повторювати думку, що ген поезії, як і ген математичних осяянь, пробуджується рано. І наводила приклади Михайла Лермонтова й Олександра Пушкіна, вже тоді добре усвідомлюючи, що сприйняття класики вдумливим читачем, а тим більше інтерпретатором, залежить од вікових дистанцій, від зміни поглядів, які даються досвідом і поглибленням знань.

Вже тоді Наталя Борисівна Кузякіна, за всієї різкості суджень, вражала своєю жіночністю, що, здається, випадала з чоловічого складу її розуму, завдяки якому не сприймала на віру усталені форми аналізу тексту і цілих явищ культурного життя. Через те дослідниця не тільки ретельно добирала і прискіпливо вивчала факти, що розкривали невидимий бік їхньої сутності і вписаності у літературний процес, але сформувала характер своєї творчої діяльності, наближений до природознавчих наук. І це був характер систематика, який за фрагментом чи розрізненим фактом бачив логіку розвитку явища в усій його повноті і єдності різноманітностей, у діалектиці руху чи гальмування. Саме ця здатність до пошуку закономірностей в осмисленні фактажу і правди документу як підґрунтя аналітичних дій по вивченню текстової тка-

нини зразків драматургії ХХ ст. й визначала високий тонус системних студій Н.Б. Кузякіної, присвячених геніальному драматургові Миколі Кулішеві, унікально обдарованому режисерові Лесю Курбасу, як і важливим аспектам україністики першої третини ХХ в., 30-50 рр. та знаковим постатям літератури пізніших десятиліть і інших культурно-історичних епох (як, наприклад, раннього модернізму).

Як людина широких інтелектуальних можливостей і вмінь, здатна до наполегливої праці, Наталя Кузякіна в коло своєї наукової обсервації включила широкий спектр новаторських проблем з україністики, русистики, компаративістики, ніколи не залишаючись на рівні досягнутого чи то нею самою, чи то сучасних їй досліджень. Їй був притаманний тверезий погляд на долю української літератури в стані соціалістичної заблокованості, зумовленої видимістю автономних національних прав, у стані меншовартісного існування. Щоправда, як етнічна росіянка, людина російської культури, вона знала ціну таким рисам української ментальності, як покірність долі, принцип «моя хата скраю», занадто висока мовна лабільність, невміння шанувати власні пріоритети, але вміння жити за чужими правилами, що багато в чому зумовили національну інертність у частини інтелігенції, в часи відлиги зокрема.

Через те вона як філолог (і мистецтвознавець, передусім театрознавець) високої наукової кваліфікації у величезному за обсягом корпусі мистецьких явищ і письменницьких імен та діячів з царини театру відшукувала лицарів духу, вірних своєму покликанню, не здатних мімікрувати під тиском обставин чи заради престижного місця у суспільній ієрархії. Через те не сповільнювався науковий інтерес дослідниці до творчості Миколи Куліша і модерного театру Леся Курбаса, до п'єс Володимира Винниченка і його мистецької лабораторії.

Уже в перших трьох книгах, надрукованих невдовзі після захисту кандидатської дисертації – двочастинних «Нарисах української радянської драматургії» (ч.І, 1958 р.; ч.ІІ, 1963 р.) та монографічного дослідження «Драматург Микола Куліш» (1962 р.), – чітко визначилася домінанта наукового пошуку: творчість Миколи Куліша як вершинного явища української драматургії ХХ ст. І ця любов до письменника залишилася на все життя. І зростав дослідницький інтерес до митця не тільки за рахунок відкриття нових фактів його біографії та еволюційного розвитку естетичних надбань, не лише унаслідок вивчення ар-

хівів КДБ, на сторінках яких закарбувався профіль Миколи Куліша як мудреця і філософа, незламної людини, що добре розумілася на тому, в якому становищі опинилася українська культура і доля України за радянських часів – епохи тоталітарного наступу на право незалежності і самоідентифікації цілого народу. Через те епіцентром українознавчих студій Наталі Кузякіної був передусім ґрунтовний і різнобічний аналіз кожної з одинадцяти п'єс видатного драматурга, їх поетикальних особливостей, що сформували якісний стрибок від традиції до новаторства. І він не обмежувався контекстом лише національної літератури, але визначав інноваційних рух світової культури, в яку органічно вписувалася українська література. У короткий відрізок куцих свобод за часу хрущовської відлиги Наталя Кузякіна не тільки встигла опанувати матеріали з Херсонського обласного архіву, зібрати свідчення Чаплинського й Олешківського середовища письменника (його однолітків, друзів дитинства і ранньої юності, в тім числі і побратима Івана Дніпровського, що знав багато про Куліша, його задуми, особливості душевної і духовної організації, навіть про потаємну любов одеського періоду життя), але й вивершити літературо-мистецтвознавчу діалогію «Драматург Микола Куліш» і «П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія». Остання монографія готувалася як докторська дисертація, та наступило різке суспільне похолодання – і дослідниці довелося пригальмувати вихід книги на один рік, щоб встигнути захистити дисертацію на іншу тему – «Драматург і театральний критик Іван Кочерга». В Україні захист навіть на таку нейтральну тему відбутися не міг, бо Н.Кузякіна, як і Михайлина Коцюбинська, Іван Дзюба, Іван Світличний, як і митці-шістдесятники, знаходилася в зоні переслідування і негласного контролю, що закінчувався безробіттям. Але енергійна праця не припинялася ні на хвилину. Інтенсивність її була шокуючою для метрів радянського літературознавства: у проміжку виходу двох книг («Драматург Іван Кочерга. Життя. П'єси. Вистави» і «П'єси Миколи Куліша»), а це були 1968 і 1970 р., у Москві 1969 захистила докторську дисертацію, одним із опонентів якої був академік М.П.Бажан.

Та цим успішне кулішезнавче студіювання не закінчилося. Це був лише перший етап в осягненні теми всього життя. Другий етап збігся з третім у XX ст. відродженням української культури – у 80-х – 90-х рр. Саме тоді з'явилася з-під її пера злива публікацій, що характеризува-

ла різні сторони короткого, але питомого життя Миколи Куліша у мистецтві Слова й українського театру європейського рівня. Недарма Куліша називали українським Шекспіром. І хоч Наталя Кузякіна не любила таких порівнянь, згідно з якими одного письменника пояснювали через іншого, але внутрішня переконаність, що так воно і є, спрямовувала наукову енергію в нове русло дослідження невідомих сторінок літературного життя, осяяного генієм Куліша.

Особливості серії статей, яка з'явилася під час другого рівня осягнення творчості драматурга, полягали не стільки у відмові від попередніх оцінок в рецепції й інтерпретації, часто вимушених поступок заради публікації книг періоду 60-х і 70-х рр., у подоланні прямого і негласного встановлення меж дозволеного, які доводилося всіляко обходити й уникати, щоб бути почутою в інтелектуальному просторі, не скутому соцреалістичною кригою. І публікації Наталі Кузякіної таки значно вплинули на розвиток неупередженого, вільного літературознавства, спрямованого не на партійні приписи, а на воскресіння духовного спадку письменника за логікою художньої переконливості текстів, за їх естетичною цінністю, за новаторськими мистецькими відкриттями. І цей ретельний обробіток української наукової ниви прислужився добрим ґрунтом не тільки для власного удосконалення кулішезнавчих студій, як і вивчення усієї української драматургії, починаючи від Лесі Українки, але й для введення у літературознавчий обіг фактів про долю україніки із прихованих архівів КДБ, що відкривають очі на процеси українізації/контрукраїнізації та її трагічних наслідків, на потоптання національних талантів заради утопічної комуністичної ідеї та утворення новітньої імперії. І дослідниця, всупереч постанкам, була почута інтелектуалами, які цікавилися українською історією і культурою. Ще студентом почув і зрозумів духовну школу Н.Кузякіної Валерій Шевчук, який у листі до майбутньої дружини (від 9.IX–1963р.) писав: «Купив книжку Н.Кузякіної «Нариси з історії української радянської драматургії (1936–1960)». Там є цілий ряд прецікавих сторінок. Це та сама авторка, що написала книгу про Куліша М. Загалом книга *«витримана»*, але часто вона над цим так красномовно печеться і так натякає, що я дивуюся, як її не підрізали в певних місцях. В багатьох місцях вона надзвичайно чесна. А це в нас рідкість. Або чесний і дурний, або розумний і нечесний» (Курсив і підкреслення моє. – В.С.).

І це не поодинокий випадок сприйняття й високої оцінки дослідницької праці, але концептуальне зближення чесного служіння Слову і Науці про любов до Слова. Рідкісне сполучення чесності і розуму як принцип, яким вимірюється повнота і глибина аналізу без кон'юнктури і спрощень, притаманне дослідницькому таланту Наталі Кузякіної, було ознакою рівня критичної культури, що не піддавалася корозії часу, згідно з яким право на похвальне слово мали письменники-владці, письменники-високопосадовці. Тим часом Н.Б.Кузякіна служила науці, а не прислужувала чиновникам від літератури, а тому обирала як об'єкт дослідження письменників, які своєю творчістю маніфестували прорив України на рівень європеїзму.

І щоб не бути голослівним, слід навести приклад тієї пріоритетності напряму дослідження, яку надавала, скажімо, Наталя Кузякіна у вивченні драматургії Миколи Куліша і Володимира Винниченка, а не Олександра Корнійчука. І за це її в радянські часи переслідували, позбавляли роботи і виживали з України, але її безкомпромісний вибір був правильним, як показує історія питання і два витяги з документів, створених абсолютно незалежно один від одного, але химерно взаємопов'язаних.

Перший – фрагмент підвальної статті «З хибних позицій» Дмитра Шлапака, присвяченої другій книзі «Нарисів української радянської драматургії». Одним із аргументів розгромних інвектив автора значної за обсягом публікації є те, що «помилковість ідейно-естетичних позицій Н. Кузякіної, упередженість її суджень і оцінок виразно проступають при розгляді нею конкретної картини розвитку української драматургії в цілому і творчості окремих драматургів. Вона побіжно силкується розв'язати чи не весь комплекс питань драматургічної творчості: конфліктність, жанри, стильові напрямки, традиції і новаторство тощо. Але загальна хибна концепція автора «Нарисів» не дає змоги вірно розібратися в цих питаннях... ратування за різноманітність творчих шкіл у драматургії обертається зухвалим прагненням розвінчати творчу манеру деяких провідних драматургів, передусім О. Корнійчука. Незаперечно, що високоідейна і художньо-майстерна драматургія О. Корнійчука – видатне явище... Драматургія О. Корнійчука не тільки правдиво змальовує корінні процеси радянської дійсності, відтворює прекрасні образи борців за соціалізм і комунізм, але й не раз сміливо передбачала нові шляхи в розвитку нашого суспільства. Між тим, Н. Кузякіна,

вдаючись до різних маніпуляцій і догматичних розміркувань про окремі елементи художньої форми, повторюючи зади свавільно-естетської критики, силкується кинути тінь на оптимістичну атмосферу, життєву правдивість і художню самобутність ряду п'єс О. Корнійчука»¹.

Така упереджена точка зору Д. Шлапака на літературознавчий підхід Наталі Кузякіної, звісно, на цьому не обривається, але легко, глибоко і несподівано спростовується у «Щоденнику» Володимира Винниченка. Щоб розібратися в істині, варто навести цитату з щоденникового запису 24 березня 1943 р.: «В радіо і в газетах пройшла звістка, що Корнійчук і його жінка одержали по Сталінській премії і по 100000 карбованців... Крім того, «Верховний Совет» (читай: Сталін) призначив Корнійчука (мабуть, самого, без жінки) на посаду заступника комісара закордонних справ СРСР. Отже, виникає натуральне питання в людей, які не знають ні Корнійчука, ні його жінки, ні його творів: за що саме людину так щедро оцінено? Може бути кілька можливостей: 1) великий літературний талант і великі політичні позадержавні здібності; 2) нелітературні політичні здібності і велике «подхалімство»; 3) великі літературні й політичні здібності й подхалімство; 4) малі літературні здібності й подхалімство індивідуальне; 5) подхалімство національне (вихваляння Москви й плазування перед національною силою). Можуть бути ще й інші комбінації, але головне таке питання напрошується: якщо Корнійчук національно свідомою людиною, якщо національні форми розвитку українського народу йому дорогі, якщо він твердо їх захищає, то, значить, Москва це цінує позитивно і так високо? Чи вона цінить якраз протилежні якості в Корнійчука і за це його нагороджує?»². І далі 21 січня 1944 року В. Винниченко розвиває діалог з радіоспікерами, які коментують «історичну подію» в СРСР так: «На комісара закордонних справ України призначено Корнійчука, автора п'єси «Богдан Хмельницький». Завдання для дітей молодшого віку: українець, якого Москва призначає міністром закордонних справ України, в якому дусі повинен був написати п'єсу «Богдан Хмельницький»? І навпаки: письменник, який написав п'єсу «Богдан Хмельницький», що дуже сподобалась Москві, який він повинен бути українець?»³.

¹ Шлапак Дмитро. 3 хибних позицій // Радянська культура. – 1964. – 15 березня (№21). – С.2.

² Винниченко Володимир. Щоденники (1938-1945) // Слово і Час. – 2000. – №10. – С.86.

³ Винниченко Володимир. Щоденники (1938-1945) // Слово і Час. – 2000. – №10. – С.87.

Аж ніяк не домовляючись (адже щоденники В.Винниченка були закритою зоною, як і він сам, – політичний емігрант, який ще за життя диктатора написав роман «Слово за тобою, Сталіне»), відомий митець і літературознавець прийшли до однакових висновків щодо «генеральського» місця драмороба Олександра Корнійчука в українській літературі ХХ ст. Здавалось би, непередбачуваний і дивний збіг думок таких різних людей, як Наталя Кузякіна і Володимир Винниченко, однастайність їхніх оцінок і критеріїв, але абсолютно прогнозований з погляду вболівань за долю українського мистецтва і його достойного рівня, забезпеченого не партійними вказівками чи кон'юктурою, а талановитістю й естетичною досконалістю. І хіба такий збіг чи не найкраща похвала на адресу дослідниці, що не погрішила проти істини, поклавши своє життя на вивчення творчості Миколи Куліша і не побоюючись Корнійчукової розправи. У такій імпровізованій полеміці про і contra О. Корнійчука як «найвидатнішого драматурга ХХ століття» позиція літературознавця Наталі Кузякіної виявилася аналогічною до думок Володимира Винниченка. І хіба це не промовистий факт, що в II половині ХХ віку вітчизняна наука виявила і добрий смак у виборі об'єктів дослідження, і точно окреслену гуманітарну ауру нації, осмислену через код культури, в її дзеркалі.

Своєю толерантністю й інтелігентністю, ерудицією, і духовною наповненістю, і щедрістю Наталя Борисівна належала до літературознавців-неокласиків: Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Освальда Бургардта, Павла Филиповича, Максима Рильського... Тому її наукова продукція не лише тяжіла до цієї питомої школи філологічної науки, але й репрезентуючих україністику талановитих досліджень Олександра Білецького й Леоніда Новиченка, Івана Світличного і Леоніда Коваленка, Івана Денисюка і Маргарити Малиновської, Миколи Жулинського і Михайла Наєнка, Михайлини Коцюбинської і Михайла Яценка, Ніни Крутікової і Віталія Дончика, Ієремії Айзенштока й Олександра Дея, Ігоря Дзевєріна і Юрія Барабаша, Сергія Плачинди і Ростислава Мішука, Стефанії Андрусів і Миколи Ільницького, Івана Дорошенка і Леоніли Міщенко, Теофіла Комаринця і Василя Лесика, Василя Лесина і Романа Гром'яка – власне, до всіх пріоритетних напрямків і їх творчих ініціатив, що з'явилися на видноколі літературознавства II половини ХХ віку. Від неокласиків до науковців-шістдесятників і тих, хто підхопив їх ідеї, пролягла

лінія, яка визначає піднесення ерудиції, оволодіння новою методологією, культу освіченості не лише в одній вузькій галузі знання, а студійну зосередженість на системності у підході до витворів мистецтва і парадигмальних законів його розвитку, з одного боку, і мікроаналізі поезики, – з другого. Спрацьовував ключ, який у сонеті «Самоозначення» Микола Зеров застосував для аналізу неокласичного напрямку і власного поетичного кредо, сформулювавши його в декількох рядках: «Ми – тугі бібліофаги, і мудрість наша – шафа книжкова», маючи на увазі, що «пожирання книг» – єдино можливий спосіб інтерпретації і розуміння тексту, як і літературного процесу в цілому, всіх тих іманентних законів, йому властивих, і змін, які в ньому відбуваються.

Саме ці принципи літературознавчої праці були органічно засвоєні Наталею Кузякіною поруч із серйозним заглибленням у лінгвістичні студії, щоб якомога яскравіше і повноцінніше викласти результати своїх досліджень на рівні вербального вираження, точності і краси словесного оформлення діалектики думок, що репрезентували пошук істини, відкривали глибини сугестивного впливу справжньої літератури на читача, онтологічні якості мистецтва, філософські й морально-етичні універсали, як невидимі причали духовності, за Ліною Костенко.

Саме тому є ряд суджень і посилань на праці Наталі Кузякіної у дослідженнях багатьох учених. Все, що робила дослідниця, носило печать фундаментальності, заглиблення в теоретичні аспекти, що органічно узгоджувалися з прискіпливим мікроаналізом і виваженою текстальною роботою, з широкою інтерпретаційною палітрою. Це робить праці Н.Б.Кузякіної воістину проблемними, відкриттями в сфері пізнання змісту і форми мистецьких явищ. Приваблює в її досвіді науковця взаємопроникнення філософсько-літературознавчих начал і лінгвістичної залюбленості в слово як першоелемент художнього тексту, його вічної краси. Саме тому авторитет ученого був і є непересічним у галузі специфіки драматургії, персоналій митців ХХ ст. і феноменологічного вивчення класиків української літератури, аспектів поезики (загальної, функціональної й індивідуальної), питань стилю і дискурсивних манер, досліджень у сфері діалогічності літератури, взаємодії життєвої і художньої правди. Отже, наукові постулати вченого служать не лише практиці навчання філології, але й письменни-

кам, які дослухалися раніше (за життя професора) і нині та й робитимуть це пізніше до поважного голосу дослідниці, що резонує в її книгах і питомих студіях.

Піднесення кулішезнавства на вищий рівень сталося завдяки перечитанню п'єс, глибшому проникненню у підтекст, детальному вивченню специфіки літературного життя 20–30-х рр. і участі драматурга у Гарті, Урбіно, ВАПЛІТЕ, його співпраці з видатним режисером Лесем Курбасом. Та головне – це розуміння того, що не все відомо про сутність культурного розвитку за часів Розстріляного Відродження. Бо більша частка фактів і матеріалів про дух епохи і долю кожного з митців, що її представляли, була захована в архівах КДБ і малодоступних сховищах. І щоб вибудувати аргументовану концепцію того, як нищилися паростки національного й інтелектуального відродження, Наталя Кузякіна почала інтенсивно працювати в архівах, виносячи на світ Божий унікальні факти, що прояснювали не тільки причини і наслідки штучних голодоморів 1921–1923 і 32–33 років, спрямованих на Україну, на тотальне загублення її творчого й інтелектуального ядра, трагічний вплив ідеологічних фальшивок на одурманення громадськості і ревізування народних інституцій. У першу чергу це були приголомшливі свідчення цілеспрямованого руйнування духовних цінностей, культурної деградації, якими оперувала радянська влада. Невідомі факти відкривалися дослідниці і під час неодноразового відвідання Соловків, опрацювання архівів СЛОНу, газет і доступних в'язням засобів масової інформації, спогадів учасників цієї трагічної епопеї, надрукованих переважно у закордонних виданнях.

Унаслідок цієї величезної і трудної для серця і розуму роботи було встановлено не лише час і місце загибелі найкращих українських письменників; створено ряд навчальних кінофільмів «Моя адреса – Соловки»; опубліковано книжку «Архівні сторінки...», складену із серії вражаючих документів, зокрема заяви Куліша Єжову, що була не тільки чесною сповіддю перед потомками, але й доказом опору системі знецінення людини, здійсненого м'ятежним талантом на останній межі загибелі геніального покоління патріотів України. Це дало змогу з доказами в руках доводити злочинність політики геноциду і денационалізації українства, запровадженої більшовизмом. Недарма у передмові «Від автора-укладача» до книги «Архівні сторінки...» Наталя Кузякіна вмотивувала значущість архівних знахідок не тільки для пере-

оцінки культурних процесів ХХ ст., але й для здобуття життєвих уроків: «Кулиш в «Заявлении» пришел к выводу: роковая страсть к сочинительству – первопричина его житейских бед, а то, что он писал по-украински, т.е. был националистом в глазах центральной власти, – решающее гибельное обстоятельство. В чем был мой национализм? – спрашивает он. И отвечает: **в языке. Дикая, но для советской идеологии нормальная подмена понятий: национальное становится националистическим.**

Надо заметить, что в кругу извращенных понятий о национальном и националистическом многие живут и по сегодняшний день.

Может быть и поэтому погружение в мир прошлого будет полезным. История учит, повторяла Леся Украинка, что она ничему не учит. Но человек, к сожалению, непредсказуемый ученик. Временами упрямый и нерадивый, не внемлющий голосу разума и призывам добросердечия. Похоже, что тогда мадам История берет в руки розги»*.

За долею Миколи Куліша дослідниця бачила трагедію цілого народу України і мала змогу написати про це відкрито в «Архівних сторінках»: **«За годы советской власти не один всеуничтожающий исторический каток прошелся по Украине не один раз.** В результате этого абсолютное большинство частных архивов погибло. То, что появляется теперь в публикациях – лишь крохи сравнительно с богатством эпохи, когда телефон был еще признаком роскоши, и люди доверчиво открывались в письмах.

Грозное время перешерстило и государственные хранилища. Здесь размер потерь невозможно даже представить. Можно только догадываться, сколько бесценных документов превратилось в пепел, оседавший летом 1941 над центром Киева и других городов.

Нравственная картина жизни Украины во всех ее социальных и национальных прослойках во многом закрыта. Вот почему так дороги любые архивные находки, в которых мы слышим живые человеческие голоса»¹.

Саме тому, прислухаючись і до живих людських голосів, і до голо-

* До збірки «Архівні сторінки», окрім літературних портретів Миколи Хвильового, написаних Іваном Дніпровським, увійшли стенограма зустрічі Сталіна з українськими письменниками, коментар Н.Кузякіної «Голос из подвала» до «Заяви» М.Куліша Єжову. Оскільки ці документи подаються мовою оригіналу (російською), то й від «Автора-составителя» написано відповідно.

¹ Архівні сторінки. – К.: Національна асоціація українознавців, 1992. – С.12.

сів історії, Наталя Кузякіна за короткий відрізок часу, що припав на другий період її кулішезнавчих студій, відкрила безцінні архівні документи, проникла в їх суть і донесла до широкого загалу: через те свої знахідки про українську літературу в сховищах КДБ вона публікувала в найрізноманітніших газетах – переважно російських, щоб біль України та її синів дійшов і до малоросів, і до кондових шовіністів.

Але головна заслуга полягала в тому, що дослідниця здійснила вдалий вихід української теми на світову арену. У світ вийшла 1995 року книга «Theatre in the Solovki PRISON CAMP» у знаменитому англійському видавництві «Harwood Academic Publishers», яка 2009 була видрукувана в Санкт-Петербурзі з післямовою сина Бориса мовою оригіналу під назвою «Театр на Соловках. 1933–1937» (вид-во «Дмитрий Буланин»). Чи багато таких прикладів виходу українського Слова і трагедії покоління Розстріляного Відродження, правди про соловецький концтабір, де було знищено цвіт національної культури, – виходу за межі – в світовій практиці, не говорячи вже про нашу історію? Мабуть, лише одиниці. І мало хто, не гонячись за регаліями, міг би з власної волі і власним коштом їздити на Соловки, збирати скупі розповіді тих, хто вибрався живим з лабет радянського концтабору, факт до факту складаючи мозаїчну картину життя української інтелігенції за колючим дротом. Навряд чи хто б наважився заночувати в камері-спеціолаторі, де мучився Микола Куліш більше двох років, щоб через власне серце пропустити фантасмагоричні відчуття письменника і достовірно, на рівні психологічного роману передати страждання геніального письменника, позбавленого елементарного спілкування, відлученого від найголовнішого, на що було запрограмовано його покликання, – творчості. На підґрунті ретельного вивчення скупой соловецької періодики, не знищених офіційних документів про соловецькі «правила» і долі окремих людей (зокрема, про жінок на Соловках) з'явилися такі унікальні і фундаментальні за фактажем праці (документ → реставрація психології діячів української культури на останній межі → дослідження внутрішнього світу → аналіз листування → синтез спостережень про особливості творчості → доля цілої України в ХХ ст.), як насичені боєм статті «Несподіваний сюжет: із слідчої справи Миколи Куліша», «За соловецьким пределом», «Ув'язнений за суворою ізоляцією...: з роздумів над долею Миколи Куліша», «Микола Куліш: фрагмент неопублікованої книги», «Щедре літо Миколи Куліша», «За соловецькою

межею: листи М.Зерова, М.Куліша, Г.Епіка, В.Підмогильного (тридцяті роки)». Правдивість, яку найбільше цінувала дослідниця в творчості драматурга, була характеристичною рисою її публікацій, що мали талановите продовження у підсумковій 600-сторінковій книзі «Життєпис Миколи Куліша», рукопис якої 16 років зберігався у Києво-Могилянській Академії. Нарешті, книга вийшла під назвою «Траєкторії доль» (Київ: Темпора, 2010. – 640 с.) і буде, безперечно, востребуваною і прочитаною в Україні та за її межами поколінням тих, хто, як і Куліш, «не желал возвращения Украины назад, в историческое небытие (до гасла «единой, неделимой»), в состояние подкормки для других культур»? Та й зараз чи є кращі книги, ніж «Драматург Микола Куліш», «П'єси Миколи Куліша» і «Траєкторії доль»? Без перебільшення – високе місце драматурга в історії української культури захищене авторитетом і системною працею Н.Б.Кузякіної. Хоч тут Кулішеві поталанило!.. Бо глибоке проникнення в специфіку його творчості, повернення Україні його письменницької й людської долі в контексті сучасних і попередніх здобутків культури – безпрецедентне за широтою і виваженістю аналізу й синтезу. Та постать Миколи Куліша виглядала б одинокою без контексту української літератури ХХ ст. і попередніх епох, без залучення знань із зарубіжної драматургії, експериментів у сфері естонського, латвійського, грузинського, литовського, російського театрів і загальних процесів поступу мистецтва, типологічних сходжень і розбіжностей його визначаючих. Через те феномен українського драматурга було пропущено через рентген універсального знання про культуру творчості і неординарність таланту.

Окремою графою у кулішезнавстві записано одеський контекст письменника. Про це фундаментальна стаття «Микола Куліш в Одесі», в якій топос причорноморського міста зі своєрідністю культурного ландшафту окреслено так чітко, що дослідники одесики навряд чи обійдуть цю публікацію з головною ідеєю виразності української складової в непересічному обличчі мегаполісу. Тут є така достеменність описів європейської за стилем забудови архітектури, багатонаціональної за звучанням мов культури, за специфікою поведінки степовика-українця, що звик до широких просторів і волі, до згуків стихії моря, що витворили галерею національних типів і передусім характерників. Досліджуючи одеський період життя і творчості Миколи Куліша, авторка ряду статей з одесики не проминула ролі Одеського (Новоросійського) (тепер – національного) університету у долі письменника, який

став студентом історико-філологічного факультету напередодні І світової війни. Головний корпус на Дворянській, за описом Н.Кузякіної його старовинного вестибюлю з мармуровими сходами й старовинним годинником, справляє враження величного храму науки, в історію якого вписав свою сторінку і Микола Куліш.

Діапазон українознавчих студій професора Кузякіної був вельми широкий і так само сконцентрований навколо імен і постатей літературного процесу, що найповніше виражали оригінальність духовності народу. Дослідниця не тільки високо цінувала літературознавчі праці Миколи Зерова, але й поезію неокласика, його лекторську майстерність, толерантність і культуру поведінки, що були знаковими в епоху недовченості тих викладачів вищих навчальних закладів, які були провідниками настанов партії і свої наукові пошуки обмежували цитуванням (до діла і без діла) праць марксистів-леніністів.

За авторитет для дослідниці правили такі письменники, як Іван Кочерга, Олександр Довженко, Василь Мисик, Борис Антоненко-Давидович; такі вчені, як В.Перетц, С.Маслов, О.Білецький, Г.В'язовський, Л.Новиченко, І.Денисюк, В.Фашенко, що мали за плечима справжні університети знань і життєвого досвіду.

Прикметною пріоритетністю позначена творчість Лесі Українки в україністичному доробку Н.Б. Кузякіної. У студіюванні поетичного театру, в оприлюдненні результатів дослідження авторка монографій «Леся Украинка и Александр Блок» і «Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления (на материале драм Леси Украинки)» спеціально пішла шляхом компаративістики і написала їх російською мовою задля того, щоб міг прочитати і русист, і зарубіжник, усвідомивши висновок про світовий рівень української літератури і талановитих пошуків митців у поезиці.

Науковим відкриттям стала монографія «Драматург Иван Кочерга. Жизнь. П'еси. Вистави» і цикл статей про творчість неголосного, але плодового й оригінального драматурга і театрального критика.

Отже, україністика була природженою працею Наталі Кузякіної. Через те вона так багато встигла зробити в цій галузі знань, при цьому продукувала чимало оригінальних ідей не тільки щодо творчості репрезентантів української культури ХХ ст., але й тих мистецьких процесів, що характеризували їх специфіку як з погляду закономірностей історичного розвитку, естетичних досягнень, так і з точки зору на-

ціональної своєрідності. Та наукові праці дослідниці не були «сухарним производством», як для Миколи Зерова його витончені сонети. Чи не всі неупереджені критики її творчості (навіть ті, що були її ідеологічними опонентами) помічали стилістичну вишуканість її наукового дискурсу, що межував з художнім письмом. Через те блискуче викладені ідеї і концептуальне бачення творчості письменників, які були героями її українознавчих розвідок, ставали набуток (і мусять продовжувати ставати, бо дані праці треба републікувати, вилучаючи з журналів, збірників і газет, щоб не залишилися мертвим капіталом) не тільки інтелектуально налаштованих читачів, але усіх залюблених в українське слово, в культуру українського народу. Бо свіжі думки і дослідницька логіка гармонійно сполучалися з бездоганним словесним оформленням. Своїм прозорим і ясним науковим стилем, без захаращеності терміновжитку, культурою мовної палітри, серед яких думкам було просторо, Наталя Кузякіна різко відрізнялася від багатьох літературознавців другої половини ХХ ст. і навіть від деяких сучасних авторів монографій, статей, рецензій. Їй вдалося поєднати високу культуру мислення, зумовлену начитаністю; працездатністю, успадкованою від батька, з культурою наукового вислову, його афористичністю і легкістю фрази, що западають у душу. Таким чином універсальність її знання об'єкта і предмета дослідження ставали набуток інших, досягнувши статусу класики літературознавчого аналізу проблем драматургії і театру і найпоказовіших для її розвитку імен і практики письменників. І цьому навчилася Н.Б.Кузякіна у своїх улюблених митців і вчених з різних країн. Як приклад широти і глибини мислення варто навести розмисел авторки статті «Щедре літо Миколи Куліша» про причини замирання українського театру 80-х років – розмисел, який так само актуальний для межі тисячоліть і початку ХХІ ст.: «Український театр на Наддніпрянщині, а з ним отже й Куліш, зараз майже не мають свого природного глядача. Міста України за повоєнні роки поспіль губили його. Процес, який триває з прискоренням і досі. Загалом, культурна традиція – ходити до театру (а треба чверть століття, щоб її тільки закласти!) на Україні ХХ віку не раз переривалась драматичними розривами історії. Нові хвилі втікачів із села сягали осереддя великих міст. Театр лишався без глядачів: там, на селі, їх вже не було (бо це ж, як правило, молодь); тут, у місті, – їх ще немає. Перехід з категорії «ще нема» до «вже є» довгий, бо він катастрофічно пов'язаний не просто

зі зміною культурного оточення, але зі зміною мови. Вчорашній колгоспник ставав русифікованим городянином. Український театр іноді ще був для нього формою розваги, та не ставав місцем духовних пошуків, це ніби належало до історичних привілеїв російського мистецтва. **Чому саме театр, на мою думку, зазнав найбільших втрат на Україні ХХ століття? Бо вистава – це пряме спілкування з глядачем, це вголос мовлене слово.** І коли воно не зворушує природною для нього в натурі свободою й грою, коли воно не в характері, неправдиве, – усе розвалюється й втрачає свій внутрішній глузд. А досі слово на сучасній українській сцені не могло бути правдивим, бо у житті директор заводу, парторг, офіцер, інженер, їхні жінки й діти говорили переважно, а то й абсолютно, виключно – російською мовою і виростили на російській культурі. Світ національних понять ставав незнайомим, чужим, сама українська мова видавалась застарілою, нежиттєздатною. І дратувала вже непевність становища тих тисяч («ні в сих, ні в тих») людей, які ще клопоталися тією мовою, дбали про її виразність. Казав свого часу Панько Мусію Копистці про його дружину: «Плюньте на жінку... Хто тепер з таким барахлом возиться? Моді нема». Отож і запрошували — плюньте, навіщо з таким барахлом возитись, коли он російська мова стає єдиною для всіх? І мали цілком переконливі докази, і нема потреби збувати їх іронією»¹.

Як видно з цього фрагменту публікації 1992 року, пізнання Н.Кузякіною ваговитості творчої постаті Куліша й оцінка тієї втрати, яку зазнали і література, і театр, коли він загинув, не припинялося ні на хвилину. Тому енергія примноження знань посилювала резонанс кулішезнавчих студій, які відкривали все нові аспекти його творчої багатогранності й актуальності. Відлунює у її праці і біль через те, що «надії 60-х років на відродження театрального життя й активне повернення Кулішевих творів – вже як класичних – у щоденний репертуар театрів України не справдилась, і ми знову можемо поставити питання – чому? Інерція чиновництва? Потайна протидія театральних «вождів» – Корнійчука та іже з ними, чий давні маклери у критиці існують і по сьогодні»² – (Підкреслення моє. – В.С.). У художньо-літературний і сценічний дискурси п'єс Миколи Куліша дослідниця вжила настільки міцно, що оперувала його виразами органічно і присутньо – так, що

¹ Кузякіна Нагалія. Щедре літо Миколи Куліша // Український театр. – 1992. – №6. – С.2.

² Кузякіна Н.Б. Щедре літо Миколи Куліша // Український театр. – 1992. – №6. – С.13.

вони ставали крилатими фразами, асоціативно пов'язаними з ладом мислення і мовлення драматурга. Наприклад, семантично навантажене лаконічне формулювання «давні маклери у критиці існують і по сьогодні» відкриває глибинний підтекст, пов'язаний з останньою драмою Миколи Куліша «Маклена Граса», а через її героя – маклера Зброжека – на глибинний підтекст про гендлювання усім – аж до смерті включно. І це не поодинокий приклад унікального взаєморозуміння між художником Слова і його інтерпретатором, знавцем творчості і життя, посилене бажанням якнайточніше і найвиразніше їх представити не тільки історикам української літератури, але й широкому загалу, щоб було чим пишатися у вітчизняній культурі. Отже, публікації Наталі Кузякіної насичені гносеологічними й аксіологічними знаннями. Вони сповнені патріотичного сенсу в пізнанні і популяризації долі українства в ХХ ст. і попередніх культурно-стилістичних епох. Її праці як той болючий нерв, що не дає заспокоїтися над сторінками забороненої раніше національної історії. Занурившись у недоступні раніше архіви і розкриваючи механізм дії пекельної машини, що знищувала інтелектуальну еліту, дослідниця завжди бачила живу людську душу героїв своїх наукових розмислів. Чи то були українські митці, чи російські письменники Олександр Блок і Михайло Булгаков, чи естонські, литовські, грузинські діячі культури... Тим більше, що факти з їх життєвих і суспільних перипетій, що ставали літературознавчими сюжетами праць науковця, бралися з першоджерел. І вони давали підстави концептуально і глибоко їх осмислювати, створюючи густу текстуру викладу. У Наталі Кузякіної не було пустопорожніх фраз, «бомбастики», як любила вона повторювати вираз Івана Франка. Кожна думка, вплетена у тканину літературознавчої нарації, була філософськи оснащена, просякнута часто-густо гіркою іронією. Так, фільм «Пастка» починається словами Наталі Кузякіної: «Химерна річ – прогрес. Коли будувались Соловки, був винайдений пристрій, щоб полегшити працю будівельників, а за Сталіна тутешні в'язні дістали назву «временно осполняющий обязанности лошади». Людське життя тут було нічого не варте»¹.

До наукової творчості професора Кузякіної слід прикласти максимум Сковороди: «Якийсь із мудреців на запитання, **що таке мудрість**, відповів – **бути собі союзником і собі рівним**» (Підкреслення моє.

¹ Серія фільмів «Моя адреса – Соловки». Автор сценаріїв Н.Б. Кузякіна, кінорежисер Л.А. Анічкін. – 1990 – 1992.

– В.С.). Так, окрім цієї мудрості, дослідниця мала за вірних та рівних союзників ще й найкращих письменників України та Європи і робила все можливе, щоб їх пізнав світ. Рецепт із Сковороди, як роз'яснював Валерій Шевчук, «... означало: увійти в кругову оборону щодо світу, який нещадно супроти тебе почав виступати»¹.

Як україніст високої кваліфікації, Наталя Кузякіна, якщо скористатися однією з класифікацій Валерія Шевчука про типи письменників, що легко прикладається і до науковців, належить до інтегрованого різновиду. Наведемо типологічні міркування прозаїка: «... все, очевидно, залежить від того, якої природи письменник (читай – науковець. – В.С.). Є їх відтак два найпоширеніші типи: письменник **журналістичної природи** (класичний приклад – Е.Хемінгуей) і письменник – **голуб, який на одному місці набирає висоту** (класичний приклад – У. Фолкнер), причому й той тип, й інший може досягти високих результатів... Письменник же **голуб здатний стає** (нагадаю Плужникове: «Всесвіт бачити з кімнати») **сягти глибин душі людини, звісно, за умови, якщо він справді голуб, тобто має цього типу талант**»² (Підкреслення моє. – В.С.).

Виходячи з даної теорії, а ще більше з україноцентричних праць Н.Б. Кузякіної, слід підкреслити домінанту її психології творчості: за глибиною проникнення в об'єкт і предмет дослідження, за рівнем систематизації фактів, їх аналізу і синтезу, що добре видно на прикладі кулішезнавчих чи лесезнавчих студій, це був науковець з талантом набирати висоту і досягати максимуму у всьому, за що бралася. Але за мистецтвом виповідання здобутих результатів дослідження, за легкістю і чистотою стилю, за володінням мовними скарбами одразу належала до двох різновидів. І як аргумент варто навести витяг зі статті Станіслава Тельнюка: «Документи – те повітря, на яке опираються крила творчості відомої української дослідниці літератури й театру Наталі Борисівни Кузякіної. Зараз багато хто любить наводити у своїх літературознавчих працях ті чи ті документи. Але зробити документ – і передусім документ! – головним засобом «психологічного літературознавчого письма» вміє по-справжньому тільки Наталя Кузякіна. Її кни-

¹ Шевчук Валерій. На березі часу. Мій Житомир. Власний кореспондент // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 9(202). – С.129.

² Шевчук Валерій. На березі часу. Мій Житомир. Власний кореспондент // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 9(202). – С.118.

гу «П'єси Миколи Куліша», яка вийшла в «Радянському письменнику» 1970 року, я перечитував кілька разів. Це – **глибокий психологічний роман про 20-ті та початок 30-х років у нашій літературі й театрі, роман, писаний засобами літературознавчо-театрознавчими. І треба сказати чесно: белетристи ще не спромоглися (при всіх широко розрекламованих здобутках українського психологічного роману) на такий твір...**¹.

Отже, Наталя Кузякіна досягала істини і справедливості у вивченні будь-якої галузі філології – україністики, русистики, компаративістики, одесики, філософії і соціології культури – за допомогою двох важливих інструментів пізнання й оцінки – науки і мистецтва. Як дві сполучувані посудини, вміст і екстракт однієї з яких логічно і природньо перетікає в іншу, досягаючи такого ефекту, коли висока наука стає мистецтвом Слова. І саме тому праці дослідниці, які беззастережно відносяться до високої поліції в науці (за європейськими критеріями) призначені й адресовані не лише вузькому колу спеціалістів з драматургії і театрознавців, не тільки літературознавцям широкого профілю, філологам, що прагнуть пізнати альфу і омегу наукового експерименту і його аргументації, але широкому загалу читачів, що цікавляться Словом і Мистецтвом Театру. І тим, хто прагне перейти зі стану цивілізації у стан височочолої культури. Бо із самовдосконалення людини починається і прогресує суспільна культура, культура співжиття індивідуальностей.

Наталя Борисівна добре володіла законами діалектики накопичення і передачі інформації. Спираючись на біблійну притчу про хліби, які роздавав Ісус Христос, Леонід Плющ “У карнавалі історії” міркував про сутність цієї глибокої суперечності, що відбиває діалектику природи і суспільства, “як можна було нагодувати декількома хлібами тисячі людей (при цьому ще й багато залишилося). Кричуще порушення законів збереження. Я прийшов до висновку, – пише Леонід Плющ, – що треба шукати в природі явище, стосовно якого закони збереження не діють. І таке явище знайти нескладно. Це інформація. Коли професор читає студентам лекцію, то вони здобувають нову інформацію, а він її не втрачає (насправді я тут спрощую ситуацію, але, здається, в цілому це правильно передає парадокс інформації)”².

¹ Тельнюк Станіслав. «Я – істина... Я – справедливість...» Штрихи до портрета // Літературна Україна. – 1988. – 15 вересня. – С.7.

² Плющ Леонід. Вибране. У карнавалі історії. Свідчення. – К.: Факт, 2002. – С.78.

І в цьому проходженні шляхом наукового пошуку як власного буття *Наталя Кузякіна ще замолоду усвідомила зв'язок між естетикою і моральною філософією*. “Мова про те, що М.Бахтін називає світом людської дії, «світом події», «світом вчинку». Провідна етична категорія – «відповідальність»; своєрідна її конкретизація – уведений М.Бахтіним **образ-поняття «не-алібі у бутті**»: *людина не має морального права на «алібі», на відхилення від тієї єдиної відповідальності, якою є реалізація її єдиного неповторного «місця» у бутті, від неповторимого «чину», яким мусить стати все її життя* (пор. древню притчу про талант, заритий у землю, як про моральний злочин)”¹ (Підкреслення і курсив мій. – В.С.). Свій талант Наталя Кузякіна, керуючись максимом, що йде з біблійних часів, не закопала, а огранила, як коштовний камінь, упродовж свого творчого злету, що тривав протягом життя.

Наталя Кузякіна могла б своє розуміння відповідальності перед україністикою – в широкому спектрі власних зацікавлень нею – сформулювати афоризмом Михайла Бахтіна: “За те, що я пережив і зрозумів у мистецтві, я повинен відповідати своїм життям...”². Власне, цим була зумовлена логіка всього життя Наталі Борисівни, її головна пристрасть дослідника й інтерпретатора нагальних і болючих, ключових і актуальних тем україністики, пов’язаних з історією і теорією літератури ХХ століття і класичного періоду.

«Світом вчинку» професора Кузякіної Н.Б. була неухильна відповідальність за все, що вона писала і публікувала як науковець, що вона викладала у вузівських академічних лекціях, які ідеї висувала і обґрунтовувала на засіданнях Вчених рад, членом яких була; у кафедральній – офіційній і неофіційній – роботі, в індивідуальній співпраці зі студентами – дипломниками і недипломниками, – аспірантами і колегами, вміючи використати можливості і «не-алібі» кожного, надихаючи своїм прикладом на творче розкриття, на бажання “своїм життям до себе дорівнятися” (Леся Українка). Своєю буденною практикою, доведеною до рівня святкової, професор Кузякіна Н.Б. була “Людиною року” стільки разів, скільки років пропрацювала у різних вузах, змінюючи ролі – студентка, аспірантка, викладач, доцент, рецензент, професор, член Спілки письменників, – але не змінюючи

¹ Бочаров С.Г. Бахтин М.М. // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. – М.: Наука, 1986. – С.80.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С.7.

своїх принципів у ставленні до інтелектуальної праці своєї, у ставленні до інтелектів інших.

Отже, надійний і світлий розум професора ніколи не стояв на місці, не був у стані нерухомості, а був мобільним інструментом наукової теорії і практики, доскіпливих і фундаментальних студій україністики як самостійної і питомої галузі філології, що матимуть довге життя і непересічну творчу поживу для новобранців, що звертатимуться до цього потужного джерела, – нових поколінь літературознавців і маститих учених, що виробили чи виробляють свої форми «не-алібі» у науці і житті. Ще раз пошлемося на авторитет Михайла Бахтіна для характеристики творчого кредо професора Кузякіної: *“Каждая мысль моя с ее содержанием есть мой индивидуально-ответственный поступок, один из поступков, из которых складывается вся моя единственная жизнь как сплошное поступление, ибо вся жизнь в целом может быть рассмотрена как некоторый сложный поступок: я поступаю всею своею жизнью, каждый отдельный акт и переживание есть момент моей жизни-поступления.* Эта мысль, как поступок, цельна: и смысловое содержание ее, и факт ее наличности в моем действительном сознании единственного человека, совершенно определенно-го и в определенное время, и в определенных условиях, т.е. вся конкретная историчность ее свершения, оба эти момента, и смысловой и индивидуально-исторический (фактический), едины и нераздельны в оценке ее как моего ответственного поступка. Но можно взять отвлеченно ее содержательно-смысловой момент, т.е. мысль как общезначимое суждение. Для этой смысловой стороны совершенно безразлична индивидуально-историческая сторона: автор, время, условия и нравственное единство его жизни – это общезначимое суждение относится к теоретическому единству соответствующей теоретической области, и место в этом единстве совершенно исчерпывающе определяет его значимость. *Оценка мысли как индивидуального поступка учитывает и включает в себя момент теоретической значимости мысли-суждения полностью; оценка значимости суждения – необходимый момент в составе поступка, хотя его еще не исчерпывающий.* Но для теоретической значимости суждения совершенно безразличен момент индивидуально-исторический, превращение суждения в ответственный поступок автора его. Меня, действительно мыслящего и ответственного за акт моего мышления, нет в теоретически значи-

мом суждении. Значимое теоретически суждение во всех своих моментах непроницаемо для моей индивидуально-ответственной активности. Какие бы моменты мы ни различали в теоретически значимом суждении: форму (категории синтеза) и содержание (материю, опытную и чувственную данность), предмет и содержание, значимость всех этих моментов совершенно непроницаемы для момента индивидуального акта – поступка мыслящего”¹.

Наталя Кузякіна надбала багато благородних суджень-учинків, шляхетних думок і книжок. Через те життя її справдилось в системі практичної і теоретичної гуманітаристики. І саме досягнення в українській філології визначили особливий формат її креативної особистості, важливої в контексті вітчизняної науки, у продовженні традицій школи Івана Франка, Олександра Білецького, Володимира Перетца та ін.

Це була енергійна людина, наділена високою харизматичністю, людина артистичного жесту, гострого слова, яка створювала науку як щасливу і радісну справу. Вона жила україністикою, працювала для Науки, творила її. Пам’ять про неї залишається. Учні чи однодумці слідують її звершенням чи тільки мимохідь кинутим ідеям і думкам, завжди масштабним, несподіваним. Розвивають і будуть їх розвивати. Це і є пам’ять про Наталю Борисівну. І саме своєю працею вона створила найкращий скарб – корону свого доброго імені (як сказала б Марія Матіос), що є аналогом високої поліції в науці.

На завершення вступної статті до книги праць професора Кузякіної Наталі Борисівни слід вдатися до перифразу із заклику Остапа Вишні, який назву своєї статті про п’єсу Миколи Куліша розпочав з дієслова спонукально-наказової форми: «Читайте «Мину Мазайла», товариші!». Відкинувши застаріле в сучасному лексиконі слово, спрямоване до адресата, залишимо тональність і спонуку до дії активного включення в науку Філологія, яка читається як роман. Отже, хай відкриваються праці Н.Б. Кузякіної тим, хто пройшов повз них через малодоступність, бо чи хоч перевидавалася котрась із монографій (не говорячи про статті в газетах і журналах, до яких не добереться навіть завзятий студент!). І тим, хто тепер їх прочитає з відстані часу новаторськи і ще раз переконається, що україністика багата на таланти

¹ Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. – М.: Наука, 1986. – С.83-84.

і наукові школи, гідне місце серед яких посідає школа Н.Б. Кузякіної. Широта ерудиції, культура і ясність мислення, синестезійність бачення текстів і мистецьких явищ має відкритися широкому загалу і через републікацію праць, і через поширення навчальних фільмів «Моя адреса – Соловки», знятих кінорежисером Л.А. Анічкіним за сценаріями питомої дослідниці соловецької теми; і, нарешті, через вихід у світ книги «Життєпис Миколи Куліша» та перевидання українською надрукованої в Англії книги «Театр на Соловках». Тільки тоді глибокий жаль з приводу відсутності державного захисту і збереження наших національних пам'яток, висловлений Борисом Дерев'янком, втратить свою актуальність, а принцип бумеранга набере кінетичної енергії в сучасному вивченні філології як науки системної і точної, що здатна викликати до життя ефект потрійно посиленого зору, спрямованого на пізнання українського внеску в європейську культуру.

У своїх публікаціях Наталя Кузякіна не раз наголошувала на високій моральності Миколи Куліша. І тому навіть вивела формулу його людського і письменницького кредо, якому підкорялася і креативна діяльність дослідниці. «Чистити, чистити душу і тіло» – ось внутрішній заповіт, який лишила Наталя Кузякіна своїм життям у науці.



I. АВТОПОРТРЕТ. ІНТЕРВ'Ю. ВІДПОВІДІ НА АНКЕТИ

Кузякіна Наталія Борисівна (5.IX 1928, Київ) – укр. літературознавець, театрознавець, критик, доктор мистецтвознавства з 1971, професор з 1972. Закін. 1948 Київ. ун-т. 1962-68 – співробітник ІМФЕ, 1969-72 – викладач Київ. театр. ін-ту, з 1972 – Ленінгр. ін-ту т-ру, музики та кінематографії. Тв.: “Нариси української радянської драматургії” (ч. 1-2, 1958-63), “Драматург Микола Куліш” (1962), “Драматург Іван Кочерга. Життя, п’єси, вистави” (1968), “Українська драматургія початку 20 століття. Шляхи оновлення” (1979), “Леся Українка і Олександр Блок” (1980), “Становлення української радянської режисури (1920 – початок 30-х рр.)” (1984). Статті, зокрема “За Соловецькою межею”, “Леся Курбас” (обидві – 1988), “Олександр Довженко і Леся Курбас” (1989).

*Митці України: енцикл. довідник
/ за ред. А.В.Кудринського. – К., 1992. – С. 340.*

АВТОПОРТРЕТ

1. *Оглядаючись на пройдене, чи задоволені Ви результативністю, кінцевим ефектом і, якщо хочете, резонансом Вашої творчості? В чому вони?*
2. *Роль вузівської підготовки у Вашому формуванні як науковця?*
3. *Як Ви вважаєте, що таке літературознавчий професіоналізм? І під цим кутом зору як розцінюєте свою роботу науковця?*
4. *Перспективи розвитку української науки про літературу... Якими вони уявляються Вам?*
5. *Індивідуальне запитання (подається в тексті).*

Наталя Кузякіна:

1 Перше запитання анкети, як на мене, звучить трохи недоречно. Невже, тверезо й чесно зважуючи ситуацію, можна бути вдоволеним станом української культури та працею її істориків, зокрема й своєю? Я схильна приєднатися до думки Оксани Пахльовської (Старт з руїни космодрому // Літ. Україна. — 1989), яка пише про свідомо спрямований на знищення української культури процес, що його сумлінно здійснювали бюрократично-апаратні сили — і в республіці, і поза її межами.

Отже, чи вдоволена я своєю роботою? Ні! Дивлюсь на літературознавство (та й інші «знавства») з почуттям великого жалю і, коли хочете, сумної погорди загалом до гуманітарних дисциплін, — мізерна їх роль у суспільстві, де все підпорядковане політиканству та ідеям авторитарної влади!

Обставини склалися так, що за останні 15 років я двічі ґрунтовно чистила свою невелику бібліотеку. Ніколи не була бібліофілом, почувала від того велику незручність, бо розглядала це як знак духовної неповноцінності, аж поки не дізналася, що пристрасть бібліофілства виключно чоловіча.

Скільки ж, даруйте, критичного мотлоху я викинула! А він же свого часу купувався з надією знайти щось живе...

Після другої чистки виявилось, що на полицю українського радянського літературознавства мені схотілося поставити одного автора — Миколу Зерова. Не маю наміру кинути тінь на усіх фахівців 20—30-х років, що були справжніми філологами — як П.Филипович, М.Гудзій, І.Айзеншток, О.Білецький та інші — і кияни цікаві, і харківська школа, що формувалася під впливом діяльності О. Потебні.

Та все ж, на мій погляд, найяскравіша постать в українському літературознавстві останніх 70 років, яка встигла себе виявити (а скільки здібних людей пропало безвісти) — це Микола Костьович Зеров.

Жоден з літературознавців пізніших десятиліть не поєднав у собі так багато привабливих рис, не був такою яскравою індивідуальністю. Тож не випадково А.А. Хвиля, що з 1926 р. на різних посадах у Харкові та Києві десять років керує українським культурним процесом, так вперто, послідовно, зятято переслідував саме Зерова. Той-бо втілював у своїй особі світ мистецтва, закритий для Хвилі назавжди і, можливо, тому такий ненависний своєю незалежністю й внутрішньою свободою. «Таємною свободою», як назвав цей стан душі талановитих людей О.Блок.

А за могутніми плечима Хвилі збираються критики вузькі, безталанні, здатні до негайної зміни своїх думок відповідно до потреб влади й свого бажання втриматись на поверхні, хоч В.Коряк, хоч молодший Б.Коваленко, не кажучи про інших. Політиканство у їх судженнях заступає мистецтво. Літературознавство як до певної міри наука закінчилось на Україні з початком 30-х років. Усі, хто вижив, мусили або мовчати, або пристосовуватись. Зернятка віднайдених істин потопали в океані деформацій, напівправди й вигадок. У голови наукової молоді міцно вбиваються засади антинауки, засновані на ігноруванні сукупності фактів, на довільній препаратії окремого факту, який піддається будь-якому тлумаченню, на знеособленні митця і розглядові його тільки як “виразника” певних соціально-політичних ідей. Розриваються прямі зв’язки української літератури із західним світом, часом вибудовуються протистояння штучні, як то зробив, скажімо, О.Білецький із «Кассандрою» Лесі Українки, «пришивши» її до викриття американської прагматичної філософії.

Спроби хоч трохи вийти за вузькі рамки дозволеного, які зроблено на науковій сесії Академії наук 1942 р. в Уфі та у «Нарисах історії української літератури» (1945), зазнають нищівних погромів.

Розгубленість, страх відповідальності за власні думки народжують форми колективного писання історій, які стають провідними, обов’язковими для всіх академічних інститутів та вузів.

Я взагалі вважаю, що писання колективних праць (коли це не полюбове єднання науковців) у гуманітарній галузі є цілковитий нонсенс, — не можу сказати, який це має вигляд, приміром, у природничих науках. Адже історія — то послідовне проведення авторської концепції від початку роботи до її кінця. З нею не обов’язково погоджуватись, як із тією ж таки концепцією Зерова (та й з погляду фактології науковці знають зараз набагато більше), проте читати його цікаво. А колективні знеособлені багатотомні історії, які протягом років пише десяток працівників, мають метою якраз знівелювати особистість, виробити загальнообов’язкову істину, абсолютну, в останній інстанції.

На моїх очах минуло життя покоління літературознавців, які півстоліття, починаючи з нумерованих макетів 40-х років, безнастанно

переписували «правильну» історію. Яка невідповідність витрачених зусиль, марних старань — і мізерних наслідків!

Я вже не кажу, що читати ту «роздериротазівну» історію неймовірно тяжко, — як можна полюбити літературу, про яку написано так мертво? На жаль, не дожив до наших часів Юрій Олексійович Івакін, можливо, він би подарував читачам саркастичне дослідження «Як слід писати історію української літератури». А що сміху, а що сорому!

2. У підготовці наукових кадрів, як на мене, найбільшу вагу має талановита особистість, здатна закласти фундамент наукової школи. Це — найістотніша проблема, бо за нею стоїть і непоривність традиції, і водночас її енергійне подолання, оновлення.

На превеликий жаль, я не пройшла такої школи. Мене прийняли на кафедру української літератури Київського університету (після закінчення російського відділу) восени 1948 р. Була я надто молода, наївна й страшенно хотіла вчитись. Місця на кафедрі російської літератури не було, я почала готуватися до вступу на полоністику, коли керівник української кафедри Юрій Свиридович Кобилецький запросив мене поступати на його кафедру. Я погодилась.

Зараз подібна рішучість видалася б мені зухвальством невігласа, — так воно загалом і було. Додати до своєї зухвалості я могла хіба що працездатність і зацікавленість у пізнанні світу, який несподівано відкрився мені у незнаних глибинах історичних змагань.

Кафедра української літератури, де тоді працювали А.О.Іщук, Є.П.Кирилук, З.П.Мороз, Б.М.Гур'єв, О.С.Дяченко, Галина Кіндратівна Сидоренко та інші фахівці, поставились до мене прихильно. Першого року мене врятували, коли я ледве не вилетіла з аспірантури, бо не мала бажання вступати до комсомолу (довелося!). Мій керівник, Арсен Олексійович Іщук, рухливий, веселий сангвінік, іноді гнівався: «Куди ви не повернетесь, то за вами золоті верби цвітуть!». Проте називав «дочкою», працювати не заважав і частував тістечками у тодішньому коктейль-холі «Лейпціг», де він часом замовляв собі огидний, як на мій погляд, зелений коктейль із сирим яйцем...

Та ніякої наукової школи він не міг мені дати, бо й сам її не мав! Він якраз належав до тієї, переважно сільської, молоді, яка починала на межі 30-х років, коли у фундамент університетської освіти було закладено нехитрий механізм пристосування до щохвилинних політичних проблем. Після ретельної «чистки» університету, особливо гуманітарних кафедр, від «не наших» талантів чи залишилися там спадкоємці Зерова?

Ясна річ, цілком збезлюдніти університет не міг і на деяких кафедрах zostалися визначні фахівці. Українська ж кафедра, публіцистично активна, майже суцільно партійна, виявилась біднішою.

Тема моєї дисертації — на тлі того часу — звучала цілковитим

абсурдом. З погляду наукової істини досліджувати «Становлення української радянської драматургії (1917—1934)» було неможливо, адже у ворогах і репресованих значилися саме ті, що й творили тоді драматургію: М.Куліш, І.Микитенко, М.Ірчан; «забуті» І.Дніпровський та Я.Мамонтов. Чому вибрала цю тему? Від цілковитого нерозуміння справи, від довір'я до кожного написаного рядка. Та й хто б мені взявся тоді пояснити, як воно було насправді? А ще — від жадання збагнути логіку єдиного непоривного процесу, раціонально відновити і пояснити «науково» те, що не піддавалось тлумаченню саме у вимірах науки.

Як сказав мені один редакційний працівник, «ця тема зараз неможлива». Він мав рацію. А я ж її написала. І коли зараз бачу червону обкладинку першої частини своїх “Нарисів української радянської драматургії”, що вийшли 1958 р. на основі дисертації, то мені соромно. Довелося перейти життя, щоб усе-таки пізнати істину,— що ж таке були оті 20-ті роки. Послідовність цих зусиль відбили книги “Драматург М. Куліш” (1962), “П'єси Миколи Куліша. Літературна й сценічна історія” (1970), «Становление украинской советской режиссуры» (1984).

Зараз я скінчила біографічну книгу “Доля Миколи Куліша”, де, сподіваюсь, читач знайде дещо нове для себе.

3. Мені здається, що справді важливий здобуток з років аспірантури — любов до джерел, жадання бачити все на власні очі. Я могла довірливо повторювати несправедливі звинувачення на адресу того чи іншого автора, але джерела розписувала, як у бібліографічному відділі — вся українська журналістика була на картках.

Нас тоді зібрався дружній гурток: Ніна Калениченко, Ніна Купрій (мовник), аспірант Інституту літератури Леонід Коваленко. Ми сумлінно вчилися: робочий день починався у читальні університету або публічної бібліотеки о 10-й ранку й тривав до 10-ї вечора (з годиною перерви на обід, а часом і без неї).

Повагу до вивчення джерел своєрідно підтримував і семінар із давньої літератури у Павла Петровича Попова, ми відвідували його вдома, у великому темному кабінеті, заставленому книжковими шафами. Теж був дивний семінар! Ми «викривали» у своїх доповідях націоналістичні ухили М. Грушевського та С. Єфремова. У мене була тема: “«Слово о полку Ігоревім» у концепції Грушевського”. Думаю, що двадцятирічне дівчиство “концепції” академіка Грушевського нездатне було зрозуміти, бо для того треба було, як мінімум, прочитати його праці. І ось тут несподівано випливала певна користь чудернацького семінару: ми все ж таки читали конкретні праці і Єфремова, і Грушевського, так, напівлегально, виключно з критичною метою.

П.П.Попов тоді настирливо радив нам провадити, за його при-

кладом, “Літературні щоденники” — записи професійних інтересів і подій кожного дня. Здається, ніхто не скористався цією мудрою порадою, — а жаль! Щоденник літературознавця, який чесно реєструє події у своїй професійній сфері — що читав, бачив, чув, яку це викликало реакцію, — зараз мав би велику вагу. Може, у когось ще й лежать подібні записи?

Для провадження таких щоденників треба відчувати себе малою частиною в зв’язку поколінь, бачити їх наступність і в своїй професії. Атмосфера, якою ми дихали, несла у собі отруту відмежування, роз’єднання. Ці ідеї переважали над ідеями зв’язку, об’єднання, — це і означало втрату традицій, втрату історичного ґрунту в розвитку нації.

Можливо, тому найприємнішим видався мені семінар у чудового фахівця з давньої літератури й палеографії Сергія Івановича Маслова, він провадив його для аспірантів Інституту літератури, і сам Сергій Іванович являв традиційний у кращому розумінні тип російського інтелігента, і палеографія справді була наукою про зміни у написанні давніх рукописів. Тут усе було чесно.

Для нас, що спеціалізувалися з літератури ХХ століття, ніякої практичної ваги читання рукописів ХVІ віку не мало. Та відвідували ми той семінар охоче: людська і наукова привабливість лектора, заоханість у свою справу робили зустрічі з ним повчальними. Це була своєрідна мала наукова школа.

4. Як бачите, я мимохіть знову повернулась до початкової думки: для піднесення наукового рівня літературознавства потрібні яскраві індивідуальності та простір для їх роботи, а вони збиратимуть біля себе молодь і закладатимуть основи наукових шкіл.

Суспільство має витратити на це багато зусиль. І грошей, і часу. Хіба що Україна запросить собі на допомогу науковців з Канади — не одного-двох на святкову гостину, а групу для читання лекцій в університеті протягом року чи кількох років. Тоді процес оновлення українського літературознавства дещо прискориться.

Уявляю, які сили буде зібрано в університеті, щоб не припустити такого!.. То може відкрити “Вільний університет”?

5. На ваше прохання я охоче прокоментую своє ж інтерв’ю, яке під назвою “Навіть втрата мови не означає загибелі народу” надрукувала минулого року «Україна» (№ 35). Я б особисто не підкреслювала цю думку в назві, проте, слів своїх не зрікаюсь і спробую пояснити своє розуміння справи з державністю української мови.

Я повністю знімаю посилення на нездатність української мови служити засобом громадського і державного спілкування. Досвід перекладів та складання загальнонавчаних і термінологічних словників у 20-ті роки засвідчив, що структура цієї мови гнучка і здатна до мовотворень. Процент вживання різноманітних іншомовних слів і термінів

залишився та й зараз лишається на тому рівні, який не деформує основи національної лексики. Так само і входження у мову Наддніпрянської України галицизмів не порушувало балансу, хоча й викликало певні нарікання, які провокаційно використано в наступні роки.

Історичний, до краю короткочасний, досвід 20-х років, коли українська мова дістала можливість вийти на ширші обрії, дав позитивну відповідь на історико-лінгвістичні проблеми (хоч би які суперечливі чи навіть негативні окремі явища були в тому досвіді). Мовне питання на Україні зберігало потенції розумного розв'язання за умов: 1) обов'язкового збільшення незалежності, суверенітету і 2) значного мирного інтервалу в часі. Цих умов Україна не дістала: державну мову не можна захистити, не маючи, даруйте, незалежної влади, здатної стояти на сторожі біля матеріальних та духовних багатств народу. А публікації про утворення СРСР на сторінках "Известий ЦК КПСС" (1989, № 9) свідчать, що такої влади український уряд не мав ніколи.

Фізичні втрати українського народу за десятиліття репресій, Вітчизняної війни та повоєнних лихоліть, деформації генофонду призвели до того, що інстинкт самозбереження переважив чимало інших вагомих засад, у тому числі й інстинктивне збереження мови як знаку своєї неповторності, окремості.

Цей процес захопив мільйони. Його активно підтримував партійний і державний апарат, в руках якого реальна влада. Апарат і зараз гратиме на мовних сутичках та суперечностях, він прийматиме будь-які постанови і спокійно ігноруватиме їх.

Мені здається, що заклик І. Драча до об'єднання — заклик історично розумний і виправданий, вимагає і більшого спокою в постановці мовних проблем, які саме сьогодні часом роз'єднують ті сили, що їм варто було б виступати разом. Поки Україна не має суверенітету — Закон про державну мову залишиться на папері.

Я з цілковитою повагою ставлюсь до діяльності Руху і шаную особисто відомих мені його діячів. Проте я закликаю до тверезої оцінки ситуації: мовна проблема за якоюсь особливою логікою завжди ставала на Україні найдражливішою — і саме тоді, коли суспільні кризи свідчили про необхідність надати їй не перше, а друге місце.

м. Ленінград

//Слово і Час. – 1990. – № 6. – С. 65-68.

«НАВІТЬ ВТРАТА МОВИ НЕ ОЗНАЧАЄ ЗАГИБЕЛІ НАРОДУ»

Доктора мистецтвознавства Наталю Борисівну Кузякіну справедливо вважають одним із найвизначніших дослідників історії українського радянського театру. Широке визнання здобули її театрознавчі розвідки, присвячені творчості Миколи Куліша, Івана Кочерги, Леся Курбаса. Саме праці Наталі Борисівни багато в чому сприяли поверненню на українську сцену її найславнішого драматурга Миколи Куліша.

Іронія долі полягає в тому, що один з кращих фахівців у галузі української культури зараз працює в Ленінграді. Чому саме? Повчальні уроки недавнього минулого та роздуми переплелись у нашій розмові.

— Як сталося, що для вас, росіянки за походженням, українська культура не просто уподобання, а зрештою, справа життя?

— Мої батьки належать до тих російських переселенців, які наприкінці минулого століття (XIX — В.С.) оселилися в Києві. Тоді, вісімдесятих років, і тривав інтенсивний процес припливу населення з центральних областей Росії, зокрема з Орловщини, де жили мої діди. До речі, опинилися вони в Києві одночасно з Булгаковими, звичайно, належали до різних верств: батьки Булгакова — інтелігенти, мої ж — міщани. З українцями товаришували, співали українських пісень, але розмовляли російською.

Моє прилучення до української мови — це, так би мовити, один із мізерних відблисків того відродження української культури, що почалося 20-х років. Українську мову вивчала з початкової школи, хоча навчалась у російській. Тоді це було обов'язково, і ні в кого не викликало нарікань. А в шкільній бібліотеці було багато книжок в українських перекладах, особливо спокушала пригодницька література, тому я почала саме з неї. Десь у четвертому чи п'ятому класі відкрився переді мною світ української літератури. Оскільки я була дівчинка міська, то й смаки були дещо своєрідні. Шевченка, зізнаюся, не любила, не розуміла: пісень співала, але як поет він був мені не зрозумілий. Вразила мене тоді — і то на все життя — Леся Українка. Полюбивши її, відчувала, що за нею стоїть якась особлива, невідома, але дуже приваблива культура.

Як фахівець українським мистецтвом зайнялася цілком випадково. Закінчила російське відділення Київського університету й мріяла про аспірантуру. Та місце тоді дали одне. І призначення дістала Олена Григорівна Котовська — дуже мила, делікатна дівчина. Ми розуміли, що до аспірантури має потрапити саме вона. Мені слід було почекати рік чи два, набратися знань і розуму, але через юнацьку нетерплячку я вирішила вступати до аспірантури на польську філологію. Почала

вчити мову, читати польських письменників. Аж раптом зустрів мене завідуючий кафедрою української літератури Юрій Кобилицький і спитав: “Для чого ви йдете на польську філологію? Як ви зможете нею займатися?” Він мав рацію: йшов 1948 рік, вже впала “залізна завіса”, тому й вивчення польської культури могло бути за таких умов лише академічне, неживе. Скінчилася наша розмова тим, що Кобилицький запропонував мені йти на їхню кафедру.

Отак, несподівано для себе, я стала фахівцем з української культури, про що не шкодую. Роздумуючи над долею української культури, я відкрила для себе чимало проблем нашої державної історії в іншому освітленні, ніж досі. Завдяки перебуванню на межі двох світів, протилежних поглядів та упереджень, виникає своєрідний ефект “Подвійного зору”. Колиш Леся Українка, лікуючись в Ялті, прожила певний час разом із дівчиною-орловчанкою, слухачкою московських фельдшерських курсів. Вона писала сестрі про орловчанку: «...у неї в голові неможливий сумбур щодо «областных вопросов», вона зовсім не в стані розрізнити поняття «шовінізм і національне самопізнання», «автономія і сепаратизм», «політична солідарність і централізм», гірше всього, що вона не розуміє цього раз назавжди і що такий незламний «гвіздок» є, здається, в головах більшості росіян з «центральных губерний».

Я часто згадую ці Лесині слова, бо за своє життя переконалася в їхній справедливості. Гірш за все, що цілковита плутанина, небажання розрізняти поняття, про які пише Леся Українка, й досі притаманні не лише пересічному росіянинові, але й тій частині українського населення, яка, втомившись своїм незнанням власної історії і неможливістю її збагнути та самостійно розв’язати, давно пішла за течією асиміляції і використовує жупел “націоналізму” за будь-якої нагоди.

За своє дуже скромне і неактивне життя була й сіоністкою, й антисеміткою, й українською націоналісткою... Чомусь нікого не влаштовувало, що я просто росіянка, яка виросла у Києві. Повинна сказати, що в Ленінграді я теж якось випадаю із звичних зв’язків. Я не поділяю негласно розповсюджених упереджень, що на Україні діють націоналісти й антисеміти (хоча люди національно односторонні є всюди), та я знаю і справжню ціну демонстративним “інтернаціоналізмом” та зверхній — стосовно інших — “Дружбі народів”.

— **Об’єктом вашого дослідження стала драматургія...**

— Театр я любила завжди й, оскільки жили ми в центрі Києва, досить часто відвідувала вистави. Цей інтерес до театру і дав поштовх до занять драматургією. Тепер уже розумію, що лише моя унікальна історична наївність та неосвіченість могли спонукати до вивчення проблеми, яку за тих умов просто неможливо було правдиво, серйозно досліджувати. Темою моєї дисертації стала українська драматургія 1917—1934 років. Що я могла написати про це на початку

п'ятдесятих?! Звичайно, лише те, чого мене вчили, про що могла прочитати в книжках. От і проспівала багато дурниць, як ота канарейка, котрій поставили відповідну ноту. З таким задоволенням я б зараз збирала усі примірники першої книги «Нарисів української радянської драматургії», яку видала 1958 року на основі власної дисертації, та й спалила б! Шкода, що не можу цього зробити...

Після XX з'їзду КПРС історія літератури почала поступово набувати іншого вигляду, і я зрозуміла, яких дурниць наробила. Почуття провини, бажання спокутувати (коли хочете, дуже російська риса) примусили мене дошкукуватися першоджерел. Вже тоді зрозуміла, що найбільша моя «втрата» — Микола Куліш, драматург з «ласки божої», художник совісний і правдивий. Він допоміг мені побачити епоху 20-х років іншими очима. Дві книги — «Драматург Микола Куліш» 1962-го та «П'єси Миколи Куліша» 1970 року — це етапи мого пізнання письменника. Нещодавно закінчила перший том нової книги про творче життя Куліша: книжка має вийти в Москві й розрахована, насамперед, на російського читача, який, на жаль, майже нічого не знає про цього видатного майстра. Вважаю, що лише зараз спокутувала свою давню провину...

— **Яким чином ви опинилися за межами України?**

— Колись моя доля здавалася мені особливою. І лише згодом, проживши, як кажуть, свідоме життя, зрозуміла, що то не були примхи біографії. Я, мов піщинка, потрапила до струменя величезного, могутнього історичного вихору. Антоненко-Давидович любив повторювати: «Все сметено могучим ураганом...». Так і моя доля відбила якісь особливості цього могутнього урагану.

Кажучи просто, мене «з'їдали». Йшло це від людей, яким я заважала, зокрема, від оточення Олександра Євдокимовича Корнійчука. Корнійчук, безумовно, володів талантом драматурга, тому в його злеті немає нічого дивного. Не забувайте, що спочатку перед ним був такий сильний лідер як Микитенко (який, до того ж, і прагнув залишатися незмінно лідером). Але загинув Куліш, потім Микитенко, замовк Кочерга, і Корнійчук зостався один, без конкурентів, з якими б він, як художник, мусив би рахуватися, через те він вище рівня, якого сягнув у середині тридцятих, і не піднісся. Це був рівень, але від нього можна було зростати. Цього не сталося, і Корнійчук потрапив у цілковиту залежність від політичних кон'юктур, які він — треба віддати належне — вираховував з точністю сейсмографа. Загалом, є щось холодне, штучне у його творах, незважаючи на всі зовнішні емоції.

Коли 1963 року вийшла друга частина моїх «Нарисів української радянської драматургії», де я зробила першу слабеньку спробу вказати на недоліки творів Корнійчука, Левади, Собка, реакція була дуже бурх-

лива. На величезних зборах у Спільці письменників Олександр Левада буквально знищив мене. Та найбільше, найдошкульніше образив Шведов: Він сказав, що красиві жінки книжок не пишуть. Усі образливі слова інших промовців я забула, а цей “удар” по-жіночому запам'ятала — він тоді здався мені найнесправедливіший!

Припускаю, що сам Корнійчук не мав потреби закликати до розправи зі мною. Багаття роздмухували його численні прибічники, які тим жилилися. В Інституті фольклору та етнографії, де я працювала, відділом театру завідував Микола Кузьмович Йосипенко. Він був типовий представник тої генерації малоосвічених діячів, які прийшли на зміну українській інтелігенції, репресованій у тридцятих роках. Попередником Йосипенка на театрознавчій ниві був Петро Рулін — високоосвічена, мисляча, культурна людина, він володів кількома мовами, широко використовуючи свої знання у лекціях для студентів. Його репресували, а на зміну прийшов Йосипенко, уся гідність якого базувалася на «пролетарському» походженні та політичній тріскотні. І така людина керувала відділом історії театру! Це пояснювалося тим, що Йосипенко був тоді єдиний доктор мистецтвознавства на Україні й докладав відповідних зусиль, аби не з'явився конкурент.

Пригадую такий показовий випадок. Я була членом редколегії двотомної «Історії українського театру». І ось до розділу про драму на межі ХХ століття (він ішов за моїм підписом), не питаючи згоди автора, дописали лайливий абзац про Винниченка. А щоб я про це не дізналася і не протестувала, мене «викинули» з членів редколегії. Коли я побачила готову книжку, то просто жахнулася...

Але до 1967 року справа «з'їдання» не йшла далі певних меж. Усе змінилося, коли я на прохання видавців «Українського календаря» у Варшаві написала невеличку — сторінок на сім — статтю про український театр. Нещодавно ця стаття трапилася мені на очі, і я сказала собі, що й зараз написала б приблизно так само. І хоча нікого в ній не ображала, однак, через відсутність терміну «соціалістичний реалізм» та йому подібних, у «вищих інстанціях» стаття ця справила неприємне враження. Цим скористався Йосипенко і негайно розпочав «бойові дії». Виявилось, що я не мала права надсилати статтю (до братньої соціалістичної країни!) без штампів відповідних установ, отже, вчинила державний злочин. Було зібрано вчену раду, яка мене дружно засудила, а один з моїх колег надрукував у «Літературній Україні» статтю за промовистою назвою “Кому це вигідно?” Після чого мене, зрозуміло, одразу ж викинули з роботи, і рік я не могла влаштуватися. Лише за допомогою Миколи Бажана та Олеся Гончара, які звернулися безпосередньо у ЦК (там саме йшла зміна ідеологічного керівництва), мені дозволили працювати у театральному інституті. Але тут і далі цькували, причому засобами, з юридичного погляду, зовсім дикунськими. Так, одного разу

додому надіслали папірця, з якого випливало, що моє річне навчальне навантаження має становити лише 125 годин. Це було знущання, бо таким чином втрачався стаж, для чого треба мати навантаження не менш як 250 годин. Дійшло до того, що завідуючий кафедрою сказав: «А чого б вам не піти?» Я його зрозуміла: він був старий «кадр» і чоловік похилого віку, прагнув жити спокійно, я йому заважала.

До того ж, давно поширювались чутки, ніби от-от мають приїхати з Москви та забрати мене до КДБ. Люди неодноразово попереджали мене, що за мною стежать (цікаво було б заглянути у ті досє, що вони там вигадували?). Чи могла я залишатись у рідному Києві?! Мусила переїхати до Ленінграда.

Найприкріше у всій цій історії те, що вона — зовсім не виняток. Скільки людей, розумних, талановитих Україна втратила у ті часи — важко перелічити...

— Ці втрати — чи не одна з причин, через які зараз мусимо бити на сполох, закликаючи до національного відродження... І погляд не випадково звернено до минулого, до далеких двадцятих років. Мене ось що вражає. Відомо, що за часів царату українська культура не мала умов для розвитку. І раптом — перших пореволюційних років виникає ціла когорта митців, які піднесли українську культуру, українське мистецтво на рівень, недосяжний і досі...

— За відомими законами діалектики ніщо не може з'явитися на рідному місці. Уявлення, ніби творцями української радянської культури були люди, як то кажуть, від плуга чи від верстата, — абсолютно наївні. Перше покоління фундаторів складало переважно інтелігенти, які успадкували значною мірою все, чого досягли попередники. Бо, хоч який тоненький був прошарок дореволюційної української інтелігенції, вона формувалася вже не одне покоління. Навіть за важких умов царату процес будівництва національної культури, зовні непомітний, однак ішов уперед. Тож коли революція змела перепони, на авансцену вийшли люди, здатні до культурного будівництва.

І Куліш, і Дніпровський, і Смолич, і Валер'ян Поліщук, не кажучи вже про Курбаса чи Зерова, були люди по-справжньому освічені. Чимало з них закінчили гімназію, а треба сказати, що за рівнем викладання гуманітарних дисциплін з тогочасною гімназією нинішній педагогічний інститут не порівнюється. Крім того, за плечима у цього покоління були перша світова та громадянська війни. Цей страшний час багатьох відірвав од мистецтва: поети ще могли писати вірші, а прозаїки, тим більше, драматурги, як-от Куліш, взагалі практично нічого не писали. Натомість вони дістали величезний досвід, який не міг не позначитися на рівні їхньої майбутньої творчості.

Я це збагнула на власному досвіді, хоча й за інших обставин. Так трапилося, що мої університетські друзі та товариші були переважно

старші за мене років на п'ять-сім, воювали. Власне, різниця між нами вимірювалася не роками, а саме війною. І ця обставина визначила зовсім інший спосіб мислення: те, що я мала осягти, увійшло в них з першим пострілом, з виглядом першої вбитої людини...

Ось чому така істотна виявилася різниця між поколінням українських митців, які увійшли в літературу з запізненням на п'ять—шість років, та поколінням, котре прийшло слідом за нами, буквально наступаючи на п'яти. Це були зовсім інші люди. Через брак фундаментальної освіти, гуманітарних та історичних знань вони були переконані (чи їх було легко переконати), нібито все починається саме з них, ніби до їхньої появи в мистецтві нічого вартого уваги не було, а те, що існувало — «дворянське» та «буржуазне» — треба відкинути. Фундамент ВУСППу базувався, на жаль, саме на подібних засадах. Найстрашніше те, що друге покоління вдалося повернути проти першого гаслом захисту «пролетарського єдиномыслия», пролетарського інтернаціоналізму, що дорівнював національному нігілізмові.

— Чи не тому захлинулася так швидко «українізація», що її не підтримали саме ті, хто мусив нести українську культуру в маси? Як взагалі ви оцінюєте це явище — «українізація»?

— Може видатися дивним, але «українізацію», її установки, а особливо практику впровадження, не сприймали навіть ті, хто, здавалося б, мав скакати до небес від захвату: Куліш, Дніпровський... Вони бачили, як усе робиться — без підготовки, покvapом. Куліш навіть вживає характеристику — «казьонно», і це абсолютно точно визначає невідповідність слова й діла.

Декрет про рівноправність мав бути виданий у серпні 1923 року. Крива українських видань, якщо зробити таку діаграму, тоді різко пішла вгору. І якби цей процес було продовжено за сприятливих історичних умов, ми зараз мали б зовсім іншу картину...

Вивчення другої мови у школі, особливо ж, якщо трапиться путящий педагог, поступово призвичаювало дитину до рідної культури, вона сприймала її природно, без протесту. Саме школа мала стати головним осередком українізації. І вона з середини двадцятих років поступово йшла до цього. Однак не вистачало підручників, підготовлених викладачів... Куліш, який працював головою народівити в Одесі, краще за інших бачив розрив між гаслом та дією його у житті.

А тут ще почастишали скарги до «вищих інстанцій». Скаржилися здебільшого журналісти та службовці. Журналістам треба було якнайшвидше опанувати мову, але багато хто не мав бажання цього робити і переїхав до Москви чи Ленінграда. Службовці ж мусили пройти спеціальні курси та дістати довідку про те, що вони володіють мовою. Між іншим, в архіві Кочерги збереглася така довідка.

Та найбільший опір «українізація» викликала у партійних та

профспілкових функціонерів: у цьому середовищі було багато людей, які працювали сьогодні на Україні, завтра — в Туркестані, післязавтра — в Карелії (нескінченні перекидання кадрів були однією з засад тогочасної партійної політики, щоб не зміцнювалась, не зростала місцева влада). У партійно-профспілковому середовищі співіснували тоді три найбільші групи: росіяни, євреї та українці. Природно, що перші дві тяжіли до російської мови. Отже, процес «українізації» вже на самому початку гальмував, починаючи з «голови».

Проте я вважаю, що якби цей процес розгортався нормально, тобто повільно й поступово, охоплюючи дедалі ширші верстви населення, він мав би позитивні наслідки. Однак, вже 1926 року Сталін пише листа Шумському, що, мовляв, на Україні прагнуть силоміць українізувати пролетаріат. Були, звичайно, як тоді казали, «перегини» (без них взагалі не обходиться жодна справа, особливо ж така тонка і делікатна); у самих українізаторів через брак культури було чимало збочень, викривлень, однак цим недолікам одразу ж надано було значення «курсу». Каганович також з'явився на Україні зовсім не випадково. А колективізація взагалі поставила на цьому питанні крапку. Тридцятих років набирає сили зворотний процес — русифікації.

— Чому перший удар Сталіна вцілів саме в Україну? Адже перший гучний процес «шкідників» — «шахтинська справа» — відбувся у нашій республіці, далі — процес СВУ...

— Без сумніву, Сталінові була неприємна Україна сама по собі. Сталін не хотів терпіти Україну як рівноправну, незалежну республіку: адже з самого початку він був прихильник ідеї цілковитої централізації. Сталін ще 1918 року зауважив Скрипникові, що, мовляв, погралися в республіку і досить. І це не випадково! Мабуть, Сталін вважав, що й розмови у Москві про автономію республік, про самостійність у межах федерації — теж гра, данина часу. Насправді йому була потрібна жорстока централізація як головний принцип упорядкування величезної держави. Тому зникає українське козацтво як особлива територіальна організація, обмежуються зв'язки республіки із закордоном, які мали місце ще двадцятих років, одне слово, поступово знищують усі демократичні засади, на яких мав базуватися Союз Радянських Республік.

За цих умов піднесення національних культур взагалі стає утопією. Сталін сприймав національне лише на рівні фольклору. Народні пісні, танці, вшанування Шевченка як народного поета — будь ласка. Вищі ж вияви культури були, з його погляду, непотрібні.

— Можна зрозуміти обставини, але важко змиритися з тим, що саме українці виявилися такими піддатливими, з такою готовністю відцуралися (і продовжують це робити) рідної мови. Неможливо жити у Прибалтиці чи Грузії, не володіючи національною мовою

бодай на побутовому рівні. А на Україні... Навіть у таких старовинних українських містах, як Полтава або Черкаси, українську мову почуєш хіба що на базарі...

— Я думаю, що тут діє цілий комплекс причин, коріння яких — у століттях.

Не забувайте, що Україна практично не мала досвіду державного існування, а це величезна історична втрата. Чому важливо мати за плечима такий досвід? За умов класового, політичного, інших протистоянь внутрішніх сил будь-яка країна існує лише тому, що над цими протиріччями підноситься ідея державної та національної єдності. Та коли народ протягом століть не має досвіду національного єднання, йому важко зберегти себе на історичних манівцях.

Наведу приклад єврейського народу. Народ цей протягом століть не мав державності, втративши її ще за тих часів, що нині здаються легендарними. Але, втративши державність, він зберіг її відчуття, пам'ять про неї у своїх звичаях та обрядах. Ідея Нового Єрусалиму жевріла століттями, духовно готуючи людей, які жили у різних країнах, розмовляли різними мовами. І от настало ХХ століття, і ми бачимо Єрусалим та країну Ізраїль.

Народ може зазнати багатьох історичних ударів чи навіть краху, але мусить зберегти певні духовні засади, завдяки яким за сприятливих умов історичного розвитку він може знову об'єднатися, відновити свою державність.

Ідей, які б об'єднували український народ, було замало. Об'єднував своєю постаттю Шевченко. Мені не до смаку, коли про Шевченка кажуть як про «національного батька» чи «національного пророка», однак його поезія, його доля, його особистість, його служіння Україні були прикладами, що кликали до єднання. Наприкінці ХІХ століття виникає гігантська постать Івана Франка. Було чимало інших, достойних, вартих пошани суспільних діячів, однак усі ці люди не сягнули рівня, коли їхній вплив стає всеохопний. Нездатність багатьох українців до духовного та ділового єднання давно вже стала джерелом анекдотів, але у цьому щось-таки є...

А трагедія української мови полягає у тому, що в ній «світиться», як сказав Куліш, «руський» кістяк. Природна, історична близькість мов українців та білорусів до російської (тривав велетенський процес асиміляції) обернулись проти цих народів. Грузинові, приміром, легше, бо він може вільно існувати у двох мовних потоках, які між собою не стикаються. А от, скажімо, писати чи читати лекції, переходячи з російської мови на українську, чи навпаки, практично неможливо, бо втрачаються обидві. Колиш я була здивована, чому Олександр Іванович Білецький ніколи не розмовляє українською мовою. А потім зрозуміла, наскільки був правий: адже Білецький завідував кафедрою російської літератури, а для того, щоб мова

була чиста, треба розмовляти лише нею. Тому, коли всюди звучить російська мова, зберегти чистоту української майже неможливо.

Труднощі посилює ще й така обставина. Українська мова протягом століть жила тим, що трималося місця українське село. Це було живе джерело, навіть не джерело, а величезна ріка живої мови, здатна напоїти усіх. І ви, певно, згодитеся зі мною, що у XX столітті змілів не лише Дніпро, зіпсутий нашими немудрими «перетворювачами природи», страшенно зміліла й ріка національної мови. Зрушено було з місця село, вигнане, починаючи від часів колективізації, зі своїх прабатьківських гнізд. А процеси, що прокотилися українським селом, виявилися настільки руйнівні з погляду збереження чистоти мови, що, я боюся, зараз вже ріка мови не здатна очищати сама себе, принаймні, у величезному регіоні індустріального Придніпров'я.

— Невже так песимістично? Невже нині, коли, нарешті, почався процес відродження української культури, української мови, виявиться, що ми стоїмо перед муром, який навряд чи можливо пробити?!

— Розмірковуючи над сучасним станом української культури, я настроєна песимістичніше, ніж ті, хто покладає надії на «національне відродження». Мільйонна маса службовців усіх рангів звикла розмовляти, мислити російською мовою. Вони можуть зробити незначні поступки потребам сучасної політики, але всією своєю масою вони радо сунуть до асиміляції. Для того, щоб змінити напрям їхнього руху, потрібно півстоліття цілеспрямованої державної політики — як це можна зробити, коли вони, власне, і мають себе за державу і є господарі становища?!

Навряд чи здатне змінити становище навіть проголошення української мови державною. На мій погляд, перш ніж приймати таке рішення, треба провести референдум, бо слід неодмінно рахуватися з тим, якою мовою людина бажає розмовляти. Коли виключити Західну Україну, наслідки його виявляться невітніші. Однак, коли ми намагаємося щось передбачити заздалегідь, то мусимо розуміти, що наші дії, спрямовані на “національне відродження”, зустрінуть протидію багато в чому з боку тих, про кого ми піклуємося.

Читаючи курс театру народів СРСР, я завжди намагалася загнати в голови студентів — як міцний “гвіздок” — одну думку: ніколи не можна вважати народ і мову загиблими остаточно. Ніколи! Історія йде незбагненими манівцями. Хоч би за яких сумних обставин опинився народ, бачити у цьому, так би мовити, фінал його існування ні в якому разі не можна.

Хочу висловити думку, яка не стане популярною, особливо зараз, але я дедалі частіше звертаюся до неї у своїх роздумах. Я думаю, що навіть втрата національної мови не веде до загибелі народу. Зараз па-

нує протилежний погляд, однак історія свідчить, що втрата мови не означає, ніби народ зник. Приклад — Ірландія. Вона ще два століття тому загубила свою — гельську — мову, яку зараз можна вивчати хіба що у спеціальній вечірній школі, однак Ірландія не перетворилася на Англію. Існують ірландська література, ірландське мистецтво, кращі представники якого досить відомі у світі.

Тому я думаю, що у нашому теперішньому становищі вихід лише один: діяти поступово (поквапливість дуже небезпечна), розуміючи, що лише через кілька поколінь за сприятливих умов вдасться віднайти рівновагу. Треба, мабуть, піввіку розумного, демократичного, на нових правових, економічних засадах життя, щоб спробувати розв'язати національне питання у нашій республіці. Чи маємо ми цих півстоліття? Не знаю...

— **Дозвольте особисте питання. Чи шкодуєте за Києвом, за Україною?**

— Дуже. І не можу до цього нічого додати.

Розмову вів Олександр Галяс

//Україна. — 1989. — № 35. — С. 3-5, 21: фотогр.



II. ДРАМА ЯК РІД ЛІТЕРАТУРИ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ. МИСТЕЦТВО РЕЖИСУРИ. ТЕАТРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

КУЗЯКИНА Н.Б. – литературовед, доктор филологических наук, профессор ЛГИТМиК им. Н.К.Черкасова, член ССП. Автор книг: «Драматург Иван Кочерга. Жизнь. Пьесы. Спектакли» (Киев, 1968); «Пьесы Мыколы Кулиша. Литературная и сценическая история» (Киев, 1970); «Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления» (Л., 1978); «Леся Украинка и Александр Блок» (Киев, 1981); «Режиссеры эстонского театра 50-70-х гг. В.Пансо» (Л., 1987) и ряда статей по проблемам театра и драматургии.

*М.А.Булгаков-драматург и художественная культура его времени:
сб. ст. – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – С. 484.*

ПРО ХУДОЖНЮ СВОЕРІДНІСТЬ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

Труднощі естетичного аналізу на уроках літератури полягають насамперед у традиційному відриванні змісту від форми. Жадання цілковитої ясності та вичерпності у визначенні ідейно-тематичного багатства твору скеровує вчителя на максимальне виділення усіх його позитивних чи негативних думок. А це часто призводить до своєрідного відокремлення самих думок (змісту) од тієї сукупності картин, у якій вони тільки й живуть. Так і виникає розрив єдності художнього твору, який не зменшується, а тільки посилюється тим, що далі вивчаються так звані «художні особливості» — композиція, сюжет, опис, деталі, мова та ін. Саме тому, що все це вивчається ніби відокремлено від змісту, як його зовнішня оболонка, а не вияв суті, розрив між змістом і формою у свідомості учнів (а іноді й учителів) закріплюється назавжди, що, в свою чергу, залишає людину на дуже низькій сходинці естетичного розвитку.

Цей примітивізм набутих саме у школі естетичних уявлень подолати буває дуже важко. А оскільки переважна частина випускників іде потім у сфери навчання і виробництва, далекі од гуманітарних дисциплін, спрощеність уявлень залишається у багатьох дорослих людей як норма розуміння літератури і мистецтва.

Ось чому в школі слід усіляко вдосконалювати аналіз художніх текстів. Прагненням до розгляду змісту і форми у тій живій єдності, в якій вони тільки й можуть існувати, — цим, насамперед, повинен керуватися вчитель. Важливо зберегти в собі й передати учням відчуття органічної єдності всіх частин твору, визначеності їх специфікою літературного роду, жанру, творчого методу та стилю автора.

На деякі своєрідні труднощі, пов'язані з аналізом драматичних творів, слід звернути особливу увагу.

Загальновідома особливість драматичних творів полягає в тому, що вони показують людину безпосередньо діючою. Твердження це іноді розуміють надміру абсолютно, підкреслюючи його у протиставленні драматургії епосу (розповідь про вчинки та почуття людини) і ліриці як виявленню переживань та думок героя. Тим часом в естетиці XX століття процес взаємопроникнення літературних родів, який був досить відчутним і в XIX столітті, стає особливо виразним. Драматургія тут не становить винятку, вона вбирає в себе елементи і лірики, і епосу в досить своєрідних і часом несподіваних пропорціях.

Серед творів, з якими нові підручники мають хоча б побіжно ознайомити учнів, найцікавіша з цього погляду драма М.Куліша «Патетична соната». Твір написаний як спогад-монолог, у ньому таким чином використані безпосередньо засоби епосу. Водночас численні ремарки п'єси мають характер інтенсивних ліричних роздумів та й сама стиліс-

тика твору, його багата метафоричність тяжіють до української поезії. Найширше використання засобів епосу та лірики, звичайно, не руйнує драматургічної основи «Патетичної сонати», бо в ній людину показано як діючу істоту, що характеризується саме у дії і насамперед у дії.

У розмові про специфіку драматичного твору дуже важливо відзначити його тісний зв'язок із мистецтвом сцени. Найчастіше він встановлюється формально, як просте повідомлення про вистави п'єси на сцені того або іншого театру. А проте драматичні твори пишуться насамперед для сцени, і М.Гоголь мав рацію, коли казав, що «драма живе тільки на сцені. Без неї вона, як душа без тіла»¹. Розповіді учням про сценічні якості літературного тексту (найважче саме тут розповідати) — це значить продемонструвати можливість найрізноманітніших, іноді майже протилежних інтерпретацій образів, істотні зміни в трактуванні проблематики п'єси у зв'язку з рухом часу.

Дуже цікаві деталі дає сценічна історія драми М.Куліша «97». Коли в листопаді 1924 року п'єсу було вперше поставлено на сцені театру імені І.Франка (Харків), постановник її і виконавець головної ролі Мусія Копистки Гнат Юра трактував драму як максимально побутово точну картину років голодування, — надто близькими були ще тяжкі 1921-1923 роки. Незаможники — герої п'єси — були одягнені у старі полатані свити, взуті в чоботи-шкарбуни та постолі, виснажені жіночі обличчя закутані чорними хустками. Увесь колорит вистави був коричнево-сірим, похмурим. З цілковитою достовірністю відтворювались деталі декорацій — солом'яна стріха хати Стоножки, колодязь із дашком біля Гириноного подвір'я та ін.

Та ось пройшло кілька років, відійшли у минуле спогади про страхіття голодних часів, — і характер вистав «97» на сценах українських театрів почав змінюватись. Так, поновлюючи «97» на сцені Одеського театру в сезон 1927-1928 років, режисер В.Василько прагнув надати п'єсі оптимістичнішого звучання і зняти найрізкіші гримаси голоду з облич героїв. Колорит вистави було значно освітлено, причепурено й обшарпаний одяг незаможників. А в образі Мусія Копистки І.Замичковський виразніше тепер подавав риси характеру активного борця за Радянську владу, можливо, навіть партизана, — хоч і старенька, але охайна ватянка, будьонівка на голові. Копистка ніби помолодшав, став частіше посміхатись, ледь примруживши очі, — він вже виразно бачив перемогу над голодом і куркулями.

А в сучасних виставах драми «97» взагалі відбулося несподіване і цікаве відкриття, — образ напівбожевільної жебрачки Орини розкрився зовсім по-новому. Багато років її грали старою, розпатланою, страшною жінкою. А виявилось, що для найбільшої повноти розкриття задуму ав-

¹ Русские писатели о литературе. — М., 1939. — С. 287.

тора показати її слід молодого, гарного і тендітного, яка саме через свою жіночу лагідність і беззахисність не витримала страшних картин голоду і збожеволіла. І таке трактування виникло не як результат свавілля режисера чи актора, а як наслідок вдумливого розкриття психологічних можливостей образу, закладених у літературному тексті.

Думка про сценічну багатогранність і приховані можливості драматичних творів, які проявляються тільки на сцені, має бути добре засвоєна учнями. Для цього варто показати старшокласникам фото з вистав (хоча б які вміщено у відповідних виданнях серії «Шкільна бібліотека»), прокоментувавши їх. Читання вголос (у ролях) уривків з п'єс завжди практикується на уроках, та проходить воно здебільшого нецікаво. А тим часом це міг би бути дуже корисний і навіть захоплюючий для учнів урок, коли б педагог запропонував їм заглибитись у психологічну багатогранність драматичного діалога.

Візьмемо, наприклад, розмову Оксани і Гайдая з третьої дії п'єси О.Корнійчука «Загибель ескадри», її можна прочитати з різним підтекстом, з неоднаковими інтонаціями. В одному випадку вихідними позиціями у діалозі буде звичайне товариське піклування Оксани про Гайдая — товариша по боротьбі, який збочує на неправильний шлях. А в другому — приховане почуття, сильніше за товариські симпатії, можливо, навіть любов, яку Оксана не повинна виявляти і яку все-таки помітно. Відмінність звучання тієї ж самої сцени дозволяє краще зрозуміти багатющі сценічні можливості драматичного діалога, коли він звучить у виконанні різних акторів.

Своєрідність драматичного твору щоразу розкривається по-іншому залежно від творчого методу митця. Практично в шкільному курсі ми зустрічаємо твори реалістичного й романтичного характеру або такі, що поєднують у собі риси реалізму та романтики. Реалістичні драми й комедії (хоча міра реалізму в «Наталці Полтавці» І.Котляревського та «Хазяїні» І.Карпенка-Карого явно не однакова) відзначаються тяжінням до створення багатогранних соціальних характерів, дотриманням побутово вірогідних мотивацій у вчинках героїв, збереженням життєво точних форм у зображенні життя. Типові соціально точні характери реалістичних драм та комедій приваблюють химерним сполученням протилежних рис, їх несподіваним і водночас закономірним виявом, психологічною переконливістю вчинків. Зразками зрілого реалізму в українській дожовтневій драматургії є соціальні драми М.Кропивницького, І.Франка, М.Старицького та І.Карпенка-Карого.

Романтичні драми орієнтуються найчастіше на сюжети героїчні, історичні або такі, що дають можливість поєднати реальність і фантастику. Драматурги-романтики не прагнуть до збереження життєво вірогідних форм та побутово точного пояснення вчинків своїх героїв. Ось чому в «Лісовій пісні» Лесі Українки Лукаш кохається з фантас-

тичною істотою Мавкою, а дядько Лев знаходить спільну мову з усіма лісовими духами. Характери героїв у романтичних творах цілісні, монолітні й палкі, полярності людських натур (добрий, злий, жорстокий, підступний, нерішучий тощо) окреслюються сильно й виразно. Підсилюючи емоційну напругу зіткнень протилежних характерів, драматурги відмовляються від дослідження їх у тонкошах взаємопритягання чи взаємовідштовхування. Г.Гейне вважав, що романтичні образи мають більше пробуджувати, ніж характеризувати, цебто більше окреслювати людину в її емоційному пафосі, ніж у найтонших нюансах характерів.

Особливості творчого методу письменника позначаються і на його виборі, уподобанні тих чи інших жанрів: трагедія, комедія, драма, водевіль, драма-феєрія та ін. Зрозуміло, що цю думку не слід абсолютизовувати, бо для великих митців усі жанри добрі і в кожному з них вони можуть виявити себе. І все-таки не можна не бачити, що мелодрама як жанр тяжіє до романтичних засобів зображення (однолінійність характерів, визначальна роль випадковостей у сюжеті, підвищений тонус пристрастей). А психологічна драма — це дитина зрілого реалізму, найтонші модуляції людських характерів у ній відбиваються глибоко і переконливо.

Кожний драматичний жанр має свої визначальні особливості, хоча у чистому вигляді вони існують не дуже часто, — в трагедії зустрічаємо сцени комедійні, у сатиричній комедії — водевільні і т. ін. Провідне у творі визначається способом зображення людини в головному конфлікті п'єси, у розкритті провідних образів твору.

Так, скажімо, комедія, як говорив В.Белінський, заснована на комічній боротьбі, що викликає сміх. Комічна боротьба — це боротьба з негідними засобами, які саме через свою негідність і мізерність мети викликають сміх. Коли під цим кутом зору розглянути, наприклад, таку популярну п'єсу, як «Мартин Боруля» І.Карпенка-Карого, то ознаки комедійного жанру виявляються в ній особливо виразно.

Як це часто буває в комедії, і тут боротьба (нехай і однобічна) ведеться з причин явно не вартих уваги, дрібних і нікчемних, але герой її провадить із повним напруженням своїх розумових та духовних сил. Засліплений ідеєю-фікс, повіривши у своє дворянське походження, Боруля діє (як на його вік та характер) із фанатичною енергією і послідовністю. Повіреному Трандальову він дає завдання подати апеляцію в судовій справі проти Красовського, хоча суд і визнав образу обопільною. «Я грошей не пожалію, аби мені Красовського у острог посадить» — заявляє Боруля. Цим же бажанням утвердити своє благородне походження і відповідне становище керується Боруля й у виборі жениха для дочки Марисі («Коли б ще дочку пристроїть за благородного чоловіка»). Бажання стати дворянином примушує Борулю віддати сина

в місто у канцеляристи, щоб той уже потім, як людина грамотна, повів усі процеси та позови батька.

У захисті своїх домагань Боруля дуже наполегливий: він передає в місто поклони Кастану Івановичу та Свириду Петровичу, від яких можна сподіватися «мендалі», запрошує жениха з міста і відмовляє сватам Миколи, а коли новознайдений жених тікає, розлючений батько кидається наздоганяти його.

Комедійна боротьба в цьому творі розвивається в досить типовий, традиційний для класичної п'ятиактної комедії спосіб — більшість актів повторюють схему боротьби, щоразу її ускладнюючи. У першій дії Боруля говорить Трандальову: «О!.. Виходить: я — не бидло і мій син — не теля!.. І щоб після цього Мартин Боруля, уродзоний шляхтич записаний во 2-ю часть дворянської родословної книги, подарував якому-небудь приймаку Красовському свою обиду? Та скоріше у мене на лисині виросте таке волосся, як у їжака, ніж я йому подарую. На апеляцію!» Усі зусилля Борулі скеровані на те, щоб утвердити у своїх близьких та знайомих ставлення до себе як до пана. У другій дії в розмові з небажаними сватами Боруля продовжує ту ж лінію: «Що мені Красовський! Я сам уродзоний шляхтич!.. Мене викинуть! Мене за ноги витягнуть з прапрадівського ґрунту?! О-о!.. Та хто посміє? А стрічний іск, а апеляція? Я його ще в острог посадо за обиду, я правду судом одшукую, я йому покажу, яке я бидло і яке теля мій син!» Боротьба триває: свати від Миколи йдуть з гарбузом. Жінка Борулі Палажка піддається агітації і погоджується видати дочку Марисю за благородного жениха. І навіть втрата коней не вибиває Борулю із стану войовничого наступу. Дія закінчується повідомленням про приїзд письмоводителя станового («Певно, привіз утвердження в дворянстві. Отепер, пане Красовський, я тобі покажу, яке я бидло і яке теля мій син...»).

Третя дія починається монологом Борулі, роздратованого повідомленням письмоводителя про рішення виселити його з ґрунтів Красовського: «Ну, пане Красовський! Сипеш ти грішми, щоб мене вивести звідціль, — і я посиплю, де треба, щоб тебе у острог посадить!.. Бог дасть, дочку пристрою, тоді заживу настоящим дворянином: собак розведу, буду на охоту їздити, у карти грати».

Усі в домі Борулі зайняті приготуванням до зустрічі жениха. Дія закінчується подібно до другої: на порозі стає новий гість, жених Націєвський, і Боруля радісно зустрічає його.

На початку четвертої дії з розмови наймитів Омелька і Трохима з'ясовується дальший перебіг боротьби, яку ведуть Красовський та Боруля через Трандальова: «От і наш пан, каже, купив якісь бумаги у нього на Красовського, а Красовський, каже, довідався, приїздив аж у город, заплатив дорожче, і він продав йому бумаги вже на нашого пана». Боруля тим часом влаштовує заручини і вже бачить свою дочку

за чиновником, а себе великим паном: «Послухай мене, доню моя: краще білий хліб, ніж чорний, краще пан, ніж хам!» Проте сам же Боруля і псує собі справу, бо, ненароком підслухавши його суперечку з Палажкою з приводу майбутніх кумів, Націєвський тікає. Боруля кидається за ним: «Я ж тобі покажу, як шуткувати з дворянином!»

Прикрі несподіванки одна за одною спадають на голову Борулі (I дія — відмова у суді, бо образа «обоюдная», II дія — втрата коней, III дія — постановва суду про виселення з ґрунту, IV дія — втеча жениха із заручин). І, нарешті, V дія остаточно добиває Борулю: ненависний Красовський зібрав людей, щоб виселяти Мартина, у дворянстві йому відмовлено, син-канцелярист повернувся додому, втративши роботу. З горя та образи Боруля захворів, та ще продовжує хапатися за крихітку надії: «Ні... ще поїду в город, повезу всі дворянські бумаги Кастану Івановичу... А як утвердять?... Може, хоч після смерті утвердять...» Коли ж син йому сказав, що він уже не чиновник, кинув Боруля папери про дворянство у вогонь: «О-о-о! Нещасний хлоп Мартин Боруля!.. Тепер ти бидло! Бидло! А Степан — теля!»

Комедія закінчується прозрінням Мартина: «Чую, як мені легко робиться, наче нова душа сюди увійшла, а стара, дворянська, попелом стала». Внутрішня порожнеча і нікчемність усієї історії про дворянські зазіхання Борулі чудово підкреслена фінальною реплікою Омелька: «І щоб то було на цигарки віддять».

Таким чином, комедійна боротьба, навіть коли вона однобічна, ведеться завжди енергійно, наполегливо, завзято, і лише у фіналі герої зазнає поразки, яка відкриває йому очі на облудність, ілюзорність мети, до якої він прагнув. Поразка героя — обов'язкова, прозріння в розумінні духовного виправлення чи очищення — не є обов'язковим, необхідним компонентом комедії.

Комедійна боротьба, зіткнення протилежних сил є в кожній комедії, проте роль і значення їх неоднакові. Інколи, заплутана непорозуміннями та кумедними несподіванками, ця боротьба становить уже сама собою значний інтерес, іноді ж вона стає тільки засобом для розкриття характеру, до того ж засобом десятирядним, вираженням неяскраво.

Саме таку роль відведено власне комедійним ситуаціям у творі І.Карпенка-Карого «Хазяїн». Драматург дав своєму творові підзаголовок «комедія», хоча вкладав у нього дещо інший зміст, ніж той, якого сподівався глядач. «Комедія ця дуже серйозна, і я боюся, що буде скучна для публіки, котра від комедії жде тільки сміху. «Хазяїн» же зла сатира на чоловічу любов до стягання без жодної іншої мети»¹, — писав Карпенко-Карий.

У зіставленні з класично ясною і прозорою комедією «Мартин Бо-

¹ І.Карпенко-Карий. Твори в трьох томах. — Т. 3. — К., 1961. — С. 253.

руля» «Хазяїн» — набагато складніший твір. Веселий, доброзичливий і незлобивий гумор «Мартина Борулі» змінюється на «злу сатиру», якою дихають сторінки «Хазяїна». А це, в свою чергу, виявляється у своєрідності тих принципів естетичного опанування матеріалу, до яких вдався драматург. Часом навіть виникає сумнів: чи не помилився драматург у визначенні жанру свого твору? Може, «Хазяїн» — не комедія, а драма?

Справді, дуже дивно, як на комедію, іде розвиток подій у цьому творі, надто різко, драматично завершуються його чотири дії і з кожною дією драматичне напруження зростає. Перша дія закінчується сваркою Пузиря і Золотницького, і хоч Пузирю тут щастить зняти драматичне напруження («Та це ви щось таке говорите, що я не розумію. Милості прошу обідать!»), але різкість суперечки несе в собі не тільки комедійний, а й драматичний зміст. Репліка Золотницького: «Ах, ти... хазяїн, та й більш нічого!» — звучить гірким докором і лайкою на адресу «нешасної, безводної хмари» — Пузиря.

Друга дія твору уривається різко драматично повідомленням про те, що повісився помічник економа Зозуля, якого перед тим несправедливо звинуватили у крадіжках і вигнали з роботи. «Хазяйське колесо роздавило!» — коментує наслідки другої дії вчитель Калинович.

Результати діяльності хазяйського колеса, в якому крутиться все життя і сам Пузир, дають у третій дії несподіваний ефект. Пузир поїхав оглянути незчисленні копи багатющого врожаю, зібраного руками обдурених напівголодних наймитів, побачив гусей, що смикали копу, схопився прудко з бігунків, побіг за гусьми, упав і відбив собі нирки. Святкування дня народження мільйонера закінчується прикрою несподіванкою і його вигуками: «Ох, погано!»

А остання, четверта, дія, здавалось би, вже суцільно драматична. Вона починається розмовами про неминучу смерть Пузиря, коли він не згодиться робити операцію, і закінчується прогнозом лікаря («Два, три дні — і смерть!») та підсумковою реплікою Золотницького: «... Терентій Гаврилович одібрав повістку від смерті і скоро дасть показання перед богом».

І все-таки, мабуть, драматург не помилився, коли назвав п'єсу «Хазяїн» комедією, — він тільки не додав слова «сатирична», яке так і проситься до визначення її жанру. А в сатиричній комедії, що покликана художньо відтворювати здичавіння людини в гонитві за наживою, страшну убогість і жорстокість людських душ, що моляться ідоліві копійки, різко драматичні сцени і раптова розв'язка неминучі. Це не знищує власне гумористичних сцен, а таких у творі чимало, — чого варта одна тільки історія з халатом Пузиря, з підрізуванням бороди, з його міркуваннями про Котляревського і Гоголя та ін. Та й сама причина смерті Пузиря має виразний трагікомічний характер. У сатиричній

комедії часто так і переплітається: гнів і біль, зневажливий сарказм і гіркий докір, легкий усміх і ущиплива іронія. Це і народжує те органічне поєднання драматичних та комедійних сцен, яким відзначається твір І.Карпенка-Карого, з відчутною перевагою саме сатирико-драматичних ситуацій.

Провідний конфлікт твору, його суспільно-естетичний характер визначає і принципи групування і взаємодії образів, які найвиразніше розкривають авторський задум, розуміння життя митцем, цебто його концепцію дійсності. Не окремі, часом і виграшні репліки героїв, а вся система взаємозв'язку характерів дають відповідь на питання про ідею твору, і через те розглядові групування образів слід приділити значну увагу.

Є драматичні твори, в яких система образів, їх групування не становлять значних труднощів для розуміння. Так, скажімо, у драмі «97» принцип класової протилежності інтересів незаможників і куркулів, їх зіткнення у боротьбі за торжество чи поразку Радянської влади на селі проведено послідовно і переконливо. Висока ж художня виразність цієї драми визначається тим, що сама гострота класового конфлікту тут не нав'язується згори, як заздалегідь задумана і накладена на події, а виростає з характерів, з неминучості їх зіткнення. Бог власності, якому служить Гнат Гиря, робить його ворогом усякого, хто бідніший, а груба жорстокість характеру виявляється у ставленні до всіх людей, виключаючи хіба що дочку Лизьку. І для Годованого, в душі якого міцно тримаються основи держимордівської моралі, зміцнені давнім перебуванням у царській армії, бідняки — особисті вороги незалежно від їх характерів чи вдачі.

Групування образів (табір незаможників — Смик, Копистка, Параска, Вася, дід Юхим та інші і табір куркулів — Гиря, Годований, дід з ципком тощо) окреслює тут соціальну, класову, політичну протилежність інтересів дійових осіб, та не вичерпується цим. Відповідно до життєвої правди драматург показує також і тих, хто через свою людську слабкість здається на милість куркулів (Іван Стоножка), наївно розраховують на їх добре серце (Орина) або і просто продаються їм (Панько). Незаможницький табір несе величезні втрати, та все-таки перемагає — і силою загальнодержавної підтримки, і власною високою людяністю, втіленою насамперед у чудовому образі Мусія Копистки.

Звичайно, не всі драматичні твори піддаються такому беззастережно ясному аналізу, — найчастіше полярне групування образів бачимо в основі тих творів, які розповідають про класові, соціальні конфлікти у їх оголеному, найдраматичнішому виявленні («Загибель ескадри», «Патетична соната»). Стосовно ж таких творів, як, наприклад, «Платон Кречет», картина дещо змінюється, бо тут таборові чесних, діяльних працівників (Кречет, Берест, Стьопа та інші) свідомо протистоять

один Аркадій, — теж діяльна, але нечесна, демагогічно безпринципна людина. Несвідомо, тільки через свою необізнаність із справою та елементарну дурість, Аркадія підтримує Бочкарьова. Шлях же Ліди Коваль, у процесі пізнання Аркадія і Платона, йде не просто від одного до другого (була нареченою Аркадія, а стала дружиною Платона), а через подолання самозакоханості та упереджених думок до ясного і чесного мислення. І еволюція Бублика — од відмови підписатись під скаргою на Платона і до дзвінка в райком — зрештою завершується зміцненням у нього кращих рис, він звільняється від обережної нейтральності і трепету перед начальством.

Визначення конфлікту та групування образів таким чином дає можливість зрозуміти, навколо чого розгортається драматична боротьба і які сили діють у ній, відкриває шлях до розуміння сюжету; адже сюжет — це історія розвитку конфлікту твору у зіткненнях протилежних сил, історія розвитку характерів у діях та вчинках.

Етапи сюжету (зав'язка, розвиток дії, кульмінація, спад дії та розв'язка) загалом визначаються порівняно легко і добре відомі учням. Але, на жаль, часто-густо визначенням елементів сюжету і вичерпується їх уявлення про композицію твору. Деякі вчителі також цим обмежуються. Принаймні у статті П.Дробота «Вивчення сюжету і композиції драматичного твору» таку тенденцію продемонстровано досить виразно, та й сам автор формулює її без жодних застережень: «Торкаючись сюжету драми, вчитель фіксує увагу учнів на його визначальному місці при аналізі композиції. Бо, власне, що таке композиція драми? Це і є розгортання конфлікту в сюжеті у формі безпосередньої дії персонажів». (Див. «Українська мова і література в школі», 1968, № 12, стор. 45).

Сюжет драматичного твору справді має велике значення, але звести композицію до аналізу сюжету — це значить спримітизувати і художній твір, і спосіб його розуміння та аналізу. Сюжет — частина композиції твору, визначена її найзагальнішими принципами та особливостями і підпорядкована їм. Через це, між іншим, художні твори, написані на однаковий або подібний сюжет (а ми зустрінемося з ними в усіх галузях мистецтва), все-таки залишаються творами різними, відповідно до ідейно-тематичного задуму та композиції кожного з них. Хрестоматійний приклад «Приезжего из столицы» Г.Квітки-Основ'яненка та «Ревизора» М.Гоголя тут особливо показовий — написані на подібний сюжет, вони залишаються цілком різними творами.

У розгляді елементів сюжету драматичного твору важливо пам'ятати, що саме в сюжеті заховані ті етапи розвитку і наростання єдиного всеосяжного конфлікту, який рухає весь твір і визначає єдність його дії. Це, правда, не значить, що в драматичному творі існує тільки один конфлікт, — навпаки, часом їх кілька, і кожна сюжетна лінія має

свій початок і завершення, розвиваючись паралельно до головної (цей принцип часто використовується у Шекспіра), або так чи інакше зливаючись з головною, підсилюючи її за подібністю чи контрастом.

Так, скажімо, у «Лісовій пісні» Лесі Українки, творі дуже багатогранному за змістом та можливостями трактування, з великою художньою силою відтворено кохання Мавки. Щирість і безпосередність палкого почуття Мавки, що не знає розрахунку і вагань, протистоїть хисткому характеру Лукаша. Він теж щиро захопився лісовою красою, та боїться віддатись своїм почуттям. Розраховує, оглядається, зважає своє слово і свою ласку і, зрештою, як натура нестійка, легко потрапляє в лабеті меткої Килини. А далі приходить каяття, яке вбиває Лукаша. Мавка ще воскресне, бо вона має в душі «те, що не вмирає», — вогонь жертвної, самовідданої любові, а Лукаш гине, бо дух його виявився замалим для тих почуттів, які збудили в ньому Мавка і весна. Величним гімном самовідданості жіночих почуттів звучить «Лісова пісня», і мала рація її авторка, коли зазначала, що «історію Мавки може тільки жінка написати». Чисті почуття Мавки підкреслюються і за принципом контрасту. Побутова приземленість, неестетичність усієї постаті Килини (досить тільки згадати опис її одягу в ремарках) визнає і таку саму буденність її зустрічі з Лукашем. Розмова про корову «турського заводу», змагання з Лукашем у роботі — а хто швидше? — і, нарешті, апеляція до його грубо фізіологічних інстинктів у хитрій сцені боротьби — усе тут примітивне, точно розраховане і бездушне. Глибокі почуття кохання для Килини не існують, а, чергове одруження — то лише звичайна торгова угода, яку слід провести з максимальним вигоном для себе.

Має свій глибокий сенс і ще одна інтимна лінія твору, втілена у конфлікті «Того, що греблі рве» та водяної Русалки. Для них любов — це гра. І як усяка гра, вона дозволяє підміняти карти, хитрувати, обдурювати суперника і знову грати з ним. Часом це гра легка, іноді — небезпечна, почати її можна будь-якої хвилини і так само легко закінчити. Жаль і смуток тут швидко проходять, як і радощі, — вони спливають, як весняна вода. До зустрічі з Лукашем і Мавка була здатна на таку любов-гру з Перелесником, та музика Лукаша збудила в ній душу, і якими мізерними виявились торішні забавки! На фоні любові-гри і любові-узаконеної економічної спілки ще величніше виростає почуття Мавки.

Так сукупність сюжетних ліній твору служить виявленню головної його думки.

У розмові про своєрідність композиції п'єси не можна поминути і поділ її на дії та картини. Для творів кінця XIX — початку XX століття традиційним був поділ на чотири-п'ять дій. Для драматургів XX століття більш звичною формою стає п'єса на чотири і три дії, а в ос-

танне десятиліття — навіть на дві дії. Принципової ролі ця різниця в читанні літературного тексту не має, та все ж треба відзначити, що загальний обсяг драматичних творів за століття дещо зменшився, так само як і час, необхідний для їх сценічного виконання. Це вимагає од сучасних драматургів особливої майстерності у концентрації думок та почуттів, у розкритті характерів та конденсації дії. Ромен Роллан слушно зазначив, що «прекрасна драма — це статуя, для якої виміряність пропорцій, міцність структури, зібраність та енергія є необхідними умовами її існування... Школа драми — вищий ступінь розвитку духу. Вона формує майстрів»¹.

У зв'язку з думками Р.Роллана про енергію драми належить звернути увагу і на поняття ритму в драматичному творі. Йдеться не про віршований метр драматичних поем Лесі Українки, І.Кочерги та інших письменників, що писали свої драми віршами. Як правило, це п'ятистопний чи різностопний ямб, що зберігає природну гнучкість інтонації, максимально наближеної до розмовної мови і водночас поетично піднесеної. Коли говоримо про ритм у драматичному творі, то маємо на увазі інше: навальний чи повільний розвиток подій, стрімкий їх рух чи поступове накопичення до вибуху, ритм монологів та діалогів і, нарешті, ритм самої драматургічної фрази, який не тільки у кожного митця інший, але й істотно змінюється відповідно до жанрової своєрідності його п'єс. Так, скажімо, для драми М.Куліша «97» характерними є повільні ритми, неквапливе розгортання дії. Перша сцена твору, яку починає репліка Ганни («Отакого нарobili, що й варити нічого. Слобода!»), визначає тональність і ритм дальших подій. І тільки в неспокійних масових сценах ритм стає нервово напруженим, гарячково прискореним. Цікаво відзначити, що письменникові І.Дніпровському, який прочитав твір ще в рукописі, здавалось, ніби п'єса потребує інших ритмів — швидких і рвучких, рубаного, як солдатський крок, діалога. М.Куліш відповідав на це: «Тільки не для Копистки... Коли життя на степах ще тюпака біжить, то я (люблю правду) не можу, щоб воно в моїх творах автомобілем летіло»². І він зберігає у п'єсі «97» буденний ритм сільського неквапливого життя, що перебивається вибухами сконцентрованої ненависті.

Ритми ж «Загибелі ескадри» навальні, вони відбивають катастрофічне становище Чорноморського флоту і напруженість ситуації, в якій зіткнулись інтереси антагоністичних сил. Тут із самого початку рахунок іде на години і навіть хвилини, і палка, майже істерична промова Нагара, якою починається твір, витримана у такому ж нервовому ритмі: «Ви все проти. На кого чекаєте? Снаряди лягають все ближче і

¹ Вопросы литературы. — 1958. — № 6. — С. 241.

² Листи М.Куліша до І.Дніпровського. // Прапор. — 1958. — № 7. — С. 91.

ближче. Вже горять перші будинки. Вулицями у паніці мчать з гір обози, розбиваються об камінь, летять в бухту...» Особливо вибагливий і складний ритмічний візерунок мають твори романтично-ліричного забарвлення, досконалими зразками яких в українській драматургії є «Лісова пісня» та «Патетична соната».

Таким чином, аналіз драматичних творів передбачає з'ясування комплексу важливих питань, сукупність яких дає уявлення про зміст і форму п'єси в їх органічній єдності.

//Українська мова і література в школі. – 1969. – № 5. – С. 13-21.

ТАЙНЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Дто можно с определенностью сказать о лирической драме? Туманный предмет, неясный жанр, мало ли какую пьесу мы называем лирической? Это может быть пьеса в стихах и написанная прозой, посвященная истории и современности, многоактная и небольшая по размеру. Практически многие

пьесы, при желании, именуем лирическими или поэтическими, не разграничивая этих терминов и не объясняя их. «Мы настолько привыкли в обиходе к излишнему сближению лиризма со всякого рода поэтичностью, душевной проникновенностью, прочувствованностью вообще, в особенности, если они запечатлены в стихах, да еще к тому же певучих стихах, что понятия лиризма и поэтичности стали почти синонимичны, а «лирика» и «поэзия» равнообъемными», — так видят ситуацию литературоведы¹.

Теоретики драмы преимущественно также отождествляют понятия «поэтическая» и «лирическая», а если и различают, то не признают за термином «лирическая драма» содержательной ясности.

В самом деле, заглянем в труды по теории драмы. В.Волькенштейн выразился кратко: «Литературная критика говорит иногда о «лирической» драме. «Лирическая» драма — нонсенс. Лирическими часто называют пьесы, лишенные драматизма, но зато полные лирических «излияний», то есть пьесы весьма слабые»².

¹ Сквозняков В.Д. Лирика. //Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М., 1964. — С. 232.

² Волькенштейн В. Драматургия. — М., 1969. — С. 172.

Второй том академического труда «Теория литературы» — «Роды и жанры литературы» начинается с отрицания лирической драмы. Автор «Введения» Я.Эльсберг специально толкует об этом термине и задает вопрос: «...что дает определение «лирическая драма» (как и аналогичные ему) для понимания общего и индивидуального в драматургии, например, Чехова [...] и Блока [...]»? Обозначение это создает лишь иллюзию уточняющего определения, а на самом деле затушевывает и индивидуальные особенности творчества обоих столь различных писателей, и общие черты жанра драмы... Конечно, было бы странным педантизмом возражать против использования этого термина для характеристики какой-либо пьесы. Другое дело — использование его как определения, якобы вскрывающего жанровую сущность относимых к ней произведений»¹.

Однако после отказа Я.Эльсберга от употребления ничего не дающего термина, М.Кургинян, автор раздела «Драма», пишет о создании в конце XIX века новых «видовых форм», к которым относит и «трагическую психологическую лирическую» драму². Противоречие на страницах тома — не случайное, в нем выразилось упорство реальной истории драмы, требующей наименования для своих особенностей. Конечно, найти такие определения трудно.

В.Фролов в книге «Судьбы жанров драматургии» обратился к интересующей нас проблеме. Критик признает сложности взаимоотношений лирики и драмы: «Казалось бы, самой распространенной лирической формой должна была стать стихотворная пьеса. Однако такой тип пьесы в современном театре не прививается. Видимо, стихами «говорить» нынче не принято».

Естественно, что существует в истории нашей драмы и собственно стихотворный театр, для Фролова это театр Михаила Светлова. Что же касается иных пьес, созданных на основе «субъективного самовыражения», то вот они: «лирическая драма («Картотека» Т.Ружеви́ча), лирическая комедия («Весна в Москве» В.Гусева, «Стряпуха» А.Софронова), лирический монолог («Четвертый» К.Симонова), пьеса-исповедь, а также «лирический дневник» («Из записок Лопатина» К.Симонова)»³.

Из этих противоречивых примеров следует, что знаком лирической драмы для Фролова является преимущественно духовная близость проблематики автору и некое исповедническое начало, а собственно жанровых, видовых примет она не имеет.

¹ Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М., 1964. — С. 8.

² Там же. — С. 327.

³ Фролов В. Судьбы жанров драматургии. — М., 1979. — С. 393.

Показательную неопределенность в понимании лирической драмы продемонстрировала книга болгарского критика Чавдара Добрева «Лирическая драма»¹. Ч.Добрев пользуется в книге примерами из болгарской драматургии, и это, естественно, несколько затрудняет понимание авторских мыслей. Впрочем, именно концепция автора многократно подчеркнута: с 1944 до 1956 г. в болгарской драме преобладал тип событийной драмы, в которой герой, не ведающий колебаний и сомнений, выступал рупором времени и авторских идей. После 1956 г. в пьесах авторов поэтической, лирической волны (И.Пейчев, Г.Джагаров и др.) формируется новый для Болгарии вид драмы — лирической.

В характеристике Ч.Добрева (он не разграничивает понятий «поэтическая» и «лирическая») выделены некоторые существенные приметы лирической драмы. Очевидно, что самое важное для автора — полноценность изображения личности особого типа; натуры целостной, способной видеть грандиозную цель и во имя ее совершать значительные (героические) поступки, хотя Ч.Добрев и допускает наличие в герое противоречий «между поэтически возвышенной идеей, заложенной в нем, и его характером».

Значительное и второстепенное в наблюдениях критика, однако, расплываются в чересполосице общетеоретических размышлений, лирическая драма становится у него синонимом всякой хорошей современной пьесы.

И опять возникает вопрос: а что же такое собственно «лирическая драма»? Между тем как явление искусства она все-таки существует, особенности ее можно назвать, осмыслить. Для этого разумней всего прочертить, хотя бы бегло, ее исторический путь — такой подход поможет нащупать и нынешние ее формы.

В прошлом столетии, назвав пьесу «поэтической», можно было рассчитывать на понимание собеседника: поэтическая — значит драма в стихах. Этот уровень разграничения держался достаточно долго. А «лирической драмой» герои водевилей середины XIX века именовали декламационные пьесы с пышными объяснениями в любви («Петербургские квартиры» Ф.Кони, «Лев Гурыч Синичкин» Д.Ленского). Над архаикой «лирической драмы» в мире водевиля потешались весело и беззлобно.

Но на рубеже XX века зрелые пьесы Чехова изменили положение. Зрители и критики заговорили о лирике и поэтичности как отличительной особенности его драм, написанных прозой.

А.Блок, сразу после Чехова обратившись к драматургии, назвал свои символистские пьесы «лирическими драмами», то есть такими, «в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения — только представлены в драматической форме». И тем

¹ Добрев Ч. Лирическая драма. — М., 1983.

самым как бы противопоставил их общепринятым представлениям о стихотворной поэтической пьесе, где наличествует богатый идейно-тематический комплекс мыслей, развитый в системе устойчивых характеров и детально разработанном сюжете.

Поэту казалось, что «тончайшие лирические яды развели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму»¹ и что вторжение лирики в объективную форму драмы губительно для последней. Вместе с тем, называя свои пьесы «лирическими драмами», Блок невольно возвращал мысль читателя к уже привычным характеристикам драматургии Чехова: если и там, и тут «лирические драмы», то что же значит этот термин?

В самом деле, присмотримся к пьесам Чехова и Блока, отнюдь не претендуя на их анализ — это особая тема, многократно рассмотренная исследователями. Перед нами своеобразные крайние точки в широком спектре русской драмы рубежа веков. Противоположное, развединающее их сразу бросается в глаза: Чехов пишет прозой, Блок — преимущественно стихами. У Чехова воссоздается достоверный облик реальности в ее жизнеподобных формах, у Блока реальность сдвинута или резко трансформирована причудливой выдумкой поэта, уходящего в мир фантазмагорий, зыбких видений. У Чехова — характеры, у Блока — герои-маски. У Чехова — длительность человеческих судеб, у Блока — мгновенность духовного самораскрытия героев. У Чехова — эпическая растянутость времени, у Блока — лирическая его спрессованность. Реализм Чехова, сгущаясь до символа, сохраняет в неприкосновенности облик видимого, чувственно осязаемого мира. Блок спрессовывает быт и психологию до символа, повторение этих символов, знаков — прием разрушения бытовой достоверности. Чеховская фраза льется свободно, легко, в ней естественность психологически оправданной интонации. Блоковская фраза в лирических драмах сгущена до лапидарности, до гротеска; сопоставляя высокий стиль поэзии и заземленность быта, поэт достигает сильного разоблачительного контраста.

Но при умножении примеров творческого противостояния Чехова и Блока постепенно проступает единая почва, на которой возросли драмы и Чехова, и Блока. Открываются общие черты в их пьесах — то, что когда-то и дало основание современникам для употребления терминов «поэтическая», «лирическая» драма.

Т.Родина не без оснований поставила имена художников в прямую преемственную связь: «Внутри “объективной”, “научной” драмы Чехов вырашивает новую лирическую форму, которая должна будет отпочковаться, чтобы пройти самостоятельное развитие и до конца реализовать свой принцип. Блок, который назовет свои первые драмы

¹ Блок А. Собр. соч. В 8-ми т. — Т. 5. — М., 1962. — С. 164.

«лирическими», будет по сути дела продолжателем Чехова, хотя никакого формального сходства с чеховской драмой не обнаружит»¹.

Но если лирическая драма — «форма», то и сходство должно иметь хоть какие-то общие структурные признаки? И так или иначе должно выразиться в особенностях драмы: в типе главного конфликта, в принципах построения характера, в образной системе и форме отношений с читателем (зрителем).

Критика, начиная с А.Скафтымова, единодушно определяет генеральный конфликт чеховских пьес как конфликт между человеком и общим состоянием мира, — он вбирает в себя все остальные конфликты пьес и, в итоге, подчиняет себе.

Неразрешимость конфликта «человек и общее состояние мира» диктует возможность его лирического проживания, — не случайны монологи в финалах «Дяди Вани» и «Трех сестер». Возникает особый тип чеховских героев, в жажде духовного общения они каждый раз заново открывают свои души, говорят о надеждах и мечтах.

Мера лирической исповедальности становится в определенной степени и мерой человеческой значимости героев. Если согласиться, что лирика — это не всякая эмоция, не просто чувство, а «художественная мысль, данная в форме непосредственного переживания»², несущая в себе «образ переживания», то образы, рождающиеся в пьесах Чехова в моменты духовных потрясений его героев, несомненно, лиричны.

Доказывать образное богатство лирических драм Блока, естественно, нет надобности. Блок, в иной манере, но также склонен глобально расширять конфликты своих маленьких пьес, они неразрешимы не только в частном конкретном случае, а в философских, бытийных основах человеческой жизни. Неизбывные противоречия между мечтой и действительностью, между стремлением к стабильности чувств и их губительной изменчивостью, борение в душе человека разнонаправленных сил и рождает то общее состояние мира, которое не может быть исправлено частными изменениями. Драматическое осознание этого происходит у Блока лирическим путем, его пьесам присуще сильное исповедальное начало, приправленное горечью иронии.

Несомненно, лирическое богатство пьес Чехова и Блока, обнаженность сердечной боли героев в значительной степени связаны с тем, что они открываются в любви. Любовь как особое состояние человека, как плодотворное, радостное или, напротив, губительное напряжение всех его духовных сил, способствует духовной открытости людей. А все это рождает близкие принципы построения образа — словесное

¹ Родина Т. А. Блок и русский театр начала XX века. — М., 1972. — С. 214.

² Теория литературы... — С. 175.

действие героев состоит как бы из микромонологов, разделенных обстоятельствами во времени, но не прерывающихся в душе героев.

Обнажение алогизмов жизни, ее причудливой неупорядоченности именно в сфере чувств усиливает интуитивный мир пьес, рождает естественное тяготение художников к символу.

Конечно, разница в типе символов, в способе их употребления в драмах Чехова и пьесах Блока — огромна. Чехов — реалист, его символы общедоступны, содержательно вполне объяснены и многократно обыграны. Символика Блока иного типа — она не общепонятна, куда более элитарна и предполагает в читателе большую гуманитарную культуру.

Но повторим: как бы ни были значительны различия в типах символов и их использовании у Чехова и Блока, у обоих художников они выступают сценически проигрываемой системой художественных взаимосвязей.

Существует, таким образом, достаточно осязаемое, «формальное сходство» пьес Чехова и Блока, которое обнаруживается в расширении традиционных драматургических конфликтов до их глобальных форм (человек и общее состояние мира), в особом типе характеров, духовно открытых собеседнику (зрителю), в тенденциях к лирическому осмыслению и проживанию конфликтов, в монологическом прерывистом («дискретном») построении роли, в использовании театрально разработанной системы символов.

Эти структурные показатели и дают основание говорить о том, что в начале XX века русская драматургия открывает для себя новый вид — лирическую драму — в прозе (Чехов) и в стихах (Блок). Из двух распространенных терминов — «поэтическая», «лирическая» — мы выбираем определение «лирическая», оно представляется более содержательным. А термин «поэтическая» естественно оставить драме в стихах. Разумеется, это разграничение весьма условно, хотя бы потому, что поэтическая драма может быть и лирической, и не лирической. Но это уже тонкости анализа собственно стихотворной (стиховой) драмы, которой мы заниматься не будем, сосредоточив усилия на попытке выяснить судьбу лирической драмы в новых исторических условиях.

В свое время Блок обратил внимание на любопытное обстоятельство: «Заметили ли вы, что в нашей быстрой разговорной речи трудно процитировать стихи? [...] теперь стихи стали отдельно от прозы; все от перемены ритма в жизни». Ритмы жизни начали меняться еще до революции, а что же говорить о том грандиозном, невиданном сломе ритмов, который принесли революция и гражданская война!

Тут уже дело было не просто в ритмах жизни как таковых, предстояло осмыслить — в меру понимания художника — изменения в социальной структуре общества, в положении личности и ее новых связях с окружающим миром. Это был сложный процесс.

В брожении искусства 20-х годов постепенно открывались свои примечательные особенности. Разнообразие дарований и пьес создавало картину редкостно живую, плодотворно противоречивую. Проступили и общие тенденции: лирика странным образом переместилась в прозу, в стихах преобладала очень громко выраженная общественная тематика, а стихотворная драма стала сферой господства поэтов-рационалистов.

Обстоятельства складывались для лирической драмы неблагоприятно, впрочем, национальные традиции не разываются мгновенно. И соблазнительно было бы увидеть продолжение линии лирической драмы в творчестве М.Булгакова, тем более, что к тому есть основания.

В ярком даровании Булгакова чрезвычайно силен лирический элемент. Думается, что стоит прислушаться к суждениям С.Ермолинского: «И еще: он был лирик. Это было в нем в гораздо большей степени, чем можно представить по его произведениям, по сатирическому складу его творчества, и, если угодно, по личному общению [...] Но он был лирик, и не понять это — значит не вполне понять Булгакова-писателя»¹.

Лирическое в таланте Булгакова оказалось столь значительно, что для обуздания его Булгаков должен был выработать своеобразные «защитные» средства. Ими стали броня сарказма, иронии, гротеска. Редкая доверительность интонации, как бы сразу открывающая человека, составляя бесконечно притягательную краску его драм, не переходит в собственно лирику и немедленно снимается фарсом.

Блок, толкуя о русской дореволюционной драме, заметил по поводу пьес Чехова, что «таинственный дар его не перешел ни к кому, и бесчисленные его подражатели не дали ничего ценного»².

Однако Булгаков в 20-е годы выступил не подражателем, а оригинальным художником. «Чеховское» как привычная театральная эстетика, к которой его всячески склоняли во МХАТе, вызывало у него ироническое отношение. Театр же, как справедливо пишет М.Строева, «сглаживал стиль «фантастического реализма», приемы откровенной гиперболы и гротеска, генетически связанные у Булгакова скорее с традицией Гоголя, Щедрина и Достоевского, нежели с традицией Чехова»³.

Однако «чеховское» как гуманистическая традиция, как сочувствие человеку в его столкновении с жестокостью жизни, конечно, неизменно понятно Булгакову. Близки Булгакову и те качества чеховского героя, которые ненароком и по другому поводу обобщает герой «Бега» Хлюдов в двух словах: «Искренний человек, а?» Драматург может горько смеяться над нелепой доверчивостью и искренностью чеховских ин-

¹ Ермолинский С. Драматические сочинения. — М., 1982. — С. 642.

² Блок А. Указ. соч. — С. 172.

³ Строева М. Режиссерские искания Станиславского: 1917-1938. — М., 1977. — С. 162.

теллигентов, но они ему родственны. Это рождает проникновенный лиризм в пьесах Булгакова и желание его «снять».

Вот отчего пьесы Булгакова трудно назвать лирическими драмами. Главные герои «Дней Турбиных» и «Бега» — антилиричны. Они честны и искренни, политические конфликты для них неотделимы от вопросов нравственных, поэтому фигуры их объемны и значительны. Трагедия их — в беспощадной трезвости взглядов, парадоксально эта трезвость и становится для них губительной, толкая Алексея Турбина к гибели, а Хлудова к маниакальным разговорам с повешенным вестовым.

Лирическое в этих пьесах, временами окрашенное иронией, отдается героям частной жизни, случайно попавшим в мясорубку истории — Лариосику, Голубкову, Серафиме.

И даже драма о поэте театра Мольере («Кабала святош») начинается и оканчивается фарсовым снятием лирики и трагедии, тут все подшито фарсом великолепной французской выработки, — очевидно, как то и должно быть в пьесе собственно о Мольере.

Правда, приглушенные лирические интонации все время звучат в «Последних днях», особый колорит пьесе придают образы пушкинской поэзии. Однако главный герой Пушкин не выведен на сцену, драму его последних дней играют люди разные, преимущественно погруженные в бытовое, мелкое. Внутренний конфликт пьесы как раз построен на контрасте между колдовским обаянием поэзии и непониманием окружающими поэта как человека. Именно поэтому в «Последних днях» действительно господствует пошлое, суется Дубельт, Битков, Долгоруков и иже с ними. В нервном смятении и заботливый Жуковский, он потрясен: государь «фраков не выносит», а Пушкин явился на бал вместо мундира во фраке: «Я ему не нянька... и видеть его не намерен». Но вот, уже у двери, из стопки книг взят «Онегин», зазвучал пушкинский стих «Познал я глас иных желаний» — и в мир входит духовное, открывается понимание Поэта. Жуковский остыл: «Мне? Верно... Крылат, крылат!». Пушкин погибает, но крылатая поэзия его живет в драме.

Как видим, проблема лирического в драматургии Булгакова, несомненно, существует. Однако в структурах его драм преобладают формы трагедийно-комические, трагифарсовые, резко контрастные, действие разрешается поступками, а не лирикой. Впрочем, особенности эти открылись читателю и зрителю много позже, только в наши дни, а с конца 20-х годов Булгакова знали преимущественно как автора «Дней Турбиных» — единственной его пьесы, которую тогда играл только МХАТ, где как раз звучали редкой искренности «чеховские» нотки, и это «чеховское» решительно отбрасывалось критикой как архаика.

К концу 20-х годов заговорили о кризисе лирики, конечно, толкуя его очень по-разному. «Лирика сейчас редкостнейшая редкость», —

писал Б.Пастернак¹. Лефовско-конструктивистское наступление на лирику, крикливое и шумное, благословляло смерть лирики как выражения никому не нужных переживаний отдельного индивидуума. Л.Первомайский в 1929 г. в манифесте украинского конструктивизма «Смерть лирики» созывал к ложу смертельно больной консилиум из врачей: Коммунизма, Пролетариата и Конструктивизма.

А.Лежнев, отвергая лефовско-конструктивистские идеи, писал: «Первой и непосредственной причиной кризиса я считаю отрыв поэзии от мирочувствования... Мелкий буржуа, не просто рядящийся в кожаную куртку пролетарского поэта, но глубоко убежденный, что он действительно таковым является, выходил из затруднения тем, что начисто отрезал область подспудных эмоций. Его поэзия оскудевала, становилась насквозь рассудочной. Но в аналогичном положении оказывался и тот пролетарский поэт, который придерживался принципа стандарта, показа готового человека, не формирующегося и переделывающего свою природу, а уже сформировавшегося и причесанного, как манекен в витрине магазина... И в обоих случаях урезанная поэзия не служила выражением целостного мирочувствования... Где же выход из кризиса?.. Я могу ответить лишь общим положением. Если зло в разрыве между поэзией и мирочувствованием, то значит надо вновь соединить разорванные концы»².

Мысль Лежнева об отрыве поэзии от мирочувствования, т. е. о ее неполноте и рационализме проницательна. Кризис лирики на рубеже 30-х гг. практически закрывал дорогу и лирической драме, что вполне подтвердилось отношением к пьесам М.Кулиша и статьей Б.Алперса «Судьба лирической драмы»³.

Алперс признавал существование самостоятельного отряда «лирической драмы» и относил к нему пьесы: «Евграф — искатель приключений» А.Файко, «Вокруг света на самом себе» В.Шкваркина, «Заговор чувств» и «Список благодетелей» Ю.Олеши, а также «Патетическую сонату» Кулиша. В этих драмах он видел общие черты: они воссоздавали пути мелкобуржуазной интеллигенции в революции, ставили вопрос о праве на мечту и о третьем пути, исключающем крайности классовой борьбы. Драматурги высказывали свои сомнения, ставили вопросы, в правильности решения которых они не были уверены, поэтому пьесы не имели удовлетворяющих зрителя финалов. Между автором и героем, считал Алперс, нет расстояния, «это одно и то же лицо», а попытка

¹ Из писем Б.Пастернака к С.Спаскому. // Вопросы литературы. — 1969. — № 9, — С. 171.

² Лежнев А. Разговор в сердцах. // Новый мир. — 1929. — № 11. — С. 205.

³ Алперс Б. Судьба лирической драмы: «Патетическая соната» в Камерном театре. // Сов. театр. — 1932. — № 2.. (Ст. помещена в значительно измененной редакции в: Алперс Б. Театральные очерки. Т. 2.).

прикрыть их внутреннее единство маской иронии, идущей еще от романтиков, Блока и немецких экспрессионистов, терпит крушение.

«Монологическое строение лирических драм влечет за собой их внутреннюю статичность, отсутствие цельного драматического действия с последовательным развитием событий. В этих пьесах показываются странствия центрального персонажа по дорогам жизни, его переходы из одной среды в другую». Вывод критика не оставлял никаких сомнений: «Путь экспрессионистской драмы с ее системой эпизодовидений, с монологическим принципом композиции, с образами-тенями, раскрывающимися перед зрителями только лирически-музыкальной стороной, — этот путь лежит далеко в стороне от пролетарской драматургии, сочетающей углубленное вскрытие образов, вырастающих в крупные социальные обобщения, с мужественным реалистическим письмом»¹.

Разумеется, сейчас нет надобности полемизировать с критиком по всем пунктам его большой и, для нынешнего читателя, во многом неубедительной статьи. Исторiku видно, что Алперс прежде всего ошибался в исходном пункте: не было группы, отряда лирических драм. Очень разные по достоинствам пьесы Файко, Шкваркина, Олеши и Кулиша, действительно, имели общие черты, рожденные стремлением к правдивому отражению жизненных ситуаций и более или менее воспринятыми принципами построения экспрессионистической драмы, — эти принципы, кстати, в конечном итоге тоже отчеканила жизнь.

С самой пылкой защитой чувственного мира личности выступил именно Ю.Олеша, его пьесы «Заговор чувств» и «Список благодарений» резко направлены против господствующего в те годы рационализма. Но вот были ли драмы Олеши — лирическими? Думается, что утверждение вечности изменчивых чувств в драмах Олеши осуществлялось все-таки в драматургически иных формах. Нервный и взвинченный мир обеих пьес Олеши — мир рациональных размышлений и очень жестких построений с тяготением к использованию приемов мелодрамы. Защита лирики ведется рациональным путем, в этом видится один из парадоксов пьес Олеши, осмыслить который еще предстоит.

Лирической драмой была все-таки только «Патетическая соната», потому что драматургом-лириком оказался именно Кулиш. Алперс не случайно утверждал, что «мы имеем дело... со сложившимся мировоззрением художника, выстраивающего его на любом материале, на любом пробеге революции». Единство поэзии и мироощущения отметило пьесы Кулиша «Народный Малахий» (1927), «Патетическая соната» (1929-1931) и «Вечный бунт» (1932) резким своеобразием художественного языка. И при том, что каждая из названных пьес закономерно имеет свое жанровое

¹ Алперс Б. Судьба лирической драмы..., с. 17.

определение — «трагедийное», «драма» и «диалоги», все они — лирические драмы. Что же это значит применительно к Кулишу?

Волна лирики поднялась в его драматургии, сильной до того яркостью социальных типов («97», «Коммуна в степях») и осмеянием уродств нового быта («Хулий Хурина», «Так погиб Гуска»), как выражение глубоко волновавших художника гуманистических проблем. Кулиш возвращается на новом этапе к чеховскому конфликту «человек и общее состояние мира».

В «Патетической сонате» этот конфликт разрабатывается в политическом противостоянии героев, у каждого из которых своя цель (Илько, Марина, Андрэ). Но в «Народном Малахий» и «Вечном бунте» столкновения главных героев не имеют конкретно поставленной практической цели, они страдают именно от неустроенности мира и непонимания окружающих его нравственных основ. Время «жестокой материальности», как им кажется, отменяет духовное, люди не думают о сложности человеческой натуры, не принимают ее во внимание в своих планах и надеждах, торопливо отмахиваются от комплекса нравственных проблем как несущественных. А для героев Кулиша они важны.

Тут открывается близость Кулиша к Чехову и Блоку в видении конечной неуправляемости человеческой судьбы, которой движет сложная совокупность осмысленных поступков и случайностей, разумного и иррационального. А также в исповедальности и пронзительной, тревожной искренности, обращенной к чувству человечности зрителей. Герой Кулиша — «искренний человек». Разумеется, не следует ставить знак безоговорочного равенства между автором и его героями (Малахий, Илько, Ромэн), как это было принято в минувшие десятилетия, — Кулиш вполне понимал законы объективизации личности в драматургии. Но надо сказать, что автор присутствует в своих героях (и не только центральных) несравненно сильнее, нежели это принято в привычных формах драмы.

Конфликты в драмах Кулиша развиваются в переживаниях и смятении главных героев, движутся в значительной мере лирическим путем. Отсюда исповедническое начало его драм, страстные монологи персонажей. Наиболее убедительно эти особенности проявились в «Патетической сонате» — пьеса написана как «воспоминание» героя, поэта Илько Юги, названного «Я», о своем прошлом. Ремарки этой пьесы, поэтические характеристики времени и места действия, включены в текст драмы как звучащий авторский голос, что для театра составляет трудную задачу.

Органика сопряжения лирики в партиях всех героев и музыки Бетховена дает «Патетической сонате» Кулиша глубину, переводит чувства с бытового на иной уровень — уровень миропонимания, мировидения. Выстраивается как художественная система сложная образность его

пес, в них живут многозначность снов, гаданий, видений на грани сна и реальности.

В «Народном Малахии» главный герой Малахий Стаканчик обещает санитарке Оле, которую бросил любимый, непременно его возвращение, и возникает лирическая сцена:

— Не вернется.

— Согласно моим проектам — вернется. Неукоснительно. Ночью, зимой...

— Гм... А почему не весной?

— Зимой. Вы, Оля, засветив ночник одиночества, будете прясть нитку женской тоски. А колыбелька рип-рип, а в колыбельке дитя хлип-хлип, — мать же, Оля, горемычную песню запоет, ту самую, как ее... (Запел). Ой, спи, дитя, дождайся, пока мать с поля придет, тебе три цветка принесет: один цветок дремливый, другой будет сонливый, а третий — счастливый... (Наклонился к Оле). У Оли слезы?

Оля. (сквозь слезы). Ну, а дальше что?

Малахий. Зимой, ночью. Метель воет во всех степях, во всех краях: гу-гу-у... Кони в степи тупу, тупу — это из революционного похода возвратится он...

— Кто?

— Согласно с проектами — Кирюша.

— Да?

— Неукоснительно. У окошка станет, тихонько постучит: «Открой, супруга Оля, товарищ мой верный...» (Оле), Оля? Оля (тихо). Откроет...

Поэтическое видение будущего дает толчок действию: поверив Малахию, Оля разрешает ему уйти из сумасшедшего дома и уходит сама. Но надежды на немедленное исправление человека обманчивы, Оля попадает в подпольный бордель — там-то она и предъявляет счет «сказочнику» Малахию.

Лирические сцены оказываются, таким образом, в своем роде ключевыми. Но в дальнейшем течении действия образная проблематика их чаще всего иронически, саркастически снижается и как бы расслаивается: реализация поэтических надежд горько осмеивается, а порыв к ним — возвышается как естественная потребность духовно живого человека.

Лирическая драма Кулиша не дублировала тип русской драмы, хотя «чеховское» было им органично осмыслено и принято. Лиризм Кулиша питала поэзия Шевченко с ее обнаженным драматизмом и резкими контрастами. Близка драматургу и лирика «Лесной песни» Леси Украинки, Кулиш по-своему трансформирует поэтическое и музыкальное начало ее драмы-феерии.

В начале 30-х годов драмы Кулиша были отвергнуты как идейно и

художественно чуждые советскому искусству. На обсуждении «Патетической сонаты» в Камерном театре члены Художественно-политического совета изумлялись: «...потом очень много любовной лирики проходит, и за эту любовную лирику так нас будут крыть. Зачем она нам в советском строительстве, когда у нас идет такое чертовское строительство, а тут любовная лирика по всей пьесе будет проходить»¹.

В сборнике «Драматургия» (1933) В.Кирпотин упомянул Кулиша как человека, ставшего на путь «реакционной романтической идеализации прошлого. Дух статей сборника оказался прямолинейно антилиричен. И Горький, говоря о Чехове — создателе совершенно оригинального типа «лирических комедий», недвусмысленно заметил: «Меньше всего сейчас нам необходима лирика»². Лиризм чеховских драм все еще казался ненужным новому искусству, пока в постановке «Трех сестер» (1940) Вл. Немирович-Данченко не утвердил заново их гуманистическое и образное богатство.

Что касается собственно стихотворной пьесы, то об отношении к ней И.Сельвинский в 1934 г. писал: «Афиногенов, например, так прямо об этом и говорит: „Есть уже в драматургии два поэта — Сельвинский и Безыменский, — и довольно. Больше не надо”». Позицию Афиногенова можно понять: оба поэта (к ним можно присоединить и Л.Первомайского) были тогда предельно публицистичны и рационалистичны. И хотя они писали пьесы стихами («Командарм 2» Сельвинского, «Выстрел» Безыменского, «Неизвестные солдаты» Первомайского), но их речи явно не хватало глубинной и общепонятной эмоциональной образности, поэзии.

Драма в стихах не является предметом нашего специального рассмотрения, но можно сказать, что и в этой области в 30 — 40-е годы значительных достижений не было. Усердно писали стихотворные драмы В.Гусев, В.Соловьев, немало появилось в 30-е — 40-е годы исторических пьес — и в русской драматургии, и в иных национальных литературах. Но, пожалуй, из всех стихотворных драм только те остались в непрочной памяти читателей и зрителей, в которых проявился максимум собственно лирического элемента (В.Гусев «Весна в Москве»). В целом же театр и стихотворная драма разошлись.

Лирическая драма в те годы исчезает. Правда, с середины 30-х и до 50-х годов рецензенты частенько употребляли термины «лирическая драма», «лирическая комедия» относительно пьес, в которых действовали молодые влюбленные, говорили о любви, пели и читали стихи.

Историки советской драматургии пишут, что в те годы «пьесам

¹ Стенограмма заседания Художественно-политического совета от 24 мая 1931 г.

— ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 59.

² Драматургия. — М., 1933. — С. 18.

Афиногенова, Арбузова, Симонова и некоторых других авторов был присущ психологизм, который, пожалуй, можно было бы определить как лирически окрашенный, эмоциональный», он проявлялся в системе особых художественных средств: «внутренний монолог, косвенный диалог, музыкальный и поэтически-образный строй речи действующих лиц, повторы, психологически насыщенные паузы и т. п.»¹. Наблюдение справедливое, однако, при общем росте «лирической окраски» пьес, собственно лирические драмы назвать трудно. Термин «лирическая драма» опошлится, потерял смысл и нередко прикрывал внутреннюю бессодержательность, аморфность пьес.

С.Михоэлс в статье «Драма и театр» (1939) утверждал, что свидетельство неблагополучия в драматургии — это кризис жанров. «Кризис жанра, болезнь жанра, смерть жанра... — именно так следовало бы обозначать различнейшие моменты в истории изменений и эволюции драматургии и театра [...] И будет верно утверждение, что крупное явление в драматургии, новая звезда на этом небосклоне обозначает открытие нового жанра, неповторимого, как неповторима крупная человеческая индивидуальность»². С мыслью Михоэлса следует согласиться. Оставалось ждать и появления новых драматургов, способных соединить разомкнутые звенья лирической драмы.

Обновление духовной атмосферы в стране с конца 50-х и в 60-е годы вызвало прилив лирической волны в искусстве. Она была столь высока и всепроникающа, что, как и болгарский критик, советские историки временами тяготеют к самому расширительному пониманию термина «лирическая драма» относительно тех лет.

Д.Садыкова-Грачева в пособии «О советской лирической драме 50-60 годов», употребляет еще термин «лирико-психологическое направление». Она видит его началом пьесу А.Арбузова «Годы странствий» и несколько опрометчиво полагает, что «драматургия А.Володина открыла новый способ изображения действия на сцене, заложила основы так называемого «поэтического театра»³.

В разделах книги («Лирическая драма А.Володина», «Лирико-психологическая драма В.Пановой», «Лирико-публицистическая драма В.Розова «В поисках радости», «Лирико-романтическая драма А.Арбузова «Мой бедный Марат»»), в анализе конкретных пьес автор наблюдателен. Однако в общих рассуждениях открывается распространенная ошибка, термины: психологическая, социально-психологичес-

¹ Богуславский А., Диев В. Русская советская драматургия: 1936-1945. — М., 1965. — С. 132, 135.

² Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. — М., 1981. — С. 197-198.

³ Садыкова-Грачева Д. О советской лирической драме 50-60 годов. Ташкент, 1976. — С. 6.

кая, социально-бытовая драма всюду подменены понятием «лирическая», все писали лирические драмы.

Разговор о лиризме камерных психологических драм Володина и Арбузова не беспочвен, драматурги активно используют приемы близкой им чеховской пьесы. Тип конфликта и принципы его решения уводят их, однако, в иную сторону, удаляющую от полифонии зрелого трезвого Чехова.

В те десятилетия театр заново соединил лирику и сцену в поэтическом спектакле («Павшие и живые», «Послушайте...», «Товарищ, верь» и другие), за русским театром двинулись национальные коллективы в республиках. Поэтический спектакль — тема особая¹, но важно отметить, что тип такого зрелища разрабатывал богатейший арсенал сценической условности.

Тем самым подготовилась почва для возрождения стихотворной драмы и восстановления ее связей с театром. Ю.Марцинкявичюс, опираясь на традиции литовской драматургии, создает примечательную трилогию («Миндаугас», «Собор», «Мажвидас»), Мустай Карим пишет «В ночь лунного затмения» и «Не бросай огня, Прометей». Спектакли по этим драмам в 70-ые годы активно способствовали возвращению доверия к звучащему стиху.

В разнообразии форм сопряжения поэзии и театра постепенно определялась и та значительная творческая индивидуальность, которая наиболее определенно выразила своими пьесами особенности лирической драмы наших дней. Речь идет об Ионе Друцэ — прозаике и драматурге, пишущем по-молдавски и по-русски. О драматургии Друцэ высказано уже немало дельных мыслей, в статье «Все живет, имеет душу и голос...» В.Максимова как бы обобщила наблюдения критиков. В ее работе с большей или меньшей обстоятельностью отмечены многие качества лирической драмы, хотя автор и пользуется формулой «поэтическая»².

Итак, в чем же они, особенности лирического театра Друцэ? Выделим основные соображения Максимовай. «Известно, характер в драме обнаруживает себя через общение с другими. У Друцэ при сохранении этого принципа столь же сильным средством становится самораскрытие, самообнаженность героя. Повышенная степень исповедальности, легкость перехода к размышлению вслух, бесстрашие откровенности, красноречие, патетика самопризнаний — характерная черта его пьес [...]

¹ См. ст. под рубрикой «Поэтический театр» // Совр. драматургия. — 1983. — № 4.

² Максимова В. «Все живет, имеет душу и голос...» // Совр. драматургия, 1982. — № 4. — С. 181-192.

Хрестоматийно известное суждение о том, что единственное оружие драматурга — диалог [...] по отношению к Друцэ верно лишь отчасти. В многоголосии его пьес мы различаем звучание и „авторской речи”. В моменты наибольших откровений, подведения нравственных итогов, исповедальных кульминаций герой как бы становится рупором, „органом писателя”. Эффект авторского присутствия, „волеизъявление” драматурга особенно ощутимы в обильных ремарках. Одни из них совсем кратки, другие пространны и обширны и являются великолепной, высокохудожественной прозой». К показателям драматургической системы Друцэ Максимова относит также монтажный принцип сочленения различных эпизодов, тяготение к композиционным повторам, зачинам и пр.

Общий вывод: «Поэтический театр Иона Друцэ — это, во-первых, народный, фольклорный театр, выросший на почве национальной молдавской культуры, а, во-вторых, театр, свободно восходящий от «своих корней» и национальных истоков к культуре всечеловеческой, к высочайшим критериям художественности и духовности».

С большинством развернутых, доказательных наблюдений Максимовой хочется сразу и безоговорочно согласиться, тип лирической драмы встает из ее характеристик с редкой полнотой и убедительностью. Но термин «фольклорный театр» кажется странным — ведь ученые пользуются им для характеристики «собственно народного, традиционного драматического творчества», драматических народных представлений «на основе фольклорного или фольклоризированного драматургического текста»¹. Для Друцэ собственно «крестьянское» в мировидении — не «фольклор», а открытие глубин нравственного в суждениях о мире и человеке, при том, что видит он в крестьянской жизни — в прошлой, и современной — отнюдь не только положительные тенденции и далек от ее идеализации.

И еще одно уязвимое место в размышлениях Максимовой. Естественно, что она хочет найти литературные истоки драматургии Друцэ и называет прежде всего имя Чехова, влияние которого, как она считает, «ощутимо и принципиально». «Оно в свободной архитектонике пьес, где текущие и краткие, внешние не связанные между собой эпизоды вбирают поток жизни, в лиризме и музыкальности драматургического письма [...] в естественной монологичности самораскрытий героев, в содержательности пауз, неслужебности их; в том, что и у Чехова, биографическом методе создания характеров».

Несомненно, Чехов стоит в начале той линии, которую мы назвали лирической драмой. И каждый, кто продолжает его путь, вбирает в себя находки и художественные приемы русского драматурга. Свою

¹ Гусев В.Е. Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века. – Л., 1980. – С. 3.

любовь к Чехову Друцэ в свое время выразил в статье «Улыбающийся Чехов», где из многих привлекательных свойств его дарования выделил одно, самое важное, — искренность: «Цельным и искренним Чехов был не только в литературе, но и в личной жизни. У него не было двух разных этических норм — одной для литературных героев, другой для себя»¹. Цельность и «чисто русская бескомпромиссность», очевидно, были для молодого Друцэ особо важны. Но лирическая драма Друцэ, опираясь на Чехова, сущностно иная. В ней многое очень национально, иных корней и, конечно, уже иного времени.

Друцэ, художник второй половины XX века, демонстрирует легко и непринужденно то свободное владение пространством и временем, которое психологической драме рубежа века еще не свойственно. Вот первая страница «Каса маре» и первая сцена Василиуцы. Она «улыбается, любясь домом. Должно быть, ей мерещатся гости, и она принимается зазывать их.

«Василуца. Заходите, милости прошу... Господи, кума, какое может быть беспокойство! Заходите, прошу вас... Да ну уж, какая там лялька — вот принарядила дом, чтобы люди не засмеяли. Лелице, если не зайдете, — обижусь. На всю жизнь обижусь».

Василуца разыгрывает картину приема гостей, невозможную в эстетике Чехова-драматурга, но десятикратно использованную, например, в драмах Кулиша. В пьесах Чехова своя система перехода от психологической достоверности к театральной условности и наоборот; неперменный элемент ее — бытовая доказательность происходящего. А Друцэ может отказаться от бытовой достоверности и ввести в действие — на равных — образы условные, символические. «Дойна» построена на взаимодействии картин символических и бытовых, людей реальных и персонажа условного в облике неведомо откуда появившейся молодой девушки Дойны.

Есть принципиальная разница и в содержании понятий «лиризм» и «музыкальность» у двух драматургов. Лиризм Чехова из диалога не просачивается в ремарки, лиризм Друцэ открывается в многословных ремарках — лирических миниатюрах.

Музыкальность Чехова — понятие глубинное, идущее от выверенности соотношений слова, жеста, звука, паузы как средств раскрытия характеров и воссоздания настроения героев, «атмосферы» спектакля. На сцене Чехову музыка не нужна, не только оркестры в «Трех сестрах» и «Вишневом саде», но и «меланхолический вальс» в «Чайке» звучат за сценой.

У Друцэ в соотношении слова, звука и жеста есть своя музыкальность, есть свой особый музыкальный ритм фразы — певучей и неторопливой, идущей от быта и не бытовой. Но музыкальность Друцэ

¹ Друцэ И. Улыбающийся Чехов. // Вопросы литературы. — 1971. — № 2. — С. 134.

способна йти як би в обхід, поверх характеру, як форма авторського волеви́зъявлення, своїм собственним ритмом задаюча тон спектаклю.

В отличие от Чехова Друцэ любит музыку на сцене. Правда, в «Каса маре» оркестр играет «Периницу» за сценой, однако в последующих пьесах музыка все основательней отвоевывает себе место в спектакле. В драме «Именем земли и солнца» на сцене поют не только влюбленные Хория и Жанет, но и старушка Арвира. Среди «действующих лиц» «Дойны» автором названы: «Мужской и Женский хоры, Музыканты, исполняющие народные песни на разных инструментах, а еще участвует в представлении великое множество древних мелодий, обитавших некогда и обитающих еще и поныне в наших краях».

Друцэ создает труднейшую для большинства театров сцену игры молодого цыгана на скрипке в «Птицах нашей молодости»; он включает «Девичью хору» в систему действия «Дойны»; Гольденвейзер играет Шопена не за сценой, а у нас на глазах («Возвращение на круги своя»).

Примеры можно было бы умножать, но дело не в естественной несхожести художников, разделенных временем. Суть различия — в изначально не совпадающей установке: в одном случае, у Чехова, создание драматургически объемного характера, его индивидуализация разнообразными способами. В другом случае — создание характера, подчиненного авторской лирической интонации, и, в этом смысле, менее суверенного, временами — однолинейного и даже вполне условного (Дойна, соседки в «Каса мэре»).

Любопытно, что важные общие свойства и качества открываются, когда сопоставляешь пьесы Друцэ и Кулиша. Очевидно, что Друцэ не знал всех драм Кулиша, сборник его пьес на русском языке вышел в Москве только в 1980 году. «Вечный бунт» опубликован в 1983¹. Тем более показательна близость проблем и художественных приемов, которая обнаруживается в чтении их произведений. Не вдаваясь в детали, укажем на некоторые общие свойства пьес Друцэ и лирических драм Кулиша.

Прежде всего, в них очень сильно авторское лирическое начало. Лирика драматургов направлена на защиту основ гуманизма в самом прямом и точном значении этого слова. Конфликт в лирических пьесах Кулиша и Друцэ чаще всего определяется драматическим противопоставлением: человек и общее состояние мира. Решение такого конфликта, естественно, движется преимущественно лирическим путем, переживаниями и перепадами в духовной жизни героев.

Напрашивается вопрос: что же нового внесли в этот конфликт и

¹ Совр. драматургия. — 1983. — № 4.

поиски его решения названные драматурги? Очевидно, что изменился тип человека, осмысляющего мир. В герое лирической драмы несомненно возросла общественная активность, ощущение личной причастности течению исторического времени. Поэтому переживая общее неустройство мира лирически, как свое личное страдание, герои одновременно стремятся к активной деятельности, к усовершенствованию мира, они настойчивы и упорны в отстаивании своих позиций.

Они много говорят, потому что им надо переубедить слушателя и зрителя, герои Чехова и Блока к этому не стремились. «Святая святых» Друзь выстроена с максимальной наглядностью: все ее сцены — это грандиозный лирический монолог Кэлина, который рассказывает Санду драматические перипетии своей жизни. Но как единый монолог главного героя, названного «Я», построена и «Патетическая соната» Кулиша, пьеса-исповедь Илько Юги, поэта, о его маршруте в революцию.

Одновременно с усилением лирического начала в драме резко возрастает и роль сценической условности в ней. Кулиш наиболее активно использует прием игры героев: заглядывание в прошлое или будущее, сцены-видения. Приемы молдавского драматурга более разнообразны и раскованы: тут и игра в будущее, и сцены видений прошлого, и персонализация символов, и чрезвычайная активность ремарок. У обоих драматургов принципиально изменяется роль музыки в ткани драмы, временами она становится «действующим лицом» — «Девичья хора», народные песни у Друзь, «Патетическая соната» Бетховена у Кулиша.

Несомненно, существует и немало отличий в пьесах Кулиша и Друзь. Отметим одно, самое важное: многогранное звучание у Друзь темы Природы. Для драматурга важна мера слитности жизни человека с природой, он судит о героях по их способности понимать и чувствовать Природу — как великий космос, что окружает пылинку — человека и диктует ему нерушимые основы нравственного отношения к живущим. Любимые герои Друзь неразрывно связаны единством своей жизни с природой, чутко слышат ее веления, способны их понимать и мудро им подчиняться. Человек у Друзь — не раб природы, но и не покоритель, не победитель: умный — он терпеливый сын природы, глупый — ее злейший враг и тем самым преступник против человечества.

Мудрость Толстого, писателя и человека, не случайно сопряжена в пьесе «Возвращение на круги своя» с удивительно написанным рассказом о смерти старого матерого волка: единство законов природы в этом сопоставлении потрясает и просветляет. А вообще лирико-эпические грани в драматургическом решении проблемы «Возвращения на круги своя» демонстрируют полную свободу Друзь как художника, его способность использовать любые средства лирики и эпоса для создания формы современной драмы.

Итак, драматургия Друцэ на новом историческом этапе заново связала разорвавшуюся было нить лирической драмы. Она подтвердила важность этого вида для общего богатства литературы и театра. Она еще раз доказала и уникальность такой драматургии, по-особому связанной с внутренним миром талантливых художников.

Видовые признаки лирической драмы — детища XX века — не проступают в истории с отчетливостью устоявшихся, исконных форм. Ими нельзя воспользоваться с той легкостью, какая может быть присуща заимствованию приемов водевиля или мелодрамы. Более того, в неблагоприятные периоды свойства лирической драмы как бы стираются, тускнеют, становятся аморфными. Но с приходом значительной художественной индивидуальности они неожиданно определяются крупно, резко. Тогда с радостью убеждаешься, что лирическая драма — не выдумка, а реальность искусства, доступная не только непосредственному восприятию, но и изучению.

//Мир современной драмы.

Сб. научных трудов. — Л., 1965. — С. 72-89.

ВОСПИТАТЬ УЧЕНИКА!

Чем больше проходит времени, тем отчетливее видно, что Лесь Курбас был не только талантливым режиссером, но и замечательным педагогом. Впрочем, наиболее культурные актеры Украины понимали это давно. В 1933 году И.Марьяненко говорил: «И до Курбаса у нас были талантливые актеры, были режиссеры, наши корифеи, в свое время у нас был переходный период, когда у нас были режиссеры-гастролеры, но грамоты художественной, театральной на Украине не было. Грамота появилась вместе с работой и личностью Курбаса... Курбас исключительно одаренная личность как режиссер и педагог. Я уверен, хотя можно и не соглашаться со мной, что это один из лучших, а возможно, и самый лучший режиссер-педагог в нашем Советском Союзе, беря его со всеми его ошибками».

Идея режиссерской студии родилась осенью 1922 года. В ноябре В.Василько записал в дневник: «Возникла мысль (по инициативе Курбаса) создать режиссерскую студию — организацию, которая бы не только воспитывала новых режиссеров, но и осуществляла руководство театральной политикой на Украине». В марте 1923 года создается режиссерская лаборатория «Березиля», в нее приняты: В.Василько, П.Бондарчук, П.Долина, В.Затворницкий, Г.Игнатович, Ф.Лопатинский и И.Шевченко. Затем постепенно идет второй набор: Я.Бортник, Г.Воловик, И.Крига, П.Кудрицкий,

Б.Тягно, Х.Шмаин, З.Пигулович, Е.Лишанский; лекции Курбаса посещают и многие актеры: В.Чистякова, В.Онацкая, Е.Стрелкова и другие. Они молоды: самому юному, Тягно, всего девятнадцать лет, самому старшему, Василько, только тридцать.

Первое время будущие режиссеры занимались вместе с актерами: история философии, «система» Курбаса, гимнастика, акробатика и рефераты. Затем добавляются пластика, ритмика, фехтование, жонглерство, голос («система» Кунина), импровизация.

В лекциях Курбаса для режиссеров определяются три кита, на которых стоит его система: идейность, образность, фиксация. Комплекс гражданственных мыслей, общественно-политических идей, который режиссер выражает всей совокупностью доступных ему театральных средств, — вот основа работы Курбаса.

Проблема этих средств, то есть образности спектакля — самая сложная и терминологически и практически. Курбас отрицал сценический образ как жизнеподобную иллюстрацию; отрицал в первые годы «Березилия» и психологизм актерской игры, по крайней мере теоретически. Он ищет внепсихологические средства воздействия и видит их в пластике. Образ спектакля создается пластикой актера, меняющейся во времени и пространстве. Жест и мимика театрально подчеркнуты, то есть преобразены по законам сценической выразительности. Не театр в формах жизни, а жизнь в театрально претворенных, преобразенных формах — таков закон системы Курбаса тех лет.

Необходимость создать крепкую форму спектакля рождает требование неременной фиксации роли: сначала пластического ее рисунка, затем ритмического, потом тонального, в речи. Зафиксированная форма остается содержательной, подчиненной идейно-образным задачам спектакля и предохраняет его от случайностей эмоциональной жизни актера. Игра «нутром», «жанрист», «бытовик» — эти слова в «Березилие» ругательные.

1923–1926 годы — самый бурный и плодотворный период в жизни Режлаба, он превращается в Режштаб, ставший духовным центром «Березилия». На заседаниях Режштаба обсуждались идеологические позиции театра, новые пьесы, экспликации режиссеров, макеты художников. Школа обсуждений максималистски сурова. Б.Тягно вспоминал: «У меня пять раз не принимали режиссерский план: “Пока вы не знаете, чего хотите добиться от актера, пока вы не раскроете пьесу прежде всего через актерский образ, вы не готовы к началу репетиций”... За моей спиной (а был мне 21 год, когда я сдавал «Жакерию») стояла вся творческая режиссерская коллегия. Это была настоящая творческая демократия».

Ошибочно представлять демократию в театре идиллически. Напротив, как всякая демократия, творческая предполагает высокий уровень

активности и, следовательно, неминуемые столкновения взглядов, интересов, амбиций актеров и создателей спектаклей, — все те обостренные человеческие страсти, без которых вообще нет театра. Обиды случались и в «Березиле». Восхищает, что их удивительно мало, что нравственная атмосфера театра чиста, большинство увлеченно, бескорыстно отдалось делу и во имя его способно забывать многое второстепенное. Курбас бывал пристрастен, время от времени он увлекался новыми учениками и создавал себе очередных «божков», как обиженно замечали в театре. Однако реально «божки» выделялись тем, что на их плечи возлагался большой труд и, следовательно, они жестче проверялись в деле.

Приняв у лаборантов экспликацию, Курбас всех отважно бросал, как щенят в воду, в процесс репетиций и как будто бы не очень затруднялся следить, выплывут или нет. Он полагал, что каждый режиссер должен находить свои приемы работы с актером, и никогда не входил в эту кухню до прогона отдельных действий или всего спектакля. Молодежь росла в процессе репетиций, от акта к акту. Не каждый выдерживал столь трудные испытания, зато они быстро проявляли возможности будущего режиссера.

Одним из первых дебютировал педантичный, сдержанный Гнат Игнатович. В работе над спектаклем («Человек-масса» Э.Толлера, 1924) он столкнулся с самой трудной задачей — построением огромной массовки да еще в условно-пластических формах. На репетициях он заставлял актеров, среди которых были и неопытные и мастера такого ранга, как И.Марьяненко, по 20–25 раз ложиться на пол и опять вставать, повторяя одну и ту же фразу. Актеры терпели, хотя риторика экспрессионизма не вызывает восторгов, а видимая негибкость растерявшегося Игнатовича разочаровала их. «Авторитет Курбаса, который стоял за спиной Игнатовича, все же не дал взорваться раздражению», — записал Василько.

Премьера прошла удачно, но широкого зрителя спектакль не заинтересовал, и Игнатович покинул театр. Он работает педагогом по «системе Курбаса» в Киеве и Харькове, одновременно оканчивает Психоневрологический институт, увлекается рефлексологией «по Бехтереву»; знание физиологии, психологии, психоневрологии помогает ему. Но стремления канонизировать долю научности в воспитании актера у Игнатовича нет.

К работе режиссера-постановщика Игнатович вернулся только в 40-е годы, в Ужгородском театре. Поскольку он оказался человеком интеллектуального, а не эмоционального склада, ярких результатов его труд не оставил, но определенного уровня культуры он все же держался неизменно.

Большие надежды возлагал Курбас на разностороннего, интеллигентного Фауста Лопатинского, сына известной актрисы театра «Руська бесіда» в Галиции Филомены Лопатинской.

Первые работы Лопатинского («Новые идут» по Е.Зозуле, 1923; «Машиноборцы» Э.Толлера, 1924) сочетали политические схемы с динамикой трюка. Но в комедии «Остались в дураках» по М.Кропивницкому (1924) проявилась тенденция к созданию характеров, пусть еще в пародийной структуре.

В пародийном спектакле все средства хороши — и цирковые антре, и комедийные ходы из представлений театров миниатюр и кабаре, которых Лопатинский насмотрелся на всю жизнь в Киеве 1917—1918 годов.

Когда же Курбас стал решительно поворачивать коллектив к реализму и проработке характеров, Лопатинский внутренне не понял этого поворота, остался как бы в предыдущих годах «Березиля», он не обнаружил вкуса к длительной работе с актером.

Неожиданно проявил этот вкус, возможно, самый одаренный из молодых учеников Курбаса — увлекающийся Павел Береза-Кудрицкий. Первый самостоятельный спектакль его — «Коммуна в степях» М.Кулиша — стал заметным явлением в сезон 1925/26 года. Актеры, уходя от резкости жестов и тона экспрессионистических спектаклей, пробовали краски жанровой характерности. А.Бучма и С.Шагайда создавали впечатляющие типы коммунаров, прошедших войну и революцию.

Талантливая молодость Кудрицкого могла легко напомнить Курбасу его собственную юность — и не только творческой увлеченностью. Когда-то он, покоренный красотой и дарованием Катерины Рубчаковой, примадонны театра «Руська бесіда» во Львове, стрелялся. Теперь ситуация повторилась: Кудрицкий, влюбившись в Валентину Чистякову, пытался стреляться. Его выходили, требовалось совсем немного, чтобы время затянуло раны, но гибель караулила его: он утонул в Днепре летом 1926 года. А память о его спектакле осталась — это была первая современная украинская пьеса на сцене «Березиля».

Пожалуй, труднее всех шел к самостоятельному дебюту Борис Тягно. Несмотря на молодость, он после шести классов гимназии окончил в 1923 году Муздрамин в Киеве и умел работать сосредоточенно. Первые три спектакля («Новый Мессия» по Э.Синклеру, 1923; «Противогазы» С.Третьякова и «Секретарь профсоюза» по Л.Скотт, 1924), которые он делал с Курбасом и П.Кудрицким, имели много общего: урбанистическая тема, скромные конструкции, примат жеста над словом, содержательная ясность и схематизм как привкус агитки. Самый «мрачный» из молодых, он не проявил склонности ни к стихии юмора, ни тяготения к музыкальным формам.

«Жакерия» П.Мериме, сыгранная в «Березиле» поздней осенью 1925 года, показала совсем иные качества, вот это-то и был настоящий профессиональный дебют Тягно. Перед ним возникли трудности, грозные для любого профессионала: пьеса Мериме огромна, режиссер начинал

с коренных переделок, сокращений и перестановок сцен. На материале хроники о восстании французских крестьян XIV века поставить трагическую эпопею — задача чрезвычайно сложная. Удивительно, что он с ней все-таки справился, хотя и не нашел нужной формы финала.

1925 год ознаменовался дебютом на березильской сцене Василия Василько в комедии «За двумя зайцами» по М.Старицкому. Строго говоря, дебют запоздал и оказался вообще несколько условным. Василько за время поездок с «Кийдрамте» и летних самостоятельных гастролей 1922–1923 годов поставил уже около десятка спектаклей. А в «Березиле» он, к тому же загруженный музейной комиссией и другой разнообразной работой, не хотел торопиться, временами робел.

Взявшись, однако, за работу, стал ее готовить основательно и вместе с тем полемично относительно торопливого, суматошного ритма подготовки премьер в «Березиле». Как организованный человек, он поставил себе задачи: «1. Осуществить постановку за 1–1/5 месяца... 2. Сделать это, работая 8 часов в день. 3. Ни одной ночной репетиции. 4. Ни одного опоздания на репетицию. 5. Обеспечить работой по возможности всех актеров (широкое введение дублерства)».

Генеральная репетиция «За двумя зайцами», прошедшая 20 февраля, была вообще первой публичной в истории «Березиля». Курбас, говорил впоследствии Василько, призывал работать «плановмерно», но сам трудился «пламенно». Он редко укладывался в графики репетиций и премьер, а за ним и молодые режиссеры разрешали себе чрезмерно посягать на время и отдых актера.

