

СУЧАСНІСТЬ

ЛИСТОПАД 1979 — Ч. 11 (227)

СТЕНОГРАМА СУДУ НАД КУРБАСОМ

Й. ГІРНЯК: ОСТАННІ ДНІ «БЕРЕЗОЛЯ»

Р. ГАЛАСВ: СПОГАДИ ПРО КУРБАСА

І. СВІТЛИЧНИЙ: КУРБАС

Ю. Ш.: ЕДІНБУРГ, 1979

Б. РУБЧАК: ПОЕЗІЇ

Л. ЛИМАН: ПОВІСТЬ ПРО ХАРКІВ (III)

Б. ЛЕВИЦЬКИЙ: РАДЯНСЬКИЙ МОДЕЛЬ
ПАНУВАННЯ (II)

Б. СТРУМІНСЬКИЙ: КНИЖКА
ПРО ПІВМЕРТВІХ

"SUČASNIST" — NOVEMBER 1979
KARLSPLATZ 8/III 8000 MÜNCHEN 2

НАЙНОВІШЕ ВИДАННЯ «СУЧАСНОСТІ»

Євген Сверстюк

ВИБРАНЕ

Мюнхен, 1979, 275 стор. Упорядкування і передмова Івана Кошелівця. Обкладинка Ліди Палій.

До збірки ввійшли 14 літературних есеїв автора, його останнє слово на суді в 1973 році та розповідь про нього Раїси Роснянської.

Репресований у Радянському Союзі, Євген Сверстюк найкраще відомий на Заході зі свого твору «Собор у риштованні».

Ціна: 10.00 дол.

Замовлення на всі видання "Сучасности" висилати на адреси В-ва:

В Європі:

Sučasnist'
Karlsplatz 8/III
8000 München 2
Federal Republic of Germany

У США і Канаді:

Nina Ilnytzkyj
254 West 31st St. 15th Floor
New York, N.Y. 10001
USA

СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО,
СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

ЛИСТОПАД 1979

Ч. 11 (227)

РІК ВИДАННЯ ДЕВ'ЯТНАДЦЯТИЙ
МІЮНХЕН

Редактор: Юрій Шевельов.

Заступник редактора: Марта Скорупська.

Редаційна колегія: Вольфрам Бургардт, Анатоль Камінський, Богдан Кордюк, Іван Кошелівець, Василь Маркусь, Кирило Митрович, Аркадія Оленська-Петришин, Леонід Плющ, Мирослав Прокоп, Роман Рахманний, Богдан Рубчак, Роман Савицький, Надія Світлична.

Видає: Українське товариство закордонних студій «Сучасність».

Редакція не приймає матеріалів, не підписаних автором, і застерігає за собою право скорочувати статті і правити мову.

Статті, підписані авторами, висловлюють їх власні погляди, а не погляди редакції.

Усі права застережені. Передруки і переклади дозволені тільки за згодою автора і видавництва. Передруки крайових матеріалів дозволені за поданням джерела.

Резюме статей цього журналу друкується і реєструється в "Historical Abstracts".

Gemäss dem Gesetz über die Presse vom 3. 10. 1949 (§ 8, Abs. 3) und gemäss der Verordnung zur Durchführung dieses Gesetzes vom 7. 2. 1950 wird mitgeteilt:

Inhaber und Herausgeber: Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien "Sučasnist" e. V. München.

Geschäftsführer und für den Inhalt verantwortlich: I. Czornij,
Anschrift für alle:

Karlsplatz 8/III (Telefon 59 46 67)
8000 München 2
Bundesrepublik Deutschland

Druck: Gebrüder Westenhuber
8000 München 2, Heimeranplatz 4.

Справа Леся Курбаса й театру «Березіль» на колегії Народного Комісаріату Освіти УРСР¹

*Хвиля:*² Ми сьогодні вирішили заслухати першим питанням справу про театр "Березіль", тому що це питання зараз має велике культурно-політичне значення для нашого театрального фронту і зокрема для самого театру "Березіль".

Ви знаєте, товариші, що театр "Березіль" в розвиткові нашого

1. Стенограма засідання 5 жовтня 1933 р. Трагічний документ, що його тут публікуємо, якщо взяти його як цілість у собі, не потребує загальних коментарів, — він говорить сам за себе. Нагадаємо тільки, з історичного тла, що засідання, тут застенографоване, відбувалося приблизно 10 місяців після появи на Україні сталінського емісара Павла Постишева, п'ять місяців після самогубства Микола Хвильового і три місяці після самогубства Миколи Скрипника. Ухвала уряду, якою завершилося це "обговорення", усувала Леся Курбаса з театру "Березіль", а театр перейменовувала на театр ім. Т. Шевченка.

Образ засідання колегії Наркомосу виглядає одначе інакше в зіставленні із свідченнями очевидця. На щастя, такий очевидець є — і до того високоавторитетний: один з провідних акторів "Березоля" Йосип Гірняк. Його спогади про це засідання містимо одразу після стенограми. Виявляється, що ця стенограма пройшла солідну редакцію в своїй останній частині. Замовчано те, що Курбас демонстративно покинув залу засідань, нема згадки про настрій, що запанував між присутніми. Кінцеве слово Хвилі подано так, ніби про тому Курбас був присутній і мало не просив пощади. Постанову Раднаркому подано як проект резолюції, ухвалюваний нарадою. І найголовніше, — з промови Курбаса викинено всю її агресивну частину, в якій він атакував Грудину, Микитенка, Левітіну й самого Хвилю.

Усім відомо, що радянські історики фальшують історію, замовчуючи одні документи, вносячи корективи в інші при їх публікації. Тут одначе маємо справу з фальсифікацією на ранішому етапі. Фальшується сам документ. Фальсифікатором виступає не історик, а самі учасники історичних подій. Тут величезної ваги наука для всіх істориків, що мають справу з історією України і СРСР.

Не зважаючи на це, стенограма варта публікації й вивчення. Як документ доби і як документ фальсифікації доби.

Крім цієї загальної проблеми, стенограма висуває кілька техніч-

театрального мистецтва на Україні має велике значення і має в своїй роботі, на початку її, зрозуміла річ, певні заслуги. Згодом, ми знаємо, театр "Березіль" збився з правдивого шляху, на якому він повинен був стояти, мав значні збочення націоналістичного порядку. Він ішов разом з націоналістичною ВАПЛіте. Про це, як відомо, опубліковано декларацію артистів театру "Березіль" в 1932 році в газеті "Комсомолец України". Так само опубліковано на початку 1932 року декларацію-статтю керівника театру Леся Курбаса. Там говорилося про ті націоналістичні збочення, які були в роботі театру, які були зокрема в роботі Курбаса.

Пройшов театральний сезон 1932-1933, почався новий сезон, і ми бачимо, що ті декларативні заяви, що їх оголошено від імени театру, від імени керівника театру Курбаса, не були реалізовані. Зараз це питання стоїть в усьому обсязі і тому, зрозуміла річ, справу театру, справу його дальших напрямків роботи, його розвитку, ми повинні детально обговорити, обміркувати для того, щоб на театральній ділянці таку значну одиницю, як театр "Березіль", поставити на дійсно більшовицький ґрунт, щоб театр "Березіль" був активним будівником української радянської соціалістичної культури. А цього зараз немає. Ось чому гадаю, що сьогодні ми попросимо керівника театру Курбаса спинитися на цих моментах і дати відповідь на ті питання, що ставить пролетарське суспільство перед театром.

Курбас: За тему моєї доповіді, коли її можна [так] назвати, визначено мені сказати про стан і роботу театру "Березіль" на сьогодні.

них проблем.

Стенограма, так виглядає, була правлена неохайно, до того ж, правдоподібно, складена особою, що погано орієнтувалася в ситуації, а, здається, і не дуже добре опанувала українську мову. Цим пояснюється велике число пропусків, перекручень, незакінчених речень. До цього треба додати, що дехто з промовців явно належав до півінтелігентів і не міг правильно побудувати речень. Нарешті, Курбас, актори "Березоля", а правдоподібно й дехто інший були глибоко схвильовані, і це теж спричинялося до фрагментарности й плутаности мови.

Редакція уніфікувала правопис, але поза тим вирішила зберегти мовні особливості навіть тоді, коли вони явно суперечать нормам літературної мови. У випадку непотрібних повторень, редакція зберігала їх, коли причини були виразно емоційні, але усунула в інших випадках. Редакційні коньєктури подані в квадратних дужках. Усі вони, крім суто фактичних, мають здогадний характер.

2. Андрій Хвиля, перед приїздом Постишева керівник відділу преси агітпропу ЦК партії, після відходу Скрипника, заступник народного комісара освіти.

Коли вважати, що цей стан і ця робота в зв'язку з останньою статтею з цього приводу в партійному органі "Комуніст"³, набирають] гострого значення, коли робиться, так би мовити, до певної міри, [залежним] від розгляду вирішальних пунктів [цього стану] майбутнє, то, звичайно, те, про що говорить товариш Хвиля, увійде в цю доповідь, хоча широко історично я не думав сьогодні виступати.

Стан театру "Березіль" на сьогодні, це значить — почати сезон з певним пляном репертуарним, це значить плян робіт, що їх намічено на сьогодні, це є лінія театру, якою вона є поміж колективом і громадськістю, поміж колективом і владою. Сезон цього року ми починаємо з певною свідомістю величезної відповідальності за нього. Минулого сезону ми мали складні обставини; як якісні показники — слабкі, так і до певної міри кількісні, оскільки за моєю хворобою плян робочий був зламаний і, крім речі "Хазяїн", нічого програмового не поставлено, поставлені речі випадкові, які мали значення для того, щоб підтримати афішу, тобто підтримати касу тощо.

Ми врахували, що цього сезону ми повинні зробити так, щоб наверстати те, що загублено минулого сезону, наверстати щодо кількості. Запасів репертуарних не залишилося, крім "Хазяїна", і, значить, цього року ми мусимо надолужити особливою організацією роботи, особливою ефект[ив]ністю — це поперше, а подруге, ми вважали за потрібне мати на увазі також і те, що культура нашого театру "Березіль" через такий хід роботи в своїй виразності дуже розхиталася за останній час.

Дійсно на сьогодні ми маємо 4 редакції репертуару. Перша була складена весною, друга перед літніми відпустками, третя після літніх відпусток, і четверта вже була затверджена Вищим репертуарним комітетом. Кожний раз редакція вносились до НКО до відділу мистецтв, до Вищого репертуарного комітету, де вона пророблялась, де вносили зміни, виходячи з сьогоднішнього репертуарного ринку, і остання редакція була затверджена в такому вигляді, як вона була складена керівництвом, і з тими корективами, які були остаточно дані до цього репертуару. Це перш за все "Маклена Граса", далі "Варфоломіївський ярмарок" [Бен Джонсона, 1614] далі Джона Дос Пассоса ["Акційне товариство повітроплавства".?], далі "Загибель ескадри" [режисер Б. Тягно] Корнійчука, далі "Смерть..."[?]. Потім ще один переклад п'єси з російської драматургії, не вирішили, яку саме п'єсу ставити. Це той репертуар, який на сьогодні зафіксовано

3. Теодосій Таран (Ф. Таран), заступник редактора органу ЦК КП(б)У "Комуніст". Його стаття під назвою "«Маклена Граса» в театрі «Березіль»" була вміщена в цій газеті 3 жовтня 1933 р. (ч. 246).

після спільної роботи керівництва театру і репертуарного комітету. Взагалі керівництво, як я казав, змагалось вирівняти політичну лінію театра, як воно розуміло, найправильніше, найкраще, найбільше, так, як це на погляд керівництва при певних корективах Вищого репертуарного комітету повинно бути для здійснення театром тих завдань, які на нього покладає радянська влада.

Перша прем'єра "Маклена Граса" пройшла цими днями — може дехто її бачив. Про неї була стаття товариша Тарана в газеті "Комуніст". Ми сподівались, що ця прем'єра досягає іншого ефекту, ніж з цієї статті виходить. Тому, коли ми після прем'єри мали розмову з товаришами, які після перегляду в театрі затримались і обмінялись думками з приводу цього, у нас до деякої міри склалося враження, що театр не зумів довести до глядача те, що він хотів. Тому ми негайно внесли в наш робочий план низку змін.

Дальша п'єса за пляном — "Загибель ескадри". Тому, що "Маклена Граса" пройшла непоміченою, театр не зумів довести до глядача те, що він хотів, ми перемістили свій робочий план і запросили приступити до роботи режисера, який мав доручення працювати над постановкою "Загибелі ескадри". "Загибель ескадри" з часів [громадя]нської війни — п'єса настільки високого політичного напруження й патосу, що ми вирішили її поставити на Жовтневі свята цього року й до неї приступили. Також автор приступив до того, щоб вирівняти деякі моменти в цій п'єсі.

Далі йде прем'єра п'єси Дос Пассоса, дальша має бути постава "Варфоломіївський ярмарок", це зафіксований на сьогодні порядок вистав.

Стаття, яка з'явилась учора в "Комуністі", має рішуче історичне значення.

Не можна передбачати конкретних форм, за якими повинна йти перебудова театру, але я знаю, що колектив настільки сильний по своїй якості, що там, де в колективі міцна режисура, актори міцні і вважають, що театр з новими формами перебудови упорається. Все залежить від того, наскільки знайдено буде щасливий вихід з того критичного моменту, в який театр попав.

Хто читав статтю, той безперечно бачив, що [шпальти] газети говорять про те, що театр заведено у безвихідний кутець. Ви, напевно, пригадуєте, як обґрунтовано в статті і ясно сказано про те, що театр повинен подумати, як бути в дальшому.

Як я розумію статтю, — репертуар мусить бути змінений, мусить бути внесено рішучі зміни і в саме керівництво, це дійсно було б дуже ненормально, коли б театр залишили в такому становищі, в якому він зараз перебуває.

Отже, я говорю, що змін має бути дуже багато. Дирекція

театру, як би вона не була пов'язана з органами Наросвіти у своїй роботі, як би не перебудовувала свою роботу — все ж таки дуже багато випадає на долю керівника, на його власну творчу ініціативу, і тому тут має бути людина, яка має право брати на себе багато.

От все, що я мав сказати. Якщо неясно буде щонебудь, я дам відповідь на запитання.

Козицький: В репертуарі було передбачено п'єсу Куліша "Прощай, село!" Коли і з яких міркувань її знято?

Відповідь: Не лише "Прощай, село!", а був цілий ряд п'єс, які в процесі проробки репертуару з вищим органом — реперткомом — змінились та замінювались іншими п'єсами. Зокрема з цієї п'єси вийшло так, що в театрі формується зародок філії і для цієї філії підбрано п'єси. Туди ввійшла і ця п'єса. Знайдено, що для театру вона не відповідає, і вирішили її замінити іншими речами.

Хвля: Ви, Лесь Степанович, виступаючи, сказали про те, що театр, керівництво театру має право просити до себе довір'я. Після тих деклярацій, які були з боку театру, з боку вашого, чи настали будь-які зміни в самому театрі, в роботі театру і чи є дані говорити про те, що ці зміни відбудуться (я маю на увазі заяву про виправлення тих величезних політичних хиб, які були в театрі за останні роки), [чи ви] як керівник вважаєте, що ці виправлення відбулись чи ні. Це одне з кардинальних питань, від яких залежить подальша робота театру.

Відповідь: Я на це можу просто відповісти, що з самої роботи театру видно, що не зовсім допомагає в справі орієнтації в роботі театру "Березіль", коли більше рахуватись з деклярацією, аніж з його роботою. Деклярації тільки мотивують роботу та дають напрямок.

Театр не пусте говорив у деклярації, що театр зовсім не веде лінії відстоювання своїх, як виявилось, помилкових, чи таких, що можуть бути помилковими, позицій.... Він старається всю свою лінію тісно пов'язати з певними директивами та безпосереднім контролем керуючих органів. Нема в останні роки такої позиції, такої ситуації, щоб "Березіль" відстоював, боровся, — скажемо, за "Народній Малахій"(не чути). Щодо "Маклена Граса", ми виразно заявляли, коли ця п'єса має хоч би якунебудь тінь політичної шкідливості, коли хтось зможе зрозуміти з цієї п'єси, що театр хоче протиставити свою лінію [лінії партії], ви скажіть нам — ми цю п'єсу не тільки не випустимо, а навіть не покажемо, хоч вона і готова. "Маклена Граса" це є все таки дуже серйозне — по-своєму вперше шукання того реалізму, який на сьогодні для нашого мистецтва є програмовий. Це може дуже індивідуально

розв'язав театр, може розв'язав помилково. Візьміть такі речі, як "Пляцдарм" [Мирослава Ірчана. В "Березолі" 1932] Це річ не менш показна з погляду того, наскільки театр переглядає свій шлях, свої методи роботи. Оскільки три роки я як керівник нічого не ставив, звичайно, молодші мої товариші, які виконували репертуар цих років, в поодиноких випадках [були] правіші, в поодиноких випадках лівіші. Вони роблять це більш помацки, аніж це повинні робити, але те, що вони роблять, свідчить само за себе.

Я не сказав, що ми маємо право просити довір'я. Ні, я твердив, що це керівництво не має права просити, що треба такого керівництва, яке мало б просити.

Хвиля: Ще одне питання. Ви заявили, що судити про те, чи змінив театр свою лінію, чи не змінив, можна не на основі декларації, а на основі практики, що є в театрі, себто практичної роботи. Ви, очевидно, вважаєте, що практика, яка зараз є, свідчить про те, що театр змінив свою лінію?

Курбас: Я вважаю, що театр в тій мірі, в тих межах, про які [я] тут говорив, в тій мірі, яка можлива в театрі такому, як "Березіль", коли три роки нема основної роботи, стрижневої роботи, — в таких межах театр робив усе можливе, щоб здійснити цю декларацію.

Хвиля: Хто хоче взяти слово?

Ахматов: По суті питання... Питання важливе — мова йде про театр, який має певну історію, який не просто собі один з театрів, а театр, який має низку акторів, про яких можна говорити як про визначних акторів, найкращих акторів Радянської України, має низку досягнень в своєму минулому, про що зазначено й достатньо говорилось, наприклад, коли святкували ювілей визначного актора тов. Бучми. Це згадується, коли так коротко й надзвичайно схематично зазнав тов. Курбас про помилки театру, про шлях його майбутній. Я хочу говорити лише про майбутнє, бо про помилки ми знаємо й можемо про них говорити не так схематично, бо всі ми знаємо шлях театру, про це говорили багато, а майбутнє цього театру для мистецтва Радянської України не аби-яке значення має. І коли тов. Курбас каже, що треба знайти формулу переходу від статті, яка вміщена в центральному органі КП(б)У "Комуніст", знайти формулу переходу [до] того, як далі працюватиме театр, то, на мою думку, треба так поставити питання, як його ставить наша партія, коли мова йде про роботу, яка не має всіх ознак витриманої роботи, яка має низку хиб і помилок, тобто мова тут може йти про керівництво театру, не лише про зміцнення керівництва, а про напрямок художнього керівництва. Коли молодь, яка є в театрі і під керівництвом Курбаса [йде] своїми власними шляхами, [то це] дає нам можливість уважати, що театр "Березіль", його колектив може працювати добре, працювати як слід; [а це] значить, [що] тут бракує

чогось такого, що залежить хоча б і від колеґії Наркомосу, тобто бракує такого керівництва, яке [б заслуговувало на] довір'я. Товариш Курбас підкреслив цей момент, він казав: ми ставили п'єси і ці п'єси не зустрічали підтримки громадськості, організованої громадськості, тобто [проти них] виступили в пресі радянські керівники, робітники, і ми зразу ж від цього відмовились. Це правильно, так усе й було, але ця відмова не [вела] до виправлення помилок, а це був шлях, коли було багато помилок, коли одна помилка йшла від другої. Наприклад, п'єса "Маклена Граса", п'єса, яка написана Кулішем, — п'єса, написана непоганою мовою, а коли театр показав зразки акторської гри, ця п'єса створила гнітуче враження в того, хто її бачив, якимось розгублено сприймав глядач, глядач, з яким ми мусимо рахуватись, і дехто ставив питання, що актори "Березоля" мусіли витратити свою енергію, свої сили й таланти на інші методи гри, на іншу п'єсу, на іншу творчу колективну роботу. Про майбутнє хочеться сказати лише одне: що завдання театру "Березіль", який мусить жити й буде жити, полягає в тому, щоб почувалась колективна воля й колективна творча робота театру. Один [глядач], що був у театрі і бачив п'єсу "Маклена Граса", казав, що помилка в тому, що в цьому театрі ніяк не можна побачити позитивний бік робітника, що робітники на сцені не виходять. Це, звичайно, залежить від автора, але ми бачили і таку п'єсу, як "Диктатура" Микитенка, не лише "Маклену Грасу". Усі ці помилки носили ознаки великої напруженої роботи, давали іноді почуття художньої насолоди, викликали емоції у глядача, але створювали враження, що значна кількість сил витрачена даремно.

Які вимоги ставить глядач, глядач кваліфікований, глядач некваліфікований? Він хоче бачити в театрі відображення загальної лінії, лінії за соцбудівництво. Чи спроможний колектив театру це зробити? Спроможний колектив театру це зробити, але тут бракує в Курбаса щирости. Треба це питання ставити незалежно від особи товариша, який доповідав про шлях, що він його пройшов, бо такий великий, значний, талановитий колектив мусить зараз одержати найміцнішу кваліфіковану політично-художню допомогу для того, щоб дух колективізму в керівництві театру був міцніший. В цьому полягає головне завдання, яке зараз стоїть перед Наркомосом. Ми не тратимо через це режисера, як тов. Курбас, ми не тратимо через це театру "Березіль". Але ми, [давши] кращих наших товаришів для роботи в цьому театрі одержуємо можливість кардинально змінити напрям не тільки щодо репертуару, напрям щодо метод роботи, які існують у театрі "Березіль". Треба, щоб "Березіль" не був синонімом якоїсь відміни від нашої загальної лінії, треба, щоб "Березіль" був синонімом того молодого творчого колективу, яким він був певний час, яким він може бути і яким він зобов'язаний бути за наших умов. Я виступаю сьогодні абсолютно для мене самого несподівано, товариші, які працюють у театрі, мусять разом з тов. Курбасом [подати] більший матеріал, щоб ми могли виступити з цього приводу. На жаль, павза затягнулась, довелось її розрядити моїм може не зовсім удалим виступом.