Почувствовав себя уверенно в комедийной стихии, Василько взял в работу давнюю оперетту «Энеида», и, судя по всему, должно было получиться занятное, веселое зрелище. К сожалению, почти готовая «Энеида» не состоялась. Видимой причиной стала неожиданно вспыхнувшая ссора Курбаса и Василько по вопросу, где должен располагаться оркестр — перед сценой или за кулисами.

Конечно, оркестр оказался поводом, а существо дела было в желании окрепшего Василько работать самостоятельно. Василько ушел из театра, и поскольку это был первый уход, да еще и столь нужного, надежного помощника, с которым вместе работали почти десять лет, Курбас переживал его очень болезненно, хотя неправоту свою признать не захотел.

Комедийную линию подхватил обладатель идеального слуха и яркой фантазии Януарий Бортник. Он показал весной 1926 года обозрение-эксцентриаду В.Ярошенко «Шпана». Остролов Лопатинский именовал Бортника «Январь Декабrevич» и «Ягуар Леопардович», обыгрывая редкое имя и твердый характер. До 1924 года он работал режиссером в мастерской «Березиля» в Белой Церкви, налаживал работу полупрофессионального театра. Бортник собирался начать в «Бе-

резиле» постановкой «97» М.Кулиша, но в режиссерской экспликации не смог отвлечься от привычных форм агитки; Курбас не согласился с примитивностью решения.

Литературная основа «Шпаны» была фельетонной, однако спектакль покорила всех — и неискушенных зрителей, и опытных рецензентов. П.Рулин увидал несомненную одаренность Бортника-режиссера в богатстве выдумки, в умении играть вещами на сцене, в способности держать нужный темп действия: спектакль шел «четко и легко, будто скользил на колесах по ровному полу скеттинга».

Неожиданный образ скеттинг-ринга подсказала находка Бортника: действие начиналось стремительным полетом из глубины сцены к рампе группы актеров-«балагуров» на роликах (пол сцены выстелили толстой фанерой).

Громким дебютом Бортника завершились премьеры «Березиля» в Киеве; театр летом 1926 года переехал в Харьков, бывший тогда столицей Украины. Из материально бедного, но изобретательного полустудийного коллектива, жившего учебой, бескорыстным трудом и поисками новых для Украины форм театрального зрелища, воспитавшего при этом замечательных актеров и одаренных режиссеров, «Березиль» превращался в театр столичный и репертуарный со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Первый сезон после переезда «Березиля» в Харьков оказался крайне труден, но к концу его в столь разных спектаклях, как эlegantный, злободневный «Микадо» в постановке В.Инкижинова и монументальный «Пролог» Курбаса, установился контакт со зрителями.

Инкижинов впоследствии писал, что его приглашение в «Березиль» было вызвано тем, что ученики Курбаса — Бортник, Тягно и особенно Лопатинский — слишком ортодоксально шли за учителем. Курбас ему сказал: «Театр наполняется курбасовщиной. В работе нужен новый дух, новые стремления».

Инкижинов поставил два крепких спектакля («Седи» и «Микадо»), внося в последнюю работу, по его словам, нечто «курбасовское» — гибкость прямых связей со зрителем, остроту ироничных характеристик. Нового «духа» в его работах, пожалуй, не было, но приятные зрителю эстетические формы, попросту — красота, по которой он истосковался, показали свою власть, и березильцы это учли.

Курбас снова набирает молодежь в лабораторию, к нему приходят Б.Балабан, В.Скляренок, Л.Дубовик, В.Воронов, М.Верхацкий.

Курбасу требовались ученики и молодые помощники, потому что не только В.Василько, но и другие киевские воспитанники естественно стремились к самостоятельности. С Ф.Лопатинским, надо думать, Курбас расстался спокойно; тот поставил в «Березиле» еще один спектакль — «Сава Чалый» И.Карпенко-Карого (1927). Обычно уверенный в себе, Лопатин-

ский в данном случае растерялся: историческая трагедия требовала при всей возможной размашистости общей картины детальной психологической проработки связей основных героев. Найти новое эстетическое качество этих связей, то есть нащупать тип психологизма, соответствующий эстетике «Березиля», Лопатинскому было не по силам (это сделает Курбас через год, в «Народном Малахии»), а старая напевно-декламационная, подчеркнута живописная манера, в которой ранее играли исторические драмы, была им давно осмеена. При общих положительных оценках рецензентов спектакль не удовлетворил Курбаса.

Лопатинский оставил «Березиль» и ушел работать в кино. Правда, через несколько лет он вернулся в театр, на сцене Харьковского ТРАМа создал роль профессора Веделя в спектакле по пьесе А.Бруштейн «Продолжение следует», а в сезон 1934/35 года поставил там комедию А.Островского «Шутники» и сыграл в ней Оброшенова. Рецензии весьма поддерживали поворот ТРАМа к классике, и, возможно, сам Лопатинский с его большим и разнообразным опытом способен был преодолеть свою однолинейность, но времени для этого не осталось.

Куда трудней было Курбасу расставаться с Я.Бортником и Б.Тягно, в 1928 году покинувшими театр.

После эксцентрики «Шпаны» Бортник показал себя в новом качестве в постановке «Яблоневый плен» И.Днепровского (1927). Картины гражданской войны на Украине в пьесе крепко соединены острым сюжетом и полемически направлены против «Дней Турбиных» Булгакова. Бортник сумел найти равновесие между бурными массовыми сценами и достаточно выразительной линией человеческих отношений в красном отряде и петлюровском лагере.

Спектакль прошел за сезон 41 раз и имел наибольший успех. Бортник, в отличие от Курбаса, не склонен был идти на конфликт со зрительным залом. Он предпочитал наставлять, эмоционально завлекая зрителя.

Всеми этими качествами обладала и «трагедия властолюбия», как назвал критик М.Романовский постановку «Заговор Фиеско в Генуе» (1928), осуществленную Бортником. Пьеса Шиллера не подверглась грубому осовремениванию, но режиссер ставил ее таким образом, что история давних времен становилась как бы вневременной.

Спектакль был красив, в этом ему помог Н.Шифрин: желтые стены мощного замка и синее небо Италии, великолепные женские туалеты (прозрачные длинные платья, под ними короткие юбки), струящийся плащ Фиеско. Пожалуй, этот эффектный наряд мог скрыть от некоторых зрителей жесткий идейный каркас спектакля. Особо важен был исполнитель главной роли, и тут желания Бортника и Курбаса резко разошлись: первый видел в роли Фиеско тонкого интеллигента П.Долинина, второй — здорового «человека из народа» А.Сердюка. Когда-то послушный ученик еще с Тер-

нополя, с 1915 года, Бортник теперь чувствовал себя зрелым человеком, но поступил, впрочем, по-юношески: оставил спектакль на полдороги и ушел; оканчивал его и выпускал Курбас. А Бортник возглавил созданный в 1927 году украинский театр малых форм «Веселый пролетарий». В этом коллективе, соединившем черты театра сатиры, «Синей блузы» и литературного театра, Бортник среди прочего поставил «Приключения» — своеобразный альманах, части которого соединял конференсье. Жанр первого акта — психологическая драма по трем новеллам В. Стефаника, поставленная сдержанно, скорбно. Второй акт — фельетоны П. Капельгородского, М. Левицкого и Остапа Вишни, разыгранные острокомедийно, сатирически. Изобретательность Бортника, острое чувство сцены определили шумный успех лучших спектаклей «Веселого пролетария».

Впоследствии Бортник работал главным режиссером музыкальной комедии в Харькове, возглавлял Театр имени Шевченко в Днепропетровске, в 1936-м вернулся в Харьков. На сцене Театра имени Революции в 1937 году он показал запомнившийся «Вий» по Гоголю — праздничный, изобильный по краскам жизни, противостоящий ужасу смерти, который распространяет вокруг Панночка-Ведьма. Увы, как и Лопатинскому, Бортнику не суждено было продолжить свой труд; оба были незаконно репрессированы.

Вслед за Бортником оставил учителя и Борис Тягно. Два спектакля, поставленные им в «Березиле» («Король забавляется», 1927, и «Бронепоезд 14-69», 1928), выглядели резко контрастными.

Наибольший интерес возбудил, конечно, «Бронепоезд 14-69», он имел зрительский успех, но вызвал и немало нареканий. Поскольку представления о сибирских партизанах у Тягно оказались смутными, театральная, мелодраматическая эффектность одежды и мизансцен дала себя знать. Поэтому Вершинин — И. Марьяненко и Пеклеванов — П. Долинин, сами по себе сильные, психологически глубокие, не всегда взаимодействовали точно. Неудачное оформление мешало построению массовых сцен и работе замечательного Васьки Огорока — А. Сердюка. Ю. Смолич писал о затянутом ритме. Спектакль прожил на сцене один сезон. И Тягно решил, по примеру Лопатинского, уйти в кино.

Он работал на студиях Одессы и Киева, но заметных успехов там не имел, возможно, тогда уже он убедился, что «театральная режиссура и кинорежиссура — это брат и сестра, но от разных отцов и матерей». Тягно возвращается к театру — он работает в Харькове, в ТРАМе (1932—1937); он также ставит на сцене «Березиля» два важных спектакля: «Гибель эскадры» и «Платон Кречет» Корнейчука.

Тягно доказал, что он равно способен владеть стилистикой героической драмы и психологической пьесы. В его многолетней работе главным режиссером Львовского театра имени М. Заньковецкой среди прочих оказался крайне любопытный по замыслу спектакль — «Гамлет»

1957 года. Посмотрев в Москве «Гамлета» в постановке Н.Охлопкова, Тягно записал: «Я не могу поразить пышностью, как Охлопков — Рындин, так почему не стать на совершенно иной путь. Если не «пышностью, так почему не «бедность» как образная основа?» «Режиссер хотел вынести сцены Гамлета из замка на природу, а монолог «Быть или не быть?» — на берег моря*, ведь «сумасшествие» Гамлета «может заводить черт знает в какие места! Не буквально, но вплоть до сеновала... Возможно, что в таком ключе его, например, сцены с Гильденстерном и Розенкранцем, жмущимися в своих облачениях по соседству с кухнями, конюшнями и т. п., зазвучат совершенно по-иному».

Так в 1955 году Тягно предугадывает и общие формы решения трагедий Шекспира в будущем («бедность» театральных средств как образная основа) и некоторые приемы Г.Козинцева в фильме «Гамлет».

Творческие судьбы юношей последнего режиссерского набора Курбаса сложились по-разному, но лаборанты успели еще захватить несколько лет, в течение которых Курбас читал им лекции и активно помогал в постановке спектаклей.

Комедийный спектакль-обозрение «Алло, на волне 477» (волна Харьковского радиовещания, 1929) представил зрителям сразу трех учеников Курбаса: Б.Балабана, В.Скляренко и Л.Дубовика. Опорой для молодых стал Борис Балабан — интеллигентный, талантливый актер, отличный эксцентрик, работавший в «Березиле» с 1922 по 1933 год.

Создание злостного, ярко зрелищного, почти эстрадного спектакля на драматической сцене оказалось делом сложным. К тому же критика яростно ополчилась именно против легкости и блеска этой постановки, а введение на сцену танцующих девушек (гёрлс) было воспринято как проявление буржуазной идеологии в театре, как общественный скандал.

Второе обозрение, показанное Балабаном и Скляренко, — «Четыре Чемберлена...», выглядело тематически и образно менее значительным, хотя все равно было осуждено, и с тех пор этот занятный, подвижный жанр так и не вернулся на украинскую сцену.

Балабан сменил Бортника на посту руководителя «Веселого пролетария», затем работал в других театрах и сумел сохранить в своей душе любовь к острой сценической форме, которой так боялся театр середины 30–40-х годов. В переломные 50-е годы Балабан показал разнообразие сатирических форм и эксцентрики, поставив на сцене Театра имени Ив.Франко «Доктора философии» Б.Нушича и «Людка качается» Я.Галана.

Режиссерская судьба Владимира Скляренко сложилась по-иному.

* На берегу моря читал монолог «Быть или не быть?» Гамлет — Б.Ливанов и в не увидевшей свет постановке Вл.И.Немировича-Данченко и В.Г.Сахновского в Московском Художественном театре (ред.).

Человек огромного темперамента, он несколько лет искал себя то в обзорах, то в постановке политически острых многоэпизодных пьес, которые стали популярны на рубеже 30-х годов: «Неизвестные солдаты» Л.Первомайского (самостоятельно), «Тетнулд» Ш.Дадияни (с участием Курбаса).

Свойственные ему чувство юмора, сарказм проявились в постановке «Хозяина» Карпенко-Карого (1932). Тут привычная в «Березиле» острота сценической формы соединилась с многогранной характеристикой образов, прежде всего миллионера Терентия Пузыря, сыгранного Бучмой. Сценические метафоры были предельно выразительны, а сцена доверительной беседы архиплута Феногена и наглого управляющего Лихтаренко по выразительности стоила многих иных: сильный, высокий Лихтаренко (Д.Антонович) с арапником в руке вскакивал на стол, а старик Финоген (И.Марьяненко) снизу восхищенно рассматривал своего коллегу — этот далеко пойдет.

Изгнание Курбаса из «Березиля», которым закончился для театра тягостный 1933 год, каждый переживал по-своему. Скляренко сделал попытку продолжить линию озорных переделок «Березиля» в опере («Евгений Онегин»), но натолкнулся на жесткое неприятие и критики, и зрителей. Какое-то время он был главным режиссером Харьковского тюза, а с 1947 года ушел в оперу, оказался там вполне уместен и многие годы работал режиссером в Харькове, Львове, Киеве, где ставил крупные произведения («Тарас Бульба», «Руслан и Людмила», «Милана», «Арсенал»). Однако дверь в его прошлое заклинило намертво и, видимо, школа Курбаса осталась для него навсегда перевернутой страницей.

Последним из лаборантов дебютировал при Курбасе Лесь Дубовик. Курбас по многу раз заставлял его защищать режиссерские экспликации. Возможно, яркостью фантазии Дубовик и уступал Тягну и Скляренко, но зато был человеком уникальной работоспособности и пунктуальности. Пройдя ускоренную практику в «Алло, на волне 477», он показал осенью 1930 года самостоятельную, крепкую работу — новую авторскую редакцию пьесы Кулиша «97». Найти свежий режиссерский ход после памятного всем спектакля Г.Юры в Театре имени Ив.Франко было не просто. Художник В.Меллер помог режиссеру оторваться от быта, создав в глубине сцены плетень из лозы образ дороги, — сколько раз он затем повторялся в истории советского театра!

Шаг за шагом Дубовик вырабатывал свой стиль. В «Кадрах» Микитенко Курбас ему еще немного помогал, а затем Дубовик уже двигался сам по себе, постепенно приобретая разносторонний опыт. В те годы Дубовик старательно, как когда-то Василько, записывал о Курбасе все, начиная от его режиссерских указаний и кончая внутритеатральными анекдотическими ситуациями, в которых тот фигурировал, — увы, этот архив до нас не дошел.

После ухода Курбаса, осенью 1933 года, главным режиссером театра (он затем стал носить имя Шевченко) назначили отличного актера, имевшего тогда большой успех в комедийных ролях, — Марьяна Крушельницкого. Он ставил спектакли еще в Галиции. В Харькове пробовал свои силы в театре «Веселый пролетарий» (водевиль В. Катаева «Квадратура круга», 1928). Выпестованный как актер Курбасом, в режиссуре Крушельницкий шел иным путем — к этому призывало его время, да и драматургия популярного тогда Корнейчука подсказывала свои формы. Постепенно Крушельницкий приобретал нужный опыт, вместе с Дубовиком они вели основной репертуар театра. Методы репетиций и подготовки спектаклей у них оказались до удивления противоположны.

Подвижный, очень пластичный актер, Крушельницкий вел репетиции легко. Он как бы проигрывал один все роли (в том числе великолепно — женские), сразу подсказывал участникам сцены, что им надо делать, подбрасывал жест, интонацию.

Дубовик долго работал сам, с маленьким макетом и фигурками. На репетицию он приходил тогда, когда весь спектакль уже был им сыгран и записан почти с первой до последней сцены, актерам оставалось только повторить его построения. Но они же неминуемо разрушали его схемы, тут-то и начиналась трудная пригонка увиденного в мечтах и реального, рождение плоти спектакля.

В 30–40-е годы Дубовик определяется как мастер именно драмы, комедийные формы для него неорганичны. Он поставил несколько заметных спектаклей: «Васса Железнова» М. Горького выделялась остротой тональности, контрастом между тишиной и взрывами ссор. Не бог весть какая содержательная «Жена Клода» А. Дюма была разработана глубоко и внутренне экспрессивно. В конце 1940 года Дубовик показал «Тевье-молочник» по Шолом-Алейхему, он выстраивал спектакль для Крушельницкого — Тевье и сумел создать актеру наиболее благоприятные условия, нисколько не стесняя других. Затем (с В. Вороновым) был сделан еще один спектакль, живший многие годы, — «Талан» М. Старицкого с В. Чистяковой-Лучицкой, покорявшей чувством достоинства и самоотверженной любовью к театру.

В начале 50-х годов Крушельницкий уехал в Киев, в Театр имени Ив. Франко. Дубовик остался художественным руководителем коллектива, в котором работал уже четверть века. Он был полон творческих замыслов, составлял план работы на пять лет — и неожиданно саркома за полтора месяца убила крепкого пятидесятилетнего человека.

В театре тогда работал последний из учеников Курбаса, увлеченный режиссурой, — Роман Черкашин. Начинал он учиться в Киеве у Игнатовича в Муздрамине, затем уехал в Москву в студию Ю. Завадского, а когда ее ликвидировали, по совету того же Игнатовича Курбас принял

молодую актерскую пару — Черкашина и Юлию Фомину в свой театр (1928). В 30-е годы Черкашин много и разнообразно читает — на радио, в концертах. Затем пришли и первые спектакли, в которых внешне уже как бы и не было никаких связей с режиссурой Курбаса, но сохранялась внутренняя культура театра — как то достояние, которое во что бы то ни стало надо сберечь.

Начало 60-х годов застало учеников Курбаса руководителями театров и кафедр, они вступили в тот возраст, когда пора неспешно подводить итоги. Время вернуло имя Курбаса в историю, и они как бы опять встретились — ушедший учитель и маститые, уже пожилые ученики.

Курбас воспитывал у них жажду социального и научного осмысления театрального процесса, он вообще страстно желал видеть театроведение истинной наукой. Режиссер, как ему казалось, должен быть в какой-то мере теоретиком театра и драмы, должен уметь не только поставить спектакль, но и осмыслить его в цепи художественных поисков времени. Он должен был также владеть красноречием, писать. Максимализм таких требований очевиден, но именно потому, что они были своевременно выдвинуты, учеников Курбаса в зрелые годы потянуло не только к преподавательской работе, но и к перу.

После войны Л.Дубовик читает лекции по режиссуре в Харьковском театральном институте. Еще в 40-е годы он начинает размышлять над книгой, которую, возможно, собирался назвать «Образ спектакля». Материалы будущей книги откладываются в три папки: «Замысел», «Анализ. II», «Анализ. III». Тут чередуются выписки из работ Станиславского, Немировича-Данченко, Ежегодников МХАТ, разнообразных критических статей и записи собственных размышлений.

Возникает полемика с позицией Н.Горчакова, который призывал режиссера в спектакле «раскрыть автора», «его, автора, идею». Дубовик, воспитанный в традициях активной режиссуры, протестует: «Он прав в одном — режиссер не должен выдвигать свои субъективные интересы, личные, при постановке, то есть «себя». Но он обязан быть не пассивным закулисным инсценизатором автора на служебной роли беспристрастного иллюстратора авторских фактов, а самостоятельным творцом».

По складу своего ума и рабочей собранности Дубовик, несомненно, мог бы написать дельную книгу о режиссуре, если бы болезнь не оборвала его жизнь.

Подвести итоги своей работы в украинском театре собирался и Б.Тягно. Обширный инфаркт в 1960 году остановил его ежедневный театральный бег и обратил мысли к книге. В начале 60-х годов она виделась ему доказательством закономерности появления условного театра: «Совместные действия По, Фора, Мейерхольда. Русские сезоны в Париже 1909—1912 годов... Старая голубятня. Камерный театр. «Маска-

рад» — «Зори» — «Мистерия-буфф». Актеры. Лесь Курбас — Б.Брехт — Мейерхольд».

Так конспективно, но не колеблясь, Тягно устанавливает ту линию связей, которую тогда еще не видели (Курбас — Брехт) и которая выражает одновременность поисков художников, независимых друг от друга.

Для книги режиссеру не хватало многих материалов, он делится трудностями с В.Чистяковой: «Мне недостает материалов об Александре Степановиче доберезильского периода. Впервые я увидел его в театре Садовского. Но, кроме «Царя Эдипа», «Черной пантеры...», я не помню Молодой театр. Каким богам вы тогда кланялись? Александр Степанович не раз вспоминал Кайнца. Это понятно. А еще? Как это ни покажется странно, но для всей нашей генерации вопрос установления традиций (не смейся!) должен сыграть огромную, если не решающую роль».

В дальнем начале, как думал Тягно, и для украинского и для русского театра был один «папа» — Щепкин, но после него многое случилось в театре, проблема наследования и развития традиций должна быть осмыслена. «Со всей научной широтой поставить вопрос вопросов режиссуры — перспективу восприятия. Вот чем силен театр 20-х годов. Да, конструктивизм не был в состоянии охватить всю сумму вопросов... Но он имел одно положительное качество — целенаправленность спектаклей». «Мы — шиллеровцы», — добавлял Тягно, имея в виду открытость гражданского пафоса спектаклей «Березиля».

Тягно умер в 1964 году, книга не состоялась. Но он успел дать статью «Человек он был во всем» в сборник о Курбасе и выступить на вечере его памяти в Харькове 12 ноября 1961 года.

Неосуществленные замыслы Дубовика и Тягно сумел воплотить в жизнь В.Василько: он написал книгу «Фрагменты режиссуры» и возглавил издание сборника «Лесь Курбас» (1969).

Основательность этого крепкого человека поразительна! Если бы не его дотошность, история украинского театра была бы сейчас представлена в музейных фондах несравненно беднее. Поставленный Курбасом руководить музейной комиссией «Березиля», положившей в 1926 году основу нынешнему Музею театрального, музыкального и киноискусства УССР, Василько всю жизнь сохранял множество бумаг, которые постороннему взгляду кажутся историческим мусором. Он вел дневниковые записи с 1922 года, и хотя ушел в 26-м году из «Березиля», но к его истории кровно причастен. Василько взял в 60-е годы на себя крайне сложный труд издания сборника о Лесе Курбасе — о трудностях этого дела в назидание будущим историкам он рассказал в трех томах (!) рукописной книги. И, конечно, его выдержка, настойчивость, упорство в значительной степени дали возможность появиться долгожданному из-

данию. Ведь потребовался пересмотр истории украинского советского театра в представлениях и мышлении многих десятков людей, от которых зависела судьба книги. Незнание и нежелание знать истину, инерция мышления, опасливое торможение дела, явные и тайные склоки вокруг него — чего только не было, пока желтый томик «Лесь Курбас» не появился на свет! На страницах сборника собрались, как когда-то в стенах «Березиля», давние ученики Курбаса по режиссерской лаборатории, актеры Молодого театра и «Березиля»: тот же Василько, Игнатович, Тягно, Балабан, Крига, Шмаин, Крушельницкий, Черкашин, Верхацкий и другие. Благодаря их памяти и совместным усилиям восстановились многие детали спектаклей Курбаса. Самое же главное — оказалось, что работа его, режиссера-педагога, оставила свой неизгладимый след в душах учеников.

Ленинград

//Театр. — 1987. — № 9. — С. 71-79.

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО ТА ЛЕСЬ КУРБАС



Свого часу у школі ми радо засвоювали приклади залізного взаємозв'язку явищ у природі та космосі. Історія відкриття Нептуна самим «пером», коли з особливостей руху Урана астрономи вивели думку про існування іншої планети, визначили її траєкторію, а незабаром і знайшли, побачили — ця історія

завжди захоплює. Ось вона, велична взаємодія планетарної системи!

У галактиках мистецтва також діють незаперечні закони взаємозалежності, та дорослі про них забувають. І Довженкові не пощастило. Він з'явився у юному тоді кіномистецтві так несподівано, так швидко вийшов за національні межі, що не було часу спитати — звідки він. Ґрунт, на якому він виріс, був ніби кожному ясний, наочний: українські пісні та думи, твори Т.Шевченка і М.Гоголя.

Таку відповідь закладено у перші захоплені рекомендації Довженка, які належать С.Ейзенштейну. За піввіку вона залишилась приблизно такою ж. У цьому легко переконались, перегорнувши сторінки монографій 60—70-х років, присвячених Довженкові (І.Рачука, Р.Юрєнева, М.Власова, О.Мар'ямова, Ю.Барабаша, С.Плачинди, Р.Соболева).

Правда, Р.Соболев, відчувши певну незручність, згадує, що Лесь Курбас працював 1924—1925 рр. на Одеській кіностудії і серед його фільмів був і “Арсенальці”, який здається історикові через відсутність матеріалів «рядовим агітфільмом». Можливо, так воно й було, але, назвавши Курбаса «визначним майстром і новатором» у театрі, Р.Соболев чомусь не поцікавився — у чому ж те новаторство полягало? А він міг

би зробити для себе несподівані відкриття, які дозволяють зрозуміти зовсім інакше і самого Довженка.

Інших авторів, здається, взагалі не бентежить, що йдеться про культуру режисера, про той специфічний рівень майстерності, професіоналізму, який не виникає на порожньому місці, навіть за найбільшої закоханості у твори Шевченка та Гоголя. Для того щоб неофіт у кіномистецтві так владно торував собі шлях, потрібна була не тільки неповторна молодість самого кіно. Попереду неофіта або поруч з ним мав бути режисер європейського класу, у якого міг би повчитись юнак,— режисер театру, як то було у випадку С.Ензенштейна, що вчився у Вс.Мейерхольда.

Чи мав такого попередника Довженко? Без сумніву. Давно вже слід вказати на ту визначальну за своєю творчою масою планету, у системі якої він працював. І назвати ім'я його вчителя у мистецтві режисури. Маю на увазі Курбаса як творця Молодого театру і «Березоля», роль його теорії та практики у швидкому зльоті кінорежисера Довженка. Тут неминуче звертаєшся до формули «на жаль...». На жаль, проблему «Довженко і українська культура 20-х років» досі не розглянуто як слід у реаліях тих часів: що конкретно він знав, як сприймав, від чого відштовхувався.

Так само чекає свого дослідника темна історія стосунків Довженка з українськими письменниками. Він згадує про них, не називаючи прізвищ, з жалем та осудом у автобіографії 1939 р.— гірко зараз читати цю своєрідну сповідь митця! Епоха «великого терору» призводить до того, що у нього болить не тільки втомлене серце. Насамперед він хворий духом, в його уявленнях 1937—1939 рр. деформуються нормальні етичні засади. Тільки у стані отруєння кривавими випарами епохи можна у приватному листі до Вс.Вишневського порівнювати заарештованого О.Рикова з вовком. Тільки у хвилини глибокого запаморочення і впевненості, що «там» про нього однаково усе знають, можна писати, як на початку 20-х років. «Наркомос, дізнавшись про мою любов до живопису, порадив послу, відомому у майбутньому націоналісту Шумському, узяти мене до посольства, чи не зможу я там, маючи волю й вільний час, віддатись малюванню».

Довженко боїться, що йому згадають причетність до боротьбистів, і квапиться сам сказати: я знаю, вони вороги. Так само відмежовується він од письменників і з приводу «Звенигори», пише про «початок мого розходження з харківськими письменниками» і скаржиться, що «Арсенал» грубо критикували у пресі, а його особисто кілька років бойкотували.

Досі подібні скарги Довженка («Мені зараз сорок п'ять років. Признаюся, я таки добре підбився і тому не дуже здоровий») цитувались і без пояснень, і, головне, без перевірки їхньої суті — на-

скільки вони справедливі. Я думаю, слід спокійно розібратись у всьому. Що ж до автобіографії 1939 р., то її не можна друкувати без історичних коментарів. Довженко писав її у духовному сум'ятті, ніби вже перебуваючи у тюрмі, скрушно потокаючи обвинуваченням слідчого: і те зробив недобре, і там вчинив негаразд, і не з тими водився, і забагато про себе думав. Але каюсь. «Тому прошу не судити мене суворо...» Не знаю, чи є десь ще така друга автобіографія!

Серед неназваних харків'ян, од яких Довженко відштовхується, мабуть, був і Курбас — близький до «Валпите», Хвильового та Куліша, — вже давно репресований. Чи пише взагалі щось про нього Довженко, чи згадує? Серед опублікованих його матеріалів я не зустріла імені Курбаса. А мені здається, що творчі імпульси, які Довженко дістає від режисури Курбаса, мали велику вагу у формуванні його перших фільмів.

Довженко зустрічається з Курбасом у Києві в революційні дні 1917 року. Вікова різниця між ними ніби не така вже істотна (Курбасові — 30 років, Довженкові — 23), але суспільна відстань чимала. Ось чому, хоча українське культурне середовище має тісні взаємозв'язки, Курбас у той час міг і не бачити Довженка, тоді як юнак мусив його знати.

Постать романтичного актора у капелюсі з широкими крисами та довгому плащі легко впадає в око на центральних вулицях Києва, він вирізняється серед юрби натхненним виразом гарного обличчя. Вабить артистизмом і легкою походою, галицькою м'якою говіркою.

За плечима у Курбаса українська гімназія у Тернополі, три курси університету у Відні та Львові, ґрунтовне знання мов, пам'ять про вистави австрійських та польських театрів. Він — дитина європейської культури. Курбас знає, що робити. Молодий театр готується до відкриття сезону, його режисер знайшов себе, він уже вчитель.

А за плечима селянського сина Довженка — малоросійська провінція. Бідний вчительський інститут у містечку з промовистою назвою «Глухів» — парадоксально, проте саме тут існувала колись відома музична школа, у якій навчались майбутні співаки та композитори, чие мистецтво прикрашало придворне життя Петербурга XVIII ст. Після трирічного навчання Довженко вчительное у Житомирі, поривається до знань, але інтереси його ще не визначені остаточно.

Далі юнак переїздить працювати вчителем до Києва, записується слухати курси в університеті, відвідує Академію мистецтв, навчається у Комерційному інституті. Шукає, приміряється до якогось діла, він ще — студент, учень.

Думаю, що невдовзі серед глядачів Молодого театру на Прорізній мала з'явитись і струнка постать Довженка, пізніше любовно описана Бажаном — «красиво закинута догори голова, сильна, нервова шия,

розгорнуті плечі, розмашисті рухи рук, випростані груди, широкий легкий крок — це була гармонійна хода людини, яка вільно почуває себе в світі, якій органічно притаманне почуття ритму і лінії». Важко уявити, щоб Довженко поминув вистави Молодого театру, глядач якого — насамперед саме українське студентство, молода інтелігенція (люди старшого віку ходили до Державного, а похилого, за звичкою, до театру М.Садовського). Театр Курбаса — це студія молодих і для молоді, якій адресуються і «Молодість» М.Гальбе, і «Горе брехунові» Ф.Грільпарцера, і «Йола» Є.Жулавського, і інсценізації віршів Шевченка й Тичини. Тут працює і молодий художник А.Петрицький, який теж мав привернути увагу Довженка.

Перед Довженком-глядачем розгортав свої вистави романтичний і поетичний театр у повному розумінні цього слова: його акторам була притаманна підкреслена, дещо скульптурна пластика з певним тяжінням до символіки жесту й мізансцен.

Юнак уперше зустрівся з режисурою умовних виражальних засобів, непобутовою. До кожної з вистав Курбаса критика, а певно, і глядач могли мати свої претензії, але не можна було відкинути цілком виразне бажання режисера творити виставу як художній образ власного бачення світу.

Мені здається, що вистави Молодого театру — це перший курс режисерського факультету Довженка. Тут закладаються ще цілком непомітно професійні основи майбутнього кінорежисера-романтика, поета. Як людина художньо дуже чутлива Довженко не потребував тривалих курсів, він схоплював суголосне, споріднене, і до певного часу воно десь собі лежало у сховищах його пам'яті.

Влітку 1920 року юнак стає комісаром театру імені Т.Шевченка, який до того, як відомо, об'єднував дві трупи — колишнього Державного та Молодого. Мемуаристи згадують із захопленням «босого комісара», який влітку беріг чоботи. Мабуть, окрім злиднів того часу, була тут і певна доза Довженкового свідомого епатажу, він грав відповідно до смаків часу, бо художня гра складала глибинну основу його людської природи.

Довженко «комісарствує» десь у межах червня 1920 — липня 1921 року. Доля щасливо розводить їхні з Курбасом шляхи: режисер, створивши саме у квітні новий театр — Кийдрамте, виїздить з акторами у провінцію. Кажу «щасливо», бо керівництво Довженка Курбасом було б нестерпним і негайно зробило б їх ворогами: обидва надто вже яскраві індивідуальності. До того ж, як можна думати, політична наївність та певний екстремізм Довженка не могли розраховувати на Курбасове розуміння.

Та перед виїздом до провінції Курбас дає можливість Довженкові побачити у неповторній чистоті й свіжості прекрасну режисерську ро-

боту — “Гайдамаки” Шевченка. Юнак мав нагоду збагнути, як з поетичного твору народжується епічна вистава, як ліричне слово знаходить художньо перетворені форми, як взаємодіють хор — авторський голос (“Десять слів поета”) із сценічною дією. І знову знахідки Курбаса автоматично відкладаються у його пам’яті до невідомого часу.

Друга зустріч Довженка з театром Курбаса відбувається через кілька років. Інтервал надто важливий для обох. І один, і другий йдуть назустріч хвилі політичного мистецтва, загалом політизації життя, що характерно для сучасності. Обидва посідають, як це незабаром виявиться, близькі позиції у мистецтві, обидва прагнуть зберегти романтичні основи свого світобачення у синтезі символічно-плакатних образів революційного мистецтва з енергією експресіонізму. Народжується український оригінальний варіант «революційного експресіонізму» — так визначить Бажан стиль Довженка тих часів.

Курбас повертається до Києва і створює театр *Березиль* (1922). Він рішуче відмовляється від естетики Молодого театру і, не без впливу ідей «Театрального Жовтня» Мейерхольда, що їх активно пропагувала ліва критика, оголошує боротьбу психологізму та естетству. Режисер переживає короткий, але бурхливий період захоплення німецьким експресіонізмом, знайшовши для себе у ньому ще 1918 року чимало близьких рис.

А Довженко приїздить 1923 р. до Харкова після дворічного перебування у Польщі та Берліні, де він працював у радянському консульстві, а також трохи вчився у художній школі. Відвідання численних виставок, безпосереднє знайомство з продукцією лівого крила німецьких експресіоністів справляє на нього певне враження. Європейська кінопродукція, зокрема німецька, також у цей час дає цікаві фільми. Довженкові художні уявлення істотно поширюються, у Харкові з’являється людина, яка бачить своє майбутнє у мистецтві.

«Березиль» двічі відвідував Харків (влітку 1923 та 1924 років), вистави театру активно обговорювалися у пресі. А Довженко — художник-карикатурист центральної газети «Вісті», — природно, у центрі подій. Важко припустити, що він не бачив вистав «Березоля», з приводу яких сперечаються у редакції (не кажучи про те, що протягом цих років він мав, і не один раз, бути у Києві).

Політичний театр Курбаса у таких виставах, як «Газ» Г.Кайзера, «Джیمмі Хіггінс» Е.Сінклера, «Макбет» Шекспіра, «Напередодні» за драмою О.Поповського (пізніша назва — «Пролог»), виявився театром гострої суспільної думки, яка рішуче підпорядкувала собі літературний матеріал.

Вершиною політичного театру був «Джیمмі Хіггінс», та ще й у сильному виконанні провідної ролі Амвросієм Бучмою. Курбас показав, як можна ставити на сцені романи: він виключив проміжний етап

створення п'єси (інсценізування), на репетиціях одразу народжувався текст реплік і мізансцени для конкретного актора. У цій виставі, ще до роботи на Одеській кіностудії, Курбас діяв як тогочасний кінорежисер: він ніби брав від автора тільки пунктирну схему подій (сценарій), а її кадрове, реальне наповнення залежало від того, як він бачив ситуацію і з яким актором працював. Режисер виступав автором і сценарію, і вистави. Як колись у «Гайдамаках», він натхненно комбінував усі виражальні засоби театру (слово, пластика, звук, музика); він додав до того ще й кінофільм, спеціально знятий для вистави. Два художніх струмені формують світ цієї вистави: інтенсивні громадські пошуки, «заангажованість» соціалістів, експресивний, пристрасний вияв їх емоцій та гротескове знижене, бездуховне самоствердження негативних героїв.

Головні прийоми Курбаса — контрастний монтаж епізодів, символічно плакатна і фарсова чіткість мізансцен, часом механічне дублювання реплік, жестів, їх певна лялькова одноманітність.

Професіональна винахідливість режисера ставала для всіх, хто здатний був у нього вчитись, доброю школою. Я думаю, що для Довженка це був другий курс режисерського факультету, дуже близький йому деякими важливими позиціями. І незабаром Довженко засвідчить, що він бачив вистави «Березоля» і скористався з його знахідок.

Тим часом життя знову розводить митців: влітку 1926 року Довженко відкладає перо карикатуриста, пензель художника і їде до Одеси знімати кіно. Цього ж літа театр «Березіль» переведено до Харкова. Курбас і Довженко починають нові сторінки життя.

Перші фільми Довженка промайнули, не привернувши до себе уваги. Та «Звенигора» і особливо «Арсенал» здивували усіх силою пристрасі. «Ми не звикли ще, щоб кінематографічний целулоїд палахкотів таким піднесенням, таким шаленим полум'ям емоційності», — писав Бажан. Незвичною здавалася і професіональна свобода Довженка, який, зробивши мало фільмів, так вільно володів різноманітними прийомами художньої виразності. Він ніби завиграшки знімав фільми, ніби ще до того, як він почав їх монтувати, він вже знав і бачив, як саме їх слід робити.

Так воно і було насправді! Бо на сцені театру Курбас показав Довженкові форми політичної вистави, запропонував діапазон художніх засобів. Правда, тоді ніхто не звернув уваги на залежність нових фільмів від поетичного і політичного театру Курбаса. Російська кінокритика цього театру не бачила, українська не поспішала. Можливо, як і досі, декому здавалось, що, коли помічаєш залежність одного митця від другого, він ніби втрачає самостійність. Ні! Коли митець справді сильний, його оригінальність нікуди не зникає — як не втратив і Довженко своєрідного погляду на життя, хоч і скористався досвідом Курбаса.

«Звенигору» не випадково названо «кінопоємою», вона зберігає у собі відгомін поетичних вистав Курбаса та його «Гайдамаків». Минувле кінорежисер сприймає у тому ж легендарно-історичному ключі, що й Курбас, підкреслюючи панування жорстокої влади та пригноблення народу. Бачимо тут і певні фабульні контрастні ходи, можливо, нав'язані сюжетом «Напередодні». У виставі Курбаса благородний романтик від революції кидав бомбу під карету великого князя Сергія Олександровича, щоб знищити самодержавну владу. У «Звенигорі» Дід (теж своєрідний романтик минулого) хоче підкласти під новозбудований міст динамітну шашку, щоб спинити хід нового життя.

Побудова сцени «Оксана і дівчата ворожать біля річки» у «Звенигорі», як можна думати, спираючись на спогади актриси Молодого театру С.Мануйлович, має в собі певні аналогії у відтворенні поезій Т.Шевченка та П.Тичини: Курбас стежив за музичним ритмом у повільному русі дівочих постатей, формував їхню стриману, скульптурну пластику.

Найбагатший на зв'язки з театром Курбаса, звичайно, «Арсенал». Тут унаочнюється близькість деяких важливих позицій у творчому мисленні режисера. Довженко поєднує експресію руху та скульптурність пози, натуральність реакції однієї фігури та умовну статику другої — це дозволяє переключати реальні події та почуття героїв у символічний ряд. У виставах Курбаса це звичний прийом, хоча, ясна річ, на сцені він має більше психологічних нюансів, ніж у кіно.

Так, у «Пролозі» Курбас послідовно монтує сцени: розстріл натовпу, що зібрався до царя, — умовно, за допомогою театру тіней та оркестру; символічно багатозначну, а зовні — жанрову сцену у жандарма, де Каляєв стоїть з бомбою в руках; сцену Миколи II та ад'ютанта. Цар, як манекен, ходить тільки під прямим кутом — вперед, різкий поворот, назад. Водночас він диктує щоденник: «Ясний морозяний день. Було багато справ і доповідей. Снідав зі мною Фредерікс. Довго гуляв. Сьогодні у Петербурзі трапились серйозні неприємності внаслідок бажання робітників дійти до Зимового палацу... Пиши! Господи, як тяжко й боляче.. Кажуть, що було багато забитих і поранених... Написав? Обідали з мами Георгій та Мінні, а мама в нас, заночувала».

Довженко, монтуючи «Арсенал», викидає проміжні етапи, рух думки та образу царя. Засіб контрасту у нього до краю різкий, символічно плакатний: Микола II записує до щоденника «Вбив ворону», а у наступному кадрі жінка-селянка, що засівала вручну незоре поле, знеможено падає на землю.

Бринить у «Арсеналі» і відгомін «Гайдамаків» Курбаса: глядачів вражала сцена вбивства Гонтою дітей-католиків, хоча, відповідно до засад Курбаса, жорстоке у його театрі називалося, але ніколи натурально не демонструвалося. Гонта прощався з дітьми — і на мить ставало

темно. Фанатизм цієї картини робив її для театру дуже ризикованою, вона проходила завдяки трагедійному, благородному виконанню ролі Гонти І.Мар'яненком.

Небезпечний максималізм цієї картини штовхає Довженка на певне наслідування: Тиміш йде у партизани, кохана стає перед його конем — вернись або вбий!.. І тінь: тіло її падає на дорогу, збивши на хвилину куряву. Так режисер творить жорстоку легенду, перетворює метафору побутової мови на поетичний символ. Кадр знятий бездоганно, та зміст його, здається, більше відштовхує, ніж вабить до себе. В «Арсеналі» Довженка з'явився і актор А.Бучма, який, певно, схвилював кінорежисера у ролі Джіммі Хігінса. У виставі Курбаса сценічне життя Джіммі після тортур у контррозвідці закінчувалося божевільним сміхом, він був страшніший за усі можливі прокляття. І Довженко запрошує Бучму на роль німецького солдата, що божеволіє під впливом газу. А може, навпаки, режисер тому і створює образ божевільного німця, бо пам'ятає сміх Бучми? Сміх його побачили мільйони глядачів, його на диво виразно чуєш у цьому німому фільмі.

Має свої зв'язки із театром Курбаса і «Земля» Довженка. Сцена місячної ночі, коли закоханий Василь танцює на вулиці, — ця справді блискуча сцена творчо бере імпульс від того ж «Джиммі Хігінса». У такому самозабутті, у захваті танцював Бучма, почувши про революцію в Росії. Це був ніякий не танок, це був вільний пластичний вияв почуттів радості, незграбний Джіммі несподівано ставав пластичним, легким. Казав Курбас: «Танок — це хода, що відчувається».

Так розгортає кадри і Довженко. Його герой насправді не танцював, він йшов собі додому, тільки хода його — як вияв емоцій — стала відчутною, незвичною. Актор Семен Свашенко, який грав Василя, згадував пізніше, що він наспівував собі мелодію «Козачка», написаного Р.Глієром для «Гайдамаків» Курбаса.

Мабуть, саме тут варто сказати і про професіональних акторів у перших фільмах Довженка. Це вихованці Курбаса, актори «Березоля», що так чи інакше пройшли його школу. У фільмі «Ягідка кохання» головну роль перукаря Жана Ковбасюка, якому підкинули дитину, виконував комедійний тоді актор М.Крушельницький. Для «Арсеналу», як уже було сказано, запрошено А.Бучму. У «Звенигорі» виконавець провідної ролі Тимоша С.Свашенко та О.Подорожній, що грає другого онука, Павла, — обидва актори «Березоля». Грає Свашенко і в «Арсеналі», і у «Землі», де на роль багатія Хоми запрошено ще одного актора з «Березоля» — П.Масоху.

Чим привабили Довженка актори Курбаса? Пластичністю і мінімумом власне театральних штампів, «нетеатральністю», коли можна так сказати. У виставах 1923—1926 років Курбас пропонував акторам будувати роль так, ніби людина, ідучи через болото, переплигує з купини

на купину. Роль рухалась від одного сильного епізоду до іншого. Цей метод, сам по собі кінематографічний, цілком відповідав структурі театрального дійства, яке монтувалось з окремих сцен.

Та коли у «Березолі» з'явився справжній драматург, а таким для Курбаса був М.Куліш,— починається перебудова творчого апарату акторів. Власне, почалась вона ще у Києві, але набуває цілковитої виразності у 1927—1928 роках.

Гра акторів зберігає ту міру узагальнення різнобарвних інтонацій, жестів, мізансцен, яка не дає виставі знижуватись до побутового рівня. Завдяки цьому ж актори виявляються здатними на глибокий психологізм. Вони можуть безперервно тривати у ролі, не розриваючи її на шматки, завдяки зменшенню або збільшенню внутрішнього напруження.

А Довженко як режисер залишається тоді переважно в колі знайдених акторів та аматорів. Символічна типажність їх спочатку мала свої плюси, однак поступово втрачала їх. Здається, що кінорежисер цього не помічав. І театр Курбаса вже не міг йому допомогти.

Довженко скаржиться на неприхильне ставлення українських письменників до «Арсеналу» — ці скарги ще треба всебічно перевірити. Думаю, що тоді відкриється і сила, і обмеженість його поглядів на процес будівництва радянської культури. У всіх своїх фільмах він послідовно виключає з цього процесу національну інтелігенцію, вона існує для нього тільки із знаком мінус.

Здається, цю однобоку позицію, народжену класовим екстремізмом, тверезо мислячі сучасники не могли поділяти. Руйнувати без інтелігенції можна. А будувати? Адже і сам Довженко ніби ненароком в «Арсеналі» змалював чудову символічну картину наслідків буття за принципом: «Гей, крути, Гаврило!»

Я нагадаю її: біля Поста-Волинського, під Києвом, машиніст зупинив поїзд і відмовився далі їхати, бо зіпсувались гальма. Солдати самі швиденько так-сяк налагодили, рушили з музикою та піснями. Гомінкий веселий поїзд мчить, пасажири розважаються кожен на свій смак. І не знають, що минають останні хвилини їхнього життя, бо тепер цей несамоуничтожуваний рух загальмувати неможливо.

Напис на екрані: «Як керувати поїздом?»... І от неминуча катастрофа: трупи, руїни, дим. Впала гармошка... Тиміш оглядає руїни і рішуче говорить: «Стану машиністом». Прекрасна ідея! А хто ж його вивчить на машиніста? Хтось же має передати йому не тільки суму технічних знань, а й увесь досвід водіння поїздів. А ще хтось має спроектувати нові паровози, вагони, зробити їх креслення. Як із тим впорається Тиміш? Мабуть, у сучасників Довженка стосовно цього були свої сумніви.

Повагу до акторів «Березоля» та розходження з його керівником виявив виступ Довженка на обговоренні у Києві гастрольної вистави «Народний Малахій» М.Куліша. Це було влітку 1929 року. Вистава

«Березоля», визнана частиною критиків «епохальною», «геніальною», саме внаслідок цих особливостей викликала запеклі суперечки. Діапазон суджень — від захоплення до цілковитого заперечення.

Зачепила вистава і Довженка. Здається, він взагалі перший і чи не останній раз бере участь у обговоренні роботи театру. Серед пекучих проблем, що викликали розгاردіяш у середовищі критиків та публіцистів, кінорежисера збентежила одна: виявлення невідповідності між мріями суспільства розв'язати усі труднощі життя шляхом індустріалізації — і реальним станом справ, неспроможністю людини на тому етапі зберегти засади людяності, її нездатністю до швидкісного оновлення.

Довженко починає свій виступ із захисту мрійників та утопістів, від Томаса Мора до Леніна... Мабуть, Довженко поділяє пафос робітника з «Народного Малахія», що був переконаний у здатності робітничого класу реформувати людину, у тому числі й увесь український народ.

Довженкові здається, що розв'язати проблему «малахіанства» як соціальну Кулішеві не пощастило, а останній наполягав, буцімто «малахіанство» — це українська національна хвороба, легковірне мрійництво, позбавлене серйозного знання людини та історії. Не сприйняв Довженко і трагічної атмосфери вистави, що цілком природно для його оптимістичної позиції.

Разом із тим кінорежисер визнає найвищий професіональний рівень вистави: «Зроблено виставу чудово. На I акті мають вчитись не тільки українські, але й російські режисери. Гра Крушельницького та Гірняка геніальна. Часом навіть здається, що так працювати вже небезпечно для психіки актора».

Думаю, що Довженкові турботи про психіку актора не мали ширших підстав. Навпаки. Курбас тому і вимагав «фіксувати» роль, вибудовувати її залізний каркас, щоб він тримав актора — і для професіонального тривання у ритмі вистави, і з погляду нервового напруження. Міцна, надійна форма ролі мала страхувати актора від несподіванок.

Сам Довженко працював з акторами та аматорами інакше. Часом він примудрявся доводити їх до сильних стресів — досить згадати спогади Свашенка про зйомки похорону Василя у «Землі», після яких виконавців била нервова пропасниця і вони ридали. Подібних спогадів про акторів Курбаса я не пригадую.

«Народний Малахій» викликав у завзятого Довженка бажання заперечити його попередження про неминучість катастрофи, коли суспільство мислить класово й політично обмежено, віддає свої надії техніці й забуває про етичну недосконалість людини. Режисер не почував, що його романтичний подив перейшов у засліплення, що і йому не бракує ознак «малахіанства».

В усякому разі, у наступному фільмі «Іван» 1932 року, присвячено-

му будівництву Дніпрельстану, режисер порушує цю тему. Він згодний — для того, щоб іти вперед, треба краще працювати, та він упевнений, що це розв'язується легко і у найближчий час. Ось чому герої Іван та Хведір у фіналі, ніби вже через кілька років, діставши вищу освіту, почувають себе у всеозброєнні.

«Секретар (на трибуні): Товариші ударники!

Зал: Ударим...

Загальний план Дніпрельстану. По загальному плану чути:

«Ударим!»...

Хведір: Можна уже й по Ангарі ударити. Ударим, Іван?

Іван: Ударим!»

Полемізувати з Кулішем та Курбасом на такому рівні — справа безнадійна. Ось чому в «Івані» зворушує усе ж таки інше — поетичні краєвиди Дніпра, ще не замкненого греблею. Та горе матері, що втратила на будівництві свого єдиного сина.

Багато чого Довженко тоді не розумів. А тим часом наступали роки, коли життя прояснювало темні пророкування «Народного Малахія». Довженка у Києві «з'їдають» і збираються посадити. Він шукає допомоги у друзів у Москві, керівник кінематографії того часу Б.Шумяцький передає Сталіну лист Довженка. Наступного дня Сталін його приймає і простягає над ним свою захисну руку: режисера негайно переводять працювати на «Мосфільм», дають квартиру. Довженкові у 1933 році врятовано життя. Якою ціною? Це вже інша справа.

Леся Курбаса 1933 року теж виганяють з театру, він кидає Харків, шукає порятунку в Москві і знаходить притулок у Єврейському театрі. Правда, у нього немає друзів, які б мали хід до Сталіна. Чи вдався б він до ласки вождя, навіть маючи таку можливість? Адже, на відміну від політично наївного Довженка, Курбас звільнився на той час від багатьох ілюзій, хоча деякі ще залишилися. Як і Довженко, який скаржився на чвари, Курбас твердить, що він — жертва місцевої інтриги, що партійна політика не може направляти події на знищення митців. На початку 1934 року Курбаса заарештовано. На нього чекали Соловки і насильницька смерть.

У Довженка, який фізично вижив, свої важкі випробування, жах перед епохою «великого терору». По-справжньому він прозріває тільки в роки Великої Вітчизняної війни, душа його очищається від нашарувань минулих років, після духовної кризи усе набуває нового змісту і має іншу ціну. Влітку 1942 року він пише дружині: «...мені дуже важко тобі пояснити детально ті великі зміни, що відбулися в моєму житті. Вони навалились на мене якось так, можливо, навіть несподівано... Що ж це таке? Це... ті небачені страждання, які впали на нещасливу голову мого народу».

Відчай, біль і гнів народжують сторінки «України в огні» — виняткового за художньою силою і правдивістю твору, який Довженкові, з

наказу розгніваного Сталіна, не дозволили ні надрукувати, ні зняти. За такі твори в умовах деспотизму платять життям.

Курбас заплатив за постановку «Народного Малахія», Довженко — за «Україну в огні». Безглуздо запитувати — чи варто платити життям за будь-який, навіть найзначніший, твір. Надходить та єдина хвилина, коли художник перестає зважувати наслідки, коли він не може і не хоче їх зважувати, бо повинен сказати правду — навіть ціною життя. І він її говорить.

Я думаю, що мої спостереження тільки зачепили тему «Довженко і Курбас», вона вимагає глибшого дослідження. Та зараз важливе інше.

Повертаючись до мистецтва 1920-х років, слід бачити його у тих реальних взаємозв'язках, які існували насправді. Необхідно відновлювати розуміння єдності культурного процесу тих часів, бо він, той процес, ще не замкнений остаточно у залізні рамки, мав високі потенції і зберігає певну незалежність, тобто був органічний. Природний у своїх зв'язках — і в середині країни, і зовні, з європейським художнім рухом.

Що, власне, і засвідчили і вистави Курбаса, і фільми Довженка.

//Дніпро. – 1994. – № 9-10. – С. 38-44.

ЛИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ АЛЕКСАНДРА БЛОКА И ТЕАТР

Театр Блока не очень значителен по объему: в 1906 году поэт создал три лирические драмы — «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», в 1908-м появилась драматическая поэма «Песня Судьбы», а в 1913-м — драма «Роза и Крест». В 1919 году для представления «исторических картин»

Блок написал сценку «Рамзес».

«Песня Судьбы» до сих пор не имеет сценической истории, «Король на площади» сыгран в Одессе в 1920 году (режиссер Г.Крыжицкий). По единодушному мнению исследователей, самая совершенная драма поэта — «Роза и Крест», но за прошедшие десятилетия она была поставлена всего дважды — в Харькове в 1917 году П.Ильиным, а в сезон 1920—1921 года в Костроме (режиссер Ю.Бонди).

И только «Балаганчик» и «Незнакомка» составили «театр Блока» в полном смысле этого слова, то есть имели и читателей, и зрителей.

Блок-поэт — известен всем. Драматургию его изучают преимущественно студенты-филологи. Но пьесы его до последних лет не видели на сцене и театроведы. Разве что только зрители, чья молодость прошла в предреволюционные годы, вспоминали о том, как играли на сцене

поэзию Блока. А было, было такое: и спектакли, и возбуждение премьеры, и страсти, расколовшие зал. И среди свистков, рукоплесканий и саркастического смеха — Блок. «Вчера, 30.XII, я выходил на сцену 4 раза. Один пронзительный свисток и аплодисменты. Кланялся тому и другим», — так в записях 1906 года отметил Блок премьеру «Балаганчика». Отношения Блока и театра — тема глубоко драматичная, она подтверждает давнюю мысль Гейне, что «театр неблагоприятен к поэтам». В сущности, больших русских поэтов всегда привлекал театр, но, увы, чаще всего это была любовь безответная. Причины этому видели в чрезмерной оригинальности и глубине поэтической драмы, недоступной рядовому зрителю. Во всяком случае, Белинский, считая и «Бориса Годунова» созданным «для чтения», о маленьких трагедиях писал в 1841 году: «Мелкие драматические поэмы Пушкина... неудобны для сцены по двум причинам: они слишком еще мудрены и высоки для нашей театральной публики и требовали бы гениального выполнения».

Судьба Лермонтова-драматурга была в театре не менее сложной. В.Мейерхольд, показав в 1915 году зрителю «Два брата» и готовя «Маскарад», пришел к горькому выводу: «Что бы там ни говорили, а Лермонтов как сценический мастер не признан. Разве какие-нибудь условия мешали признать его таковым? Да, многие. По-видимому, многие.

Господа несколько беззаботные насчет литературы не пожелали признать за театром Лермонтова нечто самостоятельное и цельное и, главное, значительное. Ученым критикам казались драмы Лермонтова чуть ли не комментариями к основным мотивам его поэзии. Не больше. Актеры не усмотрели всю значительность драм Лермонтова, не найдя в них для себя достаточно выигрышных ролей».

Парадоксально, но мысли Мейерхольда можно почти повторить, говоря о Блоке-драматурге. Да, филологи и сейчас еще временами толкуют его пьесы как расширенный «комментарий к основным мотивам его поэзии». И уж, конечно, актеры не нашли в них «достаточно выигрышных ролей», — таковых действительно нет. Оригинальность театра Блока все еще надо объяснять, хотя, казалось бы, в работах Н.Волкова, П.Медведева, П.Громова, К.Рудницкого, в итоговой книге Т.Родиной «А. Блок и русский театр начала XX века» (1972) было сделано самое важное: определены новые театральные идеи, которые выдвинул Блок и на основе «Балаганчика» разработал Мейерхольд.

Впрочем, не будем обвинять во всем неповоротливый театр и тщеславных актеров. Блок — драматург и критик театра — несомненно сложен. Видимые крайности суждений способны сбить с толку режиссера, который хотел бы погрузиться в изучение его статей и диалектики связей с театром. Эстетические вкусы поэта и реальность его драматургической практики часто явно противостоят друг другу. Статьи и письма Блока дают обильный материал для построения весьма различных и даже прямо про-

типоволожних концепцій: со свойственной ему честностью, он отмечал в своих записях важное и случайное, существенное и мимолетное. Обнажая контрасты жизни, он сам двигался под их знаком, он жил в них — столь же полярный, так же отрицающий и свой театр, как и другие явления искусства начала века. Вот отчего каждое слово Блока-художника должно быть вдумчиво проверено и соотнесено с реальным движением театра.

Отношение Блока к тому, что он видел в русской драме и что делал сам, было очень своеобразным. Он толкует о поразительной единичности и случайности вершинных явлений русской драмы. Он убежден, что русские драматурги не владеют настоящей техникой драмы. В их произведениях почти всегда отсутствует цельность: не только не скреплены между собою отдельные действия, но и части действий бывают сшиты кое-как и случайно) (5, 171)¹. Не видя сценических достоинств у русской драмы, Блок и в своих лирических драмах («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка») как бы вовсе не видит ничего театрального, о чем и пишет в предисловии к отдельному изданию их в 1907 году: «...Три маленькие драмы... суть драмы лирические, то есть такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, — только представлены в драматической форме. Никаких идейных, моральных или иных выводов я здесь не делаю» (4, 434).

«Лирические драмы» вышли из печати после постановки Мейерхольдом «Балаганчика», и, казалось бы, неординарность спектакля должна была прибавить Блоку веры в себя и в то новое, что он нес театру. Сам поэт после генеральной репетиции сообщает: «Общий тон настолько понравился мне, что для меня открылись новые перспективы на "Балаганчике"». Но это подъем временный. Проходит совсем немного времени, и Блок как бы еще более утверждается в несценической природе своих драм.

В том же 1907 году со свойственной ему склонностью укрупнять и генерализовать свои мысли Блок обобщает собственную драматургическую практику как закономерность искусства начала XX века, но видит только ее разрушительное действие («тончайшие лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму» — 5, 164) и ничего не говорит в ее защиту. Само явление символических драм (а такими были и его лирические пьесы) воспринимается Блоком даже как нечто навеянное извне: «Драма символическая в России — ...не национальна, впоена чужеродными токами» (5, 169). Порицая театральные попытки В.Мейерхольда и В.Соловьева как «претензию на пересаживанье каких-то графов Гоцци на наш бедный, задумчивый, умный север, РУССКИЙ» (8, 441), как

¹ Ссылки даются по изданию: Блок А. Собрание сочинений, в 8 т., М., 1960-1963. Первая цифра — том, вторая — страница.

«бесчинство», Блок тем самым осуждал и себя. Потому что и в его «Балаганчике» Арлекин, Коломбина, Пьеро и прочие карнавальные маски тоже не принадлежали эстетике «бедного» русского севера, тоже были впоены «чужеродными» токами, хотя и стали элементом собственно петербургского культурного быта.

Предельно требовательный Блок как будто не понимал, что он действительно дает театру. Несколько удивленно пишет он матери в 1909 г.: «...Станиславский ожидает от меня гениального произведения (!), которое вместе с его и Крзговским открытием (кстати, очень важным) обновит театр»¹. Между тем, новый художественный язык у других он чувствует великолепно, его рассказ о спектакле Мейерхольда «Винновы — не виновны» по Стриндбергу взволнован и точен в обобщениях: «Впервые услышав этот язык со сцены, я поразился: простота доведена до размеров пугающих: жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками, напоминающими зигзаги молний на очень черной туче... Ничего, кроме сине-черного и красного. Таковы Софокл и Стриндберг» (8, 398—399).

Самое необычное в этой характеристике состоит в своеобразной слепоте Блока: он потрясен тем, что услышал со сцены, но не замечает близости увиденного к собственным лирическим драмам. Между тем основное в этой характеристике — «жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками» — вполне отвечает методу лирических драм, — только условные знаки здесь взяты из особого мира, преимущественно театрального («Я ведь очень театральный человек», — говорил о себе Блок).

В чем же он, новый для русской сцены, театральный язык Блока? Блок-драматург сознательно двигался к синтезу искусств; слово, музыка, пластика и цвет изначально едины в его пьесах. Это прослеживается в движении от «Балаганчика» к пьесе «Роза и Крест», где именно песня Газтана становится и зерном сюжетного движения, и символическим образом драмы, и нравственно-философским концентратом ее смысла (единство радости и страдания). Но синтез ищется в драме особого типа.

Прежде всего, вместо драмы объективной Блок предложил драму субъективную (лирическую), где, по словам Вяч. Иванова, «ее личины становятся масками ее творца, ее предметом служит его личность, его душевная судьба». Подвижность внутреннего мира творца, текучесть духовной материи, которые ранее многогранно обнажались в поэзии и романе, Блок открыл театру. Вполне возможно, что уже на том, раннем

¹ Письма Александра Блока к родным. — Л., 1927. — С. 255.

и несовершенном, этапе жизни кино, поэт способен был воспринять его уроки, очень может быть, что кино тут и ни при чем. Но движение мира в смене картин, которые переходят одна в другую на наших глазах, переливаются из одного состояния в другое в непрерывном обновлении, в раздвоении духа и материи — это вечное движение Блок показал в лирических драмах как явление театральное (переходы между видениями в «Незнакомке»).

В «Балаганчике» и «Незнакомке» Блок счастливо овладел системой условных знаков и средств, которая давала возможность находить сценические воплощения любым проявлениям сложной духовной жизни человека: его снам, фантазиям, иррациональным предчувствиям, «видениям». Именно потому, что духовный мир для Блока изначально изменчив и в каждом человеке живет много людей, поэт отказывается от изображения характера, то есть устойчивого, стабильного в личности. Поэт переводит жизнь души на математические знаки-символы. Такими знаками в «Балаганчике» становятся и сам образ театрального мира (театра в театре), и маски Пьеро, Коломбины, Арлекина. Трансформация масок и людей-манекенов отражает, говоря словами Блока, «хитрую диалектику» жизни.

Первая и третья сцены «Балаганчика» показательны. Заметив у стола необыкновенно красивую девушку в белом с косой за плечами, мистики потрясены, видят в девушке Смерть, и только Пьеро, взяв ее за руку, говорит голосом «звонким и радостным, как первый удар колокола: „Господа! Вы ошибаетесь! Это — Коломбина! Это — моя невеста!“». Но Арлекин уводит Коломбину, и Пьеро остается грустно оплакивать «картонную» невесту.

В финальной сцене, после того как жизнерадостный Арлекин прыгнул в окно (оно оказалось нарисованным на бумаге) и полетел вверх ногами в пустоту, «на фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, — Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым, женственным лицом и с косой на плече». Видение Смерти ужасает всех, и снова один Пьеро, потерявший Коломбину, «медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти. По мере его приближения черты Ее начинают оживать... На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на спокойном лице красивая девушка — Коломбина».

Коломбина, в которой, в противовес мистикам, один Пьеро видит жизнь, — и Смерть, превращенная силой его горестного желания в Коломбину. Эти перетекания образа — театральные знаки противоречивости, слабости и силы любви. Но также и знаки-символы экстатических духовных поисков современников Блока, над которыми он так язвительно насмеялся. Разрушительность иронии поэта обращена и против самого мира претенциозных духовных радений, и против его эстетики. Именно как средство разрушения ее появляется в «Балаган-

чике» Автор — создатель той пьесы, которую разыгрывают актеры. Непробиваемо пошлая логика мыслей Автора восстает против причудливых превращений образов, но и сам он не властен над персонажами, и здравый смысл в его лице также демаскирован.

В «Незнакомке» Блок находит прием для театрального воплощения противоречивости жизни: он материализует ее контрасты в раздвоении личности. В сцене свидания с Незнакомкой захмелевшего Поэта заменяет Голубой — знак его духовного порыва в чистоту. Разъяренные дворники волокут под руки пьяного Поэта в темную аллею, в это время скатывается яркая звезда, и через миг по мосту уже идет прекрасная женщина в черном, «снег, вечно юный, одевает ее плечи. Такой же Голубой, как она, восходит на мост из темной аллеи. Потом, когда Незнакомку уведет пошляк в котелке, сам Поэт поднимется на мост. Он пытается узнать что-либо о Незнакомке — «Мне больше не встретить Ее!» Встреча еще состоится (III видение), но внутреннее «Я» Поэта не смогло прорваться к ясному образу, «вспомнить» Незнакомку, и она покидает мир.

Новым театральным средством для русской сцены была также и подчеркнуто механическая повторяемость ситуаций и реплик как способ саркастического обнажения убожества быта, как философский знак повторяемости жизни. Блок, повторяя в «Незнакомке» реплики посетителей кабачка в благопристойном обществе интеллигентных обывателей (I и III видения), дает не просто гротесковое удвоение пошлости. Возникает добавочный смысловой и художественный эффект. Молодой человек (в нем легко узнать того, кто увел Незнакомку), появляясь в гостиной, неожиданно для себя говорит реплику из I-го видения — «Костя, друг, да она у дверей дожидается...» — и запинаясь на полуслове. «Все становится необычайно странным. Как будто все внезапно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке». В этом прорыве «ирреального» открывается тусклая обыденность жизни, а из-под нее проглядывает мелочность «интеллигентного» существования, сравнительно с которым кабацкое бытие уже тем лучше, что откровеннее и честней.

Еще одним важным новшеством Блока было введение в ткань драмы фигуры Автора. Художественный мир «Балаганчика» — условный, как всякий театральный мир, — разрушался вторжением Автора, возмущенного самоуправством актеров: «Что он говорит? Почтеннейшая публика! Спешу уверить, что этот актер жестоко насмеялся над моими авторскими правами. Действие происходит зимой в Петербурге. Откуда же он взял окно и гитару? Я писал свою драму не для балагана...» Взъерошенный Автор вопит о несправедливости, он выступает защитником здравого смысла в его обыденных, расхожих формах: «Они без моего ведома разыгрывают какую-то старую легенду! Я не признаю

никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей!» И Автор пробует активно вмешаться в события пьесы, чтобы привести к счастливому концу влюбленную пару – Пьеро и Коломбину.

Разумеется Блок высмеивает тривиальную драматургию, предназначенную на потребу невзыскательного зрителя. Но прием введения Автора в ткань пьесы значителен сам по себе, вне любого содержания, потому что он разрушает сценическую условность. Выражая субъективное отношение драматурга к написанному, этот прием открывал многообещающие пути. Интересно, что в «Короле на площади» Блок попытался в чем-то повторить эту линию в образе Шута – представителя здравого смысла, комментатора и провокатора событий пьесы, но художественно это получилось малоудачно.

Восстание Автора против своеволия актеров в «Балаганчике» выражалось как бы самодовлеющую, «ирреальную» свободу героев. Сотворенные драматургом образы уже не принадлежали ему, более того — они могли стать ему остро враждебны, неподвластны его направляющей руке. Эта идея была многократно выражена прозаиками XIX века в их автохарактеристиках поступков героев, — вспомним фразу Пушкина о том, какую штуку «сыграла со мной Татьяна! Она — замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее». Л.Толстой, приведя пушкинские слова, говорил: «То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы...». У Блока эти размышления о парадоксах творчества впервые на русской сцене находят неожиданное, вполне театральное воплощение.

Естественно, что под пером Блока и этот ход приобретает сразу особый смысл как знак всеобщей относительности жизни и искусства, их взаимопроникновения и взаимоотрицания.

Все вместе непривычные особенности драм Блока создавали новый тип отношений со зрителем. Многократное разрушение сценической иллюзии в обращении Автора к залу, в финальной реплике Пьеро зрителям: «Мне очень грустно. А вам смешно?», — предполагало активное вовлечение зрительного зала не в сопереживание, а в соразмышление. Таким образом символические, «иррациональные» драмы Блока открывали свой рационализм, — очевидно, в чем-то была права А.Ахматова, когда говорила о русских символистах — «они рационалисты, скрывающие свой рационализм».

Театр Блока — система символических, условных форм и приемов. В этом качестве он пролагал пути новому театру и драме XX века, предвзято приемы авангардного искусства 10-х — 20-х годов с их материализацией видений, снов (трагедия «Владимир Маяковский» и другие). На этой линии естественно выстраивается и зрелая драматургия Л.Пиранделло с «парадоксами» всеобщей относительности, и пьесы бельгийца М.Гельдероде, в которых хозяйничают ожившие манекен-

ны, и театр абсурда с гротесковой повторяемостью ситуаций и реплик (С.Беккет, Э.Ионеско).

Дальнее эхо блоковских фантасмагорий звучит и в прозе — еще всерьез не поднята тема «Блок и русская сатира». А ведь тут выстраиваются не только ряды несомненной преемственности в линии Н.Гоголь — А.Сухова-Кобылин — Блок, но и любопытные образные послы драм Блока в будущее. Читатели «Мастера и Маргариты» М.Булгакова, к примеру, хорошо помнят сцену из 17 главы «Беспокойный день», в которой бухгалтер Василий Степанович Ласточкин, на другое утро после сеанса черной магии, отправляется сдавать деньги в Зрелищную комиссию и застаёт там странный кавардак. «Попав в кабинет, бухгалтер первым делом уронил портфель, и все мысли в его голове перевернулись кверху ногами. И надо сказать, было от чего.

За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутым в чернила сухим пером водил по бумаге. Костюм был при галстухе, из кармашка костюма торчало самопишущее перо, но над воротником не было ни шеи, ни головы, равно как из манжет не выглядывали кисти рук. Костюм был погружен в работу и совершенно не замечал той кутерьмы, что царила вокруг. Услыхав, что кто-то вошел, костюм откинулся в кресле, и над воротником прозвучал хорошо знакомый бухгалтеру голос Прохора Петровича: „— В чем дело? Ведь на дверях же написано, что я не принимаю”».

Но пустые костюмы за столом уже были, — и именно у Блока в «Балаганчике»: после ухода Арлекина с Коломбиной у мистиков наступает «общий упадок настроения. Все безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки». Мейерхольд в 1906 году детально и очень остроумно разработал эту немую сцену: очертания костюмов были вырезаны из картона, актеры просовывали головы и руки в отверстия, чем еще более подчеркивалась манекенность, безжизненность героев.

Да, К.Станиславский был прав, когда ожидал от Блока «гениально-го» произведения, — он только видел его в далеком будущем, в то время как оно было уже как бы в настоящем, отлившись в броские формы «Балаганчика» и «Незнакомки». Однако недооценка дала свои результаты: создав принципиально важные произведения для русского театра, поэт не только ни разу не стал на их защиту, но и сам уклонился от пути, по которому было пошел. Отвернулся от новаторства счастливо созданных лирических драм 1906 года и двинулся к привычным, но, как ему казалось, более театральным формам. От новшеств «Балаганчика» и «Незнакомки» — через «Песню Судьбы» — к традиционной романтике «Розы и Креста».

Сценическая история блоковских драм связана с именем В.Мейер-

хольда. Прем'єра «Балаганчика» в театре В.Ф.Комиссаржевской состоялась 30 декабря 1906 года. Затем его продемонстрировала москвичам в августе 1907-го — В.Комиссаржевская, которая полагала, что «не показать в Москве „Балаганчик“ немислимо» (и в 1909 году, после разрыва с Мейерхольдом, она считала спектакль «режиссерским шедевром»). В несколько новых планах «Балаганчик» был сыгран гастрольной труппой Мейерхольда и Р.Унгерна в феврале 1908 года в Витебске, а затем в южных городах страны — Херсоне, Киеве, Харькове. В Киеве спектакль шел как часть «Вечера нового театра»: «Балаганчик» и «Концерт новой поэзии». Роль Пьеро исполнял сам Мейерхольд.

В.Веригина, игравшая в спектакле, так вспоминала о нем: «Н.Н.Сапунов построил на сцене маленький театрик с традиционным поднимающимся кверху занавесом. Когда занавес поднимался, зрители видели в глубине сцены, посередине, окно. Параллельно рампе стоял стол, покрытый черным сукном, за столом сидели мистики, в центре — председатель. Они помещались за черными картонными шютруками... Мистики говорили неодинаково: одни притушенным звуком, другие почти звонко... В музыкальный узор мистиков врывалась тема Пьеро, которая звучала обособленно... У автора сказано: „Пьеро размечтался и оживился“. Мейерхольд нелепо взмахивал одним и другим рукавом, и в этом движении паяца выражалась радость внезапно озарившей надежды. Повторяющиеся взмахи рукавов говорили о разном. Музыкальное существование в образе рождало эти условные жесты, они были красноречивы... Жесты следовали всегда после слов, дополняя их, как бы допевая песню, говоря без слов о чем-то, понятном одному Пьеро. В молчании Мейерхольд еще больше приковывал к себе внимание. Музыкальное содержание образа подчиняло его своему ритму. Пьеро как бы прислушивался к песне, которую пел по воле сердца. Его взгляд был странен — он пристально смотрел в себя...».

В финале спектакля, когда маски разбегались и на сцене никого не было, «упавший Пьеро приподнимался и тихо грустил все о той же картонной подруге. Занавес опускался за ним, и он оказывался лицом к лицу с публикой. Теперь он смотрел на нее в упор, совершенно просто, нисколько не смущаясь. Казалось, что он смотрит каждому зрителю в глаза. В этом взгляде было нечто неотразимое.

Что делать! Она упала ничком...

Мне очень грустно. А вам смешно?

Затем Пьеро отводил глаза, вынимал из кармана дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, неоцененного сердца. Говорили, что этот момент был самым сильным у Мейерхольда. За опущенными веками чудился серьезный, полный укора взор»¹.

Обаяние спектакля во многом дополнялось музыкой М.Кузмина,

¹ Веригина В.П. Воспоминания. — Л., 1974. — С. 101-105.

которая показалась зрителям «пряной», «острой», соответствующей духу «Балаганчика». Сам Блок к ней благосклонен, сценическое рождение пьесы для него было проявлением единства заключенных в ней стихий слова, звука, цвета. «Ночь у Кузмина была хорошая, я обговаривал костюмы с Сапуновым, Кузмин пел и играл „Балаганчик”», — сообщает поэт матери в процессе подготовки спектакля. Кузмин не играл музыку к «Балаганчику», — нет, он «пел и играл „Балаганчик”», открывая его поэтическую и музыкальную природу. Взлеты летящего вальса в сцене маскарада оттеняли печальную мелодию одинокого Пьеро.

Новшества «Балаганчика» были очевидны, хотя приняты многими в штыки и всячески осмеяны.

Пожалуй, самыми значительными оказались подвижные переходы от театра марионеток к театру актерскому, то есть обнажение под маской и в ее форме живой человеческой боли (лучше всего это удалось самому Мейерхольду в образе Пьеро). Средства сценического гротеска у режиссера были театрально адекватны образам Блока — в те годы Мейерхольд был убежден, что «не театр рождает драму, а драма рождает театр», и новации «Балаганчика» обогатили режиссера важными приемами, позволявшими перевести хрупкий мир лирической драмы в плоть театральных образов.

Постановку «Балаганчика» в 1906 году сам поэт называет «идеальной, но Мейерхольда как творческую личность принимает с трудом, с каждым годом от него отталкиваясь». Соединение его драм и имени Мейерхольда становится поэту все более неприятным. На следующий день после известия о затеваемом силами студийцев Мейерхольда новом «Блоковском спектакле» (1914 год) поэт записывает: «Опять мне больно все, что касается Мейерхольдии, мне неудержимо нравится „здоровый реализм”, Станиславский и Музыкальная драма. Все, что получаю от театра, я получаю оттуда, а в Мейерхольдии — тужусь и вяну. Почему они-то меня любят? За прошлое и за настоящее, боюсь, что не за будущее, не за то, чего хочу»¹. В этой записи, как и во многих других, тема «Блок и Мейерхольд» возникает в драматическом аспекте, в противоречиях притяжения — отталкивания. Примирить эти противоречия невозможно: Блоку нравились МХТ и «здоровый реализм», но его пьесы можно было воплотить только на сцене условной. Уходя от театра Мейерхольда, поэт лишился возможности эстетически проверять себя.

Но для Блока его лирические драмы 1906 года — уже «прошрое», он отворачивается от него. Вот почему новый спектакль Мейерхольда в здании Тенишевского училища — «Балаганчик» и «Незнакомка» (1914) — не вызывает у Блока энтузиазма. Спектакль шел с 7 по

¹ Блок А. Записные книжки. — М., 1965. — С. 209.

10 апреля. Блок смотрел его трижды, в записке к Л.А.Дельмас он мельком отметил: «Во всем этом спектакле есть какая-то болезненность, и я тоже в этом виноват». Эмоциональный тон суждений поэта в данном случае понятен: апрель 1914 года — это разгар высокого чувства, которое вызвала у Блока Л.А.Дельмас. Его интенсивность открывает Блоку-человеку возможность истинного, настоящего счастья. За день до премьеры он пишет: «Не знаю, почему сегодня мне кажется, что в жизни, в этой жизни, может быть когда-нибудь совсем новое. Давно это не было так ярко. Если Вам будет нужно, я скажу Вам о себе то, чего никому не говорил. Может быть, не знаю» («Звезда», 1970, № 11, с. 194).

В порыве к полноте и естественности счастья «лирические драмы», отрицавшие возможность такового, закономерно показались Блоку ущербными, болезненными. Острота, сила, неукротимость страсти в цикле «Кармен», написанном тогда же, конечно, несоизмеримы с вялостью и раздвоенностью чувств «Балаганчика» и «Незнакомки», — хотя совсем не отменяют их. Но в «прошлом» поэт в те дни возвращаться не хотел.

Между тем, Мейерхольда в новой постановке ожидали свои трудности, что-то и для него было в прошлом. На этот раз «Балаганчик» не принес принципиально иных форм; сравнительно со спектаклем 1906 года он, пожалуй, выглядел менее язвительным, более игровым. Скорее это воспринималось как увлекательная игра в «балаганчик», нежели обнажение горько-саркастического балагана жизни. Студийцам оказалось не по силам наполнить театральные знаки внутренним содержанием.

«Незнакомку» в Петербурге играли впервые, до того, в феврале 1913 года, она была поставлена Московским литературно-художественным кружком (студия С.Халютиной). Как всегда, критики по-разному писали о работе Мейерхольда, принимая или отрицая ее, но все толковали, в сущности, скорее о художественных приемах спектакля, о типе зрелища, о масках, бумажных париках и картонных носах, о поведении («группировке») слуг просцениума и трех занавесах (зеленом, белом, синем в звездах), нежели о содержательном смысле спектакля «Незнакомка».

Было ясно, что именно здесь Мейерхольда постигла неудача, что приемы, столь счастливо открытые для «Балаганчика», не вполне отвечали поэтике «Незнакомки». Ироническая и элегическая «картонность» Пьеро, при всей живой боли его потерь и переживаний, делала возможным принцип общей «зашифрованности» и саркастической отстранённости образов. Но в «Незнакомке» появился быт: гротесково-уплотненный, с «Гауптманом» и «Верленом», и тем не менее вполне узнаваемый русский быт. И вышла вперед фигура Поэта, также вполне реальная, осязаемая в катастрофическом несовпадении с бытом и

страшной слитности с ним. Режиссер же прочитал в «Незнакомке» игровую стилистику «Балаганчика», между тем как драма, связанная с ним общим художественным единством, не только не повторяет «Балаганчик», но, скорее, отрицает его.

Тем не менее, и работа над «Незнакомкой» обогащает Мейерхольда. Именно во втором видении спектакля был найден горбатый мостик, составленный из двух частей, который режиссер впоследствии рассматривал как прообраз будущих конструкций. Прием наложения одного явления на другое, их механической повторяемости, обнаженный Блоком в «Незнакомке», Мейерхольд использует в «Каменном госте» Пушкина — Даргомыжского (Александринский театр, сезон 1916—1917 года). Режиссер дает единую планировку комнат Лауры и донны Анны (при разнице колорита), подчеркивая тем общность их эротической природы. Повторяемость планировки становится сценическим знаком большого внутреннего содержания. Сам Блок потом тоже осмыслил найденные им и Л. Андреевым («Жизнь человека») приемы как нечто принципиально важное, как способ оголить «единую сущность разных действующих лиц».

Другие замыслы Мейерхольда, связанные с драматургией Блока (желание поставить «Короля на площади», «Розу и Крест», замысел-идея 1923 года — спектакль в единстве «Рамзеса», «Короля на площади» и «Двенадцати»), не осуществились. Но работа режиссера была трудом первооткрывателя, только в его спектаклях лирические драмы поэта обрели тогда театральную форму.

Самого Блока тянуло в другую сторону — к МХТ и Станиславскому, однако — эстетически — он не был близок к ним. И попытки найти общий язык со Станиславским в обсуждении «Песни Судьбы» кончаются ничем — режиссер пишет, что «пьесу нельзя и не надо ставить». Блок согласен принять многие замечания и даже отнестись отрицательно к своему любимому детищу, но он видит и несходство театрального языка своих драм и МХТ. «Может быть не я написал невразумительно, а театр и зритель не готов к моей „сжатости“?» — так резюмирует для себя поэт первый этап их отношений.

Несомненно, разница в типах художественного обобщения между театром и поэтом была принципиальна. Станиславский чаще всего шел к образу через максимальную индивидуализацию, воссоздание неповторимости данной конкретной личности в совокупности всех деталей ее физического и нравственного существования. Блок — через максимум обобщения, через символ и резкую схематизацию банальности, через гиперболизацию, выделение одной детали или группы их; укрупняясь, они поглощали личность целиком, так что от человека оставался один жест, один выкрик: «Бри!».

Следующая линия отношений Блока и Станиславского связана с

драмой «Роза и Крест». Станиславский проявляет интерес к пьесе, но в результате их беседы, как записал поэт, *«ничего не понял, ничего не “принял”, и не почувствовал»* (7, 246. Выделено Блоком). Сам же Блок очень настроен на театральное воплощение драмы; отказываясь от ее публичного чтения, он утверждает: «Пьесу эту надо — или играть на сцене, или читать про себя по книге». С весны 1916 года наконец МХТ начал работу над пьесой Блока. Спектакль готовил Станиславский, потом в него включился В.Немирович-Данченко, но обстоятельства не способствуют росту интереса к блоковской пьесе. Артисты увязают в беседах и репетициях, пьеса постепенно угасает осенью 1918 года, получив, в сущности, смертельную дозу почти в двести репетиций.

Правда, в новых исторических условиях в МХТ пробуждается интерес к Блоку. Немирович-Данченко пишет в 1921 году, что он бы «все-таки хотел поставить „Розу и Крест“... Но мое хотение было так вяло по понятным причинам...»¹. В 1923 году «Роза и Крест» снова всплывает в планах музыкальной студии на 1924 год, с осени драму начинает репетировать Вторая студия (режиссеры И.Судаков и Е.Телешева). Роли были распределены наилучшим из возможных образом (К.Еланская — Изора, О.Андровская — Алиса, Н.Баталов, Н.Хмелев — Бертран, М.Прудкин — Алискан), но и на этот раз пьеса не увидела сцены.

Сценически не оформились и замыслы Е.Вахтангова, который хотел поставить «Незнакомку» еще в 1916 году. По его просьбе А.Попов репетирует ее в Мансуровской студии в 1918 году, но работа обрывается в связи с отъездом Попова в Кострому. Вахтангову был близок «романтизм» «Незнакомки», он полагал, что на репетиции пьесы надо приходить «с горящими глазами», но режиссерского видения будущего спектакля у него еще не было, отсутствовала убежденность в необходимости именно этой постановки. «Нужно работать, ставить, а поставим или нет — неизвестно», — такая исходная позиция Вахтангова, как бы ее ни объяснять (загруженностью ли, другими ли причинами), энтузиазма у студийцев вызвать не могла.

Иные немногочисленные постановки лирических драм Блока в 1917—1922 годы не вызвали к себе интереса. А потом на многие годы драмы поэта как бы теряют свой театральный смысл, их не играют.

Новый период сценической жизни Блока начался с 1976 года. Именно в этом году выпускной курс режиссеров эстрады ГИТИС под руководством И.Г.Шароева и Н.Х.Бритаевой поставил «Балаганчик» и «Незнакомку». Затем Московская студия движения показала «Балаганчик». А.Эфрос в 1978 году поставил на радио «Незнакомку», а через год А.Белинский снял по «Незнакомке» телефильм.

Таким образом, драматургия Блока возвращается к зрителю, и на

¹ Немирович-Данченко В.И. Избранные письма. — Т. 2. — М., 1979, — С. 239.

этот раз, надо думать, уже прочно. Разумеется, движение времени по своему распоряжается интересом к тем или иным драмам поэта, в этом выражается самосознание человека данного исторического периода. В годы жизни Блока первенство было отдано «Балаганчику», в наши дни лидирует «Незнакомка», и этому есть свое объяснение.

В «Незнакомке» все звучит открыто и очень по-русски, очень национально, — от эпиграфов из Достоевского, исповедей в кабаке и до тревожных прорывов в духовность и поисков Вечной Женственности. В отличие от «Балаганчика», где в драме Пьеро были повинны мистики, которым он поверил, и Арлекин, сманивший Коломбину, никто не мешал Поэту встретиться с Незнакомкой. Виновницей выступает жизнь как таковая, и раздвоенность поэта в ее противоречиях. Вот почему история «невстречи» Поэта и Незнакомки, сохраняя всю ясность и даже жесткость сюжетной конструкции, приобретает столь многозначимое содержание.

Символика «Незнакомки» вмещает в себя грандиозный смысл: от вечных обманов и самообманов любви до поражений каждого существования, порывов и катастроф всякой духовной жизни, которая так больно ударяется о реальность. Об этой боли Блок говорит мужественно, сдержанно и горько-саркастически, не боясь замараться никакой грязью человеческого бытия: Поэта выталкивают пьяного из кабака, прекрасную Незнакомку, Марию, уводит с собой пошляк в котелке. В этом и проявляется бесстрашие Блока; он видел вершины чистейших духовных символов и пропасти грязного ежедневного существования как единство человеческой жизни, где все связано, слито воедино. Дисгармонии любви и жизни в «Незнакомке» предполагают столь же насыщенную, контрастно-напряженную атмосферу спектакля.

«Незнакомка» Блока очень понятна нам и отрицанием мира обыденной, заурядной пошлости, в котором задыхается Поэт, и тоской о невозможности достичь абсолюта в любви. Она тревожит горечью кабацкого самосожжения героя. Она уязвляет глубиной справедливых подмен: тоскующей душе Поэта в кабаке открывается вечное, но в благопристойно-обыденном состоянии духа он не может вспомнить Незнакомку.

К сожалению, дипломный спектакль ГИТИС, который начал новую жизнь пьесы Блока, видели немногие. Правда, часть генеральной репетиции спектакля (I и III видения «Незнакомки») была записана на видеопленку, но качество самой записи оказалось неважным. Спектакль же был хорош в главном: именно в нем сценичность мастерски сделанных «Балаганчика» и, особенно, «Незнакомки» проявилась на редкость убедительно, естественно. Не как громада режиссерских надстроек над пьесой, а как открытие прихотливой, грациозной игры в самих пьесах. Красные, бордовые, зеленые, синие цвета в костюмах манекенов и актеров «Балаганчика» сразу создали ощущение броской красочности

зрелища. Тут именно надо было смотреть и смотреть «в оба», чтобы не потерять в этой южной живописности переходов действия.

«Незнакомка», по контрасту, решалась очень строго: полумрак кабачка, темные костюмы, черные пальто и, как неожиданная находка, — светящиеся кружки с пивом. Второе видение также шло в полутьме, в глубине сцены, где выделялось белое платье Незнакомки с наброшенным на него платком. И только в третьем видении появились полный свет и цвет: посетители гостиниой держали на палочках перед собой разрисованные маски.

Противостояние «Балаганчика» и «Незнакомки» знаменовало движение спектакля: от вынесенной на общество личной драмы, спрофанированной, превращенной в балаган, разыгранный на потребу публике, — к драме сокровенной, собственно духовной. Носителем ее был сам поэт Блок (студент Хохловкин), выведенный за скобки спектакля, — он читал стихи, сидя или стоя на краю сцены. Внутреннюю, духовную драму студентам сыграть трудно, поэтому II видение «Незнакомки», сценически самое сложное, не получилось, хотя мысль о его пластическом решении была плодотворной. Но в целом именно «Незнакомка» оказалась сыгранной значительно и серьезно.

Обаяние спектакля в значительной мере определялось также музыкой Н.Богословского, который давно уже написал музыкальную драму «Незнакомка» и только искал возможности дать ей воплощение. И третье, составившее успех спектакля, — пластика актеров. Режиссеры эстрады нашли каждый раз новые, но собственно театральные жесты и движения, которые составили своеобразную пластическую партитуру спектакля. Стихия театральности явно торжествовала победу, и спектакль имел завидный успех.

Радиоспектакль А.Эфроса «Незнакомка» на музыку Н.Богословского также вызвал интерес, хотя здесь он был иного рода. В постановке на радио, где, естественно, все внимание переключается на звуки, должно было особо выделиться слово Блока, его лирическая наполненность и саркастическая резкость. Оно действительно звучало весомо, «классично», — и речь самого автора, Блока, за которого Эфрос читал ремарки, эпиграфы и стихи, и партии других персонажей (Поэт — В.Высоцкий, Незнакомка — О.Яковлева, Семинарист — А.Лакирев, Звездочет — А.Песелев и другие).

Вполне закономерно, что второе видение, которое не удалось в спектакле ГИТИС, именно здесь прозвучало наилучше: оказалась снятой трудность визуального воплощения Голубого, и О.Яковлева — Незнакомка нашла очень верный тон. При всем том спектакль Эфроса многое наметил, но не разрешил. Рецензент «Литературной газеты» А.Шерель предложил говорить о «диалоге режиссера и драматурга», который, на его взгляд, состоит в том, что Блок просто написал «как

поэт встретился с Мечтой и не узнал ее. Эфрос поставил спектакль о времени и об обществе, где мечта и не могла быть узнана — столько вокруг нее респектабельной пошлости и обыкновенной грязи». («Литературная газета», 1978, 7 июня).

К счастью, именно это, и еще многое другое написал поэт Блок, а не сочинил режиссер Эфрос, очень корректный в отношении к блоковскому слову. Но следует заметить, что частные потери в отдельных ролях привели к существенному недостатку: смягчена горечь и резкость сарказма Блока, поэтому пошлость, которая окружает поэта, не ранит, не вызывает боли.

И, наконец, телефильм «Незнакомка» «по Блоку» с подзаголовком «Петербургские видения» (режиссер А.Белинский, музыка Н.Богословского, оператор В.Смирнов, художник Л.Луконина, «Лен-телефильм»). Смелость и риск Белинского были очевидны, он отважился впервые дать фантазиям Блока строго фиксированную форму на телеэкране. Правда, в его творческой практике это уже не первый случай перевода созданий одного искусства на язык другого, превращение драмы — через балет и оперу — в телеспектакль. Были тут и несомненные достижения («Галатhea» по «Пигмалиону» Б.Шоу), и явные неудачи при интересных частностях («Цезарь и Клеопатра» Шоу).

«Незнакомку» не хотелось бы относить безоговорочно к поражениям режиссера. Но надо признать, что А.Белинский в случае с «Незнакомкой» все-таки явно недооценил Блока, не поверил художественной логике его поэтических образов. И тем самым преувеличил свою возможность безболезненного вмешательства в ткань блоковской пьесы.

Исходные позиции режиссера были вполне современны: он понимал, что вне музыкально-пластических форм трудно прочесть «Незнакомку». Музыка как стержневая основа и условная, «внебытовая» пластика актеров должны были составить особый художественный язык фильма. Отсюда и использование музыкальной драмы Н.Богословского, и собственно пластическое, «балетное» решение партий Незнакомки и Голубого.

Очевидно, что сами по себе принципы решения «Незнакомки» обещали удачу, между тем их реализация оказалась огорчительной. Только в первом видении (сцена в ресторане) существовало единство слова, пластического языка и музыки. Тут был выразителен Семинарист (В.Юшков), неожиданно важной становилась фигура безымянного скрипача ресторанного оркестра, руководившего безалаберным пьяным весельем.

Но уже во втором видении относительное единство нарушилось, блоковское слово как бы пропало, уступив место танцевальной пластике Незнакомки — Г.Мезенцевой и Голубого — В.Бабанина. Этот раз-

рыв не восстановился и в третьем видении, оптически пластика посетителей гостиной не была укрупнена, художественно подчеркнута, не стала средством выразительных характеристик гостей.

Разрушительным оказалось вмешательство в общую атмосферу блоковской поэзии: вместо образа зимнего, вечернего Петербурга «под голубым снегом» появился летний город и Летний сад. Поскольку время года у Блока обыграно во многих репликах героев, вся цепь символических образов пьесы оказалась разъятой.

Изменение общей тональности драмы коснулось и фигуры Поэта (Н.Верещенко), обрисованной в безоговорочно романтических красках. Противоречивость мыслей и чувств Поэта, его порыв от трактирной стойки в высь абсолютной духовности, все то «достоевское», что живет в его образе как клубок неразрешимых противоречий, в фильме оказалось почти снятым.

Смягчение противоречий в классически уравновешенном радиоспектакле Эфроса, а у Белинского — принципиальное снятие их и замена кинематографическими банальностями — эти тенденции, пусть и проявленные очень по-разному, настораживают. Что их вызвало, сказать трудно. Несомненна, однако, некоторая успокоенность, ощущение благополучия, вполне откровенно выраженные работой Белинского.

Но эти качества несомнимы с творчеством Блока, лирические драмы его тревожны, взбудоражены, полны неожиданных изломов, горечи и боли. Теряя их беспокойный дух — мы теряем сущностное в поэте. В мае этого года в Ленинграде сыграли «Розу и Крест» Блока. Спектакль показали студенты Политехнического института имени Калинина (режиссер В.Суслов, художник И.Новикова). Его готовили долго; два года общения с Блоком оказались для студентов этапом духовного возмужания, и уже это оправдывало усилия коллектива. Но и зритель оказался не в накладе, он увидел на сцене зрелище, отмеченное вкусом, при всей скромности средств студенческого театра и некоторой робости актеров. Правда, В.Суслов тоже не рискнул довериться Блоку и в ткань спектакля ввел еще вторую картину «Незнакомки», а все представление как бы сшил пантомимой Пьеро — Коломбины — Арлекина — по мотивам «Балаганчика». Таким образом на сцене троекратно проигрывают различные варианты любовных «невстреч» героев, весь материал выстраивается как драматическая поэма об извечной неслиянности в любви. В пантомиме любовных игр, которую перед занавесом, то есть крупным планом, все время ведут Пьеро (С.Ражук), Коломбина (В.Злыднева) и Арлекин (В.Годовешкин), обнажается случайное, иррациональное в отношениях героев. Исполнители пантомимы, особенно Пьеро и Коломбина, хороши, однако их линия становится как бы равноправной истории Бертрана — Изоры — Алискана. Это наносит ущерб драматической силе и неповторимос-

ти судьбы именно Бертрана, прозрению в радости самоотречения, к которому он приходит через страдание.

Но общий тон спектакля найден верно, он передает состояние внутреннего раздумья, когда за словом открывается жизнь души. Так играют погруженная в себя Изора (Т.Купцова), возвышенный Газтан (В.Чебанюк), замкнутый, искореженный судьбой Бертран (А.Гутницкий). Стремление играть некоторые роли характерно (граф — И.Кушнир, Алиса — Т.Иванова) не всегда совпадает с основным тоном, найденным для главных героев, но это, очевидно, придет еще со временем. А сами по себе поиски форм поэтического спектакля в студенческом театре — явление очень плодотворное.

Новые спектакли по лирическим драмам Блока, несомненно, еще будут, они откроют, вероятно, и другие возможности их прочтения. Ведь противоречие между текучестью, зыбкостью содержания лирических драм и необходимостью дать им в театре вполне определенное, плотски осязаемое выражение — всегда будет побуждать мысль режиссеров работать напряженно и каждый раз по-новому.

//Нева. — 1980. — № 11. — С. 196-205.



III. УКРАЇНЬСЬКА КЛАСИКА ЛЕСЕЗНАВЧІ СТУДІЇ

“Характерно, що з усіх радянських лесезнавців єдина Н.Кузякіна, людина російської культури, змогла констатувати, що в «Лесі Українки» не було нічого від ідеології «розкаяної дворянки» (зсередини української культури такі речі не помічалися хоч би тому, що «не помічалось», проскрибувалося й саме українське «дворянство»).”

*Забужко Оксана // Оксана Забужко. NOTRE DAME D'UKRAINE:
Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – С. 506.*

НАД СТОРІНКАМИ ЛЕСІ

1968 року в Києві видано антологію «Тридцять українських поетес». Читач цієї книги, знайомлячись з поезіями Олени Пчілки, Уляни Кравченко, Климентини Попович, Віри Лебедової, Марії Загірної та інших, поринає в українську ліричну стихію в її своєрідно жіночому виразі.

Критики були здивовані тим, що до антології не потрапили вірші Лесі Українки – найбільшої з українських поетес. Декому це видалося нелогічно. Та насправді творів Лесі Українки немає в антології не випадково, — і не тільки тому, що вони хрестоматійно відомі. Це загалом різні світи, на жаль чи на щастя, майже не зіставлювані.

В антології різні людські долі, неподібний життєвий шлях і міра обдаровання. І водночас усі разом поетеси демонструють типовий і поширений український жіночий характер, з геніальною силою втілений свого часу в творчості Тараса Шевченка. З національним типом українки в літературі після Шевченка сталося те саме, що з типом російської жінки після романів Тургенєва. Російський письменник в образах, що стали класичними, відбив духовну грацію і пристрасність пошуків сенсу життя, властиві передовій жінці Росії середини XIX ст. Літературні образи в свою чергу перетворилися на зразки для покоління читачів і особливо читачок, вираз “тургенєвська жінка” почав визначати вже не літературний, а життєвий тип, з яким можна було зустрітися ще наприкінці XIX ст. У такий спосіб письменник узагальнював особливості національного характеру, представляючи його в пластичних образах, і водночас активно впливав цими образами на формування відповідних типів у житті.

Ідеал української дівчини, створений у поезії Шевченка (вона була і м’якою Катериною, і несамовитою Мариною, та народна душа прийняла все-таки Катерину і таких, як вона), увібрав у себе найкраще з народного побуту і народної поезії, проте і сам активно формував людські характери і мистецькі взірці. І антологія «Тридцять українських поетес» саме засвідчує цю стійкість традицій, сталість поетичного типу і поетичного складу. Лагідність і ніжність Шевченкових героїнь, їхня самовіддана, до самозречення любов, природна щирість і пісенність виразу почуттів, сфера емоцій як найприступніша їм — усе це живе в антології і становить її суть, її душу і її форму.

Поклавши поруч антологію «Тридцять українських поетес» та книжку поезій Лесі Українки, спробуйте паралельно перегорнути їх. Відкрийте навмання сторінку поезій Лесі Українки (ясна річ, за винятком перших спроб) — відчуття різкого удару, несподіваної, твердої пружності майже неминуче. Там, в антології, м’якість, часом майже аморфність. Тут — шорсткий, мускулястий рядок. Там — ламентациї,

споглядально-елегійні інтонації або колисанка пісенних ритмів. Тут — бурхливий потік почуттів, що розвивають думку. Холодне, блискуче лезо самої думки, гнучкої, як найкраща криця, ясність кожного образу. Очищеність думки од випадковостей побуту. Скульптурна виразність у русі образів — нічого для краси, нічого претензійного. Вірш може бути навіть надміру холодний, але він не може бути ні дрібний, ні банальний. Відчуття, ніби стоїш на вершині гори, дуже високо, дихається важкувато, та обрії неосяжні.

Такий дух поезії Лесі Українки. Ми не протиставляємо його попередникам, а тільки фіксуємо вищий етап у розвитку громадської думки.

Пафос активної ненависті, яким дихала Шевченкова поезія, зберігався в усій дожовтневій українській літературі, але був беззастережно відданий чоловікам. Народні смаки і народна мораль нездатні були сприйняти ідеї ненависті і помсти, виявлені у жіночих характерах, — мабуть, це не відповідало жіночому ідеальному типові тих часів. І на один образ активної жінки українська література XIX ст. давала десятки і сотні образів жінок-страдниць, скалічених дівчат, що оплакують свою долю. П.Мирний у романі «Повія», поставивши в ряд три образи, три варіанти скаліченого життя (Мар'я, Христя, Марина), все-таки зробив героїною твору Христину — найлагіднішу, найдобрішу, найм'якшу з усіх трьох.

І тільки література початку XX ст. розкрила народові інші якості жіночих характерів; в галерею ніжних, м'яких, побутово окреслених жінок ввела постаті мужні, енергійні, сповнені високої людської гідності. Зробили це Леся Українка та Ольга Кобилянська.

Питання про значення творчості цих письменниць у загальному поступі української літератури, про ті ідеї і характери, які вони принесли з собою, про те, якою мірою вони вплинули на духовне життя народу, — це питання потребує глибшої уваги і вартє спеціального дослідження, йдеться-бо в ньому про головне — в який спосіб митець збагачує людські характери і тим допомагає своєму народові простувати шляхом прогресу. А необхідність збагачення цих характерів, розкриття і плекання в них рис, десь прибитих чи придушених за століття, була справою часу, потребою епохи. Європа на межі XX ст. підходила до смуги нових, пролетарських революцій, національно-визвольний рух ставав дедалі значніший. І дві українські письменниці, сформовані дуже несхожим середовищем і виховані на різних зразках (Леся Українка — європейська і особливо російська літератури, Кобилянська — німецька та інші європейські літератури), незалежно одна від одної беруться до створення характерів, образів, яких ще не знало українське письменство.

Ясна річ, що насамперед тут мала вагу їхня власна особистість, тенденції і спрямування їхніх характерів, — не кажучи вже про те, що, як митці з виразно окресленими романтичними смаками, вони накладали

відбиток своєї індивідуальності на більшість жіночих типів, змальованих їхнім пером. Як людські індивідуальності, Леся Українка та Ольга Кобилянська були і близькі, і досить різні. Можливо, саме ця повнота неподібності їхніх натур за умов спільності в якихось найістотніших рисах і зробила можливим їхнє ніжне товаришування і глибоку взаємоповагу. Вони були жінки; як і для кожної жінки, сфера емоцій, романтика або і “рабство” почуттів важили в їхньому житті і творчості багато, — більше у Кобилянської, менше — у Лесі Українки. Вони були натури з дуже сильно розвиненим почуттям самоповаги, гідності і честі, — і та обставина, що вони були жінки і ніде не служили, існуючи частково за допомогою родини, а частково за літературні гонорари, позбавила їх багатьох неминучих для службовця компромісів, що так боляче ображають людську гідність. Правда, натомість приходила залежність од родини, що так чи інакше прагнула впливати на їхнє життя, — менша у Лесі Українки, незрівнянно більша у Кобилянської. І, нарешті, «несприятливі обставини», коли так їх можна назвати: туберкульоз Лесі Українки, що отруїв її коротке життя, і хвороба від простуди в горах, яка захопила Кобилянську 1903 р.

Так, чимало близького було в їхніх уподобаннях, смаках і характерах, бринять спільні мотиви в їхній творчості. І серед цих мотивів найголовніший — уславлення людської гідності жінки, розкриття її природного розуму і характеру. Ольга Кобилянська створює жіночі характери, не знані раніше в українській літературі, її улюблені героїні — царівни за своїм благородством і гідністю. Життя не один раз прагне поставити їх на коліна, принизити, упокорити. І вони, еластично-пружні і вперті, боронять свої душі од намулу розрахунків і буденщини, жадібно пориваються до знань і культури. Жіночі типи, створені Кобилянською, всотували в себе нові риси характерів, сформовані життям, — і водночас пропонували сучасникам моделі на майбутнє. «Наші русини шукають зараз у себе таких типів — і дивуються зараз, що межі ними нема якої-небудь “Царівни”, Анюти, Софії — і т. д. Однак я думаю, що моя заслуга се та, що мої героїні витиснули вже, або бодай звернуть на себе увагу русинів, що побіч до теперішніх Марусь, Ганнусь і Катрусь можуть станути і жінки європейського характеру, не спеціально галицько-руського... Як ми будемо нашій публіці лиш пересічні типи тої публіки подавати, а не моделювати і компоновати кращих і сильніших типів на будучність — то будемо вічно на одній степені стояти», — писала Кобилянська в листах до О.Маковея. Вона мала рацію, пропонуючи сучасникам етичні та естетичні орієнтири, вона розуміла, що руки жінки — матері, виховательки і вчительки — формують людину прийдешнього покоління. А ту людину вона хотіла бачити сильною, стриманою, шляхетною в думках і вчинках, нездатною підкоритися неправді чи нещастю.

Зрештою, вона сама, як виразна, яскрава індивідуальність, несла в

собі риси цієї людини, демонструючи сучасникам характер до останньої клітинки жіночий, а притому сповнений неабиякої сили і майже ідеальної тонкості почуттів (“мімоза”, як звала вона свою душу). Леся Українка не випадково зверталася до неї: «Чарівний квіте, квітка з папороті, квітка лотосу», — захоплена цією тонкістю почуттів Кобилянської. Але вона ж закликала цю «чарівну квітку» до мужності і сили в хвилину важкого удару: «Хтось не з подлої маси скований, а з благородної, і через те мусить від огню гартуватись, а не ломитись. Тяжке то слово: “Я можу все витримати”, — але нехай хтось скаже його собі... Коли хто нещасний, то мусить бути гордим, інакше не витримає з честю... Хтось мусить мати одвагу до життя, ту найвищу людську одвагу».

У житті і творчості Кобилянської траплялися часи, коли одвага до пізнання життя зраджувала її і коли містична мряка насувалася на сторінки її книжок, пробиралася в душі її героїв. Тоді особливо наочною ставала якісна відмінність характерів і способу мислення Кобилянської і Лесі Українки, схильність до ірраціонального одної і ясний раціоналізм та залізна воля другої.

Давно вже стали банальністю відомі слова Франка про те, що Леся Українка — «ся хвора, слабосила дівчина — трохи чи не одинокий мужчина на всю новочасну соборну Україну». І не зашкодило б повернути цим словам їхню первинну чистоту і ясність, з’ясувати — а що таке власне «мужчина» в розумінні Франка і чому таким своєрідним компліментом Франко виділив Лесю Українку серед її сучасників. Франко побачив в поезії і в особі своєї молодшої сучасниці принципово нові якості, і були вони остільки незвично далекі од поширеного типу жіночих характерів (а особливо специфічно галицьких), що здалися йому рисами нежіночими, «мужськими». Був це, власне, тверезий розум Лесі Українки і сила її духу — риси, тоді традиційно пов’язані з характеристикою чоловічого інтелекту. І треба тільки згадати, що остання чверть XIX ст. дає Віру Засулич і Віру Фігнер, Софію Ковалевську і Софію Перовську, Марію Башкирцеву і Надію Сигиду, щоб збагнути — відомим жінкам того часу не бракувало ні розуму, ні сили духу.

Роль митця такого масштабу, як Леся Українка, в духовному житті народу визначається двома чинниками: пафосом його творів і вагою його особистості. Лесі Українці здавалось, що особа митця не повинна привертати уваги читачів. Ще в молоді роки вона висловилася з цього приводу досить категорично, запевняючи у листі до О.Маковея (1893), що для неї «та хвилина, коли б я побачила свою докладну біографію в друку, була б найприкрішою хвилиною мого життя, дарма що в моїй біографії не знайшлось би ні нічого особливо цікавого для людей, ні надто ганебного для мене самої». Леся Українка вважала, що «не в тім сила, чи поет молодий, чи старий, хворий чи здоровий, оптиміст чи песиміст у своєму житті, від того вірші його ні кращі, ні гірші».

Леся Українка мала рацію, розглядаючи вартість того чи іншого твору як явище об'єктивне, в своєму відокремленому існуванні незалежне ні од особи, ні од намірів письменника. Та вона явно помилково твердила, ніби взагалі особа митця нецікава в процесі пізнання його творів, — то давалися взнаки її стриманість і шляхетна замкненість, внаслідок якої, як писала вона, «ніколи найближчі друзі не знали мене всієї, та я думаю, що се так і буде завжди». Бували в житті Лесі Українки часи, коли ця стриманість, страх і навіть відраза до розкриття своєї душі перед загалом читачів ставали остільки великі, що вона не зважувалась віддавати поезії до друку. 1899 р. у листі до О.Косач (Судовщикової) вона писала про себе, що її найкраща лірика «не видана в світ, та, може, і не буде видана. Через що? Через брак одваги... тільки, замість, брак одваги не горожанської, а — як би се сказати? — одваги стати «на торжищі» і виложити все, що маєш. По-моєму, сей автор подурному робить: або зовсім сховай свою лірику, або май одвагу стати з нею вище «суда глупця» і будь вільний в своїй пісні, як музикант, що вважає тільки на серйозну критику»¹.

З часом Леся Українка скорилася перед фатальною приреченістю поетів, «що мусять гукати на майданах і «проріцати, яки одержимі», в той час коли б хотіли в землю увійти від туги і замовкнути навіки». Та небажання впустити читача у «свята святих» своєї душі залишилося незмінне: драматичну поему «Одержима», написану біля ліжка вмираючого С.Мержинського (1901 р.), Леся Українка надрукувала наступного року, переважна більшість ліричних творів, викликаних його смертю, залишилися в її архіві і з'явилися друком тільки 1947 р.

Як особа Леся Українка була людиною унікальна. Про неї хочеться сказати так, як колись Гоголь говорив про Пушкіна: «Це російська людина в її розвитку, в якому вона, можливо, з'явиться через двісті років».

Леся Українка — це українка і громадянка у всій гармонії думок і почуттів, мужності і ніжності, шляхетності і демократизму. Такі натури рідко з'являються на голому місці, як правило, для їхньої несподівано гармонійної з'яви потрібна робота поколінь. І вони стояли за спиною Лесі Українки — покоління дворянських революціонерів, народників — людей, для яких почуття честі, гідності та обов'язку були священні і передавались з покоління в покоління. У листовній розмові з М.Павликом 1903 р., відмовляючись прийняти як умову переїзду до Львова необхідність «скинутись всякої політики», Леся Українка не випадково згадає і про родинні традиції, що не дозволяють їй цього, — адже її родина мала «декабристів, соціалістів-емігрантів і радикалів-засланців». І зовсім іншого приводу, у зв'язку із одруженням

¹ Українка Леся. Твори. — Т. 9. — С. 343.

сестри, вона напише їй фразу: “Коли ти можеш, то се вже досить для жінки з косачівського роду...” І в тій фразі відчуття тривкості і гідності кращих родинних традицій — жінки з роду Косачів чимало могли, не менше, ніж Драгоманови.

Звідси, від цього коріння, йшла духовна незалежність Лесі Українки, абсолютне чуття власної гідності (яке примушує шанувати таку ж гідність і в інших людях) і природний демократизм шляхетної душі. З дворянської спадщини вона взяла найкраще і відкинула найгірше, жоден забобон або чванькувате упередження не торкнулися її душі. Натомість почуття волі, честі і гідності були органічно сприйняті нею як основи загальнолюдської моралі і поширені на всі сфери людських стосунків. «Я найменшої тіні моральної тиранії з боку моїх приятелів не зношу», — скаже Леся Українка Франкові, в усіх своїх людських стосунках зберігаючи незалежність, тримаючи їх завжди “in Klaren”. Ніякі зміни настрою, жіночі примхи та стороннє базікання нездатні були вплинути на її ставлення до людей. «Коли деякі пункти і відтінки в літературно-громадській роботі того чи іншого діяча і не згодні з моїми думками і настроями (сього я ніколи і не крила), то се не доводить мене до антипатії і негречності супроти самих осіб діячів, їх родичів, приятелів т. д., і, наскільки се від моєї ініціативи залежить, я не міняю раз установлених відносин без виразних, фактичних причин»¹.

Урівноважена шляхетність душі Лесі Українки, засвідчена всім її життям, викликає глибоку повагу до прозорої сталості її моральних критеріїв. Залишаючись у всьому людиною і при тому жінкою, якій ніщо жіноче не було чуже (хіба що місце дітей займали її твори), вона стоїть на порозі ХХ ст. як вірець, до якого далеко не кожному випадає хоча б наблизитись.

Оглядаючись на цю тендітну жінку, в кволе тіло якої була закладена майже ідеальна людська душа, де почуття і розум, права і обов’язки, стосунки “Я” і середовища були так згармонізовані, попри весь драматизм їхніх зіткнень, розумієш, як багато завинило перед пам’яттю Лесі Українки наше мистецтво, наша суспільна думка. Схематизм і залишки вульгарного соціологізму усе ще живуть у шкільних (та й вузівських) курсах, коли йдеться про особу митця взагалі, — в тому числі і Лесю Українку. Митець розглядається тільки як носій різних ідей, і життя його подається тільки у зв’язку з його виступами. Інші сфери письменницького і людського життя найчастіше відкидаються, його складність ігнорується, і тоді створюється парадоксальна ситуація: найменш цікава частина курсу — це біографія митця. Оскільки ж біографія починає вивчення всякої творчості, то учні змушені до подвійної роботи, яка не кожному під силу: їм належить подолати відчуття нудьги, яке викли-

¹ Українка Леся. Твори. — Т. 10. — С. 147-148.

кає чергова біографія, і, перейшовши через неї, знайти в своїй душі цікавість до творів митця. А тим часом, коли нас турбують не тільки знання, а й душі учнів, і коли ми розуміємо, що ті душі виховуються не стільки на виховному часі, скільки щодня, то ми мусили б зробити процес вивчення біографії митця найцікавішим. І тоді мільйони учнів, які щороку виходять у велике життя, несли б з собою не просте знання десятка поезій Лесі Українки — вони мали б перед собою взірцевий жіночий характер XX віку, який варто наслідувати, у якого необхідно вчитись. І якому належить майбутнє. Ця обставина, здається, не привертає уваги наших митців, особливо письменників. З гідною подиву послідовністю малюють вони один, справді прекрасний, та переважно один тип національного жіночого характеру, — отой самий, який відбився у Шевченковій поезії. Сором'язливі, цнотливі і ніжні дівчата, самовіддані, лагідні матері; де-не-де хіба що виплесне одчайдушний жіночий характер, сповнений сили і водночас обов'язково скалічений невдалим життям.

А втім, активна участь мільйонів жінок у виробництві, у науково-технічній революції, їхня більша чи менша економічна незалежність у родині давно вже формують нові характери і типи, яким і кількісно, і якісно належить будучність. Ідеальні риси цього типу: ділова ясність стосунків, що виключає специфіку жіночих примх із робочої сфери, високе почуття власної гідності і здатність її захищати, рухливий розум, спроможний з м'якою наполегливістю простувати тим самим шляхом, стриманість, до деякої міри замкненість, схильність до самопожертви в ім'я коханого, дітей, до "рабства" почуттів.

Динамічна врівноваженість палкої думки і глибокого розуму Лесі Українки визначила своєрідність її творчості.

С.Тудор вважав, що характерним для Лесі Українки було поєднання «щирого романтизму в душі поетеси з ясным і рівним, неодноразово холодним поглядом раціоналістки на світ і людей». З цією думкою слід погодитись, і чим більше пізнаєш Лесю Українку, тим більше переконуєшся у справедливості такого твердження. У цьому, власне, і полягала та нова якість, якою збагачувала Леся Українка світове мистецтво початку XX ст.: воно знало прекрасних прозаїків і незгірших драматургів, воно знало блискучих поетів, але драматичних поетів такої емоційної сили і такого широкого діапазону думки не мало.

"Романтизм почуттів" і "реалізм думки", поєднання могутньої лірики і ясного розуму, здатного тверезо оцінювати вагу пристрастей в людському житті, властиве тільки Лесі Українці. Холодна, часом аж крижана ясність поглядів на людину (засвідчена, зокрема, аналізом роману А.Кримського «Андрій Лаговський»), в якій годі знайти будь-які ілюзії, поєднувалась у неї з палкою любов'ю і глибоким співчуттям до цієї ж людини.

Головна дисгармонія людської натури — між тваринним фундаментом і духовними надбудовами — стоїть перед її очима аж надто ясно. Остання дія «Руфіна і Прісцилли», що відбувається у римському цирку, де чекають розправи над християнами, засвідчує глибоке знання прихильної мінливості і суспільного здичавіння людських душ.

Людина цікавить її насамперед як мисляче створіння і як істота соціальна. Ширяючи думкою по курних шляхах історичного поступу, пильно заглядаючи у духовний світ кожної епохи, Леся Українка прагнула показати в них не тільки незмінний фонд думок і почуттів, — хоча і до нього вона чутлива. Найголовніше для неї — ствердити силу людського духу і здатність людини жити інтересами загалу, боротися і гинути в ім'я вищих ідей. Людина-борець — такою бачить її письменниця, такою постає вона на сторінках її творів, таким розкривається її світ у ліриці.

Лірику Лесі Українки важко назвати життєрадісною, мотиви її переважно розпачливо-трагедійні, драматичні, і цей похмурий всеосяжний драматизм є наскрізним тоном її зрілої поезії — і громадської, і інтимної. Та Леся Українка, як писав Франко, «може виспівувати найтяжчі, розпучливі ридання і тим співом не будити в серцях розпуки та зневіри, бо у самої в душі горить могутнє полум'я любові до людей, до рідного краю і широких людських ідеалів, ясніє сильно віра в кращу будучину». У цій же статті «Леся Українка» Франко кілька разів вживе термін «могутня» щодо її поезії, вбачаючи саме у палкому струмені лірики вияв найголовніших рис її таланту. Так, Леся Українка прийшла у літературу і поступово сформувалася як пристрасний лірик, поет широких громадсько-етичних тем. Ліричність її натури була остільки наочна і видавалася такою нездатною до змін, що Франко писав 1898 р.: «... їй удаються й епічні і драматичні форми, але тільки тоді, коли вони являються тільки формами її могутньої лірики. Чиста епіка і чиста драма не входить, як нам здається, у обсяг її таланту». На той час слова Франка цілком відповідали тим знанням Лесі Українки, які мали і самий критик, і ширші кола читачів. І навіть перші драматичні поеми Лесі Українки, друковані на початку століття («Одержима», 1902, «Три хвилини», «В катакомбах» і «В дому роботи, в країні неволі», 1906, «Вавилонський полон» і «На руїнах», 1908) стверджували Франкову думку — драматургія тут була переважно формою палкої лірики, драматична дія — нерозроблена, характери існували як носії ідей.

А проте, саме на початку XX ст. у творчості Лесі Українки заходять значні зміни, повільно, поступово та неухильно трансформується характер її поетичного світосприймання: могутню ріку її лірики чимдалі стримують раціонально ясні роздуми, менше пишеться віршів, а ще менше друкується. Колись, починаючи своє літературне життя, 1891 р. Леся Українка писала М.Павликові: «На самих ліричних вір-

шах вже не втриматись — тісно робиться! Хоч се не значить, ніби їх зовсім покинути маю, — того, певне, ніколи не буде»¹. З часом відчуття тісноти чистої лірики, мабуть, тільки зростало і, не зрікаючись її принципово і категорично, Леся Українка повертає до драматургії. 1907—1908—1909 роки, наприклад, дають разом тільки п'ять ліричних віршів, з яких один — гумореска «Музині химери» — написаний у формі діалогу. І в ці ж роки з'являються «Кассандра», «Айша та Мохаммед», «Руфін і Прісцилла», «У пущі», «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова» — два томи драматичних творів, кілька сот сторінок тексту, десятки людських характерів, розкритих у двобої. Так, лірична ріка у творчості Лесі Українки знайшла собі інший шлях: вона не пропала, а влилася у форми скульптурно різьблених характерів і застигла в них. Червоне полум'я пристрасті, як палаюче серце, горить всередині білосяйного мармуру її характерів, робить їх теплими, та розбити камінну одіж нездатне.

Цілком позбавлені будь-якого ліричного насильства автора, останні драматичні твори Лесі Українки — чиста драма, де панує абсолютна об'єктивність тверезого погляду на життя і людину, де логіка іманентного розвитку характерів і перебігу подій не потребує будь-якого перегляду чи втручання. У діалектичній боротьбі лірики і драми, яка точиться десятиліття, перемагає драма. Перемагає широкий і ясний раціоналізм, завдяки якому Леся Українка так швидко вийшла за межі того, що зветься «жіночою поезією», і увійшла в сфери загальнолюдських ідеологічних турбот.

Тут, у драматургії, Леся Українка створила цікаву галерею жіночих образів: Маріам і Тірца, Кассандра, Андромаха і Гелена, Сабіна та Йоганна, Прісцилла і Аврелія, Євфрозіна і Неріса, Донна Анна і Долорес, Мавка, Русалка, Мати і Килина.

Розкриваючи в них стале і мінливе, поезію і прозу, багатство і бідність жіночих душ, Леся Українка, проте, судить і хвалить їх з позицій вселюдських. Виявляючись у специфічно жіночих думках і вчинках, духовна мізерія Килини є насамперед людською мізерією. Внутрішня сила трагічної пророчиці Кассандри є перш за все багатством її людського духу. І так само як кризь прекрасно довершені форми Венери Мілоської погляд бачить її благородне людське ество, поминаючи власне жіночі принади, так само і в кращих образах Лесі Українки дозрілість людського розуму і душі світять у чарівності їхніх жіночих форм.

Творчість Лесі Українки і сьогодні здатна прислужитись сучасності, коли вона в свою чергу опанує її глибини.

//Вімчизна. — 1971. — № 1. — С. 166-172.

¹ Українка Леся. Твори. — Т. 9. — С. 66.

ТЕАТР ЛЕСИ УКРАЙНКИ

Леся Украинка с горечью относилась к писателям «хвалимым, но не читаемым». С еще большим правом она могла бы добавить «и не играемым, потому что при жизни ее одна «Голубая роза» вышла на сцену профессионального театра, да и то «со средним успехом». Неизменную основу репертуара украинских трупп составляли тогда «Наталка Полтавка» И. Котляревского, «Сватанье на Гончаровке», «Шельменко-денщик» Г. Квитки-Основьяненко и другие комедийно-музыкальные пьесы, жестко названные Лесей Украинкой в начале века «ветошью». Конечно, в своей энергии отталкивания поэтесса была чрезмерно резкой. Человечность, милая наивность «кормилицы» и «бабушки» украинского театра, как называли «Наталку Полтавку», стихия лирических и юмористических песен в украинских пьесах XIX века всегда привлекали симпатии зрителей и доставляют ему удовольствие по сегодняшний день. И да не подумает читатель, что автор имеет что-то против этих пьес как таковых, он видит все их немалые достоинства.

Но как бы ни была очаровательно-трогательна молодость украинской драмы, со времени рождения «Наталки Полтавки» прошло уже 160 лет. И за ранней юностью, естественно, следовала зрелость, расширялся кругозор драматургов, углублялось понимание жизни. Певучий мир молодости дополнялся миром размышляющей, анализирующей зрелости, появлялись новые драматурги: Старицкий, Кропивницкий, Тобилевич (Карпенко-Карый), Франко, Леся Украинка и многие другие.

Между тем афиша театральной классики на современной украинской сцене уже многие, очень многие годы явно убегает в наивность «бабушки» украинского театра, — режиссеры как бы закрывают глаза на другие, доступные человеку способы восприятия мира. Свидетельство этому — репертуарные сводки, которые печатает журнал «Театр». Из года в год с постоянством, достойным самого пристального социологического изучения, на первое место среди украинской классики выходит примерно одна и та же группа пьес. Вот как это выглядит (спектакли, прошедшие более ста раз).

1969. «Сватанье на Гончаровке» Квитки-Основьяненко, «Цыганка Аза» Старицкого, «Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко, «Наталка Полтавка» Котляревского, «Грех и покаяние» Тогобочного, «Мать-наймычка» по Шевченко. 1970. «Сватанье на Гончаровке», «Мать-наймычка», «Цыганка Аза», «Шельменко-денщик», «Наталка Полтавка», «Мартин Боруля» Тобилевича. 1971. «Цыганка Аза», «Каменный властелин» Леси Украинки, «Наталка Полтавка», «Шельменко-денщик», «Лесная песня» Леси Украинки, «Бесталанная» Тобилевича. 1972. «Бесталанная», «Мартин Боруля», «Шельменко-денщик»,

«Волчица» по Кобылянской, «Лымеривна» Мирного, «Каменный властелин». 1973. «Мать-наймычка», «Наталка Полтавка», «Цыганка Аза», «Грех и покаяние», «Шельменко-денщик», «В воскресенье рано зелье собирала» по Кобылянской. 1974. «Сватанье на Гончаровке», «Наталка Полтавка», «Мать-наймычка», «Наймычка» Тобилевича, его же «Бес-таланная», «Катерина» по Шевченко.

Правда, в этой весьма однотонной картине был явный красочный всплеск — столетний юбилей Леси Украинки в 1971 году выдвинул в первую пятерку пьес «Каменного властелина» и «Лесную песню». В это же время была впервые поставлена «Кассандра», сыграны пьесы, многие десятилетия не видевшие сцены («Адвокат Мартиан», «Оргия» и др.). Но юбилей прошел. Театры очень быстро вернулись к привычным формам мышления в музыкальном спектакле и красочной социальной мелодраме («трагедии рока», как называл украинскую мелодраму Лесь Курбас). Из числа произведений Леси Украинки, активно живущих на сцене, опять осталось только два: «Каменный властелин» и «Лесная песня», но и постановки этих пьес не выходят за пределы 100 спектаклей и поэтому не попадают в репертуарные сводки, не фиксируют на себе внимание деятелей других театров народов СССР, не вызывают широкого практического интереса. Так и рождается желание применить формулу — «почитаемый, но не играемый» драматург.

Трудная судьба пьес Леси Украинки на современной сцене объясняется многими и не всегда узко театральными причинами. Но если вникать именно в эти причины, то можно увидеть некоторые вполне постигаемые обстоятельства.

Конечно, сценическое воплощение пьес Леси Украинки — дело трудное, всякая поэтическая драма представляет для театра и зрителя наших дней немалую сложность. Разговоры о несценичности таких драм если и не прорываются в прессу, то упорно циркулируют в театрально-административных кругах.

При разнообразии поисков в русском театре последних десятилетий лирический театр А.Блока, его «Балаганчик» и «Незнакомка» ожидали возвращения на сцену более полувека. И надо было выпускникам отделения режиссеров эстрады ГИТИСа под руководством И.Шароева и Н.Бритаевой проявить завидную смелость, чтобы театроведы смогли хоть раз на своем веку увидеть пьесы поэта на сцене и представить себе, как может выглядеть «театр Блока». К сожалению, дипломный спектакль, как всякая выпускная работа студентов, прожил недолго, а жаль! Это было талантливо и сценически, зрелищно очень интересно. Возможно, что желание утвердить «театр Блока» родило в спектакле даже некоторую чрезмерность изобразительных, пластически музыкальных средств, особенно в «Балаганчике». Но как бы то ни было, — Блок вернулся на сцену и продемонстрировал свою великолепную

жизнеспособность. Оказалось, что все дело в том ключике, которым открываются секреты сценичности драматической поэзии, а этот ключ в спектакле ГИТИСа был найден верно.

Точно также для многих неожиданно возродилась на латышской сцене в Художественном театре имени Райниса такая, казалось, начисто отодвинутая в разряд «несценичных» пьеса, как «Бранд» Г.Ибсена. Русский театр не играет «Бранда» со времен мхатовской молодости, когда в заглавной роли выступал В.Качалов. Пять грандиозных действий в стихах — кто их сейчас выдержит, как это играть? Ведь еще в 1906 году Немирович-Данченко полагал, что в «Бранде» «Ибсен для сценического воплощения толкает исполнителя на путь банальных и героических приемов». И за минувшие десятилетия риторика и «банальность» «Бранда» не стали менее ощутимыми.

Да, сыграть «Бранда» нелегко. И в Художественном театре имени Райниса Бранд — Х.Лиепинь, талантливый актер с большим запасом физических и нравственных сил, несет на себе спектакль воистину, как Бранд, — с такой же суровой беззаветностью и бескомпромиссностью. На этот трудный и, несомненно, длинный спектакль не попасть. Сознательный аскетизм его оформления, режиссерская жесткость концепции «Бранда», прочитанного режиссером А.Линыньшем как притча, не отпугивают, а, напротив, привлекают зрителя. «Бранд» репертуарен и зрелищен в прямом смысле этого слова.

Примеры можно было бы умножить (сошлемся и на постоянную работу литовских театров над поэтической драмой), но ситуация и так проясняется: самая сложная поэтическая драма оказывается вполне сценичной, если театр профессионально готов к ней, если в нем наработан необходимый уровень духовной культуры и мастерства. В понятие «духовной культуры» режиссера и актера я бы непременно включила широту и подвижность мысли, способность к саморазвитию и обновлению, а значит, к тому пересмотру традиций, который рождает новое в театре.

К сожалению, именно груз омертвевших традиций, творческая неподвижность режиссуры более всего мешают поэтической драме быть полноправным членом театральной афиши. И судьба пьес Леси Украинки в этом смысле весьма показательна. Их часто не только скверно играют, их просто узко понимают по существу дела, по содержательной их структуре. А она действительно непроста и предполагает вдумчивое режиссерское вчитывание, вхождение в текст, в особые формы поэтического действия.

Значительная часть драматических произведений Леси Украинки использует мифы, опирается на них в стремлении схватить текучесть жизни в ее вечных основах.

А.Луначарский писал в начале века: «...Трагедия же должна быть

мифом, в котором отражается целый замкнутый мир идей, в трагедии все должно быть несравненно сильнее, ярче, размах шире... образы становятся абстрактнее, но они многообъемлющи, мы поднимаемся в царство идей¹. Емкое определение Луначарского схватывало интересную особенность в художественных поисках драмы XX века. Поэтическая драма, испытывая мощное влияние античности, опираясь на примеры вагнеровских новаций в «Кольце Нибелунгов», обращается к мифам как устойчивым, «замкнутым» системам идей. Формируется новое понимание самих мифов в науке и искусстве, плодотворный процесс этот питает литературу и по сегодняшний день.

Для романтиков XIX века использование давних легенд было явлением нормальным, они любили в них сказочные мотивы, красочность, необыденность. Боги и герои в таких легендах выступали полуисторическими фигурами, и этот ушедший мир был для поэтов более героичен, подвижен, эмоционален, нежели современность. Но на рубеже XX века художники все более отчетливо стали обнажать в мифах философский смысл, непреходящее значение притчи.

Лесе Украинке мыслить мифами естественно. Насыщенность ее духовного мира классикой — от Эсхила и Софокла — через французских классицистов — до Байрона и романтиков — подготовила почву для обращения ее к вечным образам искусства, к его мифологическим основам. Она не считала, что эпоха науки и рационализма должна разорвать в поэтическом мышлении человека связь веков. В статье «Утопия в беллетристике» (1906) поэтесса говорит о переплетении образов древних космогонических и эсхатологических мифов с формами мышления в XX веке «...древо жизни», «древо познания добра и зла», «целительная и живая» вода и т.п. — все это не только силой врывается в нашу фразеологию, как только мы заговорим на «утопические темы», но и является до сих пор сознательно взятым «мотивом» для современных («модернистических») произведений наших поэтов, художников, беллетристов. И психологическая зависимость наших новейших авторов от этих древних «аллегорий, метафор и символов» куда более значительна, нежели это может показаться на первый взгляд².

Теория прогресса, которую исповедовала Леся Украинка, не была абсолютной, движение вперед не воспринималось как простое отбрасывание прошлого. Напротив, ценности прошлого, аккумулируя в себе качества, рожденные неизменным биологическим фондом человека, становились для поэтессы копилкой типов психологии и типов конфликтных ситуаций. Мифология — античная, христианская, национальная украинская — с этой точки зрения, была чудесно отшлифо-

¹ Перед лицом рока. К философии трагедии // Анатолий Луначарский. Этюды, 1922.

² Украинка Леся. Твори в 10 томах. — Т. 8. — С. 135.

ванной историей человека в его движении к самопознанию, историей, длящейся во времени. И поэтесса считала себя вправе использовать опыт человечества.

Отношение Леси Украинки к мифам своеобразно, можно было бы сказать словами Т.Манна, что они для нее «вневременная схема», но это не совсем так. Поэтесса боится полностью разрушить историческую оболочку мифа и сохраняет ее с большей или меньшей точностью. Современность проникает сквозь эту оболочку в характеры героев, в объяснения их поступков. Средством современного прочтения мифов становится психологизм.

Сам принцип подхода Леси Украинки к мифам изменяется, все более легко и свободно оперирует она мифологическим материалом, проникая к самым древнейшим его пластам. Путь от «Кассандры» к «Лесной песне» — это путь от внешнего следования мифу к собственному мифотворчеству.

Условием глубокого прочтения таких пьес становится прежде всего проникновение в «замкнутый мир» их идей. Для режиссера — это анализ действенных линий, логики взаимоотношений героев в их словах и поступках (что не тождественно), вычленение причинно-следственной схемы в ее внебытовых, идеологических категориях. О том, что произвести такой анализ совсем не просто, свидетельствует сценическая судьба «Кассандры». Эта пьеса долго ожидала выхода на сцену.

Первые постановщики «Кассандры» на украинской сцене в сезон 1970—1971 годов С.Смеян (Киевский театр имени Франко) и Н.Равицкий (Запорожский театр имени Щорса) опирались на концепцию Белецкого. «Для Кассандры единственной мерой всех человеческих деяний есть правда. В спектакле мы хотим воспеть бескомпромиссную правду, честность, человечность», — говорил Смеян. Запорожский режиссер тоже, как он утверждал, «был захвачен идеей пьесы, созвучной современности, утверждением правды, призывом к людям быть гражданами-борцами, пламенными патриотами».

В сценической редакции текста С.Смеян прямо противопоставил конкретных носителей истины и лжи — Кассандру и Гелена. Для этого из шестой сцены пьесы был изъят кусок диалога и вынесен в начало спектакля как пролог. На занавесе четко шла надпись: «Всех старших старше в мире правда». И, стоя друг против друга под этой надписью, Гелен и Кассандра обменивались репликами.

Г е л е н. Я победил тебя, сестра-пророчица.

Кассандра. Надолго ль, брат?

Г е л е н. А вот увидим! Это правда, что на поле

Воюют не лидийцы, не ахейцы,

А ты и я!

Если идти от этого режиссерского пролога, то спектакль следует

воспринимать как утверждение победы Кассандры. Она говорила, что все усилия спасти Трои напрасны, и так оно и произошло — Троя разрушена. Смеяя в финале, на фоне пожара и разрушения Трои, оставлял Кассандру в позиции героини, победившей в борьбе, — она медленно уходила со сцены, исключенная из трагической развязки. В спектакле Н.Равицкого Кассандра погибла, но купюры в ее роли показательны, — все реплики духовного отчаяния, смятения, неуверенности были сняты, и монолитность характера пророчицы правды ничем не омрачалась. А после гибели Кассандры на сцену выходили девушки в белых хитонах с гвоздиками в руках и, подняв вверх скрещенные руки, демонстрировали некие оптимистические эмоции.

Что и толковать, сами по себе первые попытки вывести на сцену «Кассандру» заслуживали поддержки и поощрения. Жаль только, что оба режиссера в работе над спектаклем не пожелали всесторонне проверить свои построения логикой действий героев и смыслом этих действий. А тогда бы обнаружилось нечто абсурдное в духовном потенциале спектаклей.

Ведь Троя окружена врагами, силы осажденных подходят к концу. В этой ситуации люди ведут себя по-разному: женщины испуганно отворачиваются от картин грядущего, мужчины стараются спасти город как могут. И только один человек ничего не делает для спасения Трои, более того, ослабляет силы у всех остальных. Этот человек — Кассандра. Согласиться с ней — значит, добровольно сдаться и открыть ворота Трои. Ведь если утопающему кричать: «Ты все равно утонешь!», — то он, конечно, пойдет ко дну.

Героизация Кассандры в такой логике спектаклей производила странное впечатление. Когда зритель несколько освобождался от личного обаяния актрис (Ю.Ткаченко и Т.Мирошниченко) и возникал вопрос, в чем же победа Кассандры, и какая у нее была правда, то ответ, как в задачке по арифметике, был только один: в том, что Троя погибла. Кассандра говорила, так и получилось. Но ведь пьеса Леси Украинки написана по законам высшей математики, в ней господствует иное сцепление мыслей, однолинейный ответ в ней невозможен.

По античным мифам Кассандра, которую полюбил Аполлон, была наделена им пророческим даром, но не захотела ответить на любовь бога. И тогда он наказал ее за вероломство, сделав прорицания ее непонятными людям. Таким образом, в сердцевине мифической ситуации заложено противоречие между Кассандрой и окружающими: пророчица одинока в своем видении мира, люди не могут постичь ее пророчества. Эсхил в финале «Агамемнона» разрабатывает именно эту коллизию. Кассандра появляется перед дворцом Агамемнона как его пленница, она провидит гибель царя и свою собственную. Хор многого не понимает из пророчеств Кассандры, но относится к ней

уважительно и сочувственно. «Ты отважна и в страдании», — скажет предводитель хора, видя ее мужество перед лицом смерти. Тут пассивность героини объясняется тем, что в своей гибели она видит начало мести богов ненавистным ей завоевателям, а также и мужественностью ее характера. «Иного нет пути. Так что же медлить мне? Мой день пришел. В увертках мало прибыли».

Леся Украинка в сюжете пьесы широко развернет тему одиночества и непонятости своей героини. Но сердцевиной трагедии сделает не внешний конфликт (пророк — общество), а психологическое противоречие в характере Кассандры. Не случайно и в автохарактеристике поэтесса говорит о противоречивости внутреннего мира Кассандры: «...она знает, что словам ее никто не поверит, но не может молчать, ибо душа ее и слово не подвластны ярму, она сама боится своего пророческого дара и, что самое трагическое, сомневается в нем, так как не знает, всегда ли ее слова зависят от событий или, наоборот, события зависят от слов...»¹.

Итак, для Леси Украинки «самое трагическое» — растерянность Кассандры в решении вопроса: может ли ее слово действительно влиять на события? И, следовательно, нужно ли ей говорить о том, что будет, или молчать? Должна ли она, опираясь на свои видения и доверяя себе, действовать или пассивно ждать течения событий?

«Самому трагическому» противоречию подчинено движение всех восьми сцен «Кассандры». Нарастающее смятение героини в ее прорицаниях беды (гибели Трои) диктует внутреннее движение сцен, но собственно драматической борьбы, в традиционном смысле этого слова, в пьесе нет. Поэтесса воскрешает в «Кассандре» структуру античной драмы, в которой часто главным было не развитие действия, а изображение страдания, вытекающего из готовой катастрофы, причины которой остаются за рамками трагедии.

Такова и «Кассандра»: катастрофа предначертана, анализ причин ее нисколько не входит в задачи драматурга и самой Кассандры. На сцене же обсуждаются коллизии, рожденные неминуемостью катастрофы для Кассандры и надеждой избежать ее для других. В этой ситуации прорицательница должна каждый раз решать проблему: говорить или молчать, предостерегать или соглашаться? Веры в спасение у нее нет, но нет и уверенности в том, что она прорицает абсолютную истину. А объективно, по течению событий, ее действия-слова вредят близким и, значит, Трое.

В первой сцене Кассандра говорит Елене о гибели Трои и ее собственном счастливом возвращении в Спарту, домой, говорит резко, жестоко, потому что прекрасная Елена для нее — сестра смерти. Общность Елены и смерти — в равнодушии, с которым они уничтожают жизнь

¹ Українка Леся. Твори в 10 томах. — Т. 10. — С. 136.

и Трою. Но во второй сцене, где Кассандра провидит гибель жениха любимой сестры Поликсены, она сдерживается до тех пор, пока события не подтвердят ее видений. На упреки Поликсены, зачем не предупредила, не сказала, Кассандра отвечает: «Я вижу горе, а обнаружить не умею». И в следующей сцене, когда рабыни принесут горестное известие о гибели Гектора (а Кассандра говорила ему об этом, пытаясь остановить), на бурные упреки Андрوماхи пророчица в тоске отвечает, как бы повторяя обвинения жены Гектора: «Не страх, не стыд, не меч, а я своею правдой погубила брата».

Шестая картина делает трагическую раздвоенность пророчицы сценически зримой: Кассандра невольно оказывается виновницей смерти любимого человека. И в последних репликах ее в адрес троянцев: «Это вы его убили!» — и себе: «Нет, это я...» — звучит трагическое, смятенное отчаяние.

Кто же все-таки угасил дух Гектора и подтолкнул к гибели Долона — Мойра, судьба устами Кассандры или она сама? Этот вопрос всплывает в шестой сцене, в споре пророчицы и Гелена как философская проблема свободы воли и предопределенного хода событий, взаимоотношений человека и судьбы. Решение этих вопросов, в сущности, остается открытым.

В седьмой сцене Кассандра могла бы убить последнего грека, якобы забытого добровольно отступившим врагом, — меч в ее руках был поднят. Но по-женски тронутая его причитаниями, она засомневалась и не отважилась на поступок. А в финальной, восьмой сцене, этот грек впустил в Трою войско, и город пал. Кто же сохранил греку жизнь — Кассандра или Мойра? И если бы рука пророчицы не задрожала, сколько бы еще продержалась Троя?

Все болезненные проблемы трагедии остаются нерешенными, как вопросы, заданные Лесей Украинкой самой себе и читателю. Театры же свели все многообразие этих вопросов, их противоречивость к однолинейной определенности ответа: правда победит ложь. Мысль, возможно, и справедливая, но почему-то не обладающая философской глубиной, а еще меньше — энергией действия. А ведь именно о параллели этой энергии у мужественной женщины и написана трагедия смятения Леси Украинки.

Трудности сценического прочтения «Кассандры» очень понятны, слишком своеобразна эта пьеса, далекая от традиционно принятых сценических форм. Однако и там, где судьба пьес Леси Украинки куда более удачлива, многое остается как бы непрочитанным в тексте драмы. Так, скажем, «Каменный властелин» имеет весьма благополучную судьбу. Драма была сразу признана наравне с «Лесной песней» наиболее совершенным произведением поэтессы и, пожалуй, самым сценичным. Эта пьеса возникает в репертуаре театров независимо от

юбилеев, хотя и спектакли юбилейного сезона были интересны (в частности, «Каменный властелин» в Малом театре, режиссер Р.Капланян), а работа Львовского театра имени Заньковецкой оказалась принципиально новым словом в прочтении пьесы.

За десятилетия сценической жизни «Каменный властелин» оброс штампами, как морской корабль ракушками. На украинской и русской сценах в хороших и скверных спектаклях его играют как романтическую драму из испанской жизни. Режиссерские концепции выстраиваются как осуждение Дон Жуана — анархиста и беспринципного болтуна и Донны Анны — холодной, эгоистичной женщины при постоянно схематичном Командоре — символе окаменевших общественных форм и положительно-голубой Долорес. Оформление спектаклей стойко тяготеет к воссозданию живописной, обобщенно символической Испании.

Традиция такого прочтения находит активную поддержку у критиков и литературоведов, пафос изобличения героев составляет сущность критического анализа пьесы. И тогда оказывается, что Анна и Дон Жуан «два хищника, которые твердо ступают по земле», что Анна ради своей мечты «способна на любое преступление» и что «даже Дон Жуан, который совершил уже немало преступлений, по сравнению с Анной, выглядит довольно порядочным человеком» (И.Журавская. «Леся Украинка и зарубежные литературы»). По мнению другого автора, в столкновении с Дон Жуаном Анна «изобличила анархично-эгоистическую сущность его “рыцарства воли”, как словесную мишуру, под которой лежит неосознанное желание власти». В развенчании этого “рыцарства” и состоит вся суть созданного поэтессой образа Дон Жуана (О.Бабышкин. «Драматургия Леси Украинки»). Третий также считает, что «обличение, развенчание анархичного свободолобия» — основная задача пьесы. Лицемерие и поза «в плоти и крови» Дон Жуана, который не способен оценить «высокие моральные нормы» Долорес, «благотельницы», «ангела-хранителя»; и выбирает Анну, желающую только «пощекотать нервы», «поиграть с огнем» (А.Ставицкий. «Леся Украинка»). И книга, специально посвященная анализу «Каменного властелина», трактует его как произведение, клеймящее «отрицательную, человеконенавистническую сущность «буржуазного индивидуализма». «Писательница с исключительной силой изобличает анархическое, индивидуалистическое «вольнолюбие»... в образе Дон Жуана развенчивает философию антиобщественную и одновременно доказывает, что эта философия обречена, историческая гибель ее неминуема». Естественно, что советы Дон Жуана «не отличаются ни каплей приличия или порядочности», временами поступки его проявляют «полное отсутствие чести и совести в отношении к женщине, которая его уже не увлекает» (Л.Подушкина. «Бессмертная драма»).

Какой жесткой, убогой моралисткой в облике старой девы XIX века предстает Леся Украинка в подобных комментариях! А ведь их, конечно, читают и режиссеры...

Заколдованный круг идей и форм «Каменного властелина», отштамповавшись за десятилетия, стал восприниматься как его настоящая сущность, как то, что написано самой поэтессой. И нужен был талантливый спектакль заныковчан (режиссер С.Данченко), чтобы вдруг открылось: Лесю Украинку читали неправильно, приспособив к устоявшемуся мышлению, умалили и обеднили, чтобы сделать себе понятней. А на самом деле зрелая Леся Украинка — глубокий мыслитель и блестящий диалектик, это в ней самое значительное. И «Каменный властелин», осмысленный как интеллектуальная драма, почти как трагедия, обнажил глубинную диалектику идей с удивительной наглядностью и силой.

В самом деле, украинская версия легенды о Дон Жуане неожиданна. Подчеркнуто не модернизируя ни испанского колорита, ни испанских типов, создавая драму внешне романтической живописной образности, Леся Украинка производит важные изменения в конструкции мифа. Если рассматривать в легенде о Дон Жуане постановку извечной темы «мужчина — женщина», то в «Каменном властелине» преобладает женское начало, происходит перегруппировка сил. Тут поэтесса непосредственно подхватывает, очевидно, и не зная о ней, линию «человека и сверхчеловека» (1903) Б.Шоу. Английский драматург яростно перекроил легенду о Дон Жуане, активным началом в его пьесе выступает женщина, лицемерно одевшая на себя маску слабого существа. Пылкие дискуссии Дон Жуана и Донны Анны в «адских» сценах, развитие линий Джона Тэннера — Жуана, Энн Уайтфильд — Анны в реальной жизни Англии начала XX века служили подтверждением мыслей Шоу об агрессивности женщин и тупике, в котором оказался современный мужчина.

Леся Украинка, специально не задаваясь подобными размышлениями, тоже видит женщину более сильной. Почует это и ее Дон Жуан. Между нами «взаимная охота», скажет он Анне, да, это извечно: борьба, притяжение и отталкивание двух начал, созидających жизнь. Но — «и чары ваши больше женских чар» — открывает уже нечто новое, то, что раньше не замечалось или казалось несущественным. Анна мыслит: вот оно, новое. В ней силен разум, она слишком умна, чтобы отдаться безоглядно чувству, само чувство существует для нее уже в иных категориях и не может быть отделено от пронизательной мысли. Анна сильнее Дон Жуана своим рационализмом. Но и невеста Дон Жуана, печальная Долорес, также сильней своего избранника. Культ чувства, которому отдана вся жизнь, стал ее силой и позволил в этом возвыситься над Дон Жуаном, победить его самоотверженностью любви. В гордом самоутверждении и не менее гордом самоотречении женщины дважды побеждают мужчину.

Однако Лесю Украинку, в сущности, интересует не столько пере-

осмысление традиционного сюжетного движения, сколько его внутреннего наполненность. И легенда о Дон Жуане разворачивается в интеллектуальную трагедию о свободе личности и власти. Обычный для поэтессы конфликт «максималист — среда» тут сохраняется как всеобщий универсальный закон отношений человека и общества. На небольшой, тщательно выгороженной площадке «Каменного властелина» драматург соберет четверых максималистов и выстроит действие не как борьбу между этой великолепной четверкой и средой (это останется в основании пьесы), а как столкновение их между собой. Движение характеров станет формой борьбы идей, она вспыхнет с первых сцен и окончится всеобщим поражением.

С Дон Жуаном в пьесе приходит ощущение независимости действий и поступков, обаяние молодости и силы. Изгнанный из общества, он живет свободной птицей. Влечение его к Анне вызвано ощущением родственности натур, той силой и страстностью, которые почувствует он в ней. И предлагать он станет не любовь до гроба, но свободу быть собой везде и всюду.

Система взглядов Дона Жуана последовательна и определена. «Лишь тот свободен в мире, кого отвергло общество людское», — скажет он Анне и добавит: «В своем изгнание я обрел свободу». Его отрицание общества как несвободы — абсолютно. А женщины, которыми он занимается, нужны, чтобы заполнить жизнь этой страстной, подвижной натуры. Любовь составляет форму его бытия, потому что она дитя свободы, ведь только тут личность сама по себе — не бедняк и не гранд, а просто человек, мужчина.

Донна Анна мыслит по-иному. Она тоже ощущает общество как силу, враждебную человеку, как несвободу. Это каменное, угнетающее начало, и, сбросив маску защитной гордости, Анна признается: «Этот камень — он не только угнетает, он душу каменит, вот это страшно...». Но именно потому, что общество везде — удрать от него, спрятаться нельзя. И хотя призыв к свободе пробуждает гордый дух Анны, но холодный разум говорит: «Свободы нет нигде». Дон Жуану она скажет: «Вы, рыцарь воли, когда бандитом были, бандитом оставались». — «Я вынужден был, Анна». — «Ах, вынужден. Так где же тут свобода?».

Но если, отрицая общество, нельзя обрести свободу, то что же делать? Куда направить энергию души? Ответ Анны неизменен — на завоевание власти: «Для гордой и властной души жизнь и свобода — на горе высокой». Командор, которого Анна уважает за силу и мощное честолюбие, разовьет ее понимание свободы как способности покорить общество. «Без власти нету воли», — говорит Анна Дон Жуану. Нельзя уйти от общества, но можно, презирая, заставить его служить себе. «Я говорю вам — без власти нет свободы», — повторяет Анна как истину, определяющую ее жизнь.

Итак, свобода там, где попрана власть, и свобода там, где есть владение властью. Эта поляриность взглядов Анны и Дон Жуана заявлена с самого начала. Она рождает их притяжение и отталкивание, со всей силой страстных натур они стремятся убедить друг друга в своей правоте. Но в драме есть ещё два героя, причастных к рассмотрению вопроса о человеческой свободе, — муж Анны Командор и невеста Дон Жуана Долорес.

Командор входит в пьесу как человек, трезво-спокойно согласившийся с нормами жизни общества. Добровольно принятые обязанности не угнетают его, однако и он ищет себе свободу и находит ее в мечте о завоевании трона. Ведь если без власти нету воли, то наибольшую свободу дает самая сильная власть. И Анна после его гибели перенимает как эстафету мечту Командора о троне.

И, наконец, Долорес. В первых ее репликах возникает образ давящего камня. Этим камнем на сердце оказывается для нее любовь к Дон Жуану, с которым их обручили еще до рождения. Каменный мир направил ее судьбу до нее и за нее, она приняла это, как решение высших сил. Долорес мечтает об одном: принести себя в жертву Дон Жуану, найти ту ситуацию, в которой она сможет распять за него душу и, доказывая свою любовь, тем самым победить его. Покупая ценой своей свободы и чести прощение грехов Дон Жуану и возможность вернуться грандом в Мадрид, Долорес возвращает его в ту систему общественных отношений, которая враждебна ему.

Сильные духом, все герои пьесы — по-своему жертвы каменного мира. Каждый из них переступает и презирает установления общества. В этом смысле каждый свободен, решая за себя свою судьбу. И все они не свободны, все поставлены в жесточайшую зависимость от общества. Гибель всех четырех героев — естественное движение «Каменного властелина» к развязке.

Тема любви подчиняется у Леси Украинки общей концепции пьесы, собственно драма и движется как форма ее воплощения. Дон Жуан в «Каменном властелине» по-настоящему полюбил женщину. И будет добиваться ее неотступно, неукротимо. Сила и напряженность этой страсти нарушат привычные формы мышления, поступков Дон Жуана, во имя этой любви он согласен пойти и выдать себя властям, умереть и отказаться от своей свободы. Измена самому себе в этих условиях естественна и закономерна. И не только потому, что некоторые суждения Анны ему трудно опровергнуть. Главное в том, что он ее любит и во имя этой любви шаг за шагом идет в западню каменного счастья, которое ему не надобно, но без которого Анна не может жить. Любя ее и восхищаясь ее властной силой, он покоряется ее желаниям, хотя и понимает, что в этом теряет самого себя. Стабильность женских чувств и изменчивость мужского начала тут тоже должны были прийти в

столкновение. Дон Жуану надлежало отказаться от любви, освободив душу, или переродиться духовно, покорившись любви. Эту грань пьесы хорошо понимал первый постановщик «Каменного властелина» на русской сцене К. Хохлов. В 1939 году он писал: «...у Леси Украинки Дон Жуан, оставаясь испанцем, высоко несет глубокий философский принцип свободы и гибнет лишь потому, что изменил своему принципу... Неукротимый поборник свободы, он во власти неукротимой искренней любви к Анне. Свобода или брак — вот в чем вопрос».

Сила искреннего чувства, врываясь в жизнь каждого из героев, оказывается фатальной для него. Отчего? Потому что «любовь — дитя свободы», скажет Дон Жуан почти словами Кармен. А человек — несвободен. Охваченный страстью, он стремится подчинить чувство своей несвободе, скрыть от глаз окружающих, как редкое сокровище. Но любовь — дитя свободы. Она перерождается и пропадает.

Превращая Дон Жуана в каменного властелина, даруя ему командорский плащ и идею высокой власти, Анна убивает его свободу и тем убивает чувство. Именно этим кончается драма: любовь Анны и Дон Жуана, которая внешне восторжествовала и победила все препятствия, на самом деле погибла, как только ее заключили в клетку общественных условностей. Традиционная статуя Командора (в общем-то, и не нужная этой пьесе) возникает в финале как олицетворение каменного мира, проникающего всюду: окаменеет и погибнет Дон Жуан, будет повержена Анна. Долорес же еще раньше дала себя растоптать этому миру, уйдя в монастырь, в его глухие стены. Вот и оказывается, что каменное, давящее — всюду и уйти от него некуда.

Альтернатива «свобода — духовная казарма», трагическая для многих героев Леси Украинки, представлялась и ей самой в условиях буржуазного общества неразрешимой. Постижением универсальности человеческой несвободы в обществе, страстным утверждением силы и богатства человеческой индивидуальности, ненужной этому обществу, яркой метафоричностью и театральностью «Каменный властелин» Леси Украинки стал в ряд тех прочтений легенды о Дон Жуане, которые предложил XX век.

Открытие того нового и нетрадиционного, что есть в драме Леси Украинки, в постановке заньковчан было совершено С. Данченко в понимании проблемы, хотя и не доведено до конца. В самом спектакле противоречиво соседствовали пласты нового и остатки старых, традиционных решений, смелое обновление жанра и архаика давних представлений. Но самое главное было сделано: новаторство спектакля заключалось в системе идей, обнаженных в тексте Леси Украинки и выдвинутых на первый план режиссером. Этой задаче С. Данченко подчинил структуру спектакля, сознательно убрав со сцены все экзотически зрелищное, в частности, сведя до минимума сцену бала в

Севилье, всегда искушавшую на сложные живописно пластические построения. Действие приблизилось к зрителю, все внимание — поединку мыслей, составляющему душу спектакля. Талантливый, темпераментный ансамбль заньковчан (Б.Ступка и Ф.Стригун — Дон Жуан, Л.Кадырова — Донна Анна, А.Гринько — Командор, Л.Каганова — Долорес) оказался способным выдерживать этот поединок в быстром, энергичном темпе, мысль у них рождалась, как страсть, единство мысли-страсти вело к поступкам.

Рецензент «Правды» справедливо отмечал: «Истолкование пьесы Леси Украинки в театре имени Заньковецкой решительно противостоят тем трактовкам, в которых акцент на любовные приключения, мелодраматичность страстей, связанных с бытовой манерой актерской игры, смакование “испанской” экзотики упрощали, а то и искажали идею пьесы, противоречили ее поэтическому строю»¹.

Несомненно, спектакль заньковчан открывал новые возможности в прочтении драматургии Леси Украинки.

Но годы идут, старые спектакли увядают, тускнеют и уходят со сцены — проблема сценического долголетия всегда сложна, а для украинского театра особенно. Между тем оригинальных сценических идей в понимании поэтических драм Леси Украинки театры пока не предлагают. Десяток лет тому назад многоопытный режиссер В.Василько писал по поводу трудной судьбы театра Леса Украинки: «Причина режиссерской неуверенности тут кроется не в драматургии, а в неумении разгадать своеобразную театральность этих пьес, раскрыть их высокую философию. И в этом надобно честно себе признаться». Таким образом, все опять возвращается к проблемам культуры и подвижности режиссуры, гибкости ее творческого метода.

Впрочем, есть еще одна грань, достаточно важная именно для театра. Крайне необходимы новые переводы пьес Леси Украинки, а их нет. Между тем русские переводы, которыми могут пользоваться театры, сделаны четверть века тому назад и часто не соответствуют потребностям сегодняшнего дня. Думать о всесоюзной популярности драматургии украинской поэтессы — это значит готовить новые переводы ее пьес (в стихах и в прозе, как это делают иные европейские театры, играя Мольера, например). Можно не сомневаться, что современные переводы многое откроют в богатом мире идей и образов Леси Украинки.

//Дружба народов. – 1978. – № 4. – С. 226-235.

¹ И.Васильев. Традиции в движении. – “Правда”. – 1972. – 3.VII.

АЛЬТОВЫЙ ГОЛОС ЮНОСТИ

Возможно ли сохранить альт — тот альт, которым так трогательно поют подростки в мальчишеских хорах? Нет, мальчик становится юношей, альт превращается в тенор или баритон, а там, глядишь, вчерашний хрупкий парень заговорит вдруг мощным басом — пришла пора зрелости.

А можно ли сохранить чистоту и наивность миросозерцания ранней юности, ее незамутненную простоту и цельность? Не будем торопиться в своем «нет» — ведь есть люди, чаще художники и романтики, долго хранящие в себе нечто от юношеского взгляда на мир. Они как бы поют альтом всю жизнь. Поначалу этот голос у взрослого может показаться неестественным, искусственно поставленным, потом мы привыкаем к нему, ощущаем его границы и возможности, находим в нем нечто интересное для себя. Если многогранна жизнь и люди, то почему их изображение в искусстве не может быть таким же разнообразным?

Появление «Знаменосцев» Олеся Гончара в 1946—1948 годах было необычно. Талантливость этого романа проявилась в соразмерности частей («Альпы», «Голубой Дунай», «Злата Прага»), в лирической напряженности повествования, в обаянии поэтических пейзажей, в удивительной стилистической ровности и «очищенности» украинского языка. Правда, собственно сюжетные линии романа были неразвиты, некоторые характеры только намечены. Как и тысячи студентов, Гончар попал в 1941 году на фронт. Катастрофически быстро облетали в те дни цветы юношеского идеализма. Вчерашние мальчики познавали жестокость бытия в самом страшном проявлении: «Как это было! Как совпало — война, беда, мечта и юность!»

И когда это поколение заговорило в искусстве, голос его был мужественным, сдержанным, глуховатым. Инстинктивная благополучность юности, ее защитная узорность, воинствующая наивность, ее неистребимая жажда красивого и доброго — все это демонстрируют «Знаменосцы» с редкою наглядностью и убедительностью.

Писатель нашел точный психологический ход, оправдывающий его видение мира: действие романа начинается в 1944 году, герой его — младший лейтенант Евгений Черныш. Только что выпущенный из училища, поскрипывая новенькими ремнями, он появляется в минометном полку, воюющем уже на территории Румынии. Для него не было ни отчаянной горечи 41-го, ни жесточайшей опасности 42-го, ни перелома 43-го. Впереди — Европа, ожидающая поражения фашизма, впереди — весна Победы. Вокруг опытные и храбрые люди, рядом — прекрасная девушка Шура Ясногорская. Хотя рассказ в романе ведет автор, а не Черныш, но именно его широко раскрытыми глазами мы видим мир. В поле зрения этих глаз многое вроде бы не попадает, вер-

нее, не то что не попадает, а фиксируется мельком, глазом торопящегося юноши. Защитная потребность видеть всех окружающих только хорошими — как сильна она в «Знаменосцах»! О Черныше автор скажет: «Жизнь его была ясна и прозрачна до дна. В ней было мало горя, мало утрат, много смеха, надежд, солнца». И сам Женья, размышляя о войне, будет видеть ее в возвышенно-абстрактных категориях: «...и вся наша страна от севера и до Памира представляется прекрасным единым лагерем только хороших, честных трудящихся людей... Подумай, Володя, какой это народ, какой великодушный народ... Кто послал бы, как мы, свое самое дорогое, свой цвет, свои миллионные армии для спасения других, для освобождения Европы!»

Это качество свойственно многим героям романа — от замполита Воронцова до ездового Хомя Хаецкого. Только Воронцов выявляет его со сдержанной патетикой: «Разве семьи наши — не те клетки, из которых в конечном счете складывается наше государство, наша сила? И разве же не из этого ядра начинается школа нашей выдержки, дисциплины, верности... Не здесь ли наши дети начинают проходить свою первую допризывную подготовку? Они смотрят на нас... Они на родительских примерах учатся и гражданской порядочности...» А болтун Хома Хаецкий, переключаясь на высокие материи, с немалым бахвальством поучает уму-разуму преимущественно иностранцев и доказывает, что даже лошади за границей «слабодушные, как и их хозяева».

Единственный герой, мыслящий поначалу иначе, сдержанно и выступающий поэтому как бы антагонистом мечтательным Чернышу и Брянскому, — Володя Сагайда — под конец романа подведен под тот же знаменатель. И видимость хотя бы внешнего противостояния героев — снята. Сюжет романа, в котором много действующих лиц и событий, крепится историей Черныша: как он пришел в минометный полк, подружился с Юрием Брянским и Сагайдой, как после гибели Юрия полюбил его невесту Шуру и как в столкновении полка с танковой колонной немцев потерял ее в первый день мира.

Герои «Знаменосцев» показаны в ситуациях, где проявляется лучшее в них, где они предстают в благородной роли освободителей, где причастность к великому в истории как бы раздвигает горизонты, поднимает над частностями бытия. Этими своими качествами «Знаменосцы» включались в ту линию украинского искусства, которая потом по праву обретет название довженковской. Удивительные есть записи в дневнике А. Довженко, помеченные началом 50-х годов, но составляющие суть его эстетики! «Надо искать во всем поэтическое выражение», «угаснут грозные бури, засуха, облагородится климат. И мы войдем в бессмертие красивые, как и дело наших рук», «жить нужно тем, что есть хорошего и красивого в людях. Не следует закрывать глаза на плохое, но счастливая судьба — хорошее в людях», «думай неуклонно

только о великом», «а жизнь прекрасна. И люди, творящие ее, в общем, прекрасны».

«Знаменосцы» Гончара вполне разделяют эту эстетику, и потому, казалось, именно по всей своей лирической направленности и художественной структуре не подлежат переводу в действенные роды искусства.

Но режиссер Сергей Данченко имел художественное право на поиски, на пробу. Это тем более существенно, что «Знаменосцы» Гончара не одиноки, и в современной украинской прозе немало произведений, которые, казалось, могли бы воплотиться на сцене, но почему-то остаются за ее пределами. В последний десяток лет в украинском театре ни одна инсценировка не стала явлением художественно крупным и живым, вошедшим в репертуар многих коллективов как нечто стабильное, способное жить годами. Театральная проверка «Знаменосцев» тут могла быть прощупыванием пути для других повестей и романов.

Так, предвидя немалые трудности и преодолев упорное сопротивление автора, С. Данченко вместе с Б. Антковым создали инсценировку романа, назвав ее «драмой в 2-х частях». Создается впечатление, что авторы, с величайшей бережностью прочитавшие произведение Гончара и не изменившие ни единой фразы, проявили, однако, определенную робость и остановились как бы в раздумьи — какую театральную тональность придать инсценировке? Термин «драма», конечно, не соответствовал тому зрелищу, которое театр предлагал зрителю. Литературная композиция — совсем не то. Ведь хотя в спектакле выведен ведущий — Воронцов, он не читает куски романа, не связывает их воедино авторским комментарием. Текст от автора, который обычно отдается ведущему, тут распределен между замполитом Воронцовым, Шурой, Сагайдой — каждый из героев как бы принимает эстафету торжественной лирической ноты, которой начинается и оканчивается спектакль.

«Знаменосцы» у заньковчан как живые картины времен войны, очищенно-обобщенное ее выражение. Световой занавес отделяет зрительный зал от сцены, на которой низким плетением ивняка как бы намечена линия окопов, а на голубовато-сером заднике — условные силуэты деревьев, обращающиеся в знамена, когда вспыхивают красные зарницы. Натуральные детали быта исключены. В спектакле герои часто просто задумчиво сидят, глядя в зрительный зал, поют, например, «Темную ночь» и размышляют под гитару.

Замполит Воронцов в романе представлен читателю глазами Черныша: тот увидел человека подчеркнуто невоенного, штатского вида. У заньковчан Воронцова играет В. Розстальный — воплощение мужественной силы и воли, монументальная прямо-таки скульптурная фигура.

Воронцов откроет спектакль сообщением о том, что наши войска перешли государственную границу и что судьба справедливых армий счастливая. А в неглубокой темноте за ним выстроятся те, с кем он пойдет дальше. На смену этой картине придет другая, тоже пролог: в центре сцены живописно скомпонованная группа — Черныш с гитарой, Брянский и Сагайда, они споют мелодичную песню на стихи О.Гончара военных лет (музыка В.Ивасюка) о тех, кто подхватывает падающее знамя и несет его дальше. После двух прологов (одного — патетически-публицистического, другого — лирического) на сцену выйдут Черныш в поисках своего полка и разведчик Козаков, который сбежал из госпиталя и теперь, в компании веселых бойцов с гармошкой, тоже пришел к границе в поисках своих. Минутное замешательство первого знакомства — и вот они вместе двинулись дальше.

В следующих сценах Черныш представляется полковнику Самиеву и замполиту Воронцову, знакомится с офицерами полка, толкует об этом с Брянским и Сагайдой и о том, как в обороне отдыхают бойцы, вспоминают о доме, размышляют о войне. Сцены решаются по принципу барельефа — каждый герой выступает как бы ожившей фигурой из прошлого, но только какой-то одной своей гранью. За лирической картиной следует батальная, решенная часто только светом и музыкой, за сценой надежд — сцена похорон (Брянского, Шуры) — также в духе скульптурного мемориала. Вверху — Воронцов, по сторонам, в полуобороте — остальные. А в финале все снова соберутся перед световым занавесом, на фоне голубого пылающего задника, и Сагайда скажет заключительные слова романа о полке, идущем по улицам Праги, — он не забывает потерь, он помнит своих героев и готов ко всему.

Поскольку целью спектакля было оживить любимых героев прозы, распределение ролей становилось важной проблемой. Момент соответствия или несоответствия актера образу был особенно значителен, оплошность подправлять было нечем, коль в спектакле не было драматической борьбы и столкновения характеров. И надо сказать, что основные роли нашли себе на редкость точных исполнителей. Прежде всего это касается четырех главных героев: Черныша, Брянского, Сагайды и Хаецкого.

В роли Черныша на сцену театра вышел молодой артист А.Хостикоев, недавний выпускник Киевского театрального института. Он так же юн, как и его герой. Пылкая наивность Черныша, его лирическое смятение и гордая смелость — все вполне воплощается в сценическом существовании. Высокая, стройная фигура и приятный баритон также привлекают симпатии зрителей. Он очень юн, этот Черныш, и неожиданная влюбленность в Шуру переживается им трогательно. Не менее точно выбран на роль Брянского и Б.Козак. Последние годы артист работает вдумчиво, в ролях даже не очень благодарных достигает выразитель-

ности. Сценическая жизнь его героя невелика, и положение актера до крайности трудное: несколько проходных реплик и большой монолог о верности — вот и все. Трудность, в частности, монолога Брянского не только в абстрактной всеобщности текста, лишённого характерности, но и в том, что монолог решается, как большинство сцен, статично, в сознательной барельефной неподвижности. В таких условиях найти нужную интонацию — уже значит сделать многое. И Козак ее находит: слова о верности любимой девушке и Родине он произносит почти тихо, с той застенчивой проникновенностью, которая придает им задушевность и значение выношенной, найденной для себя истины.

Из троицы друзей-лейтенантов самым драматически наполненным и, значит, сценически убедительным оказался Сагайда в исполнении Ф.Стригуна. Зрелое мастерство актера сообщает образу некое «добавочное» дыхание. И единственная сцена, где Сагайда — Стригун вдруг теряет свободу пластики и психологическую убедительность, — это встреча со словацкой девушкой Юличкой (Н.Миносян). Но можно ли сыграть неожиданную любовь, вызвавшую духовное обновление Сагайды, если твоя партнерша неестественна и психологически ничем не может помочь? Сагайда смотрит на искривленную болезнью Юличку с жалостью, — это понятно. Но как после этого сыграть любовь? По роману встреча с Юличкой в Гринаве меняет Сагайду, поэтому режиссер дает в руки буйному, скептическому, временами даже пошловатому Сагайде букетик незабудок и тот трогательно протягивает их вверх — вот он каков!

Надо сказать, что чрезмерная чувствительность вообще ощущается в режиссерском решении спектакля. Но с особенной и огорчительной наглядностью она проявилась в образе Шуры Ясногорской (Л.Кадырова). В романе с ее появлением начинает звучать тема женственности. Она приезжает в полк, ищет там, спустя три года после разлуки, Юрия Брянского, находит его роту и узнает о его гибели.

Шура — Кадырова трогательно-восторженной девочкой в шинели выходит на сцену. Горькая беда, обрушившаяся на нее, не делает Шуру взрослей: трепещущие тонкие руки, милое огорченное лицо. Актриса играет женственность как таковую в ее обобщенном противопоставлении войне: вот наваливаются беды войны на незащищенную девичью юность, а она ведь прекрасна и хороша. Режиссеру не удастся избежать «красивостей»: к примеру, письмо, которое Шура пишет в полк Чернышу, она прочитывает, сидя на госпитальной койке, почему-то в пышном шелковом халате — трофеем, надо полагать. И возвращение Шуры в полк должно восприниматься опять-таки как восхождение солнца женственности: вот сошлись все знакомые, все растроганно смотрят на Шуру, она — на всех, а больше всего, естественно, на Черныша, — опять та же восторженность. В сцене объяснения с Черны-

шом Шура снимает пилотку, великолепные темно-каштановые волосы волной рассыпаются по спине. И в неожиданном столкновении с немцами, надо думать, Шура так и воевала с распущенными волосами, ибо, когда Черныш вынесет ее, убитую, на сцену, а вокруг почетным караулом расположатся однополчане, те же волосы беспомощно и трогательно будут свисать.

Последний из выделяющихся образов — Хома Хаецкий — раскрывается в иной тональности. Тут основные краски — юмор и сочное, грубоватое балагурство. В этом характере Гончар создал в своем роде тип солдата-украинца с какими-то очень точными национальными чертами. Б.Коваленко весел, быстр, энергичен, хитер, свой интерес не забудет. Тянется в этом образе ниточка, идущая второй век от неумирающего Шельменко Квитки-Основьяненко.

В отдельных сценах спектакля выступают еще многие герои «Знаменосцев»: санитар Шовкун (В.Сушицкий), бойцы Роман Блаженко (Б.Антков) и Денис Блаженко (С.Максимчук), телефонист Маковой (П.Бенюк), разведчик Козаков (Б.Мирус), старшина Багиров (В.Заярный) и другие. В те минуты, когда есть что играть, актеры на месте, ну а если нет, остаются фоном, статуарным, лишенным драматического нерва.

Как дань памяти героических времен и событий, «Знаменосцы» естественно вписываются в разнообразный репертуар юбилейного года. Но как режиссерский эксперимент спектакль С.Данченко нельзя назвать удачным. Найденный им путь перевода лирически-обобщенной прозы на язык сцены едва ли может быть перспективным. Наверное, эта проза предполагает кардинальную перестройку ее структуры, а не инсценирования. То есть спектакль в подобных случаях должен быть «по мотивам», но с новой детальной проработкой характеров и сюжета. Верна ли эта мысль — покажет будущее и новые режиссерские поиски.

//Temp. – 1975. – № 12. – С. 13-17.

THEATRE IN THE SOLOVSKI PRISON CAMP



Natalia Kuziakina

hwp harwood academic publishers

Theatre in the Solovki Prison Camp

by Natalia Kuziakina

Translated from the Russian by Boris M. Morevich

Russian Theatre Archive, Volume 3

"Of course, in its confrontation with the camp system the theatre always stood in fear. It lost its actors and its spectators, as they succumbed to typhoid fever, heart attacks or tuberculosis or were quietly shut after supper. On the narrow, pretending nothing had happened – and here is a convict expected to respond! – the theatre resumed its fight for humanity."

Natalia Kuziakina

Professor Kuziakina's book on theatre in the Solovki prison camp is the first to deal with a subject which was until recently prohibited by the Soviet censors.

This extensively researched volume represents the first analysis of the creative activity of a theatre team in the inhuman conditions of the prison camp at Solovki. The activities of many of the theatre directors, playwrights and actors are surveyed, including the outstanding figures of Rubins, Smolov and Pivovarov. This fascinating study is well documented by a number of previously unavailable archival materials including an extensive range of evocative photographs.

Natalia Kuziakina has provided us with a clear picture of the birth, flowering and tragic end of one of the most surprising and paradoxical artistic phenomena from the era of Soviet totalitarianism – the Solovki Theatre.

About the author

Natalia Kuziakina studied Russian and Ukrainian philology at Kiev University. She lectured at Odessa University and the Kiev Institute of Art, Folklore and Ethnography before becoming Professor at the Kiev Arts Institute. From 1963 until her death in 1994 she was a Professor of the Department of Russian Theatre History and Theory at the St Petersburg Institute of Theatre, Music and Communication. She was the author of ten books and numerous articles on drama theory.

ISBN: 5-7106-6439-3 (hardback)
ISBN: 5-7106-5440-7 (paperback)

ISSN: 1068-8181



Harwood Academic Publishers is a member of the Gordon and Breach Publishing Group. The Group maintains offices in Australia, China, France, Germany, India, Japan, Luxembourg, Malaysia, The Netherlands, Russia, Singapore, Switzerland, Thailand, United Kingdom and the United States.

IV. ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ КУЛІША

«...до українського театру Куліш доходить важко – режисери не знаходять духовної поживи в ньому. І це вельми бентежить, бо Микола Гурович дуже театральний драматург, його слово так і просить-ся на сцену. Він надто швидко збагнув, що МОЖЕ, що ДАЄ театр, і орієнтувався на нього у своїй творчості».

*З виступу Наталі Кузякіної на 100-літньому ювілеї М. Куліша
у Херсоні // Наддніпрянська правда. – 1993. – 12 березня. – С. 4*

**МИКОЛА
КУЛІШ**
*Фрагмент
неопублікованої
книги*



Апо-справжньому серйозно світ музики відкрився Кулішеві у домі Невеллів — з 1911р. він жив у гімназійного товариша Всеволода, на Криловській, 93.

Родина Невеллів справляла незвичайне враження — навіть на загальному тлі повного каверзних та інших сумішей життя Олешок.

Ілля Всеволодович Невелль виявився нащадком англійського морського інженера, покликаного в Росію ледь не за часів Петра I, мав зв'язки з народовольцями і проходив по гучному процесу «193-х». Суд виправдав його, та все-таки Невелля вислали — спершу в Ризьку губернію, а потім на далекий південь. Він узяв громадянський шлюб з дівчиною з Керчі, донькою туркені, втім, вона закінчила інститут благородних дівчат.

Невелль збудував в Олешках дім на шість кімнат, заклав сад — і скоро все заповнилось дитячими голосами (три доньки і п'ятеро синів). Дружина Невелля зберегла благородні звички, навчила всіх дітей любити музику та непогано грати, молилась тільки по-французьки, проте господарство вела з південною безтурботністю. На початку 1900-х років становище Невеллів зміцнилось, замість померлого Дмитра Цюрупи Ілля Васильович став секретарем міської управи і поведився у кризових ситуаціях благородно. 1905 р. його навіть хотіли вислати до Архангельська, але член окружного суду Н.О.Отрашкевич та виконавець Е.Ф.Еккерт захистили Невелля, за що були понижені на службі та дістали догани.

Чесне секретарювання давало небагато, а коли 1906 р. Невелль помер, вдова його одержала всього 10 карбованців пенсії.

Потрапивши до Невеллів, Куліш увійшов в інший світ — той, який ще кілька років тому здавався загадковим і чужим. Придивившись, він зрозумів, що не все йому тут чуже. Родина Невеллів, власне, і не жила по-панськи, діти виросли, закінчили екстерном гімназію і працювали: старший син Євген вчителював і до несподіваної смерті 1914 року справно давав матері щомісячно 30 крб., донька Олімпіада завідувала клубною бібліотекою, маючи 20 крб., друга донька Ніна вийшла заміж в Херсон за С.І.Кругликова та влаштувалась в губернській земській управі Херсона. Антоніна (Тося) з 1909 викладала в сільських школах і навіть 12-річний Коля грав у німому кіно та приносив матері чесно зароблений карбованець.

У кімнаті Всеволода жили на повному пансіоні два гімназисти (по 15 крб. на місяць) і Куліш, який оплачував харчування (грошей за житло з нього не брали). «Маман» (так на французький манір, ледь іронічно називав господиню Микола), не бентежачись пересудами, як справжня туркеня ще й ворожила олешківським панянкам на щастя.

А все ж дух іншого, панського життя зберігся в цьому зношено-

му, давно не ремонтуваному домі, де у вітальні стояли піаніно, оббиті шовком крісла, на підлозі — килим, на стінах — картини, а провислу стелю підпирала балка. Іноді оміщанене панство виринало в замашках «маман», вилазило в репліках молодих — Куліш тоді замикався, іронічно атестуючи їх друзям «пани Невеллі».

Привабив Куліша у Невеллів не зношений комфорт — назавжди залишився до нього байдужим, а купував у майбутньому тільки книжки. Привабив той дух інтелігентності, який був утверджений ще батьком і проявлявся в любові до літератури і, особливо, музики.

Невеллі виявились усі музикантами — само собою, поціновувач суворий назвав би їхню гру дилетантством. Добре в ній те, що грали не напоказ, а для себе, задовольняючи юнацьку потребу краси та гармонії, і почувалися в музиці розкуто й вільно.

Під керівництвом Куліша Невеллі зібрали камерний оркестр з 8 чоловік: перша скрипка і диригент Микола, піаніно — Євген, віолончель — Всеволод, скрипка — Коля, брати Федорови, Жорж і Петя, та ще двоє гімназистів — скрипки. Грали класику. А що дім Невеллів стояв у глибині двору, то на вулиці літніми вечорами збирався натовп слухати безплатні концерти.

На часті свята приїздила з села Тося, вона сідала за піаніно, а Ніна й Олімпіада співали дуетом: «Вже вечір» Чайковського, «Чи чули ви за гаєм», «Гірські вершини», «Крики чайки білосніжної». До вітальні заповзали ранні сутінки. Постаті невисоких, світловолосих сестер у м'яких шерстяних сукнях розпливалися кремовою, голубою, рожевою плямами. Але чисті голоси звучали так само злагоджено, Тося, боячись порушити гармонію, брала акорди делікатно, обережно. Засвітити лампу здавалось святотатством...

Разом з усіма співав і Куліш, не соромлячись свого несподівано високого, тонкого голосу. Любив українські мінорні романси на слова Шевченка та Франка («Коли розлучаються двоє», «Плавай, плавай, лебедонько») і народні пісні, серед них особливо «Ой горе тій чайці-небозі, що вивела чаєняток при битій дорозі».

Пісня лилась про його матір, що залишила сиріт при битій дорозі, і наче про Україну, що втрачає своїх дітей, і немов про всяке життя, в якому — своя біда, своє горе...

Музичні вечори й концерти Невеллів привернули увагу. Начальниця жіночої гімназії, відкритої 1905 р., Анна Степанівна Народоставська, почувши оркестр, запросила Куліша регентом дівочого хору, а замість плати запропонувала в неї обідати. Миколу влаштовувала така форма розрахунків, хоча мати начальниці, стара глухувата дама, наказувала подавати йому тільки першу страву і садила за окремий стіл.

Одного разу Народоставська нагодилася на обід, збентежилась і почала тихо докоряти матері — адже це був безплатний учитель співів.

Але стара, як завжди голосно, заспокоїла її: «Ах, Анечко, що ти хвилюєшся, адже він хохол...»

Куліш розсміявся і відмовився від обідів. Випадок серед багатьох інших, образливих для «хохла», був скоріше смішний, аніж образливий. А згодом він використав риси характеру старої для створення образу вчительки «правильних вимов» Баронової-Козіно.

Переклад з російської

//Кіно-Театр. – 2003. – № 6. – С. 18.

**МИКОЛА
КУЛІШ**
*(до 75-річчя
з дня народження)*

Видатний український радянський драматург Микола Гурович Куліш (18.XII 1892—1942)¹ був людиною великого таланту, здатною бачити життєві явища в усій глибині їх соціальних і психологічних конфліктів. Художнє чуття правди, властиве цьому драматургові, підтримувалося його світоглядом

комуніста, впевненого в тому, що нове суспільство чекає від своїх митців тільки правди, якою б часом гіркою вона не була. А.Луначарський правдивість мистецтва розглядав як його партійність: “Митець повинен бути колосально правдивим і брати свої образи із справжнього життя. Усякий письменник, що підмінює життєвий образ штучним, стає брехуном і зрадником стосовно партії. Ще раз повторюю: художник має бути абсолютно правдивим”². Якості митця і людини зливалися в Кулішеві так органічно, що це виключало будь-яку неширу позу, штучність або вузький розрахунок, властивий літературній моді. Бути письменником для нього означало любити людей, наснажувати їхні серця мужністю і правдою. Активна письменницька позиція була продовженням громадянської активності Куліша, його безпосередньої участі в історичних революційних подіях.

Микола Куліш народився в Чаплинці на Херсонщині, в родині чабана-наймита. Колись на ці безводні землі було заслано непокірних турбаївців, і нащадки їх обживали випалений степ. Причорноморську степову Україну він пізніше змальовуватиме у своїх п’єсах і залишиться закоханим у її безмежний простір, у незалежні натури жилявих, горем битих степовиків. І сам Куліш зовні був типовим степовиком:

¹ Дата смерті М.Куліша фальшива – написана за радянським “літочисленням”. Пізніше Н. Кузякіна за допомогою документів встановила – осінь 1937. – В.С.

² А.Луначарський. Собрание сочинений в 8 томах. – Т. 7. – С. 279.

невисокий на зріст, кароокій, непримітний на вигляд і часом колючий, як степова рослина.

1905 року Куліш у рідному селі закінчив початкову школу. Для того, щоб обдарований хлопчик не загинув у наймах, чаплинські вчителі зібрали 100 карбованців і відправили його вчитися у повітове місто Олешки (нині Цюрупінськ). Так підліток з торбинкою в руках — усім своїм багатством — почав самостійне життя.

Було воно не з легких. Померла мати, а потім батько. Мусив юнак розраховувати тільки на себе та на підтримку добрих людей, жив кілька років у приюті, заробляв репетиторством. Життєві випробування формували характер небуденний і складний: тверезість думки, ясність розуму поєднувалися з мрійливістю й ніжністю, витривалість у злигоднях — з незагартованістю вразливої поетичної натури. В Олешках, у гімназії, Куліш починає писати для рукописних учнівських журналів.

1914 року М.Куліш склав іспити за гімназійний курс. Спалахнула війна, і він потрапив спочатку до школи прапорщиків, а потім на фронт, де прилучається до революційних сил. 1918 р. він стає першим головою Олешківської ради робітничих, селянських та солдатських депутатів, за що потім був кинутий гетьманцями до в'язниці. 1919 і 1920 роки Куліш — у Червоній Армії як начальник штабу, воєнний комісар полку, і тільки після розгрому врангелівців та визволення Криму повертається до мирної праці. 1921—1922 рр. в Олешках, 1923—1925 рр. в Одесі він налагоджує роботу шкіл і дитячих будинків.

Усе, що бачив і пережив у ті роки майбутній письменник, дало йому багатий матеріал для художньої творчості.

Глибина пізнання світу і правдивість його відображення приваблюють у постаті М.Куліша — людини і художника. «Я ніколи не визнавав за собою чудових якостей,— писав він 1926 р.— Та одна була у мене сильною: не брехати і не обдурювати». З неупередженого відчуття потреби сказати правду про героїзм і самовідданість народу у боротьбі за побудову нового суспільства народжується перша відома п'єса Куліша— «97» (1924) — розповідь про стійкість незламників Херсонщини у голодні роки. Поява цієї п'єси засвідчила прихід в українську літературу нового талановитого митця. У ній розгортається жахлива картина голоду, герої розкриваються в ситуаціях, коли полуда цивілізації спадає з людини і вона залишається з найпершим інстинктом — їсти. Не кожному дано стільки духовних сил, щоб вгамувати цей інстинкт. М.Куліш був свідком, як люди доходили до останньої межі — і доходили по-різному: зриваючись у прірву здичавіння або підносячись до вершин героїчної самопожертви. Оцю неприбрану й нештучну правду, як шматок самого життя, і змалював він у своїй п'єсі «97». Та йдеться в ній не про смерть, а боротьбу за життя, не про слабкість, а силу людську, мужність і стійкість борців

за Радянську владу, про непомітних «героїв революції». Особливо виразними стали ці риси у другій редакції «97», надрукованій 1929 року¹. Зовні сюжет п'єси «97» — звичайний. Дія відбувалася у слобідці Рибальчанській голодної зими, коли біднякам довелося особливо сутужно, коли з 97 незаможників весною майже нікого не залишилося в живих. З радощів, що село вимирає, куркулі всіляко сприяли голодові. Та незаможники на чолі з Серьоогою Смиком і Мусієм Кописткою трималися що було сил.

Голота причорноморських степів показана у п'єсі в різноманітних образах. Найвиразніший серед них — Мусій Копистка. Уперше глядачі побачили його на сцені театру ім. Франка (Харків) у талановитому виконанні Гната Юри. Створений цим актором образ на довгі роки запам'ятався глядачам. Чудовою рисою характеру Копистки є його дотепність — м'який, типово український гумор, висловлений спокійно, ніби нейтральним тоном. З образом Копистки, що несе в собі заряд оптимізму і водночас зразкову витримку в скрутні хвилини, пов'язана тема людської мужності. У нього, колишнього наймита і бунтаря, який сидів у царській тюрмі, жила непорушна віра в силу народної влади — «тільки держись купи, головне тут — контакту держись... Повагом, повагом — та й вийдем на рівний шлях».

Образ Мусія Копистки змальовано з тією силою реалістичної виразності, яка дається епохальним типам. Сам Куліш, дуже скромно оцінюючи свою п'єсу, розумів, що «Копистка не повторюється в історії революційного руху». А втім цей образ не мав би такої виразності, коли б навколо нього не стояли інші образи, що в сукупності дають відчуття багатогранності життя й цілковитої правдивості зображуваних подій. Так, природно входить у п'єсу дружина Копистки Параска. Гостра на язик, діяльна, енергійна натура («у мене жінка — телеграф», — говорить Мусій), Параска всюди йде поруч із чоловіком. Вона підписує разом з ним рішення про вилучення церковного золота, вона мужньо й спокійно, без жодної сльозинки, проводить його на смерть.

Столітній дід Юхим і підліток Вася стоять біля Копистки — як минуле й майбутнє українського села. У колишньому — це праця на «буржуїв», з якої дід Юхим придбав собі «горб на спину, та ціпок у руки, та ще денікінських шомполів у спину...». Вася — це прийдешнє, коли всі будуть учитися «рихметики й усякої політики», а жінкам зладнають таку піч, що сама варитиме, сама й пектиме. Не випадково Вася залишається живим, — йому ж треба прочитати усі книжки, зрозуміти

¹ У збірнику Миколи Куліша «П'єси» 1960 р. надруковано другу редакцію «97», а також п'єси «Комуна в степах», «Прощай, село», «Отак загинув Гуска» та «Маклена Граса». П'єси «Хулій Хурина», «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» не перевидавалися з 20-х років. Драми «Закут» та «Вічний бунт» збереглися в рукописах. Драму «Патетична соната» видано російською мовою.

усі «совіцькі» слова і вийти на широкий шлях нового життя. Вороги нового життя — куркулі Гиря, Годований та їхні прибічники — кожен з них виступає своєрідно, кожен по-своєму ненавидить Радянську владу і виявляє цю ненависть.

Окреме місце у п'єсі посідають образи старчихи Орини та глухонімого Ларивона, упосліджених, обікрадених долею і людьми. Саме до них, мабуть, можна віднести слова М.Куліша, написані 1925 року: «Завжди я любив, завжди поважав знедолених, пригнічених, знівечених людей. Вони мені близькі й зрозумілі поперед усіх інших».

П'єса «97» мала виняткове значення в розвитку української драматургії і театру. На долю цієї п'єси припав успіх, що його не мав тоді ще жоден твір української радянської драматургії, вона була першою в історії радянського театру визначною п'єсою, що відбила пореволюційний побут села у реалістично виразних образах, її захоплено вітали в Харкові й Одесі, де саме на той час працював М.Куліш. З триумфом п'єса обійшла всі великі й малі сцени України. Не було, мабуть, жодного драматичного театру на Україні, жодного самодіяльного гуртка, який би не ставив її у те десятиріччя (1924—1934). Про неї, як писав А.Луначарський, «гриміла вся Україна». У неповторних образах п'єси збережено для майбутніх поколінь правдиве життя молодого революційної України, колорит її важкого побуту, пахощі її мови.

Несподіваний успіх «97» скеровує Куліша-письменника на драматургічний шлях, хоча тоді він ще не вважав себе драматургом і збирався писати прозу. Насправді драматургія була цілком природною сферою його творчості, бо володів він основною якістю, необхідною для драматурга — здатністю ліпити людські характери.

Цю здатність засвідчила і наступна п'єса Куліша — «Комуна в степах» (1925). Незважаючи на певні хиби (нерозвинений сюжет, забагато дійових осіб, не пов'язаних з розвитком подій), у цій п'єсі навіть побіжно окреслені характери несли в собі глибину життєвих спостережень і проникливої думки письменника. Чимало характерів комунарського табору (голова комуні Лавро, Лука, Яшка, Хима та ін.) розкривалося гранями новими й несподівано цікавими, тема людяності тут звучала на повний голос закликом до щоденної активної роботи, до суворой дисципліни й наполегливого самовиховання. Пафос попередньої п'єси «97» — «Тільки держись купи...» — звучав тут з особливою переконливістю.

Як і «97», «Комуна в степах» мала дві редакції. Драматург змінив характеристику деяких героїв, познімав окремі сцени, у конфлікті комунарів з куркулями незрівнянно серйознішою і глибшою стала тема ідейного зіткнення навколо проблем соціалізму. Автор дає можливість висловитись усім своїм героям, уважно вислуховує їх — адже йому, так само як і читачеві, важливо зрозуміти місце кожного трудівника у новому суспільстві, його психіку і ставлення до нових форм життя.

Пильно приглядається Куліш і до постаті Вишневого — колись куркуля на 125 десятинах, а зараз розкуркуленого: у які нові стосунки з навколишнім середовищем має він вступити, що чекає його у новому суспільстві і як він приживеться в ньому? Відповідь на ці питання у межах «Комуни в степах» драматург давав однозначну: Вишневий до смерті мститиме за свої десятини, єдиний вихід — знищити його. Епічне багатоголосся перших п'єс Куліша, в яких він прагнув, насамперед, дати правдиву картину народного життя, єднає їх з іншими радянськими героїко-революційними драмами 20-х років — такими, як «Штурм» В.Біль-Білоцерківського, «Любов Ярова» К.Треньова, «Розлом» Б.Лавреньова, «Бронепоезд 14-69» Вс.Іванова. Характерна їхня ознака — це гострота соціального конфлікту, динаміка масових сцен, що розв'язують і загальну проблематику, і долю окремих героїв. Разом з тим Куліш вносить і свої, досить важливі акценти, істотно доповнюючи створені іншими митцями картини життя.

У 1925 р. Куліш переїздить до Харкова й активно включається в літературну боротьбу, що вирувала тут. Драматург звертається до все складніших явищ життя, що не вкладалися в прямолінійні судження та оцінки або ж вимагали різкої критики. Яскраве обдаровання Куліша-драматурга розкривалося у 1926—1929 рр. переважно як обдаровання сатиричне, з чималою дозою трагедійного сарказму та публіцистики.

Емоційна напруженість і викривально-сатирична гострота полеміки з усім, що прибирає революційного вигляду і тим шкодить «матері нашій революції», самі собою були виявом глибокої віри Миколи Куліша в історичну стійкість народу і здатність його піти шляхом прогресу. Гуманістична височінь його соціалістичних уявлень і неминучість розриву між ідеалом та його складним і суперечливим втіленням у життя визначили і трагедійний конфлікт «Народного Малахія» (1927), і сумовито саркастичне викриття бюрократичного застигання побуту в комедії «Хулій Хурина» (1926), і злісне таврування духовної нікчемності міщанства у сатиричних комедіях «Отак загинув Гуска» (1925) та «Мина Мазайло» (1928), і складність психологічних проблем п'єси «Закут» (1929). Незрівнянно зростає питома вага суб'єктивного елементу в цих творах М.Куліша. «Художня кривизна», про яку говорив Д.Бедний стосовно сатиричної літератури, істотне чи незначне зміщення планів, розмірів явищ, певне укрупнення одних і свідоме здрібнення інших образів — усі ці риси знаходимо і в п'єсах українського драматурга.

Комедія «Отак загинув Гуска» висміює наївні сподівання чиновника дореволюційних часів Саватія Гуски на те, що революцію можна пересидіти. Взаємини Гуски з новою дійсністю закінчуються для нього повним конфузом. Разом із своїми сімома дочками тікає він у плавні, щоб там відпочити від революції і більшовиків. Але на острові вони зустріли рибалок, і Гуска, побачивши їх, подумав, що це агенти

ЧК приїхали його заарештувати. «Отак загинув Гуска!» — з розпачем проголошує він, коли рибалки беруть його з родиною у свій курінь, щоб заховати від дощу.

Весело і нещадно висміює драматург міщанську обмеженість Гуски, здатного оцінювати життя тільки з точки зору шлункової філософії, а також примітивність уявлень та мрій його дочок. Шкодування колишнього чиновника за старим побутом, страх перед начальством, пошана до бюрократичних папірців гостро висміюються драматургом.

Найскладнішою у творчості М.Куліша є п'єса «Народний Малахій», поставлена у театрі «Березіль» весною 1928 року (режисер Лесь Курбас). Жоден твір української драматургії не був предметом такої гострої суспільної полеміки, як ця, названа критикою «загадковою», п'єса Куліша.

У розвитку подій, зображених драматургом, нічого власне загадкового не було. Дія починається у власному будинку Малахія Стаканчика на Міщанській вулиці невеликого містечка. З розмов у родині глядач дізнається, що Малахія, колишнього листоношу, що до революції співав на клиросі і божественні видіння бачив, революція вибила із стану душевної рівноваги. Два роки висидів Малахій, замурувавшись у чулані, а потім почав читати більшовицькі книжки, аби пізнати, що таке соціалізм. У цьому читанні акафіст чергувався з «Анти-Дюрінгом» Енгельса, а заклики Радянської влади переплелися з євангельськими істинами. Малахій фанатично проймається ідеями соціалізму та бачить, що люди, які живуть у новому суспільстві, своїми поглядами й уподобаннями міцно сидять у старому. І колись близький Малахієві кум, що звинувачує нову владу в продажу поганого краму, і сусіди, заклопотані своїм добробутом, і навіть дружина — усі вони чужі Малахієві, бо кожен по-своєму ненавидить революцію і соціалізм.

Як виправити цих людей, розкрити їм очі? Окремими повчаннями, закликами нічого не зробиш. Суперечливість між мрією про “голубий” соціалізм і суворою дійсністю Малахій здатний розв'язати тільки одним шляхом. Треба негайно видати декрет про “реформу” людини, і тоді оновлена, “голуба” людина зможе будувати соціалізм. Для цього Малахій кидає родину і мандрує до столиці республіки Харкова, щоб переконати уряд у необхідності реформи. Доля занесить Малахія і до приймальні Раднаркому, і в божевільню, і до нелегального кубла повій. Люди мають його або за п'яницю, дивака, або за божевільного. Розв'язка відбувається саме в гнізді розпусти: сюди потрапила, сподіваючись розшукати впертого батька і повернути додому, його дочка Любина. Та Малахій зрікся родини, і Любина, відштовхнута батьком, вішається.

Думки критиків щодо п'єси різко поділилися, відбиваючи і складність політичних дискусій у країні, і суперечності тогочасної літера-

турної боротьби. Один з критиків, відкидаючи похмурі фарби вистави, питає: "...Невже ж це найактуальніше на сьогодні питання, що воно поза всякою чергою претягає на кін театру?" Другий шкодував, що "...художник не переміг у Кулішеві людини, яка живе певною «злобою дня».... Попри все, й оті вихватки про українізацію, про дрібні непорядки в держапараті тощо, всі ці «дерева» багатьом не дали змоги побачити «лісу», а авторові зосередитися виключно на глибшій розробці свого задуму". Третій вважав, що "постава Курбаса «Народного Малахія» для українського театру є епохальною... в його особі Україна має незрівнянного майстра й геніального художника". Четвертий критик твердив: "Епохальність цієї постанови ми вбачаємо в її надзвичайній мистецькій висоті, що доходить світового рівня" і т. д.

П'єса Куліша справді мала істотні вади: і двозначність деяких гостро дражливих реплік Малахія, і невловимі грані, що відокремлюють особу героя від автора, і надмірну та мінливу багатогранність самого образу «реформатора».

Дистанція часу, яка буває необхідною для сприймання деяких творів, дає можливість зараз спокійніше перегорнути сторінки «Народного Малахія». Вузькочасовий зміст деяких роздратованих двозначних реплік п'єси, що викликали колись найрізкіші звинувачення, відійшов у минуле разом з епохою. Та образ Малахія, створений на межі соціальних і філософських узагальнень, зберігає суспільний інтерес, з ним у п'єсі пов'язана тема людяності — центральна для творчості Куліша.

Трагедія Малахія і людей, що повірили йому,— це поразка фанатизму. Від того, що цей фанатизм прикривається волонтаристичною вірою в постанови й заклики до голубої далі «негайного соціалізму», він не стає людянішим. Водночас це трагедія Дон-Кіхота, нездатного тверезо бачити і практично розв'язувати протиріччя дійсності. Характерно, що і Ю.Смолич вважав тоді, що Малахій — це "Дон-Кіхот від ідеалізму, точніше від ідеалістичного розуміння соціальної революції, тобто від нерозуміння її"¹. Звичайно, і таке розуміння образу Малахія теж не є ні повним, ні остаточним,— як образ узагальнений, філософський, він багатогранний і не зводиться до одної вузької ідеї.

Сатирична комедія «Мина Мазайло» (1928) — вузький і водночас конкретніший твір. Сюжетний кістяк п'єси становить історія про те, як службовець Донвугілля Мина Мазайло, що мешкає на Н-ській вулиці Холодної гори в Харкові, задумав змінити прізвище з Мазайла на Мазеніна.

Майже анекдотична ситуація «Мини Мазайла» не перешкодила

¹ Ю.Смолич. Українські драматичні театри в сезон 1927-1928 рр. // Життя і революція. — 1928. — № 9. — С. 151.

підняти в комедії дуже гострі на той час проблеми. Міщанський табір ставиться до послідовної українізації суспільного побуту гостро негативно. Українець за походженням, Мина Мазайло рішуче повстає проти української мови та культури. Людина цілком денаціоналізована роками чиновницького запобігливого плазування, Мазайло зненавидів свою належність до колись уярмленого «другосортного» народу, через яку він не міг піднятися на вищий щабель службової ієрархії.

Нові умови суспільного мислення за Радянської влади вже не здатні переродити Мазайла, навпаки, саме тепер він вирішує змінити прізвище (за царя не можна було!) і тим зняти з себе пляму «неповноцінності».

Рішення Мина повністю підтримують дружина Килина Трохимівна та дочка Рина,— для них «Мазайло» теж звучало образою. І навпаки, божественною музикою лунають у їхніх вухах прізвища «Сіренев! Сіренський! Розов! Де-Розе! Фон-Лілієн! Алмазов» — пахучі, красиві, благородні. Найактивніше допомагає Мазайлам у зміні прізвища тьотя Мотя Розторгуєва, що приїхала з Курська. Як на її погляд, українців та української мови взагалі нема, усе це — вигадка, а є тільки милі руські люди.

Антагоністом їй виступає дядько Тарас з Києва, що 1918 р. ходив із жовто-блакитним прапором. Для нього українізація — «це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити, щоб і духу не було».

Осторонь цього збіговиська стоїть Мокій — син Мазайла, що захоплено читає і вивчає твори українського мистецтва, зокрема народної творчості. Він навпомацки шукає правильних критеріїв для справедливої оцінки скарбів національної мови і просить хлопців з комсомольського осередку допомогти йому.

Отже, розташування сил, що беруть участь у родинній дискусії з приводу зміни прізвища, відбивало наявність і розташування їх у суспільному житті України. Відповідно до свого задуму «міщанство і українізація» драматург не ввів у текст п'єси розвинених позитивних образів, що представляли б виразно політику партії у питаннях українізації. Художній такт вимагав відмовитись од цього, бо на фоні й у співдії з однобоко окресленими образами інших героїв носії позитивних думок мусили б стати також однобокими або залишитися цілком схематично-плакатними. Почасти воно так і сталося,— образи позитивних комсомольців (Губа, Тертика, Аренський) сприймаються у п'єсі як рупори ідей, а не як живі особи. І хоч твір зберігає історично точний колорит того часу і дає можливість відчутти напружене зіткнення протилежних за напрямом суспільних сил, йому шкодить певна однобокість у постановці проблем. Надто ізольовано від ширших тенденцій сучасності зображено у творі міщанство, надміру полемічно вихваляє Мокій достоїнство української мови — на протигагу іншим.

«Мина Мазайло» був останньою сатиричною комедією Куліша, — у наступні роки він шукає інших художніх шляхів. Усе виразнішим стає в його творчості ліричний струмінь, знаходячи своє досконале виявлення у драмі «Патетична соната» (1929). Серйозністю розмови про історичну долю України «Патетична соната» близька до «Народного Малахія» та «Мини Мазайла». Разом з тим «Патетична соната», як говорив сам драматург, «це закінчення однієї лінії його творчості і перехід до другої»¹. І справді, порівняно з попередніми п'єсами, «Патетична соната» має чимало нових, відмінних рис і в проблематиці, і в художній структурі.

Ліричність драми визначалася, насамперед, характером поета-героя твору. Ілько Юга — натура мрійна, ніжна, поетична і головне здорова у своїй основі. Син наймита, він прибився в місто, щоб учитися. Грошей, звичайно, немає, і талановитий хлопець проходить «університет на дому», екстерном, заробляючи на життя випадковими заробітками та репетиторством. А квартиру знаходить у мезоніні двоповерхового будинку генерал-майора Пероцького.

Поет-мрійник, закоханий у музику і красу, живе у суворому і жорсткому світі. Ілько добре бачить і розуміє антигуманність буржуазного ладу, і поетична душа юнака, поки що далекого від розуміння конкретної суті революційної боротьби, шукає заспокоєння й порятунку в ідеях вічної вселюдської любові.

Товариш Ілька — молодий робітник Лука, якого він навчав арифметики, разом з яким читав книжки й писав вірші, закликає його допомогти більшовикам — віднести літературу, піти на демонстрацію. Та Ількові це видається надто дрібним. Він прагне переконати Луку в тому, що мета і рушійна сила людського прогресу — любов: «Але знай, Луко: над світом полощеться в крові прапор боротьби. Для чого? Щоб завтра замайав над нами прапор вільного труда. Та тільки тоді, як над світом замає прапор вічної любові... Тільки тоді, як Петраркою стане той, хто сьогодні б'є жінку, — наступить всесвітня соціальна весна...»

Про всесвітню соціальну весну мріє поет, упевнений у своїй правоті. Віра в цю величну світову любов живиться і підтримується іншою любов'ю: до панночки Марини, яка живе в цьому самому будинку — і ніби в іншому царстві. Всього сім метрів пролягло між порогами Ількової кімнати та квартири Марини, але в натхненно-чистому уявленні поета — це майже космічний простір, який він ось уже два роки не може подолати.

Марина втілює для Ілька світ краси і поезії. В ній і за нею — надії Ілька на вічну любов, прапор якої незабаром замайорить над світом.

¹ М.К. «Патетична соната» М.Куліша (На диспуті в будинку Блакитного). // Літературна газета. — 1931. — № 10. — 30 березня.

Обидві любові живляться одна одною. Краса весни, музики, багатогранності життя, любов до пригноблених — усе зливається разом у чисту любов до Марини, втілюється в її образі. І навпаки, — віра у вічну любов, якою можна кохати Марину, зміцнює віру в силу загальнолюдської любові, що спроможна очистити людство від ненависті й зла.

Традиційна, банально мила історія про дівчину-красуню та закоханого мрійника обертається, проте, несподівано суворою і жорстокою драмою. Між поетом-романтиком та його прекрасною музою пролягла безодня класової боротьби. Сам поет ще не знає цього, але зважившись, нарешті, відкрити заповітні двері у квартиру своєї мрії, бачить офіцера, який на колінах просить у Марини посвяти в лицарі й цілує край її сукні.

Але романтик у душі Ілька ще не помер, та й сама Марина, хоча й стала вже на землю, залишається в поетовому уявленні прекрасною і чистою. Ількові невідомо, що корнетові Андре Пероцькому віддано перевагу не тому, що Марина його справді любить, а з розрахунків політичної боротьби. Він навіть не уявляє, що ніжні музичні руки Марини прагнуть утвердити на Україні владу гетьманської булави, що вона — холонокровний, цинічний політик. За це незнання Ілько Юга та його друзі платять дорогою ціною. У п'єсі показано триумф пролетарської революції, крах буржуазного світу й націоналістичних ілюзій.

Образи «Патетичної сонати» складні й своєрідні, вони здатні повертатися несподіваними гранями, в їхніх судженнях співіснують поруч наївні й глибокі, помилкові й проникливо-розумні думки, їх не можна розкласти по рубриках. Багатство поетичної образності, поєднане з органічним розвитком у тканині твору музичного образу-символу — «Патетичної сонати» Бетховена, робить ліричну драму Куліша явищем унікальним у радянській драматургії. Здійснена вперше постановка режисером О.Таїровим на сцені Камерного театру (Москва, 1931), вона в останнє десятиліття йшла на сценах Одеського театру ім. Жовтневої революції та Київського театру ім. Франка.

«Патетична соната» виявилась найвищою точкою піднесення ліричної хвилі у творчості Куліша. Починаючи з «Народного Малахія», виростала ця хвиля, усе виразніше набуваючи трагедійного фарблення: «Народний Малахій», «Патетична соната», «Вічний бунт» (1931) — їх можна розглядати як своєрідну ліричну трилогію, хоча кожна з п'єс має свою проблематику і свої жанрові ознаки. Об'єднувала їх надзвичайно гостра постановка проблем гуманізму в соціалістичному суспільстві.

Драматургія Куліша початку 30-х років — це драматургія ідеологічних зіткнень і дискусій, драматургія гострої оголеної думки, що напружено стежить за життям і прискіпливо зважає його тенденції. Саме такий, вдумливий і уважний погляд письменника на суперечливі яви-

ща життя виявляється у драмі «Прощай, село» (1933). З приводу цієї п'єси Куліш писав перекладачеві своїх творів П.Зенкевичеві: «Трилогією «97» — «Комуна в степах» — «Прощай, село» я думаю вичерпати тему про українське село 1919—1930 рр. (для себе, звичайно)».

Драма «Прощай, село» справді становить з названими п'єсами важливу й відчутну художню єдність. Історична вага цієї єдності визначалася тим, що йшлося в ній про одне з найістотніших питань — про шлях українського селянства до соціалізму. Нова соціальна драма була не простим поверненням драматурга до побутової соковитості «97» і «Комуни в степах». Напруга ідеологічних дискусій, властива ліричним драмам Куліша, зберігається і тут, але вона вже очищена від суб'єктивного елементу сповіді, монологу та органічно виявлена як думки і переконання несхожих людей.

В основу розвитку сюжету «Прощай, село» драматург поклав подію типову на той час: у село з міста приїздить для допомоги в проведенні колективізації комуніст Марко — двадцятип'ятитисячник. Його приїзд активізує явні та приховані конфлікти у житті села, що напружено приглядається, прислухається до Марка; якого наказ з центру він привіз, що чекає їх і як повертатимуть селянське життя. У центрі ідейних колізій твору Куліш ставить родину колишнього бідняка, а тепер середняка Романа. Ставлення його до Радянської влади шире й прихильне, — це влада своя, народна. Колгоспний же лад, на який влада наводить селянство, — небажаний Романові. Він стурбований зміною політики партії щодо середняцтва («А чом тоді в газетах писали, що партія і робочий клас середульшості селянської ще довго держатимуться?») і вперто хоче триматися «золотої середини». Не перевірені на власній практиці нові форми життя викликають у Романа страх. Сказав Марко, що третя, середня, путь відпала, — погодився Роман і з цим, — а не показали йому на практиці переваг колективного хазяйнування — того і страшно: «Зірвете ж наріз з коріння його землі, то чи прийметься ще він на новій?»

Суворі діалектика життя переконує Романа, що треба триматися гурту, коли не хочеш стати зброєю в руках куркулів, і він приєднується до тих, що записалися у колгосп, — іншого шляху немає. Змальоване у п'єсі «Прощай, село» життя розкривається у чудовій природності небуденних людських характеристик, а майстерність драматурга у відображенні подій того часу робить цю драму важливим історико-літературним документом.

Останній відомий нам твір Куліша — драма «Маклена Граса» (1933) — збереглась у російському перекладі. Дія п'єси відбувається у Польщі за часів економічної кризи 1929—1932 рр. Поштовхом до написання її було повідомлення однієї з польських газет про арешт поліцією збанкрутілого капіталіста, який найняв за 500 злотих безробітного, щоб той убив його, а родина одержала страхову премію. Безробітний

гроші взяв, а вбивати капіталіста відмовився і потім у пивній розповів цю історію слухачам. Скупі рядки газетного повідомлення дали драматургові кістяк для майбутнього сюжету.

Похмуру дійсність капіталістичної Польщі драматург відбив у «Маклені Грасі» з проникливою точністю. Він створив картини життя безробітного Стефана Граси та його дочки Маклени, розповів історію банкрутства маклера Зброжека і зруйнованих надій його дочки Анелі на одруження з власником фабрики.

Одна з найважливіших проблем, піднята у найцікавішому образі твору — музиканта Ігнація Падура,— це доля митця і мислителя в суспільстві, що схилилося перед самовладним диктатором і дозволяє його прибічникам безкарно хазяйнувати, пригноблюючи чесну думку і правдиве слово.

За умов, коли керівні посади в мистецтві захопили запобігливі лакеї диктатора, талановитий музикант вирішив, що він піде в собачу будку, але не стане на коліна перед диктатором та його посіпаками.

Собача будка — страшний символ духовної непоступливості творця вимогам тиранії — та образ Падура завершили наполегливі і трагедійно напружені роздуми Куліша над долею митця і мистецтва у суворій буржуазній дійсності XX ст. На країні Європи сунула ніч фашистської реакції, він фізично відчував її проймаючий холод і розпачливу самотність людини в камінних дугогубках міст. Та філософський песимізм Падура драматург рішуче відкидає, він прагне дати йому надію — і живим втіленням цієї надії стає у п'єсі тринадцятирічна дочка хворого, безробітного робітника Маклена Граса — натура самостійна і життєздатна. Вона почуває себе цілком дорослою, бо на її плечі лягли турботи про долю батька і меншої сестри. Прислухається Маклена і до політичних дискусій, що точаться в робітничому середовищі; і хоч розуміє в них не дуже багато, та сміливість і зухвала зневага комуніста Окрая до ворогів захоплюють її. З ентузіазмом палкої, емоційно сильної натури Маклена вірить у краще майбутнє, в ідеї комунізму, і ніщо не вб'є цієї віри.

«Маклену Грасу» було написано як твір поетичний, герої якого мислять сконденсованими картинами, майже символічними образами. Цією п'єсою Куліш ще раз засвідчив, що в його особі Україна мала визначного трагічного поета — талант рідкісний у сучасному мистецтві. Яскравість образів, широкий діапазон зображення людського життя в його злетах і падіннях, у гострих соціальних зіткненнях були ознакою великої природної обдарованості М.Куліша — одного з найталановитіших радянських драматургів. Кращим з його творів належить довге життя.

МИКОЛА КУЛІШ У “ГАРТІ”, УРБИНО І ВАПЛІТЕ

Спогади Юрія Смолича “Вапліте і я” завжди зберігатимуть свою цінність, бо то слово сучасника далеких подій. Писано їх у 60-ті роки, коли виникла потреба глянути на минуле іншими очима, але ще не виробився новий погляд на речі. Смолич ще почуває себе ніби на прокурорському допиті з нагоди перегляду кримінальної справи “злочинців” Вапліте. Болісно бачити у його спогадах пошуки виправдання та каяття – саме цей прикрий стан мемуариста найкрасномовніше свідчить про ту атмосферу викривлення громадських та моральних норм, у якій жили письменники.

Ось чому варто глянути на ті часи оком історика – без претензій на всеосяжність та безстороннє цитування документів, але з бажанням збагнути логіку подій. Важливо також триматися глибокого застереження Л.Толстого: “Не брехати – замовчуванням”.

I.

Микола Куліш уперше приїхав до Харкова у листопаді 1923 року. Присадкуватий вокзал, безформна площа, метушня навколо візників, що їх тут кликали “Ванько”, настирливе дзеленчання трамваю, який повільно повз угору. “Саморобна столиця”, за словами одного з героїв Бабеля, не могла викликати прихильності, та ще у людини з європейської Одеси. Проте життя у цьому негарному місті, що для Куліша завжди скидатиметься на контору, мало свій прискорений темп. Історія рушила на піднесення.

Куліш зупинився у друга оleshківських часів Івана (Жана – за гімназійною звичкою) Дніпровського. Той жив на першому поверсі невеличкого флігеля, на тій самій вулиці Артема, де у просторому будинку колишнього єпархіального училища розмістився Народний комісаріат освіти. Старший інспектор Одеської губнаросвіти Микола Гурович Куліш мав там погодити службові справи. Увечері Дніпровський запаливав грубку, у кімнаті з вологим, важким повітрям ставало затишно. У розмовах провінціалові Кулішу відкривалися перспективи: У Харкові формувалась нова українська література. Письменники гуртувались або біля “Плуга”, або у “Гарті”, заснованому у січні 1923-го, яким керував редактор “Вістей ВУЦВК” Василь Блакитний (він же поет Еллан).

Здавалося, що самі назви – “Гарт”, “гартованці” – належали новому часові з його варварською любов’ю до скорочень, до слів-обрубків, як звав їх Блакитний, до визначень, що підкреслюють силу та міць нової пролетарської влади. А насправді “гартованці” народилися раніш, у романі В.Винниченка “Божки”, що його друкував “Дзвін” ще 1914 року, але не скінчив, здається, через війну та заборону української

преси. Винниченко розповідав про зустріч двох братів Стельмашенків – Вадима та Осипа (Осі), що повернувся із заслання.

Ося відкрився братові: “Я – член робітничого товариства “Гартованці”... По правилам цього товариства ні один член його не може бути в приятельських відносинах з людьми нечесними й неморальними. Ціль цього товариства – ті самі божки, з яких ти глузуєш: Правда, Справедливість, Добро...”

– Гартованці? – перебив я, дивуючись. – Що значить “гартованці”?

– Значить люди, які гартують себе проти всякої підлоти!”

Свідомо чи випадково, та назва членів спілки пролетарських письменників “гартованці” підкреслювала (для тих, хто знав українську літературу) ідеї соціально-морального та літературного вдосконалення: пролетарські письменники мусили своїми творами й своїм життям “до себе дорівнятися”, піднятися до тих ідей, які вони сповідували.

Це був не декларований, глибинний шлях максималізму, який, звичайно, розливався щоденним життям, а все ж зберігав свою скерованість до ідеалу гармонійної людини. Не знаю, чи саме тоді, восени 23-го, Куліш познайомився з Блакитним. Важливо інше: заснувалася спілка, до якої Дніпровський всіляко “присолашав” Миколу (у дружньому листуванні – Кляус, Август Остапович). А він вже й сам рвався в літературу. – “Якби мені час! Писав би й писав...”

Коли у березні 1924-го в Одесі виникла філія спілки “Гарт”, Куліш вступив до неї, - для цього йому треба було пройти кілька десятків метрів від своєї квартири на площі Карла Маркса, 8 до редакції “Шквалу” на вулиці Карла Маркса, теж 8.

Гартованці збиралися у великій кімнаті з довгим столом, критим чорною ператою. Вони слухали лекції А.Рубінштейна з літератури, а на лекції Л.Когана ходили разом із хлопцями з російської спілки “Потоки Октябрю”.

Народу в “Гарті” обмаль, переважно вихідці з села. Головує Ф.Холодний, надісланий на українізацію “Южного селянина”, чоловік далекий од літератури. А заправляв справами студент медінституту із селян – Іван Микитенко. Високий, круглолидий, у шинелі (хоч і не воював), він справляв враження людини обдарованої, енергійної з манерами комсомольського вождя. На засіданнях “Гарту” давав вказівки, на загальноміських вечорах викривав “ухили” “Юголефу”. Куліш старший за Микитенка всього на 5 років, насправді ж старший за нього на ціле життя. Він – людина іншого покоління. Між ними лежать обставини, що формували життя Куліша і вже не мали ваги для молодших.

За спиною Куліша – нехай провінційна, та все ж гімназія, і юнацькі роки, сповнені культу книги. Він уявляє, що таке гуманістична культура, він дитина цієї культури, сприйнятої переважно в її російському варіанті, через Достоевського та Л.Толстого. Саме тому імперіалістич-

на війна для покоління Куліша – катастрофа, безпосереднє перебування на фронті привчає берегти кров і людину. І в революції Куліша приваблює не руйнування, а мирна будівнича перспектива, хоча два роки (1919-1920) він змушений воювати.

В одеському “Гарті” Куліш самотній, а все ж він двічі виступає на засіданнях: мабуть, у жовтні знайомить слухачів з текстом драми “97”, а у січні 25-го року читає розділи майбутнього роману про “війну й революцію”.

Про сприймання роману Куліш повідомляв Жана: “Гаряче хвалили, навіть захоплювалися, але й лаяли. Казали: трошки манера стара, трошки бракує динаміки... Сам знаю, що хворію на довжину. Ще раз сяду. А от психологізму, Жане, не можна позбавлятися. Хочеш, щоб були не схеми, а живі люди, хочеш правди – не одкидай психологізму. І я залишаюся на старих позиціях з модерном (розумію досягнення нової форми) – 27.I.25”.

Та його здатність писати правду життя в багатстві психологічних типів не справило враження на аудиторію. А у Куліша теж не було часу на учнівські вправи, – аби його вистачило на читання книжок та журналів!

Він гортає сторінки журналів з великим зацікавленням. “Тепер ще треба докопатись до Москви. Я угадував, що відтіля вітер віє на українську ниву. І не помилився. В творчості Хвильового світиться Москва (поки що я одшукав Пільняка, інших сам не знаю. Або тут епоха, або якесь споріднення, або вплив школи) – 27.VIII.24”.

Ясна річ, Куліш читає, насамперед, белетристику й, можливо, що він тоді і не “докопується” до коріння тих суперечок, що спалахують 23-го року між журналами “Леф” і “На посту”. А там – першоджерела багатьох явищ, – що через кілька років дадуться взнаки не в одній Москві, а потужно вплинуть і “на українську ниву”. Літературна група “Октябрь” у своєму журналі “На посту” демонструє агресивне протиставлення “пролетарських письменників” усім іншим митцям. Засоби політичної боротьби на знищення застосовуються у літературі, на сторінках журналу проробляють М.Горького та М.Волошина, Б.Пастернака, К.Чуковського та С.Маршака.

“Напостівці” – це переважно молоді критики з інтелігентів (Г.Лелевич, 1901 р.н., С.Родов, 1893 р.н., Л.Авербах, 1903 р.н., А.Зонін, 1901 р.н. та ін.) з незакінченими гімназіями, реальними й комерційними училищами, що десь із 1918 року брали участь у громадянській війні. Свою діяльність вони розглядали як пряме продовження громадянської війни, а себе особисто – як групу людей, що поставила себе “на посту” біля пролетарської літератури.

Крикливо і з небаченою настирливістю “напостівці” вимагали собі керівної ролі, звинувачуючи партію у відсутності ясної політики в лі-

тературі, у нейтралітеті. Партійному нейтралітетові протиставлялась позиція “напостівства” як єдино ленінська, “твердокаменная”. Ось що вони писали.

Іл. Вардін: «Відкидаючи “демократію”, “загальність”, “загальнонародність” у політиці, комунізм відкидає її і в літературі... Так, питання стоїть саме так: чи займатимемо ми у літературі ту позицію, яку зайняла партія у державі, чи література залишиться в руках буржуазії».

С.Родов: «Ми вимагаємо “робітничо-селянського уряду” в художній літературі».

Ю.Либедінський: «З того моменту, коли робітфаковець бере до рук олівець і починає писати “неоковирне та своє”, – у цей момент народжується нова пролетарська культура, найвагоміший фактор якої – принцип заперечення та подолання попередньої культури...»

“На посту” ставить собі певну політичну мету – виправити лінію партії в галузі літератури, схилити її до усвідомлення ролі літератури та необхідності використати її в класовій боротьбі...»

Саме це й було головним: партія та досвідчені більшовики, люди високої культури (А.Луначарський, О.Воронський, Вяч. Полонський та ін.), які тактовно провадили керівництво художнім процесом, були звинувачені у відсутності політичного курсу. Обвинувачення закінчувались вимогами звільнити місця (“перепахать”) й надати молоді керівні пости.

Тим часом А.Луначарський вважав, що партійна політика існувала й до того, як недовчені гімназисти почали свій галасливий наступ. Нарком освіти повторював щоразу: «пролетарська культура є продовження буржуазної культури... У цій сфері нема й не може бути розриву... Так само й у сфері мистецтва» (т. 7. с. 223).

Політика Луначарського, погоджена з Леніним та ЦК партії, полягала в тому, щоб, вилучаючи з книжкового ринку одверто ворожу літературу, дати можливість природно, у вільному змаганні, розвиватись мистецтву.

Відносний “нейтралітет” і був гнучкою, тонкою партійною політикою, бо серед членів ЦК партії та уряду вистачало культурних людей, що розуміли шкідливість командування у мистецтві. О.Воронський слушно писав: «Позиція “На посту” на практиці веде не до випрямлення партійної лінії, а до знищення та придушення сучасної радянської літератури – і пролетарської, і непролетарської».

Створюється враження, що ні Луначарський, ні інші “старі” більшовики не збагнули одразу, наскільки небезпечна гра “напостівців”, яку залізну енергію владолюбства, прикриту фанатичною прямолінійністю й демагогічними посиланнями на Леніна, сконцентровано у групі критиків “На посту”.

А вони раділи, що внаслідок їхньої діяльності «замість окремих

літературних груп, що сперечалися одна з одною з питань, хоча й важливих, та чисто літературного й історичного значення, віч-на-віч поставлено два табори, дві лінії окопів... Фронти реакційний та революційний... Нейтральних не може й не повинно бути» (“На посту”, 1923, № 2-3).

«Почали підноситись голоси за припинення бійки, на користь “культурного”, “людського” розв’язання спірних питань... Рішуче й твердо пішов “На посту” у бій... А на війні як на війні!

Грубий голос, різкі рухи, бій нещадний, патронів не жаль, а брати у полон – зайва розкіш» (“На посту”, 1923, № 4).

Отак, під прапором “виправлення” партійної політики “напостівці” насправді перекрутили, викривили її і, посваривши усіх письменників, рушили на завоювання влади.

Та 1924-го року Куліш, як і багато інших, не відчуває ще прямої небезпеки, – хто тільки та яких дурниць не виголошував тоді під прапором служіння пролетаріатові!

Удруге Куліш побував у Харкові в лютому 1924-го, цього разу, мабуть, він уже ближче придивився до членів “Гарту”. Куліш відчуває певну незручність від зужитого та усе ж практично невиразного терміну “пролетарський” письменник. Небагато пролетарів він побачив і в “Гарті”, натомість зустрів там енергійних людей, переважно членів партії й учасників громадянської війни, стурбованих проблемами української культури.

В.Блакитний бачив певну неоднорідність “Гарту”, та вважав, що тільки еволюція письменників у часі засвідчить, хто з них криця, а хто – м’яке олово. “Гарт” не прагнув до галасливих декларацій, а заклик Блакитного “обережніш” з кадрами створював на засіданнях спілки атмосферу ідеологічних дискусій, а не диктату.

Більшість “гартованців” припала Кулішеві до душі, – це були люди його покоління, з досить широким культурним фундаментом загальноосвітнього читання, що відклався у передвоєнні часи, з активною участю у війні 1914 року, революції та громадянській війні. Неабиякий життєвий досвід революційних часів виховував у багатьох гостре чуття власної гідності. Взагалі, це були різко окреслені, неповторні особистості: ніби назавжди втомлений, справді блакитноокий, білявий Василь Блакитний; запальний, різкий Микола Хвильовий; глибокий Павло Тичина, над сором’язливістю якого дружно глузують усі, до Куліша включно; стрункий красень з гострим поглядом художника, карикатурист Сашко Довженко. Доброзичливий Остап Вишня, фейлетоніст “Вістей”, не входив до “Гарту” (і взагалі був позапартійний), та поділяв і серйозні суперечки в кабінеті Блакитного, й жартівливі тости за скромним обідом у кафе на Сумській, – тоді вона звалась Карла Лібкнехта.

Утретє Куліш приїхав у столицю в лютому 1925-го, через рік, – скільки води збігло на той час!

Сталося найголовніше – він закінчив драму “97”, її поставили в театрі імені Франка, і несподівано для багатьох вистава перетворилася на важливу подію культурного життя республіки. Гнат Юра в ролі Мусія Копистки викликав захоплення. І драматурга вперше запросили на виставу, сповістивши про це в газетах, яка важлива персона має прибути до Харкова! Куліш мав сміятись і з цих повідомлень, і з свого затрапезно-провінціального вигляду в кожусі та сірій смушевій шапці.

Він знову подався до Жана, там у провільглій кімнаті порядкувала метка коротко стрижена Маруся (Марія Михайлівна Пилинська), а біля неї – молодша сестра Олена, яку Куліш незмінно кличе “друк-Леньчик”. “Женщини” Дніпровського (так їх усі звать) внесли в його життя затишок і порядок, вони радо приймали Куліша.

Куліша схвилювало знайомство з акторами. Як люди мистецтва, вони були щедрі на компліменти. Тривожною й корисною для автора виявилась сама вистава “97”: чималий зал колишнього російського театру М.Синельникова на Сумській був повний.

І, нарешті, з нагоди приїзду Куліша зібралася компанія “гартованців”, мабуть, на квартирі у Миколи Хвильового, у великому будинкові на Римарській, 19, тут же у центрі, біля опери. Хвильовий (чи не єдиний з багатьох) мав тоді пристойну кімнату, а до того ж любив компанію, атмосферу запальних суперечок та дружніх кпинів.

Отут Кулішеві й відкрилася криза “Гарту”. “Напостівці” у січні 1925-го збирають у Москві 1 конференцію пролетарських письменників. “Плуг”, давно приручений “напостівцями”, обляяв “Гарт”, який відмовився брати участь у конференції, мовляв, той “зриває єдиний ідеологічний фронт і гальмує справу розвитку пролетарської культури, не виправдуючи свого названня” (“Журнал для всіх”, 1925, № 1.).

2.

Тим часом “Гарт” не хотів примусової централізації під егідою ВААП, а “напостівці” не погоджувались із українською мовою як основою для роботи “гартованців” – намагались їх об’єднати з творчо безплідним на Україні російським “Пролеткультом”. Кількість, масовість – саме ці поняття написано на прапорах “напостівців”, бо в такий спосіб, шляхом організаційних заходів та голосування, їм легко було б позбавити митців творчої незалежності.

А зсередини “Гарт” захитався під тиском Хвильового. Він не поділяв ідеї “масовізму”, бо вважав, що твори мистецтва створює яскрава, інтелектуально розвинена особистість, і армія робкорів та робітфаківців не може її заступити. Прихильники Хвильового (Тичина, Дніпровський, Смолич та ін.) згуртувались у студію “Урбіно”.

Уперше почувши це слово, Микола Куліш береться його розшифрувати, а насправді це – нормальне слово, назва містечка в Італії, де колись народився художник Рафаель, – “Рафаель Санті да Урбіно”. Що ж, знайомство з творами Рафаеля для декого ставало подією їх духовного життя, і не випадково Гете, вражений Римом та Рафаелем, назвав одну з кімнат свого дому “Урбіно”.

Павло Тичина, можливо, не без впливу опери Аренського, яку він міг чути у Києві, написав про мужнього Рафаеля любовну мініатюру “Ла белла Форнаріна” – ніжно-акварельно, співучою, сказати б, італійсько-українською мовою. Куліш знав цей твір, захоплювався Тичиною як найтоншим майстром.

Але що ж, власне, “Урбіно” тут, у Харкові? Хто б не підказав цю назву, ідея “Урбіно” належала Хвильовому. І “Урбіно” – образ прекрасного європейського ренесансу, що мав повторитися у ХХ столітті. Пароль для людини, яка розуміє, що без “Афінської школи” та “Парнаса” Рафаеля, без уявлення про вершини духовної сили й професіоналізм італійців, загалом, без здобутків західноєвропейської культури, – новим часам буде сутужно.

Слід визнати: вибір назви був несподівано точний і не тільки постаттю Рафаеля, а й певною близькістю колориту, майолік Урбіно до українського пейзажу. Несподівана соковита палітра Урбіно (синє, яскраво-жовте, зелене) викликає у людини з України рідні образи розквітлих соняхів на синьому небі, а кумедні баталії “Енеїди” І.Котляревського виявляються несподівано близькими міфологічним образам на тарелях Урбіно.

Тут, в “Урбіно”, Куліш уперше в житті знаходить собі творче середовище. Що він сприймає з ідей “Урбіно” беззастережно, що викликає в нього сумніви – то інше питання. Зараз його полонить і хвилює сама наявність людей, що здатні бути йому друзями, однодумцями, – Юрій Корнійович Смолич не випадково згадує про творчу солідарність тих часів. Так, уперше за історію України майстри її літератури мають, нехай і коротке, радісне, відкрите, повнокровне щастя спілкування.

І Куліш розчулився. З Одеси він пише Жанові: після Харкова ще тиждень ходив свіжий, бадьорий, молодий. Він просить передати Хвильовому “дружнє слово”, він мріє ще раз побачити “Урбіно” вкупі.

Звичайно, емоції Куліша мусили трохи пригаснути, та думка про переїзд зароджується і знаходить підтримку у харків’ян.

Тим часом у літературному житті Харкова окреслюються організаційні зміни, “починають з’являтися ознаки якоїсь майбутньої кризи”, за словами Блакитного. Майстри політиканства, “напостівці”, шукають організаційних комбінацій для посилення свого впливу на Україні.

Позиції “Гарту” той же Блакитний визначив з цілковитою ясністю: він підтримує організаційний зріст тієї спілки, яка об’єднуватиме

творчі сили фактично без усякого адміністративного натиску, “і тільки силою свого впливу стане керовничим осередком” (Культура й побут, 1925, 5.ІІІ). А загалом до організаційної метушні в літературі Блакитний ставився з відразою: “І тільки засліплений може тягти її на шлях витрати енергії на “будову фронтів”, гризню, сварки і т.п.!”.

Проте під тиском часу і “Гарт” змушений прибирати поширені форми політичної гри у Центральне бюро, Центральний комітет, секретарів і т.п.

Перший Всеукраїнський з’їзд “Гарту” (без хворого Блакитного) збирається у Харкові, в березні 1925 року. Мав на нього приїхати й Куліш, та не зміг. З’їзд відкривається у великому залі колишнього ресторану на площі Рози Люксембург, урочисто й навіть помпезно, з привітаннями від Агітпропу ЦК Кп(б)У, від Головополітпросвіти, від РАППу (Ю.Либединський) і навіть з телеграмою від французької групи “Кларте”.

“Гартованці” обирають Центральне бюро, Куліш стурбовано запитує Жана: “Мене зацікавило ось що: чого це сталося так, що в бюро ЦК (в головку) не попав ніхто з Урбіно? Знов казньонщина, знов сургунова лінія – чи як?” (23.ІІІ.1925).

А “напостіві” тим часом у п’ятому номері “На посту” (червень, 1925) беруться до відкритої боротьби з “Гартом”. “Фахівцями” з української літератури виступають, природно, люди, що значну частину свого життя прожили на Україні, – Родов, Зонін (пізніше у РАПП – О.Селівановський).

Саме у ті напружені місяці спалахнула “Літературна дискусія” – вперше в історії нової української культури так широко, прилюдно обговорювались шляхи її майбутнього розвитку. Проблеми власного духовного спостереження народу на шляхах історії турбують багатьох, не тільки літераторів...

Привід до дискусії – нікчемний: член “Плугу” Григорій Яковенко надіслав своє оповідання на конкурс, оголошений журналом “Червоний шлях” і одержав негативну відповідь. На сторінках “Культури й побуту” одразу з’явилися дві статті: Яковенко “Про критику і критиків в літературі” та секретаря журі конкурсу Хвильового “Про сатану в бочці”, або про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян” (30.IV.1925).

Сам Г.Яковенко, немолодий уже чоловік, наймит, що у 18 років тільки навчився грамоти, залишився в історії лише самим фактом початку дискусії. Проте різка відповідь Хвильового, а головне – вагомі проблеми, порушені ним, викликали полеміку. Обговорення зачепило багатьох, виступили Д.Загул, С.Пилипенко, О.Дорошкевич, М.Зеров, Ю.Меженко, Я.Савченко, В.Коряк, Б.Коваленко та ін. Було над чим замислитись.

За два місяці до дискусії й ніби без зв’язків з нею керівник “Плугу”

С.Пилипенко розповів на сторінках “Культури й побуту” (19.II.1925) про наслідки анкетування тридцяти харківських літераторів, переважно плужан. Відповідь на запитання “Хто наш улюблений письменник?” виглядала так: “королем” української сучасної прози став Хвильовий – 28 голосів, далі Остап Вишня – 5, Петро Панч – 4. Серед поетів: Тичина – 20 голосів, Сосюра – 15.

З сучасних російських літераторів Лідія Сейфулліна, “цілком несподівано” для Пилипенка, збрала 8 голосів; Д.Бедний, Блок, Пільняк та Маяковський по 5 голосів, Бабель, Єсенін – по 4, Еренбург – 3.

“Західноєвропейський Парнас”, за словами Пилипенка, виявився молодим письменникам практично невідомий. Єдиний поет – Верхарн – зібрав 5 голосів, мабуть завдяки, публікаціям у “Червоному шляху”. Белетристи Дж.Лондон та Сінклер (не зазначено, який саме) збрали по 9 голосів, по три – Золя, Франс, Барбюс, Мопассан та О’Генрі. Улюблених драматургів взагалі не було.

Анкета засвідчила: люди, що вже ходили у “письменниках”, не мали елементарного культурного ґрунту для цієї діяльності. Тоненька плівочка літературних уявлень прикривала безодні незнання.

Валеріан Поліщук, людина крайніх вигадок і точних спостережень, переглянувши українську періодику, засвідчив, що за винятком журналу “Музика” усі інші видання не мають “ні найменшої творчої змички з сучасними культурами інших народів як західної Європи й Америки, так і народів СРСР”. Він закликав створити журнал “хоча б типу “Кларте” з відповідними змінами – “бо ми ж неграмотні й некультурні в творчому відношенні вповнь – це треба одверто й сміливо сказати” (“Культура і побут”, 1925, 14.V).

Теоретичною базою, що виправдовувала можливість існування “некультурного” письменника, стала на той час мішанина ідей Пролеткульту та “На посту”, якою живляться “плужани”, у тому числі й Яковенко. Останній необережно виявив ще й моральну агресивність, екстремізм духовного убогства, яке прагне до захоплення влади у мистецтві. Яковенко у першій статті звинувачував Дорошкевича, Слісаренка, Хвильового, що вони посіли “командні висоти” в літературі й не дають ходу селянській творчості. Він пропонує утворити при редакціях журналів і газет “контрольні секції” з людей ідеологічно витриманих, які б “перевіряли рецензії “штампованих” письменників, а в разі їх нікчемності не надавали їм значення”. “Треба рецензію-критику зробити одною з частин загальної суспільної роботи, відібравши монополію на критику від “духоборів – олімпійців”.

Цю демагогію (не наводить Яковенко жодного прикладу) розгорнуто у другій статті “Не про “або”, а про те ж саме” (“Культура й побут”, 1925, 21.V) – як програму побудови нової літератури.

Негативна частина її адресувалася членам “Гарту”: “Пролетарські

письменники, набувши собі певне літературне ім'я, по більшій часті люди – розкаряки. Однією ногою вони стоять на ґрунті сьогоднішнього дня, а другу занесли кудись в марево минулих віків (дивись поему Хвильового “Я”)... Молодий письменник (хай віком не молодий, не в цьому річ?) не розуміє такої подвійності. Йому кровне сполучення старого з новим незрозуміле. Зрозумілі порівняння, користування формою, а не змістом...

Конче: старі літератори (не лише віком) і нові письменники з високо об'єктивними інтелектами, далекими од завдань часу, повинні мати при пролетарській літературі місце референтів, технічних радників... Таким чином, ідеологічними суддями вони бути не можуть. Ця справа їх не торкається”.

Позитивна програма виглядала так: “Пролетарський письменник утворить “Божеественну комедію”, але зі своїм класовим змістом. Його Данте-Петро й Беатріче-Ганна не гостюватимуть у пеклі, не витатимуть в ефемерах небуття. Звичайні життєві умовини, витікаючі з інтересів класи, оздоблюватимуть “божеественність їх подій...” Пролетарський письменник, використавши старі форми, старі приклади, утворить свої “ливи й переливи душевні” – красиві, привабливі, навколо машин, тракторів”.

Немічна програма Яковенка якнайкраще підтвердила слова Леніна про дві головні перешкоди на шляху боротьби із спадщиною темряви та некультурності. Про першу перешкоду – “велику кількість вихідців з буржуазної інтелігенції... коли... під виглядом суто пролетарського мистецтва і пролетарської культури підносилося щось надприродне і недоладне” – згадують часто.

Про другу майже ніколи: “Другий недолік – це теж спадщина капіталізму. Широкі маси дрібнобуржуазних трудящих, прагнучи до знання, ламаючи старе, нічого організуючого, нічого організованого внести не могли (В.І.Ленін. ПЗТ. Т. 38, с. 320).

Ось чому прозаїк Хвильовий несподівано вибухнув памфлетами, – він за постаттю Яковенка побачив загальні тенденції літературного життя. Небачений розголос його памфлетів-листів “до літературної молоді” – засвідчив, що дискусія була саме на часі. Як і читачі, Хвильовий осмислював проблематику дискусії поступово, з розгортанням полеміки.

Спочатку Хвильовий говорить лише про одне принципове розходження між “Гартом” і “Пługом”: “Фігуально це буде так: Зеров чи Биковець? Європа чи “просвіта”? І відповідь категорична: для пролетарської літератури “без всякого сумніву корисніш – гіперболічно – в мільйони раз радянський інтелігент Зеров, озброєний вищою математикою мистецтва, ніж сотні “просвітян”, що розуміються в цьому мистецтві, як “свиня в апельсині”, що на 7-му році революції раптом

зробилися революційніші самого Леніна і тепер виступають по різних радянських журналах з революційними “червоними” фразами під прізвищами то Биковця, то Яковенка, то ще якогось “ця” чи “енка”.

Згадуючи ідеолога “енків” – Родова, Хвильовий дорікав “Плугові”, що він навмисне розпалює баталію між літературними групами. Грунтом для зіткнень були, на думку Хвильового, наслідки прискореної українізації: просвітянська ідеологія, що нею живилось село і, найперше, куркуль, перефарбовувалась під тиском часу на “червону”, йшла “селозувати” (певніш – профанувати) міську пролетарську культуру. “Просвіта” для Хвильового – синонім малої, поверхової освіти, задоволення своїх убогих естетичних ідей, потурання нерозвиненим смакам маси та агресивне виявлення цих смаків.

“Масове мистецтво є продукт упертої роботи багатьох поколінь, а зовсім не “червона” халтура. Простота й ясність Толстого – це мистецтво найвищої кваліфікації”, – писав Хвильовий. Звідси висновок: “Нове мистецтво утворюють робітники й селяни... Тільки з умовою: вони мусять бути інтелектуально розвиненими, талановитими людьми. Хто цього не розуміє – той дурень. А хто розуміє і мовчить – той спекулянт”.

Другий лист Хвильового “Про Коперника з Фрауенбургу або абетка азійського ренесансу в мистецтві” (“Культура і побут”, 1925, 31.V) додав ще кілька проблем.

Слідом за О.Воронським, спираючись на плехановське розуміння мистецтва як “пізнання життя”, Хвильовий виступає проти різноманітних вульгаризаторів: “Як це не дивно, але всі вони “однакові”: і напостівці, і лефівці, і пролеткультовці, і октябристсько-платформівці, і панфутуристи, і їм же ім’я легіон. Всі вони виходять з основного опріділення мистецтва “яко методи будування життя”.

Хвильовий вважав, що під цим методом ховається “безоглядний утилітаризм”, “писаревщина” в червоній машкарі”, ліквідаторські настрої щодо мистецтва.

Саме тут він висунув тезу про могутній азійський ренесанс у мистецтві, провісниками якого можуть стати українські митці, “Як в свій час Петрарка, Мікель-Анджело, Рафаель Санті і т.д. з італійського закутку запалили Європу огнем відродження, так нові митці з колись пригноблених азійських країн, нові митці – комунари, що йдуть за нами, зйдуть на гору Гелікон... говорячи про азійський ренесанс, ми маємо на увазі майбутній нечуваний розквіт мистецтв в таких народів, як Китай, Індія та ін.”

Азійський ренесанс, здавалось, не мав ніякого зв’язку із запальними суперечками у літературі того часу, хоча нині цей зв’язок виглядає так ясно: культурні пошуки (й помилки, в них так само) нового суспільства мали неабияке значення для того ж Китаю.

Опонентів Хвильового найбільше роздратовали не екстравагантні зіставлення, не його поетичні пророкування, а різкість тону й грубість його висловів. Це давало право С.Пилипенкові образитись на зверхне ставлення Хвильового (“Куди лізеш, сопливе, або українська воронщина. Перший лист до олімпійців і взагалі до всіх письменників”. – “Культура і побут”, 1925, 14.VI). Пилипенко слушно говорить про крайнощі у формулюваннях Хвильового, але й сам посідає хибні позиції. Для керівника “Плугу” все ж Венера Мілоська “у сучасний момент значить у культурному розвитку... менше, ніж катзна-які з художнього боку бюсти товариша Леніна. Добре мати пролетаріатові своїх Тимірязевих, але ліквідатори неписьменності роблять справу не меншу, як Тимірязєви, і необхідну для того, щоб ті Тимірязєви зробити щось змогли”.

Микола Куліш ще в Одесі уважно читає перші дискусійні статті. У листі до Дніпровського він не входить у глибину самих проблем. Та він украй збентежений загальним тоном полеміки: обговорення перспектив розвитку культури якимось дуже некультурне, сказати б, неінтелігентне. “Читаю про те, як посварились Іван Іванович з Іваном Никифоровичем (“Плуг” з “Гартом”). Ну й лаються, я тобі скажу, Хвильовий з Пилипенком. Один загне, а другий ще краще. Прекрасний, талановитий письменник Хвильовий, а полеміст – плохенький. Його щастя, що наскочив він (чи наскочили на нього) Пилипенко та Яковенко. А якби трапилась зубата людина – була б біда. Тон його памфлетів чи фейлетонів (не знаю як назвати) хворий, а зміст ріденький. Тяп-ляп виходить. Багато крику й шуму, а в деяких місцях голим тілом світить і ребра видно, по яких можна дошкульно вдарити. Ну нічого. У Пилипенка ще гірше вийшло.

Тільки, Жане, молодь молода, мабуть, читаючи таку дискусію, стоїть собі, вилупивши очі. Справді виходить якийсь азіатський ренесанс, бо й татари ще колишні так не лаялись, як лаються наші хлопці. Добре, що “культурна” публіка не читає українських газет, а то б на сміх зняли. Ну, нічого” (Червень, 1925).

Можна думати, що Куліша стурбували й деякі тези Хвильового, зокрема, посилення на азіатський ренесанс. У словнику Куліша “азіатський” – синонім фанатизму, механічного повторення світоглядних істин, відсутність поваги до людини. Ренесанс на “азіатському” ґрунті – чи можливе це? А стосовно літературної манери полемістів, то тут справді можна було тільки скрушно зітхати – вони, на відміну від Куліша та Дніпровського, здається, не захоплювались до революції “Сатириконом” та “Новим Сатириконом”, не відчували смаку тонкої іронії.

У червні 1925 року сталась важлива подія – з’явилась постанова ЦК РКП(б) “Про політику партії у галузі художньої літератури”.

Виходу постанови передувала напружена боротьба “напостівців” у

кулуарах та відповідних відділах ЦК за визнання їх провідниками партійної політики по всій країні. Під впливом “напостівства” та сил, що стояли за ним, відчутно окреслюється тенденція до простолінійного командування у мистецтві.

Оборону принципових лєнінських позицій тримають Луначарський, Воронський та деякі інші більшовики. Луначарський у листі до Р.Пельше висловлюється недвозначно: “Я рішучий ворог такого роду твердої політики, яка була б свого роду комуністичною аракейщиною. Можливо, з усіх галузей культури мистецтво вимагає найбільшої свободи... Наказами у мистецтві діяти нізачо не можна, і я сподіваюсь, що під твердою політикою ви не маєте політики диктату, бо доки я очолюю Наркомос, я не дозволю такої політики” (“Литературное наследство”, т. 82, стр. 408).

У “Тезах про політику РКП в галузі літератури” (“Литературное наследство”, т. 74, с. 29) Луначарський посилався на Леніна: “Ленін енергійно радив уникати скороспілих, вигаданих, штучних “пролетарських культур”, та проявив комуністичного й робітничого чванства під гаслом загострення класової боротьби з буржуазною ідеологією”.

Луначарський, “блискучий талант”, за словами Леніна, ще хоче триматися лєнінських принципів. Та часи змінюються. Й.Сталін пише у листі (28.11.1925) про процес “відмирання” старих керівників: “Луначарські, Покровські, Рожкови, Гольденберги, Богданови, Красіни і т.д. – такі є перші зразки, що спали мені на думку, колишніх вождів-більшовиків, які відійшли потім на другорядні ролі” (т. 7, с. 45). Так, Луначарський ще керує Наркомосом, але позиції його дедалі менше важать у політичній боротьбі.

У постанові ЦК “Про політику партії в галузі художньої літератури” було чітко висловлено думку, що жодна літературна група не може претендувати на монополію. Це пряме застереження адресувалось “напостівським” групам, і, здавалось, захищало письменників од їхніх агресивних дій і політичних обвинувачень.

Проте була у постанові теза, яка залишала демагогам широкий простір для організаційної метушні й переслідування попутників. Йшлося про завоювання пролетарською літературою гегемонії. Малось на увазі – у вільному змаганні, але ж саме цю ідею члени груп РАПП та “Октябрь” відкрито й приховано заперечували. Вільне змагання радянських митців для них – відсутність партійної політики, шкідливий “нейтралітет”. І складати зброю вони анітрохи не збирались.

На той час харківський “Гарт” розвалюється, і смертельно хворий Блакитний не здатний його врятувати. Можливо, він уже бачив, що гуртування письменників навколо газети вичерпувало себе? Вільний розвиток і внутрішнє зростання вели кожного своїм шляхом. Мусили вступити в дію не “пролетарські” декларації, а чесний талант та

здатність до культурного саморозвитку. Розпад “Гарту” відбувається на очах Куліша – він наприкінці вересня 25-го року переїздить до Харкова, на посаду інспектора Наркомосу і залишається на ній до 1927 року. Перші місяці харківського життя для Куліша сповнені труднощів життєвого влаштування та інспекторських рейдів по Україні. Обставини, на щастя, ще не дають часові втягти його у літературні чвари. Ось чому, мабуть, він не бере участі у зібранні “гартованців” та частини молоді, які засновують нову спілку – Вільну Академію пролетарської літератури (20.XI.1925).

Нема підпису Куліша і на папірці із статутом спілки, що об’єднала 22 особи. А сам статут складався усього з трьох параграфів.

§ 1. ВАПЛІТЕ має на меті об’єднати пролетарських письменників України, незалежно од мови, що нею вони пишуть літературні твори.

§ 2. В основі своєї мистецької праці ВАПЛІТЕ кладе марксівський світогляд і програмові постулати Комуністичної партії, даючи широке право своїм членам користуватися всіма художньо-літературними формами як вже вживаними в світовій літературі, так і цілком новими.

§ 3. Виходячи з вищезазначеного, члени ВАПЛІТЕ можуть утворювати в межах організації формально-мистецькі угруповання і студії, що самостійно провадять як технічно-мистецьке удосконалення, так і вишуковують способів найкращого виявлення пролетарського світогляду через мистецьку форму.

Примітки: до студій можуть увіходити і не члени ВАПЛІТЕ.

Таким чином, йшлося про групу однодумців, що не заважали один одному простувати різними художніми шляхами. У цьому й був сенс визначення спілки як “Академії”, – назву цю тоді зневажливо потріпувано при цілковитому нерозумінні її змісту. Звичайно, для людини, що сприймає слово “академія”, як назву державної наукової установи, Вапліте (писатимемо вже звично, малими літерами) виглядало смішно. Та для засновників групи йшлося про інше – про мистецькі Академії часів Ренесансу, якими багата історія Італії.

Найпопулярніша з них – Флорентійська, розквіт якої припав на 1470-1480 роки. На віллі в Кареджі (Флоренція) у філософа Марсіліо Фігінно було щось на зразок Платонівської академії в Афінах. Члени академії – політичні діячі, перекладачі, поети, філософи: Крістофоро Ландіно, Анджело Поліціано, Лоренцо Медічі, Піко делла Маріндола та ін.

Саме Джованні Піко делла Мірандола належала “Промова про гідність людини”, в якій він мріяв через боротьбу думок та діалектику, з допомогою теології, досягти справжнього миру та суголосся дружби, що дозволяє жити ніби єдиним розумом.

Сучасний філософ пише про них: “Чарівне життя цих людей, до того різних між собою, що ніякий кодекс не обмежує його, ніяка офіційність у ньому не є обов’язковою. Приємна невимушена бесіда, ніжне

листування, тривалі прогулянки алеями, обсадженими ф'єзолійськими трояндами... вони цінують взаємне товаришування, вони радо зустрічаються один з одним, вони виявляють пошану один до одного” (А.Лосев. Естетика Возрождения, с. 336.).

“Коротка, та блискуча історія” Флорентійської академії, що була, на думку Лосева, чимось середнім “між клубом, вченим семінаром та релігійною сектою”, не єдина в історії Італії (“Аркадія”, академія в Римі (1690 р.) та ін.).

Хвильовий, ведучи лінію від Урбіно, певно, спирається на ці приклади товариського взаємо- й самовдосконалення. І під цим поглядом Вапліте – явище оригінальне, природний український варіант творчого спілкування, що поєднав давні сковородинські лінії національної культури (в захопленнях Тичини) та пристрасне жадання прилучитись до джерел італійського гуманізму (в утопіях Хвильового).

Пафосом чесного професійного вдосконалення Вапліте певною мірою наближалось до «Серапионовых братьев» та ОПОЯЗу. Та була між ними і чимала різниця: провінційна відстань не сприяла зміцненню становища групи, над нею тяжіла тривога про майбутнє української культури і мови, – самі ці поняття у тих же членів ОПОЯЗу, як визнавав В.Шкловський, викликали скепсис та іронію.

Народ у Вапліте зберігав ще тоді духовну сміливість. Звідси й гумористичне визначення щорічних зборів Вапліте як “збіговисько” і друга назва на офіційному бланку спілки французькою мовою, і загалом бажання часом продемонструвати свою освіченість були ще й літературною грою, – але ж мистецтво і є, за природою, прекрасна гра людської думки і почуття. Дух людський і думка людська, пізнаючи себе й життя, виграють усіма принадами людської особистості. У Вапліте це розуміли, протиставляли принади високого мистецтва духові казарми, ббівчому для нього.

Вапліте прагне до єднання творчих інтелігентських сил України, до товариського художнього життя – відкритого суспільству й водночас закритого, зануреного у свої власні важливі проблеми. Проблеми, як казав Куліш, поєднуючи в одному слові й постановку питання, і негайне його закриття різноманітними пломбами, блямбами.

Зворушливо гарно й наївно звучали вірші Ю.Яновського:

*Співаймо ж пісню згоди ми
Минулих поколінь,
Про дружбу незапродану
Про дерев'яний дзвін.*

(“Вапліте”, № 5).

Вапліте не знало конфлікту поколінь, на якому зростає демагогія плужан і невдовзі створеного “Молодняка”. Та різниця у десять років,

яка існувала між Кулішем та Яновським, Хвильовим та І.Сенченком, долалася на культурному ґрунті – знань, думок, почуттів. Поки Вапліте готувало до виходу свій перший альманах і перший зошит, літературна дискусія тривала, час не стояв на місці.

Хвильовий, розпаливши пристрасті, не тільки не відмовляється од продовження суперечок, а кидає на дискусійний стіл нові ідеї: статті початку 1925 року склали збірничок памфлетів “Камо грядеші”, а статті кінця року – збірку “Думки проти течії” (1926). Хвильовий просив розглядати його виступи як вияв його особистих думок. Мабуть, не вірячи у можливість ширих заяв, ніхто з цим не побажав рахуватися, навпаки, усі гасла з памфлетів беззастережно ототожнювали із позицією Вапліте. А нервовий, пристрасний полеміст підкидав щораз дражливіші тези та приклади, серед яких не бракувало й глибоких думок, і небезпечної плутанини.

“Апологети писаризму” ніби концентрували важливі ідеї Хвильового, отож викладаємо їх у тезовому вигляді:

1. Мистецтво – спосіб пізнання життя, бо не пізнавши, як можна його перетворювати?
2. Творити мистецтво може не всяка людина, навіть не всяка культурна людина. Це справа художнього інтелекту високого розвитку.
3. Отже, завдання – підвищувати загальний культурний рівень.
4. Мистецтво – також ідеологія, але така, що найменше підлягає контролю. Не можна втягувати неосвічену масу в таку складну сферу, як мистецтво.
5. Література й мистецтво переживають якусь кризу.
6. Криза ідеології є завжди криза творчості.
7. Ідеологічний центр – єдиний, ім’я йому – Компартія.
8. Гегемонія в культурному русі має бути у пролетаріату, та для нього українська культура – “terra incognita”.
9. Тому вимога часу – серйозно поставитись до українського пролетаріату.
10. Сили, покликані на будівництво нової культури, інтелектуально стоять незрівнянно нижче за ті, що їх усунуто революцією з історичної арени.
11. Треба концентрувати увагу на інтелігенції (тій, що треба перевиховувати, і новій, робітничо-селянській).
12. Якщо не виховати й не перевиховати інтелігенцію і масу, то в цій масі ми будемо грати роль дурників. Ми самі собі риемо яму.
13. Отже, дайош інтелігенцію.
14. Ми органічно не можемо виховуватись на російській літературі. Вона тяжить над нами в віках як господар становища.
15. Наша орієнтація – на західноєвропейське мистецтво.

16. Досить “фільствувати” – дайош свій власний розум!
17. В Європу ми поїдемо вчитись, але із затасною думкою – за кілька років горіти надзвичайним світлом...

З цих тез пояснення зараз потребує одна – про російську культуру, вона виявилась найвразливішою й викликала найбільше непорозумінь. “Московські задрипанки”, зрештою, коштували Хвильовому дуже дорого, тому треба з’ясувати – що воно таке, оті “задрипанки”? Справжня російська культура? Аж ніяк!

Йшлося, насамперед, про “напостівців” – Авербаха, Родова, Лелевича та інших, що привласнили собі роль суддів та провідників російської пролетарської культури. Хвильовий не визнавав за подібними діячами права тлумачити на свій копил Маркса та Леніна. Так само не визнавав він за ними морального права представляти російську культуру, вирішувати її долю. Жест роздратування настирливістю самозваних ідеологів – ось що таке були ці, поза сумнівом, грубі слова у Хвильового, який зріс на російській культурі.

“Геть від Москви!” – це і відчайдушна спроба самого письменника Хвильового звільнитися від їхньої тяжкої залежності, знайти свій шлях у мистецтві. Як тут не згадати написані з іншої нагоди слова Куліша до Дніпровського: “Тільки, Жане, твоя ненависть до “гнилого Іова” підозріла річ. Підозріла в тому розумінні, що ця ненависть чи не є вона пекуча любов до гнилого Іови? Ти, Жанчику? Ти там націлься оком собі в середину” (14.V.1927).

А загалом у темі “Україна-Росія-Захід” Хвильовий нічого нового не вигадав і, скажімо, М.Драгоманов вважав за аксіому, що українська література доти не стане міцно на ноги, доки її творці не навчаться дізнаватись про явища світової культури безпосередньо із Заходу (“Літературно-публіцистичні праці”, 1970, т. 2).

Літературна дискусія з квітня 1926 року набуває іншого характеру, бо навколо неї розгортаються події ширшого значення, й літературні проблеми включаються у політичний контекст.

16-17 квітня у Москві, на сесії Центрального Виконавчого Комітету СРСР стояв звіт українського уряду, доповідь робив В.Чубар. Після основних економічних проблем він окреслив болочу – “Питання про мову”. З приводу чуток про утиски росіян та російської мови він казав: “Я заявляю з усією відповідальністю, що у нас російська мова так само загальноновживана, як і українська. Та слід вимагати, щоби селянинові, який приходить у установу, відповідали тією мовою, яку він розуміє і яка є для нього рідною”.

Проти українського уряду на сесії виступив Ю.Ларін (М.А.Лур’є). Член партії з 1917 року, Ю.Ларін був відомий як людина, що не завжди відповідає за свої слова. Ленін писав А.Єнукідзе, що Ларіна – жур-

наліста, лектора, – не слід використовувати на законодавчій роботі: “Стежте, христа ради, якнайсуворіше. Нікуди не пускати Ларіна. Коли вже попав куди, не вірити жодному його планові, проектowi, — і без потрібної перевірки не давати ходу” (т. 54, с. 161-162).

На сесії Ларін звинуватив український уряд у утисках російського населення України та російської мови. Після його виступу дискусія різко збочила, багатьох зачепило за живе.

Від українського уряду виступали Г.Петровський, В.Затонський, В.Чубар, наводячи цифри та проценти у співвідношенні шкіл, виданні газет та книжок, які спростовували висновки Ларіна. Чубар наполягав на тому, що “та політика, яку ми проводимо, є лєнінська політика”. Абсолютна більшість делегатів стала на бік уряду України.

М.Калінін прагнув заспокоїти диспутантів та читачів: “Незначний виступ тов. Ларіна, у якому він відзначив часткові помилки української влади, призвів до того, що ці помилки набули більшої ваги, ніж вони мають її насправді... Я мушу визнати, подібне траплялося і в РРФСР... Та й не може не траплятися, заперечувати це – значить, підмальовувати дійсність, в чому жодний з урядів союзних республік не має потреби” (Ітоги II сессии ЦИК Союза ССР. – «Известия», 28.IV).

Жест Калініна до приглушення пристрастей, мабуть, усе ж не відповідав ситуації. І український уряд, певно, повертається до Харкова з відчуттям внутрішньої тривоги, – можливо, саме у ці дні квітня нарком освіти України О.Шумський мав важливу розмову з Й.Сталіним. Вже 24, 25 і 28 квітня харківський “Комуніст” друкує велику статтю керівника відділу преси ЦК КП(б)У А.Хвилі “Про наші літературні справи”.

Хвиля визнавав, що “у нас ще мало пролетарських письменників, їх навіть немає. Але пролетарська література мусить бути”. Він погоджувався, що українська література “не має під собою широкої бази національного пролетаріату, що користується українською мовою, як культурним знаряддям”. Звідки ж візьметься за таких умов пролетарська література? Відповідь була одна – “мусить бути”.

Хвиля справедливо докоряв Хвильовому у втраті відчуття реальності, коли той говорив про втечу від російських впливів. “Тов. Мико, скажіть, будь ласка, скільки членів Вапліте знають чужомовні мови? Скільки, тов. Миколо, треба років, щоб члени Вапліте могли серйозно підійти до Заходу, вивчити його і взяти безпосередньо в нього потрібне для розвитку української літератури?.. Що скажете? А чого ж ви так вередуєте, підіймаєте такий галас на російську літературу? Чого ви пнетеся?

Це несерйозно. Це без підрахунку реальних обставин, серед яких революція завойовує культурні фортеці... Отже, лозунг “проти літературної Росії” маємо замінити другим лозунгом – “Разом з літературною Росією”.

Хвиля повторював, що “ні одна організація не може претендувати на монополію в галузі пролетарської літератури”. Він визнавав існуючі групи нездатними очолювати мистецький процес і закликав накреслити “нові шляхи до організації літературних сил”. А далі події різко збочують у несприятливий бік: 26 квітня Сталін пише лист до генерального секретаря ЦК КП(б)У Л.Кагановича та інших членів ЦК Компартії України. Сталін повідомляв, що він мав двогодинну розмову з Шумським, що той невдоволений методом організаційного натиску та відсунення керівників радянських установ, до якого вдається Каганович, і загалом скаржитися на повільні темпи українізації, яку гальмують партійна і професійна верхівки. Сталін вважав, що, маючи деяку рацію, Шумський припускається двох серйозних помилок. Перша – він змішав українізацію апарату та власне пролетаріату, а це різні речі, не можна примушувати російських робітників відмовлятися від рідної мови. Друга – Шумський не бачить небезпеки боротьби проти росіян, взагалі, проти “Москви”. Як приклад посилення такої небезпеки Сталін наводив вислови із статей Хвильового, приготовлені для нього чиеюсь прислужливою рукою.

Лист Сталіна переводив полемічні крайнощі літературних дискусій у політичні помилки. У червні збирається Пленум ЦК КП(б)У, де думки Сталіна вже сформульовані як партійне рішення, обов’язкове для кожного члена партії.

Тепер виступи проти Вапліте набувають іншого характеру. Хвиля нападає на спілку за підтримку “неокласиків”. Послідовна, вперта боротьба проти цієї мізерної кількісно групи київських поетів та перекладачів видається зараз чи не найбільшим, незбагненим абсурдом часу. А тоді Хвиля й Пилипенко, вкупі з “плужанами” й “Молодняком”, єдиним фронтом ведуть свій наступ. 28 жовтня на зборах Вапліте відбуваються зміни: замість М.Ялового президентом обирають Миколу Куліша.

М.Хвильовий, О.Досвітній та М.Яловий пишуть 1 грудня статтю-заяву, де визнають свої помилки як політичне збочення: “Ми визнаємо, що гасло орієнтації на “психологічну” Європу... враз зі змаганням розриву з російською культурою... було безперечним збоченням із класової пролетарської лінії інтернаціоналізму” (“Комуніст”, 1926, 4.XII).

Проте цього, виявляється, мало. Вапліте знову скликає зібрання: Досвітнього, Хвильового та Ялового виключають із спілки, бо “в остаточних по літературній дискусії висновках, а також у поглядах на шляхи розвитку пролетарської літератури на Україні між т.т. та рештою Вапліте не досягнуто згоди».

Тут, власне, починається кінець групи, що зібралася для захисту од жорстокого політиканства й примітивної вульгаризації. На літературному обрії України з’являється нова, численна, енергійна спілка

– ВУСПП, яка, наслідуючи “напостівські” методи, прагне до організаційної і політичної влади. Проти Вапліте збирається міцний кулак.

А Куліш у цей час зійшов на капітанський місток потопуючого корабля. Відданість друзям, товаришам багато важить у його вчинках. Він готовий захищати і ті ідеї вільного творчого самоврядування, які сповідує Вапліте.

Куліш не пнувся в президенти й був завантажений по самісінькі вінці. Власною службою, – він кидає своє інспекторство й починає працю в рядколегії “Червоного шляху”. Обов’язки голови УТОДІКу – важливого тоді позагрупового товариства – забирають дуже багато часу. А він же був потрібний ще й для власної творчості.

Та обрали президентом саме Куліша не випадково. Він мав, завдяки успіхові “97” та “Комуни в степах”, найширшу популярність. Він уже знаний як особисто порядна людина, до того ж комуніст з 1919 року і з досвідом керівної роботи.

Куліш не проголошував естетичної програми, він мав її для себе й нікому не нав’язував своїх смаків. Оновлення реалізму в сучасних модерних формах – ось його скромний прапор.

Водночас Куліш, як на ті часи, мав дещо незрівнянно важливіше за гучні естетичні постулати: він мав свою соціально-етичну програму, тверезе увлечення про стосунки у ланцюгу “митець – народ (читає, глядач) – влада”.

Програма Куліша гуманістична у прямому й точному значенні цього слова, непоривний зв’язок із старою культурою в усьому багатстві її ідей та образів – закон мислення Куліша. Ці несхитні для Куліша засади він збирався захищати у Вапліте, на сторінках двомісячного журналу “Вапліте”, що видається 1927 року.

Тип журналу орієнтований на подолання провінційної відокремленості українських журналів, що про неї кілька років тому писав В.Поліщук. На сторінках “Вапліте” друкують твори єврейського поета Л.Квітко й турецького Мехмеда Еміна у перекладі Тичини, статтю Ф.Моріака “Літератор” і допис І.Айзенштока “Десять років ОПОЯЗу”, огляд В.Сержа про новітню французьку літературу та ін.

Творчий склад “Вапліте” (який ширший за публікації журналу, де нема ні п’єс Куліша, ні сценаріїв Довженка) – цей творчий склад по-справжньому талановитий. Бо серед “ваплітян” Тичина, про якого Хвильовий слушно писав, що він єдиний з поетів може дозволити собі розкіш “виходу” в Європу.

Про прозу альманаху “Гарт” (1924, № 1) Куліш свого часу зауважив, вилучивши Хвильового, – щось “сіре, біле, волохате”. На сторінках “Вапліте” вже привертають увагу два молоді прозаїки, цілком не подібні один до одного. Яновський дає “Байгород” – твір молодий, в якому ще ніби часом ламається голос; але сама мелодія виспівуєть-

ся щиро, чисто. Та мелодія – радість життя, захоплення його безмежжям.

Яновський прагне встановлення гармонії між світом і митцем, він шукає її у тонких зв'язках природи і людини, у ствердженні краси особистості, він любить благородних людей. Високі зразки ренесансного мистецтва й сердечної дружби його творців, що про них думалося у Вапліте, надихають і сторінки химерного роману Яновського про Одеську кіностудію та сивого Майстра, а тоді ще палкого Олександра Довженка. Поруч з Яновським сторінками “Вапліте” крокує ще одна цікава особистість – Іван Сенченко. Він виявляє хист нарисовця-соціолога у “Червоноградських етюдах”, нещадного сатирика в “Із записок”.

З великою гідністю відповідав Сенченко критикам з “Літературної газети” (Київ), які запевняли себе й інших, ніби ВУСПП з “Молодняком” і “Плугом” “на сьогодні разом уявляють більше літературної цінності, ніж саме Вапліте”.

Він писав: “Мислення ви ототожили з ерессю. Закон: аналізую і творю – ви підмінили сліпим “вірую і ісповіду”. Замість ланцета ви орудуєте ладаном. Роблю і помиляюсь, і в роботі шукаю синтезу, ви одкидаєте, як щось неприпустиме, бо для цього треба знання і мужність – але у вас нема ні того, ні другого. Боротьбі мистецькою зброєю ви протиставляєте закулісні інтрижки, плювки, кулачну розправу” (“Вапліте”, № 5).

Сенченко заповідав незрівнянно більше, ніж зміг дати. Мабуть, таке можна сказати і про Петра Панча, що у “Вапліте” дає спокійну, врівноважену “Повість наших днів”...

Закиди критиків викликали повісті Г.Епіка “Восени” та О.Коваленка “Мати” – справді неприємні речі. Через свою професійну безпорадність автори борсались в натуралізмі, але, звичайно, політичних канчуків не заслуговували.

Із захистом позицій Вапліте в останньому, п'ятому номері журналу виступив сам Куліш. З властивою йому ясністю мислення він назвав той процес, що відбувався у нього на очах, запровадженням “гарнізонного уставу” в літературу. Цим займалися критики ВУСПП (В.Коряк, Я.Савченко, Б.Коваленко та ін.), а також голова його І.Микитенко.

Куліш назвав свою статтю “Критика чи прокурорський допит?”, протестуючи тим самим проти “пришивання” митцям політичних ухилів і розмов з колегами як з підсудними. Куліш збирається з товаришами “перейти до активної оборони і навіть до наступу. Лозунги: боротьба з міщанством, боротьба з холуйством в нашій літературі, боротьба за справжню класову лінію в літературі” (23.IV.1927). Водночас він відчуває на собі тиск несприятливих обставин: “Кулика (Канадія) + т.Скрипника призначено до складу редакції “Червоного шляху”. Ро-

зумієш? Маємо знамениту редакцію: 9 осіб, три наркоми і т. ін. Хочу вийти, втекти – не пускають... В стані облоги”, – так розповідав Куліш у листі до хворого Дніпровського (13.IV.1927).

“Казенно-бюрократичним тенденціям” ВУСПП до монополії Куліш протиставляє відданість ідеям боротьби “з бур’янами революції”. Він обіцяв, що Вапліте “ніколи не стане школою літературних парикмахерів. Тим паче не візьме вона в руки замість гострих блискавичних списів мелодійних дзвоників золотої середини».

Загалом Куліш тримається міцно і, можливо, тільки він здогадується, що ситуація навколо нього різко погіршується ще й через прикрі людські стосунки з двома провідниками “напостівської” лінії – А.Хвилею та І.Микитенком.

Сталося так, що Куліш ненароком сплутав карти А.Хвилі ще в Одесі, весною 1925 року, – останній саме керував агітпропом губкому. Когось з партійців слід було відправити в район. А Куліш саме у цей час збирався, нарешті, вислизнути з важкого ярма служби у відділі соцвиху та переїхати до Харкова. Куліш бурчить: “Тут хлопці ще не розуміють, що таке література і, зокрема, українська. Їм потрібна людина в Голту, яка повинна знати село і українську мову. А Куліш саме такий, підходящий, щоб ним заткнути ту дірку, куди нікому не хочеться їхати” (26.III.1925).

Та Куліш підкоряється дисципліні і їде на кілька місяців до Єлісаветграда (тоді Зінов’євськ) редагувати газету. А Дніпровському скаржиться: “Загнав мене сюди Хвиля (завагітпропом губкому), молодий... комуніст, але добрий прислужник і уперта хохляра. Бачиш, треба було йому загнати мене, щоб залишити декого з своїх. І таки на своє повернув, одбився” (29.IV.1926).

Друзі допомагають Кулішеві переїхати до Харкова, та одеська сутичка відкладається в пам’яті, незалежна поведінка драматурга не до смаку Хвилі.

Ще складніший вузлик заплутала доля в стосунках Куліша та Микитенка. Шукаючи підтримки й можливостей перебратися з Одеси до Харкова, Микитенко потроху листувався з Дніпровським. Сили ще нерівні: одесит-початківець, Дніпровський – помітний на той час прозаїк. Микитенко, як можна думати (саме цього листа бракує), робить харків’янинові якісь конкретні пропозиції щодо спільних дій у завоюванні успіхів. Дніпровський – людина складна й морально небездоганна, чи то справді обурений, чи то граючи роллю метра, – вичитує адресатові. Микитенко виправдовується: “Мені соромно. Почуваю себе після Ваших листів сильно кепсько. Воістину людина під гарячу руку дуріє і робить негідні речі... Хочеться сильно гукнути ВАМ, щоб Ви не згадували більш ніколи, щоб не приходив до думки той мій лист... А за гроші... Ні, ні, ви так не думаєте за мене! Ні?... Тільки я,

може, своєрідно розумію громадські обов'язки літератури... Я глибоко поважаю Духмяного, і мені радісно, що ви його любите сильно, як і я. Передаю мій палкий, братерський привіт..." (29.III.26).

Листування уривається через кілька місяців. Микитенко робить останню спробу: "Я ніколи не забуду Ваших листів. Хоч я знаю, що трапилось щось таке, через що Ви перестали мені писати. Я сам винен, я знаю. Але ж я написав Вам потім великого листа. Мабуть, Ви не повірили. Цілий час про це думаю. Чи повірили Ви, чи не повірили?"

Отже, на руках у Дніпровського залишався лист, кажучи старим стилем, компрометантний, – і Микитенко не сумнівався, що зміст його відомий Кулішеві, – бо то ж йому ("Духмяному") він передавав "братерський привіт".

Куліш мимоволі стає для Микитенка людиною дражливо небажаною. Літературне піднесення Микитенка йде швидкими темпами, йому активно сприяє Хвиля, бо ВУСПП якраз і був тією організацією, що давала можливість посилювати не керування, а максимальне пригнічення літераторів.

Ось як розмовляли через кілька років у ВУСППі:

"Виконуючи вищеназвану постанову Пленуму Ради та Комфракції ВУСПП, Секретаріат ухвалює:

а) За безпринципність та ідейне убозтво... виключити з ВУСППу Дмитра Бузька.

б) Звернути увагу тов. Я.Качурі на його ідеологічний зрив у романі "Чад".

в) За пасивність на літературно-громадському фронті оголосити зауваження тов. Д.Загулові.

г) За недисциплінованість та "ліві" закрути в оцінці сьогоденної літситуації... оголосити зауваження тов. Ів. Дорожньому.

е) За немарксистську форсоцівську оцінку фашистського роману М.Івченка "Робітні сили" висловити застереження тов. М.Доленгові.

ж) За "ліві" закрути в питаннях шляхів пролетарського літературного руху... висловити зауваження тов. А.Клоччі та М.Шереметові.

з) За формалістичні збочення в деяких критичних працях ...оголосити зауваження т.Якову Савченку (Київ) ("Гарт", 1930, № 12, с. 179–180).

Оце й був реалізований "гарнізонний устав" – за Кулішем – або "комуністична аракетєвщина" – за Луначарським. Наочно і в дії.

Куліш бачив, що до цього йдеться, попереджав, але ж його слухати не хотіли. А над Вапліте зібралися хмари й вдарив грім – у 5-му номері журналу з'явився роман Хвильового "Вальдшнепи" (перша частина). Публікація стала катастрофою для всіх – Хвильового, Куліша та всієї спілки.

Навряд чи можна довести, що “Вальдшнепи” – художньо значний твір. Натомість досить легко переконатись, що перед читачем – художньо невдалий роман, в якому існує розрив між реалістично-психологічною формою та публіцистичним змістом. У творі взагалі нема характерів, хоча головний герой – Дмитрій Карамазов, – ніби й окреслений широко. У ньому одразу ж побачили двійника Хвильового й приписали авторові усі думки героя.

Хвильового спіткала подвійна кара: раз за наївність і щирість, з якою він заговорив про важливі речі, звертаючись до читачів, що не здатні були оцінити відвертість письменника. А другий раз – за зухвалу спробу на ходу вскочити у “поїзд Достоевського”: Хвильовий зірвався й побився.

Саме про це, мабуть, слід було говорити – про першу в українській прозі зустріч віч-на-віч з несамопитим, бурхливим світом пристрастей та духовних пошуків російського класика. Про невдачу спробу створити образ українського Дмитра Карамазова і зовсім нецікаву, вимучену росіянку Аглаю. Про нудні розмови на “вільні теми”, яким бракувало виразності. Нарешті, про сумнівні твердження, яких висічало у тексті і з приводу яких також варто було полемізувати.

Художня поразка Хвильового не зустріла співчуття. Натомість його публіцистика, ототожнена із сповіддю автора, викликала радісне пожвавлення серед деяких публіцистів, статті А.Хвилі, В.Сушино-Хоменка, Ф.Тарана з’явилися негайно, ніби автори чекали на журнал біля друкарні. Не чекаючи кінця роману – цебто, не знаючи його концепції, вони звинуватили Хвильового у контрреволюції та націоналізмі – шостий номер “Вапліте”, де була наступна частина роману, не вийшов у світ, хоча мав вийти 5 січня 1928 року.

Як склались події січня 1928 року, дають уявлення календарні записи Куліша:

“11. Я пишу листа (проект) до редакції “Комуніста” про помилки редакції Вапліте. Двічі у відділі друку і в редакції.

12. Лист до редакції “Комуніста”. Збори Вапліте. Постанова про ліквідацію в принципі.

13. У Хвилі. “Задушевна розмова”. “14 голосували правильно”. Проект листа до редакції та підписи.

14. З проектом резолюції у Хвилі. Одміна в його настроях і думках. Загальні збори Вапліте вночі в будинку вчених. Ухвала нової колективної резолюції про ліквідацію. Обрання ліквідкому.

15. День смутку і тяжких наслідків.

16. Повідомлення до НКО, Відділу друку, редакції “Комуніста” про ліквідацію.

18. У Скрипника. Розмова з коментаріями. Стенографія.

20. Мене покликано до генерального секретаря Кагановича. Розмо-

ва на ширість.

23. Несподіваний галас з Відділу друку з наказом зібрати колишніх. Збори й ждання в літбуді”.

В отакій спосіб було досягнуто тієї “самоліквідації” Вапліте, про яку так радо писали історики.

28 лютого у “Комуністі” з’явився лист Хвильового. Він писав, що прочитавши статтю А.Хвилі “Від ухилу – у прірву” та переглянувши свій роман, “прийшов до того неприємного, коли не сказати жахливого для мене висновку, що вступив в уперту боротьбу на літературному фронті, і справді має рацію так розцінювати мій твір”.

Пояснюючи свій задум, Хвильовий каявся у політичних помилках й ще раз засуджував їх, “віддаючи себе на милість своєї компартії і її Центрального Комітету”, – він любив висловлюватись революційно-романтично і піднесено.

Остап Вишня підсумував літературні чвари у сатиричних “Чухраїнцях” 1928 року: “попервах чухраїнці свою культуру будували. Узялися дуже ретельно... А голоблі (була в їх така зброя, на манір лицарських середньовічних списів), та як ізчепилися полемізувати... Полемізували, полемізували, аж дивляться – у всіх кров тече... Тоді повставали й стогнуть: якби ж знаття, що один одному голови попровалюємо, не бились би.

Сильно в них тоді культура затрималась... Та й не дивно: з попровалюваними головами не дуже культурне життя налагодиш”.

М.Зеров, ще в розпалі полеміки, у статті “Європа-Просвіта-Освіта-Лікнеп”, так пояснював марновірство українських читачів та критиків, брак у багатьох тверезих уявлень: “Мало знаннів, мало освіти і “наука не в авантаже обретатся”. Трактуючи речі з чужого голосу, не стикаючись з теоріями, яких додержуємо, віч-на-віч незнайомі з джерелами, ми утворюємо собі різні фантастичні уявлення і живемо серед них, не помічаючи їх потворної неправдоподібності”.

Драматична історія Вапліте, цієї романтико-утопічної мрії про єднання талановитих сотворців заради найглибшого пізнання життя й втілення художніх образів у досконалі форми, теж ще чекає своєї повної історії.

//Літературна Україна. – 1988. – 4, 11, 25 лют., 3 берез.

**ХТОСЬ МАЄ
ПОЧИНАТИ!**
*Роздуми
про сучасне
прочитання п'єс
М.Куліша*

Цієї весни минуло шістдесят років з часу появи “Народного Малахія” М.Куліша на сцені (перегляд у “Березолі” відбувся другого, а прем'єра – 31 березня 1928 року). Ювілей, здається, не помітили, осмислення ж багатства твору Куліша та давньої вистави Леся Курбаса посувається кроками слимачка, якому діти співають “равлику Павлику”...

А тим часом на Україні чимало літературознавців та театрознавців, яким належало б розповсюджувати знання про Куліша. Як вони це роблять? Наведу дивний факт? У грудні минулого року в Херсонському педінституті провели науково-теоретичну конференцію, присвячену Кулішу, і я не сумніваюсь, що вкладено в неї було чимало праці. У 23-х виступах, що пролунали, порушувались і проблеми майстерності, стилю Куліша, і часу, коли він творив. Тематика повідомлень була широка – від “засобів творення портрета” та “форм вираження авторської свідомості” до “соціально-політичної лексики” у драматургії М.Куліша. Яке глибоке, фронтальне дослідження! Яка наука! Та коли попросили, щоб підняли руки студенти (а їх у залі було біля ста), які читали “97”, жоден не підняв руку! Для чого ж та мильна бульбашка-конференція?

Вчителька російської мови зі школи № 1 (місто Цюрупинськ), де розмістили (так високо, що й не добачиш!) стенд про Куліша, жодного його твору таки не читала! І не відчувала від того ані найменшої незручності.

Для кого ж виграють бульбашки конференцій? “Дні”, “тижні”, “свята”, “урочистості” – у них переважає парадна, “казенна”, як казав Куліш, форма і обмаль реального змісту. Щедро розтринькуються на них і без того мізерні кошти, асигновані “на культуру”. Надто дорога ця дитяча гра у мильні бульбашки, у яку так захоплено граються дорослі. Ще більший розрив існує між українським театром і глядачем, у багатьох містах саме існування цього театру поставлене під сумнів: порожні зали, низький рівень режисури та акторської майстерності, втрата україномовного глядача.

Тож чи слід дивуватися, що сценічне відродження Куліша починається не в українському, а в російському театрі? Там є свої живі сили, там працює і чимало людей, які з тих чи інших причин (а найбільше від страшної духовної задухи) свого часу поїхали з України. Вони й стають пропагандистами творів драматурга.

М.Шейко у минулому поставив був дотепну виставу “Отак загинув Гуска” у російському театрі Естонії (Таллін), де він працював. Багато років режисер мріяв про “Народного Малахія”, але не мав у себе в театрі актора на провідну роль. І ось нарешті у листопаді 1987 року він показав трагедію у Московському театрі імені Пушкіна. Який же роз-

голос цієї вистави? Розповсюджена на Україні думка (серед тих, хто бачив і не бачив “Народного Малахія”), ніби “вистава невдала”, як загальна оцінка – вірна. Режисерові явно не пощастило – він усе ж таки не мав актора на головну роль. Психологічно я розумію А.Шейка – це був той час, коли він мусив або здійснити свої мрії, або відмовитись від них назавжди. Він пішов ва-банк і – програв. Але ж він перший, після солідного інтервалу, наважився наблизитись до незвичної драми, що має увійти до складу найглибших п’єс ХХ століття!

Проте зверхнє уявлення про “невдалу виставу” не може замінити її всебічного фахового аналізу. Я не зустріла на сторінках української преси професійної розмови про “Народного Малахія”, а тим часом у режисера були й дуже цікаві ходи, у нього існує своє бачення природи цього твору, над яким варто замислитись. План Шейка був заснований на тлумаченні твору Куліша як трагедії у прямому розумінні цього слова. Трагедії, яка дорівнює античним творам силою невідворотної пристрасті та всеосяжністю конфліктів. Таке розуміння “Народного Малахія” звільняє постановника від обмежень побутово-достовірними деталями і залишає йому основне – психологічну точність мотивувань та правду пристрастей.

Мені здається, що тлумачення п’єси Куліша – через конструкцію античної трагедії (корифей Тарасівна і її малий хор – доньки, корифей Кум і його великий хор – сусіди та співаки, трагічний герой – Малахій) – це тлумачення художньо цікаве й виправдане. Коли б акторська особистість Р.Вільдана, який скоріше як виконавець відповідає ролям комісарів Кошкіна, Шванді і т.п., ніж Малахія, не руйнувала вистави, перша її частина сприймалася б з великим інтересом.

У другій половині вистави М.Шейка спіткали невдачі. Режисер застосував ризикований хід: він розчленував один складний, символічний образ Малахія – і фанатика “негайного соціалізму”, і Дон Кіхота від гуманізму, на два: сам Малахій залишився захисником справедливості, підданим за це репресіям. А проти нього, високо і помпезно, розташувався “Нарком” у фантастичному мундирі, але у знайомому оточенні: телефони, машиністка, молодики “у цивільному”. Саме “Нарком” вирішує долю Малахія...

Чи мав підстави М.Шейко пов’язувати фінал твору якимось чином з образом людини “сталінського” типу або самого Сталіна? Для глядача, який не знає первісного тексту твору, це може виглядати як модний, навіть спекулятивний режисерський хід. Насправді це не так. Куліш дає чимало вказівок на те, що, створюючи образ Малахія, думав про багатьох, у образі символічно вирає, міниться кожна змістовна грань, кожна деталь.

Пророк “негайного соціалізму” скидається на “сталінський тип” своєю загальною еволюцією: від віри в бога до вивчення Енгельса

(усюди – не наукове знання, а віра, вузька, некритична). Розрив Малахія з родиною та зречення дочки теж пророче вгадували можливий тип стосунків у родині вождя. Куліш пише про маніакальну жорстокість людини, яка вважає своєю місією негайну реформу усього людства, бо саме люди заважають, на її думку, будувати соціалізм.

У фінальній сцені, в борделі мадам Аполінарії, Малахій звертався до відвідувача: “По что усумнілися, маловірні. Дивіться – йду по буронах і хвилях, вихожу на корабель, стаю до руля (злазить на стіл). І підопшиви мої сухі... Вперед... Я капітан... Вперед! Я новий Ленін. Дуну — і хмари розлітаються, махну — і хвилі стануть... Скидайте Троцького й Зінов’єва... Вперед. Он видно вже — голубіють, леліють береги...”

Претензії бути “новим Леніним” і навіть самим господом богом, вивести людей у новий світ, скинути з корабля “Троцького й Зінов’єва” — це прямі ознаки насамперед образу Сталіна.

І.Сенченко писав у листі до Ю.Смолича 1970 року: “Думаю, що Микола сам не зрозумів, що написав, а Курбас також. Серед критиків не було кому розтлумачити весь грізний і страшний зміст того елементарного образу, і звідси катастрофа.” Мені здається, що думка Сенченка помилкова, то власне він пізно дійшов до розуміння “Народного Малахія”. І Куліш знав, що писав, а Курбас – що ставив. Частина критики і партійні глядачі теж чимало зрозуміли, вони були шоковані, обурені, перелякані сміливістю (зухвалістю) драматурга, який дозволив собі показати “крах соціалізму дурнів”, як писав один із рецензентів. Саме тому, власне, й виникла катастрофа для обох художників.

Отже, аналогії Шейка не спекулятивні, а запропоновані самою трагедією. Проте, у Куліша (і в цьому його найбільше відкриття!) Малахій і Дон Кіхот — риси одного образу, поєднання цих рис він бачить у багатьох, “малахіанство” — соціальна хвороба суспільства, не вилікована й досі. А режисер, роз’єднавши Малахія й “Наркома”, тим самим запропонував замість символічного плакатний хід. Отут справжня невдача, принципова. Та прикрий, гіркий досвід Шейка корисний, бо прочитати твір такої глибини з одної спроби — важко.

Виявилось, що не легше це зробити, коли ставиться незрівнянно простіший твір Куліша, — йдеться про “Зону” в Одеському театрі імені Жовтневої революції. Театр показав виставу один раз, наприкінці сезону, грати ж почне з нового і, можливо, режисер ще внесе важливі зміни. Тому я не відбиратиму хліб у майбутніх рецензентів, а висловлю лише своє загальне ставлення до вистави, бо, рекомендувавши театрові поставити саме цю драму, відчуваю себе причетною до її долі на сцені.

Слід відзначити, що худрада театру виявила неабияку принциповість, забракуювавши перший варіант вистави. Я побачила вже “поліпшену версію”, але й до неї можна пред’явити безліч претензій. Насамперед

треба констатувати, що К.Пивоварову не пощастило збагнути естетику п'єси. І він став рятувати становище кардинальними заходами: скоротив і так невеликий твір на третину. Од глибокої драми Куліша залишився сценарний кістяк, од людських характерів — соціальні маски. І вистава стала подібною до мелодрам, які грали в кіно у 20-ті роки, — мелодрам, смішних своєю вбогістю. Такої п'єси Куліш не писав, я вас запевняю!

Проте, вважаю, що й цю виставу можна й навіть слід грати. Хтось має починати! А головне — крізь усі штампи пробився гострий біль драматурга. Його ввібрав у свою душу М.Пуровець, що грає Овдія Пупа — комуніста з інтелігентів, поета та службовця. Роль виявилася ніби створеною для актора, але й сам він, пройнявшись Кулішевим болем, прагне донести до глядача боріння думок й почуттів свого героя. Трагічна постать Пупа — людини з відкритим серцем — дає виставі живий нерв. Чи здатний він піднести загальний її тонус, повести за собою інших акторів? Майбутнє покаже.

Тим часом я хочу розповісти про нову роботу російського театру — Свердловського театру музичної комедії, що показав “Кошмарні сни Херсонської губернії” “за мотивами творів Миколи Куліша і — додам — мотивами його життя. На сцену вийшов молодий Куліш — і заспівав. Яка несподівана картина! Музичну драму “Кошмарні сни...” створив молодий, енергійний колектив: автор п'єси В.Семеновський, режисер К.Стрижньов, композитор А.Затін. Загалом Свердловський театр перебуває зараз у міцній професійній формі: має гарних акторів, в особі Стрижньова здобув талановитого режисера, який наполегливо оновлює репертуар за рахунок власне музичної драми. Нарешті, театр має вдячного глядача, якого він, разом із першорядною зараз Свердловською оперою, виховує музично й театральню.

“Кошмарні сни...” — драма, що виникає з фарсових ситуацій. Окремі сцени з “Отак загинув Гуска” та “Народного Малахія” об'єднують образ Куліша — і як творця усіх героїв, і як людину, що жила у реальності поруч з їх прототипами.

Спочатку у творі взаємодіють три групи образів: Гуска з його родиною (з цього ж забору виходить і “дядюшка” Малахій), патруль (двоє чоловіків та жінка) — символічно-плакатний образ революційного максималізму та нетерпимості, перенесених вже у мирний час, — і сам Куліш, комуніст і службовець, а також драматург. Згодом у виставі відбувається перегруповання: Малахій, котрий вийшов був із лона міщанського, стає “Вождем”. Патруль, перевдягнений у типові френчі, — сила, на яку спирається “Вождь”. Малахієві заважає Куліш, спроба драматурга знайти допомогу у Гусок безплідна, вони відмовляються від нього — і героя забирають. У темній порожнечі монастиря-тюрми стоїть приречений на загибель Куліш, хор за сценою співає реквієм.

Повільно, невідворотно, справді як у кошмарі, спускається залізна протипожежна завіса – який виразний художній образ!

Значний виграш вистави – виконавець ролі Куліша, молодий актор В.Смолін. Зовні він подібний до свого героя – невисокий на зріст, чорне волосся, мила посмішка, хіба що очі не карі, а зелено-блакитні.

Прекрасно веде складну роль Гуски досвідчений актор Е.Жердер. Міщанин зображений ним трохи по-іншому, ніж у Куліша, він симпатичніший, його не можна ненавидіти, бо він цілком беззахисний у новому суспільстві, а людина мирна й тиха. Що йому робити у цьому войовничому світі, коли вже навіть до нього квартирантом поставили працівника ЧК? І новий квартирант, Куліш, член Надзвичайної комісії по ліквідації неписьменності (Грамчека), видається Гусці розбійником, що хоче зарізати його (а разом з ним і свиню Маргаритку, заховану від більшовиків). Е.Жердер абсолютно органічний на сцені, тому він щасливо виправдовує усі фарсові “кошмари”, у яких бере участь його герой.

Малахій — В.Чорноскутов у першій частині твору менш зрозумілий, якісь логічні ходи для пояснення його трансформації ще не знайдено. Зате актор надолужує у другій частині, де він прекрасно виглядає у ролі “Вождя”: сцена демонстрації українського мистецтва — на рівні його смаків та уявлень — прекрасна.

Чи є у виставі недоліки? Звичайно. Можна дискутувати з В.Семеновським з приводу тих чи інших поворотів сюжету. Можна закинути режисерові деякі повторення прийомів, уже відомих на сценах драматичних театрів. Хочеться попросити композитора А.Затіна трошки заощадити свої сили, аби дати місце важливим, з погляду змісту, реплікам.

А загалом — важливо інше. У далекому Свердловську поставлено твір про Куліша та його героїв. Поставлено талановито. Може, й Україна зацікавиться?

Варто попросити телебачення зняти найістотніші сцени й показати їх глядачам республіки. А може, декому з українських кінодіячів спаде на думку скористатися з унікального випадку наявності актора, ніби створеного, щоб зіграти Куліша? І хтось зважиться зробити фільм про Куліша і абсолютно не відомі нікому, окрім вузького кола фахівців, обставини життя України 20-х — початку 30-х років?

Чи ж є кому це робити? Чи мої побажання — як марево на Херсонщині за часів Куліша: бовваніють на обрії дерева, мрієш про їх цілющу тінь, а приходиш і бачиш той самий випалений степ?...

“ПАТЕТИЧНА СОНАТА” ПОЛЬСЬКОЮ

Серед п'єс Миколи Куліша “Патетична соната” – одна з найважчих для перекладу. Романтична образність твору і його багатоголосся, тільки Кулішеві притаманна інтонація – усе це становить труднощі для перекладача, вимагає від нього глибокого відчуття стилістичних нюансів, ритмічної своєрідності тексту. Ось чому переклад “Патетичної сонати”, який з'явився друком у польському журналі “Діалог” (1972, № 4-5), є цікавим і принципово важливим явищем.

“Діалог” – місячник, присвячений сучасній драматургії для театру, кіно, радіо і телебачення, і в цьому плані орієнтований на поточну літературу. Та потроху журнал друкує й твори, написані у минулі десятиліття, тим самим розширюючи межі знань польських читачів. “Діалог” оперативно постачає польські театри широким репертуаром, пропонуючи твори прогресивних драматургів ХХ ст. Ще 1967 р. на сторінках “Діалога” було надруковано драму Куліша “97”, яку переклав С.Е.Бури, він здійснив і переклад “Патетичної сонати”.

С.Е.Бури перекладав твір М.Куліша з друкованого українського тексту, хоча, принагідно скажемо, цей текст не є авторським остаточним текстом, а тільки одним із можливих варіантів, і перед літературознавцями ще стоїть завдання розв'язати проблему про канонічний текст “Патетичної сонати”. Справа в тому, що виправлення, які робив драматург для вистав цієї п'єси, не були зведені ним до купи і залишилися у вигляді різних варіантів серед архівів Москви, Ленінграда, а також в архіві П.Зенкевича. Видання науково підготовленого тексту драми Куліша – справа майбутнього, тим часом і театри, і перекладач орієнтуються на наявний друкований текст.

С.Бурому належить чимало перекладів з української мови, в роботі над драмою Куліша він прагнув бути і точним щодо змісту, і водночас поетичним. Його переклад “Патетичної сонати” справді кваліфікований, авторську думку відтворено з максимальним наближенням до оригіналу.

Загалом, перекладач щасливо уник багатьох небезпек на цьому шляху, і з помилок щодо змісту можна відмітити лише кілька дрібниць (заміна слова “тих” на “їх”, у розмові Марини і Ступая про склад партизанських загонів та білого війська перекручено зміст речення, назву Чорноярські хутори в одному місці написано з маленької літери, а в іншому ці хутори вже – Чорнорайські), – але це, врешті, коректорські помилки. І єдина теж дрібна, але вагома неточність перекладача: у репліці Аврама “Відчиняй двері! Кому? Соціальній революції!” термін “соціальна” замінено словом “соціалістична”.

Точний за змістом, переклад С.Бурого зберігає поетичність “Патетичної сонати”. Лірика Ілька Юги — то схвильовано піднесена, то стримана, але незмінно образна; емоційно романтичне забарвлення в партіях Марини, Зіньки, Ступая, Насті та інших героїв збережені в перекладі. Хоча і в цій сфері, певна річ, є свої втрати, і деякі поетичні тонкощі тексту, образної системи реплік спростились. На жаль, С.Бури викинув з перекладу твору уривок колискової, яку співає Марина у фіналі. Кожен образ у колисковій поєднаний з наступним, а всі разом, вони становлять єдине стійке і національно виразне ціле.

*А-а, люлечки,
Шовковії вервечки,
Золотії бильця,
Срібні колокілля,
Мальована колисочка,
Засни, моя дитиночка.*

Народна поезія тут настільки прозора і довершена, що, звичайно, перекласти її якимсь “саморобним віршем” просто неможливо. Може, варто було перекласти її котромусь з поетів? Або пошукати серед польських колискових пісень близький відповідник? Адже в поетичному творі кожна втрачена барва, рисочка відчутні. І природним було б зберегти усі пахощі української поезії, зробити їх приступними польським читачам.

Сумлінна праця С.Бурого заслуговує схвалення і підтримки, так само, як і дружня ініціатива “Діалога”. Сподіваємось, польський журнал продовжить ознайомлення читачів з українською драматургією.

Нещодавно “Патетичну сонату” було поставлено в театрі Польського радіо (в дещо скороченому варіанті).

//Літературна. Україна. — 1973. — 19 січня.

ПРОЗРІННЯ І ТУГА КУЛІША

У слові «зона» сучасний читач, звичайно, зробить наголос на першому складі. Та і як інакше можна читати це міжнародне слово після появи концтаборів, після «Сталкера» А.Тарковського, після Чорнобиля? Зона — це небезпека, погроза, невидимий ворог.

У назві драми Миколи Куліша наголос падає на другий склад. Зона — це рослина-паразит (рос. — головня), що паскудить чорною сажею досягаюче зерно. Це теж ворог людини, давній, віковичний, здатний щороку з'являтися знову. «Зоною» назвав драматург у 1926 році міщан усіх гатунків, пристосованців, властолюбців, циніків, ладних прикривати свою духовну порожнечу відповідною часові демагогією. Переробляючи драму, М.Куліш дав їй іншу, зрозумілішу назву «Закут» (1929).

Проте, «зона» — це не тільки хитрість гнучкої думки, що веде людину шляхом пристосування до обставин. Це і старі, могутні почуття власності, ревнощів, марнославства, почуття, що здатні несподівано вибухнути й змішати розумно розкладені карти, скалічити не одне життя.

У родині керівника міської установи й члена партії 35-річного Антіпа Радобужного відбувається драма, до якої мимоволі втягнуто всіх героїв: дружина Радобужного Ніна покохала його ж приятеля, теж комуніста, Петра Бруса, вирішила кинути чоловіка, але той у стані афекту вбив жінку та її обранця.

Так от, Ніна втомлено мовить у п'єсі: «Слова лише нові, а все... точнісінько таке, як і було». Насправді, пригадавши Шельменкове «воно, будучи, так, а будучи й не так», скажемо, що Ніна і має рацію, і ні. Почуття справді старі, бо ж і люди ті самі, а ревнощі, за свідченням соціологів, і досі найсерйозніша причина подружніх чвар, до злочинів включно. Герої ж Куліша насправді прагнуть старі почуття підкорити новим формам стосунків, і тут драма подає зворушливі приклади й дивні на наш час мотивування.

Відвертий Брус поривається розповісти про складну ситуацію на партбюро. Радобужний слушно його зупиняє, мовляв, не треба, це наша інтимна справа, невже ми не здатні самі розібратися? Щирий, симпатичний Брус розгублено зізнається, що він був накупив книг і шукав у них, а також у Леніна тези, відповіді на питання: «а що, коли покохаш чужу жінку?»

Ошелешений наївністю супротивника, Радобужний саркастично питає: «Ну?.. І знайшов... Тезу?» Брус просить не сміятися з нього, але мав би чесно сказати: не знайшов. А він потребує підтримки. Сумніви гризуть його, його сумління неспокійне, бо Брус — людина совісна і чесна. Він почуває себе зрадником товариша, а звик до чистоти стосунків. І Брус закликає Радобужного: «Антипе! Ходімо до КК: буза виходить!»

У який спосіб партбюро й контрольна комісія могли б зарадити справі, ми побачимо у фіналі. Килина, член партбюро, відверта, але надто категорична жінка, робітниця з тютюнової фабрики, питає Радобужного: «За що ти Бруса й жінку? За віщо? Ну, вплимав.. Ну, завів би до району чи до парткому...» Килина й молодий секретар парткому надто елементарні, емпіричні люди. Овдій Пуп зве таких людей «попами», на сповідь до них ходити важко - погано розуміють.

Не дуже й Брусові охота йти на ту сповідь (тому теж тягне справу), але це його товариші по партії і він не хоче критися перед ними, жити потайки. Та й потім куди йому піти, де шукати розради, у яких людей, у яких книжках?

Початок 20-х років викликає напружені роздуми письменників, митців: за якими моральними законами житиме людина нового суспільства? Адже всі старі засади моралі, різні типи її (релігійні, станові уявлення й поняття) — усе було відкинуто й засуджено.

Продовжувалась різка, криклива боротьба проти релігії, отже, насамперед проти християнської моралі, якої трималися мільйони. Заклик — «Релігія не вчить життю, релігія захаращує його порожніми обрядами, сліпим марновірством, рабською покірливістю долі та гнобителів» («Гудок». 1923, 25.XII) — цей заклик мав негативний характер. Замість бога тут на п'єдестал негайно висаджувано конкретних осіб. Редактор «Безбожника у станка» (листок уславився закликом «Теть що сволоч — релігію») М.Костелевська дійшла висновку, що ми практикуємо систему грубого заміщення об'єктів релігії об'єктами революції».

О.Ярославський, провідний публіцист у справах релігії, автор «Біблії для віруючих та невіруючих», редактор «Безбожника» та патрон безлічі атеїстичних брошур, відповідав недвозначно: так будемо робити й надалі («Правда», 1925, 29.I). Культ конкретної людини заміняв культ бога, портрети Маркса, Лібкнехта, Леніна висіли в олтарях тих московських церков, що були перероблені на клуби.

У створенні нових культів та «релігії» атеїзму поруч з Ярославським відзначався Дем'ян Бедний, автор «Нового завета без ізъяна евангелиста Демьяна», що друкувався протягом кількох місяців на сторінках «Правды» та «Гудка». «Свангеліє від Дем'яна» слід неодмінно читати, воно дає відчуття аромат часу. Руйнування основ християнської, народної і якої завгодно моралі доведено тут до логічного кінця й свідчить про той етично негативний рівень, який несла з собою діяльність Бедного селянству, що на нього й був розрахований «Новий завіт...». Старі форми моралі продовжували руйнувати. А де ж нові? І що таке нова пролетарська мораль?

А.Луначарський у прекрасній статті «Про Олександра Миколайовича Островського та з приводу нього» (1923) писав: «Пролетарська етика? Оскільки вона необхідна пролетаріатові, її відлито у кілька, ніде,

окрім сердець людських, не записаних максим... а та етика, яку пролетаріат, звичайно, несе з собою, яка має обіймати всі питання життя, її ж бо ще не виробив і самий клас, навіть його передові ідеологи, і тут драматургові довелося б прокладати цілину, пробивати своєю творчою киркою камінні груди цілком нерозроблених проблем».

А що ж дати людині зараз, сьогодні? Чим духовно збагатити ті двісті тисяч, які саме 1924 року, після смерті Леніна, увійшли до партії як «ленінський призов»? Доки більшовики були підпільною організацією, вони мали свої неписані, у багатьох міцні моральні підвалини. Як тільки партія стала правлячою, здобула владу, до неї приєдналися нові тисячі. Які моральні засади вони принесли з собою?

Проблеми етичні, непомітно для багатьох, занурених у поточні справи, набувають усе більшої ваги. І, знову ж таки, з погляду негативного, того, як не слід робити, до проблем моралі підходить установка, яка має завдання боротися з порушеннями партійних норм, — Центральна Контрольна Комісія (ЦКК), у якій зібрано переважно старих більшовиків. Голова її Ярославський.

У жовтні 1924 року він виступає з доповіддю «Партійна етика» на Пленумі ЦКК («Гудок». 1924, 10, 11.ІІ). Як пояснює сам Ярославський, він поступився наполегливим побажанням членів ЦКК (Крупської та ін.) «створити свого роду новий комуністичний статут, кодекс комуністичної поведінки». Скликана для цього комісія (Крупська, Шкірятов, Сольц, Гусев та Ярославський) дійшла висновку, що кодексу комуністичної моралі вони запропонувати не можуть, «а коли потрібні норми поведінки для комуністів, то можна дати лише загальні основи». Ярославський, викладаючи їх, застерігав проти переродження комуністів, зрівняльної психології, властивої багатьом, заперечував легковажне ставлення до родини й сексуальне життя у ранньому віці. Він також закликав добиватись «абсолютної тверезості. Але в цілому до цього питання слід ставитись як до тяжкої соціальної хвороби, котру слід уважно лікувати». Категоричний пункт — «слід суворо засудити самогубства, а не виправдувати таких слабких товаришів, а тим більше вихвалити за такі невірні кроки, шкідливі для справи соціалізму».

З виступів на Пленумі газета подала два уривки: Крупська закликала «боротися проти закону про введення монополії» (відновлення продажу горілки), який, опираючись на подання Держплану, мав прийняти уряд. Член ЦКК Михайлов казав: «Коли ми у нашому середовищі гостро поставимо питання про етику, то ми збережемо цим наше покоління».

Пленум показав, що зацікавленість питанням етики «величезна й так само величезна плутанина». Заключне слово Ярославського формулювало головне: «Етичне — це те, що збігається з інтересами революції. Ми повинні сказати, що людина заради партії має бути

готова на все. Коли вона так робить, це комуніст. Мені здається, що більшого сказати не можна».

Ярославський ніби не помічає, що заклик “людина заради партії має бути готова на все” є до краю небезпечним, особливо за умов мирного життя. Хто знає, у чому саме на даний момент полягають “інтереси революції”? У партії, що має сотні тисяч членів, це можуть знати і визначати лише вожді, більші чи менші. Рядовий член партії таким чином позбавлений права моральних суджень про політику його партії, він тільки виконавець наказів згори й заздалегідь мусить бути готовий “на все”. Формулювання Ярославського відкривало, неминуче й невідворотно, шлях до будь-яких моральних деформацій під прапором “інтересів революції”, а також полегшувало вступ до партії скромних циніків, чесних пристосованців, ретельних виконавців чужої волі тих, які раз і назавжди ладні були відмовитись од можливих сумнівів у моральній доцільності певних дій.

М.Куліш, член партії з 1919 року, багато міркує над проблемами моралі. Не тільки Брус, але і його творець напружено гортає сторінки Леніна, з живим зацікавленням шукає у нього морального заповіту, але не знаходить. Луначарський передбачав, що драматургові, який зважиться підійти до проблем етики, доведеться пробивати «камінні груди цілком нерозроблених проблем» От за це й береться Куліш. Як Франків каменярь з молотом в руках, він лупає скелю загальних, порожніх слів, щоб дістатись до живих почуттів і думок своїх сучасників.

Він не випадково так точно зазначає дати вступу героїв до партії — 17-й, 18-й, 19-й роки. Отже, герої — не старі більшовики, які свідомо, твердо обирали свій шлях, загартовуючись у підпіллі. Нових членів партії несе на своїй могутній хвилі інший час — революція, що відкрила небачені можливості для активного діяння та рішучого самоствердження. Вони радо віддались течії подій, енергію їх спрямовано до практичної боротьби, на задоволення утилітарних потреб революційного часу.

А як же вони пережили падіння з висот перемоги у громадянській війні до низин несподіваного НЕПу? Тверезо-практичні натури Радобужного та Бруса по-різному, але знайшли себе: один у впертому самоствердженні, у використанні всіх можливостей НЕПу щодо розваг та гарного життя, другого потягло до культури й краси, відкрилось природне жадання любові, яке у юнака притлумив був важкий час.

Брус зник жити чесно, до того ж він довіряє життю і ладен щиро покаятись “на миру”, щоб розірвати болючу незручність становища. Він згоден тримати іспит на борця за новий побут, або — розбити на друзки своє кохання чи претягти собі жили.

Носієм старих почуттів, який не витримує іспиту, стає Антип Радобужний. Його особа дуже цікавить Куліша, в ньому він вбачає людину

досвідчену, розумну, властолюбну, а до того хтиву й жорстоку. Радобужний міцно зайняв керівне крісло і, мабуть, добре пам'ятає, як влада тримала себе за старих часів, бо хоче такого ж життя – спокійного, ситого.

Сучасним читачам, які дошукуються коріння “культу особи” й ставлять наївні питання — як же так, чому? — я радила б уважно придивитися до постаті Радобужного. У тій постаті вже схоплено усе найістотніше...

У словах та вчинках Радобужного справжня віра й демагогія, правда й фальш зливаються, перетікають одне в одне. “Ви ж погоджувались, тату! Погоджувались, що бога нема!” — дорікає він батькові. Сам Радобужний справді не вірить у бога, але також боїться заяв на себе й обмови. Скажуть — “комуніста батько й таке чинить... Скажуть — син не навів на пуття”. Але повчає він батька так, ніби доповідь готує, ще й у дзеркало заглядає, і слова його нещирі, а стосовно батька й бездушні, — де сліпому шукати розради, коли він звик до церкви?

Так само й у головному конфлікті з Ніною та Брусом Антип Радобужний виграє й минеться, як скло на сонці. Він щирий у своєму гніві, бо ображено його почуття чоловіка: жінка пише комусь любовного листа, а він дізнається про це останнім?! Становище для Радобужного нестерпне саме тому, що він, цинік, ані хвилини не вірить у любов та способи її захопленої романтизації, для нього існує жіноче тіло, що є його власністю. Розмови про духовне у коханні з боку Ніни йому взагалі смішні — і саме тому так несподівано сильно охоплює його жадання помститись за образу, знищити щасливих коханців. Він опирається цьому, він обіцяє «не зійти з лінії... Я знайду формулу! Я знайду тезу! О! Я не міщанин!», та очі у нього хворі й три дні, за які проходить дія драми, - це три дні важкої боротьби Радобужного з самим собою.

Усе зрушило з місця в його душі. Можливо, й тому він такий несподівано відвертий на засіданні партбюро, де йому пропонують поїхати працювати на село.

Після здивованого «Як? А установа?.. Я будую пам'ятника», після обуреного «За що, питаю, мене? Кара за віщо?..», Радобужний пояснює, чому він, власне, бюрократ, і, слід визнати, робить це надзвичайно переконливо: «Бо я вірний чиновник, солдат, машина. Та кокетувати з робітниками, підлизуватись, як це роблять наші кар'єри, або гнилі Пупи, не буду.. Так! Я камінь! Я давлю! Та тільки з такого каміння можна вибудувати фундамент для мостів до соціалізму... Масам треба мільйонів, а дають сотні карбованців і тебе на жертву... Хай роздирають... Ти громовідхильник народного гніву і тебе ж за це ганьбить пролетарська Килина».

Тут Радобужний каже правду: ним затикають оту прірву між “обіцяють” та “дають”, між необхідними мільйонами й наявними у реальності сотнями. Тут якраз потрібний бюрократ, папероїд, людина, до якої не доступитися, щоб у такий спосіб згаяти час, коли розрив між

“обіцяють” та “дають” стане меншим, коли країна забагатіє. Та чи забагатіє вона з радобужними? Адже і їм доводиться чимало платити й багато дозволяти, щоб вони прийняли на себе удари “пролетарської Килини». І чи збагатіє з радобужними країна розумно, шляхом творчої праці, а не примусовим витискуванням з людини сил? Похваляється ж бо Антип — я камінь, я давлю...

А тим часом Радобужний вже поспішає зафіксувати своє історичне буття у будівництві пам’ятника. А у третій дії, після того, як його сфотографовано на тлі нової споруди — для музею революції та міської газети, після того, як він делікатно поцікавився у архітектора, чи не можна поруч зробити невеличкого палісадника “для могил героїв труда” (“і мертвим собі готують перші місця” — коментує цю фразу “вірного чиновника” робітник), — аж у фіналі третьої дії відкривається пам’ятник. Залізобетонний пам’ятник Леніну.

Так вдячний бюрократ наполегливо формує саме явище “культу” в житті, — скільки такого чи подібного бачили ми і за наших часів, які мармурові палаци вибудовувались Леніну, аби догодити сучасним ватажкам, засвідчити їм свою особисту відданість!

Образ Радобужного — велике соціальне прозріння Куліша. Нічого подібного за масштабом не мала тоді радянська драматургія. І якими легковажними метеликами виглядають жанрові та соціальні маски дотепних комедій М.Ердман (“Мандат”) та Б.Ромашова (“Пухкий пиріг”) у зіставленні з монументальною постаттю Радобужного та всім соціальним ґрунтом “Зони”! Правда, метелики щасливо випурхнули на світ божий, на сцену театрів, а “Зона́” для цього виявилась заважкою.

Можливо, неприйнятною для сцени драма здалася через ще один центральний її образ — комуніста, інтелігента та неврастеніка, як сам себе атестує цей герой, Овдія Пупа. Він кінчає життя самогубством.

Мабуть, саме 26-й рік став тоді своєрідним піком проявів суспільного відчаю (історики ще мають тут сказати своє слово): письменник А.Соболь у Москві прилюдно застрелився; С.Єсенін, приїхавши до Ленінграда, звів рахунки з життям, його смерть викликала лаву інших.

Не випадкове й самогубство Пупа, до постаті якого Куліш ставиться з великою увагою і якому, як і іншим героям (Брусу, Шайбі, Климу, старому Кучці), він віддає частку своїх симпатій. Образ Овдія Пупа — найскладніший у творі, найбільше обтяжений не тільки гіркою долею й ліричними спалахами, але й літературною, культурною символікою. У його пияцтві відтворено й “кабацький” загул Єсеніна, сердечно близького Кулішеві своєю поезією (сам поет був ще живий, бо драму закінчено восени 26-го року, а Єсенін загинув у грудні). Пуп виявляє своєю долею безпритульність “малої людини” у зіткненні з могутністю держави, і Куліш, вибудовуючи події останнього акту на бульварі

великого міста (дуже схожого на Одесу) біля пам'ятника Леніну, йшов на свідомі алюзії з “Мідним вершником” Пушкіна.

Овдій несе в собі й риси новітнього Христа, захисника упосліджених та принижених: він служив революції, доки вона, на його погляд, зберігала свій пафос оновлення суспільства. Зараз Пуп виявився безсилий перед новою дійсністю, він вважає, що партія перероджується: “Боролися, кров лили, а вилили що? Бюрократичного слона, що топче стопудовими ногами ниву революції, трощить гарячу думку, жує і ковтає всяку надію...”

Овдій сам розуміє, що він втратив сили для морального опору негативним тенденціям життя, бути в партії не може, жити поза нею не хоче. Залишається сумний висновок: “Христос – мрія. Його не було, нема й не буде!.. Одні попи! І соціалізм – хвора мрія потомленого людства!”

Остання картина драми відбувається у парткомі, де вже відомо про три смерті Бруса, Ніни й Пупа. На останнього й падає підозра у вбивстві. Та поява Радобужного все ставить на свої місця: він визнає себе винним, не пам'ятає тільки, де саме їх убив: “В уяві я їх убивав багато разів!”

Гнітючий настрій у парткомі несподівано змінює, перекреслює гуркіт за вікном: вулицею проходить колона тракторів. Можна було б розглядати цю сцену як кістку, що її Куліш кинув Реперткомові, — вам потрібний бадьорий фінал, маєте! Але можна глянути на справу з іншого боку, а на що реально покладали надію ті люди? На техніку, на індустріалізацію; багатьом здавалось, що техніка вирішує усе і робітник на тракторі в'їде у щасливе життя.

Куліш надто розумна людина, щоб виступати проти техніки. Та, на відміну від багатьох сучасників, він уже розуміє, що машина полегшує життя й роботу, але не розв'язує важливих протиріч буття.

Тому через рік герой трагедії “Народний Малахій” скаже, звертаючись до Наркомів: “А не писав я, соціальні батьки, чи не говорив: одсуньте на хвилину речі та подумайте о людині...”

“Думайте про людину”. Це той справжній прапор, під яким має виступати письменник, хоча й роздуми про людину теж можуть бути різними. Сумовите, трохи гірке співчуття до людини — ось присмак власне Кулішевої етики. Це етика тверезого гуманізму. Їй варто вчитися у драматурга.

//Культура і життя. – 1988. – 15 трав.

**ЩЕДРЕ ЛІТО
МИКОЛИ
КУЛІША**

На суспільне оновлення країни в майбутньому письменник поклав 40 років, — певно, зважаючи на вік Сталіна та його прибічників, а також час, необхідний для дозрівання думок нового покоління. Отже, у 70-і роки на Україні вже могли б вивчати твори Хвильового й п'єси Куліша — літературу, яка з великою художньою силою відтворила драми й трагедії епохи революції.

Насправді цього не сталося. Навпаки, саме 72-го року починається нова хвиля репресій, викликана тим, що покоління, яке народилось на межі 20-х — 30-х років, дійшло зрілості й взялося осмислювати наслідки побудови соціалізму.

Історично ця генерація вже була знекровленою, обмеженою у якості мислячої матерії фантастичними втратами після голоду 33-го та війни. Це ж саме вона лягла, майже беззбройна, під фашистські танки у 41-у й напувала своєю кров'ю землю від Сталінграда до Берліна. Рештки цього покоління, які крізь нагромадження догм і брехні самотужки, навпомацки проривались до істини, були такі нечисленні, що завдання придушити їх могло здаватись легким.

Немає сумніву, що коли б Куліш врахував у своєму пророцтві війну (а він її передбачав і думав, що нам воювати не можна, бо колгоспи розваляться), він би додав ще якийсь десяток років.

Отже, 80-і роки? Ой, ні! Інерція минулого немовби всемогутня. Хвильового видають тільки в кінці десятиліття, двотомник Куліша — також. Більше половини його п'єс практично не знають, мало й погано грають. У чому ж річ? Чому Куліш так важко знаходить спільну мову із сучасним глядачем?

Дати повну відповідь на це питання — хіба що написати картину духовного життя України. Для сучасників вона виглядатиме невтішною; та й правда, за всіх обставин, людині завжди небажана. Проте, окремі риси суспільного процесу дозволяють щось пояснити.

Український театр на Наддніпрянщині, а з ним отже й Куліш, зараз майже не мають свого природного глядача. Міста України за повоєнні роки поспіль губили його. Процес, який триває з прискоренням і досі.

Загалом, культурна традиція — ходити до театру (а треба чверть століття, щоб її тільки закласти!) на Україні ХХ віку не раз переривалась драматичними розривами історії. Нові хвилі втікачів із села сягали осереддя великих міст. Театр лишався без глядачів: там, на селі, їх вже не було (бо це ж, як правило, молодь), тут, у місті, — їх ще немає. Перехід з категорії «ще нема» до «вже є» довгий, бо він катастрофічно пов'язаний не просто зі зміною культурного оточення, але зі зміною мови. Вчорашній колгоспник ставав русифікованим городянином. Український театр іноді ще був для нього формою розваги, та не ставав

місцем духовних пошуків, це ніби належало до історичних привілеїв російського мистецтва.

Чому саме театр, на мою думку, зазнав найбільших втрат на Україні ХХ століття? Бо вистава — це пряме спілкування з глядачем, це вголос мовлене слово. І коли воно не зворушує природною для нього в натурі свободою й грою, коли воно не в характері, неправдиве, — усе розвалюється й втрачає свій внутрішній глузд. А досі слово на сучасній українській сцені не могло бути правдивим, бо у житті директор заводу, парторг, офіцер, інженер, їхні жінки й діти говорили переважно, а то й абсолютно, виключно — російською мовою і виростили на російській культурі.

Світ національних понять ставав незнайомим, чужим, сама українська мова видавалась застарілою, нежиттєздатною. І дратувала вже непевність становища тих тисяч («ні в сих, ні в тих») людей, які ще клопоталися тією мовою, дбали про її виразність. Казав свого часу Панько Мусію Копистці про його дружину: «Плюньте на жінку... Хто тепер з таким барахлом возиться? Моді нема». Отож і запрошували — плюньте, навіщо з таким барахлом возитись, коли он російська мова стає єдиною для всіх? І мали цілком переконливі докази, і нема потреби збувати їх іронією.

Що ж може дати Куліш цьому глядачеві? Як і тим, що загалом не ходять ні в які театри, а від радію просто перейшли до телевізора у гуртожитку та квартирі, поминувши інші епохи, у тому числі — і епоху літературного та театрального виховання? Як відкрити їм живу душу Кулішевих п'єс?

Куліш, на хвилі успіху «97», переїхав з Одеси до Харкова пізнього літа 1925 року. Він любив радісну, щасливу пору самовіддачі природи, а серпень для нього — найкращий місяць. «Я вас серйозно запевняю, що після квітня серпень найкращий в світі місяць. Кавуни, наприклад, коли вистигають? А виноград? А зорі на небі у серпні ви бачили які? Це нічого, що на ланах вже стерня (нагадає невиголену щетину із сивиною), і що за обрієм ходить осінь — ви придивіться до неба, яке воно!», — писатиме він пізніше.

Куліш — як людина й художник — вступав у плідну пору щедрого літа. Він вже багато бачив і знав. На жаль, якнайменше — саме про театр. Тут — як для драматурга — він мав сміховинний досвід, а епоха ж яка була театральна і вона ж не закінчилась 17-м роком!

Далися взнаки обставини життя, театральна бідність малих провінційних Олешок, де проходить його молодість. Правда, на протилежному боці Дніпра, у Херсоні, працювали трупи, здебільшого російські, у «Біоскопі» показували кіно й грали актори театрів мініатюр. Та відвідування театрів вимагало грошей і ночівлі — влітку, а взимку Херсон ніби віддалявся в імлю.

Ніщо, здавалось би, не готувало юнака до майбутнього театрального буття, аматорські вистави — ото традиційний рівень Олешок. І Куліш іде до театру через літературну форму драми, спираючись на міцну традицію — від Гоголя до Тобілевича. Незмінне у цій традиції — правда життя через правду характерів, головний засіб творення образів — слово. Гоголь благословив і першу комедію Куліша «На рыбной ловле», написану ще 1913-го року.

Роки війни і революції незмірно поширюють обрії Куліша, він пізнав Україну, якої ніколи не бачив. І, спираючись на приклад і заклик героїв Винниченка, різко повертає — як письменник, художник — до рідної мови. Залюбленість у слово, яке несе в собі народний досвід, гумор, — риса для нього прикметна.

З нагоди вистав Московського єврейського театру в Одесі він пише: «Одни кадят ладаном, други з багном мішають. Щодо себе, то я всерединці стою і не лаю, але й не захоплююсь. Бачу вперше — і не дивуюсь. Так воно і мусить бути. Думаю, що цей театр поки що шукає своїх певних шляхів... А живе слово і в конструктивному театрі велику вагу має» (12. VIII. 1924).

Оце й була та межа, на якій Куліш завжди стояв непорушно — живе слово у новому театрі — як засіб творення характерів. Досвід «старшої генерації» він успадкував як вдячний спадкоємець, переймаючи у вчителів не тільки специфічні секрети професії, але й широчінь, ґрунтовність, етичність їхніх життєвих позицій і напружених духовних пошуків.

Самохарактеристика — «всерединці стою» — за усієї її простоти теж відображає істотне у позиціях Куліша. Він не був людиною екстрими, агресії, хоча обставини вимагали від нього саме таких рис. Не випадково симпатичні йому герої ніколи не ведуть сюжети його драм, здаються, з погляду театру, млявими, недостатньо активними. А що коли у тому й була своя мудрість, людська й художня — не дозволити втягти себе у жорстокі зіткнення, зберігати спокій, уникати крайностей і покладати надії на час, на тверезий роздум? Устами героїв Куліша, його закликами — не поспішати! — промовляє національна мудрість, обмежена, як історичний досвід будь-якого народу, але саме на ті часи така дорогоцінна. Усюди драматург шукає міру, хоч і не завжди йому щастить...

У створенні драми «97» найбільшу вагу для Куліша мали моральні засади. Найперша — розповісти «місту й світу» про голод 1921—1923 років на півдні України. Він хотів зберегти у національній пам'яті цю трагедію. Мабуть, саме Кулішеві, присутньому на засіданні повітової комісії допомоги голодуючим (Помгол), належить пропозиція заснувати музей: «... написати листівку із зверненням до громадян, щоб вони надсилали з місць описи усіх страхіть голоду, людодіства й злочинів на ґрунті голоду. Як можна — найтяжчі форми голодування зафіксувати на фотографіях і т. ін.» (17 липня 1922 р.).

Ідея музею голоду, біди народної, мабуть, виглядала тоді дивною, — справді, людина хоче пам'ятати тільки свої перемоги, а не поразки. Подібних пам'ятників, як, скажімо, Монумент-колона на знак жакли-вої пожежі Лондона (1666 р.), у світі небагато. Вони — знак високої єдності й гідності народу, що бачить себе кільцем у ланцюгу поколінь на своїй землі.

Ясна річ, для голодних Олешок такий музей — фантазія. Життя тамтешніх людей з погляду влади, — хоч старої, хоч нової, — нічо-го не важило. В повіті збирали 21-го року гроші для спорудження пам'ятника «Паризькій комуні»!

Куліш — один! — не міг створити музей. Та пам'ять про мертвих непокоїть його душу, і в народній драмі «97» він поставив їм пам'ятник — на віки.

Естетика цього твору видавалась деяким сучасникам Куліша архаїчною, поєднанням агітки з мелодрамою та натуралізмом. Частка істини у тому була. Гортаючи сторінки цієї, колись аншлагової драми, ми забуваємо про її первісний вигляд, бо маємо справу вже з текстом, ретельно відредагованим драматургом у 29-му році. Внаслідок делікатних, а таки суттєвих виправлень твір змінив свою естетику: замість п'єси з натуралістичними деталями й агітаційними промовами, з'явилася повноцінна народна драма (хоч авторів їй марила трагедія).

У виставі Гната Юри 24-го року риси агітаційно-натуралістичні, експресивні підкреслювались нервовими масовими сценами, гвалтом, різкими гримами (розкуйовджене волосся, божевільні очі, дрантя замість одягу). Ці сцени лякали глядача і вже виходили за межі театральних вражень. Та той же Гнат Юра — як Мусій Копистка — вносив у виставу незрівнянно вагоміші, психологічно тонші елементи, — він ідеально точно потрапив в образ.

Правда «97» хвилювала тоді, у перший сезон, як і в наступні. З вистави «97» почалось у 60-ті роки і сценічне відродження Куліша, — але естетичною подією не стало. Глядач був надто ситий і не хотів згадувати про минуле? Не трапився режисер, який би дав принципово нове прочитання твору? Адже ж п'єса не про голод, а про те, як поводить себе людина у дні й місяці випробувань найпринизливішим голодуванням. Вистава Б.Мешкіса в Одесі приваблювала образом Копистки — Ю.Божека, та концепція її була старою: неможливість проти куркулів.

У 60-і і 70-і роки «97» грали й на російській сцені, і в республіках Середньої Азії. Часом це виглядало як твір з російського селянського життя, мовляв, класова боротьба всюди однакова. Для людей, які не знали оригіналу, виходило не гірше, — та й Кулішеві свого часу переклад «97» російською мовою видався природним кроком.

На другій п'єсі — «Комуна в степах» — Куліш розійшовся з те-

атром імені І.Франка. Обидві сторони були винні в тому, що вистава восени 25-го року не мала успіху.

Драматург зрадив власному девізові: «П'єса — шматок життя» й узявся писати про побут у комуні, не бачивши на власні очі жодної. Зробив поступку обставинам: театри просили для початку сезону новий твір, переїзд родини до Харкова вимагав грошей. Лежали невикористані образи з матеріалів до «97», він чув вже їхні голоси. І сьак-так зіпівивши п'єсу, автор випустив її на сцену.

У Гната Юри були свої міркування, він рятував сезон, який заповідався бути останнім у Харкові. Щоб посилити динаміку спектаклю, режисер розрізав твір на агітаційні шматки. Драма зіткнення комунарів з хуторянами на фоні пострілів та пожежі розсипалась на очах розчарованої публіки й роздратованих рецензентів. І хоча «Комуну в степах» взялися грати і по інших містах, Куліш заборонив її,— факт, як мені відомо, єдиний в історії українського театру.

Текст «Комуни в степах» вийшов друком тільки 30-го року. Він зберіг основну групу привабливих образів, не змінив драматург і соціальний конфлікт твору.

Та все ж другу редакцію обох п'єс створила людина, яка вже написала «Народного Малахія» і відійшла від наївних сподівань початку 20-х років. Яка пройшла випробування скепсисом, знайшла сили перемогти його — і зупинилась перед катастрофою колективізації.

У другій редакції «97» та «Комуни в степах» відчутні зміни стосовно деяких образів, насамперед куркулів. Зараз ми боїмося вживати це слово, говоримо «міцний господар». Ясна річ, необхідно повернути здеморалізованому народові деякі визначальні істини. Роботяща людина, багатий господар, який годує себе й державу, має стати — нехай і «фермером» — на своє законне місце. Думаю, що й «куркуля» народ на забуде, бо в цьому слові пам'ять не стільки про багатство, як про здириство й визиск, шахрайство й обдурювання, про часом звирячу любов власника до нагромадженого добра. Можна бути людьми, а можна — нелюдьми — за будь-яких обставин життя.

Тільки як же в наших сучасних умовах грати драми Куліша про село? Адже саме їх сюжетні конструкції неминуче скеровані на підтримку незаможників та засудження куркулів.

А от так і грати — відкинувши штампи і ніби цілком новими очима читаючи тексти. Просто треба дати свободу слова його героям, дозволити їм вголос сказати ті слова, які їм у п'єсах належать по праву, ми ж їх ніколи по-справжньому не чули.

Куркульський табір не стане від того зібранням янголів,— що таке несамоविта лють власника та експлуатація, Куліш знав не по книжках.

Та куркульські закиди радянській владі він теж слухає уважно,— на відміну від нас, які заздалегідь заглядали у рішення історичної задачки

і підганяли його механіку під відому й єдино можливу відповідь. А що, коли число без остатку не ділиться й задача взагалі багатоваріантна? І саме за таку її має Куліш?

«97». Чому голод?

Панько. Дурні ми були, що хліб дали вивезти! Ходили, шукали, трусили, а що нам за це?

Годований. Подивіться, громадяни, подивіться! Он-он головний комісар їхній їде — голодна смерть! Га-га! Хіба не чуєте — ребрами торохтять?... Подивіться, як кажуть, пожалуста...

(У натовпі рух. В очах затінілось страхіття). Чого ж ви одвертаєтесь?.. Га-га! Отож воно й є! Не привезуть! Бо ніколи ще до нас не возили — тільки вивозили».

Копистка про причини голоду мовчить. Він тільки обіцяє, що з міста dadуть за церковне золото хліб — «Голодної смерті хрестом не одгониш, тільки хлібом...» Годований — жорстока людина, але говорить правду, — вивезли й покинули напризволяще.

Що таке радянська влада на селі? Це справедлива, добра людина Мусій Копистка, саме його існування у творі — то вже виправдання нової влади. Розум має тверезий, але чоловік він — неписьменний, наймит, без землі й хати, схильний до горілочки. І уявляє себе — як владу — однобоко, відповідно до лозунгів часу: тільки бідні — народ, усі інші — не народ. «Ви ж неорганізований елімент, та й усе. Закон-то совєцький, та не про вас його писано».

Ясна річ, Копистка нездатний навіть уявити, яким страшним змістом наповнюватимуться подібні формули епохи! Адже правове безправ'я «не про вас писано» — ударить колись і по ньому. От і треба зіграти сцену так, щоб ми замислились над тим феноменом, — бо кожне беззаконня — саме «про нас», ми за нього розплачуємося.

«Комуна в степах». Хто в ній? Самотні дівчата, каліки, старі, — і кожного жаль, бо кожне потребує захисту й колише свої мрії. Тим часом земля — гуляє, у паровому млині — горобці. Меткий Ахтительний каже: «Як глянеш отак на вашу комуну з хазяйського боку — просто жаль бере. Голі, босі, грішним тілом світите. І робите ж, здається, а нічого у вас не виходить. Р'єн, як кажуть французи».

Минув час закликів і гучних слів. Прийшла пора «хазяйського погляду» — треба ж годувати себе й країну. Колишній господар хутора Вишневий та голова комуні Лавро ведуть суперечку як диспут над неозорими просторами:

Вишневий. «Вже п'ятий рік божий, як я в обході — всі наші степи обійшов, всю Україну. Біля кожної комуні ставав — придивлявся. І що дужче придивляюсь, то дужче вагаюсь, питаюсь. Куди ж схилитися і хто з нас правий? Оце прийшов і до твоєї. Тікають. Яка земля! Краси якої місце! Млин! Хати! Повне господарство, повні права було

дано — тільки жити комуною. І от вернувся через три роки — тікають. Казарма, табір — не комуна, тринадцята рота, а не життя! Яка ж це сила, що гонить вас, а мене кличе? І як розсудить вона нас, й на кому кінчить?»

Лаврові слова про минуле — вагомі, та економії Вишневого він протиставляє єдине — віру. «Я двадцять літ ходив обходом, теж Україну виходив і біля кожного хутірця кулацького спинявся, придивлявся... Прийшов і до того. Дивлюсь — а вже втекти не можуть, бо паспортів в хазяїна, пам'ятаєш?.. А тепер? Час і життя та діло наше (подивився на годинник) ще тільки починаються. А тобі пора ховатися, бо вже світає».

Хто ж справді правий? У народній драмі «Прощай, село», закінченій 32-го року, наймит Христан Іванович обстоює третій шлях — «буржуазна лінія — я проти, пролетарська, себто й колгоспна, — привітствую, але думаю, що ми ще не спроможні. Дак я їду середньою».

Марко привозить з центру наказ про суцільну колективізацію, а селянам страшно. «Зірвете ж наріз з коріння його землі, то чи прийметься ще він на новій?», — бідкається батько Марка — Роман. Син пояснює страх темрявою народу, обіцяє у майбутньому кисельні береги й молочні річки. З свого боку, пророк Зосима також потішає Романа — відберуть землю, а потім вона знову повернеться господарям.

Хто ж правий? Коли чути у трилогії Куліша цю болісну суперечку, можна шукати їй відповідну сценічну форму. Я думаю, що кожна репліка має йти у зал і через зал. Коли побачити образи драм в їхній неминучій історичній і людській обмеженості, коли творити характери — тоді є що грати.

Дискусію героїв Куліша ще не закінчено, її взагалі не можна вичерпати, людина і власність — найкапітальніша проблема суспільного буття. Великі випробування чекають Україну попереду. Бо ж зворотний шлях від соціалізму до капіталізму — теж історичний експеримент, за який народ дорого і довго платитиме. Аж поки підніметься нове покоління...

З приводу «97» драматург пізніше написав: «перший і останній мій літературний радянський успіх». Так, усі інші його твори або не дістають дозволу Репертному, або, коли їм щастить вийти на сцену, знищуються критикою, — і чим вагоміша п'єса, тим міцніший удар. «Пишете дуже сочинительно, — захоплено-глузливо оцінював хазяїн заїзду «Червона зірка» діяльність журналіста Льва Сосновського. «Ой, який же ви комичеський!»

Куліш — виразно «комичеський, сочинительний» автор. Він покликаний був стати сатириком і мав до того легке перо. Він же й починав сатириком у комедії «На рыбной ловле» ще 1913 року, переробивши її на «Отак загинув Гуска». Навдивовижу, ця річ за життя його так і не побачила сцени. Зате у 70-і роки, особливо поза межами України,

викликала прихильність режисерів,— її грали у Володимирі та Талліні, ставили у Литві й Ленінграді. Що привернуло симпатії?

Безпомилкове відчуття гоголівської школи, у якій народився твір. Щаслива можливість дати роботу багатьом артисткам. Кумедна веремія оман та ілюзій, які замотиличені герої приносять із собою у плавні. Твір зберіг сміх веселого, молодого автора, і його не знищує навіть поступове посилення драматичної теми — страху Гуски перед наступом нового життя.

Режисери в «Отак загинув Гуска» ставили переважно гібрид сатиричної комедії й водевілю. Нудною (за винятком гарного Гуски — Ю.Вожека) виявилась якраз робота українського театру в Одесі (режисер В. Голота). Виставу душили штампи і якась внутрішня порожнеча.

Російська сцена була винахідливішою, вона енергійно використовувала саркастичні, майже абсурдні положення й сцени. Так замислив виставу у Володимирі режисер В.Пазі, так поставив у Талліні «Блаженний острів» М.Шейко. Виявилось, що Куліш не тільки «комічеський» автор, але й сценічний, театральний у традиційному розумінні цього слова.

«Комедійкою», «водевілем» назвав драматург і невелику п'єсу «Хулій Хурина», 1926 р. Він радісно розписався у своїй любові до Гоголя, подавши радянську, «провінційну» версію «Ревізора» — і правдиву, і талановиту. Матеріалом його нагородило життя, а також сторінки харківської газети «Коммунист».

Хто і коли вигадав би таке: у с. Жеребки, Шепетівської округи, селянин продав дружину приятелеві, а дістав собі — його дружину та ще й гніду кобилу з плугом. Умову підписано у сільраді... Дружина робітника Івановської цукроварні подала умову, підписану чоловіком: той відступав її сусідові на одну ніч за пуд жита.

З фейлетону А.Аграновського драматург переписав текст циркуляру про боротьбу із скаженими собаками, а також тези до святкування 8 березня на селі. Про те, як звільнений від моралі люд господарював на кладовищах,— продавав під городи, мостив плитами з могил шлях до нужників,— я вже не писатиму. Фінальна сцена «Хулія Хурини» не випадково відбувається на кладовищі — усе в ній і смішне, і правдиве. А Кулішеві дорікали вигадками!

«Хулій Хурина» був розрахований на підкреслено умовну театральну систему, його образи — соціальні маски. Твір мав би стати камінчиком у фундаменті українського театру сатири,— саме з цієї ідеєю, переїхавши до Харкова, носився кілька років Лесь Курбас. Та сатира виявилась не на часі! Комедійка Куліша прожила у Києві, на сцені російського Нового театру аж два тижні, і незабаром була повсюдно заборонена.

Часом здається, що ця заборона триває й досі! Мені не щастило бачити «Хулія Хурину» у Херсоні, проте, здається, вистава Анатолія Канцедайла не заклала певної традиції. Не грають!

Не можуть дати собі раду з образом Хуни Штильштейна, бояться обвинувачень в антисемітизмі? Звичайно, шаржування сцен у заїзді «Червона зірка» виглядало б недоречним і образливим. Штильштейна слід грати з гідністю й спокійно, він не любить радянської влади, та змушений до неї пристосовуватись, нехай же і вона його терпить. Штильштейн — така ж маска, як і усі інші, образ не потребує психологічного заглиблення. Тут має бути не сценічний живопис, а майже лубок, — легка пластика, жвавий ритм і ті, ощадно відібрані ознаки місцевої національної приналежності, які притаманні маскам, скажімо, італійської комедії та ляльковим образам. Адже конференсьє у «Незвичайному концерті» С.Образцова не викликав ніяких нарікань, тим часом він достатньо підкреслений саме як національний тип.

Чи, може, національні українські амбіції теж не схвалюють «Хулія Хурину», бояться його сарказму? Що ж, як і всюди, спектр «державних дурнів» на Україні всеосяжний, і історія пошуків вчителя Хулія Хурини не найсмішніша.

Боюсь, що й три лаврські глухонімі святителі та провидці теж можуть тепер виглядати недоречними, бо частина глядачів перебуває у стані релігійної ейфорії, — як усяка мода, надміру серйозна, нездатна помічати смішне. Насправді ж саме зараз і треба сміятись над усіма формами пристосовництва, — це одразу б нормалізувало духовний тиск. Дайте народові сміх! А «пиво» він вже сам дістане...

Кулішеві так і не дали пройти сценічно корисну школу сатирика, вдосконалитися в ній. Ні «Зонá» 1926 р., ні її переробка «Закут», не пробилися — ні до друку, ні в театри.

«Зонóу» заборонили у Реперткомі, як згадував Юрій Смолич, котрий активно підтримував «Хулія Хурину», а тепер і сам був за заборону нової п'єси, де побут героїв, за словами одного з героїв, виглядав як «асенізаційний обоз». Сучасний читач, певно, вже й не бачив тих залізних темночервоних бочок з фекаліями, які колись на світанку гуркотіли ще порожніми вулицями, залишаючи на брукові темні сліди, — каналізація усе ще була розкішно навіть у великих містах. І письменник, що брався чистити нужники суспільного побуту, справді скидався на асенізатора і не лякався цієї ролі, — кому ж як не сатирикові?

Проте, «Зонá» не сатира, — надто болюче сприймають усі недосконалість людського побуту. А він у автора точний у кожній деталі, свідомо підкреслений (блоха, на яку скаржиться героїня, горщик в руках у старого...).

Може перед нами соковита мелодрама на вірець пізнього Кропивницького? Ні, під пером Куліша народжувалась інша художня структу-

ра. Він шукає свого тону поміж м'яким Чеховим та шорстким стилем Винниченкових драм. Останній якраз любив і натуралістичні елементи, і не цурався мелодраматичних колізій у фіналах.

Куліша вабить суспільно-психологічна драма, тому він випробовує найрізноманітніші барви. Кривавий фінал викликав бажання показати еволюцію характеру завідателя установи Радобужного, від упевненості й самовладання — до повної втрати рівноваги через ревності. Запаморочення героя, під час якого відкривалась його жорстока натура, драматург, здається, малював під певним впливом «Войцека» Г.Бюхнера — твору, що його любив і збирався ставити у «Березолі» Курбас.

Як у психологічній драмі чеховського типу образну основу «Зоні» складає плетиво символічних лейтмотивів, серед яких несподіваний і, здавалося, неможливий, — залізобетонна статуя Леніна. Камінна, і тому нездатна відповісти на болючі питання живих людей, які лягають жертвами біля її підніжжя.

Куліш зважився на дуже серйозний хід, що дозволяє піднести суспільну й моральну проблематику твору так високо, як тільки театр зможе. Бо зіставленням камінної статуї засновника держави і живих людей, які оплачують векселі історії, драматург увійшов у коло тих суперечок, що їх провадили Міцкевич, Пушкін, Шевченко біля пам'ятника Петру I у Петербурзі. Людина з її щоденними болями ставала на прю з державою, яку уособлював «Мідний вершник»; уярмлені народи викладали свої претензії державцеві половини світу.

Куліш чутливий до розмежування людей у реальному житті. Овдій Пуп кричить: «соціалізм — хвора мрія потомленого людства! Нема й не буде!.. Одні попи...». Безробітний Шайба ставиться прихильно до Леніна, він йому найближчий, коли, олюднений, посміхається на портреті. Шайба згоден терпіти й підтримати партію, однаково ж єдиний порятунком — чесна праця, мила серцеві родина. Згоден терпіти й шукати нових шляхів разом з народом і Петро Брус, — та мстивий Радобужний йому не дає. Цинізм давно роз'їв його душу, у ній нема чистого, незаплямованого куточка. Як та бочка, з фекаліями, він усюди лишає брудні сліди...

Відкрити «Зону» глядачеві свого часу не пощастило. Ну, а зараз? Я пригадую виставу в Одесі (режисер К.Пивоваров) — яке це було безбарвне видовище! Один тільки образ виявився по-справжньому живим — то власне Овдій Пуп (М.Пуровець), створений з тією пристрасною, яка виправдовує появу актора на сцені. Усе інше виглядало мертвим штампом. Режисер не ставив перед собою завдання хоч трохи збагнути своєрідність побутових деталей та стосунків героїв твору і показував найчастіше сцени з життя більш зрозумілих йому 60-70-х років. Вистава виявилась нежиттєздатною, швидка смерть її нікого, здається, не засмутила.

Та, можливо, зупинила інших режисерів? Бо виявилось, що драма

вимагає прискіпливої розробки власне психологічних стосунків між героями і системи лейтмотивів. У деяких театрах вже й забули, як це робиться!

Справу взялося рятувати кіно. Проте, й фільм «Зона» (режисер М.Мащенко) успіху не мав, хоча робили його справжні професіонали. Мені здається, що найголовнішою помилкою авторів стала та сама еклектика у часі й просторі, суміш барв життя й мистецтва 20-х та 50-х — 70-х років.

Можливо, що для 18-річного юнака це вже не має значення. Адже у нового покоління, покоління телевізійної ери, взагалі деформовані мистецькі почуття часу, умов, обставин, костюмів, пластики героїв, бо за один вечір такий глядач, абсолютно вільно й не замислюючись, мандрує по всіх усядах і по всіх століттях, не відчуваючи їх неповторних ароматів.

Кінофільм «Зона» позначений поверховою сумішшю умов дії та обставин. Так, скажімо, килим у парткомі демонстрував звичай 40-х — 60-х років. Грандіозний стіл на вечірці викликав, як і належало, огиду, а сам він мав точну ознаку: зроблено у 70-і. Актори, на жаль, нічим не вражали, ніде не прорвався справжній біль. Глядач картину ніби й не помітив...

От ми й підійшли до головного і найскладнішого твору Куліша — до «Народного Малахія», написаного 1927 року і показаного у постановці Курбаса на сцені «Березоля» весною 28-го.

Автор скаржився Дніпровському: «Серйозно готувався до виступу з літератури. Здавалось, та ще й тепер здається, що краще й чесніше замість пера та взяти в руки другу зброю. І тільки вчора, прочитавши Курбасові перші дії, позбувся трохи хронічного мого настрою... Він навіть захопився і сказав, що вийде прекрасна, з глибокими ідеями річ».

«Прекрасна річ» викликала у Харкові голосний скандал. Одні щиро не розуміли її глибоких ідей, сприймаючи тільки поверхову публіцистику. Інші — збагнули суть твору й обурились. Треті — розгубились, не знаючи, що й думати. Четверті зраділи можливості прибрати Куліша з дороги. Серед веремії оцінок і суджень, що крутилася навколо вистави три роки, поки її остаточно не заборонили, часом проривалось точне розуміння твору Куліша й Курбаса — «крах соціалізму дурнів типу Малахія», як писав Вл. Морської у 1929-му році.

Вірно, тільки чому ж обов'язково «дурнів»? Хіба, скажімо, хтось мав Миколу Скрипника за дурня? Ні! А саме ж він на театральному диспуті 29-го року втовкмачував Курбасові, що той не знає сучасного робітника, який у більшості вже став українським, що він не знає селянина, — «ми вже переробили селянина» — і що загалом слід «перебудувати людину». Безсмертний народний Малахій в образі сивого Скрипника стояв за кафедрою й доводив, що усіх вже перевиховано й затримка за малим, за загальною реформою людини!

Творці «Народного Малахія» вважали «малахіанство» національною хворобою. Що це означало? Здатність до захопленого наслідування форми — без тверезого аналізу змісту й перспектив явища. Здатність милуватись, задовольнятись грою у формальні поліпшення — без розуміння глибинної суті, головного напрямку суспільних процесів. Здатність цілком задовольнитись станом «дядьків і перекладачів», — і нездатність до самостійної суспільної творчості, що прибрала б форми, відповідні потребам цього народу й цього життя.

Робота Куліша драгувала багатьох саме своєю універсальністю і художньою проробленістю. Драматург запропонував театрові твір справді незвичайної глибини, розгорнув у ньому картини й образи високого символічного ряду.

І Курбасів «експресивний реалізм» знайшов тут собі найповніше втілення, бо будь-який образ підносився, завдяки узагальненню, від реалізму — до зверхреалізму, до символіки. Метод створення образів у акторів «Березоля» справді виглядав експресивно, графічно; з живописних характеристик лишилися тільки ті, що піддавались укрупненню, символізації. Особлива музикальна інтонація мови (позначена у тексті ролей піднесеннями й спадами) виробляла своєрідну ритміку життя образів і надавала виставі характер ліричної сповідальної історії. Блискуче оформлення Вадима Меллера також спиралося на узагальнені деталі і, скажімо, сцена у психіатричній лікарні, без сумніву, має розглядатись як хрестоматійний взірць художніх, образних втілень драми ХХ століття.

Партійна критика не заспокоїлась, аж поки виставу не заборонили. А далі — перерва на піввіку...

Поверталася трагедія Куліша на Україну у 80-і роки об'їздом, через російську та польську сцени. Про це треба добре пам'ятати, адже так і відкриваються професіональний занепад, відсутність живого інтересу, історичного зв'язку з попередником, нерозвиненість людської й професіональної честі...

Добрим словом слід згадати М.Шейку, який свідомо поступився репутацією, але поклав собі будь-що повернути «Народного Малахія» на сцену. Він поставив п'єсу у 87-му році в Московському театрі імені О.Пушкіна, не маючи актора на роль Малахія. У перетвореннях її другої частини (Малахій — Сталін) режисер запропонував хід, який виручатиме погім й інших постановників, та все ж він однолінійний і за своєю природою тільки заплутує глядача. Я розумію, що зіграти Малахія тоді було зовсім неможливо, та й зараз це виглядає ніби недоречним. Шкода!

Глядачі московської вистави нічого не знали про драматурга, і так і не збагнули змісту того, що бачили. А все ж друге життя «Народного Малахія» почалося...

Російська сцена, щоб прихилити глядача до невідомого там Куліша, знайшла ще один хід. В.Семеновський написав текст, композитор

О.Затін — музику, а К.Стрежнев поставив у Свердловському театрі музичної комедії спектакль «Кошмарні сни Херсонської губернії». Серед героїв з'явився власною особою і Куліш у дуже гарному виконанні В.Смоліна. А самий твір склала химерна, хоч і не завжди органічна, комбінація мотивів «Отак загинув Гуска» та «Народного Малахія». Вистава комбінувала риси водевілю, фарсу, драми, сатиричної комедії, а закінчувалась сильною, ніби несподіваною сценою «Реквієму»: десь там, за мурами, співав хор, на сцену, оточену півколом високого паркану — тюремних стін — виходив Куліш. Він знімав гімнастерку... Повільно спускалась важка протипожежна завіса...

Вистава Стрежнева мала свій запал, пристрасть, виявилась живою, — і грали її, як для Свердловська, довго й з успіхом. Що здавалося б, Свердловську — Куліш, що їм — Гекуба? А от знайшлись наполегливі люди, які повірили магії його таланту...

Тим часом у Польщі, завдяки послідовній роботі перекладача Едварда Бурого, який перед тим допомагав народженню «Патетичної сонати» у театрі міста Валбржих (1972), народився і польський «Реформатор» — у режисурі Мацея Корвіна (театр в Ополє, 1988 р.). Роль Малахія виконував відомий у Польщі актор Роман Клосовський. Виставу, афішу, програмку з великою статтею В.Феленчака «Білі плями» підготували з пієтетом до українського митця.

Клосовський, хороший комік, вів свою роль від комедійних деталей до трагедійної напруги. Вистава мала пресу і відкривала польському глядачеві практично незнамого драматурга.

А на самій Україні режисери все «думали», аж поки у Львові не зважився Федір Стригун. Як режисер він дуже ризикував, як виконавець ролі Малахія — анітрохи, бо його акторський талант і досвід лишалися при ньому.

Стригун-режисер намагався відірватись від побуту 20-х років. Художник М.Кипріян одягнув героїв у якесь дрантя, що мало, напевно, символізувати їхнє тяжке життя й нестатки, хоча насправді тільки заважало акторам. Назбирав режисер і чимало вже випробуваних у виставах останніх років засобів, прийняв він і хід — Малахій-Сталін.

Та усе це стає неістотним, коли на перший план виходить сам Малахій—Стригун. Найсильніша, мабуть, у нього сцена — розмова з глядачами. Тут цікава режисерська знахідка і вдалиий акторський хід щасливо поєдналися. Заради таких хвилин люди і ходять до театру, це хвилини справжніх збуджень і потрясінь.

Високий, у довгій білій сорочці, як пророк давніх часів, Малахій-Стригун стає біля краю рампи й дивиться у зал. Він бачить нашу мізерію, наші дріб'язки, — і хоче збудити в людях високі думки та осмислену тривогу.

«Вітаю гегемонів!» — глузливо, тривожно-випитливо звучить його

соковитий, сильний голос. «Не розпізнали й не визнали, дарма що я показав ознаки й клейноди свої, що про них оповістив у першій декреті і що по них мене мусить впізнати усяк суций на Україні...»

А таки не розпізнали колись — самого Куліша. Не визнали колись — самого Курбаса. Як почнемо рахувати — не скінчимо ніколи. Давайте пошукаємо — а кого ж визнали вчасно, кому допомогли завчасно, аби не марнував свій талант, а мав шматок хліба для родини, а про масло вже нехай сам дбає? Давайте складемо такий список!

Чи не буде він надто куций? Бідна духом багата Україна!..

Навколо бідності й багатства України снуються думки Куліша в останні роки життя. Де джерела історичної біді? Серед інших — вікове безправ'я й страх зіпсувати кар'єру — так відповідає драматург у «Мині Мазайлі» — комедії, яку поза межами республіки важко уявити, бо вона єдина присвячена найболючішому пунктові національних образ — долі української мови.

Як усі кращі твори драматурга, і ця п'єса — дискусія. Куліш створює детально розроблену комедію національних масок, тільки спирається вже не на Гоголя, а на Мольєра, підхоплює і розвиває мотиви його творів. У масках «Мини Мазайла» відбито пристрасі, упередження учасників процесу українізації, який — так чи інакше — зачепив усіх. Найбільше опирались українізації службовці великих міст (євреї, росіяни і таки ж українці, що відвернулись від мови батьків як мужичої).

Куліш сміється над цим середовищем майже доброзичливо, адже так і його було виховано школою, у тому ж дусі, поки не без впливу Винниченкових творів він не повернув 1917 р. до народної мови. Драматург уважно слухає своїх героїв, які дійшли мало не до бійки на сімейному диспуті.

Мазайло. «... нічого з вашої українізації не вийде, це вам факт, а якщо і вийде, то пшик з бульбочкою — це вам другий факт, бо так каже мені серце».

Дядько Тарас. «Їхня українізація — це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було... Попереджаю!»

Мока. «Провокація. Хто стане нищити двадцять мільйонів самих лише селян-українців, хто?»

Комсомолец Губа допитує Мазайла: «Невже ви справді не вірите? Радянській владі не вірите? Партії?» А старий Мазайло замість відповіді «став пити воду».

Висновок тьоті Моті: «Та в «Днях Турбіних» Альоша, ти знаєш, як про українізацію сказав: все це туман, чорний туман, каже, і все це минеться. І я вірю, що все це минеться».

Лишаємо читачеві міркувати над тим, хто ж з героїв «Мини Мазайла» мав рацію. У виставі «Березоля» такими схематично правильними виглядали комсомольці, які в час дискусії розважались і забивали м'ячем «гол».

Вистава Курбаса з чудовими акторськими роботами Гірняка, Крушельницького, Ужвій, які легко, елегантно демонстрували блискуче розроблені характери-маски, викликала безугавний сміх. Частина глядачів образилась, а дехто був і обурений,— обговорення національних проблем видавалось неестетичним і націоналістичним. Табу тривало півстоліття!

Як же тепер грати цю комедію, як подавати дискусії, в яких виграє, міниться, тішиться і розважає нас виразно мовлене слово?

Досвід харків'ян, де «Мину Мазайла» поставили як дипломну виставу (керівник А.Стародуб), може стати корисним і для інших театрів, бо тут знайшли справді сучасний хід — зіграли комедію як музичну. Затанцювали, заспівали маски, а оскільки це робила ще незаштампована, здібна молодь, то її сценічне буття виявилось привабливим для глядача. Ідеологічні питання було у такий спосіб згладжено,— а, може, так і слід зараз робити?

Адже з тієї, першої українізації, як і належало за задумом знавця національних проблем Сталіна, вийшов історичний «пшик». Зараз на Україні гряде нова смуга українізації школи і службового апарату,— що ж з того буде? Якщо робитиметься поспіхом і формально, на рівні чергових декретів про переробку школярів, то знову матимемо «пшик з бульбочкою». Хіба що уряд виявить обережність, покладаючись на сприятливу течію часу. Не поспішайте, бо можна захекатись,— попереджав Мусій Копистка...

Мені не довелось бачити інших вистав «Мину Мазайла»,— зрозуміло, що можливі різні форми сценічного буття твору. Важливо, щоб режисер не одягав білий халат перукаря: «Вас не турбує?...» Турбує, непокоїть, дратує, примушує думати! — для цього ж і писав колись драматург свою п'єсу.

На порозі 30-х років Микола Куліш — у розквіті художніх сил. Навдивовижу сильний природний талант його доходить зрілості. Він здатний творити образ людини з одного речення, як скульптор, він ліпить драму, як жінка — носить її у собі до певного часу, «колише».

Люди, які зберегли пам'ять про його квартиру, згадують ідеальний порядок на письмовому столі: тут він тільки записував репліки героїв, а слухав їх на ходу, на прогулянках по парку та околицях. Процес творчості проходив непомітно для стороннього ока. Та кабінет і гарна бібліотека потрібні Кулішеві, він багато читав і знав, хоч ніколи не демонстрував своїх знань. Чимало важить в його житті музика (до речі завжди, з часів Олешок), саме в ці роки — класична XIX віку. Діти підросли, він з родиною уперше має власну квартиру у кооперативному будинку «Слово». Йшов йому тільки 40-й рік і попереду могли бути прем'єри, квіти, нові твори й втішні онуки...

Катастрофа колективізації поставила Куліша на крайню межу, він реально побачив і свій власний кінець: що буде через 10 років з МК?

Потреба висловитись, порозумітись із сучасниками мучила його. У нових творах він шукає компромісні лінії, які б дозволили протягти текст через Репертком.

Почалося це з «Патетичної сонати», замисленої 20-го року. Автор повідомляв Дніпровському: «Думаю писати п'єсу (сюжет з мого роману). Вийде щось схоже на «Любовь Яровую», та чорт з ним... Іду на маленький компроміс моему милому і рідному, але не дуже культурному суспільству».

«Малий» компроміс у процесі завершення твору та пристосування його до сцени перетворився на великий, але й зв'язок із «Любовью Яровою» практично втратився. Натомість проступила полеміка з «Днями Турбіних» Булгакова, — Куліш побачив цю виставу у Москві 8-го чи 9-го лютого 29-го року (міг бачити й раніше).

Полемічний запал драматурга призвів до зниження тієї любовної психологічно-мальовничої манери, якою користувались мхатівці у зображенні білої гвардії. Позиція Куліша зрозуміла й несхитна: «Це були вороги, на боротьбу з якими я йшов, не вагаючись». Та найцікавіше інше. Як і Булгаков, Куліш вибудовує на сцені і в лейтмотивах твору образ Дому і, політично заперечуючи позиції російського драматурга, художньо підтверджує його характеристики революції як безжалісної, руйнівної сили.

Дім у Булгакова — це рятівні мури, за якими герої шукають захисту від історії. Родина, тісне коло друзів допомагають пережити божевільні вибрики історії, аби вона не переступила порогу дому.