*Грудина:*⁴ Я також несподівано виступаю. Я сьогодні тільки приїхав і

4. Дмитро Грудина — керівник театрального відділу Комітету в справах мистецтва при НКО.

не знав, що буде таке засідання, але вважаю, що таке відповідальне засідання колегії НКО в такій важливій справі, як театр "Березіль" і стаття в "Комуністі", примушує персонально мене, який часто виступав про "Березіль", до виступу. Ми всі хороше знаємо, що останній час уся радянська громадськість, радянська влада, ціла комуністична партія приділяє театру не абияку увагу. За останні два роки ми маємо кілька визначних історичних документів, що говорять про велику увагу саме до [теа]трального мистецтва. Ми це бачили і в історичній постанові ЦК ВКП від 23 квітня 1932 року, ми це знаємо по тих численних конкурсах, які оголошував Раднарком на кращу п'єсу. Ми це знаємо з постанови про побудову 152 кінотеатрів на селі. Можна навести безліч документів, які говорять про те, що театральний процес посідає одне з величезних місць у радянському культбудівництві. Одних цих даних поза всякими іншими деклараціями і маніфестами досить для того, щоб кожний радянський робітник у галузі мистецтва, літератури і театру усвідомив великі завдання, які зобов'язують до відповідних перебудов. Коли йде мова про "Березіль", то не дивлячись на це, на протязі цілої низки років кардинальних змін і зрушень, на жаль, немає.

Товариш [Ахматов] говорить, що він не буде говорити про історію театру, його більш цікавить майбутнє. Але для того, щоб говорити про майбутнє, треба глянути на історію, зокрема "Березоля". Ми пам'ятаємо театральний диспут 1927 року, де багато приділяли уваги "Березолю", диспут 1929 року, де знов центральне місце зайняв театр "Березіль". В кінці 1931 року, якраз у той час, після суворитої критики всієї радянської преси на Україні, починаючи з органа "Критика" і кінчаючи іншими газетами, — зокрема велику роботу провів "Комсомолец України", — саме в цей час ми мали появу декларацій від театру "Березіль" — втретє, які друкувались на сторінках радянської преси, від колективу театру і від самого Курбаса. Отже, ця історія нас до чогось зобов'язує, мені персонально здається, це мусить нас чомусь навчити і не даремне, а цілком доречно і дуже влучне буде запитання, а як же зрештою після всіх тих декларацій і маніфестів, як театр "Березіль" показав у практичній роботі свою перебудову і саме після тих державних і загальних громадських актів, після постанови ЦК від 23 квітня і цілої низки інших вказівок, які зобов'язують кожну мистецьку організацію до перебудови. Від відповіді на це відповідальне питання, мені здається, тов. Курбас, делікатно кажучи, ухилився по суті. Тов. Курбас сказав, власне кажучи, що [вони] останній час погоджували репертуар і всякі інші справи, [але] це ж формалістика, бо всі ці справи робить кожний державний заклад. Кожний театр обов'язково мусить погоджувати плани, репертуар і всі ті речі, які згадував тов. Курбас, це його невід'ємний обов'язок і прерогатива. Я принаймні зрозумів запитання А. [Хвилі] зовсім не так і не знаю, як зрозумів його [Курбас], коли він дав таку надто прозаїчну відповідь на таке надзвичайно серйозне запитання.

Ще про історію. Свого часу, коли закидали різні неправильності, різні збочення, як театр так і самий Курбас не зразу усвідомили це. Тов. Курбас між іншим покликався на цілу низку причин і обставин, які не дозволяють театру розгорнути повною мірою всіх своїх досягнень і можливостей і зокрема на причини адміністративного порядку, зокрема щодо керування,

щодо тих людей, яких йому давали органи радянської влади в допомогу до керівництва театру. Зокрема йшла мова про директорів театру, які нібито шкодили в роботі театру. Ви пам'ятаєте цю вакханалію з директорами театру "Березіль". Їх мінялось дуже багато. Жадний з тих директорів не міг задовольнити вимог художнього керівництва в налагодженні роботи і в зміні зокрема лінії театру. Ми знаємо відповідальний акт з боку НКО в свій час, яким зокрема тов. Курбасу, як і цілій низці керівників інших театрів, надано необмежені права директора театру і художнього керівника, і такі права Курбас мав. Після того пройшли ще два роки. Тов. Курбас указав на один з моментів, на який ми мусимо вважати. Колегія зверне на це увагу — це особистий момент — довгий час хорування тов. Курбаса. Правильно, що цей момент не міг не відбитись на роботі театру, ясна річ, це мусило в той чи інший спосіб позначитись на репертуарній лінії, але О[лександр] С[тепанович] уже видужав, він уже мистецький керівник театру. І що він за минулий сезон підтримує, і що він вперто захищає, і що він санкціонує?

Ми дійсно бачили хорошу роботу минулого сезону, в цій мережі поставлено "Хазяїн", але далі бачимо, що Курбас уперто захищає таку річ, як "Чотири Чемберлени" в редакції Петрова-Соколовського.⁵ Це зазнало суворого осуду, але все ж таки цю п'єсу поставлено.

Репертком поставлений у таке становище, що він мусить санкціонувати цілий ряд постав для "Березоля", бо залишається або бити по карману, або санкціонувати.

Далі йде постава "Пурсоньяк" [Мольєра. Режисер Л. Дубовик] минулого сезону, нарешті "Маклена Граса", про яку не доводиться говорити, оскільки досить яскраво й повно висловлювалось щодо політичної оцінки цієї речі — Таран на шпальтах "Комуніста".

Щодо художньої сторони, то Курбас говорить, що тут є своєрідний реалізм. Тут немає жадного реалізму, а є лише поворот до старих досягнень, що їх мав "Березіль" давним-давно. У мене складається таке враження, що театр "Березіль", в особі свого керівника, на жаль, не усвідомив своїх помилок, а щодо цього колективу, то він так само декларуючи, маніфестуючи свої помилки, мусить визначити свої погляди та виправляти роботу згідно з декларацією.

Можливо, я буду надто різкий, але у мене складається таке враження, що театр "Березіль" буде свою роботу на зразок шкідницьких організацій. Весь репертуар, всі пляни роботи так побудовано, що колектив висококваліфікованих людей мусить декваліфікуватись, бо протягом року вони не працюють так, як слід працювати. Режисер у [будь-якому] театрі може ставити поставу, а в "Березолі" для нього там роботи немає. Як тільки режисер підростає і виявляє себе, його немає в театрі (факт з Скляренком, який виявив себе в "Хазяїні").

Відкривається театр республіканського значення, і не притягнуто художника, бо роботу щодо "Маклена Граса" не можна вважати за

5. За програмкою авторами другого варіанту тексту "Чотирьох Чемберленів" були Ю. Вухналь і Петров-Соколовський. Головним автором першого варіанту тексту був Кость Буревій. Режисерами були Б. Балабан і В. Скляренко.

художню.⁶ Колектив у кілька десятків чоловіка нічого не підготував і, як то кажуть, "скільки я розумію в цьому делу" художнє керівництво ведеться так, як не слід.

*Щупак:*⁷ Я особисто дуже знайомий з театром "Березіль" і з його поставами, знайомий з раннім, київським періодом [його] розвитку.

Той, хто знає цей період, пам'ятає, як радянська та партійна громадськість, маючи перед собою факт революційної тенденції в розвитку цього театру, приділяли колосальну увагу цьому театрові, як вона [його] брала під свій захист, нікуди правди діти, від тих величезних нападів, які були в той час з боку специфічної київської націоналістичної контрреволюції, — театр мав колосальну підтримку.

Коли глибоко проаналізувати шлях театру в той період, то треба сказати, що цей шлях був шляхом розвитку, де виявились революційні тенденції, але були великі залишки буржуазних театральних традицій.

Все, що нагадувало експресіонізм, уважалось за процес революційний в українському театрі, але низка постанов, які були в "Березолі", свідчать про те, що театр в основному розвивався революційними шляхами.

Треба сказати, що пізніше театр, як усім відомо, збочив на шлях підтримки націоналістичних виявів в українській літературі. Можна сказати, що театр "Березіль" склав бльок [з] ВАПЛіте і не тільки відбив на сцені цей вияв, а підсилював навіть націоналістичні вияви в українській націоналістичній [літературі(?)].

Третій етап театру, коли "Березіль" визнає помилки і ставить у себе такі постанови, які свідчать про те, що театр не обстоє попередніх своїх націоналістичних шляхів (скажімо, постанови Микитенка "Диктатура", "Пляцдарм" — Ірчана і т. д.) постанови, які своїм змістом міняють до певної міри лінію театру "Березіль" (хоча в методах оформлення цих постанов, зокрема "Диктатури", "Березіль" не звільняється від багатьох огрехів у своїй творчій методі), але цих постанов небагато. Поряд цього ставляться постанови [не]правильного характеру, які виявляють естетську, аполітичну лінію, не таку лінію, яка повинна бути розрахована на передові ідеї та передові завдання нашого часу.

Що мене як представника літератури вражає, — [це] виключна ізоляваність. Я не знаю такого ізольованого від громадськості театру, як "Березіль". Я два роки живу в Харкові і не можу зрозуміти такої ізоляції театру, який називає себе революційним. Він ізольований навіть від суміжних ділянок мистецтва — від літератури.

Я бачив у Москві, — я буваю на багатьох літературних з'їздах у Москві, — видатних московських театралів-художників, які приходять в письменницьке середовище, на письменницькі збори, як Таїров і інші, висловлюються, дають себе критикувати, слухають критику і вчатьсь. Старі художники вчатьсь на сучасності, вчатьсь у широкої пролетарської революційної громадськості правильніше розуміти складні процеси творчості, яких

6. Як оформлювачів "Маклени Граси" програми подавали Леся Курбаса й Вадима Меллера.

7. Самійло Щупак — літературний критик, активний член ВУСППу, редактор "Літературної газети".

абсолютно не можна розуміти добре, не будучи озброєними філософією нашої епохи, не будучи озброєними наукою марксизму-ленінізму та [не] будучи зв'язаними з передовими політичними й мистецькими колами нашого часу. Я нічого подібного на протязі цього часу не бачив у театрі "Березіль". Дивна ізоляція цього колективу від усього нашого літературного процесу. Я ніколи не бачив усіх [цих] товаришів на жадних літературних зборах, навіть там, де стояло питання про театр або про драматургію.

Як це треба розуміти? Це треба розуміти так, що ці товариші, очевидно, уявляють собі, що всі питання творчості остаточно розв'язані в системі театру "Березіль", що там цілковито знайдено ключ, секрет, механіку, а все те, що поза цими чотирма стінами "Березоля" — "это от лукавого", це від неписьменних, людей темних, неосвічених. Одним словом, це є високомірність, презирство, нечуване в наш час, яке не може вести до хорошого, а неминуче мусить привести до провалу. Це високомірність — презирство до масової пролетарської і до марксистської теоретичної критики і теоретичної думки. От як я розумію цей процес. Звичайно, я не можу зараз сказати, хто найбільш винний у цьому процесі ізоляції і самоізоляції. Очевидно, природно, в першу чергу за це відповідає керівництво, що [театр], який повинен варитись у котлі нашого суспільного життя і нашого мистецького життя, ізолюваний від усіх нас.

І, нарешті, "Маклена Граса". Я мушу сказати, що я особисто чекав з колосальною нетерплячкою постави цієї п'єси в театрі "Березіль". Чому? Тому, що я читав цю п'єсу в рукописі, знав добре — так я розумію — органічні пороки цієї п'єси, знав внутрішню суперечливість, надзвичайну суперечливість цієї п'єси власне тому, що [Куліш] узяв гостру для нашого часу соціальну тему, на яку кожний передовий громадянин зараз реагує, і розв'язав у плані, я дозволяю собі сказати сміливо, старого буржуазного мистецького театру. [Це] моє глибоке переконання. Ніякого реалістичного стилю в Куліша вже нема, ще менш його в театрі "Березіль". Цю широку соціальну тему кризи капіталізму [Куліш] втілює в рамки камерні. [Тут виявилася] Кулішева криза. Але я був глибоко переконаний, що театр "Березіль" після багатьох своїх провалів (по-моєму, це для нього зараз надзвичайно важливе питання), я вірив серйозно, що театр "Березіль" проробляє колосальну роботу, критично поставившись до недоліків Кулішевої п'єси, [і зможе] не тільки себе поставити в хороше становище, а й [допоможе] драматургові, тому що театр — не просто механічний оформлювач літературного тексту — театр є активний діяч. І ось мені пригадується, що я в розмові з тов. Кулішем сказав йому, що я не уявляю, що театр "Березіль", поставивши "Маклену Грасу", буде трактувати образ Маклени так, як записано, театр "Березіль" буде переробляти. Я питав тов. Куліша, чим пояснити, що у нього більш почувається [пропуск одного слова], навіть Метерлінк, ніж наші передові шукання в драматургії. Це була приватна розмова. Ось виявляється, що театр "Березіль" не тільки [не] поставився критично, але вважав, що це ідеальна, світового масштабу п'єса, тобто зразу поставився до цієї п'єси, [як до такої], яка абсолютно не потребує жадного критичного ставлення. Про що це свідчить? Я хочу вірити в чесність тих людей, які це говорили, і через те мені доводиться робити висновок про виключний брак [відчуття] сучасности, про виключ-

ний відрив від сучасності. Вважати, що ця п'єса не потребує критичного ставлення, що ця п'єса ідеально світового масштабу, п'єса, яка не робить жадних спроб справді розв'язати ці проблеми в плані соціалізму, — приймати таку п'єсу як п'єсу найпередовішу, як п'єсу світового значення. Мені переказали, — може мені неправдиво переказали, — що після постанови художній керівник тов. Курбас сказав, що це велике досягнення реалістичного театру, ця постава, що навіть рідко де здобуто такі досягнення лінією реалізму, як у театрі Курбаса. Я зась про себе думав — або Курбас вважає, що театральне мистецтво — це чорна магія, або містифікує, або це є колосальний брак чуття й розуміння самого корінного в питаннях соціалістич [пропуск у тексті]. Так чи так, свідчить це про абсолютно неправильне орієнтування колективу. Я знаю, що актори театру "Березіль" ухопилися за п'єсу Куліша через те, що ця п'єса, на їх думку, давала блискучі ролі. З розмов з товаришами, які працюють в театрі, я міг робити такий висновок. Правда, не завжди наші драматурги дають хороші ролі, не завжди дають такі ролі, де міг би себе виявити в достатній мірі талановитий актор, але знов таки, наскільки треба [було] неправильно орієнтувати акторський склад, коли талановиті актори могли зробити таку трагічну помилку, — бачити ролі в Кулішевій п'єсі і не бачити того, що одних ролей мало, що ролі має значення тоді, коли є міцна драматургічна система, коли ці всі ролі просякнуті єдиною філософською ідеєю, коли є міцний сюжет, міцна драматургічна структура і т. ін.

І що ж ми бачимо? Ми бачимо на сцені, що прекрасно грають Гірняк, Крушельницький, а між тим ці ролі і це виконання повисають у повітрі, немає внутрішнього зв'язку, немає сюжетного зв'язку. Хоча я догадуюсь, що гра цього самого Гірняка не дає розв'язання потрібного, [пропуск одного слова в тексті] бути імпресіоністською, і беру відповідальність на себе заявити, що театр відстав і його керівництво відстало від сучасного розуміння проблем стилю, від мистецького процесу, що відсталість ця є наслідком цієї самої самовпевненості, самозакоханості, небажання прислухатись до того, що є поза ним. Ось, на мою думку, ті боляки (це моє глибоке переконання), які, безперечно, надзвичайно шкодять важливому колективу, [провід якого] неправильно орієнтує, веде лінію ізоляції від письменницької громадськості, лінію ізоляції від вимог [до] театру, створює атмосферу взаємохвальби і самовпевненості. Усе це треба розв'язати радикально, щоб театр [ішов] не "самобутнім шляхом", а [служив] найкращим шуканням передової драматургії, радянської драматургії.

*Яновський:*⁸ Я на сьогоднішній такій відповідальній нараді чекав зовсім іншого виступу з боку тов. Курбаса, ніж це сталося сьогодні. Виступ Олександра Степановича складає таке враження, що він мав формальн[е] [завдання] — прийти на засідання колегії, розказати репертуарний план, сказати, з яких причин і як проходив той репертуарний план. Тут на колегії Наркомосу, де беруть участь представники письменницьких організацій і інших, тут Олександр Степанович не дав розгорнутої характеристики того дійсного стану, що утворився на сьогодні в театрі "Березіль". Правда,

8. Яновський — особа, редакції не відома.

Олександр Степанович сказав, що театр "Березіль" намагався на протязі всього останнього часу виправляти всі ці помилки, які були до цього часу, але він оговорився: "Так, як це театр розумів", тобто так, як це розуміло керівництво театру. Я хотів би, щоб тов. Курбас сказав, як він розуміє виправлення помилок театру і чи в його розумінні [осягнуено] виправлення помилок театру за останні роки чи це є продовження старих помилок. На мою думку, це не є виправлення помилок, а є продовження старих помилок, що були до цього часу.

Який стан утворився в театрі? Сезон 1932-1933 року (я про це вже говорив в одній з бесід у стінах Наркомосу рік тому, говорив Олександрові Степановичу) репертуаром, який був поставлений, не підніс на вищий щабель театру, хоча всі можливості для цього були. Припустимо, що Олександр Степанович був хворий, він не мав можливості сам безпосередньо працювати з колективом, але в театрі є ще прекрасні кадри режисерів, які не були використані, щоб широко показати продукцію театру "Березіль". Що ми маємо в сезоні 1932-1933 року? Чи заслуговує цього наявність тих кадрів, які є в театрі "Березіль"? "Хазяїн" [І. Тобілевича] — прекрасна річ, прекрасно зроблена режисером Скляренком. Друга річ — "Чотири Чемберлени" — свою думку я говорив про цю п'єсу при її перегляді. Вважаю, що це зайва витрата сил всього колективу — ставити таку п'єсу, брати таку обмежену вузьку тему і витрачати на це творчі сили, коли у нас є більш актуальні питання, що зараз стоять перед партією і урядом, коли театр хотів розв'язати сучасні проблеми. Але театр "Березіль" обмежився вузькою темою і даремно витрачав сили. І третя п'єса ["Пурсоньяк"], яка невдала ні з боку самої п'єси, ні з боку постановки її. У театрі "Березіль" були наявні режисери — і Балабан, і Крушельницький, і Дегтяр[енко], і Скляренко і інші. Невже цей колектив, режисерський склад, якого не має в жадному театрі, не вже він при умові художнього керівництва не спромігся [б] дати багато кращого, ніж він дав? Ясно, що Олександр Степанович сам не працював і не поставив питання перед колективом, [щоб] при його відсутності працювати як слід. Що ми бачимо в сезоні 1933-1934 року? Відкривається сезон програмовою річчю "Маклена Граса" безпосередньо роботою Олександра Степановича. Він три роки нічого не ставив, народ чекав чогось. Я попередньо не читав "Маклену Грасу", але як людина, яка близька до театру, я чув розмови, що "Маклена Граса" це буде якась апотеоза театру "Березіль", і глядач чекав цього. Я говорив з паровозниками,⁹ які шефствують над вами, — вони теж чекали, що "Маклена Граса" — це буде річ, яка дасть зарядку пролетарському глядачеві. Я ставлю питання перед Олександром Степановичем: — не вже тут, на колегії НКО, ви бажаєте прикритись тим, що репертком дав дозвіл і ви тут "сбоку-припеку"?¹⁰ Ви перші почали працювати над нею. Ви знали, що це ваша програмова річ. І не треба було брати таку річ, яка слизька — чи пройде, чи не пройде. Друге — чи це є випадок, чи є продовження вашої лінії? Чому "Загибель ескадри" Корнійчука, про яку ви говорили, що це прекрасна річ, яка дає прекрасну сторінку до доби громадянської війни, чому ви не взяли цю річ першою? Чому ви берете

9. Робітники Харківського паровозобудівельного заводу.

10. Ні до чого не причетний, п'яте колесо у возі.

якраз далі "Варфоломіївський ярмарок" — клясичну річ? Чому у вас так виходить — або Куліш, або стара клясика? Невже ви як великий майстер, як великий художник, не змогли знайти для себе одну з речей сучасного революційного театру і показати нашій громадськості з боку формального — з боку творчої роботи і з боку самого змісту? У вас лише форма, а зміст випадає. Тому, коли зараз стоїть питання на колегії НКО про роботу театру "Березіль", коли тут Олександр Степанович на такому обмеженому засіданні чесно [не] виступив і [не] сказав, що далі театр "Березіль" [і він] зокрема, вважає, що працювати таким шляхом, яким працював на протязі останніх трьох років, не можна, що це веде до загибелі театру, а ми повинні спасти творчий колектив театру, тому що там є прекрасні творчі сили, то це значить — він уважає, що лінія, яку він продовжував, правильна, а з нашого боку лінія неправильна. Я вважаю, що [його лінія] неправильна і для мене цілком ясно, що вона для театру некорисна, може призвести до загибелі театру, і ясно, [що йому] далі залишитись у театрі, я вважаю, неможливо.

Микитенко: Сьогоднішнє засідання колегії НКО, присвячене питанню роботи наших театрів — "Березоля" та дитячого театру, засідання на яке запрошено й нас — представників літературної громадськості, ми сприймаємо з глибоким задоволенням, тому що це засідання є одним з виявів тієї великої творчої політичної роботи, яку розгортає нове керівництво НКО за зміцненим проводом ЦК нашої партії.

Вже з різних інших приводів культурного і політичного характеру нам доводилось говорити про те, що зараз на Україні ми маємо величезне піднесення більшовицької пильності, маємо величезне розгортання фронту культурного будівництва і очищення його від націоналістичного мотлоху за проводом зміцненого керівництва ЦК партії.

Зараз створюються для нас — літераторів, письменників, робітників театру, образотворчого мистецтва і всіх інших суміжних галузей мистецтва — найсприятливіші умови для роботи. Зараз справді розгортаються сили, виростають крила у всіх митців на всіх ділянках цього фронту. Після історичної ухвали ЦК ВК(б) від 23 квітня 1932 року про перебудову літературно-художніх організацій, після створення оргкомітету Спілки радянських письменників СРСР та всеукраїнського оргкомітету, після великих успіхів, яких досягнуло керівництво оргкомітету за проводом партії, ліквідуючи груповину і т. д. створено справді широкі можливості та умови для розгортання творчої праці як у галузі літератури і театру, так і в інших галузях мистецтва. І я гадаю, що це почувають усі митці, не тільки літератори, а й актори, художники, які справді щиро хочуть перебудуватись і працювати на засадах, які дає нам партія, хочать іти шляхом, яким нас веде партія до найбільшого розквіту нашого мистецтва.

Отже, сьогоднішнє засідання є вияв більшовицької лінії керування процесом культурної революції на Україні. І тому, йдучи сюди, я з великою цікавістю чекав на виступ керівника "Березоля" — Курбаса. Ми всі з зрозумілим інтересом і увагою чекали, що скаже керівник такого видатного театрального закладу, як "Березіль". Після статті в "Комуністі", після того, як уже стала відома думка громадськості, як саме, в якому стилі, в якому дусі висловиться Курбас, що він скаже про свій минулий шлях, про

майбутнє театру та про його теперішній стан? Мене дуже цікавило також питання, чи зрозумів, нарешті, театр і насамперед його керівник, що постава "Маклена Граса" — це є нікчемна, непотрібна, не наша вистава. Чи відкидають вони, нарешті, і свою "особливу лінію", про яку сказано в "Комуністі"?

Виявляється на сьогоднішньому засіданні, що зовсім "не розуміють" і не відкидають. Виявляється, що вони не тільки "не розуміли", а навпаки, вважали, що це є геніальне явище, що це коли не найбільш реалістична річ у Радянському Союзі, то в кожному разі це є потрібне революційне явище, на яке давно чекає радянська суспільність, і що це є нове слово в театрі.

Керівник "Березоля" — Лесь Курбас заявляє тут, що після перегляду прем'єри, коли вони почули від деяких товаришів думку про цю постанову, то вони, мовляв, зрозуміли, що постава має не "той ефект", на який вони розраховували.

Пробачте, товариші, але я не вірю в цю наївність. Я думаю, що розумові здібності керівника "Березоля" значно вищі за цю вдавану наївність. Треба бути глухим та сліпим, щоб не розуміти, що ви кілька років підряд робили не те, що потрібно радянському мистецтву. Я не вірю, що ви побачили й зрозуміли це тільки тоді, коли прочитали статтю в "Комуністі" (та й цю статтю ви "розумієте" дуже своєрідно). Ця удавана глухонімість і є та "особлива лінія" "Березоля" та насамперед його керівника Леся Курбаса, про яку написано в органі Центрального комітету нашої партії.

Лесь Курбас говорив тут: "Ми дбали за правильність лінії так, як ми розуміємо лінію партії, як розуміє Народний Комісаріат Освіти пролетарська суспільність, радянська літературна громадськість, всі ті люди, які мають безпосереднє відношення до творення радянського театрального мистецтва".

"Специфіку" в розумінні Курбасом "правильності" лінії видно і з теоретичних висловлювань Леся Курбаса, яких ми маємо дуже багато. Ці висловлювання рясно друкувалися в журналах, ці його теоретичні висловлювання, крім усього, обґрунтовували ту ідеалістичну і націоналістичну систему, що її провадив Курбас у роботі театру.

Я підкреслюю те, про що тут правильно говорив тов. Щупак. У Москві, в центрі соціалістичної радянської культури, такі видатні режисери, як Меєрхольд, Таїров, режисери театру ім. Вахтангова і так далі, і навіть старик Станіславський, вони не відгороджуються від суспільности, ні, вони шукають з нею контакту. А що робить Лесь Курбас? Він відгородив себе і "Березіль" китайським муром, вони замкнулися в своєму хуторянському закапелкові, в своєму високомір'ї та зарозумілості, в своїй "особливій лінії" Курбас вів "Березіль" до занепаду.

Проте, ця замкненість була не плохенька замкненість: це була політико-війвоначна, що їй на зуби не попадайся. Ця політика — противна політиці партії, крім усього, мала гаряче бажання ламати карки тим людям, які намагалися критикувати та виправляти позиції "Березоля". Наприклад, тов. Грудину за критику помилок "Березоля" вони намагалися так дискредитувати й оточити такою атмосферою, що продовжувати роботу йому стало дуже важко. Мені довелося одного разу бути присутнім на чистці колективу "Березоля", і я побачив, що люди буквально стають дибки за кожне слово критики та ображають своїх критиків. В цьому театрові твори-

лася атмосфера не пасивної замкнености, а войовничої [бракує одного рядка в тексті].

Курбас: Не треба брехати!

Микитенко: Цю репліку я відношу до того безславного багажу, який ви залишаєте як спадщину колективу "Березоля". Це цілком зрозуміло, що "Березіль" провадив не пасивну, а войовничу політику в своїй ізольованості від нашої громадськості. Але він не був ізольований від іншої "громадськості", ні, він був міцно зв'язаний з ВАПЛіте, з організацією, в якій з'явилися "Вальдшнепи", "Народній Малахій" тощо. Курбас підтримував тих, хто творив "Патетичну сонату", образ Марини. Це був єдиний фронт. Метода Хвильового не була чужа "Березолю". Фронт пролетарської літератури глибоко й щиро був зненавиджений від їхнього фронту, від ВАПЛіте, "Березоля" та його керівника Курбаса. Одно в них це був єдиний націоналістичний фронт, і замазати цей бльок на цьому етапі нікому не пощастить, як не пощастить замазати помилки театру "Березіль".

Зовсім одверто треба сьогодні говорити про ваші помилки. "Березіль" мав тенденцію поширювати свій вплив на Україну, рости. Йому хочеться [мати] свої філії в Полтаві, Харкові, Дніпропетровську. Він виявляє тенденції не виправляти свої помилки, не вростати в радянський ґрунт, не виправляти свою творчу методу, а захоплювати нові позиції, будувати свої філіяли, переносячи в них увесь свій "багаж".

Це не те, чого ми чекаємо від "Березоля", не в цей бік ви мусите рости.

Коли "Березіль" починав свою діяльність, у нього було кілька штабів — в Одесі, Києві та інших містах, але "штаби" ці не могли нічого путнього зробити, вони лише розповзались по периферії та славили "Березіль". Сьогодні це захоплення нових позицій не потрібне, бо ви не зможете допомагати радянському мистецтву, поки не виправите помилок у самому своєму колективі.

Театр "Березиль", крім себе, нікого не визнає на Україні. Театр ім. Франка, Одеський театр, Столичний театр революції, це все, мовляв, "хуторяни". У театрі "Березиль" немає громадського ставлення до роботи інших театрів, а є презирливе ставлення. Це є теж один з компонентів "особливої лінії".

Тим часом назвати "Березиль" найкращим театром на Україні сьогодні буде невірно. Це [пропуск у тексті] театр, це театр, що протистоїть усім іншим театрам своєю творчою системою, це вірно. У "Березолі" є "особлива лінія", що створює одірваність його становища, але це не значить, що це є найактуальніший театр у нашому розумінні, бо його культура формалістична, його культура обвішана формалістичними брязкальцями. Великі здібності талановитих акторів "Березоля" покручено системою Курбаса, і риси ідеалізму та націоналізму не дозволяють сьогодні театру "Березиль" стати кращим на Україні театром, який міг би репрезентувати наше радянське театральне мистецтво. Для того, щоб цього становища — передового театру — досягти, треба скинути з себе такий формалістичний вантаж.

Отже, назвати сьогодні "Березиль" провідним театром буде зовсім невірно. Це є легенда. Кажуть, що "Березиль" має велике значення і що він

впливає на інші театри. Значення то він, безперечно, має, інакше б ми йому не приділяли стільки уваги, а от щодо впливу, то треба сказати, на які інші театри він впливає і як саме впливає. От у Харкові він впливає на Дитячий театр, але це не досягнення, а лихо Дитячого театру. Я дивився постанову в Дитячому театрі. Це калічення дитячого глядача. Коли ми, дорослі, з великою натяжкою можемо дивитися на вибрики в театрі "Березіль", то дитині важче, це тільки калічить дітей. Ця шкода кривляння дитині нічого виховного не може дати.

Ми маємо в Дитячому театрі "вплив" "Березоля" тому, що там працюють березільської школи режисери. Ще такий театр, як музкомедія, де працює тов. Бортник і працює Балабан. Отже, це не вплив, а механічне перенесення березільської системи на ці театри. (Тепер це намагаються перенести на дніпропетровський театр, де нема свого керівництва).

А інші театри, що мають свою історію, своє художнє лице, як от театр Франка, під керівництвом нар[одного] артиста республіки Гната Юри, одеський Театр революції, Столичний театр революції під керівництвом заслуженого артиста республіки Марка Терещенка, театр [ім.] Заньковецької, театри, що мають свою історію по 10 років, вони не зазнають ніякого впливу "Березоля". Чому це так? Чому його вплив не позначається на Столичному театрі революції, на театрі Франка?

Коли б художня система "Березоля" була така передова, як березільці про неї думають, як їхні трубадури про неї співають, а інші театри були [пропуск слова в тексті], як березільці про них говорять, то ці театри, безперечно, наслідували б "Березіль", училися б у нього. Але нічого подібного ми в дійсності не бачимо. Ці театри протиставляють свої реалістичні методи "Березолю", протистоять йому як сильні організми, як культурні організми, що твердо стоять на своїх ногах.

І годі говорити, що "Березіль" є така фортеця, яка репрезентує ціле театральне мистецтво Радянської України. Нічого подібного. Це тільки легенда. Цю легенду створено Костями Буревіями, Хмуриями... Ось таких людей об'єднував навколо себе "Березіль". Чим пояснити, що найбільшими трубадурами "Березоля" були Кость Буревій, Хмурий,¹¹ представники націоналістичного табору, що гуртувалися навколо "Березоля"? Хто підносив його до недосяжної височини? Ці трубадури. Радянська пролетарська суспільність цінує "Березіль", цінує талановитих акторів "Березоля" (таких як Н. Ужвій, Бучма, М. Крушельницький та інші). Але радянська суспільність ніколи не кадила безоглядного фіміяму "Березолеві". Кадили фіміям такі люди, як Кость Буревій, Хмурий та їм подібні.

Правильно сказано, що керівництво "Березоля" треба поправити, але треба сказати і про колектив "Березоля". Керівництво "Березоля" поправити, безперечно, треба, воно своєю роботою за ці роки довело, що воно не здібне керувати театром, і остання п'єса "Маклена Граса" є

11. Костеві Буревієві належала гостра стаття про "Диктатуру" Микитенка, — "Шекспір чи Куліш?", заборонена друком, але напевне відома Микитенкові. Василь Хмурий, автор виданих 1931 р. книжок "Йосип Гірняк" і "Мар'ян Крушельницький", редактор журналу "Нове мистецтво", давніше боець армії УНР.

цілком нікчемна, нікудишня, вона свідчить, що керівництво не справляється не лише з політичними завданнями, які стоять перед театром, а й з художніми завданнями.

Та, поправляючи керівництво, ми мусимо сказати, що колектив "Березоля" теж потребує поправлення в тому розумінні, що довгорічна робота такого режисера як Курбас не могла не відбитися шкідливо на акторах "Березоля". Ця система в багатьох випадках поламала людей, покрутила їхні таланти, вона примушувала їх не говорити на сцені полюдському, а завивати, кривлятися, робити якісь незрозумілі вибрики, які нічого спільного не мають з духом нашої доби.

І тому колективу "Березоля" треба докласти героїчних зусиль, щоб виправити себе і стати на правильний реалістичний шлях. (Дехто з березільців у своїй зарозумілості зневажливо називає реалістичні постанови натуралістичними, та це тільки зарозумілість, а не істина). Отже, поправляти треба не лише керівництво а (порадами, товариською увагою) поправляти треба цілий колектив, енергійно направляючи його на правдиві шляхи. Тут благодущіє і недомовки на даному етапі, коли рішуче взялися, щоб допомогти "Березолю", будуть тільки на шкоду "Березоля".

А нам треба зробити "Березіль" цілком нашим, одним із кращих передових радянських театрів. Немає сумніву, що пролетарська суспільність за проводом партії досягне цієї мети.

Козицький: ¹² В чому майбутнє театру ["Березіль"] — це завдання всім нам, але для прогнозу на майбутнє потрібна аналіза. Аналізуючи шлях [театру], не треба заглиблюватися в питання про формальні шукання, а в першу чергу взяти під розгляд той літературно-художній матеріал, на якому загострював театр протягом своєї діяльності свої творчі здібності.

За київським періодом роботи театру я не мав змоги стежити, але шлях його в Харкові на мене зробив тяжке враження. Шлях його в Харкові становить низьку лінію, лінію цілком ясну. Опреділюється вона шляхом через "Мину Мазайла", "Народнього Малахія", "Яблуневий полон" [Івана Дніпровського] до "Маклени Граси". На цій лінії були яскраві етапи, пригадаємо таке оформлення, про яке згадується в одній з промов М. Скрипника. [...] Це коли в "Яблуневому полоні" в оформленні театру акторка, звертаючись до публіки, вигукує: "Ви розстрілюєте сотнями українську інтелігенцію". В цій [промові] Скрипник в цей момент відзначив хоч, правда, з дуже поблажливої замітки самого автора, що це, мовляв, свідчить про певний напрям театру. Звичайно, треба було б сказати значно сильніше. В 1932 році "Березіль" визнав своє націоналістичне збочення, але чим виявилось реально визнання цих збочень?

"Маклена Граса" проголошується за геніяльний [вияв] і йде як твір програмового характеру. Правда, можна сказати, що за цей час були поставлені такі п'єси як "97", "Диктатура". Може я й не великий спеціаліст у драматургічній справі, в справі театрального оформлення, але моє враження і моя думка як читача й глядача така, що і "97" і тим більше, "Диктатура" — в читанні є значно сильнішими творами з ідеологічного боку, ніж вони є в постановці "Березоля". В той час, як "Березіль" через

12. Пилип Козицький — тоді професор Харківського музично-драматичного інституту, голова Спілки композиторів УРСР.

голову підскокував, щоб оформити ідеологічно шкідливі речі, він не оформлював ті речі, які значно більш досконалі. Отже, ця лінія є лінією вниз, і, безперечно, ніякої зміни на протязі цієї лінії ми не помічаємо. І це є лінія вниз не з боку формальних шукань, а в першу чергу з боку ідеологічного змісту. Якраз про це, про те, як саме театр в особі свого керівництва розуміє завдання переозброєння, як саме він переозброївся, про це ясно й чітко поставив запитання А. А. Хвиля, але не тільки у відповіді, а й на підставі поставленого запитання керівник театру "Березіль" [відповіді на нього] не дав. Тим більше не тільки дивне враження, а й враження, що примушує насторожитись, складає позиція, яку ми бачимо і в доповіді, і в відповідях на запитання, що їх подав тов. Хвиля.

Доповідь починається такою обережною фразою: "Коли вважати, що стан театру набирає такого видатного значення", — тобто і зараз після статті [Тарана] тов. Курбас уважає, що цей стан ще не набирає видатного значення, і в цій умовній формі тов. Курбас дає пояснення. До чого зводиться пояснення? Зводиться до того, що керівництво намагалось виправляти лінію театру якнайправильніше. "Маклена Граса" Куліша і до неї ціла низка творів, які не мають відношення до мистецьких завдань соціалістичного будівництва, які скеровані в обхід його — "хоча б кожих м'ять, аби не гулять", — все це не відповідає завданням соцбудівництва. Це не є виправлення лінії театру.

Буцімто керівництво театру було здивоване враженням, яке створює п'єса "Маклена Граса". Ми, на превеликий жаль, не знаходимо пояснення, [чи можна було] сподіватися на щось інше. Не в'яяснено, що саме було в театрі. Я не випадково подав запитання, з яких причин знято п'єсу "Прощай, село!", і одержав дивну відповідь, що Репертком зняв цю п'єсу, щоб не було двох п'єс одного автора в театрі. Я цього ніколи не чув, щоб в одному театрі не можна було ставити п'єс одного і того ж автора. Театр "Березіль", який називався театром Куліша, мав багато п'єс одного автора, і Репертком проти цього нічого не мав. Тим більше дивно, що Репертком дав такий критерій для оцінки п'єс, а ідеологічного критерія немає. Ця відповідь не серйозна. Безумовно, Репертком мав тут інші, ідеологічного порядку міркування, коли знімав п'єсу, але чомусь керівник театру не вважав можливим цей момент навести. Дивним нарешті є й той висновок, що його Курбас робить на сьогоднішньому засіданні — "стаття Тарана має історичне значення для театру". Керівництво не дає ніяких пояснень, не відстоює своєї позиції, але й не відмовляється від неї, — "коли наш не влад, то [ми з своїм] назад". Коли це запитання ставить партія, коли це запитання ставить влада, коли це запитання ставить радянське керівництво ідеологічним фронтом — так відповідати не можна. Відповідь повинна бути чітка, чи театр хоче і чи театр може зробитися справді активним радянським театром, і на ці запитання відповідь повинна бути дана. Я вважаю, що ми ще раз поставимо зі всією рішучістю це запитання керівникові театру і всьому керівництву, і, яка б відповідь не була на це, ми повинні допомогти театру стати радянським театром за змістом і за формою.

Первомайський: Я не встиг записати тези, це мене ставить в трохи незручне положення. Не варто, звичайно, повторювати всіх тих багатьох влучних і дуже цінних критичних зауважень, які висловлювали тут

товариші (тов. Щупак і тов. Микитенко). Я можу тільки приєднатись і висловити свою повну солідарність з їх думками. Але мені хотілось дещо сказати і такого, чого не було чути в цих двох промовах, у тов. Микитенка через те, що в його промові був дуже великий обсяг матеріалу, а у тов. Щупака може через те, що самий його критичний жанр дозволив обминути ці моменти. Я хочу виступити як один з молодих драматургів, що його творча продукція так само потрапляла на кін столичного театру "Березіль", як і до інших театрів, і хочу поставити це питання перше не в плані особистих своїх поглядів на стосунки драматурга з театром, а в плані стосунків цілого драматургічного радянського пролетарського фронту зі системою театрів на Україні. Але до цього я все таки хотів би повернутись до загальних принципових питань, які тут стояли. Оскільки я пам'ятаю "Березіль" як глядач, який щомісячно ходить до театру, оскільки я пам'ятаю "Березіль" як учасник культурного процесу, я пам'ятаю грандіозну боротьбу, яка точиться навколо театру "Березіль" радянською пролетарською громадськістю. Один час був характерний тим, що "Березіль" посідав позицію активного опору самій пролетарській громадськості, він протиставляв свою окрему лінію. Яка це лінія, знов таки не варто повторювати через те, що товариші про це говорили і всім відомо, але важливо інше і це інше прозвучало сьогодні в словах мистецького керівника театру "Березіль". Від якого[сь] часу ця лінія активного опору від "Березоля" проти нашої громадськості нібито зовсім зникла, і, мені здається, і це, мабуть, вірно, лінія активного опору була замінена пасивним опором. Чи є по суті різниця між цими двома виявами однієї і тієї ж лінії? Мені здається, що посутньої різниці немає. Справа не в тому, що "Березіль" погоджував свій репертуар з НКО, справа не в тому, що він ставив з деякого часу п'єси пролетарських драматургів на кону "Березоля". Справа в тому, якими засобами і в який спосіб реалізувались ці програми "Березоля". Мені здається, що не дивлячись на те, що ми всі сходимось на думці, що драматургія, література є ведуща ланка в мистецькому процесі, в театральному процесі, не дивлячись на те, що вона визначає ідейну лінію розвитку театрального фронту, все таки за театром залишається така колосальна сума знарядь, мистецьких засобів реалізації авторських драматургічних задумів, які є задуми ідейні, задуми політичні, активні, бойові, у кожного на свій кшталт, що театр через це набуває колосального значення як окремий центр мистецької системи. Що виходить, коли п'єса навіть пролетарського драматурга потрапляє на кін театру "Березіль"? Виходить так, що в одному випадку точиться непримиренна боротьба автора й театру, це в тому випадкові, коли автор має настільки міцну ідейну наснагу, настільки бойовий пролетарський гарт. В другому випадкові ми маємо приклади, коли автор-драматург в наслідок того, що його п'єси попадають на кін театру, через брак рішучості, через брак більшовицької пролетарської загартованості складає свою зброю. Вже багато часу, як ми маємо хороших акторів, хороших режисерів, хороших художників, композиторів, всі вони зібрані в одному приміщенні, і від усіх них протягом довшого часу ми чекаємо якогось результату взаємодії, результату витрати енергії. Що мусить бути в наслідок цієї витрати енергії? Мусить бути театр, який би відповідав нашим сьогоднішнім настановленням, відповідав лінії партії, відповідав прагненням тих

глядачів, які ходять до театру. На сьогодні ми маємо акторів, режисерів, художників, композиторів, об'єднаних в одному приміщенні, але такого театру, треба констатувати, ми не маємо. Театр розпадається на окремі свої ланки через те, що він не має твердого ідейного стрижня, навколо якого скупчувався[б] весь цей арсенал мистецьких засобів, які створюють театр. Який це мусить бути стрижень? Цим стрижнем мусить бути ведуща ланка в театрі — драматургія, підкреслюю, пролетарська драматургія, яка працює на основі лінії партії, яка працює разом з пролетаріатом — творцем величної епохи і мусить працювати з ним.

А як же завжди трапляється, коли п'єса пролетарського драматурга потрапляє в "Березіль"? П'єса мусить бути виготовлена за місяць до Жовтневих свят — тобто доводиться писати пожежу, якої нема з причини сирії погоди.

Ось через що драматургія часто потрапляє в таке становище, що, не вважаючи на те, що партія віддає колосальну увагу драматургії, оголошує конкурси, не вважаючи на те, що на драматургію звернено увагу всієї країни, драматург сидить, склавши руки, і не може навіть згадати про театр, настільки сама уява про театр скомпромітована; і на кожному кроці кажуть, що [автор] мусить бути затичкою, мусить ручки цілувати та дякувати, що його пускають на поріг "Березоля".

За таких умов неможливий розвиток театру. Таке становище не може продовжуватись. Треба, щоб робота [театру] відповідала повною мірою колективістичному духові нашої епохи, щоб відповідала тому, що ми звемо спільною роботою.