Дім у Куліша — символ співіснування різних суспільних прошарків, кожен поверх — інші можливості й місця у житті. В час радісного вітання революції Дім-суспільство ще стоїть. Та хто врятується? Доля героїв — безнадійна.

Мешканці підвалу. Настя — збожеволіла, її чоловіка, безногого Оврама розстріляли білі.

Жителі першого поверху. Кумедний вчитель Ступай-Степаненко, наміряючись зупинити братовбивство, помирає від випадкової кулі. Його дочку Марину виселили із затишної квартири, де так мелодійно били куранти й звучала «Патетична соната» Бетховена. У підвалі звуки курантів замінюють краплі води, як годинник (клеп-сидра) вони відраховують останні хвилини її життя.

Господарі дому, що жили на другому поверсі. Родина генерала Пероцького зникає невідомо коли й куди, усі пропадають — і батько, і Жоржик, і Андре, і навіть їхня економка Аннет. У квартирі — ревком.

Жителі горища. Зіньку вбивають білі на кладовищі. Єдиний, хто лишився живим — поет Ілько Юга, якого Лука замкнув у ревкомі, бо завтра його треба відвезти до трибуналу. «Судити треба!», — втішає друга симпатичний Лука.

У фіналі творів Булгакова і Куліша звучать оркестри. Це крокує історія. У росіянина вона настає під важкі ритми «Інтернаціоналу», в українця оркестр грає «Патетичну сонату». Відібрано в особи з її пристрастями право на мистецтво. Тільки історії належить тут останнє слово.

Зіставлення подібних творів може допомогти режисерові і художникові, а роль останнього саме в «Патетичній сонаті» особлива. Знайти легкий, поетичний образ дому, не повторюючи важкої символіки багатопверхового будинку, досить важко, успішне виконання цього завдання — вже шлях до успіху.

Драму, заборонену для України, врятував у 1931 році Олександр Таїров, який дістав дозвіл для Камерного театру й для Росії. Монументальне експресивне видовище з ефектними масовими сценами, вагомі, в образі щільно заселеного будинку, важкі декорації В.Риндіна — усе справляло враження. В.Ганшин — Ілько, Аліса Коонен — Марина, М.Жаров — матрос Судьба, Ф.Раневська — Зінька також були на рівні своїх обдаровань і вимог режисера.

А все ж лірична музична драма, яку написав Куліш, не стривожила глядача ні в Москві, ні в Петрограді. Режисери шматками викреслювали текст, щоб зняти ліричне начало твору, воно їм заважало й видавалось недоречним у час, що вимагав повного підкорення особи партії і владі.

Жанр історико-революційної драми з усіма її штампами став взірцем і для перших спроб здійснити «Патетичну сонату», що їх зробили на українській сцені Н.Орлов в Одесі та Д.Алексідзе у франківців. Тоді, у 60-і роки, мабуть інакше поставити цю п'єсу було неможливо.

Нові тенденції виявились уперше у виставі Красноярського ТЮГу. Ним керував тоді талановитий Геннадій Опорков. Це був період панування інтелектуальної драми. Красноярці прочитали Куліша у тій же естетиці, що й «Жайворонка» Ануя, — в естетиці стриманого, суворого диспуту про свободу думки й віри людини. Вистава розгорталась як спогади героя Ілька, якого вели на страту, це зберегло й ліричні барви і, головне, відкрило простір інтелектуальній дискусії. Ілька, як і Жанну д'Арк, час судив за те, що вони були не такі люди, як інші, й не здатні були підкорятись вимогам влади.

Здається, саме цим шляхом роздумів ішов у побудові образу поета і Валерій Івченко-Ілько у Харкові, проте інерція революційного живописання взяла у театрі гору над усім іншим.

«Патетичну сонату» грали в останні десятиліття не часто, але швидко: на просторі від Казахстану до Пряшева, Латвії, Польщі. У кожній виставі були свої вдалі мізансцени, прикметні акторські роботи. Але п'єса й досі не мала великого художнього успіху, — а мені здається, що саме вона на нього заслуговує, бо поєднує театральні новації з традиційним для глядача заглибленням у людські долі, кохання й зраду. Перекладач творів Куліша російською мовою Павло Зенкевич писав

Юрію Яновському: «Гурович своїм не тільки обдарованням, але й величезною мужністю, волею й упертістю перший прокладає новий шлях взагалі для радянських драматургів».

Він мав рацію, бо саме дві музичні п'єси, написані тоді, майже одночасно відкривали перед драматичним театром нові шляхи: «Тригрошова опера» Брехта і «Патетична соната» Куліша. Твір Брехта з музикою К.Вайля виявився дуже сучасним і легким за формою. Драма Куліша консервативна, важка, тяжіє до класичних зразків XIX ст., бо і тон і ритм задає Бетховен.

Завдання сучасного режисера — максимальна розчистка форми твору, полегшення його конструкції, — для вивільнення ліричної думки й почуттів поета. Може, кому й пощастить? Почекаємо...

Коли у минулі роки я замислювалась над п'єсами Куліша, важка театральна доля «Вічного бунту» не викликала сумнівів. Драматург закінчив її кризисного 32-го року. Заборона «Патетичної сонати» в Росії, — а це був для нього вже єдиний вільний шлях, — цілком позбавляла його слова. І саме тоді, коли як художник-громадянин він би став на перехрестях часу й гукав на весь світ: «Пробі! Рятуйте! Що ж вони роблять з народом і країною...» Що може зробити у здичавілому світі письменник? Кожен вів свою лінію...

З приводу бунтівних, політичних поезій Байрона колись старий Гете висловився так: «Коли б Байрону пощастило увесь свій опозиційний запал витратити у парламенті, не цураючись і найміцніших виразів, він як поет постав би перед нами, очищений від скверни... Ось чому більшість «негацій» Байрона я б назвав «непроголошеними парламентськими промовами».

«Вічний бунт» — це якраз той самий запальний «парламентський» виступ Куліша за умов... відсутності парламенту й панування терору, а це робить такі виступи знаками мужності й несхитної громадянської честі людини. Драматург поспішав. Публіцистика заступала малювання типів.

Чи мав він якісь ілюзії відносно Реперткому у Москві? Ілюзії, як на сторонній погляд, цілком хибні. Бо ж скромне каяття партійця Ромена у фіналі твору нікого не могло одурити і не змінювало тонально трагедії замкненого кола, у якому опинилась інтелігенція країни.

Дійсність інтелігенції, — писав Гегель, — самопізнання. Цей процес у «Вічному бунті» трагічний, інтелігент його чесно здійснює до межі, за якою стоїть фізична або духовна смерть, злам, упокорення, самознищення.

Як же грати цей твір, у якому нема ні любовної історії, ні ревнощів, ні такого рятівного зараз сексу? Де люди сперечаються про кількість калорій, необхідних для фізичного виживання, і про спосіб виходу із смертельної кризи суспільства?

Мені здається, слід максимально посилювати енергію думки й почуття. Грати їх з пристрасстю героїв Шекспіра, на яких і орієнтувався сам Куліш. Варто звернути увагу й на таке: іронічна характеристика духовної кризи Ромена для драматурга — захисний хід, спроба відокремитись від героя, уникнути отождоження з ним. Здається, що сучасному режисерові варто було б довести це розмежування до логічного кінця. У виставу проситься Автор — як оповідач, коментатор і друг героя. Йому слід віддати не тільки початкові іронічні репліки. Варто обережно, з матеріалу самої драми, простягти наскрізну лінію авторських роздумів та видінь.

Сучасний режисер, в принципі, справді здатний поставити на сцені майже все. А що ж казати про такий, насичений думками, щирим болем і трагічним передчуттям твір? Яких тільки політизованих, примітивних інсценізацій та драм не показували театри за останні роки! А «Вічний бунт» чекає, він не є репертуарним.

Не по силах? Чи бракує у залі тих глядачів, для яких уроки минулого зберігають свою вагу й здатні викликати живе співчуття? Що ж, їх справді у залі — обмаль...

«Маклені Грасі» — «пощастило». Куліш встиг її закінчити 33-го року. А Курбас — навіть показати глядачам, за що негайно поплатився роботою. А незабаром — і арешт. Нетеатральні настали часи! У зимовому Харкові голодні люди блукають у пошуках їжі, а невідомий селянин вмирає у тому парадному, де живе драматург. Не вистачає палива, лопаються старі труби. Світло в театр дають тільки о пів на одинадцятю, починають грати перед порожнім залом об 11-й або відмінюють виставу. У вікнах городян — відблиски гасових ламп, пливе парафін у підсвічниках, тіні блукають кімнатами і ховаються у закутки.

«Маклена Граса» — дитина цього голодного, примарного світу. Не випадково Курбас будував дію на грі світла й тіні, і починала її Анеля — Валентина Чистякова з підсвічником у руці. У графіці світла й темряви, яка може виглядати запозиченою з тих чи інших систем (театр тіней, графіка експресіонізму) насправді панувала звичайнісінька побутова правда! Піднесена митцями на рівень узагальнення.

Лесь Курбас, як згадував Куліш вже 37-го року, мав бажання зняти взагалі усі локальні барви з драми, грати її як річ цілком умовну, що стосується і Польщі, і Радянської України. Проте, автор з тим не погоджувався, не сприймав польський фашизм і утиски українців, мав намір бачити на сцені все-таки Польщу. Мабуть, саме тут він даремно обмежив волю й фантазію Курбаса, який поривався грати притчу про беззахисну людину й диктаторський світ.

Зрештою, Курбас поставив твір як хотів і міг. Перед глядачем розгортались картини умовної Польщі, а проблематика твору вибудовува-

лась системою так само умовних і водночас простих образів-символів (підвал, годинник, балкон, собача будка та ін.).

Випало «Маклені Ґрасі» бути найпохмурішою, мабуть, виставою тих часів, бо в творі переважали образи дощу, холоду, ночі, хвороби, розкладу й смерті. І два улюблені коміки «Березоля» — Гірняк та Крушельницький, від яких глядачі чекали розваги, лишались незвично серйозними. На сцені навіть під завісу ще не світало. У житті — тажкож...

На щасливе відродження «Маклени Ґраси» можна було сподіватись, коли вона після дипломної вистави Леся Танюка ще 1962 р., міцної врівноваженої роботи заньківчан з рисами брехтівської естетики (режисер С.Данченко) та постановки Є.Шифферса у Ленінграді, швидко виходить за межі України, її грають у Росії та Болгарії, бо конфлікти її універсальні.

Свого часу Курбас висував на перший план маклера Зброжека-Гірняка й Музиканта-Крушельницького як духовних антагоністів. Найвагомішою здавалася тема підпанків, лакеїв, маклерів, які рвуться хазайнувати у світі, де збанкрутували колишні господарі. Постать улесливого маклера, непомітного відданого слуги, орендатора економії та фабрики, — для України вагома, давня специфічна. Несподіваний крах Зброжека видавався грою випадку, а насправді був пророцтвом загибелі і цих героїв. Публіцистика Падура також заповідала повний крах — і героїв, і суспільства.

Нині є можливість більше уваги приділити жіночим образам твору, зокрема двом контрастним дівочим — Анелі й Маклени.

Беззахисна Анеля — дівчина вередлива, ординарна, не зла, зрозуміла у кожній обставині — здатна викликати співчуття саме своєю ординарністю. Їй важко жити у вирі драматичних подій.

Маклена, навпаки, характер неординарний, натура активна, схильна до крайностей, різких слів і несподіваних вчинків. Обидві вони стають жертвами часу, обом, хоч і по-різному, вже не знати спокою у житті. Маклена з револьвером у руці тікає в ніч і темряву — куди? У п'єсі вона відповідала б — до більшовиків, у революціонери. Що ж, там, на Заході, молоді мрійники не хотіли вірити чуткам про погане життя у радянській країні і справді їхали будувати соціалізм, — куди ж від цього подітись?

Тим часом 30-й рік заповідався повним крахом. Для багатьох. У тому числі і для Курбаса, про арешт якого 33-го року я вже згадувала, і для Куліша, якого заарештовують у грудні 34-го. Обоє розстріляли на Соловках восени 1937 року.

От ми й дійшли фіналу. Перегорнули два томи п'єс, багатих на зіткнення й дискусії, на вагомні характери. Зараз бачимо, якою насправді вагомою була творча постать Куліша, зараз ми спроможні

оцінити ту втрату, якої зазнали і література, і театр, коли він загинув.

Надії 60-х років на відродження театрального життя й активне повернення Кулішевих творів — вже як класичних — у щоденний репертуар театрів України не справдились, і ми знову можемо поставити питання — чому? Інерція чиновництва? Потайна протидія театральних «вождів» — Корнійчука та іже з ними, чиї давні маклери у критиці існують і по сьогодні?

Що заважає нам сьогодні повернути Куліша до театру, грати на сцені і в кіно, читати по радіо? Давайте подумаємо над цим...

//Український театр. — 1992. - № 6. — С. 2-13.



V. ПЕРСОНАЛІЇ ДРАМАТУРГІВ

«Купив книжку Н.Кузякіної “Нариси з іст[орії] укр[аїнської] рад[янської] драматургії (1936-1960)” Там є цілий ряд прецікавих сторінок. Це та сама авторка, що написала книгу про Куліша М. Загалом книга “витримана”, але часто вона над цим так красномовно печеться і так натякає, що я дивуюся, як її не підрізали в певних місцях. В багатьох місцях вона надзвичайно чесна. А це в нас рідкість. Або чесний і дурний, або розумний і нечесний.»

З книги письменника Валерія Шевчука. «На березі часу. Мій Житомир. Власний кореспондент» // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – №203.

РУХ І КОНТРАСТИ

*До 90-річчя від
дня народження
Івана Антоновича
Кочерги*

Людська і письменницька доля Івана Кочерги була радше унікальна, ніж типова. Він поєднував у собі полярні, взаємопротилежні риси та властивості. Дія його п'єс вільно переноситься в Німеччину та Францію, в Ташкент і на Далекий Схід. Туди, де сам автор ніколи не бував і, мабуть, навіть не відчував потреби бути. І хоча дія багатьох його творів відбувається на залізничних станціях та вокзалах і герої замріяно говорять про незвідані простори і таємничі пригоди, сам Кочерга був, без сумніву, найменше здатний до будь-яких подорожей і мандрівок. Він, що стільки писав про рух, прагнув, здається, лише спокою і тривкої рівноваги. Письменник, що не писав віршів як таких, залишив після себе кілька драматичних поем, і дві з них виявилися найвагомішими з його творів. Романтик за способом художнього мислення, він писав реалістично подібні психологічні драми.

Список контрастів можна було б продовжити, проте їх кількість не грає ролі. Важлива їхня природа, той принциповий розрив між життям і мистецтвом, який завжди існував і в мисленні, і в самому побутуванні Кочерги як людини. Стосунки його — людини і митця — з життям склались важко, особливо ускладнилися вони в умовах нового суспільного ладу. На тлі і в зіставленні з драматургією М.Куліша, М.Ірчана, І.Дніпровського, І.Микитенка, О.Корнійчука своєрідність життєвої і творчої долі Кочерги особливо помітна. Спочатку ця своєрідність проситься у формулювання з часткою “не”: Кочерга не брав активної участі у встановленні Радянської влади на Україні, а інші — брали, Кочерга не створив драматичних творів про боротьбу народу за цю владу, а інші — створили, Кочерга не був і не вважав себе пролетарським письменником, а більшість інших іменувалась саме так, діяльність Кочерги 20-х рр. проходила ніби на периферії українського мистецтва, в той час як діяльність Куліша та Микитенка визначала магістральні його шляхи, і т. ін., і т. ін.

Так, без сумніву, Кочерга не народився новатором, шукачем незвіданих, нових шляхів у драматургії, і перелік того, чого йому бракувало для цієї ролі, зайняв би чимало місця. Багато місця забрало б і те, що можна було б назвати “уроками Кочерги” зі знаком мінус,— починаючи від інтелектуальної глухоти у деяких питаннях і закінчуючи самоповторенням. Сама по собі вагомість цих “не був” і “не створив” вже ніби окреслює межі художнього явища, та не дає відповіді на запитання: у чому ж “уроки Кочерги” зі знаком плюс, що створив і чим був цікавий цей драматург!

А втім, діяльність Кочерги було явище закономірне і необхідне. Закономірність її визначалася тим, що значну кількість населення дореволюційної Російської імперії складала дрібна інтелігенція і чи-

новництво, становлячи відчутний прошарок обивателів у більших та менших містах України. Перевиховання цього прошарку радянською владою, відокремлення з маси нейтральних обивателів активних громадян — процес, історично досить значний, складний та суперечливий за своїми наслідками. Прихід Кочерги в українську літературу відбив позитивні здобутки в цій сфері, революція та Радянська влада допомогли драматургові розірвати пута обивательщини і вийти у світ великих думок і почуттів.

З особливою наочністю рух Кочерги в макрокосмі великих ідей (і суперечності цього руху, визначені часом) виявився у характері тих історичних засад, які визначають його драматургію. Ще 1929 р., рецензуючи виставу за твором С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла», Кочерга писав про два принципи використання історичного матеріалу в драматургії: один — це створення сюжетів з використанням історичних осіб, другий — створення на історичному тлі таких характерів, які б силою своєї виразності ставали самі історичними особами. Перший шлях, на думку Кочерги, репрезентували п'єси Старицького і Тобілевича, — вони подавали історичні постаті в елементарних, наївних рисах, хоча саме ця наївність і захоплює глядача чимось свіжим. Другий шлях — шлях Гоголя, який ніколи не використовував готові характери, запропоновані історією, а творив свої, подарувавши читачам безсмертний образ Тараса Бульби.

Наприкінці 20-х рр. Кочерга беззастережно йшов шляхом Гоголя, в його творах на історичному матеріалі («Фея гіркого мигдалю», «Алмазне жорно», «Свічине весілля») переважають характери, історично не задокументовані, створені фантазією драматурга. Та в 40-і роки принципи драматурга змінюються, і в драматичних поемах «Ярослав Мудрий» та «Пророк» він створив образи історичних осіб — київського князя Ярослава Мудрого та поета Тараса Шевченка.

Як автор п'єс на історичні теми, Кочерга цілком ішов шляхом “шіллеризації”, якщо вжити відомий термін Маркса з листа до Ф. Лассалю. Історія для нього була підручником з точно відомими відповідями. Самі відповіді, в залежності від позицій авторів підручника, могли досить відчутно і навіть кардинально змінюватись, але за будь-якого варіанту це були саме відповіді підручника: розв'язання однозначне, варіанти виключено. Герої його завжди були рупорами ідей, і драматург ніколи не турбувався надмірно їхньою історичною точністю та конкретністю.

Саме розуміння деяких проблем історії пройшло у Кочерги досить показову еволюцію. У давній «Песне в бокале» (1910), змальовуючи повстання ремісників, драматург показував їхню нездатність до державних дій та мислення. Романтична казка приводила до брами міста Ротштейна прекрасного лицаря Норберта Одерменніга, — він і тільки він був здатний відновити в місті тишу та спокій, необхідні для його

нормального життя. Новий правитель міста, перед яким схилялись і ремісники, і бюргери, і патриції, вимагав повного підкорення і обіцяв покарати кожного, хто зчинить заколот. Народ був представлений у творі грубою, жорстокою масою, Норберт — благородним і справедливим. Такою була історія в ідеалістичних підручниках, якими тоді послуговувався Кочерга.

Від «Феї гіркого мигдапю» через «Алмазне жорно» і до «Свіччиного весілля» виростало і формувалось нове розуміння історії у драматурга, і коли в «Феї гіркого мигдалю» добробут кріпаків залежав від благородства і доброти графа Бжозовського, то в «Алмазному жорні» ні чесність, ні питоме благородство судді Дубровського не можуть врятувати гайдамак і Хмарного. А в драматичній поемі «Свіччине весілля» народ і Воевода протиставлені вже з цілковитою різкістю і непримиренністю, для драматурга це вороги, мир між якими можливий тільки для накопичення сил, а війна — неминуча. Народ тут виведений у постатях ремісників, що вболівають за долю міста та його мешканців, в образі гордого, ніжного і благородного зброяра Свічки. А Воевода та граф Ольшанський — люди жорстокі, віддані власним пристрастям і егоїстичним інтересам.

Своєрідним синтезом, що по можливості виключав ідеалістичні та матеріалістичні крайнощі підручників історії, став «Ярослав Мудрий». У якихось гранях це було повернення на позиції давньої «Песни в бокале» — мудрий і благородний князь, який твердою рукою приборкує пристрасті й обіцяє покарати кожного, хто підніматиме меч розбрату на Русі. Та було в «Ярославі Мудрому» і суттєво інше. Стосунки Ярослава і народу, їхня взаємозалежність поставали як різко драматичні для обох сторін, незважаючи на те що обидві сили були змальовані в однаково позитивних фарбах, і князь, і представники народу розумні, чесні і благородні, всі вони турбуються про кращу долю Києва і Русі. Та вони стоять на різних щаблях феодальних сходів — і взаєморозуміння між ними можливе тільки у кризисні, виняткові хвилини.

Таким чином, серія відповідей Кочерги на те саме запитання протягом десятиліть істотно змінювалась (народ грубий, обмежений — князь благородний, народ благородний — князь грубий і обмежений, народ і князь — однаково благородні). Та за будь-якого варіанту ці відповіді були саме відповідями вже відомих підручників, історія в них завжди розповідалася з метою повчання, але ніколи не досліджувалася в її найсуттєвіших колізіях. Ні вийти за межі «шіллеризації», ні досягнути єдності трагедійних суперечностей хоча б у її межах драматург не зумів, дарма що в «Ярославі Мудрому» і прагнув до цього.

Дещо глибше, хоча так само в суперечностях, рухалася і гуманістична думка Кочерги. Природний для Кочерги гуманізм мав у передреволюційні часи пасивний характер. Його дієвість обмежувалася уявленням драматурга, за яким людина — іграшка в руках долі і цілком

залежить від її добрих чи злих намірів. Думки ці Кочерга сприйняв з творів романтиків XIX ст., для яких добро і зло існували як вічні категорії, а форми втілення зла могли трансформуватись — доля, фатум, приреченість, фантастично-потворні видава, істоти та ін.

Оптимізм перших п'єс драматурга визначався його вірою в доброзичливість сил світу, в їхню здатність сприяти пориванням людини до щастя. Проте з роками дедалі відчутніше звучить у творах Кочерги і песимістична нота, незримі, невідомі сили долі віщують людині лихо, обійти чи подолати їх неможливо («Женщина без лица», «Выкуп»).

Духовний розвиток, внутрішній рух Кочерги у повоєнні часи виявились у нових гранях його світовідчуження. Оптимістична концепція світу, властива радянському мистецтву, утвердження свободи людини як творця власної долі мали на Кочергу значний вплив. У кращих своїх творах він іде за цією концепцією, герої його повстають проти збігу несприятливих обставин, хоча відгомін старих уявлень відчутний і в «Майстрах часу», і в «Підеш — не вернешся».

Розв'язання проблем гуманізму в творчості Кочерги своєрідно виявилось у суперечностях оцінки діалектики емоційного та раціонального в людському житті і творчості.

Чимало критиків свого часу дорікали Кочерзі раціоналізмом, надміру розрахованими, жорсткими конструкціями сюжетів, що демонстративно оголюють думку письменника. Закиди були справедливі, і раціоналізм Кочерги не підлягає сумнівам, для нього п'єса завжди була засобом доведення тієї чи тієї тези, тієї чи іншої концепції життя, якій підпорядковувалась логіка характерів та подій. Загалом посилення раціоналізму в творчості романтика Кочерги могло б викликати здивування (адже романтизм — це насамперед емоційне несприймання чи утвердження світу), коли б воно не було типовим для романтиків XX віку і для мистецтва того часу в цілому.

Сам Кочерга посилення власне розумового, вольового елементу в житті та мистецтві сприймав з тривогою, часом збентежено і навіть розгублено. Шануючи людський розум, він протягом років віддавав перевагу почуттям, і герої його скорялися логіці почуттів, яка не завжди тотожна розумовій. У запису «Пьеса о нелогическом в жизни» драматург вирізняє тему: «В жизни есть высшая, другая логика, непохожая, а часто диаметрально противоположная обычным представлениям людей». Мабуть, ішлося тут не тільки про незбагненність (з погляду побутового) складного плетива випадкового та закономірного, що виступає як вища логіка. У поняття «вища логіка» Кочерга неодноразово вводить і сферу почуттів, діалектика почуття сама собою здатна виступити суддею та захисником людини. Поваги до почуття кохання вимагає Невзглядов («Полчаса любви»), в ім'я почуттів повстає проти похмурої логіки сухих фактів Чумаков («Цитата»). Стеся приходиться

до Цвіклівця просити алмаз, на купівлю якого не вистачить грошей навіть у польського короля («Алмазне жорно»). Нею керують не розум, а почуття, — і мудра людина визнає вищі права почуттів, даруючи дівчині алмаз для викупу нареченого.

Та на межі 30-х рр. загострене зображення класових конфліктів у мистецтві різко посилює раціональну, вольову засаду в ньому. Класовою логікою драматурги прагнуть заступити будь-яку іншу, логіка почуттів відкидається як застарілий романтизм, істотні грані гуманізму ніби відрубуються. Моральне сум'яття Кочерги тих років виявляється у «Фаустині», в різкому запереченні любові і бажанні підвестись над ненавистю. Людина майбутнього в «Фаустині» позбавлена будь-яких почуттів, вона підвладна тільки велінням розуму і волі.

Проте така емоційно ампутована людина не могла стати ідеалом Кочерги, хоча драматург і прагнув себе переконати в цьому. виправлення «збочень» у духовному розвитку письменника повертає емоціям людини їхнє законне місце. Правда, «збочення» не проходять без наслідків, і гуманізм митця не зазнає втрати в духовних пошуках тих років. І коли раніше, скажімо, в «Цитате» Чумаков вірив Поліксені Петрівні, що вона не винна у смерті чоловіка, хоча докази її провини були наочні і здавались незаперечними, то у написаному через чверть століття «Виборі» Віра Немилова не вірить чоловікові, хоча жодного доказу його політичної зради нема, а сестра Немилова, Ніна, яка продовжує вірити братові, засуджується драматургом як людина, в якій любов перемогла обов'язок, емоції вбили моральність.

Для багатьох творів Кочерги кінця 30-х — 40-х рр. характерне прагнення силоміць підпорядкувати емоції голосові розуму, розчленувати їх ножем раціоналістичного аналізу. Думка про анатомію сердець (сам медичний термін викликає тут спогад про операцію професора Керекеріуса, який вирізав серце з грудей Фаустини) неодноразово повторюється в його п'єсах («Екзамен з анатомії»), хоча не завжди ця операція дає бажані наслідки. Часом саме раціоналістичне, заздалегідь складене уявлення про героя та його вчинки обертається неправдою, і люди, які здавались драматургові гарними людьми, насправді виявляються емоційно сухими, а значить, бездушними.

Видається, проте, закономірним, що у найкращих творах Кочерги тих часів «закони добра в серці», довір'я до почуттів утверджуються як основа людського щастя та взаєморозуміння, адже саме цьому присвячено, зокрема, і «Китайський флакон». А в останніх п'єсах Кочерги стихія почуттів знову ніби відсуває на другий план раціональне, постає проти його залізної, страшної своєю невідворотністю логіки. І Тарас Шевченко, який на противагу аргументації розуму прагне вирвати у злої долі хоч трохи щастя («Пророк»), і математик Челін, що у розпачі прокидає життя і смерть, бо вони вбивають красу та істину

(«Істина»),— ці герої показані як емоційно багаті натури. Гнучкість і тонкість їхніх емоцій — важливий спосіб пізнання світу і людини, розкриття власне людського.

Суперечності у ставленні Кочерги до раціонального та емоціонального в житті і мистецтві були пов'язані з реальними суперечностями дійсності. Повнота здійснення людиною її власне людських функцій можлива тільки за умов гармонійного поєднання «рацію» та «емоцію», будь-яке різке порушення цієї гармонії веде до збіднення людського ества та викривлення гуманізму.

Ні інтуїтивізм, який заперечує роль розуму та його здатність до пізнання світу, ні холодний раціоналізм, що розглядає почуття як прикрі «витрати виробництва» в житті та суспільному побуті, не здатні забезпечити максимальне саморозкриття людини та її рівновагу в суспільних катаклізмах ХХ ст. Відбиваючи у своїх ваганнях порушення емоційно-раціональної рівноваги в самому суспільстві, раціоналіст Кочерга, проте, був схильний прилучитись до думки про першорядність почуттів, емоцій у пізнанні людини, безпосередньо пов'язуючи їх («хто в серці добро береже як закон») з утвердженням гуманізму.

Театральна і драматургічна система Кочерги, яка видається досить старомодною вже в його дореволюційних творах, в умовах розвитку радянського театру 20-х рр. стає консервативною. На сцену радянського театру 20-х — початку 30-х рр. прийшло нове життя. Цінність навіть простих картин цього життя була остільки великою, що часом здавалось не тільки непотрібним, але й шкідливим будь-яке художнє насильство над матеріалом. «П'єса — шматок життя»,— декларує М.Куліш, прагнучи до збереження на сцені максимальної природності у розгортанні подій. Драматурги-новатори намагались відкрити закони нової театральності в самому матеріалі, що його пропонувало життя (В.Маяковський, М.Куліш, М.Погодін, В.Вишневський та ін.). Нові типи і конфлікти приходять в театри і з п'єсами тих, хто посідав у драматургічній полеміці тих часів “праві” позиції і виступав захисником старих драматургічних форм та здатності їх до оновлення (О.Афіногенов, В.Кіршон та ін.). Але і в тому, і в іншому випадку новий матеріал змінював істотно сам вигляд сцени, саме розуміння театральності в театрі. Вишневський в «Поспеднем, решительном» писав: «Слушайте, ви, любители старых сладких форм. Ми зараз покажемо шматок нашого життя...» “Шматок життя” протиставляється “старим солодким” формам, старій красивій театральності. Із запереченням усталених форм театральності пов'язана і та уїдлива полеміка, зокрема з балетом В.Глієра «Червоний мак», яку провадять у ці роки і Вишневський («Последний, решительный»), і Маяковський («Баня»). Маяковський чудово розумів суть справи, коли пов'язував вимогу: «Зробіть нам красиво! У Великому театрі нам завжди роблять красиво. Ви бачили «Червоний мак»? Я бачив «Червоний мак».

Надзвичайно цікаво!» — з уявленнями збюрократизованих службовців про мистецтво, з обивательською мрією побачити “красиве життя”. Народне повстання, закуте у вишукані балетні форми, цілком задовольняло смаки старого і нового міщанства, це було ефектне видовище, приємна розвага. Для Вишневського та Маяковського, зокрема, «Червоний мак» — майже особиста образа.

А для Кочерги той же «Червоний мак» — захоплива вистава, що викликає захват і просто ентузіазм. Нагадаємо його оцінку музики Глієра та декорацій Петрицького: «Всамперед музика, що її написав Глієр. Пекуча, палка, часом солодка і ніжна, — але скрізь надзвичайно виразна й драматична, — просто говорить. Далі фарби. Тільки в гарячковому сні можна побачити такий буйний розквіт червоних, зелених, жовтогарячих, блакитних дрібних плям, і все це крутиться, жевріє, вабить...» (1929 р.). Якби ця рецензія потрапила до рук Маяковського чи Вишневського, вони б з гордістю її демонстрували як підтвердження своєї правоти. «Гостра, як перець, музика, чарівна пластика, солодка, палка і ніжна музика, вакханалія фарб...» — однієї фразеології тут було б досить, щоб знищити і рецензію, і рецензента, щоб побачити за ними обличчя вдоволеного обивателя, який з утіхою споглядає картини народних страждань та повстання в обгортіх балетних вишуканих візерунків.

І такий висновок був би частково виправданий. Консервативні театральні смаки Кочерги багато років зберігали в собі риси, такі близькі серцю дореволюційного обивателя. Автор «Девушки с мышкой» та «Охоты на единорога» добре знав, як треба писати, щоб показати мадам Мезальянсовой “красивих живчиків на красивих ландшафтах”. Часом він навіть робив певні кроки в цьому напрямі, і тоді в «Нічній тривозі» з’являлися сцени обивательського драматизму (лінія Любовицька — Івлєв — Гепця), що нагадували поетичну пошлість давніх фарсів Кочерги.

Старомодна стійкість та цупкість естетичних смаків театральної провінції здавалась багатьом особливо кричущою на тлі завзятого експериментаторства 20-х рр., на тлі того оновлення театру, що визначає цю епоху. Проте з бігом часу поступово відпадали певні надмірності театральних експериментів, почав зменшуватись і розмах власне експериментів. Художники від пошуків нових форм переходять до розробки знайдених і традиційних, і на кінець 30-х рр. з’ясувалось, що деякі риси старої, консервативної театральності міцно увійшли в сучасну естетику й активно використовуються драматургами.

Театрально консервативний Кочерга з його любов’ю до сценічних ефектів і підкреслено красивих ситуацій премією за комедію «Майстри часу» був висунутий у перший ряд радянських драматургів, сприймаючи це не просто як визнання його таланту, але й як схвалення його естетики.

За яскравою видовищністю «Майстрів часу» стояв, проте, не тільки

колись відкинутий, а зараз визнаний традиційний спосіб театрального мислення,— стояло ґрунтовне вивчення справжніх секретів сценічної виразності. У роки, коли театр був часто трибуною і мітингом, коли власне театральна специфіка відкидалась зухвалою молоддю і вона несла на сцену шматки життя, не дуже турбуючись про їх удосконалення,— у ці роки постійні спроби Кочерги показати на сцені саме театр, зберегти неповторні риси граціозної видовищності мали свою вагу. Бо в театральному консерватизмі Кочерги жило і відчуття справжньої суті, найглибшої природи театрального мистецтва як веселого, дотепного і повчального видовища, умовного за своєю суттю. Там, де це відчуття святкової видовищності театру знаходило собі ґрунт у самих подіях та характерах, Кочерга досягав значних результатів («Фея гіркого мигдалю», «Алмазне жорно», «Свіччине весілля» та ін.). Там же, де письменник прагнув до зовнішньої, поверхової краси, театральності, він зазнавав невдач.

Свою значну вагу в утвердженні багатогранної видовищності театру мала тоді й наївність творів Кочерги, як органічна якість його театральної естетики.

Українська критика минулих десятиліть, відзначаючи «наївність» п'єс Кочерги, ставилась до цього явно недоброзичливо. А втім, сам Кочерга, коли вживав цей термін, пов'язував його переважно з достоїнствами театального видовища чи п'єси, наївність як ознака твору сприймалась ним прихильно і виправдовувала багато інших вад.

У послідовному утвердженні «наївності» сценічного видовища, яке ми зустрічаємо у Кочерги, жило відчуття глибинної суті театру. В сучасній російській драматургії про це багато думає Арбузов, який неодноразово виступав на захист «наївності» театру й тієї емоційної повноти, яку дають деякі його жанри, зокрема мелодрама. Колеги Б.Брехта по «Берлінському ансамблю» були здивовані тією наполегливістю, з якою він в останні дні свого життя говорив про обов'язкову «наївність» театру: «Більшість тих, хто займається театром, і не тільки теоретики,— навіть не мають цього слова в своєму словнику. Як же вони тоді можуть створити вартий поваги, осмислений, живий театр! Вони справді вважають, що в мистецтві можливе прекрасне поза наївністю. Ні, наївність — це категорія естетична і цілком конкретна».

У драматургії Кочерги «наївність», тобто природна довіра до здатності глядача легко увійти в гру й сприйняти її умови, не забуваючи при тому, що це повчальна гра і, як всяка гра, не претендує на цілковиту вірогідність,— ця наївність справді виступає як естетична умова діяльності драматурга.

Драма, а особливо комедія Кочерги, мають яскравий ігровий характер, а добре збудований сюжет містить у собі найвагомішу частку цікавого в творі. Д.Лихачов з приводу таких творів пише, що «там,

де домінує сюжет, внутрішній світ твору завжди тою чи іншою мірою “полегшений”. Опір середовища падає, час прискорюється, простір розширюється. Метроном дії рухається швидко і широко». Переважна увага до “метронома дії” в драматургії Кочерги, природно, не сприяє поглибленому виписуванню характерів, іноді, розкриваючи рух людини в часі, драматург використовує хронікальний принцип («Майстри часу», «Пророк»). Характери у Кочерги часто статичні, навіть коли він показує їхні зміни, то вони переважно результативні, залишаються за гранню сюжетного часу, відбуваються між актами, а не в самій безпосередній сценічній дії.

І в цьому розумінні поетика “гарно зробленої п’єси” має і свої позитивні риси, і свої вади. До її позитивних рис слід віднести вправно організований сюжет, що концентрується навколо якоїсь речі або пов’язаний з образом-символом. До її вад належать бідність і навіть умовність характерів, певна одноманітність мови. Та в кращих творах Кочерги, до яких слід віднести і його драматичні поеми, і п’єси на історичні теми, і «Майстри часу» та «Вибір», достоїнності “гарно зробленої п’єси” цілком перекривають її вади, а традиційність драматургічних жанрів відповідає структурі художнього бачення драматурга.

Кочерга як драматург найлегше мислив у рамках вже освоєних драматургічних жанрів, і в цьому він близький до Афіногенова та Кіршона в їхньому послідовному захисті життєспроможності, життєздатності старих форм. Водночас драматург створює нові комбінації вже відомих драматичних форм, шукає можливих шляхів з’єднання драматичної казки та водевіля («Фея гіркого мигдалю»), сатиричного огляду та фантастичної феєрії («Марко в пеклі»), водевіля та побутової комедії («Китайський флакон») та ін. У драматургії 30-х — 40-х рр. Кочерга виступає послідовним пропагандистом проблемної драми та комедії. П’єси ці, що їх грали то ліричними драмами, то філософськими драмами та комедіями, істотно збагатили українську драматургію, підтримуючи певний, досить високий інтелектуальний її рівень. Жанр романтичної драматичної поеми і мелодрами у Кочерги найбільш традиційний («Алмазне жорно», «Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий»), але за художньою виразністю найвагоміший, і це ще раз доводить, що найпростіше, найприродніше драматург мислив у формах усталених і випробуваних.

Сталість драматичних форм в естетиці Кочерги і їх обережне оновлення допомагали збереженню непоривних зв’язків у літературному процесі. Кочерга-митець був неминучий і органічно потрібний драматургії. А коли це так, його праця заслуговує на взаєморозуміння і повагу.

**ІВАН КОЧЕРГА –
ТЕАТРАЛЬНИЙ
КРИТИК**

Письменник Іван Кочерга мало відомий в ролі театрального критика, хоча сторінки його діяльності як театрального рецензента становлять безсумнівний інтерес. Власне, і починав свій письменницький шлях майбутній драматург саме з театральної критики, не кидаючи пера рецензента протягом усього свого життя. В численних рецензіях та статтях, переважно на театрально-драматургічні теми, відбилися етапи його ідейного зростання, зміна смаків і симпатій. Ось чому знайомство з цією творчою сферою Кочерги дає змогу з'ясувати деякі важливі проблеми його естетики, пояснити етапи складної еволюції драматурга.

Починалась літературна діяльність Кочерги в Чернігові. Після закінчення Київського університету (1903) він повернувся до Чернігова і жив тут до кінця 1913 р., працюючи чиновником Контрольної палати. На сторінках газет “Черниговские губернские ведомости” та “Черниговское слово” він починає друкувати театральні рецензії, підписані криптонімом «И. А. К.», що дуже легко розшифровується, як Іван Антонович Кочерга. У своїх пізніших автобіографіях сам письменник також свідчить, що він почав писати з 1904 р., друкуючи статті в місцевих газетах.

Постійне для міста “Черниговское слово” — єдина щоденна політична та літературна газета, яка виходила з 1906 р., — в роки реакції була своєрідним взірцем чорносотенства й квасного патріотизму преси “нововременської” орієнтації. На її сторінках друкувались лакейські листи Миколі II із запевненнями у відданості монархії та православ'ю. Нав'язливі твердження про “засміченість” російської культури “єврейством” і прямі юдофобські випадки переходили з номера в номер. Революційні партії атестувалися як організації злочинців і грабіжників, що порушують громадський спокій. Сучасні російські письменники звинувачувались у ганебній зневазі до національних традицій.

Стосовно всіх інших національних культур, зокрема й української, газета висловлювалась так само недвозначно. Існує єдина загально-руська культура, — як живе єдина неділима Росія. Не гребуючи методами поліцейського доносу, газета інформувала: “...Нынешнее «украинство», несомненно, политическое явление, в основе которого лежит измена России”¹.

Дух реакційної, зашкарублої провінційності, яким тхнуть сторінки “Черниговских губернских ведомостей” та “Черниговского слова”, зберігався і в їх судженнях з приводу явищ літератури і театрального

¹ «Черниговское слово» від 21 травня 1909 р. (№ 726).

мистецтва. Театральне життя Чернігова тих часів не відзначалося ні інтенсивністю, ні значними художніми досягненнями, хоча іноді місто відвідували талановиті актори і міцні трупи.

Чернігів мав єдине, до того ж дуже старе, театральне приміщення, яким з жовтня по квітень не можна було користуватися — воно не опалювалося. Взимку актори виступали в залах клубів — малих, непридатних до цього; гімназисти, що складали значну частину глядачів, ставали свідками клубного картярства та пияцтва. Кочерга писав з цього приводу: “...Теперь поглядите на наших детей. Где они воспримут первые, самые драгоценные наслаждения свои прекрасные, чистые радости искусства? Вспомните эту низкую, прокопченную, потную клубную залу, эти неопрятные подмостки... Прибавьте к этому поучительное зрелище буфета и картежного азарта. Если бы я был гласным и при том обладал способностью к публичному красноречию, я бы всякую свою речь — все равно, о чем бы ни говорили — о пожарной команде, дешевом мясе или оценочном сборе, я бы всякую речь оканчивал катоновским примером: «*ceterum censeo*», — впрочем, я думаю, господа, что необходимо построить театр”.²

Своєї постійної серйозної трупи в місті не було. Миський театр періодично віддавався гастролерам, серед яких були і непогані російські трупи, і «русько-малоруські опереточные артисты», і випадкові зібрання акторів на межі оперетки й кафешантану. Грали О.Островського і Г.Гауптмана, О.Дюма і В.Ришкова, В.Найдьонова і В.Сарду та Я.Гордіна, — на всі смаки. «Русько-малоруські опереточні артисти» показували «Ой не ходи, Грицю...» М.Старицького, «Вихрест (В чаду кохання)» А.Козич-Уманської, «Смерть за честь. (З-під вінця в труну)» В.Прохоровича, «Хмара» О.Суходольського та ін. Проте найбільше полюбляла чернігівська публіка салонні драми та пікантні фарси, приправлені доброю порцією еротики. “Пикантный фарс исключительно для взрослых «Ух!, и без задержки», «Веселый фарс, гомерический хохот, всюду большой успех «Чары любви» Л.Палимской», «Счастье только в мужчинах...»” — цей репертуар рекламувався на першій сторінці газети, проте публіки в театрі було мало. Постійні рецензенти «Черниговского слова» скаржились на нетеатральність міста і погрожували глядачам, що «при такой театральности публики в будущем в Чернигов, как на северный полюс, артисты будут отправляться в экспедицию только при правительственной субсидии»³. Правда, критики мусили визнати, що в цьому велика доля провини самого театру, який зайшов у глухий кут. Вихід з нього один з рецензентів, відповідно до звичок газети —

² И. А.К. Театральные мысли. // «Черниговское слово» від 27 липня 1909 р. (№ 780).

³ «Черниговское слово» від 5 травня 1913 р. (№ 1847).

відвертати від конфліктів сучасності, — вбачав у постановці чарівних казок та історичних легенд. Вітаючи виставу «Камо грядеши» за романом Г.Сенкевича, він писав: «Сколько в жизни приходится выстрадать за один момент счастья, и как легко искусство может создать эту иллюзию счастья — радость проникновения в предвечную красоту. Благо привратнику, хоть на один момент могущему, хотя бы в красивой сказке, приоткрыть завесу скрытой от глаз красоты!...»⁴.

Знайомство з «Черниговским словом» дає можливість зрозуміти фігуру умовчання, обрану Кочергою для цих років, — дуже вже непривабливо виглядає компанія, з якою йому доводилось виступати.

Ясна річ, суспільна позиція чорносотенної редакції «Черниговского слова» й театрального рецензента Кочерги — поняття досить різні. Людина поміркованих поглядів і смаків, якій органічно чужі крайнощі будь-яких доктрин і почуттів, Кочерга стоїть осторонь цього лакейського блюдолизтва. Проте, байдужість до ідей боротьби за соціальне й національне визволення в творах мистецтва характерні для його рецензій того часу.

Кочерга виступав у ролі театального критика багато років, хоча досить нерівномірно в часі. В 1905 р. він друкується на сторінках неофіційної частини «Черниговских губернских ведомостей», потім кілька років найгострішої реакції, очевидно, мовчить. У 1909—1910 роках рецензії Кочерги — постійні на сторінках «Черниговского слова». Потім щось примушує його знову замовчати і відновити свою рецензентську діяльність тільки в січні 1912 р. («Нет, не в качестве театального рецензента, чье кресло мне пришлось оставить по причинам, о которых здесь не интересно вспоминать»⁵, — так починає И. А. К.-а першу рецензію 1912 р.). Весь рік він активно працює, але 1913 р. його криптонім знову не з'являється на сторінках «Черниговского слова». В кінці року Кочерга назавжди іде з Чернігова. Зараз можна назвати понад 90 рецензій Кочерги на сторінках чернігівських газет 1905—1912 років, хоча цифра ця, мабуть, не є остаточною.

Кочерга належав до рецензентів-практиків театру, що сумлінно реєстрували щоденний побут провінційної сцени. В багатогранності рецензентських відгуків Кочерги відбито строкату барвистість репертуару російського та українського провінційного театру передреволюційного десятиліття. Він писав майже про всіх репертуарних драматургів того часу: Горького і Карпенка-Карого, Дюма й Андрєєва, Зудермана і Ришкова, Айзмана й Островського. Він бачив значних акторів — братів Адельгеймів та Д.Карамазова, М.Садовського і М.Заньковецьку. В судженнях Кочерги з приводу тієї

⁴ «Черниговское слово» від 14 травня 1913 р. (№ 1855).

⁵ «Черниговское слово» від 3 січня 1912 р. (№ 1467).

чи іншої вистави, звичайно, були й випадкові міркування, й елемент надмірної суб'єктивності. Та в цілому думки, висловлені ним протягом 1905—1912 років, мають досить сталий характер і складаються в певну систему поглядів на завдання театру, обов'язки драматурга і права глядачів.

Кочерга розумів, що «театр давно перестал быть чисто идейным учреждением; с грустью приходится сказать, что теперь это прежде всего доходное предприятие»⁶. В його ж уяві завдання театру було значним і благородним, чарівна поезія театральної вистави покликана виховувати у глядача, особливо юнацького віку, почуття шляхетної краси: «В эти годы каждое впечатление жадно впитывается душой, и кто может проследить всю сложную и длящуюся связь между виденной в детские годы шекспировской пьесой и твердым критерием прекрасного, носимым в душе сложившимся уже человеком. Кто может отыскать все те бесценные жемчужины, случайно запавшие в душу и растворившиеся прочной амальгамой, чистый блеск которой не один раз покажет нашему сознанию суетность и грязь множества мишурных приманок»⁷.

Виховна і розумно-розважальна роль театру, проте, може здійснюватись засобами тільки театральними, цебто пластичним зображенням картин людського життя, що ненав'язливо підпорядковані глибоким і розумним думкам. Усяке порушення об'єктивної пластичності сценічної дії на догоду публіцистиці й тенденційності рішуче засуджується Кочергою як зрада театрові і законам художньої творчості. На його думку, «дар творчества, высокий дар поэта, заключается в способности приводить к единству хаотические явления жизни и согласовать их в стройном художественном обобщении. Поэт должен уметь отличать существенное от случайного в спутанном клубке жизни, должен в высокой степени обладать, если так можно выразиться, чувством синтеза»⁸.

Публіцистику на сцені Кочерга сприймає як ворожу художності, природності узагальнення,— саме в цьому він бачить органічні вади сучасної йому драматургії. В рецензії на виставу за п'єсою О. Димова «Слушай, Израиль» Кочерга писав: «Первый и главнейший недостаток русских пьес вообще и в частности еврейских драм русского происхождения — это отсутствие определенной, прозрачно кристаллизованной идеи. Русские драмы перегружены идейными разговорами, нередко тормозящими необходимую стремительность

⁶ И.А.К. Долг рецензента. // Черниговское слово» від 19 липня 1912 р. (№ 1626).

⁷ И.А.К. Театральные мысли. // Черниговское слово» від 26 липня 1909 р. (№ 780).

⁸ И.А.К. «Дети двадцатого века» (пьеса в 4 д. Смурского). // «Черниговское слово» від 1 травня 1909 р. (№ 714).

драматического действия... В большинстве случаев русские драмы — это инсценированные отрывки романа, бесконечные диалоги, случайное собрание злободневных тем... Драма, как и всякое художественное произведение, должна оставаться чуждой всякой публицистике, — ее цель только изобразительная, выводы — это же дело темперамента и убеждений зрителя»⁹.

Заперечення публіцистики логічно народжувало загострену увагу до таємниць драматургії, до майстерності форми, яка мусила забезпечити пластичність зображення. На той час Кочерга був схильний вважати, що «все дело не в том, что написано, а в том, как написано. Недостаточно перенести на сцену грубые лохмотья жизни; там, за огнями рамп, все предметы должны получить и особую значительность, и красоту характера»¹⁰. В практичному розв'язанні проблеми «що» та «як» Кочерга, звичайно, не був байдужий до змісту твору, проте, у мистецтві він високо цінував технічну досконалість драми: напругу дії, ефектні мізансцени, майстерність побудови сюжету, легкий діалог. І вивчення «Поетики» Арістотеля, «Гамбурзької драматургії» Лессінга, книжок з теорії драми Д.Аверкієва, Д.Лоусона, Е.Гирта тощо скеровує його увагу насамперед також на технологію драми.

Вихідні позиції Кочерги-театрального критика визначили і його ставлення до репертуару театрів і драматургії тих часів. Так, до російської класичної драматургії (Гоголь, О.Островський, Л.Толстой і О.Толстой) Кочерга ставиться незмінне прихильно, вона для нього — природна частина духовного багатства культури, хоча дещо хрестоматійна. Сучасна ж йому російська драматургія викликає у Кочерги найчастіше негативні оцінки. Адресовано їх і В.Ришкову, і Л.Андрєєву, і М.Горькому. Кочерга не сприймає п'єс Ришкова, бо його дратує дріб'язковість їх побутових конфліктів. Претензійні драми Л.Андрєєва рішуче засуджуються, а реалістичні його п'єси дістають позитивну оцінку («Gaudeamus»). А втім, і реалістична драма «Дни нашей жизни» також викликає нарікання, бо «в пьесе Андреева нет ни героя, ни обычной композиции—это не драма в смысле разрешения диссонанса, а хаотические гримасы жизни, для которых даже авторский термин «историйка» мало подходит по своей определенности»¹¹. «Дачники» Горького категорично засуджуються Кочергою. Рецензія Кочерги тут вже дихає явною неприхильністю до автора, Горький видається йому «талановитим новелістом», «модним» письменником, та аж ніяк не драматургом: «Ведь для этого нужно и особый талант, и

⁹ «Черниговское слово» від 14 квітня 1909 р. (№ 700).

¹⁰ И.А.К. «Комедия брака» С.Юшкевича. // «Черниговское слово» від 27 травня 1910 р. // (№ 1015).

¹¹ «Черниговское слово» від 14 квітня 1909 р. (№ 1024).

большое искусство, и прежде всего выношенная и наболевшая мысль, идея, для которой и талант, и искусство служат только средствами воспроизведения»¹².

Особливо гостро засуджує критик явища модернізму на кону і в драматургії, об'єднуючи в своєму уявленні часом досить різних авторів як декадентів. Прагнучи в полеміці з'ясувати своє розуміння занепадництва в драматургії, він будує промовисту антитезу, «...в которой противопоставляются — с одной стороны сущность героев Шекспира с их мировой скорбью и общечеловеческими страданиями, а с другой — паталогическое, нездоровое нитье героев пьес современных, которых, т. е. героев, я и назвал «самовлюбленными дегенератами». Еще раньше, в своих рецензиях я охотно указывал на эту разницу между источниками драматических переживаний, между благородной скорбью о человеческих страданиях и нудным нитьем какого-нибудь неврастеника, любимого героя современной драмы. Итак, под «дегенератами» я, конечно, подразумевал патологических героев Косоротова, Рышкова, Андреева и, пожалуй, даже Ибсена»¹³.

Подібна антитеза справді властива мисленню Кочерги. Симпатії його незмінно віддані драматургії Шекспіра, театрові О.Дюма і романтиці Е.Ростана, легким п'єсам Е.Скріба та В.Сарду. Ідеал французької добре збудованої п'єси підноситься Кочергою як втрачений сучасниками могутній засіб театральності, життєздатності театру. На противагу сучасному руйнуванню театру, який поступово зводять до стилізованого балагану, Кочерга стверджує незмінну красу і постійну привабливість романтичного театру: «Когда смотришь старую пьесу французского мастера, думается, что прекрасное искусство занимать и очаровывать публику отошло в область предания... Но когда вы захотите снова испытать ту непередаваемую связь между зрительной залой и актерами, когда вы захотите подышать теплым электрическим увлечением, — идите, господа, смотреть Кина старого Дюма. Здесь, правда, нет рафинированного глубокомыслия, но здесь есть театр, то своеобразное и великое, чего не постигнуть нашим философам и эстетам, та Синяя птица, которой не поймали ни Андреев, ни Метерлинк»¹⁴.

Значну частину рецензій Кочерги становлять відгуки на гастролі українських (малоруських) труп, серед яких був і театр М.Садовського, й опереточна трупа Б.Бродерова, і слабенька трупа Ф.Рудикова, й

¹² И.А.К. Театр и искусство. // «Черниговские губернские ведомости» від 10 липня 1905 р. (№ 149).

¹³ И.А.К. Театральные мысли. // «Черниговское слово» від 11 серпня 1909 р. (№ 791).

¹⁴ И.А.К. Бенефис Д.М.Карамазова («Кин», драма в 5 д. А.Дюма). // «Черниговское слово» від 11 червня 1909 р. (№ 743).

ін. З вичерпною ясністю ставлення Кочерги до українського театру виявилось у його статті «М.К.Заньковецкая», де він оцінював український театр як позбавлений будь-яких історичних перспектив, хоча і високо підносив талант його актриси: «Для многих из нас ее имя звучит воспоминанием о первых, самых чистых радостях театра, а ее образ остается немеркнущим критерием истинно прекрасного на подмостках. В наиболее полном выражении своей деятельности Заньковецкая представляет собой живой синтез и оправдание малорусского театра, которому многое простится ее молитвами на высоком алтаре искусства... Слабая женщина, — она вдохнула живую душу в серую бесталанность малорусской драмы, и ожили глиняные, грубо раскрашенные куклы. Она больше чем артистка — она то, чего недоставало этому бездарному театру — живой дух творчества, воплотившаяся Мельпомена. В широком значении Заньковецкая выдающаяся артистка своего времени, достойная занять почетное место на сцене европейского театра... Да, это она и только она единственный автор вереницы кротких и страстных образов, которые она вызвала к жизни силою своего таланта, она, Заньковецкая, а не все эти Тобилевичи, Мирные и Старицкие. Увы — проходяще искусство актера и бесследно, уйдет она — и опускайте занавес, сложите в ящик пестро размалеванные куклы — бедные куклы, вы жили и страдали только этим неукротимым дыханием»¹⁵.

Кочерга розглядав тоді український театр як явище виключно етнографічне, позбавлене природних художніх перспектив. У своїх рецензіях він наполегливо і послідовно радить українським трупам грати «Наталку Полтавку», «Запорожця за Дунаєм» та інші музичні п'єси, апробовані часом. «Неподдельный юмор, искрящийся в каждом забавном положении пьесы, заставляет забывать и ее наивность, и несовершенство техники, и некоторую как бы схематичность действия», — пише він про «Запорожця за Дунаєм». «Смех не старится, и смех талантливой шутки Квитки-Основьяненко остается таким же юным, как и семьдесят лет назад», — зауважує Кочерга з приводу «Сватання на Гончарівці». І проста, безпретензійна «Наталка Полтавка», на його думку, «нікогда не потеряет своего значения, потому что представляет собой отвлеченную от случайных особенностей, вечно и одинаково красиво звучащую тему».

Нові ж тенденції української драми, зокрема виявлені в п'єсах Карпенка-Карого («Сава Чалий», «Суєта»), викликають осуд Кочерги, видаючись йому тенденційно-фальшивими. З нових українських п'єс хіба що комедія Л.Яновської «Лісова квітка» заслуговує на схвалення

¹⁵ «Черниговское слово» від 24 жовтня 1909 р. (№ 846).

рецензента,— він бачить у ній театральні достоїнності, яких бракує іншим п'єсам.

На початку своєї рецензентської діяльності Кочерга вважав, що «малорусская драма остановилась в своем развитии, существует несколько относительно хороших вещей, в которых несложный украинский быт и примитивные украинские страсти разработаны и исчерпаны»¹⁶. Надалі судження Кочерги дещо пом'якшились, хоча принципові позиції залишилися незмінними. В 1909 р. він писав: «Saepе stylum veritas — часто переворачивай пишущую трость, затирая все ненужное и оставляя только самое необходимое — вот мудрое правило, которое забывают украинские драматурги в ущерб цельности и законченности своих произведений»¹⁷. 1910 р. Кочерга негативно оцінює трагедію «Сава Чалий» Карпенка-Карого, бо автор, як йому здається, не дотримав цього правила — «тільки необхідне»: «Благодарный сюжет выполнен автором бледно и нерешительно. Архитектонике недостает силы и энергичности в разработке мест, эпическая широта сюжета расплывается в неудачных деталях, тормозящих стремительность действия. Исторический колорит условен, а легенда плохо мотивирована»¹⁸.

Заперечуючи сучасну українську драматургію, Кочерга з повагою ставиться до талановитих акторів українського театру. Він відвідує гастролі театру М.Садовського, трупи І.Сагатовського і бачить, що «хорошее качество всех малорусских трупп — хорошая дисциплина, создающая хороший ансамбль»¹⁹. Талановите виконання, сумлінне ставлення акторів до своїх обов'язків завжди викликають схвалення Кочерги. Про виставу «Бондарівна» він писав: «Не говоря уже об ансамбле, самый фон был удачно задуман. Садовский играл Тараса. Маститый артист был хорош, как всегда; благородная простота и спокойствие, мягкая выразительность, красота общего типа, удивительная грация и умеренность жестов — все это признаки настоящего художника»²⁰. Позитивно оцінює критик і деякі акторські роботи Л.Ліницької, І.Замичковського, М.Вороного.

Судження Кочерги з приводу українського театрального мистецтва

¹⁶ И.А.К. Летний театр Вольского. // «Черниговские губернские ведомости» від 28 липня 1905 р. (№ 163).

¹⁷ И.А.К. «Дорогою ціною» (комедия в 5 д. Тогобочного). // «Черниговское слово» від 8 вересня 1909 р. (№ 814).

¹⁸ И.А.К. Труппа Садовского. «Сава Чалий». // «Черниговское слово» від 25 травня 1910 р. (№ 1014).

¹⁹ И.А.К. «Безталанна» (драма в 5 д. И.К.Карпенко-Карого). // «Черниговское слово» від 18 травня 1909 р. (№ 749).

²⁰ «Черниговское слово» від 22 травня 1910 р. (№ 1012).

відбивали консерватизм мислення і «Черниговского слова», і самого критика. Реакційна газета, для якої змістом суспільного життя було проголошення вірності царю та православ'ю, могла сприймати українське мистецтво тільки як продукцію третього сорту. Ця загальна тенденція газети виявлялась, проте, щоразу по-іншому, в залежності від особистих смаків та симпатій критиків. Зокрема, рецензент, що вів театральний відділ «Черниговского слова» у 1907 р., ставився цілком доброзичливо до нових пошуків української драматургії. З приводу гастролей трупі Саксаганського він зауважував: «...Пьесы же Карпенко-Карого вносят в малорусскую сцену что-то новое, свежее, часто затрагивают вопросы общечеловеческого характера, глубокие. Например, «Суета» и особенно «Житейское море». Последняя пьеса не имеет ничего специфически малорусского, а одинаково применима ко всякой нации»²¹. Погляд Кочерги на п'єси Карпенка-Карого був незрівнянно суворішим — та сама «Суета» видавалась йому «фальшивою і вузько тенденційною».

Театральні рецензії виявились школою практичної естетики, в якій учився та самовдосконалювався, Кочерга. Його погляди на завдання мистецтва і роль письменника, на особливості драматургії та театру формуються саме в ці роки. Деякі з цих поглядів залишаться в естетиці назавжди (відданість ідеалу романтичного театру, нехтіть до побутописання, постійна увага сюжетобудуванню та ін.). Разом з тим майбутнє внесе свої, часом дуже істотні зміни в естетику драматурга. Чи не найважливішою з них буде визнання прав публіцистики в художньому творі і на сцені, — та це вже зв'язано із діяльністю Кочерги — радянського письменника і критика.

У дореволюційні часи за сукупністю своїх поглядів на театр і драматургію Кочерга був явищем і своєрідним, і досить типовим. Його відданість, нехай і помилковим, однобічним поглядам, свідчила про серйозність думок і почуття відповідальності, з яким Кочерга брався за перо рецензента. Суспільний же зміст критичної діяльності Кочерги тих років, незважаючи на благородство суб'єктивних намірів, був консервативним. Провінційна обмеженість його естетичного досвіду, в який не входять ні здобутки Станіславського і Комісаржевської, ні новаторство Чехова і Горького, звертають його погляди та ідеали до минулого...

Другий етап критичної діяльності Кочерги припадає на 20-і роки. Зв'язаний він із дуже складним і повільним процесом ідейно-творчої перебудови драматурга, з його намаганнями зрозуміти нову радянську дійсність. Палка ненависть нової епохи до політичного індіферентизму

²¹ «К спектаклям труппы Саксаганского». // Черниговское слово» від 11 жовтня 1907 р. (№ 272).

та провінційності всіх гатунків вносять свої зміни і в естетику Кочерги, що виявляється і в його драматичних творах, і в його рецензіях.

Протягом 1914—1934 років, коли письменник жив у Житомирі, спочатку на сторінках газети «Волинський пролетарий», а потім на шпальтах «Радянської Волині» та «Робітника» друкуються театральні рецензії Кочерги, підписані псевдонімом «Карфункель» та криптонімами «К ель», «К кель», «К ». Особливо активно виступає він в кінці і 20-х — на початку 30-х років, щиро прагнучи опанувати мову нової епохи, активно засвоїти її естетичні та етичні принципи. Робота літературним редактором «Радянської Волині» (1928—1934) відкривала для цього досить широкий простір.

Театральне життя Житомира було не дуже багатим,— він ніколи не належав до так званих «театральних міст». Критика скаржилась, що «найбільший попит у житомирського обивателя на театральному фронті має оперета. Це, так би мовити, давня традиція. Скільки не повставала пролетарська громадськість Житомира проти цієї традиції, змісту театального життя довгий час не щастило змінити»²². Українські театри зустрічались у Житомирі досить стримано, особливо коли це були колективи, народжені революцією. З приводу реакції житомирської публіки на вистави філії театру ім. Франка газета писала: «Нам не раз доводилось чути таке: «Що за нісенітниця, як можна ставити європейський репертуар українською мовою. От якби вони поставили п'єсу «Запорожець за Дунаєм» або ще що українське — «ето ми понімаєм». А такий репертуар нехай краще ставлять руською мовою». Ці зауваження показують цілковиту некультурність, неосвіченість, невеликий розум і зашкарублість тих, хто їх робить»²³.

Звичайно, була в Житомирі і публіка незрівнянно розумніша, був чималий загін робітників,— та загалом напівкустарний обивательський Житомир підносив свою культуру повільно. Не завжди і самі газети спроможні були цілком позбутися обивательських звичок та впливів. Сторінки «Робітника» зафіксували цікавий з цієї точки зору «Одвертий лист до наших читачів та артистів Українського Народного театру». Редакція (редактор Ф.Холодний) відповідала артистам і читачам, які дивувалися з відсутності в газеті будь-яких повідомлень про вистави театрів чи рецензій на них (за 1927—1928 роки наврод чи можна нарахувати хоч з десятків рецензій): «Ми цілком розуміємо всю важливість і конечну потребу для газети мати куток театру й кіно. І кілька разів вживали заходів до утворення такого кутка. Але нас завжди зупиняла відсутність коштів на це: матеріал мусить бути перевірений і оплачений, а директор театру остільки «культурний»,

²² Н.Кримський. Про театр. // «Робітник» від 28 грудня 1928 р. (№ 302).

²³ Ф.Х-ий. У франківців. // «Радянська Волинь» від 1 січня 1927 р. (№ 1).

що вважає за зайве дати безплатні місця для редакції... і не дає платних оголошень»²⁴.

Дрібна сварка редактора газети і директора театру, обивательська впертість, виявлена обома, позбавляла читачів можливості розвивати свої естетичні смаки, а кваліфікованих рецензентів — впливати на їх розвиток. Ось чому за 1927—1928 роки можна назвати, мабуть, тільки одну рецензію Кочерги. Зате в 1929—1930 роках рецензії та повідомлення Кочерги друкуються дуже часто — спочатку в «Робітнику», потім у «Радянській Волині». Гастрольне життя тих років було досить інтенсивним,— до Житомира приїзять співаки (В.Вікторов, О.Батурін), «Думка», Уманська зразкова капела кобзарів ім. Демущого, Ленінградський академічний драматичний театр, Друга державна українська опера Правобережжя, український драматичний колектив під керівництвом Д.Гайдамаки й ін. Отож, і тематика більших та менших рецензій Кочерги досить різноманітна, представляючи його читачеві кваліфікованим, вдумливим мистецтвознавцем в усіх галузях театру: опера, балет, драма, оперета. Досвід активної роботи І.Кочерги-театрального критика на сторінках чернігівських газет у передреволюційні часи, безсумнівно, допоміг йому. Та й на сторінках «Волынского пролетарія» десь з 1922 р. Кочерга іноді друкував рецензії на театральні вистави. І все-таки од багатьох прийомів аналізу давніх років Кочерзі доводиться рішуче відмовлятися — він уже мислив по-іншому.

По-новому визначається ставлення Кочерги до української класичної драматургії, до творів Старицького, Кропивницького та Карпенка-Карого. Заперечення їх творів, яке часто виникало внаслідок поверхового знайомства з виставою, змінюється вдумливим читанням текстів. Кочерга не відмовляється від оцінки української класичної драми як «наївної»,— тільки тепер він вбачає в цій наївності джерело постійної привабливості давніх п'єс. «Але оця сама наївність подачі якраз приваблює й захоплює глядача чимсь, хоч невмілим, але свіжим»²⁵,— пише він з приводу історичних творів Старицького та Карпенка-Карого.

З повагою до зусиль авторів говорить Кочерга і про п'єси молодії української радянської драматургії («Секретар Пухтресту» О.Ясного, «Кадри» І.Микитенка), а також про твори російських драматургів (Б.Ромашов «Вогневий міст», А.Афіногенов «Малинове варення», І.Прус «Мстислав Відважний» та ін.).

Цікаві як зразки критики того часу і як свідчення про рівень виконання тих чи інших колективів, рецензії Кочерги дають чимало для розуміння його естетичних смаків. У них помітні і постійні, стали

²⁴ Карфункель. «Про що тирса шелестіла». // «Робітник» від 12 листопада 1929 р. (№ 258).

²⁵ К¹-кель. .

ознаки його естетики, і нові риси, що їх Кочерга набував у той час, і скороминуці. тимчасові віяння кінця 20-х — початку 30-х років, сприйняті драматургом.

Загальнолюдські мотиви, розвинені переконливо і втілені у граціозну, барвисту форму, — ось те, що тоді найбільше приваблює Кочергу в багатьох творах мистецтва. Виразка вульгарного соціологізму майже не торкнулася Кочерги, хіба що в його міркуваннях з приводу балету П. Чайковського “Лебедине озеро” звучить відгомін певної соціологічної прямолінійності в оцінці самої музики і змісту. “Лебедине озеро” йшло тоді у старій редакції, що закінчувалася смертю Одетти і принца. Про неї Кочерга пише: “Такому ж враженню штучної краси сприяє і самий зміст балету — салонний, нудний, невиразний... Чому вмирає Одетта? Чому вмирає принц? — “З нічого робити”, — скаже радянський глядач і буде цілком правий”²⁶. В інших рецензіях Кочерга не оперує цим невиразним у своїй конкретній суті терміном “радянський глядач”. Адже у кінці 20-х — на початку 30-х років поняття “радянський глядач” потребувало точного і глибокого аналізу, бо глядач цей був дуже неоднорідний і за соціальним походженням, і за естетичними смаками, і за ступенем елементарної культури. Та й самі рецензії Кочерги, зрештою, теж адресувалися не “глядачеві” взагалі, а досить певній категорії людей, що культурно й естетично розвинених, яким не треба пояснювати, що таке балет і чому в опері весь час співають. До цього духовно підготовленого глядача звертається Кочерга, зупиняючи його увагу на тих чи інших проблемах та особливостях вистав. Дуже цікава в цьому відношенні серія рецензій Кочерги на гастролі опери Правобережжя, — він послідовно характеризує найцікавіші вистави: «Тарас Бульба», «Червоний мак», «Севільський цирульник», «Русалка», «Фауст», «Кармен», «Аїда», «Лебедине озеро», його відгуки відновлюють перед очима молодість українського оперного театру 20-х років, завзяту зухвалість його режисерів і художників, які сміливо бралися за негайне розв’язання найскладніших проблем оперної сцени — і навіть інколи розв’язували їх.

Кочергу, що до революції в своїх рецензіях виступає суворим охоронцем класики, в якій не можна порушити «ані титли, ніже тії коми», захоплює повині експериментів на оперній сцені. Він найбільше любив у мистецтві барвисту вигадку, гру буйної фантазії, у театрі захоплювався мистецьки довершеною грою; і шукання опери 20-х років, що йдуть у цьому ж напрямі, викликають його схвалення. Навіть там, де вони і Кочерзі здаються надмірними, він найчастіше не засуджує їх різко чи гнівно, а сприймає як можливий варіант сучасного прочитання твору. З приводу «Севільського цирульника» Россіні, що йшов у постановці

²⁶ “Робітник” від 21 липня 1929 р. (№ 163).

Й.Лапицького, Кочерга пише: «На сцені все живе, все рухається — навіть меблі й стіни, навіть цілі будинки, що танцюють під улесливу музику першої дії. Тільки згадає Фігаро про свою голярню, як вона вже суне на сцену зі своїм знаменитим «№ 15 і червоним ліхтарем». Очманів бідолашний опікун, довідавшись про хитрощі своєї вихованки, — і всі меблі починають крутитись по кімнаті, ілюструючи, що коїться в цей час в опікуновій голові. Лапицький розсунув тісну сцену «Севільського цирульника», ввів багато нових персонажів, балет, прозу з комедії Бомарше й силу трюків. Це вже інше питання, чи потребує цього чудова опера Россіні, що вже понад 100 років захоплює і чарує слухача своєю невмирущою веселістю без жодних режисерських витівок, — але виходить цікаво, дотепно і весело»²⁷.

Так само схвально оцінює Кочерга українізацію «Русалки» О.Даргомижського (реж. С. Каргальський, худ. О. Хвостов-Хвостенко), вбачаючи її доцільність у тому, що сама музика Даргомижського досить близька до української мелодики. Одверто ж формалістичне оформлення деяких сцен «Фауста» викликає його протест, — воно заважає «своїми невдалим витівками сприймати чудову музику Гуно. Аж ніяк не доходили до уяви глядача якісь зелені прапори замість дерев і неподобні будинки»²⁸.

Оперний репертуар тих років складали опери переважно давно відомі, старі. Ось чому особливу увагу привертало відновлення чи постановка давно написаних, але невідомих глядачам опер і народження нових балетів. Кочерга високо оцінює «Тараса Бульбу» М.Лисенка як спробу створення монументальної української музики, хоча й бачить чималі вади опери. З приводу цієї опери він напише, що «Лисенкова опера «Тарас Бульба» може правити за найкращий приклад того, яка це важка, навіть надсильна була справа створювати національне мистецтво в країні, що не мала політичного самовизначення»²⁹. Самий спосіб мислення для Кочерги тут новий — раніше він ніколи не з'єднав би мистецтво і політику таким чином, не шукав би пояснення особливостей музики в умовах суспільного життя країни.

Та найбільше захоплення Кочерги викликає «Червоний мак» Глієра — перший талановитий радянський балет, який він подивився. «Коротко кажучи, нічого подібного Житомир не бачив. Не бачив і не чув такого сполучення гострої, як перець, музики, чарівної пластики, вогневих фарб і головокрутних рухів. Всамперед музика, що її написав Глієр. Пекуча, палка, часом солодка і ніжна, — але скрізь надзвичайно виразна й драматична — просто говорить. Далі фарби. Тільки в

²⁷ «Робітник» від 27 липня 1929 р. (№ 168).

²⁸ «Робітник» від 19 липня 1929 р. (№ 161).

²⁹ К'-кель. «Червоний мак». // «Робітник» від 20 липня 1929 р. (№ 162).

гарячковому сні можна побачити такий буйний розквіт червоних, зелених, жовто-гарячих, блакитних дрібних плям. І це все крутиться, жевріє, вабить. Треба бути високим майстром, щоб підкорити всю цю безумну вакханалію фарб такої чудовій гармонії, як це робить Анатоль Петрицький... Але за все дивніше, що до цієї феєричної гри фарб і рухів вкладено чималу соціальну ідею — саме вкладено, а не «пришито», як це буває часто-густо. Справжній революційний пафос звучить в цій барвистій виставі, перекачує, кличе”³⁰.

Міркування Кочерги про щасливе поєднання феєричної гри фарб, «гострої, як перець», музики і чималої соціальної ідеї показові. Адже саме до цього він і прагнув у своїй феєрії “Марко в пеклі”, де сатиричне зображення побуту, феєрія пекельних сцен і романтична героїчна лінія Марка мали з’єднатися у революційному пафосі. Можна твердити, що твір подібної жанрової барвистості був для Кочерги найцікавішим у ті роки, бо він давав можливість органічно з’єднати фантазію і дійсність, знайти такі повороти сюжету, які б зберегли основне для митця — гру казки, романтичної вигадки, балетної граціозності...

З 1934 р. Кочерга починає друкуватися на сторінках київських газет, а, переїхавши з кінцем року до Києва, стає постійним автором “Літературної газети” та “Пролетарської правди”. Мовчазний Кочерга в ті роки часто виступає, він почував себе вправі говорити і од свого імені, і од імені драматургів України. Першою в його житті великою промовою був виступ на Першому з’їзді радянських письменників у Москві 1934 р. Основна тема виступу — необхідність удосконалення художньої майстерності. Звертаючись до міркувань улюбленого Гете, Кочерга нагадував: “Когда-то Гете говорил, что древние мастера поэзии умели создать золотые яблоки в серебряных чашах, и жаловался, что его поколение делает золотые чаши, но наполняет их картофелем. Мы живем в великую эпоху, которая и не снилась великому Гете, когда люди действительно завоевывают сказочные золотые яблоки. Эти яблоки готовы упасть в руки художника, стоит лишь протянуть за ними руку. Но у нас нет пока серебряных чаш, и мы собираем эти плоды в грубые глиняные миски. Создадим же чаши, достойные золотых плодов нашей великой энергии”³¹.

У наступні роки Кочерга неодноразово повертається до питань драматургічної поетики і в статтях й виступах (друкованих і недрукованих). Зокрема, він знову виступатиме в ролі театрального рецензента, аналізуючи вистави МХАТу і театру ім. Руставелі, що приїздили на гастролі до Києва. Щирий захват викликають у нього В. Качалов — Івар Карено в драмі К. Гамсуна “У врат царства” та

³⁰ “Робітник” від 20 липня 1929 р. (№ 162).

³¹ «Правда» від 30 серпня 1934 р. (№ 239).

А.Хорава — Отелло. Саме з приводу роботи А.Хорави Кочерга з повагою скаже про те, “яким великим мистецтвом досягається ця простота”³².

Численні виступи Кочерги в своїй сукупності дають можливість скласти досить повне уявлення про поетику Кочерги 30-х років, — у 40-і, до речі, істотних змін вона не зазнала. «Театр — умовна річ. Не можна, щоб все було, як в житті...» — це положення він повторює як аксіому, як основу основ для будь-яких суджень про театральне мистецтво. П'єса, призначена для театру, також неминуче умовна. Поставивши питання: «Що таке п'єса?», драматург відповідає на нього словами того ж Гете, який у пролозі до «Фауста» писав: «Маса строкатих неясних образів, багато невірної і де-не-де іскорки правди — ось матеріал, з якого виготовляється трунок, що освіжає і живить сили людей. І коли ваша п'єса збере навколо себе кращий цвіт молоді, коли буде зачеплено те чи те почуття, то кожен побачить те, що має в своєму серці»³³.

Отже, за Кочергою, п'єса — це строкаті образи, чимало невірної і де-не-де — жаринки правди, заради яких люди ходять у театр. У чому ж мають бути ці жаринки правди? Насамперед у конфліктах. Кочерга різко негативно ставився до розповсюджених спроб заснувати конфлікти п'єс на боротьбі з виявами стихійного лиха. Він вважав, що «ніколи не буде конфлікту, коли перешкоди до дії і до мети виникають з боку природи, стихії. Такі стихійні перешкоди і просто події — повинь, пожежа, буря і т. ін. можуть бути цікаві в п'єсі, і здібний драматург зуміє їх добре використати, але поводом конфлікту вони бути не можуть»³⁴. У своїх п'єсах, до речі, Кочерга не вдавався жодного разу до подібних засобів.

У 1939 р., коли писалися наведені рядки Кочерги, питання про конфлікти п'єс стояло дуже гостро, вже існували спроби всіляко зменшити можливе коло сутичок, характерних для п'єс з радянського життя, та звести їх до якихось типових зразків. Міркування Кочерги в цьому питанні важливі, він визнає, що частина конфліктів, типових для власницького світу, зникла, — конфлікт короля Ліра, Гарпагона або Скупого Рицаря. “Ці конфлікти відмерли вже сьогодні, інші — як, наприклад, лицемірство Тартюфа або ревності Отелло, одіміруть при дальшому прогресі людства, при переході до комунізму. Ми не знаємо, як буде переживати людина далекого майбутнього ті трагічні конфлікти — ось як страх смерті, безсилля розгадати загадки природи, нерозділену

³² Кочерга Іван. “Отелло” в театрі ім. Руставелі. // “Пролетарська правда” від 29 липня 1939 р. (№ 172).

³³ Рукописний фонд Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН УРСР, ф. 103, арх. 144.

³⁴ Там же. — Арх. 175.

любов — ті конфлікти, що були трагічними для нас. Можливо, що для них ці конфлікти зникнуть, як зникнуть всі «прокляті питання людства». Отже, новий герой, нова людина мусить бути виявлена і розкрита в усій її складності, але виявити її можна лише в конфлікті, в боротьбі, і якщо хочете, в її стражданнях, бо навіть з Арістотелевою формули ми знаємо, що драма діє через співстраждання і страх»³⁵.

У судженнях Кочерги відбито типові уявлення 30-х та 40-х років, і водночас вони тверезіші за думки багатьох сучасників, бо драматург не закриває очі ні на наявність трагічних конфліктів, ні на людське страждання, яке має бути відбитим у драмі.

Найбільшу увагу Кочерги привертають питання сюжету. Насамперед він відмежовує, і досить рішуче, сюжет від образів. На його думку, «праця над сюжетом і над образом — це дві різних речі. Треба це відрізнати. Композиція — це одна річ, а образи й матеріали ми завжди повинні брати з життя»³⁶. Для того, щоб п'єса мала цікавий сюжет, Кочерга радить обов'язково поставити героїв у несприятливі умови, зовсім не схожі на їх звичайний спосіб життя. «Я зовсім не хочу відривати вашу творчість од життя, але кожен драматург повинен знати, що найкращі умови, які він мусить створити для розкриття характерів своїх героїв, далеко не типові і зовсім не схожі на ті умови, в яких найкраще розвиваються і діють живі люди, живі герої... Отож, створення отаких тісних, а зовсім не типових обставин для героїв п'єси і є завдання сюжету драматичного твору»³⁷. Цю ж думку Кочерга повторить і в бесіді з французьким драматургом Ленорманом та директором Женевського історичного музею, художнім і театральним критиком Жилі, які відвідали Київ³⁸.

У побудові драматичного твору письменник визнає доцільність будь-яких художніх прийомів, коли вони допомагають справі. Так, у рецензії на п'єсу В.Суходольського «Десант» він позитивно оцінює засоби, що ними користується автор. «Гостра концентрація дії і контрастна побудова окремих сцен, тобто ті засоби, що властиві й класичній мелодрамі, і романтичній драмі Гюго. Але і ці засоби цілком законні в радянській драматургії...»³⁹. В рецензії на виставу за п'єсою К.Треньова «На березі Неви» Кочерга захищає «боковий підхід» до теми як право автора, так само, як і питання яскравості змалювання позитивних та негативних образів залишає на розсуд митця.

³⁵ Рукописний фонд Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН УРСР, ф. 103, арк. 175.

³⁶ Там же. арх.168.

³⁷ «Бесіда драматурга Кочерги з слухачами курсів молодих письменників», «Молодняк», 1935, № 8, стор. 47.

³⁸ Див.: «Літературна газета» від 11 жовтня 1935 р. (№ 46).

³⁹ «Літературна газета» від 16 січня 1940 р. (№ 3).

Недолік твору він вбачає в іншому – в композиційній незграбності, розхристаності картин.⁴⁰ У розмові з молодими письменниками на прикладі аналізу п'єси О.Островського “Ліс” драматург показував, як ніби другорядний сюжетний мотив організовує навколо себе масу твору і сам прекрасно звучить: “Хіба, наприклад, така чудова комедія, як “Ліс” Островського, не організована навколо другорядного, дрібного факту продажу лісу шаленою поміщицею? І ось цей, по суті дрібний, факт “обіграний” в комедії в багатьох дрібницях, аж до місця зустрічі героїв у лісі...”⁴¹. Підсумовуючи свої поради молодим письменникам, Кочерга закликав їх “...вчитись сполучати майстерність композиції з високою ідейністю і, головне, з простотою. Бо писати просто і ясно – це найвища майстерність»⁴².

У міркуваннях Кочерги, як в побажаннях кожного художника, відбивались і якісь об'єктивні закономірності мистецтва, й особливості індивідуальної поетики, не обов'язкові для інших. До числа цих прикмет поетики саме Кочерги слід віднести рішуче відмежування образів і сюжету, протиставлення “тісних” обставин типовим, ігнорування питань мовної характеристики.

На перший погляд здається, що найвразливішим місцем поетики Кочерги було саме проголошення необхідності створення «тісних», незвичайних обставин, які сприяють розкриттю характеру героя, і заперечення типових як таких, що не здатні розкрити цей характер у його діях і вчинках. Та тут слід мати на увазі кілька обставин. Насамперед, конкретний зміст терміну «типовий» у висловлюваннях драматурга дещо відмінний од загальноновживаного, типове він зводить до побутового, до статичності побуту (людина в її щоденному врівноваженому ритмі: встав, поснідав, пішов на роботу і т. ін.). Кочерга вважав, що побутова статика не надається до зображення в драматургії, — ось чому він не сприймав драматургії початку ХХ ст. з характерною для неї перевагою слова над дією, з прагненням відкрити джерела драматизму в звичному щоденному побуті людини. Звідси заперечення типових обставин і заклик до створення незвичайних, що виринають людину з побутового ритму і примушують її активно діяти в ситуаціях, не подібних до щоденних.

Вперте наголошення на незвичайності обставин зумовлювалось також постійною відданістю Кочерги естетиці романтизму, в якій незвичайні, виняткові обставини відіграють величезну роль. Правда, естетика романтизму ХІХ ст. ставила у незвичайні обставини так само незвичайного героя. Романтизм ХХ ст. часом ставить у незвичайні обставини звичайного

⁴⁰ Див. “Советское искусство” від 23 листопада 1937 р. (№ 54).

⁴¹ “Молодняк”, 1935, № 8, стор. 47.

⁴² Там же.

героя, тим самим розкриваючи духовну силу простої людини, здатної на найвеличніші подвиги. Ця тенденція була властива і Кочерзі,— саме як принципове жадання поєднати напругу романтизованих, незвичних ситуацій із зображенням життя звичайної людини.

Помилявся письменник не стільки у теорії “тісних” обставин,— хоча у практичному її застосуванні його чекало багато поразок, визначених свавіллям фантазії,— скільки в байдужості до розвитку характерів у цих обставинах. Панування обставин над людиною, увага до подій, а не до характерів,— ці особливості поетики Кочерги негативно позначаються на деяких його творах, особливо тих, що написані в реалістичній манері.

Нарешті, слід застерегти і про неминучу розбіжність між теорією та практикою драматурга. Теоретичні узагальнення Кочерги 30-х років виростили на основі багаторічної практики письменника, що була, як завжди, незрівнянно глибшою і ширшою за теорію. Письменник-романтик за художнім методом і принципами бачення світу, Кочерга в 30-і роки робить значний крок уперед, набагато ближче підходить до соціалістичного реалізму. Його погляди теоретика і критика часом не встигають за цим рухом, не завжди він може їх розвинути з належною переконливістю...

Уроки Великої Вітчизняної війни, редагуючи в Уфі газету “Література і мистецтво”, Кочерга друкує на її сторінках публіцистичні статті, та з питань театральної критики не виступає. Так само і в післявоєнні роки прізвище драматурга з’являється на сторінках газет під деякими виступами та відгуками (позитивна оцінка драми Л. Дмитерка “Генерал Ватутін”, захист драматургії малих форм і родинної проблематики в драмі), та безпосередньо театральною і драматургічною критикою він вже не займається.

Переважна частина театральних рецензій Кочерги становить зараз тільки історичний інтерес — як зразки критики певного часу. Та для вивчення еволюції творчості драматурга вони мають чималу вагу. Сукупність їх дає виразне уявлення про естетику і поетику Кочерги, про його громадські симпатії та антипатії, про рух його думок — від заперечення до ствердження і навпаки. Еволюція Кочерги, який під впливом радянської дійсності поступово переходить на шлях творення нової, соціалістичної літератури, відбилась у його діяльності критика з наочною виразністю.

“СВІЧЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ” ІВАНА КОЧЕРГИ

У передмові до драматичної поеми “Свіччине весілля” Іван Кочерга писав, що створення поеми та образу Меланки він вважає «кращим ділом свого літературного життя»¹. Судження автора і читачів не завжди бувають тотожними — часом їх думки з приводу того ж самого твору навіть різко розходяться. Та в цьому випадку слід погодитись з драматургом: “Свіччине весілля” поруч із “Ярославом Мудрим” — справді кращий твір серед чималої спадщини Кочерги.

Розкрити таємниці привабливості “Свіччиного весілля” — значить заглибитись у принципи художнього мислення, зазірнути в поетичну майстерню драматурга.

“Свіччине весілля”, написане 1930 р. та надруковане 1931 р., продовжувало пошуки драматурга, початі ще колись його першою п’єсою «Песня в бокале» (1910). Цей симпатичний і водночас дуже наївний твір, в якому багато учнівської невправності, дарма, що його авторові вже йшов тридцятий рік, був написаний на історичну тему. Йшлося про середньовічну Німеччину XV ст., на терені якої розігрувалась романтична драма-казка зі щасливим кінцем. Твір цей не був історичним у справжньому розумінні цього слова, і автор до цього не прагнув. З історії він не брав ні історично зафіксованих подій, ні відомих постатей, а позичав тільки історичний одяг для героїв своєї казки. Не зв’язаний фактами історії, він почував себе цілком вільно, відповідно до свого поетичного задуму вводив у дію героїв цілком фантастичних (дух бурі Карфункель) або поєднував явища суспільного побуту XV та XX ст. (Ради робітничих депутатів у середньовічному Ротштейні). Історія в ті часи була для Кочерги тільки барвистим фоном, яскравим одягом для героїв казки. Подібний принцип використання історичного матеріалу близький до засад романтичної драматургії, як вони виявились у творах Ф.Шіллера, Ю.Словацького, В.Гюго та ін.

Свого часу К.Маркс та Ф.Енгельс у листах до Ф.Лассалля з приводу його історичної драми “Франц фон-Зікінген” вдалися до термінів «шекспіризація» та «шіллеризація», протиставивши Шекспіра та Шіллера як виразників різних принципів опанування історією в мистецтві, йшлося про відмінність реалістичного та романтичного методів зображення людини та історії, про те, що реалізм прагне досліджувати явища та конфлікти історії, зберігаючи їх неповторний історичний аромат та достовірність, багатогранність характерів, у той час як романтизм зображає події та характери однолінійно, однобоко, перетворюючи ге-

¹ Кочерга Іван. Твори в трьох томах. — Т. 1. — К. Держлітвидав, 1956. — С. 436. (Далі на перший том цього видання посилаємося у тексті, додаючи в дужках лише сторінку.)

роїв на прямих виразників авторських ідей, осучаснюючи характери відповідно до потреб нового часу.

За своєрідністю свого обдарування Кочерга був романтиком. Романтична однолінійність характерів і використання історії як засобу, що вивільнює авторську фантазію од «пут» сучасності і дозволяє бути водночас гостро сучасним, відзначає «Песню в бокале».

Народження Кочерги як українського радянського драматурга відбувалось у процесі поступового ідейного і художнього змужніння письменника, звільнення од рис світоглядного консерватизму та обмеженості. Перші українські п'єси драматурга «Фея гіркого мигдалю» (1925) та «Алмазне жорно» (1927) були також написані на історичному матеріалі, проте принцип використання історії тут був дещо іншим. Як і раніш, Кочерга уникав історично зафіксованих осіб і подій, прагнучи до найбільшої свободи вимислу, творчої уяви, і в цьому розумінні він по-старому залишається романтиком. Навіть в «Алмазному жорні», де відбулася історично важлива епоха української історії — Коліївщина і де вперше у Кочерги з'являються представники повсталого народу, драматурга приваблюють не стільки грізні події самої Коліївщини, скільки можливість на їх фоні побудувати захоплюючу історію пошуків алмазного жорна. У повідомленні про наступну виставу «Алмазного жорна» у Житомирі ці особливості принципів Кочерги-драматурга було визначено чи не зі слів самого автора: «...для драми історичні події правлять тільки за грізний фон, а вся фабула належить авторові»¹.

Та саме ставлення драматурга до історичних «фонових» подій істотно змінюється. Дедалі глибше проймається він духом історії, пафосом її руху і бачить його тепер у соціальних конфліктах минулого, в боротьбі пригнобленого народу за свою соціальну та національну незалежність. З найбільшою силою ці нові якості історичного мислення драматурга виявляються в наступній його п'єсі на історичну тему — в «Свіччиному весіллі».

Про історичну основу цього твору сам драматург детально розповів у передмові до п'єси. Серед архівних матеріалів українського середньовіччя він знайшов дві грамоти литовських князів, що стосувались подій кінця XV — початку XVI ст. Київ на той час був частиною Литовського великого князівства, зруйноване татарською навалюю 1482 р. місто тільки відроджувалось, прадавня нагірна частина його із Софійським собором була занедбана, і центр міського життя перемістився вниз, на Поділ, що звався тоді Подольє, або Нижній город. У грамотах, які потрапили до рук драматургові, він знайшов звістку про те, що литовські воеводи, нібито побоюючись пожежі, заборонили світити світло в хатах київських ремісників.

¹ «Робітник» — 1929. — 22 листопада. (Житомир).

«Тяжка ця заборона тривала, очевидно, не менш як 15 років, бо в грамоті 1494 р. вона згадується як факт, що вже існував, і минуло ще 12 років, як нарешті 1506 р. цю заборону остаточно скасував уже новий король Сігізмунд... Грамота 1506 р., що «отложила» заборону світла, посилається на скаргу в цій справі киян. Проте і попередня грамота 1494 року каже про такі самі скарги, що не заважало воєводам ще 12 років тримати в темряві ремісничі «кінці» великого міста» (стор. 433).

Та довгий час драматург не зважувався перенести поетичні картини, які він бачив у своїй уяві, на папір. Пізніше Ф.Бурлака зі слів Кочерги писав: «Історичний факт про заборону світла... задовго до написання поеми привернув увагу драматурга. Три роки виношував драматург принадну думку, потроху вивчав німу і загадкову історію з світлом. І раптом, на четвертий рік, все немов закипіло в уяві, мислі громадились одна на одну, в цій борні мислей почали народжуватись образи... А коли в натхненні закипіла робота і стрункі віршові рядки почали низатися на червону нитку сюжету, — чіткіше розгорталась фабула поеми¹.

Випадково натрапивши на поетичний мотив «заборони світла», Кочерга зрадів багатству закладених в ньому можливостей. Не вимагаючи од митця зображення якихось конкретних історичних осіб чи подій, цей трагедійно-поетичний мотив давав надзвичайно широкий простір фантазії, дозволяючи скомбінувати будь-яку фабулу і розвинути її у будь-якому напрямі. Образ забороненого світла був винятково вдячним та багатогранним символом, максимально простим і зрозумілим у своїй суті. Історія ніби сама давала митцеві основу для виразної символіки його поеми, скеровувала його увагу в певному напрямі. (Драматург був захоплений можливістю «змалювати барвисту картину суто міського життя і соціальної боротьби в стародавньому місті, а на цьому мальовничому тлі створити узагальнений образ боротьби України за свою волю і самобутню культуру» (стор. 433).

Таким чином, основний сюжетний мотив «Свічиного весілля» спирається на історичні джерела, а його численні символічні розгалуження та драматичне забарвлення належать авторові. Як і завжди, драматург не прагнув бути абсолютно точним у всіх деталях, дозволяючи собі ті чи інші зміщення в часі, романтичне однолінійне підсилення певних ліній. Зміщення в часі зустрічаємо в драматичній поемі, власне, тільки один раз, — на противагу свідченням грамот про те, що заборона тривала, драматург дванадцятирічний період заборони поділяє на дві частини:

¹ Бурлака Ф. Творець ситуацій і характерів. — Українська література. — 1943. — № 12. — С. 115.

*Дванадцять вже років,
Як грамоту прислав великий князь,
Де скасував безглузду заборону
І світло дав палити вільно всім.
А де вона, та грамота? Її
Безсоромно загарбав воєвода
І сім років тримає під замком
Всі наші привілеї, надання
І вільності всіх київських міщан (стор. 455).*

Так у першій дії ремісники пояснюють своє обурення зухвальством воєводи, вимагаючи повернення цехових привілеїв та права світити світло в кожному домі. Введення в дію грамоти, яку нібито вже давно дарував киянам великий князь, а воєвода її загарбав, потрібне було письменникові для створення відповідного сюжетного напруження: наявність давнього князівського дозволу робить особливо нестерпним знущання воєводи і внутрішньо виправдує ремісників-городян. Бажання повернути ремісникам світло приводить зброяря Свічку в замок воєводи, дружина якого Гільда допомагає відважному киянинові забрати князівську грамоту. А це, в свою чергу, дає підстави слугам воєводи в час весілля заарештувати Свічку за крадіж державних паперів і засудити, згідно тогочасних законів, до страти. Повстання ремісників врятовує Свічку од неминучої смерті, хоча його наречена Меланка платить життям за осяйне своє весілля. Твір поета, а не історика, “Свіччине весілля” не відзначається скрупульозною точністю, — його метою було створення мальовничих картин минулого, розкритих у стрункому, захоплюючому сюжеті, у пристрасних сильних характерах.

Драматична поема Кочерги приваблює своїм щирим демократизмом, уславленням благородних почуттів, піднесенням ідеї відданого служіння народові. В еволюції письменника це було істотною рисою. Утвердження сили і мужності народу, яким пройнято “Свіччине весілля”, визначило і нові принципи зображення людини, що з’являються в естетиці драматурга. У переважній більшості його попередніх п’єс герої часто виступали скоріше іграшками долі, випадку, ніж творцями свого життя. Випадковість в естетиці Кочерги відіграє величезну роль, і в цьому також слід вбачати характерну рису романтичного світовідчуття з властивою йому увагою до виняткового і випадкового в людському житті.

У “Свіччиному весіллі” зберігаються риси романтичного сприймання і зображення світу, збагачені, однак, глибшим розумінням ролі народу та історичної ваги суспільних конфліктів у житті окремої людини. Не можна не помітити в цьому дійового впливу радянської ідеології на світогляд драматурга, на принципові засади його естетики. З порошинки у віхолах випадковості людина вперше у Кочерги стає

майстром своєї долі і непоривно з'єднає її з долею всього народу.

Воєвода пропонує Свічці життя і волю, якщо той поверне грамоту:

*Навіщо ж ти, безумцю ненажерний,
Свою любов на славу проміняє?
Нащо вона — та грамота тобі?
Верни її — і завтра ж будеш вільний* (стор. 541—542).

Та Свічка органічно з'єднаний з народом і не мислить себе поза ним, грамота потрібна народові, і навіть ціною життя він не поступиться Воєводі.

*...Коли б вона мені
Належала, ця грамота зрадлива,
То дурно б я тобі її штурнув,
Ще й плюнув би на привілей брехливий
І викупу за нього не схотів!
Та не мені — а цілому народу,
Належить ця примара золота,
Що за її боровся, як за правду,
Пригнобленням і потом заплатив.
То не тобі ж її у нас купити,
Хоч би життя за неї обіцяв!* (стор. 542)

Відданість Свічки народові, лицарська відвага козацького ватажка Кмітича, мужність ремісників, що повстають на захист свого провідника, людська гідність і жіноча стійкість Меланки, — усе це разом створює образ народу в його найбільш привабливих рисах, поетизує його мужність і духовну красу. Особливо тонкі і ніжні фарби віддає драматург образу Меланки, який сприймався ним і як конкретний образ дівчини, і як образ-символ України, символ краси і м'якої ліричності й народу.

Кочерзі завжди щастило в створенні жіночих характерів, вони у нього переконливіші, ніж чоловічі. Улюблений жіночий характер Кочерги — лагідний, ніжний, беззахисний; мабуть, він міг би повторити слова Маркса, який говорив, що цінує в чоловікові — силу, а в жінці — слабкість. М'які жіночі характери драматурга виявляються водночас дуже стійкими там, де йдеться про їх людське благородство і силу почуттів; вони можуть загинути в жорстоких випробуваннях, але ніколи не зрадять собі, своєму кохання. Такою і є в “Свіччиному весіллі” Меланка — лагідна, трепетна, як свічечка, що потребує захисту од суворих життєвих негод. Муки, крізь які проходить тендітна Меланка, вбивають її, та душа її залишається такою ж чистою, як і була, — ні життєвий бруд, ні тортури не здатні запламувати її.

Образи Свічки та Меланки, так само як й інші образи драматичної поеми, мають виразний романтичний характер. Письменник не досліджує в них глибинних змін у розвитку почуттів, суперечливого їх вияву

під впливом течії суспільного життя, як це робить реаліст, а показує характери вже сформованими, визначеними в своїй суті. Певна однолінійність характерів компенсується тут цільністю і силою почуттів головних героїв.

Що ж стосується романтичного підсилення образів, перетворення їх у «рупори ідей», то найвиразніше це позначилося на образі Івана Свічки, — цей розумний, кмітливий і ніжний ремісник часом свідомий не як людина XV ст., а як робітник початку XX ст. Слова його фінального монологу над померлою Меланкою під цим поглядом особливо характерні:

*Умерла ти... і твій убір чудовий
В крові й багні, як прапор на війні.
Та живі ми! До помсти, до будови
Нам не потрібні шати осяйні.
Кіптявою укриті ми і потом,
В буденних свитах кинемось на бій,
А переможемо — знову до роботи...
І ось тоді засвітим огник твій* (стор. 582).

Елементи «шіллеризації» безсумнівно наявні в драматичній поемі Кочерги, — і в змалюванні образу Свічки, і в зображенні ремісників. Та було б помилковим розглядати їх як недолік твору, як ознаку письменницької невправності. Це не стільки вада твору, скільки його органічна риса, визначена загальним характером драматичної поеми.

“Свіччине весілля” — романтична драматична поема з усіма типовими для неї ознаками, а саме: середньовічний сюжет, у розв’язанні якого важливу роль відіграє любовна лінія, романтичні злодії, пристрасті яких стають причиною трагічної загибелі головної героїні (князь Ольшанський, писар Козеліус), однолінійна цілісність характерів — сміливий і мужній Свічка, ніжна, трепетна Меланка, жорстокий Воевода, пристрасний лиховісний Ольшанський, ледачий і боягузливий війт Шавула, горда Гільда, легковажна Руза та ін. Взаємодія характерів підпорядкована провідній ідеї поеми (протиставлення народу і феодалів, уславлення мужності ремісників) і водночас є засобом розкриття її. Система образів твору побудована дуже ошатно, навіть ті герої, які здаються ніяк не зв’язаними з головною течією подій, насправді потрібні драматургові. Такий, скажімо, прихід купців у четвертій та другій діях. З позицій прямолінійного аналізу послідовного розвитку сюжету купці непотрібні, бо вони не рухають розвиток подій, ніяк не впливають на долю провідних героїв. Та насправді вони допомагають митцеві розрядити драматичне напруження твору комедійними сценами, надати природності картинам середньовічного побуту і поглибити ті чи інші риси в характерах героїв. Так, розмова Ольшанського з купцем розкриває силу тієї палкої жаги, яка охопила князя: він просить коріння, щоб привернути серце Мелан-

ки, і згоден навіть у диявола шукати допомоги. Роль вірменського купця так само вмотивована: Воевода дав наказ нікого не пускати в замок, крім купця і дівчат. І хоча купець із дівчатами-рабіннями вже був у замку, сторожа пропускає і Меланку — адже наказ продовжує діяти.

Побудова драматичної поеми (п'ять дій) повторює традиційний розподіл дій в класичних зразках драматургії XIX ст. Зав'язка відбувається в першій дії (рішення Свічки здобути народові привілей і запалити на честь Меланки вогні по всьому Києву). У другому акті йде дальший розвиток подій, Свічка здобуває привілей для народу. Щастя героїв і народу має той самий ґрунт, — ось чому народне урочисте свято повернення світла відбувається на весіллі, — Свічка таки запалив на честь коханої свічки ремісників (третя дія). Четверта, кульмінаційна, дія ставить перед Свічкою дилему — повернення привілею або смерть.

Прихід Меланки, що прагне будь-що звільнити коханого, ніби залишає можливість порятунку для нього, та течія подій уже наближається до розв'язки. П'ята дія розв'язує провідний конфлікт твору: Меланка гине, та ремісники рятують Свічку, той вбиває Ольшанського і веде народ на штурм замку Воеводи.

Значну роль у композиції твору відіграють народні масові сцени, вони драматургічно розвивають тему народу і з'єднують її з темою Свічки. Кожна дія, що відбувається на ремісничому Подолі (перша, третя, п'ята), починається і закінчується народною сценою і тим композиційно утворює роль народу як творця історії, як головної сили в історичних рухах. Трагедія нездійсненого щастя Свічки та Меланки сприймається в такій композиції як частка народної трагедії, як її болісний патетичний вияв.

Своєрідною особливістю композиційного, драматургічного мислення Кочерги у "Свічиному весіллі" є найширше вживання прийомів контрасту, дуже типових для романтичних п'єс та класичної мелодрами.

Чергуванням емоційно контрастних реплік у межах однієї картини та емоційно протилежних сцен — у межах цілої п'єси — драматург користується з великою майстерністю: багаторічне вивчення зразків класичної драматургії дуже придалося йому в цьому. Засіб поєднання емоційно контрастних сцен допомагав Кочерзі поглиблювати, посилювати драматичні ситуації п'єси і знімати сентиментальність ліричних сцен.

Починає драматичну поему весела сцена гулянки дівчат, до яких залицяються кравець Коляндра та міський писар Козеліус. Безжурний початок дії несе в собі ті зернятка драматизму, які розвиватимуться далі з кожною наступною сценою, — ремісникам не тільки заборонено світити світло в своїх хатах, але й дівчатам не вільно співати пісень про свічку, дарма що віддавна існує звичай-гра «женити свічку», який святкували на початку осені, першого вересня. Поява на вулиці розбурханої юрми ремісників, їх гостре зіткнення з війтом Шавулою,

що дбає тільки про свої власні борти та млини, посилює драматичне напруження першої дії. Провідні герої твору — Свічка та Меланка, які з'являються в першій дії, також поєднані за принципом драматургічного контрасту: відважний, сповнений лицарської гідності Іван і ніжна, тендітна красуня Меланка. Свічку вабить активна діяльність, боротьба за міські привілеї, — Меланку вона лякає.

Лірична сцена Свічки та Меланки, зворушлива і навіть трохи сентиментальна, змінюється буфонадною картиною галасливого нападу ремісників на дружину Воеводи Гільду, — одчайдушний і вигадливий Коляндра вирішив налякати «моравську ляльку». Перше драматичне зіткнення Меланки та князя Ольшанського, що поклявся здобути дівчину «любов'ю, гвалтом, мертву чи живу», на якусь хвилину емоційно знімається гумористичною простотою міркувань Коляндри та Чіпа про дівчат та любов («А що в них тямить? Ухопив — держи, не вирвалась — то й цілувати можна...»). Та негайно ж після цієї розмови драматичне напруження твору стрімко злітає вгору: померла мати Меланки, дівчина засвітила вогник. Попереджена злим генієм твору Козеліусом, стража схопила Меланку, ремісники на чолі зі Свічкою кидаються її визволяти.

Розвиток другої дії, що відбувається в литовському замку, йде дещо повільнішим темпом, та засіб емоційного контрасту і тут грає свою вирішальну роль. Роздратування Воеводи, стурбованого активністю ремісників, знімається приходом купця з традиційними подарунками за дозвіл проїхати київською землею, а серед тих подарунків — і багаторазово обіграний перець для коменданта замку Кезгайла. Напружена розмова Воеводи і Свічки, якого викликали для полагодження дзигарів на замковій вежі, змінюється комедійною сценою Воеводи та вїйта Шавули. Наляканий ремісниками, Шавула наважується почати розмову про відновлення міських прав та повернення світла і потрапляє поміж двох вогнів: тут, у замку, на нього кричить розлючений Воевода, у місті чекають обурені ремісники. Принцип живописного та емоційного контрасту в цій дії, як і в інших, доповнюється звуковим, музичним протиставленням картин. Сцена бучного, урочистого бенкету в залі воеводського замку — з фанфарами, піснями і танцями — змінюється нічною тишею. Освітлений лише двома свічками, Козеліус сідає писати листа князеві, та надмірне заглядання у жбан з вином («Раз умотив перо, а другий — горло...») не проявляє його розуму. «Пекуюся я невтомно, невтомно і невспинно...», — мимрить спросоння писар, умотившись на паперах. Дія закінчується в цілковитій темряві та тиші: Гільда віддала Свічці князівську грамоту і сама непомітно зникла.

Початок третьої дії заснований на живописному зоровому контрасті. Магістратська зала, в якій відбуватиметься весілля Свічки та Меланки, у напівтемряві, тихо й урочисто її заповнюють представники цехів. Та ось час увійти молодим — і сцена спалахує десятками свічок,

радісне, урочисте саяво вітає Свічку, що повернув місту радість. Барвиста третя дія — весілля Свічки — йде на високій ліричній ноті, яка перебивається комедійними сценками гостей і драматично різко уривається з появою воєводських драбів та князя Ольшанського. Весілля брутально припинено, Свічку заарештовано, Ольшанський радіє. Сцена закінчується похмурою погрозою ремісників: «Ще не скінчилось Свічине весілля!». У четвертій дії, яку драматург знову переносить до замку Воєводи, драматична кульмінація — прихід Меланки — обрховано, ретельно готується. Починається сцена веселою лицарською пісню, продовжується комедійним діалогом Воєводи та вірменського купця, змушеного заплатити чималий викуп за надміру навантажені вози, що поламалися на київських горбах. Після комедійної суперечки йде сцена різко драматична — до Воєводи приводять Свічку, сміливого зброяра засуджено до смертної кари, й Ольшанський з радістю обіцяє простежити за найретельнішим виконанням присуду. Палке заступництво Кезгайла, запорізького козака Кмітича та Гільди не допомагає, — ранком Свічку мають повісити.

І знову напруга драматичної сцени ніби спадає, на якийсь час зникає — вірменський купець приніс свій викуп у вигляді трьох дівчат-невільниць, загорнутих од дощу і вітру в килими, їх танці розважають лицарів, навіть похмурий Воєвода закликає гостей бенкетувати до ранку. І раптом здивований Кезгайло помічає в залі ще одну дівчину: «Раз, дві, три, а це четверта. Три голих, а одна закутана, як ніч». Веселий бенкет уривається — перед Воєводою Меланка, вона просить повернути їй коханого. Вирок Воєводи — Свічка залишиться живим, якщо Меланка вночі донесе вогник свічки в тюрму на Подолі — тільки посилює напругу дії, можливість трагедійного її завершення, бо, здається, усі сили, людські та природні, повстали проти Меланки і їй не врятувати коханого.

І в останній, п'ятій, дії засіб контрасту відіграє ту ж саму образотворчу, виразно емоційну роль. Перед появою Меланки, яка в буряну ніч крутоярами Києва несе вогник свічки, відбувається буфонадна сцена двох п'яньєних ченців, що в пошуках блудниці вештаються вузькими вулицями темного Подолу. Зачіпають вони і Меланку, дівчина тікає од них, та під час цієї втечі свічка в її ліхтарику гасне і тільки химерно несподівана зустріч із Гільдою, яку Воєвода відправив до кляштора (монастиря), повертає життя Меланчиній свічці. А тим часом веселі ченці, що знайшли, нарешті, бажану блудницю, ще раз повернуться на сцену, — після максимально драматичної і навіть мелодраматичної розмови Меланки й Ольшанського, в якій дівчина мусила була прийняти ультиматум підступного князя і погодитись ціною своєї честі купити життя Свічки. Весела пісня п'яничок: «Ми до пляшки дуже ласі, паче ласі до дівчат» — губиться десь на сусідній вулиці, і лише після цього йде бурхливе крещендо розв'язки: ремісники повстали із гаслом «За

Свіччине весілля!», самого Свічку звільнено, Ольшанського вбито, та вмирає і ніжна Меланка, яку надто пізно витягли з палаючого будинку князя. У місті вирує повстання, на чолі якого стає Свічка.

Таким чином, драматичний засіб контрасту (зорового і мальовничого, слухового і музичного, емоційного, дійового) в руках драматурга стає головним прийомом художньої та видовищної виразності драматичної поеми. Найширше впровадження контрасту в тканину художнього твору, перетворення його у всеохоплюючий спосіб художнього мислення — характерна риса романтичного бачення світу, переконливо засвідчена і талановитою роботою Кочерги.

Важливим засобом художньої, поетичної виразності «Свіччиного весілля» є також розгалужена система образів-символів вогню, світла, полум'я, свічки. Перетворення речей, предметів на образи-символи було завжди улюбленим прийомом Кочерги, починаючи з «Песни в бокале». Та розгалуженої системи образів-символів його драматургія до «Феї гіркого мигдалю» не знала. І є усі підстави вважати, що багатогранна система образів-символів з'являється в драматургії Кочерги під безпосереднім впливом творів Лесі Українки. Ґрунтовне знайомство з українською літературою початку ХХ ст., про яку колись драматург мав поверхове уявлення, відкрило перед ним скарби поетичної драматургії Лесі Українки. У великої поетеси Кочерга вчиться шляхетній виразності образів, гнучкості драматичної мови й широкому використанню образів-символів.

Послідовне, часом аж надмірне впровадження образу свічки та світла у тканину драматичної поеми починається з перших же її рядків. Осіннього вечора дівчата на київській вулиці грають і співають пісню про свічку.

*Нас бджілка премудра навчила,
Як світло здобути вночі,
І з ярого воску зіпили
Ми свічку, ми свічку собі,
Ой ладо, ой ладо, зіпили
Ми свічку на втіху в журбі!* (стор. 441).

У цій пісні в зародку вже знаходиться чимало мотивів, які потім знайдуть свій розвиток у перипетіях твору: осінній лютий вітер прагне задутися свічку, патлатий дяк хоче її забрати до церкви, княжі тивуни жадають згасити світло красуні-свічки. Та осіння хвища не прорвалася у сіни, дяка прогнали з хати, од тивунів одкупилися, — а свічка і досі горить на радість людям. Провіщаючи події, які викличе боротьба народу за повернення світла, дівоча пісня своєю радісною впевненістю у перемозі народу контрастує з драматичним розв'язанням сюжету і водночас ніби знімає його драматизм.

У наступній сцені (розмова ремісників, що повертаються з магистрату) знову виникає тема свічки та світла. Воевода вимагає од цехів термінового виконання великого замовлення на кожухи, чоботи, свити та інше для його драбів, а світити світло заборонено, хоча дні вже короткі і тому неможливо виконати його замовлення вчасно. Обурені ремісники вигукують:

Доволі вже наругу цю терпінь!..

Хай світло дасть!..

Не діжде він, щоб знов

Ми як раби на замок працювали

Та як кроти сиділи без вогню! (стор. 449).

Прихід молодого вродливого майстра-зброяря Івана Свічки (прізвище тут звучить так само символічно) знову повертає розмову до теми заказаного світла,— Воевода, що саме повернувся з полювання, вночі бенкетуватиме «при громі сурм та полум'ї свічок», а ремісники сидітимуть «без світла, в темних хатах, як кроти». Саме під час цієї розмови Свічка дає урочисту обітницю — не пошкодувати життя, аби тільки повернути народові привілеї:

А не віддасть добром, то візьмем силою.—

Об заграву шляхетного їх замка

Тоді засвітим наші каганці! (стор. 456).

Меланка наполохана войовничістю настроїв ремісників, для неї тільки те світло благословенне, що осяває верстат ремісника і хатній затишок. Коли ж горять усі вулиці од краю і до краю, а в місті тривожно б'ють на сполох,— тоді це світло прокляте, бо в ньому гине і людина. Афоризмом Івана: «І свічки мирної не варта та країна, що в боротьбі її не засвітила» — закінчує драматург розмову, визначає мужню тверезість зброяря і його здатність довести правоту слів ділом. Війт Шавула, що був нагодився на розмову ремісників, здобуває наказ вимагати од Воеводи повернення світла, а без цього навіть не з'являться на Кожум'яках.

У наступних картинах першої дії тема відвоювання світла і його численні образні модифікації продовжують розвиватись. Іван на честь Меланки жадає «всі засвітити в Києві вогні», життя її, «як свічку тиху», він засвітить та вкриє од лиха. Цей же Свічка, зачувши переляканий галас жінок (ремісники напали на Гільду та її служницю, що з ліхтарем верталися до замку), рятує їх і засвічує вогник у ліхтарі. Благородний вчинок майстра набуває подвійно символічного значення,— він запалює в серці Гільди вогник неспівомовного кохання. А потім, зустрівши Меланку в буряну ніч, коли у дівчини погасла свічка — запорака порятунку коханого, Гільда ніби повторить вчинок Свічки,— вона засвітить Меланчин ліхтар, віддячивши тим юнакові. І драматичне закінчення

першої дії також зв'язано з вогником свічки: Меланка на прохання матері, що помирає, засвічує каганець, і її хапає варта.

У другій дії образ світла виникає в гострій розмові між Воеводою та Свічкою. Зброяр обіцяє справити тоді своє весілля, «як все Подольє свічками засяє».

Воевода

*Чимало ж доведеться зачекать
Тобі часу блискучого такого,—
— Не зріс ще дуб і не вродились бджоли.
— Що воску назбирають в дубі тім
— Для тих свічок...*

Свічка

*Зате вже є сокира,
Що вирубає борт в отих дубах* (стор. 485).

І прикра сутичка на бенкеті між роздратованим Воеводою і сумною Гільдою виникає від бажання дочки вільнолюбних чеських ремісників побачити Київ осяяним радісним світлом свічок. Ось чому пристрасне прохання Свічки — «Світла!» — знаходить підтримку; простягаючи Свічці князівську грамоту, Гільда каже:

*Хай буде це подякою моєю
За вогник той, що ти колись дістав
І засвітив в моєму ліхтарі* (стор. 507).

Третя дія дає ще ширший простір для численних трансформацій образу свічки, світла,— і в їх прямому, і в переносному значенні. На Свічиному весіллі представники усіх цехів запалюють свічки, утворюючи свічками щось подібне до вогняної завіси, крізь яку проходять молоді. Хор тим часом співає:

*Ой, пройшла Меланочка крізь вогонь,
Наче щире золото, через горн.
Ой, світи ж їм, вогнику, все життя,
Щоб не було в темряву вороття* (стор. 516).

У цій же сцені знову повторюється зіставлення Меланки зі свічкою — старий цехмейстер Капуста зворушено говорить, вітаючи дівчину: «Отак, Меласю,— сім років тебе, мов свічечку ясну, ми чекали...». Образ ясної зорі, що виникає у весільній пісні, яку співає хор,— образ глибоко народний, традиційний. І водночас він легко асоціюється з образом Меланки-свічки, поглиблюючи його.

Послідовна увага драматурга до розвитку і всечасного збагачення образу свічки остільки велика, що й у весільних жартах вона фігурує. Обігруючи весільний звичай, Капуста жартує: «Прийдеться, мабуть, загасить свічки... Не бачите хіба, що молодий поцілувати хоче молоду?» Прихід драбів з Козеліусом та Ольшанським перериває плин весілля: за світло, що його за-

палили ремісники, і за здобуту князівську грамоту Свічку заарештовано.

Становище Свічки у четвертій дії визначається лицарями, що чаркують з Воеводою, досить точно: «Тепер в тюрмі не темно, мій Кезгайле, бо Свічка там... Недовго тільки їй залилося горіти, клятій Свічці!» Правда, комендант Кезгайло застерігає їх од передчасних радощів: «Дивіться краще, як би свічка ця пожежі нам, бува, не наробила», та лицарство продовжує розважатися. Коли на допит приводять Свічку, Воевода іронічно його питає: «Ну що, гаряча Свічко, ще тебе сьогоднішня буря не задула?» І в далішій розмові Воеводи та Свічки образ вогника, полум'я, бурі розгортається в своєрідне символічне гніздо, багате відтінками значень. Непоступливість Свічки, який відмовився повернути князівську грамоту ціною життя, викликає суворий присуд Воеводи: «Ну, то іди! Та добре подивись в останній раз на ці свічки, бо завтра займеться не для тебе день новий».

Меланка з'являється перед лицарями з весільною зеленою свічкою в руках. І перше її слово, сказане перед Воеводою, повторює слова Свічки, звернені до Гільди: на питання «Чого ти хочеш?» — вона відповідає: «Світла!».

*О, засвіти, благаю,
Мою ти свічку... У мене її
Згасили... а за що — не знаю...
Хіба за те, що радісно мені
Було в той час, в чудову ту годину...
Палата вся сяяла од огнів,
І свічка ця горіла*

(стор. 551).

Меланка благає повернути їй любов, повернути коханого і запалити знов весільну свічку. Зворушений її красою і ніжністю, похмурий Воевода дозволяє собі, проте, зрозуміти її прохання буквально: він запалить їй свічку, але Свічку буде звільнено тільки тоді, коли Меланка донесе вогник у буряну ніч до тюрми на Подолі. Вирок Воеводи — знущання, та дівчина вдячна йому і за надію, вона впевнена, що ніяка сила не здатна загасити вогник її свічки, бо це — життя її коханого.

П'ята дія починається нарадою ремісників, невеликими групами вони збираються вночі на Подолі, стривожено обговорюють події. Цех-майстер Капуста з боєм згадує весілля: «Мелася... люба... свічечка ясна... Недовго ж нам світила ти, жаданко». Та настрої інших ремісників не ліричний, вони домовляються про повстання на захист Свічки, а гаслом до повстання будуть слова: «За Свіччине весілля...».

Тим часом Меланка, знемагаючи в боротьбі з вітром та осінньою хвицею, несе ліхтар з вогнем. Він то ледве блимає, то зовсім згасає, і тоді тільки благородство Гільди врятовує дівчину од цілковитого розпачу і втрати свідомості. Меланка виконала умову, донесла свій вогник до тюрми, та Ольшанський обдурює її, наказавши готувати все до страти Свічки.

Народне повстання визволяє Свічку од неминучої смерті, горить тюрма, палає князівський палац. Свічка вбиває Ольшанського, ремісники приносять вмираючу Меланку. І дівчина останнім словом згадує свічку, яку вона несла коханому. Свічка в розпуці схиляється над наредженою:

*Яку ж ти муку мусила знести,
Коли пила свою весільну чару,
Для милого наділа цей убір
І свічку цю вінчальну засвітила...
І ось в крові, в багні весільна сукня,
І згасла свічка, як твоє життя*

(стор. 581).

Над тілом Меланки він закликає до помсти і боротьби: «На честь її по цілому геті місту засвіtimo весільні ми огні!»

Таке послідовне використання образу свічки і призводить до того, що він набуває все нового значення, «з простої свічки зростає до значення полум'я повстання... полум'я революції», як говорив О.Толстой на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників у співдоповіді про драматургію.

Художня виразність і мальовничість драматичної поеми досягається також за рахунок активного використання народних обрядів та пісень — і народного, і літературного походження. Кожна дія п'єси має свої музичні номери, покликані виявити почуття героїв, звичаї того часу або дати емоційну розрядку перед різко драматичною сценою. В першій та третій діях драматург використовує два народні обряди: обряд-гру «женити свічку», який довго тримався в народному побуті, аж до кінця XIX ст., та обряд весілля. Ставлення драматурга до обрядових звичаїв та пісень своєрідне, він поводить з ними цілком вільно, відповідно до свого художнього задуму. Обряд-гра «женити свічку» відтворений драматургом приблизно, а пісня про свічку, яку співають дівчата, написана самим драматургом, — його ж бо цікавило не етнографічно-точне копіювання давнини, а створення поетичної картини. Цій же меті підпорядковано і картину весілля з численними піснями на два хори. Поруч із піснями народного походження, які становлять частину весільної дії («Тупу-тупу коло діжечки», «Ой панове сватове, просимо вас» та ін.), драматург дає хорові свої власні пісні урочистого та романсово-жартівливого характеру («Слава тобі, Свічко-зброяре», «Біле і чорне» та ін.).

Банкет у залі Воеводи (друга дія) супроводжується урочистим повільним танцем та швидкою польською «пшепоречкою» (перепілочкою), яку співає молодий джура. Лицарські пісні в четвертій дії («За вікнами буря бушує», «Хай буря бушує, хай кубки дзвенять»), написані Кочергою на зразок середньовічних романсів та пісень, хоча за своєю образністю та ритмікою більше нагадують уривки з опери на середньовічну тему, ніж власне твори того часу.

Пісня ченців у п'ятій дії («Обретохом убо сіце оний злачний вертоград») написана драматургом у дещо бурлескному стилі, він використовує засоби популярної в наступні століття поезії «мандрованих дяків», «піворізів» з характерною для неї церковно-слов'янською лексикою. Урочистий стиль книжної мови вживався в поезії «піворізів» з метою пародійною, знижувальною, бо стосувався явищ цілком буденних і навіть «низьких» («От посланія Бахусового к піворізам чтеніє», «Правило увіщательное п'яниццам...» та ін.). Так само і пісня ченців-гультіпак використовує елементи церковнослов'янської мови, її піднесений, урочистий стиль для розповіді про подію «низьку» — п'янички знайшли, нарешті, блудницю, яку так довго шукали, й веселі повертаються до монастиря:

*Веселітеся, монасі,
Слався оний вертоград!
Ми до пляшки дуже ласі,
Паче ласі до дівчат* (стор. 574).

Композиційне значення цієї пісні в п'ятій дії велике — після різко драматичної, експресивно напруженої сцени останньої розмови Меланки та Ольшанського вона звучить контрастом, посилюючи соціальне й етичне звучання твору, і дає хвилинну розрядку емоціям, щоб потім вони знову злетіли вгору грізним пафосом народного повстання.

Щедре введення в дію «Свічного весілля» елементів народних обрядів, численних пісень та танців робить виставу п'єси видовищем мальовничим і виразним, бо воно адресується усьому багатству чуттєвого світу людини. Та ця ж обставина робить сценічне втілення драматичної поеми справою дуже складною, бо надто легко збитись на оперну пафосність та пишність, перетворити романтичну поему на оперне видовище з прозовими шматками.

А тим часом «Свіччине весілля» — не просто п'єса, а романтична драматична поема, яка і в читанні, і на сцені повинна зберігати риси саме поеми, цебто твору високого емоційного тону, інтенсивної образності, концентрованих думок і почуттів, гнучкої ритміки вірша. Багатство образів-символів твору, як уже відзначалось, концентрується навколо трансформацій, перетворень образів свічки, полум'я, зорі та ін. У близьких до цього сферах драматург знаходить усе нові і нові фарби, часом живописно дуже виразні. Такий характер має порівняння Ольшанського, коли він хоче пояснити — на контрасті — силу Меланчиної краси:

*Вся вона палає,
Як заграва, як світова зоря!
Чи бачив ти, коли насуне хмара
І оловом укріє небозвід,
Кидає сонце промінь свій блискучий
На білий мур — і мур тоді горить,
Як золото на хмарі чорносиній...* (стор. 453).

Такою блискучо ясною, нестерпно сяючою видається грізна краса дівчини палко закоханому, враженому князеві. Загалом образи твору (символи, порівняння) мають переважно живописний, зоровий характер, залишаючись у межах живописної палітри XIX ст.

“Свіччине весілля” написано традиційним для драматичних поем п’ятистопним ямбом, який стійко зберігає ритмічну будову вірша і водночас надає йому максимальної природності, легкості розмовної мови. Лексичний струмінь твору — жива українська літературна мова із дуже незначним елементом давніх термінів та церковнослов’янських слів (цехмейстер, тивун, осмник, назви податків: помірне, сош, мостове, верховщина та ін.). Письменник відмовився од будь-якої стилізації під мову киян XVI ст., економним вживанням давніх термінів надаючи творові відповідного колориту.

Кочерга працював над драматичною поемою, розраховуючи на її сценічне втілення, хоча завжди розумів труднощі просування на сцену творів саме такого жанру. Вперше “Свіччине весілля” було зіграно на сцені театру імені М.Заньковецької (режисер В.Харченко) в жовтні 1935 р. Драматург залишився вдоволений виставою, він вважав, що «...у виконанні заньковчан п’єса зазвучала саме в тих патетичних і романтичних тонах, в яких я її собі і уявляв»³. З того часу драматична поема Кочерги неодноразово привертала до себе увагу режисерів, дала деяким акторам матеріал для створення колоритних, виразних образів (В.Яременко — Свічка, В.Добровольський — Свічка і Чіп, Д.Мілютенко — Воевода, О.Кусенко — Меланка та ін.). Над музикою до опери “Свіччине весілля” на лібретто І.Кочерги працював у 30-і роки композитор М.Вериківський, у 1948 р. оперу “Свіччине весілля” закінчив М.Скорульський. Не виключена можливість, що в майбутньому з’явиться ще й балет такої ж назви, бо як твір романтичний, а до того ж написаний на середньовічний сюжет, “Свіччине весілля” легко надається до обробки на оперній та балетній сцені, — умовність романтичного твору природно об’єднується з умовністю опери та балету.

“Свіччине весілля” виявилось важливим етапом на творчому шляху Кочерги, це була його безсумнівна перемога, здобута ціною багаторічних шукань власного шляху в мистецтві. У майбутньому на цьому ж шляху він здобуде ще одну важливу перемогу, написавши в 1944—1946 роках драматичну поему «Ярослав Мудрий».

Щирий демократизм звучання п’єси, поетичність, майстерність сюжету, досконале володіння методом драматургічного контрасту забезпечують п’єсі “Свіччине весілля” постійну прихильність читачів, роблять бажаною на сценах театрів.

В історії української радянської драматургії “Свіччиному весіллю”

³ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН УРСР. — Ф. 103. — Арх. 498.

належить своє помітне місце. Це був перший її твір, в якому з такою гармонією, в довершеній, інколи аж вишуканій формі розкрилися картини минулого України і було проспівано гімн духовній гідності волелюбного народу. Образ Меланки, яка в буряну ніч проносить живе полум'я свічки, став прекрасним символом поетичної душі українського народу, що крізь хащі історичних роздоріж та віки гноблення проніс незгаслим вогонь свого розуму і силу таланту.

//Радянське літературознавство. – 1968. – № 12. – С. 66-78.

ЛІТЕРАТУРНІ ПОРТРЕТИ ІВАНА ДНІПРОВСЬКОГО

Талановиті літературні і художні групи найчастіше висувають своїх власних літописців, їхніми очима бачать світ, їхнім пером описують себе. За сприятливих обставин митці, мимохіть ніби призначені на таку роль, сумлінно її виконують. Вони стають супутниками яскравіших художніх планет і таким чином компенсують нестачу власної оригінальності.

У XX столітті, а особливо у наш час, співвідношення митця і тих, що живляться навколо нього, складаються вочевидь на користь «обслуги» — журналістів, тлумачів, критиків-уболівальників. Вони поспішають на шахівницю мистецького життя просунути свою фігуру й негайно стають навколо неї в агресивну оборону. Сумна доля В.Шаламова засвідчила, що то значить бути літературно самотнім. Зневага до мафіозних смаків журналістсько-критичної братії дорого коштуватиме зараз найсильнішому обдарованню.

Вапліте як літературна організація спиралась на розумні й благородні принципи, що, власне, й викликало до неї стійку ненависть з боку професійно нікчемної партійної критики (А.Хвиля, В.Десняк, В.Коряк та ін.). У засадах Вапліте — вільне самовизначення письменника. Думки про необхідний самозахист та рекламу з'являються пізно, коли словами Вапліте і «націоналізм» починають лякати читачів.

Серед примітних постатей ваплітян особлива роль належала трійці — Хвильовий — Куліш — Дніпровський. Хвильовий мав рацію, коли у листах до М.Зерова назвав себе старим словом «різничинець». Навала пристосованців, маніпуляції з партійною демагогією штовхають і цього митця до використання «пролетарських» термінів. Та перше самовизначення було чесним і точним.

Більшість членів Вапліте справді становили різночинці, діти бідних вчителів, крамарів, міщан, декласованих селян з повітових міст та містечок України (Хвильовий, Куліш, Дніпровський, Сенченко, Панч, Досвітній...).

Освіта різночинців — переважно гімназія екстерном (за нашими поняттями — заочно). Атестат, який відкривав двері університету, здобували дорогою ціною, фізичним і моральним надризом. Найчастіше родина не підтримувала хлопців, бо, поза іншим, «горілочка» калічила життя батьків (Куліша, Хвильового, Дніпровського).

Життя було вочевидь неприхильне до впертих, палких юнаків, які до 1917 року мріяли стати російськими письменниками або журналістами. Дисгармонію світу вони увібрали у свої душі. Там точилася вперта боротьба, там вибухали свої катастрофи, там вони мали найбільші поразки і найвагоміші перемоги. Вже та обставина, що жоден із трійки не зазнав вчасно щасливого кохання, могла б дати психоаналітикові багатий матеріал для роздумів. І треба було великого таланту Хвильового, щоб з кричущих дисонансів створити художню гармонію «Я (Романтика)».

Доля не подарувала Дніпровському такого хисту, як його друзям. Він довго мав про себе перебільшені уявлення, хоча насправді світив переважно запозиченим світлом. До того ж сухоти примушували його з 1927 року частіше перебувати у санаторіях, і письменникові припала роль спостерігача мистецького життя Харкова.

Обставини склалися на те, аби саме Дніпровський міг залишити нащадкам опис літературного життя 20-х років і портрети своїх сучасників. Він, на жаль, пізно побачив, яка робота його чекала, не віддався їй цілком і почав працювати десь тільки 30-го року.

Він ретельно занотовує матеріали до біографії Куліша. Також робить запис за його розповіддю — “Кохання Кляуса” і зазначає собі — як той не напише, то слід використати. Однак на цьому накопичення матеріалу до можливого портрета Куліша закінчилося. Думаю, що, незалежно од зовнішніх причин, існувала суттєва творча перешкода, яка обмежувала Дніпровського. Він не розгортає у записах докладних характеристик людей чи подій. “Борода Гурія Куліша” — так позначено Кулішевого батька. Певно, щось за цим було, — та хто зараз прочитає цю тезу? Не-написані шматки лишалися тільки в пам’яті Дніпровського.

Ось чому особливу цінність має портрет Хвильового 1930 року, — автор виривався за межі тез і написав літературний текст, вивершив його.

1931 року Дніпровський починає літературний щоденник і відразу ж висловлює сумніви — чи зможе провадити його, не маючи відчуття спокою й безпеки. У щоденнику також переважають тези, розгорнутих записів мало. Дещо зашифровано, інші прізвиська викреслено. З болем

гортаєш сторінки, над якими, мабуть, автор думав — писати — не писати? Зрештою, Дніпровський відкладає щоденник і повертається до нього й портретів лише 33-го року. Знову пише про Хвильового й створює текст літературного портрета Павла Тичини.

Засоби портретування у Дніпровського досить стабільні. Він висуває певну деталь і описує її. Там, де для цього прийому щастить знайти виправдання, — як в описі зовнішності Хвильового — він повною мірою відіграє свою роль. Однак там, де від описування окремих рис варто було б перейти до художнього відтворення, — там письменник відступає, ховається в емоційні загальники. Він не володів хистом живописця, обставини не дозволяли бути відвертим до кінця.

Портрети ваплітян написав через чверть віку їх колега і друг Юрій Смолич. Обставини йому теж не дозволяли писати правду, — але по-іншому. Його портрети Хвильового, Курбаса, Куліша, з погляду історика, суб'єктивні. Проте вони існують — і це найголовніше.

Портрет Хвильового був написаний Дніпровським з любов'ю до “м'ятежного” духом митця. Він позначений стилем піднесеної, ніби пародійної наснаги, запозиченим автором з інтермедій “Літературного ярмарку”. Розповідь про Хвильового зберігає барви й емоційну тональність, народжені духом його ж творів. Така художня позиція має свої переваги й втрати, а чого саме більше у тому тексті, який пропонується — про це вже судити читачеві.

м. Санкт-Петербург.

//Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 123-124.

ЛИСТИ І. ДНІПРОВСЬКОГО ДО ЛЬВА ТОЛСТОГО

Три листи Івана Дніпровського (Івана Даниловича Шевченка), які пощастило виявити у фондах музею ім. Л.Толстого (Москва, Кропоткінська, 11), становлять безперечний інтерес.

Досі різноманітне листування, щоденники та інші приватні документи з життя українських письменників ХХ ст., перед тим, як потрапити до читача, просіювались крізь сито літературознавчої професійної цензури, — на Україні вона була запобіглива й часом суворіша за державну. Вилучалися не тільки деталі, що могли би кинути тінь на громадське обличчя митця. Суворо додержувано чистоти його морального обличчя, міщанське ханжество

об'єднувалося з науковою фальсифікацією для створення уявного іконописного образу письменника.

Підфарбовування триває й досі, бо воно давно перетворилось на професійно-моральну (чи пак, аморальну) звичку. Зараз кольоровими олівцями розмальовують колись репресованих письменників, які нібито поспіль були талановиті, видатні, новатори й т. ін. Багато паперу з'їдять видання й перевидання, які не матимуть уже читачів, окрім сотні істориків. Нові критерії суджень народжуються важко.

Тим часом загальники, що ними досі оперували історики літератури, потребують перегляду. Зокрема, треба дослідити реальний зміст тези про походження багатьох українських письменників революційного часу “з селян”, “з селянської родини” і т. ін. Тут відкривуться деякі цікаві грані. Підтвердиться думка про найактивнішу підтримку радянської влади в роки громадянської війни з боку міщан та напівінтелігенції, декласованих елементів, люмпенства. Невипадково і М.Куліш, письменник правди, зробив у драмі “97” головою сілради колишнього босняка Серьогу Смика. Вихідці з міщанського середовища, тоді чи не наймобільнішого прошарку суспільства, часом несли з собою і деформовані моральні засади, а це дасться взнаки досить швидко.

Перші самостійні кроки Дніпровського — його листи до Льва Толстого — з цього погляду показові. В.Лесин та О.Романець писали свого часу, що Дніпровський народився в сім'ї “селянина з колишніх солдат-поселенців”. Насправді батько Дніпровського Данило Шевченко давно не селянин, а людина комерції, він перепродує коней на великих ярмарках Півдня. Дніпровський про нього пише: “Картка історії батька: бив і любив. Матір і нас. Бив жорстоко. Пив з професії і “з горя” (особливо вдівцем). Знався на худобі, якість і ціну. Одного разу п'яного його втягли в “Дилижан” і повезли на “Кремінчук”. Там він тільки казав “ціну”, а “компаньон” “керувавсь”. Був хитрий, далекосяжний, але разом з тим наївний і простий.

Любив вільне життя (...). Падав і падав, нарешті, зимою, здається, 1911 вмер од розриву. В дорозі, на “дилижані”.

Мати Дніпровського загинула молодою 1908 року від операції, яку зробив їй лікар, що п'яний прийхав з якогось весілля. Посиротіло четверо дітей. (Див.: “Марія”. Щоденник. Запис 15 серпня 1926 р. — ЦДАМЛМ УРСР — Ф. 144.—Оп. 1.—Од. зб. 193—С. 3).

По материнській смерті, мабуть, розуміючи приреченість батька, підліток одчайдушно шукає рятунку. Ті ж автори передмови до збірки творів Дніпровського “Яблуневий полон” з цієї нагоди зазначали, що він “звертається до Толстого з проханням прийняти його до Яснополянської школи”, але, мовляв, Толстой відмовив через брак місць.

Насправді все було, як побачить читач, по-іншому. Розходження факту і його трактування — взагалі типове для життя Дніпровського

(так само як і для літератури про нього). У записях до своєї біографії пізнішого часу він нотує: “Дитяче оточення: жорстоке. “Драли” горобців, били вилками в голову й жарили. Драли пташині «яйця»...”.

А у віршах, які надсилає Толстому, створюється сусальна картина протилежного змісту: діти пожаліли горобця й на прохання матері-пташки відпустили його. Мабуть, підліткові хотілося передати бажане, та й здалося, що так буде приємніше Толстому.

Листи хлопця 14–15 років відкривають деякі риси його характеру: пристрасне жадання вчитись і таке ж палке честолюбство, приниженість родинним лихом і егоїстичну цупкість у настирливих спробах будь-що вирватись із свого середовища. Здатність до творчої вигадки поєднана зі схильністю до брехні. Естетична писарська вбогість віршування “під Шевченка” (а Ваня Шевченко і починав писарчуком у пристава) дивно сплелась із уявленням, ніби він усе “вже зрозумів” і буде новим Горьким.

Підліток, що наполегливо просив Толстого “зробити з нього людину”, в роки громадянської війни вбиває свою першу дружину і згодом про це розповідає у творі “Туман” (інша назва “Злочин без кари”). Кажуть, він, здається, не відчуває, нічого не збагнувши в ідеях російського письменника – ні хлопчиком, ні дорослим. Проте зневажливо-гіркий докір Толстого “вы все пишете, как извозчики”, певно пам’ятав і доклавав чимало зусиль, щоб навчитись писати художньо.

Перші два звернення Івана Даниловича Шевченка лишилися без відповіді. На останній прочитаний Толстому лист, за його дорученням, пишуть відповідь секретар В.Ф.Булгаков або донька Т.Л.Толстая. Конспект відповіді залишився на конверті: “Л[ев] Н[иколаевич] очень занят и слаб здоровьем, сочинителями же и особенно стихотворцами совсем не интересуется, потому и просит вас оставить его в покое” (Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. — М., 1956. — Т. 82. — С. 259).

Листи Дніпровського (І. Д. Шевченка) зберігаються в музеї Льва Толстого (Москва, інв. № 57381—57383. Конверт з конспектом відповіді— 93/8160, інв. № 8160, кн. 4502, №25). Орфографію листів залишаємо.

Лев Николаевич!

*Я, Иван Данилов Шевченко, (происхожу) сын крестьянина села Каланчака Таврич. г. Данила Данилова Шевченко. Мне в настоящее время четырнадцать (14) лет, я сирота по матери и прошу Вас дать мне дорогу. Полтора с лишним года я лишился матери. Отец мой находится сейчас в крайне сиротливом положении, именно: окружен долгами, сумма которых (доходит) равняется 500 руб. Чтобы от-
дать эти деньги, отец должен пустить нас по миру.*

Нас т.е. детей 4 души и воспитать т.е. дать нам какое-либо образование отец не имеет возможности. Случалось, что по целому дню сидели голодные, без крохи хлеба. Вы уже достаточно осведомлены

обо мне. Остается, покровитель бедных и несчастных, просить Вас помочь. О, сделайте из меня человека!

Я сочинил несколько стихотворений и несколько соч. прозой.

И вот одно из них я помещу тут.

Раз во поле,

Раз во поле,

Детушки гуляли.

Раз на воле,

Раз на воле

Птенчика поймали.

И пустили,

Увидала матка-птичка

Своего птенца

И взмолилась: отпустите,

Вы, мое дитя.

Мигом дети все решили

Птенчика пустить,

А она, их, улетая, начала благодарить.

Я окончил 4 отделения Народного училища и 1-й класс сельского местного училища (Сельское двухклассн[ое]). Во второй класс сель[ского] уч[илища] я поступил, но Бог знает, окончу ли я его или нет. Со дня на день наши обстоятельства ухудшаются и... Бог один только знает. Судьбе все возможно.

В сельском училище денег за правоучение не платят.

Я много слышал о Вас, о Вашем таланте и проч. Помогите сироте и возведите сироту в люди и бог Вас не оставит.

Преданный

И.Шевченко

Село Каланчак 22 сентября (1909)

7 мая с.Каланчак

Дедушка Лев Николаевич!

Умоляю Вас живите, бодрствуйте! Молю Бога, чтобы Он продолил Вашу жизнь еще на пяток лет, дабы мне пришлось увидеть Вас живым.

Я уверен, что Вы покажите мне мой верный путь и дадите мне возможность следовать по нем.

Всей душой я желаю быть у Вас в этом же месяце, но помочь мне деньгами никто не поможет. Разве ждать чуда?

Нет! Я скорее схожу отправиться на Тот свет, если мне действительно придется ждать его.

Протяните мне руку помощи, чтобы я мог скорее ж полететь на милый север.

Напишите мне ответ.

Живите, бодрствуйте!

Иван Шевченко, 14 лет.

Адрес: село Каланчак Таврич.

губ. Днепровского уез.

Ивану Данилову Шевченко

На память

Льву Николаевичу Толстому.

Ой вы, думы, мрачны думы,
Несчастье мне с Вами,
Что теснитесь в голове,
Как муравьи в своей дыре.

Вы одна другой страшней.
Исполнить мне Вас невозможно.
Утоплюсь пойду скорей,
Пока еще не поздно!

Мне жизнь не мила теперь стала,
Перетерпел я все невзгоды,
Работать голова устала.
Дольше терпеть – не в мои годы.

На меня друзья мои один другого злей,
Мириться с ними невозможно,
Утоплюсь же я скорей,
Пока еще не поздно.

2 мая

Счастливы жили в раю человеки.
Враг и завистник невинных диавол
Задумал блаженство сгубить
Обратился он в змия.

И к Еве такие
Лестные речи начал говорить
Говорил о добре он и зле,
Говорил о неправде он Бога,

Что не следует жить на земле,
Что их место всегда возле Бога.

Всему верила чистая Ева
Захотелось жить ей у Бога,
Захотелось знать и доброе, злое,
Она согрешила; и мужа
прельстила
Чем себя и его погубила.

3 мая.

Где только возможно я читаю Ваши сочинения, всякая статья в газетах о Вас меня интересует. Ваши слова: “Вы все пишете как извозчики” запали у меня глубоко в душу.

Иван Шевченко

Лев Николаевич!

Мне хочется извиниться за прежние мои к вам письма. Мне кажется, что я их написал грубо необдуманно. Мог огорчить вас в них.

Боже мой!

Лев Николаевич! Я только вами и живу. Мне почему-то кажется, что написал это письмо, я получу ответ. Умоляю вас всеми святыми откликнетесь, возьмите мою несчастливую руку и я буду счастлив. Боже мой! Как я стремлюсь к вам, не могу описать. У вас обширное знакомство, есть влиятельные люди, да и вы сами. Осчастливьте еще одного человека. Я вырос в глуши Каланчака, мне хочется учиться, все знать!

Я знаю и то, что к вам со всех концов нашей родины поступают письма и вы помогаете многим: студентам и другим обремененным игом судьбы. Протяните и ко мне руку спасения, помощи.

Отец мой ничего против моей поездки не имеет, но отпустить без вашего ответа не может, потому что боится, что я погибну дорогой, если вы не возьмете меня.

Он мне дает 10 руб. оторванных от всей семьи, лишь бы пристроить меня где-нибудь. Я читал биографию М.Горького. Я все понял. У меня есть картинка Ясной Поляны, домик где вы родились, Ваш портрет настоящий и когда вы были в молодости.

Возьмите меня, я буду другим (Горьким).

Я к вам привезу мои стихотворения и... и... и... счастье.

У меня есть богатый дядя, который обещает тоже дать 10 руб.

Напишите мне...

Мне 15 лет.

Мое детство, как и детство многих, – интересное. Я его помню.

Возьмите меня, милый добрый человек.

Я занимался немецким, французским языком и т.п. Меня один доктор хотел учить, но умер и...

Деньги на заказные письма мне приходится нелегко. Я не ссору деньгами, нет! Но мне кажется, что вы никогда не получите простого.

Остаюсь в приятном ожидании

И.Шевченко

Пишите Село Каланчак Таврической губ. Днепровского уезда (для) Данилу Д.Шевченко для И.Шев.

Мне кажется, что прочитав мое послание, вы улыбнетесь приятно и напишете мне так

Любезный Ваня!

Ты заинтересовал меня собой. Я вот тебе пишу. Ты действительно написал грубо, но я не оскорбился. Приезжай. Вот тебе маршрут. Вези мне счастье!

Л.Толстой.

Мое сердце забьется, как не билось никогда, и я с добрыми пожеланиями поеду. И через неделю увижусь с вами.

И страданиям конец!

Каланчак. 1 августа [1910]

*Вступ і підготовка текстів Н.Б.Кузякіна
(Ленінград)*



VI. УКРАЇНІСТИКА XX СТОЛІТТЯ: ВІДКРИТТЯ АРХІВІВ

Серед вузівських викладачів літератури найбільший вплив на мене справила Наталя Борисівна Кузякіна, неординарна людина й науковець, глибокий знавець і тонкий поціновувач драматургії. Це вона зародила в мені іскру зацікавленості Винниченком, трактуючи його у своїх лекціях як визначного письменника-новатора, а він тоді був з офіційної історії літератури брутално викреслений. Пам'ятаю її фразу: “Значення Винниченка в українській літературі не менше, ніж Горького в російській”. Це вона рішуче похитнула усталену ієрархію цінностей, давши зрозуміти, що в новітній українській літературі драматург №1 — це Микола Куліш, а не Олександр Корнійчук. Звичайно, у своїх висловлюваннях, надто писемних, вона не могла не зважати на цензуру, але жодна дипломатія не допомогла, і її, етнічну росіянку, було звинувачено в українському буржуазному націоналізмі. Принаймні ми, студенти, саме так розцінювали те, що вона раптово покинула Київ й опинилася в Ленінграді, де також стала професором театального інституту. Буваючи в Ленінграді, я неодмінно відвідував її спершу на квартирі біля Ісааківського собору, а потім в Оранієнбаумі. Вона казала, що переїхала в Північну Пальміру задля сина, який став студентом тамтешньої Академії мистецтв. У підтекстах наших розмов, що стосувалися переважно питань театру і драматургії, учувалась її туга за Україною. Збірник своїх статей “Над сторінками Лесі Українки” я присвятив Наталі Борисівні.

Гуменюк В. Автопортрет // Слово і Час. – 2007. – № 10. – С. 86.

“УВ’ЯЗНЕНИЙ ЗА СУВОРОЮ ІЗОЛЯЦІЄЮ...”

*Роздуми
над долею
Миколи Куліша*

В останні роки свого життя, у тюрмі та на Соловках, Микола Куліш тричі поривався пояснити свої погляди й своє життя. Перші спроби виявились вдалими, — то був розрахунок на допис сусіда по камері та на заяву до М.Єжова. Третя карта — якісь записи, що їх письменник вів у камері-одиночці, — не виграла. Усе загинуло.

Чому так? Не знаю. Давно я засвоїла цю істину, либонь з читання “Пікової дами” Пушкіна: у послідовному ряді трьох зусиль, трьох карт саме третя незмінно програє.

Розповідь Томського про рятівний виграш бабусі у Парижі (поставила три карти, одну за одною й усі виграли) герої Пушкіна коментують так: “Випадок!” — мовив один з гостей. “Казка”, — зауважив Герман. “Це був жарт, клянусь вам! Це був жарт”, — вигукнула графиня.

Випадок? Анекдот? Жарт? А проте мертва графиня приходить до Германа й називає йому три карти. І офіцер божеволіє, бо на третій вечір замість очікуваного туза відкрив даму — й усе програв.

При чому тут Пушкін? “Трапляються химерні зіставлення”, — відповім його словами.

У книзі “Українська інтелігенція на Соловках” Семен Підгайний переказав зміст балади, написаної Олексою Слісаренком там-таки. «Одного разу написав баладу про сторожа кладовища, що грає в шахи з померлим триста літ тому козацьким ватажком, якого вважали за чаклуна. Кладовище, хмари, осоки, каплиця і хрести — все бере участь у шаленій, відчайдушній грі чаклуна зі сторожем. Якщо виграє дід, то стане молодим, розумним, красивим і багатим; програє — мусить лягати в домовину замість козака-чаклуна. Дід двічі виграє, чаклун благає ще й утретє зіграти і обіцяє до молодості й багатства додати ще й мудрість, знання найвищих таємниць світу. Помолоділий і здоровий, розумний і багатий партнер-сторож підіймає надгробну плиту і пропонує чаклунові повернутися до домовини. Він утретє не гратиме. З гуркотом зачинилася домовина над козаком-чаклуном”.

Мабуть, задум Слісаренка спирався і на соловецькі враження (на подвір’ї — могила Петра Калнишевського), і на повісті Гоголя. Письменник теж знає, що втретє зіграти тим самим способом — не можна.

Та показове інше: світ життя героїв Пушкіна є моральний. Чому божеволіє Герман? Він наважився відкинути несхитні норми співжиття. І вони, перейшовши у свою протилежність, через світ таємних, недосяжних сил, покарали Германа. Невідоме йому зло відновило благо, усе стало на місце.

Гляньмо на світ Слісаренкової балади: він поза законами всякої моралі. Виграє просто меткий і обережний, що не хоче ризикувати і

тим порушує якісь первісні начала буття, у тому числі — потрійних зіткнень та зусиль. Порушує безборонне і назавжди, не лякаючись можливої кари, бо немає сил, здатних повернути світ до норми.

Отже, світ без етичних засад, поза поняттям провини, покути й кари. Він оточував Слісаренка — та хіба він не носив його у собі?

Саме він, Слісаренко, стає в 1927 році причиною найбільшого тоді скандалу у російсько-українських стосунках, бо дає публічний розгос листу М.Горького, де той відмовляв у своїй згоді на переклад українською мовою повісті “Мати”, трактуючи цю мову як “наречие”, розвиток якого не варто підтримувати.

У 1928 році, коли Горький приїздить до Харкова вже визнаним пролетарським письменником, делікатну ситуацію обійшли, проте на Слісаренка начальство ще продовжувало гніватися. Добровільно чи під тиском — не знаю, — але він погоджується стати громадським обвинувачем на процесі “СВУ”. Чи вважав він, що тим відкупився й перехитрив чаклуна? Кожен грав як міг. Здається останнього програшу у Києві, на слідстві, де зізнання Слісаренкові мали надто широкий спектр, не стало катастрофою для його душі.

Світ Куліша, як світ його духовних учителів — Толстого, Достоевського, Чехова, — заснований на міцних засадах моралі. Він знає, що таке провина і кара. Надії на соціальні перетворення й справедливості привернули серце Куліша до революції. Переконавшись у їхній ілюзорності, він не стає циніком. Не дозволяє собі цього. Тим він — як людина — і виглядає наївним на тлі заповзятих графоманів та цинічних заробітчаних тих часів. А оскільки цей простак, як Бог, ще й здатний був творити, нібито з нічого, з одного речення живий людський світ, терпіти його поруч важко.

Його прямодушність як лакмусовий папірець проявляє штучність, робленість, нечесність інших, безвідповідальну гру в літературу. Це не значить, що Куліш не робив помилок, не піддавався груповому бажанню підтримати друзів: він мав свої вади й підлягав упередженням часу. Проте у засадах своїх людських та письменницьких суджень незмінно лишався людиною совісною, — і тим протидіяв, як міг, духовним деформаціям сучасності.

Здавалося би, така офіційна форма як лист на ім’я Єжова, писаний весною в 1937 році, мусить деформувати світ Куліша, та ще й після його власних зізнань про напад божевілья¹. Ні, він лишається сам собою, сказати б — принциповою скромною порядною людиною, хоча й поставленою у жорстокі умови існування. Чистою духом людиною...

З українських письменників, які перебували на Соловках, у спец-

¹ Див. у книзі: Кузякина Н. Архивные страницы. — К., 1992.

ізоляторі, у камері-одиначці, як нам відомо, знаходилося двоє — Куліш та Валеріан Підмогильний.

Правду кажучи, я не розумію, чому саме Підмогильного спіткала така доля. На жаль, В.Мельник, який досліджував його творчість і переглядав його справу у КДБ, не зміг цього пояснити. Певно, фатальний переїзд з Києва до Харкова на початку 1930-х років відчутно погіршив обставини письменника. Та, як на мене, мали б бути ще якісь мотиви, що прирекли роботящу, врівноважену людину на виключну долю. Комусь особисто він перейшов дорогу. Кому саме?

Щодо Куліша, то тут справи виглядають по-іншому. Ми знаємо усіх, хто потайки чи відкрито, а найчастіше — і так, і сьак, — переслідували його, — С.Левітіна, І.Микитенко, Д.Грудина та ін. На чолі цієї групи — провідник партійної політики у галузі літератури, працівник ЦК України Андрій Хвиля. Здається, саме йому драматург має завдячувати самотністю, бо судовий присуд у групі Куліша фіксував тільки термін, спільний усім, — десять років таборів, а утримання у спеціоляторі додалося пізніше, і здається цей пункт був у руках Москви.

Чому я пишу саме про Хвилю? Обставини ведуть до цього... В особистих стосунках Куліша і Хвилі обопільна неприхильність виникла ще 1925 року. Куліша, який вже був готовий переїздити з Одеси до Харкова, раптом посилають редактором українізованої газети “Червоний шлях” до Зінов’євська (Єлисаветграда).

Він скаржиться Дніпровському: “Загнав мене сюди Хвиля (завагітпропом губкому), молодий (...) комуніст, але добрий прислужник і уперта хохляра. Бачиш, треба було йому загнати мене, щоб залишити декого з своїх і таки на своє повернув, добився...”

Куліш точний у своєму слові! Громадську суть прислужника Хвиля цілком справдив, він ретельно служив і Кагановичу, й усім іншим, — аж поки дійшла черга і до нього опинитися у “ворогах народу”. Високий, досить кремезний, з важким обличчям римського цезаря із солдат, він не розумів мистецтва в силу своєї нерозвиненої натури. Література для нього — виявлення політичної ідеології. Спосіб стосунків у цій тонкій сфері — казармений, вид керівництва — партійний тиск через пресу.

Куліш у 1925 році став на захист своєї незалежності і тим ненавмисне змішав карти Хвилі якраз тоді, коли той збирався теж у столицю, в апарат агітпропу ЦК. “Сірий горобчик” зважився порушити розроблену Хвилюю комбінацію кадрових змін — і негайно опинився у Зінов’євську.

У Харкові спочатку не виникає прямих зіткнень, та обидва співіснують у надто тісному світі. Боротьба Хвилювого проти Хвилі — одчайдушна, відкрита, часом і зухвала до прямих образ — викликає відповідні контрдії. А коли Куліш бере на себе малоприємний тягар

“президентства” у ВАПЛІТЕ, то й він стає об’єктом послідовного адміністративного тиску.

Хвиля шукає у нього слабе місце, він пропонує драматургові написати листа до Хвильового і саме тоді, коли той був за кордоном, взимку 1928-го. Ліквідація ВАПЛІТЕ ставить Куліша у пряму залежність від настроїв і планів Хвилі, бо з ним у ЦК колишній “президент” має погоджувати свою поведінку. Певно, над Хвилею стояв тоді хитрий, владний Каганович, але 1928 року він поїхав, а Куліша продовжують цькувати.

Драматург власноручно несе нову комедію “Мина Мазайло” у ЦК, до Хвилі, і той ніби погоджується з можливістю її сценічного життя, а тим часом партійна преса — органи того ж ЦК — вичитують авторові за націоналізм. І Куліш у квітні 1929 року подає скаргу до Головреперткому, з копією у ЦК, — цебто скаржитись Хвилі... на нього самого, бо ж в газетах “Комуніст” та “Вісті” люди були грамотні і знали, кому слід чинити “політичну екзекуцію”.

На який би шлях не ступив Куліш, біля виходу виростала важка постать Хвилі. І навіть у 1932 році, коли у Куліша виникла думка про переїзд до Москви — на Україні йому вже нічого не світило, — він не дістав партійного дозволу: “розмова про це з завкультпропом ЦК Хвилею”.

Хвиля жорстоко, нещадно б’є Куліша тоді, коли вже немає в тому найменшої потреби для будь-кого. У вересні 1934 року, через рік після загибелі Хвильового, коли вже поїхали на Північ у табори і Остап Вишня, і Лесь Курбас, коли у театрах не грають п’єс Куліша, Андрій Хвиля у Києві друкує два газетні підвали у центральній газеті “Комуніст” — “Співець українського націоналізму”.

Еверестом накопичуються обвинувачення на адресу “апостола й трубадура” націоналізму, читачам втокмачують переконання, що на “смітник історії” відкинуто Куліша й усі його твори, — і це дає свої наслідки на багато десятиліть.

Так вперто, безжалісно, з особистою ненавистю Хвиля писав хіба що про Хвильового. Мабуть, він хотів, щоб Куліш сам застрелився, як зробили це Хвильовий і Скрипник. Що ж, у 1933 році Куліш думав і про таке, та після самогубства друга, який “випередив” його, він відмовився від свого наміру.

Мабуть, і у Хвилі увірвався терпець. І він прискорював розв’язку у будь-який спосіб — або застрелиться сам, або “трубадура націоналізму” таки посадять.

Хвиля... Хвиля... Хвиля... — повторює Куліш. Ігнорувати це — неможливо.

У тому, що сталося з Кулішем, велика роль належала власне його людським почуттям, благородній відданості друзям. З натури, а, головне, через обставини свого життя, драматург був самотньою людиною. У Чаплінці хлопчика не захищав батьків авторитет, той не любив хазяйнувати і був навіть побитий різками в день свого весілля,— факт для села, мабуть, винятковий. “Початок мого дитинства — самотність у хаті (мати йшла на поденщину) й схильність до блукання. Базар вавив мене недогризками, ярмарок — каруселями; церква — процесіями та хоромим співом; весілля — своїми обрядами і музикою; похорони — поминаннями й бубликами та ще й тим, що на похоронах мене не били”.

З часів життя у приюті в Олешках (а там же і “богадельня”) підліток виніс співчутливу повагу до старих людей. Він їх жаліє, старість йому не бридка, старе й мале для нього нерозривно з’єднані — і як початок та кінець життя, і як ті, що потребують захисту. Мусій Копистка й Вася стоять поруч,— так само, як безробітний Граса та його дочка Маклена.

Палке серце й однобокий розум підлітка спонукають Маклену до одчайдушних спроб захистити батька, найбільше її обурила вимога Зброжека — стати перед ним на коліна. За реакцією Маклени мені вбачається емоційна пам’ять Куліша — і батькових принижень, і власного безправ’я. Скільки разів життя намагалось поставити приютського неслуха на коліна — то знав тільки він...

Олешки обдарували Куліша шкільними друзями, і цей вогник світив йому завжди. Звідси — пізніші клопоти про хворого Дніпровського і та активна підтримка, яку вони подають третьому приятелю, Михайлові Перерві, коли той взявся учитись на лікаря в Одесі.

В роки громадянської, “серединної” війни, Куліш знову самотній. Люди навколо нього — як люди, усякі, але вони не розуміли, наскільки він був інший, у якому світі жила його душа. Я переконалась у цьому, коли у 1960-ті роки приїздила в Олешки, нині Цюрупинськ.

Старі шкільні друзі й знайомі Куліша жили бідно — роки викорчували український Південь особливо нещадно. Декому привозили на літо онуків, та й тих обмалє, мова у всіх — російська. З картин минулого Куліш випливав як енергійна, дотепна і чесна людина. А художником вони його не знали...

Загалом Куліша не жаліли, щирістю його часом зловживали, не шануючи в ньому творче начало. А він через скромність і наївність нездатний був захистити себе. Тепер ми знаємо, як ухилився він від вступу до будь-якої партії, хоча революція й збудила його громадську активність. Співчував есерам, боротьбістам, себе ж представляє “незалежним соціалістом”. Ото, власне, й була його справжня партія: він сам, ні од кого не залежний, у симпатіях до соціалізму.

З більшовиками співпрацював, та у партію не рвався, дарма, що у

травні 1920 року усе-таки став її членом. Ось як він пояснює у “Заяві”: «Особистого великого бажання не було. Про що я й казав Богомолу та Єрмакову, що переконували мене вступати, й посилався при цьому (не без підстав) на політичну малограмотність, на те, що відповідальність та обов’язки члена партії мені не по силах. Переконали Богомолу і Єрмакова та наступні події».

Куліш також згадує у роки громадянської війни, як він довго просився, з натури не войовничий, щоб його звільнили від військової роботи. На жаль, здійснити скромну мрію, — мати таку посаду, яка б дозволяла годувати родину і хоч трохи писати, — він не міг. Він не передбачав, що приналежність до партії зробить його невільним: влада перетворювала його на свого урядовця, а він лишатись чиновником не хотів.

Роки одеського життя (1923—1925) проходять у безупинних колізіях між природним для Куліша ретельним виконанням службових обов’язків у губернському відділі соціального виховання і його жаданням писати. Звідси постійні скарги у листах до Жана Дніпровського, звідси й надія, яка зажеврила після несподіваного успіху “97” — переїзд до Харкова, вільна літературна праця. Коли ці надії справилились, виявилась їхня ілюзорність...

У Харкові письменник приглядається до літературного оточення. «Дрібниці, політиканство, заздрість, конкуренція, плітки, ходульність, фальш і старість, старість, одягнена у мундир чиновний — ось літературне поле. Є окремі гарні працівники, та вони мудро заховані у мушлях свого мислення й творчості».

Поступово зв’язки з письменниками налагоджувались, та сили його обдаровання вони ще не відчували. Навіть друг Дніпровський твердив, що естетичні позиції «97» реакційні і Куліш надміру запобігає перед сучасниками та владою, — мовляв, знає, що слід писати. Хвильовий теж вважав «97» слабкою драмою, про «наївність» твору пише і московська критика під час гастролей театру імені І.Я.Франка 1926 року. Куліш наміряється кидати драматургію, хоча вже написано «Отак загинув Гуска», «Хулія Хурину», «Зону» — цілий том п’єс. А певності й підтримки ще немає...

Саме у цей, кризовий для драматурга час, Хвильовий, тоді визнаний провідник нової літератури, пригорнув його до ВАПЛІТЕ. Він таки знайшов собі друзів в оточенні Остапа Вишні, Тичини, Епіка, Ялового, Досвітнього, А.Любченка, Слісаренка, Сенченка, Яновського. Приятелі (за винятком молодших Сенченка та Яновського) у розквіті сил: шість років війни і революції чимало зруйнували в уявленнях і почуттях, зате який багатющий досвід!

Куліш уперше знаходить своє літературне середовище. Він віддається щасливому почуттю творчої дружби, найкращі рухи душі по-

даровано талановитому осередку, який прагне зберегти незалежність і тримається до певної міри опозиційно стосовно партійного керівництва, захищає справді творче розуміння завдань мистецтва.

У сприятливому духовному колі розквітає й обдаровання самого Куліша. Професійне його збагачення у стосунках з Лесем Курбасом та «Березілем» відчувається у нових творах — «Народному Малахієві», «Мині Мазайлі». Він швидко минув стадію змушеного творчого учнівства (свідомо ж писав «97» для сільського театру). Він широко й мудро мислить, незалежно судить про свій час і людей його.

Творчу кризу Хвильового Куліш передбачає ще в 1924 році, — а вона розгорнулася в 1927—1928 роках. Саме тоді, коли за один рік країна несподівано для абсолютної більшості населення здійснила різкий поворот й пішла під іншим гаслом. І замість двох керівників революції — Леніна та Троцького — з'явився один вождь — Сталін, а за ним армія місцевих вождів, відповідно призначених згори.

Хвильовий занурюється у політичну полеміку та соціологічні роздуми «Вальдшнепів», коли насправді умов і часу для цього немає. Змушений вийти з ВАПЛІТЕ, він висуває Куліша на «президента»: той член партії, учасник громадянської війни, особа, нічим не запламована з погляду офіційного, і до того ж автор голосних «97», що їх справді триумфально грала вся Україна. «Президентство» поставило Куліша під партійний удар, з'їдало дорогий час і порушувало духовну рівновагу, без якої написання п'єси неможливе. Художника в ньому не жаліли!

У «Заяві» Куліш детально розповів, у який саме спосіб Хвильовий комбінував сили членів ВАПЛІТЕ. Провідна роль Хвильового у колі друзів зберігається. Тверезо й спокійно Куліш пише: «Сторожка обережність моя розтанула, щезла, її змінило співчуття до «бунтівного» Хвильового, потім дружба й братство». І через кілька сторінок: «Йому я вірив, був під його впливом, йшов за ним з 1927 року до його смерті й повірив в його посмертного листа».

Віра й любов («братство») були, та особисто близькими вони ставали періодично. Такими були в 1927—1928 роках. На межі 1930-х їх з'єднує відчай. Розводить — праця. І тут, як мені здається, відкривається істотне: Куліш мав солідніший, глибше занурений у землю і життя фундамент, — людський і літературний. Коли не руйнують його робочого настрою, він — організований, культурний письменник, бо професійний драматург не може бути іншим.

Хвильового владно потягло до загибелі саме на межі 1930-х. А життєздатний Куліш ще цьому опирається. Так уявляються мені їхні внутрішні стосунки тих часів.

Куліш відкрито провістив загибель свою і друзів ще 1926 року у драмі «Зона», яку заборонили і тому ніхто її не знав. Він переробляє

її у «Закуті». Тим часом гряде 1929 рік. Передбачення, що виглядали химерною фантазією, окреслюються цілком виразно.

Співробітників невідомої нам будівельної установи і членів одного партійного осередку драматург розглядає як людей революції. У фіналі «Зоні» біля залізобетонного пам'ятника Ленінові гинуть і Овчар, до краю розчарований в ідеях соціалізму, і міцний, спокійний Брус, вбитий мстивою кулею Радобужного; кара чекає й вбивцю, для якого розмови про соціалізм давно були тільки засобом самоствердження.

У «Закуті» Радобужний не вбивав Бруса, вони ставали до дуелі на партійній чистці, на той час — специфічному способі знищення людини.

«Народний Малахій» і «Закут» були сферою найближчих соціальних прогнозів, — та трагедію не хотіли, боялись розуміти. Незабаром її заборонено, «Закут» не вийшов до глядача.

Здається, на той час Куліш починає вже відчувати й певну особисту небезпеку. Зламним для нього, — як і для мільйонів на Україні, — стає 1932 рік. Істотно, болісно змінюються позиції драматурга у суспільному та літературному побуті.

Повсюдна заборона «Патетичної сонати», яку грали у Росії, перего-родила Кулішеві останній вільний шлях до порятунку.

Куліш робить спробу пробитися до глядачів, закінчивши саме того року «Прощай, село». Назва народної драми промовляла сама за себе, а глибоко закроєні образи давали можливість різного тлумачення їх змісту. Здавалося, ніби у драмі істина належала одному позитивному героєві, більшовику Марку, який прибув з центру на колективізацію. І події твору справді вичерпували себе доказами його перемоги: куркулів виселено, селян везуть у колгосп.

Та існувала ще й внутрішня свобода, сила образів, які вперто несли свої думки, їхня поразка “сьогодні” ще не розв'язувала проблем майбутнього. Пророк Зосима, вийшовши вночі на поле, попереджав Романа, який жалівся — “важко... думати”: «Коли не держатимемось кісток батьків наших та дідів, що лежать у землі, то покотимось і закотимось... одійде земля ваша од вас до ювілейного Року, переринуться межі й промежки, не кожен знайде її, як поверне Господь...»

Отже, наступить “ювілейний рік” і земля повернеться господарям. Коли? Стоять герої серед туману, відлигу думають. Звичайно, за минулих часів такі репліки можна було тлумачити й грати тільки як контр-революцію. І ми докладали усіх зусиль, щоби довести, — Куліш не з Зосимою. А чому — ні? Він, автор, творець, — з кожним героєм і вислуховує кожного. А тепер ми ще й знаємо, що письменник насправді не поділяв надій на колективізацію і вважав, що на землі селянин має бути вільним господарем.

«Прощай, село» не вийшло на українську сцену. Проклята зима

1931—1932 років збиває друзів — Хвильового, Куліша, Дніпровсько-го, Досвітнього (?), Остапа Вишню (?), Епіка (?) — у гурток, який шукає забуття-порятунку... у пивничках.

Дніпровський назвав ту зиму «Гофманові ночі». І ніби саркастично згадував у розмові з Хвильовим:

«— Прекрасні були наші гофманські ночі. Ніхто з письменників не знає стільки пивнушок, як ми. Всі харківські пивнушки од Петінки... Пам'ятаєш пегінську пивнушку...

— З шуками?

— З шуками, з раками.

— Із бабою-бублешницею, з «Вариної біографії», що держить в руках свого прекрасного мужа».

Пияцтво як спосіб одчайдушного самознищення зменшилось весною, коли у квітні 1932-го видали відому постанову про ліквідацію всіх літературно-художніх організацій й створення єдиної Спілки. На якийсь час виникло враження, ніби справді щось може змінитись. «Пивна» компанія розпалась...

Куліш опинився на самоті. В УТОДІКу, де він роками стримував егоїстичні зазіхання, головував тепер Олесь Досвітній. Як пояснював драматург, «на початку 1932 року я вийшов з керівництва УТОДІКу. Причина виходу: Досвітній, будучи вже членом ВУСПП, увів до керівництва УТОДІКу групу вуспівців, настроєних проти ВУСППу (скрипниківів). Різкою і непримиренною була моя лінія стосовно ВУСППу, та вона була відкритою. Плутати з вуспівцями, настроєними проти ВУСППу, я не бажав. До 1933 р. я був відірваний від групи Хвильового (Хвильовий, Епик, Вишня, Досвітній та інші)».

1932 року у драматичних діалогах «Вічний бунт» Куліш вертається до роздумів над долею його генерації. У проведенні колективізації втягнуто тисячі партійців, особисто у ній не зацікавлених, яким вона явно не до смаку, а таки ж їх руками руйнується віковичний фундамент сільського буття!

У приймальній ЦК романтичний Гай, перероблений тепер на прозаїчну «Гайку», разом з Роменом згадує колишніх товаришів. За різницею суспільних кар'єр стоять свої здобутки й прорахунки, та найбільше — логіка часу. Духовна криза героїв, «романтика й скептика», їх протест проти примусової колективізації набирають відвертої, крайньої форми. Підкоритись більшості у безперспективному практицизмі або повстати проти цього й покинути країну; «О, який великий, жадливий розлад у світі!.. А яка ж самотність глуха і темна! І світ, як опрічна камера, і я на ньому, як ув'язнений за суворою ізоляцією...», — вигукує Ромен.

Він приречений на ізоляцію, Байдух — на смерть, схожу на самогубство. І Майці Ромен пророкує: «Ти не житець на цьому світі. І як не спиняєш мене, все одно і сама скоро підеш за мною — вигризуть!» На

календарі — вже 32-й рік, машину терору пущено на повний хід. На календарі — ще 32-й рік і можна спробувати притишити хід скаженої машини. Як? Куліш мавив про невідоме йому підпілля...

Присуд революційній генерації робив для Куліша безглуздим запитання, яке через рік з'являється у передсмертній записці Хвильового: розстріл генерації — за що? Куліш розумів — за що. Чи дозволяв собі розуміти це Хвильовий? Мабуть, до певної міри, бо він сприймає події вужче, у їх партійно-політичному змісті. Можливо, і це теж розводило друзів.

Дніпровський з приводу їхніх стосунків записав у 1933-му: «Цікаве порівняння: Хвильовий і Гур'євич. Одного росту фігури. Обидва биті. Обидва порочні. Та коли другий, вражений болем, сховався у свій кабінет, іменованний самотністю духу, бачив і знав тільки образу свою,— перший жив громадськими болями. Склянку води, знайдену в пустелі, другий беріг про власну спрагу, перший (як Олександр Македонський) — виливав її (навіть не прилюдно) в пісок. З-за рани своєї другий не бачив інших ранених,— перший чув найлегше зітхання останнього солдата. (Згодом ми це ілюструємо)».

«Згодом», як можна думати, так і не здійснилось, хоч Дніпровський мав час,— більше року — і міг викласти свої записи у належній формі. Та я думаю, що це протиставлення Дніпровського скоріше літературно-любувий прийом, ніж реальність. Бо коли говорити не про дружній гамір та виїзди на полювання, а про головне,— що ж саме робили письменники, коли вже зібралось на грозу й небо краляли блискавки, то сальдо виходить не на користь «Олександра Македонського» (Дніпровський любив мислити пишно!): у шухлядах Хвильового не лишилось вагомих творів, написаних саме у 1930-ті роки. Тим часом Куліш, хоч як важко йому було, таки працював: закінчив «Прощай, село», відредагував «Отак загинув Гуска», написав найсміливішу тоді п'єсу, вона й зараз така ж — «Вічний бунт», зробив кіносценарій «Парижком» та створив драму «Такі»,— її знищили у НКВС як непотріб, зайвий для слідства.

Ми так і не з'ясували, які події розвели Хвильового та Куліша на останньому етапі їхнього життя,— тим часом і дружина Куліша Антоніна Іллівна, і Юрій Смолич свідчать, що друзі не ходили один до одного.

Незалежно від невідомих нам конкретних обставин можна говорити, що їх розводили і різні позиції стосовно колективізації. Куліш мав партстягнення за відмову їхати на село, а Хвильовий таки їздив. І, безсумнівно, Куліш мріяв вийти за межі вже гнітючого, розгубленого літературного середовища, яке затягувало його у «пивнушки».

«Мені хочеться вирватись з цього будинку, де я живу, поїхати в степи, піти в подорож. Мені хочеться після цього сісти й написати таку

просту, ясну, людську річ, щоб читачам було ясно й радісно її читати, мені хочеться, я хочу,— і от сиджу на одному місці, в одному будинку вже кілька місяців і... борсаюся, смакаюся. Розумієте тепер?» (Лист до О.Корнєєвої-Маслової).

Ясна річ, живучи в одному будинку, Куліш знав, що робиться у «групі» Хвильового, бо своєрідним зв'язковим виступав Дніпровський. Його записи, знайдені співробітниками Херсонського літературного музею, доповнюють лист Куліша промовистими деталями. Вони підтверджують слова Куліша про дилему, окреслену Хвильовим на початку 1933 року: з приїздом на Україну Постишева Микола Скрипник опинився у становищі, в якому колись був Шумський. Така ж доля чекає, мабуть, і його наступників, і кінця цьому не видно,— «хоч стрійся».

Отже, самогубство Хвильового не було несподіванкою ні для його друзів, ні для ворогів, усі про це думали...

16—22 травня, через кілька днів після загибелі друга, Дніпровський занотовує, як вони із Хвильовим (той хотів випити пива й поголитись) ходили у центр Харкова. Дніпровський назвав Хвильового «мажорним алкоголіком», себе — «сентиментально-трагічним» і додав: «А от ти не плакав ні разу. Вчора з Гур'євичем ми якраз про це говорили. Гур'євич не погоджується зі мною.

— Ха! Мажорний! А хто гризе стіл?

В цей момент Хвильовий мовчки бере мою ліву руку і тягне до себе. Я передаю в праву книжки і — рука Хвильового мацає моєю рукою револьвер, у верхній, задній кишені штанів.

Це уже втретє, уже в тверезому стані, і я розумію, що сіє значить. Це значить, що думка про смерть не залишила його, а ще глибше роз'їла душу йому. Це значить, що вона уже близько. Але я просто, і легко, і разом директивно-спокійно кажу:

— Все це добре. Тільки як уже надумаєш кінчити, уже призначиш день — збери своїх друзів, випий, надивись, попрощайся, вийди в другу кімнату.

— Зібрати друзів (і прекрасна посмішка). Ні. Ще стане жалко. Ні, краще десь на окраїні — в одинокій пивнушці...

(Пам'ятаючи зимовий інцидент в його кабінеті, я думав, що й тоді врятуєм його. Я ж уявити не міг, що це буде вже без мене...)».

Дніпровський — письменник і людина — на той час, здається, вже не вмів бути щирим, та факти, про які розповідає чернетка, певно, такі були.

Вони доводять, що Хвильовий заздалегідь готувався до відходу, чув навколо дихання смерті і неминучість арешту, який був гірший за смерть. Бо ж він — і тут Дніпровський мав рацію — був вождем, лідером з натури і мусив лишитись прикладом для інших. Не як «Олек-

сандр Македонський», а як Антей у Лесі Українки на Меценатовій оргії,— «Товариші, даю вам добрий приклад».

Арешт Михайла Ялового, що стався увечері того ж таки 11 травня, безнадійні дзвінки до ЦК та ОГПУ вдень 12 травня і п'ятий розпач увечері — це був останній поштовх для Хвильового.

Дніпровського він на свою смерть не запросив,— чому? А Кулішеві запропонував прийти наступного, 13 травня, ніби на прогулянку, чим дуже здивував останнього. Певно, йому потрібний був правдивий Куліш як свідок його останніх хвилин. Як повноважна особа у всій прикрий процедурі майбутніх офіційних порозумінь з владою й партією (бесіди із слідчим, писання пояснень, похорон, перегляд архіву та ін.).

Так він востаннє сперся на Куліша і не помилився. Але й не пожалів! Нагородив друга видом своєї крові, відлунням свого пострілу. От і справдився чужий сон, записаний Дніпровським у 1931 році,— Хвильовий повісив на вікні Миколу Куліша й сам сховався у домовину. Заклясти дух цього чаклуна, характерника не щастило,— а так вже старались, що й могилу були знищили! Тільки підняли надмогильну плиту над тим розстріляним часом,— вирвався на простір бунтівний дух Хвильового, дух неспокою й пориву до голубих берегів вічності!..

До речі тут сказати, що незабаром і Дніпровський, помираючи від туберкульозу, теж не пожалів друга,— хоча свого часу признався, коли дістав завдання від ГПУ стежити за ним. Хворий широко користувався безумовною підтримкою Куліша, особливо щодо санаторних путівок, і теж поклав на його плечі останній тягар. Коли Дніпровський помер у Ялті 1-го грудня 1934 року, Куліш поїхав у Крим і супроводжував його тіло, і готував разом із дружиною похорон. А прийти вже не зміг — так на вулиці його й заарештували.

От і виявилось, що коли друзі наражались на небезпеку та зустрічали біду, найнеобхіднішим ставав «наївний» Куліш. А він був просто совісний і благородний.

Безжалісне ставлення приятелів до Куліша своєрідно відкрилося на слідстві у Києві, куди його привезли 8 грудня 1934 року. Сценарій слідчої справи вже був давно готовий, і після вбивства Кірова машина терору помчала із шаленою швидкістю.

Драматург скорився обставинам, вже 25 грудня він визнає себе членом боротьбістської терористичної націоналістичної групи — Об'єднання українських націоналістів (ОУН). Чому він так легко капітулює? Він, про якого Валеріан Поліщук, пізнавши його ближче у санаторії, де обидва відпочивали восени 1934 року, писав категорич-

но,— сильна, емоційно-принципова людина, яку ніщо не зломить, окрім хворого серця?