Не можна зараз робити чогось, "будь ты семи пядей во лбу",¹³ одному, і це мусить зрозуміти колектив театру "Березіль". Який би він не був геніальний, блискучий, талановитий, сам по собі він нічого не вартий без того, що оточує його — без десятків тисяч робітників харківських заводів, без партійної думки, без маси комсомольців, які ходять дивитись вистави цього театру. Справа полягає в тому, наскільки міцний зв'язок був театру з громадськістю, не лише через продаж колективних закритих вистав, а наскільки він міг реагувати в своїй творчій роботі на потреби та прагнення цих мас.

Ми знаємо, як у літературі вчорашній камерний поет, вчорашній продуцент естетичних брязкалец, дзеркалец, люстр, перетворюється на наших очей на справжнього творця справжніх соціальних ці[нн]остей нової культури.

Через що це? Через те, що він починає шукати, намагає і знаходить зв'язок з прагненням широких мас. Коли колектив театру зрозуміє це, він зможе підняти на ті 10 щаблів, на які він стоїть [далеко] від ідейного рівня передового пролетарського глядача. Коли він зуміє переступити 10 ступенів, яких не вистачає йому в його розвитку, тоді він зможе бути справжнім передовим театром.

Чому мовчить колектив театру, чому сьогодні виступають і письменники з [кри]тикою, і всі, а ті, від кого залежить сказати слово, мовчать? Чи так і далі, товариші актори, ви думаєте робити і далі говорити "цілуйте

13. Хоч який ти будь мудрагель.

ручки та дякуйте”, чи думаєте, що таке становище може й далі продовжуватись?

Не даром про Куліша говориться: “невже він думає, що миколаївські деньки будуть ходити?” Миколаївські деньки не будуть ходити так само. Ви мусите, і це треба пам’ятати, платити пролетарському радянському глядачеві повновісною монетою пролетарського мистецтва, тільки тоді зможете бути пролетарським театром, який будуть любити, а не театром, куди бігають на скандал.

Чому йдуть у “Березіль”? Не йдуть подивитись п’єсу, щоб одержати свою законну порцію естетичної насолоди, а йдуть подивитись, як поставлять п’єсу Микитенка чи [як К.] Дегтяренко [показує] у п’єсі Первомайського [“Містечко Ладеню”, весна 1932 р.] люмпен-пролетаріат у лютрі — вон і піджаки. [?]

Я висловлювався дуже песимістично на одній нараді про драматургію і заявив перед громадськістю, що не буду писати п’єс, не через те, що терпів одну за одною поразки внутрішнього мистецького свойства (я ще надто молодий, щоб від цього складати зброю, у мене ж є час, щоб оволодіти тою мудрістю, якою володіють інші драматурги), але я мушу сказати, що зараз перед драматургією стоять такі відповідальні завдання, що не може бути ні одного, хто не усвідомить ці завдання, хто не зробить висновка з того становища, яке є на сьогодні на театральному фронті.

Кожен драматург мусить думати про те, щоб написати п’єсу так, щоб у радянському столичному театрі вона залишилась у серцях тисяч і тисяч, хто її побачить.

Левітіна: ¹⁴ Навколо театру “Березіль” останніми роками утворилася така атмосфера напруження, відчуження, і от, це засідання в НКО, я думаю, вітатиме нас пролетарська й театральна громадськість. Коли мені тов. Микитенко сказав телефоном, за кілька хвилин перед засіданням, що буде засідання про “Березіль” і виступ тов. Курбаса, я признаюся, з великим хвилюванням [я] йшла сюди. Дума[ла], що, нарешті, ось за багато років я вперше почую виступ тов. Курбаса, особливо після статті Тарана.

Я мушу сказати, товариші, що цей виступ ні на хвилину не задовольнив, ні в одній ноті. Я не говоритиму про театр “Березіль”. Це театр великої художньої майстерности, цього відкидати не можна. Саме тому, що театр цей має такі величезні досягнення формальні як [група] майстрів, саме тому, що в театрі є подивугідна чіткість, до останніх деталей, у праці акторів, саме тому, що цей театр дуже багато має, — від нього дуже багато вимагається, саме тому йому приділяється така величезна увага і партією і всією радянською громадськістю. Але справа в тому, що ми перед театром ставимо вимоги не тільки формальних якостей. Ми високу майстерність можемо бачити і в Берліні і в Парижі і в інших містах, алеж ми тих театрів не пустимо на нашу сцену. І от, коли підходимо до театру “Березіль” із цього погляду, який [театр] нам потрібний, нашій радянській громадськості й нашій партії, — що дає театр як знаряддя виховання пролетарських мас, як помічник диктатури пролетаріату в будівництві

14. Софія Левітіна — третьорядна російська письменниця, активний член ВУСППу. Уважають, що Хвильовий вивів її в образі Хаї в своїй новелі “Свиня”. Виступ її тут подається в перекладі з російської мови.

соціалізму, то треба сказати одверто, по-більшовицькому, що театр дає дуже мало, майже нічого і іноді навіть і навпаки[!!]. Тов. Курбас, я пам'ятаю, з яким захватом, з якою любов'ю всі зустріли ваш театр, коли ви приїхали сюди. Я пригадую себе на вашій виставі "Джиммі Гіг'їнз" [за А. Сінклером]. Я пригадую, як ми всі сподівалися, що ось приїхав наш революційний театр. Якщо простежити рік за роком усі ваші вистави, то, за винятком двох-трьох речей — "Диктатура", "Пляцдарм" і ще кілька речей напочатку — все інше — це було розмагнечування. Бувало, виходиш з театру й почуваш — не наш, не допомагає нам, не потрібен він. Чому в роки, коли вся країна горіла боротьбою за індустріалізацію, за колективізацію, за боротьбу з шкідництвом, коли було ідеш до РРФСР, зайдеш до театру, бачиш виставу, що порушує наші болючі, важкі питання, що допомагає нам у нашій боротьбі, в нашому будівництві, а приїжджаєш до Харкова, — зразу бачиш "Золоте черево" [Ф. Кроммелінка, 1926], "Чемберлени" і все, що хочете, але не те, що допомало б партії й пролетаріатові в [їхній] роботі, в [їхній] боротьбі.

Тут хтось сказав, здається, Ахматов, що не треба говорити про минуле. Я трохи хочу сказати про минуле, і от чому. Поясніть, як сталося, що театр "Березіль", який почав з таким революційним патосом, який, здавалося б, мав великі перспективи саме як революційний наш театр, кінець-кінцем опинився в такому стані, який чудово назвав тов. Щупак — повного відчуження від нашої пролетарської громадськості.

Я вважаю, що велику роль в тій неправильній лінії, яка, почавшись, вже продовжувалася далі і все більше і прийшла до відчуження від нашої пролетарської лінії, від нашої радянської лінії, зіграла свого часу ВАПЛіте і трохи те керівництво НКО, на чолі якого стояв Христовий,¹⁵ який допомагав їти такою шкідливою лінією. Я хочу нагадати тов. Курбасові одну виставу, з якої почався цей відрив. Це була вистава "Хулію Хур[ина]",¹⁶ яку йому заборонив ЦК, навіть ДПУ, яку буквально засудила вся громадськість, але яку тов. Курбас разом з Христовим сховав від ДПУ, від партії, показуючи режисерам інших театрів. Тільки, коли "Хулію Хурина" розіслано членам Політбюро і ввесь ЦК довідався про цю виставу, здається, тов. Затонський особисто втрутився в цю справу, і цю виставу знято. І тоді ця лінія розриву з партією —

(Голос: Ця вистава не йшла?)

Левітіна: Вона була підготована й була показана всім режисерам.

(Голос: Цього не було!)

Левітіна: Нехай тов. Курбас скаже, що цього не було.

(Голос: Було.)

15. Микола Христовий, начальник відділу мистецтва НКО за Скрипника.

16. "Хулію Хурина", п'єса Миколи Куліша. Текст її див. "Сучасність", 1979, 5.

Левітіна: ... тоді Христовий перший повів театр "Березіль" цією лінією повного відриву, всупереч ухвалі партії, тоді потрібне було різке втручання, щоб цю виставу зняти. Ось мені здається, що з того часу пішла ця лінія, потім допоміг цей зв'язок з ВАПЛіте, і ось ми маємо те становище, про яке говорив так чудово тов. Щупак.

Перше, якщо ми візьмемо театр і нашу пролетарську громадськість, то ми повинні сказати, що в театрі "Березіль" цей відрив від громадськості йде з року в рік. І це вже не помилка, а лінія. Помилка, що повторюється, помилка, якої вперто тримаються, це вже не помилка, а це напрям, це лінія. І даремно тов. Первомайський каже, що нема ідейного стрижня, ідейний стрижень є. Далі, друге, театр і драматургія. Це наше болюче, і говорім на нашій нараді [про те], як поводить ся тов. Курбас з драматургією. Він намагається з енциклопедії зробити драму, але де ж цей кадр драматургів? Якщо МХАТ виховав Афіногенова, якщо інші театри виховали того чи того, то кого виховали ви, — бо Куліша не ви виховали. Я не знаю, чи Курбас впливав на Куліша чи Куліш на Курбаса. Якщо ми будемо говорити про театр "Березіль", то я назву цілу низку вистав, про які розмовляли і яких світ не бачив. Я можу сказати, — всі ми знаємо, що дуже багато говорили про п'єси Куліша і театр "Березіль" усі п'єси Куліша оголосив геніальними. Я не кажу, що п'єси Куліша не варті уваги, але я вважаю, що театр "Березіль" погано вплинув на Куліша. Якщо він не мав твердої бази, як театр "Березіль", якби він не знав, що всяка його п'єса буде поставлена, то може він би інакше почав писати свої п'єси.

Тепер питання, про яке ніхто не говорив. Ніхто не говорив про те, що за стільки років праці театру "Березіль" ми бачили п'єси американські, німецькі, французькі, яких хочете драматургів, але жадної п'єси російської.

(Голос: А "Бронепоезд"?)

Левітіна: "Бронепоезд" — це єдина російська п'єса. Я поставлю питання: чому минулого року не можна було виставити п'єсу "Мій друг"¹⁷ та інші? Якщо врахувати всю ту лінію, що була [схарактеризована] раніше, — [те], що не було в театрі "Березіль" ні однієї вистави російської п'єси, п'єси братніх республік, — [не випадок, і] до іншого висновку прийти не можна.

Я вважаю, що ні один театр не мав стільки прав, скільки мав театр "Березіль", а саме право бути відірваним від усієї громадськості, право діяти всупереч партії й Наркомосові, всупереч усій громадськості ставити такі вистави, які хотіли, а потім ці вистави знімано після величезного бою, після витрати величезної енергії.

Я хочу сказати, що театр "Березіль" повинен стати дійсно нашим академічним театром, він має для цього всі дані, внутрішні властивості, в сенсі своїх видних акторів, у сенсі формальних досягнень, які він показав. Треба категорично поставити питання про ідейну роботу цього театру.

*Балабан:*¹⁸ Тут товариші зачепили питання про те, чому не висловлю-

17. Николай Пог'одін — російський драматург. П'єса "Мій друг" (1932) — про будівництво автозаводу в Горькому.

18. Борис Балабан — актор і режисер театру "Березіль".

ються березільці. Це робилось не тому, що вони не хочуть висловлюватися, а з інших міркувань. Ми добре ознайомлені в своїй атмосфері, в тій ситуації, в якій ми знаходимося, нам цікаво було послухати виступи товаришів, що тут висловлювалися. Правда, той спосіб, в який обернулися виступи товаришів, на мою думку, надто широкий, ширший, ніж на мій погляд на сьогодні це потрібно було б, тому що питання "Березоля" вимагає значно ширшої і глибшої диспуації по кожному питанню, дуже й дуже широкої. Я не збираюся відповідати [на всі закиди], і я виступаю від самого себе як члена колективу театру "Березіль". Коли б дивитися на справу так, як зокрема її поставили або тов. Левітіна, або Микитенко, то, якби я не був проінятий тим самим духом, який є у тов. Первомайського в його останніх словах, то я повинен був би кинути театр, але я повторюю слова Первомайського, що я ще молодий і маю багато сил, щоб не пускатися на це. Первомайський, закидаючи колективу театру, принижує його якість, принижує його можливості більш, ніж насправді є. Я [це кажу] не з тенденцій організації, у якій я працюю, я підтверджую, що театр "Березіль" є найкультурніший театр на Україні...

(Микитенко: Це легенда!)

..... тов. Микитенко каже, що це легенда, але (не заважайте мені), коли Микитенко вважає, що це легенда, то, на мою думку, він має поганий смак і [погане] уявлення, що таке культура.

На сьогодні склалось таке положення — я не буду говорити про статтю, про минулий шлях, для нас, березільців, цей шлях.....

Стаття дійсно настільки виразна для нас, що розшифрувати її нам, зокрема мені, нема ніякої потреби. Я цю статтю цілком добре розумію і розумію її саме в той спосіб, що нема жадної потреби, як казав, коли не помиляюсь, тов. Грудина, прикрашувати. Прикрашувати нема потреби, є ясне і конкретне положення, з якого треба робити певні висновки, маючи перед собою основну ціль, яка чується в виступах всіх товаришів, навіть не обминаючи в даному разі виступу тов. Курбаса, себто не тільки про збереження, а про те, щоб в даному разі колектив театру "Березіль", стоячи на певному місці і маючи певні права, виправляв ті права і те місце, на якому він стоїть. На цій нараді, на якій присутні ми, березільці, мене цікавить саме це питання, яке сьогодні стало з усією різкістю для нашого театру. Я працюю взагалі в театрі 12 років і весь час працюю в "Березолі" і мушу признатись, відповідаючи тов. [Левітіній] в даному разі, що, дійшовши до режисерської професії, я в великій мірі мусив був пройти через те, що ви оцінили як не[здіб]ність, себто невміння з енциклопедії робити вистави. Для нас, режисерів, з боку технічного, з боку майстерности, яку ви безумовно помічаєте в виставах "Березіля" в тій чи іншій градації, для мене [особисто] це мало велике значення. Я вважаю, що, пройшовши через низку помилок, які на своєму шляху зробив "Березіль", він не тільки не стратив свого зросту, беручи [це слово] в самому примітивному [значенні —] в питанні ремісництва — і стоїть (цим я закінчую період, в яким звертаюсь до промови тов. Микитенка) на такому рівні, що він цілком спроможний доказати і надалі можливість працювати в тих умовах, які нам дані. Коли закидають [театрові] момент шкідницького плану, і в даному разі [я] мушу визначити, що створення філіялу для

"Березоля", зокрема для режисури, це надзвичайно позитивний факт. Зокрема для мене створення філіялу — це не міра зросту вшир, а це є просто можливість більше і ширше працювати. Всім відомо, що в нас перепродукція, у нас надзвичайно багато акторів і дуже багато режисерів, ми маємо змогу на сьогодні стати цілком самостійними двома театральними одиницями. От з яких міркувань, на мій погляд, були утворені філіяли. Думаю, що ні в [цих] тенденціях не може бути [шкідливим] створення ще одного театру, коли на це є сили. Дійсно момент ізоляції я особисто не відкидаю, цей момент у нас був і є в деякій мірі. Але коли тов. Микитенко зачеплює питання про способи дискутування, то в даному разі давайте [однаково] ставитися до цих самих способів дискутування, яким би особливим стилем тов. Микитенко не орудував...

(Шупак: В чому причина ізоляції?)

Балабан: В даному разі я повторюю — чи я вважаю, що питання ізоляції "Березоля" сумежить з іншими питаннями, які зокрема не беруть розглядати. Я зараз не вважаю за потрібне глибоко розбирати ті чи інші питання, які поставлені товаришами.

Тов. Шупак сказав одну річ, яка мене трохи здивувала. На сьогодні, в 1933 році, знаючи при яких обставинах, коли і з кого складався "Березіль", вимагати від нас інших шляхів, ніж ті, якими ми йшли в 1922 році, закидати нам те, що ми користувались [екс]пресіоністським шляхом — для того періоду це було цілком нормалью. Я згодний з тим, що деякі кардинальні моменти, які є на сьогодні, — не природні.

Тепер приклад відносно інших театрів. Я [на цьому] теж хочу зосередити [увагу] не так вас, як самого себе. Відносно реалістичності інших театрів я тут теж висловлюю побоювання в частині розуміння натуралістичного і реалістичного. Тут треба теж тонше і солідніше розбиратись, не з плеча. Я зводжу свій виступ до того, як мені особисто хотілось поставити справу. Шлях, пройдений "Березолем" з його керівником О. С. Курбасом, є шлях, який має в собі виразні частини. Одна частина, яка полягає в помилках театру через безпосередню продукцію Курбаса. Це те, з чим ми зустрічаємось у таких виставах [як] "Мина Мазайло", "Народній Малахій", на сьогодні "Маклена Граса", які щораз пода[ва]ли приклади того чи іншого збочення, тієї специфічної лінії, яка відбивалась у роботі Олександра Степановича. Поруч з цим [стоїть] існування колективу. Цебто я хочу поставити питання так, що на сьогодні ми опинились в такому становищі, коли ситуація вимагає таких рішень, які б дали можливість колективу розвиватись і робити ту роботу, що на нього покладається. Тут я вважаю, що те, що є особливе у творця [театру] Курбаса і, ясно, як у керівника цього театру, воно на сьогодні продовжує бути по цій думці, яка існує, певною лінією, певним місцем у переходах від одного ступеня своїх переконань до дальшого ступеня своїх переконань.

Колі навіть ставити питання з такою різкістю, як ставили товариші і на що натякав Олександр Степанович, цебто на відокремлення колективу від впливу Олександра Степановича, то я думаю, що за ціну збереження самого театру, за ціну збереження тих завдань, які треба і можна покласти [на] наш даний колектив, треба знайти такі засоби, які б могли дати можливість перш за все позбутись тих тенденцій, позбутись тієї ідеоло-

гічно-мистецької лінії, яка є лінією Олександра Степановича, Курбаса, поставивши театр в незалежність від цих впливів.

Озеровський: 19 Я думаю, що сьогодні на колегії НКО не випадково поставлена справа про "Березіль" і не треба спеціальної вигадки, щоб поставити на колегії НКО справу про "Березіль". Вже саме життя давно вимагає, щоб цю справу про "Березіль" поставили на колегії НКО.

Уже протягом багатьох років усі, хто був на виставах "Березоля", відчували, що виходять з нього невдоволені. [Однак] і НКО і вся пролетарська суспільність ждали від "Березоля", що він та його художнє керівництво стануть на той належний шлях, якого від нього не раз і не два вимагала пролетарська суспільність. Але всьому є певний кінець.

Події останнього часу на Україні, зокрема те, що зараз партія та радвлда борються за розвиток української соціалістичної культури, саме на сьогоднішній стадії вимагає того, щоб театр "Березіль" сказав нарешті своє рішуче слово.

Над чим зараз працює партія, вся наша пролетарська суспільність? Ми всі, особливо робітники культурного фронту, протягом останніх місяців, особливо після січня-місяця, коли на пленумі ЦК нашої партії викрито цілу низку помилок у роботі нашій, зокрема на культурному фронті, після виступів Павла Петровича Постишева і на січневому пленумі ЦК і на червневому пленумі з енергією працюємо над тим, щоб перевірити свою роботу, викрити помилки, що є в нашій роботі. Ми бачимо, як нове керівництво НКО ділянку за ділянкою ґрунтовно переглядає, переглядає всю нашу роботу, викриває помилки, збочення, зокрема націоналістичного порядку, щодня ми викриваємо нові й нові факти у цій галузі, і чим глибше, до кореня, викриваємо, тим ширше скеруємо плян своєї роботи. Здавалось би, що на такій ділянці, як театральний фронт, зокрема в такому провідному театрі "Березіль" ...

(Микитенко: В чому він провідний?)

Озеровський: У художньому відношенні. Протягом останніх місяців ми з боку театру "Березіль", крім декларацій, у практичній роботі не мали відгуку. Проходила й проходить зараз перевірка всіх ділянок нашої роботи, зокрема збочень націоналістичного порядку, які припускались старим керівництвом НКО, і в пресі і в книжках, а по лінії театру "Березіль" повне мовчання.

Що керівництвом "Березіль" зроблено, коли вся преса говорила? Чому мовчав "Березіль", не сказав свого слова, чому не перевірів шляхів під кутом зору, який проводить партія та радянська влада, зокрема НКО, і то не в декларації, а в самій своїй роботі? На жаль, ми нічого не чули. З чим виступив театр? Що він зробив, як проаналізував шлях? Після того, як надруковано статтю [Тарана], як стоїть питання? Ми сьогодні з виступу Курбаса бачимо по суті ухиляння від відповіді. Коли Таран поставив руба питання, коли треба говорити зараз про стан репертуару, коли треба не уникати цих розмов,

19. Озеровський — особа, редакції не відома. Якщо це перекручення замість пізніше згаданого Озерського, — Юрій Озерський, співробітник НКО за часів Скрипника, давніше боротьбіст.

Курбас і Балабан цього уникають. Треба говорити про шляхи "Березоля", художньому керівникові треба перевірити увесь свій шлях політичний, а далі і шлях мистецький.

Я хотів би прямо [спитати], чи зревідував "Березіль" свої позиції як філіял ВАПЛіте на театральному фронті? (Бо був, безперечно, філіял ВАПЛіте). Націонал[істичні] збочення є в роботі "Березоля" та в його художньому керівництві. Чи відчували ви, що керівництво йде не по тій лінії, по якій треба йти, коли театр спотикнувся, коли ясно було, що треба виправити лінію? Художнє керівництво не сказало, яким шляхом воно поведе театр "Березіль". Це з'ясовується тим, що художнє керівництво "Березоля" не знайшло правильної політичної лінії, а звідси й правильної мистецької лінії, бо відрізнати ясний політичний шлях від мистецького не можна.

В заключення я хочу сказати, [що як] мені здається, колектив "Березоля" має в собі здорові сили. Він повинен здавати собі справу з того, що [коли] буде змінене художнє керівництво, [то] це міняє лінію театру. Він мусить глибоко проаналізувати шляхи керівництва, викрити помилки, перебудуватися по-новому і політично, і художньо, і тоді, з високих майстрів-акторів ми матимемо більшовицький театр, який кликатиме до нових перемог, а не тягтиме назад.

Черкашин: ²⁰ Я, як актор "Березоля", правда, актор молодий, зв'язаний з "Березолем" лише в останній період роботи, хочу сказати зараз про те, що я переживаю, думаю, відчуваю з приводу диспуту на статтю, що з'явилася в провідному партійному органі, яка, безперечно, має для "Березоля" величезне значення, тому що вона поставила питання руба.

Перше, що мені, як актору, хочеться сказати. Для мене здається абсолютно невірним те, що говорили деякі товариші, зокрема товариш Микитенко, що можна задовольнитись такою постановою [справи] — зміна керівництва в театрі "Березіль" може бути достат[ім заходом], може в якійсь мірі рятувати справу. Я цілком погоджуюсь з тими товаришами, які тут ставили питання гостріше. Я собі не уявляю абсолютно, яким чином можна одірвати керівництво театру, зокрема тов. Курбаса від усього шляху театру. Яким чином могло утворитися те становище, що існує керівник театру із своєю лінією, лінією невірною, як тут зазначалося, і поруч з тим існує колектив, [що] як зазначалося, принаймні подає великі надії. Мені здається, це всякий розуміє, раз колектив "Березоля" виріс, виховався і виховав майстерність, про що тут дехто говорив, а дехто й заперечував, — [то він] дійшов свого обличчя, невідривно проход[ячи] свій шлях під керівництвом тов. Курбаса. Ми бачимо, [що в] той момент, коли тов. Курбас відходив від театру в якійсь мірі, якість роботи театральної — принаймні як ми актори, це розуміємо, як визнавали актори, — наша березільська якість, наша виробнича якість, наша акторська якість падала. Отже, для мене питання стоїть так, — ні в якому разі не в такій площині, що буде змінене керівництво і лишиться все таки "Березіль". Тов. Таран, закінчуючи свою статтю, висловився так, що ми врешті повинні мати державний столичний театр, так, але це не буде "Березіль". Значить, справа стоїть так: чи повинен існувати "Березіль" чи ні?

20. Роман Черкашин — актор театру "Березіль".

(Щупак: "Березіль" — ні, березильці — повинні існувати).

Черкашин: Тоді вони повинні перестати бути березильцями. "Березіль" це є те негативне, від чого, як ви кажете, ми повинні відійти.

Тепер про лінію. У свій час ми, колектив "Березоля", підписали заяву, яка була оголошена, в якій ми, колектив, відзначили хибну лінію театру, відмовлялися від цієї позиції і запевняли в тому, що ми виправимо ці хиби. Тов. Хвиля поставив тут перед керівником нашого театру питання про те, чи театр виправив цю лінію, чи ні. Я, товариші, пригадую, що в той час, коли відбулася дискусія з приводу цього питання у нас у театрі цей момент залишився, на жаль, до деякої міри змазаним. Чи хибна лінія театру в розумінні його політичної орієнтації, в розумінні репертуарної політики, чи хибна сама метода театру "Березіль"? Театр "Березіль" незалежно від того, чи ми будемо його визнавати провідним театром, що тов. Микитенко заперечує, [чи] будемо його визнавати найкращим українським театром, чи якимсь іншим, театр "Березіль" має ту особливість, — яку мені здається, заперечувати [цього] не доводиться, — ту особливість якраз серед українських театрів, що "Березіль" має свою методу, тоді як інші українські театри, принаймні такої виразної методи не мають.

(*Микитенко:* Доведіть це!)

Черкашин: Поставимо питання так, що метода це є те, що ви заперечуєте, те, що ви, тов. Микитенко, називаєте завиванням. Отже, це питання про методу театру "Березіль" залишилося відкритим в той час, коли писалася ця декларація та заява. Зараз це питання повстає і зараз для мене як актора, справа якраз упирається іменно в цей момент, — в момент методи, творчої методи театру "Березіль". Те, що я чув тут зі всіх виступів товаришів, те, що поставлено перед нами цією рецензією тов. Тарана, те, про що говорили драматурги в театрі і тут, нарешті те, як прийняв виставу "Маклена Граса" глядач, ставить для мене, для актора питання про методу театру. В цьому питанні якраз лінія театру [виявля]ється. Але товариші, на жаль, я мушу заявити, що те, що тов. Микитенкові здається завиванням і всякими формалістичними кунштюками, це є та єдина зброя, яку я маю, це є те, що я вважаю мистецтвом. Ви вважаєте це за завивання, а я вважаю це за мистецтво.

А нам здавалось, що це не просто завивання.²¹ Мені здавалось, що метода театру "Березіль", — зараз ставиться питання так, що ця метода нічого спільного не має з реалізмом, — мені здавалось, що в цій методі [істотне було] те (це мене за[слі]плювало, це вірно), що це є метода постійних шукань, що це є метода, яка не оголошує якогось ярличка. Для мене кожна вистава березільська і зокрема "Диктатура" Микитенка були певними шуканнями і певним розв'язанням театрального мистецтва, вплив яких, так мені здається, позначався не тільки на тих театрах, що, позбавлені всякого керівництва, примушені були використовувати наших березільських режисерів, але на всьому театральному процесі. Ось що запалювало мене в роботі, і я дозволю собі скористатись з тієї приватної розмови, яку мені передав тов. [пропуск слова] вчора. Тов. Микитенко прямо

21. Оминаємо тут дев'ять слів, бо текст перекручений і важко здогадатися, що мало б тут бути. У стенограмі це читається: "коли чіпляються речі, справжня суть, яка нам не зрозуміла".

сказав одному з режисерів, що є у нас на Україні театр, який знає, що таке соціалістичний реалізм, який вірно йде [в] цьому напрямку, це є Театр революції. [Але] коли я буваю на виставах цього театру, театру, що заслугове на велику увагу, я як актор не знаю, чому я можу як майстер повчитись. І [аналізуючи] свідомо ці почування, я нахожу, що так само треба ставити питання, що не лише керівництво театру "Березіль" мусить бути змінене, а треба ставити питання так, чи існуватиме "Березіль", — чи ми повинні наново утворювати якийсь інший театр.

*Копиленко:*²² Я не думав виступати з багатьох причин. Тут багато говорили про організації, до яких я належав, і мені виступати дуже важко, бо треба говорити про всі ці справи. Але мене глибоко обурив виступ товариша [Черкашина?], безграмотний політично виступ, і в мене руки чешуться від такого виступу. Це характерний своєю політичною безграмотністю виступ. Товариш проголошує месіянство. Я знаю це месіянство, я його переніс на своїй спині і раджу вам якомога скоріш від нього відмовитись. Я дуже поціную талант тов. Курбаса і належу до людей, які дуже шанують театр "Березіль", крім, звичайно, тих вистав, які я не сприймаю. Я не драматург, я не можу говорити з образою, але у мене є тут можливість поговорити з тов. Курбасом. Ми хотіли поговорити давно, але не мали змоги, бо обидва зайняті, і я мушу сказати, що навколо театру "Березіль" точиться багато суперечок. Я якраз належу до тих письменників, які не ставились критично до "Березоля", про це знають і товариші наші літератори, з якими я разом працюю. І треба сказати, що коли говорити про ізольованість театру, то цього відняти не можна, це вірно, але мене цікавлять такі моменти: тут говорили про драматургів, про ширшу роботу театру. Я говорю, що театр "Березіль" навколо себе не сконцентрував драматургів. Візьміть Дніпровського. Його п'єса²³ цікава, але вона має свої хиби; Дніпровський відмов[ля]вся писати п'єси, але вони його оточили увагою, то він може збився з шляху. Візьмемо Кушнірьова. Його п'єсу ставили, ми її опрацьовували. Потім перестали працювати. Коли п'єса погана, то навіщо її брали? Молодий драматург починає тільки працювати. Відмовились після 23 квітня,²⁴ коли можна було б працювати над цією п'єсою. Я гадаю, що не було причин відмовлятися, або, коли відмовились, то треба було товариша притягти, попрацювати з ним, бо він зараз, наскільки мені відомо, написав непогану п'єсу. Тут виступав один з молодих акторів, я особисто його мало знаю. Я особисто, стежачи за шляхом "Березоля", не бачив таких молодих акторів, які б могли йти на зміну старої генерації. Вони є, нам їх не показали і треба сказати, що березільська молодь з цього боку, безумовно, дуже незадоволенна. Візьміть того самого Романенка з "Маклени Граси". Це один з молодих акторів. Людина випадає з ансамблю, він подає зовсім сиру роллю. Я гадаю, що це в наслідок того, що з молоддю мало працюють. Старші

22. Олександр Копиленко — прозаїк, що свого часу належав до ВАПЛіте.

23. Очевидно, "Яблуневий полон" (у "Березолі" 1927, режисер Я. Бортник).

24. 23 квітня 1932 р. датована постановою ЦК ВКП(б) про ліквідацію письменницьких організацій і утворення єдиної спілки письменників.

товариші здібніші, мають змогу самі працювати над ролею, а в молоді нема глибокої роботи. Театр безперечно хворий і особливо яскраво цю хворобу показав тов. [пропуск у тексті].

Це хвороба на месіянство, це політична неписьменність. Ми зараз не повинні бути політично неписьменними. Мене цікавить майбутній шлях "Березоля". Я не згодний з тов. Микитенком, що колектив не сильний, колектив цікавий і сильний...

(Микитенко: Поламаний колектив!)

Копиленко: Не можна суперечити проти того, що театр має свою лінію. Кожний театр має різні методи. Те, що товариш говорив про методу тільки "Березоля", тут нема чого сперечатись. З якого шляху йде ця хвороба "Березоля"? Ми повинні знайти цей шлях і вилікувати театр, вилікувати колектив, дати йому певний напрямок, певний політичний напрямок. І ця політична лінія перевиховає театр.

*Боданський:*²⁵ Ми зараз засідаємо на колегії НКО, перед нами стоїть питання про театр "Березіль". І основне питання, що ми його маємо зараз вирішити, це питання про те, чи відповідає сучасний стан "Березоля" тим завданням, що зараз стоять перед ним.

Ми за останні роки значно виросли економічно, політично й культурно. Зокрема за останній час на Україні ми маємо також значні досягнення в цілій нашій роботі. Все більше зростає культурність робочої класи, її свідомість. Все більш вимоги він ставить. Цілком ясно, що, виходячи з цього, ми мусимо зараз поставити питання про театр "Березіль".

Перше, що напрошується з того, що знаєш про театр, і з цієї загальної громадської думки, що є зараз навколо театру, це те, що весь останній час є певне протиріччя поміж театром та радянською суспільністю, що за останній час цей розрив набрав особливих розмірів, особливого характеру і дійшов до певного кульмінаційного пункту. Справа в тому, що театр і на сьогодні має напрямок, далекий від пролетарських мас, від соціалістичної свідомості, що становиться здобуттям трудових мас цілої нашої країни, і ця далекість, ця відірваність є одна з найбільш характерних рис театру.

Через що саме так отримується? Ясна річ, саме через ту методу, що запроваджується систематично в театрі "Березіль".

Друге, що є характерно, що дуже вражає, — мені здається, що я відчув це у всіх виступах, і що мене вражає, як глядача театру — це певні протиріччя, які існують внутрі театру. Протиріччя поміж великою майстерністю певних акторських сил колективу "Березіль" і закованістю, в якій опиняються ці сили через неправильні методи, неправильне керівництво в самому "Березолі". Ці внутрішні протиріччя вимагають певного вирішення, вирішення розумного, доцільного, потрібного, бо інакше це призвело б театр до неймовірної кризи, більшої, ніж зараз є в театрі.

Що показує нам становище театру? Чи маємо ми певні позитивні сили в самому театрі? Ми, безперечно, маємо такі сили. Це відбивається в тих "проривах", проривах в лапках, кращих вистав, у певних мистецьких виступах окремих акторів. Ми маємо позитивні сили у певній частині колективу "Березоля".

25. Боданський — особа, редакції не відома.

Ми зараз мусимо знищити ті протиріччя, що створились поміж театром та радянською суспільністю, між керівництвом театру та кращими силами театру. В такому становищі далі театр залишатись не може.

Ми як колегія Наркомосу маємо вирішити питання про стан, в якому театр є сьогодні, але для правильного вирішення треба пам'ятати і про історію театру.

Лесь Курбас у своїй доповіді на колегії сказав, що практика перевіряє декларацію та заяви, що [іх] зроблено в свій час "Березолем". Це цілком правильно, але чи показала практика перебудову театру, чи навпаки, вона показала, що театр не перебудовує своєї роботи? В чому полягає перебудова за словами Курбаса? В тому, що він "підкорюється", не протестує проти радянської держави, проти Реперткому, проти певних поправок з боку Наркомосвіти. Але чи цього досить? Аже ніяк не досить. Ми мусимо вимагати від театру, щоб він дійсно перебудувався, щоб він дав певну доброякісну продукцію і не ставав на [ту] нібито правильну позицію, на якій, за словами Курбаса, театр намагається залишатись.

Ми маємо ще подивитись, чи постановка питання про роботу театру "Березіль" на колегії Наркомосвіти викликала з боку керівництва "Березоля" чітку відповідь. Що ми чули в доповіді Курбаса? І це після того, коли думку пролетарської громадськості ясно висловлено в статті тов. Тарана.

Курбас поставив питання в такий спосіб: "Я бачу, що мені треба відійти". Але як відійти? Для мене і для всіх цілком ясно зі слів Курбаса — відійти з тією зброєю, яка й раніш була в його руках. Курбас збирається відступати, але озброєний своєю старою, відомою нам зброєю. Це не допомагає колективу театру, а навпаки перешкоджає йому стати на правильний шлях. І це нова величезна хиба, нова спроба повторення старого шляху Курбас[ом].

Відходячи, він цю стару зброю з рук не випускає і тим самим хоче нею озброїти і надалі колектив театру "Березіль". Треба сказати, що такого положення ми не можемо припустити. Мова йде не про "відхід", а про роззброєння, і ми мусимо роззброїти Курбаса, аби по-новому озброїти колектив "Березоля" на нову роботу. Ми не можемо припускати, щоб театр, який може мати славне ім'я, його не мав.

Справа кінець-кінцем йде не про Курбаса, чи він не може інакше поводитись, чи не хоче. Це справа його власна, це справа його особиста. Справа йде про колектив, про театр "Березіль".

"Березіль" у самій своїй назві оголошує себе молодим, революційним, але це ж треба здійснити в конкретній обстановці, конкретною роботою. Тому я хочу спитатись на колективі театру.

Колектив перебуває в загрозовому стані, він мусить зайняти нові позиції, відмовитись від старої зброї, взяти до рук нову зброю. Тут звучали слова про складність переозброєння, про звички до старої методи. Було б незрозуміло, як можна, побачивши нові можливості озброїти себе більш сильною зброєю для певної боротьби, для кращої роботи, відмовлятися від неї лише через "звичку" до старої зброї. Отже, треба колективу опанувати нову зброю, а не чіплятись за старе. Немає більш поганого, як чіплятися за старе. Ми дуже добре знаємо, до чого це призводить і в політиці, і в художній творчості. Ми маємо такі зразки в історії, і ви мусите для себе зробити науку з цього.

Колектив має зробити з цього потрібні висновки. Він має зрозуміти, що

маси ідуть переможно вперед і, хто відставатиме від цього прогресивного революційного поступу, той безперечно загине. Коли ви, колектив "Березіль", не озброїтесь новою зброєю, то маси пройдуть по[вз] вас.

У вас є всі передумови, для того, щоб бути в перших шерегах, бо ви маєте в колективі талановиті й молоді сили, ціла радянська громадськість хоче допомогти театрові, щоб він вийшов на нові рейки роботи, на передові позиції нашого мистецтва. Коли колектив зуміє спертися на ці талановиті сили, коли зуміє переозброїтись, коли зуміє йти нога в ногу з сучасним суспільним життям, він стане, безперечно, на належне місце.

Той загальний поворот, що ми маємо останнім часом на Україні, правильне здійснення партійної лінії по всіх ланках нашої роботи, тверде більшовицьке запровадження лінії партії, рішуча боротьба з усіма перекрученнями цієї лінії, боротьба з залишком буржуазних націоналістичних елементів та їх впливів, що здійснюється зараз успішно на Україні, що дає нам великі перемоги, дає нам право говорити, що цей рік ми зробимо останнім роком труднощів по всіх галузях. Цей рік мусить бути останнім роком труднощів і для "Березоля".

Для цього треба вам послідовно, до кінця, скритикувати те, що було хибним у вашій роботі. Для цього треба вам послідовно до кінця відкинути стару зброю, яка себе скомпромітувала, не глядача, ні автора, ні кращі сили акторів. Для цього треба вам послідовно й до кінця стати на шлях здійснення тих зобов'язань, що їх покладає держава та партія на наш художній фронт, зокрема на художні сили, що є в колективі "Березіль".

Васютинський: ²⁶ У своїй доповіді Курбас не дав відповіді на одне з тих питань, якими можна характеризувати стан "Березоля" на сьогодні, тобто стан, з яким "Березіль" входить у цей сезон.

Це трапилося тому, що Курбас не в стані цього зробити, бо "Маклена Граса" є чергова помилка, яка послідовно впливає з цілої чужої нам постанови, що її провадило й провадить керівництво "Березоля".

Ці позиції не були випадковим явищем в культурно-національному процесі. Ці позиції буржуазного націоналізму впливали з світогляду, з політики, яку здійснювало на театральному терені керівництво "Березоля". Після жорстокої критики, після великого громадського напору з боку широкої пролетарської суспільності, з боку нашої партії "Березіль" і його керівництво "намагалось відмежовуватись" від своїх помилок і намічати, здавалось би, правильні шляхи. Про це свідчить факт появи двох декларацій — від колективу "Березіль" і другої — Олександра Степановича Курбаса, що були віддруковані в "Комсомольці України". В цих деклараціях, — правда, не цілком, — визнавались націоналістичні помилки, і кінцем цих документів були заяви про повне бажання ставати на справді більшовицький шлях у розвитку театру; були заяви про те, що треба утворити велику і серйозну радянську перебудову театру.

Чим вимірюються ці декларації? Ці декларації вимірюються практикою. Правильно говорили тут товариші з "Березоля", що вони можуть дати від-

26. Васютинський — за неперевіреними відомостями працівник ЦК Комсомолу.

повідь на те, як вони виправдали себе в цих зобов'язаннях, лише своєю практикою. Про що свідчить практика? Практика свідчить про те, що замість справжньої радянської більшовицької перебудови театр продовжував, правда, в інший спосіб, в інших формах іншими методами стару лінію буржуазно-націоналістичного ідеалізму, продовжував лінію реакційних позицій в своїх виставах, в своїй творчості. І тому важко розглядати ці заяви, ці декларації як справді щирі. Виникає думка, чи не були ці декларації лише зміною тактики: "Від активного опору — до тактики пасивного опору". Але цей пасивний опір у своїй конечній цілі, звичайно, є актом, який не діє на користь пролетаріату, на користь соціалістичному будівництву. Нема нічого легшого, [як] довести це. Досить згадати Стаканчиків з голубими мріями, які брехливо, з позицій войовничого націоналізму, відкидали перспективи революції і на цій основі мріяли "голубими мріями" про "великий загальнолюдський спокій". І ця ж лінія продовжується в "Маклені Грасі", де до революції ідуть [не] тими неминучими історичними шляхами, якими йде войовничий пролетаріат, а іншими — буржуазними. Навіть у тих рев'ю, що їх ставив "Березіль" уже останнього часу (після декларації), — наша дійсність, процеси, які відбуваються в нас нині, подавались не з позиції пролетаріату. Я хочу висловитись з приводу однієї вистави, з приводу якої довелося нещодавно мати дискусію — це поновлення "Чотирьох Чемберленів". У цій виставі, в якій конкретні факти соціалістичного життя, нашої політичної сучасності, кожний з цих фактів подано в такому вигляді, в такій транскрипції, що висміювання не проходить сміхом, який потрібний, щоб виправити ті чи інші помилки і недоліки нашої роботи, а сміхом з певною ядовитістю, злорадством. Візьміть питання естетизму. Товариш Черкашин, естетизм ваш виявляється не в тому що ви застосували окремі нові інтонації. Справа полягає в тому, що ви берете бойове питання, питання, що ним живе наша політична дійсність, на якому треба акцентувати увагу, і замість того, щоб виконати ролі засобами, які акцентують тут увагу, ви, захоплюючись естетськими прийомами, затуманюєте його справжню соціальну суть, його ідейно-політичне наснаження. Ви розмагнечуєте питання. Прогляньте виставу "Чотири Чемберлени" і інші рев'ю, вистави, в яких ви підносите питання політичної сучасності. Ваші сценічні прийоми будуються в такий спосіб, добираються так, щоб перекрутити, перевернути зміст і змінити ціленастановлення, ціленаправлення того чи іншого питання політичної сучасності, яке підноситься на вашій сцені. Естетизм, формалізм стали в "Березолі" одним з тих засобів, якими маскуються реакційні позиції в ідейно-політичних питаннях творчості "Березоля". Продовження[м] цього є ізолюваність, про яку говорили, відрив від мас і певне ігнорування мас. Ми знаємо, політичні виступи Курбаса з цього приводу під час театральних дискусій, коли він прямо заявляє, що коли його не будуть приймати робітники, то він навіть може гордитися цим, він говорив: "Більшість нас ненавидить, і цим я горджусь". Наслідком цього у всій художньо-політичній лінії "Березоля" було ігнорування робітників, приниження і відкидання можливості сприйма[ння] робітничо[м] його вистав, ототожнення робітника з дикуном. Товариші з "Березоля", зокрема т.т. Балабан і Черкашин, замість розглянути питання в його основній суті, а саме про ідейно-політичний напрямок театру і з цього погляду намітити шляхи перебудови творчої методи, стилю, — намагалися одірвати питання методи від політичних настанов у творчості "Березоля".

Цим вони лише довели, що їхня декларація була не щира, бо сьогодні вони самі її заперечують.

В театрі є колектив кріпких, хороших робітників, людей, які показали велику майстерність, людей, які здатні перебудуватися.

Справа полягає в тому, що ви самі возвели в культ існування так званої курбасівської системи, що утворився культ курбасівської системи і не подивились, який класовий зміст і напрямок цих систем. Система Курбаса є прагнення використати всілякі засоби мистецтва для того, щоб на окремих етапах провадити чужу пролетаріятові політику.