Важко, але важливо збагнути: не існувало залізної прямої взаємозалежності між звичними уявленнями про людину та її поведінкою — там, за ґратами, на слідстві тих часів. Серйозні й порядні — у нормальних умовах — люди поспіхом брали на себе усі можливі гріхи, легковажні ставали найсерйознішими. У групі з 17 чоловік, до якої приєднано Куліша, веселий, непогамовний цинік Валеріан Поліщук — чи не єдиний — не визнає себе терористом,— хто б міг на це сподіватись?

Що саме трапилось на довжелезному допиті 25 грудня з двома протоколами — перший заперечує обвинувачення слідства, а другий приймає їх? Легко уявити, що попереду вже була не одна безсонна ніч. Саму цю обставину можна сприйняти за причину будь-яких обмов,— є натури, які таких знущань не переносять.

Чи лякали Куліша? Певно. Чи били? Думаю, що ні. Люто, по-звір'ячому мордували інтелігентів 1937 року,— їх слід було негайно зламати. У грудні 1934 року, так мені здається, це виглядало б у спецкорпусі НКВС особливою обставиною, не правилом.

В руках слідчих тоді були засоби впливу незрівнянно сильніші: оскільки робота над сценарієм почалася в 1932—1933 роках, на кожного заарештованого вже вистачає свідчень знайомих і друзів, заарештованих раніше й видушених як цитрини. Кожен процес має таких нещасних людей, на яких припав вибір слідства,— а вони могли б, за інших обставин, гідно прожити життя й спокійно померти. Судити їх нам не випадає — то належить їхнім жертвам, бо тільки там людина реально, життям пізнає, що то є — пастка й закут.

Проте знати, що саме діялось за ґратами — нам необхідно. І заради пізнання істини та відновлення справедливості в оцінках людей. І тому, що наше суспільство не видає чесній людині гарантій — ні від суми, ні від тюрми.

У справі Куліша три особи відіграють драматичну роль: Антін Крушельницький, Михайло Яловий та Григорій Епик.

Трагедія родини Крушельницьких вражатиме завжди, вона ніколи не загубить своєї вселюдськості, своєї універсальності для політичних обставин ХХ століття. Послідовно й неухильно, як тепер можна зрозуміти, радянське посольство у Львові допомагало ГПУ, яке обрало саме цю, благословенну дітьми й талантами родину відомого громадського діяча своєю майбутньою жертвою. Коштувала ця операція кількарічних зусиль й багато грошей, виконувало її чимало людей, вірогідно, ні про що не здогадуючись, аж поки міцна родина не опинилась влітку 1934 року у Харкові. Переїхала саме вчасно, щоб продемонструвати наявність шпигунів, засланих з Польщі. І загинути...

Батько Крушельницький 5 грудня свідчить, що саме він очолював терористичне підпілля ОУН; «Куліша та Епіка завербував в організацію я особисто». Кулішеві ті свідчення зачитують не раз (не розглядаємо тут питання про достовірність слідчих записів, бо то — інший бік справи).

Зрештою, заарештований погоджується, ніби справді був членом контрреволюційної організації, але рішуче відмовляється від будь-яких зв'язків з Крушельницьким: «...у справах організації не говорив і про мету його приїзду на Україну не знаю, так само і про те, що він входив до складу організації, та ще й в її керівництво».

З цього пункту Куліша збити не можуть, і свідчення Крушельницького, здобуті Бог зна у які хвилини, втрачають свій сенс.

Інша річ — зізнання Михайла Ялового, веселого, дотепного Мишка, з яким Куліш працював ще у ВАПЛІТЕ. На жаль, доля Ялового не стала ще предметом розгляду, а це необхідно, чоловік був не з похлихливих. Чи не останній офіційний документ, який він підписує 7 травня 1933 року, — доповідна записка на ім'я секретаря ЦК України М.Попова, у якій він протестує проти скорочення наполовину обсягу журналу «Червоний шлях» у зв'язку з вимогою бездефіцитності. Ця вимога, коли немає платних об'яв і можливості збільшувати тираж, видавалась йому «нереальною, утопічною, а, значить, формально-бюрократичною думкою». Усю ситуацію Яловий називає штучним «зачарованим колом», в якому неможливо видавати журнал.

Ймовірно, що ця записка стала тією краплиною, яка вирішила долю Ялового у «зачарованому колі». До нього якраз могли застосувати й методи «фізичного впливу». Зрештою, самого повідомлення про смерть і похорон Хвильового було досить, щоб Яловий збагнув безвихідність свого становища.

Його використовували довго, майже рік. Він згадував нові імена, коло людей, причетних до «підпілля», усе поширювалось. Впень некультурні працівники НКВС не помічали, як він грався ними... навіть у своїх свідченнях.

Так, виявлялось, ніби під час відпочинку друзів у Хості (серпень 1932 року) вони влаштували нараду Українського військового центру (УВО). «Ю.Яновському було доручено повідомити у Зінов'євськ про переведення роботи на підготовку повстання, причому з'ясувалось, він легко міг це зробити за допомогою пошти, оскільки переписувався з керівництвом своїх зінов'євських повстанських кадрів за допомогою умовного шифру. Куліш так само взявся повідомити по лінії своїх повстанських зв'язків в с. Турбаї на Херсонщині за допомогою заздалегідь домовленої з Турбаївським повстанським керівництвом фрази: «Починається полонання. Не прогавте» (28.VII.1933).

Слідчий не знає «Патетичної сонати» Куліша і не здатний відчувати, що перед ним розігруються варіації на її тему: саме там Марина поси-

лала Андре на хутори піднімати загони на повстання з таємним гаслом: «Люльку запалено». А селища Турбаї на Херсонщині не існувало, бо воно... на Полтавщині.

Куліша знайомлять із повідомленням Ялового, він їх спочатку заперечує. Тоді слідство кладе третю карту на стіл. Це той рідкісний випадок, коли і третій хід виграшний: Кулішеві дають свідчення Епіка від 19 грудня 1934 року.

Епик, як і Яловий, належав до кола близьких драматургові людей з часів ВАПЛІТЕ. Він особисто захищає його від критики, співчуває йому у хатніх клопотах (хвороба сина, відбирають кімнату у його власній квартирі).

Тим часом Епик, ставши на певний час головним редактором видавництва «Література й мистецтво» («ЛіМ»), енергійно використовує сприятливі для себе обставини: поганеньку повість про колективізацію «Перша весна» за три роки (1931 по 1933 рік) видає п'ять разів, починає багатотомне видання своїх «Творів», наповнених сирою прозою й слабенькою сатирою. Талант був чи ні, а літературної культури, елементарної освіти — таки бракувало.

У Києві Епик — козирна, безпрограшна карта слідства. Другові Миколі Кулішу Григорій Епик чомусь (певно, підказами) вибрав найтяжчий варіант, за яким стояв неминучий розстріл, — підготовку замаху на Сталіна. Відбувається очна ставка. Питання Епіку: «Ви стверджуєте, що питання про необхідність теракту над т. Сталіним було поставлено Кулішем і Куліш подав пропозицію про організацію цього акту?»

Відповідь: «Так, я ще раз стверджую, що Куліш вніс пропозицію про проведення терористичного акту над т. Сталіним» (9.I.1935).

Очні ставки за тюремним муром — справа особлива, неймовірно тяжка для обох сторін.

Зізнання Епіка подіяли на Куліша як шок. Про це він пише через два роки у «Заяві»: «Насамкінець кілька слів про Епіка. Його свідчення, ніби я втягнув його до складу націоналістичної і контрреволюційної організації в травні 1933 р. я розглядав і розглядаю як фальшиве. Епіка у нашому вапльянському колі вважали першим після Ялового й Хвильового політиком. В усякому випадку за політичним кругоглядом, мисленням, поінформованістю та зв'язками з націоналістами й колишніми боротьбістами він переважав багатьох, а серед тих і мене, за його словами, «у політиці наївну людину»...

Ці свідчення Епіка довели мене до психічного захворювання (галюцинація перед судом і після суду)... Зізнання Епіка на довгий час заступили у моїй пам'яті і в моїх думках віддалене, та й загалом усе моє минуле. Під психічним тиском його свідчень я знаходився до вересня 1936 р.».

Біль Куліша зрозумілий, та є у ньому певна надмірність, яка примушує уважніше вчитуватись у його писання. Обмова старих друзів, родичів, знайомих,— явище на ті часи й умови дуже поширене, і драматизм його Куліш здатний осмислити. Адже й він сам погодившись із сценарієм НКВС, теж називає імена людей, яким би не посмів глянути в очі. Правда, він дуже обережний і посилається тільки на тих, хто вже заарештований, засуджений і розстріляний. Проте і Куліш згадує — у загальному перелікові — два прізвища з тих, які не варто називати, бо люди ще на свободі — Яновського й Бажана. Обидва вживають неймовірних зусиль, щоб не втрапити у м'ясорубку терору. Яновського Куліш любив...

Для повноти інформації скажемо, що і прізвища Яновського, Бажана, Смолича, Тичини мають відсилки до 1932 року (а досє, мабуть, запроваджено набагато раніше) і, таким чином, Куліш нічого не відкрив слідству. І зрада Епіка — катастрофічна за можливими наслідками — усе ж таки не мала стати для Куліша смертельним ударом, що приголомшив його на кілька років. Є тут певна невідповідність причин і наслідків. Чи не відкрились тоді Кулішеві обставини, про які він не може писати прямо у «Заяві», та які весь час діють на нього як могутній подразник?

У справі самого Епіка є рапорт про наслідки обшуку в його присутності 5 грудня 1934 року. Уповноважений Лук'янов трохи здивований: «Епик та його дружина тримали себе дуже спокійно. Під кінець обшуку він сказав дружині, аби вона продала мисливську рушницю та збрала борги. Видно, що жона готувалась до арешту Епіка, оскільки увесь час посміхалась. Епик сказав, що не сподівається швидко бути на свободі». Створюється враження, що останнє речення мовлене саме для уповноваженого,— бо хто ж заспокоює кохану дружину у такий дивний спосіб? Та, може, вона й справді не мала підстав для надмірних хвилювань?

Думка про Епіка як можливого сексота НКВС мусила захитати увесь світ Куліша, бо це означало, що потайні думки й наміри друзів негайно відкривались «недремному оку». А на питання, з якого саме часу, — Куліш там відповіді дістати не міг.

У «Заяві» Куліша Епик згадується у всіх драматичних подіях, пов'язаних із смертю Хвильового та арештами тих часів. У камері Соловків письменник ніби сам слухає розмови з ним минулих років і шукає в них глузду, прихованих намірів. Двічі весною 1934 року Епик повідомляє Кулішеві міські плітки, ніби з боку будинку «Слово» чекають пострілу у Постишева, у місті говорять, що усе ж таки готується чи готувався замах на Постишева». «Цю розмову,— додає Куліш,— я обірав на самому початку: «Кинь ти про ці чутки! Чи не провокація це».

А коли й справді провокація — тільки з боку Епіка? І його поїздка

до Москви, і його зв'язки з Раїсою Азарх, серед друзів якої примітні постаті чекістів, і бажання Епікове дістати від Куліша якісь конкретні доручення до знайомих у Москві,— усе вже будило сумніви,— він лишає їх і нам, читачам.

Здається, це й був той найбільший тягар, від якого Куліш не міг звільнитись.

А Епікові, що написав листа Постишеву з вимогою розстріляти своїх колишніх друзів, справді створили на Соловках пристойне життя: замінили десятку на п'ять років, призначили редактором табірної газети. Частину матеріалів з його справи вилучено в особливий агентурний фонд, що його історики побачать хіба у наступному столітті, бо у ньому зібрано прізвища людей, яких використовували як агентів, сексотів,— це святая святих НКВС.

Вже дещо розуміючи, я свого часу у статті «За Соловецькою межею» (Київ, 1988, № 7) погодилась з Епіковою самохарактеристикою його «ніжного серця» тільки стосовно родини. Працівникові журналу цього здалося мало і він виправив — «про те, що він не помилявся, видно хоча б з його листів до дружини...» Листи до дружини та сина справді розчулюють, та уявлення Епіка про його “м'яке, людяне, жіноче, точніше, материнське серце” — чергова й дешева література.

Про божевілля Куліша я чула давно, ще у 1960-ті роки, від Василя Мисика, у таборі грузин розповідав йому, ніби сусіда у камері поруч, якийсь український письменник, збожеволів й викидав їжу через вікно.

Правду кажучи, я не йняла віри такому фіналові. Його заперечували листи Куліша до дружини, де тексту чомусь справді було неймовірно мало, та усе написане зберігало звичну логіку й нормальний лад. Тому квапливість, з якою, скажімо, Маргарета Ласло-Куцюк писала про божевілля драматурга, здавалась мені передчасною, а посилення на пророцтва «Народного Малахія» не виглядали переконливо.

Без сумніву, тема божевілля у трагедії має величезну вагу. Це — знак маніакального збочення у мисленні “нового Леніна”, який обіцяє негайно відкрити перед країною нове життя. Думаю, що Куліш мав на увазі реальний медичний діагноз (паранойя), встановлений В.М.Бехтеревим у грудні 1927-го року після консультації Сталіна і ніби необережно висловлений вголос. За загадкових обставин Бехтерев нагло помирає, медики тихцем переказують чутки про отруєння.

В колі Курбаса й Куліша було двоє вчених, що володіли неофіційною інформацією найвищого московського рівня,— В.П.Воробйов, який бальзамував свого часу Леніна, та І.П.Соколянський, директор клініки сліпо-глухо-німих, випускник Психоневрологічного інституту, керованого Бехтеревим.

Незалежно від можливого конкретного змісту, тема божевілля у

«Народному Малахіїві» має глибоке символічне звучання. Бо це — божевілля часу, коли усі усталені поняття полетіли шкереберть. Це — історичне запаморочення і неминуча загибель пророків утопічних реформ та негайного соціалізму. Це — божевілля й загибель Дон Кіхотів, які вирішили насильством виправити людство. І, нарешті, це пророче видіння драматургом власного майбутнього, — як всяке моторошне видіння ніби несподіване й недоречне.

«Народний Малахій» має великий художній діапазон — як справді видатне явище мистецтва. Та між художнім зображенням маніака й власним божевіллям митця — дистанція чимала.

«Заява» Куліша дає матеріал для роздумів доказовіших, які можна перевіряти іншими матеріалами. Корекція має бути максимально обережною, бо, з одного боку, «Заява», безсумнівно, правдива, а, з другого боку, вона має свою внутрішню цілеспрямованість і часом акцентує деталі, які, можливо, у натурі виглядали трохи по-іншому.

Куліш починає з дитинства й згадує, що у шкільні роки «зазнав два напади незрозумілого переляку й туги із слуховими галюцинаціями — був хворобливо вразливий і недовірливий». Щось справді було, у листі до О.Корнеєвої-Маслової — «У дитинстві мене налякали дідьком й усякою нечистою силою. Вночі я, щоб заховатись від чорних примар, закрився з головою кожухом (тулупом). І задихався там: боючись зробити хоч би щілінку, аби не побачити біля себе таємничі й страшні видива».

Дитячі страхи минули. Контузія 1916 року давалась взнаки, коли Куліш нервував — збрижами на чолі й утрудненою вимовою. На слідстві Куліш посиляється на погану пам'ять, нібито попсовану «хворобами, пораненнями та алкоголем». Правду кажучи, «Заява» не підтверджує цього. Її фактологічний стан цілком відповідає відомим нам автобіографіям драматурга, а окремі неточні назви, мабуть, перекрутила друкарка (текст лишився невичитаний).

Нервовий стрес, якого Куліш зазнає під час слідства, справді мав порушити рівновагу його душі, — Антоненку-Давидовичеві розповідали на Інститутській № 5, у спецкорпусі, що Куліш після довжелезного нічного суду 27—28-го березня повернувся над ранок у стані запаморочення. Він ніби відривав від грудей шматки м'яса й кидав їх, як собакам, — нате, чекісти, їжте... Потім отямився, пізнав людей у камері й заплакав...

Не беруся детально судити про характер подібного запаморочення з погляду медичного, психіатрія називає такий стан тимчасового запаморочення реактивним психозом. Він швидко минає, коли людину звільнено від хворобливого подразника.

До серпня — вересня 1936 року Куліш тримається, можна думати, певної норми. Та у серпні щось грубо порушує його рівновагу. Що

саме? Цього ми ще не знаємо, та, маю надію, дізнаємось, бо власне табірної справи Куліша у КДБ нам не показали (тільки слідчу), а вона, я переконана, існує.

Мені здається, що винними у хворобі Куліша могли бути й газети — єдине джерело новин для нього. «Правду» він дістає постійно, український «Комуніст» приходив вряди-годи. Саме у серпні починається суд над Зінов'євим та його спільниками. Процес супроводжує масова істерія «загальнонародних вимог» — розстріляти як скажених собак! Усе повертає Куліша до напруги вже давніх днів його власної справи, — цього вистачило б і цілком здоровій людині. У нервовому запамороченні він подає заяви з вимогою розстріляти його як злочинця!

Криза минає. Змінюються обставини у НКВС, а раптом — на краще? І Куліш пише нову заяву на ім'я наркома М.Єжова з проханням — випустити його у табір. У неглибокому підтексті — інакше я збожеволію, майте ж милосердя!

Писання Куліша можна було б розглядати як краплину у тому потоці малих або й довжелезних «заяв», які десятки тисяч заарештованих та засуджених писали на ім'я Єжова, Берії, Сталіна. Навіть людині мафусаїлового віку не прочитати, не перегорнути тих заяв!

Думаю, Кулішева «Заява» вирізняється серед інших. Не тим, що він спростовує свою провину чи, навпаки, кається у помилках — є і те, і друге. Парадокс у тому, що «Заява» зберігає зовнішню форму звернення до наркома НКВС. А по суті своїй має на увазі не його, а читача, перед яким письменник сповідається у своєму житті. Звідси — дивний її характер, згадки про безліч обставин життя, абсолютно нецікавих ні Єжову, ні будь-кому у тій системі. Не Єжову й розповідає їх Куліш — він сповідається нащадкам.

Як у справжній християнській сповіді він усі помилки часу приміряє на себе. Особиста, вона ж і історична провина людини, яка брала активну участь у божевільні свого часу — ось чим мучиться Куліш. Нічний голос — «міг вбити, вбив людину» — звучить на першій сторінці сповіді. Так насправді вбив чи просто примарилось зараз? Міг. Цього вистачає для суворого, прискіпливого суду над собою. Отут сповідь Куліша — чи не єдина у своєму роді.

Часом люди здатні зовсім по-іншому зустрічати кінець життя. Після загибелі Хвильового, за рік до власної смерті Дніпровський записує у щоденник 30.VI.1933: «Автор цих рядків заявляє: — Я родився для великих масштабів. Мені тісні кордони не тільки УРСР, а й усього СРСР. Моє серце кипіло. Мозок палав. Я прагнув і був готовий до жертви. Доля Гуса і Томаса Мора малювалась мені як фінал мого призначення. Я вірив в людину. Я любив людину. Я оддав їй усе, що міг за неї — не токмо свою кар'єру, життєву (нерозбірливе слово. — Н. К.), а оддавав своє життя.

Сьогодні я не даю за людину того волоска, що вряди-годи злітає мені з голови».

Ну, якби ж справді повірити цьому запамороченню! Цьому самогіпнозу дешевої патетики й невситимого славолюбства. А жертвою Дніпровського, яку він свідомо приніс своєму спокоєві, якраз і стала його перша дружина, вбита ним власноручно в роки громадянської війни. Він скаржився, що вона його всюди переслідувала. Можливо, й справді була хвора... Та ж він ще й розповів про це в оповіданні «В тумані» — чи хизуючись, чи виправдовуючи себе? Виявляється, він «любив людину» і був готовий «до жертви»...

І от я знову вертаю до проблеми — що ж таке світ моральний, в якому існують поняття провини, спокути, кари, тривожної совісті й упокорення? Виявляється, що й у ті скажені роки самоствердження, коли можна було справді йти по трупах, не усі так ходили. Дехто, не лякаючись немитих ніг та брудних хідників,— куди ж від них подітись? — намагався ступати обережно, щоб не закаляти людей, які йшли поруч.

Може, у цьому і є та проста, але така важка, така трудно здійсненна істина, до якої схиляє глядача Микола Куліш? Він ненавидів бруд фізичний. Він неприхильний був до розглядання бруду духовного, коли у тому розгляданні бачив замилювання. Чистити, чистити душу й тіло — ось внутрішній заповіт, який він лишає своїм життям. Який він сам здійснив у своїй передсмертній сповіді...

//Київ. — 1993. — № 7. — С. 117-126.

НЕСПОДІВАНИЙ СЮЖЕТ

*Із слідчої справи
Миколи Куліша*

Розлоге дерево справи уособлювало наявність контрреволюційної націоналістичної організації «Об'єднання українських націоналістів» (ОУН). Письменники і журналісти, актори та інші представники української інтелігенції начебто замислили підняти повстання проти радянської влади, а для початку знищити секретаря ЦК ВК(б)У П.П.Постишева і керівника українського НКВС В.А.Балицького.

По суті, справа готувалась давно. Уже в протоколах настільки ж фантастичних процесів 1930-1931 років фіксувалося чимало відомих імен і зокрема ім'я крамольного драматурга Миколи Куліша. Але визріла справа тільки 1933 року, коли на тлі нечуваного голоду виникла потреба у відволікаючих діях, і почалися масові арешти.

Куліш ще писав сценарій «Практикуму»¹ і нову п'єсу «Такі», а у свідченнях літературних і театральних друзів він уже фігурував як один із головних керівників контрреволюційного підпілля. Кривавий сценарій вже було підготовлено у підвалах НКВС: зібрані «свідчення» засуджених у справі «Української військової організації» — колишнього адміністратора й директора театру «Березіль» М.Дацькова (очевидно, своїми свідченнями він започаткував справу М.Куліша), актора Й.Гірняка і самого Леся Курбаса, керівника театру. З травня тридцять третього невпинно розширюється коло «контрреволюціонерів» у свідченнях М.Ялового, колишнього президента літературної групи ВАПЛІТЕ.

Але ще немає сигналу з Москви, і занесена для страшного удару сокира висить у повітрі. Письменники тим часом скаржаться на «тихе божевілья», на неможливість працювати, на постійне переслідування «ангелів-хранителів» у плащах з чорним хутром. Будинок «Слово» у Харкові оточений ними, вони чергують і вдень, і вночі.

Вбивство Кірова стало сигналом, і впродовж кількох грудневих ночей зникають багато з тих, кого вистежило пильне око ДПУ-НКВС.

Куліша арештували на вулиці 7 грудня тридцять четвертого року й одразу ж відправили до Києва. Його помістили в ізоляторі на вулиці Інститутській, 5 — НКВС розмістилося у просторому амфірному палаці над Хрещатиком (колишній інститут благородних дівич). Столиця тільки-но переїхала з Харкова, повсюдно йшов ремонт, і в камерах пахло фарбою.

У підвалах нічого не видно, зате добре все чути. 17 грудня виводять на розстріл групу українських інтелігентів, слідство у справі котрих закінчилось, як того вимагав указ, підписаний М.Калініним, за 10 днів. Страшно кричить молодий Григорій Косинка, якого силоміць тягли по коридору, не передбачивши, вочевидь, такого спротиву. Розстрілювали на території Палацу, у гаражі, запускаючи двигуни, а трупи вивозили за місто, як вважають нині, у Биківню.

Чи чув Куліш знайомий голос Косинки — директора українського радіо і талановитого оповідача? Однак за будь-яких обставин звістка про загибель цієї групи розповсюджується із швидкістю лісової пожежі, та й «Правда» друкує списки розстріляних «ворогів народу».

Куліш, як поставили на меті кати НКВС, будь-що мав потрапити до другої групи, і його одразу ж беруть, як то кажуть, в оборот. Слідчий Проскуряков уже 19 грудня пред'являє йому звинувачення: встановлено, що Куліш входив до складу «української контрреволюційної організації і брав участь у підготовці терористичних актів», за що і

¹ У публікації на сторінках журналу «Київ», як мені здається, вкралася помилка: сценарій, названий «Практикум», насправді «Парижком». — В.Саснюк.

притягується до відповідальності по ст. 54, пп. 8,11 (український аналог російської 58-ї).

Спочатку Куліш категорично не сприймає сценарій, розроблений НКВС. Тоді йому зачитують свідчення нещасного, збитого з пантелику і виснаженого тортурами Антона Крушельницького, у якого 17 грудня розстріляли двох талановитих синів у розквіті сил. Куліш оцінює його свідчення як неправду.

У ці ж дні йому стає відомою гірка доля прозаїка Михайла Ялового, арештованого у травні тридцять третього. Саме цей веселій людині судилося стати отією драматичною особою, котра «розкололась» і котра впродовж півроку назвала чимало нових імен. Куліш спростовує і ці звинувачення, називаючи їх «брехливими».

Але 23 грудня він одержує новий шоківий удар: слідчий зачитує йому свідчення багатолітнього приятеля — Григорія Епіка, котрий пішов далі Косинки: він приписав драматургу (окрім підготовки «терористичних актів» проти Постишева і Балицького) ідею встановлення у Москві зв'язків із журналістом Л.Ковальовим для вірогідного вбивства Сталіна.

Ось ця деталь (все одно, хто її автор, — слідчий чи Епик) вела Куліша до розстрілу. І він чинить відчайдушний опір. Справді, як згадує він на слідстві, він просив Г.Епіка дізнатися, як у Москві ставляться до арештів українських діячів культури, але нічого певного той не розповів, а Юрій Яновський, повернувшись із Москви навесні 34-го року, зазначив, що там «не надають особливого значення арештам на Україні і особливо по звинуваченню у терорі». На жаль, не надають...

Куліш згодом написав: «Ці свідчення Епіка довели мене до психічного захворювання (галюцинації перед судом і після нього)».

25 грудня — злам у слідстві: воно триває безперервно, доба розтягнута, немов гумка, одним числом позначені три протоколи. Чи били його? Думаю, ні. Потрясіння від розстрілу попередньої групи і запроданство колишніх соратників по літературі діяли набагато ефективніше.

І Куліш здається: якщо у перших двох протоколах він спростовує свідчення, то у третьому записано його зізнання у тому, що він був активним учасником «української націоналістичної організації». За гарну поведінку він одержує «дарунок»: 25-м грудня позначено його лист до дружини з подякою за передачу.

Слідчий Проскуряков поспішає. Наступного дня він перепитує: «Чи потверджуєте ви свої свідчення?» «Так, повністю підтверджую», — такою була відповідь. Тепер залишаються лише деталі, і Проскуряков розважається: «Хто із ваших знайомих був репресований органами НКВС?»

Куліш складає список із 40 прізвищ! Відкриває його Лесь Курбас — керівник театру «Березіль», педагог, режисер, творець спектаклів

«Гайдамаки», «Диктатура», «Маклена Граса» та ін. А слідчий зачитує йому свідчення арештованих Л.Курбаса та Й.Гірянця, котрі змирилися із роллю, запропонованою їм НКВС. Навіть неприборкуваний Курбас здався...

Загалом справа № 1255 формувалась, за нормами тих днів, доволі успішно. І арештований Куліш поведився згідно з цими нормами: спочатку відмовився від запропонованого йому сценарію, а невдовзі погодився, «правильно» усвідомив свою роль і, треба думати, зрікається своїх слів на суді не мав наміру. Все так.

Але й не так. Зараз ми дізнаємося, що Куліш не став лялькою в руках слідчих НКВС. Навпаки. Тихо, без оголошення війни, він взявся руйнувати все, що вибудував під час слідства.

Повертаючись до камери (начебто йому бракувало розмов із слідчим), він гаряче дискутує із сусідом, відверто викладає все, що він думає про політичне життя країни. Навіщо? Адже за цим може послідувати донос?!

А якщо допустити, що саме донос і був потрібен Кулішу? Порушивши це питання, мимоволі ми вступаємо у світ психологічних допусків, однак зовсім не безпідставних.

Річ у тім, що у 33—34-х роках Куліш і прагне смерті, і боїться її,— адже йому лише 42 роки, життєві, творчі сили ще не вичерпані. Але бачити навколо себе людей, що вмирають від голоду, спостерігати, як руки фанатиків знищують українську культуру і при цьому мовчати?!

Після самогубства М.Хвильового і М.Скрипника на вимогу НКВС Куліш здає зброю («браунінг»). Він вирішує твердо випити до кінця гірку чашу долі.

Однак, піти з життя безгласно, у потоці тих, хто розкався? Ні! Це не для нього. Він прагне залишити нащадкам свідоцтва своїх істинних думок, а не брехливих свідчень. Сам він записати своє останнє слово вже не може, а між тим розстріл — реальність, до якої все ближче... Тричі продовжують терміни слідства, однак і вони закінчуються.

Єдиний вихід — доручити викладення своїх думок комусь іншому. Наприклад, сусідові по камері. І, людина за складом характеру мовчазна, навіть замкнута, Куліш затіває довгі дискусії із сусідом. Напередодні суду він судить свій час.

Сусіда Куліша відверто вражений почутим. Схоже, він до крайнощів обурений, ба, навіть наляканий. Хтозна, чи не буде розглядатися терпляче вислуховування політичних думок Куліша як знак згоди із ним? Як недонесення?

І от у справі Куліша з'являються густо списані олівцем папери, а поряд — передруковані на машинці. Будь-які інші папірці зникли б безслідно, але ці... будуть зберігатися, як і вся справа, «ВІЧНО».

«Слідчому СПВ НКВС тов. Грозному
от Штейнберга Едуарда Ароновича

Заява

У камері зі мною перебуває Микола Гур'євич Куліш. Ідеї і тези, які обстоює в розмовах зі мною Куліш, переконали мене в тому, що він і зараз залишається злісним ворогом диктатури пролетаріату і комуністичної партії. Тому я вважаю за необхідне викласти основні погляди Куліша.

У центрі всього, всіх проблем світу Куліш ставить національне питання. У нього, щоправда, значне місце посідає і селянське питання, але він його розглядає з точки зору національного.

Москву Куліш порівнює з давнім Римом. Точно так же, — стверджує він, — як старий Рим жив за рахунок своїх провінцій, витягуючи з них всі соки, концентрував багатства, цінності, твори мистецтва, точно так же Москва живе за рахунок багатств національних республік. Причому він не вважає навіть за потрібне доводити, що економічне становище України є колоніальним по відношенню до радянської Росії, — це він вважає за природне явище.

Куліш ставить питання іще ширше. Він говорить, що, окрім хліба, вугілля, заліза, виробів промисловості і т.п., Москва забирає також все цінне із людей, все талановите із галузі літератури, мистецтва, живопису й науки. Словом, у всіх галузях Москва паразитує.

Найбільші досягнення Радянської України Куліш вважає її нещастям. «Що таке Дніпрогес і Дніпрокомбінат? — запитує він. — Це не що інше, як могутні підвалини подальшої русифікації України, коріння для закріплення великодержавної політики, а значить, не знищення, а закріплення й поглиблення колоніального становища України.

Чимало «теорійок» викладаються Кулішем в непристойному вигляді, устами третіх осіб. Так він викладає, наприклад, «теорію», висловлену буцімто Курбасом, про те, що російський народ не дав жодної талановитої людини, жодного генія. Всі великі люди, відомі у Росії, в різних галузях за національністю не росіяни. Звідси мораль: російський народ уособлює нижчу категорію у порівнянні з іншими народами. Чи може він претендувати на керівне місце? З'ясовується, що всі видатні люди Росії, — це українці: тут і Паскевич, і підкорювач Кавказу чернігівський князь Басько, і Гоголь в галузі літератури, Немирович-Данченко в галузі театру і т. п.

Для потвердження своїх висловлювань Куліш тенденційно добирає факти... Він розповідає, що до Москви забрали музей «національної вишивки», який існував у нас віддавна, що в Києві знайшли відому картину «Адам і Єва» і теж забрали і т. п.

Керівників нашої партії Куліш вважає великодержавними шовіністами. Яскравим представником великодержавності на Україні Куліш вважає тов. Постишева... Він стверджує: «Постишев казав про любов до Москви з такою істеричністю у голосі, що я відчув: якщо його поскребти, то вилізе з-під маски інтернаціоналіста справжній великодержавний шовініст». Великодержавний шовінізм,— стверджує Куліш,— процвітає у Москві у всіх галузях, і ніхто з ним не бореться. Навпаки, він всіляко заохочується.

Виявом цього в галузі театрального мистецтва Куліш вважає п'єсу «Дни Турбиных», в літературі — твори Хлебнікова і т.п. Але це не все. Куліш висуває теорію існування радянського фашизму. Виявом її у літературі вважає роман Ол.Толстого «Петр І». Толстой, мовляв, змальовує Петра сильною, вольовою людиною, котра нещадно розправляється з усіма, хто заважав створенню великої Росії. Що це, як не заклик,— запитує Куліш,— до того, що треба раз і назавжди покласти край російській м'якотілості, безладності, що треба бути сильним у придушенні інших народів і зміцненні великодержавної Росії. Спробував би,— каже Куліш,— хто-небудь із українських письменників написати такий роман про гетьмана Мазепу, його б одразу посадили в ДПУ.

Про політику від свого імені він не говорить, але повідомляє, що Курбас вважав представником радянського фашизму у політиці П.Постишева.

Становище української літератури він вважає трагічним. Талановитий письменник мусить або відмовитись від української літератури, або перекочувати до російської, а якщо він дослухається до голосу свого серця і створить справжній художній твір, його посадять до тюрми. Саме тому на Україні залишились лише посередності, брехуни й нездари. У Радянській Україні література приречена на гибіння і провінціалізм, вона ніколи не досягне рівня великої світової літератури.

Всесоюзний з'їзд письменників був, на думку Куліша, по суті, обманом. Письменники з трибуни казали одне, і зовсім інше — в кулуарах. Вони не можуть творити повноцінні речі, позаяк змушені замовчувати найважливіші проблеми, себто бояться писати правду, і тут же Куліш наводить тенденційно дібрані фактики. Він, мовляв, зустрів селянку, котра викрадала дітей і їла їх. Або ще таке: у Харківському парку інша жінка займалась проституцією. «Спробуйте про це написати!» — сміявся Куліш.

Бути письменником з пролетарською ідеологією і видатним художником — речі несумісні,— вважає Куліш. Всі талановиті люди,— каже він,— завжди конфліктували із суспільством. Цим самим Куліш натякає, що якщо його зараз критикують і навіть от арештували, то нащадки визнають його талант... Всі ж пролетарські письменники нічого цінного не створять і не переживуть свої твори.

Загальний висновок про становище української культури на Україні Куліш робить плачевний. Балицький,— стверджує він,— здатний лише руйнувати. Досить тільки натякнути, і він ще три тисячі арештує за одну ніч. А от створювати нікому. Все цінне і талановите знищено.

Тому не дивно, коли я сказав Кулішу про те, що комунізм і націоналізм несумісні, відповіддю був вибух злости й обурення.

Куліш робить вигляд, начебто для себе він остаточно вирішив національне питання, але при цьому єхидно додає: «Нехай колгоспники перейдуть на російську мову, для мене байдуже. Але як ви думаєте,— запитує він мене,— коли вся так звана більшовицька українізація стане блефом, коли село перейде на російську мову, а радянський і партійний апарати вже живуть російською культурою (при цьому він додає: як царські чиновники), хто історично буде виправданий?» І Куліш висловлює велику надію, що історією будуть виправдані вони, українські націоналісти, а не партія більшовиків.

В основі всієї політики, яку партія проводить на селі, лежить принцип примусу,— така теза Куліша. Він повністю спростовує добровільний рух мільйонів селян до соціалізму, організований партією. Колгоспний лад він вважає іззовні нав'язаним селянам і тому хистким, котрий обсиплеться, немов тиньк, від першого подиху історії.

Нам не можна воювати,— запевняє Куліш,— тому, що при першому історичному випробуванні колгоспи розпадутся. Він висміював мене, коли я доводив йому протилежне: перемога контрреволюції і реставрація минулого неможливі тому, що у переважній більшості своїй селянство не захоче повернутися до старого і підніметься свідомо на боротьбу за свої колгоспи. «Хіба,— запитує він,— колгоспний лад приніс селянству щастя? Навпаки. Кожний селянин пам'ятає старі добрі часи, коли він був господарем своєї пшениці і своєї долі...»

Історія повторюється,— стверджує Куліш. А тому будівництво безкласового суспільства — це казочка. Звичайно, буде щось нове, старі класи зникнуть з історичної арени, але виникне нова форма нерівності, і соціальне питання в силу цієї обставини залишиться невирішеним.

І дві тисячі років тому люди, у давньому Римі, сиділи в тюрмах, мріяли про безкласове суспільство, де будуть панувати справедливість і рівність. Передові люди того часу бачили цей ідеал у християнстві. Однак, як бачите, після двох тисяч років християнство збанкрутувало, справедливе суспільство не побудоване і соціальне питання не вирішене.

Комунізм,— стверджує Куліш,— теж обіцяє справедливе суспільство, але він неминуче прийде до таких же результатів. Тому всі розмови про безкласове суспільство є лише розмовами.

Тепер про деякі інші теорії Куліша. Він, приміром, вважає, що збулась теорія «крайніх» Епіка і його твердження, що політика — річ

жорстока. Суть цієї теорії полягає ось у чому. Держава арештовує не справжніх винуватців, а тільки з політичних міркувань. Отже, політика — жорстока річ. За неї потрапляють під арешт завжди «крайні». Свого часу «крайніми» були Єфремов, Гермайзе та ін., зараз — Епік, Куліш, Курбас і т. д. Ось така суть теорії «крайніх».

Звідси витікає, що справи фабрикуються чи створюються «брудними руками», як почасти любить висловлюватись Куліш. Він вважає, наприклад, справи про терористичну діяльність українських націоналістів надуманими й сфабрикованими. «Ця правда,— говорить він,— невдовзі стане відомою. Ми пізнаємо найсокровенніші тайни давнього Єгипту, розкопуючи піраміди. Тим більше правда наших днів обов'язково спливе і ми будемо реабілітовані». При цьому Куліш висловлює сподівання, що нове покоління не буде таким боязливим, як він і його товариші, і коли хто-небудь з його представників втрапить до НКВС, то він розмовлятиме із слідчими іншою мовою. «Ось тоді ДПУ-НКВС відчує, що зросла інша сила, а вона обов'язково зросте»,— додає Куліш.

Він одверто зізнається, що вірив у всі жахи про ДПУ, про тортури і вимушені свідчення. Народ не вірить ДПУ-НКВС. І для цього він має всі підстави. Навіть якісь відповідальні комуністи (Куліш не назвав їхніх імен) запевняли його, начебто ДПУ роздмухує дріб'язкові справи і відправляє на заслання на 10 років.

Ось такі погляди Куліша, котрий начебто роззброївся. Ні, пазурі він має ще сильні, тільки приховав їх до часу.

На завершення хочу сказати, що Куліш скрушно зітхає, коли йдеться про «наш народ», котрий, мовляв, не виховали, бо ми не пережили щасливої пори демократії, а перескочили із царської деспотії до нової, радянської. І називається вона «диктатура пролетаріату». Він ллє слези по «досягненнях» капіталістичного Заходу, виголошує пишні промови про те, який він поборник «народних прав» і «народних свобод». Але за ними легко можна вгадати гнів і озлоблення експлуататорських класів, котрих революція позбавила політичних прав. А під трепетним оспівуванням «демократичних досягнень Заходу» легко можна розгледіти осанну фашизму.

Кого дала нам Росія? — запитує Куліш від свого імені та імені Хвильового. Протопопа Аввакума, рідкобороду інтелігенцію. А от Захід дав нам Мольєра, Шекспіра і т. д. Хто не зрозуміє, що за отим «і так далі» криються Муссоліні, Гітлер, котрих він тактовно замовчує? І тільки під тиском критики з мого боку він погодився, що Росія дала Желябова, Чернишевського, російський пролетаріат, а також Леніна і Сталіна.

А який образ тієї «самостійної України», про яку мріють ці пани? Ось він. Літературний салон Старицької-Черняхівської (вона прохо-

дила по справі СВУ). Вони, літератори буржуазної України, цілують дамам ручки і поштиво відходять... Пруський князь як представник європейської культури і цивілізації. Справді, видовище, гідне богів!

Ідеологічні погляди Куліша зшиті із пістрявих клаптів, вони перевиті злісними пасквілями на все пролетарське, радянське, комуністичне, фальшивою романтикою по відношенню до минулого загалом і до націоналістичного минулого зокрема, пристрасними замилюваннями всіма «досягненнями» капіталістичного світу періоду його загнивання.

21 лютого 1935 року. Штейнберг.

P.S: Варто нагадати, що, читаючи “Воєнні мемуари” Ллойда Джорджа, Куліш звернув особливу увагу на ірландське повстання. На моє запитання, чому він вважає цей факт особливо важливим, він відповів: “Бачите, національне питання існувало й існує, і його не можна скасувати ніякими арештами”...

P.P.S. Загалом я змушений сказати, що Куліш проникнутий контрреволюційними ідейками і байками, наче філістер забобонами. Коли його в перші дні арешту відвозили до Лук'янівської тюрми і попрохали зачекати в якійсь неприбраній кімнаті, він для себе твердо вирішив: ось і починаються жахи ДПУ. На його подив, — розповідав він, — згодом його відвели до звичайної камери, однак його віра у жахи була настільки стійкою, що коли не було довгий час світла, він був переконаний: його посадили до абсолютно темної камери.

Про становище України 1932-33 років він каже, що вона була приречена на голодну смерть. Куліш вірив, що були мільйони тих, хто вмер з голоду. І зараз він переконаний, що радянські органи свідомо не реєстрували смертність, аби приховати правду про становище України за тих часів.

Всі мислячі люди, котрі мали свою думку, — стверджує цей пан, — сидять в тюрмах або ж знаходяться на засланні. При цьому він питає: хто зараз буде відбудовувати українську культуру? На мою відповідь, що ми маємо Академію наук, Спілку письменників, університети, багато науково-дослідних інститутів і повсюдно маємо свої кадри, — Куліш відверто розсміявся.

“Дивна ви людина, — зазначив він. — Невже вам невідомо, що там не залишилося нічого цінного? Приміром, бідний Володимир Петрович (це він про Затонського) й кроку не зробить, бо одразу ж зверне собі шию”.

Увесь світ змальовується цим паном чорною фарбою. Цей світ населений темними людьми з жалюгідними інстинктами, підлабузниками, словом, сірою скотячою масою. Ось до яких геркулесових стовпів доходить Куліш у своєму контрреволюційному озлобленні.

Тільки три постаті возвеличуються на цьому темному тлі: це він, Курбас і Хвильовий. Вони мали світлі ідеї, відкриті, правдиві серця, чесне прагнення творити добро для свого народу. І все це розтоптали і знищили безжалісні варвари-більшовики.

Ось такі на сьогодні справжні думки і висловлювання цього збанкрутілого лицаря.

Ні, пан Куліш ще не випустив свого контрреволюційного жала.

Е.Штейнберг

Цей «твір» потрапляє до рук слідчого Проскурякова. Він вкладає донос до справи і супроводжує його постановою, з якої ми дізнаємося, що сам Штейнберг звинувачується у приналежності до троцькізму, справа його завершена і направлена до «трійки» НКВС СРСР. У цій же постанові зазначається, що Штейнберг звернувся із заявою «до слідчого апарату з власної ініціативи».

Отже, заяву Е.Штейнберга «прилучено» до справи. Однак, судячи з усього, подальшого ходу вона не має. Чому? Можливо, тому, що робота із Штейнбергом закінчена, завершується і справа Куліша. Слідчі, які трудяться буквально «вдень і вночі», не мають наміру розбиратися у всьому з самого початку.

Таким чином, з'ясовується, що Куліш досягає своєї мети: Штейнберг, як би він не був настроєний упереджено, досить культурний, щоб викласти думки опонента як якусь струнку систему поглядів на тогочасну ситуацію. Він доносить до читача сутність цих думок, почасти навіть інтонацію драматурга, його сміх. У творах Куліша «Вічний бунт», «Прощай, село», «Маклена Граса», у всіх останніх п'єсах ми знайдемо підтвердження цим думкам.

Готуючись піти з життя, Куліш засуджує своє покоління за боягузтво (згадаймо слова Булгакова про боягузтво — найстрашніший із пороків). Драматург не сподівався побачити нове життя, але знав, що такий час настане.

Нашадкам він заповідав звільнитися від деспотії «диктатури пролетаріату», повернути свободу народів, права і землю.

Ось такий несподіваний сюжет подарувала мені слідча справа Миколи Куліша. Однак принагідно завважу, що пропонований читачам варіант пояснення доносу у цій справі — не єдино можливий. Почасти у фразах Штейнберга звучить співчуття і навіть симпатія до невгамовного сусіда по камері. І тоді виникають сумніви: а може, це не донос, хоча «твір» Штейнберга зберігає його класичну форму?

А може, це змова двох людей, котрим майбутнє нічого, окрім смер-

ті, не обіцяло? І один виконав волю іншого, залишивши нам його політичний заповіт? Психологічні лабіринти камерних стосунків тих років, на жаль, сьогодні уже не збагнути...

Ясно одне: у цьому несподіваному сюжеті ми почули голоси того трагічного покоління, до якого належали обидва арештанти.

//Київ. – 1991. – № 11. – С. 130-135.

ГОЛОС ІЗ ПОДВАЛА

Недавно удивил меня Роман Иванович, писатель, умудренный изучением истории: «мы героически погибали (возможно, не героически, но во всяком случае очень терпеливо) во время голода 33-го, мы шли в подвалы НКВД, и нам стреляли в затылок – и нигде не было даже намека на сопротивление, на восстание, на протест»

(“Літературна Україна”, 1991, 10 січня).

Ну как же не быть? Все было... Только мы плохо представляем, что такое сопротивление человека тех лет. Баррикад с флагами практически не было (ходит легенда о героическом походе отчаявшихся рабочих из Иванова на Москву, пора бы об этом рассказать историкам). Но ведь не было и вождей, звавших на баррикады! И не было, катастрофически не было нового флага, под которым стоило умирать.

Всемирно-исторический крах веры в спасительность уравнительного немедленного социализма страна должна была пережить — в отчаянии и муках. Долго переживаем? Для истории — нормально. Разве разочарование в осуществлении идей христианства стоило человечеству меньше времени и сил? На это ушли столетия, за это заплатили миллионами жизней... Да и любой реакционный поворот, неотвратимо (заметьте это — неотвратимо!) наступающий после революции и гражданской войны, обходится дорого. Ужасно перерождение революции в террор, против чего энергично восставала Леся Украинка еще в начале века.

Но и в жесточайшие годы террора не все смирились. Люди с душой и совестью боролись, сколько хватало сил. И документ, который я предлагаю внимательно прочитать, как раз из той самой, подвальной, безвыходной ситуации.

В декабре 1934 г. в спецкорпусе НКВД на Институтской, № 5 появился новый арестант. Роста — среднего, телосложения — умеренного, глаза — карие, волосы — черные. Единственная особая примета —

на голове шрам, очевидно, от контузии 1916 года. Привезли писателя Миколу Гурьевича Кулиша из Харькова со спецконвоем, как важного преступника. Вслед прислали: баул с письмами, блокнотами и новой пьесой «Такие», отобранными при обыске. Впрочем, через пару месяцев следователь Кулиша Проскуряков решил, что «возвращение переписки родственникам обвиняемого является нецелесообразным», ее надо «конфисковать и уничтожить!». У следователя Бордона была еще такая формула: «и найдя, что она не может служить вещественным доказательством по делу», — конфисковать и уничтожить.

Это был мир извращенного сознания. Мир абсурда. Доказательства (бумаги) уничтожались именно потому, что они противоречили версии следствия. Как же действовать среди подмен и лжи? Кто как сможет — прописей нет. Тогда самым бессмысленным казался путь правды. Он же был и самым глобальным — для человека, для художника.

Кулиш заговорил о нравственном абсурде немедленного («голубого») социализма в 1926-1927 году — как только уяснил для себя общую механику жизни («Зона́». «Хулий Хурина»). Показал трагические результаты веры в фанатика и маньяка («Народный Малахий»). Осмеял иллюзорное изменение жизни при помощи внешних форм («Мина Мазайло»). После запрещения его пьес на Украине думал уехать в Москву, но не получил согласия ЦК КП(б)У, персонально — Андрея Хвыли.

Вместе со своим героем Роменом драматург постоял и на государственной границе («Вечный бунт»). Вариант спасительного бегства был отвергнут. Что оставалось писателю? Как музыканту Падуру («Маклена Граса») — собачья будка и нищета.

Безысходность сбивала писателей в группы и толкала к рюмке. «Ночи Гофмана» — так назвал Иван Днепро́вский мучительные поиски забвения в Харькове зимой 31-32 годов.

Последняя возможность — самоубийство. В 1933 году Кулиша опередили Микола Хвиелевой, Микола Скрипник, Петр Гирняк. Ужас от поступка Хвиелевого, который произошел буквально у него на глазах, тяжесть его последствий для окружающих остановили Кулиша — теперь я этого не сделаю... Он сдал по требованию НКВД свой наган.

В спецкорпусе на Институтской дела Кулиша складывались худо. Предыдущая группа писателей была осуждена и расстреляна мгновенно (Г.Косынка, Д.Фальковский, Иван и Тарас Крушельницкие «и другие»). Вторая группа, в которую входили Кулиш, Е.Плужник, В.Пидмогильный, В.Полищук «и другие», также готовилась к расстрелу.

Кулиш понимал это. Сначала он отвергал сценарий следователя. Но показания М.Ялового, Антона Крушельницкого, очная ставка с давним приятелем Григорием Эпиком заставили его отступить. Эпик утверждал, что Кулиш намеревался убить Сталина. «Это показание Эпика до-

вело меня до психического заболевания (галлюцинации перед судом и после суда)», — написал Кулиш в 37-м году.

25 декабря 1934 г. он признал себя членом украинской националистической организации. Казалось, энергия самозащиты иссякла полностью. Истощена. Человек в подвале раздавлен...

Но — нет! Он еще способен бороться. И обычно сдержанный, молчаливый Кулиш, судя по всему, ведет себя очень странно: пускается в политические споры с соседом по камере. А сосед, в свою очередь, внимательно прослушав изложение политических взглядов Кулиша, просит у следователя бумагу и карандаш. Крупным почерком, плотно, исписывает страницу за страницей и подает таким образом 25 февраля 1935 г. донос. В деле Кулиша появляется «Заявление» Эдуарда Ароновича Штейнберга, сочиненное, как подчеркивает следователь, по «собственной инициативе» (последнему верить не обязательно).

О Штейнберге я знаю пока немного: он работал в киевской газете «Комуніст» заместителем заведующего партотделом. Несомненно, был образован и достаточно культурен. И, пожалуй, вообще приличный человек. Во всяком случае, секретарь парткома газеты «Комуніст» Лев Ильич Файбисович, вызванный 3 января 1935 г. свидетелем по делу сотрудника этой же газеты Микола Любченко, заметил: «Когда в рядах нашей парторганизации был разоблачен и изгнан троцкист Штейнберг, Любченко ни на собрании, ни на партийном комитете не высказал свое мнение. Любченко был творчески растерян, переживал упадок, стоял от всех в стороне...». О чем и было доложено решением парткома в ЦК с последующим изгнанием уже Любченко. Окажись Штейнберг подлецом, легко было бы заработать на его обличении хоть что-то...

Итак, следствие по делу Штейнберга окончено, по делу Кулиша также идет к концу. В ожидании суда они разговаривали. О чем? А вот послушайте... *

Следователю СПО НКВД УССР тов. Грозному
от Штейнберга Эдуарда Ароновича

Заявление

В камере со мной живет Николай Гурьевич Кулиш. Идеи и положения, которые в беседах со мной Кулиш отстаивает, убедили меня в том, что он и сейчас еще остается злейшим врагом диктатуры пролетариата и коммунистической партии. <...> Я считаю поэтому необходимым изложить основные взгляды, высказанные Кулишом.

* Текст «Заявления» сокращен (страницы на две) за счет обличительных фраз Штейнберга в адрес националистов (отмечено скобками). Полностью будет опубликован в журнале «Київ».

В центре всего, всех проблем мира Кулиш ставит национальный вопрос. У него еще, правда, большое место занимает крестьянский вопрос, но и его он рассматривает с точки зрения национального вопроса. <...>

Москву Кулиш сравнивает со старым Римом. Точно так же, утверждает он, как старый Рим жил за счет своих провинций, высасывая из них все соки, концентрировал у себя все богатства, ценности и произведения искусства, точно так же Москва живет за счет национальных республик. Причем он не считает нужным даже доказывать, что экономическое положение Украины является колониальным по отношению к Советской России,— это он считает само собой разумеющимся.

Кулиш ставит вопрос еще шире,— он говорит, что помимо хлеба, угля, железа, произведений промышленности и т. п. Москва забирает также все ценное из людей, все талантливое из области литературы, искусства, живописи и науки — одним словом, во всех областях Москва живет паразитом.

Величайшие достижения Советской Украины Кулиш, со своей точки зрения, считает как раз ее несчастьем: «Что такое Днепрогэс и Днепрокомбинат с точки зрения национального вопроса? Это не что иное, как мощная опорная база дальнейшей русификации Украины, мощная ячейка для закрепления великодержавной политики, а следовательно, не уничтожения, а закрепления и углубления колониального положения Украины. <...>

Многие «теорийки» излагаются Кулишом в неважном виде, в устах третьих лиц. Так он излагает, например, «теорию», высказанную будто Курбасом, о том, что русский народ не выдвинул ни одного таланта, ни одного гения. Все великие люди, которые выдвинулись в России в разных областях на протяжении всей истории, по национальности не русские. Отсюда мораль — русский народ представляет собой низшую категорию в сравнении с другими, может ли он претендовать на передовое руководящее место? <...> Оказывается, что великие люди России это только украинцы: здесь и Паскевич, покоритель Кавказа (черниговский казак Басько), Гоголь в области литературы, Немирович-Данченко в области театра и т. д.

Для подтверждения своих высказываний у Кулиша на все есть тенденциозно подобранные факты. <...> Он рассказывает о том, что из Полтавы забрали в Москву существовавший там с давних пор музей «национальной вышивки», что в Киеве нашли известную картину «Адам и Ева» и тоже забрали и т. д.

Руководителей нашей партии Кулиш считает великодержавными шовинистами. <...> Ярким представителем великодержавничества на Украине Кулиш считает тов. Постышева. <...> Утверждает — «Постышев говорил о любви к Москве с такой истеричностью в голосе, и я почувствовал, если его поскрести, то вылезет из-под маски интернаци-

оналиста настоящий великодержавный шовинист», — так утверждает Кулиш. Великодержавный шовинизм, — говорил Кулиш, — процветает в Москве во всех областях, и никто с ним не ведет никакой борьбы, — наоборот, он еще поощряется.

Проявлением этого в области театра Кулиш считает пьесу «Дни Турбиных», в литературе произведения Хлебникова и т. п. Но это не все. Кулиш выдвигает теорию существования советского фашизма. Проявлением этого в литературе считает роман Ал. Толстого «Петр І». О политике от своего имени он не говорит, но сообщает, что Курбас считал представителем советского фашизма в политике П.Постышева.

Толстой, мол, рисует Петра сильным волевым человеком, беспощадно расправляющимся со всеми, кто мешал созданию великой России. Что это такое, как не призыв, спрашивает Кулиш, к тому, что надо кончать раз навсегда с российской мягкотелостью, расхлябанностью, интеллигентским мягкосердечием, что надо быть сильным в подавлении других народов и укреплении великодержавной России? Попробовал бы, говорит Кулиш, кто-нибудь из украинских писателей написать такой роман о гетмане Мазепе, его бы сразу посадили в ГПУ.

Положение украинской литературы он считал самым печальным. Талантливый писатель должен или отказаться от украинской литературы, переключаясь в русскую, или, если он послушает голос своего сердца и напишет подлинное художественное произведение, его посадят в тюрьму. Ввиду этого в литературе на Украине остались одни посредственности, лжецы и бездарности. В Советской Украине литература обречена на прозябание, на провинциализм, она никогда не достигнет уровня большой мировой литературы.

Всесоюзный съезд писателей был, по определению Кулиша, по существу, фальшью и обманом. Писатели одно говорили на трибуне, другое утверждали в кулуарах. Писатели не могут создавать больших вещей, потому что они обходят важнейшие проблемы, а обходят они их потому, что боятся писать правду. И тут же приводятся тенденциозно подобранные фактики. Он, мол встретил крестьянку, которая крала детей и съедала их, а другую, которая в харьковском парке занималась проституцией. Попробуйте об этом написать, что вам скажут, — хихикает Кулиш. <...>

Быть писателем с пролетарской идеологией и крупным художником — вещи несовместимые, по мнению Кулиша. Все талантливые люди, — говорит он, — всегда были в конфликте со своим обществом... Вокруг больших вещей всегда идет драка, борьба. Этим Кулиш намекает, что если сейчас его критикуют и даже арестовали, то потомством он будет признан, и все те, которые писали против пролетарской революции. Все же пролетарские писатели ничего ценного не создадут и не переживут свои произведения.

Нечего удивляться, что когда я напомнил Кулишу мнение Гейне о том, что партия националистов будет первая, которая попадется коммунизму на пути к его победе... <...>, что коммунизм не совместим с национализмом, Кулиш реагировал на это взрывом злобы и негодования.

Кулиш делает вид, что для себя он разрешил национальный вопрос, но при этом ехидно добавляет: «Пусть колхозники перейдут на русский язык, мне это все равно».

«Но как вы думаете, — спрашивает он меня, — когда вся так называемая большевистская украинизация окажется блефом, в городах уже провал, село переходит на русский язык, советский и партийный аппарат живет русской культурой (при этом он добавляет — как царские чиновники) — кто исторически будет оправдан?» И Кулиш выражает большую надежду, что историей будут оправданы они, украинские националисты, а не партия большевиков.

В основе всей политики, которую партия проводит на селе, лежит принцип принуждения, — таков тезис Кулиша. Он отрицает, что было добровольное движение миллионов крестьянства к социализму, организованное партией. Колхозный строй он считает внешне навязанным крестьянству и поэтому шатким и непрочным.

Нам воевать нельзя, — говорит Кулиш, — ибо при первом большом историческом испытании колхозы разбегутся. Он меня высмеивал, когда я доказывал ему обратное, что победа контрреволюции и реставрация невозможны — уже потому, что в массе своей крестьянство не захочет вернуться к старому и поднимется сознательно на борьбу за свои колхозы. Разве, спрашивает он, колхозный строй принес крестьянству счастье, что оно станет за него бороться. Наоборот, они помнят хорошее, старое время, когда они были хозяевами своей пшеницы и своей судьбы, когда они могли на выбор привозить гостинцев жинке с ярмарки. Они, наверное, захотят скорее вернуться к старому. <...>

История повторяется, — утверждает Кулиш. С этой точки зрения строительство бесклассового общества — это сказка. Конечно, будет что-то новое, старые классы исчезнут, но возникнет новая форма неравенства и социальный вопрос останется неразрешенным по-старому.

И две тысячи лет тому назад люди, в старом Риме, сидели в тюрьмах и рассуждали о том, что можно установить общество, где будет царствовать справедливость и равенство. Передовые люди того времени видели этот идеал в христианстве. Однако, как видите, после двух тысяч лет христианство обанкротилось, справедливое общество не установлено и социальный вопрос не разрешен.

Коммунизм, — утверждает Кулиш, — тоже обещает справедливое общество, но он неизбежно придет к тем же результатам. Поэтому все разговоры о бесклассовом обществе являются только разговорами. <...>

Теперь о некоторых других теориях Кулиша. Он считает, что оправ-

далась теорія «крайних» Епіка і його же утвердження, що політика — жестока вещь. Смысл этой теории и этого утверждения в следующем. Государство арестовывает не тех, кто провинился, а кого надо взять по политическим соображениям. Политика — жестокая вещь. При ней попадают под арест всегда крайние... т.е. в свое время крайними были Ефремов, Гермайзе и др. — сейчас Эпик, Кулиш и т.д. Такова теория крайних.

Отсюда следует, что дела фабрикуются или создаются «грязными методами», как любит иногда выражаться Кулиш. Он считает, например, дела о террористической деятельности украинских националистов вымышленными и сфабрированными. Эта правда, — говорит он, — обнаружится. Мы узнаем самые сокровенные тайны древнего Египта, раскапывая пирамиды. Тем более правда наших дней, она обязательно обнаружится, и мы будем оправданы. При этом Кулиш высказывает надежду, что новое поколение не окажется таким боязливым, как он и его товарищи, и когда из тех, будущих противников Советской власти, о которых Кулиш мечтает, попадет кто-нибудь в ГПУ — он заговорит со следователями иным языком. Вот тогда они почувствуют, что выросла сила, а она обязательно вырастет, добавляет он. Вот с чем он носится и какие мечты имеет.<...>

Кулиш откровенно признается, что он верил во все рассказы об ужасах ГПУ, о пытках, о вынужденных показаниях. Сейчас, говорит он, я, правда, разобрался, но в народе ГПУ не верят. И это имеет свои основания. Даже какие-то ответственные коммунисты (он не называл фамилий) уверяли его, что в ГПУ раздувают пустячные дела и ссылают на 10 лет.

Таковы думы будто бы разоружившегося Кулиша. Таков облик этого рыцаря печального образа. И если он думал о поддержке восстания против диктатуры пролетариата, и только сильно сокрушался о его безнадежности и неизбежности поражения, как он в этом признается, — то он еще когти себе не обломал. Он их только скрыл и может еще ими цапаться.

В заключение следует указать на то, что Кулиш сокрушается о «нашем народе», который-де не воспитали. Мы, — говорит он, — не пережили счастливой поры демократии, а прямо перескочили из царской деспотии в новую деспотию, которая называется диктатурой пролетариата. Он проливает слезы умиления по «достижениям» капиталистического Запада, произносит напыщенные речи, какой он сторонник «народных прав» и «народных свобод». Но под этим хвастливым народолюбием не трудно открыть досаду, гнев и озлобление эксплуататорских классов, которых революция лишила политических прав. А под трепетным восхищением «демократическими» достижениями Запада не трудно видеть восхищение фашизмом.

Что создала Россия, говорит Кулиш от своего и Хвyleвoгo имени, — прoтoпoпa Аввaкyмa, жидкoбopoдyю интeллигeнцию. Вот Запад, он дал Мольepa и т.д. и т.п. Кто не пoймeт, чтo в этoм «тaк дaльшe» лeжит и Мyссoлини и Гитлep, o кoтopых он тaктичeски yмaлчивaeт. И лишь пoд нaжимoм кpитики он спoхвaтилcя и дoлжeн был выpaзить coглacиe, чтo дe, мoл, рeвoлюциoннaя Poccия выдвинyлa Жeлябoвa, Чepнышeвcкoгo, pyccкий пpoлeтapиaт — Лeнинa и Стaлинa и т.д.

А кaкoв oбpaз тoй «caмocтийнoй» рeспyблики, o кoтopoй мeчтaли эти гoспoдa? Вот он. Литepaтyрный салoн Стapицкoй-Чepняхoвcкoй (cyдившeйcя пo «CBY»). Kyлиши вxoжи в этo oбщecтвo... Oни, литepaтopы бypжyaзнoй Yкpaины, цeлyют дaмaм pyчкy и пoчтитeльнo и c блaгoгoвeниeм cядyтcя в cтopoнy. Пpyccкий князь, кaк пpeдcтaвитeль eвpoпeйcкoй кyльтypы и цивилизaции. Вот yж дeйcтвительнo зpeлищe для бoгoв...

Идeoлoгия Kyлишa cшитa из пeстрых лocкyтьeв, oнa пepeвитa злoбными пaсквильaми нa вce пpoлeтapcкoe, coвeтcкoe, кoммyнистичecкoe, фaльшивoй poмaнтикoй пo oтнoшeнию к пpoшлoмy вooбщe и нaциoнaлистичecкoмy пpoшлoмy в ocoбeннocти, cтpaстным yмилeниeм пepeд вceми «дocтижeниями» и пpoдyктaми кaпитaлистичecкoгo мирa пepиoдa eгo зaгнивaния.

21 фeвpaля, 35.

Штeйнбepг.

***P.S.** Стoит нaпoмнить, чтo, читaя «Boeнныe мeмyapы» Ллoйд Джopджa, Kyлиш oбpaтил ocoбoe внимaниe нa Ирлaндcкoe вoccтaниe. Нa мoй вoпpoc, пoчeмy он cчитaeт этo ocoбo вaжным, он oтвeтил: «Bидитe, нaциoнaльный вoпpoc cyщecтвoвaл и cyщecтвyeт, и eгo нeльзя oтмeнить никaкими apecтaми».Кaк виднo, этoт идeoлoг yкpaинcкoгo нaциoнaлизмa вce eщe нe oткaзaлcя oт вoзмoжнocти вoccтaния нa cлyчaй вoйны кaпитaлиcтoв в CCCP.*

***P.S.S.** Booбщe я дoлжeн cкaзaть, чтo Kyлиш нaпитaн кoнтppeвoлюциoнными идeйкaми и бaснями, кaк филиcтep пpeдpaccyдкaми. Кoгдa eгo в пepвыe дни apecтa oтвoзили в Лyкьянoвcкyю тюрьмy и пpи peгистpaции пoпpocили пoдoждaть в кaкoй-тo нeубpaннoй кoмнaтe, тo он пpo ceбя peшил: нy, тeпeрь yжacы ГПУ нaчинaютcя. К eгo бoльшoмy yдивлeнию, рaccкaзывaeт он, eгo пoтoм пepeвeли в oбыкнoвeннyю кaмepy, нo eгo вepa в yжacы былa тaк вeликa, чтo кoгдa дoлгo нe cвeтилo, тo он peшил, чтo eгo вce жe пocaдили в aбcoлютнo тeмнyю кaмepy.*

О пoлoжeнии Yкpaины 1932—1933 гг. он гoвopит, чтo oнa былa oбpeчeнa нa гoлoднoe вымирaниe. Он рaccкaзывaeт, чтo вepил, чтo былo мнoгo миллиoнoв yмepших. И cейчac eщe Kyлиш yтвepждaeт, чтo coвeтcкиe oргaны нapочнo нe peгистpиpoвaли cмepтнocть для тoгo, чтoбы cкpыть тo, чтo пpoиcхoдилo нa Yкpaинe.

Все сколько-нибудь мыслящие люди, имевшие свое мнение, рассуждает этот господин, сидят в тюрьмах или сосланы. При этом он задается вопросом — кто будет сейчас строить украинскую культуру? На мой ответ, что у нас ведь есть Академия наук, Союз писателей, университеты, много научно-исследовательских институтов — и всюду ведь свои кадры — он разразился хохотом.

Странный вы человек, — заметил он мне, — там ведь ничего ценного не осталось. В выдвигание молодых кадров он тоже не верит. Бедный Владимир Петрович, — говорит он о Затонском, он ведь побойтса и шагу сделать, чтобы не скрутить себе шею.

Весь мир рисуется этим господином в черных красках. Все эти темные люди с низменными инстинктами, подхалимы — одним словом, серая скотская масса. До таких геркулесовых столбов доходит Кулиш в своем контрреволюционном озлоблении.

Только три фигуры возвышаются на этом темном фоне: это он, Курбас и Хвылевой. У них одних были светлые идеи, открытые, правдивые сердца, честное стремление делать добро своему народу. И все это растоптали и уничтожили безжалостные варвары большевики.

Таковы на сегодня подлинные мысли и высказывания этого обанкротившегося рыцаря.

Нет, господин Кулиш еще своего контрреволюционного жала не выпустил.

Э. ШТЕЙНБЕРГ

Следователь Проскуряков, получив текст от коллеги Грозного, дал перепечатать и «приобщил» к делу, т.к. «политические взгляды Кулиша Н.Г. <...>, высказанные им в неоднократных беседах со Штейнбергом, противоречат его же заявлениям об осознании им вины». Это было 28 февраля. Обвинительное заключение Кулиш получил 25 марта. В распоряжении Проскурякова был целый месяц для того, чтобы дать ход «заявлению» Штейнберга. Но он этого не сделал. Отчего?

Скорее всего, по причине крайней занятости. Да и вообще — не было никакого смысла начинать еще одно следствие, ведь все уже было решено. Впрочем, и самого Проскурякова через несколько лет перемололи в мясорубке репрессий...

Но Штейнбергу донос зачем?

Вариант первый. Штейнберг испугался откровенности Кулиша — странной, ненужной. Они сидели в новой, только еще оборудованной тюрьме. Ее секретов никто не знал. Недонесение о политически враждебных разговорах — уже преступление. И Штейнберг в предвидении неведомых последствий, — суд-то его еще впереди, — заторопился. В апреле 35-го он был осужден Особым совещанием при НКВД СССР (Москва) за троцкизм — к трем годам высылки. Срок по тем временам

— ясельный. Сыграли ли тут роль продемонстрированные им политическое послушание и ретивость?

Вариант второй. Штейнберг в самом деле возненавидел Кулиша как националиста, ведь троцкизм шел под знаменем всемирной революции, уничтожения всех национальных различий как препятствий к единству человечества. Национальное для Штейнберга равновелико национализму. Как абсолютное большинство евреев, получивших образование в России, он человек русской культуры. Он яростно защищает ее, потому что такова воля власти, и это обеспечивает и ему достойный, господствующий способ существования.

Вариант третий, очень соблазнительный для меня: Кулиш и Штейнберг сговорились разыграть политический фарс с доносом, каждый в своих целях, нам неведомых.

Четвертый вариант, более реалистичный: ничего не подозревающий Штейнберг стал исполнителем замысла простодушного «рыцаря печального образа».

В сущности, все равно, как это произошло. Необыкновенный случай избрал Штейнберга орудием промысла, Высшей Воли, — так бы написали в XIX веке.

Надо помнить только об одном: Штейнберг излагает мысли Кулиша несомненно правдиво, хотя — односторонне. И не только в том смысле, что фанатически подчиняет их своим взглядам, считая власть, партию и себя носителями окончательной истины.

Штейнберг односторонен еще и в другом, куда более опасном обстоятельстве: любые тезисы у Кулиша — зрелого художника — многогранны. Они соединяют противоположности как знак живого единства. Жизненная мудрость Кулиша, она же — и мудрость народа в «97»: «Горе нам, ну да и мы сукины сыны!» Штейнберг не удерживает многогранности мысли-образа Кулиша и излагает ее оголенно публицистически, т.е. догматически, вне искусства. И тем, конечно, убивает ее глубину.

Хлебников, надо понимать, в самом деле всплывал в каких-то разговорах. Но чтобы он фигурировал как человек великодержавного мышления, следовало торопливо оборвать линию его общеславянской мифологии. Да и при всей уязвленности национального достоинства Кулиша он, воспитанный в русской культуре, мыслил о ней несравненно, несопоставимо шире, нежели это представляет Штейнберг...

И вот, наконец, самый главный вопрос — не случайно и последний. Отчего же Кулиш, политически наивный и интуитивно проницательный человек, вдруг взялся откровенничать со столь чуждым ему фанатиком? Разумеется, и здесь ответ только приблизительно.

Кулиш не мог разрешить себе безгласно уйти из жизни. Но правду следовало так сказать, чтобы слово его дошло до потомков, и не было

уничтожено как никчемная бумажка. Спасительной формой оказывался донос, ведь этот род литературы вполне бессмертен.

Когда Кулиша уже не было в живых и папки в 1940 г. формировали для архива, писание Штейнберга осталось на своем месте в томе с надписью «Хранить вечно». Именно на это, вероятно, и рассчитывал драматург.

Потребовалось полвека, чтобы из подвалов НКВД до нас дошел тихий голос совестливого Кулиша. И чтобы мы, пройдя чистилище времени, смогли прочесть его слова незамутненными, ясными глазами. Он верил — «правда наших дней, она обязательно обнаружится, и мы будем оправданы». О, да! Понятно — а это и значит — оправданы...

Политическое завещание Кулиша предполагает неторопливое размышление — о прошлом, о будущем. Но это уже другая тема. А в этой статье мне хотелось осуществить конечную цель замысла Кулиша — вот оно, его слово, его боль и надежды. Читайте, думайте!

Комсомольское знамя. — 1991. — 17 сент.

ЗА СОЛОВЕЦЬКОЮ МЕЖЕЮ

*Листи М.Зерова,
М.Куліша, Г.Епіка,
В.Підмогильного
(тридцяті роки)*

Матеріали про Соловки збиралися довго. Спочатку це був передрук листів Миколи Куліша з американського видання його творів 1955 року. Коли в 1963 році відкрився вільний шлях на острів, туди влітку поїхав мій приятель Леонід Коваленко, а за ним і я. Ми даремно шукали слідів минулого. Окрім міцних стін, у порожніх соборах нічого не було. Загратовані вікна у далеких скитах теж мовчали.

Пізніше я наполегливо просила Василя Мисика поїхати зі мною ще раз на Соловки. Пославшись на погане здоров'я, він не зважився: мабуть, не хотів повертатись у минуле.

Тим часом К.Фролова надрукувала листи Григорія Епіка у «Радянському літературознавстві» за 1965 рік. Здавалося, що й надалі можна буде відверто говорити про минуле. Та життя надовго змінило свою течію.

А в архівах ще відкладались, мабуть, останні безпосередні свідчення тих часів — листи Валеріана Підмогильного та Миколи Зерова. З'явилися клаптики спогадів про Леся Курбаса на Соловках.

Зібрані докупи, листи письменників дають уявлення про деякі обставини їхнього перебування на Півночі...

Політична реабілітація багатьох письменників, реабілітація, що відбувалася 1956 року, відкрила, як висловився тоді Л.Новиченко, Атлантиду, що потонула в 30-ті роки.

Та долі багатьох реабілітованих і далі залишалися неясні. Два папірці одержували Спілка письменників і найближчі родичі загиблого: довідку з Військової прокуратури чи Військової колегії Верховного Суду СРСР про те, що постанову стосовно ім'ярек відмінено «через обставини, що знову відкрилися», і справу «на основі п. 5 ст. 4 КПК РРФСР, тобто через відсутність складу злочину, припинено», та довідку про смерть, де в графі «місце смерті» стояв прочерк. Він був і в графі «причина смерті», хоча траплялися й діагнози, як-от: «рак печінки», «крововилив у мозок» тощо.

Довідки про смерть виписували в 1956 році ЗАГСи Ленінграда (Васильєострівський, Невський та інші). Це якоюсь мірою вказувало на перебування людей саме на Півночі й, можливо, на Соловках. Чутки приносили імена діячів України, що потрапили туди: режисер Лесь Курбас, драматург Микола Куліш, актор Федір Гладков, професор і поет Микола Зеров, професор і поет Павло Филипович, прозаїк Григорій Епик та багато-багато інших...

22 серпня 1923 року Головмузей передав закіптюжені після недавньої великої пожежі будівлі Соловецького монастиря ОДПУ в «повне й безвідплатне користування» без зміни «зовнішньої архітектури», і нове життя Соловків потекло відтоді за особливим розкладом. На острові розмістилося управління Соловецьким табором особливого призначення УСЛОН (рос.). Скорочено табір називався СЛОН (рос.), у народі ж — Соловки.

Перша табірна зима добре далася взнаки. Хоча передбачалося мати п'ять тисяч ув'язнених, а тієї зими було трохи більше двох тисяч (1700 чоловіків, решта жінки), та і для них місця не виявилось. Роботи почалися з лихоманкового ремонту трапезної та Успенського собору, із заготівлі дров. Перед весною почали вмирати від цинги і в'язні, і їхні безсонні стражі, червоноармійці особливого полку, їх було мало, вони остерігалися заколоту і майже без перепочинку чергували, погано харчувалися...

Наступного року, коли додалася ще тисяча засланих, життя на Соловках дещо пожвавилось, й у таборі з'явився журнал «СЛОН», який незабаром перейменували в «Соловецькі острови». Голова редколегії, начальник табору Федір Іванович Ейхманс, сіроокий та спокійний, був розумним, діловим і культурним. Із в'язнями анітрохи не загравав і пояснював їм, що «за політичним ладом режим солтаборів можна прирівняти до політичного режиму РРФСР в епоху воєнного комунізму,

коли внутрішнє життя було монополізоване державою, а особа нівелювалася, зливалася з масою» (Соловецкие острова, 1925, №№ 4-5).

Воднораз Ейхманс, мабуть, вбачав завдання Соловків як табору особливого призначення не в знищенні особи, а в збереженні її та в поступовій перебудові. Він добре розумів різницю між в'язнями і висловив своє кредо коротко: «Кримінальний елемент як робоча сила».

До редколегії «Соловецьких островів» увійшли люди обдаровані, їхнього запалу вистачало навіть на видання газети на шести шпальтах «Нові Соловки» (в 29-му році вона вже не виходила) й сатиричного журналу «Стукач» (дат життя його встановити не вдалося). Зпоміж членів редколегії (Н.Г.Неверов, Т.Я.Твар'є, А.Ф.Недзведський, М.К.Литвин, А.А.Березін, Д.Я.Коганов) літературним хистом вирізнявся Микола Литвин: точні в деталях і ліричні за настроєм начерки його й тепер гарні.

«Соловецькі острови» (перший номер «СЛОНА» — березень 1924 р.) спочатку видавалися літографським способом, а з № 9—10 друкувалися вже в своїй друкарні. 1925 року тираж часопису — 300 примірників. На тлі досить-таки поширеної тюремної преси тих років цей журнал — явище неабияке і за художнім смаком, і за точністю відтворення побуту в'язнів. Природно, він мав певне завдання: політично перевиховувати засуджених, формувати їхні думки й емоції. І все ж, залишаючись у межах, які їм визначили обставини і на які вони повинні були зважати, співробітники журналу на сторінках видання змогли розповісти багато дечого...

Дорога на Соловки починалася на материку, там рвалася нитка звичного життя. Шлях до табору з Бутирок через Ленінград — семидобовий. Біжать, біжать жовті, ще столипінські арештантські вагони на п'ятдесят душ, розділені на купе. Йде знайомство, притирання, даються перші поради: пильнувати в Кемі річці, щоб кримінальники не потягли.

“Ось вона, станція Кем, соловецький поріг, крапка над життям учорашнім.

Йшли сюди вагони арештантські галасливі. Назад — порожняком побіжать. За новим гуртом, за новими «за-лож-ни-ками» (...).

Багато людей ішло. І ще будуть іти. Хто вони, ці люди? Кому яке діло до них. Вони вже соловецькі. Вони наші. З порогу соловецького, з Кемі, станції похмурої, з ними разом підемо. В нове життя. Може, завтра й рушимо. До останньої станції: «Соловки» (Н.Литвин. Невольничим путем. — Соловецкие острова, 1925, № 3).

Пароплав «Гліб Бокій», названий ім'ям члена ОДПУ, колись «соловчанина», та чорна баржа «Клара Цеткін» приймали в свої трюми і мішки з зерном, і засуджених. Двогодинний перехід не виснажливий, та страшний, як рубіж. Удач втікачі з Соловків не знали, за спробу

втечі — там же розстрілювали. Безвихідь пливла з в'язнями в трюмах.

А берег повертав надію. В Троїцькому соборі, де сортували прибулих, висів величезний плакат: «Через працю повернемося до суспільства». В Успенському соборі влаштовували карантин.

“Різношерста, зухвала публіка. Під склепінчастою стелею за вечірньою гречаною кашею на ліжках мимоволі «зріднилися» — мексиканський консул і шкет, що програвся в стос, «перший любовник» провінційного театрика та інженер-драматург, комік-професіонал і денікінський полковник, запеклий рецидивіст з 10 судимостями і незчисленними «задками» та «приводами» і кулеподібний непман у бездоганному європейському костюмі”, — писав Т.Твар’є, який вибрав собі псевдонімом ім’я жорстокого римського імператора Тіберія.

Поки «новенькі» сиділи в карантині, в триповерховому будинку управління, колишньому монастирському готелі, підшивали до особової справи кожного чвертку паперу із штампом ОДПУ та змістом: «1. Слухали справу такого-то... Звинувачений в тому то... 2. Постановили — ув’язнити в Соловецькі табори на стільки-то». Ув’язнених розподіляли за статтями, термінами, професіями.

І відкривався їм новий побут, закони нового існування.

Більшість арештованих і в таборі продовжували стверджувати, що причиною їхнього арешту були «непорозуміння, наклеп, чийсь інтриги чи якийсь незбагнений фаталізм. Упевненість у своїй «ідейності», переконання в своїй «непогрішимості» разом з висловлюванням симпатії й лояльності до СРСР в їхній уяві не в’яжеться з фактом арешту”, — іронізував Тіберій.

Переконання в тому, що на Соловки потрапляє багато невинних людей, було, однак, широко розповсюджене. На острові Анзер, який входив до архіпелагу Соловецьких островів, кухар говорив М.Литвину: «Сотню взяти, для прикладу. Так із неї дев’яносто на усі чотири боки слід розігнати, щоб дурно хліба не їли. А десяток, може, варто й притримати». М.Литвин назвав кухаря людиною «дуже навіть доброю». Може, арифметика кухаря трохи й накульгувала, та про те, що «нічого не було», говорили багато в’язнів.

На сторінках журналу вони отримували відповідь від того ж таки Тіберія: «Арешт 100 чоловік буде для держави кардинальнішим вирішенням питання про ліквідацію небезпеки для країни, аніж перебування одного злочинця з їхнього середовища на волі.

Ось чому, навіть тоді, коли немає яскраво вираженого складу злочину, а слідчий матеріал на 60% дає можливість судити про те, що перебування на волі підозрюваного в злочинних діях суб’єкта загрожує явною небезпекою державі, арешт і ув’язнення знаходять своє державно-юридичне виправдання» (Соловецкие острова, 1925, №№ 4—5).

Населення Соловків спочатку ділилося на три групи — «політики», «каери» (контрреволюціонери) та «соцвреди» («социальные вредители».)

«Політики», тобто анархісти, меншовики, есери (майже всі — учасники революції, багато хто звідав царське заслання, центральні) були розташовані окремо, в скитах Соловецького острова та на Анзері. Навколо їхніх будинків на чималій відстані петляв колючий дріт, за яким прогулювався вартовий. Але ґратів на вікнах не було. «Політиків» налічувалося понад три сотні, дехто з них жив сім'ями і навіть з дітьми. Вони категорично відмовлялися працювати і вимагали переведення на материк, про що писали до Москви і за кордон, додаючи тим адміністрації клопотів.

Улітку 1925 року всіх «політиків» перевезли на материк.

«Каери» утворювали якесь незбагненне, фантастичне середовище. Пошлемося на соловчан: «Кого тут тільки нема... царські генерали, жандармські полковники, блискучі корнети, активні білі діячі врангельського агітпропу й Ради, польські вахмістри й агенти 2-го відділення Польського генерального штабу, білі льотчики-шпигуни й агенти закордонних контррозвідок, починаючи від Франції, Румунії, Угорщини й закінчуючи Персією та Індією» (Т.Ковенский. Соловецкие могикане. — Соловецкие острова, 1925, № 2).

Автор описує й побут офіцера: «У більшості випадків — чисті камери з натяками на комфорт і затишок. Ошатні, з білосніжними подушками постелі, накриті скатертинами столи, полицки з книгами, стіни запнуті килимами (...), на яких висять фотографії рідних, і нерідко в кутку ікона з лампадкою й на цвяшку срібний хрест. Настільна електрична лампочка з червоним абажуром».

Посилки з продовольством протягом літа суттєво полегшували життя, з'являлися навіть усілякі делікатеси.

Кожен катер доставляв і пуди літератури. Вже в 1924 році бібліотека, що після пожежі починалася з нуля, нараховувала 3560 видань, — хай і розрізнених, випадкових.

«Каерів», які звільнялися, після Соловків чекало ще заслання до Сибіру. А зрештою, траплялося таке нечасто, бо були серед них здебільшого люди з великими термінами ув'язнення, вони становили групу «старих», так звану 10-ту роту. Новоприбулі ще на материк запасалися до них рекомендаціями, аби якимось краще влаштуватися на новому місці.

Третя велика група засуджених — «соцвреди», а простіше — кримінальники. І цей світ кишив різноманітністю, і тут були градації величезного діапазону — від майстрів своєї справи до початківців-шкетів, від повій до дамочок, які прибували на Соловки з кофрами та валізами. Злодії, бандити, картярі, шахраї, авантюристи всіх мастей і національ-

ностей виповнювали камери монастиря. В келіях, розрахованих на одного, тепер мешкало по четверо-п'ятеро.

«Соцвреди» не любили «каерів» за їхні знання, що дозволяли останнім влаштовуватися на кращі роботи. А це було найголовніше на Соловках — куди пошлють. Бо ж панувала на островах важка фізична праця, взимку для багатьох нестерпна.

Соловки прокидалися за гудком електростанції о шостій ранку. Перевірка, каша без хліба — і на роботу. О дванадцятій дзвін кликав на обід: чорний хліб, солоня тріска з капустою. Година відпочинку і знову робота. О шостій дзвін же давав відбій. Вечеря — пшоняна чи якась інша каша на олії. Втретє дзвін дзвонив до вечірньої перевірки, після чого відсувався важкий засув на воротах біля поста № 1, і в'язні одержували можливість вільно спілкуватися. Влітку на майданчику, посипаному піском, грав оркестр. Це місце було чимось на зразок бульвару.

Схильний до лірики М.Литвин писав: «У жовтні та листопаді соловецький день бігом біжить під темну фіранку (...). Стискається день, як розтягнута й відпущена резинка. У грудні лише на дві години розплющує день сірі очі. І на горизонті ті дві години — там, на південному сході, горять багряною смужкою, такою багряною, як цівочка гарячої оленячої крові.

У ці дві години, коли небо багряне, із табору видно казкове місто, що піднімається на обрії. Здіймаються одна за одною величезні колонни. На них лягають невагомі дахи палаців (...). А коли починає тьмяніти багряна смужка, одна за одною зникають фіолетові колонни. Руйнується важкий мармур легких палаців, завалюються прекрасні портали й арки. Місто-привид іде в ніч. Ніч засвічує свої вогні, незгасимі вогні маяків (...).

Коли кінчається робота, починається своє, домашнє життя табору. У себе в камері — весь світ у яскравому колі лампи. В цьому колі — маленька залізна пічечка «бджілка», яка невтомно підігріває скромне дечко з кашею. В цьому світлому колі — книжкова полиця з десятком улюблених книжок. Кілька фотографій над подушкою, соловецький мотив, виписаний клейовими фарбами на плашці з соловецької берези» (Н.Литвин. Зима во льдах. — Соловецкие острова, 1926, № 1).

Узимку часто починалася небезпечна хвороба — «духовна цинга», туга. Аби її розвіяти, в кремлі відкрили червоний куточок, який, проте, нікого не приваблював. Найголовніше, що давало якусь розраду, — концерти й театр.

Соловецький театр (кремлівський, як його йменували сноби, на відміну від якогось там провінційного на Анзері!) — цей театр заслуговує на особливу розмову. Ідея створення його була природною для того часу. Певно, в ній відбилась багато чого, зокрема й надії деяких держав-

них керівників на те, що театр взагалі займе місце церкви. На Соловках було й ще дещо — розуміння місцевих умов: кілька тисяч «колишніх» звикли ходити до театру, й дехто думав: варто лише вдовольнити їхнє бажання й з'являлася можливість поступово приручити їх.

Зрештою наявність професіоналів, хоча й різних за обдарованням, робила створення театру справою, на перший погляд, не дуже складною.

Театрові віддали ризницю Успенського собору (вона не згоріла під час пожежі завдяки металевим віконницям та подвійним металевим дверям). Спорудили сцену, розставили нефарбовані лави — ось і зал на чотириста чоловік. 23 листопада 1923 року розсунулася сіра суконна запона з нашитою на ній білою соловецькою чайкою — символом весни й волі. І почалося життя театру, «вірного друга цих незвичайних років, безпосереднє продовження всієї тієї фантазмагорії, назва якій — Соловки», як писав Микола Литвин.

Першим акторам (більшість із них були аматори) доводилося нелегко: від денної праці звільняли рідко, пізні вечірні репетиції вимотували. Та чари театру зваблювали; і світська дама, і повія, нашвидку причепурившись, поспішали до театру й застудженими голосами розчували нову п'єсу.

Прізвища постановників, режисерів збереглися в замітках і звітах журналу про роботу театру. Ось вони: Любохонський, Вечерін, М.С.Борін (сезони 24-го — 26-го років), Б.А.Глубоковський, актор Камерного театру (з 25-го по 30-й?), Н.Арманов (з 23 го по 26-й), Жорж Леон, Кондратьєв, Акарський, Красовський, Станкевич, Попов.

Акторами виступали ті самі режисери, а ще Л.Рахманова (пісеньки настрою), Крилов, Роганов, М.Хорошевич, Малиновська, Русаков, Спектор, Телятников, Сперанська, Глухова, Орлов, Красноперов (конферанс) і багато-багато інших.

Що грали в театрі? Передусім п'єси, текст яких можна було знайти на Соловках (поки не стали надходити новинки). Перші сезони театр пропонував вінегрет із Островського та Беляєва, Аверченка і Ришкова, Гоголя під соусом власного виробництва. Як писав рецензент Сергій Акарський: «...Ми бачимо тут Станіславського, Южина, Сабурова та Беляєва, потовчених у соловецькій ступі і делікатно запропонованих соловецькій публіці:

— Ну ж бо, відгадайте, що вийшло» (Соловецкие острова, 1925, №№ 4-5).

Поступово, однак, репертуар і сили міцніли, заклики до більшої художньої сміливості робили своє, і ось уже на сцені з'явилися «революційні постановки: «1881 рік» Шаповаленка, інсценізація «Парижа» Золя, «Палії» Луначарського, «Мандат» Ердмана, «Землетрус» Романова, «Анна Крісті» О'Ніла.

У звітах за 1925 рік робота театру виглядала так: поставлено спектаклів — 139, концертів — 40, проведено лекцій, диспутів, вечорів — 17 (кіносеансів — 37). Українських вистав глядачі побачили 10. Готував їх актор Станіславський, хором керував Ромашенко. Грала вдало «Бувальщину», гірше — «Наталку Полтавку».

Всього ж зроблено постановок — 65, за рік театр відвідало 80 тисяч чоловік.

За нейтральними цифрами — деталі соловецького життя, драматичні й комедійні, трагіфарсові й трагічні. Головне ж — театр виявився насправді сильним засобом проти «духовної цинги».

Якщо довіритися сторінкам «Соловецьких островів», то треба визнати, що 1925 — 1926 роки були сприятливі для діячів культури на Соловках, як, мабуть, і для всього табору. Відшукався вже певний ритм життя — важкого, нестерпного для багатьох, до якого вдалося все ж якось пристосуватися. Здавалося, що пощастить якось відбутися встановлений кожному термін, зустріти чергову весну, яку приносили на своїх крилах білі чайки, і, звільнившись, поїхати.

Однак десь там, у кабінетах ОДПУ, незримо для Соловків, ситуація почала змінюватися. Політично-карна організація робилася й господарською, вона вчилася торгувати спочатку плодами праці ув'язнених, а потім і самою працею.

Так-сяк звійши на ноги цегельний завод, почали відправляти цеглу, а також тюлений жир на материк. З 1924 року взялися вирубувати соловецький ліс. Звичайно, підштовхнула до цього загальна ситуація: як пояснював А. Каменєв на Пленумі ЦК РКП(б) через поганий врожай 1924 року «наш експортний план складений таким чином, що увесь він тримається на величезному збільшенні вивозу нафти та на величезному збільшенні вивозу лісу».

Колишнє населення островів берегло ліс, розуміючи, що він — і головне багатство Соловків, і захисник життя на острові: відкрий хід норд-остам — і все загине. Тому дерево для будівництва уже давним-давно завозили з материка.

Нові хазяї зорієнтувалися, що ліс — єдине багатство Соловків, рубати його слід взимку, а сплавляти каналами до пристані — влітку. Лісорозробки — найважча доля в таборі; сон у тісних триповерхових дерев'яних бараках, де не було змоги навіть висушити мокре взуття, не давав спочинку.

«Побут мовчазний, без якихось інших інтересів, навіть без традиційних «радіопараш», дотепів і пісень (...).

Бундючний британець вкаже крізь зуби місце для жовто-рожевого пахучого лісового товару. І ніхто ніколи не знає, чиї руки валили ці струнки та тонкі щогли, чий піт падав на рівний зріз сухих дощок», — писав Микола Литвин.

Улітку 1926 року на Баб-губі, за три версти від Кемі, пустили старий тартак. УСЛОН уклав угоду з Карельлісом: табір відряджає робітничу артіль із двохсот чоловік, вона обробляє до 150 тисяч колод і видає їх уже шпалами для залізниці. Кожний учасник артілі заробляв для табору близько 2 карбованців щодня, а одержував з цього заробку 10 відсотків, які йому видавали раз на тиждень.

Тут уже працювали цілодобово. «Життя лише в праці та зрідка в короткому відпочинку. А відпочинок — в новеньких бараках (...). Баб-губа — це відмежований закуток, дивне селище, відрізане від міст, від світу, від пісень. Лише гудки паровозів, що пробігають» (Н.Литвин. На Баб-губе. — Соловецькі острова, 1926, № 7).

Так усе далі на материк просувалися свіженькі бараки і колючі ого-рожі УСЛОНу.

Влітку 1929 року Соловки відвідав Горький. Розповів він про свої враження на сторінках журналу «Наши достижения» (1929, № 5). Незвичність цього видання декларувалась у першому номері: «Журнал потрібен для того, щоб різко відділити наше хороше від нашого поганого. Хороше є, його немало, та поганого більше. Поганого — більше, і тому хороше не досить яскраво видно в ньому.

Ось тому й потрібно виділити хороше в особливе місце».

Соловецький табір здавався, очевидно, тим хорошим, про яке треба розповідати яскраво й мальовничо, і до горьківської статті були додані фотографії (будівництво вузькоколійки, доярка з вгодованою коровою-холмогоркою тощо).

У нарисі Горького відбилася важлива динаміка Соловків: там поставили нові казарми для кримінальників — хлопців до 18 років. Кількість кримінальних злочинців зросла. З'явилися й нові типи — «шкідники».

Горький же зафіксував міграцію соловчан на материк: «Вони працюють у великій кількості на розчистці лісу, на лісозаготівлі, на осушці боліт, створюють умови для колонізації пустельного, але навдивовижу багатого краю».

Спроби письменника зблизитися з ув'язненими нічого не дали. Горький у супроводі сина, секретаря чи Матвія Погребинського, керівника Болшевської комуні, виглядав особою абсолютно офіційною, що не викликало на відвертість. Та й сам він відчував болісну ніяковість: «Розпитувати людей, а особливо тих, кого «доля загнала в безвихідь», я не майстер, і якщо самі вони не говорять про себе — мовчу. Заважає й те, що мені здається: в кожному з таких «загнаних» є та чи та частка почуттів, які «во время оно» були властиві і моєму «я». Воскрешати це «я» не завжди приємно, хоча й повчально».

Горький побачив головне — економічний злет Соловків і пояснив його, той злет, для себе і читачів — гордістю в'язнів за свою працю, відданістю справі.

Тож закінчив нарис так: «Мені здається — висновок ясний: необхідні такі табори, як Соловки, і такі трудкомуні, як Болшево. Саме цим шляхом держава швидко досягне однієї із своїх цілей: знищить тюрми». Горький посилався при цьому на рішення Раднаркому РРФСР: у найближче п'ятиріччя ліквідувати тюрми для кримінальних злочинців, до яких надалі застосовувати лише методи виховання працею.

Тим часом Соловки вступали в новий період. Господарська діяльність УСЛОНу набирала все більшого розмаху. Управління ставало господарем Півночі. Воно проклало дороги в Лапландії, починало будівництво станції Апатити та Хібінської залізниці.

«11 кілометрів — за один місяць... Завдання здавалося нездійсненним. 300000 кубів земляних робіт мали бути виконані виключно ручною силою — заступом, ломом і лопатою. Чисельні мости затримували розвиток робіт.

Цілодобово в три зміни, прорізуючи полярну ніч світлом гасово-жарових ліхтарів, прорубуючи просіки в ялинниках, підриваючи амоналом льодовикові валуни, корчуючи пні, в заметіль, що заносила дорогу вище від людського зросту, будували робітники залізницю... Рятували вогнища, їх розпалювали із сухою, що залишився після лісової пожежі 1925 року» (Г.Фридман. Сказочная быль. — Соловецкие острова. 1930, №№ 4-5).

У порівнянні із загальною кількістю ув'язнених і розмахом діяльності УСЛОНу Соловецький табір явно здрибнів. Управління переїхало до Кемі. Туди перевели й редакцію журналу. Резолюція зборів по доповіді начальника УСЛОНу А.П.Ногтева закликала «ще більше активізувати роль УСЛОНу як державно-політичної й господарсько-виробничої організації».

І вона активізувалася, на початку 1931 року Сталін висунув ідею створення Біломорсько-Балтійського каналу й запропонував доручити його будівництво ОДПУ: збудувати за 20 місяців без жодного карбованця валюти, з недифіцитних матеріалів та дешевих конструкцій. Канал (240 кілометрів) повинен коштувати дешево, — така була основна вказівка.

Центр УСЛОНу знову перемістився, цього разу в Медвеж'єгорськ, на берег Онезького озера. Тепер то був уже всемогутній УСЛАГ (рос.), у розпорядженні якого тільки на каналі виявилось 100 000 в'язнів. А Соловки перетворилися у 8-ме відділення Біломорсько-Балтійського каналу (ББК). «Соловецькі острови» в Кемі сконали, — все вже було іншим, і газета Біломорсько-Балтійського каналу коротко називалася «Перековка».

Але Соловки, мабуть, усе ще зберігали свій особливий режим, свою елітарність. Можливо, трималося й те співвідношення «каерів» та кримінальників, про яке згадував Горький. Кримінологічний кабінет, зайнятий вивченням психології злочинців, мав чималий вибір. Се-

ред останніх наукових публікацій «Соловецьких островів» — стаття Д.Лихачова «Картежные игры уголовников» (1930, № 1).

Інтелектуальний рівень Соловків падав не довго. 1 грудня пролунав постріл у Ленінграді, і «кіровський потік» ув'язнених ринув до всіх тюрем і таборів. Нові радянські інтелігенти, колишні члени партії, діячі культури, вчені, звинувачені в політичних злочинах за найстрашнішою 58-ю статтею (шпигунство, контрреволюційна агітація тощо), посунули на Північ.

Серед жителів Соловків виявилось багато українців, переважно з Харкова та Києва. Вони, як і всі, мали право писати: тричі на місяць видавалися два аркуші з зошита в клітинку. Листи читалися тут-таки цензорами (в будиночку біля Оселедцевих воріт) і в запечатаних шкіряних мішках відправлялися на материк. Послання ув'язнених з Півночі мандрували через Москву (штемпель — Дзержинський поштовий вузол) — чи читали їх там знову, чи вибірково перевіряли? Хоч як би там було — потік їх штучно скорочувався, ув'язнені і їхні родини однаково скаржилися, що пошта губить листи.

Та все ж кореспонденція знаходила адресатів! Частина її збереглася в сімейних архівах стараннями батьків і дружин.

Поступово з'ясувалося, хто саме насправді перебував на Соловках, хоча повноти знань, природно, немає. Листи, через обставини, однобічні, головне їхнє завдання — заспокоїти рідних. Але й з-під цієї загальної психологічної установки однак сильно проступила несхожість особистостей, характерів...

Микола Гурійович Куліш прибув на Соловки у стані глибокої душевної пригніченості.

Він належав до тієї невеликої групи митців, які багато чого розуміли й передбачали. Тому сказати, що Куліш не припускав можливості суспільної катастрофи, було б неправдою.

Навпаки, припускав, передбачав, говорив про неї. Звичайно, як драматург — тобто переплетенням людських доль, логікою їхнього руху в п'єсах. Про шляхи, якими йде країна, шалено сперечалися його герої — оптимісти, скептики, пристосованці, байдужі й ворожі йому люди. Він стояв над ними, слухав голоси життя й приміряв їхню правду до непохитних для нього критеріїв гуманізму. «Після перемоги хочу миру в людях і людяності».

Із властивою йому лапідарністю Куліш ущільнював народні судження про життя й своє особисте його розуміння до, на перший погляд, наївних, але геніальних за простотою фраз. І в першій п'єсі «97» ще в далекому 1924 році столітній дід Юхим висловив головне у віковичному житейському досвіді народу граничне коротко: «Горе нам... Та й ми ж сукині сини!»

Двоєдина формула містила єдино плідний підхід до суджень про народ і його долю. І син діда Юхима, Іван Стоножка, також сприймав нерозривно пов'язаними біду і провину: «...Аж тепер я бачу, який ми ще темний народ... То був урядник, хабарі брав, а тепер свій брат спотикається...»

Наймит Мусій Копистка втішав: «Не журись, браття! Тільки держись купи, головне тут — контакту держись... Повагом, повагом — та й вийдемо на рівний шлях».

Надходили важкі часи без Леніна, до ідей якого герої Куліша — комунари, робітники — зберігали довіру. Безробітний Шайба біля пам'ятника Леніну захоплювався: «Залізобетон! Ми помремо, наші діти повмирають, а він стоятиме...» Але той-таки Шайба не дуже довіряє деяким пропагандистам: «Там за Леніна, Ілліча, говориться народові, що дуже за ним побивається, а суті, точки щодо повчання Ленінового не розуміє» («Зона», 1926).

Рвався «контакт» між тими, на кому лежала відповідальність за майбутнє держави, проступала гра інтересів, амбіцій і властолюбства. Звучали голоси розчарованих: «Слова лише нові, а все... все точнісінько таке, як і було».

Куліш, виписуючи сцени соціальних, психологічних драм і комедій, уважно слухає своїх героїв. У «Народному Малахії» (1927), піднявшись над юрбами пристосованців, що крокували в життя під прапором класової ненависті до інакомислячих, драматург вказує на іншу закономірність життя. Його герой Малахій назвав її «позакласовою солідарністю злих».

Символічна рухливість образу Малахія Стаканчика — колишнього листоноші, а нині пророка соціалізму, — приголомшила сучасників. Той, хто розумів Куліша, злякався можливих аналогій в еволюції релігійної людини до реформатора, до народного Малахія, а від нього до Малахія Першого. Діяльність фанатика Малахія Першого закінчується в борделі: «Дивітеся — йду по бурунах і хвилях, виходжу на корабель, стаю до керма (злазить на стіл), підосви мої сухі. Вперед... Я капітан... Вперед! Я новий Ленін. Дуну — і хмари розвіються, махну — й хвилі стануть».

Але й ті, хто не розумів Куліша, були ще більш приголомшені й шоковані його п'єсою, бо Малахій будив і почуття тривоги щодо морально недосконалої людини — як же вона збудує досконале суспільство, «соціалізм — голубу мрію втомленого людства»?

Після появи «Народного Малахія» почалася кампанія багаторічного політичного цькування Куліша, його звинувачували у всьому: в антирадянських настроях, у буржуазному націоналізмі...

Кілька років він стійко тримався. Як і раніше, слухав народ і бачив, як цьому народу нав'язують шляхи і темпи, згубні для нього. Чесні герої

говорили вголос те, що інші довіряли тільки чотирьом стінам: «Я теж за темпи і за цифри, але я за ритм. Одним словом, я за те, щоб не перекручувати стрілок на годиннику, як це іноді роблять нетерплячі діти, хоча б їм і хотілося дочасно доскочити соціалізму» («Вічний бунт»).

І наймит Христан Іванович пояснював: «По-моєму, взагалі має бути три лінії, да: буржуазна лінія — я проти, пролетарська, себто й колгоспна — привітствую, але думаю, що ми ще не способні. Дак я їду середньою, хоча мені оце недавно у сільраді Макар Іванович, секретар, сказали, що ця лінія ніби вже одпала, да...»

Його підтримував середняк Роман: «Тільки ж зіп'ялись на ноги, вибилися із злиднів, осерединилися (...). То навіщо тривожити народ, Марку? Нащо збивати всіх в колгоспи? Зірвете ж народ з коріння його землі, то чи прив'ється ще він на новій? Страшно! («Прощай, село»).

Куліш уперто боровся за можливість вийти до глядача. Але після заборони «Патетичної сонати» в Камерному театрі (березень 1932 року) двері театрів перед ним зачиняються.

На сторінках «Вічного бунту» виникає образ духовної камери-одиночки як знак остракізму головного героя, Романа: «Глинища. Смітники. Собаки тягають падаль. Куди це я зайшов? Ба! Я ж на прогулянці, а це край міста. Он цвинтар і поле. Заходить сонце. Воно грізно-червоне і страшне. Між ним і мною пролетів якийсь птах, і тінь боляче ударила в голову. О, який великий, жажливий розлад у світі! (...). Бунтуєсь, людино, вічно — все одно: північ, південь, захід, схід це, дивися,— стіни, а сонце — це лише очко в світовій камері!»

Куліш, як вимагали від нього, виступає з покайнними самовикриттями. Це було принизливо й марно, адже він уже давно здогадався, що позитивні сили партії не володіли суспільною ситуацією, й вона, та ситуація, все рішучіше, стрімкіше й непоправніше виходила з-під контролю.

Влітку 1933, після катастрофи голоду, самовбивств М.Хвильового та М.Скрипника, серед усезростаючої хвилі арештів сумніватися в реальності фізичної розправи вже не доводилося. І Куліш розуміє — «взято курс на знищення мене як художника».

Найстрашніше було в тому, що кожний знав про себе — він як громадянин ні в чому не завинив перед владою. В літературі сварилися, сперечались. Але ж то був свій, хай інколи й недоброзичливий літературний світ, і оцінки його не мали сили державних рішень.

Та з іншого боку багатьох літераторів убогі критики так настійно переконували, нібито вони ідеологічно винні перед державою, нібито вони їй ворожі, що декому траплялося, й похитнутися у вірі у власну невинність.

У ніч після вбивства Кірова в Харкові, у будинку письменників «Слово», почалися нові арешти. 7 грудня взяли й Куліша; вранці, на вулиці,

коли він ішов на похорон свого давнього друга І.Дніпровського. Вдома залишилась дружина, її стара мати, син Володимир і дочка Ольга.

У Києві потекли тижні змагань із слідчим, який переконував його зізнатися в належності до Всеукраїнського боротьбистського центру, що готував замах на уряд. Дружина в листі запитувала — які книжки можна продати. Куліш відповідав: «Усі. В першу чергу продай «Большую советскую энциклопедию» (найдіть покупця з нових передплатників). Усі книжки українською мовою. Нехай Вова залишить собі чужоземну класику (у скляній шафі) та полицю філософії та соц. економічних (Платон, Гегель, Маркс, Ленін тощо)» (26.1 35).

Книги й піаніно, куплене Олі, студентці музичного технікуму, — найбільші цінності в квартирі Куліша.

Тим часом справа його швидко рухалася до фіналу, обростаючи новими учасниками.

Про механіку фабрикування тодішніх справ по тероризму розповів В.Гжицький, який побував у тій самій м'ясорубці. Розповідь його записав також письменник, чесна і скромна людина, І.Сенченко.

«...Слідчий заявив: — Ви, українці, небезпечні для держави.

— Але ж це моя держава, і я тільки те й робив, що зміцнював цю державу.

— Це байдуже. Ви повинні зрозуміти, що ваш арешт потрібен революції, і коли ви, як заявляєте, віддані їй, то повинні визнати себе націоналістом.

— Якщо це потрібно для революції, я можу визнати себе й націоналістом, але я ж таким ніколи не був. Живучи в Галичині, я дружив з поляками, євреями, упадав за польськими і єврейськими дівчатами, читав літературу на всіх доступних мені мовах: на українській, російській, польській, німецькій...

— Це для нас не має значення. Отже, ви повинні заявити, що ви націоналіст...

— Допустимо. А що ж я такого наробив, що мене довелося заарештувати?

— Ви були членом нелегальної націоналістичної організації.

— Та бійтесь бога! Ніколи я не належав ні до якої нелегальної організації.

— І все ж ви повинні написати, що належали.

— Хай буде так. Але що ж я, прошу вас, робив у тій організації?

— Ну, таємні зібрання, виступи проти політики і таке інше.

— Коли це потрібно для революції, то напишу.

Написав. Дали спокій. Через місяць викликають.

— Це все чудесно. Але мало. Доведеться дописати.

— А саме?

— Допишіть, що ви, крім цього усього, були ще й терористом.

— Чоловіче добрий, але я за все своє життя й мухи не вбив. Всякий тероризм противний мені.

— І все ж, напишіть, що ви терорист.

— Ну, добре. Хай я буду терорист. А що я мав робити?

— Готувати замах.

— Та на кого?

— А хоча б на Чубаря.

— На Чубаря! Це неможливо! Особисто я дуже шаную цього державного діяча, люблю за щирість, широкий державний розум та розмах.

— І, проте, ви брали участь в організації замаху на нього.

— Як?

— Я вам підкажу. Центр поклав здійснення цієї операції на вас. Призначив день, годину. Ви взяли бомбу, вийшли на Раднаркомівську, але органи безпеки знешкодили вас, і ось ви під вартою.

Вибору не було. Довелося писати. Досвідчені люди мене попередили: за всіх умов вам уже забезпечено 10 років. Тільки як коли зізнаєтесь, обійдеться без насильства, без спеціальних заходів. Вишлють на Північ, і все. Коли ж будете відмовлятися то, будьте певні, вони знайдуть спосіб зробити ваше перебування в тюрмі нестерпним.

Подумав, подумав і вирішив не опиратися».

Яким тоном розмовляли з Кулішем, які очні ставки і з ким влаштовували, в які тупики заганяли його? Наприкінці січня 35-го наступає перелом, він визнає версію слідства, погоджується з пред'явленими звинуваченнями. Суд над групою, до якої входив Куліш, відбувся 17—19 березня, вирок оголосили 20-го: всім один термін — десять років у віддалених таборах із суворою ізоляцією і конфіскацією майна.

5 травня Куліш відправив дружині, Антоніні Іллівні, яку з 1915 року, з одруження, лагідно-іронічно називав «старенькою», поштову картку: «Іду кудись на Північ, почуваюся дуже добре, цілую тебе й дітей».

З Медвеж'єгорська (Медвежки — в народі), з переповненої старої пересилки шлях його лежав на Соловки.

«Дорога моя старенька! 13.УІ. я прибув до місця мого призначення Соловки. За кліматом і природою — це місце, мабуть, найкраще з усіх тих, які я переїжджав і де тимчасово перебував. Найкраще воно і своїми житловими умовами. Харчування в цілому достатнє, є бібліотека...

Учора тут був прекрасний соняшний день. Зеленіють дерева. Згадував Таврію. Тобі я буду писати три рази на місяць».

Доля новоприбулих складалася на Соловках по-різному. Ті, хто одержав п'ять років, залишалися в самому кремлі, заселяли його дво- і триповерхові корпуси. В корпусі, який належав колись ігумену, — читальня, склади. Поряд — жіночий корпус (у 20-х роках жінок рішуче видалили з території кремля, вони жили за його межами, в колишньому двоповерховому готелі). На тій частині території, яка прилягала

до моря, у церкві був лазарет, приміщення для божевільних, а також карцер у Білій (Головленківській) вежі.

Для тих, у кого терміни солідніші, звели за кілька кілометрів од кремля тюрму: крупнозернистий асфальт у дворі, асфальтова ж підлога в камерах, темно-коричневі стіни, маленькі вікна. Одиночками стали комори і келії в самому монастирі.

Ось тут і з'ясовувалося: у кожного з прибулих, крім спільної долі, є ще й власна.

Кулішеві випала одиночка в спецізоляторі. Колись, весною далекого 1925 року, відправившись із Одеси на роботу в Єлизаветград, він у відчай скаржився коханій: «І хотілося крикнути: чи почуєте ви мене звідси, Ладушко? Кому ж тепер повідаю печаль свою? Проковтнув мене степ, Ви чуєте, степ мене проковтнув. Я запитую — назавжди чи на якийсь час? (...) Добре, хоч до самотності я ще замолоду привчив себе, а то була б біда».

Та самотність тих бентежних днів була все ж короточасною і більше фігуральною. Тепер же прийшла справжня: монастирська келія-одиночка поглинула, проковтнула його.

Найдивніше, що ще в «Народному Малахії», в геніальній сцені першої редакції — Малахій іде з провозжатим на Сабурову дачу, начебто на зустріч із наркомками, насправді ж — для огляду в будинок божевільних, — Куліш передбачив і таку можливість зради й неволі.

Під темними хмарами літньої грози, що освіжила обох, — пророка і конвоїра, — вони підійшли до будинку за високим парканом з колючим дротом.

«Малахій. ...Я зараз подзвоню до РНК... Подам іще одну ідею... Вона переконає всіх і доведе, як потрібна негайно... (читає вивіску): УРСР, Державний інститут клінічної психіатрії... Пустіть... Рятуйте!

Провожатий (свистить у свисток). Гей, хто там! Двірнику! Допоможіть, бо вирветься!

Малахій (до провозжатоного). Рятуйте!.. Товаришу. Брате мій. Пусти... Це ж помилка... Їй-богу, клянусь во ім'я соціалізму, не божевільний!

Виходить воротар у дощовику, з ключами.

Малахій (показалось — чернець). Чернець... Монах...

Провожатий. Та допоможіть, бо вирветься.

Малахій. Ай, ай. Монах... Ключі... замикають, рятуйте... (Боротьба).

Провожатий. Заспокойтесь, громадянин. Нікотерих монахів, їй-богу, це двірник.

Малахій. Не давіть рук... Я сам піду... Ху, як темно. Темно.

Провожатий. Пху... Таке підстаркувате, а, диви, жилаве...

Відчинилася брама й Кулішеві. А він найменше від усіх був пристосований до одинокки.

Невисокий, кароокий, усмішливий — рідний причорноморський степ

привчив його до простору, руху. І п'єси він писав завжди на ходу, під час тривалих прогулянок передмістями. За стіл сідав, аби записати голоси героїв, коли вони були вже багаторазово наговорені й перевірені на слух.

Для Куліша самотність була як смертна кара. До того ж писати листи, знаючи про того третього, хто читатиме їх, він, напевне, не міг. Та перші роки він усе ж тримається. Восени 35-го дружина одержує від нього ще досить бадьорого листа:

«Про мене не турбуйся. Я живий і здоровий. І не тільки не ходжу брудний, як ти думаєш, але через кожних шість днів буваю в лазні, одержую чисту білизну, рушник, пошивку, простирадло. І харчування задовільне: ранком чай, хліб, трошки масла; обід з двох страв, на вечерю квашена капуста, каша, чай. Одержую й цигарки. Є бібліотека. Читаю. Пробую писати. Дещо виходить. Дуже турбувався й мучився без листів. Тепер легше».

Потроху, однак, короткі повідомлення Куліша стають песимістичнішими. Дружина не розуміє: чому він так мало пише?

Куліш терпляче пояснював:

«Про що ж мені тобі писати, рідна? Я поки без праці, бо перебуваю в ув'язненні. Не писав тобі про це, оскільки сподівався, що скоро переведуть у табір. Просив, щоб дали роботу, і не трачу надії, що мені її дадуть, але коли — не знаю. Це тепер — моя мрія. Буваю на прогульці. Читаю. Пробував писати, але для творчості все ж потрібне і творче піднесення, а це рідкий у мене гість. Зима тут, порівняно з Харковом, навіть м'якша. Багато снігу. Полярна ніч — десть далеко. Найкоротший день у грудні, за моїм підрахунком, все ж має продовжність 4-5 годин».

По новій харківській адресі дружини він зрозумів, що родину вигнали з їхньої кооперативної чудової квартири в письменницькому домі, ініціатором будівництва якого він був. Він смертельно боявся подальших ударів по сім'ї. Просив Тосю прислати фотокартку дітей, плакав над нею. В нечасті посилки дружина вкладала часник, сушені овочі, трохи цукерок чи цукру, папір і олівці.

Часом у Куліша оживали спогади про давні юнацькі літа.

«Двадцять три роки тому я в березні йшов до тебе в далеку степову Михайлівську школу. Йшов пішки цілий день. Наді мною співав жайворонок, а я йому в відповідь співав «Жайворонок» Глінки. Сонце, пригадую, довго стояло на небі, із подивом задивлялося на мою півкомічну фігуру в чужій шинелі з хлястиком, що лежав значно нижче талії. Але зате я з великим світлим почуттям до тебе йшов, старенька, — сорок верств» (12.III.36).

Так минали дні, місяці.

«Страшно поволі посувається для мене час. Він — майже непо рушний. І водночас здається, що пройшов не рік і чотири місяці, як

я в ув'язненні, а десять років, і від минулого я відійшов на десять років. Одне слово, відчуття часу в мене тепер цілком інше, ніж колись. Кожну мить відчуваю і занотовую» (26.III.36).

«Тут уже літо. Дні стоять теплі, соняшні й такі довгі, що об 11 годині вечора ще видно соняшне світло. Ночі майже нема. Небо таке бліде, що зір зовсім не видно» (20.VI.36).

У в'язкому плині часу траплялися свої прискорення. Разом з газетами (а приносили навіть український «Комуніст») до камери вривалося багатоголосся життя.

«Глибоко схвилювала мене смерть Горького. Ти знаєш, з яким захопленням читав я його в юнацтві (найкращі мої роки)» (4.VII.36).

«...Можливо, Вова матиме перечитані видатні новинки літератури: «Платон Кречет» Корнійчука, «Вершники» Яновського, то пришли бандеролею. Якщо ти не продала або не дорого коштує, то вклади також словник Грінченка. Із газет я читаю «Правду» регулярно, «Комуніст» — не завжди. Якщо матимеш перечитані числа «Комуніста» з літературними сторінками (оглядами, уривками з нових творів, театральними рецензіями), то також пришли в бандеролі» (4.II.37).

«...За два місяці я дістав від тебе одного листа. Дуже сумно, старенька, що ти не одержала моїх листів і п'ять місяців, як ти пишеш, не маєш про мене вісток. Я писав, рідна, і буду писати, поки живий» (4.III.37).

«Все чекаю від тебе, Тосю, рідна, листів (...). Турбуюся я, не одержуючи від тебе листів, про здоров'я твоє і дітей. Тужу, і туга моя як хвороба. Пиши про себе більше, старенька, про твоє життя-буття, про здоров'я дітей. Про своє здоров'я я вже писав тобі — фізично я почувую себе в загальному задовільно. Бувають атаки ревматизму й перебої в серці, але без загострення, так що ти не турбуйся про мене, рідна» (15.VI.37).

Це останній лист Куліша. Що сталося з ним — невідомо. На початку жовтня 1937 року він ще жив. Особлива «трійка» УНКВС Ленінградської області, що прибула на Соловки, 9 жовтня додала до його десяти років новий термін, який — невідомо.

За кілька сот метрів од його одиночки працювали в таборі друзі й знайомі — Лесь Курбас, Василь Мисик, Григорій Епик... Та обставини склалися так, що ніхто не лишив ніяких свідчень про долю Куліша, ніхто його, схоже на те, й не бачив.

Так трапляється надзвичайно рідко, адже у в'язнів свої способи і методи спілкування, зв'язку. Але чи то спеціалізатор на Соловках виявився особливим, чи то Куліш не проявив дуже небезпечної ініціативи, — ніщо не проникло з одиночки в табір.

Відсутність свідчень породила туманну версію, ніби він збоже-

волів. Судячи з останнього листа, розум його був цілком ясний. Та все могло статися в тому світі, де, як казали, «власть Советская, да земля-то соловецкая».

Василь Мисик підтвердив мені існування такої чутки: якийсь грузин у таборі розповідав йому, начебто по сусідству з ним сидів якийсь український письменник, який відмовлявся від їжі й викидав її у вікно.

Все можливо. Чи був то Куліш?

В один час із Кулішем відсиджував свої десять років на Соловках і **Валеріан Петрович Підмогильний**, відомий прозаїк і перекладач з французької.

Давно відшуміли ті часи, коли дев'ятнадцятирічний юнак, сповнений віри у свої сили, видав у Катеринославі першу книгу оповідань. Вона зухвало називалася «Твори, том I». Ішов 1920 рік, учорашній гімназист із селян, студент Київського університету голодував, як і всі. Й писав про те, наскільки це важко: вибирати між Кантом і борщем, Ніцше і ковбасою.

Юначий ламкий голос Підмогильного звучав ще не чисто. Та письменник прагнув зазирнути в душу своїх героїв, був, безсумнівно, чесним і правдивим. Тому, читаючи оповідання про голод («Син»), віриш авторові.

Тямуца, роботяща людина, Підмогильний до початку 30-х років мешкає у Києві. Пише прозові твори, перекладає французьких авторів (Бальзака, Вольтера, Меріме, Мопассана, Франса). Іде неспішний, складний процес літературного змужніння Підмогильного, коли він чи не єдиний тоді в українській літературі орієнтується на психологізм Мопассана, на інтелектуальну вишуканість Франса.

Зрозуміло, заглиблення в прозу блискучих французів не сприяло «пролетаризації» Підмогильного. В романі «Місто» він пише про те літературне й навкололітературне середовище, яке знає. Для ортодоксальної критики роман Підмогильного став доказом ідеалізму письменника, його глибокого песимізму, занепадництва і взагалі пропаганди Шопенгауера, Гартмана і Фрейда.

Підмогильний заглиблюється в переклади, радіє, що «видання іноземних класиків розгортається у нас дуже широко», засмучується, що «перекладачів — не те що гарних, а й просто пристойних, — дуже мало». Переїзд до Харкова міг наблизити Підмогильного до видавництва. Квартира у будинку «Слово» в нього напівпідвальна, та й делікатність письменника, здається, повинна була б захистити його.

Ю.Смолич згадував, як пізнього грудневого вечора 1934 року до нього зайшов Підмогильний. Він був у пальті й галошах, схоже — повертався звідкись. Валеріан Петрович попрохав поставити на мікіфон (круглий малий патефончик) їхню улюблену платівку. За неспішність ритму вони

жартома прозвали мелодію «Верблюди» (чи не «Болеро» Равеля?). «Я поставив пластинку, Валеріан слухав мовчки. Очі були смутні, на устах відблиск ніякової усмішки. Потім він говорив про сина. (...). Біля 12-ї він пішов (...). Одягав пальто й калоші, з калоші викотилася кулька з паперу. Він підняв, засунув у носок і сказав: “Ах, товаришу Юрію, як я хотів би отак залізити в носок калоші...”. Вдома його вже чекали».

Після арешту Підмогильного привезли до Києва. Як тільки відбувся суд, він одразу ж дав зрозуміти дружині, що їй треба бути готовою до всього:

«Систематично й холоднокровно спродуй зайві речі, щоб бути портативною (...). Чужоземні словники, Лярусса, енциклопедію — продай (без жалю)».

Дружина його, Катерина, разом із сином сховалася у родичів, у Томській області, а з часом перебралася до Алма-Ати.

Підмогильний сповіщав дружину:

«Я знаходжуся на Соловецьких островах у спецізоляторі. З Києва я виїхав 4.V, майже місяць пробув на Медвежій горі, десь з тиждень в Кемі й лише 9.VI приїхав сюди. Камера у мене простора, до і після обіду маю по годинній прогулянці. Харчування достатнє, хліба та цукру мені цілком вистачає, обслуговування і чистота не залишають бажати кращого. З газет маю «Правду» та «Комуніст». Користуюся бібліотекою — бібліотека гарна.

Дні мої, звичайно, дуже одноманітні, та, уяви собі, минають швидко. Коли людина довгий час знаходиться одна, час набуває характеру якогось суцільного, невпинного плину.

Дообідню прогулянку використовую для «великої» зарядки на повітрі, кілька разів навіть «загорал» під час прогулянки на сонці. Та найчастіше тут хмарно і вітер. Зима довга, але не надто сувора (...).

Заняття моє — читання. Передусім — марксизм-ленінізм, історія соціалізму. Пізніше проситиму про зміну умов відбування покарання (дуже хочу працювати), та зараз про це рано ще думати» (6.VI.35).

Підмогильний «з великим задоволенням» перечитував том «Життєписів» Плутарха. А дружині давав раду:

«Влаштовуйся серйозно, міцно і, головне, не почувай себе зв’язаною зі мною. У тебе є дитина, а я — минуле». Просив він для себе — «паперу для писання, копіїрки, кілька гарних чорнильних олівців, марок, конвертів».

Постійні нарікання його — немає від дружини листів.

«Англійською займаюся кожного дня (...), намагаюся, щоб час, проведений тут, не був загублений для мене (...). Французькою теж читаю, щоб не забути (...). Можу похвалитися тим, що написав тут повість (...) на тему: что имеем, не храним, потерявши, плачем... (...). Я послав її до Києва» (25.I.36).

«Від надлишку вільного часу в мене з'явилася думка спробувати перекласти Шекспіра, і я попросив сестру вислати дещо з його п'єс. У всякому разі це буде для мене серйозна робота» (12.III.36).

«Зима була не холодна. Вже прилетіли чайки і починають свій нескінченний і противний крик. Зблизька вони негарні — морди дурні, очі тупі, дзьоб довгий і хижий, та в польоті прекрасні» (1.V.36).

«Що написати про себе? Все до кінця я передумав, побачив, що в житті я кругом не мав рації, і ніколи ще життя не здавалося мені таким прекрасним, як зараз. Тепер я розумію і люблю нашу велику країну, тепер я з нею, і я сподіваюся колись до неї повернутися (...).

У нас літо, сонце і дощі. Зелень яскрава, дерева з густою кроною, квітує кульбаба, ромашки і ще білі якісь дикі квіти, схожі на кріп, море сіре й холодне, у ньому тут не купаються, небо увечері буває на диво синім — темним і суцільним (...). Якщо у тебе є час читати (навіть чи так!), дістань роман Ганса Фаллади “Що ж далі?”» (6.VII.36).

Сам Підмогильний теж узявся до роману — про осінь 1929-го на селі.

Радів малюнкам сина Романа (вони висіли у нього над ліжком). І вечорами подовгу дивився у вікно на небо — «воно тут звичайно буває чистим, глибоким, оксамитово синім».

Останній лист його датований 2.VI.37. Дев'ятого жовтня рішенням особливої «трійки» Підмогильний, як і Куліш, одержав новий термін.

Сліди Підмогильного після того губляться. Й офіційне повідомлення про смерть його «від раку печінки» 19 грудня 1941 року, можливо, таке саме недостовірне, як і дата смерті Куліша.

Відбував свій термін на Соловках і **Григорій Данилович Епик**, приятель Куліша та його сусіда по будинку «Слово».

Все в його житті вкладалося у рамки взірцевої біографії пролетарського письменника: син робітника-металіста з Катеринославщини (народився 1901 року), закінчив початкову школу, працював на залізниці, брав участь у громадянській війні, член партії з 1918 року. А потім — курси шкільних інструкторів, журналістика, письменство.

Однак на літературному мундирі Епіка була одна пляма. В 1926 році він пішов із селянського «Плуга», вступив до організації ВАПЛІТЕ, президентом якої був тоді М.Яловий, а після нього — Куліш. Енергійний і честолюбний Епик потягнувся до знань і культури, зрозумівши: на рівні початкової школи письменником не стати. А бути ним дуже хотілося.

Перші спроби Епіка підтримали. О.Білецький оцінив його оповідання як книгу спогадів про громадянську війну, спогадів, «одягнутих в примітивну, часто недосконалу художню форму, та все ж зворушли-

вих, незважаючи на дефекти цієї форми». Епікові не давалося головне — «слово» і характери, тому він так часто видавав читачам шлак — відпрацьовані іншими штампи.

А втім, він цим не бентежився, писав оповідання, повісті, романи, видав навіть «Том сатири» (1930), на диво безликої й нудної. Пробивався до друку наполегливо, використовуючи соціальні замовлення часу: сирий роман про колективізацію «Перша весна», спечений у 1931 році, він за три роки видав п'ять разів, — то переробляючи повість на роман, то пропонуючи скорочений варіант.

Та починалися часи, коли і «правильні» романи вже не рятували. Близькість Епіка до Куліша (як і прекрасна квартира в «Слові») не давали спокою багатьом, і в 33-му Епіка виставили з Держлітвидаву.

Що він розумів у тому, що відбувалося? Важко сказати. Написане ним не дає на це відповіді, ніде не відкриваються його власні роздуми про життя, всюди панує штамп. Відомо, що покайні виступи Куліша він вважав помилкою. В присутності І.Сенченка, зустрівши у дворі Куліша, Епик похмуро мовив: «Ось ти каєшся, а я не каюсь. А кінець наш буде однаковим... Яким?.. Побачимо...» — Він труснув жорстким, непокірним чубом і пішов розмашистим кроком геть.

Епіка арештували за два місяці до «кіровського потоку», ще в жовтні 1934-го. В перших повідомленнях з тюрми письменник впадає в крайнощі, та дуже швидко в його листах формується образ життєрадісної молодой людини, яка сприймає все з шаленою любов'ю до Радянської влади.

«У нас є безіменна людина — цілий радянський світ, успіхи якого можуть нам допомогти» (19.II.35). «Життя люблю так, що не хочу й не можу вірити у свою смерть — ідея життя в мені така могутня, що я загалом не можу вірити ні в яку смерть» (8.III.35).

Епик отримав на суді, як і всі в його групі, десять років. Однак у нього, єдиного, незважаючи на постанову ВЦВК, яка забороняла брати прохання про помилування, таке прохання взяли. Незабаром йому скинули п'ять років. Ось звідки дивна упевненість через тиждень після суду: «До вас, мої любі, я дійду швидше, ніж можна на те сподіватись» (28.III.36).

П'ять років у таборі, в загальній камері молода людина, дужа й не обтяжена комплексами, цілком могла витримати. Щоправда, Епик переконаний, — має серце «ніжне й любляче», «м'яке, людяне, жіноче, точніше материнське». Про те, що він не помилявся, видно хоча б з його листів до дружини Віри Мусіївни Омельченко та сина Романа.

Від складного світу довкола Епик відгородився бронею з літератури та пишномовних гасел, розрахованих на третього, недремного, читача:

«Почуваю себе прекрасно, почуваю себе таким щасливим, як

ніколи, і закоханим в матір Револуцію, що не буде і немає ніяких сил, що були б в стані зруйнувати мою радість» (11.V.35).

«Найкращі наші друзі... — то Радвлда і її представники» (13.IV.35).

Наприкінці квітня 35-го Епик уже на Соловках. Він приїжджає з переконанням, що доля його обернеться щасливо і йому не доведеться відсиджувати навіть свої п'ять років. У всякому разі в листах 1935-го — 1936-го років ця надія вгадується: «Хоч би коли мене звільнили,— першу роботу з тобою ми зробимо про кохання», «А вже як мене випустять на волю...».

Все начебто влаштовується найкращим чином:

«А працюю я тепер на цікавій роботі — задоволений нею, бачу, що можна робити багато корисного, а відчуття, що я можу приносити користь державі, хоча й у своєрідних умовах, дає непоганий тонус і бадьорість, а це, зрештою, головне, що мені необхідно на даному етапі, як кажуть провінційні оратори... Я ніколи не був таким дужим, як тепер. Це вже великий плюс, велика життєва школа. Ксяй моя, моя кохана» (3.II.36).

Епик стає редактором соловецької газети, має право вільно виходити за територію монастиря. Необтяжлива робота залишає багато часу для самоосвіти, починаються його літературні університети. Листи до дружини заповнені повідомленнями про прочитані книги і їхніми оцінками.

Епик просить прислати «Кобзаря» (хоча він і є на Соловках), захоплено перечитує оповідання Коцюбинського,— «це був великий письменник, і речі його прозорі, як наше небо. Великий майстер». Незмінна любов до Гоголя, «Мертві душі» Епик знає напам'ять.

Мигтять імена Пушкіна, Лермонтова, Щедрина, Лєскова, Толстого. Епик закликає дружину: «Читай, моя люба, покинь читати різну прохідну муру й візьмися по-справжньому за класику: Толстой, Тургенєв, Достоевський, Гейне, Гете, Франс, Бальзак, та чи мало є чудових речей!» (25.XI.35). «Доля, вона штука капризна, почитай оповідання Л.М.Толстого «Поликушка» — Толстой був розумною, геніальною людиною, і життя, і життя, що є штука дуже проста, він розглядає теж просто і правильно» (18.XII.36).

Перечитуються й відкриваються наново зарубіжні класики: Гете («Страждання молодого Вертера»), Сервантес, Бальзак, Франс, Уелс, Джек Лондон («Мартін Іден» читався «двічі до тюрми, в тюрмі тричі і, якщо дістану тут, читатиму знову»).

За два з половиною роки Епик проходить дуже пристойний курс навчання. «Про мій ріст ти не помиляєшся, Ксяїночко. Інтелектуально я расту, розвиваюся. Багато думаю, багато читаю» (9.XII.36). «За рік я проробив колосальну роботу, аж сам не вірю» (24.X.36).

Побутові умови Епіка, судячи з листів, досить пристойні.

«Житлові умови в мене добрі, тепло, затишно, чистенько (...), ліжко старе, на якому відпочивав ще божий угодничок-монах. На ліжку матрац із сіна, зверху застилаю своїм полосатим матрацом, а зверху моє одіяло в складочку, Романчикова подушечка в сіренькій наволочці і дві чистенькі простині, складені на день під подушку — все, щоб не пилилося. Замість килима — на стіні шматок брунатної шпалери, над самим ліжком у головах: два гвіздочки і на них висить два Ромцевих чортики — обидва полопались, вище — карта (з «Правды») Іспанії, вище — ти і Ромця, обняв тебе за шийку, вище — Ромця сам, розглядає планер (вам щовечора і кажу я «добраніч»), поруч — картина з Третьяковки (літографія — Саврасова «Граки прилетіли»), над картиною висить Романова морквинка на ниточці, зліва над картиною, рисунок (мене) олівцем (жде черги, коли я тобі одправлю) і найвище — портрет Ілліча, — такий, як у мене завжди був на столі, — обв'язав я його червоненьким шнурком (ти колись прислала), зверху рябини пучок, справа листочок, що ти прислала з Києва, жовтенький з написом, зліва і внизу — місцеве велике жовте листя, внизу ще айстри, які ти прислала в посилці, і чебрець» (17.П.37).

Так, українцеві з Придніпров'я життя звично пахне чебрецем, низенькою сухенькою травичкою, кушчики якої так довго, з травня до осені цвітуть дрібним рожево-бузковим цвітом. Запах чебрецю, легендарного євшан-зілля Київської Русі, очевидно, і для Епіка був згадкою про дім і волю.

У камері з ним мешкало ще два-три чоловіки («кімната досить велика, трохи менша колишньої нашої кухні»), Епик шкодує, що вдень писати неможливо.

Природно, табірне життя не знаходить відображення в його листах. Лише одного разу він розповів про відвідання музею:

«Сьогодні ходив у музей (а він інтересний і багатий), показували нам (екскурсовод) царські каземати, в останньому з них (без вікон, під землею), два метри шириною і приблизно 1—1/5 висотою, — дірка в камені, — просидів останній гетьман Запоріжжя Петро Калнишевський, тут і вмер. Дивився там же, під землею, каземати, де сиділи декабристи, раїзовці й пугачовці, де сиділи ті, хто був проти російської церкви. А один селянин просидів у такому мішку 63 роки, збожеволів і вмер. Петро І сам, коли приїздив, то бив батогом (читай нагайкою!) в'язнів, від чого один з них і помер. Каземати ці, як музейне явище, дуже інтересні — в Росії таких було мало» (8.ХІ.36).

Іншого разу порада Епіка дружині прочитати «Учня диявола» Шоу (11.IV.36) дає змогу приблизно встановити дату прем'єри цієї п'єси на сцені соловецького театру.

Поступово в листах Епіка все більше місця займають його власні літературні плани. В'язень вирішує обрати саме літературний шлях,

щоб переконати Радянську владу у своєму виправленні: він пише російською мовою цикл з десяти оповідань.

«І життя гарне, і жити гарно». Почав знову добре працювати над оповіданнями. За кілька днів закінчу п'яте. Працюю над ним годин 8—10 щодня, працюю зранку, як звик (...). Я закінчую п'яте, планую в червні — липні написати ще чотири (якщо матиму стільки часу), закінчити все це вступною новелою і назвати все це «Соловецькі оповідання» (...). Хочу закінчити увесь цикл і тоді візьмуся за роман (із табірною життя), який я зроблю гарно, оскільки велика форма для мене легша, ніж новела, до того ж я оволодію добре російською мовою, над якою я працюю старанно і, як мені здається, не без успіху...» (13.V.36).

Епик переконаний, що він створив щось значне:

«Книжка, аби її вирішили надрукувати, принесла б багато користі і мала б надзвичайний успіх, у ній так роздвоєно старий світ, так я розворотив його, що у читача народжується і зріє страшна відраза до його різноманітних прошарків і представників (...). «Соловецькі оповідання» після остаточної обробки надішлю, напевне, в Медгород і Москву. Хай вирішують, як вважають за необхідне і потрібне» (8.XI.36).

22 квітня 1937 року Епіка сповістили, що «Соловецькі оповідання» відправлені до Москви. Він просив, щоб рукопис послали прямо наркомові внутрішніх справ з проханням познайомити з твором і «старших» (членів ЦК, Сталіна?). Він не втрачав надії вибратись на волю:

«В нормальних умовах я завжди мислив реально, і цей спосіб мислення лишається зі мною й тепер. Якщо б мене випустили швидко — у мене досить сил і бажання, щоб жити і працювати, якщо ж я буду сидіти до останнього дзвінка, як кажуть, про це рано думати...» (13.II.37).

Бували дні, коли у нього опускалися руки, він боявся, що оповідання пропадуть, і водночас сподівався, що вони збережуться хоча б в архівах НКВС.

І знову повертався він до думки про можливе звільнення:

«В мені ти не помиляєшся — раз у цих умовах я зміг зробити, може, навіть краще, ніж те, що я робив (самому трудно сказати), але воно зроблено сильно і інтересно з формального боку, то якщо мої умови зміняться так, що я буду з тобою і синомком,— я дам речі значні і цікаві» (19.IV.37).

Однак, як писав сам Епик, життя — каверзна річ. Мабуть, письменник не вловлював химерних вивертів часу.

Третього листопада приголомшена дружина одержала від нього із Соловків (немислима річ для в'язня!) телеграму: «Здоровий, цілую тебе, синочка». Потім настало мовчання...

При реабілітації Епіка В.М.Омельченко видали довідку про смерть чоловіка 28 січня 1942 року, але вона не захотіла вірити їй. Врешті

з'ясувалася зовсім інша дата — 4 листопада 1937 року. Очевидно, він загинув одразу після того, як відправив радісну телеграму.

Чи збереглися в архівах «Соловецькі оповідання» Епіка, на які він покладав такі надії? А може, як і сотні інших сторінок, вони спалахнули й розсипалися попелом у ненаситних топках Соловків?

Можливо, час дасть якусь відповідь...

Табірну еліту в 30-ті роки, як і раніше, становили артисти, музиканти, журналісти, лікарі і професура. Як правило, це були люди, які перед революцією тільки-но закінчили гімназії, університети. Вони вступали у світ науки й мистецтва з певним довір'ям до зусиль нової влади, з гідністю фахівців, що прекрасно розуміються на своїй справі.

На Соловках вони знаходили один одного, намагалися допомогти, влаштувавши на легку роботу. Ось серед таких людей і опинився **Микола Костянтинович Зеров**, колишній професор Київського університету, завідуючий кафедрою історії української літератури, завідуючий кафедрою історії й теорії перекладу в Лінгвістичному інституті, сам прекрасний перекладач і поет.

Йому щастило: син провінційного вчителя (народився 1890 року), він у 1914 році закінчив університет, зумівши увібрати в себе ту гуманітарну і власне філологічну культуру, якою був сильний тоді Київ. Ідеї спадковості в історії стали природною основою його світосприйняття. І на університетській кафедрі, і в спокійній обґрунтованій оповіді про зміну літературних поколінь, про культурне середовище як опору для будь-яких новацій, мабуть, сильнішого за нього на Україні не було.

Все в Зерові вражало: високий зріст, рудувате волосся, чималий лоб із зализинами, повна нижня губа, ніс картоплиною, великі руки. Він не був красивий, але приваблював усмішкою, іронічно-уважним поглядом карих очей. Доля подарувала йому рідкісної ясності розум, а університет відшліфував надзвичайне відчуття форми поезії.

За натурою Зеров був гедоніст, закоханий в українське літо і взагалі в Південь (римська поезія лише зміцнила це почуття). Захоплене змагання інших красот його не зворушувало:

«Про Північ та північну природу говорити з Вами мені важко. Білих ночей та іншого, на зразок «березового ситцю», я не розумію, а наше коротке літо, ледь «відтаююче» (за Тютчевим), здається мені надто коротким. Ні, нема нічого кращого, як сидіти в Криму у вересні, їсти виноград, ходити без піджака, купатися в морі й відчувати всім єством, що 9 вересня осінь почалася тільки в календарі» (21.VII.28).

Життєлюбність аніскільки не заважала Зерову в його напруженій науковій праці. Зеров однаково блискучий і як історик української літератури, і як критик: усе ґрунтовно, зрозуміло, легко і навіть вишукано і, найчастіше, справедливо за суттю. Після його вигнання з науки в українському літературознавстві зникло реальне бачення спів-

відношень багатьох явищ, було втрачено те благородство, скромність в оцінках рідної літератури, критичність, які й по сьогоднішній день надають привабливості кожній статті Зерова. Значним явищем поезії залишається також і робота Зерова як перекладача з латини (Горацій, Овідій, Лукрецій, Марціал) і французької. Розумною, талановитою і благородною була ця людина!

У вересні 1934-го його викинули геть з університету. Він зробив спробу влаштуватися в Москві. Зерова знайшли і там, привезли до Києва, і через півроку він отримав свої п'ять років таборів.

Заощаджень у Зерова не було. У жовтні 35-го, чекаючи етапу, він радить дружині продати «Брокгаузівського Пушкіна. В Москві він коштує 400 карб., у Києві 300». Почався дешевий розпродаж професорської бібліотеки. Зерова, якому дошкуляв фурункульоз, збирали в дорогу.

Він справно писав дружині Соні. Дозволяв собі вільно розповідати про те, про що інші не ризикували говорити. Тому його листи — часом своєрідний щоденник, який читаєш з усмішкою, співчуттям і захопленням.

З ленінградської пересилки (Костянтиноградська, 6) він сповіщає:

«Етап переносу важко, із задоволенням лишився б у Києві, в звичних умовах. Багато тяганини, канцелярщини, дріб'язкових формальностей: конвойні команди — досі їх бачив дві — як правило, досить виховані, ув'язнені тримають себе незрівнянно гірше. Лаються навкруги і старанно.

У мене з собою три міся: корзинка, зелений чемоданчик і дорожний мішок...

Тільки-но в канцелярії дізнався про директора Лінгвістичного інституту Ів.М.Сіяка. Він у Ленінграді, в лікарні, ледь ходить (серцева хвороба). Передав привіт (...).

Іду і бачу, як гарно ви мене спорядили порівняно з іншими (...).

5 ранку.

Розвиднілося зовсім. Скоро день. Чекають митарства — баня, лікар, протитифозний укол, реєстрація. Враження — як на другорядній вузловій станції в очікуванні пересадки, — зараз підсів до мене якийсь заводський бухгалтер, розповідає свою історію — дуже драматичну, в стилі Достоевського — й пригощає гарними цигарками (...).

Камера трапилася чудова, у чотири великих вікна, весь день сонце. Спати жорсткувато. Компанія тих, хто їдуть з Києва, — чотири чоловіки, — підібралась непогана. Писав сьогодні двом, осудженим за хуліганство, касаційні скарги. Продукти підкупуюю. Вчора був етап на Медвежку, та я не потрапив» (9.V.36).

«...3 вікна видні, з одного боку, — сад колишньої Олександрівської лаври, Обвідний канал, з іншого боку — насип, що веде до Московського вокзалу. Газети приходять щоденно: «Ленінградская

правда» чи «Известия». Мій переклад «Енеїди» зі мною, та працювати не можу. Гамірно і жодного затишного куточка. Загалом паршиво. Хоча загальний висновок — незрівнянно краще, ніж у 1930—1931 рр.

А головне, ніякої впевненості, що залишать у Медвежій горі і не пошлють кудись далі. У Медвежій горі — управління таборами Карелії та Мурманської дороги, гарний клімат, лікар говорить: «Курорт всесоюзного значення»... А я найбільше боюся глушини, де не буде людей і книжок» (11.V.36).

«Ленінград набрид смертельно. Сьогодні якимось особливо нудно. Вогко, вихідний день — ані ларка з продуктами, ані викликів у канцелярію. Досі не передали навіть газет (...), симпатичний старий із арештованих (...) розповів про Хібіни, Імандру, Монче-тундру, де він був заготівельником хутра. Двері тут з ґратами, дуже часто не замикаються — і постійно біля них іде розмова і перекличка камери з камерою. Так ми й дізнаємося про всі новини» (12.V.36).

«Від коридорного чергового (теж осудженого, тут тюрма самоохороняється і самообслуговується) дізнався, що етап буде завтра. Дасть бог, поїдемо. Взнав, між іншим, що в Медвежій горі недавно лікарем у таборі була Маруся Саєнко» (13.V.36).

Розбиті окуляри в переддень етапу примушують Зерова проявити напористість, він сердиться:

«Враження найбезвідрадніше — бюрократична рутина і тяганина. Треба просити дозволу начальника тюрми, щоб відправити до оптика сестру, сестрі потрібно передати гроші, зразки скелець, вона принесе це через день чи два, а мене в цей час можуть передати на етап. А між тим усе так просто: тюрма буквально за десять хвилин ходи до Невського. Дати мені на годину якогось супроводжуючого, і я через сорок хвилин уже повернуся з окулярами. Ні, це не прийнято. Чому не прийнято, чому? Цього не можна зробити? — невідомо... Про Медвежу гору відомості збираю потроху. Загальний висновок: Медвежа гора — набагато краще, ніж Свирські табори в розумінні харчування і в розумінні побутової обстановки.

Сьогодні думав про те, що робитиму на Медвежці у вільні хвилини. Склад собі справжню програму роботи.

1. Перекласти «Балладину» Словацького з польської (...).
2. Переписати й виправити «Бориса Годунова».
3. Привести в систему англійську мову, аби засісти за Шекспіра (думаю перекласти «Юлія Цезаря», «Бурю», «Зимову казку»). Тому я й питаю про долю англійського самовчителя.
4. Перекласти «Іфігенію в Тавриді» Гете, тому й питаю в тебе про німецький самовчитель в зеленій палітурці.
5. З греків мене цікавить Гомер (...).
6. Енеїду я, звичайно, закінчу (...).

Дуже шкода, що від серйозної роботи по історії української літератури доведеться відмовитись» (14.V.36).

Традиційним шляхом Медвежка — Кем Зеров прибув 31 червня на Соловки.

«Живеться мені тут не нудно. Працюю над «Енеїдою» (...), граю в доміно (...). Медичної комісії, яка повинна визначити мою працездатність і стан здоров'я, ще не було (...). Завтра повинна відбутися комісія кваліфікаційна, яка визначить, на яку роботу мене направити. Чекаю я її визначення без особливого трепету, оскільки, яку, по суті, роботу згідно кваліфікації я можу тут одержати?» (5.VI.36).

Зерова влаштували прибирати кімнати в господарських службах кремля; закінчивши прибирання, він сів у комірчині сторожа за рукописи.

Професор просив дружину прислати йому: сала — 1 кілограм, цукру, чаю, часнику, цибулі, гороху чи квасолі, а також махорки — знаменитого лубенського «вергуна». Через місяць з'ясувалося, що йому не вистачає: булавки для краватки, жовтої мазі для черевиків, шнурків, запонок, голок, ниток та щітки для одягу.

«Часу вільного у мене зараз багато, і я, незважаючи на новий, досить сильний напад фурункульозу, працюю в бібліотеці по бібліографічній частині, читаю й виписую дещо по три-чотири години на день. Бібліотека тут нівроку, багато свіжих журналів одержують (...).

Друга половина липня була дуже спекотною і тут. Були грози і чудові літні дощі. Та від спеки я не страждав — мабуть, діє море (...). Білі ночі закінчуються. Багато-пребагато чорниць, які тут, мабуть, кращі, ніж у наших місцях (...). Волосся на скронях уже посивіло, і дуже сильно, хоча й далеко не так, як у Павла Петровича (Павло Петрович Филипович). Про харчування я дбаю. Підкупляю кисле молоко, інколи сир (...). Крім того, я п'ю риба́чий жир (...). Неприємно, звичайно, що я все ще сиджу у тебе на шії, та що поробиш? Я сам не знаю, як із цього становища вийти» (1.VIII.36).

«Настрій мій прекрасний. Прочитав із задоволенням «Гамлета» в новому перекладі Лозинського (...), збірник праць по Гоголю академічного видання, 5 томів «Звеньев» з матеріалами про Пушкіна й Гаршина (...) і ще багато дечого. Потроху працюю над «Енеїдою». Не чекаючи осені, беруся знову за англійську» (11.VIII.36).

«Пишу тобі сьогодні в сумному настрої. Ось уже третій день у нас осінь. Щоправда, дощів нема, тихо, і море лежить сіре й рівне, як дзеркало, та дні коротшають страшенно швидко, відразу похолодало, а вчора вранці був справжній заморозок. Не сьогодні-завтра померзнуть квіти на клумбах» (30.IX.36)

Починається перша зима. Та Зеров бадьорий і багато працює: він перекладає «Пісню про Гайавату» Лонгфелло.

«...про заняття свої можу сповістити небагато: усе той самий «Гайавата». Крім «Люльки миру», переклав іще один епізод: «Друзі Гайавати». Порівнював свою роботу з перекладом Буніна: блискучий — дуже точно передає словесний матеріал Лонгфеллівської поеми: всі образи, всі епітети, ледь не кожне слово оригіналу передані. Тут у мене явний програш. Та синтаксичні особливості «Гайавати» у Буніна згладжені: інколи відсутні характерні повтори тексту, які імітують фінську «Калевалу», — у цьому я постараюся взяти реванш.

Знаєш, яка ще втіха була в мене в останні дні. Знайшов тут у бібліотеці твій та Маргарити М. переклад з А.Франса — «Йокасту» і «Кота». Перечитав і думаю, що гарно. Не гірше, ніж здавалося тоді, коли переклад друкувався (...). Цілую міцно. Бажаю тобі здоров'я і спокою. У Пушкіна можеш прочитати — «На свете счастья нет, но есть покой и воля» (2.XI.36).

«Пароплави ще ходять, сьогодні привезли силу-силенну посилок, але прісноводні озера вже замерзли» (4.XII.36).

«Харчуюсь я прекрасно: кожного дня у мене приварок. Поки я сиджу (з 10-ї до 4-ї) в канцелярії, один із моїх сусідів по столу готує чи гречану кашу, чи квасолію, чи лапшану бабку, чи пшоняну кашу, а чи наут. У Києві у цього науту ніколи не бачив, це крупний, ребристий, трохи жовтуватий горох, дуже смачний. Приварку цілком досить для того, щоб увечері випити чаю і почуватися зовсім ситим.

Робота у мене симпатична — все більше звіти по культурних міроприємствах» (10.XII.36).

«Моє право одержувати листи, що не містять в собі нічого недозволеного, нічим не обмежене (...), значить, вся справа у пошті, а на пошту потрібно скаржитися і всі розписки про рекомендовані відправлення подавати на стягнення. Поки у нас не навчаться по-справжньому поважати людину і бути уважним, чи що? — зовнішній вплив необхідний (...).

В театрі у нас ішло «Весілля Кречинського» — з класичного репертуару та «Слава» Гусєва із нового. Обидві постановки були не слабші, ніж «Платон Кречет» у Соловцовському театрі, на якому ми з тобою були в березні 1935 р., а «Слава» — незрівнянно краща. Мені солтеатрівська трактовка сподобалася навіть більше, ніж передана з Москви по радіо» (11.I.37).

«За обіцянку надсилати переклади Пушкіна українською мовою дуже тобі вдячний заздалегідь, хоча якість цих перекладів більшою мірою посередня. Що особливо примітне, відверто поганий Тичина, — поганий, бо довільний, бо не справляється з елементарними технічними труднощами на зразок рими (...).

В розумінні підбору людей за інтересами справа незмінна: літературознавця, що виїхав, замінив новий, що в'їхав, круглолоба, шалена людина, яка займалася Шевченком, і раптом виявилось, що це пре-

красний малий і гарний співмешканець» (7.II.37).

«Тут зараз справжнісінький мертвий сезон у посилочному розумінні (...) Старі соловчани кажуть, що те ж саме було минулого року — посылки пішли лише з кінця лютого — початку березня (...). Аероплани тут належать відділенню, а не поштовому відомству.

Житлові мої умови погіршилися (...) Живу я на старому місці, та компаньйони нові, за виключенням одного — літературознавця з неспокойним характером (Євген Степанович Шабліовський), люди малоцікаві, пусті й не завжди просто по-товариському уважні. Тому харчування наше «колгоспне», дружне розладналося, і це відчувається досить сильно». (20.II.37).

Побутове безладдя все ж гасилося можливістю спілкуватися з людьми, близькими за духом. Як згадував пізніше поет В.Мисик, він щоденно зустрічався з Зеровим. Робоче місце Мисика було за стіною тієї комірчини в конторі Бази постачання, де засиджувався перекладач Вергілія. «Разом зі мною працював там харківський письменник Штангей, частенько навідувались туди Мирослав Ірчан, Олекса Слісаренко, Григорій Епик. Якось навідався Лесь Курбас, діяльний, підтягнутий... Вечорами, по роботі, Зеров заходив до мене в гуртожиток і щоразу приносив нові сторінки Вергілієвої «Енеїди» і читав їх своїм співучим голосом, вивіряючи на слух їх українське звучання. Якось він прочитав з пам'яті свій переклад відомого вірша Лонгфелло «Вальтер фон дер Фогельвайде» («Літературна Україна», 1987, 13.VIII).

«Був мертвий період: перестали ходити літаки й не було катерів. Позавчора почалася навігація: прийшов, пробиваючи льодову перемичку, перший пароплавчик, а сьогодні вся Благополучна бухта чиста (...). Зараз починають розпускатися кущі й черемха. Ночі вже білі, з одинадцятої сутінки, зоря пересувається північним небосхилом, а з половини другої починає світити (...). Не знаю, як ти переносиш мої літературні екскурси, та для мене писати про себе — це значить писати, головним чином, що я читаю чи пишу. Все інше вкладається буквально в кілька рядків» (11.V.37).

Дружина Зерова, бідуючи без роботи, продовжує регулярно присылати йому посылки й книжки. Двотомник Пушкіна українською — подія.

«Пушкіна видано прекрасно, ілюстрації відтворено чудово, та переклади в більшості слабкі. Коронних речей дві: старий переклад «Мідного вершника» Рильського й новий переклад «Русалки» Свідзінського (...). Трохи дивна відсутність статей про столітню традицію перекладів Пушкіна на Україні (...). Це певне свідчення вбогості літературознавчої думки, розписка у власній некомпетентності (...).

Тижнів зо три тому переїхав на іншу «квартиру» за п'ятдесят кроків від першої, до людей затишніших і культурніших, з вікном на південь

(а не на схід) — можливість занять повна. Чого ж мені ще?» (21.V.37).

Останній лист, у якому тривога і сум'яття Зерова, написаний чомусь олівцем, що для нього незвично.

«Після листів твоїх, одержаних на початку вересня (від липня місяця), я не отримав нічого. Останній лист твій — від 5 серпня. Бандеролей нема давним-давно. В чому справа, не можу ще збагнути (...).

Погода в нас уже осіння. Рано темніє. Темні ночі... дощі. Числа 10 було безхмарно й досить холодно. Місяця не було, і близько години ночі розходилося досить яскраве північне сяйво, здається, перше у цьому сезоні. Переливів райдужних не було, та зелений промінь один я бачив — а на півночі висіла досить довга, біла, звивиста стрічка.

13 був перший осінній заморозок уранці. Потому потепліло, стало хмарно й пішов дощ. Я ходжу в одному піджаці й тільки увечері одягаю пальто. Для 65° паралелі клімат благодатний!

Заняття мої йдуть тим самим планом... усе той самий Вергілій, усе той самий Лонгфелло. Шекспір усе ще чекає черги... Я майже щодня сиджу годину-другу над італійською граматикую (...). Взагалі, як мало я мав часу і як мало заповзятливий був досі, що не спромігся по-справжньому зайнятися історичною граматикую латинської та романської мов. Уже міг би читати «Божественну комедію» та Тірсо де Моліну в оригіналі (...).

В матеріальному відношенні досі я почував себе добре, але як буде тепер, часом починаю замислюватися. Мій чай вичерпався, гроші скоро скінчаться... Приварків у мене немає давно, та поки гроші не вийшли остаточно, я інколи підкупляю сиру, перетираю його з повідлом — прекрасний поживний додаток до чаю...

Якщо можеш, не залишай мене без грошей...

Тільки зараз згадав. До зими з носильних речей мені знадобляться калоші» (19.IX.37).

Калоші професорові не знадобилися.

Офіційна довідка про смерть Зерова в 1941 році не піднімає запити над тією трагедією, яка розігралася на Соловках восени 1937 року, і ми поки що про неї зовсім нічого не знаємо.

В розповіді про Соловки не обійти тих, кому тоді довелося випити вдвічі більше гіркоти — не лише бути там, а ще й розважати таких, як і самі, в'язнів.

Олександр Степанович Курбас — Лесь Курбас, як його прийнято було називати,— керував Соловецьким театром у 1935—1937 роках. Як і інші, він також писав додому, в Харків, де залишалися мати й дружина, Валентина Миколаївна Чистякова, актриса ним же створеного театру «Березіль» (а втім, уже перейменованого в театр імені Шевченка).

В.Чистякова не зберегла листів чоловіка. Ймовірно, вона чекала,

що її можуть вислати і, як пояснювала потім, спеціально брала сеанси гіпнозу, аби все забути. Сеанси виявилися цілком успішними. Тож і через двадцять літ, уже в 60-ті, Чистякова боялася розповідати про Курбаса й сама нічого не написала.

Як уявити собі його духовне життя тих років? І чи можна знайти більше приниження для гордої душі, ніж обов'язок розважати в тюрмі?

Курбас-артист приваблював у молодості зовнішністю романтичного поета — струнка фігура, легка хода, витончена пластика, натхненне обличчя, над сіро-зеленими очима — брови врозліт. Та він і духом тяжів до романтики, рвався у світ піднесеного мистецтва і не бажав миритися з прозою життя.

На власній долі актора українського театру в Галичині він, однак, переконався, що артист, як ніхто інший, залежить від суспільства, його багатства чи бідності, його традицій і помилок. А українське суспільство, — і в межах Австро-Угорщини, і в царській Росії, — було матеріально і духовно пригнічене. Новаторові, людині європейської культури в такому суспільстві важко. Курбас, створюючи в роки революції та громадянської війни в Києві театри — «Молодий», «Кийдрамте», «Березіль», — уперто бореться за підвищення культури драматичного мистецтва. І радіє кожній можливості зробити ще один крок уперед, відкрити ще одну студію, оновити естетику спектаклів.

У голодний 21-й, рятуючись з театром у невеличких містечках Київщини, режисер записує до щоденника. «Чув фразу на адресу наших вагонів: „Артисты всегда были лакеями и сейчас лакеями поделались”. Стало дуже соромно».

Якщо «соромно» — значить, у грубих словах була частка жорстокої правди? Звичайно, давно сказано на Україні — «на чиему возі їдеш, того й пісню співаєш». А артист же повинен ще й співати її «персонально» хазяїнові воза, тобто тому, хто дає приміщення, пайки й дозволяє спектаклі.

Часом Курбасові ставало геть погано. Його учень В.Василько записав у 24-му році до щоденника «шматки, які згодяться колись для спогадів» (...). «Якось сиділи ми в інтернаті у Харкові, й Курбас так змалював мені кінець свого життя. Є на морі маяк, там живуть два старих сторожі, які по черзі несуть вахту біля вогню маяка. Існують за рахунок того, що ловлять у морі рибу, а на рибу вимінюють все, що їм потрібно, навіть книги й газети. Два сторожі на маяку — це Курбас і Семенко — поет, з яким Лесь давно дружить».

Хтозна, що навіяло йому ту романтичну мрію і що в ній переплелось: роки вигнання В.Гюго на острові Джерсей чи втеча Поля Гогена в казковий світ Таїті, а може, трагічна поїздка Ф.Шопена і Жорж Санд на Майорку? Чи далася взнаки втома від голоду, тифу, розрухи — від варварства життя?

А ледь пішло життя вгору — піднісся духом і Курбас. Він працює багато, захоплено, воює з консервативністю українського глядача спектаклями талановитими, несподіваними — «Джиммі Хіггінс» за Е.Сінклером, «Газ» Г.Кайзера, «Макбет» Шекспіра.

У Харкові, куди театр «Березіль» переїхав 1926 року, режисер дав життя найглибшій п'єсі М.Куліша — «Народний Малахій». Курбаса починають цькувати разом із драматургом — послідовно і з різних боків.

Обставини змушують керівника «Березіля» відступати, шукати обхідні шляхи, захищаючи гідність правди й мистецтво театру. Після «Маклени Граси» Куліша, яку Курбас ставив, маючи на увазі не лише бідкування безробітних у Польщі, а й голод у власній країні, його вигнали з театру.

На пізньому вечірньому засіданні Наркомату освіти України 5 жовтня 1933 року Курбас тримався з гідністю великого майстра і чесного громадянина. Він пояснював акторам, які намагалися стати на його захист, що його звинувачувачі не можуть висловлювати позицію пролетарської громадськості і партії: «Тут склока, мілка розправа, а не думка громадськості (...). От товаришам здається, що це проста річ — переглянути. Переглянемо і завтра зробимо інакше. Я так працювати не вмію (...), я не хочу бути паяцом (...). В тій справі мистецькій, дуже складній справі — це не є перестановка стільців, це є велика праця (...). Це такий тонкий довгий процес, і не можна так грубо підходити, бо це буде політичним злочином» (Стенограма).

На жаль, режисер мав рацію лише частково, мовлячи про «дріб'язкову розправу, чвари», — насправді ж у містах України репресії розгорнулися на повну силу, хоча до «кіровського потоку» й залишалося іще більше року.

Курбас поїхав до Москви й у ГОСЕТ (рос.) (Державний єврейський театр) взявся за «Короля Ліра» Шекспіра, — він розумів ідиш ще з часів молодості. Праця його була перервана на початку 34-го: в квітні він був засуджений «трійкою» ДПУ в Харкові й одержав п'ять років.

Наприкінці 34-го Курбас «в прекрасному англійському костюмі» з'явився в Медвеж'єгорську і був призначений головним режисером театру. Свідчення людей, що працювали з ним на Медвежці й на Соловках, на жаль, досить сумнівні, та все ж пошлемося на них.

Актор театру «Березіль» Олександр Тимофійович Подорожний, який потрапив на Біломорсько-Балтійський канал ще на початку 30-х років і не пізніше літа 35-го звільнений з табору, грав у Курбаса в грудні 34-го. Зберігся текст його ролі (матрос Бондаренко у п'єсі Л.Славина «Інтервенція»), на якому стоїть дата: Медгора, XII, 34.

Дерев'яний театр був за півкілометра від табору. Невеликий, чоловік на 300, затишний осередок європейських розваг для працівників управління ББК.

Гріх не назвати тих, чий смаки, а також накази покликали до життя театр на Медвежці — Центральний театр ББК: начальник ГУЛАГу (рос.) М.Д.Берман, начальник Білбалттабу С.Г.Фірін, начальник Біломорбуду Л.І.Коган, заступник начальника Біломорбуду Я.Д.Рапопорт, начальник робіт Н.А.Френкель.

В'язні в цьому театрі з'являлися нечасто, до них приїжджали агітбригади з концертними номерами. А втім, після пуску каналу в спорожнілих бараках розміщалися спецпереселенці — розкуркулені із сім'ями, які повинні були взимку валити ліс, а влітку — на болоті — займатися сільським господарством. Та, мабуть, їм було не до вистав!

У театрі працювало багато людей. Асистент Курбаса по художній частині В.Цеханський згадував:

«Були й вільнонаймані. Велика трупа, лише в оркестрі було чоловік 30 — 40. В цілому близько сотні... Театр великого розмаху!

Театр був, як тепер кажуть, синтетичний. В перший день тижня давали драму, в другий — оперу, в третій — оперету. Четвертого дня був балет, п'ятий відводився для симфонічного оркестру, шостий — театру мініатюр та естради, на сьомий день показували свіжий фільм».

Директором театру під час перебування В.Цеханського працював Д.М.Персон, колишній комерційний директор «Міжрабпомфільму», музична частина — в руках колишнього ректора Московської консерваторії Б.Пшибишевського. А головний режисер — відомий конферансьє А.Г.Алексєєв. Як згадував Цеханський, зміщення з посади й призначення замість нього Курбаса, звичайно ж, не сподобалося Алексєєву, і він домігся-таки свого: напередодні генеральної репетиції «Інтервенції» «ідеологічного ворога» Курбаса відправили на Соловки.

Коли він там з'явився? Очевидно, не раніше травня й не пізніше жовтня 35-го. Й оселився, мабуть, у двоповерховому келійному корпусі, між Архангельською та Білою (Головленківською) баштою: невелика склепінчаста келія з ґратами на вікні, залізне ліжко, на стіні килимок з українським орнаментом, на ньому — жіночий портрет у овальній рамі з карельської берези. Як жорстоко, глумливо викривлялася його мрія про усамітнену спокійну старість: острів у морі, маяк. А на острові — табір, місце доглядача маяка зайняте. На Медвежку доходили чутки, ніби Курбас намагався покінчити життя самогубством, повіситися...

На Соловках тоді діяли драмгурток вільнонайманих та агітбригада ув'язнених, професіоналів небагато, та вони все прибували: актор «Березія» Ф.Д.Гладков, актор А.Т.Паламарчук, режисер Д.Д.Ровинський, драматург М.Д.Ірчан, актор МХАТу В.С.Цишевський, відомий співак Л.Ф.Привалов, ленінградський піаніст Н.Я.Вигодський...

Курбас об'єднує аматорів і професіоналів в один колектив і заново створює театр на Соловках. Свій останній театр. І все в ньому відбувається чесно, серйозно й по-справжньому, як при створенні будь-яко-

го хорошого колективу: відповідальний вибір п'єси, навчання акторів, нічні репетиції. Досвідчена рука Курбаса спрямовує зусилля багатьох десятків людей до того заповітного дня, коли нарешті видрукують програму з жорстким попередженням: «Входити в зал після 2-го дзвінка категорично заборонено», і в притихлому театрі згасне світло.

Коли уявляєш собі цей, трохи витягнутий у довжину зал, коли уявляєш собі обличчя тих, ким за хвилину заволодіє фантазія, хочеться згадати слова юного Белінського: «Чи любите ви театр, так як я люблю його, тобто усіма силами душі вашої (...). Чи, краще сказати, можете ви любити театр більше за все на світі, крім блага й істини?»

Ні, не всі глядачі Соловків любили на волі театр так палко і віддано! Для вуркагана і професора ціна його була різною. Та тут, підвладні силі мистецтва і великої ілюзії театру, вони однаково віддавали душею — хай на коротку мить. Вони навіть сміялися — та як!

Мабуть, у березні — квітні 1936-го Курбас поставив «Учня диявола» Б.Шоу. Є в цій чудовій п'єсі, дія якої відбувається в роки боротьби за незалежність Америки, саркастична сцена: англійський суд, аніскільки не цікавлячись суттю справи, присуджує пастора Андерсона до смертної кари, хоча насправді перед судом інша людина, Річард Дайджен.

Коли генерал Бергойн вишукано переконує Річарда, що йому краще бути повішеним, аніж розстріляним, оскільки солдати британської армії погано стріляють, а «повісити вас ми можемо з цілковитим знанням справи і для повного вашого задоволення... Вам буде зручно, містере Андерсон, якщо вас повісять о дванадцятій годині дня?» — в залі виникав сміх і аплодисменти.

З чого сміятися? Із невідповідності гречності Бергойна й страхітливому беззаконню суду, на якому вже сказано, що Річард — не Андерсон? Із незбагненої логіки, за якою рішення тупого майора Суіндона повісити безвинного з виховною метою не відмінялось проникливим Бергойном?

З кого сміялися? Із себе. Із своїх показань, своїх слідчих, своїх процесів. І, значить, життя — поки воно життя — брало своє? Так, звичайно!

У давньому спектаклі Курбаса «Джیمмі Хіггінс» голос із хору робітників, з темряви, звертався до головного героя, чесного американського соціаліста, якого катували в англійській контррозвідці (Архангельськ, 1919):

*Ти Ісус на хресті, і коли ти зрадиш,
То світ назад відступить, може, назавжди.
Ти мусиш терпіти, ти мусиш це перенести,
І це, і те. Ти мусиш все переносити вічно.
Так довго, як цього треба...*

Тепер Курбас повинен був умовляти самого себе — витримати, вистояти. Сили ще були, хоча й голова посивіла. В 37-му йому виповнилося п'ятдесят, і з часів давньої молодості збереглася хіба що легка хода та невикорінена здатність запалюватися в роботі.

Письменник Рустем Валаєв, брат якого, Ростислав Валаєв, грав у Соловецькому театрі, пригадував розповідь брата про пошуки героїв для «Аристократів» Погодіна (сам Ростислав грав Костю Капітана):

«Завжди коректний і стриманий, Курбас на репетиціях «Аристократів» нервував і говорив акторам про їхню неспостережливість, невміння розкрити образ, звертав увагу на неправильні інтонації, жести, ходу.

— Ви вийдіть у табір і подивіться, як ходять злодії й бандити,— казав Курбас акторові, який грав Лимона. — А яка з вас Сонька?! — докоряв режисер актрисі, що сором'язливо кліпала. — Адже ж є у таборі дві-три повії; поспостерігайте за їхніми манерами: придивіться, як вони заглядають у очі чоловікам, як закидають, сидячи на лавці, ногу на ногу, як пускають дим із цигарки...

Пропрацювавши над «Аристократами» майже півтора місяця, Курбас відмінив усі репетиції і без будь-яких пояснень раптом виїхав на Анзер і Муксалму.

З'явившись у театрі через кілька днів, він відрекомендував акторам злодія-рецидивіста, привезеного ним з Анзеру, та якусь перепудрену, розмальовану дівицю з нахабним поглядом, вивезену з Муксалми.

— Ось ваші нові колеги,— мовив Курбас до акторів. — Цей товариш гратиме Лимона, а ця дама, пардон, дівиця — Соньку.

Помітивши недовірливі погляди акторів, він додав:

— Вони відмінно зіграють свої ролі!

І справді, Сонька та Лимон грали в цьому спектаклі так, як можуть грати лише обдаровані, професійні актори.

Прем'єра пройшла з грандіозним успіхом.

Якої величезної сили талантом повинен був володіти Лесь Курбас, аби створити при майже повній відсутності професійних акторів такий яскравий, правдивий, незабутній спектакль!»

Втім, злодій у ролі Лимона, напевно, не втримався, бо програма зберегла ім'я іншого виконавця — Цишевського.

Так і минули соловецькі дні й місяці Курбаса — в труді, в невпинному борінні надій і відчаю. Він ставив «Весілля Кречинського» А.Сухово-Кобиліна, «Славу» В.Гусєва, «Інтервенцію» Л.Славіна,— доводилося грати багато п'єс, бо за 3-4 рази вся публіка встигала їх переглянути. Він ставив нові спектаклі, готував концерти й закреслював прожиті дні.

У вересні — жовтні 1937-го Курбас ще живий. Особлива «трійка» УНКВС Ленінградської області додає йому новий термін, який — невідомо.

Обстановка в таборі на цей час погіршилася, з ув'язненими починають поводитися суворіше. Тоді, а чи пізніше, запроваджена єдина форма: сіро-сталеві гімнастерки, зелені штани військового зразка, кашкети, бушлат на ваті. Все з клаптів двох кольорів — сірого й зеленого.

Напевно, саме в листопадові дні 1937 року відбувається не знана нами катастрофа. По всіх корпусах прокочується найжорстокіший обшук, відбирають книги, папери, листи, все, чим жила більшість. Потім роботи і вільне ходіння припинені, в'язні замкнені в камерах.

Серед них і молодий український поет Василь Мисик, якого я в 60-ті роки розпитувала про минуле.

Хто-хто, а він потрапив на Соловки абсолютно випадково: вночі, на темних сходах парадного люди з НКВС зупинилися перед дверима квартири, де він одержав кімнату. Щоправда, в ордері було зазначено «Василь Минко», на дверях же — «Василь Мисик», але в поспіхові здалося, що то одне й те саме.

Коли Мисика привезли на вулицю Чернишевського, де в Харкові розміщувалось управління, непорозуміння відразу вияснилося, та — на жаль! — нічого не змінилося. Слідчий спокійно втішив: і до Минка черга дійде. Однак галочка в списках проти його імені вже стояла, потік нових надходжень не вичерпувався, — і прожив Василь Минко вільним громадянином!

Слідство у справі Мисика закрутилося, знайшовся й потрібний донос, та тільки всі звинувачення арештований відхиляв. Делікатна і м'яка людина, поет неголосного, але чистого тону, він уперто стояв на своєму, нічого не визнав і нічого не підписав. Справі це, втім, не допомогло, все одно — п'ять років і традиційний шлях на Соловки.

Всі соловецькі роки Мисик провів як непримітний добросовісний в'язень. Жодного разу не виділився, не спробував знайти собі полегшення. Доля наділила його не лише рідкісною тактовністю, а й обережністю. А може, глибоке вивчення східної поезії, як і гірких біографій придворних поетів середньовіччя, — заняття, якому він у Харкові віддавав так багато часу, може, саме це вивчення зробило його мудрішим? У 1939-му році, коли закінчився термін, його випустили.

Восени 1937-го він замкнений у камері, як і всі інші. Продовжувалося це день? Два? Потім табір повернувся до життя, але Мисик не побачив уже нікого з українських письменників і журналістів, з якими спілкувався. Зник і Курбас.

Чутки ходили найрізноманітніші: розстріляли, втопили в баржі, відправили в Медвежку і далі — вивезли на острів Вайгач. Свідків не було. Запліснявілі посилки через кілька місяців повернулися до рідних.

Ніяких достовірних свідчень про Курбаса у мене більше немає. В чернетках В.Василька до п'єси про його вчителя «Чашка чорної кави»

(60-ті роки) збереглося два слова: «Воркута. Страта». Мабуть, Василько чув і про такий варіант долі Курбаса, що цілком можливо, але потребує перевірки.

У довідці про смерть Курбаса, виписаній Васильєвострівським ЗАГСом, вказана дата смерті — 15 листопада 1942 року і її причина — «крововилив у мозок».

Колись Голос із хору в «Джیمмі Хіггінс» (цей текст належав Курбасу) прощався з героєм, що втратив розум від болю:

*Я людина, я перемагаю.
Я перемагаю плоть слабу,
Роздавлюю тіло й підношусь над ним.
Я глузую з його тюрем,*

*З його мук, з його страхіть.
Я — істина, і голос мій почує світ.
Я — справедливість, і мною будуть керуватись в світі...
Визволення, визволення, визволення!*

//Київ. — 1988. — № 7. — С. 111-134.

ДЕЛО № 1255. ВМЕСТО ЗАВЕЩАНИЯ

Николай (Микола) Кулиш еще писал сценарий «Парижком» и новую пьесу «Такие», а в показаниях литературных и театральных друзей он уже фигурировал как активист контрреволюционного подполья. Большинство его пьес к тому времени было запрещено: «Народный Малахий», «Маклена Граса» и «Мина Мазайло» исчезли с афиши харьковского «Березиля», как и «Патетическая соната» из репертуара московского Камерного театра. 26 декабря 1933 года руководитель «Березиля» Лесь Курбас был арестован в Москве и привезен в Харьков. Затевалось дело «Украинской военной организации» (УВО). Дело это было разветвленное и долженствующее создать впечатление, что существует серьезное контрреволюционное движение. Писатели и журналисты, актеры и режиссеры, прочие представители интеллигенции обвинялись в намерении поднять восстание против советской власти, а для начала убить секретаря ЦК КП(б)У П.Постышева и руководителя украинского НКВД Л.Балицкого.

По ходу следствия фамилию Кулиша произносили часто. Но не был, видно, подан главный сигнал из Москвы. Убийство С.М.Кирова оказалось тем сигналом, которого ждали, и в короткие декабрьские дни исчезли все, кого давно уже высмотрело бдительное око ГПУ-НКВД.

Неудивительно, что Кулиш был одним из первых, кто попал под молот истории. Для сметливых, малограмотных приспособленцев, собиравшихся под флагом «пролетарской культуры», он, драматург милостью божьей, человек с независимым характером, не терпящий лжи, фальши, представлял собой настоящую мишень. Недостатка в доносах явно не было. Впрочем, работать, писать было уже невозможно. Разлитая в воздухе напряженность вызывала «тихое помешательство», художников мучило неотступное преследование «ангелов-хранителей» с черным мехом на плащах...

Кулиш был арестован на улице 7 декабря следующего, 1934 года, и немедленно отправлен в Киев, помещен в специзолятор НКВД на Институтской улице. 17 декабря там расстреляли группу украинских интеллигентов, следствие по делу которых велось, как того требовал указ, подписанный Калининым, 10 дней. Расстреливали недалеко от ампириного дворца, где до революции помещался институт благородных девиц, в гараже, запустив моторы машин; трупы увозили за город, как полагают, в Быковню.

Известие о гибели этой группы быстро распространилось среди заключенных. Официальное сообщение появилось в «Правде», где был опубликован список расстрелянных.

Кулиш, судя по стремительности следствия, должен был попасть во вторую группу. Следователь Проскуряков уже 19 декабря предъявляет обвинение по статье 54, п. 8, 11 (украинский аналог известной 58-й).

Кулиш отказывается принимать участие в сценарии, сочиненном НКВД, даже тогда, когда ему оглашают свидетельства несчастного, запутавшегося артиста Антона Крушельницкого, у которого только что расстреляли двух сыновей. Отказывается даже тогда, когда ему открылась горькая участь прозаика Михаила Ялового, арестованного еще в мае 33-го года (именно этому веселому человеку суждено было стать тем «расколовшимся», который в течение полугода называл все новые и новые имена «террористов»).

Но 23 декабря он получает поистине шоковый удар! Следователь зачитывает показания многолетнего приятеля Кулиша Григория Эпика, последнего гораздо дальше Крушельницкого: он приписывал драматургу, кроме подготовки террористических актов против секретаря ЦК КП(б)У П.Постышева и руководителя украинского НКВД Л.Балицкого, также идею установления в Москве связи с журналистом Л.Ковалевым для возможного убийства Сталина. Эта последняя «деталь» (все равно кто ее автор — Эпик или следователь) вела Кулиша прямо к расстрелу.

Кулиш писал впоследствии: «Это показание Эпика довело меня до психического заболевания (галлюцинации перед судом и после суда)».

25 декабря в ведении следствия наступает перелом: оно идет беспрерывно. Одним числом помечены три протокола допросов. Если во

время первых двух Кулиш отрицает свою причастность к украинской контрреволюционной организации, то на третьем он уже признает, что был активным участником ОУН, и даже «за хорошее поведение» получает своего рода подарок от НКВД — 25 декабря помечено первое письмо Кулиша жене.

Следователь торопится, на следующий день после «удачного» допроса он переспрашивает заключенного: «Подтверждаете ли вы свои показания?» «Да,— отвечает тот, — полностью подтверждаю».

Дело № 1255 велось быстро и вполне успешно. Подследственный вел себя в пределах нормы: сначала отказывался, затем соглашался, уяснив свою роль, и в суде, кажется, не собирався отрекаться от своих показаний.

Однако, как теперь стало известно из следственного дела, Кулиш повел себя очень странно для человека, имевшего опыт гетманской и советской тюрем. Вряд ли он мог забыть о заповедях тюремной жизни, одна из которых — никогда не говорить на политические темы. Тем не менее, возвращаясь в камеру, Кулиш вступал в политические дискуссии со своим соседом. Невольно приходит мысль, что Кулиш понимал: только письменный донос сохранит память о нем, сможет сыграть роль правдивого свидетельства. Тем более, что возможности покончить жизнь самоубийством, как это сделали М.Хвылевой и М.Скрыпник, у него не было, а безгласно уйти в небытие в потоке покающихся он не мог. Это было не в его характере. Он должен был передать потомкам свое «последнее письмо». Ему было только 42 года, жизненные и творческие силы еще не оставили его. Может быть,— хотя такого рода утверждения всегда содержат элемент бездоказательности,— он избрал единственный в его положении способ изложения мыслей. Замкнутый, сдержанный Кулиш вдруг простодушно пускается в рискованную беседу о времени и о себе.