Микитенко: Тут за своєю старою методою тов. Балабан в той час, коли [лунає] критика помилок, він, як і інші березільці подібно йому, відповідає атакою на цю критику і каже, що я ставлю хрест і приножую колектив. Я його не приножую, він сам себе приножує, але та робота, про яку тут говорили, не дає ніяких підстав називати цей театр провідним театром. Ми провідним театром звемо театр, який може впливати і показувати приклад іншим, а "Березіль" не показав ніякого іншого прикладу, крім негативного, [ніякого] надбання. [Його] треба переозброїти, і ті талановиті актори, які залишаються талановитими (але поламаними), будуть відігравати позитивну функцію.

*Мар'яненко:*²⁷ Тут багато говорилось про надзвичайно талановитий колектив, як його всі називали, крім Микитенка, який [це] заперечує. Тут говорилось про талановитий колектив, який перебував під певним гнітом, [що] не давав можливості розвиватися, проявляти свої сили, свій хист. Я дозволю собі заявити, [чому] колектив у всякій мірі, в дуже великій мірі завдячує [свій] розвит[ок]. Я, на превеликий жаль, не маю можливості говорити від імені "Березоля", бо я не дванадцять років, а тридцять років на сцені і віддав багато часу розвитку нашого старого театру, а висловлюю свої враження [з того], що мені довелося бачити самому, вари[вш]ися в своєму котлі, бачити під час дванадцяти років мого знайомства з Курбасом. Треба сказати, О. С. Курбас до цього часу вмів організувати і виховати колектив. Я не маю особисто ніяких родимих симпатій, тільки я мушу по справедливості зазначити, що його великий режисерський і педагогічний хист зумів організувати такий колектив, виховати його і піднести на [ту] височінь, на якій він стоїть зараз. Я гадаю, що колектив "Березоля" стоїть на великому рівні. Ми завдячні за цю роботу нашому керівнику, якому ми вірили, з яким ми працювали, цю цінність — і ці помилки, розуміється, які були в "Березолі", — в колосальній мірі ми мусимо завдячити режисеру і педагогу Курбасу. Я зокрема вважаю, що до Курбаса у нас були талановиті актори, були режисери, наші корифеї у свій час, у нас була переходова доба, коли у нас були гастролери і режисери, але грамоти мистецької, театральної у нас не було. Грамота

27. Іван Мар'яненко, актор театру "Березіль", 1878 року народження.

з'явилась разом з роботою і особою Курбаса. Курбас — людина широко освічена! Ви це прекрасно знаєте. Курбас — людина, обдарована як режисер і педагог, — виключно. Я вважаю, — можна зі мною не погодитись, — що це один з кращих, а може і найкращих режисер-педагог в нашому Радянському Союзі, беручи його зі всіма його помилками. Я цінував і ціню в Курбасові його вічне шукання, його глибоке ставлення до своєї роботи, зрештою намагання дати цінності, які були б гідні нашої доби, дати дійсно сучасний театр. Разом з колективом тов. Курбас протягом довгих років горів, болів цим і очевидно, не його вина і не вина колективу, коли це призвело до тих печальних наслідків, які ми маємо на сьогодні...

(Хвиля: Тоді, чия вина?!)

Мар'яненко: Очевидно, не в силах був тов. Курбас і колектив не в силах був дійсно дати ці цінності, які на сьогодні потрібні. Очевидно, фізичних сил не було. Було бажання робити, бажання творити, під іншим кутом зору не розглядалась наша робота і наше існування в "Березолі". Ми розпочали роботу тільки під кутом зору революційного театру, ми хотіли всі свої сили прикласти, щоб театр був цілком сучасний, цілком задовольняв би ці потреби, які до нього зараз є. І от, коли товариші говорять про те, що є здоровий, сильний талановитий колектив і гниле нездорове керівництво, яке має одійти, як це очевидно виходить з сьогоднішніх виступів, то я мушу зазначити, що цей здоровий і талановитий колектив завдячує в колосальній мірі Курбасу. Хай буде вам відомо, що ці образи, утворені акторами, яких ви вважаєте надзвичайно талановитими, вони утворені тов. Курбасом, тому, що у нас в театрі є диктатура режисера. Цю диктатуру ми, актори, свідомо йому дали, тому що ми йому довіряли. Хай буде вам відомо, що майже кожний рух і кожна інтонація, кожний образ пророблені з Курбасом. Курбас, розуміється, не може за всіх [зі]грати тому, що кожен актор дає свій інтелект, про це не може бути мови, але всі ці цінності, я стверджую, були в великій мірі зроблені Курбасом і ці ж актори під режисурою інших режисерів в великій мірі можуть бути гірші чи що. Я вважаю, що робота Курбаса настільки цінна, певний відрізок часу пройшов під знаком Курбаса, під знаком цієї учоби, було б несправедливо так не проаналізувати його систему, а система, якась метода, очевидно, була — так просто усунути від роботи, як мені вбачається з розмов. Мені здається, що перед тим, як засудити методу Курбаса, його роботу, все ж таки треба проаналізувати цю методу. Про це товариші зазначили, вважали що вона відірвана. Курбас проробив колосальну роботу. Цю методу треба було проаналізувати в великій мірі перед тим, як її відкинути. Колектив, розуміється, свідомий і сильний, бажає працювати і утворити те, що потрібно, бути цілком

співзвучним — розуміється, колектив на це здатний, він цього прагне. Питання тільки, як керівні органи, які поведуть справу, зуміють зберегти цей колектив, як зуміють його повести. Це питання непокоїть. Колектив, підготований Курбасом, настільки дисциплінований, настільки революційно спрямований, спрямований добре великою зарядкою, що такий колектив не перетворить свій театр у прохідний двір, як більшість державних театрів, де майже щороку перебігають актори. Там не тільки про методу не може бути мови, там ансамблю немає. Я гадаю, що наш колектив прикладе всі сили, щоб бути гідним нашої епохи і утворити великий театр.

Я закінчую. Я не можу без великого зворушення говорити [про те], що стосується тов. Курбаса. Занадто ми його поважаємо, занадто ми спільно працювали, занадто багацько горіли, занадто енергії, завзяття і бажання у тов. Курбаса створити гідний колектив, гідний нашої епохи театр.

Курбас: Я буду говорити з приводу тих питань, що викликала моя доповідь.

Щодо виступу Мар'яненка, то я вважаю його за надто молоду людину. Я старий робітник сцени, який усе життя працював для революції в тій чи іншій формі, і люди, що тут стоять, молоді люди, вони позмішались. Якби ви це побачили, то ви були б більш стримані у своїх дійсно глибоких і [пропуск одного слова в тексті] словах.

Я не згоден з тим, що тут говорили. Я говорю до всіх, це моя відповідь. Всі знають, що я [складаю плян] для "Березоля",²⁸ дійсно бувають моменти, що автор більш втілює режисера, але це різновидність у нашій системі та метода в різних постановках.

Такі березільці, як Черкашин та Балабан, не враховують одного — вони сперечалися з промовами, що тут були, з промовцями, приймаючи це за думку нашої пролетарської громадськості та комуністичної партії. Нічого подібного, цього не може бути, ви помиляєтесь. Ви сперечались з Микитенком, з Щупаком, з Первомайським, але не це є думка пролетарської громадськості, компартії.

Всі виступи, звичайно, заслуговують на увагу. Те, що говорив Боданський, має рацію.

Тут різні речі — в статті в "Комуністі" немає того, що тут говорилось. Справа в тому, що тут склака, мілка розправа, а не думка громадськості. Тут навіть сказано, що я скрив від ДПУ справу про Хвильового. Мене називали бездарністю, безграмотним, вредителем, я прийняв це мовчки. Коли б промовці відповідали за свої слова, то вони б спочатку перевірили. Скляренко дістав

28. У тексті стенограми "составляю для «Березоля»".

завдання ставити "Прощай, село!" і з першим приїздом до Харкова мусів приступити до реалізації. Я вимагаю, щоб не робилося всяких натяків, бо які підстави ви маєте говорити мені: "Як не соромно", коли я говорю про факти. Тов. Скляренко не привіз матеріялу, я йому телеграфував, але він нічого не привіз і я мусів його звільнити, але зовсім не за те, що він молода сила.

Треба відчути зміст статті, а не розправлятися за те, що ви були ображені. Мене обвинувачують у тому, що я провадив підпільну роботу, що я фашист. Якби радянська влада так думала, то я сидів би у другому місці.

Хвиля: Лесь Курбас, фашистом вас ніхто не називав. Я просив би вас не робити зі свого виступу виступу, який просякнений [злобою] на адресу промовців.

Курбас: Мені цілу концепцію приписують. Я прошу вибачити, що гарячусь, алеж треба розуміти, що я більше тут не буду говорити, моя сторінка закінчена, я сходжу зі сцени. Тому я хочу, щоб ви знали, як я це сприйняв. Я хочу, щоб березильці не так ставили питання. До такого заклик треба ставитись серйозно. Треба серйозно його переглянути.

От товаришам здається, що це проста річ — переглянути. Переглянемо — і завтра [з]робимо інакше. Я так працювати не вмю. Я так не вмю ставити собі питання. Що значить, я приостановився? Це не є серйозна справа. Тов. Озерський, тов. Яновський правильно поставили це питання. Я на це питання завжди готовий відповідати, але така ситуація — мені нічого відповідати, я не хочу бути паяцом. Мені це не потрібно, і вам це не потрібно, і з моменту статті не потрібна нікому така робота. В цьому місці, [в] НКО я чув такі виступи і чую зараз, — я не можу приостановитися в тих справах, які, очевидно, не підлягали моему контролю, моїй волі. Тут говорили про ізолюваність, про зажим. Такі односторонні помилки не можуть бути. Що ми таке? Маленький театр у величезному морі Радянського Союзу, у такому місті як Харків, театр, який метається серед величезних процесів, серед величезних історичних подій, які нас потрясають, які діють на нас. Ми реагуємо на все. Ми не машина, ми не ті, товариші, чим хотіли б бути, себто настільки організованими, настільки витриманими, як ви, товариші. У вас це інша справа. Ми не маємо такого безпосереднього стику з політичним життям, такого безпосереднього стику, психологічної залежності, не залежно, а як би сказати — та все одно. Треба було поставити інакше, ніж сьогодні тут говорили. Справа не в "Березолі", не в товаришах-драматургах, а справа в пролетарській революції, справа в тих завданнях, які поставлені перед усіма театрами нашого Союзу і зокрема перед театральним апаратом України. Ми розуміли завдання, які поставлені. Нема розуміння абстрактного, а є

розуміння конкретне. В тій справі мистецькій, дуже складній справі — це не є перестановка стільців, це є велика праця, праця ідеологічна, культурна. Це такий тонкий довгий процес і не можна так грубо підходити, бо це буде політичним злочином. Не можна так, по-моєму, я говорю те, що повинен говорити, і тому не можна рахуватись з тим, про що тут говорили.

Треба рахуватись з тим, що є великі процеси, є велика воля, велике стремління, велика директива, яка є в статті. Ми з нею повинні рахуватись і рахуємось і робимо висновок, навіть такий, як самовигнання зі своєї власної роботи, і нічого, зробимо, категорично зробимо. А хто повинен залишитися, той повинен залишитися працювати, перебудувавшись так, як цього вимагає ця велика історична воля, в яку ми включилися. І я гадаю, товариші, що театр "Березіль", він, як і всякий колектив, спаяний певною культурною мислю, продумає, проробить у своїй роботі своє відношення з суспільством, з мистецтвом, проробить і колективно і індивідуально. В театрі "Березіль", безперечно, можна було почути такі думки, як це говорив сьогодні і тов. Балабан. Я знаю колектив театру "Березіль", і я переконаний глибоко в тому, що коли серйозно опрацювати це питання, коли не пустите до "Березоля" Микитенка, Грудину, а прийде туди серйозна людина, що проробить це питання з колективом як слід, я певний, що з "Березоля", хоч його інакше назовіть, радянська влада буде мати дуже багато користи. Це я вам кажу без жадної задньої мислі чи політичної якоїсь траншеї, де я ховався [б] від людського ока, я просто вам це кажу. У "Березолі" є дуже хороші люди, є закладений ґрунт для певної культури, дуже міцний і здоровий, а на Україні, треба сказати, важко виховувати культуру...

Микитенко: Чому на Україні важко виховувати культуру? А мені здається, що легко!

Курбас: ... Вам здається, що легко, і тому вам не вдається зробити щонебудь, а мені здається, що важко.

Хвиля: Ви скажіть — чому важко?

Курбас: Бо нам царат залишив велику спадщину, залишив гниючу народну масу...

Хвиля: Гниющу народну масу!

Курбас: Я зараз вам дам пояснення. Я, звичайно, говорю гаряче (Сміх). Чому ви загакали? Я ж не сказав нічого жорстокого. Що я розумів, коли казав — "гниюща маса", тобто гниюща культура, це значить, що людина відстала від культури. Це є марксистський погляд (Сміх). І лише радянська влада і революція має змогу з міщанської культури робити пролетарську культуру. Вона

відкинула стару культуру і робить нову. Я гадаю, що мені більш нічого сказати. Це дуже добре, коли вмієш врятувати себе в такі моменти.

Хвиля: Я хочу почати з того слова, яке тут виголосив Лесь Курбас. І хоч одягнуте було це слово у форму великої драматичної експресії, про[те] я гадаю, що дійсно Лесь Курбас по суті сказав все те, що він міг сказати. Він виголосив ворожу пролетарській громадськості промову. Ви, Лесь Курбас, даремно зробили спробу перевернути висловлення окремих товаришів, які тут сьогодні виступали. Ви даремно розглядаєте це засідання як засідання беззубих старичків, не здатних ні на що. Це засідання — надзвичайно відповідальне засідання, на яке зібрались тут товариші, що своїми руками, своїм розумом, своїм більшовицьким ентузіазмом будують соціалістичне суспільство. Ви даремно стали в театральну позу і зверталися до березильців, протиставляючи їх представникам пролетарської громадськості, що зібралися тут. Це ще раз свідчить про те, що ви й далі поглиблюєте прірву, яка в наслідок вашої останніми роками роботи утворилася між "Березолем" і пролетарською суспільністю. Ви дивитеся в минуле історії — ми дивимося вперед. Ми представники молодого суспільства, ви ще раз заманіфестували себе представником старого, відживаючого суспільства. Тепер рішайте самі — хто з нас старичок!...

Курбас: Не кидайте мені образ, а то я зараз же залишу це засідання.

Хвиля: Ви даремно кажете про образу, кидаючи мені цю репліку. Я нікого не ображаю, а кажу правду і кажу її прямо. Я гадаю, що більше образ, чим ви наговорили в своєму кінцевому слові на адресу товаришів, що тут виступали, ніхто ніколи в прилюдному засіданні не чув. Виходить дуже оригінально, ви всіх ображали, а потім кричите про образу. Майте мужність вислухати пряму відповідь на ті питання, які ви поставили, бо це є підведення підсумків того шляху, яким ви вели "Березиль". Ви, звертаючись до березильців, казали, що думка тов. Микитенка, тов. Щупака, думка низки товаришів письменників, драматургів, критиків, що висловлювались тут, це мовляв, не думка пролетарської громадськості, це не думка комуністичної партії. Зрозуміла річ, що коли комуністична партія, коли організована пролетарська громадськість в цій справі буде висловлювати свою організовану думку в тому чи іншому документі, можливо, що окремі положення щодо стилю, щодо оформлення будуть інакше зформульовані. Але я повинен вам заявити, що ті голоси, ті промови, які ви тут чули й на які ви так бурхливо, вороже реагували, що ці промови і ці голоси відбивають думку пролетарської суспільності, бо за спиною

кожного з товаришів — письменників, критиків, що виступали тут, стоїть пролетарська суспільність, яка так само негативно оцінює хворобливі, націоналістичні шляхи, якими останні роки ви вели театр.

У вас завжди виходить так, що коли ви зустрічаєте пролетарських письменників, — ви їх не визнаєте за громадськість, за авторитет. Коли ви зустрічаєтесь з пролетарським глядачем, ви не признаєте його за авторитет. Коли пролетарська громадськість для вас не авторитет, тоді ясно, перед якими авторитетами ви схиляєте свою голову.

Ви говорили тут про велику силу, про велику волю, звертаючись до "березильців". Ви казали, що справа, мовляв, не в тих виступах, які тут є, а справа у великій силі, в тому апараті, який пущено в хід і з яким, мовляв, березильці повинні рахуватись, навіть доходячи до того, щоб коли треба буде, — піти на "самовигнання". Цим, на нашу думку, [березильці] повинні [керуватися] після сьгоднішнього засідання. [Так думати] можуть тільки ті, хто вважає, що в нас не будується культура, а що у нас для культури існує якесь "лихоліття". Я гадаю, що ви, як письменна людина, культурна людина з великою ерудицією, знаєте, хто як і коли говорив про таке "лихоліття". А коли ви забули, то я нагадаю вам, що про це говорив Єфремов, Донцов. Я гадаю, що ви прекрасно знаєте, що ніде в світі справі культурного будівництва, справі будівництва культури всього людства не приділяється стільки уваги, скільки на Радянській Україні, в Радянському Союзі. Ось чому зводите справу до того, що тут начебто є розправа, що тут "склока", ніяк не можна. Не вийде з цього нічого, не в склоці тут справа. Це ви, Лесь Курбас, пробуєте в такий спосіб відійти від прямої відповіді на поставлені питання. Сьогодні ви найбільш яскраво продемонстрували, яка існує прірва між "Березолем", тією [його] частиною, яка йде за вами, і між пролетарською суспільністю. Справа тут не в "самопосвяті", а справа тут у тому, що ви й сьогодні ще раз підкреслили, що ви, не зважаючи ні на які нагадування з боку пролетарської суспільности, все таки робили спробу вести "Березиль" не тими шляхами, які потрібні для будівництва радянського мистецтва. До вашого виступу я змушений ще повернутись, а тепер для того, щоб розсіяти легенду, яку спробували створити деякі товариші щодо стилю театру "Березиль" зокрема, щоб розсіяти те, про що говорили актори Мар'яненко і Черкашин, я хочу нагадати товаришам-березильцям один документ, який ними був підписаний, був опублікований, про який знає пролетарська громадськість, який залишився в історії.

От ви, актор Черкашин, говорили про те, що Курбас і "Березиль" це одне і те ж. Коли ви, мовляв, ставите питання про Курбаса, це значить, ставите питання про весь "Березиль". Черкашин, як бачимо, ніколи не уявляє собі, що березильці можуть поставити

питання про зміну стилю. Він каже, що березильці ніколи перед собою цього питання не ставили.

Автор Мар'яненко, який оспівав мистецькі здібності Курбаса, заявив, що той стиль, який має "Березіль", він є найкультурніший стиль, і що [Його] "Березіль" завдячує Курбасу. Давайте розглянемо цю справу. Я хочу пригадати документ, який актори "Березіля", в тому числі і Мар'яненко, підписали 1932 року і за своїми підписами опублікували...

Мар'яненко: Я говорю про культуру, а не про Курбаса!

Хвиля: Я скажу, в якій взаємодії це у вас знаходиться. Окремі березильці, що сьогодні виступали на захист Курбаса, в 1932 році опублікували свою декларацію за підписом: Крушельницького, Ужвій, Дробінського, Назарчука (читає перелік прізвищ). У цьому документі вони писали, зокрема про Курбаса: "Курбас поділяв позиції [ВАПЛіте] на художній нараді, не давши вичерпного політичного відношення на сьогодні",²⁹ і далі про Курбаса вони писали, що у нього було: "націоналістичне термідоріянське розуміння [національної політики] партії".

Я питаю актора Мар'яненка, який має величезний життєвий досвід, який за своєю спиною має багато років мистецької роботи, коли він говорить правду — чи тоді, в цьому документі, чи зараз. Зрозуміла річ, що коли ви підписували такий документ, а на сьогоднішньому засіданні, на якому обговорюється справа в цілому, ви виходите і ніяких інших слів не знаходите, як тільки сказати, що Курбас найвидатніша людина, найталановіша, що він виховав вас і т. п., і ні слова не говорите про ті націоналістичні шляхи, якими ви разом з Курбасом йшли, то я питаю вас — чи ви поступилися...

Мар'яненко: Беручи до уваги і всі помилки театру...

Хвиля: Ви поступились своїм громадським обов'язком. Бо коли ви не так давно писали в документі, що Курбас термідоріянець, а сьогодні співаєте йому панегірики — то очевидно, що ви сьогодні рішили замазати правду про Курбаса.

29. Цитата наведена неточно. Текст декларації березильців читається так: "Не випадково, що «Березіль» у такому своєму ставленні до комсомольського глядача, обвинувачуючи його в великій інерції русифікаторської лінії, повторює знов постулати засудженої ще рік тому (1928 р.) політично-літературної плятформи ВАПЛіте, що конкретизувалось у теорії переродження пролетарської революції в національну російську, в теорії, яку як видно з заяви, зачитаної на художньо-політичній нараді 19. X. 1931 р., поділяв і тов. Курбас, але з приводу якої він не дав свого політично-вичерпного відношення на сьогодні" ("Комсомолец України", 27 лютого 1933).

Актор Черкашин говорив про стиль...

Черкашин: Я говорив про творчу методу.

Хвиля: Про творчу методу. Зрозуміло, що творча метода має відношення до питань стилю. Я думаю, що коли я не актор, то не обов'язково, щоб я в цьому нічого не розумів. Я думаю, що Черкашин добре розуміє, про що я говорю. Давайте знову повернемося до того документу, підписаного акторами. Ось що з цього приводу сказано в тому документі: "Театр зобов'язується найґрунтовніше вижити хибні ідеологічно-художні настанови".³⁰ Очевидно, коли мова йде про хибні ідеологічно-художні настанови, то ви ж згодитесь зі мною, що ці настанови давала не комуністична партія, не радянська влада, а що ці настанови театр звідкись [з]добував. Очевидно, що ці настанови театр здобував від свого керівництва. Очевидно, що справа йде про той ідеологічний центр, яким з'являється Лесь Курбас.

Тоді ви обіцяли, що театр зобов'язується найґрунтовніше вижити ідеологічно-художні хибні настанови. Яких же конкретних заходів для ліквідації, для виживання цих хибних настанов ви вживали?

Я підкреслюю, що ваш сьогоднішній виступ протилежний, він говорить про те, що в театрі не велося жадної роботи з приводу цього. Очевидно, при сучасному стані і не може бути роботи, щоб вижити хибні настанови.