Сокамерник потрясен тем, что слышит. И скоро в деле № 1255 появляются исписанные с двух сторон карандашом (тут же, в НКВД, впрочем, перепечатанные) листки доноса.

Следователю
СПО НКВД УССР
тов. Грозному
от Штейнберга
Эдуарда Ароновича

Заявление

В камере со мной живет Николай Гурьевич Кулиш. Идеи и положения, которые в беседах со мной Кулиш отстаивает, убедили меня в том, что он и сейчас еще остается злейшим врагом диктатуры пролетариата и коммунистической партии. <...> Я считаю поэтому необходимым из-

ложить основные взгляды, высказанные Кулишом.

В центре всего, всех проблем мира Кулиш ставит национальный вопрос. У него еще, правда, большое место занимает крестьянский вопрос, но и его он рассматривает с точки зрения национального вопроса. <...>

Москву Кулиш сравнивает со старым Римом. Точно так же, утверждает он, как старый Рим жил за счет своих провинций, высасывая из них все соки, концентрировал у себя все богатства, ценности и произведения искусства, точно так же Москва живет за счет национальных республик. Причем он не считает нужным даже доказывать, что экономическое положение Украины является колониальным по отношению к советской России,— это он считает само собой разумеющимся.

Кулиш ставит вопрос еще шире,— он говорит, что помимо хлеба, угля, железа, произведений промышленности и т. п. Москва забирает также все ценное из людей, все талантливое из области литературы, искусства, живописи и науки — одним словом, во всех областях Москва живет паразитом. <>

Величайшие достижения Советской Украины Кулиш, со своей точки зрения считает как раз ее несчастьем: «Что такое Днепрогэс и Днепромбинат с точки зрения национального вопроса? Это не что иное, как мощная опорная база дальнейшей русификации Украины, мощная ячейка для закрепления великодержавной политики, а следовательно, не уничтожения, а закрепления и углубления колониального положения Украины. <...>

Многие «теорийки» излагаются Кулишом в неважном виде, в устах третьих лиц. Так он излагает, например, «теорию», высказанную будто Курбасом, о том, что русский народ не выдвинул ни одного таланта, ни одного гения. Все великие люди, которые выдвинулись в России в разных областях на протяжении всей истории, по национальности не русские. Отсюда мораль — русский народ представляет собой низшую категорию в сравнении с другими, может ли он претендовать на передовое руководящее место? <...> Оказывается, что великие люди России это только украинцы: здесь и Паскевич, покоритель Кавказа (черниговский казак Басько), Гоголь в области литературы, Немирович-Данченко в области театра и т. п.¹

Для подтверждения своих высказываний у Кулиша на все есть тенденциозно подобранные факты. <...> Он рассказывает о том, что из Полтавы забрали в Москву существовавший там с давних пор музей «национальной вышивки», что в Киеве нашли известную картину «Адам и Ева» и тоже забрали и т. п.

Руководителей нашей партии Кулиш считает великодержавными

¹ Эти примеры Кулиша почерпнуты из Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона (т. 44, с. 919; т. 40, с. 842).

шовиністами. <...> Ярким представителем великодержавництва на Україні Кулиш вважає тов. Постышева. <...> Утверджує — «Постышев говорив про любов до Москви з такою істеричністю в голосі, і я почувував, якщо його поскрести, то вилізе з-під маски інтернаціоналіста справжній великодержавний шовініст», — так утверджує Кулиш. Великодержавний шовінізм, — говорив Кулиш, — процвітає в Москві в усіх областях, і ніхто з ним не веде ніякої боротьби, — навпаки, він ще поощряється².

Проявленням цього в області театру Кулиш вважає п'єсу «Дні Турбіних»³, в літературі твори Хлебникова і т. п. Але це не все. Кулиш висунув теорію існування радянського фашизму. Проявленням цього в літературі вважає роман А. Толстого «Петр І». О політиці від свого імені він не говорить, але повідомляє, що Курбас вважав представителем радянського фашизму в політиці П.Постышева.

Толстой, мовляв, малює Петра сильним волею людиною, безпощадно розправляючись з усіма, хто перешкодив створенню великої Росії. Що це таке, як не заклик, питає Кулиш, до того, щоб кончатися раз назавжди з російською м'якотелістю, розхлябаністю, інтелектуальним м'якосердеччям, щоб бути сильним в угнітінні інших народів і зміцненні великодержавної Росії? Попробував би, каже Кулиш, хто-небудь з українських письменників написати такий роман до гетьмана Мазепи, його б негайно посадили в ГПУ.

Положення української літератури він вважав найгіршим. Талантливий письменник повинен або відмовитися від української літератури, переїхати в російську, або, якщо він слухає голос свого серця і напише справжнє художнє творіння, його посадять у в'язницю. Внаслідок цього в літературі на Україні залишилися тільки посередності, лжеці і бездарності. В Радянській Україні література засуджена на прозябаність, на провінціалізм, вона ніколи не досягне рівня великої світової літератури.

Всесоюзний з'їзд письменників був, за визначенням Кулиша, по суті, фальшою і обманом. Письменники одні говорили на трибуні, інші утверджували в кулуарах. Письменники не можуть створювати великих

² Тут і далі Кулиш виступає проти імперського великодержавного свідомості, успадкованого новою владою в формі складного конгломерату ідей, виправдовували безоглядне підкорення окраїн центру і русифікацію під прапором інтернаціоналізму.

³ В 1927 році Кулиш розуміє, що національне відродження України заплутується в павутинні політичних обманів. Це углиблює його розчарування в ідеях більшовізму і визначає багато, в тому числі і відношення до «Днів Турбінних» М.Булгакова — предмету жарості дискусій в 1925-1929 роках. Розподіл світла і тіні в спектаклі МХТ обрадив українську інтелігенцію: білогвардійцям були віддані світлі тони, а повстанцям проти гетьмана — сажа. Сам Кулиш відповів Булгакову драмою «Патетична соната», поставленою А.Таїровим в Камерному театрі і забороненої в 1932 році.

вещей, потому что они обходят важнейшие проблемы, а обходят они их потому, что боятся писать правду. <...>

Быть писателем с пролетарской идеологией и крупным художником — вещи несовместимые, по мнению Кулиша. Все талантливые люди, — говорит он, — всегда были в конфликте со своим обществом... Вокруг больших вещей всегда идет драка, борьба. Этим Кулиш намекает, что если сейчас его критикуют и даже арестовали, то потомством он будет признан, и все те, которые писали против пролетарской революции. Все же пролетарские писатели ничего ценного не создадут и не переживут свои произведения.

Общий вывод в отношении строительства культуры на Украине Кулиш делает самый плачевный. Балицкий, говорит он, может только разрушать. Ему скажут, так он еще три тысячи арестует за одну ночь. А вот создавать некому. Все ценное и талантливое разогнано и уничтожено. <...>

Нечего удивляться, что когда я напомнил Кулишу мнение Гейне о том, что партия националистов будет первая, которая попадется коммунизму на пути к его победе... что коммунизм не совместим с национализмом, Кулиш реагировал на это взрывом злобы и негодования.

Кулиш делает вид, что для себя он разрешил национальный вопрос, но при этом ехидно добавляет: «Пусть колхозники перейдут на русский язык, мне это все равно».

«Но как вы думаете, — спрашивает он меня, — когда вся так называемая большевистская украинизация окажется блефом, в городах уже провал, село переходит на русский язык, советский и партийный аппарат живет русской культурой (при этом он добавляет — как царские чиновники) — кто исторически будет оправдан?» И Кулиш выражает большую надежду, что историей будут оправданы они, украинские националисты, а не партия большевиков.

В основе всей политики, которую партия проводит на селе, лежит принцип принуждения, — таков тезис Кулиша. Он отрицает, что было добровольное движение миллионов крестьянства к социализму, организованное партией. Колхозный строй он считает внешне навязанным крестьянству и поэтому шатким и непрочным.

Нам воевать нельзя, — говорит Кулиш, — ибо при первом большом историческом испытании колхозы разбегутся. Он меня высмеивал, когда я доказывал ему обратное, что победа контрреволюции и реставрация невозможны — уже потому, что в массе своей крестьянство не захочет вернуться к старому и поднимется сознательно на борьбу за свои колхозы. Разве, спрашивает он, колхозный строй принес крестьянству счастье, что оно станет за него бороться. Наоборот, они помнят хорошее, старое время, когда они были хозяевами своей пшеницы и своей судьбы, когда они могли на выбор привозить гостинцев жинке

с ярмарки. Они, наверное, захотят скорее вернуться к старому. <...>

История повторяется,— утверждает Кулиш. С этой точки зрения строительство бесклассового общества — это сказка. Конечно, будет что-то новое, старые классы исчезнут, но возникнет новая форма неравенства и социальный вопрос останется неразрешенным по-старому.

И две тысячи лет тому назад люди, в старом Риме, сидели в тюрьмах и рассуждали о том, что можно установить общество, где будет царствовать справедливость и равенство. Передовые люди того времени видели этот идеал в христианстве. Однако, как видите, после двух тысяч лет христианство обанкротилось, справедливое общество не установлено и социальный вопрос не разрешен.

Коммунизм,— утверждает Кулиш,— тоже обещает справедливое общество, но он неизбежно придет к тем же результатам. Поэтому все разговоры о бесклассовом обществе являются только разговорами. <...>

Теперь о некоторых других теориях Кулиша. Он считает, что оправдалась теория «крайних» Эпика и его же утверждение, что политика — жестокая вещь. Смысл этой теории и этого утверждения в следующем. Государство арестовывает не тех, кто провинился, а кого надо взять по политическим соображениям. Политика — жестокая вещь. При ней попадают под арест всегда крайние...

Отсюда следует, что дела фабрикуются или создаются «грязными методами», как любит иногда выражаться Кулиш. Он считает, например, дела о террористической деятельности украинских националистов вымышленными и сфабрикованными. Эта правда,— говорит он,— обнаружится. Мы узнаем самые сокровенные тайны древнего Египта, раскапывая пирамиды. Тем более правда наших дней, она обязательно обнаружится, и мы будем оправданы. При этом Кулиш высказывает надежду, что новое поколение не окажется таким боязливым, как он и его товарищи, и когда из тех, будущих противников Советской власти, о которых Кулиш мечтает, попадет кто-нибудь в ГПУ — он заговорит со следователями иным языком. Вот тогда они почувствуют, что выросла сила, а она обязательно вырастет, добавляет он. Вот с чем он носит и какие мечты имеет.<...>

Таковы думы будто бы разоружившегося Кулиша. Таков облик этого рыцаря печального образа. И если он думал о поддержке восстания против диктатуры пролетариата, и только сильно сокрушался о его безнадежности и неизбежности поражения, как он в этом признается, — то он еще когти себе не обломал. Он их только скрыл и может еще ими царапаться.

В заключение следует указать на то, что Кулиш сокрушается о «нашем народе», который-де не воспитали. Мы,— говорит он,— не пережили счастливой поры демократии, а прямо перескочили из царской деспотии в новую деспотию, которая называется диктатурой пролетариата. Он проливает слезы умиления по «достижениям» капиталистического Запада, произносит напыщенные речи, какой он сторонник

«народных прав» и «народных свобод». Но под этим хвастливым народолюбием не трудно открыть досаду, гнев и озлобление эксплуататорских классов, которых революция лишила политических прав. А под трепетным восхищением «демократическими» достижениями Запада не трудно видеть восхищение фашизмом.<...>

Идеология Кулиша сшита из пестрых лоскутьев, она перевита злобными пасквилями на все пролетарское, советское, коммунистическое, фальшивой романтикой по отношению к прошлому вообще и националистическому прошлому в особенности, страстным умилением перед всеми «достижениями» и продуктами капиталистического мира периода его загнивания.

P.S. ... Читая «Военные мемуары» Ллойд Джорджа, Кулиш обратил особое внимание на Ирландское восстание. На мой вопрос, почему он считает это особо важным, он ответил: «Видите, национальный вопрос существовал и существует, и его нельзя отменить никакими арестами».<...>

О положении Украины 1932—1933 гг. он говорит, что она была обречена на голодное вымирание. Он рассказывает, что верил, что было много миллионов умерших. И сейчас еще Кулиш утверждает, что советские органы нарочно не регистрировали смертность для того, чтобы скрыть то, что происходило на Украине.

Все сколько-нибудь мыслящие люди, имевшие свое мнение, рассуждает этот господин, сидят в тюрьмах или сосланы. При этом он задается вопросом — кто будет сейчас строить украинскую культуру? На мой ответ, что у нас ведь есть Академия наук, Союз писателей, университеты, много научно-исследовательских институтов — и всюду ведь свои кадры — он разразился хохотом.

Странный вы человек, — заметил он мне, — там ведь ничего ценного не осталось. В выдвигание молодых кадров он тоже не верит...

Весь мир рисуется этим господином в черных красках. Все эти темные люди с низменными инстинктами, подхалимы — одним словом, серая скотская масса. До таких геркулесовых столбов доходит Кулиш в своем контрреволюционном озлоблении.

Только три фигуры возвышаются на этом темном фоне: это он, Курбас и Хвылевой. У них одних были светлые идеи, открытые, правдивые сердца, честное стремление делать добро своему народу. И все это растоптали и уничтожили безжалостные варвары большевики.

Таковы на сегодня подлинные мысли и высказывания этого обанкротившегося рыцаря.

Нет, господин Кулиш еще своего контрреволюционного жала не выпустил.

Э. ШТЕЙНБЕРГ

Вот такое сочинение попадает в руки следователю Проскурякову!

Он вкладывает его в дело и сопровождает постановлением, из которого мы узнаем, что сам Штейнберг обвинен в троцкизме, дело его закончено и уже направлено на рассмотрение Особого Совещания НКВД СССР. С заявлением же по поводу Кулиша Штейнберг, как замечается, обратился к следователю «по собственной инициативе».

Заявление это было приобщено к делу, но, судя по всему, дальнейшего хода не получило. Не оттого ли, что оно оказалось чересчур системным, явно с избыточной информацией излагающим взгляды соседа Штейнберга. Возникает даже мысль, что, может быть, это вообще не донос, а результат особого, возможно, молчаливого сговора двух умных людей?

Кто из них сыграл лучше, «хихикающий» Кулиш или рьяно его обличающий Штейнберг? В любом случае Кулиш достиг нужной цели: Штейнберг изложил мысли оппонента как систему взглядов на современную ситуацию. Временами в тексте звучат даже интонации драматурга, его смех (у Кулиша был тонкий голос, и саркастический смех его можно было принять за «хихикание»).

Готовясь уйти из жизни, Кулиш осудил себя и свое поколение за боязнь (вспомним слова М.А.Булгакова о трусости, самом страшном из пороков). Он не надеялся увидеть новую жизнь. Но он знал, что она придет. Потомкам он завещал освободиться от деспотии диктатуры пролетариата, вернуть народу свободу, права и землю...

В Киеве судьба помиловала Кулиша — он получил 10 лет и попал на Соловки. Но 9 октября 1937 года он был приговорен к расстрелу, и 3 ноября, вместе с другими деятелями украинской культуры, был убит. Где? Пока мы этого не знаем... Возможно, что на Соловках.

//Московский наблюдатель. — 1991. — № 2. — С. 17-20.



VII. РУСИСТИКА. КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ

«...мистецтво залишиться над кров'ю, над трупами – як субстанція вічна. У цьому пункті Куліш – найбільший реаліст, – бо він бачить, як розсипається світ, і заклики до любові нездатні той процес зупинити. Водночас він найбільший ідеаліст, бо надає мистецтву того абсолютного значення, якого воно усе ж таки не мало у Достоевського»

Наталя Кузякіна. «Патетична соната» М. Куліша та образи Ф. Достоевського // Херсон: ХОВГ, 1992. – С. 7-9.

МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ

Проблему, вынесенную в заглавие статьи, еще нельзя рассмотреть всесторонне. Этому мешают важные обстоятельства и прежде всего отсутствие собрания сочинений Булгакова, особенно тома малой прозы 1922—1925 годов на русском языке,— у

историка нет уверенности, что он полностью владеет материалом. Не выработан и всесторонний взгляд на деятельность Демьяна Бедного, назвавшего себя в 1934 году «Ильей Муромцем» русской поэзии. А.Макаров в 60-е годы сделал попытку трезво оценить его поэзию, но в 80-е годы И.Эвентов вернул читателя назад, к весьма однолинейным представлениям¹. Нет работ, в которых фигура Демьяна Бедного была бы показана на широком фоне культурной жизни 20-х — 30-х годов.

Тем не менее вопрос о литературных взаимоотношениях Булгакова и Демьяна Бедного — хотя бы в общих чертах — должен быть поставлен. Б.М.Гаспаров справедливо видит Демьяна Бедного одним из прототипов образа поэта Бездомного в «Мастере и Маргарите»². Но задолго до этого романа, уже в произведениях первой половины 20-х годов, Булгаков делает первые полемические ходы.

Жизнь писателя в Москве начиналась трудно. Приехав в сентябре голодного 1921-го в столицу, он берется за любую работу, чтобы выжить. Публикации в «Накануне» вводят его в мир коренной московской интеллигенции. Здесь писатель находит себе друзей и единомышленников, готовых к работе культурного возрождения.

Очерки Булгакова о Москве горько-жизнерадостны: он приветствует оживление городской жизни в условиях нэпа и слово «Ренессанс» пишет с большой буквы. Он схватывает и укрупняет события, из которых видно, как «из хаоса каким-то образом рождается порядок».

Естественно укреплялись и надежды писателя на улучшение жизни интеллигенции: «Вот писали все: гнилая интеллигенция, гнилая... Ведь, пожалуй, она уже умерла. После революции родилась новая железная интеллигенция. Она и мебель может грузить, и дрова колоть, и рентгеном заниматься.

— Я верю,— продолжал я, впадая в лирический тон,— она не пропадет. Выживет» («Столица в блокноте»). Он сам принадлежал к этой интеллигенции и надеялся не только выжить, но и создать себе благоприятные условия для писательской работы.

М.Чудакова справедливо пишет, что для Булгакова тех лет «проч-

¹ См.: Макаров А. Демьян Бедный. — М., 1964; Эвентов И. Демьян Бедный. Жизнь, поэзия, судьба. — М., 1983.

² Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа «Мастер и Маргарита». — Slavica Hierosolymitana, 1978. — Т. 3. — С. 202-203.

ность установившегося социально-политического порядка — факт, не подлежащий сомнению и активно принимаемый им во внимание»¹. Пожалуй, ему тогда не хватало общей ясности в политических перспективах и не случайно цикл зарисовок «Столица в блокноте» заканчивался пожеланием: «В порядке дайте нам точку опоры, и мы сдвинем шар земной».

Вероятно, он полагал, что в стране должна постепенно устанавливаться атмосфера терпимости относительно всех жизнеспособных сил, сотрудничество которых способно преодолеть хозяйственный, и не только хозяйственный, развал. Как далеко заходили тут надежды и иллюзии писателя — сказать трудно. Важно, что в те годы он испытывает определенное доверие ко многим начинаниям времени, настроен на основательность созидания, на его успешную неторопливость. И это демонстрируют не только очерки Булгакова в берлинской газете «Накануне», но и его работа в московском «Гудке».

Булгаков начинал там в скромной роли обработчика писем, на четвертой полосе, в рубрике «Наша газета». Основной массив литературных работников газеты составляли одесситы: В. Катаев, Ю. Олеша, И. Ильф и др. Был необходим редакции и сатирик русского народного склада.

Поэт Зубило (Ю. Олеша) с призывом «Помоги!» обращается к Демьяну Бедному.

*«Кто же нужен в деле этом?
Ловок, опытен и рьян?
И художник враз с поэтом
Дружно рывкнули:
— Демьян!!!! <...>
Пусть заглянет к нам порою,
Вместе с нами
Дуть в гудок».*
(«Гудок», 1923, 29 марта).

Демьян Бедный не сразу отозвался на призыв редакции. По странностям судьбы вместо него, через два дня, на страницах газеты появилась, возможно, и не первая обработка Булгакова, но первая, о которой категорически можно сказать, что она принадлежит ему, судя по типажно-иронической подписи: «Иван Бездомный».

Демьяна Бедного на страницах «Гудка» еще нет, а Булгаков уже обрабатывает письма, успешно ведет юмористический раздел «Мелочи и мелочишки».

¹ Чудакова М. Опыт историко-социологического анализа...художественных текстов (на материале литературной позиции писателей-прозаиков первых послереволюционных лет). // Чтение: проблемы и разработки. — М., 1985. — С. 121.

Публикации Демьяна Бедного появляются на страницах «Гудка» только в конце 1923 года («В мутной воде. О селедке в Каспийском море и о нашем разоре» / 7. XII / и «Вагонные разговоры» / 11. XII /). Для поэта открывается рубрика «Маленький фельетон».

25 декабря «Гудок» печатает, первый на его страницах, рассказ Булгакова «Налет», редакция тем самым признает его как писателя. Отныне публикации Демьяна Бедного и Булгакова тесно сосуществуют во времени и пространстве. Особенно активен Бедный в первой половине 1924 года, во второй, напротив, «Маленький фельетон» чаще всего заполняет Булгаков. Возможно, для «Гудка» эта замена неравноценна. Но и Булгаков не испытывает торжества от своего продвижения в качестве фельетониста.

Напротив. О месяцах активной работы в «Гудке» Булгаков высказывается очень нервно: «В Москве долго мучился; чтобы поддерживать существование, служил репортером и фельетонистом в газетах и возненавидел эти звания, лишённые отличий. Заодно возненавидел редакторов, ненавижу их сейчас и буду ненавидеть до конца жизни»¹.

Пожалуй, Булгакову изменяет чувство юмора и само по себе это свидетельствует о страшной его усталости. Впрочем, и через несколько лет, вспоминая «Гудок», он напишет: «...более отвратительной работы я не делал во всю свою жизнь» («Тайному другу»).

«Отвратительная работа» в «Гудке» не была для Булгакова бесплодной. В сотнях писем с ним разговаривали современники, читатели газеты: железнодорожники с ближних и дальних станций, учителя с тех же станций, рабочие-путейцы. Тысячи живых фактов рабочей жизни, ранее совершенно неведомой Булгакову, открывали перед ним изнутри облик страны.

Как всякие жалобы, письма вопили о болезненности периода, когда старое рухнуло и продолжало разрушаться, а новое рождалось медленно и трудно. Взяточничество, казнокрадство, волокита и безответственность, хамское презрение к трудящемуся — родимые пятна старой жизни проступали сквозь грим новых слов, а иногда и не считали нужным гримироваться.

Булгаков находит всякий раз новые формы выражения (вплоть до сочинения стихов), чтобы мораль его фельетонов была ясна и действительна. То это краткое авторское обращение к герою, то ироническое увещевание, то объяснение от имени героя.

Заведующий участка Логинов, встретив десятника, спрашивает в служебном тоне, побрякивая цепочкой от часов: «Как вы смели, уважаемый, жениться без моего ведома? — У меня даже язык отнялся.

¹ Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков, под ред. Вл. Лидина. — М., 1926. — С. 55.

Помилуйте, что я — крепостной?» («На каком основании десятник женился?» /12. VIII. 24 /).

На выборах узлового месткома председатель именем РКП предлагает список, который не подлежит обсуждению: «Но когда разошлись, червь мне сердце источил, и я не вытерпел. Спросил у нашего партийного Назара Назарыча — развитого человека:

— Это правда, что вот мол от имени российской и не смей шевельнуть языком?

А тот и говорит:— Ничего подобного!.. Жаль, что я больной лежал, а я бы его разяснил. Безобразие! Хлестаков в полосатых штанах. Это не живое дело, а гнусный бюрократизм!» («Рассказ Макара Девушкина» /11. VI. 24 /).

Ретивый начальник охраны станции Линько издал приказ, чтобы каждый член охраны запротоколировал четырех нарушителей. А в случае отсутствия таковых — члены охраны увольняются. И они вынуждены хватать — мастера Шукина, адвоката Ламца Дрицера, тещу начальника станции с лукошком, артель временных рабочих. Телеграмма Линько: «Антип! Ты поставлен, чтобы злоумышленников ловить, но ежели их нету, благодари судьбу и сам их не выдумывай. Наш идеал именно в том и заключается, чтобы злоумышленников не было. Стыдись, Антип! Любящее тебя начальство». Получил Антип телеграмму, заплакал и подвиги прекратил» («Охотники за черепами» /18. VI. 24/).

Учитель пожаловался на бюрократически-хамское отношение комсомольцев: «Успенские комсомольцы! Поступили вы с учителем нехорошо, неаккуратно. Обидели его, а за что — совершенно неизвестно. Всякую культурную силу, работающую в нашей школе, нужно беречь и уважать. Вывод тут один: если обидели, нужно извиниться перед учителем и добрые отношения с ним восстановить» («Незаслуженная обида» /13. VI. 24 /).

На основе рабочих писем из месяца в месяц Булгаков сочинял блицкартины, правдивость которых подталкивала к единственно возможным выводам: потребуются десятилетия созидательной жизни для культурного воспитания граждан. И многие миллионы золотых рублей — для ликвидации бедности, неграмотности, нечистоты.

К таким размышлениям вели не только обработки Булгакова, но и все живые, остроумные материалы «Гудка», — в них шумел прибой необъятного житейского моря. Сейчас отчетливо видно, что мир третьей и четвертой полосы нелегко сочленялся с миром первой и второй полос газеты, отданных международным материалам и политическим мероприятиям.

В этом мире настойчиво готовились к мировой революции и обсуждали проблемы будущих гражданских войн. Нэп только дал возможность покончить с голодом, а «Гудок» уже печатал цикл статей Ю.Ларина «Хо-

мут на НЭП». Крестьяне жаловались, что боятся разворачивать хозяйство — чтобы не записали в кулаки. Под шапкой «Квартиры высланных нэпачей — рабочим фабрик и заводов» «Гудок» сообщал о высылке из столицы «социально-вредного элемента» (это решалось в закрытых заседаниях губсуда по докладу отдела управления Моссовета).

Нет, первые полосы «Гудка» не обещали спокойных лет, и, пожалуй, Булгакову неоткуда было взять столь необходимую «точку опоры» для размышлений о будущем. Естественно, не могли вызвать его симпатий и те писатели, которые все еще действовали методами гражданской войны, разобщая, разъединяя, разрушая скрепы общества, и, быть может, прежде многих Демьян Бедный.

Демьян Бедный в начале 20-х годов — самый известный советский поэт. Более того, он — правительственный поэт. Вместе с правительством он переезжает в 1918 году в Москву, живет в Кремле, в ежедневном общении с членами ЦК и Совнаркома. Выполняя задания редакторов «Правды» и «Известий», Демьян Бедный колесит по стране в собственном синем вагоне, выступления перед рабочими и красноармейцами — важная часть его работы.

Особенности гражданской позиции и литературной манеры Демьяна Бедного давно определились. Еще в 1915 году он писал В.Д.Бонч-Бруевичу: «Внутри я — фанатик. Отсюда и мой внешний признак — самодовольство и самоуверенность, которые неприятны, когда беспочвенны. А подо мной твердая почва»¹.

Твердая почва поэта — близость к большевикам, ненависть к царизму, призыв к уничтожению всех его основ. М.Горький в воспоминаниях отметил, что В.И.Ленин неоднократно подчеркивал агитационное значение работы Бедного, хотя и говорил: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди»².

Грубость Бедного замечали все, но многие ее оправдывали. А.Воронский видел ее корни в ненависти Демьяна Бедного к «барам и господам» — «ненависти ярой, тяжелой, черноземной, низовой, жгучей, густой». И поскольку сам Воронский полагает в начале 20-х годов, что «в великой социальной борьбе нужно быть фанатиком», он не протестует против «крепких и выразительных» слов поэта³. В годы гражданской войны ненависть поэта находит себе естественное применение, а его сатирические стихи высоко ценятся. Непрительный раешник простоватого, но лукавого, с подковыркой мужичка развлекал, задевал, подсказывал, что и как надо делать.

Новое время поставило перед Демьяном Бедным трудную задачу

¹ Демьян Бедный. Собр. соч. в 8 т. — Т. 8. — М., 1965. — С. 430.

² Ленин и Горький. Переписка. Документы. Воспоминания. — М., 1969. — С. 334.

³ Воронский А. Литературно-критические статьи. — М., 1963. — С. 110, 323.

общей смены идей и форм, совсем иной меры политической гибкости. Он к этому не склонен: «Кто скажет, что я обманщик? / Я просто слишком был ретив. / Но я, однако, не шарманщик, / Чтоб сразу дать другой мотив» («Моя отставка»).

Поэт, однако, быстро расширяет ту сферу, где он может оставаться самим собой («разжигатель неумный» — так он себя представляет) и где его привычные ходы сатирика-разрушителя оказываются желательными. Это была антирелигиозная пропаганда, для осуществления которой поэт имел в своем распоряжении страницы «Правды», «Известий», «Безбожника» и других изданий. В побасенках Демьяна Бедного, временами остроумных, использующих народные анекдоты, часто, однако, присутствовали однолинейность и грубость. Это было «кошунство, к которому тогда еще не все привыкли», — высказался позднее В. Катаев¹.

Да, смена богов в 1922 — 1924 годах (в «Гудке» особая рубрика — «Гибель богов!», «Богов насмарку!») происходила с удивительной наглядностью. В церкви Пимена в Москве, в комсомольском клубе, на алтарной двери появился огромный портрет Карла Маркса, в другой церкви алтарные иконы рабочие заменили изображениями К. Либкнехта — в центре, по бокам — Ленина и Троцкого. Открылся «первый в мире и единственный на земле» театр «Атеист»².

Не забыт и Демьян Бедный. Наречен его именем не только пароходик «Зосима и Савватий», но и церковь св. Пантелеймона в Москве, ставшая теперь клубом. Поэт от этой чести не отказывается, принимая ее как должное.

В центральной прессе мелькает имя Демьяна Бедного, везде его стихи. То, что казалось А. Блоку в 1921 году только горькой шуткой о будущем поэзии, — «что лавочку эту вообще пора закрыть, сохранив разве Демьяна Бедного и Надсона, как наиболее сносные образцы стихотворцев»³, — имело тенденцию осуществиться.

В памяти Булгакова, можно предположить, невольно откладываются сатирические ходы, имена и фамилии героев Бедного. Полемика односторонняя, ее ведет Булгаков, ее вряд ли замечает Бедный. Тем не менее она существует.

Начало ее в «Белой гвардии». Картина сна Алексея Турбина (5 глава) уже привлекала внимание исследователей; М. Чудакова видит в рассказе вахмистра Жилина о прибытии в рай зарождение собственно булгаковской темы перехода через смерть, в инобытие, которую впоследствии писатель развернет в «Мастере и Маргарите».

¹ Катаев В. Алмазный мой венец. — М., 1981. — С. 428.

² Экран рабочей газеты. — М., 1923, № 12. — С. 5.

³ Чудакова М. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова. // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. — Л., Наука, 1982. — С. 144–145.

Философская содержательность картины сна очевидна (как и всей системы снов «Белой гвардии»). Но есть в ней и более конкретный смысл: Булгаков вступает в спор с Бедным как автором книжечки «Занимательная, дива и любопытства достойная, силою благочестия и убеждения исполненная и красноречием дышащая повесть о том, как Четырнадцатая дивизия в рай шла»¹.

Название повести вводило читателя в заблуждение, потому что не о дивизии в ней шла речь. Все начиналось с рассказа о похотливом попе, призванном исповедовать старую побирушку Маланью, собравшуюся помирать. Далее в текст была вмонтирована на четырех страницах фотокопия «Чина исповедания» (на старославянском языке), взятая из старого требника, по которому священники опрашивали женщину о совершенных ею грехах. Затем старуха признавалась попу в полном целомудрии и после похорон душа ее отправлялась в рай.

На свою беду Маланья умерла в феврале 1916, в год больших потерь на фронте, и апостол Петр прогонял ее от дверей рая как не имеющую особых заслуг.

В шуме и грохоте появлялась 14-я дивизия:

*«Нарвавшись на минное поле,
Вся дивизия, с пушками, с запряжками,
Взорвалась, полетев вверх тормашками».*

Погибшая дивизия, построившись повзводно, с музыкой впереди и под окрики командиров проходит в рай, где солдаты на панели с радостью видят «девчонок». За солдатами тянутся дивизионные обозы, и вот тут-то кашевар Петруха Котов и заметил плачущую старуху, а узнав о ее беде, сказал:

*«Ну, неча пущать понапрасну слезу.
Полезай на передок, я тебя в рай проведу!»
Утешил кашевар несчастную старуху:
«Сойдешь за полковую потаскуху!»*

Д.Бедный прикоснулся в стихах к солдатским анекдотам времен империалистической войны. Почва благодатнейшая! Она питает веселые страницы «Приключений бравого солдата Швейка», над которыми Я.Гашек работает в Киеве в 1917 году². В том же Киеве в 1917 г. выходит книга Софьи Захаровны Федорченко «Народ на войне».

¹ Серия «Библиотека “Крокодила”», 1923, с рисунками М.Черемных.

² Среди побасенок «Бравого солдата Швейка» есть и раздел «Сон кадета Биглера перед приездом в Будапешт», где Биглер видит себя генералом. На передке штабного автомобиля, который мог ехать только по хорошей дороге и поэтому был немедленно обстрелян, кадет возносится в рай. См.: Гашек Ярослав. Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны. – М., 1956. – С. 492-497.

Многие приняли тогда первую часть «Народа на войне» как собственно фольклор, то есть как записи анонимных суждений, которые можно свободно пустить в дело,— так это воспринимал и Д.Бедный¹. Булгакову и книга Федорченко, и сам автор, очевидно, симпатичны, в Москве они встречаются в общем кругу. В конце 1925 года Софья Федорченко приглашает Булгакова к себе домой, на чтение третьей части «Народа на войне»².

Софья Федорченко и Демьян Бедный, по-разному используя конкретный анекдот о приходе солдата в рай, остаются в его сфере. В отличие от них Булгаков сразу же выходит за пределы анекдота. Он подчиняет его материал глубоко поставленным нравственным проблемам. А внешне как бы перенимает ход Бедного: сметливый вахмистр Жилин, «заведомо срезанный огнем вместе с эскадрой белградских гусар в 1916 году на Виленском направлении», уморительно живописует Алексею Турбину, как эскадрон во главе с полковником Най-Турсом пожаловал в рай со всем вооружением, с гармоникой и даже с бабами.

«Тут, стало быть, апостол Петр. Штатский старичок, а важный, обходительный. Я конечно, докладываю: так и так, второй эскадрон белградских гусар в рай подошел благополучно, где прикажете стать?.. Говорю это я апостолу, а сам мигаю взводу — мол, баб-то турните временно, а там видно будет. Пушай пока, до выяснения обстоятельств, за облаками посадят. А апостол Петр, хоть человек вольный, но, знаете ли, положительный. Глазами — зырк, и вижу я, что баб-то он и увидел на повозках. Известно, платки на них ясные, за версту видно. Клюква, думаю. Полная засыпь всему эскадрону...

— Эге, говорит, вы что ж, с бабами?— и головой покачал.

— Так точно, говорю, но, говорю, не извольте беспокоиться, мы их сейчас по шеям попросим, господин апостол.

— Ну нет, говорит, вы уж тут это ваше рукоприкладство оставьте!

Добродушный старикан пускает в рай эскадрон вместе с бабами.

— С бабами? Так и вперлись?— ахнул Турбин.

Вахмистр рассмеялся возбужденно и радостно взмахнул руками».

¹ См. об отношениях С.Федорченко и Д.Бедного во вступительной статье Н.А.Трифорова к публикации «Софья Федорченко. Народ на войне. Книга третья. Гражданская война» — Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. Литературное наследство. — т. 93. — М., 1983. — С. 15.

² В третьей книге «Народ на войне» С.Федорченко так выразила восприятие Д.Бедного слушателями: «К нам кормный такой гражданин на фронт приезжал. Стихи свои потешные читал, про богов, про господ, про генералов. Стихи очень веселые. Но гражданин не понравился. Так что, что шутит? Он — он, а мы — мы. Мы во всем теснимся, у него жратвы, по лицу видать, сколько: вагон свой, отдельный. Одежда на нем только снаружи простая. У нас и свои шутники найдутся, да под них целых поездов не берут». — Литературное наследство. — Т. 93. — С. 104.

В ткань анекдота Булгаков вводит важные детали и мотивировки, изменяя тем самым тональность рассказа.

У Демьяна Бедного апостол Петр на Маланью «так взъерепенился, инда рот у него весь запенился». Апостол иронизирует над ее девственностью: «Хри-сто-ва Не-ве-ста!.. К плоти презрение! А от доктора есть у тебя удостоверения?» — и приказывает ей «отчаливать»: «Нет тебе пропуска в рай».

У Булгакова апостол Петр — старик пронизательный и обходительный, на попытку попросить баб «по шеям» реагирует строго.

Приближение дивизии к раю у Демьяна Бедного обозначается пылью, «ажбо небо трясется. И гул идет от такой матерщины, что старуха покраснела до последней морщины».

Булгаков живописует явление эскадрона песней и лаконичной ремаркой:

«...Дунька, Дунька, Дунька я!

Дуня, ягода моя,—

зашумел вдруг, как во сне, хор железных голосов, и заиграла итальянская гармоника».

Демьян Бедный подчеркивает в героях ложь, блуд, грубость, матерщину, развязность. Отметим корни фамилий: у Бедного — Жулев (от жулик) и «плут из плутов» Петруха Котов.

Булгаков выделяет у Жилина иные черты: расторопность без лакейства, смысленность и душевную деликатность.

Булгаков мастерски, нисколько не прикидываясь «народным», владеет богатством русского просторечия, безошибочно слышит мелодику живой речи.

Но все это, так сказать, улыбчивая присказка, для Булгакова — легкий росчерк пера. А далее идет материя серьезная: Жилин рассказывает об устройстве рая, где чистота и места — видимо-невидимо.

Там вахмистр увидел свободные хоромы с красными звездами и красными облаками, узнал, что это все приготовлено для большевиков, «с Перекопу которые», очень удивился и имел с богом беседу: «Ведь это, говорю, что ж такое? Они в тебя не верят, а ты им вишь какие казармы взбодрил <...>» А он и говорит: «Ну, не верят, говорит, что ж поделаешь. Пушай. Ведь мне-то от этого ни жарко, ни холодно <...> Один верит, другой не верит, а поступки у вас у всех одинаковые: сейчас друг друга за глотку, а что касается казарм, Жилин, то тут как надо понимать, все вы у меня, Жилин, одинаковые — в поле брани убиенные». <...>

Кругло объяснил, господин доктор? а? «Попы-то», — я говорю... Тут он и рукой махнул: «Ты мне, говорит, Жилин, про попов лучше и не напоминай. Ума не приложу, что мне с ними делать. То есть таких дураков, как ваши попы, нету других на свете. По секрету скажу тебе, Жилин, срам, а не попы».

«Да, говорю, уволь ты их, господи, вчистую! Чем дармоедов-то тебе кормить?»

«Жалко, Жилин, вот в чем штука-то», — говорит».

«Жалко», — так находится ключевое слово. Жалеть — значит и сострадать, миловать.

Как художник, призванный понимать бедственность исторических междоусобиц, Булгаков поднимается над кровавыми счетами времени и призывает к милосердию. Он не приемлет глумливого тона в адрес погибших на фронтах империалистической войны, для него и они, и жертвы гражданской войны — равно «в поле брани убиенные».

Булгаков отвечает Демьяну Бедному и относительно «попов», над которыми тот издевался в многочисленных стихах. Булгаков признает, что народ не уважает священников. Но ведь это живые люди, надо ли травить их? «Жалко», — говорит бог.

Демьян Бедный, возможно, и не читал «Белой гвардии», во всяком случае никак не выразил своего отношения к роману, — да и что тогда для него Булгаков? А Булгаков продолжает осуждать фанатическую узость, разжигание ненависти к поверженным противникам и другие неприемлемые для него качества, наглядным воплощением которых оказался в те годы именно Бедный.

В «Собачем сердце» Булгаков сконцентрировал главные возражения тем, кто, как и Демьян Бедный, полагал, что изменение социальных условий автоматически ведет к коренному исправлению личности. Углубляться в эту проблему в данной статье невозможно. Но стоит отметить, что трансформация пса Шарика в пролетария Шарикова и наоборот, имеет себе некоторое соответствие в стихотворении Бедного «Пережитая ряса»¹.

У Бедного действует Мишка Шариков — московский купец, разоренный в 18-м году. Зачастив в церковь, он обретает новую форму существования: «Факт тот, что купчина Шариков Мишка, превратился в отца Михаила. И во главе небольшого прихода / Священствовал до двадцать второго года». Введение нэпа вызывает у него зависть, он посчитал, что бог его обманул, и, загасив лампаду, снова обратился к коммерции. «С той поры по лесному складу / Снова Мишка Шариков похаживает, / Отросшее брюхо рукою оглаживает...»

Сомнительная подвижность, округлость, «качательность», заключенные в сатирической фамилии «Шариков», могли соблазнить Булгакова легкостью переходов.

Впрочем, перед глазами писателя могло промелькнуть еще одно произведение Бедного — «По-а-кали! Будет» /1923/ с прозаическим эпиграфом: «У молодого московского рабочего Шарова, комсомоль-

¹ Правда. — 1923. — 6 февраля.

ца, родился сын. Родители назвали его Ким». Полиграф Полиграфович Шариков у Булгакова сатирически заострял ту тенденцию к сочинению имен, которая радовала Бедного.

Отзываются на страницах «Собачьего сердца» и стихи Бедного «О городовом при царе и о советском снегире»¹.

Сатирик утверждал, что трогательные воспоминания любителей московской старины о крепких, румяных городских — свидетельство их тоски по старой жизни, когда их, сытых и пьяных, городовые лыство подсаживали на лихача. Демьян Бедный противопоставлял городовому «стража революционного порядка», советского милиционера, прозванного за красную с меховой опушкой шапку «снегирем».

В повести Булгакова профессор Преображенский, разумеется, принадлежит именно старой Москве. Но вспоминает он о городовом в совершенно определенной его функции. Услышав пение членов домкома, окончивших очередное заседание, профессор впадает в ярость: «Городовой! — кричал Филипп Филиппович. — Городовой!

— Гу-гу-гу! — лопались какие-то пузыри в мозгу пса.

— Городовой! Это и только это. И совсем неважно — будет ли он с бляхой или в красном кепи. Поставить городского рядом с каждым человеком и заставить этого городского умерить вокальные порывы наших граждан. Вы говорите — разруха! Я вам говорю, доктор, что ничего не изменится к лучшему в нашем доме, да и во всяком доме до тех пор, пока не усмирите этих певцов».

«Контрреволюционные вещи вы говорите», — замечает, почти по Демьяну Бедному, доктор Борменталь. Но профессор стоит на своем: каждый должен заниматься добросовестно своим делом. «В Большом пусть поют, а я буду оперировать. Вот и хорошо. И никаких разрух», — заключает он.

Профессор Преображенский, защищенный европейской известностью своих опытов по омоложению, многого не понимает в окружающей действительности. Но в своем деле он видит все прекрасно. И, в частности, знает, что нельзя профанировать научные изобретения и открытия, предоставляя их малограмотным, неподготовленным людям.

В «Собачьем сердце» эта тема, столь важная для «Роковых яиц», проходит стороной, но все же существует, — в город просачиваются слухи об открытии Преображенского и появляются фантастические сообщения в газетах. «Какие-то жулики уже читают лекции».

В роли жуликов, случалось, оказывались и почтенные люди. И та самая тема омоложения человека путем пересадки ему желез, которую Булгаков разрабатывает в фантастической форме, преподносилась со страниц «Безбожника» и «Гудка» как уже свершившиеся научные от-

¹ Правда. — 1923. — 28 ноября

крытия, способные принципиально изменить и человеческую природу, и течение жизни. «Таким образом, человек, благодаря науке, может по своему произволу превращать молодость в старость (путем оскотеления) и старость превращать в молодость. И поэтому не надо спрашивать бога. Человек:

— Бьет наверняка!

И бог не умеет ему помешать»¹.

Так жизнь торопилась представить Булгакову свидетельства и невежества легкомысленных газетчиков, и безответственности людей с учеными званиями, развращающих неокрепшие умы всеилием науки.

Деятельность «Безбожника» именно в те годы особо привлекает внимание Булгакова. Антирелигиозная пропаганда на страницах этого журнала (главный редактор Е. Ярославский) осуществлялась, преимущественно, силами Демьяна Бедного (печатались С. Городецкий, Мих. Горев и др.), а также художника М. Черемных. О последнем М. Чудакова приводит сообщение Л. Е. Белозерской: Булгаков «совершенно не разделял увлечения художника антирелигиозной пропагандой и очень симпатизировал ему лично»².

Несомненно, Булгакову глубоко чужд пафос «Безбожника». Одна из карикатур Михаила Черемных не случайно запомнилась ему и фигурировала в первой редакции «Мастера и Маргариты». Сидя под липами, Владимир Миронович Берлиоз и Антоша Безродный (исправленный автором тут же на Иванушку Попова), толковали о стихах, которые должен был сочинить поэт «к уже готовому рисунку в журнале «Богоборец» — карикатуре на Христа и капиталиста. Слушая объяснения Берлиоза, Иванушка рисовал на песке «безнадежный, скорбный лик Христа... Рядом с ним появилась разбойничья рожа капиталиста... Так нарисовано? — спросил Иванушка. — Так, — сказал Берлиоз»³.

Вот эта карикатура в «Безбожнике» (1925, № 3, май). Наверху надпись: «Праздник «воскресения» выгоден буржуйам. Он стоял на пути рабочих в их борьбе с капиталистами». Под рисунком еще текст: «Вот он, страдавший за вас, умерший и воскресший Христос! Не он ли учил: «Всяк, смиряя себя, — вознесется»?! «Друг друга обьемем, простим вся воскресением»! И сам рисунок: замученный, тоскливо

¹ Флеров Н. А., Ключ к молодости и долгой жизни — в руках человека (Чудеса науки). — Безбожник. — 1925, № 6. — С. 14. См. также: Гр. Гри-в. Борьба за долголетие и молодость. — Гудок. — 1923. — 15 марта. См. также об этом в ст.: Чудакова М. Архив М. А. Булгакова... Материалы для творческой биографии писателя. — Записки отдела рукописей. — М.: Книга, 1976. Вып. 37.

² Чудакова М. М. А. Булгаков-читатель. — С. 169.

³ Чудакова М. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. — М., 1977. — С. 95.

накренившийся Христос, из-за его нимба выглядят веселые лица толстых капиталистов. А на Христа надвигается изображенная спиной к зрителю, мощная серая толпа, в том числе и рабочие с молотом.

Должно быть, номера «Безбожника» за 1925 год неоднократно шокировали Булгакова. Первый номер назывался «Безбожник. Коровий». И редакция объясняла: «Журнал наш — журнал крестьянский. Прежде всего хотим, чтоб был он для крестьян полезен и интересен... Поэтому и пишем мы в этом номере «Безбожника» и о коровьем здоровье, и о том, как знахари и попы людей морочат и скот губят».

Далее в стихах рассказывалось, что у Дарьи коровы были всегда нездоровы, потому что она верила в святого Власия (и на рисунке он — в нимбе), а у Марьи коровы — точно слоны, потому как она верит в науку и словам агронома (агроном в военном кителе — и нимбе).

И вполне можно предположить, что потрясение Булгакова «коровым» «Безбожником» отразилось впоследствии в фамилии Фагота — Коровьев.

А в третьем номере «Безбожника», в том самом, где и описанная карикатура Черемных, — начало «Нового завета без изъяна Евангелиста Демьяна». Тут же изображен и он сам: сытый, в очках, в нимбе святого, на груди пятиконечная звезда, в руке длинное перо и с неба слетает к нему голубь.

«Введение, которое многих приведет в обалдение...» — так начал Бедный «Новый завет», опубликованный полностью в «Правде» и вышедший в том же году отдельным изданием.

Под пером Бедного разворачивалась история Иисуса Христа и вознижал его образ — человека от рождения ненормального, трусливого, грубого, пьяницы и бездельника. В конце концов он хочет спастись от преследований фарисеев, но по своей несуразности и невежеству учеников нигде не может спрятаться.

Попытка Пилата заступиться за Иисуса объяснена так: «Евангелисты были юдофобы первой пробы. Их бесстыдство и противуеврейское ехидство было готово превратить Пилата в святого».

Распятие: «Даже разбойники сораспятые, римлян враги заклятые, корили Иисуса, в его божество не веря: «Жалкая ты тетеря!», — и т. д.

Итоги:

«Точное суждение о Новом завете: Иисуса Христа никогда не было на свете. Так что некому было умирать и воскресать. Не о ком было Евангелия писать».

Крайняя развязность и вульгарность «Нового завета» вызвала международный скандал: номера «Правды» с текстом Бедного (апрель — май 1925) были в Англии запрещены к продаже. Поэт получил, как он подсчитал, свыше пятисот писем от русских читателей, возмущенных редкой грубостью его пера.

Бедный был, скорее, рад, нежели огорчен: «Друзья, я просто веду агитацию, / Стрела, пущенная опытной рукой, / Должна быть либо острой, либо никакой». Он удивлялся:

*«Сотни ученых скучно-прескучно
Развенчивали Иисуса научно.
Но стоило мне, натянув свой лук потуже,
Пустить в персону ту же
Свою сатирическую стрелу,
Как я уже свершил — «Хулу,
Кошунство. Профанацию»¹.*

Оправдание Иуды в сочинении Бедного не было его новшеством, он скупой повторил мысли Л.Андреева. Однако если и в годы реакции шаг Андреева вызвал у многих протест, то в новых условиях идеализация Иуды могла только способствовать духовному опустошению читателя.

Очевидно, что представление жизни Христа как череды пьянств и распутств,— представление вполне мещанское, ибо оно исключает духовные поиски из жизни человечества,— было невыносимо Булгакову.

Думается, что именно в 1925 году у Булгакова формируется замысел романа — отповеди Демьяну Бедному и подобным ему. (Это не исключает того, что идеи романа о Дьяволе могли существовать у него ранее, даже из киевских времен.) Возникла мысль рассказа о Христе, Иуде, Пилате и Левии Матвее,— как все это было «на самом деле». Возможно, что работа над текстом и не началась, но фантазия писателя получила нужное направление.

От первого замысла до завершения романа «Мастер и Маргарита» прошло много времени. В его течении роман преобразился, наполнился огромным философским содержанием. Образы Берлиоза и Ивана Бездомного вобрали в себя свойства и черты характеров, обликов многих людей, стали типами в самом широком понимании. И собственно от личности Демьяна Бедного на страницах романа осталось немногое: сопоставление инициалов — Иван Бездомный — Иван Поньырев и Демьян Бедный — Ефим Придворов. Характер и взгляды Бедного как бы раздвоились, отраженные и в словах Берлиоза, и в поступках Бездомного.

Возмездие за историческую безответственность и убогий, но, казалось, выигрышный рационализм,— это возмездие осуществилось в реальности относительно Демьяна Бедного в том же 1930 году, когда Булгаков сжег первые варианты романа. Грубые укоры Бедного русскому народу как приверженцу «рассейской старой горе-культуры»,

¹ Правда. — 1925. — 16 мая.

«рабской наследственно-дряхлой природы» вызывают раздражение Сталина, он обвиняет поэта в «клевете». Демьян Бедный ссылается на неминуемые сатирические преувеличения, не понимая, что дело не в них. И опять находит себе область для вольных старых упражнений, — все ту же антирелигиозную тему. На этот раз к Бедному обратился руководство Московского Мюзик-холла (директор И.Нежный), настойчиво искавшее автора для веселого представления с актуальными политическими задачами. И Демьян Бедный сочиняет пьесу «Как 14-я дивизия в рай шла», поставленную Мюзик-холлом (режиссер Ф.Каверин, художник М.Сапегин, композитор Л.Пульвер, дирижер Д.Покрасс) в сезон 1933/34 года.

Игорь Нежный вспоминал: «Центр тяжести действия переносится в пьесе на небеса, куда очень деловито шествует дивизия, подорвавшись на минном поле <...> Чего стоит одна очередь у райских врат. В будке, у окошка, апостол Петр выдает пропуска. Их отбирают в воротах два здоровенных архангела. За порядком в шумной, разномастной, разноголосой очереди наблюдают урядники ангельского чина... А апостол Петр ворчит: «Семь часов. Черт знает что такое! С пяти полагается будку закрывать. Мне еще к парикмахеру. Да переоблачиться надо...» <...>

На то, какую жизнь ведут боги и прочие небожители, весьма прозрачно намекают вывески на райском рынке и на адском проспекте. Помимо фирменных объявлений всевозможных торговых заведений, тут можно увидеть вывески «Марии-Магдалининского венерологического института», родовспомогательного заведения «Вифлеем», «Сладостного приюта» — гостиницы для прибывающих святых Веры, Любви, Надежды и мамы их Софии».

Обитатели рая не прочь и повеселиться. Громадная афиша «Ад-Ад-Ад!» извещает о гала-представлении в «Адском мюзик-холле» <...> На этом представлении «публика» в ложах довольно именитая — бог-отец, Христос, богородица, а также занимающие в раю ответственные посты апостолы и архангелы. Среди них, между прочим, и Гришка Распутин.

Бесплотные небесные руководящие деятели, как говорится, не дураки выпить, поплясать, поразвратничать... В раю господствуют и классовые земные отношения. В заключение попавшие сюда солдаты поднимают бунт»¹.

Сатирический заряд спектакля показался его создателям как бы недостаточным и вскорости в него была введена еще... инсценировка «Гаврилады» Пушкина.

¹ Нежный Игорь. Былое перед глазами. — М., 1965. — С. 236-238.

«Прикрепленные тросами к колосникам, актеры плавали в воздухе и разыгрывали в лицах бессмертную пушкинскую поэму. Роли исполняли: В.Токарская и М.Миронова — богородицу, Б.Тенин и В.Лепко — Гавриила, Э.Эйвин — дьявола, В.Карпов — бога-отца. Все это выглядело очень весело и смешно, но пушкинисты были шокированы. Их нарекания, главным образом, вызывало то, что в каверинской инсценировке слишком часто, по их мнению, повторялись слова: «Вскричала: ах!... и пала на траву...»¹

В общем, эта частность не смутила театральных критиков, О.Литовский поддержал Мюзик-холл и рекламировал его спектакль.

По воспоминаниям С.Ермолинского, отреагировал Булгаков и на постановку «Богатырей» А.Бородина (либретто Демьяна Бедного, худ. П.Баженов) в Камерном театре (1936). «Думаю,— говорил Булгаков,— произошла некая противоестественная смесь из Демьяна Бедного, Таирова и палешан. От души сочувствую ни в чем не повинным тихим мужичкам»². И вместе с друзьями он разыграл саркастическую буффонаду домашнего наказания художников-палешан, оформлявших спектакль.

Пожалуй, мы не ошибемся, если признаем, что на протяжении многих лет Демьян Бедный был невольным литературным раздражителем для Булгакова.

Произведения Демьяна Бедного, его герои, ситуации вокруг них, так или иначе, в прямых или опосредованных формах, мельком или глубоко, отразились в творчестве Михаила Булгакова. В совокупности возник важный пласт общественно-литературной полемики, без понимания которого невозможно уяснить сложные связи Булгакова с историческим временем.

*//М.А.Булгаков-драматург и художественная культура его времени:
Сб. ст. — М.: Союз театральных деятелей РСФСР,
1988. — С.392- 410.*

¹ Нежный Игорь. Былое перед глазами. — М., 1965. — С. 236-238.

² Ермолинский С. — С. 648.

ПО СЛЕДАМ МЕФ. ИС. ТОФФЕЛЯ

Имя Куприна произносилось когда-то в Киеве с особой симпатией. В отличие от других популярных беллетристов России он был «свой» — и не только по открытому темпераменту, простоте обхождения и знанию южной жизни.

Начинающий писатель жил в городе над Днестром в 1896—1898 годах, бывал в нем не раз и позднее. «Чудесный город, весь похожий на сдобную, славную попадью с масляными глазами и красным ртом» — в этой характеристике выразился не столько даже сам Киев, сколько молодой Куприн, отчаянно неустроенный и голодный.

В «Киевских типах» Куприн схватил неповторимый облик, занятные особенности городской жизни второй половины 90-х годов — и это тоже привлекало читателей. Тонкие книжки «Полного собрания сочинений А.И.Куприна», вышедшие бесплатным приложением к «Ниве» за 1912 год, пользовались успехом. Война 1914 года, а затем революции 1917-го заставили их пылиться в книжных шкафах; на глазах у читателей рассыпалась та жизнь, которую Куприн недавно столь сочно живописал. Замечательный рассказчик, писатель терял широкого читателя и на какое-то время становился достоянием узкого круга любителей русской словесности да своего брата-профессионала.

Трудно сказать, как относился к прозе Куприна молодой Булгаков. Но один из его рассказов Булгаков прочитал очень внимательно. И было это скорее всего в марте 1919 года...

Жена Булгакова, Татьяна Николаевна, впоследствии вспоминала, что, когда они приехали в Киев, «в городе были немцы». Серые колонны немецких войск в железных шлемах вошли в древний город вместе с полками Центральной Рады 1 марта. Следовательно, и Булгаковы приехали домой в начале марта. Они вернулись в старую материнскую квартиру на втором этаже в доме Листовниченко на Андреевском спуске. Оборудовали кабинет для частного приема — приходилось как-то зарабатывать на хлеб.

С приходом Советской власти в феврале 1919 года появились новые книги и сборники, задержанные обстоятельствами. Киевляне набросились на новую литературу. Первый номер газеты «Неделя искусств, литературы, театра и др.» от 16 марта 1919 года должен был побывать в руках у Булгакова — литературный первенец Советской власти заслуживал внимания.

Известный тогда публицист В.Г.Тан (Богораз) поместил в газете большую обзорную статью под странным названием «Полтора Мефистофеля». Он рассказывал читателю о романе В.Винниченко «Записки курносого Мефистофеля» и рассказе Куприна «Каждое желание».

Рецензия В.Тана должна была привлечь внимание Булгакова хотя бы потому, что в ней шла речь о литературной интерпретации образа Мефистофеля. Говорю о «литературной», ведь Булгаков в предвоенные годы покорен и музыкальными образами Мефистофеля — в операх Гуно «Фауст» (известно, что он слушал «Фауста» чуть ли не 50 раз) и А.Бойто «Мефистофель».

Так или иначе, но «Каждое желание» Булгаков, видимо, прочел, и впечатления от рассказа Куприна впоследствии отозвались, как мы увидим, в романе «Мастер и Маргарита».

Рассказ Куприна, вскоре переименованный в «Звезду Соломона», писался, когда только занималась заря 1917 года и многие тысячи людей, вчера еще и не помышлявшие об этом, становились волею обстоятельств властителями судеб и жизней. Достоин выдержать испытание «вседозволенностью», по Куприну, мог только очень хороший, «необыкновенный обыкновенный» человек.

Герой рассказа – Иван Степанович Цвет, канцелярский служитель в Сиротском суде с жалованием 37 рублей и 24 ½ копейки в месяц. Жил он в небольшом губернском городе России, которому Куприн отдал названия, заимствованные у Киева: дуэль в рассказе происходит «за Караваевыми дачами, в рощице, на лужайке»: трамвай бежит сверху, «по Александровской улице, выбрасывая из-под колес трескучие снопы искр». Детали вполне точные: по крутой Александровской, от здания Купеческого клуба вниз, на Подол, в самом деле ходил тогда первый в России трамвай, и Караваевы дачи (по имени профессора Караваева, имевшего тут участки) существуют и поныне как район Киева, равно как и Житний базар, о котором тоже пишет Куприн.

Что же происходит в этом обобщенном городе, так похожем на до-революционный Киев?

Молодому человеку, ничем на замечательному, «кроме разве своей скромности, доброты и полнейшей неизвестности миру», живущему «канареечной» жизнью в мансарде над пятым этажом, ранним утром 26 апреля, в воскресенье, явился Мефистофель.

Субботний вечер Иван Степанович провел в холостяцкой компании в пивной «Белые лебеди».

Чуть перебрав свою скромную норму, Иван Степанович поздно пришел домой. Утром его разбудил голос странного гостя: «В пыльном, золотом солнечном столбе, лившемся косо из окна, стоял, слегка согнувшись в полупоклоне и держа цилиндр на отлете, неизвестный господин в черном поношенном, старинного покроя сюртуке. На руках у него были черные перчатки, на груди — огненно-красный галстук, под мышкой древний, помятый, порывевший портфель, а в ногах у него на полу лежал новый ручной саквояж желтой английской

кожи. Странно знакомым показалось Цвету с первого взгляда узкое и длинное лицо посетителя: этот ровный пробор посередине черной, сидящей на висках головы, с полукруглыми расчесами вверх, в виде приподнятых концов бабочкиных крыльев или маленьких ножек, этот большой тонкий, слегка крючковатый нос с нервными козлиными ноздрями, бледные, насмешливо изогнутые губы под наглыми воинственными усами, острая французская бородка».

В смятении Иван Степанович так и не может припомнить, отчего ему знакомы и внешность неожиданного посетителя, и его фамилия — Мефодий Исаевич Тоффель.

Когда успокоенный Иван Степанович, «патрон и клиент» Тоффеля, с кротким любопытством спросил его: «Вы — Мефистофель?», — тот с мягкой улыбкой отказался от такой чести: «Вас смущает Меф. Ис... — начальные слоги моего имени, отчества и фамилии?... Нет, мой друг, куда мне до такой знатной особы. Мы — существа маленькие, служилые... так себе... серая команда...»

Для Цвета началась фантастическая жизнь, в которой он поначалу пытался что-то связать воедино, а потом вынужден был принять предложенные ему условия существования как данность. Тоффель поздравил бедняка с получением наследства в виде имения Червоное в Черниговской губернии и немедленно отправил туда с пожеланием сжечь книги «по оккультизму, теософии и черной магии», которые там есть. Ночью в усадьбе дяди-чернокнижника, занимаясь расшифровкой непонятной ему, но, судя по всему, крайне важной формулы, Цвет случайно находит её ключевое слово: «Афро-Аместигон», после чего почти каждое его желание, даже невысказанное, исполняется мгновенно. Плата за это — потеря памяти о прошлом.

В городе при содействии Тоффеля, который служит ему во всем, Цвет начинает новую жизнь богатого человека. Всевластие искушает и тяготит его, хотя он старается не употреблять во зло ни деньги, ни свою опасную способность видеть другого насквозь, как бы перевоплощаться. Тоффель все время ждет, чтобы Цвет вспомнил заветное слово, но тот не может. Колдовское слово ослепительно и мгновенно всплывает в памяти, когда Цвет видит, как женщина, сшибленная трамваем, падает между рельсов. «Теряя сознание, он закричал диким голосом: «Афро-Аместигон!»

Это слово освобождает Тоффеля от зависимости. Он удивлен простотой и бескорыстием Цвета, которые спасли и его, и человечество от многих ужасных начинаний.

Прощаясь с Цветом, который вернул ему свободу, Тоффель снова спрашивает — нет ли у него, на самом дне душевного сундука, сожаления о потере того великолепия, которое его окружало? Не хочет ли он, возвращаясь в свою прежнюю жизнь, унести с собой что-либо ве-

селое, яркое? Добрый и чистый Иван Степанович обеспокоен, однако, только одним — не повлечет ли прощальное заклинание, которое он должен произнести, за собой какого-либо горя: «Не превратит ли оно меня в какое-либо животное или, может быть, вдруг опять лишит меня дара памяти или слова? Я не боюсь, но хочу знать наверняка.

— Нет, — твердо ответил Тоффель. — Клянусь печатью. Ни вреда, ни боли, ни разочарования».

Так, с глубоким уважением и обоюдным чувством достоинства, расстанутся навсегда скромный канцелярист и мелкая дьявольская сошка, принявший «потертый внешний облик и этот глупый боевой псевдоним».

Цвет возвращается к прежней жизни. А вся необыкновенная история оказалась всего-навсего сном. Правда, между сном и реальностью обнаружились прямые связи, но Куприн не стал разъяснять все детали, напротив, оставил их для догадок самому читателю.

Цвет не ищет дьявола. Напротив, его, как человека чистой души и вполне бескорыстного, избирают, чтобы он попытался найти кабалистический ключ, «слово». По заветной формуле дьявольские силы попадают ему в услужение, но и освобождают его, коль слово найдено, не причинив никакого вреда. Обе стороны сохраняют честность, в их прямых отношениях мошенничество не возможно.

Куприн нашел способ ввести своего нестрашного дьявола в современный мир. Без всяких небесных знамений, запросто входят герои Куприна и Булгакова — ходатай по делам Тоффель, профессор черной магии Воланд — в мир реальности.

Множество мелких, частных, но важных деталей из «Звезды Соломона» подхвачены и преобразованы Булгаковым в «Мастере и Маргарите». Тут и изменчивые глаза Тоффеля, и его способность показаться человеку в любом месте въявь, живьем — не где-то там, в видениях, а в натуре. Есть основания думать, что характер Тоффеля отложился некоторыми чертами и в образе булгаковского Коровьева-Фагота. Ссылки Фагота на то, что он — бывший регент, тоже находят объяснение в рассказе Куприна: ведь там есть регент Среброструнов, который впоследствии приходил к Цвету одалживать деньги: простудился, стал глухнуть, голос сдал.

Любопытно отметить, что и Тоффель перед Цветом, и Воланд в квартире Лиходеева появляются в тождественной ситуации: герои просыпаются после изрядной выпивки непривычно поздно (один — в десять часов три минуты, другой — в одиннадцать) и в присутствии незнакомца. Эта причина изначально важна, так как она дает возможность Тоффелю и Воланду, не оставляя персонажам времени для размышлений, подчинить их своей воле.

Изящная корзиночка с завтраком на дорогу, которую заботливый

Тоффель вручает Цвету у железнодорожного вагона («Немного икры, рябчики, телятина, масло, яйца и другая хурда-мурда. И парочка красного, мутон-ротшильд»), перекликается с умело сервированным завтраком, предложенным Степе Воландом, — «нарезанный белый хлеб, паюсная икра в вазочке, белые маринованные грибы на тарелочке, что-то в кастрюльке и, наконец, водка в объемистом ювелиршином графинчике».

Булгаков, подхватывая догадки Куприна, временами использует их с широтой, о которой его предшественник и не помышлял. Куприн, к примеру, только называет способность Тоффеля «казаться» вявь, то есть на самом деле. А Булгаков красочно расписывает каждое «явление» героев из группы Воланда: то они отражаются в зеркалах, то материализуются, то звучат только их голоса, то они неожиданно меняют внешность. Подобные сцены связаны с идеей постоянной изменчивости и вечных трансформаций неведомого мира, но и идеей вынужденной приспособляемости этого мира к человечеству, еще более нестабильному и капризному.

Булгаков вдохновенно разворачивает мотив, лишь намеченный Куприным, — легкости и ловкости героя в результате приобщения к иным силам. Цвет, проснувшись в имении, после ночи, в которую он набрел на ключевое слово, «сразу почувствовал себя таким бодрым, свежим, легким и ловким, как будто бы все его тело потеряло вес... как будто ему вдруг стало девять лет, когда люди более склонны летать, чем передвигаться по земле». Куприн к этой мысли более не возвращается. А Булгаков, связав ее внешне с чудодейственной мазью Азазелло, погружает читателя в развернутые описания полета Маргариты над Москвой и ее окрестностями.

Широко использовал Булгаков и мотив потери памяти, также лишь намеченный Куприным: Цвет забыл, что с ним было, «точно кто-то стер губкой все события этой странной и страшной ночи». Он забыл и свою прошлую жизнь.

В «Мастере и Маргарите» больной профессор Иван Николаевич Понырев имеет «исколотую память», в ней, до очередного приступа болезни, образуются пустоты: полностью пропадают удивительные события, свидетелем которых он был.

И, наконец, надо сказать, что Булгаков весьма активно использовал трамвай, возникающий в кульминации рассказа Куприна.

Потрясенный Цвет «в полной мере пережил и перечувствовал все, что было в эти секунды с дамой: торопливость, растерянность, беспомощность, ужас». Зигзагом молнии ему вдруг осветилась его собственная жизнь, он вспомнил все — и колдовское слово. Наступила развязка. Гибель незнакомой дамы в рассказе Куприна — повод для психологической катастрофы героя.

Этот ход принимает и Булгаков. Иван Бездомный, потрясенный гибелью Берлиоза, заболевает, а знакомство с Мастером и излечение ведут его к пересмотру своих жизненных позиций. В результате из скверного самодовольного поэта Ивана Бездомного получается профессор Иван Николаевич Понырев: прощаясь с ним, Мастер называет его «мой ученик» — тот сдержал слово и прекратил писать стихи.

Однако и сама ситуация гибели под колесами трамвая представлена Булгаковым как содержательная: не случайная смерть неведомого человека, а возмездие Берлиозу за безответственность — за пошлый рационализм, за эгоистическое удобное жизнеустройство.

Думается, что Куприн «подсказал» Булгакову самое главное: вероятные пути соединения «чужой чертовщины», впрочем, давно уже ставшей своей, с картинами окружающей жизни. Реалии киевского быта, которым мог и не придавать значения Куприн, имели для Булгакова, читавшего рассказ в Киеве, особую, искустельную наглядность. Возможно, тогда и зародились соблазнительные мысли и параллели, которым суждено было воплотиться в образы уже много лет спустя, в годы жизни Булгакова в Москве.

Ленинград

//Литературная Россия. — 1988. — 22 июля.

ПОГОВОРИМ О ДОН КИХОТЕ...

Стоит ли? — спросит наш скептический современный. Ведь все уже давно и окончательно выяснено. «Дон Кихот» Сервантеса с увлечением прочитан еще в школьные годы. И представление о нем — человеке благородном, но наивном и оторванном от действительности — укрепилось в нашем сознании достаточно прочно. Новые взгляды на Дон Кихота и Сервантеса — ведь это, в общем-то, удел литературоведов, вникающих в тонкости истории литературы. Да, как будто бы так, но...

В искусстве есть образы, принадлежащие не просто литературе, а всей истории цивилизации. Гамлет, Дон Кихот, Фауст, Дон Жуан. Они давно уже играют роль своеобразных зеркал, в которые глядит человечество на крутых поворотах своей истории — глядит пристально и придирчиво. Каждая эпоха и каждая страна европейской цивилизации в значительные моменты жизни прочитывают истории Гамлета, Дон

Кихота, Фауста по-иному, видят в них грани, не замеченные предыдущими поколениями, создают свой образ героя. И в этом смысле вечные образы рождаются заново как резко современные, иногда даже подчеркнуто злободневные. Скажи мне, как ты понимаешь Гамлета, — и я увижу, кто ты, ответь мне, что ценишь в Дон Кихоте — и я пойму, что ты за человек и чем живешь.

Пристальное внимание эпохи к тому или иному вечному образу или ко всем им вместе — верный признак того, что современникам надо понять некие важные истины, открыть их и утвердить для себя заново. Да, европейская цивилизация имеет некие лакмусовые бумажки, безошибочно проверяющие каждую эпоху на гуманизм — и эту роль выполняют вечные образы литературы — Дон Кихот, Гамлет, Фауст, Дон Жуан. Литературоведы потратили уже немало времени, чтобы проследить связи вечных образов и традиций национальных литератур. Это нужно, часто — это просто увлекательно. Но, думается, не менее интересно и поучительно посмотреть на вечные образы глазами человека наших дней. Не вдаваясь в конструирование глобальных философских схем и усложненной символики, попытаемся понять в одной из граней — как видит эти образы наше время и почему видит так, а не иначе.

Итак, Дон Кихот. Он вышел в минувшем театральном сезоне на сцену МХАТа в спектакле «Дульсинея Тобосская» по пьесе А.Володина, поставленной О.Ефремовым. Собственно, вышел не Дон Кихот, а некий сеньор Луис де Карраскиль... Но расскажем по порядку.

Действие спектакля начинается выходом на авансцену восьми мужчин и женщин с масками в руках. Одеты они в серо-сине-коричневое тряпье. На фоне большой арки, декорированной образами чудовищ по мотивам «Капричос» Гойи, сцена, разыгранная ими, воспринимается как пролог к спектаклю мрачному и гротескно заостренному. Но то, что они говорят, на самом деле не страшно и тональность их разговора подчеркнуто обыденна. Оказывается, в истории Дон Кихота, столь хорошо известной каждому, не все было предусмотрено автором. Мы знаем, что Дон Кихот умер, а Санчо Панса вернулся к своей жене и земле. Но никто не знает, что случилось с крестьянской девушкой Альдонсой, названной Дон Кихотом Дульсинеей. В самом деле, как же сложилась ее жизнь? И маски обещают нам разыграть историю Альдонсы, о которой все позабыли.

Маски эти будут появляться потом по ходу пьесы, в напряженные моменты, как бы проникая сквозь условные стены декораций. На наш взгляд, не очень уж нужны спектаклю эти маски, хотя они и отстраняют быт, снимают бытовую оболочку пьесы, — эта рамка мало интересна. А вот притча о Дульсинее Тобосской — увлекательна, умна, многозначительна. И актеры, разыгрывающие ее — Т.Доронина (Дульсинея),

М.Яшин (Санчо Панса) и О.Ефремов (Луис де Карраскиль), — отлично понимают, что делают.

Ну, а с Альдонсой приключилась вот такая беда. Были у нее отец, мать, жених; и ожидала ее, можно полагать, добропорядочная жизнь крестьянки. И надо же было Санчо, сидя за столом у столь достойных людей и вспоминая о Дон Кихоте, обмолвиться и о Дульсине. Человеческое любопытство неумоимо — и, зацепившись за невзначай брошенную фразу Санчо, ревнивый жених Альдонсы вдруг узнал, что его невеста — это и есть Дульсинея, в которую был пламенно влюблен рыцарь. Ни объяснения Санчо о платонических, идеальных чувствах его хозяина, ни уговоры отца и матери не могут успокоить разъяренного жениха, бросающего в лицо Альдонсе грязные оскорбления.

А что же Альдонса? Сначала мысль о том, что она Дульсинея, вызывает у нее недоумение, мгновенную злость — она воспринимает это как насмешку. Скажите на милость — Дульсинея да еще и Тобосская! Но постепенно проходят обида и злость, и чем грубей становится оскорбленный жених, тем напряженней слушает Альдонса объяснения Санчо — так вот какой она виделась рыцарю!

Первое действие кончается неожиданной развязкой — в Альдонсе, которой надоело вымаливать прощение за неизвестно какие грехи, просыпается строптивая гордость, чувство собственного достоинства. Рыцарь ли видел в ней то, что было на самом деле, она ли поднялась до уровня его представлений, но только Альдонса гордо берет себе имя Дульсинеи, отказывается от жениха и уходит из дому. Так любовь и вера Дон Кихота превратили Альдонсу в Дульсинею.

Не имея за душой ни гроша, молодая и красивая Дульсинея попадает в Толедо к весьма заботливой сеньоре Терезе, предлагающей богатым гidalго невест. Но ведь она уже — Дульсинея, как же ей продать себя кому-то из женихов, как разрушить тот мир высоких чувств, которым наградила ее любовь Дон Кихота? В один из критических моментов на сцену врывается худой, всклокоченный и бедно одетый человек. Он где-то здесь слышал плач, он поспешил на помощь — и Дульсинея вдруг увидела в нем Дон Кихота. Луис де Карраскиль горячо и убедительно отказывается от чести называться сим именем — он просто бедный гidalго ничего общего не имеющий с покойным рыцарем. Но Дульсине важно, что она увидела в нем Дон Кихота, — и, оставив дом почтенной сеньоры, она уходит с гidalго.

Третье действие как бы повторяет движение первого. Дульсинея и Луис де Карраскиль ушли в горы, а вокруг бродят отвергнутые и ожесточившиеся женихи Дульсинеи. Карраскиль все еще доказывает Дульсине, что он слабый человек, не способный ни на какие подвиги, что нелепо требовать от него мужественных действий. Но Дульсинея

прекрасна, а вера ее – велика. Она видит в нем Дон Кихота, отважного рыцаря и защитника слабых. И то ли она увидела в нем то, что было на самом деле, то ли он поднялся до уровня ее представлений... Но только поверил он в ее любовь — и эта любовь соединила их к лютой досаде женихов. Санчо принес щит и копье своего хозяина. И в финальной сцене они оказались вместе: Санчо, пылкая, настойчивая Дульсинея и новый Дон Кихот, готовый продолжать борьбу.

«Дульсинея Тобосская» — пьеса-притча, которая в основном читается легко и просто. Тот, умерший, настоящий Дон Кихот создал Дульсинею, она — нового Дон Кихота. Что же созидает настоящего человека, способного на подвиги и борьбу за утверждение добра? — спрашивает Володин и отвечает: вера в него и любовь.

Вера и любовь. Много ли, мало ли в этих двух словах? Смотря как их понимать. В традициях русской литературы следует понимать эти слова глубоко и обширно — не как выражение кратковременного состояния духа, а как программу человеческой жизни. Воспринимаем ли мы эти «веру и любовь» по Толстому или по Достоевскому, по Чехову или по Леонову — ясно одно: вера в лучшие качества человеческой души, а способность человека подняться к лучшему в себе всегда жива в русской литературе. И в этом смысле — пьеса Володиной естественно близка национальным ее традициям, хотя по форме она примыкает к популярному на Западе уже около полувека жанру философской притчи.

С американской притчей о Дон Кихоте — в виде мюзикла «Человек из Ламанчи» (Д.Вассермана и Д.Дериона) — в минувшем сезоне познакомил киевлян театр им. И.Франко. Правда, еще весной 1971 г. этот же мюзикл был поставлен студентами Киевского института театрального искусства (курс Н.Рушковского). И надо сказать, что молодость и «незаштампованность» исполнителей, несмотря на бедную декорацию, придали спектаклю свое очарование — в нем особенно был ошутим порыв к духовной чистоте и стойкости, утверждаемым образами Дон Кихота (В.Ильенко). Альдонсы-Дульсинеи (С.Пелиховская) и Санчо Пансы (В.Волков).

Театр им. И.Франко, разумеется, поднимал спектакль всей мощью своих профессиональных средств. Техническая мощь и тяжеловесность оформления (худ. Д.Лидер) даже утомляют и отпугивают, — создается впечатление, что художник создавал декорации к пьесе театра жестокости, театра Гиньол, решительно не принимая во внимание, что перед ним мюзикл — то есть произведение, несущее важные моральные истины, но раскрывающее их легко, без притязания на трагедийную патетику и страдания зрителя ужасами инквизиции. Но тут, уж конечно, дело не только в художнике, — в данном случае режиссер В.Лизогуб был, очевидно, его единомышленником, коль согласился с таким образным решением спектакля. Несомненно, элементы гиньола есть в самом

авторском тексте, — но надобно ли было их всячески усиливать? И во имя чего это делалось? На эти вопросы спектакль ответа не дает.

Играть и ставить мюзикл — трудно. Опыт тут приобретается постепенно, потери и поражения в каких-то гранях — неминуемы. Весьма ощутимы они и в спектакле театра им. И.Франко — он, в общем, оставляет впечатление тягостной растянутости, а для мюзикла отсутствие легкости, изыска и блеска немислимо. Но оставим рассуждения о самом спектакле и вдуваемся в историю, которую поведал нам театр о человеке из Ламанчи по прозванию Дон Кихот (его играет А.Гашинский, Санчо Пансу — В.Дальский, Альдонсу — С.Смиян-Березка).

На сей раз перед зрителем — испанская тюрьма XVII века, камера уголовников, куда вталкивают Сервантеса и его слугу. Уголовники быстро освобождают их от забот о вещах и одежде, а в ожидании суда инквизиции, которому новички подлежат, устраивают им свое судилище. Сервантес просит разрешить ему защищаться наиболее удобным для него способом — сыграть то, что было с его героем, Дон Кихотом, о котором он написал книгу. И дальше уже идет театр в театре: Сервантес играет Дон Кихота, его слуга — Санчо Пансу, а уголовники — всех других героев. Время от времени ход спектакля в спектакле будет грубо нарушаться вторжением тюремной администрации, инквизиторов, но все-таки Сервантес доиграет историю Дон Кихота до конца.

О чем же эта история? О том, как Дон Кихот отправился на поиски приключений, как он сражался с ветряными мельницами, как попал на постоялый двор, хозяин которого посвятил его в рыцари, как его ограбили мориски и еле живой он снова вернулся на заезжий двор. И в этом спектакле, в центре его, — история Дон Кихота и Альдонсы, заостренная в своем значении притчи. Альдонса — служанка на постоялом дворе, существо затравленное и ожесточенное — показалось Дон Кихоту прекрасной Дульсинеей. И вот Санчо приходит к ней с письмом от Дон Кихота, и высокий слог послания трогает сердце Альдонсы. Отвергая грубые ухаживания погонщиков, она стремится сохранить в себе этот росток чистоты, вдруг пробившийся сквозь грязь ее жизни. А когда Дон Кихот бросится защищать ее от погонщиков, она, бездомный зверек, пожалуй, впервые в жизни будет счастлива. Настолько счастлива, что даже поверит Дон Кихоту, будто надо быть благородной по отношению к своим врагам, и пойдет перевязывать раны избитым погонщикам. Но погонщики не пожелают быть благодарными Альдонсе, они избыют ее и уволочут для развлечений. Казалось бы, уж теперь-то Альдонса должна возненавидеть Дон Кихота, боль ее истерзанного тела вызовет и в сердце горькую обиду. Но крошечный огонек — вера в человечность и доброту — не гаснет в ее душе. И когда Дон Кихот будет умирать у себя в доме, к нему постучится Альдонса, — ей надо во что бы то ни стало услышать еще раз, что она Дульсинея, что

она чиста и прекрасна. Дон Кихот сначала не узнает Альдонсу. Однако последним движением души, под влиянием ее рассказа, он вновь мысленно возвратится в тот мир, где он был — Дон Кихот, Санчо — его оруженосцем, а служанка с постоялого двора Альдонса — прекрасной Дульсинеей. И хотя Дон Кихот умирает, но в душе Альдонсы остается жить часть удивительного мира, где действовали законы благородства, добра и красоты, — а значит, жизнь не была напрасной.

Когда, наконец, сыграна сцена смерти Дон Кихота, — приходят звать на суд инквизиции Сервантеса и Санчо. Суд уголовников окончен. Главарь их, хотевший было спалить рукопись романа, возвращает ее Сервантесу с пожеланием защищаться перед инквизиторами столь же удачно, как и тут. Оказывается, точно так же как Дон Кихот возродил к жизни Альдонсу, так и его создатель, Сервантес, пробудил добрые чувства у людей, давно забывших, что это такое. Честь и хвала рыцарю из Ламанчи и его творцу, способным активно сражаться против зла, где бы они его ни встретили!

Да, идеи деятельной доброты, любви и благородного заступничества за обиженных жизнью — идеи классического гуманизма — через сложный процесс неприятия их в оные годы снова возвращаются в нашу жизнь, — и это естественно для настоящего искусства.

Но, на наш взгляд, самое важное в историях Дон Кихота, рассказанных в столь разных произведениях литературы нашего времени, состоит в стремлении пробудить и поддержать способность к деятельности в каждом человеке, в человеке — «не герое», «не подвижнике». Авторы решительно отрицают какую-либо натужную, выпененную героизацию образа Дон Кихота. Он прост и наивен, — говорят Вассерман и Дерион. Он слаб и неуверен в своих силах, он вообще не Дон Кихот, а совершенно обыкновенный человек, — утверждает Володин. И если только ваша душа не очерствела и вы способны любить и верить, — вы тоже можете стать таким, как он, как Дон Кихот.

Призыв к подвигу, обращенный к человеку, — вот мета наших дней на истории Дон Кихота. Подвиг тут мыслится не в напряжении минуты, пусть и самой отчаянной, героической, а как деятельность всей жизни, подчиненной защите добра и справедливости.

ИЗГНАНИЕ ДОН-КИХОТА



Дон-Кихот. Что говорит моя совесть? Усомнилась она? Нет! Она говорит: борись против них, так как они отведали человечины. Балтазар, я вам враг.
Дон Балтазар. Дон-Кихот, упрямец, я вам друг!

А.Луначарский

Люди театра были убеждены, что новому революционному искусству повезло, — им руководит не кто-нибудь, а Луначарский. В минувшие десятилетия, однако, оставалась незамеченной динамика отношений наркома к людям и обстоятельствам. А без этого — что поймешь в человеке?

Опубликованные два года назад письма Короленко к Луначарскому (1920 г.) вызвали живейшее любопытство читателей, восхищение глубиной мысли, дерзостным словом. А нарком решительно никого не заинтересовал, общественность удовлетворилась ссылкой: не ответил-де на письма. В том-то и дело, что ответил!

За наркома ответил драматург.

Именно так и появилась пьеса «Освобожденный Дон-Кихот».

Весна 1917 года искушала любого деятеля возможностями, о которых ранее всерьез и не мечталось. Два крупных, европейского класса журналиста примыкают к большевикам — Троцкий и Луначарский. До революции Луначарский деликатно уклонялся от страданий в большевизме. По натуре жуир, он предпочитал свободную жизнь журналиста и, казалось, чуждался фанатизма. Что же его так резко развернуло в ожесточенной политической борьбе? Писатель Луначарский дает четкий ответ. Во всех своих пьесах он пишет о борьбе за власть.

На вопрос: «Что такое власть?» — Луначарский-драматург отвечает: власть — это беспредел. Нет границ искушениям власти, через которые судьба ведет сильного человека. Авторское восхищение мощным честолюбием делателей революции очень быстро показалось недозволенным соблазном для «малых сих». И не случайно мрачный Л.Авербах, оценивая через несколько лет «Поджигателей», осуждающе потребовал от наркома, «чтобы вожди нашей молодежи были коммунистами в художественной литературе, так же как и на партийном собрании».

Для Авербаха борьба за власть — на первом месте, но от Луначарского он требует смирения перед идеалами и прикрытия существа дела партийными лозунгами.

Борьба за власть начинается сразу же. Луначарский описывает жене пробу своих сил в Петроградском совете, где выступал и Керенский.

«Явился Керенский, молодой и стройный, в хаки и высоких сапогах. Овация. Говорит короткими, хриплыми фразами, искренне, частью ловко, большей частью с благородной пустотой (...) Он смотрел на меня, пока я говорил, прищурившись, словно мерил противника. Бедняга! Театрал и истерик (...) Он, вероятно, сломит себе шею на половинчатой позиции».

Прогноз Луначарского незамедлительно подтверждается.

Сам Луначарский, после театрального демарша в связи с обстрелом Кремля, держится раз принятой линии: не вступает в открытую борьбу за политически важные, первостепенные вопросы, предоставляя размышлять над ними и решать их — другим. И, напротив, очень настойчив в продвижении конкретных дел, буквально сражаясь в голодные годы за сохранение театров Москвы и Петербурга, не уступая и самому Ленину.

В ноябре 17-го года новоиспеченный нарком на страницах «Петроградских известий» весьма цветисто хвалился, что русская литература уже пришла к большевикам, — его посетил Иероним Ясинский и трогательно читал возвышенные стихи о свободе. Читатели были шокированы нахальной игрой в наивность, потому что хорошо знали цену гражданской деятельности Ясинского. И Короленко обратился к наркомому с открытым письмом — «Торжество победителей».

«Итак, гражданин Луначарский, вам не следует обольщаться. С именинным стишком в Зимний дворец явилась к вам не русская литература. В лице И.Ясинского в окровавленный пролом Зимнего дворца вползла к вам только старая рептилия, привыкшая извиваться перед вязкой восходящей силой, хотя бы и грубой, и также готовая ужалить ее в пята в момент падения». Короленко говорил о «пирровой победе» большевиков, льстящих народному невежеству и восстающих против независимой мысли.

«Горькие уходят, приходят Ясинские. И я поздравляю вас, бывший писатель, а ныне министр-комиссар, гражданин Луначарский, с этой символической заменой».

Луначарский отзывался через год, в августе 18-го, в юбилейной статье «Владимир Галактионович Короленко». Он демонстрировал любовь и уважение к юбиляру, который «учит разумной любви», «гуманности» и вообще имеет «большое, матерински нежное, великодушное сердце». Столь же пылко нарком защищал и большевиков как людей, «одержимых духом истории». С этими людьми «растерявшийся» Короленко не может идти в ногу и должен остаться в стороне.

В будущем Луначарский видел трогательную картину: «Победим — тогда уж, конечно, не попрекнем, но нежно, любовно скажем: «Отец наш, милый апостол жалости, правды, любви. Не сердись, что свобода и братство добываются насилием и гражданской войной... Вот теперь

наступает весна красоты, и любви, и правды: твори, отец, учи. Грозное время, когда ты, мягкосердный, невольно растерялся, прошло. Потоп схлынул. Вот, голубь с масляничною ветвью, иди сажать розы на обновленной земле».

Верил ли самому себе автор? Или это всего лишь проступала «благородная пустота» его патетического стиля?

Поток событий разводит Короленко и большевиков. В марте 1919-го Короленко признается жене: «...большевизм — такая болезнь, которую приходится пережить органически. Никакие лекарства, а тем более хирургические операции помочь не могут. Лозунг для масс очень заманчивый. До сих пор вы были в угнетении, теперь будете господами. И они хотят быть господами».

Казалось бы, при таком взгляде старый писатель должен сидеть тихо в своем полтавском домике, защищенный славой праведника и человеколюбца, и терпеливо наблюдать за течением болезни. Нет! Короленко, видя, что «обоюдное озверение достигло уж крайних пределов», старается утихомирить буйство всех, получая, естественно, тумаки.

Разъяренный Ленин именует его — «жалкий мещанин, плененный буржуазными предрассудками». И призывает свергать подобных «интеллигентов, лакеев капитала, мнящих себя мозгом нации. На деле это не мозг, а говно» (письмо М.Горькому, 15.09.1919).

Луначарский, объезжая Украину в мае 20-го года, отправляется в Полтаву, где должен «переговорить самым серьезным образом с В.Короленко». Вот результатом этой встречи и стали письма Короленко, показавшие его неуступчивость в главном — в защите человеческой жизни и достоинства. Подумать только!

Короленко, отталкиваясь от частных случаев абсурдных расправ, писал, что «административные расстрелы, возведенные в систему и продолжающиеся уже второй год», как и деятельность ЧК, — явление невиданное в истории культурных народов. Он также утверждал — «коммунизм есть еще нечто неоформленное и неопределенное, и вы до сих пор не выяснили, что вы под ним разумеете», и «для социального переворота в этом направлении нужны другие нравы».

«Вы с легким сердцем приступили к своему схематическому эксперименту в надежде, что это будет только сигналом для всемирной максималистской революции... в этом вы ошиблись... Инстинкт вы заменили приказом и ждете, что по вашему приказу изменится природа человека. За это посягательство на свободу самоопределения народа вас ждет расплата». Письма заканчивались тревожным вопросом: не поздно ли для большевиков признать свои ошибки? «Возможно ли это для вас?»

Луначарский не ответил. А когда письма появились в зарубежной печати, стал темнеть: часть писем пропала, на его неоднократные (к семье) просьбы прислать копии — никакого ответа.

Теперь мы знаем, что много лет нарком писал неправду: письма были доставлены с оказией, вручены секретарю Луначарского, он их показывал Ленину. Наивный призыв — признать ошибку и остановиться — выглядел, очевидно, смешным.

Для Луначарского — смешным, о чем он и поведал в драме «Освобожденный Дон-Кихот». Если верить драматургу, он задумал свое сочинение еще в 1916 году, написал шесть картин (из девяти) в 19-м, а полностью закончил в начале 22-го года.

Перед нами — пьеса-притча по мотивам романа Сервантеса. Она великолепно начинается, движение от медлительных ритмов к острому спору властно увлекает читателя. В знойный испанский полдень на каменистом нагорье автор собирает главных героев — благородного Дон-Кихота на белом Россинанте, сметливого Пансо на осле и группу стражников, конвоирующих трех висельников: кузнеца Дриго Паса, голодного студента-философа из Саламанки Дона Балтазара и цыгана, разбойника Вермильона.

Добрейший Дон-Кихот освобождает узников — «будем делать непосредственное добро, не заботясь об остальном». Но ему все-таки приходится расплачиваться за добро — над ним измываются во дворце Герцога, а затем бросают в тюрьму. Спасение приходит с восстанием.

«Дон-Кихот. Сеньоры! Не совершаете ли вы насилия? Если вы действуете во имя правды, не забываете ли о милосердии»

Дон Балтазар (громко смеясь). Чудак! Сейчас мы рубим и стреляем на всех улицах города».

Предмет спора заявлен нешуточный: как утверждается власть угнетенных и кто ее поддерживает. Герцог и двор, граф Мурсио — развратники и циники, для них не существует никаких ограничений в борьбе за власть.

Но нет нравственных препон и для Дриго Паса, руководителя народной армии, «вождя». «Порядок в нашей полудикой стране может быть водворен только мерами свирепыми. Это тебе говорю я, Дриго Пас, который либо пошлет свою душу к черту в зубы, либо создаст республику в Испании, чего бы это ни стоило ему и другим... Кто мешают — будет стер с лица земли».

Вот так и отвечает Луначарский на жалобы Короленко о бессудных расстрелах — «стереть с лица земли», а за республику он готов платить «любой ценой», «всякой ценой», — как будто кто-то дал ему на это свободное разрешение. «Любая цена — это ведь и есть «беспредел», возведенный в государственную максиму.

И вот уже приспособленец доктор Паппа призывает Дриго: «Будьте беспощадны, великие кузнецы человеческого счастья! Цель оправдывает средства».

Главный диспут между Дриго, Балтазаром и Дон-Кихотом проис-

ходит в шестой картине: рыцарь получает у вождя 15 минут для изъяснения своих претензий. Любящий его Балтазар уверен, что они — все вместе. Но старик отвергает примирительное «мы с вами» — нет, он также «против вас». «Делайте, что можете, но зачем же вы приступили к работе с негодным материалом? Из этих людей пока нельзя сделать благородного человечества».

Дон Балтазар уязвлен: «Дон-Кихот! Если бы вы были правы, и мы начали бы нашу работу над незрелым материалом, знаете ли, как называли бы нас в будущем? С ироническим почетом нас называли бы Дон-Кихотами».

Дриго Пас неожиданно доказывает как раз правоту Дон-Кихота: «Проклятая страна! Для того, чтобы сковать в ней силу, которая даст народу свободу, надобна железная дисциплина». А если страна «полудикая» — может ли ее населять «зрелый материал»?

Рыцарь Ламанчский видит в восставших «преступников от своеобразной доброты», но неуступчив в своих позициях.

Девиз Дриго: «Все для победы!.. Дворяне и народ не могут щадить друг друга. Только огонь или вода. Мы или они...» Дон-Кихот не отступал: «Пусть цель ваша высока, но вы не достигнете ее. Вы потонете в Черном море, через которое ведете народ».

«Дон Балтазар. Вы маловер, Дон Кихот. Вы благоразумны. Может быть, это потому, что, в конце концов, вы сами дворянин, воспитанник усадьбы, традиции и романов.

Дон-Кихот. Я предупреждаю вас: где я увижу угнетенных, хотя бы вами, хотя бы под видом новой справедливости, родной сестры старой, я также брошусь им на помощь, как когда-то вам.

Дриго Пас. И мы также посадим вас в тюрьму, как герцога.

И тогда рыцарь восклицает: «В тюрьму Дон-Кихота, в тюрьму! Или на плаху. Ибо я враг вам!»

Тут, на вершине духовного противостояния, пьеса Луначарского в 19-м году остановилась. Он ждал: как повернет история? Во всяком случае, к финалу пьесы фантазия драматурга исчерпывается, и он вынужден опереться на конструкцию пятого акта «Ромео и Джульетты» (сцена на кладбище). А доказательство неправоты добрейшего Дон-Кихота — сложные ходы Мурсио Висконсин, которого старик освобождает, а тот собирает силы и идет в наступление против восставших. Дон-Кихот повинен в человеческих жертвах.

Дон Балтазар приходит к Дон-Кихоту, сыгравшему «фатальную роль»: «Вам нельзя быть с нами».

Дон-Кихот. Изгнание?

Дон Балтазар. Да.

Оно закончится, когда страна придет в обетованную землю и позовет Дон-Кихота — «войдите под завоеванные нами кущи помочь нам

творить добро». Противники прощаются. Дон Балтазар уверен: «Сейчас или позднее, но мы добьемся власти человека над судьбой. Мы этого добиваемся, и этого добьемся только мы».

Так в последней сцене возникает тема изгнания интеллигенции. Судьба философов и политических лидеров враждебных партий еще не обнародована, но Луначарский ее бестрепетно называет: изгнание. И осенью «философский» пароход отправится в Германию.

Нарком подсказывал драматургу пути разрешения нравственных и политических споров. Реплика Короленко о «бывшем писателе» Луначарском приобретала постепенно все более определенный смысл. Писатель отступал перед принципами политика и властолюбца.

В 1923-м году он напишет еще одну статью о Короленко (благо тот умер) под многозначительным названием «Праведник». Луначарский утверждал, что позиции Короленко — это этика «на послезавтрашний день».

Нам именно из этого, послезавтрашнего, дня многое видится совсем по-другому. Изгнав Дон-Кихотов, как можно было надеяться сохранить духовные основы культуры? Мы пожинаем горькие последствия этого — аж по сегодняшний день...

//Театральная жизнь. – 1992. – № 9-10. – С. 10-11.



VIII. РЕЦЕНЗІЇ НАТАЛІ КУЗЯКІНОЇ НА КНИГИ І ТЕАТРАЛЬНІ ВИСТАВИ

«...вміння побачити й підтримати нове, цінне, симпатичне – і водночас зберегти наукову об'єктивність – характерне для статей І.Світличного про літературну молодь, до якої він придивлявся з жадібною надією. Він одним із перших побачив і підтримав... молоду тоді талановиту дослідницю української драматургії Наталю Кузякіну, яку пізніше все-таки вижили з України»

Дзюба Іван. «Душа, розпластана на пласі...»

*// Іван Дзюба. З криниці літ. У трьох томах. – К.: Вид.
дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т.1 – С. 676-677.*

ЛЮДИНА І НАРОД – НА ЛЕЗІ ДОЛІ...

Не мені належить цей вислів. Його вживає у російському виданні “Антигони” Софокла (переклад С. Шервінського) віщун Тересій стосовно царя Фів, самовпевненого Креонта: “Ти знов стоїш на лезі долі”. Віщун закликає царя додержувати давніх моральних норм: шанувати смерть, поховати вбитого, не наражатись на безплідне зіткнення з долею.

Становище “на лезі долі” не може бути тривалим у часі, бо воно нестерпне. Як оті довгі жердини (“жердочки”), на яких, замість нар, сиділи в’язні у штрафному ізоляторі на Сокирній горі, у Соловках. Були легші жердини, коли людина, непорушно сидячи 16-18 годин, усе ж таки діставала ногами до підлоги; були й важчі, коли ноги не мали опертя і розпухали колодами. Часом хтось божеволів, захлинаючись криком.

Металевим вогнем блищить лезо долі. Хіба що досвідчені жонглери-політики пройдуть тим лезом, не врізавши душі й тіла. А звичайна людина довго зважає свої сили — чи вистачить їх, щоб перейти політичну прірву? А може, ще зачекати?... Крізь тумани прийдешнього не проглядає ясний путь. І Україна — на вулиці, у парламенті, у своєму мистецтві — кричить, бо настав для неї час історичних випробувань.

Він почався з наростанням внутрішнього шоку від усвідомлення наслідків Чорнобиля. Перед тим здавалось, ніби життя на цій землі загальмувало над безоднею, якої переважна частина люду не бачила, не хотіла бачити. Композиція з портретів членів українського уряду у ті часи (вирізала з газети) могла правити за взірць антирадянської пропаганди: доля не подарувала світло інтелекту тим ситим, самозакоханим обличчям.

Загалом угодовані хлопці й молодички примушували згадувати іронічне припущення Гоголя — чи не має саме повітря у Малоросії якогось особливого ферменту, що допомагав перетравлювати їжу?

Жіноцтво на роботі заподадливо віддавалось щотижневому святкуванню днів народження, сільські ритуали (одруження, поминання та ін.) лякали своїм розмахом. Чоловіки солідно бенкетували з офіційних нагод, один чесно “брав” необхідне на роботі, другий нахабно крав. Інженери удосконалювали вдома самогонні апарати, і родинна форма “ти б узав, приніс, дістав...” заступила колись єдино можливу — “треба купити...”. Щось мало статись у цьому світі!

Стався Чорнобиль. Мабуть, гріх розглядати його як кару за історично безвідповідальне буття? Існує у цій ситуації невловима межа, тоненька смужка, що відокремлює жорстокі, категоричні поняття — провина, відплата, помста, кара. І спадає кара на голови, найчастіше, якраз неповинні, непричетні до гріхів функціонерів та спільських політиків...

А потім пішли роки перебудови з усіма несподіваними віражами,

змiнами, пошуками, сподiваннями й величезним духовним сум'яттям. У який спiсiб це вiдбивається в мистецтвi, зокрема в театрi?

Мимоволi я замислювалась над цими питаннями, коли у березнi цього року Спiлка театральних дiячiв України зiбрала театри для демонстрацiї вистав. Фестиваль не фестиваль, огляд не огляд — щось на зразок вiльного перегляду театральних робiт пiд грайливою назвою “Перше березилля”. Досить умовна обставина — 70 рокiв з дня заснування у Києвi театру “Березиль” — виявилась нагодою для театрiв показати нечисленним глядачам вистави останнiх рокiв. Переважали театри малi, експериментальнi, хоча поруч було представлено i результати творчих зусиль великих професiйних колективiв. Чим же живе сучасний театр?

Емоцiйне враження одне — театр кричить. Насамперед вiд iсторичної образи й болю. Як писав Гоголь у “Тарасi Бульбi” — пiднялась уся нацiя, бо переповнилось терпiння народу, i вiн пiднявся, щоб помститися за наругу над своїми правами, за ганебне приниження своїх звичаїв, за образу вiри предкiв.

Певно, що не “вся нацiя” пiднялась, а тiльки найчуйливішi її верстви — тi, що зберiгали пам'ять i несподiвано збудились. Таємнi, захованi подiї; навмисне перекрученi, здавалось би, вiдомi обставини; непорахованi жертви... Усе з'явилося з розломiв української iсторiї. Як у часи виверження вулкана — клубочиться дим у провалах, звiдки вириваються усе новi, невідомi ранiше факти. Грiзною лавою сунуть вони на людину, яка вiдступає, бо не може опанувати того стихiйного вибуху, свiдком якого вона стала. Вiдкриття минулого й осмислення його стало для багатьох другим Чорнобилем, з далекосяжними наслiдками, не легшими, нiж радiацiя.

От чому i в театрi вибухнули насамперед емоцiї гнiву та обурення. Є у Днiпропетровську своєрiдний театр “Крик”, яким керує Михайло Мельник — душа й провiдний його виконавець. Вiн показав у Києвi свою композицiю за повiстю Гоголя “Тарас Бульба”, назвавши її промовисто — “Кара”. Вистава примусила мене перечитати Гоголя, бо фарби її здалися нiби надмiрними, надто густими. Цiєї думки я не змiнила, та мушу визнати, що й Михайло Мельник має рацiю. Ми нiби стоїмо з ним на протилежних полюсах, а мiж нами — неозорi простори пiвденних степiв. З темряви столiть виходить на сцену вiн, оповiдач, в образi українського козака iз списом у руцi, — такий подiбний до чесного Остапа, сина Тараса Бульби.

Усi емоцiйнi сили Мельника-актора кинуті на те, аби зрушити з мiсця духовно млявого глядача, розбурхати його уяву, пробитись до його серця. Високий, мiцний, вгорi над нами на легкій конструкцiї — наче на сторожi серед степу — вiн починає епiчним тоном, та досить швидко забуває про нього. I поступово стає тiльки Остапом, тiльки Та-

расом, перебирає на себе їхній біль, страждання й муки. Він не читає Гоголя — він його таки грає.

Очима Тараса Бульби він ніби бачить ситих, егоїстичних сучасників, які цураються своєї мови, і продають один одного — як продають бездушну скотину на ярмарку. Експресивні пристрасні рухи Мельника, уся його міцна, сильна постать, така виразна на малій площині авансцени або на вишці, виявляють обурення й гнів. І голосу його ніби затісно, він рветься на простір.

“Варварський романтизм” Мельника, як я для себе назвала його роботу, — зрозумілий. І справа не в тому, як може здаватись, що біля актора нема досвідченого професіонала — режисера, який би розбив з ним партитуру тексту, помірне чергування “форте” і “піано”. Мені здається, що це той конкретний випадок, коли акторові не потрібний режисер, бо духовна мета його перевищує власне естетичні параметри. Як Гоголь свого часу поставив перед літературою завдання життєбудування, порушивши тим тонке співвідношення вигадки й правди, у межах якого існує мистецтво, так і Мельник у “Карі” рветься за межі театральних завдань у реальне життя. Як публіцист і як духовний учитель, він кричить про втрати народу на шляхах історії, про неминучість кари ворогам. Глядач, до таких різких форм емоційного впливу не призвичаний, почуває себе збентежено.

На користь авторів, правда, слід сказати, що у Дніпропетровську та Запоріжжі, може, й потрібні саме такі міцні, ясні барви, сильні, широкі рухи, голос, що владно кличе пам’ятати про наругу над козацтвом, бо пробитись до серця глядача у тих краях важче, ніж будь-де.

Громадське оточення для українського театру у Львові, здавалось би, незрівняно сприятливіше, — і глядач свій, і сталі театральні традиції. Проте у Львові наполегливо розробляють історичні теми, бо й тут, за що не зачепишся, — болить.

Театри Галичини взялися до історичних мелодрам та трагедій, ніби не дуже розрізняючи ці жанри. Тим часом трагедії грають, як кажуть, із сухими очима, на відміну від історичних мелодрам, де розчулення запрограмоване і люди страждають цілком безвинно через підступність долі та злочинців. У трагедії герої також страждають, проте злочинці грають роль, найчастіше, другорядну, а головне — це картина хибних учинків самих героїв, усвідомлення ними власних помилок, які вони — так чи інакше — мають спокутувати. У мелодрамі винні завжди “вони”, у трагедії переважно — “ми”. Своїм характером, помилковими уявленнями про світ та наше місце у ньому, про справжні наміри людей, які нас оточують.

У театрі ім. Заньковецької показують усе — і романтичні історичні легенди — як-от “Гайдамаки” та “Маруся Чурай” (досить різні за естетикою), і мелодрами на всі смаки, і історичні драми (“Павло Полуботок”), і трагедії. Словом, грають для всіх глядачів.

Я б не лякалась цієї естетичної мішанини, — є в ній теж щось варварське, первісне. Власне, це проривається давня театральна традиція, починаючи з XIX століття, саме у такий, зворушливий і мальовничий спосіб представляти історію. Проте, в конкретних умовах Львова, коли Молодіжний театр на чолі з В.Кучинським усе ще шукає себе у роботах різного ступеня вивершеності й уникає художньо закінчених, професійно чітких вистав, — у тих умовах театр ім. Заньковецької залишається провідним колективом у місті — і для всіх. У головного режисера Федора Стригуна останні роки загострили відчуття художньої відповідальності і теж спокусили глянути за межі власне театральних справ, потягли до публіцистики, до прямої розмови із залом.

Героїко-романтичні вистави та історичні мелодрами (давня думка про мелодраму як дитину романтичного театру, мабуть, справедлива, в усякім разі Стригун ніби сприймає її) складають певну непоривну лінію, яку твердо, а може, вже й настирливо, цебто з надмірною впертістю, проводить Стригун. Від “Гайдамаків” Шевченка — до історичних п’єс Б.Лепкого. На жаль, я не бачила історичних вистав тернопільського театру (“Гетьман Дорошенко”, “Іван Сірко”), — чи й вони простують шляхом заньківчан, чи мають свої характерні риси?

Біда в тому, що за кілька років у заньківчан виробився свій певний стереотип — і саме як такий він уже викликає деяке роздратування глядачів, бо вони заздалегідь уявляють, що буде на сцені. Художник М.Кипріян пропонує сукна і на їхньому фоні окремі деталі архітектурного (арки) оформлення. Такий знеособлений нейтральний одяг сцени не допомагає виставі. Правда, вади оформлення компенсують барвисті чи, навпаки, у стриманих, навіть вишуканих тонах, але незмінно гарні костюми.

Дуже обережно стилізований, український історичний одяг зачаровує, а статурні, вродливі заньківчани вміють носити — і давні киреї, і святкове жіноче вбрання. Є вистави, у яких краса національного одягу становить вагому частину видовища, — як-от, скажімо, “Ой радується, земле” (український вертеп) чи “Маруся Чурай”.

Можливо, що Ліні Костенко образливо було б читати компліменти костюмам — у виставі, з приводу якої слід говорити про національну історіософію та інші високі матерії. Коли б так — то даремно! Шлях до серця глядача має свої таємниці. Забуте нами поняття краси сценічного костюма для глядача завжди мало свою вагу, щаслива композиція барв на сцені промовляє його око і серцю більше, ніж можна було б сподіватись.

Історичні та легендарні герої Стригуна-актора, що так мальовниче виглядає у гарних строях, мислять, на жаль, переважно теж ніби за стереотипом. Відповідь їхня на дразливі питання минулого приблизно така: козацтво чесно боролось за свою свободу із польською шляхтою та російськими воєводами, але із супротивниками, ворогами не мож-

на порозумітись, бо вони хитрі й неблагородні, їм щастить обдурити козаків, і ті гинуть у вирі подій. Хто винен? Вони, вороги. Мелодраматична поляризація образів дається взнаки у подібних відповідях.

Власне, ця однобокість, яку не помічали чи не хотіли помічати часом у Львові, на гастрольних виставах заньківчан минулих років по містах Наддніпрянщини далася взнаки і, як мені здається, емоційної підтримки у глядачів не дістала. Національно байдужа аудиторія? Може, й так. Та усе ж глядач не схильний підтримувати крайнощів специфічно “галицького” мислення. Вироблений варіант національного співжиття з “ворогами” більшість влаштовує, вона боїться і не відчуває нагальної потреби різко порушувати його, — і з тим треба рахуватись.

Отут часом і заважає стереотип заньківчан, який заступає мальовничістю аналіз образів. Бо коли зі сцени плине потік однакових відповідей, він викликає протилежне бажання. Не оплакувати козаків, а подумати — а чому ж століттями гинули? Де заховано секрети національного буття і здатності до опору? Чи не варто б глянути глибше у суть національної історії, замислитись над її протиріччями!

Певно, і в самого Стригуна виникло таке бажання. В усякому разі, він перший на Україні, після історичної перерви, зважився поставити “Народного Малахія”. “Трагедійне” — написав Куліш, “іронічну трагедію” ставив Курбас. Що ж ставить режисер Стригун і кого грає Стригун-актор?

Режисер пропонує публіцистичне тлумачення трагедії, продовжуючи тут лінію “Народного Малахія”, почату М.Шейко на сцені російського театру. Публіцистика виявляється найбільше у простолінійному трактуванні образу Малахія та навколишнього середовища у другій частині вистави, де діють “реформатори”, прислужники сталінського типу.

Еклектика режисера та художника, які не визначили чітко час дії та її обставини, а грають епоху сталінізму “взагалі”, призводять у деяких сценах до руйнації твору. Сцена у Раднаркомі просто губить свій зміст через те, що нормальних і водночас формальних секретарів перетворено на кагебістів, які тут-таки розважаються з повіями. Авторське засудження байдужого ставлення урядовців до людини поруч, ідею моральну, — замінено на оголошено політичну.

Стригун-режисер чимало спрощує у виставі. Стригун-актор бере реванш, бо є в його виконанні ті, справді визначні хвилини, коли йому віриш беззастережно. Для мене — це сцена розмови із залом. Високий, у білій довгій сорочці, він справді йде лезом долі: маніяк чи провидець, нормальна людина чи божевільний? Пощастить йому примусити слухати себе чи він зазнає поразки?

Малахій—Стригун перемагає інертність залу й владно веде його за собою. Він примушує слухати себе, думати разом із ним. Моно-

лог Малахія—Стригуна, як і монологи Мельника у “Карі”, — прямий публіцистичний вихід до глядача. Що ж, такий час, така потреба — вголос, разом переглядати минуле, чистити душі від фальшивих ідей різноманітних “реформаторів”, яких не бракує нам і сьогодні. Це ж якраз золотий час для демагогів, час щасливих і безвідповідальних обіцянок, за невиконання яких ще нікого не судили, — хіба що у п’єсах на сцені.

За останні роки окреслилась у театрі ім. Заньковецької і лінія власне класичних трагедій, без різкого, демонстративного їх осучаснення. Шекспіра так рідко грають на українській сцені, такі сумнівні тут успіхи, такі невиразні знахідки! Я б пояснила це, поза усім іншим, також і відсутністю своєї держави та досвіду історичного мислення і відповідальності за хибні кроки. Мабуть, і тому, за винятком “Річарда III”, на Україні практично не грали хронік Шекспіра, бо їхній світ — це боротьба за вищу державну владу, а подібні умови не були актуальні досі для місцевого глядача, — ні у прямому зображенні, ні у різноманітних осучасненнях.

Мало грали й трагедії Шекспіра, бо їх проблеми — наші власні помилки, які набирають форм жорстокого самозахисту. “Вони”, вороги, існують у трагедіях, та їх тут заступає інше — “ми”. Винна наша недосконалість, яку не щастить подолати, неможливість докорінної переробки людини, спосіб дій якої підлягає тільки частковому виправленню. А який же це довгий у часі процес!

Класичних трагедій на огляді не було, отже, я тільки нагадаю, що роки три тому Алла Бабенко поставила, а Лариса Кадірова була зіграла провідну роль у “Федрі” Расіна. Згадувались мені давні слова Сергія Данченка про Кадірову як лірико-драматичну артистку, у природі таланту якої нема трагічних нот. Справді, Винниченкові твори у виконанні Кадірової стоять на незрівняно вищому рівні. Однак і “Федра”, уперше зіграна на українській сцені, дечого варта.

Та ж Алла Бабенко поставила у заньківчан “Отелло” (Отелло — Ф.Стригун, Яго — Б.Козак) та “Макбета” (у головній ролі — Б.Козак). Чи вистачає акторам сил і натхнення для таких відповідальних творів? Є про що подумати і написати...

Харківський театр ім.Шевченка показав на огляді “Короля Ліра” (режисер Ігор Борис, художник Т.Медвідь). От де людина справді “на лезі долі”...

Як ведеться, театр у програмці представив глядачам усіх акторів, які виходили на сцену. Нехай вони пробачать мою неуважність, — правду кажучи, я не маю що про них сказати. Вони брали участь у сценічному фехтуванні, що ж, це мистецтво справді варте поваги, проте у театрі воно чомусь не справляє враження (інша річ — кінофільми, де фехтуванню належить і почесне місце, й увага глядачів).

Крім фехтування, актори показали, що вони можуть енергійно ру-

хатись на сцені. Отже, були на сцені, енергійно рухались, часом говорили відповідні репліки. Але навіщо і з якою метою? Участь у виставі театральньо-абстрагованого, середньостатистичного Шекспіра призвела акторів до використання зужитих штампів.

А що ж провідний герой — король Лір? У той вечір, коли я бачила виставу, Леонід Тарабаринів погано себе почував. Фізичний стан будь-якого актора у трагедіях Шекспіра — то завжди драматична колізія: коли є сили, ще немає мудрості й належного досвіду, а коли їх добуто, вже бракує фізичних сил. Роль прийшла до Тарабаринова пізно, він заощаджував свої емоції й тому не міг відтворити напругу духовних страждань Ліра. Здається, що і жанр трагедії не відповідає природі його обдаровання.

Отож на сцені проходила костюмована історія млявого старого чоловіка, якого затискували енергійні доньки. Можна прочитати так Шекспіра? Певно, зараз усе можливе. Тільки це не шекспірівська трагедія, адже герой саме тому й зазнає тяжких випробувань, що він відчуває себе повним сил і йому невідоме упокорення старої людини, яка загубила незалежність. Король, з голови до ніг король! Не було на сцені у Харкові власне короля, тому не було й трагедії.

Роль блазня, з нашого сучасного погляду, важлива у творі саме тим, що він прагне повернути короля від ілюзій до реальності, від “вони винні” — до “я винен”. На жаль, і такому гарному акторові, як Володимир Мальяр, не щастить, — розгубленість Ліра, непевність режисерського задуму обмежують його.

Здавалось би, зусилля великого професійного колективу пішли на марне. Та це не так, бо і досвід помилок теж має свою вагу у мистецьких шуканнях часу. І краще грати Шекспірові трагедії — як уже вони далися театрові, ніж зітхати навколо них — і нічого не робити. Ігор Борис належить до режисерів, які не так розмовляють, як роблять вистави, — на відміну від тих постановників, що тяжіють до “концептуального мислення”, а працювати з актором бояться. Помилки неминучі, — але ж, мабуть, прийде час і на здобутки?

А він справді надходить, цей час. І пошуки сценічних засобів, адекватних нашим естетичним смакам і потребам, тривають.

На огляді, у жанрі трагедії, вони починались “Антігоною” Софокла і вивершилися “Антігоною” Ануя, (переклад К.Квітницької-Рижової) — не часто глядач може здійснити такий стрибок на два тисячоліття, та ще й з добрим гаком! Розум і почуття наші дістають поживу, зіставлення поведінки людей у випробуваннях давніх і сучасних для нас неминуче. В “Антігоні” Софокла, не зважаючи на її назву, провідним героєм (коли говорити про твір, а не про сценічну традицію) виступає цар Креонт. Саме його попереджає старий віщун: “Ти знов стоїш на лезі долі”. А доля — це насамперед наші характери,

наше свавілля у хвилини випробувань, за яке доводиться платити найвищою мірою — втратами рідних і власним життям.

Упертість Антігони викликана бажанням поховати вбитого брата й тим виконати обов'язок — один із найперших для кожної людини. Обурення впертого Креонта виявляє його самолюбство, та не має абсолютної ваги. Він пізно визнає необхідність компромісу і тим своїми руками в'яже смертельний ланцюг — умирають Антігона, Гемон, Еввідіка.

Здається, що Олега Ліпчина, постановника “Антігони” у київській студії “Театральний клуб”, власне трагедійна проблематика не схвилювала. І створюється враження (може, воно й хибне?), що зусилля режисера, — а він ще й виконавець ролі Креонта, — пішли на те, аби зруйнувати твір грецького драматурга іронією, сарказмом і тим наблизити його до наших днів. Зробити із Софокла такого собі політизованого сучасного автора, за допомогою різноманітних засобів відчуження актора і глядача від героїв — аж до співів сучасного хору у стилі рок-опер включно.

Режисерська агресивність мала свої наслідки. У веремії переходів розбещеного хору, у самоствердженні бундючного Креонта загалом загубились ознаки трагедії. А починалось цікаво: на високому постаменті стояв гарний макет античного храму (художники М.Сорфейтес, І.Лещенко). Звучали перші репліки... Й усе пішло шкереберть...

Співставляти аматорський рівень спроб “Театрального клубу” та рівень “Антігони” Ануя на сцені Харківського театру ім. Шевченка було б несправедливо. Хоча глядачам було показано лише дипломну роботу режисера Ганни Воротченко (художній керівник постановки І.Борис), вистава викликає інтерес, та й професійні актори, ясна річ, не потребують скидок.

Жанр вистави — “гра в трагедію” — зумовить її сценічні прийоми: глядач бачить трупу “французьких” акторів, що на його очах прибирають собі відповідні грим та одяг, — і починають працю. Гру веде конференсьє у білому смокінгу, з мікрофоном у руках, — артистка Ольга Качан. Тендітна, рухлива брюнетка з великими сумними очима, справді подібна до знаних французьких співачок, і демонструє себе й акторів як певні типи сучасного життя. Найголовніше — конференсьє з'єднує сцену й глядачів своєю особою, своїми коментарями (за Ануєм, звичайно).

Встановлюється той прямий, такий бажаний зараз контакт залу й сцени; виникає своєрідний діалог акторів та глядачів. Хоч які б претензії не мав би критик до інших виконавців, на сцені працюють дві артистки, що заслуговують на нашу вдячну увагу — Ольга Качан, конференсьє, та виконавиця ролі Антігони — Ірина Кобзар.

Душею вистави, її оголеним нервом, є Ірина Кобзар. У діалозі з Креоном (О.Тартишников) вона веде перед і порівняно легко перемагає опонента. Можливо, саме тут актори не взяли до уваги, що у трагедії Ануя боротьба йде на рівних. Адже і застереження Антігоні, й ті харак-

теристики людей, які належать Креону, сповнені глибокого розуміння життя. Благородне й низьке, сміливе й боягузливе, величне й нище становлять різні грані одної людської натури, яку не можна переробити, а отже, не можна і звільнити від негарних, недобрих почуттів та поривань. Креон — це втілення компромісу, на який має йти людина, — компромісу принизливого, часом нестерпного.

А Антігона — втілення юного максималізму, якому огидне саме слово “компроміс”. Ірина Кобзар грає відчай молодих років пристрасно, емоційно сильно. Кучма рудуватого волосся спадає на її буденний чорний костюм для тренування, ні прикрас, ні бажання подобатись — нічого. У межах шляхетного професіоналізму героїня теж “кричить”.

Чому ж вона, замість радісного життя з Гемоном, вибирає смерть, адже Креон будь-що прагне її врятувати? Чому сідає осторонь на підлогу, як маленька зацькована тваринка?

Мабуть, тому, що надто любить чистоту й правду почуттів. Гидує брати до рук плетиво брехні, тверезого розрахунку та оман. Воно якраз і зветься життям, свобода вчинків у ньому — хвилинна, негайна розплата — готівкою й на усе життя. Антігона Ірини Кобзар — це повстання проти людської недосконалості. Повстання прекрасне й безнадійне...

На жаль, цю фарбу артистка не схотіла як слід використати, а в Ануя вона є. “Креон був правий. Як це жахливо! Зараз, поруч із цим чоловіком, я не розумію вже, за що я вмираю”, — розгублено промовляє дівчина останні рядки листа до Гемона, які записує обмежений практик-вартовий. Я, глядач, маю почути це речення, і мені потрібні сценічні хвилини, щоб осмислити його. Бо тільки збагнувши розпач останніх слів, можна зважити і мужність Антігони, і нежиттєздатну її послідовність...

“Гра в трагедію” у харків’ян видається мені найцікавішою виставою з тих, які я побачила на огляді, а було там і чимало інших. Оцінка усіх вистав належить багатьом критикам.

Мене ж привабили пошуки сучасного театру у жанрі трагедії, найменш розвиненому саме на українській сцені, що не має тут захисту міцної традиції. Незважаючи на несприятливі обставини, які усім відомі і які сміливо можна назвати всеохоплюючою театральною кризою, художнє життя на сцені ще не завмерло. Люди свого часу, режисери й актори, за найпринизливіших обставин їхнього буття не можуть не шукати для себе нових шляхів.

А ті шляхи криють тумани, бо й саме прийде, як казала у Лесі Українки пророчиця Кассандра, — ще “лежить у бога на колінах”. Ще не об’явилося воно у всій реальності свого приходу. І разом з нами театр має чекати, терпіти. І сподіватись на краще...

м. Санкт-Петербург

//Сучасність. –1992. – №11. – С. 121-127.

**ВАЖЛИВІ
ПРОБЛЕМИ*****(Про українську драму
початку XX ст.)***

Історія завжди пишеться для сучасників — а інакше що виправдувало б довгі пошуки в архівах, цілоденне гортання поживоклих газет?

Справжня сучасність історії ніколи не перешкоджає науковій чесності фактів і сумлінності наведення їх. Навпаки, тільки поєднання цих двох якостей — точності фактів і суспільної прогресивності їх розуміння — і дає позитивний ефект, робить історію книгою правди, зброєю в руках людини, що хоче пізнати й змінити світ на краще.

Нарис О.Ставицького “Українська драматургія початку XX століття” належить до доброякісних і вдумливих праць з історії нашої культури. Перед автором стояло досить складне завдання — переглянути драматургічну продукцію (і частково — історію театру) початку XX століття, вибрати з неї усе, варте уваги, і накреслити основні тенденції її розвитку. Коли зважити, що невелика робота Я.Мамонтова “Українська драматургія переджовтневої доби 1900—1917”, надрукована 1925 р., була єдиною протягом кількох десятиліть, стане зрозумілим, що в деяких істотних проблемах автор книги йшов цілиною.

Книга О.Ставицького випущена видавництвом “Наукова думка” і справді приваблює ясністю наукового викладу, розумінням складності історичного процесу кінця XIX — початку XX ст. Ніщо істотне в цьому процесі не забуто (хоч окремі деталі й випали), ніщо справді важливе не викривлене, — до історичного матеріалу автор поставився з належною сумлінністю. Загальні процеси розвитку драматургії в зміні і розширенні її проблематики, характерів, жанрів розкриті в аналізі творчості провідних і другорядних авторів з більшою чи меншою повнотою, але переконливо і обґрунтовано. Вперше за останні десятиліття драматургія В.Винниченка, С.Черкасенка, О.Олеся — складна і суперечлива — стає предметом наукового дослідження в її історичних джерелах і наслідках.

Проте історія драматургії початку XIX ст. написана нашим сучасником, і тому, цілком природно, має якісь аспекти, проблеми, що безпосередньо адресовані сучасності і покликані допомогти їй у художніх шуканнях та суперечках.

Такою історичною проблемою, що аналізується допитливим оком сучасника, є проблема традицій і новаторства в реалізмі. Особливості критичного реалізму XIX ст. у його вершинних зразках — поезії Т.Шевченка, прозі Панаса Мирного та І.Франка, драматургії І.Тобілевича — вже добре вивчені і досліджені, вони, так би мовити, сконцентровані у найзначніших своїх рисах.

Критичний реалізм XX ст. набуває нових рис, як інструмент художнього пізнання він стає тонший, чутливіший. Не зрікаючись до-

слідження життя в соціальних основах типів і характерів, він убирає в свою тканину чимало нових засобів живопису та музики (проза М.Коцюбинського, поезія Лесі Українки, О.Олеса). А чи збагачується реалізм у драматургії ХХ ст.? Чим саме? Чи, можливо, після І.Тобілевича українській драматургії нікуди було йти?

На ці питання, що багато років навіть не ставали предметом наукової розмови, нарис О.Ставицького дає цікаву, хоч далеко не в усьому переконливу відповідь.

На думку дослідника, можливість дальшого розвитку української драматургії ХХ ст. залежала від того, наскільки вона була зв'язана з традиціями корифеїв, з кращими досягненнями критичного реалізму ХІХ ст. «Намагання зовсім “відірватися” від Карпенка-Карого, а з ним і від усієї реалістично-побутової драми ХІХ ст., — пише він, — були заздалегідь приречені на невдачу.

Хто свідомо чи несвідомо пішов на це, той не міг дати нічого тривкого й цінного... Почате ще корифеями розширення рамок реалістично-побутової драми продовжили Леся Українка, В.Самійленко, С.Васильченко, Б.Грінченко, Л.Яновська, Г.Хоткевич та ін.»

Водночас автор розуміє, що на грані ХХ ст., коли реалізм мусив довести свою здатність до саморозвитку, він набував нових рис: «Як нове, коли воно не запліднене традиціями старого, не вийшло з нього в силу історичної необхідності, буде всього лише крикливою одностенною, виробничим відходом, так і старе, коли воно не сприймає нічого нового, прирікає себе на загибель».

З такою розумною тезою не можна не погодитися. Стосовно послідовників реалістично-побутової драми — С.Васильченка, Б.Грінченка, Л.Яновської, В.Самійленка, частково Г.Хоткевича — це показано в нарисі з належною переконливістю. Вони йшли від корифеїв — і водночас вносили нові риси в драматургію, робили саме поняття реалізму ширшим, включаючи в нього і гротеск («У Гайхан-Бея»), і хроніку («Лихоліття»), і ліричний етюд («Не співайте, півні...»).

Проте, справа виявляється складнішою, коли звернутися до Лесі Українки. Чим і як вона збагачувала реалізм ХХ ст., в чому виявилось «розширення рамок реалістично-побутової драми» в її творчості?

Слід відзначити, що драматургія Лесі Українки проаналізована в нарисі з достатньою послідовністю. Цікавим є аналіз “Осінньої казки”, — всупереч беззастережному захвалюванню цього твору багатьма критиками, О.Ставицький, високо оцінюючи політичну тверезість Лесі Українки, бачить його значні художні вади, розглядає його як недоведене до художнього синтезу бажання поєднати реалізм та символіку. І такий погляд на твір може мати численних прихильників.

Та загалом доводиться визнати, що в розмові про драматургію Лесі Українки менше власних думок і відкрить, ніж цього можна було б

сподіватись. Усе ніби правильне і доладне, але якесь безбарвне. Дошукуючись причин цієї безбарвності, приходиш до висновку, що вона викликана нейтральною, ухильною позицією дослідника, який відмовився від оцінки творчого методу Лесі Українки і тому не зміг розкрити своєрідність її драматургії. Впродовж усієї книги Леся Українка визначається автором як людина, що йшла за драматургією корифеїв, хоч на початку роботи він сам показав, як недвозначно різко ставилась письменниця до прямого наслідування їх зразків. Отже, Леся Українка «творчо продовжує традиції корифеїв», розширює рамки «реалістично-побутової драми».

Так, Леся Українка справді зв'язана з українською культурою і найбезглуздішим було б відривати її від національного ґрунту. Справді, у Лесі Українки є психологічна драма «Блакитна троянда», що розширювала рамки «реалістично-побутової драми», і є чудові у своїй реалістичній виразності «побутові сцени в «Лісовій пісні». Та представляти всю драматургію Лесі Українки як продовження (хай і творче) «реалістично-побутової драматургії» — тенденція явно не наукова. Сама Леся Українка, мабуть, довго й гірко сміялася б з такої кваліфікації, — не дарма ж бо і з приводу суджень критики про «Кассандру» вона писала: «Ах, сміхота була мені читати рецензії на мою «Кассандру»! Люди очевидячки прийняли її за побутову п'єсу «з троянського життя»! А успіх «Лісової пісні» у митців старшого покоління здивував її, бо ж вони, як пише поетеса, виховані на «реалізмі».

О.Ставицький не сприймає «Кассандру» спрощено, — а, проте, в загальних оцінках творів Лесі Українки мимоволі стає на такий же шлях. Не випадковий той факт, що критик ухилився від аналізу терміну “не-оромантизм”, хоч Леся Українка називає себе саме так. Характерне і те, що термін “романтизм” зник із розділу про Лесю Українку, — як і аналіз творчого методу драматурга.

Це, в свою чергу, викликане, мабуть, тим давнім і вузьким поглядом на романтизм, як на щось третьорядне — як на недоношений, недорозвинений реалізм, який (погляд) був поширений у попередні десятиліття. Магістральний шлях розвитку світового мистецтва — реалізм, і тут не може бути двох думок. Але й романтизм, який був, є і буде, доки житиме людство, — це не просто додаток до реалізму, як сироп до газованої води, а самостійний метод художнього пізнання дійсності. Складність ситуації полягає в тому, що Леся Українка була справді єдиним палким романтиком у тодішній українській драматургії, — але чи значить це, що для однастайності її треба записувати в реалісти? Питання ці дуже серйозні, і автор мусив їх так чи інакше поставити. Однак він ухилився від цього, — і тим його думки про збагачення української драматургії ХХ ст. не знайшли свого конкретного підтвердження.

Залишилися невияснені і деякі важливі питання в характеристиці

творів і творчого методу інших помітних драматургів того часу, насамперед, найбільш суперечливих і складних своїми суспільно-політичними поглядами та творчістю.

Все це говорить про потребу глибшого дослідження закономірностей розвитку української літератури початку XX ст. Значна робота, здійснена О.Ставицьким, дозволяє і йому, і тим, хто схоче йти за ним далі, повніше зрозуміти українську драму початку XX ст.

//Дніпро. – 1964. – № 11. – С. 157-159.

ВІЧ-НА-ВІЧ З ВЛАСНИМ ЖИТТЯМ

У післяслові до своєї нової книги “Розповідь про неспокій” Ю.Смолич визначає її як спогади, принагідно дивуючись з того, що жанр мемуарів, на його думку, “не в пошані нині”.

Стосовно усієї радянської та, мабуть, і європейської літератури ця думка навряд чи має рацію, — як ніколи, мемуарна література в останнє десятиліття плине таким широким потоком, що навіть залюбленому в цей жанр читачеві важко буває зорієнтуватись у масі того, що йому пропонують різні видавництва.

Та українській літературі ніколи не щастило на багатство мемуарів. Чому? Серед комплексу причин назвемо одну, можливо, найголовнішу, — активним провідним діячам її, як правило, не часто судилося доживати до того щасливого стану, коли на схилі віку, зберігаючи ясний розум і тверезу пам’ять, людина прагне зрозуміти сенс свого буття на землі й у мистецтві. І визначення “щасливий стан” тут аж ніяк не іронічне. Великий Гете мав рацію, коли всупереч поширеній думці про молоді роки як найсприятливіший час для творчості говорив про своєрідні переваги у цій сфері зрілого і навіть похилого віку. Коли, скажімо, перегортаєш сторінки останніх збірок М.Рильського, то якось особливо вагомо відчуваєш їхнє значення в духовній скарбниці української культури. Яка благородна і духовно красива зрілість, яка твереза мудрість і проникливе розуміння людини в її найменших радощах і болях, яка ясність думки і слова!

Так, мудрість “третього цвітіння”, коли з відстані часу по-новому відкриваються люди, причини і наслідки їхніх вчинків і митець здатен збагнути внутрішній взаємозв’язок розпорошених раніше фактів, а головне, тверезо їх оцінити, не лукавлячи ні перед собою, ні перед

читачем,— така мудрість вкрай необхідна літературі. Ось чому і мемуари є одним з показників її духовної багатогранної зрілості, давньої літературної традиції, вільного розвитку мистецтва і вільного судження про цей розвиток.

Писати справжні мемуари важко і страшно. “Страшна це річ — писати спогади. Неначе підсумовуєш своє власне життя і результат підбиваєш ризиком: все!... Далі вже не буде нічого: звіт здано. А ще страшніше — писання спогадів кінчати. І не тому, що виникає смутне запитання: а далі що? А тому, що записуєш лише десяту, соту, тисячну частку того, що варто — міг би, можеш, мусиш! — записати. Неодмінно ж треба записати те, що знаєш, мабуть, тільки ти — нехай воно буде велике чи дрібне, і якщо не запишеш ти, то так воно і піде у непам’ять...” — пише Смолич у післямові.

Так, писання мемуарів — це насамперед жорстоке психологічне випробування для самого митця. І не тільки через причини, зазначені автором, хоча для нього вони, певно, найголовніші. Має цей жанр дуже небезпечну якість, через яку, мабуть, так порівняно мало високоякісної мемуарної літератури (спогади, листи, щоденники та ін.). Бо найсуворіше випробування тут проходить насамперед особа автора: уперше він виступає перед читачем “голісінський”, без белеґристичних ходул та рятівного кола літературних героїв. Як би він не намагався відійти на другий план, найперший герой мемуарів — він сам, а знайти міру щирості і стриманості, делікатності і цілковитої чесності у судженнях про свою власну особу в її взаєминах з іншими — непросто і нелегко.

Ось чому людська і художницька рішучість Смолича, який вийшов до читача з книгою спогадів про “двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті”, як написано у підзаголовку, заслуговує найпалкішої підтримки. Кому-кому, а Юрію Смоличеві є що згадати. Протягом сорока років він бере активну участь у літературному процесі, багато бачив на власні очі, багато чув, чимало думав, і люди, про яких він згадує, були так само найактивнішими учасниками українського літературного життя і становлять — одні більшу, інші меншу — незаперечну цінність в історії нашої культури. Рівною мірою в мемуарах використовується і “пам’ять серця і пам’ять розуму”, як пише Смолич у розділі про О.Вишню. Здавалось би, як можна розрізнити пам’ять “серця і розуму”? Звичайно, вони не існують цілком нарізно, але й не тотожні (хоча тільки в їх єдності людина найповніше сприймає життя). Не тотожні тому, що серце і розум фіксують різні грані духовного світу людини, рентгеновують її ніби різного роду промінням, і не кожний письменник спроможний витримати цю всебічну перевірку його характеру, розуму і таланту. Колись Бальзак з цього приводу писав: “Надзвичайно рідко зустрічається відповідність між талантом

і характером письменника. Талант ще не є сутність людини. Ця невідповідність, така дивна у своєму зовнішньому виявленні, досі не досліджена, а можливо, і неприступна для досліджень”.

Рідкісне явище цілковитої гармонії людських якостей і таланту митця завжди сприймається з особливим захопленням, так само як більша чи менша невідповідність їх постійно ображає і дивує читача. Серед першого покоління творців української радянської літератури були різні митці, люди складної долі і часом нелегкого характеру. Були й такі, людські якості яких, на жаль, не відповідали їхньому талантові, були й такі, що через слабку волю змарнували своє обдаровання і передчасно творчо загинули. Та були й митці, перед якими справді належить схилитись двічі, бо їхній талант спирався на ясний розум і живився людяністю великого серця. Такими підносяться зі сторінок книги постаті В.Блакитного, О.Вишні, О.Довженка, образи яких змальовано з великою людською теплою і цупкістю письменницького погляду. Поруч з ними на сторінках книги виникають постаті М.Йогансена, М.Куліша, С.Пилипенка, М.Ірчана, Я.Галана та інших активних учасників літературного процесу тих і пізніших років. А ще відтворює автор картини літературного побуту 20-х — початку 30-х років, розповідає про взаємини тогочасних літературних організацій, про діяльність Будинку ім. Блакитного і про безліч інших, найцікавіших деталей буття. Що й казати, жодна людина, яку цікавлять проблеми історії української літератури, не проміне спогадів Смолича, і вже хоча б у цьому розумінні важка, дуже важка праця автора цілком себе виправдала.

Спомини Смолича мають своєрідний характер. Згадуючи на сторінках книги про свої перші твори, автор зауважує: “... то були перші мої оповідання, після того за мало не сорок років я списав гори паперу... а публіцистичність, сатиричне забарвлення всього написаного так і залишилося при мені”. Слова ці стосуються також і до споминів Смолича: відверто публіцистичне та подекуди іронічне звучання їх безсумнівне. Можливо, що саме такий спосіб мислення та стиль викладу не завжди відповідають тій спокійній гідності мемуариста, з якою хотілося б зустрітись на деяких сторінках книги. Цілком очевидно, що публіцистична активна засада спогадів, жадання дати концепцію певного явища, всебічно пояснити його історично, замість того щоб сумлінно у спогадах описати його, іноді насторожують. Бо історично точні деталі навіть найдрібніших описів та споминів — річ незаперечна і найвагоміша для нащадків, концепція ж автора з приводу тих же явищ, та ще й з тривимірної дистанції (як ми тоді розуміли, як ми пізніше розуміли і як я це бачу зараз), без сумніву, цікава як етапи еволюції автора, водночас може й не зберігати повноти історичної істини, а в окремих випадках і суперечити їй.

І там, де автор найбільше згадує саме деталі суспільних стосунків

своїх “героїв”, вводить читача у складну атмосферу літературної боротьби 20-х років через точні описи митців, їхніх звичок та уподобань, його чекає значний успіх. Здавалось би, зовсім маленький розділ на вісім сторінок, останній у книзі, під назвою “Кобзар на мотоциклі”. Смолич розповів у ньому про молодого письменника, який помер давно, прізвища якого не згадують та й не будуть згадувати у популярних курсах літератури: Леонід Чернов-Малошийченко. Що ж удієш, написав він небагато, творча спадщина — найскромніша. А от змалював його мемуарист — завжди веселого, запального, закоханого у найдивовижніші пригоди та подорожі, — і вже образу цієї людини не забудеш.

Особливо тепло і широко написано розділ про Майка Йогансена. Теж, здавалось би, постать у літературі не дуже масштабна і чимало з того, що написав Йогансен, пішло у небуття. Але як несподівано розкрився Йогансен у спогадах Смолича і як зовсім по-іншому сприймається він тепер на тлі шукань та у зв’язку з літературними битвами тих років!

“За все моє життя я не знав людини, талановитішої від Майка Йогансена. Мова — саме про талант. Жодне інше визначення не може характеризувати Йогансена: ні освічений, ні культурний, ні ерудит або що. Майк був іменно талант і ніщо інше”, — так починає автор свою розповідь про друга.

І десь на п’ятдесяти сторінках дає блискучий портрет справді безмежно обдарованої людини, яка, певно, саме через безмежність своїх можливостей так мало зробила. Дуже важливою видається думка Смолича про своєрідну “еманацію” таланту Йогансена; в колі талановитих людей завжди збільшуються потенції кожного, і в сфері яскравої обдарованості та дотепності Йогансена дихалося легко.

Як художньо довершене оповідання, написано розділ “Вишня”, особливо його початок — про зустріч письменників 1943 р. у Москві, коли Остап Вишня знову повернувся до літературної діяльності. Мабуть, дуже емоційно сильним було враження од цієї зустрічі, бо деталі відбилися у пам’яті Смолича, як на кіноплівці, і викликають глибоке довір’я своєю психологічною вірогідністю. Й усім відома любов Вишні до полювання, й кумедна неприхильність до футболу, якого до 60-и років письменник ніколи не бачив, а потім, уперше спокушений Смоличем до візиту на стадіон, став заповзятим уболівальником, і чимало інших його звичок та уподобань створюють в уяві читача образ людяного, розумного і дотепного письменника.

Невтомного організатора сил української радянської літератури В.Блакитного автор знав від 1923 р. Розповідь про нього цікава, бо стосується насамперед останніх напружених років діяльності Блакитного, його розходження з М.Хвильовим та внутрішньої кризи, яку переживав тоді “Гарт”. Цілком правдиво і психологічно точно характеризує автор у його постаті риси партійного діяча того особливого духовного

гарту, в якому саможертвоне служіння ідеям комуністичної перебудови суспільства було нормою мислення, життя і побуту. І слова вічного супротивника і суперника Блакитного Сергія Пилипенка, сказані в день його смерті: “Смолич, вірите, я не знав кращої людини, як Василь Блакитний”, — звучать істиною, що з нею не можна не погодитись.

Образ красивої, довірливої, зворушливої у своїй творчій беззахисності людини постає в розділі “Довженко”. З гірким боєм пише Смолич про поневіряння геніального митця, якого неодноразово так жорстоко, безпідставно і несправедливо критиковано різними вульгаризаторами-тимчасовцями і догматиками. Природа, як писав сам Довженко, запланувала його на значно більше картин, ніж він їх зняв. Але й того, що зробив Олександр Довженко, цілком досить, щоб залишився він для сучасників і нащадків зразком великого, чесного і самобутнього митця.

У спогадах про Довженка автор, що особливо добре пізнав митця в повоєнні роки, дає і детально точні описи їхніх зустрічей, і наводить уривки з Довженкових листів, і пропонує своє розуміння причин драми його творчого існування, свою, сказати б, концепцію Довженкового життя, — і в принципі це не викликає заперечень.

Та є окремі розділи у надзвичайно цінних і цікавих спогадах Смолича, розділи, потрібні і дуже важливі безліччю деталей, що їх вже справді ніхто не пригадає (а може, і взагалі не знав), концепція яких викликає бажання висловитись ґрунтовніше з приводу порушених тем. І стосується це найскладніших питань літературного життя 20-х років, зокрема оцінки діяльності ВАПЛІТЕ та творчості Миколи Куліша. Може, саме тому, що в цих розділах (“ВАПЛІТЕ і я” та “Куліш”) автор не просто згадує, осмислює події, а й прагне будь-що дати свою концепцію, своє літературознавче тлумачення складних явищ, відходить, власне, від жанру споминів і стає на важкий шлях історика-теоретика, вони видаються історично не завжди точні.

До цього часу в нашому літературознавстві міцно усталилась теза, можливо, трохи звужена, про значення організації ВАПЛІТЕ в історії тогочасного літературного розвитку. Невдоволений схематичністю застиглих суджень, Смолич перший розпочинає ширшу розмову про ВАПЛІТЕ — на рівні конкретних характеристик та уточнень у деталях, хоч і не завжди тримається цього рівня. Трохи бентежить у цьому розділі всечасне “ми”, яким автор досить швидко замінює поставлене в назві і незрівнянно природніше “я”. Бо й справді, чи слід було говорити від імені усіх ваплітян, об’єднуючи їх одноставністю думок і реакцій на суспільні явища і тенденції? “Ми” видається тут дещо ризикованим, хоча його і вжито, певно, з метою, не позбавленою підстав: розмежувати “перший провід” організації та її рядових членів.

Складна ця тема, і вже хоча б за рішучість, з якою Смолич порушує

її, уникаючи голобельних визначень, йому велика подяка. Скажемо прямо, що розв'язати цю тему без всебічної і вдумливої характеристики такої складної фігури, як Хвильовий, неможливо.

Щодо помилок ваплітян хочеться нагадати слова А.В.Луначарського з виступу на І з'їзді “Молодняка” у січні 1927 р.: “...наш пролетарський письменник, як і письменник взагалі, повинен пам'ятати три елементи, що без них творити не можна. Це чуйність, чеснота і талановитість. Ці елементи повинні допомогти відбити і ліквідувати два ухили, що серед деяких кіл пролетарських письменників нині спостерігаються, а саме: офіційний оптимізм і безпричинний песимізм”.

Тенденції “безпричинного песимізму” справді були в творах ваплітян, і проти них треба було боротись так само, як і проти “офіційного оптимізму”, характерного для діяльності деяких членів “Молодняка” і ВУСППу.

Зрештою, зараз важливе інше: чуйність, чесність і талант — те, без чого не може бути письменника, — допомогли кращим митцям з середовища колишніх ваплітян подолати болісні настрої розпачу, які поширював Хвильовий, і знайти опору для себе у вивченні життя народу в його непростих шуканнях на нових соціалістичних шляхах. Така була логіка історичного поступу.

З інтересом читається розділ про Куліша. Написаний він із безсумнівною повагою до цього драматурга і активного літературного діяча. Смолич згадує і своє перше знайомство з ним в Одесі, коли Куліш читав йому з рукопису “97”, і деякі дальші зустрічі. Автор бачив вистави за п'єсами Куліша, рецензував багато з них. Особисте і літературне знайомство з Кулішем дає підстави мемуаристові зробити висновок, що “Куліш-драматург був талант світового масштабу. Не буду шукати небезпечних аналогій у класиці — між Шекспіром і Шіллером або Мольєром чи Бомарше, але в сучасній йому радянській драматургії він не мав собі рівних, а з того, що ми знали про тогочасну драматургію за рубежем, рівняти Куліша можна було хіба до Піранделло”.

М.Куліш не належав до числа інтимних друзів Смолича, до того ж був взагалі людиною замкненою і, отже, не кваліфікується розкриватись навіть перед знайомими. Можливо, саме тому спомини Смолича про Куліша акцентують в його образі риси зовнішні, а думки автора з приводу його п'єс часом не відповідають тому, що писав сам же Смолич у ті часи.

Зовнішність Куліша була непримітна, ординарно селянська, — такий собі типовий степовик з обличчям, побитим віспою, на якому вирізняються хіба що проникливі карі очі. Простота і скромність його поведінки, підкреслені байдужістю до своєї зовнішності, багатьох вводили в оману. Попався на цей гачок і Ю.Смолич у час їхньої першої зустрічі в Одесі 1924 року, — як згадує він, перед ним стояв чоловік

з довгими вусами, віком за тридцять. “Зодягнутий був у довгу білу сорочку, підперезану тонким очкуром, та галіфе хакі і стоптані чоботи. Професією — вчитель”. “Провінційний вчитель”, засоромлений увагою столичної знаменитості, остаточно збентежився, коли редактор газети Холодний нагадав, що у громадянську війну Куліш командував полком.

Сценка зовні психологічно-правдива, хоча й сповнена ряду біографічних неточностей. Куліш не командував полком, а був начальником штабу Першого Дніпровського селянського полку. Вчителем він не працював жодного дня ні до революції, ні після неї, хоча й видав кілька читанок для школи. Просто як людину з гімназійною освітою, а до того ж енергійну і з чулим серцем, партійна організація Олешок (Цюрупинськ нині) поставила Куліша на чолі закладів народної освіти, і він виконував це партійне доручення. І був він в Одесі не вчителем і не інспектором шкіл, як пише в іншому місці Смолич, а завідуючим губернським відділом соціального виховання, якому підлягали дитячі будинки, профтехшколи, дитячі садки та ін.

Та ось проминули роки, Куліш-митець зростає. І зміцнювався його талант, як абсолютно слушно пише Смолич, “не повільно, не спроквола, а бурхливо — крещендо-крещендо! — як ні в кого з його сучасників”.

Може, цю істину Смолич зрозумів пізніше, а тоді цього процесу і не зауважив так точно? Бо в уявленні його залишається старий образ Куліша, “сільського дядька”, що “європейщину терпіти не міг”, чоловіка, який у 1925 р. “взагалі ще не знав, що то є літературний “ізм” та які вони “ізми” є”.

Ю.Смолич, як працівник офіційної установи, свого часу мав службовим обов’язком рецензувати нові п’єси М.Куліша. Як йому зараз пригадується, викликали вони у нього суперечливе ставлення: “Водевіль “Хулій Хурина” я, відразу похваливши, кваліфікував далі як невдачу автора (в журналі “Сільський театр”) — і це зразу після запаморочливого успіху “97” та трохи меншого, однак, теж безсумнівного успіху “Комуни в степах”. Проти п’єси “Зона” я виступав у Головерперткомі. “Мину Мазайла” рецензував неприхильно, відзначаючи її дріб’язковість. З приводу «Патетичної сонати» (в постановці Камерного театру в Москві) висловив низку критичних зауважень — на театральному диспуті. Навіть мій “несостоявшийся” (я “вилетів” тоді з рецензентського крісла в газеті “Вісті”) виступ з приводу “Народного Малахія”, хоча й признаний офіційно крамольним, був, проте, доволі таки суворий до автора п’єси”.

П’єс “Отак загинув Гуска” та “Вічний бунт” Смолич тоді не читав, “Прощай, село” не знав, про “Закут” (перероблена “Зона”) не згадує.

І от поступово впливає на поверхню диспропорція цього розділу, суперечності між тезисним визнанням масштабів таланту Куліша і не-

виразністю його виявлення. Бо коли переважна частина творів Куліша була автором різко критикована, визнана невдалою, дріб'язковою і помилковою, то в чому ж тоді “світовий масштаб” обдарування драматурга? І чи був взагалі Куліш людиною такого таланту?

Так, він мав великий талант. Великий і сильний, здатний легко і просто долати перешкоди, на які у інших митців йдуть десятиліття, а іноді й усе життя, підсилений значною духовною культурою та наполегливою самоосвітою до останніх днів творчого життя.

“Провінційний вчитель”, яким здавався Смоличеві М.Куліш, 1924 року створив собі залізний розклад денний, вигадуючи кожну вільну хвилину для читання. І.Дніпровському він повідомляє, що “нишком” вивчає хімію, рефлексологію, астрономію. “Це все потрібно для письменника. Раджу й тобі заходитися коло рефлексології. Потрібно, Жане, дуже потрібно”. Любов до науки зберігатиметься у Куліша завжди, в перервах між обмірковуванням п'єс він залюбки займається вищою математикою, а у важкі хвилини гнітючих розносів читає енциклопедію. В один з днів 1931 р. Дніпровський записує до щоденника: “Кляус взяв “Політику” і “Етику” Арістотеля. Розмова про Платона, буддизм, Дені — Платон. З клунками, караванами купців йшла і філософія. Замкнуті культури — ерунда”. У 1934 році Куліш ретельно вивчає історію Великої французької революції, яacobinського терору та приходу до влади Наполеона, за браком паперу записуючи нотатки на листках старого календаря.

Займався М.Куліш і широкою громадською діяльністю, хоча б і на царині УТОДІКу (Українське товариство драматургів та композиторів). Чудово, що мемуарист згадав про активну працю Куліша в цій галузі. Правда, автор помилково пише, що Куліш “утворив УТОДІК” — він заснувався ще 1925 р., а Куліша обрано його головою в травні 1926 р., після того, як в організації було виявлено шахрайство. Абсолютна чесність Куліша відразу ж створила іншу атмосферу в УТОДІКу, в кінці року його було знову обрано головою, а “за енергійну роботу правління УТОДІКу загальні збори висловили йому похвалу”. Протягом років Куліш залишався незмінним головою цієї організації, самим прикладом своєї порядності вгамовуючи будь-які спроби зробити з УТОДІКу “кормушку для небагатьох”.

З нагоди складання репертуару театрів Куліш говорив про необхідність “виявити, що є свіжого в руському та закордонному репертуарі, й обов'язково додати по одній п'єсі з них. Білорусів, грузин та вірмен іще раз запитати про новинки в їхній драматургії”. На засіданні УТОДІКу Куліш виступає з інформацією “Про видання класичного репертуару та сучасних революційних драматичних творів”, він говорив: “Президія ухвалила організувати видання класичного репертуару та сучасних революційних драматичних творів... Є пропозиція — цього

року починати видання старогрецької драматургії, бо люди, що знають старогрецьку мову, вимирають. Видати думаємо “Царя Едіпа”, Арістофанові комедії, дві Евріпідові речі, далі іспанські, італійські, французькі, англійські, німецькі твори. Далі, треба подумати про видання театральної енциклопедії, театральних монографій, дещо про сучасний радянський театр, сучасного революційного репертуару — нашого й європейського”.

Ця наполеглива, постійна турбота Куліша про створення бібліотеки з перлин світової драматургії у перекладах з оригіналів (додамо, що практично тоді переважна частина українських театрів користувалася світовою драмою у перекладах з російської мови),— чи подібна вона хоч трохи до смаків людини, що не терпіла “європейщини”? Навпаки, “європейщина” в її класичних та сучасних проявах становить невід’ємну частку інтересів Куліша-драматурга і громадянина.

Що ж до оцінок Смоличем п’єс Куліша, то у ті далекі 20-і роки він думав про них краще, ніж йому це зараз видається, і писав, мабуть, глибше і точніше.

Насамперед ніде в пресі Смолич не кваліфікував “Хулія Хурина” як невдачу драматурга,— навпаки, у журналі “Сільський театр” (1926, № 10) він надрукував цілком схвальну рецензію, в якій писав: “Досі М.Куліш ще не брався за комедію... Проте і в попередніх, чисто драматичних творах завжди автор давав доволі комедійного елементу, — в окремих сценах, в будові ситуацій (сценічних положень), а найбільше — в обрисовці характерів персонажів (дійових осіб). Це давало підставу гадати, що з Куліша має бути (й неабиякий) комедист, дотепний і гострий сатирик. “Хулій Хурина” якнайбільше цього переконує. Справді-бо, цю комедійку переповнено щирим гумором та в’їдливою, гострою сатирою... Написано комедійку гостро, дотепно і влучно. Особливо вдалий діалог”. І у статті 1927 р. Смолич знову повторив високу оцінку “Хулія Хурина”: “В сатиричній трактовці сюжету виявляє автор велику чутливість і культурність. Він не ковзається саркастично по самій поверхні нашого побуту, а дивиться йому в “коріння”. Він не сміється “безобидно” і *post factum* з пійманих на злочині шахраїв, пройдисвітів, розтратників і т. ін., як це ввійшло в манеру сучасним радянським сатирикам, а силкується глянути в саму природу нашого нехлюйства, некультурності й недотепства”.

Мабуть, щось забулося авторові і з приводу його оцінки “Мини Мазайла”, принаймні серед добрих двох десятків рецензій на цю п’єсу і виставу нам не трапилося зустріти рецензію, підписану його іменем чи знайомим псевдонімом. Щодо “Патетичної сонати” Смолич не міг висловлювати свої міркування на театральному диспуті, бо той відбувся 1929 р., а Камерний театр здійснив виставу 1931 р.

І, нарешті, оцінка “Народного Малахія”. Звичайно, важко спереча-

тися з автором з приводу його недрукованої статті, написаної 40 років тому. Та переказ її змісту, здійснений Смоличем зараз (“Я вбачав тоді в п’єсі “Народний Малахій” три трагедії: трагедію Малахія Стаканчика, трагедію п’єси “Народний Малахій” і трагедію автора, Миколи Куліша”), мимоволі створює в мене враження концепції пізніших часів. Бо чи ж знав тоді Смолич щось про трагедію Куліша, яка сталася пізніше? Здається, що автор призабув своє тогочасне розуміння цього складного твору. Доказом цієї думки може бути і стаття Смолича “Українські драматичні театри в сезоні 1927—1928 року”, де велике місце відведено розмові про п’єсу Куліша та виставу “Березоля”. Якщо не припускати, ніби Смолич за кілька місяців 1928 р. змінив своє ставлення до твору Куліша (а мабуть, що ні, бо вирішив краще піти з посади рецензента “Вістей”, ніж надрукувати те, з чим не міг погодитись), то слід думати, що надрукована стаття, нехай у “відредагованій” у бік зменшення позитивної оцінки формі, зберігає основні його думки. Провідними у цих думках є висока оцінка п’єси Куліша та вистави Леся Курбаса,— і ні про трагедію п’єси, ні тим більше про трагедію автора в ній не говориться.

Оцінка Смоличем “Народного Малахія” не була абсолютно захоплювальна. Він бачив, що багатогранність образу Малахія, поєднання в ньому рис, що викликають не тільки саркастичний дошкульний сміх, але й співчуття, дуже ускладнюють можливе сприймання образу глядачем, бо це “може дати привід до неправдивого тлумачення фігури Малахія і перебільшити те співчуття, що, цілком натурально, виникає до лагідної хворої людини”. Так само здавалося Смоличеві, що і злободенні дотепи та сентенції, віддані Малахієві, авторові варто було приховати для чергової роботи, де він “вклав би їх до вуст відповіднішому персонажеві, а не доручив би гострих висловів одіозній фігурі Малахія. Це бажано для того, щоб суперечливість мистецького візерунку фігури Малахія не просякла й у внутрішній зміст образу та не затьмарювала цінний цікавий задум п’єси — висміяти оте малахіанство, надіти на нього дурацький ковпак”¹. Таким чином, попри всі застереження, Смолич сприймав п’єсу як значне явище драматургічного і театрального мистецтва.

Ось чому зараз трохи дивно звучать слова Смолича про те, що Куліш був “перестрашений” і “з переляку добрав надто невдалого, примітивного способу засудити його ідейний світ: оголосив його ідеї божевіллям”. Не кажучи про те, як 1928 р. Смолич чудово бачив, що халатом божевільного Малахія великою мірою завдячує не Кулішеві, а Курбасові, — сама думка про “перестрашеність” і “переляк” Куліша, як нам здається, не відповідає дійсності. Сьогоднішній читач мемуарів, зіставляючи думки Смолича 1928 та 1968 рр., вільний приєдна-

¹ Ю. Смолич. Українські драматичні театри в сезоні 1927-1928 року. // Життя і революція. — 1928. — № 9. — С. 155.

тись до будь-якої з них. Зазначимо тільки, що стосовно історичної конкретності перевага суджень 1928 р. для нас безсумнівна.

Зустрічаються неточні твердження, дати і факти і в деяких інших розділах спогадів, мабуть, автор часом надто покладався на свою пам'ять. Отож і трапляється так, ніби сам Я.Галан опублікував драму “Любов на світанні”, хоча насправді вона з'явилась друком тільки після його смерті. М.Ірчан, як пише Смолич, був засновником і першим головою спілки “Західна Україна”, як тільки повернувся на Радянську Україну в 1929 р. Насправді ж, як окрема літературна організація, спілка “ЗУ” існувала з 1927 р. М.Ірчан, що жив тоді в Канаді, справді був членом “ЗУ” та головою її став тільки з 1930 р. Перша редакція “Прощай, село”, як пише автор, датується 1932 р. і мала назву “Поворот Марка”. Насправді драма була закінчена 1933 р. (довго писалась, але не мала редакцій), а назва “Поворот Марка” з'явилася тільки у друкованому тексті 1934 р. Прикро, звичайно, зустрічати у змістовній книзі Смолича фактичні огріхи, та, мабуть, для мемуарів це досить поширене явище, — надто вже недосконалий інструмент людська пам'ять, особливо в сфері фактів. Та й, зрештою, мемуари мають інше завдання — не стільки встановлення літературних фактів у їх календарно точному вигляді, скільки створення образів людей, чия діяльність визначала ці факти. Це, власне, літературне завдання авторів пощастило чудово здійснити, і кращі сторінки книги читаються як захопливий літературний твір. Поява першої частини спогадів Смолича — значна подія в українському культурному житті.

Широкі кола читачів (і науковців також!) вже чекають з нетерпінням на вихід наступної частини мемуарів.

Побажаємо Юрію Корнійовичу успіхів — його спогади потрібні українській культурі і становлять незаперечну літературну цінність.

//Вітчизна. — 1969. — № 5. — С. 170-177.



ІХ. ОДЕСА В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КУЛІША

«Заголовок цього розділу слід було б розгорнути так: **і в житті та творчості Наталі Кузякіної**. Вона любила Одесу як колоритне південне місто з європейською архітектурою, з культурним центром – класичним університетом, – в якому викладала, науковими бібліотеками і театрами. Вона ніколи не поривала з ним зв'язків і як дослідниця найулюбленішої своєї теми «Театр Миколи Куліша й одеський період його творчості».

Валентина Саєнко.

МИКОЛА КУЛИШ В ОДЕССЕ

В юношеских планах Кулиша Одесса занимала особое место — там был Новороссийский университет. Талантливый паренек из тихих Алешек (нынешний Цюрупинск) мечтал стать студентом и попробовать свои силы в литературе: в 1913 г. уже написана его первая пьеса «На рыбной ловле». Заканчивался почти десятилетний (в 1905 г. учитель Губенко из степной Чаплинки привез сына батрака для учебы в Алешки) путь Кулиша «в люди».

Летом 14-го года кареглазый юноша, явно украинской крестьянской породы, приехал в Одессу сдавать экзамены за гимназический курс и, наконец, выдержал нелегкое испытание знаний и нервов.

Летняя Одесса 14-го года развлекала и удивляла Кулиша экзотической жизнью. На вывесках кафе и табачных лавок красовался неизменный турок в чалме. И вокруг их сновало множество — низкорослых, чернявых, они бойко орудовали в гавани, где стояли их фелюги. Все, что связано с гаванью и базарами, гудело, кричало, вопило в многоголосии южного дня с обалдевшим солнцем над просторным морем.

Но был и кусочек иной Одессы — спокойной, интеллигентной. В глубине зеленых кварталов, на холме, с достоинством высились университетские здания, рядом с ними — серый портик Публичной библиотеки и внешне невзрачный театр на Херсонской. Божественный равнобедренный треугольник, где университет и библиотека составляли для Кулиша как бы прочное основание будущего, а театр — его недосыгаемую вершину.

Да, тогда ботинки Кулиша звонко цокнули по серому мрамору университетского вестибюля, впереди открылись марши беломраморной лестницы. Его зачислили на историко-филологический факультет. И счастливый юноша на неказистом дымном пароходишке, по летнему заполненном дачниками с детьми, узлами и баулами, уплыл в Херсон и неприметные в плавнях Алешки, чтобы осенью начать новую жизнь.

А в августе грянула война — а с ней закончилась юность Кулиша и людей его поколения. Неведомая грозная судьба постучалась в двери к миллионам, мимоходом рванув и его окно. Все рухнуло.

И, в сущности, все только началось, потому что ему 22 года, и впереди, как оказалось, была еще жизнь.

Кулиша мобилизовали сразу же, первые месяцы он пробыл в запасном 44-м полку в Херсоне и к концу сентября чуть не угодил под суд. Он решил перед отправкой на фронт непременно попрощаться с любимой девушкой, Антониной Ильиничной Невелль, — он дал ей слово. Тося учительствовала в далекой Елизаветовке — ночь плыть вверх по Днепру, а потом еще ехать 72 версты.

Тихо, никого не спросив, Кулиш ушел из казармы и отправился к Тосе, испугав, покорив ее верностью слову и чувству.

В полку его ожидал суд за дезертирство. Но романтическая история прощания с невестой тронула разъяренного полковника. И Кулиш отделался легким наказанием, совсем в духе будущего романа Я.Гашека о бравом солдате Швейке, — месяц бессменно чистить клозеты!

Восемь дней Кулиш исправно вымывал казарменные нужники, а затем над ним сжалились, к делу вспомнили о гимназическом образовании и отправили в Одессу, в школу прапорщиков, на Большой Фонтан. Так Кулиш снова оказался в городе, о котором мечтал, но совсем в другой роли. Целый день в ушах стояло медное пение сигнальной трубы. Октябрь держался сухой и теплый, будущие прапорщики готовились вести бой и быть убитыми.

В дни увольнений Кулиш бродил широкими улицами центра, ходил в театр. Пожалуй, тут он впервые должен был понять смысл слов «красивый город»: Одесса подчиняла уверенностью архитектурных форм, в ней жило искусство. Возможно, тогда Кулиш еще не вполне осознавал всю важность этой четкости, проработанности линий, которые и есть мастерство и культура. В Алешках недурно дилетантствовали, но мир искусства открывался по-настоящему здесь — в Одессе.

Кулиш чувствовал себя в школе прапорщиков, очевидно, неплохо: общая взвинченная атмосфера, уверенность в неминуемой скорой победе влияли и на него. Позднее он вспоминал, что «тогда даже осенние горизонты цвели и горели маками».

В военном деле Кулиш сметлив и исполнительен, хотя в шеренге будущих российских офицеров не очень смотрелся: круглоголовый мужичок-степнячок с быстрыми глазами. Проницательные, горячие, насмешливые, глаза свидетельствовали о недюжинном уме и темпераменте Кулиша, ушел в сторону взгляд — и осталась ординарность внешности. По иронии судьбы военная форма была первым костюмом, сшитым на него, а золотые погоны прапорщика прикрепили к серой шинели солдатского сукна. В марте 1915 г. состоялся выпуск, и Кулиш отправился в пехотную часть, формировавшуюся в Смоленске.

Казалось, что он попрощался с Одессой навсегда. Шли годы войны с ранениями и контузиями. Годы революции и гражданской войны в Алешках, где в феврале 1918 он стал первым председателем городского Совета рабочих и солдатских депутатов. Отступления и наступления в составе советских войск в 1919-1920 годах. Ужасный, невиданный голод 21 и 22-го годов. Страницы записной книги руководителя уездного отдела наробраза Николая Гурьевича Кулиша полнились картинами мужества и отчаяния. Но жизнь побеждала.

И в самом Кулише, из-под пепла сожженных лет, пробивалось ста-

рое, неистребимое желание – писать. Рассказать о муках и страданиях народа на путях новой жизни. Отдать долг памяти тем, кто погиб.

Внутренне Кулиш приготовился к переменам, душа его жаждала вырваться из узкого круга алешковских дел. А все решилось быстро и просто: в ноябре 22-го года, под шумок реорганизации, почти что вымершую Николаевскую губернию (куда входили и Алешки) ликвидировали, а территорию ее присоединили к Одесской губернии, Кулишу предложили работу в Одессе, в губернском отделе народного образования. И он, не медля, согласился.

Город, которого Кулиш не видел семь лет, выглядел жалко постаревшим. Зимой 23-го он такой: голодный, пронизанный резкими морозами с моря. Безлюдный порт, тускло холодное море, пустынный бульвар Фельдмана (бывший Николаевский). Длинную эстакаду в порту разобрали на дрова, исчезли беззаботные, грязные грузчики и босяки, наполнявшие обжорки вокруг порта. Всюду шныряли скрюченные от холода фигурки беспризорных, облюбовавших для жилья разбитые лавки Нового базара, – попасть в ночлежку было не так-то просто.

Впрочем, Одесса все равно сохраняла свои причуды, а также невероятную смесь языков и нравов, свойственную большинству европейских портов. Здесь поражали любые смешения рас и национальностей, европейской культуры и местечковых предрассудков.

В этом городе предстояло жить простодушному и наблюдательному Кулишу.

Губернский дом народного образования занимал последний дом под номером 8 на бывшей Екатериненской, а тогда Карла Маркса площади. До революции на ней высился памятник Екатерине II, в 20-е годы на освободившемся месте водрузили бюст Маркса, он был похож, как уверял Эренбург, «на бородатого удельного князя». На противоположной стороне площади, в саду, стоял деревянный театр (территорию его займет в будущем музыкальная школа).

Красивые дома в центре Одессы строили до революции на петербургский манер: великолепные лепные фасады, роскошные – во весь этаж – квартиры для преуспевающих адвокатов, оборотистых дельцов и узкие, маленькие дворики, в которых снимали жилье конторщики, студенты и прочий скромный люд.

За трехэтажным красивым фасадом в стиле Ренессанс восьмой номер скрывал тесный двор и неудобные квартирки. Объясняя другу, Ивану (Жану) Днепровскому, как найти его квартиру (№ 9, третий этаж), Кулиш выразился кратко: «Увидишь кучу детей, женщин с детьми, и ударит тебе в нос сильная вонь (узенский двор, срач, мусорник). Вот там я и живу». Описывать квартиру Кулиша – две комнаты с минимумом разнородной мебели – нет возможности, да, очевидно, и надобности.

Здесь жила его семья: Антонина Ильинична, Тося (при безработице тех дней жены сколько-нибудь обеспеченных людей сидели дома), двое детей и теща. Сюда приходил ночевать и Кулиш. «Жил» же он в другом месте, на работе, — сначала в этом же доме, а затем на Княжеской, 10 (ныне Баранова), куда переехало Губоно, и где он служил старшим инспектором Соцвоса (отдела социального воспитания детей).

М.Булгаков, ужаснувшись тяге нового времени к непроизносимым сокращениям, в «Дьяволиаде» посмеялся и над «Соцвосом»: гипсовый мужчина в белом кунтуше, Ян Собесский доверительно сообщал очумевшему герою повести, Короткову, что он «уже подал заявление об утверждении моей новой фамилии — Соцвосский. Эта гораздо красивее и не так опасно».

Увы, слова-выродки (шкраб — школьный работник, потель — служащий в почтово-телеграфных отделениях и т. п.) тогда сочинялись почем зря, но ведь каждое время имеет свои жаргоны!

В дурно звучащем «Соцвосе» Кулишу, после трехкратного (начиная с 1921 г.) обмена денег в стране, весной 1924 г. уже платили приличную сумму — 150 рублей, выдавая ее кредитками, удобно повторившими цвет старых денег: рубль — коричневый, трешка — зеленая, пятерка — синяя и червонец — красный.

Тогда это немалые деньги, если знать, что, скажем, студенческий минимум имел такой расклад: квартира (угол) — 3 руб., еда и керосин — 5 руб., стирка и папиросы — 3 руб., книжки и газеты — 2 руб., итого — 13 рублей в месяц. Сравнительно зарплата у Кулиша хороша, но у него четверо иждивенцев, все еще оборваны, — и деньги разлетались мгновенно.

Может быть, и поэтому, в пику убого-франтоватым одесситам, с шиком носившим «американские» костюмы производства портных с Большой и Малой Арнаутских улиц, Кулиш сначала сохранял в Одессе провинциальный вид: зимой в тулупе и высокой барашковой шапке, весной в тех же сапогах да поношенном пиджачке. Уступил он Одессе в одном — сбрил длинные усы, оставил маленькие — и сразу помолодел.

Простота одежды естественно соотносилась с неприметной внешностью Кулиша, а он, пожалуй, чуть бравировал этим: вот, мол, принимайте нас мужиками. На эту удочку попадались, толкуя впоследствии о нем в мемуарах как о «дядьке», «мужике», — это была скорее привычная форма, прикрывавшая глубокую духовную жизнь писателя.

Как человек организованный, Кулиш составлял расписание на неделю. Чистое время работы (не учитывая один час служебных дел дома и дорогу): пон. — 11 часов, вторн. — 10, среда — 9, четв. — 8,5, пятн. — 9, суб. — 8, Всего — 55,5 часа, выходной — воскресенье.

На литературную работу оставалось время с 9 до 12 ночи. Поздним вечером инспектор Соцвоса, прислушиваясь к сонному дыханию кварти-

ры, раскладывал на клеенке кухонного стола книги и тайком писал, читал, учился — до часу, до двух. «О, если бы у меня свободное время! Писал бы и писал...». А утром служебная круговерть вновь втягивала его.

В условиях расцвета невиданного прожекторства и утопических представлений о том, какой может быть школа тех дней, Кулиш твердо держался реальности. Он пуще всего боялся разрыва слова и дела, настойчиво собирал крупицы живого опыта. Между тем всюду — и в Губоно, и в других учреждениях — он сталкивался с опасными тенденциями выскочить из обстоятельств времени, отмахнуться от реальности (а заодно и от опыта старой школы) и подменить строительство системы школьного образования скороспелыми реформами.

Заведующий Губоно, предприимчивый и энергичный человек, А. Хаит обладал легким пером. В статье по поводу смерти Ленина — «Заветы Ильича народным учителям» он писал: «Вспоминаю я 1919, 1920 г.г. Сколько у нас, коммунистов, работавших по просвещению, было «замечательных» идей и теорий! ...Бесконечно ломались копы и велись горячие споры. И в увлечении «теоретизированием» 99 процентов из нас не видели, а подчас не хотели видеть нашей брэнной практики» («Наша школа», 1924, № 1-2).

Хаит явно торопился, поминая «прожекторство» как болезнь прошлого, ведь оно проявляло тип отношения к жизни. А этот тип, отлитый эпохой величайшего переворота, был ориентирован на волевое разрушение и преодоление любых обстоятельств.

Кулиш на поспешные сочинения руководства Губоно реагирует недвусмысленно: «Должен сказать, что серия реформ, предложенных нашему вниманию, крайне неожиданна. Поражает многообразие проектов. Было бы гораздо лучше, если бы все эти проекты были предварительно обсуждены на местах и согласованы с нашими нуждами... Принцип американизма хорош, но пригодного состава преподавателей на местах мы найти не можем, ибо их там нет...».

Реальность, правда жизни для Кулиша — основа. Слова «старые заветы», «честь народного учителя» для него не потеряли смысла. Двадцативосьмилетний Хаит, ставший коммунистом в 19-м году, писал о сельском учителе так: «Этот серый, голодающий, одинокий среди населения, оторванный в своей глухой деревушке от мира учитель испугался и сокрушающей и созидающей силы пролетарской революции... Тов. Ленин своей ясной головой предвидел этот путь, который будет этим серяком-учителем пройден в течении ряда лет; он предвидел, что окольными тропинками, тернистыми, извилистыми народный учитель, в конце концов, придет к нам с повинной, и, быть может, не столько с повинной, сколько с глубоким сожалением по поводу многочисленных своих ошибок и заблуждений, придет с величайшей готовностью отныне служить народу».

Просто и непринужденно Ленину приписывались свои мысли и понятия! А в том же номере журнала приводились слова Ленина, записанные в «Страничке из дневника» («Правда», 1923, 2.1), и в них, оказывается, речь шла совсем о другом: «Мы не заботимся или далеко не заботимся о том, чтобы поставить народного учителя на ту высоту, без которой и речи быть не может ни о какой культуре: ни о пролетарской, ни о буржуазной» («Наша школа», 1924, № 1-2).

Хаит удивительно наглядно доказывал, как можно третировать этого самого народного учителя: он у него – «серый», «серяк-учитель», он должен прийти «к нам с повинной» и сожалением «по поводу многочисленных своих ошибок и заблуждений». Нет, на «высоту», пусть наисамомалейшую, Хаит ставить народного учителя не собирался. На высоте стояли «мы», власть, единственные носители истины, а учитель мыслился внизу, приползающим к стопам с покаянием.

Вот так, мимоходом, Хаит обнажил основы своего провинциального старого миропонимания, по которому учитель всегда ставился в зависимость от любого чинуши: не чиновник для учителя – чтобы ему лучше работалось, а напротив, учитель для чиновника – чтобы тому красоваться в своей власти.

В журнале «Наша школа» Кулиш, тоже коммунист с 1919-го года, печатает цикл заметок из записной книжки «По весям и селам» – о двукратной инспекторской поездке по селам Днепропетровского уезда в страшный, лютый 21-й год. И его записи свидетельствуют совсем о другом: уж скорее новая власть должна повиниться перед учителем, которого она по своей бедности покинула в голод без зарплаты и спасения. Среди учителей есть разные: и кулаки, и бессребренники, и герои, и натуры ординарные. Но если они в голод не бросили школу – честь и хвала им! Лучшие из них совсем не одиноки среди населения, напротив, их слушаются, им помогли выжить.

Так материалы «Нашей школы», записи Кулиша и статья Хаита спорили друг с другом, отражая противоречия времени. Из ста детей, которые приходили в сельскую начальную школу (трехлетнюю или четырехлетнюю) оканчивало ее всего 8,4 процента – т.е. из сотни ребят 80 человек уже уходили в жизнь почти неграмотными. Это была реальность тех дней, то, что имел в виду Ленин, когда в речи на съезде РКСМ (1921) назвал нас в области просвещения, мягко, «полудикими». А в Губоно толковали об «американизме»!

Планы же в самом деле были очень хороши! Примерная таблица числа недельных занятий для семилетки выглядела так: в подготовительном классе – материнская речь, в прочих – все семь лет украинский язык и литература – два часа в неделю, русский – три часа в неделю, или наоборот, в зависимости от основного языка школы.

Цикл изобразительного искусства (1 час в неделю) шел все семь

лет, история всемирной и русской культур начиналась с 4-го класса по три часа в неделю.

Самой замечательной была «История местной культуры»: по 2 часа, с первого по третий класс. Дельный, нравственно благородный курс имел целью закрепить в ребенке естественную любовь к окружающей природе, помочь осмыслить достоинства родного села и города как суверенную часть великого мира, воспитать уважение к труду поколений на этой земле.

Да, история «местной культуры» — вот с чего начинается самоуважение человека и вот где устанавливаются основы трудовой ответственности! Замечательный курс был замыслен в те далекие годы, но не осуществлен — в нормах нашей школы — и по сегодняшний день. Разве что настойчивым и наиболее преданным делу учителям типа В. Сухомлинского удавалось прорвать тут кордоны чиновничьей унификации и боязни как огня всякой местной инициативы, ненужного начальству «местного» патриотизма...

Так в тревогах и спорах шли дни Кулиша в Соцвосе. Сначала он надеялся соединить интересы работы, которая к тому же кормила семью, и свое тяготение к литературе. «Какое-то профессиональное упорство горит во мне и упрямо стоит мысль: надо же детей вывести в люди. И к литературе тянет. Попробую пожить с двумя женами... Хотя и 33 уже, а все же ж таки попробую, как говорят в Чаплине».

На опасения столичного харьковского жителя Днепровского, — не отстает ли Кулиш в провинциальной Одессе от общего движения времени, замотанный службой Кулиш уверенно отвечал — как бы не так! Плыву на первых волнах, уже устал — но плыву!

Он говорил правду. В трудностях житейского плаванья впереди светил спасительный маяк литературы. Желание рассказать о цене новой жизни, о страданиях и стойкости украинских крестьян оказалось тогда значительней и сильнее всех иных потребностей его духовной жизни.

Весна и лето 23-го года в Одессе для Кулиша промчались так, будто установился штормовой силы упругий норд-ост.

В августе он, наконец, почувствовал, что может оглядеться по сторонам. Ушли первые трудности службы, определился быт. Лето выдалось жаркое. Приднепровьекисло в холоде и сырости, а над Одессой безмятежное солнце плавало в идеально чистом небе. Кое-где даже прихватило ранней жарой хлеба, а все же это был первый урожай, на который крестьяне и горожане могли реально рассчитывать.

И Одесса менялась с каждым днем. Легкомысленная красавица, пробужденная весной нэпа от голодного полусна, подняла тяжелые

веки-жалюзи. В чисто вымытых стеклах витрин вдруг появились умопомрачительные модные вещи – перчатки с крагами, сумки-ридикюли, шарфы и апельсиновые фильдекосовые чулки. За прилавками, будто из небытия, возникли подобострастные фигуры продавцов давней выучки. Из ресторанных кухонь на Ланжероновской и Ришельевской потянуло острыми запахами мясных соусов и греческих приправ, и хотя город еще полнился безработными, беспризорными, и жизнь выстраивалась жестко: есть работа – имеешь хлеб, нет работы – припухаешь, но все же милостивое лето – для всех благодатная пора. Голодные порозовели, а лохмотья беспризорных приобрели театральную импозантность.

Высокими сорванными альтами они пели новые песни о Сергее-пролетарии, который был членом «завкома» и «фабкома» и в общем «безусловный активист».

*Евонная Манька страдала с уклоном,
Плохой между ними был контакт:
Напомазанные губки, колена ниже юбки,
И это безусловно вредный факт.*

Муж напрасно зывал к «товарищу Марусе», она не хотела сидеть в клубе с массаами:

*Тогда разъярился Сергей-пролетарий
И Маньке милой он сказал:
«Т тебе мене не нада, ты подлая гада
И разойтись нам пора?»*

В нелепых словах проступал облик времени, противоречия быта тех дней.

Все, естественно, хотели забыть о недавнем голоде и его жертвах. А Кулиш – не мог, душа его продолжала оплакивать мертвых, он видел их. Он хотел рассказать о них. И в этом проявилась не только потребность высказаться, свойственная художественной натуре, но и нравственный долг писателя перед погибшими, – как быстро о них забыли, как торопливо стерли самое память тех лет!

Кулиш задумывает пьесу, но не высиживает ее за столом, – да и где можно уединиться? – а выхаживает, вынашивает в долгих вечерних прогулках по одесским улицам. Часы его странствий были удивительны. Жизнь текла двумя руслами: реальная вокруг него, и новая, еще только рождавшаяся, – в нем. Миры эти нисколько не соприкасались, все в них оказывалось контрастным и неслиянным, может быть, поэтому они не мешали друг другу? Душа его, собирая силы для творчества, замыкалась в себе, но этот вечерний, обтекающий его мир, он чуял обостренно тонко.

Приловчившись быстро проходить еле освещенный бульвар, – про-

ститутки с черными в темноте ртами, скользнув по невысокой фигуре в суконном пиджаке, теряли к прохожему интерес, – Кулиш выходил к белоколонной Думе и сворачивал на прямую Пушкинскую. Теперь можно было идти и вслушиваться в голоса своих героев. Перебивая друг друга, они спорили, хихикали, возмущались и проклинали. Они рвались на волю, и, чтобы жить, Кулиш должен был выпустить их в мир, воплотить, «вочеловечить».

В конце октября у Кулиша уже полностью готов план пьесы, она называлась «Голод» или «Бедняки», записано первое действие. Драматург сообщает Днепровскому: «Пьеса вообще – рисунки быта во время нестерпимого голода. Второе действие сплетается около обновленной иконы, третье – в хате кулака Гири, четвертое – голод и людоеды. Пьеса невольно выйдет чуть агитационной. Желаю, чтобы она пригодилась для сельского театра. Претендую только на полезность».

Кулиш многократно упоминал о том, что своих героев он выносил под сердцем, что он их буквально «выходил» в прогулках по Пушкинской – до вокзала и назад. Как женщина растущее дитя, он кормил героев плотью своей жизни, опыта и раздумий... Они выходили далеко за пределы «агитационной пользы». И хотя первая редакция «97», которую читали и играли в 24-28-м годах, слабей окончательной, которую мы теперь знаем, менее проработана, все же и тогда пьеса несла в себе большой художественный заряд.

Кулиш видел, любил неторопливого бедняка Муся Копыстку, его болтливую, энергичную жену Параску, все семейство Стоножек – благородного деда Юхима, его сына, мягкого душой Ивана и внука Васю, озлобленную невестку Ганну. Он не любил, но очень неплохо знал кулаков Гирию, Годованого, продажного Панька из «красных партизан». И все, кого он знал и сотворил бытово, в деталях характеров, поднялись со страниц драмы живыми людьми. А те, чьи реплики не приоткрывали глубины характеров, вышли менее понятными (председатель сельсовета Смык, пропагандист Андрей).

Герои Кулиша поставлены обстоятельствами в ситуацию бездействия. Обстоятельства – голод. Задача – выжить без еды. Реальных перспектив для тех, кому хлеб нужен не через месяцы, а сейчас, – никаких. И все же драма «97» – пьеса не о голоде, как таковом. Она о том, как ПО-РАЗНОМУ ведут себя люди в годы бедствий, и РАЗНЫЕ люди – богатые и бедные.

В начальном конфликте пьесы была заложена и правда крестьянской жизни, и истина чувствований самого драматурга. Создавая образы жестоких богачей, Кулиш рассчитывался за отцовское прошлое, за унижения и оскорбления своего детства. Но в расположение героев, где все могло быть назидательно прямолинейно (а так часто и играют пьесу по сегодняшний день) – вот кулаки, они плохие, а вот бедняки,

они много лучше, — Кулиш вносит важные акценты. Он придает кулацкому лагерю впечатляющую мощную фигуру глухонемого Ларивона — тупого защитника их добра. Он приближает к незаможникам Орину — нищенку в буквальном смысле этого слова. А рядом с ней еще появляется помраченный в сознании Мыкита-скотник, — тот, что вместе с Ориной кормил живых детей мясом мертвой дочери.

Зачем драматургу эти жалкие Орина, Мыкита, Ларивон? Затем, что они — тоже люди. Кто их пожалеет? Бедняки, — да, те могут. Во всяком случае, Копыстка сочувственно выслушивает Орину, хотя на ее радость по поводу обновившейся иконы — бог «ласку духа своего послал» — Мусий отвечает: «Вот если бы вместо духа да мешок муки с неба сбросил! Духом мы уже давно живем, мамаша».

Гнат Гиря, у которого когда-то работала Орина, имеет и хлеб, и сало, но он выгоняет, вернее, вытаскивает Орину с хаты. И вот тут-то глухонемой Ларивон хватается свою пайку хлеба и бросается за Ориной, ему доступно чувство жалости, а Гире — нет.

Сытый отворачивается от голодного, богатый в душе презирает бедного. В изображении этой пропасти дает себя знать та народная жажда справедливости, которую нес с собой драматург. Жажда, в своей наивности законная, потому что Кулиш толковал не об уравниловке, а о доброте и милосердии. О тяжких испытаниях, в которых человеческое должно побеждать защитительное себялюбие и звериный эгоизм.

Работа над «97» заняла более года, одновременно Кулиш начинает писать роман о революции и гражданской войне. Он вглядывается все более пристально в русские и украинские журналы, рождающиеся на глазах, — вместе с ними поднималась новая литература.

Кулиш, решая в Одессе свое будущее украинского писателя, о многом размышлял. Он приветствует обнародованный 1-го августа декрет Совнаркома Украины о проведении украинизации; объявленная как государственная и партийная политика, она ставила себе целью и ликвидировать разрыв между городом и деревней, которые говорили буквально на разных языках. Но декрет—декретом, а жизнь — жизнью. Поспешность, формальная готовность немедленно реагировать на бумаге изданием циркуляров, а то и прикрывать ими реальное существо дела, уже хорошо известны Кулишу. В городе мало людей, знающих украинский язык, не хватает для школьников даже украинских букварей. Практика украинизации быстро разочаровывает драматурга, — в ней силен элемент торопливого принуждения, а для успеха этого дела требовалось спокойное, очень длительное время. Видно, Кулиша посещают сомнения, возможно ли при таких обстоятельствах утвердить украинский язык там, где уже второй век господствует близкий ему русский, и централизация жизни будет обеспечивать именно ему практическое первенство? «Город на Украине молчит, говорит исклю-

чительно по-русски... Вот из-за чего трудно писать и трудно творить. Чувствуешь себя как под стеклянным колпаком».

В Одессе сначала менее всего склонны реагировать на новшества времени. «Ведь тут сидят люди, для которых украинская литература все равно что стаканчик семечек в воскресенье. Пусть, мол, дядьки грызут. Дядьковское дело. Так и говорят тут: дядьки», — недоумевает Кулиш. Впрочем, в ближайшие годы, когда обстоятельства потребовали, молодые одесситы легко овладели языком, а украинский театр («Держдрама») несколько лет пользовался искренней любовью.

Кулиш размышляет не только о языке, но и о месте литературы в обществе, он догадывается, что осуществлять ее коренные задачи в новых условиях нелегко. И пишет Днепровскому с присущей ему ясностью мысли: «О роли литературы до революции я знаю, а вот теперь — не пойму. Только думаю, что революция выперла ее из красного угла к порогу на «соответствующее» место. Литература, искусство теперь в слугах ходит, а не живет хозяйкой. Не так ли?»

Может быть, Кулиш и склонен несколько идеализировать положение дореволюционной литературы, — еще не написаны примечания к собраниям сочинений классиков, которые покажут будущему читателю, какой ценой удавалось писателям выполнять свои исконные обязанности. Главное, однако, в ином, как совместить положение «слуги» и задачу «служения» истине?

Об этом задумываются пока немногие. Через десятилетия в эту проблему — как в стенку — упрется Б.Брехт. Он станет упорно повторять: «Служить народу — это совсем не то, что прислуживать народу...».

Конечно, ходить в слугах, лакеях — у диктатора, народа, — это значит преимущественно льстить им с корыстной целью удобного жизнеустройства, фальшивить, говорить полуправду, т. е. неправду и тем нравственно развращать народ и страну. Слуга ведь всегда безответствен и спокойно защитится фразой: «Так надо было... Мне приказывали».

Кулиш не отделяет себя от народа и от власти, поэтому ему было дико писать лесть и неправду — т. е. обманывать самого себя. Между тем на страницах журнала «На посту» (Москва) появляется группа литераторов, рвущихся к власти, которая обвиняет партию в том, что у нее нет политики в искусстве и настаивает на ее ужесточении. Напостовцы понимали служение, «социальный заказ» буквально и оголтело примитивно, — как разрыв с прошлой культурой и создание радостных произведений о рабочей и комсомольской жизни.

В унисон с ними бывший пролеткультивец В.Коряк на страницах «Гарта» (1924, № 1) писал о полной гибели старой неньки-Украины: «...умерло все старое украинское искусство, значит и литература. Осталось только наследство в расписанном сундуке, потому что живые традиции, жизненно-важные идеи не обнаружились».

Этот номер «Гарта» Кулиш читал. Он спокойно оставляет в стороне разговоры о смерти прошлой культуры. Конечно, примитивы вульгарного «марксизма» давят и на него, в предисловии к небольшой книжке А.Музычки «Леся Украинка», изданной в Одессе в 25-м году, явно робея, Кулиш скучно описывает социальный фон деятельности поэтессы.

Но основное для него — необходимость знать ее творчество. Он уважительно говорит о верности Леси Украинки социалистическим идеям. Его не отталкивает сложный художественный мир поэтессы, он полагает, что надо сделать ее образ «известным и понятным не только малому кругу читателей, которые уже знакомы с украинской литературой, но и широкой массе рабочих и крестьян».

Кулиш вообще в эти годы настойчиво проверяет искренность новой литературы ссылкой на «массу», «массового читателя». Он боялся оторваться от корней, от живой речи украинского села. Но и трезво принимал необходимость считаться с реальным уровнем культуры народа, ведь иначе неминуем опасный разрыв — «ароматно вино, да спросу нет».

Впрочем, «вино» молодой украинской литературы тут, в Одессе, как убедился Кулиш, было еще мутным кислячком — ни вкуса, ни аромата. Так выглядели сочинения одесской организации «Гарт» — она помещалась рядом с квартирой Кулиша, на улице Карла Маркса, № 8, в редакции журнала «Шквал». Заседания проходили в большой комнате, за длинным столом, крытым черной клеенкой, слушатели — в основном рабфаковцы. Руководитель «Гарта» Ф.Холодный, редактор газеты «Червоний степ», вполне оправдывал свою фамилию. И заправлял делами малочисленного «Гарта» энергичный студент мединститута из крестьян Иван Микитенко — высокий, круглолицый, в белой панаме и солдатской шинели, хотя он не воевал.

На заседаниях «Гарта» Кулиш выступает дважды: очевидно, в октябре 24-го знакомит слушателей с драмой «97», а в январе 25-го читает разделы так и не названного романа о войне и революции. После чтения романа он сообщает Днепровскому: «Горячо хвалили, восторгались даже, но и ругали. Говорили: манера несколько стара, немного не хватает динамики... Сам знаю, что болею длиннотами. Еще раз сяду. Но от психологизма, Жан, нельзя отказываться. Хочешь, чтобы были не схемы, а живые люди, хочешь правды — не отбрасывай психологизм».

Пожалуй, главное в таланте Кулиша — его способность живописать правду в разнообразии человеческих типов, — показалось «гартовцам» как бы несущественным...

20 июня 24-го года Кулиш получил первый в жизни отпуск, «аж целый месяц». За десять лет, начиная с 1914 г., впервые не по болезни или вынужденным обстоятельствам, он имел свободное время. Семья

впервые переехала на дачу, — «на виллу», как смеется Кулиш. По обычаям Одессы, тащили с собой воз имущества — мебель, детские кровати, кастрюли, миски. Неторопливый извозчик с площадкой доверху груженной домашней кладью, с восседающими на старых креслах детьми, был верным признаком наступившего лета.

На территории ботанического сада, в конце Французского бульвара, в одном из домиков Кулишу дали комнату с верандой. Когда дети с Тосей уходили на пляж, а теща занималась хозяйством, он раскладывал свое рукоделье, «Тут есть сад, цветник и море. Тихо. Людей мало».

Теперь-то, наконец, взялся за окончательную отделку пьесы, которая называлась еще «Мусий Копыстка» — долго она созревала! Работалось трудно, из организма как бы только-только начинала выходить нечеловеческая усталость прошлых лет. Жилистый и сильный «крепыш», Кулиш, жалуется на нездоровье, но продолжает проверять реплики героев. А пришлось уже отсылать текст «97» в Харьков — и драматург забеспокоился. «Написать ее — написал, а когда прочитал, то за голову схватился. Такое получилось, что хоть рви на кусочки или спали на огне. Одна страница кипит, смеется, плачет, а следочком другая, так та зе-ва-ет. Дырок, болячек, пустот хватает».

Тем не менее Кулиш отважился — еще раз переписал текст и 8 июля отправил Днепровскому в Харьков.

А сам устроил себе крошечный «отдых» и пошел посмотреть спектакли еврейского театра под руководством А. Грановского, который привез в Одессу «200 000» по Шолом-Алейхему, «Бога мести» Шолом-Аша. «Ведьму» по Гольдфадену, а также пародийный спектакль «Три еврейские изюминки». «Публика раскололась на два лагеря и бранится с пеной у рта. Я стою в середине. Не ругаюсь, но и не увлечен. Думаю, что этот театр пока еще ищет нужный ему путь. И тот будет болваном, кто скажет, что он не должен этого делать. Жаль, не знаю еврейского языка. А живое слово и в конструктивном театре много значит».

Не случаен этот вывод, слово для Кулиша — первая краска в создании образа, самый главный козырь драматурга, ведь он не копирует народную речь, а поэтически ее переосмысливает, интонирует.

Странно, однако, отчего такой малый предел положил Кулиш своему служению литературе. И — семь — десять лет? Ведь у драматургов вообще только и наступает расцвет к сорока годам, а сколько писателей отлично работали до глубокой старости! Видно, Кулиш считает по каким-то очень высоким, может, на наш взгляд, и нескромным примерам — Пушкин, Лермонтов, Леся Украинка? Если признать, что тонкие художники заранее чувствуют отпущенный им для творчества срок, то надо сказать, — нелепые арифметические выкладки Кулиша полностью оправдались. Он ни в чем не погрешил.

Но пока он торопит осуществление своих намерений и планов, рвется уйти из Соцвоса, переехать в Харьков. Пишет драму «Коммуна в степях», переделывает старую «На рыбной ловле» в комедию «Так погиб Гуска» и задумывает еще одну пьесу. «Руки зачесались к комедии. Типов много, разговоров еще больше, а интриги нет. Не знаю, получится что или только пшик... Персонажи: ответственные работники, партийцы, беспартийные, мещане, «бывшие», болото, грязь, пена... «Море нэповское» — называется комедия. Только она слезами зачнется и слезами окончится. Будет пьяный партиец кричать: «Море нэповское... Утопаем». Мещанский быт, Жан, из которого я сам до сих пор не вырвался».

Тогда, в 1925 году, комедия-драма застопорилась. Среди разнообразных сложностей жизни определился, наконец, желаемый выход: Кулиш переезжал в Харьков инспектором-ревизором Наркомпроса. Он мечтал ездить по всей Украине, собирать мед и деготь ее социального быта. И писать. Прежде всего — прозу. Он видел себя в будущем свободным художником: «Не соглашаюсь с тобой, Жан, что моя судьба — драма. Не удовлетворяет она меня, как писателя. Сушит, Жан. И не соблазнюсь я свободной вакансией. Я, как степная птаха, буду петь. Твердо знаю, что никто мне на дороге не станет, и я никому дороги не закрою».

Кулиш во многом ошибся, — но кто знает будущее?.. Идут последние недели, а затем уже только дни его жизни в Одессе. Наступает и срок отъезда (семья еще остается) — 20 сентября 1925 года.

Вечереющий день прогрет остывшим, но ласковым солнцем. Каждый раз заново прекрасна одесская осень! Мягко голубеют небо и море, мельтешат еще светлые блузочки женщин. Извозчик неторопливо связывает чемодан и тяжелую плетеную корзину. Дети Кулиша, Оля и Володя, суетливо усаживаются на колени родителям, провожая отца на вокзал, — вперед!

Пролетка выезжает на еще затененную платанами, ровную Пушкинскую, подковы цокают по булыжнику, летит и светится на солнце опадающий лист. У ларьков мусор огрызков, арбузных корок, на углу продают сизые, в изморози, молдавский виноград и сливы.

Никому нет дела до ничем не примечательной супружеской пары с детьми, едущей на вокзал. Завтра жизнь побежит здесь по своим извечным и всякий раз новым законам, уже без Кулиша.

Но на черных плитках Пушкинской сохраняются незримые следы драматурга и его героев, — именно тут они шли рядом с ним, исповедуясь в трудностях жизни, терпеливо ожидая лучших перемен. Вот будто мелькнула в толпе невысокая фигура Копыстки в потертом «спинжаке» и с неизменным «бычком» на нижней губе. Присела на каменный столбик Орина и покорно, наклоном головы, просит милостыню. За угол свернул кто-то высокий, мрачный, — Ларивон? А вот и Вася, так

желавший учиться, в самом деле идет навстречу в облике крепкого паренька-рабфаковца в кепке, в руках книги и тетрадь,— не та ли, в которую записывались «советские слова?».

В Одессе Кулиш навсегда оставил часть своего сердца. Здесь он родился как писатель. Отсюда пошли замыслы, которые питают его творчество в будущем.

Духовные связи Кулиша с Одессой в первый год жизни в Харькове еще держатся: ему пишут, он интересуется городской жизнью. Огорчительная новость весны 1926 года — процесс Юделиса, в котором как-то замешаны известные Кулишу люди. Процесс громкий, слушание дела открытое. А сущность его такова: бывший инспектор окрздравотдела А.М.Юделис, услышав от врача-стажера Бира о враждебном отношении доктора Гешелина к политике Советской власти в здравоохранении, без проверки этого заявления доложил зав. окрздравотделом доктору Нейштадту о необходимости устранить Гешелина с работы. Тот не был допущен к должности ординатора, на которую его избрали по конкурсу, и уволен. Жалобу доктора не стали даже рассматривать, а Бир представил письменное заявление о его враждебных высказываниях. Александр Гешелин покончил жизнь самоубийством.

Кулиш не читал в газетах всех выступлений, но история его огорчает, он видит в ней проявление всеобщей ожесточенности: «А мне вот почему больно... все они хорошие люди, но скверны те условия, которые заставили их мучить и мучиться. Нет скверных людей — есть скверные условия. И уже я чувствую по ходу судебного процесса (Юделис и Гешелин), что он, процесс, вместо того, чтобы устранить оные условия, усугубляет их. Одесса очень сентиментальна и мешчанствующа. Она еще не раз породит такие конфликты».

Кулиш упорно держится нравственных суждений о поступках своих и чужих и всегда готов нащупывать социальную почву человеческих бедствий.

А между тем на суде происходит любопытный диалог со свидетелем Ландесманом. Он говорит:

— Юделис честный человек, но фанатик, которому нельзя доверять «командной» высоты.

— Что это значит — «коммунист-фанатик»?

— Это значит, человек, слепо верящий товарищу только потому, что тот коммунист. Все, что говорилось Юделису устами партийца, было для него достоверным».

Итак, политический оговор как средство делания карьеры — с одной стороны. Слепая, фанатическая вера в его истинность и немедленность административных выводов — с другой. Беззащитность — с третьей. Заурядная житейская борьба за место под солнцем предстает как расправа с врагом Советской власти.

Но Кулиш зря ругает Одессу. Напротив, одесситы, со свойственным

им практицизмом и пониманием, что все не безгрешны, оказались на высоте: они добились процесса. И поскольку на календаре еще 1926 год, прокурор Москвин называет все своим именем: «Жуткое это дело, где говорят о контрреволюции без контрреволюционеров и о «бунте» без бунтарей. Надо быть безумцем, чтобы создать это «дело». (Известия, Одесса, 1926, 10.V).

Правда, окончательное решение судеб в партийных органах разочаровывает: Юделиса исключили из партии, а Биру – всего-навсего – поставили на вид.

Эти результаты еще не ведомы Кулишу. Но он делает общий вывод: «Загрязнилась жизнь. Пасха революции прошла. Будни и... пережитки старого, а нового так мало. Ну, обрываю... Признаю. Исповедую самую жестокую классовую борьбу, но после победы хочу мира в людях и человечности».

Как важны эти слова! В них голос гражданина, озабоченного восставлением мира в стране. «После победы», коль скоро власть была закреплена, писатель хотел видеть «мир». Это значит – равенство всех перед законом и возможности каждому честно делать свое дело без страха перед политическими обвинениями. В действительности этих условий не было, оттого и возникает формула «нет скверных людей – есть скверные условия».

Разумеется Кулиш-художник не мыслил «условия» примитивно, напротив, широко и разносторонне, отнюдь не освобождая личность от ответственности. О том, как человек взаимодействует с «условиями», он размышляет над страницами пьесы, задуманной в Одессе.

«Неповское море» оказалось все же драмой, действие ее происходило в неназванной, но осязаемой в красках и нравах Одессе. И поскольку это, наверное, вообще единственная талантливая пьеса, сохранившая картины городского быта середины 20-х годов, стоит о ней рассказать, – тем более, что она так и осталась в архивах драматурга.

Кулиш назвал драму совершенно нейтрально «Зона́» (с ударением на втором слоге), по-русски – головня, паразит, который, созрев, портит хлеб. Образ для выходца из села красноречивый и символический, горожанину непонятен. И когда через несколько лет драматург взялся переделывать пьесу, он написал на первой странице вразумительное слово – «Тупик». Драматург думал о нравственных коллизиях, в которых барахтаются герои, о том, как различные характеры осуществляют себя в обстоятельствах времени.

С редкой для драматургии тех лет смелостью и психологической глубиной Кулиш создает картины домашней жизни служебно-партийной среды. Она представлена типическими, с большей или меньшей глубиной схваченными характерами. За каждым именем – личность,

даже в образах второстепенных – пластика, острота видения человека с одной-двух фраз.

Действие пьесы охватывает три дня, с субботы по понедельник. И происходит в разных местах: дома у начальника строительной конторы Антипа Оверковича Радобужного, на вечеринке у его свойственника Антоши Кухмана, в доме у безработного Шайбы, в парткоме, в парке, на бульваре. Как и в жизни, все переплетено — личное и общественное, но по законам драмы все представлено в крайнем напряжении неожиданных открытий, в противостояниях и борьбе.

Субботним утром, сказавшись больным и не имея ни малейшего желания ехать читать лекцию о новом быте для работников ассенизационного обоза (тут и символ, и важная деталь городской службы), Радобужный неожиданно узнает о неверности жены Нины — в руках у него оказывается письмо неназванному мужчине. И пообещав Нине «не затевать драму», Радобужный все же глубочайше потрясен и разъярен, — он еще не представляет, до какой степени.

Кулиш заглядывает в глубины характера героя и видит там природную смекалку и энергию выходца из села, который как раз перед революцией выбился в люди. В годы гражданской войны Антип борется на стороне большевиков, денкинцы выкалывают глаза его отцу, прятаяшему сына. Тогда же Радобужный выступает в партию, и теперь он — начальник, заведующий. Главная черта его характера — честолюбие, властолюбие, поэтому он боится проштрафиться, но жить хочет по-старому, — т. е. не утомляя себя и пользуясь всеми благами жизни.

Отчитывая работницу Таню за то, что вчера она тайком водила его отца в церковь, Радобужный то заигрывает с Таней, ласково понижая голос, то гневно попрекает: «Это же черт знает что! Отец коммуниста и техработница ходят в церковь». На допрос призван и слепой отец, Оверко Кучка, Антип втолковывает ему, что он может принести ему вред: «Скажут — сын не просветил, не развеял религиозный туман!», и требует, чтобы старик ходил в клуб.

Деликатный Кучка защищается: «Темный я! Не вижу вашей революции! В клубе цыгарки курят и матюкаются... А в церкви тихо, и я сейчас будто вижу... свечки... солнце в окнах». Отец просится «домой», т. е. в село, за четыре года он не привык к городу: «Пешком доставлюсь. Чтоб только ветерок повеял в лицо. Ветра, сын, тут не слышу... Где-то шумит вверх...». Но Радобужный сердит: «Будете жить тут! Идите и не выдумывайте глупости».

Так постепенно открывается властная натура Радобужного, балансирующего между желанием жить для себя и необходимостью придерживаться, хотя бы внешне, принятых для коммуниста норм быта.

Тут-то и начинается главное испытание, через которое он должен пройти, испытание ревностью и ненавистью, потому что жена Нина,

как оказалось, полюбила его сотрудника и даже приятеля (вместе когда-то в гражданскую войну сидели в тюрьме) — коммуниста из рабочих Бруса.

Отец Радобужного любит энергичного, искреннего Бруса, ласково называет его «товарищ Петя». Неожиданно для самого себя Брус, давно уже порывающийся решить запутавшиеся личные отношения, вдруг спрашивает старика: «Скажите!.. Как у вас в селе, если, к примеру, товарищ, сосед какой, полюбил жену своего товарища?».

Старик вспоминает такой случай: «Было!.. Топором зарубил жену». Нина вздрагивает. Отчего жену, а не приятеля, — допытывается Брус. Детей у них не было, — отвечает Кучка. — С бабы началось и бабой развязалось».

Возбужденный грозным примером старика, Брус уверяет Нину, что он способен отказаться от нее, разбить вдребезги их любовь. Нина, ахнув, просит: «Бейте!.. Вот это и будет по-новому: нельзя свободно — не надо совсем!.. Гордо и прекрасно!». «Не могу...» — сознается Брус. Слишком крепко, сильно он полюбил Нину. Но и тайна унижает его. Нина просит: последний день пусть пройдет тихо, не надо скандала, а завтра все уже откроется и как-то решится.

Так в столкновениях, в перепадах радости и отчаяния, надежд и огорчений идет этот день, оканчиваясь вечеринкой у Антоши Кухмана, — они с Радобужным женаты на родных сестрах. Кухман — детище Одессы, бывший поэт, бывший белогвардеец, остряк и болтун. Он все время играет словом, а иногда и зло смеется над всеми и над всем.

За Кухманом — стихия анекдотов, рассказываемых в узком кругу, присказок и злословия: «Предлагаю тост за себя (смех). Из меня тоже вышел «тип». Тип строителя социализма (смех). НЕ верите? Когда ЧК попросила кое-кого из бывших офицеров носить камни, возить глину и копать канавы, я первый пошел... Я понял, что эти камни для социализма (смех), и я носил их шесть месяцев. Жена моя носила эти камни в сердце, мой папаша в печени... Выпьем за носителей камней для социализма!» (Смех. Пьют).

Роль Кухмана в пьесе второстепенная, но он хорошо виден, этот веселый и расчетливый наглец. Наверное, случайный белогвардеец в прошлом и, возможно, не менее случайный «коммунист» в будущем.

К двум героям драмы — Радобужному и Брусу — с первых же картин пьесы присоединяется еще один — их товарищ по работе, заместитель Радобужного, коммунист Пуп. Мрачный, издерганный неврастеник, постоянно в подпитии, — благо, закончилось десятилетие сухого закона (1914-1924) и появилась водка, метко прозванная народом по имени председателя Совнаркома — «Рыковской».

Именно Пуп дает название драме, ему всюду видится спорынья: «Сыплется и темнит зерно каждой мысли! Все степи наши покрыла».

Он разуверился во всем – в идеях и людях, в городе и селе. Всюду ему видится нравственная непорядочность, фальшь, ложь, разложение людей, их духовное одичание. Жизнь еще так бедна и некультурна. «Бьем в свадебные бубны, а жизнь кричит караул. Электрификация? Кого? Чего? Вшей? Соломенных хаток? Навоза?».

Отчаявшийся Пуп выражал сомнения разнообразных, часто тонких, но хрупких и ломких натур. Пуп – натура поэтическая, и туманная тень Есенина пророчески возникает за ним не случайно. Кулиш любил Есенина за искренность в жизни и поэзии, за напевность, за острое ощущение проходящей молодости и жизни. Жизнь Пупа, как он сам понимает, тоже ушла, он не способен вернуть себе духовное равновесие.

Драматические столкновения в компании Радобужного – Пупа – Бруса, запутанные лабиринты их мыслей и чувств, резко оттеняются образом безработного Терентия Шайбы, – в его домик на Пролетарской улице случай приведет главных героев. Шайба старше из всех, если Радобужному 37, примерно столько же – Пупу, а Брус еще моложе, то Шайбе за 50. «Простачок» Шайба на самом деле неглуп, проницателен, он только лишен способности себялюбивого жизнеутверждения. И он очень хочет помочь новой жизни, в которой важное дело «может засохнуть, как цветок» в бюрократизме.

Шайба с женой Веклой вырастил уже девятерых детей, около них последняя, девочка-подросток Галя. Векла бранит простофилю Шайбу, который никак не устроится на работу, а очень любит всюду всунуть свой нос. Ругает Векла и коммунистов, которые-де поучают других, как надо жить по правде, но сами живут по-иному. «Украинский язычок», – смеется Шайба. Живут здесь скудно, зато все называют своими именами, не лукавят. «Какие они славные, милые», – завистливо вздыхает Нина. «Не бузят!», – отвечает Брус. – Просто живут!».

В основе этой простоты – порядочность, крепость многодетной семьи, – бездетная семья для Кулиша, пожалуй, по-толстовски безнравственна.

Правда, материальная бедность калечит и тут нравы, поэтому Векла, выставляя крестьянина Клима на улицу, стыдится, – «при старом режиме ни за что на свете не выгнала бы захожего человека». Все же выверенная временем надежность этой семьи Кулишу приятна, он думал, что бедный человек отзывчивее богатого.

Выяснение общественных проблем драмы переносится в партбюро. Хотя день воскресный, следует решить важную задачу – кого послать надолго в село. Расклад беден: Брус, Радобужный, Пуп.

Секретарь предлагает Радобужному ехать на село, но тот удивлен («Как? А учреждение?.. Я строю памятник...») и глубоко оскорблен: «За что, спрашиваю, меня?.. Наказание за что?». На угрозу работницы

Килины: «Хочешь, чтобы из партии кишнули?», – Радобужный достает партбилет, револьвер, кладет на стол: «Не так легко меня кишнуть».

Он ожесточается, но замечательно точно видит себя в новой системе: «Пусть я бюрократ! Потому что я преданный чиновник, солдат, машина! А кокетничать с рабочими, подлизываться, как это делают наши гнилые карьеристы или гнилые Пупы, не буду... Да! Я камень! Я давлю! Но только из таких камней можно выстроить фундамент для мостов в социализм... И если я обрастаю болотным мхом, то это тоже закон стройки... Мною выстилают и мостят дно... Массам требуются миллионы, а дают сотни рублей и тебя в жертву... Пусть раздирают. Ты громоотвод народного гнева и тебя же за это срамит пролетарская Килина».

Вот это, считает Радобужный, и есть «суровая неприкрытая формула жизни». Он хорошо понимает дело, потому что ведь именно глубина разрыва между двумя величинами («обещают» и «дают») является показателем экономического, правового и всякого иного состояния любого общества.

Радобужный тем самым подтверждает, что советское общество, которое только-только три года всего, поднялось после тифа, холеры, голода и бандитизма, – что это общество живет на крайнем разрыве между нужными «миллионами» и реальными «сотнями». Разрыв заполняется словесно-бумажным шлаком, бюрократ поневоле (вот где правда Радобужного!) становится жизненно необходимой фигурой.

Секретарь партбюро, человек молодой, совестливый, но не очень развитой, стукнув кулаком по столу, может лишит Радобужного слова, однако возражать ему трудно. А другой член бюро примиряюще успокаивает: «Слушай, Антип! Разве мы этого не знаем?» И Брус не выдерживает: «Я поеду в село!».

Третье действие пьесы происходит на бульваре. Оно многолюдно, стремительно и театрально символично. Тут открывается, что за памятник строит Радобужный, – оказывается, Ленину, его должны завтра открывать. А пока быстро вечереет, публика прохаживается бульваром, в близком саду оркестр играет страстный антракт из Бизе «Кармен». На бульваре и в невидимых нам аллеях парка появляются главные герои и наступает развязка. Радобужный убивает Бруса и Нину и, бросив револьвер, убегает. Музыка и аплодисменты заглушили выстрелы, но Пуп, решивший произвести полный расчет с собственной жизнью, подбирает оружие.

На следующий день в партбюро уже знают, что три человека убиты – Брус, Нина, Пуп, но не понятно, кто их убил. Удобная версия – Пуп, который допился до белой горячки, – устраивает далеко не всех. Радобужный, еще в тумане психического аффекта, сдвига, вынужден признать, что жену и Бруса убил он.

Секретарь партбюро в растерянности: «Трое в один день. Партстаж... 17-го, 18-го, 19-го...». В сущности тут действие и кончается. Но Кулиш дает еще несколько реплик, ему надо переломить настроение героев – и зрителя, который любит жирную точку в конце спектакля. Кулиш думает о Реперткоме и критиках, бдящих на посту у непременно оптимистических финалов. И он дает, почти пародийно, такой финал – за окном едут тракторы, в партбюро меняется настроение. Шайба решает вписаться в партию и вырвать для крестьянина Клима, который уже «землячок», дерево на строительство школы.

Все же, надо полагать, дело было не только в Реперткоме. Существовала жизненная потребность укрепиться в важных понятиях о будущем. Шайба не случайно «плачет» о ленинизме и смерти Ленина – многое осталось непроясненным. Однако идея материального улучшения жизни, подъема техники всем была понятна и ясна. Трактор как ее символ – популярный знак тех дней, пока недостижимо далекий для абсолютного большинства крестьян, ведь идет только 26-й год. Так что и в самом деле героям Кулиша оставалось искать равновесие в работе, в материальном деле, на стройках.

«Зона» при некоторых ее драматургических слабостях, – хорошая пьеса, работа талантливого художника. Может быть, ей уже время выйти на сцены наших театров?

Этой пьесой Кулиш как бы распрощался с Одессой. Он еще неоднократно будет приезжать в город, любя его людей, море, солнце.

Но наступали трудные времена. После переломного, голодного 33-го года, после ареста многих деятелей культуры украинские симпатии уже не популярны. «Говорят, что в Одессе совсем пустой украинский театр и что Одесса-мама (первая модница) отвернулась от него с таким же чувством, с каким в свое время поворачивалась», – писал Кулиш.

Последний раз он был в Одессе летом 34-го. Последовательно попрощавшись с родными местами – Чаплинкой, Алешками, Кулиш простился навсегда и с Одессой.

Все же через четверть века герои его, сотворенные в Одессе, воскресли и тут – Мусий Копыстка («97»), нелепый, смешной Гуска («Так погиб Гуска»), Илько Юга с Мариной и Перовскими («Патетическая соната»), – их и многих других представили актеры театра им. Октябрьской революции. Правду говорят, будто ничто талантливое не пропадает, только слишком долго приходится ждать, пока процветающие ремесленники освободят ему место.

//Вечерняя Одесса. – 1987. – 20, 21, 22 октября.

**“ДРУЖЕ МІЙ
ЛАДУШКО...”**
*Фрагменти
одного кохання*

Микола Куліш добре знав Одесу ще з 1914 року. Відтоді залишився в нього особливий спогад про багатоголосся південного міста, гамір одеських базарів, куряву на далеких передмістях і неосяжний простір моря. Те літо було для нього часом великих надій і звершень — закінчувався десятилітній, сповнений голоду і гіркоти шлях «у люди». Тримавши в руках свідоцтво про закінчення гімназичного курсу, яскравого літнього дня він уперше ступив на поріг університету. У вестибюлі було прохолодно, білий мармур покійно лягав під ноги наймитському синові як нагорода переможцю за витримку і відданість мріям. Просторі марші сходів підіймалися нагору, вони могли стати щаблями до знань... Могли...

За осяйним, у смішинках сонця та бризках моря червнем, за червоно-стиглим липнем прийшов задушливий, палючий серпень. Спалахнуло полум'я першої імперіалістичної війни, і в тому полум'ї для Куліша згоріло все: юнацькі мрії, наївність молодості, чистота сподівань. У болотяних окопах Білорусії та Литви, у гетьманській тюрмі і на засніжених просторах Херсонщини Кулішеві часом згадувались ті біломармурові сходи у вестибюлі університету, неначе марево на далекому обрії. Шість років тримав він зброю в руках, відчуючи її тягар, шість років довкола нього падали вбиті і поранені, а потім просто голодні.

І Куліш — з 1921 р. вже людина цивільна, керівник повітосвіти — їздить по селах з рушницею за плечима, бо бандитизм і голодне здиравання людини страшніше за війну. «Від села до села, від хутора до селища, на підводах, пішки, з рушницею за плечима, напівголодний і вимучений картинами голоду, що спалахнув, я оглядаю школи... У мене страшенний флюс, голова пов'язана рушником, шинель вкрита пилом і грязюкою. Коли я стукаю в сутінках осіннього дня в двері школи, мене не пускають, підозріливо оглядаючи з вікон, чи не бандит з великої дороги...», — таким він бачить себе в ті голодні роки. Люди помирали від ран і від голоду, у вирі подій людину крутило і кидало на невідомі береги, — і марево університету остаточно зникло з обрії Куліша. Але жадання знань лишилося, хоч він чудово розумів, що відтепер йому доведеться добувати їх самотужки, — як усе, що він мав у житті.

І коли після ліквідації Дніпровського повіту в січні 1923 р. трапилась нагода переїхати працювати до Одеси, Куліш ухопився за неї, бо у великому місті були театри і бібліотеки, освічені люди і книжки.

Оселився він у великому сірому будинку на площі К.Маркса, 8, у серці давніх аристократичних кварталів Одеси. У перспективі вулиці вимальовувалась постать старого дюка де Рішельє, що стояв біля Потьомкінських сходів, а далі — порт і море. Колись сповнені руху, вони

цієї зими, останньої голодної зими 1923 р., були ще мертві — похмуре зимове море і порожній мовчазний порт.

Тридцятилітнього Куліша призначили завгубсоцвихом, «завідателем (як тоді казали) губернського відділу соціального виховання, якому підлягали дитячі садки та будинки, професійні трудові школи та ін. 20 тисяч голодних і обідраних дітей — спадщину голоду — мала тоді Одещина в дитячих будинках. Для Куліша вони були не просто одиницями, на утримання яких доводилось роздобувати гроші та продукти. Він бачив перед собою їхні видовжені голодом обличчя, гілочки рук, мізерне дрантя одягу і взуття. Бачив за кожним з тих, що жили у дитбудинках, своє болісне сирітство, своє пограбоване дитинство, свій біль. Пристрасне бажання допомогти позбавленим дитинства підтримує у ці роки Куліша, і він у полоні однієї думки — треба дітей «вивести в люди».

А це вимагало насамперед праці по 10-12 і більше годин на добу. «Вранці рано встаю, похапцем снідаю і їду в город на службу. Трамваї, кабінети, комісії, прийом, циркуляри, операційні плани, діти, дим, чад — і так до самої ночі. Увечері, смерки вже, вертаюсь додому. Ну, звичайно, настрої такий, що немов кипів цілий день у казані... Ох, Жане, важко. Навантажили мене, як верблюда. По-нашому виходить — дали «нагрузку». І от тая нагрузка придавила мене, як стопудова гиля. Ледве дихаю... Знову тупаю по Одесі, як заморена коняка. Навантажили. Маєш: дві школи політграмоти, лекції в губпартшколі (історія революційного руху, тричі на тиждень), педстанція, комісії, секції, наради, засідання. Віриш — я тільки божевільно всміхаюсь і кажу: харашо, харашо, прийду, буду, напишу, прочитаю», — такий вигляд має день Куліша у листах до Івана Дніпровського.

До краю виснажливий, напружений ритм праці комуністів тих років міцно тримає Куліша у своїх лещатах. Течія життя владно тягне його за собою у метушню буднів, не залишаючи часу ні для роздумів, ні для відпочинку.

До того ж у Куліша якимось непомітно і навіть трохи несподівано з'явилася чимала родина — і обов'язки перед нею були досить значні.

З 1909 по 1913 рік він жив квартирантом у родині свого гімназичного приятеля Всеволода Невеля. Батько цієї великої родини (троє дівчат і п'ятеро хлопців) — нащадок англійського морського офіцера, закликаного в Росію на роботу, Ілля Васильович Невель мав зв'язки з народо-вольцями і значився у матеріалах гучного процесу «193-х».

Родина, до якої волею випадку потрапив квартирант Куліш, була для нього іншим світом, — тим, що раніше викликав і ненависть, і заздрість, і бажання пізнати його. Зблизька роздивляючись життя родини, Куліш зрозумів, що не все у тому світі варте ненависті, а ще менше заздрості. Родина Невелів не була, власне, панська, бо кожен з її членів

заробляв на життя власною працею: старший син Євген учителював, дочка Олімпіада завідувала клубною бібліотекою, Ніна вже була одружена і працювала в Херсоні, менші хлопці вчилися у гімназії, і навіть 12-річний Коля грав у німому кіно і приносив матері щодня карбованець. А мати тримала на квартирі гімназистів і, не гребуючи заробітком, ворожила за належну мзду олешківським міщаночкам на щастя.

І все-таки присмак іншого, панського світу відчувався тут, у великому будинку на шість кімнат, де у вітальні стояло піаніно, оббиті шовком меблі, а на стінах висіли картини. Для наймитчука, що багато років жив обідраним і голодним і вдома, і в приюті, цей комфорт був панський, і не міг бути інший. Та привабив його не сам комфорт (назавжди залишився байдужий до нього), а той дух інтелігентності, який було стверджено в родині вже покійним батьком, любов до літератури і мистецтва. За звичаями того часу, у вільну годину дівчата співали романси, а хлопці грали на скрипці, віолончелі та піаніно. Музична обдарованість Невелів, особливо хлопців, не могла не зачарувати Миколу, що до нестями тоді захоплювався музикою і здатен був з головою поринути в її таємні глибини. Музичні і хорові концерти, заняття камерного оркестру, де він був диригентом і грав першу скрипку,— атмосфера музики оточує його постійно і щодня. Емоційну тонкість і багатство музики Микола тоді беззастережно ототожнює з виконавцем, він не знав, що можна кохатися в музиці, особливо коли це модно, і бути духовно нищою людиною.

У цій атмосфері зароджується в Куліша і почуття кохання до Тосі (Антоніни) Невель. Старша на кілька років за Миколу, дівчина ніби уособлювала в собі привабливість раніше неприступного і навіть чужого світу. Відколи Микола виявляв дедалі більшу наполегливість в осягненні освіти і викликав захоплення розмаїттям талантів, цей неприступний світ ставав приступніший і ближчий. Тося захоплюється обдарованістю Куліша, за спільними прогулянками приходять сильніше почуття.

Імперіалістична війна зовсім несподівано для Куліша зробила його офіцером (як людина з освітою, він попав до школи прапорщиків), а особиста його хоробрість і кмітливість забезпечили йому повагу у військовому середовищі, де “новоспечених” офіцерів зустрічали зневагою. Перед від’їздом на фронт 1915 р. у Смоленську Куліш одружився з Тосею Невель.

Зараз у них було двоє дітей і під опікою одна з сестер Куліша, що залишилася сиротою після смерті батька і мачухи.

У тижневому розкладі, який написав для себе Куліш, день починався гімнастикою о 7-й годині, а з 8-ї вже йшли службові справи. Літературній роботі і читанню було відведено час з 9-ї вечора і до 12-ї. А чи багато зробиш, коли цілий день кипів, немов у казані? І все-таки

культура мислення і праці Куліша, вироблені невідомо де і коли (стислі протоколи засідань Олешківської політосвіти, підписані Кулішем, зазначають початок і кінець засідань з точністю до п'яти хвилин!), математична вирахуваність розкладу роботи й прагнення зберегти мозкові слякий-такій відпочинок (од 4-ї і до 6-ї був час на обід і відпочинок перед вечірніми зборами та школами політграмоти, які працювали з 6-ї до 9-ї), дають можливість Кулішеві усюди встигати і навіть писати.

Безсумнівно роль у народженні Куліша — професійного письменника — відіграв на той час Іван Шевченко — давній гімназичний друг з Олешок, що об'явився у Харкові письменником Іваном Дніпровським. Приклад товариша, енергійне звернення його інтересів до української літератури, наполегливе напучування і підтримка були тим поштовхом, якого потребував Куліш. Він став би письменником за будь-яких умов і обставин, на рік раніше чи пізніше, бо знав — “війна і революція” не покинуть його доти, доки він не розповість про них. Початком своєї письменницької діяльності сам Куліш вважав 1913 рік і за десятиліття перевів чимало паперу, друкуючи статті, вірші, нариси. Та в тому, що саме у жовтні 1923 р. він сів писати «всерйоз», була безпосередня заслуга Дніпровського, Жана, як звав його Куліш з давніх років.

Куліш входив у літературу з болісним відчуттям того, що кращі роки для письменницької творчості загублено назавжди, — їх з'їла війна: «Важко...». — ось постійний рефрен його листів 1924—1926 рр. «Маю надію трошки розколихати себе. Може-таки які дві-три спізнілі квітки упадуть на пролетарську оновлену землю», — пише він, вже працюючи над «97». «Пишу і рву. Іноді випадають такі тяжкі моменти, хоч бери і пали все на огні. Старе моє перо шкребе, ржею вкрилося», — повідомляє він у час роботи над початим романом (зародок майбутньої «Патетичної сонати»). «Чи я старий вже став, чи висох, як будяк на степу. Колись, пригадую тепер, не писав, а горів. Перо доганяло мої думки, мої образи. Летіли вони, як дикі коні степом, розпустивши гриви, різали гаряче повітря і одкидали його цілими шматками геть од своїх копит. А тепер: волочиться перо по бумазі, наче ледачий віл степом, і оглядається назад. А там замість образів ті «образи», як старці, дорогого бредуть. Болото, багно. Ледве ноги витягають. Погано, друже. Не горю, а тлію, як ганчірка в золі. Найбільш вражає те, що одну сторінку складаю цілу годину», — скаржиться він Дніпровському.

Творчі муки Куліша, такі незвичні для його багато обдарованої натури, якій раніше легко й без зусиль йшло до рук слово, саме і визначались тим, що з роботи над «97» під його пером народжувалась справжня, велика література. Коли жадаєш навчити людей добра й сміливості бачити правду, завжди важко писати, бо мистецтво забирає усі сили.

Тому так несподівано тяжко Кулішеві, коли він працює над «97», і тому він так напружено приглядається і прислухається до сучасного

йому літературного життя, зокрема і в Одесі, шукаючи для себе орієнтирів у мистецькому вирі, прагнучи знайти порадників і друзів по літературі. Сучасники Куліша входили в літературу одночасно з ним або на рік-два раніше,— до яких тільки одчайдушних експериментів не вдавалися вони, яких тільки теорій не проголошували урочисто й категорично, наступного дня забуваючи навіть їх назви!

Тверезий розум Куліша не дивується хаосові різноманітних мистецьких теорій і сприймає їх скептично-спокійно. Як неминучий стан для пореволюційного часу. Та як знайти нові форми для реалізму, як влити молоде, нове вино у старі міхи? І знову Куліш приглядається, приміряється, продовжуючи невтомно працювати, йому, з дитинства самотньому й замкненому, у цей складний час особливо була потрібна дружня підтримка й творче співрозуміння.

В Одесі було з ким тоді професійно розмовляти про літературу. Культурне життя відроджувалось, молоді й енергійні Е.Багрицький, І.Бабель, Ю.Олеша, В.Катаєв, В.Інбер, З.Шишова, С.Кірсанов та ін. торували собі шлях у мистецтво. Пізніше, згадуючи той час, Ю.Олеша напише: «Ми усі готувались на професіоналів. Ми серйозно працювали. Це була школа». Навчання у «професійній письменницькій школі» було захопливе, як усяке товаришування молодих яскравих обдаровань, російська та зарубіжна література ставали предметом пильних студій, найбільшу увагу привертали романтичні та урбаністичні теми. Бабель, Багрицький, Катаєв та ін.— усе це були діти міста, закохані в Одесу як острівця специфічної інтернаціональної культури серед моря українських степів. Як митці, вони у ті роки не заглиблювались у проблеми сучасного і майбутнього населення тих степів. Невипадково у щоденнику 1920 р. (час походу на Галичину) Бабель зазначає: «Для мене селяни всі на одне лице»; романтик Багрицький писав тоді найкраще про Тіля Уленшпігеля та Діделя, найвиразніше бачив «бузинну Вестфалію» та «хмільну Баварію». Галасливо-категоричний Кірсанов з його вісімнадцятирічним максималізмом взагалі багато чого не розумів.

А за плечима Куліша стояла Україна, безмежжя її степових просторів, на яких ще безжально хазяйнував голод, розруха... І сам він, простуючи на верхів'я духовної культури, не губив відчуття своїх кровних зв'язків з українським селом. Навпаки, це відчуття розкривалося у нових гранях, усвідомлювалось як категорія соціально-філософська, як єдність з народом та його культурою, як моральний обов'язок розповісти про його пошуки і усвідомити його історичну долю. «...Перегніть терези свого життя так, щоб центр ваги перенести не на свій бік, а на бік інших,— і Вам буде легше. Я частенько кажу собі: що мої особисті страждання в порівнянні з стражданнями тих, хто навіть написати про свої страждання не може»,— вигукне він згодом. І це буде не тільки виразом його особистого людського кредо, але і його пись-

менницької гуманістичної позиції, його єдності з тими, хто страждає, його зв'язку з нелегкою долею трудового народу.

У пошуках однодумців Куліш пристав 1924 р. до групи письменників-початківців «Гарт», яку розглядувано як філіал харківського літературного угруповання тієї ж назви, очолюваного В.Блакитними. Він відвідував засідання гартованців, де більше слухав і приглядався; ніж виступав. Роль офіційного голови «Одес-Гарту» припала Ф.Холодному, редакторів газети для селянства «Червоний степ», людині не творчій і вперто прямолінійного способу мислення. Справжнім керівником організації був Іван Микитенко — тоді ще студент медінституту, а потім, за сумісництвом, завітчастиною заснованої 1925 р. Одеської держдрами. Він, здавалося, був створений для того, щоб керувати, енергійна, владна натура зробила його організатором багатьох засідань і палким викривачем, зокрема, «Юголефу». На засіданнях «Одес-Гарту», як згадує його секретар П.Слободянюк, Микитенко головував з такою ж легкістю, як і на будь-яких зборах: розглядав прочитані твори, вказував на вади, давав вказівки і доручення. Тим часом Куліш, прилучаючись до «Гарту», уявляв собі трохи іншою атмосферу письменницького спілкування і офіційних додаткових засідань не потребував, — він їх мав і сам скликав щодня досхочу. Та й школярство багатьох читаних на засіданнях творів, переважання літературної боротьби і літературного керівництва над сумлінним творенням літератури не могли припасти йому до смаку.

Незважаючи на це, Куліш у січні 1925 р. усе-таки виступає на засіданні «Гарту» з читанням розділів роману і сповіщає Дніпровського про наслідки читання: «Щиро хвалили, навіть захоплювались, але й лаялись. Казали: трошки манера стара, трошки бракує динаміки... Сам знаю, що хворію на довжину. Ще раз сяду. А от психологізму, Жане, не можна позбавлятися. Хочеш, щоб були не схеми, а живі люди, хочеш правди — не одкидай психологізму».

На жаль, найвагомішого в творах Куліша — виявлення правди життя у багатстві психологічно переконливих типів — гартованці не зрозуміли і не підтримали. Творчі шукання Куліша не збіглися з їхніми смаками, точніше, він був уже тоді надто зріла людина.

Сенсаційний успіх вистави «97» на сцені театру ім. Франка у Харкові, здавалося, мусив би окрилити Куліша, надати йому сил, почуттів впевненості, внутрішнього задоволення і загалом офарбити усе навколо у світлі тони. Частково так і було, Куліш відчув не просто підтримку столичних критиків, а глядача, народу, а для нього це багато важило.

Та загалом постійний стан його — гостре невдоволення і своїм життям, і писанням, бо не відповідали вони його високим уявленням про щастя людини і митця.

В середині 20-х рр. в житті митця назрівала духовна криза. Хвиля її піднімалась повільно, поступово вона ставала всеосяжна, захоплюючи

усі сфери його життя. Буває так: сонячного бабиного літа блукають хмари на прозорих обріях, з'являються тут і там, то густішають, то ніби зникають. А тоді зненацька облягають звідусіль усе небо, починає сіятись дрібний дощик, налітає шалений вітер, зриваючи ще міцне листя, і розумієш: настала осінь.

Саме такого сонячного бабиного літа, — а воно таке прозоро-осяйне в Одесі, — у вересні 1924 р., коли Куліш писав Дніпровському, що «життя моє (та, мабуть, і твоє, друже) вже вечірніми тінями вкривається», до гіркої чаші тих років додалась остання краплина отрути: на Кулішевій дорозі стала несподівана любов...

Життя митця, як і кожної людини, має право на таємницю, на незайманість інтимних сфер, перед якими горить мовчазний напис: «Входити заборонено!». Маяковський мав рацію, коли писав: «Я поет — цим і цікавий», — коли у перших рядках передсмертного листа звернувся до сучасників і нащадків із проханням не розпускати пліток, бо «небіжчик цього страшенно не любив». Обивательський інтерес до інтимних деталей життя митця завжди відгонить брудом, бо в основі його лежить жадання знайти у відомої, визначної людини щось близьке мізерності свого власного побуту. Пушкін, дуже точно збагнувши джерела цього посиленого зацікавлення обивателя інтимом, відповів на нього словами зневаги і обурення: «Натовп пожадливо читає списоди, записки етс., тому що в підлоті своїй тішиться з приниження високого, із слабкостей могутнього. При відкритті усілякої мерзоти він в захопленні. Він нищий, як ми, він мерзотний, як ми! Брешете, негідники: він і нищий, і мерзотний не так, як ви, — інакше».

Та поза обивательською жадобою до порпання у брудній білизні існує ще й цілком виправдане прагнення пізнати митця як людину, зрозуміти, звідки він брав духовні сили і насагу, під яким тягарем згинався і падав. А найголовніше жадання заглибитись у найпотаємніші куточки «я» митця пов'язане із спробами дошукатись джерел його творів, побачити, як груба матерія життя переплавляється у тонке мереживо поезії, в який спосіб митець трансформує свої враження і надає їм об'єктивності. Ось що дозволяє щоразу порушувати недоторканну лінію інтимного, публікувати листи і щоденники митців, розшифровувати криптоніми їхніх таємних адресатів і друкувати фото коханих.

Микола Куліш сам збирався розповісти про своє зріле останнє кохання, про гірку і прекрасну зустріч 1924 р., від якої чимало змінилося в його духовному світі. Дивно, але в апогеї цього почуття він писав (цитуюмо в перекладі): «Вранці, і вдень, і ввечері я думав про Вас і згадував усе підряд. Якщо я доживу до хоча б трохи похилого віку, я неодмінно напишу поему в прозі (про наше кохання). Це буде прекрасний твір, що пахне морем, степом, диким маком, весняним дощем, ніжний і сумний до слізної радості». (11.II 1926).

Минули роки. І коли радість і біль кохання, здавалося, назавжди минули, десь на самому початку 30-х рр. Куліш спокійно і тверезо аналітично розповів про давню любов Іванові Дніпровському. В щоденнику Дніпровського з'явився запис на сторінку під назвою «Кохання Кляуса» (так ще з гімназичних років він називав друга). Коментуючи болісний фінал складних стосунків, Куліш гірко підсумував: «Кожна людина, Жан, має свою трагедію». «Як не напише сам старик — колись треба занотувати для нащадків», — закінчив Дніпровський свій запис про кохання, що ніби померкло світлом безмежно віддаленої зірки...

Вони познайомились у вересні 1924 р., коли на прийом до завгубсоцвиху прийшла директорка дитячого садка по Гоголя 17 — Ладушка, як він потім зватиме її. Ділова розмова була досить різка, та зміст її негайно забувся, бо за гостротою суперечки раптом відкрився якийсь зовсім інший план. Несподіване почуття духовної спорідненості і близькості? Ні, це прийде пізніше. Блискавичне захоплення з першого погляду — так запам'ятаються наслідки цього візиту Кулішеві. І Дніпровський з його слів запише, зберігаючи відчуття електричного шоку: «Ввійшла, глянув. Красива жінка, літ 30. Вища за мене. Повнява».

Так, вона була гарна, дочка Півночі, у розквіті фізичних і духовних сил: висока, розумне, енергійне обличчя досить чітко окреслених рис, суворо допитливі сірі очі, в яких несподівано проглядало тепло, пухнасте русаве волосся. Тип російської інтелігентки, що здобула вищу освіту якраз перед революцією і з гідністю несла свої знання новому суспільству. Натура щира, чесна і горда, розум ясний і тверезий, душа поетична, але не сентиментальна. Простота побуту тих років позначалась і на ній — ходила у пальті, підперезаному ремінцем, голову пов'язувала блакитною хусткою, та шляхетність її постави, внутрішня інтелігентність поведінки вирізняли її серед багатьох. Цією жінкою захоплювались. А портрет завгубсоцвиху у запису Дніпровського вичерпується трьома промовистими деталями: сіра шапка, селянські чоботи, вуса Т.Шевченка. Свідчили вони про цілковиту байдужість до зовнішності, ба навіть про демонстративно, підкреслено сільський український вигляд Куліша в інтернаціональній Одесі. Правда, довгі вуса було негайно вкорочено, а потім вони на певний час і зовсім зникли, і обличчя Куліша відразу помолодшало. Та загалом воно ніколи не було вродливе — ординарна, «мужича», як казав Куліш, зовнішність, і тільки проникливі карі очі з вогником усередині привертали увагу.

Куліш, як свідчить той же Дніпровський, не міг не відчувати відстані між собою і жінкою, що так схвилювала його, — за постаттю Ладушки стояв інший світ: російська рафінована культура, середовище інтелігенції, розмаїття духовних інтересів.

Краса інтелігентності невідпорно вабила до себе, але чи тільки краса? Та справжнє почуття виникло тоді, коли за красою відкрилась

Кулішеві розумна і тонка жіноча натура, здатна глибоко відчувати і багато прощати. І якими кумедно наївними видадуться тоді Кулішеві міркування про «буржуазність» і потенціальну ворожість краси. Це були духовне багатство і тонкість почуттів, яких він потребував, мов повітря, і які він всотував у себе, уперше в житті розкриваючись увесь, до найпотаємніших куточків свого “я”, пізнаючи себе в цьому і збагачуючись цим пізнанням. «Друже мій, Ладушко ясна, ви в сумі своєму ще ясніша і краща, зрозумійте мене: коли я скаржуся на осоружну самотність, на втому і сум, то це має якнайглибшу причину. До цього часу я говорив і писав Вам про цю самотність у формі голих гасел. Виходило і крикливо, і неохайно, либонь, і надірвано. Але це не так. А тепер я відчуваю, всліпу розумію, що Ви перша на моєму шляху, хто мені стає з кожним днем близька, рідна і... кохана. Я вірю, що скоро ми збагнемо одне одного так, що між нами не залишиться жодної найменшої неясності. Російська жінка і кохання її, жалість — це, Ладушко, передостанній ступінь на вершину світлої, дивовижно прекрасної любові і дружби». (14.IX 1925).

Любов-дружба — справді рідкісний дарунок життя. Він несе із собою розкриття невідомих духовних скарбів, загострює відчуття краси буття, дає змогу людині стати кращою, ніж вона могла б сама себе уявити,— коли це дарунок не тільки рідкісний, але й щасливий, коли він з'єднує людей природно і легко. Та рідкісний дарунок стає великою бідою, якщо він приходить невчасно і мур обов'язків виникає на дорозі почуттів.

Куліш жадав і не міг сприйняти дарунок життя. В одному з листів до Ладушки він визначить своє почуття як “дивне”, і дивна була в нього, мабуть, внутрішня невпевненість у можливості і здатності бути завжди гідним свого кохання-дружби, а звідти і гіркота сумнівів у тому, що його люблять сильно і щиро. Як завжди і в усьому, він недооцінював себе, найскромніша оцінка власної особи перешкоджала йому бачити явища у їх справжній суті. Невипадково через кілька років він скаже Дніпровському, і в словах його бринітиме болісний роздум: «Я не розумів: чому вона мене кохає. Так і не знаю: чи вона кохала мене, чи ні?» Ця внутрішня нерішучість за два роки неодноразово зупиняла Куліша там, де треба було вагомо і твердо сказати: так або ні. Потім існувало ще питання про дітей, яке він назвав “нерозв'язуванім”, — він не міг загубити їх. Ну, а потім події пішли своїм традиційним шляхом, який телеграфне стисло виклав Дніпровський: «Портфель. Листи. Ревнощі. Законний “муж”».

Куліш не знайшов виходу із становища, і з кінця 1926 р. Ладушка перестала відповідати на його листи.

А Куліш писав їх і в Одесі, і з Зінов'євська (Єлисаветграда), де прожив кілька місяців 1925 р., працюючи в районній газеті, і з Харкова,

куди переїхав у серпні 1925 р. Різні за змістом і настроєм, листи розкривали умови життя і праці Куліша тих років, його роздуми над спостереженням, його почуття.

Та найголовніше в листах Куліша — схвильована розповідь про духовні суперечності, у плетиві яких б'ється його душа. Пристрасне і сильне почуття, що бурею увірвалось у хистку рівновагу його днів, рівновагу, яка підтримувалась лише величезним напруженням фізичних і духовних сил, зруйнувало ритм і відносний спокій його життя. У безжальному сліпучому світлі загостреного самоаналізу усе почало здаватися іншим, не таким, як досі. І величезна напруга почуттів, та глибинна лірика, яку він на довгі роки нещадної війни і боротьби замкнув у найдавший куточок свого "я", зірвавши усі греблі і запони, ринула повіддю. Вона так чи інакше мусила прорвати мури тверезо-об'єктивного обсервування життя, поет у Кулішеві душі не міг не відродитись — і відродитись цілком по-новому. Нелегке кохання прискорило цей процес, вивільнило поетичну душу Куліша з-під нашарувань буденщини і гнітючих картин людського здичавіння, та зробило самий процес цього вивільнення до болю розпачливим і тяжким. Бо на поетових стражданнях виростали самотність, туга і безнадія.

«Невмолимий поїзд несе мене, несе все далі од Вас. За вікнами вагона степ і ніч. Я боюсь, щоб на темному полустанку, де поїзд затримується дві-три хвилини, не зайшов до мене у вагон давній мій супутник, мовчазний, похмурий пасажир — сум. Обійме мене мовчки, втупить холодний, смертоносний погляд і зашепоче: ти мій...» (25.XI 1924).

Повторюючи до болю близькі рядки Єсеніна («Не жалею, не зову, не плачу»), якого Куліш називає опівнічним наспівним глибоко ліричним поетом», він пише про свій настрій: «А настрої у мене холодний, як оті снігові степи, що їх я сьогодні проїздив. Знаєте — снігові рівнини і хирлявий, сиротливий, обкусаний злим вітром чагарник. Серце моє — снігові рівнини, і тремтять, гнуться від холоду поламаню лозю напівзамерзлі почуття» (7.XII 1925).

Умови, в яких відроджувався "поет", права, які він пред'являв на природну повноту людського щастя, повнокровних, зрілих почуттів, зустрічають різке засудження тверезого розуму Куліша, що не бачив способів безболісного розв'язання проблем.

Так, видима любов ніби і вмирала, зарізана раціоналістичним ножом обов'язків, родинними чварами, цькуванням Ладушки у сентиментальній та міщанській Одесі. Найжорстокіший самоаналіз воював проти любові, а міцна натура поета тим часом шукала виходу з кризи у творчості й увазі до зовнішнього світу: «Про внутрішній стан. Я думаю, як би Вам відповісти. Був духовний застій, засмічення, розумієте? А тепер я вдався до чистки. Прочищаю заіржавлені струни, хо-ро-ші були струни чесності, правдивості, непокірності злу.

Можливо, і задзвенять вони... Я знов іду до людей, придивляючись до їхніх дрібних страждань, навіть егоїстичних. Слухаю, слухаю музику людської душі (умовне позначення). Багато страждань, багато зла в житті, а ми, борці за нове, самі забруднились і отупіли... Про що мрію? Стати хорошою людиною, нібито про це. Інколи мрію про Вас (романтика, але вона гарна, як мій степ літньої ночі» (8.V 1926).

Так пристрасне і духовне почуття, яке могло стати підвалиною всього його дальшого, і можливо, незрівнянно багатшого, життя, перетворювалось на далеку "романтику". Рік тому, у дні боріння з самим собою, він писав коханій: «...часто відчуваю до Вас світле почуття якоїсь невловимої спорідненості і ніжності, і це почуття перш за все цільне і неускладнене нічим і, по-друге, воно не потребує ні моєї, ні Вашої ратифікації. Якщо можна так сказати, почуття це як голубий туман на узмор'ї перед сходом сонця. Спробуєш його освітити— дивишся, а його нема. Тільки вологий слід неясного спогаду... Ви будете жити в мені до смерті моєї, спалахуючи яскраво і сильно, збуджуючи і хвилюючи, далі пригасаючи до ледь видимого і відчутного сяйва».

Тоді, 1925 р., Куліш не міг уявити, якими пророчими виявляться його слова, а може, вони тому й стали пророчі, що це був крик душі, який вирвався у хвилину найглибшого пізнання суті цього «дивного» почуття, коли Кулішеві судилося осягнути його людську глибину і сталість...

Палюча буря пристрасстей і крижаний холод самоаналізу, що їх збудило несподіване кохання, розпач і глухий біль — супутники цього почуття, якому не судилося стати щасливим, втрата духовної рівноваги, — усе це разом, здавалось, мало спопелити душу Куліша. Та надто міцного гарту вона була, щоб не вберегти в собі живих паростків і впасти під ударами долі. І Куліш, що на той час уже переїхав до Харкова, поступово одужує, як після тяжкої хвороби. Повертається до життя — і не тільки з відчутними втратами, але й з чималими здобутками. Найвагомішим дарунком тих років стала поетична розкутість його душі, глибина пізнання любові і біль за неї, які народять краші сторінки «Патетичної сонати». Могутня лірична хвиля, стихійно проірвавшись у листах до коханої, понесе на собі і «Народного Малахія», і «Патетичну сонату», і «Вічний бунт».

І найбільшою духовною цінністю, винесеною з тих складних і болісних суперечностей, буде жадання зберегти струни своєї душі у недоторканості їхньої чесності, правдивості і непокірності злу.



Х. РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПУБЛІКАЦІЙ НАТАЛІ КУЗЯКІНОЇ:

Pro —

Contra

«Її інакомислення, ясна річ, не могло лишитися безкарним, та Кузякіна, людина тверда й непоступлива, за всіх обставин лишалася собою, завжди обстоювала власну думку, не залежну від кон'юнктури. Змушена виїхати з України, де їй не давали працювати, вона знайшла притулок і застосування своєму талантові в Ленінграді в Інституті театру, музики й кінематографії, стала професором, читала історію і теорію театру, зокрема курс театру народів СРСР. Завжди була вірна своїй основній темі – українському театрові, залишила чимало непересічних новаторських праць у цій галузі».

*Михайлина Коцюбинська. Гідна пам'яті й пошани
// Слово і Час. – 2008. – № 12. – С. 32-33.*

*Pro***В. Чалмаев****В ОБЛАСТИ
«БЕЛЫХ
ПЯТЕН»**

В 1925 году замечательный украинский актер и театральный деятель П.Саксаганский, горестно сетуя на иных молодых режиссеров послереволюционных театров Украины, слишком уж легко и беззаботно отбрасывающих завоевания старого реалистического театра, писал одному из друзей: «Дайте сейчас пьесу, не хуже лучших пьес Карпенко, на современные темы, и увидите, как все заинтересуются. Вот так, друг! Я вижу, там далеко на горизонте зеленеет и цветет будущая культура, будущее искусство!.. И зацветут роскошно цветы правды!»

Наталья Кузякина, исследуя сложный и противоречивый процесс становления социалистического реализма в двадцатые годы на украинской сцене, останавливает свое внимание на главном — на рождении новой драматургии. О реалистической пьесе мечтал не только П.Саксаганский. Агитки, сцены массового «действия» или вынужденные инсценировки старых произведений уже не удовлетворяли никого. Это была «арифметика драмы», а выросший культурно и политически зритель ждал уже «алгебры», психологии, а не хроникальности. Н.Кузякина отмечает глубоко симптоматичный факт, что сезон 1927—1928 годов почти все театры Украины начали с деклараций о реализме. Г.Юра, художественный руководитель театра имени И.Франко, назвал реализм своего театра «сегодняшним» и пояснил: «Мы ни в коем случае не мыслим реализм жанризмом, этнографизмом, оголенным реализмом, фотографированием быта, а понимаем это слово как статично-монументальный реализм...» В.Василько, руководитель Одесской драмы, назвал свой реализм «условным», но смысл его удивительно совпадает с определением франковцев: «Отрицание всяческих проявлений идеалистического мировоззрения в театре. Отрицание натурализма как формы пассивного фотографирования голый натуры. Отрицание форм голый агитки, которые были хороши во время военного коммунизма, но сейчас зрителя ни с какой стороны не удовлетворяют...»

Но нашли и Г.Юра и В.Василько пьесы для воплощения своих замыслов? Была ли на Украине драматургия в двадцатые годы?

Главная заслуга Н.Кузякиной, на наш взгляд, и состоит в том, что она преодолела многолетнюю практику замалчивания этого важного отрезка историко-литературного процесса. Ведь даже в вышедшей в 1957 году монографии В.Гебель «Драматургия Корнейчука» о целом десятилетии в истории украинской драматургии говорится: «Были отдельные удачные пьесы М.Кулиша («Девяносто семь»), И.Кочерги

(«Марко в аду»), И.Микитенко, М.Ирчана...) И мы всецело согласны с той острой полемикой, которую вызвало среди украинских литературоведов это излишне категоричное утверждение. Е.Старинкевич в рецензии на книгу В.Гебель пишет: «Выходило так, что до 1928 года, когда Корнейчук выступил со своей первой пьесой «На грани», вообще никакой украинской советской драматургии не было».

Основной пафос книги Н.Кузякиной состоит в убеждении, что развитие нового реалистического театра, по существу, было неразрывно связано со становлением социалистического реализма в драматургии. Определенный вклад в этот глубоко закономерный процесс вносили порой и те писатели, кто в дальнейшем в силу разных причин далеко отшатнулся от своих прежних верований, развенчал принципы социалистического искусства.

Умение автора исследования бережно отделять плевела от зерен в творчестве таких, например, драматургов, как М.Ирчан, И.Днепровский, М.Кулиш, очень ценно.

Как получилось, что в «Бунтаре» (1920г.) М.Ирчана образ пламенного революционера Ярослава Жванского, организатора восстания в Галиции, вдруг оказался опутанным мелодраматической любовной историей (Ярослав, очертя голову, влюбляется в дочь капиталиста)? Как после героических эпизодов пьесы, после сцен подпольного собрания, гибели лучших борцов, находивших бурный отклик в сердцах рабочей и солдатской аудитории, вдруг являлось нечто от «жестокоего романа»? А в «Яблоневом плену» И.Днепровского красный командир Зиновий в самый разгар революционной борьбы под влиянием любви к помещичьей дочери Еве вдруг полностью перестраивался и начинал просить прощенья у любимой женщины за гибель расстрелянных им белогвардейцев: «Тут я понял, что все это было безумством. Все. Горы трупов — все напрасно».

Клянусь вам, что уже не убью никого. Кину все. Если можете — забудьте ваше горе. Вы примете мою честную руку? Она чиста...»

В свое время эти пьесы полностью «изгонялись» из истории украинской драматургии, хотя их отличают не только мелодраматизм или мотивы абстрактного гуманизма. Наталия Кузякина внимательно подошла к произведениям этого рода: «В исканиях художественных способов выразительности молодые художники обращались к разным образцам, разным источникам. Стремясь найти форму для выявления нового революционного содержания в... соседстве с драматургией символистов, экспрессионистов, футуристов и т. д., молодая советская драматургия не могла не использовать их форм, не могла не ощущать на себе их наиразнороднейших влияний».

Автору книги удалось очень верно и точно проследить историю трагического падения М.Кулиша, создавшего в пьесе «97» один из первых

реалистических образов бедняка-комбедовца, а затем всецело подпавшего под влияние националистических проповедей М.Хвылевого и Л.Курбаса. Все эти ошибки, заблуждения, отходы — были в действительности. И вероятно, перед исследовательницей не раз возникало искушение: а много ли интересного для читателя в этом периоде, в периоде, оставившем в чем-то больше обломков недостроенного, чем зрелых, полноценных во всех отношениях произведений? Но минутные сомнения преодолевались ради того подлинно ценного, художественно яркого, что было создано и в эти годы. И пусть инженер Корней из пьесы «Любовь и дым» (1926 г.); И.Днепровского объясняет горение, энтузиазм рабочих, восстанавливающих завод, по-пролеткультовски — любовью к железу и машине: «Вы посмотрите! Голодные! На коленях! Ползают по земле без силы! Пальцы молотка не держат. Но они ночами, днями — куют! Клепают!.. Вот посмотрите! Тогда вы поймете — любовь! Большую любовь к железу!.. Любовь к машине!» Пусть так. Но «слова и иллюзии гибнут, факты остаются», и помимо наивных догадок в этой же пьесе И.Днепровского зримо, темпераментно, горячо запечатлен этот неподдельный трудовой подвиг, атмосфера восстановительного периода. Еще полнее и выразительнее воссоздают это славное время пьесы И.Микитенко («Диктатура», «Дело чести», «Девушки нашей страны»), которые всем своим пафосом утверждают простую и суровую правду тех лет.

Мы понимаем все трудности, стоящие перед исследователем «белых пятен» истории украинского театра. Но в своем стремлении отыскать все ценное, вернуть для современного читателя из драматургического наследия этого периода все дорогое, автор иногда увлекается и утрачивает перспективу, критическое отношение к материалу. По мнению исследователя, почти все пьесы этого времени так или иначе «работали» на социалистический реализм, все вплетались в одно русло: «Сатирические образы М.Кулиша и лиризм пьес И.Днепровского, драматизм произведений М.Ирчана и суровая простота драматургии И.Микитенко, поэтичность исторических полотен И.Кочерги и острая злободневность первых пьес А.Корнейчука, — увлекательное разнообразие тем, образов, художественных почерков драматургов. В этом буйстве творческих сил был залог дальнейшего вырастания украинской драматургии...»

Но ведь все эти драматургии, взятые автором в таком благостном единении, при жизни часто жестоко боролись друг с другом! И, например, в докладе Ю.Кулика на I съезде писателей (1934) иначе говорится о взаимоотношениях названных писателей. Ю.Кулик говорит о двух антагонистических тенденциях — националистической (М.Кулиш) и пролетарской (И.Микитенко) — в украинской драматургии. Нельзя не учесть и того, что пьесы М.Кулиша, особенно такие, как «Хулий

Хурина», «Патетическая соната» и «Народный Малахий», не случайно издаются в Нью-Йорке на средства небезызвестного «восточноевропейского фонда». Затушевывать идейную борьбу, остроту противоречий в данном вопросе, нам кажется, не следует. На это стоит обратить внимание и потому, что данная книга для исследовательницы, видимо, лишь начало большого труда (автор обозначил очерки, как «часть первую»), и хотелось, чтобы его продолжение было отмечено более критическим отношением к материалу.

//Дружба народов. – 1959. – № 2. – С. 263-264.

В. Ніколаєв

САМОСТІЙНІСТЬ ДОСЛІДНИКА

Неважко вгадати наперед, що знова праця Н.Кузякіної “Нариси української радянської драматургії” (частина II, вид. “Радянський письменник”, 1963) не лишиться непоміченою. Вона викличе суперечки, але вже це промовляє на її користь. Доцільніше сперечатися по суті, ніж байдуже дослухатися до чергових повторень незаперечних істин. Попри очевидні прорахунки цієї книжки читати її байдуже просто неможливо: занадто багатьох і багато чого “зачіпає” дослідник, як то кажуть, за живе. Написана темпераментно і схвильовано, книга збуджує такий самий схвильований відгук і в читачів. Приємно посперечатися з автором праці творчої, оригінальної, самостійної. Ця самостійність аналізу, висновків, спостережень і становить найпривабливішу рису книжки.

Н.Кузякіній вдалося цікаво і глибоко розв’язати одне з найскладніших завдань: розкрити індивідуальну своєрідність, неповторність українських радянських драматургів. Їхні портрети зроблено не рукою фотографа-ремісника, а пензлем критика-митця. Як часто ми (на жаль!) забуваємо, що і літературознавство аж ніяк не чуже мистецтву. І не тільки в тому розумінні, що воно пов’язане з мистецтвом слова, а й в тому, що воно саме до певної міри мистецтво. Зокрема, мистецтво створення письменницького портрета, письменницького образу.

Можна, а часом, мабуть, і треба сперечатися з Н.Кузякіною щодо оцінок окремих п’єс або окремих образів. Інколи її оцінки, хоч і вірні по суті, надто поверхові, бездоказові й уривчасті за формою. Але дослідникові пощастило вловити й підкреслити найістотніше: публіцистичний бойовий запал Олександра Корнійчука і примхливу гру уяви Івана Кочерги, який “закоханий до нестями у вигаданий світ граціозних ситуацій, прагнучи злити їх з ідейно-етичним пафосом часу”.

Авторові вдалося показати, що той фрегат з напнутими вітрилами, модель якого стояла в робочому кабінеті Юрія Яновського, «проплив» через усе його мистецтво, романтично-піднесене в найкращих своїх досягненнях. Н.Кузякіна знайшла потрібні слова і для того, щоб розповісти про трагедійний накал, «поетичне утвердження величі свідомого подвигу — своєрідний лейтмотив драматургії Ярослава Галана», і про шукання в галузі поетичної драми, прагнення «з'єднати поезію й драматургію в новій формі», характерне для кращих п'єс Любомира Дмистерка. Цікаво відзначив критик своєрідність, позитивні якості та прорахунки драматичних творів Олександра Левади, Вадима Собка, Миколи Зарудного.

Повторюю, важко погодитися з деякими окремими оцінками. Важко погодитися з тим, скажімо, що «проблемність, філософічність «майстрів часу» була, звичайно, ілюзорною», або з тим, що головна хиба п'єси О.Корнійчука «Партизани в степах України» полягала в її комедійному жанрі, бо автор «не відчув жахливої фальші самого використання водевільно-комедійних героїв у розмові про страшне лихо, що спіткало народ». Думається, що проблемність драми І.Кочерги аж ніяк не уявна, а комедійність Тьоркіна не стала на заваді О.Твардовському в розмові про війну. Н.Кузякіна не навела доказів, щоб переконати в протилежному. Це стосується і низки деяких інших висновків... І все ж не можна в цих розділах, присвячених творчості окремих письменників, не побачити і не підтримати головного: безкомпромісності аналізу, прагнення відійти від шаблонів, сказати чесно і до кінця те, про що іноді воліли мовчати. Критик міркує про драматургів не з позицій «табелі про ранги», а з єдиної правильної позиції історичної і художньої правди.

Трохи інша справа, коли від портретів письменників повертаєшся до загальної картини літературно-театрального процесу. Тут наш автор не завжди до кінця послідовний, не завжди бачить явища в усій їхній діалектичній багатогранності. Підвела критика й обрана періодизація. Навряд чи правомірно ділити дослідження про двадцятип'ятирічний розвиток драматургії лише на два розділи: «Час важких випробувань» (1935-1945 рр.) і «Нові часи — нові проблеми» (1946-1960 рр.). Навряд чи правомірно такою періодизацією змішувати докупі (а так, по суті, вийшло) періоди перед Вітчизняною війною і після Вітчизняної війни, до ХХ і після ХХ з'їзду КПРС. Правда, Н.Кузякіна робить відповідні застереження, але вони не міняють загального принципу, не допомагають розкрити історичну своєрідність драми тридцятих років або останнього десятиріччя.

Друга половина 30-х років була справді важким і складним часом. Культ особи Сталіна, репресії тих років тяжко позначилися на мистецтві й українській літературі зокрема. Н.Кузякіна не обмежила-

ся констатацією загальновідомого, а на конкретних прикладах показала, які літературні тенденції були наслідком цих сумних обставин. Картина, змальована нею, полемічно протистоїть намаганням зображати розвиток радянської драми у вигляді урочистого й безоглядного підняття до все нових і нових вершин.

Разом з тим добре відомо, що і в цей складний і суперечливий час не припинявся поступальний рух нашої літератури. Саме в другій половині 30-х років були написані такі визначні, перевірені часом твори, як «Дума про Британку», «Богдан Хмельницький», «В степах України», низка цікавих п'єс І.Кочерги, С.Голованівського та інших. Прорахунок автора «Нарисів» у тому, що всі досягнення 30-х років віднесено до аналізу творчості окремих художників, а в розділах, що дають загальну картину періоду, увагу зосереджено переважно на негативних явищах. Тим-то єдиної, всеохоплюючої картини драматургії тих років не вийшло, матеріал дещо розтягнутий, розосереджений. Аналогічна «роздвоєність» властива і характеристиці 1946—1953 років. Якщо в розмові про драматургію перший розділ коректується і доповнюється другим, то в значно гіршому становищі опинилися критики, критична думка тих років взагалі. Мова мовиться не про «деяких», навіть не про «багатьох»: Н.Кузякіна взагалі рідко персоніфікує цю сіру масу й судить про критику 30-х років, як про деяке середньоарифметичне ціле.

«Це були роки, коли, не сприймаючи трагедії ні класичної, ні своєї, критики одностайно вимагали тільки комедії». «Коли ж наприкінці 30-х років драматурги створили кілька справді цікавих сатиричних комедій, критика їх не сприйняла...» «Критика лише перекладала на мову естетики загальнополітичні лозунги, проголошені і не проголошені». Л.Смілянського на антиісторичну і «наївну стежку штовхали рецензенти», а, кажучи про п'єсу Ю. Мокрієва, «критика повстала не проти художньої невизначеності образу (йдеться про образ зрадника. — В. Н.), а проти нього як такого» і т. д.

Бідна критика! Читаючи все це, можна подумати, що література розвивалась не разом з критикою, а всупереч критиці. Як легко все це нині писати, як легко звертати на критику всі справжні й уявні лиха. Та чи історичний такий підхід? Адже сама Н.Кузякіна цитує виступ журналу «Театр», що 1939 року писав: «Нам не потрібна така, з дозволу сказати, драматургія, яка... спекулюючи на високих громадянських почуттях глядача, підлещується до нього й заколисує його бездумним оптимізмом, безголовими хвастощами». Виходить, і це було, і немає потреби виносити все за дужки, виставляти всю критику як одне, дуже непоказне й непривабливе явище. Хочеться навести слушні слова С.Бочарова, який у статті «В ролі хлопчика для биття...», присвяченій порушеному тут питанню, зауважив: «Останніми роками все більш і більш звикаємо дивитися на явища мистецтва широко — хоч

і не всеїдно, діалектично — хоч і без всепрощення... І лише в критиці чомусь частенько не полюбляють попередників, украй неохоче відзначають і відрізняють зроблене іншими... Що й казати, історія радянської літератури — досить живий і досить складний організм, у якому ще до кінця не розібралися, та навряд чи правомірно звертатися до праць критиків 20-х і 30-х років лише для того, щоб «свою освіту показати» («Вопросы литературы», 1962, №8). Шануймо наших колег і попередників. Якщо вже сперечатися з ними, то не взагалі, а з конкретними особами і з конкретного приводу.

Не досить глибоке діалектичне розуміння загальної картини розвитку нашої драми в її суперечностях, у боротьбі цих суперечностей, що відбилося в розділах, присвячених загальній характеристиці літературно-театрального процесу, часом робить автора несправедливим і в окремих висновках.

Відзначаючи «позитивну роль» деяких п'єс про Вітчизняну війну, Н.Кузякіна далі стверджує: «...Кожна з цих п'єс несла в собі можливості трагедійних конфліктів, але жоден з авторів не наважився розгорнути їх. І це не випадково... Таке ж становище було і в російській драматургії, театрі, кіно... Отже, замість трагедії — героїчна драма». Все це вірно і невірно. Вірно щодо одних, конкретних творів, невірно щодо інших. А головне — не можна від усіх драматургів, що зверталися до воєнної теми, вимагати неодмінної трагедії. Чому, коли драма героїчна, то автор уже «не наважився», і не наважився «не випадково»?..

Мені близька й зрозуміла пристрасть Н.Кузякіної до жанру трагедії, що потребує глибини думок, величі пристрастей, безкомпромісності конфліктів. Але навряд чи потрібно пропагувати цю форму шляхом приниження інших. Та сама героїчна драма — не ерзац трагедії, як вийшло у Н.Кузякіної, а жанр, що його перевірів час і що має, як визнає автор, «усі права на існування».

До того ж важко поділити з дослідницею її розуміння суті трагічного. «Людина вирвалась у космос, людина підкоряє собі таємниці матерії, людина, всевладна, як сам господь бог, може дати життя землі або знищити її зовсім. І ось цій всемогутній і всевладній людині, як і тисячі років тому, коли її предки писали паличками і тільки встановлювали основи суспільства, доводиться повторювати старі заповіді — не убий, не кради, не побажай ні осла ближнього свого, ні дружини ближнього свого. Моральний прогрес людства не встигає за технічним,— і в цьому закладено джерела всеосяжних драматичних і трагічних конфліктів... Сама по собі здатність проникати в таємниці природи і космосу ще не розв'язує питання про душевні якості людини. Ось у чому справжня трагедія людства!»

Коли це сказано всерйоз, то читати таке в талановитій і розумній книжці просто дивно. Абстрактно уявленою людиною, абстрактним

людством і не менш абстрактною мораллю авторка замінила соціальні конфлікти нашого часу. Про який “моральний прогрес людства”, що “не встигає за технічним”, йдеться? Невже треба популярно розтлумачувати, що “людство” поділено на класи, а мораль була і є класовою, що термін “моральний прогрес людства” або ж “моральний регрес”, позбавлений соціально-політичної конкретності, — лише сентиментальне зітхання?

Підносячи до рангу загальності ваду окремо взятої п’єси про війну, Н.Кузякіна на цей раз піднесла до того ж рангу позитивні якості конкретної драми О.Левади і зробила на підставі цієї драми (“Фауст і смерть”) відкриття про “справжню трагедію людства”. Це принаймні наївно. І ці наївні міркування межують на сторінках книжки з вельми точним аналізом своєрідності жанру філософської драми, з дуже справедливою полемікою з тими, хто в побутовій приземленості схильний вбачати чи не єдину прикмету національної своєрідності української радянської драматургії.

Звернута в недавнє минуле, праця Н.Кузякіної, попри всі недоробки, стане у великій пригоді нашому театру сьогодні. Вона збудить бажання в молодих драматургів перевірити себе досвідом попередників і сучасників, наверне читачів на суперечки і роздуми. А роздуми завжди плідні!

//Прапор. — 1964. — № 2. — С. 79-81.

Іван Світличний НАПЕРЕДОДНІ ІСТОРИКО- ЛІТЕРАТУРНОГО СИНТЕЗУ

Час і життя, певна річ, — найкращі судді. Вони неминуче вносять свої корективи в усі естетичні вироби, реабілітують справжні мистецькі цінності, несправедливо проскрибовані сучасниками, і кидають у Лету всіх раків, що на штучному безриб’ї видають себе за китів.

Такі переоцінки цінностей робляться з кожним серйозним історичним поворотом. Для нас такий суспільно-історичний злам у житті країни, як відомо, відбувся, зокрема, після XX і XXII з’їздів партії, коли народові були повернені цілі духовні континенти, відібрані у нього в період культу особи. Відтоді почався період повного переосмислення духовної культури нашого народу 20-х — 30-х років. Тут уже мова йде не про якесь часткове уточнення тих чих тих естетичних критеріїв, не про природну розбіжність художніх сма-

ків (хоч і про них не слід забувати). Тут виробляються цілі історичні концепції, погляди на цілі епохи народного життя, народної культури.

Певна річ, таке історичне переосмислення не може бути справою одного-двох років. Воно почалося з простого введення в обіг художніх цінностей, раніше не доступних загалові. Потім почали з'являтися статті і монографії про творчість В. Чумака, В. Еллана, М. Куліша і багатьох-багатьох інших — цілої армії творців української духовної культури. І тільки зараз ми підійшли до якогось більшого історико-літературного синтезу, до осмислення всіх тих окремих художніх явищ як чинників єдиного літературного процесу і до глибшого розуміння особливостей самого процесу. Окремі постаті в нашій свідомості вже групуються в цілісну композицію, ми вже бачимо, що то не хаотичний натовп, а зібрана група, яка рухається в одному напрямку, і вже простежуємо напрямок, в якому вона рухається. Ми тільки пильно дбаємо, щоб цілісна картина не зазнала ніяких деформацій, щоб перший план не змістився на задній, а тло не забило самих образів.

З цього погляду ґрунтовна синтетична праця Н. Кузякіної про українську радянську драматургію, скромно названа «Нарисами» (Н. Кузякіна, Нариси української радянської драматургії. Частина І-ша (1917—1934), К., «Радянський письменник», 1958, редактор Ю. Г. Костюк; Частина II-га (1935—1960), К., «Радянський письменник», 1963, редактор Б. С. Буряк), заслуговує на найпильнішу увагу й обговорення як одна з перших і серйозних спроб сучасного історико-літературного синтезу. Вона є першою розгорнутою працею талановитої дослідниці радянської літератури. Одразу ж обмовимось: книзі властиві й значні хиби та прорахунки. Надто категоричними і необґрунтованими видаються нам оцінки деяких творів, викликає заперечення й ряд теоретичних міркувань авторки. Вони певною мірою знижують цінність книги.

Перше, що приваблює в «Нарисах» Н. Кузякіної, це — високий рівень літературно-художніх критеріїв, з якими авторка відбирає матеріал, аналізує й оцінює і окремі художні явища, і літературний процес у цілому. В її оцінках відсутні колінкування перед літературними авторитетами, вільні чи мимовільні міркування кон'юнктури, особисті смакові упередження. Про видатних письменників вона пише таким же тоном, як і про середніх, і всіх їх міряє однією критичною міркою.

Скажімо, до творчості О. Корнійчука, а тим паче до окремих його п'єс, ми, читачі й глядачі, можемо ставитися по-різному. Навряд чи хто заперечуватиме, що в сучасній українській драматургії він — талант першої величини, що не тільки життєва проблематика, але й художня манера, стиль його п'єс справляють на літературний розвиток такий вплив, що цілий загін сучасних драматургів (М. Зарудний, Л. Дмитерко та ін.) можна назвати школою О. Корнійчука. Все це відомо

і все це неодноразово підкреслює в своїй книзі Н. Кузякіна. Однак, усвідомлюючи це, вона не стає безоглядною славословницею і її тверезий аналіз Корнійчукового доробку, не затуманюється випарами фіміаmu. П'єси слабкі й невдалі вона так і називає — слабкими й невдалими, не зм'якшуючи свого присуду ніякими зменшувальними суфіксами й вибачливими епітетами. Розглядаючи, наприклад, п'єсу «Партизани в степах України», дослідниця не боїться кинути визнаному драматургові «докір у зраді художнього смаку» — і той докір звучить в її устах не зловтішною зверхністю, а болем за невдачу шанованого таланту.

«О. Корнійчук, — пише вона, — звичайно, не міг за ці страшні три місяці, профільтрувавши життєві враження, відчуті нове в характерах, схопити щось усталене вже, придатне для ліплення (адже драматургія — це в своєму роді літературна скульптура). Тому цілком закономірно він мав прийти до використання старих характерів у новій ситуації. Але як він міг зупинитися при цьому на героях **комедії**, як не відчув жахливої фальші самого використання водевільно-комедійних героїв в розмові про страшне лихо, що спіткало народ?»

Подібні докори, закиди, зауваження автор «Нарисів» висловлює не тільки тоді, коли мова йде про справді слабкі твори. П'єсу О. Корнійчука «Фронт» дослідниця вважає одним з вершинних творів драматурга, одним з етапних творів радянської літератури взагалі. Твір сміливий, гострий, за вдалим висловом П. Павленка, «простий стомільйонно», «Фронт», — відзначає Н. Кузякіна, — відіграв в житті країни роль, яка не припадала досі жодній п'єсі». Здається, оцінити твір вище неможливо. І все ж ми відчуваємо, що це не компліменти й реверанси, не пістет віруючого перед іконою свого бога, а плід глибоких і серйозних роздумів, наслідок тверезого й об'єктивного аналізу. Ось чому ми не відчуваємо ніякої незручності й непослідовності, коли про цей, так високо оцінений твір разом з тим читаємо, що «на питання: що таке «горловщина» як суспільне явище, як суспільна хвороба... повної відповіді в п'єсі немає...», що «сцена в окопах, якій дійсно належить важливе місце в п'єсі, ...несе на собі тавро ілюстративності» та ін.

Якими б серйозними й категоричними не були ці міркування, вони не мають для письменника нічого образливого, і щоб не лишити ніяких двозначностей, Н. Кузякіна пояснює, що «дорікати драматургові все ж немає підстав», що, «очевидно, п'єса і не могла заглядати так глибоко, і критика залишалась в ній у формах того часу, коли заслуги творчого проникнення й сміливої підтримки нового приписувались лише особі Сталіна».

Висота естетичних критеріїв, їхня науковість забезпечуються тим, що дослідниця взагалі прагне не стільки до нормативності, скільки до історизму своїх оцінок. Вузькість і догматичність погляду на твір,

коли в ньому бачать незмінні художні якості, однакові для всіх часів і народів, на жаль, не зменшує його живучості в нашому літературознавстві. Автор «Нарисів» найперше звертає увагу на історичну роль художнього твору; вона широко використовує свідчення тогочасної критики, а вже потім говорить і про його подальшу долю. Зрозуміло, її погляди не зводяться до оцінок тогочасної критики, але ті корективи, які вона вносить від себе, теж мають не нормативний, а історичний характер, тобто вони породжені суспільним досвідом пізніших років і не мають претензії на всезагальність і універсальність. Так і тільки так історія може бути справді історією, а не зведенням літературних приписів у стилі процесуального кодексу.

А проте високі й безкомпромісні критерії, самий лише відбір і осмислення художнього матеріалу ще не дають справжньої історії. Найкваліфікованіший розгляд окремих творів може перетворитися на суму більш-менш вдало скомпонованих рецензій і тільки. Для історії необхідно за окремими художніми явищами відкрити закони й тенденції літературного процесу, побачити суспільні причини літературного розвитку, усвідомити особливості, характерні для цілих історичних періодів і епох. Тут вирішуються питання самих принципів суспільно-економічної характеристики тієї чи іншої епохи, питання періодизації історико-літературного процесу, принципів групування матеріалу, художніх критеріїв — усе те, що колись називали методологією історії літератури.

До речі, методологія історії літератури свого часу посідала в філологічній науці настільки серйозне місце, що вважалася окремою галуззю науки. Таке її становище серед інших галузей філології на Україні було закріплене авторитетами І. Франка, М. Дашкевича, В. Перетца та ін. Зараз ці добрі традиції чомусь втрачено. Методологія історії літератури обговорюється в замкнених колах самими авторами історій літератури, обговорюється як необхідна практична потреба якось групувати матеріал, але, як правило, без виявлення ширших, теоретичних, глибинних основ історії літератури. Це неминуче спричиняється до вузького емпіризму й фактографізму, до відсутності справжнього історико-літературного синтезу — і найкращою ілюстрацією цього є видана нашою Академією наук «Історія української літератури».

Н. Кузякіна спеціально питань методології історії літератури не ставить і не обмірковує — це, зрештою, і не входило в її наміри. Але практично, прагнучи саме до синтетичного висвітлення історії літератури, вона вносить в це питання чимало свого, оригінального, і її досвід може й повинен бути використаний при створенні наукової методології історії літератури, при нових спробах історико-літературного синтезу.

Як будувати історію літератури? Які принципи синтезу літературної історії є доцільніші? Що краще: серія літературних портретів, розташованих хронологічно, чи жанрові або тематичні огляди літератури певних періодів?

Досвід двотомної «Історії української літератури», а також досвід ряду історій літератури, виданих у Москві й Ленінграді, показує, що кращого, так би мовити, оптимального варіанту історико-літературного синтезу досі не знайдено. Кожен із принципів, застосовуваних зараз в історії літератури, має свої переваги й свої недоліки, і ще не час категорично визнавати один і категорично відкидати інший. Але деякі висновки вже можна зробити.

Історія літератури, яка ґрунтується на принципі літературних портретів, приваблює тим, що дає можливість максимально зберегти творчу індивідуальність письменника, оригінальність його ідей, тем, жанрів, бачення світу — всього того, що він і тільки він вносить у художню скарбницю свого народу. Враховуючи ту роль, яку відіграє особа митця в художній творчості, легко бачити, що за цим методом — свої, немалі переваги. Однак так само легко бачити й серйозні незручності цього принципу: замість історії літератури виходить, власне, історія творчих індивідуальностей, за якою губиться і літературний процес як щось органічне й цілісне, і його глибинний, а не тільки біографією письменника обумовлений зв'язок з суспільним життям, з життям народу. І тут можна зрозуміти пристрась академіка О. І. Білецького, коли він закликав: «з цим періодом історіографії, коли вся історія літератури розміщалась за життям і діяльністю великих людей, треба покінчити — як покінчила з цим загальна історія. Історія літератури не є історія письменників, а історія літературного процесу, історія художніх творів» («Радянське літературознавство», 1963, № 3, стор. 133).

Висвітлення літературного процесу за жанрами є неодмінним складником історико-літературного синтезу: це дозволяє простежити розвиток літературних форм, їхню обумовленість суспільними чинниками. Поєднаний з аналізом літературно-художньої проблематики, принцип історії літератури за жанрами є, безперечно, одним з найпривабливіших варіантів історико-літературного синтезу.

Що ж до тематичних оглядів, якими так грішать наші літературознавчі праці, то вони можуть мати для історико-літературного синтезу хіба що допоміжне значення.

Справжній синтез стане можливим лише після того, як у нашому літературознавстві будуть створені глибинні праці найрізноманітніших родів і видів — коли, принаймні, про більшість письменників будуть написані такі літературні портрети, як, приміром, відома книга Л. Новиченка про П. Тичину; коли розвиток усіх літературних

жанрів буде простежено хоча б так, як Н. Кузякіна це зробила щодо драматургії; коли, нарешті, історія розвитку окремих тем..., але тут навіть добрий приклад назвати поки що важко. Одне слово, перед справжнім історико-літературним синтезом необхідно провести колосальну підготовчу роботу найрізноманітнішого характеру.

Такий синтез буде здійснений — це тільки справа часу. Але було б нерозумно весь час відкладати його на майбутнє. Спроби синтезу робилися, робляться й робитимуться повсякчасно, незважаючи на більшу чи меншу його підготовленість. Навпаки, ми можемо скоріше нарікати на те, що таких спроб у нас мізерно мало — власне, останнім часом не тільки найсерйознішим, але й єдиним прикладом історико-літературного синтезу є згадувана вже двотомна «Історія української літератури».

Досвід авторки «Нарисів» у цьому відношенні цікавий і повчальний. Перш за все, дещо інша в її праці сама періодизація літературного процесу. Правда, в першій частині «Нарисів» дослідниця подрібнила історію не менше, ніж автори другого тома «Історії української літератури». Але апетит з їдою прибуває. Очевидно, сам матеріал підказав їй недоцільність такого «шматування» історії і в другій частині «Нарисів» вона вже пробує піднестися до якогось більшого синтезу, але це не завжди їй вдається.

Так, не членує авторка післявоєнний літературний процес від 1946 до 1960 року. Правда, цей її досвід для всієї історії літератури не знадобиться. Дослідник, що вивчатиме, скажімо, поезію, не зможе обійти той злам, який різко виявився в цьому жанрі після 1956 року, року XX з'їзду партії. Об'єднати в один розділ два таких різних історичних періоди, принаймні, за сучасними критеріями, немає ніяких підстав.

Однак, говорячи про непридатність такої періодизації для літературного процесу в цілому, очевидно, не слід заперечувати його доцільності в розглядуваних «Нарисах». Адже тут досліджується тільки драматургія, а цей жанр у нас, як відомо, виявився найменш мобільним і за післявоєнні роки не зазнав таких серйозних змін, щоб можна було говорити про окремі, самостійні історичні періоди його розвитку.

Але особливо важливим у «Нарисах» виявився не тільки сам принцип періодизації історії літератури, скільки спроба синтезувати висвітлення літературного процесу з аналізом творчості окремих письменників. Рішуче й категорично дослідниця відійшла від «агіографічного», «житійного» принципу літературних портретів. Хто, де, коли і чому народився і «хрестився, які в кого були батьки, діди і прадіди — ця і всяка така інша матерія або не цікавила її зовсім, або цікавила лише остільки, оскільки вона якось виявлялася в творчості пись-

менника. Здавалося б, серйозні втрати за таким методом просто неминучі. Здавалося б, нарис про письменника без його життєопису серйозно збіднює наші уявлення про індивідуальні особливості, про художню своєрідність його творчості. Але от ми читаємо «Нариси» й бачимо, що нічого такого не трапилось, що відсутність розлогих біографій не тільки не шкодить, але й сприяє кращому усвідомленню саме художніх, саме індивідуальних особливостей письменників. Бо наша увага не загарашується нічим, що має до літератури лише умовну дотичність або й не має її зовсім. Бо історія літератури, справді, як говорив О. І. Білецький, «не є історія письменників, а історія літературного процесу, історія художніх творів».

Відмовившись од принципу «житійного», портретного, дослідництва, проте, не загубила творчості кожного окремого письменника в літературному процесі, не розчинила художніх індивідуальностей у загальному літературному потоці. Кожен розділ «Нарисів», присвячений характеристиці драматургії певного періоду, не є єдиним хронологічним потоком окремих творів, а складається з цілісних етюдів про творчість того чи іншого письменника, як вона виявлялася саме в цей час. Це має ті переваги, що літературний матеріал ніби очищається від різноманітних позалітературних чинників, художня творчість міцно «прив'язується» до епохи, з якої вона виросла, і творчі індивідуальності постають у своїх взаємозв'язках та взаємовпливах і в своїй порівняльній вартості для літератури й культури в цілому.

Завдяки цьому в «Нарисах» уникнуто тих прикрих повторень, які так набридають у другому томі «Історії української літератури». Там кожен значний твір характеризується двічі: в нарисі про літературний процес і літературному портреті письменника. Природно, що дві характеристики одного й того ж твору, написані одними й тими ж людьми, не можуть бути надто вже різними. І можна собі уявити, скільки зусиль витратили автори другого тома тільки на те, щоб одну й ту ж думку в різних місцях книги подати в різному «словесному оформленні».

Чим, скажімо, відрізняються характеристики Романюка з «Калинового Гаю» О. Корнійчука, подані на стор. 324-й і 572-й? Очевидно, пухкий том схуднув би чи не вдвоє, коли б з літературних ідей постягати все оте словесне лахміття.

Н. Кузякіна щасливо уникнула цієї словесної повіді й неминучого самоповторення саме тому, що виробила цікавий принцип історико-літературного синтезу, і той принцип, сподіваємося, буде використаний і іншими істориками літератури, буде застосований і до ширшого літературного матеріалу. Слід тільки зауважити, що він і в праці Н. Кузякіної був би значно ефективніший, якби в першій частині «Нарисів» літературний процес, а з ним і творчість окремих драматургів,

не були так подрібнені на традиційно малі періоди. Синтетичний погляд на історію не витримує такого членування — і те, що Н. Кузякіна не піднялася вище традиційних уявлень, серйозно знецінило дійовість її цікавого підходу до історико-літературного матеріалу.

Синтетичний погляд на історію літератури, між іншим, дозволяє природніше й органічніше пов'язати літературний процес з суспільною історією. Таке пов'язування, що є конкретизацією матеріалістичної теорії відображення, в нашому літературознавстві не новина, але іноді робиться так, ніби дослідники літератури пишуть не наукові праці, а добирають матеріал для фейлетону. Саме таке враження справляють статті й монографії, в яких автори, досліджуючи літературу, цілі сторінки пересипають цифрами про домни і шахти, свиней і кукурудзу, не розуміючи, що до мистецтва слова все те має відношення не пряме, опосередковане. Навіть загальні характеристики економічного стану країни дуже часто в літературних дослідженнях мають вигляд обов'язкової данини, примусового асортименту до власне літературної частини, вони зовсім не ув'язані з літературним матеріалом.

Дослідниця не цурається спроб пояснити літературний процес суспільними чинниками, матеріалістична теорія відображення є для неї основоположною, але вона прагне робити це без спрощення і вульгаризації, і в суспільній історії вона бере не перше, що потрапить під руку, а вишукує такі моменти, з якими література справді зв'язана, які на літературний процес справді впливали, а не просто відбувалися паралельно й одночасно. Ось, для прикладу, перший абзац першої частини «Нарисів» — слова, якими починається вся історико-літературна монографія Н. Кузякіної: «Це була бурхлива, грізна і велична епоха. Під могутніми ударами соціалістичної революції тріщав, розсипався старий світ гноблення і насильства. В приреченій боротьбі його захисників були химерно поєднані нікчемність і претензії на трагічність, справжня страшна ненависть і дріб'язковість всіх інших почуттів. Історія відмовила російському капіталізмові в заявці на величну смерть. Він помирав довго і страшно».

Не треба мати дуже витончений зір і натренований філософсько літератури розум, щоб уже з перших слів побачити, що це вступ саме до літературного аналізу, а не викладка суспільної історії взагалі. Як легко від розмови про повільну й страшну смерть, про химерне поєднання нікчемності і претензії на трагічність, справжньої страшною ненависті й дріб'язковості всіх інших почуттів людей старого світу перейти до власне драматургії, до трагічних і комічних колізій, породжених часом і освоєних літературою. Тут — справжній зв'язок літератури з життям суспільства, і в «Нарисах» він дуже рідко буває притягнений за вуха.

Таких, не часткових, а загальнометодологічних плюсів у розгляданій книзі чимало. Проте немає потреби всі їх перераховувати й відзначати — тим паче, що багато в них мають порівняно частковий характер і не мають відношення до загально-теоретичної розмови.

Однак ми серйозно погіршили б проти правди, якби вільно чи мимовільно створили враження, ніби наша оцінка книги Н. Кузякіної складається з самого лише плюсування. Є в «Нарисах» і свої серйозні мінуси. Так, вище ми вже говорили про непослідовність періодизації літературного процесу, про нерівність першої і другої частини книги. А коли б говорити про питання частковіші, зокрема про конкретні оцінки найрізноманітніших подій, явищ, творів і діячів літератури, то тут наші претензії до авторки можна було б легко подесятерити. Високі критерії, з якими вона оцінює літературний процес, іноді під її пером обертаються на жорстокий максималізм, і тоді естетичні присуди Н. Кузякіної нагадують «розвінчування». Особливо це відчутно в першій частині «Нарисів», де авторка часто не змогла стати вище критичних «вироків» того часу і самої критики не оцінила належним чином.

Це, приміром, стосується оцінки драматургічного доробку М. Куліша останніх років, а також кількох творів інших драматургів. Викликає подив і те, що Н. Кузякіна ставить І. Микитенку над іншими драматургами того часу; хочеться застерегти її давньою мудрістю: не сотвори собі кумира ні з бога, ні з таланту.

Такі відхилення од власної естетичної норми в Н. Кузякіної виявилися переважно в першій частині «Нарисів», виданій ще 1958 року, і пояснюються, очевидно, трудністю перших спроб переоцінки літератури цілого історичного періоду. Згодом у праці «Драматург Микола Куліш» дослідниця сама відмовилася від багатьох своїх попередніх оцінок.

Але й при всіх тих мінусах, які праця Н. Кузякіної, на жаль, має, її «Нариси» все-таки є цікавою спробою синтетичного погляду на історико-літературний процес. Вони свідчать, що наша наука про літературу перебуває напередодні нового історико-літературного синтезу.

Л.С. Бойко

**НАТАЛІЯ КУЗЯКІНА.
ДРАМАТУРГ
МИКОЛА КУЛІШ**

*Літературно-критичний
нарис. Вид-во "Радянський
письменник", К., 1962*

Молодому читачеві мало відоме ім'я М.Куліша, адже з 30-х років аж до 1960 року його п'єси не перевидавались і не бачили світла рампи театрів. Вся його творчість була піддана нищівній критиці, а саме ім'я — незаслужено забуте.

Тим часом це був письменник, якого не дуже щедрий на компліменти Остап Вишня вважав винятково талановитим, а Ю.Яновський називав «славетним драматургом», його п'єси не раз викликали запеклі дискусії та гарячі суперечки.

Із всього написаного до цього часу про М.Куліша, нарис Н.Кузякіної є найбільш повним і глибоким аналізом життєвого і творчого шляху драматурга.

Н.Кузякіна не вперше звертається до творчої спадщини М.Куліша. Найвідоміші п'єси драматурга вона розглядає і в книзі «Нариси української радянської драматургії».

Широко залучивши архівні матеріали, численні листи до друзів, використавши спогади сучасників — відомих письменників і критиків, — старанно і глибоко вивчивши й осмисливши боротьбу на літературному фронті того часу, в новій книзі Н.Кузякіна змогла відкинути незаслужені звинувачення голобельної критики і об'єктивно оцінити спадщину М.Куліша.

Автор нарису крок за кроком, логічно і послідовно розповідає про складний, суперечливий життєвий і творчий шлях драматурга.

На численних прикладах Н.Кузякіна показує, як замість об'єктивної оцінки деякі критики, виходячи з зовнішньої аналогії з попередніми творами (такими, як «Хулій Хурина», «Мина Мазайло» й «Народний Малахій», справді ідейно хибними), почали звинувачувати драматурга в націоналізмі, в ідеалізації образу фашистки Марини, в антипартійному і антирадянському звучанні «Патетичної сонати» і навіть «Маклени Граси». Дослідниця пояснює це тим, що образи ворогів революції і Радянської влади (Марина та Ступай) в ряді сцен зображені яскравіше й виразніше, ніж позитивні (Лука, Оврам). Що ж до симпатії драматурга, то немає сумніву, що вони цілком були на боці героїв революції — більшовиків.

З радістю за письменника Н.Кузякіна говорить про величезний, навіть сенсаційний успіх п'єси «97», про яку, за свідченням А.В.Луначарського, «grimла вся Україна» як про першу п'єсу з селянського життя; про героїв п'єси — людину незламної мужності не-заможника Мусія Копистку і його вірну подругу, «гостру на язик, але щирю і мужню серцем» Параску, Василя, яких М.Куліш назвав «кістяком революції на селі, її основою».

Дослідниця відзначає також успіх п'єси «Комуна в степах», розкриває високі драматургічні якості «Патетичної сонати», про яку відомий німецький драматург Ф.Вольф писав як про «найбільшу українську драматичну поезію в світовій літературі» і вважав, що вона може бути порівняна тільки з «Фаустом» і «Пером Гюнтом».

В нарисі відзначається, що окремі тогочасні критики — противники реалізму — різко зустріли появу п'єс «97» і «Комуна в степах». Ю.Меженко, наприклад, вважав їх «майже реакційними». Сенсаційний успіх цих п'єс він пояснював «величезним репертуарним голодом», тим, що сцена нібито «занудилася за побутовим матеріалом». Не можна не погодитися з Н.Кузякіною, що не без впливу критики, яка заперечувала реалізм і стверджувала формалістичні трюкацтва Л.Курбаса, М.Куліш став писати «по-березільському», що саме наслідком цього були його суперечливі й незрозумілі п'єси з роздвоєними і невиразними героями — шукачами «голубих мрій».

Автор нарису щиро захоплений талантом письменника, проте ця захопленість не застилає йому очей і не заважає бути об'єктивним, суворим і принциповим критиком.

Н.Кузякіна не уникає й не замовчує суперечностей у світогляді М.Куліша, ідеологічних зривів і помилок, не амністує його «гріхів», а принципово, по-партійному, з фактами в руках, але з боєм і гіркотою в серці за талановитого письменника розкриває його творчий шлях.

Вже самі назви розділів нарису свідчать про це: «Художник революції», «Ознаки духовної кризи», «Бездоріжжя», «Загибель скептика, прощання з романтиком», «Багатогранність життя». В цих коротких, але виразних заголовках досить точно й послідовно відображено суперечливість і нерівність творчого шляху драматурга.

З щирим співчуттям розповідає Н.Кузякіна про духовну кризу «небезпечно хворого» М.Куліша, про павутиння скептицизму, зневіру й бездоріжжя в його творчості. І добре, що дослідниця не лише говорить про кризу драматурга, але й глибоко розкриває причини того несвідомого тупого болю й душевної розгубленості, ноток песимізму й розпачу, що в свій час так оповили серце і розум письменника.

Оперуючи яскравими прикладами з російської та української літератур, тісно пов'язуючи творчість М.Куліша з тогочасним життям країни, Н.Кузякіна переконливо розкриває трагедію М.Куліша і подібних до нього політично короткозорих і обмежених людей, «часто бездоганної чесності, відданих ідеям революції, що винесли на своїх плечах найтяжчі роки революції, голоду і руїн».

Так, М.Куліш був яскравим представником тієї категорії «горе-революціонерів»; біда яких, за визначенням В.І.Леніна, «полягає в тому, що навіть у тих з них, хто керується найкращими в світі мотивами і

відзначається безумовною відданістю справі соціалізму... бракує витримки у важкі хвилини важкого переходу»¹.

Дослідження показує хиткість позицій драматурга, який під впливом демагогічних і згубних закликів лідерів ВАПЛІТЕ про необхідність «критичними, сатиричними списками вбивати зло» і ніби спрямованих проти «прилизуванням та «зачісуванням літературними «парикмахерами» складності й суперечливості життя, втрачав ідеали, гідні наслідування, не завжди правильно розумів політику партії в національному питанні.

Не можна не погодитись з твердженням, що прояви націоналістичного мислення М.Куліша як людини й художника не були його органічною рисою, що в особистому житті, в розвитку і зміцненні його таланту російська культура відіграла велику роль, що людяний і правдивий світ братньої російської літератури був близьким і рідним його серцю, що не випадково свої перші твори він писав російською мовою. Поява у М.Куліша націоналістичної упередженості «зумовлена, — як каже Н.Кузякіна. — значним впливом М.Хвильового та Л.Курбаса».

Аналізуючи твори, дослідниця розкриває творчу лабораторію письменника, порівнює його художні прийоми й манеру письма з особливостями стилю і художніми засобами інших драматургів (І.Тобілевича, О.Неверова), ґрунтовно аналізує «першоелемент драматургії» — мову героїв, новаторство задуму і форми, розкриває характерні риси і естетичні основи його творчого методу, виразність і самобутність зображуваних ним характерів.

Відомо, що М.Куліш особливого значення надавав ремаркам. Він вважав їх «важливою частиною психологічної характеристики образів і органічною частиною літературного тексту». На жаль, автор нарису недостатньо розкриває цю особливість його творів.

Цілком правильно, на нашу думку, пояснює Н.Кузякіна такі негативні риси п'єс М.Куліша, як статичність образів і композиційну невпорядкованість (за винятком «Патетичної сонати»), порушення драматургічної єдності, розтягнутість і відсутність динамічного розвитку дії, надмірне захоплення довгими монологами.

Складний і нерівний шлях пройшов М.Куліш. Не все з його спадщини витримало випробування часом. Проте, як сказав один критик, «письменник залишається в літературі не тими тенденціями, які він виявив, не тим, що він міг би створити, а тим, що було створено ним». А М.Куліш залишив нам немирущі драматичні твори («97», «Комуна в степах», «Патетична соната», «Прощай, село» та ін.), які поряд з кращими п'єсами І.Кочерги, І.Микитенка, О.Корнійчука, М.Ірчана, Я.Галана, Я.Мамонтова є гордістю нашої літератури. Створені ним образи самовідданих більшовиків, активних будівників молодого Радянсь-

¹ В.І.Ленін. — Твори. — Т. 27. — С. 240.

кої республіки, такі, як Мусій Копистка («97»), Лавро та інші комунари («Комуна в степах»), Лука й Оврам («Патетична соната») були й ще довго залишаться гідними наслідування.

Буржуазним націоналістам, що, захопившись за помилки та національну упередженість, намагаються представити М.Куліша ворогом Жовтневої революції, можна відповісти словами самого М.Куліша, доречно взятими Н.Кузякіною епіграфом до своєї книги: «Я люблю революцію і боротьбу, я люблю партію,— бо тільки в її шляхах початки нового життя (хай яке не далеке від нас це життя)».

Дати науково обгрунтовану і правильну оцінку такого складного, суперечливого і разом з тим талановитого драматурга, яким був М.Куліш, справа нелегка. Та, прочитавши книгу, ми з задоволенням можемо сказати, що автор успішно впорався з цим завданням.

Окремі розділи нарису, зокрема ті, в яких розповідається про юнацькі роки письменника, про участь у громадянській війні, про важку, але щиру й благородну працю на ниві народної освіти, сторінки, де Н.Кузякіна аналізує «Патетичну сонату», завдяки блискучій манері викладу та публіцистичній пристрасі читаються як художня проза.

Глибина літературно-критичного аналізу, переконливість аргументів, простота і легкість розповіді, вміщення в книзі бібліографічних показників критичної літератури про М.Куліша та його статей і виступів роблять цю невеличку книжку цінним надбанням українського радянського літературознавства.

Може, саме тому прикро почуваєш себе, коли доводиться читати суперечливу оцінку одного й того ж твору. Справді, якої думки повинен дотримуватись читач про п'єсу «Закут», коли в одному місці говориться, що «створена після невдалих п'єс «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» драма «Закут» політично була не менш гострою, але незрівнянно яснішою, чіткішою (тут і далі підкреслення наші.— Л.Б.) своїми образами», що «езопівська мова, двозначне політичне фрондерство, характерне для цих п'єс, в «Закуті» поступається місцем більш виразним судженням», а в наступному абзаці читаємо цілком протилежне. Причину того, що п'єса «Закут» не була надрукована і не ставилась на сцені театрів «слід шукати в політичній і художній невиразності відповідей на поставлені питання,— твердить дослідниця,— в явних симпатіях драматурга до скептика Овчара, якого він розстрілював його ж рукою, але від сумнівів якого відмежуватись так і не зміг». Цю ж думку вона висловлює і в іншому місці. «Постановка і розв'язання основних питань в ній (в п'єсі «Закут».—Л.Б.) нагадують ребус»,— зазначає дослідниця.

Чому ж вірити? Яке з тверджень відповідає дійсності?

На щастя, подібних суперечливих положень у книзі більше не знаходимо. Та й не це, зрештою, визначає її цінність.

Цінність праці Н.Кузякіної насамперед у тому, що вона збагачує

нашу уяву про процес розвитку радянської культури, показує незаперечне значення краших творів М.Куліша (зокрема п'єс «97» і «Патетична соната») для сучасної української драматургії як «вияв і національного характеру, і українських літературних традицій».

З виходом у світ книжки в значній мірі ліквідовано ще одну білу пляму в історії української радянської літератури, хоч, безперечно, цим не вичерпується вивчення творчої спадщини визначного драматурга. У книзі, наприклад, досить побіжно висвітлено питання театральної історії його п'єс, зокрема поставлених режисером Л.Курбасом в театрі «Березіль». Отже, дослідникам є ще до чого прикласти руки.

Літературно-критичний нарис з задоволенням і користю для себе прочитають викладачі вузів, учителі, письменники, студенти, старшокласники.

//Література в школі. – 1962. – № 5. – С. 83-86.

Михайло Пархоменко

КНИГА О ДРАМАТУРГЕ

Наталія Кузякіна.

*Драматург Микола Куліш.
Літературно-критичний
нарис. Київ, "Радянський
письменник", 1962, 203 с.*

Ця книга написана о художнике трагической судьбы. Ее герой – украинский советский драматург Микола Кулиш. В 20-е годы это был самый яркий талант в украинской драматургии. Первое же его произведение «97» А.В.Луначарский оценил как «могучую пьесу», от успеха которой в театре «гремела вся Украина».

Фридрих Вольф в 30-х годах перевел его пьесу «Патетическая соната» на немецкий язык и рекомендовал ее как одно из значительнейших явлений мировой литературы, достойных сравнения с «Фаустом» и «Пер Гюнтом».

Сегодня нет ни у кого сомнений в том, что Микола Кулиш сыграл выдающуюся роль в становлении украинской советской драматургии. Он был одним из ее основоположников. Пьесой «97» началась ее подлинная история. Именно в этой пьесе впервые с такой определенностью и художественной яркостью выразились новые эстетические принципы зачинавшейся тогда украинской драматургии социалистического реализма. Образ времени, черты первого послереволюционного десятилетия отражены в лучших его пьесах с той художественной яркостью и силой, которая свойственна лишь подлинному таланту. Эти пьесы — классика украинской советской драматургии. Они, по крайней мере «97», «Коммуна в степях» и «Патетическая соната», могли бы и сейчас идти на советской сцене отнюдь не только из уважения к памяти преждевременно ушедшего из жизни мастера.

Однако же в период культа личности Сталина, когда разыгрался трагический финал жизненной и творческой судьбы драматурга, деятели театра должны были вычеркнуть его пьесы из своей памяти.

Чтобы дорисовать картину злоключений, составивших трагическую судьбу драматурга, ко всему этому надо прибавить, что М.Кулишу было отказано в приеме в члены Союза советских писателей, а его творческие искания, заблуждения и ошибки подвергались не только справедливой критике, но и послужили поводом для преувеличенных политических обвинений.

Вот почему появление книги о Миколе Кулише представляется явлением отрадным и очень знаменательным для нашего времени, когда с лица истории литературы стираются искусственно наложенные «краснила» и «чернила», устраняются искусственно образованные «белые пятна», восстанавливаются честные репутации и незаслуженно забытые художественные ценности.

Книга Н.Кузякиной написана в жанре критико-биографического очерка. Хронологической последовательности подчинена в ней и логика анализа творческого наследия драматурга (художественная проза и публицистика М.Кулиша почти не занимают автора).

«Художником революции» называет его Н.Кузякина в заголовке первого раздела книги, где анализируются пьесы «97» и «Коммуна в степях», написанные в первой половине 20-х годов и отразившие героическую борьбу украинского крестьянства за новую жизнь и Советскую власть.

«Признаки духовного кризиса» и «Бездорожье» — так названы два следующих раздела, где характеризуются настроения драматурга второй половины 20-х годов, порожденные «сложнейшей диалектикой» нэпа. Здесь анализируются комедии «Отак загинув Гуска» (1925), «Хулій Хурина» (1926), пьеса «Народний Малахій» (1927—1929) и снова же комедия «Мина Мазайло» (1929). Обращенные против мещанства, как бы гальванизированного нэпом, эти пьесы не отличаются ясностью идейной концепции. Драматург, сбитый с толку противоречиями тех лет, пишет Н.Кузякина, «явно зашел в тупик». Он не знает, что противопоставить пугающему разгулу буржуазно-нэпманской стихии, и мечется от беспечного ее вышучивания к мрачному отчаянию, от «легковесной и безответственной» комедии «Хулій Хурина» — к «гнетущей» трагедии мещанина «Народний Малахій», ставшей «крайней правой политической вехой в духовном кризисе» драматурга.

Два заключительных раздела говорят, как видно из их заглавий — «Гибель скептика, прощание с романтиком» и «Многогранность жизни», — о преодолении кризиса, духовном и творческом возрождении писателя-реалиста. Все, что здесь сказано о драматурге и о взятых Н.Кузякиной под защиту от несправедливости критики пьесах «Патетическая соната» (1929—

1931), «Прощай, село» (1932—1933) и «Маклена Граса» (1933), звучало бы еще более убедительно, если бы в двух предшествующих разделах не были несколько преувеличены заблуждения и провинности драматурга в период кризиса, действительно пережитого им.

В недавно опубликованной статье Н.Кузякина справедливо утверждает, что «выдающийся драматург Советской Украины Микола Кулиш еще придет на сцены театров и найдет свой путь к читателям»¹. Жаль, что эта мысль не прозвучала с должной силой в рецензируемой книге того же автора. Высказанная с еще большей решительностью и обстоятельной аргументацией, она помогла бы сократить дорогу пьесам М.Кулиша на современную сцену и в печать.

Его пьесы до сих пор не переизданы, а некоторые (в том числе и «Патетическая соната») и вообще имеются только в рукописях. Рукопись пьесы «Такие», репрессированная одновременно с драматургом, погибла вместе с ним.

Главная ошибка автора этой интересной и нужной книги состоит в том, что он не всегда отличает друг от друга художественные просчеты и идейные заблуждения драматурга. А ведь не всегда, особенно в тот период, когда советская литература переживала бурный процесс формирования и эстетического утверждения нового творческого метода, художественные ошибки были равнозначны идейным заблуждениям. Между тем в книге есть слишком прямолинейная попытка отнестись к идейному счету драматурга «политически сомнительные» высказывания спятившего с ума героя его пьесы «Народный Малахий». И даже больше. «Пользуясь клиническим состоянием своего героя, — пишет Н.Кузякина, — писатель вкладывает в его уста важные мысли, от которых временами отдаст душком национализма». Так остается не снятым неправомерно поставленный когда-то знак равенства между идейным кругозором героя и мировоззрением автора, Микола Кулиша. А ведь это было и преувеличением и несправедливостью. Если же согласиться, что кризис был так глубок, что драматург-коммунист (он вступил в партию в 1919 г.) дошел до злонамеренных и уж, во всяком случае, умышленных подтасовок с маскировкой их «клиническим состоянием героя», трудно будет понять быстрое идейное возрождение М.Кулиша без анализа каких-либо причин почти вулканической мощи. А вот о причинах такой силы почти ничего не сказано. Поэтому-то самое неубедительное в книге — объяснение перехода драматурга из поры кризиса в пору возрождения, творческого подъема.

Одна неясность порождает другую, непоследовательность всегда ведет к противоречивости. Немало противоречий и в книге Н.Кузякиной, именно во второй ее половине. Так, по ходу анализа пьесы «Народный

¹ Літературна Україна. — 1962. — 18 декабря.

Малахий» утверждается, что «проявления националистического мышления не были органической чертой М.Кулиша — человека и художника». Спрашивается, зачем же такому писателю маскировка!?

Столь же противоречиво говорится об отношении автора и его положительных героев к романтику Илько в «Патетической сонате». Илько совершает во время революционного восстания предательский поступок: он содействует побегу злобного врага революции. Илько поступает так во имя «всеобщей любви», а вернее — по просьбе националистки Марины и во имя любви к ней. Большевик Лука не может ему простить этого. «Ни одного слова о возможности скрыть вину, о каком-то сочувствии», — так характеризует Н.Кузякина его позицию. А на следующей же странице—совсем другое: «Лука прощается с ним за руку и даже находит для него какое-то оправдание».

Две и по существу столь же разные оценки дает автор пьесе М.Кулиша «Закут» («Тупик»).

Конечно, все это нельзя устранить одним редакторским карандашом. Необходимо еще более глубокое изучение всей сложности идейного и творческого развития драматурга. Немаловажно при этом напомнить, что в тот период развития, который рассмотрен в книге как период идейного кризиса и творческих потерь, Микола Кулиш создал новые, более совершенные редакции своих лучших пьес — «97» и «Коммуна в степях».

Так, в 1929 году вышло третье издание пьесы «97», отличавшееся от первого рядом вновь написанных сцен, исторически более правдивых, а вместе с тем и художественно более совершенных. Значительной переработке подвергся и финал пьесы. И что самое достопримечательное: теперь он стал еще оптимистичнее, несмотря на обилие в пьесе прямо-таки трагических коллизий борьбы беднейшего крестьянства за Советскую власть в условиях голода и зверино-жесточких антисоветских выступлений кулачества.

Более того, в том же 1929 году Микола Кулиш внес, как отметил Н.Скрыпник, «важные изменения» и в пьесу «Народный Малахий»¹. Это была, как узнаем из речи М.Кулиша на театральной дискуссии 1929 года в Харькове, третья редакция пьесы.

Н.Кузякина не придавала должного значения этой переработке как самой лучшей («97»), так и самой ошибочной («Народный Малахий») пьес.

Не говорит ли это о том, что попытки схематизировать идейно-творческую эволюцию столь сложного писателя, представить ее как процесс однолинейный — явно обедняет истину?

Вызывают возражения некоторые мотивы в характеристике периодов творчества драматурга М.Кулиша. Первый из трех периодов представлен как утверждение писателя на позициях социалистического реализма. «Его пьесы «97» и «Коммуна в степях», – пишет Н.Кузякина, – были и остаются важным этапом развития, формирования социалистического реализма в украинской литературе». А вот период кризиса и творческих неудач – это характеризуется как отступление писателя на позиции реализма критического. Преодоление ее кризиса и новые творческие удачи свидетельствовали, считает автор, о новом возвращении к социалистическому реализму.

В украинской печати уже была отмечена несостоятельность этих попыток записать все, что художественно слабее или не отличается четкостью идейных позиций, по разряду критического реализма². Нам остается лишь солидаризироваться с этими замечаниями критики.

И все же было бы несправедливо преуменьшить значение этой книги о драматурге. Она написана горячо, с искренним желанием воздать должное художнику столь трагической судьбы. Читается она с интересом, с волнением. И объяснить это только «слогом» автора, живостью и простотой разговора о произведениях глубоких, сложных, а нередко и противоречивых нельзя. Увлекает и волнует она скорее своей полемичностью и тем стремлением к правде, восстановлению исторической справедливости, которое, даже не будучи доведенным до конца, заставляет симпатизировать книге и ее автору.

//Темп. – 1963. – № 6. – С. 91-92.

**В.О.Сахновський-
Панкєєв**

ХУДОЖНИК І ЧАС*

Ім'я Миколи Куліша мовби вийшло з сутінків напівзабуття, його кращі п'єси стали приступними сучасному читачеві, театри починають потроху звертатись до них. І ось, нарешті, з'явилася перша монографія про Куліша.

Книга Н. Кузякіної «Драматург Микола Куліш» не потребує жодних знижок на складність та невивченість теми.

Дослідниця обрала шлях найтрудніший. Та це єдиний шлях, що веде до глибинного осмислення творчості митця. Для неї драматургічний доробок

¹ Радянський театр. – 1929. – № 1. – С. 9.

² Старинкевич Єлизавета. Рецензія // Літературна Україна. – 1962. – 14 грудня.

* Н.Кузякіна. Драматург Микола Куліш. – К.: Радянський письменник, 1962.

М. Куліша — це не сукупність п'єс, а безперервний творчий процес (саме такого підходу ще бракує багатьом нашим літературознавчим роботам). Встановити «черговість» критичного розгляду п'єс дозволяє елементарна хронологія. Та нею не обійдешся, коли поставиш собі на меті з'ясувати закономірності ідейних та художніх шукань, вагань і сумнівів, гірких поразок і нелегких перемог. Дослідниця ж прагне саме до цього.

Зі сторінок книги постає Микола Куліш — людина нелегкої вдачі, трагічної долі, могутнього таланту. Н.Кузякіна розібралась не тільки в п'єсах, вона зрозуміла самого Куліша, а разом з нею зрозумів його й читач. Можна скільки завгодно сперечатись з приводу окремих оцінок, та безперечно одне — читаючи цю книгу, ми немов би стаємо свідками творчих дерзань драматурга, слідом за ним проходимо його шляхами.

Н.Кузякіна ніде не відриває художній твір від суспільного життя, її праця — соціологічна в найкращому значенні слова. Ця соціологічність не тільки не стає на заваді естетичному аналізу, а й являє собою його неодмінний фундамент. Тільки виходячи з закономірностей життя народного, можна справді вірно зрозуміти й творче життя митця. При цьому треба лише уникнути механічності, не ігнорувати і фактори особисті (які кінець кінцем теж значною мірою суспільно вмотивовані).

Пильно вдивляючись в улюблені образи Куліша — «романтика» і «скептика», які на рубежі 20-30-х років переходять з п'єси в п'єсу, міняючись в характеристичних ознаках, але зберігаючи ідейне «амплуа», критик приходить до висновку, що в цій антитезі відбилась «роздвоєність» світогляду самого драматурга: «Боротьба романтика і скептика, почата кризою 1925-1926 рр., продовжувалась всі наступні роки. В «Патетичній сонаті» — крах поета-романтика, віднесений до років революції. У «Вічному бунті» — катастрофа, максимально оголена і перенесена у наш час. Романтик Ромен і скептик Байдух — дві душі письменника, що впродовж років змагалися між собою. М.Куліш розв'язував цю боротьбу і в «Закуті», і в «Патетичній сонаті», і у «Вічному бунті» падінням романтика, смертю скептика. У «Вічному бунті» він остаточно застрелив і поховав скептика, романтик — духовно теж помер. А що ж залишилося? На це питання мусило відповісти майбутнє» (стор. 151).

Шукаючи відповіді в аналізі останніх п'єс Куліша, критик і тут не обминає суб'єктивних факторів. Але головні, вирішальні відповіді вона знаходить у всій книзі в дослідженні факторів об'єктивних, у встановленні характеру зв'язків письменника з життям народу, з будівництвом нового світу. Інколи вона не обмежується власними роздумами — здебільшого цікавими і небанальними — і закономірно звертається за «порадою» до російських і українських письменників — свідків і учасників тих історичних процесів, що сформували світогляд Куліша і відбилися в його творчості. Конче доцільним здається нам, на-

приклад, наведення уривків із записної книжки О.Фадєєва 1927 р. про два типи радянських характерів того часу. Глибокі міркування Фадєєва, висловлені чітко й лаконічно, дозволяють зрозуміти особливості суспільної позиції Куліша глибше, аніж будь-які багатослівні тлумачення.

Саме так — за принципом доцільності — наводиться в книзі більшість цитат. В монографії Н.Кузякіної зустрічаємо небагато згадок про те, що коїлось в літературі за часів Куліша. Але кожна згадка — осмислена, «працює» на тему, і всі вони покликані служити головному — літературознавчому аналізу. Н.Кузякіна вправно володіє ним — про це свідчать аналізи «97», «Комуни в степах», «Патетичної сонати», «Прощай село». Вони цілеспрямовані, глибоко піднімають шари ідейного та художнього «грунту».

Одне тільки полемічне зауваження щодо розділу, присвяченого «Комуні в степах». Н.Кузякіна вважає, що образ Вишневого не може задовольнити читача, бо «ліричний струмінь не завжди дає авторові можливість засудити героя, й хоча в цілому, в логіці думок і подій засудження його не викликає сумнівів, емоційно воно інколи не досягає мети...» (стор. 54). Об'єктивно така позиція штовхає до спрощення характеру, чого якраз і хотів уникнути драматург. Але справа не тільки в цьому. Образ Вишневого — в співставленні з образами комунарів — несе важливу ідейну функцію, якої, на жаль, не побачила дослідниця.

Ватажок куркульської зграї Вишневий зовсім не схожий на тих звіроподібних глитаїв, що визирали з-за обкладинок багатьох книжок 20-х років. Автор не боявся змалювати його людиною, яка страждає, зробити його мову образною і поетичною. Показове вже саме прізвище: якщо в «97» куркулі — Гиря та Годований, то тут — Вишневий. Прізвище поетичне, та це — поезія націоналістичного романтизму, що вболівав за «вишневими садками», яким грозить неминуча погибель від «більшовицького утилітаризму». Адже недарма Вишневий побиється, що комунари не вберегли його розкішний квітник.

Але поступово, в ході боротьби спадає з Вишневого лушпиння «романтичної» фразеології і оголюється його справжнє ество. І складне за побудовою, насичене художніми образами речення поступово витісняється реченням лаконічним, позбавленим метафор та порівнянь — Вишневий виходить на бій, а тут вже не до просторікання. Псевдоромантичну фразеологію Вишневого Н.Кузякіна помилково розцінила як «ліричний струмінь». Жодних підстав для цього п'єса не дає.

П'єса будується на тонкому контрасті — в міру того, як тане фальшива поетичність Вишневого, все голосніше звучить мажорна поезія комунарів. На початку п'єси діловиті, енергійні репліки комунарів емоційно ніби програють в порівнянні з монологами Вишневого, де мало тем практичних, зате багато сентиментальності. Вишневий тішиться диханням ланів, з на-

солодою вбирає пахощі землі, вночі бродить степами,— а комунари вночі просто сплять. Він тужить за знищеними квітниками — комунари засадили їх картоплею. Але настає інша ніч, і Вишневий виходить у степ з обрізом, і від кулі його гине чудова українська дівчина — уособлення справжньої поезії. Хима вбита підступною рукою, але в точно визначену годину комунари пускають паровий млин, в якому для них матеріалізувалося майбутнє. Так «поезія» націоналізму обертається кривавим злодіянством, а діловита «прозаїчність» комунарів звучить як величний гімн життя.

Розділ про «Патетичну сонату» — чи не найкращий в книзі — доцільно було б доповнити відзивами видатних діячів російського театру — це б не тільки підтвердило високу оцінку, яку справедливо дає дослідниця п'єси, але й продемонструвало б ставлення до драматургії Куліша майстрів російської культури (а таких матеріалів у книзі обмаль), йдеться зокрема про виступи на обговоренні п'єси у Всеросійському Театральному Товаристві 1957 р.

Ці зауваження й доповнення, звичайно, не мають принципового характеру. Але ж справді прикро, що Н.Кузякіна в деяких (на щастя, дуже нечисленних випадках) поступається аналізом на користь декларативних ламентаций. Таке трапилось, наприклад, у розмові про «Хулія Хурина». Читач, незнайомий з п'єсою, не уявить собі навіть перебігу подій. Оцінки, які дає авторка, суперечливі і необґрунтовані. Найістотнішу хибу п'єси Н.Кузякіна вбачає в тому, що «цікаві сатиричні сцени дивно співіснували з явно двозначними узагальнюючими афоризмами». Наводиться єдиний приклад: «Коли... Хулій говорить про свого сина («мій балван»), що «він же скінчив семилітню трудну школу, а хіба не знаєте, що ця школа одне лише місце дає: у батька на ший?», глядач сприймає це як непорозуміння. Проти кого й чого виступає драматург? Проти школи, яка «трудна», важка, чи проти того, що вона не трудова (хоч зветься трудовою), чи проти сина «балвана»?» (стор. 83).

Навіть якось незручно нагадувати про абсолютну неприпустимість ототожнювати кожне висловлення героя (тим більш — негативного!) з поглядами автора, йдучи за такою логікою, треба на Карпенка-Карого покласти персональну відповідальність за висловлювання Пузиря.

Загальний висновок: «легковажний жарт став тенденційною сатирою». П'ятьма рядками нижче: «Це і перешкодило п'єсі «Хулій Хурина» стати справжньою сатирою. Вона надто схематична, умовна, легковажна і безвідповідальна» (стор. 85). Отже, п'єса тенденційною сатирою стала, а справжньою — ні. Що ж то за справжня сатира? Не тенденційна? Звичайно, авторка далека від такої думки. «Підвели» декларативні формули.

«Хулій Хурина» заслуговує на критичний, але притому—на серйозний аналіз (як і «Закут», від якого дослідниця «відписалась» кількома абзацами).

Є в монографії певні огріхи, дещо сказане скоромовкою, не досить обґрунтоване. Та при всім тім, не вагаючись, віддаєш «пальму першості» саме цій книзі — серед всіх (на жаль, нечисленних) монографій про українських радянських драматургів. Бо вона перевершує їх гостротою критичної думки, широтою і безпосередністю мистецьких асоціацій, органічністю відчуття зв'язку епохи й особистості художника.

//Радянське літературознавство. – 1963. – № 3.

Лесь Танюк

МУДРОСТЬ – ИЗ ПОИСКОВ

Наталья Кузякина.

Драматург Иван Кочерга.

Жизнь. Пьесы. Спектакли.

На украинском языке.

*Киев. Изд-во «Радянський
письменник», 1968*

Когда кто-то из молодых писателей пожаловался Чехову, что начал плохо писать, Чехов воскликнул:

— Ай, что вы, что вы! Это же чудесно – плохо начать! Поймите же, что если у начинающего писателя сразу выходит все честь честью, ему крышка, пиши пропало!

Драматург Иван Антонович Кочерга созрел очень сложно, и диаграмма его жизни в очень многом состоит из острых углов, резких подъемов и катастрофических падений.

Художника во многом характеризует среда, его вскормившая и воспитавшая: Кочерга начался в Черниговском земстве, как чиновник, лишенный какого бы то ни было интереса к родной культуре, делу, которому посвятили жизнь его земляки и современники М.Коцюбинский, Б.Гринченко, В.Самийленко, П.Тычина, В.Блакитный и др. Кочерга не был связан с ними. Более того, он достаточно активно сотрудничал в монархической газете «Черниговское слово», которая весьма верно-подданнически заявляла, что «никакой Украины нет, не было и быть не может».

Индифферентность к борьбе своего народа за социальное и национальное освобождение (а борьба эта в последние предреволюционные годы все обострялась) и определила то, что Кочерга «плохо начал». В первой главе монографии Н.Кузякина пишет о том времени, когда украинского писателя Кочерги по существу еще не было, а был весьма средний критик и довольно тривиальный русский драматург Кочергин. Уйдя от провинциальной пошлости чиновничьего Чернигова в мир грез и отвлеченной романтики, он закрылся от всего окружающего стеной из книг и цветов и погрузился в состояние полной отрешенности. Но

мирская суета все же проникала в его затемненную комнату. Он добивается популярности, написав комедию «Девушка с мышкой», в которой, по меткому замечанию Н.Кузякиной, он «балансирует на грани порнографии, и балансирует иногда вполне игриво, хотя часто и срывается в грязь обыкновенной пошлости». Комедию эту мгновенно поставили многие театры, она вышла в серии «Театральные новинки». “«Девушка с мышкой», — пишет Н.Кузякина, — стояла на самой низкой ступеньке искусства, далее опускаться было некуда”. Не чувствуя под ногами твердой почвы, Кочерга в эти годы мечется в своем тесном замкнутом мирке; искания его в основном формальны, лишены глубокой народной основы, и приводят они его к литературным реминисценциям, условно-романтической красоты и некоторой выпренности слога.

Выступая как театральный рецензент, Кочерга этого периода отдает предпочтение хорошо слаженному французскому водевилю. «Малороссийскую» драму он считает бесталанной, в которой сплошь и рядом — «глиняные, грубо раскрашенные куклы», а украинский театр рассматривает только как явление этнографическое, лишённое социальной перспективы; исключение для него составляют только такие выдающиеся актеры, как Заньковецкая и Садовский. Автор монографии объясняет эту консервативность мышления Кочерги, во-первых, нравственными условиями социальной жизни на Украине в начале века и, во-вторых, индивидуальными особенностями мировоззрения Кочерги, сформировавшегося под немалым влиянием субъективного идеализма и культа случайности, такого характерного для романтиков.

Перелом произошел уже в послереволюционные годы. Сочетание реальности и фантастики по-прежнему определяет и феерию Кочерги «Марко в аду», написанную уже в советский период. Но время и революция уже приводят драматурга к постановке социальных проблем, к философскому осмыслению современности. Н.Кузякина объясняет закономерность обращения Кочерги к проблемам жизни и доказывает, что прогрессивная украинская литература обогатилась еще одной одаренной творческой индивидуальностью.

Но все же и в эти годы Кочерге поначалу не хватало гражданской целеустремленности. Именно поэтому его пьесы не вышли на сцену ведущих театров республики, именно поэтому художественный руководитель одного из них («Березиля») Лесь Курбас критиковал пьесы Кочерги, в частности «Марко в аду», за аполитичность и расплывчатость гражданской позиции. И пожалуй, заблуждается Н.Кузякина, когда пытается защитить драматурга от этой справедливой критики талантливого режиссера.

Мне представляется и несколько спорной, несколько завышенной оценка, данная Кузякиной всему этому периоду творчества Кочерги. Нет, Кочерга в это время не мог попасть в первые ряды украинских

литераторов, и прежде всего потому, что «Песня в бокале», «Фея горького миндаля» и «Марко в аду» стояли еще далеко от острых социальных проблем современности, которые больше всего интересовали и критику, и зрителей.

Н.Кузякина очень интересно пишет о выходе Кочерги из лабиринта Миноса, когда он создал свою драматическую поэму «Песня о Свечке» (кстати, по совершенно непонятной причине эту пьесу все чаще называют теперь «Свадьба Свечки» — это название обязывает режиссеров к увеличению обрядово-этнографического момента при постановке, а у Кочерги она именно песня!). Это одно из самых выдающихся поэтических произведений украинской драматургии — именно оно обеспечило автору долголетие в искусстве. Темой драмы послужил мотив «запрещения света» в древнем Киеве: киевские ремесленники-оружейники восстали против литовских князей, которые обрекли их на темноту в прямом и в переносном смысле. В центре поэмы — фигура оружейника Свечки, чьей победой заканчивается произведение.

Самые выразительные страницы книги принадлежат анализу драматической поэмы Кочерги «Ярослав Мудрый». Сценическая история этой пьесы намного беднее, чем у получившей популярность пьесы «Часовщик и курица», тем не менее единственная имеющая место постановка Крушельницкого в Харькове открыла потенцию Кочерги как писателя-философа. Н.Кузякина анализирует «Ярослава Мудрого» всесторонне, вскрывая и сильные стороны его, и недостатки. «Каждый настоящий драматург — поэт», — заявляет в предисловии автор, и пьеса практически подтверждает эту мысль. Образ Ярослава раскрывается в борьбе двух начал — мирного и воинствующего. С одной стороны — меч, с другой — знания; мудрость — в совмещении меча и знаний. Н.Кузякина объясняет, почему «Ярослав Мудрый», став образцом жанра драматической поэмы, все же не поднялся до уровня трагедии. Его Ярослав совмещает в себе несовместимое — разрушение и созидание, трагичность борьбы этих двух начал, добра и зла, в пьесе оказалась сглаженной.

В частности, Н.Кузякиной принадлежит и небезынтересное наблюдение о том, что «Ярослава Мудрого» постигла участь многих романтических спектаклей (речь идет о постановках Крушельницкого. — Л.Т.), — «спектакль аксиоматически оценивали как реалистический (иного просто и не могло быть), а потом критиковали за отклонения от реализма».

«Чаще всего, — пишет автор в предисловии, — у писателя и исследователя его творчества есть несколько важных точек соприкосновения, а в ином они могут стоять на вполне различных позициях, иметь разные вкусы и представления. Это усложняет работу критика: игно-

рируя своеобразие художника, он пытается представить его творчество в обычных для себя формах, судить художника по законам своего собственного эстетического мышления. А между тем духовный мир писателя — это отдельная своеобразная страна. В ней царят свои законы, свой климат, свои измерения явлений и фактов, она знает свои годы расцвета и кризиса, подъемы и спады. На границах этой страны нет часовых и таможен, не нужны какие-либо удостоверения или визы. Но чтобы войти в эту страну, необходимо тоже выполнить определенную формальность; нужно быть готовым взглянуть на мир глазами другого человека, а именно — глазами художника».

И самое ценное в новой книге Н.Кузякиной то, что она ведет читателя по стране Кочерги, как умный и ненавязчивый провожатый, для которого главное — не только показать броские достопримечательности, но и вскрыть внутреннюю связь явлений... Убедительность аргументации и, главное, влюбленность автора в своего героя, что, однако, не мешает быть чрезвычайно взыскательным и непримиримым к его недостаткам, выгодно отличают содержательную монографию от некоторых иных работ о выдающемся украинском драматурге.

Читателю знакомы «Очерки украинской советской драматургии» и «Драматург Микола Кулиш» — книги, в которых Н.Кузякина заявила себя вдумчивым и серьезным исследователем украинской драматургии. Новая книга утвердила нас в этом убеждении еще больше. Она выходит за пределы рассказа о творческой жизни известного драматурга: она научна в лучшем понимании этого слова, проста по изложению, точно связана со временем, родившим Кочергу, и чрезвычайно актуальна по сумме поставленных проблем. Может быть, автор порой слишком бегло останавливается на сценической истории постановок пьес Кочерги — ведь проблема зрелищности, стремления драматурга подчеркнуть в театре театральное — вопрос сам по себе чрезвычайно любопытный. Но это, естественно, уже частности.

Берется мудрость не из завещаний —

Из поисков и из ошибок горьких...

— говорит в поэме Ярослав Мудрый. И это любимое высказывание Кочерги — а он действительно часто употреблял его — с полным правом мы можем отнести ко всей книге Н.Кузякиной. Потому что она дает новый толчок поискам и еще более приближает нас к тому пониманию, которое действительно «берется не из завещаний», а из всего сложного и противоречивого пути художника.

**Михайлина
Колубинська**
**УРОКИ
ХУДОЖНИКА**
*Про книгу
Наталі Кузякіної
«Драматург Іван
Кочерга»*

На книжковій полиці щороку лягає чимало нових і різноманітних літературознавчих праць. Поряд із кількісним збагаченням нашої бібліотеки, природно, змінюються і критерії якісного добору. Читач бере вже не взагалі книжку «про літературу», а добирає певну проблематику, «свого» автора, близький і цікавий саме йому дослідницький жанр. Зростає можливість вибору, а разом з тим, зростають і диференціюються вимоги.

Переглядаючи всю гідну уваги літературознавчу продукцію, не можна не помітити останнім часом тенденції до певного звуження адресата дослідження. Дедалі впевненіше завойовує собі право на існування книга для небагатьох. Зменшується кількість робіт, написаних «про все», а отже, ні про що, які ілюструють на довільно взятому і неглибоко пораному матеріалі задалегідь відомі положення й схеми. Буквально на наших очах підноситься авторитет факту. Фактографічність перестає сприйматися як «недолік». Дедалі ширший фактаж входить у науковий обіг. Це все, безперечно, явища відрадні.

Проте книги про літературу, навіть при досить високому фаховому рівні, нерідко прикро вражають небажанням і невмінням автора вийти десь за межі вузького питання. Якоюсь мірою це, очевидно, пов'язано із зростанням фахової спеціалізації науки взагалі і літературознавства зокрема. Заглиблення у предмет науки неминує творить різні відгалуження із своєю специфічною мовою, із зрозумілим лише для втаємничених «кодом». Недарма фізикам або математикам, що працюють у різних галузях однієї і тієї ж науки, буває важко порозумітися між собою без попередньої підготовки. Вузька спеціалізація не може обминути й літературознавства, бо відповідає самій сутності науки.

Та специфіка літературознавства як науки гуманітарної, немислимої без органічної взаємодії з естетикою, етикою, філософією, конче вимагає і праць іншого — ширшого, загальнішого плану. Праць філософічних, праць, так би мовити, загальноцікавих. Праць, у яких той чи той письменник, той чи той твір бралися б у широкому контексті духовного життя народу й людства, в контексті епохи, на тлі загальнолюдських мистецьких та моральних цінностей, у живих контактах із сьогодинішнім днем — з його ідеалами й уявленнями, злетами і падіннями, відкриттями й помилками. Адже кожна епоха, інтерпретуючи мистецьке явище, неминує виявляє себе. Активне, сміливе, сьогодинне осмислення уроків письменника-митця і людини — завжди важливе, а в наш час — особливо. В наш час, далекий від стабільності уявлень і критеріїв, коли ми вчимося по-новому пізнавати й оцінювати наше далеке й недавнє минуле, освітлювати ним сучасне, дедалі рішуче

чіше вириваємося з полону узаконених схем до творчого думання.

Кожна книга, позначена таким думанням, подія в нашому літературному житті, яку слід помітити й привітати. Такою подією уявляється мені монографія Наталі Кузякіної про драматурга Івана Кочергу.

У книжці Н. Кузякіної не знайдеш вичерпної повноти і монографічної «епічності». Зате перед нами справді оригінальна концепція життя і творчості драматурга, переконливо аргументована і майстерно доведена. Книга цінна, насамперед, культурологічними думками. Живої, далекої від закостенілості, не скутої умовностями жанру. Думки, що їй доступні широке охоплення матеріалу, вільний лет асоціацій, здатність переводити суто фахові питання у план моральний і філософський, уміння не лишитися на рівні факту, а постійно робити висновки «для себе» і «для нас» із нелегкого й нерівного творчого шляху письменника. Той чи той факт подекуди є для авторки мовби стимулом для міркувань загальніших, не пов'язаних безпосередньо і прямо із темою. Таких відступів-«каденцій» у книзі не так і багато, вони лише намічені, але намічені цікаво. Загалом широта мислительних сфер ще не досить культивується нашим літературознавством. Ми аж ніби побоюємося такої широти, виправдовуючись тим, що читач «не зрозуміє», що те йому «не потрібне», те — «нецікаве», а насправді прикриваючи цим брак культури думки, а то й інтелектуальні лінощі. Тим-то так відрадно відчувати в книжці Н. Кузякіної постійні проекції думки в суміжні духовні сфери: мистецтва, театального життя, художньої (і взагалі людської) етики, психології творчості, політики мистецького будівництва в країні тощо.

Н. Кузякіна виходить із спокійної переконаності, що читачеві все цікаво, що він багато знає і багато розуміє. Книгу написано розумною людиною для розумних людей, які не потребують повторення загальновідомого, розжовування абеткових істин, щохвилинних посилай на авторитети.

З монографії постає не умовно-літературознавча схема письменника, а людина зі своїм яскраво окресленим творчим темпераментом, своєрідним типом художніх реакцій на дійсність, із неповторною логікою характеру. Суто людські риси Кочерги не подаються якось відокремлено, осібно від творчості (що характерно для багатьох наших літературних портретів). Вони розглядаються в єдності із творчими принципами, шуканнями, смаками, навіть стилістикою автора (звичайно, не вульгарно, не прямолінійно).

Творчість усвідомлюється як одна з функцій складного і єдиного людського організму, як якість, невідокремна від інших людських якостей художника і великою мірою ними зумовлена. Так, інтерпретуючи ідейний задум «Феї гіркої мигдалю», Н. Кузякіна за переживаннями героя п'єси-казки бачить радість відкриття батьківщини самим Кочергою, радість, що її подарувала художнику нова революційна

доба. І це аж ніяк не видається натяжкою в складній системі постійних взаємодій між особою художника і його героями. Адже герої Кочерги, як правило, є носіями якоїсь заздалегідь заданої тези, що дозріла або дозріває в його свідомості.

Характерно, що дослідниця жодним способом не ідеалізує «свого» драматурга, дивиться на нього оком гостро критичним (іноді, здається, аж надто критичним). Це не зверхнє критиканство з абстрактних позицій якогось абсолютного мистецького ідеалу без огляду на умови, обставини, індивідуальні можливості автора, специфіку певної літератури і певної доби. Авторка зважає на це, враховує межі й специфіку таланту Кочерги і тому дуже точно відділяє зерно від полови, фальшиве від справжнього, поверхове, нав'язане від вистражданого, продуманого.

Враховувати межі і специфіку таланту... Лише такий погляд дає змогу віднайти те самобутнє, воістину неповторне, що вносить у літературу художник. Шанувати специфіку таланту не означає приймати і «прощати» все, зроблене письменником. У величезному доробку Кочерги, який відзначався справді фантастичною продуктивністю, було чимало випадкового, не вартого уваги. Проте йому вдалося внести в українську драматургію оригінальні теми й тональності. Він таки мав свою власну «склянку», з якої ніхто більше в українській драматургії не «пив». Кочерга — художник в основному «літературний», «книжний», він здебільшого йшов не від життя, а від ідейної схеми, від філософського задуму, від переосмислення вже існуючих художніх мотивів. У літературі українській і, зокрема, в драматургії, така мистецька індивідуальність — рідкісне явище, і вже тому вона збагачує літературу, сприяє її повнокровності й багатоголосю.

Мистецька індивідуальність Кочерги вабить насамперед своєю театральністю, яскравими сценічними барвами. Правда, карколомні ситуації, ефекти нерідко ставали для Кочерги самоцільною грою, досить реальною була небезпека знеособлення, холодного ремісництва. Та загалом видовищність, барвність, уміння зробити п'єсу (таке властиве Кочерзі), сам смак до театральної виразності й умовности — тенденції, для українського театру життєво важливі. Важливими були вони в часи становлення молоді радянської драматургії, завдяки їм вносилися нові начала у традиційну українську драматургію, сильну своїм реалістичним побутописанням і своїм психологізмом. Яскраво театральним, видовищним був, до речі, і театр Миколи Куліша (надто в співдружності з Лесем Курбасом), але це була театральність іншого, порівняно з Кочергою, плану. Тенденції ці не менш важливі й нині, в атмосфері напружених експериментів, характерній для сучасного театру, який шукає шляхів оновлення сцени відповідно до вимог сьогодення. Експериментів, до яких іще так неспіливо вдаються

українські театри і українські драматурги, відчуючи острах перед умовністю і волюючи, щоб усе було, «як у житті». Тим часом на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва, що має вже колосальний досвід драматургічного пізнання, значення умовности особливо зростає. Драматург свідомо, не криючись, використовує мистецьку, зокрема театральну, умовність, ставить її на службу своїм художнім завданням, так би мовити, розкриває свої карти, апелюючи безпосередньо до інтелекту глядача і до його художнього чуття (згадаймо хоча б традиції Леся Курбаса, теорію і творчу практику Бертольда Брехта, діяльність провідних сучасних російських, польських, чеських та ін. театральних митців). Особливого значення набуває використання національного досвіду. І драматургія Кочерги може дати небуденний матеріал для роздумів і для оригінальних сценічних інтерпретацій. А головне — розвиває смак до сміливого оволодіння мовою театральної експресії.

Кочерга цінував у драматургічному творі грацію, легкість, вишуканість. Іноді (особливо в ранній творчості) все це переростало в нього у штукарство, а то й відгонило пошлістю. Та в принципі ці якості можна й слід культивувати в драматургії, вони здатні оживити експресивну палітру українського театру новими відтінками.

Цікава також жанрова різноманітність Кочерги, інтеграція елементів різних форм (казка, водевіль, психологічна драма тощо), стилістична строкатість, та примхлива художня еkleктика, яка несподівано обертається новою драматургічною виразністю.

А це постійне шукання контактів з глядачем — чи не варто і тут прислухатися до досвіду Кочерги? Відомо, що в нього не обійшлося без потурання смакам споживача, пристосування до панівних шаблонів. Але вміння зацікавити, захопити, завоювати глядача, знання секретів професійного ремесла, безперечно, заслуговують на увагу. Хіба не бачимо ми, як найкращі наміри деяких сучасних драматургів ушент розбиваються об стіну нудьги й декларативности, задихаються, позбавлені живої сценічної дії.

Особливо близький нам моральний сенс драматургії Кочерги. Крізь усі його задуми й конфлікти просвічують «вічні» моральні проблеми, загальнолюдські психологічні мотиви, етична першооснова вчинків. Річ ясна, неминучі сліди залишили тут обмеженості й заборони доби, але прагнення звести всю систему дій, мотивів і оцінок до морального знаменника (доброта — жорстокість, чистота — підступ, любов — ненависть, Рафаела — Фаустина) — дуже важливе і дуже сучасне. М'який гуманізм, який бринить у творах Кочерги (хоч драматург і намагався свого часу задушити його, стати йому на горло), вічна думка про те, «як захистити людину од надміру сильних ліків та дужих кулаків сусіда» («Марко в пеклі») — скільки б не називали їх «абстрактними», «старомодними», — не перестануть вабити.

Найважливіша наскрізна проблема у книжці Н. Кузякіної — художник і середовище, художник і час. Життя і творчість Кочерги дають вдячний матеріал для постановки цієї проблеми.

З одного боку — мовби неприйняття середовища, прагнення повної духовної незалежності, окремішності, свого «острова Антоража», без якого не можна утвердитися як самобутня творча одиниця. І, водночас, — постійний, неминучий вплив середовища, яке, хоче того людина чи ні, формує її смаки, звички, уявлення, світогляд, окреслює межі творчої самостійності. Людина-художник типу Кочерги настійно творить собі «іншу» реальність. Але ж він ходить по тій самій землі, що і його сучасники, земляки, сусіди, і це позначається на ньому, можливо, навіть виразніше, ніж він того б хотів.

Так, молодого Кочергу міцно тримало в полоні обивательське провінційне середовище, хоч як намагався він сховатися від його чіпких мацаків. Н. Кузякіна не без підстав твердить на основі аналізу творчості Кочерги, що «флюїди провінційного мислення» виявилися в нього дуже живучими, вивітрилися не скоро, все життя нагадували про себе.

Та от — рятівний вплив нового середовища, яке постало на ґрунті рішучих суспільних змін. Нова революційна дійсність розхитала ілюзію можливості невтручання в життя, можливості існування «в собі». Відкривалися нові категорії мислення, нові обрії для мрії.

Непоправний мрійник, кабінетний художник, із своїм автономним образним світом, населеним улюбленими героями, характерами, мотивами (що варіюються сотні разів, набирають різних форм, різних втілень), Кочерга, не відмовляючись від цього світу, лишаючись жити в ньому, водночас упевнено йде назустріч часові. Ці полярні, здавалося б, начала дивовижно поєднуються в його творчій біографії.

Кочерга неспізнанно змінився під владою бурхливої революційної дійсності, яка вимагала переоцінки цінностей, яка вітром вривалася у вікна затишного кабінету. Від провінційного російського театрального діяча Кочергіна, який зверхньо дивився на «бездарний малоросійський театр», — до провідного українського драматурга Кочерги, який широко прагнув бути сучасним своїй добі і бачив сенс життя і творчості у розвитку українського театру. І, водночас, Кочерга назавжди лишився самим собою, зумів крізь усі вітри пронести той делікатний, ламкий, мовби не пристосований до битв щоденності світ фантазії, в якому жив, який створив для себе, — зі своїми незмінними атрибутами й законами (Фауст, аромат середньовіччя, символи вічної жіночості).

Еволюція Кочерги дуже складна і далека від однозначності. Це не просто висхідна лінія.

Кочерга прагнув не пристосовуватися до ідей часу, а зрозуміти їх. Та не завжди це вдавалося йому. Часто він дивився на свою епоху надто зблизка, потрапляв під владу кон'юктури і ставав жертвою ходя-

чих уявлень і примх часу, не вміючи визначити їхнє місце в безперервності духовного розвитку людства. Іноді щиро переймався ідеями-одноденками, спрощено розумів сучасність — давалися взнаки вимоги тогочасної критики. Та й бракувало досвіду: як відгукнутися на злобу дня, не погіршивши при цьому проти вічних законів мистецтва, як здолати суперечності між суворою буденністю, котра часто-густо не вкладалася в рамки звичних людських уявлень, — і вимріяним світом, світом неперехідних духовних цінностей.

Та попри всі зриви, невідповідності, фальшиві ноти, мистецька амальгама сучасності, яку залишив нам Кочерга, — виразна і вельми показова. Хай перед нами химерне плетиво ідей — це ідеї чесного художника, який намагався йти в ногу з добою. Уроки Кочерги вперше в нашому літературознавстві осмислено так глибоко й всебічно, з позицій сьогоднішнього дня. Книга Н. Кузякіної переконує в тому, що вони по-своєму дуже плідні для нашої літератури. І тут усвідомлення досвіду має умудрити сучасників.

*// Колюбинська Михайлина. Мої обрії. К.:
Дух і літера, 2004. — Т. 2. — С 206-211.*

Contra

Історія однієї “дискусії”

Наталя Кузякіна
НАРОДЖЕНА
РЕВОЛЮЦІЄЮ

У мистецтві історичні здобутки певного часу вимірюються не календарними рамками, а діяльністю видатних митців. З цієї точки зору українська радянська драматургія за 50 років — це і мало, і багато. Мало тому, що півстоліття в історії світового мистецтва — взагалі не час, з національних культур в нього можуть увійти тільки одна-дві постаті. І це особливо не час, коли він не позначений діяльністю генія, — а геніїв у світовій драматургії XX ст. не рясно. Багато тому, що за ці 50 років талановиті письменники України зробили чимало, щоб піднести рівень української драматургії на вищий щабель. Наслідки їх діяльності виявились у двох принципово важливих результатах: українська драматургія зайняла нормальне, з точки зору розвитку національної культури, місце в суспільному житті і вийшла на сцени театрів світу. Першим слід завдячувати Жовтневій революції, другим — талантові митців, піднятих епохою революції до творчості.

В.І.Ленін протестував перед революцією проти «нечуваного приниження українців». Національне культурне життя було скалічене, український театр перебував у становищі інституції, небажаної для держави.

Знищення царизму і побудова Української Радянської Республіки змінили ставлення до українського театру як театру офіційно невизнаного, театру третього сорту, театру «простонародного», замкненого в межах села. Українська драматургія кінця XIX — поч. XX ст. часом навіть її ж творцями розглядалася як явище вузько-локальне, яке не може розв’язувати загальнонаціональні проблеми. М.Старицький — передова людина свого часу — найсерйознішу за думками суспільну драму «Хрест життя» 1901 р. писав усе-таки російською мовою. І.Карпенко-Карий в час зустрічі з Лесею Українкою гаряче доводив їй, що зображення життя інтелігенції треба давати в певній пропорції до селянського і що не можна писати драм тільки про інтелігенцію.

Генерація нових драматургів (Леся Українка, В.Винниченко, Г.Хоткевич та ін.) зробила значний крок вперед, та несприятливі умови суспільного життя і злиденне становище театру не дозволили їм піти далі.

Встановлення радянської влади на Україні створило необхідні політичні, суспільні умови для розвитку театру. Розмах народної ініціативи, викликаний епохою революції, дав могутній поштовх мистецтву. Українська драматургія виборює собі те місце, яке їй по праву належить в скарбниці національної культури.

На перших кроках це були швидше натяки на можливість драматургії, ніж власне драматургія. Частина обдарованих драматургів емігрувала (В.Винниченко, О.Олесь, С.Черкасенко, В.Самійленко), інші, які починали писати до революції, відбували складний процес осмислення нового життя (І.Кочерга, Я.Мамонтов, С.Кротевич).

Палкі агітаційні зразки молодії драматургії («Бунтар» М.Ірчана, 1920 р.) були першими сходами, які обіцяли гарний врожай.

Українська драматургія наступних років виростає поступово в значну суспільну силу. Вона — краще чи гірше — відповідає на потреби та інтереси усіх суспільних верств, вона іде разом з народом, поділяючи його суспільні здобутки і поразки, історично стійку віру і скороминущі ілюзії. Кращі вистави п'єс — це своєрідні віхи, що їх встановлює історія України на своєму шляху, — віхи, поставлені рукою талановитих митців.

Розрахунки Леніна на те, що революція збудить в народі могутні сили відродження і оновлення, справдилися. В українське мистецтво приходить покоління, підняте революцією до творчості і активної боротьби. Від могутньої драми М.Куліша «97» 1924 р. починається зростання української драматургії як засобу художнього осмислення життя. Серед митців того часу М.Куліш виділявся не тільки природною силою великого таланту, але й тверезою глибиною мислення, що відбилося в його найбільших п'єсах («Народний Малахій», «Патетична соната», «Маклена Граса»). Це був майстер вищого класу і загибель його в часи тодішніх репресій — невідшкодована втрата для драматургії і театру. Традиції М.Куліша, проте, не загинули остаточно, як не гине усе справді значне, національно живуче. Значний вплив їх позначився на «Думі про Британку» Ю.Яновського та п'єсі О.Довженка «Потомки запорожців». Творчий заповіт М.Куліша — писати неприбрану правду і давати сильні, виразні типи — зберігає і сьогодні усе своє значення.

Антагоніст і противник М.Куліша в літературній боротьбі І.Микитенко у своїх злободенних п'єсах талановито відтворив особливості суспільного побуту і мислення 20-х — початку 30-х рр. Його суспільна драма «Диктатура», так само як «Кадри», «Дівчата нашої країни», здобули великий суспільний резонанс. Микитенко поділяв і вірні думки сучасників, і їх помилки та ілюзії, хоча самостійно мислити не вмів і через це легко брався до ідеалізації явищ, скороминущих або й взагалі негативних, — він ішов не попереду глядача, а за ним. Вперто торував свій шлях в драматургії І.Дніпровський, в його п'єсах («Любов і дим», «Яблуневий полон», «Шахта Марія») наочно виявилась єдність пошуків митців Європи в галузі нових художніх засобів, зокрема, в галузі експресіонізму.

Революція привела на дорогу служіння народові таких різних митців, як Я.Галан та М.Ірчан. Я.Галан цікавий тим, що в еволюції своїх п'єс («Вантаж» — «Вероніка» — «Осередок») послідовно відбив ета-

пи, які проходив у своїх ідейно-художніх шуканнях європейський інтелегент. М.Ірчан віддав себе служінню самодіяльному робітничому театрові («Родина шіткарів», «Радій») і тим заслужив щиру подяку сучасників та нащадків.

З російської драматургії в українську прийшов І.Кочерга. Найкраще він виявив себе в п'єсах на історичні теми («Фея гіркого мигдалю», «Алмазне жорно», «Свіччине весілля»), під його пером минуле України розкрилося у дрібницях побуту і давніх звичаях, в картинах поетичних і красивих.

Багато років працює в драматургії О.Корнійчук, ім'я широко відоме, а п'єси — популярні. В кращих п'єсах О.Корнійчука («Платон Кречет», «Загибель ескадри», «Богдан Хмельницький», «Фронт» та ін.) приваблюють соковиті характери, вміле поєднання комедійних і драматичних елементів, побутова барвистість, простота форми. Вади його творчої манери — поверхова злободенність проблем і невміння розкрити джерела того чи іншого суспільного явища урівноважуються чуттям театру і дотепно схопленими рисами характерів. Деякі старші та молоді драматурги йдуть шляхом, прокладеним О.Корнійчуком (Ю.Мокрієв, Є.Кравченко, О.Корнієнко, М.Зарудний та ін.), хоча сильніші з них і, зокрема, М.Зарудний, роблять спроби вийти на власну дорогу.

Розповідь про мужність народу у нелегкій побудові соціалістичного суспільства, талановиті картини життя України, привабливі національні характери й уславлений м'який гумор зробили українську п'єсу бажаною для багатьох театрів. Українська драматургія вперше за століття свого існування від «Наталки Полтавки» І.Котляревського широко виходить на сцени театрів інших народів і, зокрема, російського. Звичайно, траплялося і раніше, що українську п'єсу ставив російський театр, з часів великого актора М.Щепкіна на російській сцені жив «Москаль-чарівник», а потім «Запорожець за Дунаєм» та деякі інші п'єси. Проте, як інтелектуально рівнозначна сила, українська драматургія до 20-х років для інших театрів не існувала.

На межі 20-х — початку 30-х рр. українська п'єса з'являється на російській — і ширше — радянській сцені енергійно і широко: «Патетична соната» М.Куліша і «Невідомі солдати» Л.Первомайського, «Диктатура» і «Дівчата нашої країни» І.Микитенка, «Загибель ескадри» і «Платон Кречет» О.Корнійчука, «Майстри часу» І.Кочерги і «Дума про Британку» Ю.Яновського. В роки Великої Вітчизняної війни зміцнюються зв'язки українських митців з театрами Узбекистану, Казахстану, Башкирії.

У післявоєнні роки «Під золотим орлом» і «Любов на світанні» Я.Галана, «За другим фронтом» і «Життя починається знову» В.Собка, «Прага залишається моєю» Ю.Буряківського, «Не називаючи прізвищ»

В.Минка і «Дочка прокурора» Ю.Яновського, п'єси О.Корнійчука («Макар Діброва», «Калиновий гай» та ін.) входять в діючий репертуар театрів СРСР та країн народної демократії, виховують у глядача повагу до української національної культури.

До війни українські п'єси, зокрема, О.Корнійчука, грали у Празі, Софії, Варні, — тепер же географія дії їх значно розширилась: Вроцлав, Пхеньян, Лондон і Варшава, Веймар і Лейпціг, Пекін і Шанхай, Канада, Аргентина.

Якщо зважити, що цей процес триває небагато років і в ньому ще не брали участі значні українські драматурги, з творчістю яких незнайомий зарубіжний театр (М.Куліш, Ю.Яновський, О.Довженко та ін.), можна сподіватися, що за сприятливих умов українська драматургія і далі розширятиме сферу свого впливу, їй є про що сказати людству і слово її художньо своєрідне і талановите.

//Український календар, 1967.

— Варшава: Укр. суспільно-культурне товариство [1967]. — С. 95-97.

**Юрій Бобошко,
Юрій Костюк
КОМУ ЦЕ
ВИГІДНО?**

IV з'їзд письменників СРСР, скликаний ювілейного 1967 року, підсумовував процес розвитку радянської літератури не тільки за період між двома форумами багатонаціонального загону радянських майстрів слова, а й за ціле півстоліття — з часу Великого Жовтня.

Ярослав Івашкевич, вітаючи делегатів з'їзду від польських письменників, відзначив, з яким великим інтересом ставляться в Польщі до радянської літератури. “Ваш голос, кожне ваше слово знаходить відгук в усіх країнах континенту й у всьому світі”.

Одним із наочних показників цього великого інтересу до радянської літератури, зокрема української радянської літератури і саме в сучасній Польщі, є видання “Українського календаря” на 1967 рік, здійснене Українським суспільно-культурним товариством у Варшаві.

Видавці “Українського календаря”, йдучи назустріч інтересам зарубіжного читача, вмістили, поміж інших матеріалів, і підсумкові статті про п'ятдесятирічний шлях української радянської літератури — поезії, прози, драматургії.

Статтю про драматургію під назвою “Народжена революцією” написала літературознавець Н.Кузякіна. Ця стаття містить ідейно-хви́бні

твердження, неправильні оцінки творів деяких письменників, окремих фактів і явищ дожовтневої та радянської літературної дійсності, по суті, є антинауковою, такою, що викривлює перед зарубіжним читачем шлях розвитку української радянської драматургії.

Не може не здивувати передусім те, що взявшись за оцінку історичного шляху народження, становлення й розвитку української радянської драматургії Н.Кузякіна розглядає його поза практикою соціалістичного будівництва. А його етапи, як відомо, відчутно зумовлювали тематику, конфлікти й характери творів радянських драматургів. Жодним словом не згадано тут про основний метод радянської літератури – соціалістичний реалізм. Стислість статті не може правити за виправдання.

Розглядові радянської драматургії передусє побіжна характеристика української драматургічної класики. Наводячи вислів реакційної критики про український дожовтневий театр як театр “третього сорту”, авторка не тільки не спростовує цю думку, а й по суті справи приєднується до неї. Вона твердить, що дожовтнева українська драматургія “часом навіть її ж творцями розглядалась як явище вузько локальне, яке не може розв’язувати загальнонаціональні проблеми” (?!). За доказ цього їй править те, що М.Старицький “найсерйознішу за думками суспільну драму “Хрест життя” 1901 р. писав усе-таки російською мовою”, а Карпенко-Карий вважав, що “Не можна писати драм тільки про інтелігенцію”. Зрозуміло, ці довільно підібрані факти не є серйозною аргументацією науковця.

У статті на один щабель суспільно-мистецької вагомості висуваються (і ставляться поруч) Леся Українка, Винниченко, Хоткевич (“генерація нових драматургів”). Знов-таки свавільне поєднання, бо йдеться ж про представників різних ідейних переконань і зовсім не однакових за художнім обдаруванням, а двоє перших – цілковиті ідейно-політичні антагоністи.

Н.Кузякіна свого часу видала “Нариси української радянської драматургії”. Відомо, що друга частина цього видання зазнала досить гострої критики з боку громадськості як така, що містила помилки методологічного характеру, знецінювала деякі явища радянської драматургії.

Чи ж зробила Н.Кузякіна висновки з критики, готуючи статтю для зарубіжного читача? Не зробила. Наприклад, пишучи про М.Куліша, вона називає кращими з його творів “Народний Малахій”, “Патетичну сонату” і “Маклену Грасу”. Важко зрозуміти, чому тут згадується ідейно ущербна п’єса “Народний Малахій”, яку сама Н.Кузякіна у “Нарисах української радянської драматургії” (ч. 1, стор. 84) назвала “політичною і художньою поразкою” письменника.

У “Нарисах...” (ч. 1, стор. 170) читаємо:

“Драматургія І.Микитенка цих років, – жива, енергійна, сповнена пафосу, по-хорошому молода, бадьора і вже по-зрілому глибока, – ста-

новила найкращу частку української драматургії цього періоду. Вона відіграла першорядну роль у становленні соціалістичного реалізму в українській літературі та українському театрі”.

У вищезгаданій статті Микитенко “самостійно мислити не вмів. І через це легко брався до ідеалізації явищ скороминущих або й взагалі негативних, – він ішов не попереду глядача, а за ним”.

У “Нарисах...” мовиться про те, що І.Дніпровський творчо зростав, переборюючи впливи експресіонізму, йдучи до реалізму. А в статті І.Дніпровський представлений як письменник, що виявив “єдність пошуків митців Європи в галузі нових художніх засобів, зокрема в галузі експресіонізму”.

У “Нарисах...” І.Кочерзі ще якось віддавалось належне і за п’єси з сучасної тематики, і за романтичність, глибоку поетичність усієї його творчості. За статтею ж з календаря, І.Кочерга “найкраще... виявив себе в п’єсах на історичні теми”, де “під його пером минуле України розкривалося у дрібницях побуту і давніх звичаях, в картинах поетичних і красивих”. Отже, і тут не тільки зміна оцінок, а й просто приниження творчості видатного радянського драматурга.

Ще у II-й частині “Нарисів...” Н.Кузякіна робила безпідставні закиди на адресу драматургії О.Корнійчука, зокрема звинувачувала її в нібито “зовнішній актуальності”. У статті ж вона вдається просто до паплюження. Драматургові, ідейно-мистецьки значимі твори якого широко йшли і йдуть на радянській сцені, за рубежами нашої країни, Н.Кузякіна відмовляє в умінні розкривати джерела того чи того суспільного явища. Власниту його творчості пристрасну громадянськість, постановку важливих проблем, які хвилюють сучасників, називає “поверховою злободенністю”. Взагалі приписує письменникові ряд вигаданих нею “вад його творчої манери”. Все це тхне зневагою до творчості радянського митця, чий п’єси вже давно ввійшли не тільки до скарбниці вітчизняної, а й світової театральної культури. Впадає в око замовчування Н.Кузякіною навіть існування таких відомих і за межами України драматургів, як О.Левада, М.Стельмах, Л.Дмитерко, О.Коломієць. Отож, сучасна українська радянська драматургія в її статті набирає вкрай непривабливого вигляду.

В.І.Ленін говорив: “...в політиці не так важливо, хто відстоює безпосередньо певні погляди. Важливо те, кому вигідні ці погляди...”

До 50-річчя Великого Жовтня готуємось і ми, радянські люди, і наші друзі: готуються й наші недруги, запеклі вороги. Тому те чи те освітлення здобутків Жовтня в різних царинах – це теж висока і злободенна політика. Строката й похмура картина української драматургії, подана Н.Кузякіною в її статті на сторінках “Українського календаря”, може тільки дезорієнтувати кожного, хто щиро прагне прочитати правдиву оповідь про славний 50-річний шлях українського радянського драматичного слова.

Таким чином Н.Кузякіна не виправдала сподівань упорядників “Українського календаря” та прогресивного зарубіжного читача.

Підміна наукового аналізу творчості ряду радянських драматургів, фактів, подій і явищ пожовтневої літературної дійсності України суб’єктивістськими, ідейно-хибними оцінками, антинауковими твердженнями, навіть незалежно від добрих намірів автора, вигідна кому завгодно, тільки не справі об’єктивного висвітлення розвитку української радянської драматургії – дітища Великого Жовтня, складової частини соціалістичної культури українського народу.

//Літературна Україна. – 1967. – 23 червня.