Ви писали далі, що зобов'язує[теся] "піддати найґрунтовнішому переглядові і критиці творчу методу театру, про яку ми за важливістю і специфічністю цієї теми дозволимо ще забрати собі слово, розуміючи, що вона щільно пов'язана з усією хибною ідеологічно-художньою лінією театру і вимагає на сьогодні перегляду й критики з марксистсько-партійних позицій", бо театр відстав "від темпів соцбудівництва, від вимог робітничої класи до театру епохи соціалістичної реконструкції".³¹

Автори цього документу досить поважні, досить відомі. Багато з присутніх на сьогоднішньому засіданні акторів "Березоля" зобов'язалися переглянути творчу методу і, крім цього [пропуск у тексті] собі слово. Хто з цього приводу що зробив? Ви, тов. Мар'яненко [пропуск у тексті] а творча метода залишилась така сама, як і була. Ви думаєте, що так можна хитрувати з історією. Хитрощі такого ґатунку до добра не доводять.

І ось сьогодні, майже після двох років, як опубліковано

30. У тексті декларації сказано "ідеологічні настанови", а не "ідеологічно-художні настанови" (там таки).

31. Цитата в стенограмі подана перевернуто. Подаємо її тут за текстом у "Комсомольці України".

документ, — бачимо, що театр тупцюється на тому ж місці, що завдання на сьогодні, що їх поставлено вашим документом, не розв'язані, що вони брутално відкинуті, що не було відповідної роботи. Невже для вас не ясно, що пролетарська суспільність засуджує таке політичне крутіство?

Тов. Мар'яненко, невже ви думаєте, що тут, при такому ставленні до роботи, можна нас розжалобити словами? Ми з вами, крім усього іншого, громадські діячі. Ми ж з вами відповідаємо за цей процес, за такий складний організм, як театр, і не якийнебудь театр, а театр "Березіль".

Як же ми з вами можемо забувати про те, що ми вчора говорили, аналізуючи стан цього театру, його шляхи? На це ми не маємо права. Історія цього права не дає. Чому історія не дає? Тому, що вона йде іншими шляхами, ніж дехто з тих, що спробував перетворювати наше засідання на якийсь фарс. Ні, це не фарс, товариші березільці. Не думайте, товариші березільці, до яких було звертання Курбаса і які на свою адресу прийняли це звертання, що тут зібралися склоначники, люди, які роблять якусь розправу. Ніякої розправи немає. А коли відкинути всі ці високі ноти, весь той драматизм Курбаса — реалістичний драматизм — тут з його боку був реалістичний драматизм, — коли відкинути оцей наплив, то що залишається? Залишається той факт, що сьогодні, як і два роки тому, театр "Березіль" своїм художнім виробництвом стоїть перед питанням дійсно серйозно попрацювати над критикою, над переробкою творчої методи, над тим, що дало б можливість театрові "Березіль" стати в передовій шерехи.

І от тепер, товариші, дозвольте мені перейти до питань про стиль, про незрозумілість цього курбасівського стилю широким пролетарським масам. Дозвольте мені сказати, товариш Черкашин, про те, що з погляду інтересів пролетарської революції, розвитку радянського українського мистецтва, немає нічого трагічного у вашій трагічній промові, навіть для самих вас. Справа в тому, що ви, Черкашин, повинні продумати ще раз те, що ви сказали. Ось подумайте: чому, використовуючи творчу методи, перед якою ви падаєте на коліна, художнє керівництво "Березоля" зуміло найкращу виставу, "Диктатуру" Микитенка, про яку й ви такої думки — так соціально обезцінити? Чому в найбільш драматичних місцях, які викрили соціально-класову суть куркуля і тих сил, які проти нього вели боротьбу, — учасники драми починають співати, та ще й яким голосом співати! Чому куркуль поставлений від подій, які відбувалися тоді на селі, на таку дистанцію за допомогою творчої методи, за допомогою певних стильових оформлень, що ми спостерігаємо начебто не куркуля, — класового ворога, який живе, який бореться залекло, а перед нами начебто постає якогось

древньогрецького філософа, що на березі моря говорить про життя, про буття, про людей хороших, про людей поганих. Чим це пояснити? Це пояснити можна тільки тою творчою методою, тов. Черкашин і Мар'яненко, про яку ви говорили в 1932 році, вважали її за ідеологічно шкідливу і обіцяли її переглянути та не тільки переглянути, а ще й розкритикувати, озброївшись по-новому. Чому, нарешті, в 1933 році в "Маклені Грасі" акторка Ужвій поставлена в становище якоїсь дегенеративної дитини, яка ні слова не може сказати, яка ні руху не може зробити як слід, яка не може передавати те, що болить у неї. Чому це так? Це знов та творча метода, той стиль, який ви зобов'язалися переглянути, відкинути й працювати по-новому. Невже не ясно, що коли взяти стиль і творчу методу у вузькому розумінні цього слова, у "березільському" розумінні цього слова, і поставити творчу методу, стиль показу і оформлення вистави поруч з різними театрами, які ми маємо в РРФСР, то буде різка картина. Я думаю, що ви не можете сказати, що там погані театри. Взяти хоча б такий театр, який найбільш в минулому близько підходив у своїй творчій методі до "Березоля" — як театр Меєрхольда. Ви побачите, що те, що відбувається на сцені в "Березолі", стиль гри таке далеке від сучасного театру Меєрхольда, як небо од землі. Я вже не говорю про такі реалістичні театри, як низка інших театрів, які ми маємо в Москві і які мають всесоюзне визнання. Це що? Невже теж там "склочники", неville там теж розправа? Невже там якісь драконівські заходи боротьби вжиті відносно театру? Нічого подібного. А просто театри зрозуміли, зокрема театр Меєрхольда, що треба йти назустріч пролетарським масам, назустріч стилю епохи, що треба служити інтересам революції, соціалізму. Коли ви не будете залишатися в цій ідеалістичній колії і будете дивитися на життя так, як воно є, то ви зрозумієте, що дійсно треба переозброїтися, тов. Черкашин і Мар'яненко. Хіба можна казати, що ви були склочники, коли ви суворо критикували буржуазно-ідеалістичну методу Курбаса і про це опублікували в пресі документа? Ні, цього сказати не можна. Чому ж тоді Курбас зараз критику своїх буржуазних позицій вважає за склоку? Подумайте, товариші березильці, над цим питанням і добре подумайте.

Тепер про взаємини між театром і пролетарською суспільністю. Я вважаю, що у виступі Леся Курбаса сьогодні, в найбільш сконденсованій формі відбився весь шлях, яким він вів театр на протязі останніх років, а ці роки, товариші березильці, чи хочете ви знати (я звертаюся до тих товаришів, які тут виступали), чи не хочете, а ці роки були роками великої боротьби за пролетарське мистецтво, за пролетарські шляхи розвитку української радянської культури. За ці роки ми мали таке розташування сил: з одного боку — ВАПЛіте і "Березиль", а з другого боку — пролетарські організації,

які боролися проти того оточення, проти тієї суті, яку собою являє "Березіль". І от, коли ми з таким поглядом підійдемо до справи, зв'яжемо сьогоднішні події з минулими, то ми побачимо, що не випадково сподобався Куліш з певними своїми націоналістичними п'єсами театрові "Березіль", його мистецькому керівникові Курбасу. Не випадково художній керівник театру, як правило, брав до постановки всі ці п'єси і сам їх ставив. Не випадково. Не випадково він захищав ці п'єси, називаючи Куліша геніальним художником. Не випадково. Як би ви не ставились добре до Курбаса, який би він прекрасний не був як людина, як товариш для вас, — це не змінє дійсної суті речей. Це та сила історії, значна і велика сила, про яку ви говорили, але яку ви не туди обернули. І от, звідки йде те само-захоплювання, те самозамкнення — от звідки починається ворожа лінія. Ви можете назвати тов. Грудину, що він некваліфіковано підходив до оцінки тієї чи іншої п'єси, що він перегнув в окремих творах, ви можете вважати тов. Микитенка, що він парубок, що він парубоцькому підходив до справи, ви можете мати думку, яку завгодно про кожного з нас, але ви, ставлячись так чи інакше до тієї чи іншої особи, яка правильно вас критикувала, вносячи в цю критику той чи інший темперамент, який [є] особистою ознакою того чи іншого робітника, — ви повинні признати одне те, що в дійсності є: ці робітники культурного фронту мали за собою пролетарське суспільство, вони в основному відбили голос і ставлення пролетарського суспільства до тих подій, що розгортались навколо театру "Березіль". Це не випадково. Це серйозна справа, товариші. Так можна, знаєте, взяти і відкинути Микитенка, не подобається Шупак — спалюжати. І це пролетарська громадськість! Вона буде складатися з "Березіля" з старим мотлохом! Ось бачите, знову це шлях гріхопадіння, той самий шлях, яким йшло художнє керівництво "Березіля". Воно знов повертає до того, що єдиний носій культури — це театр "Березіль", а все інше нічого не дає. Ми, мовляв, несемо культуру, на нас зараз нападають і тому "ви, березильці, тримайте високо прапор, бережіть надбання культури і можете йти навіть на самовигнання". Таку нову буржуазно-націоналістичну заповідь дає Курбас театру. Ви тільки подумайте, до чого ви дійшли! В нашому радянському сьогодні перед вами ставиться питання про самовигнання! Оце те месіянство, оце той шлях, яким йшло художнє керівництво "Березоля". Обплутавши зі всіх боків кожного актора, Курбас обворожував усіх тим, що лише тут у "Березолі" будується культура, а все, що за стінами "Березоля", нічого не варте.

Ось жертвою чого являєтесь ви, товариш Черкашин, і над чим ви повинні подумати. І от, коли б ви пам'ятали той документ, який колектив "Березоля" підписав, і продумали цей документ, очевидно, що ви сьогодні з такою промовою не виступили б. Бо ця промова діаметрально протилежна цьому документу, бо вона його

дискредитує. А я вважаю, що цей документ серйозний, вартий і вашої уваги, тов. Черкашин. Висновок з цього такий, що творчу методу треба міняти так, як ви самі про це говорили в пресі. Це не значить, що вас хтонебудь хоче з людьми, які відповідають за культурний процес, обов'язково підігнати під Прокрустове ложе театру Франка. Нічого подібного, кожний театр мав своє обличчя, кожний театр, який себе поважає, повинен і буде мати своє обличчя. Але, коли він повертається до пролетарського глядача, пролетарський глядач повинен бачити, що це є обличчя, а не щось інше протилежне. Цього обличчя в такому розумінні, як я кажу, не було видно, а було зовсім інше вороже нам обличчя. Були вистави, які одна за одною виступали проти радянської дійсності, які подавали карикатуру на радянську дійсність, які подавали людей анемічних, не живих, які подавали схеми, які не давали того реалістичного стилю, який у межах "Березоля" міг би багато дечого дати.

Лесь Курбас, справа, знаєте, тут така, що хоч ви й поправлялись з приводу гниючої народної маси, і потім перенесли цю термінологію на культуру, але, як ми знаємо з термінологічних словників, ніхто ніде ніколи культуру не називав гниющою народною масою. Я гадаю, що це йде по тій же лінії, по якій ви, ведучи театр, увесь час вбивали в голову багатьом акторам театру, що культура будується лише в "Березолі", що "Березіль" є невеликий острів, на якому збереглися люди, месії великої української культури, а всі, що за стінами "Березоля" — Щупак, Микитенко, Грудина, — то склочники і т. д. Не вийде з цього нічого, Лесь Курбас, не вийде!

Курбас: Мені важко слухати це!

Хвиля: Ви даремно хвилюєтесь. Вам важко мене слухати. Нічого не поробиш. Мені не легко було слухати вас. Ви в своїй промові кинули дуже багато образ в обличчя представників української пролетарської громадськості, які мають далеко більше гідності, ніж ви про них думаєте. Ми добре розуміємо вашу промову. Я повинен заявити вам, що те, що ви тут казали про нашу дійсність, про той шлях і про зупинку на тому шляху, яка відбувається сьогодні в нашій розмові з вами, це, з великим задоволенням передрукував би фашист Донцов у своєму "Літературному віснику", бо так могла говорити людина, яка з фашистських позицій розглядає наше сьогодні. Ви подумайте над цим, Лесь Курбас. Справа не в тому що вас хтось називав фашистом, а справа в тому, що те, що ви говорили, те, що ви робили останні роки, йшло проти соціалістичного будівництва.

Що далі робити? Очевидно, що справа йде не про самовигнання, бо той, хто посідає таку позицію, хто буде культивувати таку теорію, зрозуміла річ, не може бути інакше схарактери-

зований, як тільки ворогом пролетарської суспільності. Шляхом самовигнання може йти тільки той, кому ненависна пролетарська дійсність. Очевидно, що той з акторів "Березоля" піде за гаслом Курбаса про "самовигнання", хто ворог нашої дійсності.

З цього треба зробити відповідні висновки. Очевидно, що художній керівник театру Лесь Курбас багато попрацював і багато зробив для того, щоб тримати під своєю гіпнозою не тільки таких ще молодих людей, як Черкашин, а й таких людей з великим досвідом, з великим життєвим шляхом, як Мар'яненко. Чого ми, товариші березильці, хочемо? Ми хочемо, щоб театр "Березиль" став передовим революційним пролетарським театром, ми хочемо того, щоб нарешті встановлено контакт між пролетарським глядачем і колективом "Березоля".

Ми кращої думки про колектив "Березоля", ніж актор Черкашин. Ми не ставимо і нікому не дозволимо поставити знак тотожності між Курбасем і колективом "Березоля", бо ми ніколи нікому не повіримо, що колектив "Березоля" говорив, [що] реагування пролетарської громадськості на події в "Березолі" — колектив "Березоля" розцінював як розправу. Ми не повіримо тому, що колектив театру "Березиль" може підхоплювати гасло Курбаса про "самовигнання" і робити з цього відповідний висновок.

Ми цьому, товариш Черкашин, не повіримо.

Ми, товариш Черкашин, не повіримо, що у нас була гниюча народна маса. Колектив цього не буде підтримувати, я гадаю, що й ви не будете підтримувати. В такому разі — як можна поставити знак тотожності між вами і тим, що сказав у прикінцевому слові Курбас?

Коли ви над цим подумаете, то ви зробите для себе певні висновки. Для вас стане ясно, що треба ставити питання про репертуар, стиль, творчу методу і що оцінка, яку ми мали з боку Курбаса — це комплекс, Гордіїв вузол, який ми повинні розрубати рішуче й негайно і, чим скоріше, тим краще.

Ось чому ми робимо висновок, що театр "Березиль" повинен існувати, що там є сили, які зможуть в нашій обстановці бачити не обстановку розправи, а обстановку, яка владно диктує одне — скоріше скинути з себе це націоналістичне лахміття, для того, щоб вийти на широке поле соціалістичного будівництва.

Ось з цими словами, з цими думками, з цими вимогами, товариші березильці, я звертаюся до вас, і я переконаний, що ви будете реагувати на це як дійсні будівники нашої соціалістичної країни.

Висновки, я вважаю, треба зробити такі (читає резолюцію).

Ось яка відповідь може бути для вирішення цієї справи, це питання я ставлю на обговорення колегії.

І друге питання, щоб було ясно даліше розгортання роботи театру "Березиль", є така пропозиція: товариша Лазорішака, який в перші роки існування театру був директором, призначити на

директора, а художнім керівником — Крушельницького. (Прийнято).

Щодо першого питання, я хочу звернутись до березільців, і зокрема до тов. Крушельницького (жалкую, що нема Лазоришака), що радянська влада, комуністична партія приділяє дуже багато уваги "Березолі". Ми гарантуємо велику увагу, підтримку, а ви повинні у тій складній ситуації, в якій опинився "Березіль", вивести театр з цього стану та за нашою допомогою налагодити контакт з пролетарською суспільністю, розгорнути творчі мистецькі сили на користь соціалістичному будівництву.

З ХРОНІКИ ОСТАННІХ ДНІВ «БЕРЕЗОЛЯ»

Йосип Гірняк

Марність завзятих змагань Леся Курбаса та Миколи Куліша за життя "Народнього Малахія" в репертуарі нашого театру та ще завзятіших клопотань в репертуарному комітеті НКО про дозвіл на виставу "Патетичної сонати", нарешті гостре засудження роботи театру над "Диктатурою" І. Микитенка, яка була накинена владою Лесеві Курбасові, — не були добрими провісниками нашому театрові.

Ціле літо 1933-ого р. Курбас інтенсивно готував до вистави останню п'єсу Миколи Куліша "Маклена Граса". Прем'єру заплановано на другу половину вересня. З 15-ого липня і до кінця серпня весь ансамбль виконавців ролей у цій п'єсі на чолі з Курбасом, використовували свою відпустку та підготовний період до нового театрального сезону — у Межигірському Спасі над Дніпром, який у той час виконував функції "будинку творчості Спілки письменників".

Просторі, колишні чернечі трапезні кімнати послужили нам місцем для проб та індивідуальних зайнять. Сусіднє велике село Вишгород було зовсім збезлюдніле. Двері та вікна хат позабивані дошками, тільки коли-не-коли пробігав голодний собака. У хащах монастирського саду доходили троє кількالكітніх украй зголоднілих хлоп'ят, сказати б напівтрупників, якими нишком заопікувалися тепер акторки, підгодовуючи їх недоїдками "творчого будинку письменників".



1-го вересня весь ансамбль "Маклени Граси" повернувся до Харкова, щоб освоїтися з сценічним оформленням. Прем'єра була оголошена на 24 вересня. Як звичайно, остання з генеральних проб перед прем'єрою призначалася для т. зв. "громадського перегляду", після якого репертуарний комітет ухвалював своє рішення — про дальшу долю вистави.

Кілька днів перед "громадським переглядом" Курбас не прийшов на чергову пробу. Актори та технічний персонал довгенько чекали на свого мистецького керівника. Мати Леся Степановича протелефонувала, що він вийшов з дому в товаристві післанця з Наркомосвіти. Коло полудня він з'явився між нами. Вибачаючися за відсутність, попросив нас на пополудневу пробу.

Я збагнув, що з ним щось трапилося, тому не слід його залишати самотнім. На швидку руч забезпечившись в адміністрації "авансом" в рахунок платні, ми подалися до Червоної гостиниці на обід. У затишному кутку ресторану Лесь Степанович попередив:

— Йосипе, покищо — тільки між нами!.. Коли я вже виходив до театру, зайшов якийсь тип, повідомляючи, що мене запрошують до ЦК партії і йому доручено туди мене провести. Його тон був настільки категоричний, що я й не пробував пояснювати, що в театрі співробітники очікують на зайняття. Ми пішли. У нього були посвідки, що відкривали всі двері до кабінету самого Павла Постишева.

Фактичний хазяїн тогочасної України з місця приступив до діла:

— Олександрє Степановичу! Ви єдиний режисер у нашій країні, здатний створити театр, гідний нашої епохи! Однак для того, щоб доручити вам таке завдання й створити біля вас найсприятливіші умови — вам треба переглянути і усвідомити весь свій пройдений творчий шлях і зректися його; засудити політично-літературну діяльність Миколи Хвильового та ВАПЛіте; те саме зробити з діяльністю М. Скрипника; і — що найважливіше — вам треба "зарядитися" ентузіазмом до нашої історичної епохи, до нашої дійсності. Нарешті, вам треба звернути сугубу увагу на кадри вашого творчого складу.

Ось гляньте, тут на столі лежить товста книга в чорній оправі!

Це свідчення злочинців, які сидять у камерах ГПУ... там чимало згадується й про декого з ваших акторів.

Коли Курбас дійшов до слова, він сказав:

— Павле Петровичу! Я дуже добре пам'ятаю і усвідомлюю своє минуле та свій творчий дорібок. Мені нічого відрікатись від нього та засуджувати його. Я зважуюся заявити вам, що своїм минулим — я горджуся! Я теж мушу заявити, що ні Миколи Хвильового ні ВАПЛіте не можу засуджувати, бо я — одностудець їхньої політично-літературної діяльності. З наркомом освіти Миколою Скрипником, я часто сперечався й полемізував на тему політики його установи щодо театру та мистецтва взагалі. Однак після того, що скоїлося,... на його могилу — я каменем не кину. Щодо відсутності ентузіазму до нашої дійсності, то, Павле Петровичу, ось уже чотири дні, йдучи до свого театру, я проходжу повз труп жінки, яка померла з голоду... Її ніхто не прибирає. Такі картини не настроюють на ентузіазм. І нарешті, — благонадійність акторів мого театру. Я відповідаю тільки за те — що і як вони діють на сцені. А що вони роблять поза сценою, це мене не цікавить і не обходить. Одначе, про себе я вам скажу: не раз я бурчу!.. Бурчу, — Павле Петровичу!..

На цьому й закінчилася розмова мистецького керівника

"Березоля" із особливим уповноваженим Сталіна на Україні.



Два дні пізніше Лесь Курбас запросив виконавців ролей у п'єси "Маклена Граса" до себе на вечерю. У невеличкій кімнаті, де жила мати Леся Степановича і яка одночасно служила їдальнею для родини, — розмістилося дев'ять акторів — головних персонажів п'єси. Господар через брак місця не сів між нами; став допомагати матері обслуговувати гостей та доглядав, щоб чарки не були порожніми. При кінці цієї трапези, він повів мову:

— Товариші, за два дні відбудеться громадський перегляд, дуже можливо, останньої нашої спільної праці. Ситуація нашого театру така, що мене вже може не стати між вами. Отож, я просив би вас, щоб ви продумали та пригадали собі: до чого ми стриміли? Яка була наша вимріяна мета? Чим була для нас культура театру та вага майбутнього українського актора?..

Тут несподівано для присутніх Наталя Ужвій, заливаючися рясними сльозами, кинулась до грудей Леся Степановича, голосячи:

— Цього не може бути... це неправда... ми ж без вас ніщо... як театр без Курбаса... і т. д. і т. п.

Її гістичні ридання та голосіння, протягались так довго, що нам довелося чимскоріш звільнити господарів від такої зімпровізованої драми і винуватицю провести додому, під опіку Михайля Семенка, батька її сина.



22-ого вересня 1933 р. була запланована остання проба перед "громадським переглядом" прем'єри. Ідучи до театру, на вулиці я зустрів Павла Тичину, який заскочив мене питанням: "Що Лесь Курбас витіває? Чого він сам пнеться в петлю? Таж сьогодні треба зміїним розумом приноровлюватися до обставин". Я не спромігся на відповідь, попрощався та поспішив на пробу.