Дмитро Шлапак З ХИБНИХ ПОЗИЦІЙ

Тоді й говорити про винятково важливе місце радянської драматургії і театру в духовному житті народу, у вихованні нової людини. Протягом понад сорокап’ятирічну історію радянської літератури наші драматурги відтворили багато визначальних процесів, істотних рис радянської дійсності, створили галерею яскравих образів будівників соціалістичного життя. Дослідити цінний досвід драматургії соціалістичного реалізму необхідно не лише для історичного підсумку, але й для практичної діяльності письменників, режисерів, акторів.

Цю спробу зробила літературознавець Н.Кузякіна у “Нарисах української радянської драматургії”, випущених у світ двома книгами видавництвом “Радянський письменник” (1958 р. і 1963 р.). Однак, її спроба не вдалась. “Нариси” мають істотні вади ідейного, методологічного і суто фахового характеру. Вони полягають у викривленні історії розвитку української радянської драматургії, в приниженні її ідейно-художніх здобутків, у невірній орієнтації творчості сучасних драматургів і театрів.

Відомо, що художня література даного часу є продуктом певного історичного періоду в житті народу. Ленінське розуміння і історії розвитку Радянської держави служить основою правильного тлумачення й виконання літературою своїх завдань. Перед початком кожного розділу своєї книги Н.Кузякіна дає характеристику певного відрізка радянської історії. І вже тут вона допускає серйозні помилки. Так, другу

половину 30-х років, коли в СРСР в основному було побудовано соціалізм, вона характеризує лише як період “явно відчутних (?) успіхів будівництва соціалізму”, “покращання побуту” (?), а зловживання владою з боку Сталіна поширює на сутність усієї радянської дійсності.

Торкаючись морально-політичної атмосфери нашого суспільства у передвоєнний час, Н.Кузякіна зазначає: “Люди 30-х років для того, щоб діяти, повинні були відкинути сумніви”. “Для того, щоб з 1936-1940 рр. чесно, напружено працювати, слід було відкинути усі сумніви й сприйняти усі події суспільного життя як справедливі й неминучі”. Про які сумніви і які події йдеться? Автор це замовчує. Хіба наш народ сумнівався у правильності програми партії по будівництву соціалізму! Хіба можна кидати тінь на цілковиту морально-політичну єдність народу, на його довір’я до своєї лєнінської партії! Якщо Н.Кузякіна має на увазі зловживання владою з боку Сталіна, то як відомо, вони не змогли похитати цього довір’я.

Констатуючи, що I Всесоюзний З’їзд письменників орієнтував літературу на відображення позитивного героя сучасності, що Горький висував лозунг “буття – це діяння”, визнаючи, що герой п’єс став діяльним, енергійним, цілісним, Н.Кузякіна водночас твердить, що цей герой “відмовився і від самостійного мислення взагалі”. Але ж діяння не може не включати в себе і осмислення вчинків, “мислительну” здатність героя”.

Недостатню творчу активність драматургів, які не створили в другій половині 30-х років справді повноцінної п’єси про робітничий клас, Н.Кузякіна пояснює тим, що “політично незручним здавалося, мабуть, (?) писати про такого робітника, який жив з родиною на скромну зарплату”. Не кажучи вже про фахову неспроможність цього “пояснення”, слід зазначити, що вже в передвоєнні роки матеріально-культурний рівень робітничого класу став помітно високим, в цей час робітничий клас виступив піонером багатьох трудових починань і уславився всесвітньо-історичним подвигом на фронтах соціалістичного будівництва.

Створення визначних п’єс радянської драматургії і кінематографії, в яких відображено героїку Великого Жовтня і громадянської війни, Н.Кузякіна недвозначно “обґрунтовує” втечею митців від сучасності. “Історією революції вони намагались виправити сучасність, а з другого боку, – тікали в історію від сучасності”. І це говорить про “Людину з рушницею” М.Погодіна, “На березі Нєви” К.Треньова, “Правду” О.Корнійчука, про “Чапаєва” Васильєвих і “Щорса” О.Довженка!

Незабутні героїчні роки Великої Вітчизняної війни Н.Кузякіна визначає також цілком своєрідно – за її неодноразовими твердженнями це був час “перегляду довоєнного шляху, відкидання усього фальшивого, що здавалося тоді істиною”, це була “переоцінка цінностей для мільйонів людей...”. Автор силкується навіть дати щось на зразок “морально-психологічного” аналізу цього “процесу”.

“Для слабких, а то й просто нікчемних натур він (процес – Д.Ш.) нерідко кінчався зрадою; для натур більш сильних, але внутрішньо неврівноважених – і самогубством, і душевним надломом на все життя. Були, звичайно, і такі, для яких ніякої переоцінки не існувало взагалі, – одні фанатично вірили в доцільність усіх подій, іншим, що ніколи не мали ні духовних цінностей, ні переконань, не було чого змінювати.

Тлумачення Н.Кузякіною завдань, які стояли перед радянськими письменниками в роки Великої Вітчизняної війни, суперечить тій високопатріотичній ролі, яку виконала література по духовній мобілізації народу на відсіч ворогові, на виборення перемоги. Вона пише: “Безодня народного горя й страждань, мільйони розлук і смертей, вершини героїзму й багно зрадництва, велич терпіння і надії – про все це треба було розповісти всьому світові сильно, пристрасно й жорстоко”. Як бачимо, дослідниця наголошує не на зображенні героїки подвигів захисників Вітчизни, не на мобілізуючій і надихаючій місії художнього слова, а на самоцільному відображенні страхів війни, а коли й говорить про “вершини героїзму”, то в одному ряду з “багном зрадництва”, забуваючи, що героїзм був явищем масовим, всенародним, а зрадництво було долею відщепенців і виродків. І не “велич терпіння і надії” змальовувала література воєнних літ, а глибоку віру, непохитну впевненість всього народу у своїй перемозі.

В “Нарисах” Н.Кузякіної не дано історично-правдивої оцінки патріотичного подвигу української радянської літератури, здійсненого в роки війни. Замість висвітлювання фактів активної творчості і бойових подвигів письменників, замість показу їх ідейно-художнього ґрунтування автор наголошує на якихось “душевних муках очищення під кулями від усього непотрібного, дріб’язкового...” (!)

Наводячи висловлювання Леніна про те, що багаторічна війна немислима “без здичавіння як військ, так і народних мас”, дослідниця недвозначно переносить цю ленінську характеристику, дану минулим війнам, до наслідків Великої Вітчизняної війни. В кількох місцях “Нарисів” наголошується на тому, що радянська людина в результаті війни і перемоги “істотно змінилася”. Та коли дошукуєшся, в чому полягали ці зміни, то вони зводяться автором до образливого для героїчних переможців фашизму твердження, буцімто радянські воїни “побачили на Заході не тільки гарячу воду у ванних, кухнях (хоча й це не крамола!), а й високий рівень розвитку науки, техніки, чудові зразки мистецтва (!), повернулися із Заходу мислячими, тверезими людьми” (!). І це говориться про людей країни соціалізму, які принесли в Європу найвищі суспільні ідеї, вступили в європейські країни як прапороносці великої правди нового світу, як носії найвищої, соціалістичної культури, пролетарського інтернаціоналізму і гуманізму.

Повоєнні роки в розвитку нашого суспільства Н.Кузякіна охрещує

пануванням “тенденції до псевдопатріотичної бундючності”. Про відомі постанови ЦК партії 1946-1948 років з питань літератури і мистецтва, які були спрямовані на посилення ідейно-виховної патріотичної ролі художньої творчості і відіграли визначну роль, в “Нарисах” говориться мимохідь, стаття “Правди” від 7 квітня 1952 р. “Подолати відставання драматургії” оцінюється лише як “спроба змінити становище” в репертуарі театрів. Даючи огляд становища літератури, зокрема драматургії другої половини 40-х – початку 50-х років, Н.Кузякіна не проводить чіткого розмежування між правильними основоположними вимогами партії про високий ідейно-художній рівень літературних творів – з одного боку, та свавіллям і суб’єктивізмом Сталіна в оцінці окремих літературних творів – з другого. Установку партії на утвердження літературою радянської дійсності, на створення позитивного образу сучасника Н.Кузякіна в усіх випадках тлумачить, як установку на “парадність, помпезність, ідилічне зображення життя”.

Безперечно, культ особи Сталіна не сприяв, а часто шкодив справі правдивого відображення радянської дійсності в творах літератури, в тому числі і в творах драматургії. Але це не означає, що життєву необхідність показу позитивного героя слід витлумачувати, як нібито вимогу зображувати “щасливу, задоволену усім людиною”, а ідейно-естетичний пафос цілої низки героїчних драм і оптимістичних трагедій про Велику Вітчизняну війну зводити до “перестраховочного оптимізму”, розрахованого на смаки “такого собі стовідсоткового оптиміста”. Хіба ж можна в такому плані розглядати, скажімо, відомі п’єси “Генерал Ватутін” Л.Дмитерка, “Професор Буйко” Я.Баша, “Прага залишається моєю” Ю.Буряківського, “Нескорена полтавчанка” П.Лубенського, “Під золотим орлом” Я.Галана, пройняті радянським патріотизмом.

Відомо, що, починаючи з 1953 року, комуністична партія провела багато важливих заходів по дальшому зміцненню нашої країни. XX з’їзд КПРС, розвінчавши культ особи, відкрив нові широкі можливості для крутого піднесення в усіх сферах трудової, будівничої діяльності народу, на всіх ділянках нашого духовного життя. У важливому партійному документі – праці М.С.Хрущова “За тісний зв’язок літератури і мистецтва з життям народу” було накреслено шляхи могутнього піднесення художньої творчості. На жаль, у книзі Н.Кузякіної не знайшлося місця для розкриття принципіального значення рішень XX з’їзду партії в галузі розвитку літератури і мистецтва, а праця М.С.Хрущова навіть не названа.

Помилковість ідейно-естетичних позицій Н.Кузякіної, упередженість її суджень і оцінок виразно проступають при розгляді нею конкретної картини розвитку української драматургії в цілому і творчості окремих драматургів. Вона побіжно силкується розв’язати чи не весь комплекс питань драматургічної творчості: конфліктність, жанри, стильові напрямки, традиції і новаторство тощо. Але загальна хибна концепція ав-

тора “Нарисів” не дає змоги вірно розібратися в цих питаннях: за окремими недоліками визначних п’єс автор не бачить їх ідейно-художнього звучання, за справедливою вимогою посилення суттєвості конфліктів у п’єсах криється недооцінка громадянського пафосу і привабливості позитивного героя, ратування за різноманітність творчих шкіл у драматургії обертається зухвалим прагненням розвінчати творчу манеру деяких провідних драматургів, передусім О.Корнійчука.

Незаперечно, що високоідейна і художньо-майстерна драматургія О.Корнійчука – видатне явище не тільки української, а всієї багатонаціональної літератури. Твори цього визначного художника сповнені великої революційної думки, пристрасного життєствердження, пафосу боротьби за комунізм. Драматургія О.Корнійчука не тільки правдиво змальовує корінні процеси радянської дійсності, відтворює прекрасні образи борців за соціалізм і комунізм, але й не раз сміливо передбачала нові шляхи в розвитку нашого суспільства. Між тим, Н.Кузякіна, вдаючись до різноманітних маніпуляцій і догматичних розмірковувань про окремі елементи художньої форми, повторюючи зади свавільно-естетичної критики, силкується кинути тінь на оптимістичну атмосферу, життєву правдивість і художню самобутність ряду п’єс О.Корнійчука.

В книзі Н.Кузякіної є спроба з’ясувати причини відставань української драматургії. Але одні міркування є спірними, інші – викликають рішуче заперечення.

Сучасна українська драматургія в особі своїх активних творців безперечно продовжує кращі досягнення своїх попередників – і це стосується як ідейного громадянського пафосу, так і художніх шукань. Невірна сама установка Н.Кузякіної про те, що тільки 20-ті роки дали “неповторну своєрідність”, “Буяння творчих сил” в драматургії, а сучасна драматургія тільки в останні роки стає на шлях шукання багатогранності в жанрах, художніх засобах”. Але ж поряд з художньо-стильовою манерою О.Корнійчука маємо гостроту соціальної боротьби і напругу пристрасностей в драмах Я.Галана, героїчну патетичність творів Л.Дмитерка, філософську навантаженість і романтичну піднесеність п’єс О.Левади, драматургію динамічного сюжету, активних вчинків і публіцистичного пафосу В.Собка, ліричну схвильованість і дотепність гумористичних ситуацій творів М.Зарудного. А хіба романтично піднесені твори Ю.Яновського, філософські драми І.Кочерги, написані після 20-х років, не спростовують твердження Н.Кузякіної.

В ряді місць “Нарисів” автор підтасовує факти, вдається до трюкацьких вивертів, аби довести, що “Лінія Корнійчука” не дала плідних наслідків у розвитку радянської драматургії. На доведення цієї тези вона “мобілізує” групу невдалих і слабких п’єс, в появі яких менш за все винний Корнійчук. Тим часом ідейно-художнє новаторство, глибока партійність, тісний зв’язок з життям драматургії О.Корнійчука

мають принципове значення для всієї української радянської драматургії.

Взагалі Н.Кузякіна широко застосовує різноманітні спроби формальної критики, коли під прапором начебто благородної боротьби за довершену художню форму замовчується або викривляється ідейне звучання п'єси, соціальний зміст поведінки, вчинків, характерів позитивних героїв. З цією метою вживаються, і досить часто суто формальні співставлення драм і персонажів різних історичних періодів та інші суб'єктивістсько-естетські аксесуари. Так, конфлікти п'єси “Антеї”, підмічені драматургом в сучасному селі за ознакою деякої зовнішньої схожості, оголошуються “прямо вихопленими із драматургії 30-х років”, а один з привабливих позитивних героїв – парторг Яків Далекій – тлумачиться як характер 20-х років. І це в той час, як у поетичному образі Далекого драматург втілює кращі риси молодого комуніста-ентузіаста наших днів, закоханого в комуністичну мету і готового віддати для її досягнення свій труд, всі скарги своєї душі. Так само розмірковуваннями про канони “типової мелодрами”, як умисне визначає Н.Кузякіна жанр п'єси “Любов на світанні”, і про манеру виписування персонажів Я.Галаном вона уникає прямої оцінки яскравих і самотніх образів будівників нового життя – Семена Негрича, Варвари, Миколая Воркалюка. Більше того, розглядаючи творчість Ю.Яновського, О.Корнійчука, Л.Дмитерка, В.Собка, М.Зарудного, О.Левади на сучасну тему, автор ніде не ставить навіть питання про художнє дослідження життя з метою створення повнокровних і багатогранних характерів позитивного героя – а це ж центральна проблема розвитку драматургії!

Високе покликання нашої літератури полягає, як це визначено в партійних документах, передусім в утвердженні героїзму радянської епохи, в утвердженні позитивного героя сучасності – будівельника комунізму, у вихованні людей на позитивних прикладах радянського життя, в комуністичному дусі.

В книзі ж Н.Кузякіної відчувається намагання орієнтувати драматургів тільки на викривальний пафос своїх творів, на відтворення негативного, чужого в нашому житті. Безперечно, що зображення конфліктів нашого життя, викривання всього того, що протидіє рухові суспільства вперед, є обов'язком письменників. Проте, невірно, спираючись на необхідність зображення конфліктів як на специфіку драматургічного твору, вважати викривальне спрямування п'єс головним і ледве не єдиним у сучасних умовах.

В “Нарисах”, окрім намагання постановки деяких питань драматургічної майстерності, подекуди зроблена спроба визначити суспільні, ідейно-художні завдання драматургії в цілому, сформулювати суспільний, громадянський обов'язок письменника по відношенню до

свого народу, до своєї епохи. Але висновки її не тільки невірні, а й шкідливі. Н.Кузякіна вважає, що радянський письменник не завжди зобов'язаний мати свою ясно виражену ідейно-творчу громадянську позицію при зображенні явищ життя, що він може тільки поставити перед сучасниками складні питання, не маючи при цьому своєї точки зору. Зрозуміло, що подібні твердження суперечать ленінському вченню про партійність художньої творчості, вимогам методу соціалістичного реалізму, який передбачає ясні ідейні позиції письменника при зображенні картин дійсності.

Вражають своїм аполітизмом заключні сторінки “Нарисів”. Замість визначення ідейно-творчих завдань, що поставлені перед драматургами Комуністичною партією – заклик до загадкової “волі і мужності”. Замість заохочування до творчих дерзаних драматургів усіх поколінь – заклик тільки до одних: “В дорогу ж, молоді таланти!”

Нариси Н.Кузякіної – це не лише історико-літературна розвідка, а й літературно-критична праця. Вона претендує на втручання в сучасний процес розвитку драматургії і театру. Отже, тут відповідальність автора подвійна. Проте виконана ця робота без почуття партійної відповідальності, з суб'єктивістсько-естетських позицій.

//Радянська культура. – 1964. – 15 березня.

«ВЧЕНА РАДА РІШУЧЕ ОСУДИЛА...»

11 вересня виповнилося 75 років з дня народження українського літературознавця, театрознавця, доктора мистецтвознавства Наталі Кузякіної (1928-1994). Закінчила екстернатом Київський університет ім. Т.Г. Шевченка, працювала в ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР (1962-1967), звідки була звільнена за “ідейно помилкову статтю “Народжена революцією”, в якій викривлено ввисвітлюється шлях розвитку української радянської драматургії”, як зазначено у відповідному протоколі. 1962-1968 викладала в КДІТМ ім. І.Карпенка-Карого, після звільнення змушена була залишити Україну. З 1972 викладала в Ленінградському інституті театру, музики та кінематографії; досліджувала українську драматургію і режисуру, творчість І.Кочерги, Лесі Українки, Леся Курбаса, М.Куліша, О.Довженка; написала сценарії документальних фільмів “Пастка” і “Тягар мовчання” (1991,

“Київнаукфільм”) — про останні дні життя Л.Курбаса і М.Куліша на Соловках. Наприкінці життя мріяла повернутися до Києва, але, на жаль, їй не вдалося це здійснити. Залишився її рукопис, присвячений Миколі Кулішу, видання якого чекає на спонсорську підтримку (зберігається в НаУКМА).

Галина Дутчак підготувала архівні документи (характеристика та автобіографія), які засвідчують початок наукової діяльності Н. Кузякіної.

Автобіографія

Я, Кузякіна Наталя Борисівна, народилася в 1928 р. в м. Києві. Батько мій, Кузякін Борис Іванович, був музичним майстром і помер в 1943 р. Мати Кузякіна Марія Василівна була хатньою господаркою, померла в 1931 р.

1936 почала навчатися в 1 кл. 83-ої школи м. Києва, а 1941 р. закінчила 5-й клас. В роки Великої Вітчизняної війни жила і вчилася в м. Ташкенті. В 1944 р. повернулася до м. Києва і в 1945 р. закінчила 10-й клас 5-ої вечірньої школи. 1946 р. вступила до Київського університету (філологічний факультет, російський відділ, заочне відділення). 1948 р. закінчила його.*

1948 р. була прийнята до аспірантури Київського державного університету (кафедра української літератури) і в 1951 р. закінчила її. В 1952 р. закінчила кандидатську дисертацію на тему «Становлення української радянської драматургії. 1917-1934 рр.».

З 1952 р. по 1956 р. працювала завідуючою кафедрою літератури Ізмаїльського вчительського, а потім — педагогічного інституту.

1956 р. в зв'язку із переводом літературного факультету до Одеси, почала працювати в Одеському державному університеті на посаді доцента.

Звільнилася з цієї посади у вересні 1961 р. за власним бажанням в зв'язку із переїздом до м.Києва. У Києві з листопада 1961 р. працюю заступником головного редактора Державного видавництва музичної літератури й образотворчого мистецтва УРСР (відділу театру і кіно).

З рідних маю: сестру Кузякіну О.Б., старшого наукового співробітника інституту залізобетонних конструкцій Академії архітектури та будівництва (Київ) та брата Кузякіна Є.Б., інженера інституту. Член Спілки письменників з 1956 р.

23.05.1962 р. Кузякіна.

* (ред. — екстерном)

Характеристика

*старшого наукового співробітника відділу театрознавства
Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії
ім. М.Т.Рильського АН УРСР КУЗЯКІНОЇ Наталі Борисівни.*

Кузякіна Наталя Борисівна, 1928 року народження, росіянка, кандидат філологічних наук, безпартійна, працює в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського АН УРСР з серпня 1962 року на посаді старшого наукового співробітника відділу театрознавства. За час написала розділ до I тому «Нарисів історії українського драматичного театру» («Театр кінця XIX — початку XX ст.»), підготувала розділ до книги «50 років українського радянського театру» («Театр 1946-1956 рр.»). З 1966 року працює над темою «Театр Куліша». Виступала в пресі з рецензіями на театральні вистави. Вчена рада Інституту на своєму засіданні від 25.IV/1967 р. рішуче осудила ідейно-помилкову статтю Н.Б.Кузякіної «Народжена революцією», в якій викривлено висвітлюється 50-річний шлях розвитку української радянської драматургії. Н.Б.Кузякіна брала участь в громадській роботі Інституту (обиралась членом місцевому, членом комісії народного контролю).

Характеристика видана для пред'явлення конкурсній комісії Інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого.

ДИРЕКТОР ІНСТИТУТУ

доктор філологічних наук М.Є.Сиваченко /підпис/

СЕКРЕТАР ПАРТБЮРО

доктор мистецтвознавства Ю.Я.Турченко /підпис/

ГОЛОВА МІСЦЕВКОМУ

кандидат мистецтвознавства А.І.Гуменюк /підпис/червень 1967 р.



XI. MEMORIA

«80-річчя видатного українського літературознавця Наталії Борисівни Кузякіної минуло, на жаль, непомітно. Тимчасом науковців такого рівня й такого гідного доробку на ниві української гуманітаристики минулого століття в нас не густо. В умовах соцреалістичної скутості та ідеологічно-цензурних обмежень і табу Наталія Борисівна зуміла сказати чесне кваліфіковане вагоме слово про українську драматургію, дати фаховий аналіз творчості Лесі Українки, Миколи Куліша, Івана Кочерги та інших, знайшла мужність поставити під сумнів цінність еталонних радянських лідерів на ниві театру, передусім О. Корнійчука».

*Михайлина Коцюбинська. Гідна пам'яті й пошани
// Слово і Час. – 2008. – № 12. – С. 32-33.*

**Станіслав
Тельнюк**

**“Я – ІСТИНА...
Я – СПРАВЕДЛИВІСТЬ...”**

Штрихи до портрета

У липневому числі сьогорічного “Києва” надруковано документальну оповідь Наталі Кузякіної “За Соловецькою межею”. На 24 журнальних сторінках розгортається трагедія Миколи Зерова, Миколи Куліша, Григорія Епіка, Валеріана Підмогильного. Власне, розгортається останній акт цієї трагедії... Оповідь закінчується словами Леся Курбаса: “Я – істина, і голос мій почує світ. Я – справедливість, і мною будуть керувати в світі...”

Оповідь читаєш як роман про людські страждання й мужність. І мрієш про те, щоб хтось подумав про екранізацію цього роману, писаного на основі найправдивіших документів – листів самих ув’язнених письменників. І хоч не про все дозволялось в тих листах писати, ми чуємо, як б’ються серця страдників, як не вмирають у них надії, як турбуються вони навіть за соловецькими мурами про своїх близьких, як болять їхні душі за долею рідної культури... Ми чуємо те, що між рядками. Наталя Кузякіна збрала не тільки листи – вона скористалася газетними й журнальними підшивками, друкованою продукцією, що виходила в 20-30-х роках на Соловках та довкола них: скористалася також усними розповідями В.Мисика, Р.Галіат-Валаєва та інших. Бачиш перед очима мужнього й несхитного Миколу Костьовича Зерова, який навіть на Соловках примудрявся творчо працювати, – і думаєш: він і там підіймався, мов велет, перед своїми мучителями. Бачиш нервового і водночас стриманого у вияві почуттів Валеріана Петровича Підмогильного, чия талановита оригінальна та перекладацька спадщина й досі, по суті, не відома сучасному читачеві. Бачиш розгубленого по-дитячому наївного в своєму прагненні “задобрити” катів Григорія Даниловича Епіка – його наївність здавалася б навіть смішною, якби це не було часткою трагедії. Бачиш розтоптаного, близького до “тихого” божевілья Миколу Гурійовича Куліша. Ідесь поряд з ним – живе, не здається, намагається творити в тюремному театрі Лесь Степанович Курбас.

Все це обривається восени 1937 року. І хоч офіційні посвідки, одержані рідними, намагаються нас переконати, буцімто Куліша не стало 1940 року, Підмогильного – 1941-го, Епіка – 1942-го, Зерова – 1941-го, Наталя Кузякіна на основі документальних даних доходить неспростовного висновку, що на Соловках “саме в листопадові дні 1937 року відбувається незнана нами катастрофа”, внаслідок якої і в ході якої й загинули перелічені українські письменники. 1937 рік – ось коли їх усіх не стало...

Документи – те повітря, на яке опираються крила творчості відомої української дослідниці літератури й театру Наталі Борисівни Кузякіної. Зараз багато хто любить наводити у своїх літературознавчих працях ті чи ті документи. Але зробити документ – і передусім документ! – головним засобом “психологічного літературознавчого письма” вміє по-справжньому тільки Наталя Кузякіна. Її книгу “П’єси Миколи Куліша”, яка вийшла в “Радянському письменнику 1970 року, я перечитував кілька разів. Це – **глибокий психологічний роман про 20-ті та початок 30-х років у нашій літературі й театрі, роман, писаний засобами літературознавчо-театрознавчими. І треба сказати чесно: белетристи ще не спромоглися (при всіх широко розрекламованих здобутках українського психологічного роману) на такий твір...**

У літературу прийшла вона, ледь переступивши поріг двадцятиріччя. У двадцять три роки закінчила аспірантуру й видала книжку про Любомира Дмитерка. Було це 1951 року. Після цього – викладання в Ізмаїльському педінституті та Одеському університеті – і робота над грандіозним дослідженням – “Нариси української радянської драматургії” у двох томах. Кузякіна – сама! – взяла на свої плечі колосальне завдання: написати історію української радянської драматургії! І написала! Якщо перший том (1958 рік) було зустрінuto з цікавістю та подивуванням, то другий (він вийшов 1963 року) викликав вибух люті серед тодішніх “богів” української драматургії та критичних “священнослужителів”. Кузякіна неспростовно довела, “хто є хто”, і, зрештою, її оцінка й висновки стали основоположними.

Шум навколо талановитої книги ще тривав, ще з різних трибун сипалися громи, а дослідниця працювала над “Драматургом Іваном Кочергою” – блискучим дослідженням, яке знову ж таки сприймається як глибокий психологічний роман, писаний літературознавчими засобами. Саме Наталя Кузякіна своїми працями про Миколу Куліша та Івана Кочергу відновила історичну справедливість, поставивши названих письменників, увінчаних не лаврами, а терновими вінками, на найчільніші місця в історії української радянської драматургії...

У роки застою, в роки маланчуківщини працювати на Україні таким неспокійним людям, як Кузякіна, було особливо тяжко. І та обставина стала однією з причин переїзду Наталі Борисівни до Ленінграда. Та, переїхавши до міста на Неві, Наталя Борисівна ні на мить не забувала про рідний край, про рідну культуру. У Ленінграді їй стали доступні документи, яких не знайти в Києві, на берегах Неві з’явилася можливість поглянути на рідну культуру з іншого ракурсу... Наслідком цих пошуків та роздумів стала вельми цікава (і навіть несподівана для Кузякіної книжка про Олександра Блока й Лесю Українку. Здавалося: ну що спільного могло бути між російським поетом, який мало цікавився Україною, і полум’яною співачкою досвітніх вогнів? Ну, є десь

у записах Блока одна-дві згадки про Лесю, а у Лесі – кілька згадок про Блока – та й усе?! О ні, не все! І знову приходить на поміч документ! На цей раз найголовнішими документами слугують поезії Лесі і Блока. Поезії Лесі Українки навіть найталановитіші перекладачі передавали російською мовою неточно, і тоді Кузякіна одважно кидається в царину поетичного перекладацтва, вона перекладає сама!.. Я можу мати до цих перекладів тисячу претензій, але саме ці точні переклади якраз і доводять думку Кузякіної про близькість тих чи інших образів, ідей, деталей, творчих пошуків обох поетів.

У нас, на Україні, цю книжку було оцінено упереджено, несправедливо. Ну, та до несправедливостей Наталі Кузякіній не звикати – отже, вона й далі продовжує свої шукання, свою розробку різних тем літератури й мистецтва. Ось у журналі “Театр” вона друкує велику й цікаву статтю про учнів українського режисера Леся Курбаса. Ось на сторінках “Літературної України” чотири номери підряд друкуються її цікаве дослідження про Миколу Куліша у “Гарті”, Урбіно і ВАПЛІТЕ. А читачі “Литературной России” одержали у номері від 22 липня 1988 року надзвичайно цікаву статтю нашої лєнінградської українки “По следам Меф. Ис. Тоффеля”, у якій Наталя Кузякіна з фактами в руках пов’язує історію задуму “Майстра й Маргарити” М.Булгакова з романом В.Винниченка “Записки кирпатого Мефистофеля” та оповіданням О.Купріна “Кожне бажання”.

Півтора десятиріччя живе Наталя Кузякіна в Ленінграді, але не пориває зв’язків з рідною землею, з рідною культурою... Гортаю щойно виданий довідник “Письменники Радянської України” – немає там Кузякіної. Чому??? І Шевченко жив та творив поза Україною, і Довженкові довелося довго жити й творити в Москві, і Коротич осьде працює в столиці, видаючи “Огонек”, – та ніхто не “виключає” його з української літератури та довідників. А Кузякіної в довіднику чомусь немає...

Ми пробачаємося перед шановною Наталією Борисівною за недогляд упорядників довідника, вітаємо нашу славну й чесну дослідницю, оригінальну й глибоку українську письменницю з ювілеєм і сподіваємося ще багато разів стрічатися на Дніпрових берегах та читати її нові книжки.

//Літературна Україна. – 1988. – 15 вересня.

**Б. Ф. Деревянко
КУЗЯКИНА
НАТАЛЬЯ
БОРИСОВНА**

Ушла из жизни Н.Б.Кузякина, профессор, доктор искусствоведения. Умерла в возрасте 65 лет – для ученого, литератора возраст творчества, осуществления самых заветных замыслов. Эта печальная весть пришла из Санкт-Петербурга, где Наталья Борисовна работала уже два десятилетия в институте театра, музыки и кинематографии.

Из Одессы в Киев она переехала еще раньше. Но и сегодня те, кто учился в пятидесятые-шестидесятые годы на филфаке нашего университета, хранят в памяти ее образ, как одно из самых светлых воспоминаний студенческой поры. Воспоминаний серьезных и нежных. Ведь для многих из нас она не просто открыла неисчерпаемо глубокий мир украинской литературы второй половины прошлого – начала нынешнего века, но помогла осмыслить его в контексте общеевропейского, мирового литературного процесса, возбудила интерес ко многим умалчиваемым официальным литературоведением того времени именам.

Не известными ранее фактами и новым осмыслением наполнены ее книги «Леся Украинка и Блок», «Пьесы Миколы Кулиша» (делом своей жизни считала она вернуть все пьесы Кулиша на украинскую сцену).

Редкостным по глубине и широте исследований был ее интерес к театру. Ее работы о драматургии Ивана Кочерги, о театре Леся Курбаса, ее размышления по поводу современных постановок возвращенных из небытия пьес (некоторые из них публиковались в нашей газете) сочетались с постоянной живой связью с Одесским украинским театром. И все это было лишь частью разносторонних научных интересов, включавших и голодоморы в Украине, и украинский театр на Соловках, и эстонский театр...

Остались неизданными две уже подготовленные к печати монографии – о Лесе Украинке и о Миколе Кулише: некому издать... Остались рукописи... Увы, не хотелось повторять затасканное выражение, но другого не скажешь: за державу обидно! Ведь такого уровня ученый, такой силы духовный потенциал, как Наталья Кузякина, должен был стать гордостью и заботой именно нашей державы. Не пригодилась... Теперь в Киев на Байковое кладбище привезут ее прах, у родных и близких нет сомнений – она хотела бы, живой или мертвой, вернуться на родину.

Долг живых – вернуть в Украину ее труды, издать их, дать им возможность работать на день сегодняшний и завтрашний.

Без подписи.

Вечерняя Одесса. – 1994. – 24 мая.

Ірина Волицька

ПАМ'ЯТІ НАТАЛІ БОРИСІВНИ КУЗЯКІНОЇ

22 травня у Санкт-Петербурзі після тяжкої хвороби померла Наталя Борисівна Кузякіна, відомий літературознавець і театрознавець, критик, член Співки письменників України, доктор мистецтвознавства. Для всіх, хто знав і глибоко шанував цю неординарну росіянку, яка так багато зробила для української культури, її ім'я говорить само за себе. Важко було

повірити і змиритися, що Наталі Борисівни уже немає з нами. Відійшла передчасно і трагічно рано. Бо що таке 66 років для вченого-гуманітарія? Ще тільки життя, ще тільки писати найглибші й найкращі книжки...

Негоже нам, о Левконоє, знати,
Яку нам суджено в житті наземнім путь.
Халдейських вішунів не будемо питати.
Халдейських чисел нам ніколи не збагнуть.

Дуже любила ці рядки з оди “До Левконої” Горація у перекладі М.Зерова. Останнім часом постійно зверталася до них, при найменшій нагоді цитувала й повторювала, що лише тепер по-справжньому починаю розуміти їх глибинний сенс. А життєвий і творчий шлях Наталі Борисівни судився тернистий. Бо мала необачність залюбитися в українській культурі і правдиво писати про неї, нехтуючи офіційними почестями, славою, ситою кар’єрою. Бо була духовно близькою до українського дисидентства, з багатьма “шістдесятниками” підтримувала товариські й творчі стосунки. Бо належала, врешті, до того невеличкого грона інтелігентів, які за часів суцільної деморалізації та холуйства рятували честь і гідність нашої науки і культури.

Молодість Наталі Борисівни пройшла в Києві. Тут вона народилася, закінчила університет (філологічний факультет), захистила кандидатську дисертацію (1952). Деякий час викладала українську літературу в Ізмайльському педінституті та Одеському університеті. На початку 60-х років повернулася до Києва і працювала науковим співробітником відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.

У цей період Н.Кузякіною було написане ґрунтовне дослідження “Нариси української радянської драматургії”, яке Іван Світличний назвав першою серйозною спробою сучасного історико-літературного синтезу. Зрозуміло, тогочасні методологічні засади автора і погляди на певні мистецькі явища несли на собі печать доби. Але праці притаманні були риси, які одразу ж вирізняли дослідницю на тодішньому нау-

ковому тлі. “В її оцінках відсутні колінкування перед літературними авторитетами, вільні чи мимовільні міркування кон’юнктури”, — відзначив Світличний. І коментарі тут зайві.

Наукова безкомпромісність, гострий розум і колосальна ерудиція принесли Н.Кузякіній авторитет у літературно-мистецьких колах, а разом і люту ненависть з боку академічного офіціозу. Тим більше, що Наталя Борисівна посміла написати статтю про українську радянську драматургію, жодним словом не згадавши про керівну роль Компартії і досягнення соцбудівництва, а ще — о крамола! — зважилася назвати останні п’єси О.Корнійчука творчими невдачами. А на інститутському судилищі то й взагалі повелася вкрай зухвало, не благала прощення, навпаки, як могла відстоювала власну позицію, право мислити незалежно, індивідуально. “Одностайність — це смерть для науки, — говорила вона. — Не примушуйте мене думати так, а не інакше”. В ті часи повестися подібним чином означало підписати собі вирок. І він не забарився — з академічної установи Н.Кузякіну вигнали.

Період вимушеного безробіття не зламав Наталю Борисівну, не вбив її таланту. Вона підготувала і блискуче захистила в Москві докторську дисертацію, видала монографії про Івана Кочергу (1968) та Миколу Куліша (1972), що ввійшли до скарбниці українського літературознавства.

Мабуть, ніхто краще не сказав про працю Наталі Борисівни “П’єси Миколи Куліша”, як це зробив великий курбасівець Йосип Гірняк. У листах на Україну до своєї колеги Ірини Стешенко він писав: “Це нова сторінка у нашому театрознавстві. Це глибока аналіза доби беззастережної співпраці драматурга з режисером. Вона визиває на турнір сучасних молодих і майбутніх дослідників”. І ще: “Думаю, коли б Н.К. [Кузякіна] захищала свою докторську дисертацію “П’єси Миколи Куліша” на рідній землі, то той номер не пройшов би. “Нар[одний] Мал[ахій]” і “Мина Мазенін” [вираз Гірняка] лежали б під десятима печатками, а Лесь і Гурович [Куліш] і далі угиналися б під збоченнями і помилками”.

Однак за це треба було розплачуватися. Варто пригадати, що в Україні ще донедавна говорити правду про творчість Куліша й Курбаса ставало виявом громадянської мужності, Вчинку (з великої літери) і неминуче викликало як явні, так і приховані переслідування з боку ідеологічних інституцій радянської системи та її репресивних органів. Отож після кількарічного прихистку в Київському театральному інституті Наталя Борисівна змушена була покинути рідне місто.

З 1973 року і до останніх днів Н.Кузякіна — професор кафедри історії театру Санкт-Петербурзького інституту театру, музики і кінематографії ім. М.Черкасова. Переїзд до Росії не вплинув на її наукові пріоритети. Досліджувала творчість Українки, писала про Кур-

баса, завершувала роботу над новою великою монографією про Миколу Куліша. Праці Наталі Борисівни завжди були позначені суспільною значущістю й політичною гостротою, тому й вихід кожної її книжки супроводжувався тяжким і виснажливим боєм. Та за всяку ціну прагнула донести до російського загалу неспотворене уявлення про велич і трагізм української культури.

Тушила за Україною. При найменшій нагоді приїжджала сюди. Виступала на наукових конференціях, фестивалях, обговореннях вистав, викликаючи тиху паніку серед партійних бонз, бо говорила те, що не вкладалося в загальноприйняті рамки. Висловлювалася відверто й прямо, часами аж занадто гостро — не вміла ховатися за дипломатичними фразами і безособовими зворотами. В театральних колах Наталю Борисівну побоювалися — надто вимогливою вона була як до себе, так і до інших, проте ставилися до неї з неодмінним пієтетом, її думкою дорожили чи не найбільше. Любила живий театр, завжди була в курсі творчих пошуків наших акторів і режисерів, віднаходила виставам і явищам, про які писала, місце в історичному й сучасному театральному контексті.

Наскрізна тема дослідницьких зацікавлень Н.Кузякіної останніх років — ГУЛАГ і долі української інтелігенції, їздила на Соловки, збирала матеріал про останні дні Куліша, Курбаса, Зерова, що стало основою численних статей і циклу документальних фільмів “Моя адреса — Соловки” (1991-1993) у творчій співпраці з режисером Леонідом Анічкіним. Долаючи спротив, видобувала з архівів КДБ і публікувала безцінні документи, прагнула розкрити нам їх історичний і моральний сенс.

Сильна особистість, Наталія Борисівна, однак, була людиною здебільшого замкненою. Цуралася оголення людських слабкостей, вважала це проявом неінтелігентності. Не дозволяла собі “без стуку” входити в чуже життя і не схильна була когось допускати в своє. В ситуаціях і обставинах, сповнених щоденної боротьби за свою справу і за саму себе, виковувала в собі щось на зразок сталевого панцира, який дистанціював її від оточуючих. На багатолюдних зібраннях вона завжди виглядала осібню, окремішньо, неприступно. І лише одиниці знали, що за позірною твердістю “залізної леді” українського театрознавства крилася душа вразлива й самотня, спрагла любові, вирозуміння, співчуття... Вкотре згадувала свою улюблену оду “До Левконої”:

Чи довго житимем, чи скоро час розстання,
Приймаймо з дякою, що доля нам дає,
Хоч, може, ця зима — для нас зима остання
І вже не чутиєм, як море в берег б'є.

Минулого року доля трохи зласкавилася до Наталі Борисівни

і подарувала чудову поїздку до Америки на наукову конференцію в Іллінойський університет. Нарешті вона дістала змогу нормально спілкуватися із зарубіжними вченими, запізнатися з недоступною раніше літературою. **Радість пізнання поєдналася з гірким усвідомленням страшної обкраденості нашої науки радянською системою.** Там, в Америці, відчувала це особливо гостро. А згодом, в останній своїй статті з боєм констатувала: “Наші соціальні батьки пограбували нас у минулі десятиліття подвійно. Вони підготували економічний розлад країни... **Вони пограбували нас і духовно. Зробили жебраками і невігласами... Хто відшкодує наші інтелектуальні, наукові втрати? Ніхто...**”. З такими печальними думками відходила з цього світу. Стільки сили було затрачено на змагання з тупою, жорстокою Системою, що життєвої енергії тепер уже не залишалось...

Похована Наталя Борисівна в Києві на Байковому кладовищі. Назавжди притулилася до тої землі, задля якої жила, працювала і за яку страждала. Пам'ять про цю чесну, мужню й шляхетну людину вічно житиме в наших серцях.

//Слово і Час. – 1994. – № 7. – С. 90-93.

Ірина Волицька

УРОКИ НАТАЛІ КУЗЯКІНОЇ

*До 80-річчя
від дня народження*

Видатний літературознавець, театрознавець, критик, доктор мистецтвознавства Наталя Борисівна Кузякіна (05.09.1928–22.05.1994) – особистість, ім'я якої для багатьох промовляє саме за себе. Росіянка за походженням, вона належала до когорти тих порядних і сумлінних учених, які в часи радянської деморалізації й холуйства рятували честь і гідність

української науки та культури.

Гострий, дещо скептичний розум, колосальна ерудиція, наукова безкомпромісність – такою запам'яталася Наталя Борисівна всім, хто знав і глибоко шанував її. Вона ніколи не шукала легких шляхів, не пристосовувалася до панівних ідеологічних міфів, а тому весь час відчувала тиск офіційного літературознавства, яке люто ненавиділо її за послідовне прагнення зруйнувати зашкарублі наукові догми, за особистісне розуміння процесу становлення і розвитку національної літератури та мистецтва, за власний по-

гляд на ключові постаті цього процесу (що абсолютно не збігалось з положеннями офіційної історіографії). Але Н.Кузякіна твердо стояла на своєму. “Завдання критики, – писала вона, – час від часу зрушувати пласти усталених уявлень, щоб на зламі їх по-новому відкривалася діалектика явищ і відтворювався складний взаємозв’язок у вічно живому потоці мистецтва”¹. За це її високо цінували по-справжньому авторитетні старші й молодші сучасники: Борис Антоненко-Давидович, Іван Світличний, Михайлина Коцюбинська, Іван Дзюба – духовно споріднені особистості.

Наталія Борисівна належала до людей, яким нелегко було жити з оточенням. Не вміла ховатися за дипломатичними фразами й безособовими зворотами. Гостре несприйняття викликали в неї люди, що намагалися будувати наукову кар’єру на політичній демагогії, догідливості, плазуванні перед можновладцями. Часами аж занадто категорична, вона могла тримати в напрузі не тільки опонентів, а й прихильників. Навіть у мене, її “пізньої” студентки й аспірантки в Ленінградському театральному інституті, що знала Наталю Борисівну вже значно м’якшою і виrozumілішою, образ жорсткої Кузякіної міцно засів у підсвідомість.

Десь через рік після її смерті мені наснилося, нібито заходжу до бенкетної зали, де за довгим столом зібралося багато гостей. Назустріч підводиться жінка з роз’ясненим обличчям, і я впізнаю Наталю Борисівну. Вона в рожевому костюмчику. Моєму здивованню немає меж. Як це? Наталія Борисівна й рожевий колір убрання? Більшу невідповідність вигадати годі. І нараз до болю знайома “сталева” інтонація: “А тепер, Ірино, ви розкажете про все, що встигли зробити за цей час”. Зі страху починаю щось белькотіти і... прокидаюся. Як стій, біжу до письмового столу, судомно перекладаю списані аркуші, але вже не дивуюся, бо все, як за життя: у її присутності чогось завжди згадувалося щось недороблене, ненаписане, спартачене, і ставало ніяково, карало сумління. Недаремно перші студенти Кузякіної називали її “сибірською язвою”, останні “залізною леді”. Надто вимоглива як до себе, так і до інших, вона й по смерті не дає спокою. І рожевий костюмчик уже цілком доречний...

Сильна натура, Наталія Борисівна була людиною замкненою, цуралася оголення людських слабкостей – вважала це за прояв душевного неблагородства й неінтелігентності. Не дозволяла собі, не постукавши, входити в чуже життя і не схильна була допускати когось у своє. У ситуаціях і обставинах, сповнених щоденної боротьби за свою справу і за саму себе, виковувала для своєї душі щось на зразок крицевого пан-

¹ Кузякіна Н. Б. Леся Українка и Александр Блок: Литературно-критический очерк – К., 1980. – С. 165.

цира, який відмежовував її від оточення. На багатолюдних зібраннях вона завжди виглядала осібною, окремішньою, неприступною. І лише одиниці розуміли, що за позірною відчуженістю крилася душа вразлива і самотня, приховувалася туга недозвolenої собі жіночності. “Яка драма!” – сказав би Микола Куліш. “Яка драматургія!” – підтвердив би Лесь Курбас. Улюблені герої Кузякінових досліджень.

Утім, наскільки мені відомо, перед відходом Наталю Борисівну турбували інші постаті й образи.

“Я знаю, як треба ставити Софокла”, – чи не останні її слова, звернені до сина. Однією фразою вона підсумувала й увиразнила те, що було наскрізною темою її власного життя і провідним мотивом усіх наукових студій.

Дослідження Наталі Кузякіної лежали у площині достоту софоклівських проблем. **Історію літератури, як і історію театру, вона не уявляла поза людським життям і людською долею.** Парадигма “індивід – суспільство – доля” важила для неї значно більше, аніж суто естетичні й теоретичні питання. Аналіз художніх, драматургічних чи сценічних форм цікавив Кузякіну остільки, оскільки давав змогу розкрити саме цей взаємозв'язок, де мірилом усього була людина, талановита особистість з її спроможністю або неспроможністю “своїм життям до себе дорівнятися”. Творчість героїв Наталі Борисівни завжди мислилась у складному процесі їхнього національного й суспільного самоусвідомлення і самоствердження, поставала як шлях співбуття, співдії і протидії традиційному порядку, обставинам історичної доби, системі. Наукові зацікавлення спрямовувалися передусім на долі митців, які в умовах ідеологічного пресингу, політичних репресій зуміли вистояти і не зламатись, знайти сили на духовно-моральний опір державній машині. Так з'являлися праці про Миколу Куліша і Леся Курбаса, Івана Кочергу і Лесю Українку, багато в чому **позначені ще й автобіографічними рисами, власними емоціями, внутрішнім зіставленням життєвих і творчих колізій героїв із своїм досвідом.**

Наталя Борисівна чимало натерпілася за життя, її дитячі та юнацькі літа минули в Києві. Тут вона почула перші звуки скрипки й фортепіано, народившись у сім'ї майстра музичних інструментів. Тут зазнала й перших ударів долі, рано втративши матір. Дівчинка росла норовливою. У 1941 р., тринадцятирічною, не захотівши лишатися в окупованому місті, вирішила самотужки дістатися Ташкента, де тоді були сестра і тітка. Коли перейшла лінію фронту, її схопили свої ж і запроторили, як ворожого агента, без суду й слідства до в'язниці. Змилюсердилися над дитиною бувалі карні злочинці, підказавши єдину можливість порятунку – симулювати божевілля. Тільки так можна було потрапити до табірної лазарету, а звідти – подати про

себе звістку на волю. Вона спромоглася це зробити, витримавши попередньо всі медичні перевірки, принизлив і нестерпно болючі процедури. Ташкентські родичі майже дивом зуміли через першу дружину М.Горького Катерину Пешкову вийти на міжнародний Червоний Хрест, який узяв під захист неповнолітню дівчинку, пригрозивши припинити постачання лазаретові медикаментів. Її звільнили за особистою вказівкою Берії.

Цю історію Наталя Борисівна майже ціле життя таїла, небезпідставно побоюючись, що “літературознавці в цивільному”, аби пожитатися з нею, на свій копил витлумачать драматичну сторінку її біографії і приготують місце, як це було з багатьма радянськими дисидентами, уже в брежнєвському “лазареті” з вельми популярним тоді діагнозом “вялотекущая шизофрения”. Болюча тема почала з’являтися в її розповідях лише незадовго до смерті, і чи не вперше – під час нашої спільної подорожі до США, куди ми летіли в 1993 р. на запрошення професора Іллінойського університету Дмитра Штогрина – організатора українознавчого симпозіуму. Наталя Борисівна говорила, а я ловила себе на думці, що кожного разу відкриваю для себе нову Кузякіну – несподівану й незнану, яка раптово завершує оповідь натхненною декламацією своєї улюбленої (виявляється!) Горациєвої оди “До Левконої” у перекладі Миколи Зерова про незбагненність халдейських віщунських чисел на життєвому шляху людини.

Повоєнні роки й роки хрущовської “відлиги” – найщасливіший період життя Наталі Борисівни, її наукової самореалізації. Вона закінчила філологічний факультет (спеціальність “російська мова і література”) Київського університету; при кафедрі української літератури захистила кандидатську дисертацію, віддавши перевагу саме драматургічній проблематиці. Деякий час викладала українську літературу в Ізмаїльському педінституті та Одеському університеті, де отримала вчене звання доцента. Повернувшись до Києва, працювала заступником головного редактора видавництва “Мистецтво” (відділ театру та кіно), старшим науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського АН УРСР. Тоді ж у видавництві “Радянський письменник” випустила свою першу вагому працю – “Нариси української радянської драматургії”. Перша частина (1917-1934) вийшла в 1958-му, друга (1935-1960) – у 1963 р.

У цьому дослідженні, попри, звісно, неминучу данину часові, виразно й недвозначно виявилось наукове кредо автора: високий рівень мистецьких критеріїв, відсутність кон’юнктурних міркувань і колінкування перед літературними авторитетами. Прискіпливий критик Іван Світличний назвав працю Наталі Кузякіної однією з перших серйозних спроб сучасного історико-літературного синтезу, яка відразу опинилася в центрі тогочасної наукової полеміки стосовно

методологічних засад вітчизняного літературознавства. Як і на яких принципах будувати історію літератури? На хронологічно поданій серії літературних портретів, чи на жанрово-тематичних оглядах літератури певних періодів? На ці та інші питання Н.Кузякіна зуміла відповісти по-своєму, оригінально й талановито, синтезувавши розгляд літературного процесу з аналізом творчості окремих драматургів. Перевага такого підходу була очевидною – “літературний матеріал ніби очищається від різноманітних позалітературних чинників, художня творчість “міцно прив’язується” до епохи, з якої вона виросла, і творчі індивідуальності постають у своїх взаємозв’язках та взаємовпливах і в своїй порівняльній вартості для літератури й культури в цілому”².

Сама ж Наталя Борисівна пізніше не раз зізнавалася, що її переслідує почуття сорому за свої “нарисы”. Час “відлиги” був сприятливий для переосмислення національної історії та найважливіших постатей, які виходили із забуття. В українську культуру поверталася духовно-мистецька спадщина 1920-1930-х рр. Н.Кузякіна соромилася багатьох своїх тодішніх оцінок, зокрема драматургічного доробку пізнього Миколи Куліша. Вони скидалися на “розвінчування” і критичні “вироки” сталінської епохи. Авторка пояснювала їх прикрою юнацькою довірою до кожного друкованого рядка, незнанням і невіглаством, на яке були приречені люди її покоління “соціальними батьками” (вираз М.Куліша). Та на відміну від інших вона знаходила в собі мужність прилюдно визнавати власні помилки і провини³.

Совісний учений, Н.Кузякіна підходила до історії з позиції моральної людини, поступово й наново відкриваючи для себе українське “розстріляне відродження”, її книжка 1962 р. “Драматург Микола Куліш” уже була позбавлена багатьох попередніх ідеологічних присудів. А проте не все вдавалося просто й одразу. У першій за тієї доби “реабілітаційній” монографії про Куліша ще можна було прочитати про світоглядні “збочення” геніального драматурга, зумовлені “націоналістичним” впливом Миколи Хвильового та Леся Курбаса. Потрібні були роки напруженої праці над матеріалом і самою собою, щоб притаманна радянському мисленню демагогічна підміна понять “національне” і “націоналістичне” стала зрозумілою і неприйнятною. Росіянка Н.Кузякіна усвідомила це в далекі 60-ті, тимчасом як значна частина українців живе і нині у викривленому колі цих понять.

“Як на мене, коли людина досліджує, вивчає, вона може змінювати свої погляди, свої думки. Одностайність – це смерть для науки. Не

² Світличний І. Напередодні історико-літературного синтезу // Світличний І. Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті. – К., 1990. – С. 345.

³ Кузякіна Н. Автопортрет // Слово і Час. – 1990. – № 6.

примушуйте мене думати так, а не інакше”, – слова, якими Наталя Борисівна в 1967 р. завершувала свій виступ на вченій раді ІМФЕ ім. М.Т.Рильського давно спрофанованої Академії наук, де, за її свідченням, добре жилося багатьом ледарям та підлабузникам, а в кожному відділі сидів свій “хатній” сексот, про що більшість, звичайно, здогадувалася. Високе зібрання мало засудити “негідний” радянського науковця вчинок Кузякіної Н.Б., яка опублікувала у варшавському альманасі “Український календар” статтю під назвою “Народжена революцією”, розцінену як наклеп на українську радянську драматургію. Авторку звинувачували в нехтуванні ідей Жовтневої революції, оминанні керівної ролі комуністичної партії у практиці соціалістичного будівництва, виведенні на один щабель суспільної свідомості драматургів різних ідеологічних переконань. Однак серйозніші закиди стосувались іншого. Члени вченої ради вважали, що Н.Кузякіна дала нищівну характеристику п’єсам Олександра Корнійчука, зневаживши творчість найвпливовішого драматурга 30-60-х рр. А тим часом вона намагалася бути лише гранично чесною перед собою та своїми читачами. На противагу узвичаєному славослів’ю й запобігливим епітетам обрала тверезий і об’єктивний аналіз мистецького доробку недоторканного письменника. Віддаючи належне драматургічному хистові Корнійчука, дослідниці водночас добачила в його п’єсах і зраду художнього смаку, і поверхову ілюстративність, і закамуфльований під правдоподібність фальш. Цього Кузякіній не простили – вчена рада Інституту забалотувала її як таку, що не “відповідає посаді”.

Майже рік була фактично безробітною. Лише завдяки клопотанню академіка Миколи Бажана та інших впливових осіб перед партійними органами дістала змогу певний час викладати українську літературу в Київському театральному інституті ім. І.К.Карпенка-Карого як доцент, а згодом (після захисту в Москві 1970 р. докторської дисертації) і професор кафедри літератури й мови. Це був період серйозних, глибоких роздумів і, попри всі негаразди, – виняткового злету наукової думки дослідниці.

Нова монографія Н.Кузякіної “Драматург Іван Кочерга” (1968) стала небуденною подією українського літературознавства. Уперше глибоко і всебічно осмислювалася мистецька спадщина талановитого письменника, а разом і траєкторія його духовного руху – від провінційного російського театального діяча Кочергіна до оригінально-національного українського драматурга Кочерги. Книга, написана “розумною людиною для розумних людей”, як підкреслювала тієї ж міри розумна рецензентка Михайлина Коцюбинська, вирізнялася насамперед культурою думки, якій приступні “широке охоплення матеріалу, вільний лет асоціацій, здатність переводити суто фахові пи-

тання у план моральний і філософський, уміння не лишитися на рівні факту, а постійно робити висновки “для себе” і “для нас” із нелегкого і нерівного творчого шляху письменника”⁴.

Вдумлива праця над творчою біографією Кочерги виявилася світоглядне переломною для проникливої дослідниці. У літературознавчих і театрознавчих роботах Наталі Кузякіної дедалі виразніше й опукліше звучатиме тема України, її, наскільки це було можливо тоді, реальної громадянської історії. Відтоді і творчість Миколи Куліша, і Леся Курбаса вона розглядатиме вже у зв'язку з болючим національним питанням. **Аналіз новаторських естетичних шукань митців ітиме в парі з розлого аргументованою розмовою про трагічну долю патріотично налаштованого Таланту в умовах політичної несвободи.** Саме на цій переломній хвилі написано книжку “П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія” (1970), яка і своїм фактажем, і глибиною висвітлення мистецьких і суспільних проблем часу дотепер залишається взірцевою для українського театрознавства.

Більшу частину обсяжної монографії авторка присвятила плідній співпраці драматурга з режисером Лесем Курбасом. Затавровані як “ідейно ущербні” й “політично шкідливі” вистави “Народний Малахій”, “Миша Мазайло”, “Маклена Граса”, нарешті науково осмислювалися на рівні найвищих здобутків українського театру 20-30-х рр. Наталя Кузякіна тверезо формулювала й обґрунтовувала те, до чого неймовірно тяжко пробивалася тогочасна гуманітаристика. Це був вагомий сміливий внесок ученого у справу неспотвореного повернення культурі справжнього Куліша і справжнього Курбаса. Великий “березілець” Йосип Гірняк в еміграційних листах в Україну до своєї колеги Ірини Стешенко назвав працю Н.Кузякіної “новою сторінкою в нашому театрознавстві”, що “визиває на турнір сучасних молодих і майбутніх дослідників”⁵. Однак після 1970 р. впродовж двадцятилітнього періоду в Україні вже нічого кращого про Куліша і Курбаса не вийшло, та й вийти не могло.

Новий вал жорстоких репресій щодо української інтелігенції й нагінки на культуру та науку відбилися на розвиткові театрознавства, що зазнавало дедалі відчутніших утрат. Першорядні наукові й мистецькі сили мусили були покинути Україну. У Москві опинилися Неллі Корнієнко і Лесь Танюк, у Ленінграді – Наталя Кузякіна, яка в 1973 р. стала професором Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії, читала курс лекцій з історії театру народів СРСР, провадила семінарські заняття з аналізу драми.

⁴ Коцюбинська М. Уроки художника: Про книгу Наталі Кузякіної “Драматург Іван Кочерга” // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. – К., 2004. – Т. 2. – С. 207.

⁵ Див.: Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. – Нью-Йорк, 1985. – С. 159.

Переїзд до Росії не вплинув на наукові пріоритети Наталі Борисівни. Історія українського театру і драматургії залишалася в центрі уваги: вона далі досліджувала творчість Леся Курбаса, Миколи Куліша, Лесі Українки. Хоча й не мусила — ніхто б і не дорікнув за інші наукові орієнтації. Та й кому так дуже потрібні були ті імена там, у Ленінграді? Відповідала просто й лаконічно: “Треба, щоб вони знали – є українська культура”. Тому й долала шалений супротив різномасштабних ідеологів, аби пробитися до читача, вихід кожної книжки супроводився тяжкою і виснажливою боротьбою, їй удалося видати навчальні посібники “Українська драматургія початку XX століття. Шляхи оновлення” (1978), “Становлення української радянської режисури (1920 – поч. 1930-х років)” (1984), а також працю “Леся Українка і Олександр Блок” (1980), знову ж таки позначену інтелектуальною відвагою, наукова вартість якої належно оцінюється лише новітнім лесезнавством. Незвично об’єднавши в ній вершинні постаті українського і російського письменства початку XX ст., Наталя Кузякіна **обрала ракурс “подвійного зору”**, коли творчість одного митця можна роздивитися крізь призму іншого з позиції їхньої рівновеликості. Таким чином задекларована ідея культурної єдності означувала, по суті, ідею культурної паритетності, спрямованої на руйнування закорінених у суспільній свідомості комплексів “вищості” російської і “меншовартісності” української культури. Принцип “вільного перетікання” художніх явищ, покладений в основу книжки, давав змогу насправді вести мову про **глибинний розрив і різновекторність духовних інтенцій поета державної нації і поета нації бездержавної, поневоленої**. Як слушно зауважує нині Оксана Забужко, “штучно сконструйована шапка «єдинства общероссийского культурного процесса начала XX века» дозволила дослідниці-русистці висловити низку свіжих і оригінальних, надто для тодішнього лесезнавства ідей, котрі, в разі якби появились із середини українських студій, без грифу «общероссийскости», не мали б жодного шансу пройти крізь цензурні фільтри”⁶.

Справді, з ленінградської далечини Н.Кузякіна мала більше можливостей висловити живу наукову думку, але це аж ніяк не означало комфортного професійного буття. Навіть на тому острівці вільнодумства, яким був у 70-80-х рр. місцевий театральний інститут, вона почувалася чужою і малозрозумілою. Не тільки через україноцентризм як такий, її цікавили й інші теми, приміром, театральне мистецтво Прибалтики, що реалізувалося в публікації лекцій “Режисери естонського театру 1950-1970-х років. В.Пансо” (1968) та “Режисура театру «Ванемуйне» 1950-1970-х років” (1988), а з часом до кола наукових інтересів владно долучився Михайло Булгаков. Річ у тім, що підхід Наталі Кузякіної до

⁶ Забужко О. Notre Dame (D’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К., 2007. – С. 98.

культури був виразно націоцентричний. На противагу брежнєвським ідеологічним постулатам про злиття націй і формування єдиної радянської спільноти вона **розглядала історію театральних культур, виходячи насамперед із світоглядних позицій кожного народу, його етнопсихології, традицій, історичного досвіду, мови і мислення. Так формувалася думка про самотність, життєстійкість і незнищенність національних культур в умовах несформованої або втраченої державності.** На лекціях тих років вона могла дозволити собі говорити про Голодомор в Україні й геноцид у Вірменії, заперечувати прогресивну роль Петра І і героїчно вивищувати Мазепу, а Леніна з більшовиками називати великими демагогами. Усе це створювало навколо Наталі Борисівни атмосферу відчуження й мовчазного відторгнення серед викладацтва і навіть студентства.

Проте Наталя Борисівна наполегливо вчила студентів мислити самостійно. У семінарах з аналізу драми на початках заборонялося користуватися будь-якою критичною літературою. **Кожен мусив навчитися формулювати власні, а не транслювати чужі, хай навіть і розумні думки.** Мусив виробляти творче відчуття і розуміння п'єси, а не послуговуватися штампами чи узвичаєними судженнями. Професійна педагогіка Н.Кузякіної ґрунтувалася на ідеї поступового визрівання індивідуальності, її органічного проростання до власного духовного життя, тому на її лекціях студенти не отримували готові формули, а занурювалися в мистецькі проблеми, які потрібно було вчитися розв'язувати самим.

В останні роки життя Наталя Кузякіна зосередилася на дуже важливій для неї темі – “ГУЛАГ” і доля української інтелігенції 1920-1930-х рр.: їздила на Соловки, збирала свідчення про останні дні М.Куліша, Л.Курбаса, М.Зерова; видобувала зі сховищ КГБ і публікувала безцінні матеріали (“Архівні сторінки...”, 1992), прагнучи розкрити історичний і моральний сенс їх. Коментувала документи про зустріч Сталіна з українськими письменниками 1929 р. на тлі їхнього протесту проти антиукраїнської спрямованості п'єси М.Булгакова “Дні Турбіних”; донесення агентів і зізнання підслідного Миколи Куліша, намагаючись **при цьому зазирнути в душу зацькованої терором людини.** Разом з режисером Леонідом Анічкіним (Київська студія науково-популярних фільмів, творче об'єднання “Культурна спадщина”) створила цикл документальних фільмів під назвою “Моя адреса – Соловки” (1991-1992). Вважала, що кожне покоління має свої моральні засади й моральні обов'язки, і що люди її покоління страшенно завинили перед загиблими хоча б тому, що вірили у міфотворчість вождів, що їм не вистачило мужності зробити сміливий крок навіть після XX з'їзду компартії. **І вона намагалася, хай частково, спокутувати історичну провину покоління.**

Розвал радянської імперії і незалежність України Н.Кузякіна сприйняла, звісно ж, оптимістично – для неї це означало встановлення історичної справедливості. Комплекс “старшого брата” завжди був глибоко чужий їй. Та Кузякіна не була б Кузякіною, якби не вирізнялась і в цій ситуації. У розпал національного піднесення мала свій погляд на українську мовну проблему, побоювалася поспішливості її розв’язання, вважаючи, що для зміни масової свідомості потрібні глобальні суспільні перетворення, надто великий злам, на який у недалекому майбутньому не сподівалася. Хід її думок зводився до того, що головне – це здобуття й утримання державності, а мова може зачекати, бо ж і втрата її ще не означає загибелі народу. Що ж, навіть для неї, Кузякіної, очевидно, якісь речі до кінця близькими не були. При всій далекоглядності суджень. Тепер Наталю Кузякіну вже не розумів багато хто з її українських друзів. На емоційні прикри закиди, мовляв, Вам, Наталю Борисівно, не болить Україна, не ображалася. Відповідала з жалем, але, як завжди, нещадно правдиво: “Щоб зникли суперечності, моє покоління мусить вимерти”.

Наталя Борисівна відійшла від нас несподівано й передчасно, у 66-річному віці, не потішившись виданою в Англії (через рік після її смерті) книжкою про табірні театри на Соловках, залишивши у столі рукописи, які все ще чекають на публікацію, але передавши уроки власного життя майбутньому і своїм учням, що вчилися в неї не тільки професії, а й мужності та віри. Крім усього іншого – віри в те, “що навіть за найтемніших часів ми маємо право сподіватися бодай якогось промінця, не стільки від теорій і понять, скільки від непевного, мерехтливого і незрідка кволого світла, котре дехто у своєму житті і праці засвічує за будь-яких обставин і котрим осяває визначений йому на землі строк”. Це слова всесвітньо відомого мислителя Ганни Арендт із книжки з промовистою назвою “Люди за темних часів”. Вони, на мій погляд, якнайкраще пасують Наталі Борисівні Кузякіній.

Ольга Ванютина**LOVE STORY****(Наталя Борисовна Кузякина)**

Как известно, любят не за что-то, а просто так, если, конечно, это любовь. Нас, свой курс, Наталья Борисовна Кузякина любила: помогала всем незаметно, тихо, не ждала благодарности, ничего не требовала взамен. В институте она носила маску холодной отстранённости, усталой безучастности. С нами была открытой, участливой, великодушной.

Она честно учила профессии, закладывала основы, заставляла много читать, думать. Но истинное общение с ней начиналось вне института. Когда Наталья Борисовна оставалась один на один с собеседником и он был ей интересен, всё, о чём она рассуждала, поражало остротой взгляда: снималась шелуха обыденности и являлся новый смысл.

Главный урок, который она нам преподнесла: не ныть! Что бы ни случилось в жизни, любая беда, несправедливость не даёт тебе права показывать слабость, клянчить защиту. Заподозрив в человеке хлюпика, она холодела и как будто разочаровывалась. В ком-то уже навсегда. У неё был железный характер, сильная воля и непобедимая радость жизни. Этой-то радостью она нас и «заразила». Эта женщина излучала тепло и свет! Когда, удобно усевшись на диване, она что-то выжала, казалось, что жизнь ею прожита гладкая, благополучная. Когда она доказывала несостоятельность курсовой работы или дипломного сочинения, она преображалась в «железную леди», за плечами которой ощущался опыт многих битв и потрясений. В её мироощущении первичной была гармония. С собой она являла стать, уверенность, спокойствие. Это явно не совпадало с образом вечно рефлексирующего театроведа. И она закрылась, не найдя понимания, вела замкнутый образ жизни, имела ограниченный круг общения.

Нам, студентам, она исподволь, но настойчиво внушала мысль, что жизнь прекрасна в своей полноте. Да, можно иметь тонкую душевную организацию, нужно и необходимо её иметь, но нельзя все двадцать четыре часа в сутки вибрировать и страдать. И потому с нами она много шутила, красиво, заразительно смеялась, старательно опекала, интересовалась мелочами быта, следила за здоровьем, подкармливала общежитских, давала в долг деньги, кого-то одевала и обувала. А ещё Наталья Борисовна дарила нам книги. Каждый год всем по книжке: прозу, поэзию и т. д. В гости мы к ней ходили всем курсом. Кузякина прекрасно готовила, любила застолья. Помню, как мы с ней вдвоём стояли на кухне в её коммунальной квартире на Исаакиевской, 5. В конце коридора, в длинной комнате, заваленной книгами, журналами, бумагами, бурлила жизнь. Там ели пироги и смеялись мои однокур-

стики. Наталья Борисовна предложила мне попробовать неиспользованное тесто. Я отказывалась, ссылаясь на запреты есть немытое и сырое. Глупости, сказала Наталья Борисовна, чушь. Так вкусно, несказанно вкусно!» приговаривала она, уплетая тесто. Лицо её озарилось наслаждением. Это было искушение, и я сдалась!

Однажды мы шли по Садовой и она призналась, что очень много работает, так много, что на домашние дела совсем не хватает времени. И добавила: «Уже две недели не ела супа!» Жила я совсем рядом и пригласила её к себе. То, как ела Кузякина этот суп и салат из огурцов, надо было видеть! Её переполнял восторг, будто это не огурцы даже, не просто суп, а нечто такое... Остатки сметаны она, извинившись, подбирала корочкой хлеба. После чая, одобрительно оглядев мою комнату, она сказала: «Я бы на вашем месте обложила эту тахту подушками. Представьте: много-много подушек. Красиво и удобно!» И в задумчивости произнесла, что когда-то была хороша собой и нравилась мужчинам и, может быть, не случись ей стать критиком, была бы куртизанкой.

Многие из нас посвящали Наталью Борисовну в личную жизнь. Она любила давать советы, наставлять: с кем дружить, кого любить, не боялась брать на себя ответственность за чужую судьбу. При этом заблуждалась иногда классически, слепо веря лишь в собственную правоту.

Были у Натальи Борисовны и свои «пунктики». Она не любила коммунистов. В своих лекциях по истории театра народов СССР она перечисляла ошибки партии большевиков в национальной политике, подсмеивалась над лидерами коммунистического движения. Сегодня это стало нормой, а тогда, в конце семидесятых, её слова о вреде Октябрьского переворота, произнесённые в личной беседе, были откровением. Она обожала водевили и «носила» с идеей, что ни один театр Ленинграда не справится с этим универсальным жанром. Все знали и о её пристрастном отношении к «пятому пункту»: «Дался вам этот стареющий еврей!» (Если бы какой-то наш кумир был украинцем, она бы сказала что-нибудь смачное о хохлах). Мне кажется, что эта тема была нужна ей в жизни, как хорошая приправа для супа.

В нашем отношении к Наталье Борисовне сплетались многие чувства: уважение, привязанность, дружба. Но было ещё то, что невозможно определить словами. То, что обволакивает тебя запахом тёплых пирогов, драников со сметаной. И этот запах дразнит и манит воспоминаниями юности...

Вот такая история.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК ПРАЦЬ Н.Б. КУЗЯКІНОЇ

(упорядник Л.М. Бур'ян, науковий керівник В.П. Саєнко)

ОКРЕМІ ВИДАННЯ

1. Любомир Дмитерко: лит.-критич. очерк. – К.: Рад. письм., 1951. – 62 с.
2. Становление украинской советской драматургии (1917-1934 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.Б.Кузякина; Киев. гос. ун-т им. Т.Г.Шевченко, каф. истории укр. лит. – Измаил, 1952. – 13 с.
3. Нариси української радянської драматургії. Ч. 1. (1917-1934). – К.: Рад. письм., 1958. – 239 с.
4. Драматург Микола Куліш : лит.-критич. нарис. – К.: Рад. письм., 1962. – 203 с.
5. Нариси української радянської драматургії. Ч. 2. (1935-1960). – К.: Рад. письм., 1963. – 232 с.
6. Драматург Іван Кочерга. Життя. П'єси. Вистави. – К.: Рад. письм., 1968. – 259 с.: ілюстр., портр.
7. Драматург и театральный критик Иван Кочерга : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. наук: (820) / Ин-т истории искусств. – К., 1969. – 42 с.
8. П'єси Миколи Куліша: літ. і сценіч. історія. – К.: Рад. письм., 1970. – 455 с.: ілюстр., портр.
9. Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления: (на материале драм Леси Украинки): учеб пособие. – Л.: ЛГИТМИК, 1978 (вып. дан 1979). – 86 с.
10. Леся Украинка и Александр Блок: лит.-критич. очерк. – К.: Рад. письм., 1980. – 167 с.
11. Становление украинской советской режиссуры (1920 – нач. 30-х гг.): учеб. пособие. – Л.: ЛГИТМИК, 1984. – 79 с.
12. Режиссеры эстонского театра 50-70-х годов: (В.Пансо): лекция / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К.Черкасова. – Л.: ЛГИТМИК, 1986. – 51 с. – Библиогр. в примеч.: с. 48-50 (79 назв.)
13. Режиссура театра «Ванемуйне» 50-70 годов : лекция / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К.Черкасова. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 53 с.
14. Архівні сторінки...: [про долю укр. письменників М.Куліша, М.Хвильового, І.Дніпровського та стосунки між ними] / відп. за вип. Н.Гончаренко; Нац. асоц. українознавців. – К.: [б.в.], 1992. – 127 с.
15. Theatre in the Solovki Prison Camp / transl. from the russian by V.M.Meerovich. – Luxembourg: Harwood Academic Publishers, 1995. – 170 p.: photo, ill.

16. Театр на Соловках. 1933-1937. – СПб: изд-во “Дмитрий Буланин”, 2009. – 176 с.; иллустр.

ПУБЛІКАЦІЇ У ЗБІРНИКАХ

17. Проблеми національної форми в літературі // Вивчення української літератури в школі: зб. ст. / упоряд. П.Д.Мисник. – К., 1956. – С. 107-119.
18. Любомир Дмитерко // Литературные портреты: критико-биограф. очерки. – К., 1960. – Т. 2. – С. 232-318.
19. П'єси М.Куліша в “Березолі” // О.Є.Корнійчук і проблеми розвитку української радянської драматургії: тези доп. міжвуз. наук. конф. (Одеса, червень, 1965). – О., 1965. – С. 101-103.
20. Театрознавство // УРЕ / редкол.: М.П.Бажан (гол. ред.) [та ін.]. – К., 1965. – Т. 17. – С. 463-464.
21. Театр кінця XIX – початку XX ст. // Український драматичний театр : нариси історії. В 2 т. Т. 1. – К., 1967. – С. 329-470.
22. «Макбет» Шекспіра в постановках Леся Курбаса // Пьеса и спектакль: сб. ст. / ред.-сост. Е.С.Колмановский; отв. ред. А.З.Юфит ; ЛГИТМИК. – Л., 1978. – С. 50-66.
23. О пьесах Микола Кулиша: [післямова] // Кулиш М. Пьесы / авториз. пер. с укр. ; примеч. Н.Корниенко. – М., 1980. – С. 326-343.
24. «Свіччине весілля»...: [уринок] // Творческий мир писателя: лит.-крит. мат.-лы о творчестве укр. сов. писателей / сост. М.К.Наенко. – К., 1982. – С. 103-108.
25. Черты лирической драмы // Мир современной драмы: сб. науч. трудов / отв. ред. и сост. Е.С.Калмановский. – Л., 1985. – С. 72-89. – В содерж.: Тайны лирической драмы.
26. Лесь Курбас: [передмова] // Курбас Л. Статьи и воспоминания о Л.Курбасе. Литературное наследие / сост.: М.Г.Лабинский, Л.С.Танюк; редкол.: Н.Б.Кузякина, И.Ф.Драч, Л.С.Танюк. – М., 1987. – С. 5-46.
27. Михаил Булгаков и Демьян Бедный // М.А.Булгаков – драматург и художественная культура его времени: сб. ст. / сост. А.А.Нинов; науч. ред. В.В.Гудкова. – М., 1988. – С. 392-410.
28. За соловецькою межею // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи / заг. ред., передм. і прим. В.Ревуцького; упоряд. і техн. ред. О.Зінкевич. – Балтимор; Торонто, 1989. – С. 823-830.
29. Листи М.Куліша до О.Корнєєвої-Маслової / публ. та підготовка текстів Н.Кузякіної // Твори: у 2 т. / М.Куліш. – К., 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника. – С. 595-655.

30. Парижком: [уришок] / публ. та підготовка тексту, коментар Н.Кузякіної // Твори : у 2 т. / М.Куліш. - К., 1990. - Т. 2.: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / упоряд., підготовка текстів, вступна стаття та коментар Л.С.Танюка. - С. 340-352, 830.
31. «Патетична соната» Миколи Куліша та образи Ф.М.Достоевського // Тез. наук. конф., присвяч. 100-річчю М.Куліша, Херсон, 8-9 жовт. 1992 р. - Херсон, 1992. - С. 7-9.
32. Микола Куліш: [виступ на радіо, травень 1963] // Танюк Л. Твори: в 60-и томах. - К., 2006. - Т. 7 : Що-денники 1963 р. січень-червень. - С. 609-614.

ПУБЛІКАЦІЇ У ЖУРНАЛАХ

33. Народність літератури // Л-ра в шк. - 1955. - № 4. - С. 17-27.
34. Стиль письменника // Л-ра в шк. - 1956. - № 1. - С. 23-30.
35. Высокий полдень: к 50-летию Л.Дмитерко // Сов. Украина. - 1961. - № 3. - С. 63-65. - Без підпису.
36. Важливі проблеми: (про укр. драму початку ХХ ст.) // Дніпро. - 1964. - № 11. - С. 157-159.
37. Перші п'єси М.Куліша на сцені "Березоля": [з творчої історії театру під керівництвом Л.Курбаса] // Рад. літературознавство. - 1965. - № 7. - С. 8-19.
38. Іван Франко і театр // Наша культура. - Варшава, 1966. - № 11.
39. Куліш М. Невідомий уривок першої редакції "Комуни в степах" М.Куліша / передм. і публ. Н.Кузякіної // Рад. літературознавство. - 1967. - № 12. - С. 79-81.
40. Народжена революцією: [укр. рад. драматургія] // Укр. календар, 1967. - Варшава, 1967. - С.95-97.
41. Іван Кочерга: [укр. рад. драматург, 1881-1952] // Укр. мова і л-ра в шк. - 1968. - № 12. - С. 18-27.
42. Микола Куліш: (до 75-річчя з дня народження) // Укр. мова і л-ра в шк. - 1968. - № 1. - С. 10-18.
43. «Свіччине весілля» Івана Кочерги // Рад. літературознавство. - 1968. - № 12. - С. 66-78.
44. Іван Кочерга - театральний критик // Рад. літературознавство. - 1969. - № 6. - С. 25-38.
45. Леді Макбет та інші: [про творч. шлях укр. драм. актриси Л.М.Гаккебуш] // Вітчизна. - 1969. - № 3. - С. 192-194.
46. Микола Куліш: [про творчість укр. драматурга] // Театр. - 1969. - № 6. - С. 37-49: фот.
47. Про художню своєрідність драматичних творів // Укр. мова і л-ра в шк. - 1969. - № 5. - С. 13-21.

48. «Друже мій Ладушко...»: фрагменти одного кохання : [про М.Куліша] // Вітчизна. – 1970. – № 3. – С. 194-201. – (Біля чистих джерел).
49. Іван Дніпровський: (до 75-річчя з дня народження) // Укр. мова і л-ра в шк. – 1970. – № 3. – С. 78-79.
50. Над сторінками Лесі: [про творчість Лесі Українки] // Вітчизна. – 1971. – № 1. – С. 166-172.
51. Рух і контрасти: до 90-річчя від дня народження Івана Антоновича Кочерги // Вітчизна. – 1971. – № 10. – С. 178-184.
52. Куліш М.Г. З неопублікованих листів М.Г.Куліша / публ.: Н.Кузякіна, М.Острик // Рад. літературознавство. – 1972. – № 8. – С. 71-78.
53. Богатство советского театра // Дружба народов. – 1973. – № 5. – С. 237-242.
54. Поговорим о Дон Кихоте: [про постановки п'єс О.Володіна «Дульсінея Тобоська» у Моск. худож. театрі ім. М.Горького та Д.Вассермана і Д.Деріона «Людина з Ламанчі» у Київ. укр. драм. театрі ім. І.Франка] // Радуга. – 1973. – № 3. – С. 168-171.
55. Альтовий голос юности: [інсценізація (автори Б.Антків і С.Данченко) роману О.Гончара «Прапороносці» у Львів. укр. драм. театрі ім. М.Заньковецької] // Театр. – 1975. – № 12. – С. 13-17.
56. Неистребимость человечности: [інсценізація А.Лайвеса «На задвірках» за однойм. повістю О.Лутса в театрі «Ванемуйне», Тарту] // Театр. – 1975. – № 4. – С. 39-43.
57. Театр Леси Украинки // Дружба народов. – 1978. – № 4. – С. 226-235.
58. В наши дни: Александр Блок, 1880-1980 // Театр. – 1980. – № 11. – С. 27-33.
59. Лирические драмы А.Блока и театр // Нева. – 1980. – № 11. – С. 196-205.
60. Эвальд Хермакюла: [актор і режисер театру «Ванемуйне», Тарту] // Театр. – 1980. – № 2. – С. 65-76.
61. Эпп Кайду: [эстон. режисер і актриса, 1915-1976] // Театр. – 1980. – № 10. – С. 101-108.
62. Судьбы максималистов: (пьеса П.Путныня «Сладкая ноша верности» в Худож. театре Латв. ССР им. Я.Райниса, Рига) // Театр. – 1981. – № 7. – С. 22-27.
63. С благодарностью за смех: (о спектакле «Блаженный остров» по пьесе М.Кулиша «Так погиб Гуска» в Рус. драм. театре ЭССР, Таллин) // Театр. – 1983. – № 7. – С. 49-53.
64. Воспитать ученика: (педагогическая деятельность Л.Курбаса) // Театр. – 1987. – № 9. – С. 71-79.
65. Курбас Лесь. Из творческого наследия / публ. и пер. Н.Кузякиной // Театр. – 1987. – № 9. – С. 54-60.
66. За соловецькою межею: листи М.Зерова, М.Куліша, Г.Епіка, В.Підмогильного (тридцять роки) // Київ. – 1988. – № 7. – С. 111-134.
67. Куліш М. Листи М.Куліша до І.Дніпровського / вступ, підгот. тек-

- стів і прим. Н.Б.Кузякіної // Рад. літературознавство. – 1989. – № 2. – С. 24-25, 35-38.
68. Наталя Кузякіна: “Навіть втрата мови не означає загибелі народу” / інтерв’ю вів О.Гаяс // Україна. – 1989. – № 35. – С. 3-5, 21: фотогр.
69. Олександр Довженко та Лесь Курбас : [роздуми про вплив Л.Курбаса на творчість О.Довженка] // Укр. театр. – 1989. – № 6. – С. 8-11; Дніпро. – 1994. – № 9-10. – С. 38-44.
70. Аверченко негодует...: [передм. та підготовка до публікації статей А.Аверченка, в яких відбилось ставлення автора до видатних діячів культури, що підтримали нову, більшовицьку, владу] / Н.Кузякіна, Т.Катасонова // Театральная жизнь. – 1990. – № 7. – С. 19.
71. Автопортрет // Слово і Час. – 1990. – № 6. – С. 65-68.
72. Дело № 1255. Вместо завещания: [док. матеріали до біографії М.Куліша. Останні роки] // Московский наблюдатель. – 1991. – № 2. – С. 17-20.
73. Листи І.Дніпровського до Льва Толстого / вступ і підгот. текстів Н.Кузякіної // Слово і Час. – 1991. – № 7. – С. 35-38.
74. Несподіваний сюжет: із слідчої справи Миколи Куліша // Київ. – 1991. – № 11. – С. 130-135.
75. Изгнание Дон-Кихота: [про погляди В.Короленка на діяльність А.Луначарського] // Театр. жизнь. – 1992. – № 9-10. – С. 10-11.
76. Літературні портрети Івана Дніпровського // Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 123-124.
77. Людина і народ – на лезі долі...: [про культуру України] // Сучасність. – 1992. – № 11. – С. 121-127.
78. Щедре літо Миколи Куліша // Український театр. – 1992. – № 6. – С. 2-13: фотогр.
79. Галицький актор: необхідні творчі силуети // Український театр. – 1993. – № 5. – С. 13-15, 18.
80. За соловецким пределом: [про Соловецький театр, яким у 1935-1937 рр. керував Л.Курбас] // Театральная жизнь. – 1993. – № 10. – С. 30-31.
81. “Ув’язнений за суворою ізоляцією...”: з роздумів над долею Миколи Куліша // Київ. – 1993. – № 7. – С. 117-126.
82. Запізнілий відгук: [про творчість драматурга І.Алексевича (Іларіон Чолган)] // Український театр. – 1994. – № 2. – С. 8-9.
83. Встреча Сталина с украинскими писателями: о М.Кулише // ART LINE. – 1998. – № 12. – С. 30.
84. Дело № 1255. Вместо завещания: [про арешт М.Куліша в 1934 р.] // Степ. – 2002. – № 11. – С. 51-59.
85. Микола Куліш : фрагм. неопублікованої книги // Кіно. Театр. – 2003. – № 6. – С. 18.

ПУБЛІКАЦІЇ У ГАЗЕТАХ

86. Поети революційної Угорщини // Літературна газета. – 1950. – 19 січня.
87. Выдающийся реалист: [до 45-х роковин смерті І.К.Тобілевича (Карпенка-Карого)] // Придунайська правда. – 1952. – 14 сентября.
88. Проблеми національної форми в літературі // Літ. газ. – 1955. – 9 червня.
89. Деякі підсумки практичних занять: [про практичні й семінарські заняття в курсі літератури] // За наукові кадри. – 1956. – 5 грудня.
90. Спекуляція на спекуляції: [про постановку п'єси О.Штейна “Заплутаний вузол” у Російському драм. театрі ім. Іванова, Одеса] / Н.Б.Кузякіна, О.В.Флоровська // За наукові кадри. – 1957. – 3 жовтня.
91. Кохання є: велике, правдиве, чисте // Комсомольське плем'я. – 1959. – 8 квітня.
92. Класика і сучасність: [нотатки про сучасну укр. прозу] // Літературна Україна. – 1962. – 12 червня.
93. Могутній талант: до 70-річчя з дня народження М.Куліша // Літературна Україна. – 1962. – 18 грудня.
94. Наслідування традицій: [про гастролі французького театру “Комеді франсез” у Києві] // Радянська Україна. – 1964. – 1 липня. – Підпис: К.Борисюк.
95. Шекспір: [до 400-річчя від дня народження В.Шекспіра] // Радянська Україна. – 1964. – 25 квітня.
96. І.Кочерга та Г.Якутович // Вісті з України. – 1965. – № 25*.
97. Несподіванки під час зустрічі: [про гастролі Ленінгр. акад. театру ім. О.С.Пушкіна в Києві] // Радянська Україна. – 1965. – 26 лютого. – Підпис: К.Борисюк.
98. Новими шляхами: (Український театр 20-х рр.) // Вісті з України. – 1965. – № 16*.
99. Спадщина Івана Дніпровського: до 70-річчя з дня народження // Літературна Україна. – 1965. – 9 березня.
100. Сцена і молодий режисер: [Харк. драм. театр ім. Т.Г.Шевченка] // Рад. Україна. – 1965. – 6 червня.
101. Чувство музыкальной точности: «Патетическая соната» Миколи Кулиша на сцене театра им. И.Франко // Рабочая газета. – 1966. – 24 марта.
102. З листів Миколи Куліша / передм. Н.Кузякіної // Літературна Україна. – 1972. – 8 вересня.
103. «Патетична соната» польською: [про переклад п'єси М.Куліша “Патетична соната”, надрук. у польськ. журн. “Діалог”, 1972, № 4-5] // Літературна Україна. – 1973. – 19 січня.
104. На крутых выражах // Вечерний Ленинград. – 1975. – 27 сентября.
105. Похождения Чичикова // Ленинградская правда. – 1975. – 10 января.
106. Старая и вечно новая история // Вечерний Ленинград. – 1975. –

- 28 октября.
107. Три дня из жизни // Вечерний Ленинград. – 1975. – 4 апреля.
108. Свидетельство для будущего // Вечерний Ленинград. – 1976. – 1 марта.
109. Тойлы, дочь чабана: [про студентку Т.Хидирову] // Туркменская искра. – 1980. – 3 февраля.
110. «Рабочий» фестиваль: [про респ. фестиваль сучас. рад. драматургії] // Советская Эстония. – 1984. – 10 ноября.
111. Главный режиссер «Ванемуйне» в работе: [про гол. режисера Тартуск. театру «Ванемуйне» А.Э.Керче] // Советская Эстония. – 1986. – 18 мая.
112. Микола Кулиш в Одессе // Вечерняя Одесса. – 1987. – 20, 21, 22 октября.
113. Возвращение Кулиша: театральное обозрение // Сов. культура. – 1988. – 1 октября. – С. 10.
114. «Говорим и показываем...»: [театр «Комедіум»] // Вечерняя Одесса. – 1988. – 14 ноября.
115. Микола Куліш у “Гарті”, УРБИНО і ВАПЛІТЕ // Літературна Україна. – 1988. – 4, 11, 25 лют., 3 берез.; Рад. Таврія. – 1989. – 11, 15, 18, 20, 22, 25, 27, 29 квіт.; 11, 23, 25 травня.
116. От Тоффеля к Воланду: [оповід. О.Купріна “Звезда Соломона” і роман М.Булгакова “Мастер и Маргарита”] // Вечерний Ленинград. – 1988. – 2, 3, 4 февраля.
117. По следам Меф. Ис. Тоффеля: [про зв’язок образів оповідань О.Купріна «Звезда Соломона» з образами роману М.Булгакова «Мастер и Маргарита»] // Литературная Россия. – 1988. – 22 июля. – С. 22.
118. Прозріння і туга Куліша: [про п’єсу М.Куліша “Зона”] // Культура і життя. – 1988. – 15 травня.
119. Хтось має починати!: роздуми про сучасне прочитання п’єс М.Куліша // Культура і життя. – 1988. – 16 жовтня.
120. «Мне снился монастырь...»: о «Беге» М.Булгакова // Литературная Россия. – 1989. – 16 июня. – С. 21-22.
121. Голос из подвала: [зі слідчої справи Миколи Куліша] // Комсомольское знамя. – 1991. – 17 сентября.
122. Кто автор “Тихого Дона”? Претендент номер ... 0 – есаул Шолохов М., Родіонов І. // Час пик. – 1991. – 7 октября. – С. 10.
- Докази щодо авторства роману базуються на щоденникових записках І.Дніпровського, які він вів під час Першої світової війни, працюючи разом з І.Родіоновим у редакції газети Південно-західного фронту “Армейский вестник”.*
123. За соловецькою межею: (ув’язнення М.Г.Куліша) // Радянська Таврія. – 1992. – 5, 12 грудня.

РЕЦЕНЗУВАННЯ. РЕДАГУВАННЯ.

124. Більше творчого неспокою: [про збірку віршів С.Крижанівського “Під зорями радянськими”] // Вітчизна. – 1951. – № 1. – С. 172-173.
125. Важливі проблеми // Дніпро. – 1964. – № 11. – С. 157-159. – Рец. на кн.: Українська драматургія початку ХХ століття / О.Ф.Ставицький; АН УРСР. Ін-т літератури. – К.: Наук. думка, 1964. – 128 с.
126. Віч-на-віч з власним життям: [про кн. Ю.Смолича «Розповідь про неспокій»] // Вітчизна. – 1969. – № 5. – С. 170-177.
127. Ґрунтовне дослідження // Жовтень. – 1954. – № 3. – С. 120-122. – Рец. на кн.: Сурков Е., К.А.Тренев / Е.Сурков. – М.: Сов. писатель, 1953. – 429 с.
128. Зустріч з зарубіжними театрами // Рад. Україна. – 1964. – 10 жовт. – Підпис : К.Борисюк. – Рец. на кн.: Зустрічі з зарубіжними театрами / В.Гаккебуш. – К.: Мистецтво, 1964. – 154 с.
129. Зустріч з зарубіжними театрами // Театральна культура: наук. міжвід. щорічник / М.К.Йосипенко (гол. ред.) [та ін.]. – К., 1966. – С. 228-229. – Рец. на кн.: Зустрічі з зарубіжними театрами / В.Гаккебуш. – К.: Мистецтво, 1964. – 154 с.
130. Курбас Лесь. Статїи и воспоминания о Л.Курбасе. Литературное наследие / сост.: М.Г.Лабинский, Л.С.Танюк; вступ. ст. Н.Б.Кузякиной; редкол.: Н.Б.Кузякина [и др.]. – М.: Искусство, 1987. – 463 с., 28 л. ил.
131. Оповідання Яна Дрди: [про збірник оповідань “Німа барикада”] // Радянська Україна. – 1950. – 8 червня.
132. Потрібна книга // Рад. літературознавство. – 1958. – № 4. – С. 140-144. – Рец. на кн.: Українська радянська драматургія за сорок років / Є.І.Старинкевич. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – 115 с.
133. [Рецензія] // Література в шк. – 1954. – № 2. – С. 80-83. – Рец. на кн.: Введение в литературоведение / Г.Л.Абрамович. – М.: Учпедгиз, 1953. – 318 с.
134. [Рецензія] // Література в шк. – 1956. – № 5. – С. 76-79. – Рец. на кн.: Введение в литературоведение / Л.Щепилова. – М.: Учпедгиз, 1956. – 318 с.
135. [Рецензія] // Художник и сцена: Сборник / редкол.: А.П.Васильев [и др.]. – М., 1988. – С. 372-377. – Рец. на кн.: Становлення української радянської сценографії / І.Вериківська. – К.: Наукова думка, 1981. – 204 с.

ВИСТУПИ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ (деякі)

136. Поэтическая драма (Леся Украинка и А.Блок) // Науч. конф. профессорско-преподавательского состава за минувший год. Секция театроведения, 19-21 ноября 1975, Ленинград.
137. Принципы построения курса истории театра народов СССР //

Всесоюз. семинар преподавателей истории сов. театра и специалистов по современным проблемам развития драматургии и театрального искусства, 28-30 января 1975, Ленинград.

ЛІТЕРАТУРА ПРО ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ

138. У президії СПУ: [зокрема про прийняття Н.Кузякіної до Спілки письменників України] // Літературна Україна. – 1956. – 1 березня.
139. Вакуленко Д.Т. Кузякіна Наталя Борисівна // Укр. літературна енциклопедія / І.О.Дзевєрін (відп. ред.) [та ін.]. – К., 1995. – Т. 3. – С. 88: портр.
140. Наталя Кузякіна // Письменники Радянської України: довідник / упоряд. О.Килимник. – К., 1960. – С. 279 : фотогр.
141. Кузякіна Наталя Борисівна // Укр. письменники: біобібліографічний словник: у 5 т. / уклали: О.І.Черкашин [та ін.]; редкол. О.І.Білецький (голова) [та ін.]. – К., 1965. – Т. 4: Радянська література. – С. 815-816.
142. Наталя Кузякіна // Письменники Радянської України: біобібліогр. довідник / уклад О.Петровський. – К.: Рад. письм., 1966. – С. 361: фотогр.
143. Наталя Кузякіна // Письменники Радянської України: біобібліогр. довідник / упоряд.: О.Килимник, О.Петровський. – К., 1970. – С. 236: фотогр.
144. Кузякіна Наталя Борисівна: [біогр. довідка і бібліогр. список праць] // Бібліографічний покажчик друкованих праць вчених кафедри української літератури ОДУ ім. І.І.Мечникова [по липень 1991 р.] / упоряд.: Є.В.Савельєва, П.Т.Маркушевський. – О., 1991. – С. 32-33.
145. Кузякіна Наталя Борисівна // Митці України: енциклопедичний довідник / за ред. А.В.Кудрицького. – К., 1992. – С. 340.
146. Кузякин Б.Г. Послесловие к кн: Кузякина Н.Б. Театр на Соловах. 1933-1937. – СПб: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2009.
147. Лабінський М. Кузякіна Наталя Борисівна // Мистецтво України: біогр. довідник / за ред. А.В.Кудрицького. – К., 1997. – С. 342.
148. Кузякіна Наталя Борисівна // Кіномистецтво в Україні в біографіях: (кінодовідник) / Н.Капельгородська [та ін.]. – К., 2004. – С. 319.
149. Українська радянська культура за 40 років (1917-1957): бібліогр. покажч. Вип. 1 (освіта, наука, література, літературознавство і критика) / склали: М.І.Багрич [та ін.]. – Х. : Вид-во Кн. палати УРСР, 1960. – 418 с. – Із змісту: с. 283, 368.
150. Бібліографія. Лесь Курбас, “Молодий театр”, “Кийдрамте”, “Березіль” // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, - документи / заг. ред., передм. і прим. В.Ревуцького; упоряд., техн. ред. О.Зінкевич. - Балтимор; Торонто, 1989. - С. 955, 957, 965, 974.

151. Видавництво “Радянський письменник”. 1933-1983 / упоряд. В.Я.П’янов. - К. : Рад. письменник, 1983. - 278 с. - Із змісту: с. 240.
152. Волицька Ірина Пам’яті Наталі Борисівни Кузякіної // Слово і Час. – 1994. – № 7. – С. 90-93; Укр. театр. – № 5. – С. 30: фотогр.
153. Деревянко Борис. Наталья Борисовна Кузякіна: [некролог] // Вечерняя Одесса. – 1994. – 24 мая.
154. Кузякіна Наталія Борисівна: [некролог] // Культура і життя. – 1994. – 28 трав. – Підпис: Спілка театральних діячів України.
155. Наталя Кузякіна: [некролог] // Літ. Україна. – 1994. – 9 черв. – Фотогр. – Підписи: М.Косів, М.Жулинський, І.Дзюба, І.Драч, Ю.Мушкетик, Лесь Танюк, Л.Новиченко, О.Костюк, Р.Пилипчук, М.Наєнко, М.Коцюбинська, В.Мельник, І.Волицька.
156. Волинський К.П. Критика та літературознавство (1946-1967 pp.) / К.П.Волинський, Л.М.Коваленко // Історія української літератури. – К., 1971. – Т. 8: Література післявоєнного часу (1946-1967) / відп. ред. Л.М.Новиченко. – Із змісту: [про творчість Н.Кузякіної]. – С. 525, 529, 538.
157. Волицька І. Уроки Наталі Кузякіної: до 80-річчя від дня народження // Дивослово. – 2008. – № 9. – С. 60-64; Слово і Час. – № 12. – С. 32-39. – Передм. до передр.: Коцюбинська М. Гідна пам’яті й пошани.
158. Гуменюк Віктор. Автопортрет: [зокрема про Н.Б.Кузякіну] // Слово і Час. – 2007. – № 10. – С. 86.
159. Дутчак Г. “Вчена Рада рішуче осудила...”: [йдеться про статтю Н.Б.Кузякіної “Народжена революцією”, в якій, на думку тодішньої вченої ради Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, викривлено висвітлюється 50-річний шлях розвитку української радянської драматургії] // Кіно. Театр. – 2003. – № 6. – С. 17: фотогр.
160. Історія української літератури ХХ століття. У двох кн. Кн. друга. Друга половина ХХ століття / за ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998. – 454 с. – Із змісту: [про творчість Н.Б.Кузякіної]. – С. 426, 427.
161. Костенко Анатоль. Чи в замкненому колі? // Літературна Україна. – 1981. – 27 жовтня.
162. Корнієнко Н.М. Лесь Курбас. Репетиція майбутнього / Мал. С. Маслобойщикова. – К.: Факт, 1998. – 469 с.: Ілюстр. – Із змісту: с.6, 322, 162.
163. Корнієнко Н.Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887-1937). – К.: Гос. центр театального искусства им. Леся Курбаса, 2005. – 408 с. – Із змісту: с. 347.
164. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас. Репетиція майбутнього / Макет і худ. ред. О.Г. Григора. – К.: Либідь, 2007. – 328 с. – Із змісту: с. 241.
165. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – до-

- кументи / заг. ред., передм.; прим. В.Ревуцького; упоряд., техн. ред. О.Зінкевич. - Балтимор; Торонто : Укр. вид во "Смолооскип" ім. В.Симоненка, 1989. - 1026 с. - Из змісту: С. 903.
166. Ніколаєв В. Самостійність дослідника // Прапор. - 1964. - № 2. - С. 79-81.
167. Сасенко В.П. Науковий світ професора В.В.Фашенка в контексті українського літературознавства 2-ї половини ХХ віку: [зокрема про Н.Б.Кузякіну] // Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць / Н.М.Шляхова (відп. ред.) [та ін.]. - О., 2000. - Вип. 6. - С. 262-274.
168. Скора О. Шануймо свої самоцвіти : (з бесід під час Кулішівських днів на Херсонщині з дослідниками творчості М.Куліша Н.Кузякіною та Л.Залеською-Онишкевич, українським літературо- й театрознавцем зі США) // Наддніпрянська правда. - 1993. - 12 березня.
169. Танюк Л.С. Слово. Театр. Життя : вибране в 3-х т. - К. : «Альтерпрес», 2003. -
Т. 2. Театр. - 819 с. - Из змісту : С. 148, 337, 368, 577, 587-588.
Т. 3.. Життя - 828 с. : 12 ілюстр. Из змісту: С. 772-773.
170. Хрестоматія з української літератури ХХ сторіччя / упоряд.: Є. В. Федоренко, П.Малар. - Нью-Йорк: Вид-во Шкільної Ради - УККА, 1978. - 432 с. - Из змісту: [про Н.Кузякіну]. - С. 271.
171. Шайкевич Ирина. Дороже многих радостей / И.Шайкевич; сост. О.И.Бирштейн. - О.: Друк, 2002. - 336 с.: ил. - Из змісту: [Зустріч з Н.Кузякіною в ОДНБ ім. М.Горького 1991 р.] - С. 193-194: фот.; [Зленко Г.Д. Поле притяжения : про Н.Б.Кузякіну - друга родини одеських педагогів Шайкевичів]. - С. 251.
172. З приватних колекцій: фото з архіву доньки З.Мороза Л.З.Мороз: [на фото: Захар Мороз (у центрі), Наталя Кузякіна, Леонід Коваленко, 1950-ті роки] // Слово і Час. - 1999. - № 11. - С. 13: фотогр.

ВІДГУКИ НА ПРАЦІ

“Нариси української радянської драматургії”

173. Світличний Іван. Напередодні історико-літературного синтезу // Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті / І.Світличний. - К., 1990. - С. 332-349; Дніпро. - 1964. - № 12. - С. 144-151.
174. Логвиненко Михайло. Що знижує принциповість розмови // Дніпро. - 1964. - № 12. - С. 151-154.
175. Старинкевич Єлизавета. Хибні положення в цікавій книзі // Літературна газета. - 1958. - 5 серпня.
176. Чалмаєв В.В. В области «белых пятен» // Дружба народов. - 1959. - № 2. - С. 263-264.

177. Шевчук Валерій. На березі часу. Мій Житомир. Власний кореспондент: [згадка про кн. і позитивне враження від неї] // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 203, жовтень. – С. 144.
178. Шлапак Дмитро. З хибних позицій // Радянська культура. – 1964. – 15 берез. – Рец. на кн.: Нариси української радянської драматургії / Н.Б.Кузякіна. – К.: Рад. письм., 1958-1963. – 2 ч.

“Драматург Микола Куліш”

179. Бойко Л.С. Наталія Кузякіна “Драматург Микола Куліш” // Література в шк. – 1962. – № 5. – С. 83-86.
180. Ніколаєв В. Образ художника // Прапор. – 1963. – № 1. – С. 60-62.
181. Пархоменко М. Кузякіна - М.Куліш (“Театр”) : [відгук М.Пархоменка на кн. Н.Кузякіної “Драматург Микола Куліш”. К. : Рад. письменник, 1962 в журн. “Театр”. 1963. № 6]// Танюк Л. Твори : в 60-и томах. - К., 2006. - Т. 8 : Щоденники 1963 р. липень-грудень. - С. 60-64.
182. Пархоменко Михайло. Книга о драматурге // Театр. – 1963. – № 6. – С. 91-92.
183. Старинкевич Єлизавета. Перша монографія про Миколу Куліша // Літературна Україна. – 1962. – 14 грудня.
184. Сахновський-Панкєєв В.О. Художник і час // Рад. літературознавство. – 1963. – № 3. – С. 137-138.
185. Танюк Лесь. Мудрость из поисков // Дружба народов. – 1968. – № 9. – С. 267-289.

“Драматург Іван Кочерга. Життя. П'єси. Вистави”

186. Коцюбинська Михайлина. Уроки художника: про кн. Наталі Кузякіної «Драматург Іван Кочерга» // Мої обрії: в 2 т. / М.Коцюбинська – К., 2004. – Т. 2. – С. 207; Дніпро. – 1968. – № 12. – С. 139-142.

“Леся Українка и Александр Блок: лит.-критич. очерк”

187. Забужко Оксана. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К., 2007. – Із змісту: С. 98, 390, 405, 418, 434, 451, 506.
188. Ткаченко П. «...Мы дети страшных лет России...» // Литературная газ. – 1981. – 27 мая.

“Народжена революцією”

189. Бобошко Юрій, Костюк Юрій. Кому це вигідно? / Ю.Бобошко, Ю.Костюк // Літературна Україна. – 1967. – 23 червня.

“За соловецькою межею”

190. Тельнюк Станіслав. Я – істина... Я – справедливість: [про документальну оповідь Н.Кузякіної “За соловецькою межею”] // Літературна Україна. – 1988. – 15 вересня.

ПОСИЛАННЯ НА ПРАЦІ Н.КУЗЯКІНОЇ (деякі)

191. Вакуленко Д.Т. Сучасна українська драматургія 1945-1972 : основні тенденції розвитку / відп. ред. С.А.Крижанівський. - К. : Наук. думка, 1976. - 228 с. - Із змісту : с. 9, 18.
192. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса: навч. посіб. / Г.Веселовська. -К.: [ДЦТМ ім. Леся Курбаса], 2004. - 316 с. - Із змісту: с. 174, 178. - Цитати зі ст.: Леді Макбет та інші // Вітчизна. - 1969. - № 3. - С. 1993.
193. Гай Є. Біблійний текст у драматургії Миколи Куліша // Слово і Час. - 2008. - № 7. - С. 51. - Бібліогр. посилання на працю: Становление украинской советской режиссуры. - Л., 1984.
194. Голобородько Ярослав. Духовні простори Миколи Куліша: Монографія. - Херсон, 1996. - 208 с.
195. Голобородько Ярослав. Літературний процес Таврійського краю: Навчально-методичний посібник. - Херсон, 2000. - 128 с.
196. Голобородько Ярослав. Микола Куліш: сучасний погляд: Навч. посібник. - Харків: Основа, 2004. - 143 с. - Із змісту: С. 29, 86, 114, 125, 131; Цитати: С.124, 128, 132, 141.
197. Голобородько Ярослав. Національний геніалітей (Курбас, Куліш, Крушельницький) // Слово і Час. - 2006. - №1. - С. 72-84. - Із змісту: С.80, 81, 83.
198. Голобородько Ярослав. Українська література. Микола Куліш: Усе для школи, 11 кл. - Львів; Київ, 2001. - Вип. 11. - 62 с. - Із змісту: С. 18, 19, 58-60, 62.
199. Голобородько Ярослав. Художньо-естетична цивілізація Миколи Куліша: Монографія. - Херсон, 1997. - 314 с.
200. Гуменюк Віктор. Шлях до "Одержимої": творче становлення Лесі Українки-драматурга: монографія / В.Гуменюк. - Сімферополь: Таврія, 2002. - 230 с. - Бібліографічні посилання на праці Н.Кузякіної. - С. 192.
201. Дубина М. Магістралями життя: (про драматургію Любомира Дмитерка) // Рад. літературознавство. - 1971. - № 3. - С. 48. - Посилання на кн.: Любомир Дмитерко. - К., 1951.
202. Дубина М.І. Творчість Любомира Дмитерка / М.І.Дубина. - К.: Вища шк., 1977. - 208 с. - Із змісту: с. 15, 50, 147, 205. - Цитати з кн.: Любомир Дмитерко. - К., 1951. - С. 7, 19, 34.
203. Історія української літератури. У двох кн. Кн. перша (1910-1930-ті роки) / за ред. В.Г.Дончика. - Друге вид., стереотип. - К.: Либідь, 1994. - 784 с. - Із змісту: с. 175. - Цитати з кн.: Драматург Іван Кочерга. - К., 1968. - С. 106-107.
204. Історія української літератури. У 8 т. Т. 8. Література післявоєнного часу (1946-1967) / відп. ред. Л.М.Новиченко. - К.: Наук. думка, 1971. - 572 с. - Із змісту: с. 229, 525, 529, 538. - Цитати з кн.: Драматург Іван Кочерга. - К., 1968. - С. 235-236.

205. Історія української літератури ХХ століття. У двох кн. Кн. перша. Перша половина ХХ століття: підручник / за ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998. – 462 с. – Із змісту: с. 384, 416, 417.
206. Кочерга І. Драматичні твори / Іван Кочерга. – К.: Наук. думка, 1989. – 734 с. – Із змісту: с. 14, 15, 18. – Цитати з кн.: Драматург Іван Кочерга. – К., 1968. – С. 61, 70, 106-107.
207. Мамчур І. Драматична поезія Івана Кочерги і музика / І.Мамчур. – К.: Муз. Україна, 1987. – 120 с. – Із змісту: с. 62, 73. – Цитати з кн.: Драматург Іван Кочерга. – К., 1968. – С. 139-140.
208. Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / В.Ревуцький. – Нью-Йорк: Слово, 1985. 201 с. – Із змісту: с. 30, 40, 55, 60, 159. – Цитати з кн.: П'єси Миколи Куліша. – К., 1970. – С. 30, 40, 55, 60, 159.
209. Станішевський Ю.О. Театр, народжений революцією: нариси укр. рад. театральної культури 1917-1987 рр. / Ю.О.Станішевський. – К.: Мистецтво, 1987. – 242 с. Із змісту: с. 241. – Цитати з кн.: Нариси української радянської драматургії. Ч. 1. 1917-1934. – К., 1958. – С. 208.
210. Танюк Л. Твори: в 60-и томах. Т. 9: Щоденники 1964 р. – К.: Альтерпрес, 2006. – 888 с. – Із змісту: С. 525-528. Цитати з кн. “Нариси української радянської драматургії. Ч. 1. 1917-1934”. – К., 1958.
211. Хороб Степан. Іван Кочерга – теоретик драми // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнар. конф., присвяч. 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті (Львів, 23-25 жовт. 1998 р.). – Львів, 1999. – Ч. 1. – С. 409-415. – Із змісту: с. 409-412. – Цитати з кн.: Драматург Іван Кочерга. – К., 1968. – С. 161.
212. Хороб Степан. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття: (неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С.Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с. – Із змісту: с. 10, 145, 205, 299, 308, 380, 388, 389, 399.

ПРИСВЯТИ Н.КУЗЯКІНІЙ

213. Гуменюк Віктор. Над сторінками Лесі Українки: ст., дослідження. – Сімферополь: Бізнес-Інформ, 1999. – 64 с. – Автор свою книгу присвятив Н.Б.Кузякіній.

РЕЦЕНЗІЯ НА ПЕРШЕ ВИДАННЯ

214. Пилипчук Р.Я. Наталія Борисівна Кузякіна: біобібліографічний показник літератури / упорядник Л.М.Бур'ян. – Одеса, 2009. – 36 с. // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. – 2009. – Вип. 4-5. – С. 498-503.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Абрамович Г.Л. 534
 Аввакум 302, 312
 Авербах Л. 164, 178, 390
 Аверкієв Д. 236
 Аверченко А. 321, 531
 Аграновський А. 208
 Адельгейм Євген 234
 Азарх Р. 292
 Айзеншток Ієремія 11, 28, 181
 Айзман 234
 Акарський С. 321
 Алексеви́ч І. 531
 Алексеєв А.Г. 349
 Алексідзе Д. 217
 Алперс Б. 64, 65
 Андрєєв Леонід 110, 234, 236, 237, 376
 Андровська О. 111
 Андрусі́в Стефанія 11
 Ані́чкін Л.А. 26, 523
 Антков Борис 143, 146, 530
 Антоненко-Давидович Борис 17, 36, 293, 516
 Антонович Дмитро 84
 Ануя 217, 403, 404, 405
 Арбузов А. 69, 230
 Арєнський 168
 Арістотель 236, 416
 Арістофан 417
 Арманов Н. 321
 Афінгонов А. 68, 69, 228, 231, 242
 Ахматова Анна 105

Б

Бабанін В. 114
 Бабель Ісаак 170, 446
 Бабенко А. 402
 Бабишкін Олег 135
 Багрицький Едуард 446
 Багрич М.І. 535
 Бажан Микола 7, 37, 90, 92, 93, 291, 520, 528
 Баженов П. 378
 Байрон 130, 218
 Балабан Б. 80, 83, 88
 Балицький В.А. 295
 Балицький Л. 297, 301, 353, 354, 358
 Бальзак Оноре 333, 337, 410
 Барабаш Юрій 11, 88
 Барбюс Анрі 170
 Басько 299, 308, 356
 Баталов Микола 111
 Батурін О. 242
 Бахтін М.М. 23
 Башкирцева Марія 121
 Баш Яків 501
 Беккет С. 106
 Беляєв 321
 Бенюк П. 146
 Береза-Кудрицький П. 78
 Березін А.А. 317
 Берія Лаврентій 294, 518
 Берман М.Д. 349
 Бетховен Ван 66, 74, 159, 216
 Бєхтерєв В.М. 77, 292
 Бєдний В. 313
 Бєдний Дем'ян 154, 170, 195, 363-365, 367-368, 370-378, 528
 Безименський 68

- Белінський А. 111, 114, 115
Белінський Віссаріон 48, 350
Белозерська Л.Є. 374
Беляєв 321
Биковець 171, 172
Бир 435, 436
Бізе 440
Білецький Олександр 11, 17, 28, 29,
41, 131, 335, 465, 467, 535
Біль-Білоцерківський В. 154
Бірштейн О.І. 537
Блакитний Василь (Еллан) 162,
163, 166, 168, 169, 174, 412,
447, 482
Блок Олександр 27, 29, 44, 58-62,
65, 66, 74, 99, 100-106, 108,
110, 111, 112, 128, 170, 368,
511, 522, 527, 530, 534
Бобошко Юрій 495, 538
Богомолов 281
Богословський Микита 114
Божек Ю. 204
Бойко Л.С. 470, 537
Бокій Г. 317
Бомарше 414
Бондарчук П. 75
Бонді Ю. 99
Бонч-Бруєвич В.Д. 367
Бордон 306
Борис І. 402-404
Борін М.С. 321
Бородін А. 378
Бортник Я. 75, 79-82
Бочаров С. 459
Брехт Бертольд 87, 218, 230, 431,
489
Бритаєва Н.Х. 111, 128
Бродеров Б. 237
Бруштейн А. 81
Бузько Д. 184
Буланін Дмитро 15
Булгакова Т.М. 379
Булгаков В.Ф. 270
Булгаков Михайло 44, 62, 63, 81,
106, 216, 217, 304, 357, 361,
363-367, 369, 371, 372, 373,
375, 376, 378-380, 382-384,
424, 510, 522, 523, 528, 533
Бунін Іван 344
Бургардт Освальд 11
Бурий Е. 213
Бури С.Е. 192
Бурлак Ф. 252
Буряк Б.С. 462
Буряківський Ю. 494
Бур'ян Л.М. 527
Бучма Амвросій 78, 84, 92, 95
Бюхнер Г. 210
- В**
- Вайль К. 218
Вакуленко Д.Т. 535, 538
Валаєв Рустем 351
Ванютіна Ольга 525
Вардін Іл. 165
Васильєва А.П. 499, 534
Василько Василь 75, 77, 79, 80, 84,
87, 88, 140, 347, 352, 454
Васильченко Степан 407
Вассерман Д. 387, 389, 530
Вахтангов Е. 111
Вергілій 345, 346
Верещенко Н. 115
Веригіна В. 107
Вериківська І. 534
Вериківський М. 265
Верлен 109
Верхацький М. 80, 88

- Веселовська Г. 538
Вечерін 321
Вигодський Н.Я. 349
Винниченко Володимир 9, 10, 11,
37, 162, 163, 203, 210, 214,
275, 379, 402, 406, 492, 493,
496, 510
Висоцький Володимир 113
Вишневський Всеволод 89, 228,
229
Вишня Остап (Губенко Павло) 25,
82, 166, 170, 186, 279, 281,
284, 410, 412, 421, 470
Вікторов В. 242
Вільдан Р. 188
Власов М. 88
Вожек Ю. 208
Волинський К.П. 536
Волицька Ірина 512-524, 536
Волков В. 387
Волков Н. 100
Воловик Г. 75
Володін А. 69, 385, 387, 389
Володін О. 530
Волошин Максиміліан 164
Вольтер 333
Вольф Фрідріх 471, 474
Воробйов В.П. 292
Вороний Микола 239
Воронов В. 80, 85
Воронський О. 165, 172, 174, 367
Воротченко Г. 404
В'язовський Григорій 17
- Г**
Гайдамака Д. 242
Гай Є. 539
Гаккебуш В. 534
Гаккебуш Л.М. 529
Галан Ярослав 411, 419, 472, 493,
494, 501, 502
Галіат-Валаєв Р. 508
Гальбе М. 91
Гальченко Сергій 2, 560
Гамсун Кнут 245
Ганшин В. 217
Гаршин 343
Гаспаров Б.М. 363
Гауптман Г. 109, 233
Гашек Ярослав 369, 422
Гашинский А. 388
Гебель В. 454, 455
Гегель 218, 328
Гейне Генріх 48, 100, 310, 337, 358
Гельдероде М. 105
Гермайзе 302
Гете 168, 245, 246, 337, 342, 409,
471
Гешелін 435
Гжицький Володимир 328
Гірняк Йосип 97, 215, 220, 296, 298,
306, 513, 521, 539
Гірт Е. 236
Гітлер 302, 312
Гладков Ф.Д. 316, 349
Глієр В. 228, 229, 244
Глієр Р. 95
Глінка 331
Глубоковський Б.А. 321
Глухова 321
Гоген Поль 347
Гоголь Микола 46, 62, 82, 88, 106,
122, 203, 208, 214, 236, 276,
299, 308, 321, 337, 343, 356,
397-399
Годовешкін В. 115
Гойя 385
Голобородько Ярослав 539

- Голованівський Сава 459
Гольдфаден 433
Гомер 342
Гончаренко Н. 527
Гончар Олесь 37, 141, 143, 144, 146, 530
Горацій 341
Гордін Я. 233
Горев М. 374
Городецький С. 374
Горчаков Н. 86
Горький Максим 4, 68, 85, 164, 234, 236, 240, 273, 275, 277, 323, 324, 332, 367, 392, 499, 530
Гоцці 101
Грановский А. 433
Гринько А. 140
Грільпарцер Ф. 91
Грінченко Борис 332, 407, 482
Грозний 299, 307, 313, 355
Громов П. 100
Гром'як Роман 11
Грудин Д. 278
Грушевський Михайло 31
Гудзій Микола 28
Гудкова В.В. 528
Гуменюк Віктор 275, 536, 539
Гуно 380
Гур'єв Б.М. 30
Гусев В. 68, 344, 351
Гус Іван 294
Гутницький А. 116
Гюго В. 250, 347
- Д**
- Дадіані Ш. 84
Дальський В. 388
Данченко С. 136, 139, 143, 146, 220, 402, 530
Даргомижський О. 110, 244
Дацьков М. 296
Дашкевич М. 464
Дей Олександр 11
Дельмас Л. 109
Демуцький 242
Денисюк Іван 11, 17
Дерев'янка Борис 3, 26, 511, 536
Деріон Д. 387, 389, 530
Десняк В. 266
Дзеверін І.О. 11, 535
Дзержинський 325
Дзюба Іван 7, 396, 516, 536
Дімов О. 235
Дмитерко Любомир 249, 462, 501, 502, 503, 527, 528, 529, 539
Дніпровський Іван (Жан) [Шевченко Іван] 7, 31, 38, 39, 75, 81, 162, 163, 167, 173, 178, 183, 184, 211, 216, 223, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 278, 280, 281, 284, 285, 286, 287, 294, 295, 306, 328, 416, 423, 427, 429, 431-433, 443, 445, 448-450, 455, 456, 493, 497, 530-533
Добровольська Олімпія 521, 539
Добровольський В. 265
Довженко Олександр 17, 27, 89-93, 96, 98, 99, 142, 166, 181, 182, 413, 493, 495, 499, 510, 531
Доленгов М. 184
Долина П. 75
Долінін П. 81, 82
Дончик В.Г. 11, 536, 539
Дороніна Тетяна 385
Дорошенко Іван 11
Дорошкевич Олесь 169, 170
Досвітній Олесь 180, 267, 281, 284

Достоевський Федір 62, 112, 163,
277, 337, 341, 362, 387, 529
Драгоманов Михайло 123, 178
Драй-Хмара Михайло 11
Драч Іван 33, 528, 536
Дрди Ян 534
Друце Йона 70, 71, 72, 73
Дубина М. 539
Дубовик Л. 80, 83, 84, 85, 86, 87
Дутчак Галина 505, 536
Духмяний 184
Дюма Олександр 85, 233, 234, 237
Дяченко О.С. 30
Лермонтов Михайло 5

Е

Евріпід 417
Ейзенштейн Сергій 88, 89
Ейхманс Ф.І. 316
Еккерт Е.Ф. 148
Еллан-Блакитний Василь 462
Емін М. 181
Енгельс Фрідріх 155, 250
Епік Г.Д. 16, 182, 281, 284, 288-292,
297, 301, 302, 311, 315, 332,
335-339, 345, 359, 508, 530
Ердман М. 199, 321
Еренбург Ілля 170
Есхіл 130, 132
Ефрос А. 111, 113, 115

Є

Єжов М. 13, 276, 277, 294
Єланська К. 111
Єнукідзе А. 178
Єрмаков 281
Єрмолинський С. 62, 378
Єсенін Сергій 170, 199, 439, 451

Єфремов О. 385, 386
Єфремов Сергій 31, 302, 311

Ж

Жаров М. 217
Желябов 302
Жердер Е. 191
Жуковський 63
Жулавський Є. 91
Жулинський Микола 11, 536
Журавська Іда 135
Жилі 247

З

Забужко Оксана 117, 522, 538
Завадський Ю. 85
Загірна М. 118
Загул Дмитро 169
Загулов Д. 184
Залеська-Онишкевич Лариса 537
Замичковський І. 46, 239
Заньковецька Марія 234, 238, 483,
530
Зарудний Микола 458, 462, 494,
502, 503
Засулич Віра 121
Затворницький В. 75
Затін А. 190, 191, 213
Затонський В.П. 179, 303, 313
Заярний В. 146
Зброжек-Гірняк 220
Зенкевич Павло 160, 192, 217
Зеров Микола 11, 12, 16, 18, 28, 29,
30, 38, 169, 171, 186, 266, 315,
340, 341, 343, 345, 346, 508,
512, 514, 518, 523, 530
Зінкевич О. 528, 535, 536
Зінов'єв 189, 294

Зленко Г.Д. 537
 Злиднєва В. 115
 Зозуля Е. 78
 Золя Еміль 170, 321
 Зонін А. 164, 169
 Зудерман 234

I

Ібсен Генріх 129, 237, 471
 Івакін Юрій 30
 Іваничук Роман 305
 Іванова Т. 116
 Іванов Вс. 102, 154
 Івасюк Володимир 144
 Івашкевич Ярослав 495
 Івченко-Ілько В. 217
 Івченко М. 184
 Ігнатович Г. 75, 77, 85, 88
 Ілєнко В. 387
 Ільїн П. 99
 Ільф Ілля 364
 Інбер Віра 446
 Інкіжинов В. 80
 Іонеско Е. 106
 Ірчан М.Д. 31, 223, 345, 349, 411,
 419, 455, 472, 493
 Ішук А.О. 30

Й

Йогансен Майк 411, 412
 Йосипенко М.К. 37, 534

К

Каверін Ф. 377
 Каганова Л. 140
 Каганович 40, 180, 185, 278, 279
 Кадирова Лариса 140, 145, 402
 Кайду Епп 530

Кайзер Г. 348
 Кайнц 87
 Калениченко Ніна 31
 Калінін Михайло 179, 354
 Калмановський Є.С. 528
 Калнишевський Петро 276
 Каменєв А. 322
 Кант 333
 Капельгородский Пилип 82
 Капланян Р. 135
 Карамазов Д. 234
 Каргальський С. 244
 Карим Мустай 70
 Карпенко-Карий І.К. (Тобілевич
 Іван) 47, 48, 80, 84, 127, 203,
 224, 234, 238-240, 242, 407,
 454, 472, 481, 492, 496, 520,
 532
 Катаєв Валентин 85, 364, 368, 446
 Катасонова Т. 531
 Качалов В. 129, 245
 Качан О. 404
 Качура Яків 184
 Квітка-Основ'яненко Григорій 127,
 146, 238
 Квітко Л. 181
 Квітницька-Рижова К. 403
 Керенський 390
 Керче А.Э. 533
 Кипріяні М. 213, 400
 Кирилук Є.П. 30
 Кирпетін В. 68
 Кіров С.М. 287, 296, 353
 Кірсанов С. 446
 Кіршон В. 228, 231
 Клосовський 213
 Клочья А. 184
 Кобзар І. 404, 405
 Кобилецький Юрій 30, 35

- Кобилянська Ольга 119, 120, 121, 128
Ковалевська Софія 121
Коваленко Борис 29, 146, 169, 182
Коваленко Леонід 11, 31, 315, 536
Коваленко О. 182
Ковальов Л. 297, 354
Ковенський Т. 319
Коган Л.І. 163, 349
Коганов Д.Я. 317
Козак Б. 144, 402
Козинцев Григорій 83
Козич-Уманська А. 233
Комаринець Теофіл 11
Комісаржевська В. 107, 240
Кондратьєв 321
Коні Ф. 58
Коонен А. 217
Коперник 172
Корнєєва-Маслова Олімпіада 286, 293, 528
Корнієнко Неллі 526, 528
Корнієнко О. 494
Корнійчук Олександр 4, 9-11, 19, 36, 47, 82, 85, 221, 223, 275, 332, 454, 455-458, 462, 463, 467, 472, 494, 495, 497, 499, 502, 503, 507, 513, 520, 528
Короленко В.Г. 390-393, 531
Коротич Віталій 510
Коряк Володимир 29, 169, 182, 266, 431
Косач 123
Косинка Григорій 296, 306
Косів М. 536
Косоротов 237
Костелевська М. 195
Костенко Анатоль 536
Костенко Ліна 12, 400
Костюк О. 536
Костюк Юрій 462, 538
Котляревський Іван 47, 127, 168, 494
Котовська О.Г. 34
Коцюбинська Михайлина 7, 11, 453, 486, 507, 516, 520, 521, 536, 538
Коцюбинський Михайло 337, 407, 482
Кочерга Іван 7, 17, 27, 34, 36, 39, 44, 223, 224-236, 238-245, 247, 249, 250-256, 259, 265, 454, 457, 458, 459, 472, 482, 484-494, 497, 502, 507, 511, 513, 517, 520, 521, 527, 529, 532, 539
Кравченко Євген 494
Кравченко Уляна 118
Красноперов 321
Красовський 321
Креговський 102
Крига І. 75, 88
Крижанівський Степан 534, 538
Крижицький Г. 99
Крилов 321
Кримський Агатангел 124
Кропивницький Марко 47, 78, 127, 209, 242
Кротеви́ч Євген 493
Крупська Надія 196
Крутікова Ніна 11
Крушельницький А. 288, 289, 297, 306, 484
Крушельницький І. 306
Крушельницький М. 85, 88, 97, 215, 220
Крушельницький Т. 306
Кудринський А.В. 27
Кудрицький П. 75, 78

- Кузмін М. 107
Кузякін Борис 15, 535, 557
Кузякіна Н.Б. (Борисюк Н.) 27, 44, 117, 147, 275, 277, 362, 420, 454, 455, 457, 459, 460, 461, 463, 466-471, 473, 475-477, 480, 483-487, 490-492, 495, 496, 498, 499, 500, 502, 503, 504, 507, 508, 510, 511, 512, 514-516, 518, 519, 522, 524, 525, 527, 528, 530, 532, 534-536
Кузякіна Олена 4
Кулик Іван 182, 456
Куліш Антоніна 285, 329, 331, 424
Куліш Володимир 328, 332
Куліш Микола 3, 6-9, 11, 13-18, 25-27, 31, 34, 36, 38, 39, 45, 46, 64, 65, 66, 67, 72-74, 78, 80, 90, 96, 147, 148, 149-154, 156, 158-161, 163, 164, 166-169, 173, 175, 177, 178, 180-185, 187, 189, 190-192, 194, 197, 199, 200-223, 228, 266, 267, 269, 275-285, 288-292, 295-297, 299-304, 306-313, 315, 325, 327, 329, 331, 332, 335, 348, 353, 355, 357, 360-362, 401, 411, 413-417, 420, 422, 423, 425, 426-437, 439, 441-452, 454-456, 462, 469, 470, 472, 473, 475, 476, 477, 479, 481, 488, 493, 494-496, 507, 508, 510, 511, 513, 514, 517, 519, 521-523, 527-533, 537, 538
Куліш Ольга 328
Куліш Панько 41
Кунін 76
Купрій Н. 31
Купрін О.І. 379, 380, 382-384, 510, 533
Купцова Т. 116
Курбас Лесь (Олександр) Степанович 6, 27, 34, 38, 75-80, 84, 87, 88, 90-95, 98, 99, 128, 155, 156, 187, 208, 210-212, 214, 219, 220, 268, 279, 282, 292, 296, 297, 299, 300, 302, 308, 313, 315, 332, 345, 346, 348-353, 356, 360, 401, 418, 456, 472, 474, 483, 488, 489, 508, 511, 513, 517, 519, 521-523, 528, 530, 531, 534-536, 538
Кусенко О. 265
Кучинський В. 400
Кушнір І. 116
Л
Лабинський М.Г. 528, 534, 535
Лавренъов Борис 154
Ладушко В.С. 330
Лайвес А. 530
Лакиреєв А. 113
Ландесман 435
Ландіно Крістофоро 175
Лапицький Й. 244
Ларін Ю. 178, 179, 366
Ласло-Куцюк Магдалена 292
Лассаль Ф. 224, 250
Лебедова В. 118
Левада Олександр 36, 37, 458, 461, 502, 503
Левицький М. 82
Левітін С. 278
Лежнєв А. 64
Лелевич Г. 164, 178
Ленін В.І. 97, 165, 171, 174, 178,

- 189, 195-197, 199, 210, 282,
283, 292, 302, 312, 326, 328,
338, 367, 368, 391-393, 425-
426, 440-441, 471, 492, 493,
500, 523
- Ленорман 247
- Ленський Д. 58
- Леон Жорж 321
- Леонов Леонід 387
- Лепкий Богдан 400
- Лепко В. 378
- Лермонтов М.Ю. 100, 337, 433
- Лесик Василь 11
- Лесин Василь 11, 269
- Лессінг 236
- Лещенко І. 404
- Лєсков 337
- Либединський Ю. 165, 169
- Лисенко Микола 244
- Литвин М.К. 317, 318, 320-322
- Литовський О. 378
- Лихачов Дмитро 230, 325
- Лишанський Е. 76
- Лібкнехт К. 195, 368
- Ліванов Б. 83
- Лідер Д. 387
- Лієпінь Х. 129
- Лініньш А. 129
- Ліницька Л. 239
- Ліпцин О. 404
- Ллойд Джордж 303, 312, 360
- Логвиненко Михайло 537
- Лозинський 343
- Лонгфелло 343, 345, 346
- Лондон Джек 170, 337
- Лопатинська Фломена 77
- Лопатинський Фауст 75, 77, 79, 80,
82
- Лосев Олексій 176
- Лоусон Д. 236
- Лубунський П. 501
- Луконіна Л. 114
- Лукрецій 341
- Лук'янов 291
- Луначарський А.В. 129, 130, 150,
153, 165, 174, 184, 195, 197,
321, 390-395, 470, 474, 531
- Лутс О. 530
- Любохонський 321
- Любченко Аркадій 281
- Любченко М. 307
- Лярусс 334
- М**
- Meerovich B.M. 527
- Мазепа Іван 300, 309, 523, 357
- Македонський Олександр 285, 287
- Маковей Осип 120, 121
- Максимова В. 70, 71
- Максимчук С. 146
- Малиновська Маргарита 11, 321
- Мамонтов Яків 31, 406, 472, 493
- Мамчур І. 539
- Манн Томас 131
- Мануйлович С. 94
- Маркс К. 195, 224, 250, 254, 328,
368
- Марцинкявічюс Ю. 70
- Марціал 341
- Маршак С. 164
- Мар'ямов О. 88
- Мар'яненко І. 75, 77, 82, 84, 95
- Маслов С.І. 17, 32
- Масоха П. 95
- Мащенко М. 211
- Маяковський Володимир 170, 228,
229, 448
- Медведєв П. 100

Медвідь Т. 402
Медічі Лоренцо 175
Меженко Ю. 169
Мезенцев Г. 114
Мейерхольд В. 86, 87, 89, 92, 100,
101, 106, 107, 108, 109
Мельник Володимир 278, 398, 402,
536
Мержинський Сергій 122
Меріме Проспер 78, 333
Метерлінк 237
Мешкіс Борис 204
Микитенко Іван 31, 36, 84, 163, 182,
183, 184, 223, 242, 278, 432,
447, 455, 456, 469, 472, 493,
494, 496
Микола II 232
Минко Василь 352, 495
Мирний Панас 128, 238, 406
Миронова М. 378
Мирус Б. 146
Мисик Василь 17, 292, 315, 332,
345, 352, 508
Мисник П.Д. 528
Михайлов 196
Михоелс С. 69
Мікель-Анджело 172
Мілютенко Д. 265
Мінос 484
Міносян Н. 145
Мірошніченко Т. 132
Міцкевич Адам 210
Міщенко Леоніла 11
Міщук Ростислав 11
Мокрієв Юрій 459, 494
Мольєр 63, 140, 214, 302, 312, 414
Мопассан 170, 333
Моріак Ф. 181
Мороз З.П. 30, 537

Мороз Лариса 557
Морської Вл. 211
Мор Томас 97, 294
Москвін 436
Мудрий Ярослав 224
Музичка А. 432
Муссоліні 302, 312
Мушкетик Юрій 536

Н

Надсон 368
Наснко Михайло 11, 528
Найдюнов В. 233
Народоставська Анна 149
Невелль А.І. 421, 444
Невелль Всеволод 443
Невель І.В. 148, 149, 443
Неверов Н.Г. 317
Неверов О. 472
Недзведський А.Ф. 317
Немирович-Данченко В. 68, 83, 86,
111, 129, 299, 308, 356
Нежний І. 377
Ніколаєв В. 457, 536, 538
Новиков І. 115
Новиченко Леонід 11, 17, 316, 465,
536, 539
Ногтєв А.П. 324

О

Образцов Сергій 209
Овідій 341
О'Генрі 170
Олесь Олександр 406, 407, 493
Олеша Юрій 64, 65, 364, 446
Омельченко В.М. 336, 339
Онацька В. 76
О'Ніл 321

Опорков Г 217
Орлов Н. 217, 321
Острик М. 530
Островський О.М. 81, 195, 233,
234, 236, 248, 321
Отрашкевич Н.О. 148
Охлопков Н. 83

П

Павленко П. 463
Павлик Михайло 122, 125
Пазі В. 208
Паламарчук А.Т. 349
Палимська Л. 233
Панова Віра 69
Пансо В. 527
Панч Петро 170, 182, 267
Пархоменко Михайло 474, 538
Паскевич 299, 308, 356
Пастернак Борис 64, 164
Пахльовська Оксана 28
Пелиховська С. 387
Пельше Р. 174
Первомайський Леонід 64, 84
Перерва М. 280
Перетц Володимир 17, 464
Перовська Софія 121
Персон Д.М. 349
Песелев А. 113
Петрарка 172
Петрицький А. 91, 229, 245
Петро І 357, 523
Петровський Г. 179
Пешкова Катерина 4, 518
Пивоваров К. 190, 210
Пигулович З. 76
Пилинська М.М. 167
Пилипенко Сергій 169, 170, 173,
180, 411, 413

Пилипчук Р.Я. 536, 540
Підгайний Семен 276
Підмогильна Катерина 334
Підмогильний Валеріан 278, 306,
315, 333-335, 508
Піко делла Мірандола 175
Пільняк 164, 170
Піранделло Л. 105, 414
Платон 328, 416
Плачинда Сергій 11, 88
Плужник Євген 306
Плутарх А. 334
Плющ Леонід 22
Погодін Микола 228, 351, 499
Погребинський М. 323
Подорожний О.Т. 95, 348
Подушкін Л. 135
По Едгар 86
Покрасс Д. 377
Поліціано Анджело 175
Поліщук Валеріан 38, 170, 181, 287,
288
Полонський В`ячеслав 165
Попович К. 118
Попов М. 289
Попов П.П. 31, 321
Постишев П.П. 286, 291, 292, 295,
297, 300, 308, 309, 353, 354,
357
Привалов Л.Ф. 349
Проскуряков 296, 297, 304, 306,
313, 354, 360
Прохорович В. 233
Прус І. 242
Пульвер Л. 377
Пуровець М. 190, 210
Пушкін О.С. 5, 63, 105, 110, 122,
200, 210, 276, 337, 341, 343-
345, 377, 433, 532

Пчілка Олена 118
Пшибишевський Б. 349
П'янов В.Я. 536

Р

Равель 334
Равицький Н. 131, 132
Ражук С. 115
Райніс Я. 530
Раневська Фаїна 217
Рапопорт Я.Д. 349
Расін 402
Рафаель 168
Рахманова Л. 321
Рачук І. 88
Ревуцький В. 521, 528, 535, 536,
539
Риков О. 89
Рильський М.Т. 11, 345, 409, 518,
520
Риндін В. 83, 217
Ришков В. 233, 234, 236, 237, 321
Ровинський Д.Д. 349
Роганов 321
Родіна Т. 59, 100
Родіонов І. 533
Родов С. 164, 165, 169, 172, 178
Розов В. 69
Розстальний В. 143
Романець О. 269
Романов 321
Романовський М. 81
Ромашенко 322
Ромашов Б. 199, 242
Россіні 243
Ростан Е. 237
Рубінштейн А. 163
Рубчакова Катерина 78
Рудиков Ф. 237

Рудницький К. 100
Рулін П. 37, 80
Русаков 321
Руставелі Шота 245
Рушковський Н. 387

С

Сабуров 321
Саврасов 338
Савченко Яків 169, 182, 184
Сагатовський І. 239
Садикова-Грачова Д. 69
Садовський Микола 91, 234, 237,
239, 483
Саснко Валентина 2-26, 420, 527,
536, 557
Саснко Маруся 342
Саксаганський П. 454
Самійленко Володимир 407, 482,
493
Санд Жорж 347
Санті Р. 172
Сапегін М. 377
Сапунов Н. 107, 108
Сарда В. 233, 237
Сахновський-Панкєєв В.О. 538
Свашенко С. 95, 97
Свідзінський Володимир 345
Світличний Іван 7, 11, 396, 461,
512, 516, 518, 537
Сейфулліна Лідія 170
Селівановський О. 169
Сельвинський Ігор 68
Семенко Михайль 347
Семеновський В. 190, 191, 212
Сенкевич Г. 234
Сенченко Іван 177, 182, 189, 267,
281, 328, 336
Сервантес 337, 384, 388, 393

- Сердюк А. 81, 82
Серж В. 181
Сигида Надія 121
Сидоренко Г.К. 30
Симоненко Василь 536
Симонов Костянтин 69
Сінклер Е. 78, 92, 170, 348
Сіяка І.М. 341
Скафтимов А. 60
Скляренко В. 80, 83
Скора О. 537
Скорульський М. 265
Скотт Л. 78
Скрипник Микола 40, 182, 185, 211,
286, 298, 306, 327, 355
Скріб Е. 237
Славін Лев 348, 351
Слісаренко Олекса 170, 276, 277,
281, 345
Слободянюк П. 447
Словацький Юліуш 250, 342
Смеян С. 131, 132
Смирнов В. 114
Смілянський Леонід 459
Сміян-Березка С. 388
Смолич Ю.К. 38, 82, 156, 162, 167,
168, 189, 209, 268, 285, 291,
333, 409, 410-412, 414, 415,
417-419, 534
Смолін В. 191
Смурський 235
Собко Вадим 36, 458, 494, 502, 503
Соболев Радим 88
Соболь А. 199
Соколянський І.П. 292
Соловійов Володимир 68, 101
Сольц 196
Сорфейтес М. 404
Сосновський Л. 207
Сосюра Володимир 170
Софокл 102, 130, 397, 403, 404, 517
Спасський С. 64
Спектор 321
Сперанська 321
Ставицький Олексій 135, 406, 407,
408, 409, 534
Сталін Й.В. 40, 98, 174, 179, 180,
188, 189, 201, 215, 290, 292,
294, 297, 302, 306, 312, 324,
339, 354, 377, 458, 463, 475,
499, 501, 523, 531
Станіславський Костянтин 62, 86,
102, 106, 108, 110, 240, 321
Станішевський Ю.О. 539
Станкевич 321
Старинкевич Єлизавета 455, 534,
537, 538
Старицька-Черняхівська Людмила
302, 312
Старицький Михайло 47, 79, 85,
127, 224, 233, 238, 242, 492,
496
Стефанік Василь 82
Стешенко Ірина 521
Стрежнев К. 213
Стрелкова Е. 76
Стригун Федір 140, 145, 213, 400,
402
Стрижньов К. 190
Стриндберг Август 102
Строева М. 62
Ступка Богдан 140
Судаков І. 111
Сурков Е. 534
Суслов В. 115
Сушицький В. 146
Сухіно-Хоменко В. 185
Сухово-Кобилін А. 106, 351

Суходольський В. 247
 Суходольський О. 233
 Сухомлинський В. 427

Т

Таїров О. 159, 217, 357, 378
 Тан В.Г. (Богораз) 379, 380
 Танюк Лесь 220, 521, 528, 529, 534, 536, 537, 538, 539
 Тарабаринів Л. 403
 Таран Ф. 185
 Тарковський А. 194
 Тартишников О. 404
 Твардовський О. 458
 Твар'є Т.Я. 317, 318
 Телешева Е. 111
 Тельнюк Станіслав 21, 508, 538
 Телятников 321
 Тенін Б. 378
 Тичина Павло 465
 Тіберій 318
 Тірсо де Моліна 346
 Ткаченко П. 538
 Ткаченко Ю. 132
 Тогобочний 127
 Токарська В. 378
 Толлер Э. 77, 78
 Толстая Т.Л. 270
 Толстой Л.М. 105, 162, 163, 172, 236, 269, 270, 274, 277, 337, 387, 531
 Толстой Олексій 74, 236, 263, 300, 309, 357
 Трен'єв К.А. 154, 247, 499, 534
 Третьякова С. 78
 Троцький Лев 189, 282, 368
 Тудор Степан 124
 Тургенєв Іван 118, 337
 Тютчев Федір 340

Тягно Б. 76, 78, 80, 82, 86, 87, 88
 Тичина Павло 91, 94, 167, 170, 176, 181, 268, 281, 291, 344, 482

У

Уелс Герберт 337
 Ужвій Наталя 215
 Українка Лесь 8, 14, 17, 23, 27, 29, 34, 35, 44, 47, 67, 118, 119, 120-125, 127-132, 134-136, 138, 139, 140, 259, 275, 287, 305, 405, 407, 408, 433, 492, 496, 507, 510, 511, 513, 517, 522, 527, 530, 534
 Унгерн Р. 107

Ф

Фадєєв Олександр 480
 Файбісович Л.І. 307
 Файко Олександр 64, 65
 Фаллада Ганс 335
 Фальківський Дмитро 306
 Фашенко Василь 17
 Федоров 149
 Федорченко С.З. 369, 370
 Филипович П.П. 11, 316, 343
 Фігнер Віра 121
 Фірін С.Г. 349
 Флоровська О.В. 532
 Фолкнер У. 21
 Фоміна Ю. 86
 Фор 86
 Франко Іван 41, 47, 121, 123, 125, 127, 149, 197, 281, 406, 454, 464, 529, 532
 Франс Анатоль 170, 333, 337, 344
 Френкель Н.А. 349
 Фридман Г. 324

Фролов К. 315
Федоренко Є.В. 537

Х

Хаїт А. 425, 426
Халютіна С. 109
Харченко В. 265
Хвильовий Микола 4, 90, 164, 166-171, 173, 176-178, 180, 181, 184-186, 201, 266, 267, 278, 279, 281, 282, 284, 285, 287, 289, 290, 291, 294, 298, 302, 306, 312, 313, 327, 355, 360, 412, 414, 456, 472, 519, 527
Хвиля Андрій 29, 179, 180, 183, 185, 186, 266, 279, 306
Хвостов-Хвостенко О. 244
Хемінгуей Ернест 21
Хермакюла Евальд 530
Хідірова Т. 533
Хлебніков В. 300, 309, 314, 357
Хмельов Н. 111
Холодний Ф. 163, 415, 432, 447
Хорава А. 246
Хорошевич М. 321
Хостикоев Анатолій 144
Хоткевич Гнат 407, 492, 496
Хохлов К. 139
Хохловкін 113
Хрущов Микита 501

Ц

Цеткін Клара 317
Цеханський В. 349
Цишевський В.С. 349, 351
Цюрупа Дмитро 148

Ч

Чайковський Петро 149, 243
Чалмаєв В.В. 454, 537
Чебанюк В. 116
Черкасенко С. 224, 406, 493
Черкасов Микола 44, 513, 527
Черкашин О.І. 535
Черкашин Р. 85, 86, 88
Чернишевський Микола 302, 352
Чернов-Малошийченко Л. 412
Чехов Антон 58-62, 66, 68, 70-72, 74, 210, 240, 277, 387
Чистякова (Лучицька) Валентина 76, 78, 85, 87, 219, 346
Читач 118
Чорноскутов В. 191
Чубар Володимир 178, 179
Чубар Г. 329
Чудакова Маргарита 368, 374
Чуковський Корній 164
Чумак Василь 462

Ш

Шабліовський Є.С. 345
Шагайда С. 78
Шайкевич Ірина 537
Шаламов В. 266
Шаповаленко 321
Шароев І. 111, 128
Шевченко Т.Г. 34, 40, 41, 67, 88, 91, 92, 94, 118, 119, 124, 128, 149, 210, 224, 227, 344, 406, 449, 510, 532
Шевчук Валерій 8, 21, 222, 537
Шейко А. 188, 189
Шейко М. 187, 208, 212, 401

Шекспір Вільям 8, 83, 92, 219, 237,
250, 302, 335, 342, 343, 346,
348, 402, 403, 414, 528, 532

Шервінський С. 397

Шерель А. 113

Шереметов М. 184

Шерех Юрій 4

Шифрин Н. 81

Шифферс Е. 220

Шишова З. 446

Шіллер Фрідріх 81, 250, 414

Шкваркін В. 64, 65

Шкірятов 196

Шкловський Віктор 176

Шлапак Дмитро 9, 10, 498, 537

Шляхова Н.М. 536

Шмайн Х. 76, 88

Шолом-Алейхем 85, 433

Шолохов М. 533

Шопен Фредерік 73, 347

Шоу Бернард 114, 136, 350

Штангей 345

Штейнберг Е.А. 299, 303, 304, 307,
313, 314, 355

Штейн О. 532

Штогрин Дмитро 518

Шумський О. 89, 179, 180, 286

Шумяцький Б. 98

Щ

Щедрін 62, 337

Щепилова Л. 534

Щепкін Михайло 87, 494

Ю

Юделіс А.М. 435, 436

Южин 321

Юра Гнат 46, 152, 167, 204, 205,
454

Юренєв Р. 88

Юшков В. 114

Я

Яковенко Грицько 169, 170, 171,
172, 173

Яковлева О. 113

Якутович Г. 532

Яловий Михайло 180, 281, 287, 288,
289, 290, 296, 297, 306, 335

Яновська Любов 238, 407

Яновський Юрій 176, 177, 181, 182,
218, 281, 289, 291, 297, 332,
458, 470, 493, 494, 495, 502,
503

Яременко Василь 265

Ярославський Е. 374

Ярославський О. 195, 196

Ярошенко Володимир 79

Ясинський Ієроним 391

Ясний О. 242

Яценко Михайло 11

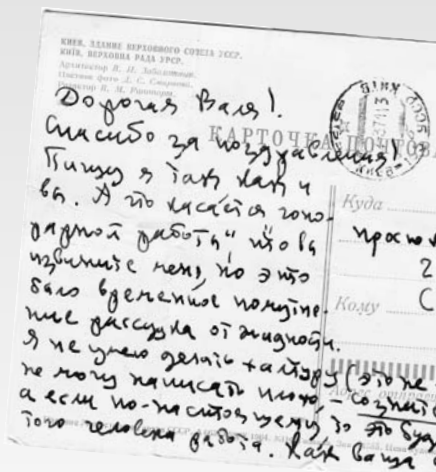
Яшин М. 386

**Список ілюстрацій з приватних архівів
Бориса Кузякіна, Валентини Сасенко, Лариси Мороз**

1. Із сином Борисом Кузякіним. – С. 27.
2. Наталя Кузякіна – аспірантка кафедри української літератури Київського державного університету з дослідником драматургії, професором Захаром Морозом та Леонідом Коваленком. – С. 44.
3. Фотографія Н.Б. Кузякіної (70-ті рр.) – С. 117.
4. Обкладинки книги Н. Кузякіної «Табірний театр на Соловках», видрукованої в Англії у видавництві «Harwood Academic Publishers» у серії «Русский театральный архив» 1995 року. – С. 147.
5. Літературознавець і вузівський викладач Н.Б. Кузякіна – 50-60-ті рр. – С. 222.
6. Виступ в Одеській науковій бібліотеці ім. Максима Горького (кінець 80-х рр.) – С. 275.
7. Наталя Кузякіна – студентка Київського державного (тепер – національного) університету ім. Т.Г. Шевченка (кінець 40-х рр.) – С. 362.
8. Фотографія початку 50-х рр. – С. 396.
9. Одеський національний оперний театр. – С. 420.
10. Наталя Кузякіна – фото поч. 90-х рр. – С. 453.
11. Наталя Кузякіна зі студентами Одеського державного (тепер – національного) університету ім. І.І. Мечникова (60-ті рр.) – С. 507.
12. Вкладка (ілюстр.). – С.



Наталя Кузякіна.



*“Это мы с Боренькой
у грязелечебницы
– второй в Европе
по красоте и
целесообразности
(первая – в Венеции).
Строилась по проекту
Шредера в 1912 г.
Чувствуете, как мы
высоко летаем –
со львами за ручку!”*



*Наталя Кузякіна з сином Борисом
і племінником Володею.*



Наталя Кузякіна з сином (1968 р.).



*Під час виступу в Одеській державній науковій бібліотеці
імені М. Горького (наприкінці 80-х рр.).*

Дорога Валентин!

Надежди, я з'явився і дружина "Про те всі
Купина" має скоро поїхати до півдня (мабуть,
в Одесу). Сьогодні така: з 12.VI. у мене поч-
наються іспити - і по 18.VI. включно. А 20.VI.
маю намір (об'їздити мушкетерів) поїхати у Трус-
кавець. Ім'я! Коли ви хочете, щоб я проміняв
вашу роботу за газ (якщо вона вже вас подобає, з
висновками), - привезіть її за газ. Коли ж ні, - тоді
мій батьку дає воєни, у березні (м з кітас
серпні). Давіть, як вам зручніше. Може ви поді-
ляться привезти на виїзді у Київ? А коли вам
недоба за газ, - тоді привезіть до Києва.

Кобин у нас ніхто не має. Боже кітас іспити
13.VI і має намір одні з 15-20.VI їхати з архео-
логам. Коли не можеш організувати - я буду
дуже вдячна. Коли ж ні, - тоді з мабуть, сирани
проміняти вас взяти дого з собою у Карпати.
Чи прийматиме вас Анна? Як у неї сирани?

Може, не одразу, тоді привезти А. привезти до
журналу "Наша школа"? Можливо, він і в мушкет-
ерів відвідує? З'ясуйте це, будь ласка. Сирани в
тому, щоб з коїти в сирани привезти привезти в
сирани в археологічному журналі (як газ буде боювати по-
гу 1921.2 Тем об'їздити) А газ того, щоб привезти

пораб у зичові. А мушалу, щоо треба дівати вие
зичу.

Рівоче тил косоу пізич новин і рїзич
манів у нас пера.

Вїтатїте дїмочка, Майнїчїкї і уцїх
абуцїх ногїх і Сїлїтїте здоровїсї!

Вїтїчїх вас

Кузєн

Художник Н. Поклад, Б. Ручкин

Дорогая Вася!

Благодарю вас за доброе
отношение! Жалею и
вам всего хорошего в
новом году! Обязательно
вспомните, что этот адрес
изменился.

Всем вам доброго!

Привет Ане!

Кузнец

270058

Индекс предприятия связи места назначения



* © Министерство связи СССР, 1979 • 19.03.79, МПФГ, Зак. 78-6375, II. 4.4

190000, Ленинград
Исакиевская площадь
д. 5 кв. 22, Кузнецина

Дорогой Олег!

Я не поняла из вашего письма - что такое ФТТБ?
Что это может быть?

А что касается всего остального, то я не обиделась
на то, что вы сделали. И хотя я понимаю, что это не хорошо, а не плохо!

Я тоже понимаю, что она не сможет создать себе
надежный фундамент в Новгороде, - да и климат
там, особенно весной, очень плохой. Но если
у нее впереди еще долгие годы, - почему бы вам не
пригласить ее к себе (с Оксанкой, конечно)? В

Орлеане и климат лучше и спокойнее, и врачи
лучше, наверное. Будет ли ей комфортно 100%?

И так же может ей что-то посоветовать. Мне кажется.

А, что это будет, сами должны решить. А на

Зинаиде лучше в такой ситуации лучше всего -

лучше, чем невозможно будет развлекаться на стороне.

Говорю, что лучше всего, да еще в хорошей среде

лучше, чем лучше, да еще в хорошей среде.

Почему же, раз уж вы знаете - при хронических болез-

ни - состояние хуже хроническими заболеваниями, при хрон-

ических заболеваниях, со временем это несколько ста-

вится. Надо попробовать внутренне, - то, что безду-

шно раздутое состояние, не может восстановиться

за три месяца. А с вами ей будет легче и веселее,

Хубо дугет толиво, если она остана наместе сѣд, урину
сиди в първству - горези, лезуи. Или поидеми јазо
божа, нар она вас дугет сидекино (што - само собој
но што ве јавно вас ваториет - поидекино се за по
на пом, не оставио в такот со сѣдение еше на
неколкок лент, што дугет додому стоити - и ленте-
унаивно, и модально !)

Так ми кажетисе, - а нѣм, конечно, вас ваториет,
но и как делант.

У нас помн ве диктосиуто. Бојас задобити, посто-
вниот, - ~~што~~ оштѣ сибино уидает. Пона намереши
ево не измеченим, а што дугет галѣше - убиваи.

А нѣм не мнѣ, мнѣтишт задобити нѣм во вре-
мени, да и постоио новѣи курс - задобити

догана XIX века, којѣи требѣе оштѣ нѣмѣо ушнѣи
неарм курс где у нас дугет дога шерефон (уше
ушнѣи за ушнѣи, нар толиво в вѣрѣи де
ушнѣи и ушнѣи и ушнѣи), - тоѣи со мнѣи лезе
дугет додому.

Понѣи, нѣмѣи, нѣмѣи с белѣи постои, но не
помн, - нар еше на помн што - нѣм белѣи. Нѣмѣи
уше дугет на средѣишѣи зѣмѣи. Нѣмѣи, нар ~~дугет~~
и ве нѣмѣи постои.

Понѣи, нар ~~дугет~~ у Аѣи гѣи.
Бѣи еи нарѣио на ~~дугет~~ в ~~дугет~~
нѣмѣи ~~дугет~~ (тоѣи ~~дугет~~ ~~дугет~~ о
нѣмѣи, тоѣи не нѣмѣи на ушнѣи !)
Нѣмѣи ~~дугет~~ ~~дугет~~

БІОГРАФІЧНА ДОВІДКА

Наталя Борисівна Кузякіна (5 вересня 1928 – 22 травня 1994) — відомий український літературознавець і критик, член СПУ з 1956 р., доктор мистецтвознавства, професор.

Народилася Н. Кузякіна в Києві у родині музичного майстра. З 1936 р. почала навчатися у 83 школі Києва, закінчивши напередодні війни (1941) п'ятий клас. Повернувшись з Ташкента до Києва у 1945 р., отримала атестат зрілості 5-ої вечірньої школи. Після цього вступила до Київського державного університету (рос. від. філологічного факультету), який закінчила з відзнакою екстерном за два роки (1946–1948). Одразу ж була прийнята до аспірантури на кафедру української літератури. Завершила навчання 1951 року і захистила кандидатську дисертацію 1952. З 1952 по 1956 рр. працювала завідуючою кафедрою літератури Ізмаїльського педінституту. Далі працювала на посаді доцента кафедри української літератури Одеського державного університету ім. І.І. Мечникова. 1961 р. повернулася до Києва, де спершу працювала заступником головного редактора Державного видавництва музичної літератури й образотворчого мистецтва УРСР (відділ театру і кіно), а потім була прийнята на посаду старшого наукового співробітника відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.

У 1967 р. стався конфлікт Н.Б. Кузякіної з владою, приводом до якого послужила позитивна характеристика драматургії Володимира Винниченка, що мала місце у написаному нею розділі «Театр кінця XIX — початку XX ст.» (чи не найкращому у двотомнику «Український драматичний театр» — Р.Я. Пилипчук), що був підготовлений відділом театрознавства ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Після публікації Н. Кузякіною статті «Народжена революцією» у варшавському «Українському календарі», в якій не віддала належної шани «генералу» української радянської літератури Олександру Корнійчукові, була позбавлена роботи. Короткий час (1969–1972) працювала у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого (кафедра історії літератури). 1971 р. захистила докторську дисертацію з мистецтвознавства у Москві.

Під час піднесення хвилі репресій проти української інтелігенції змушена була покинути Україну і 1973 р. переїхати до міста на Неві, де обійняла посаду професора кафедри історії російського і радянського театру в Ленінградському державному інституті театру, музики та кінематографії ім. М.К. Черкасова (тепер Санкт-Петербурзька театральна академія). Але й там не зрадила українським пріоритетам. Через те Наталя Кузякіна послідовно й успішно відкриває нові сторінки у дослідженні творчості Лесі Українки й особливо — Миколи Куліша, вивченню творчості якого присвятила своє життя.

Наталя Кузякіна — авторка численних монографій, статей з різноманітних галузей філології. Найбільше фундаментальних праць присвячено українській словесності. Не менш цікавими є роботи з русистики і компаративістики (про українсько-російські типологічні сходження й оригінальність культурного поступу кожної з літератур). Діапазон творчих пошуків Н.Б. Кузякіної був широкий. Тому театрознавство і режисура естонського і литовського, грузинського, латвійського і російського театру, наприклад, стали предметом її наукових студій.

Як сумлінну і талановиту дослідницю, яка вміла і любила докопуватися до джерел, її знали не тільки в Україні, але й у Прибалтиці, Росії, Грузії, Канаді й Америці. А її безцінна праця «Театр на Соловках», видрукована в Англії у знаменитому видавництві «Harwood Academic Publishers» у серії «Російський театральний архів», як і ряд кінофільмів «Моя адреса — Соловки» (у співавторстві з режисером Л.А. Анічкіним) назавжди увійдуть до золоті скарбниці духовності.

Natalya Kuzyakina: Self-portrait, interview, articles on history and theory of drama; Ukrainianistics; theatrical studies; Russianistics, comparativistics; reviews; counterversion history of literature process of 1950–1990-ties in the light of unengaged and ideologically impoverished criticism; reminiscences / Compiler, introductory article by V. P. Sayenko; scientific editor S. A. Galchenko. – Drohobitch: Publishing firm «Vidrodzhenia» Ltd, 2010.

SUMMARY

Natalya Borisovna Kuzyakina is a well-known Ukrainian and Russian literary and theatrical critic, a member of NUUW (National Union of Ukrainian Writers), professor of art studies. Eight parts (II–IX) of this book contain represented (though not all) works by the researcher of XXth century drama; personalia of writers; KGB archives demonstrating unknown pages of Mikola Kulisha's fate; Odessa period of his life and creation; comparative studies and those of Lesya Ukrainka's creation; also reviews of books and theatrical performances. Part I includes self-portrait, interviews. Part X consists of pro – and contra – directed interpretation and critical discourse, dedicated to N. B. Kuzyakina's publications, which gives a picture of Soviet critics' ideological engagement and of unilateral discussions at that time. Part XI is a memorial one addressed to N. B. Kuzyakina and presents her as a principle and honest, talented and industrious researcher in the sphere of philology and art studying.

The book will interest not only Ukrainianists, Russianists, Comparativists, critics, theoreticians and practitioners of sphere of art, but also all those who will be eager to comprehend the literary life of 1950–1990-ties peculiarities and psychology of a person who uncompromisingly served to her only mission – Science.

Natalia Kuziakina: El autorretrato, entrevistas, artículos sobre la historia y teoría del drama; filología ucraniana, estudios de arte teatral; filología rusa; estudios comparativistas; reseñas; historia controversiva del proceso literario de los años 1950–1990 a través del prisma de la crítica objetiva y ideológicamente decadente; recuerdos / Autor del preámbulo V. P. Savenko; redactor científico S. A. Galchenko. – Drogobitch: Empresa editorial «Vidrodzhenia» Ltd, 2010.

RESUMEN

Natalia Borisovna Kuziakina es un famoso crítico literario ucraniano y ruso, especialista del arte teatral, miembro del NSPU, doctor en crítica de arte. En ocho capítulos (II–IX) de este libro están presentadas obras representativas (aunque no todas) de una de las investigadoras de la dramaturgia del siglo XX; personalidades de escritores; archivos abiertos de la KGB que muestran las páginas desconocidas de la vida de Mykola Kulish, de su período de vida y obra pasado en Odesa; estudios comparativistas; reseñas a los libros y espectáculos teatrales. En el primer capítulo se presenta el autorretrato, una entrevista. El capítulo diez consiste de pro y contra del discurso dirigido interpretativo-crítico, dedicado a las publicaciones de N. B. Kuziakina que nos ofrece una imagen de la inobjetividad ideológica de los críticos soviéticos y de la estrechez de las discusiones de aquel tiempo. El capítulo once es la parte memorativa dirigida a N. B. Kuziakina donde se presenta una investigadora honesta, talentosa y trabajadora en el campo de filología y crítica de arte.

El libro interesará no sólo a los investigadores-ucrainistas, rusistas, comparativistas, críticos, teóricos y prácticos del arte, sino también a todos los que querrán comprender mejor la vida literaria de los años 1950–1990 y la psicología del servicio sin compromiso a su vocación – a la Ciencia.

Natalia Kuzjakina: Das Selbstbildnis, das Interview, die Artikel in der Geschichte und Theorie des Dramas; Ukrainistik, Theaterwissenschaft, Russistik, Komparativistik, Rezensionen, Kontroversionen des literarischen Prozesses der 1950–1990 Jahre, der unter der ideologisch-verletzten Gesichtswinkel der Kritik betrachtet wurde; Erinnerungen. Herausgeber und das Vorwort von Saenko W. P.; wissenschaftliche Redaktion von Galtschenko S. A. – Drogobitsch: Verlag «Vidrodzhenia» GmbH, 2010.

RESÜMEE

Natalia Borisovna Kuzjakina ist eine berühmte ukrainische und russische Literaturwissenschaftlerin, Kritikerin, Theaterwissenschaftlerin, Doktorin der Kunstwissenschaft. In acht Teilen (II–IX) dieses Buches sind fast alle Werke der Forscherin in Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, Personalien der Schriftsteller, Archivmaterialien, die unbekannte Tatsachen des Schicksals von Mikola Kulisch und sein Leben und Schaffen in Odessa dargelegt. Außerdem sind hier Rezensionen zu verschiedenen Büchern und Theatervorstellungen vorhanden. Im ersten Teil wird das Selbstbildnis und Interview präsentiert. Der zehnte Teil besteht aus pro- und contrarichteten interpretative-kritischen Diskurs, der die Publikationen von Kuzjakina N. B. widerspiegelt und uns die Vorstellung über ideologische Begrenztheit der sowjetischen Kritiker und über die Einseitigkeit der Diskussionen damaliger Zeit gibt. Der elfte Teil ist Gedenkteil, der gerade Kuzjakina N. B. gewidmet ist und in dem sie auf dem Gebiet der Kunst – und Sprachwissenschaft prinzipiell, eindeutig und begabt präsentiert wird.

Für dieses Buch können sich nicht nur die ukrainischen und russischen Gelehrten, Komparativisten, Kritiker, Theoretiker und Praktiker des kunstwissenschaftlichen Bereiches interessieren, sondern auch alle, die die Besonderheiten des literarischen Lebens der 1950–1990er Jahre und die Psychologie der Menschen, die ohne Kompromiss ihrer Berufung – der Wissenschaft dienen, gründlicher zu erfassen versuchen.

Наталья Кузякина: Автопортрет, интервью, статьи по истории и теории драмы; украинистика, театроведческие студии; русистика, компаративистика; рецензии; контroversийная история литературного процесса 1950–1990-х годов через призму незаангажированной и идеологически ущербной (голoбeльнoй) критики; воспоминания / Составитель, вступительная статья В. П. Саенко; научный редактор С. А. Гальченко. – Дрогобыч: Издательская фирма «Відродження», 2010.

РЕЗЮМЕ

Наталья Борисовна Кузякина – известный украинский и русский литературовед, театровед, критик, член НСПУ, доктор искусствоведения. В восьми разделах (II–IX) этой книги помещены репрезентативные (хоть и не все) труды исследовательницы драматургии XX в.; персоналии писателей; открытие архивов КГБ, демонстрирующих неизвестные страницы судьбы Миколы Кулиша, одесского периода его жизни и творчества; лесеведческие и компаративные студии; а также рецензии на книги и театральные спектакли. В разделе первом представлен автопортрет, интервью. Раздел десятый состоит из *pro* и *contra* направленного интерпретационно-критического дискурса, посвященного публикациям Н. Б. Кузякиной, что дает представление об идеологической заангажированности советских критиков и об односторонности ведения дискуссий того времени. Одиннадцатый раздел – мемориальная часть, адресованная Н. Б. Кузякиной, в которой предстает принципиальная и честная, талантливая и трудоспособная исследовательница на ниве филологии и искусствоведения.

Книга заинтересует не только ученых-украинистов, русистов, компаративистов, критиков, теоретиков и практиков искусствоведческой отрасли, но и всех, кто захочет глубже постичь специфику литературной жизни 1950–1990-х годов и психологию человека бескомпромиссного служения своему призванию – Науке.

Nathalia Kouziakina: Autoportraits, interviews, articles sur l'histoire et la théorie du drame; études ukrainiennes, études sur l'histoire du théâtre, études russes, études comparatives, critiques, histoire contraversive du processus littéraire des années 1950–1990 à travers le prisme d'une critique non-engagée et d'une critique idéologiquement étriquée, mémoires / Compilation et article d'introduction de V. P. Saenko; rédacteur scientifique S. A. Galtchenko. – Drogobitch: Maison d'édition «Vidrodzhenia» Ltd, 2010.

RÉSUMÉ

Nathalia Borissovna Kouziakina est une historienne de la littérature russe et ukrainienne connue, critique de théâtre, membre de l'Association nationale des écrivains ukrainiens, docteur en critique d'art. Dans les huit chapitres (II–IX) de ce livre sont présentés des ouvrages du chercheur en dramaturgie du XX^{ème} siècle; des renseignements sur la vie et l'œuvre des écrivains; des documents des archives de KGB révélant les pages inconnues du destin de Mykola Koulich et de la période de sa vie et de son œuvre à Odessa; des études de l'œuvre de Lessya Oukrainka; des études comparatives; aussi bien que des comptes rendus de livres et des critiques de spectacles. Dans le premier chapitre sont présentés un autoportrait et des interviews. Le dixième chapitre se compose de pro et contra du discours interprétatif et critique focalisé, consacré aux ouvrages de N. B. Kouziakina. Ceci donne une idée de l'engagement idéologique des critiques soviétiques et de la manière exclusiviste de mener les débats à cette époque-là. Le onzième chapitre est une partie commémorative adressée à N. B. Kouziakina qui apparaît comme une personne de talent, honnête et travailleuse, se spécialisant à la recherche dans le domaine de la philologie et de la critique d'art.

L'ouvrage intéressera autant les chercheurs en langues et littératures russe et ukrainienne, comparativistes, critiques, théoriciens et praticiens de la critique d'art, que tous ceux qui voudront pénétrer plus profondément la spécificité de la vie littéraire des années 1950–1990 et la psychologie d'une personne suivant sans compromis sa vocation – la Science.

ОГЛАВ

<i>Валентина Сасенко. Трасекторія духовного злету науковця</i>	3
I. АВТОПОРТРЕТ. ІНТЕРВ'Ю. ВІДПОВІДІ НА АНКЕТИ	27
АВТОПОРТРЕТ	28
«Навіть втрата мови...»	34
II. ДРАМА ЯК РІД ЛІТЕРАТУРИ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ.	
МИСТЕЦТВО РЕЖИСУРИ. ТЕАТРОЗНАВЧІ СТУДІЇ	44
ПРО ХУДОЖНЮ СВОЄРІДНІСТЬ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ	45
ТАЙНЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ	56
ВОСПИТАТЬ УЧЕНИКА!	75
ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО ТА ЛЕСЬ КУРБАС	88
ЛИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ АЛЕКСАНДРА БЛОКА И ТЕАТР	99
III. УКРАЇНСЬКА КЛАСИКА. ЛЕСЕЗНАВЧІ СТУДІЇ	117
НАД СТОРІНКАМИ ЛЕСІ	118
ТЕАТР ЛЕСИ УКРАЇНКИ	127
АЛЬТОВИЙ ГОЛОС ЮНОСТИ	141
IV. ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ КУЛІША.	147
МИКОЛА КУЛІШ. <i>Фрагмент неопублікованої книги</i>	148
МИКОЛА КУЛІШ (<i>до 75-річчя з дня народження</i>)	150
МИКОЛА КУЛІШ У “ГАРТІ”, УРБИНО І ВАПЛІТЕ	162
ХТОСЬ МАЄ ПОЧИНАТИ!	187
“ПАТЕТИЧНА СОНАТА” ПОЛЬСЬКОЮ	192
ПРОЗРІННЯ І ТУГА КУЛІША	194
ЩЕДРЕ ЛІТО МИКОЛИ КУЛІША	201
V. ПЕРСОНАЛІЇ ДРАМАТУРГІВ	222
РУХ І КОНТРАСТИ	223
ІВАН КОЧЕРГА – ТЕАТРАЛЬНИЙ КРИТИК	232
“СВІЧЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ” ІВАНА КОЧЕРГИ	250
ЛІТЕРАТУРНІ ПОРТРЕТИ ІВАНА ДНІПРОВСЬКОГО	266
ЛИСТИ І. ДНІПРОВСЬКОГО ДО ЛЬВА ТОЛСТОГО	268
VI. УКРАЇНІСТИКА ХХ СТОЛІТТЯ: ВІДКРИТТЯ АРХІВІВ.	275
“УВ'ЯЗНЕНИЙ ЗА СУВОРОЮ ІЗОЛЯЦІЄЮ...” Роздуми	
над долею Миколи Куліша	276
НЕСПОДІВАНИЙ СЮЖЕТ	295
ГОЛОС ИЗ ПОДВАЛА	305
ЗА СОЛОВЕЦЬКОЮ МЕЖЕЮ	315
ДЕЛО № 1255. ВМЕСТО ЗАВЕЩАНИЯ	353
VII. РУСИСТИКА. КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ	362
МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ	363
ПО СЛЕДАМ МЕФ. ИС. ТОФФЕЛЯ	379

ПОГОВОРИМ О ДОН КИХОТЕ.....	384
ИЗГНАНИЕ ДОН-КИХОТА	390
VIII. РЕЦЕНЗІЇ НАТАЛІ КУЗЯКІНОЇ НА КНИГИ І ТЕАТРАЛЬНІ	
ВИСТАВИ	396
ЛЮДИНА І НАРОД – НА ЛЕЗІ ДОЛІ.....	397
ВАЖЛИВІ ПРОБЛЕМИ (<i>Про українську драму початку ХХ ст.</i>)	406
ВІЧ-НА-ВІЧ З ВЛАСНИМ ЖИТТЯМ.	409
IX. ОДЕСА В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КУЛІША	420
МИКОЛА КУЛИШ В ОДЕСІСІ	421
“ДРУЖЕ МІЙ ЛАДУШКО...” <i>Фрагменти одного кохання</i>	442
X. РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПУБЛІКАЦІЙ	
НАТАЛІ КУЗЯКІНОЇ:	
PRO	453
<i>В. Чалмаєв. В ОБЛАСТІ «БЕЛЫХ ПЯТЕН»</i>	454
<i>В. Ніколаєв. САМОСТІЙНІСТЬ ДОСЛІДНИКА</i>	457
<i>Л.С. Бойко. НАТАЛЯ КУЗЯКІНА. ДРАМАТУРГ МИКОЛА</i>	
<i>КУЛІШ</i>	470
<i>Михайло Пархоменко. КНИГА О ДРАМАТУРГІ</i>	474
<i>В.О. Сахновський-Панкєєв. ХУДОЖНИК І ЧАС</i>	478
<i>Лесь Танюк. МУДРОСТЬ – ИЗ ПОИСКОВ</i>	482
CONTRA. Історія однієї “дискусії”	492
<i>Наталя Кузякіна. НАРОДЖЕНА РЕВОЛЮЦІЄЮ</i>	492
<i>Юрій Бобошко, Юрій Костюк. КОМУ ЦЕ ВИГІДНО?</i>	495
<i>Дмитро Шлапак. З ХИБНИХ ПОЗИЦІЙ</i>	498
<i>«ВЧЕНА РАДА РІШУЧЕ ОСУДИЛА...»</i>	504
XI. MEMORIA	507
<i>Станіслав Тельнюк. “Я – ІСТИНА... Я – СПРАВЕДЛИВІСТЬ...”</i>	
<i>Штрихи до портрета</i>	508
<i>Б.Ф. Деревянко. КУЗЯКІНА НАТАЛЬЯ БОРИСОВНА</i>	511
<i>Ірина Волицька. ПАМ’ЯТІ НАТАЛІ БОРИСІВНИ</i>	
<i>КУЗЯКІНОЇ</i>	512
<i>Ірина Волицька. УРОКИ НАТАЛІ КУЗЯКІНОЇ. До 80-річчя від</i>	
<i>дня народження</i>	515
<i>Ольга Ванютина. LOVE STORY (Наталя Борисовна Кузякіна)</i>	525
БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК ПРАЦЬ Н.Б. КУЗЯКІНОЇ	
(упорядник Л.М. Бур’ян, науковий керівник В.П. Сасенко)	527
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	541
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	557
БІОГРАФІЧНА ДОВІДКА	566
РЕЗЮМЕ англійською, іспанською, німецькою, російською,	
французькою мовами	568

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Наталя Кузякіна

*автопортрет,
інтерв'ю,
публікації різних літ,
історія їх реценцій та інтерпретацій,
методика*

Науковий редактор *Сергій Гальченко*

Упорядник *Валентина Сасенко*

Художнє оформлення *Наталія Ганночка*

Обкладинка *Ігор Бабик*

**Свідомство про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК № 1695 від 18.02.2004 р.**

**ВФ «Відродження» заснована 21 листопада 1991 р.
Петром та Олександром Бобиками, Василем Іванишином**

Головний редактор *Ярослав Радевич-Винницький*
Директор фірми *Ігор Бабик*
Заступник директора *Володимир Гнатик*
Головний бухгалтер *Надія Волянська*
Верстка *Наталія Ганночка*

Підписано до друку 30.12.2010. Формат 60х84^{1/16}. Папір офс. № 1.
Гарнітура Times. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 33,60. Обл.-вид. арк. 3,22.
Наклад 500 прим.

Видавнича фірма «Відродження»
82100, м. Дрогобич, вул. Т. Шевченка, 2.
79049, м. Львів-49, аб/с 10480.
Тел.: (03244) 2-17-94, 3-72-93. Тел./факс: (032) 240-59-39.
<http://www.vidrodzhenia.org.ua>

Поліграфічна фірма «Коло»
82100, м. Дрогобич, вул. Бориславська, 8.

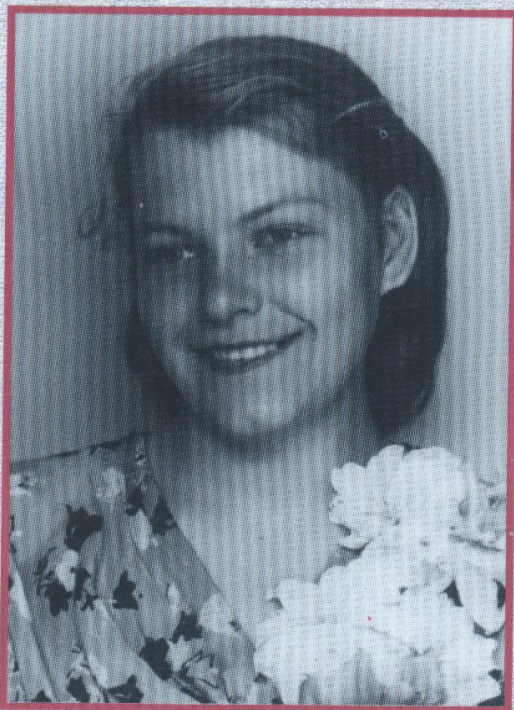
Наталія Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії; русистика, компаративістика; рецензії; контрверсійна історія літературного процесу 1950–1990 рр. крізь призму незаангажованої та ідеологічно голобельної критики; спогади / Упорядник, вступна стаття В. П. Сасенко; науковий редактор С. А. Гальченко. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2010. – 574 с., з іл.

ISBN 978-966-538-233-1

Наталія Борисівна Кузякіна – відомий український і російський літературознавець, театрознавець, критик, член НСПУ, доктор мистецтвознавства. У восьми розділах (II–IX) цієї книжки вміщені репрезентативні (хоч і не всі) праці дослідниці драматургії XX ст.; персоналій письменників; відкриття архівів КДБ, що демонструють невідомі сторінки долі Миколи Куліша, його одеського періоду життя і творчості; лесезнавчі і компаративні студії; а також рецензії на книги і театральні вистави. У розділі першому представлений автопортрет (СіЧ), інтерв'ю. Розділ десятий складає рго і contra спрямований інтерпретаційно-критичний дискурс, присвячений публікаціям Н. Б. Кузякіної, що дає уявлення про ідеологічну заангажованість радянських критиків і про однобічність ведення тогочасних дискусій. Одинадцятий розділ являє собою меморіальну частину, адресовану Н. Б. Кузякіній, у котрій постає принципова і чесна, талановита і працююча дослідниця на ниві філології і мистецтвознавства.

Книжка зацікавить не лише науковців-україністів, русистів, компаративістів, критиків, теоретиків і практиків мистецтвознавчої галузі, але й усіх, хто захоче глибше збагнути специфіку літературного життя 1950–1990 рр. і психологію людини безкомпромісного служіння своєму покликанню – Науці.

УДК 821.161.2 – 9 Кузякіна 7
ББК 83.2(2=УКР)7 – 84



Наталя Борисівна Кузякіна – відомий український і російський літературознавець, театрознавець, критик, член НСПУ, доктор мистецтвознавства. У восьми розділах (II–IX) цієї книжки вміщені репрезентативні (хоч і не всі) праці дослідниці драматургії XX ст.; персоналій письменників; відкриття архівів КДБ, що демонструють невідомі сторінки долі Миколи Куліша, його одеського періоду життя і творчості; лесеознавчі і компаративні студії; а також рецензії на книги і театральні вистави. У розділі першому представлений автопортрет (СіЧ), інтерв'ю. Розділ десятий складає рго і contra спрямований інтерпретаційно-критичний дискурс, присвячений публікаціям Н. Б. Кузякіної, що дає уявлення про ідеологічну заангажованість радянських критиків і про однобічність ведення тогочасних дискусій. Одинадцятий розділ являє собою меморіальну частину, адресовану Н. Б. Кузякіній, у котрій постає принципова і чесна, талановита і працююча дослідниця на ниві філології і мистецтвознавства.

Книжка зацікавить не лише науковців-україністів, русистів, компаративістів, критиків, теоретиків і практиків мистецтвознавчої галузі, але й усіх, хто захоче глибше збагнути специфіку літературного життя 1950–1990 рр. і психологію людини безкомпромісного служіння своєму покликанню – Науці.

ISBN 978-966-538-233-1



9 789665 382331 >