Перед пробами Лесь Степанович звичайно заходив до акторських кімнат, запитував про настрої, висловлював деякі завваги і т. п. Одне слово — готував нас до "сценічного тризання". Цього разу, коли він зайшов до моєї кімнати, я тут же розповів про свою зустріч з Павлом Григоровичем та про його схвильовану репліку. Курбас нетерпляче відгукнувся: "Не перед Тичиною, а перед історією я відповідаю за свої вчинки!"

Проба тривала цілу ніч. Після прогону всієї вистави, нам запропоновано не роздягатися й чекати на деякі коректи окремих сцен. Курбас цього разу працював напружено й нервово. Багато часу присвятив сцені "На вулиці", де під зливний дощ і громови-

цю, серед нічних шукачів пригод, малолітня Маклена очікувала покупця на своє тіло. Між іншим ця сцена була одним із шедеврів його режисерського хисту.

23-ого вересня, о десятій годині ранку, режисер заявив, що потрібні ще деякі важливі коректи, тому він приневолений відкласти "громадський перегляд" і прем'єру на один день. Акторам він запропонував кілька годин відпочинку, а адміністрації доручив негайно повідомити НКО, що перегляд і тим самим — прем'єра пересуваються на один день.

Коли я вийшов з театру і побачив життя Харкова о десятій годині ранку, я до болю гостро відчув відмінність реального світу від того, що в ньому перебував 16 годин під час проби в театрі. Там, на сцені, під промінням рефлекторів, серед важкого червоного оксамиту та кількоповерхових конструкцій будинків, де відбувалася дія цієї майстерної п'єси Куліша, я був далеко від трагічної картини Харкова восени 1933 року.

На Театральному майдані, поміж пам'ятниками Пушкінові і Гоголю, я набрів на селянських дітей, на яких ледве трималося лахміття. Вони благально гляділи на мене, а простягнені брудні ручки нагадували, що ці виснажені, напівживі дитинчата просять порятунку. Я, очманілий, опорожнюю свою не дуже то повну кишеню і намагаюся чимдуж пробігти до акторського гуртожитку, щоб кинутися на тапчан і в кількогодинному сні забути про все і всіх. Не проспав я й кілька годин, коли дружина збудила мене й передала листа, в якому черговий режисер повідомляв, що комісар освіти В. Затонський наказав продемонструвати виставу "Маклена Граса", перед членами репертуарного комітету і політбюром ЦК КП(б)У сьогодні. Протести Курбаса не допомогли, наказ був невідкличний. Передчуваючи небуденну халепу, я знову пішов до театру.

На майдані перед "Березолем" зібралася чимала група озброєних співробітників ГПУ. Коли я підійшов до театру, то побачив, що весь будинок оточений вартовими. Біля дверей, що ними входили актори, вартовий поцікавився моєю посвідкою. За кулісами, на сцені, вешталися вояки з частин ГПУ. У моїй кімнаті сидів агент тієї установи. Коли я переступив поріг, він, не говорячи ні слова, почав обшукувати мої кишені. Не знайшовши для себе нічого цікавого, сказав, що можу готуватися до вистави. Сівши за свій стіл, я помітив, що приладдя для гриму були порозкидані, скриньки повідкривані, хоч ключі були при мені.

Агент на мій відпочинковий каналі докурював цигарку. Я був переконаний, що мене вже заарештовано. Прихід костюмерші та перукаря нагадав, що я мушу готуватися до виступу на сцені, що за годину мусить початися прилюдна вистава "Маклени Граси". Я гримувався, одягався, але роля, текст, зміст п'єси вилетіли з

голови, перед очима маячила тільки силъвета жандармського агента. А коли на сигнальний виклик до початку вистави я, йдучи на сцену, помітив, що агент прямує за мною, я втратив контроль над собою.

Герой, що його я грав, починав п'єсу. І ось я з'являюся на балконі помешкання Зброжека. Після кількох слів до дружини я стрілою збігаю по східцях на середину сцени і по вузькому помості, перекиненому через оркестрон, — виходжу майже понад голови глядачів у перших рядах і там починаю свій динамічний монолог. Та коли я глянув униз, мої короткозорі очі засліпили ордени начальника ГПУ Балицького, лисина Косіора, похмурі обличчя Постишева, Затонського, Любченка і всієї камарильї окупантів України. Навколо них у партері, в льожах балконів море суворих облич охоронців виконавчої влади.

Як я тривав і діяв у наміченому Курбасом ритмі і пляні я не тямив. І тільки тоді, коли почали з'являтися мої партнери і дія драми на сцені розгорнулась, я став приходити до свідомости. З очей колег і з блідости їхніх облич, що пробивалась з-під "ляйхнерівських" фарб, я усвідомив, що ми, лицедії, ходимо, діємо, мов на розпеченій долівці і німою мовою взаємно питаємо себе і інших: чи це реальність чи сон?! Навіщо ці нагани кругом нас? Кого вони тут оберігають, нас акторів від влади? Чи може представників влади від нас?

Серед такого "сприятливого оточення" пролунала лебедина пісня великого режисера — Леся Курбаса і великого драматурга Миколи Куліша.



Наступного дня, 24-ого вересня 1933 р., відбулася прем'єра останньої п'єси Миколи Куліша при переповненій залі друзів і недругів "Березоля". Цього разу, з першої появи Зброжека на балконі, я відчув контакт з глядачами і моє самопочуття було дуже й дуже відмінне від учорашнього.

"Маклена Граса" не сходила з афіші до 5-ого жовтня. Глядачі реагували на виставу та на лицедійство виконавців ролей, як звичайно: дуже активно й прихильно. В особистих зустрічах із знайомими та прихильниками театру доводилося почути чимало похвал та компліментів на адресу всіх учасників вистави. На диво, преса не поспішала зі своїми звітами про цю прем'єру. Першим відгукнувся орган ЦК партії "Комуніст" статтею заступника головного редактора Тарана, яка своєю різкістю та безоглядним нападом на провід театру була зловісним провісником майбутньої долі "Березоля". Нарешті комісар освіти Затонський доручив колегії НКО скликати спеціальне засідання, на якому мала бути розглянена — "справа Леся Курбаса й театру

«Березіль»». На цьому засіданні могли бути присутніми і актори театру. Засідання колегії було скликане на вечірні години 5-ого жовтня 1933 р.

Після 10-ої години вечора того дня, як тільки я закінчив свій виступ у "Маклені Грасі", я поспішив до НКО, щоб довідатися: про що там ішлося, на тій урядовій баталії. Я піднявся на другий поверх, до залі засідань колегії НКО. У коридорі я натрапив на Андрія Хвилю, який тут же вигукнув: "Ідіть-ідіть, послухайте, як 'драють' спину вашому принципалові!"

У залі засідань серед присутніх я помітив із березильців Б. Балабана, Р. Черкашина, І. Мар'яненка. По обличчю Леся Степановича я не міг доглядити його настрою. Як видно, всі чекали повороту Хвилі. Відчувався напружений, ажіотажний настрій. Після появи на його фотелі голови колегії Хвилі, слово взяв Іван Олександрович Мар'яненко. Посилаючися на свій вік, на свою працю ще з корифеями українського театру — Кропивницьким, Заньковецькою, Садовським, Саксаганським, він висловлював своє здивовання тим, що робилося в НКО з Лесем Курбасом і заявляв, що це Курбас приніс театральну культуру в український театр і вивів своїх акторів на широку світову арену.

Після затяжної павзи, коли ніхто не зголошувався до виступу, Хвиля надав мистецькому керівникові "Березоля" останнє слово. Лесь Курбас тут же звернувся до Мар'яненка:

— Іване Олександровичу! Ви справді, тут між нами присутніми — віком найстарша людина! Але вибачте; ви сивогорова дитина! Ви нічого не розумієте... До кого ви це говорите?.. До тих інтриганів, що зібралися, щоб наді мною тут суд чинити? Щоб тут же розправитися зі мною? Хто вони такі?! Яким правом вони сміють говорити тут від імени пролетаріату? Оці пристосуванці — кар'єристи, кон'юнктурники та графомани?! Хто уповноважив їх на культурно-мистецькому фронті України охороняти інтереси пролетаріату?

Микитенко запротестував з місця вимагаючи, щоб Хвиля припинив Курбаса, бо той ображає присутніх, і Хвиля закликав його до порядку. Але Курбас не дав спинити себе:

— Я говорю тут, у цій установі, — останній раз. Завтра я вже не буду мати змоги оборонятися. Завтра ви будете обливати мене всіма своїми помями та брудами, а я вже не буду мати змоги обтрястися й змити з себе усю вашу грязь! Тому я говорю у цій установі сьогодні те, що думаю!!! Хто ті сьогоднішні гробокопателі "Березоля" і судді моєї праці в українському театрі? Оцей Грудина — авантюрик, що розгулює зі своєю голоблею по театральному фронті?.. Цей син стодесятиного батька — графоман і плягіятник Микитенко, що розтліває українську сцену своєю халтурною драматургією? А ще й той Щупак, який писячим

хвостом замітає сліди своєї критикоманської еквілібристики! Або спадкоємиця харківського благбазного торгівця Левітина, що так западливо турбується відсутністю російської драматургії на сцені "Березоля". І, нарешті, загадковий товариш Андрій Хвиля! Яким правом, чиїми мандатами, ви всі уповноважені так розправлятися й засуджувати всю мою діяльність в українському театрі?

Андрій Хвиля, підвівшись з крісла голови, втрутився:

— А ось якими, — та почав читати — постанову Ради Народних Комісарів та НКО, в якій говорилося про зняття Олександра Степановича Курбаса з обов'язків мистецького керівника "Березоля" і призначення на його місце — актора Мар'яна Крушельницького. На адміністративного директора, покликано Олексу Лазоришака.

Курбас покинув залю. Я вийшов услід за ним. Коли він почув у коридорі мої кроки — побачивши мене, гукнув:

— Йосипе, привітай мене...

— З чим? — питаю.

— А з тим, що я останній раз у цьому крематорії! Ми зішли у вестибюль НКО, зняли з вішалки свій верхній одяг і вийшли на вулицю. Під подувом холодного повітря Курбас став освідомлювати те все, що тільки трапилось...

— Ну що ж, тепер треба мене заарештувати?! А й здорово Постишев розправився зі мною...

Під такі роздуми, я повів його додому.

Наступного дня дружина Леся Степановича Валентина Чистякова повідомила мене, що вечірнім поїздом він виїздить із Харкова. Тому, що я був зайнятий у вечірній виставі, пополудні я поїхав побажати йому щасливої дороги та спокійнішого майбутнього. Мати та дружина готували валізу з речами, Микола Куліш мовчки приглядався до передвід'їзної метушні, а господар добирав з полиць ті книжки, з якими він ніколи не розлучався. Коли з'явився режисер Фавст Лопатинський, ми умовилися, що він допоможе Лесеві Степановичу дібратися до поїзду.



Режисер Борис Балабан розказав мені, що після демонстративного виходу Курбаса з залі там запанувало кількахвилинне розгублення. Розгарячковані противники замовкли... Аж тут Хвиля, доволі розгублено, став вітати Мар'яна Крушельницького з призначенням на таке відповідальне становище і запевняти його, що партія та уряд ставляться до нього з великим довір'ям та всіма засобами допоможуть йому і колективі пережити цю кризу та вийти на правильний шлях пролетарської культури та мистецтва. Члени колегії однозгідно підтримали Хвилю, і на цьому закін-

чилась урядова екзекуція — над Лесем Курбасом, зааранжована всевладним Павлом Постишевим.

Кілька днів після цієї події начальник культпропу ЦК Кіллерог запросив до свого кабінету основний ансамбль акторів та режисерів. За великим столом, що вгинався під "торгсінновськими"* смаковинками та вином, розмістилося коло п'ятдесятьох співробітників "Березоля". Біля Кіллерога, за президіальним столом, сиділи новий мистецький керівник та директор театру.

Секретар культпропу партії показався дуже гостинним господарем. Він співчутливими словами старався заспокоювати всіх присутніх з приводу тієї події, яка потрясла наш колектив. Він намагався запевнити нас, що Лесь Курбас, напевно, ще повернеться до нас. Він, мовляв, відпочине, підлікується, передумає те все, що трапилося і знайде шлях до повороту у стіни свого ж театру. Мова Кіллерога була співчутливою і переконливою, тож мимоволі декому здавалося можливим цю рану загоїти. Та не так сталося!..

Несподівано, Наталя Ужвій підвелася з стільця і темпераментно стала запевняти партійного достойника та нове керівництво театру, що, мовляв, нічого особливого не трапилось... що цю операцію слід було вже раніше провести, бо мистецький керівник — Лесь Курбас, під впливом ВАПЛіте та драматурга Куліша, завів театр на політично-ідеологічні манівці, що Курбас витрачав багато часу на нікому не потрібні формалістичні експерименти. Акторка, як видно, схильна на сльози, тут же, обтираючи їх, вибачалася і просила не дивуватися її "сльозам радости", бо вже не стало Курбаса, який сковував акторський хист та паралізував її творчу ініціативу.

Я слухав Ужвій і дивувався, до чого ницість може довести людину!.. Таж кілька днів тому вона, отак само заливалась сльозами на грудях Леся Курбаса і запевняла його в своїй відданості його творчим стримлінням та ідеям!

А коли після Ужвій, ще вправлявся в хамелеонстві актор Радчук і молодий режисер — Дробинський, я усвідомив, що наставлені пристави з адміністративного апарату спромоглися вже прищепити бацилі розкладу в колективі, який донедавна здався таким монолітним.

Кіллерог та члени партосередку вже могли підсміхнутися в свій вус.

Леся Курбаса я вже ніколи більше не бачив. У Москві його заарештували 26 грудня того ж року. Того ж дня мене забрано в Харкові.

* Торгсін — рос. Торговля с иностранцами (торгівля з чужинцями), де товари продавано за золото і чужу валюту. *Ред.*

СПОГАДИ ПРО ЛЕСЯ КУРБАСА

Р. Галасв

У Соловецькому кремлі, за високим зубчастим цегляним муром, у понурих чернечих келіях перебувало коло трьох тисяч в'язнів. Більшість з них засудила "трійка"* за чудернацькими статтями КРА і ПШ, яких не було в жадних карних кодексах. КРА означало контрреволюційну агітацію, яка полягала звичайно в переповіданні антирадянських анекдот, а ПШ — підозру в шпигунстві. За цією статтею люди просиджували в тюрмах багато років, а підозра, невідомо на чому основана, так і залишалася підозрою. Крім цього, на Соловках був якийсь (невеличкий) відсоток справжніх контрреволюціонерів, шпигунів та бандитів.

Оскільки Соловки вважалися не тюрмою, а таборами, то всім, хто перебував у кремлі, було дозволене зустрічатися один з одним і ходити по дворі аж до головної Північної брами, ззовні якої був зображений архангел Гавриїл.

Багато людей входило в ту браму, всіх не згадаєш, але була серед них одна людина, якої забути ніяк.

У вересні 1935 року привезли з материка на Соловки Леся Степановича Курбаса — найталановитішого режисера України, творця театру "Березіль". Я не знаю злочину тієї людини та й не хочу знати, бож радянське правосуддя реабілітувало Леся Курбаса (посмертно). Щождо деяких його творчих помилок, то в ті ранні роки ставання радянського мистецтва кожен мистець ішов своїми крутими стежками, збиваючися інколи з правильного шляху та допускаючися тих чи тих ідеологічних або творчих помилок. При чому, коли ті помилки робив малий мистець, то вони проходили непомітно. А коли такі самі помилки траплялися Меєрхольдові або Курбасові, то критика розглядала ці промахи крізь люпу. Коли мова взагалі про вистави Леся Курбаса в театрі "Березіль",

Рукопис цього спогаду, написаного російською мовою, дістався з Радянського Союзу. Автор (правдоподібно під псевдонімом) редакції не відомий, і текст друкується без його відома.

*"Трійка" — орган масового терору в СРСР у 1928-1953 рр.

то можна погоджуватися з тими чи тими його режисерськими розв'язками й засобами або не погоджуватися, однак нема сумніву, що вони були талановиті.

Від перших днів після приїзду на острів Курбас почав організувати соловецький театр. До того часу в кремлі була агітбригада типу "Синьої блюзи" й невеличкий самодіяльний ансамбль, який поставив п'єсу О. Корнійчука "Платон Кречет". У цій виставі брали участь тільки два професійні актори: актор МХАТ-у Валентин Цишевський і актор театру "Березіль" Федір Дмитрович Гладкий. Обидва ці актори були без сумніву талановиті і, хоч молоді, чітко вирізнялися на тлі аматорів-дилетантів. Курбас об'єднав обидві групи, вибравши найздібніших, та почав доповнювати основне ядро акторами, що новоприбували на острів, і просто здібними людьми інших професій.

З надзвичайною інтуїцією великого майстра Курбас — за якимись тільки йому відомими ознаками, часто без проби — запрошував людину в ансамбль і давав їй ролю. Так почали свою акторську діяльність: письменник Ростислав Валаєв, автор книжки "Гірські вітри", що виконував у п'єсі Н. Погодіна "Аристократи" головну ролю Костя Капітана; молодий лікар В. А. Крушельницький; молоденька дівчина Ніна Ошман та інші. Ніна Ошман була на Соловках із своєю родиною: батьком, матір'ю та братом. Усі вони відбували покарання за антирадянські анекдоти, розказувані на іменах професора Ошмана. З ними потрапив на Соловки і один з їхніх гостей — співак Л. Х. Криванов. Кожного з них засудили на п'ять років ув'язнення.

Згодом у склад театру ввійшов немолодий, дуже талановитий український актор Олекса Паламарчук. Він грав ролю Расплюєва у "Весіллі Кречинського" Сухова-Кобиліна. Керівником режисерської частини був відомий український драматург Мирослав Ірчан, а музичної — лєнінградський піаніст Н. Я. Вигодський, для якого не існувало в світі нічого, крім музики. Одного разу цього визначного піаніста посадили в камеру-одиначку за непослух таборовому начальству. Музика відірвав з нар дошку, нарисовав на ній клявіатуру й годинами грав на цьому беззвучному інструменті. Заглянувши в "очко", вартувий подумав, що в'язень збожеволів, та зчинив тривогу. Надбій комендант і відібрав у Вигодського останню радість — дошку з нарисованою клявіатурою — та звелів перевести піаніста в Головленківську башту. У тій темній башті з земляною долівковою стіною були такі мокрі від вогкості, що за дві години сірники вже не запалювалися у в'язня-винуватця.

Лєсь Курбас легко приймав до театрального ансамблю здібних людей. Поки випустити їх на сцену, він вкладав у них частку свого яскравого таланту. Сам працював з ними над поставленням голосу, навчав їх акторської майстерности. Курбас віддавав на це багато годин, і то в час вільний від роботи та проб. Він вірив у творчі сили надламаних життям людей. — Кожна людина має хист, — казав він, — треба тільки викресати в ній іскру.

У короткому нарисі мені важко говорити про творчість найталановитішого режисера України. Я певен, що театрознавці напишуть серйозні статті та книги про вистави й майстерність Леся Курбаса. Тож відзначу тільки одну подробицю, що характеризує його як оригінального яскравого мистця.

У мелодрамі Бернарда Шова "Учень диявола", яку Курбас блискуче поставив на Соловках, був один цікавий момент: на сцені стоїть генерал Бергойн, а поруч з ним засуджений Річард, на шиї в якого накинута мотуз:

Бергойн (по-дружньому): Ми можемо вас повісити з досконалою вмілістю і на повне ваше задоволення.

Річард: Дякую вам, генерале.

Бергойн (люб'язно, глянувши на годинник): Чи буде вам вигідно, містер Андерсон, якщо вас повісять о 12 годині дня?

У цю хвилину в залі залунали оплески і сміх. Викликати сміх і оплески для ката при такій ситуації і в такий, здавалося б, трагічний момент, та ще й серед в'язнів, — міг тільки великий майстер сцени, глибокий знавець психології глядача.

Після першої вистави, що її поставив на Соловках Курбас, до нього почали ставитися з великою пошаною не тільки в'язні, а й начальство табору. Як знак особливого визнання йому видали постійну перепустку на право входити й виходити з кремлю. За кремлем була горбувата місцевість, скрізь укрита листяним і шпильковим лісом. Між горбів ховалися в балках тихі прозорі сині озера, обрамовані оксамитно-зеленим мохом, молодими берізками й невисокими кучерявими вербами. А за тими озерами, горбами й лісом бушувало, неначе велетенський кудлатий звір, бурхливе Біле море. Даючи Курбасові перепустку, начальство було спокійне, бо знало, що втекти з Соловків неможливо. За весь час мого перебування на цьому острові трапилася тільки одна-єдина втеча одного в'язня. Він перебував не в таборі, а в тюрмі, і якимсь чудом опинився поза межами кремлю. Дійшовши до моря, він зв'язав дві колоди, сів на цей саморобний пліт і відштовхнувся від берега. За 16 годин пліт відплив 30 миль від Соловецьких островів, але виснажений утікач не в силі був боротися проти стихії, і його поглинуло Біле море. А в соловецькому таборовому журналі списано дві колоди й одну людину.

Проби з недосвідченими акторами, що не вміли перевтілюватися, ні надавати діалогам потрібних інтонацій, тривали в театрі багато годин. Стомлений працею, Курбас звичайно відходив у свій улюблений куток кремлю, під височенну сріблясту тополлю, і там на самоті, заклавши руки за спину, ходив від одного кривавоцегляного муру до другого, то надаючи, то зменшуючи ходу, наче маятник, що втратив рівновагу.

Раз якось я зайшов до Курбаса. Він жив у маленькій вузькій камері, колишній чернечій келії: невеличке склеписте загразоване вікно, залізне ліжко, на стіні килимець з українським узором, а на ньому жіночий

портрет в овальній рамі з карельської берези. Поряд з портретом, на сірому аркуші паперу — саморобний календар. Кожного вечора, повернувшись в свою камеру-одиначку, Курбас закреслював пережитий у неволі день. А попереду було ще таких днів понад тисячу.

Поговоривши з Курбасом, я вже збирався відходити, та ось у камеру ввійшла літня вродлива циганка, строкато зодягнута, з широкою квітистою хусткою. Вклонившись низько Курбасові, вона сказала:

— Візьми мене, Донбасе, у свій театр.

Курбас глянув на неї здивовано й відповів з усмішкою:

— Я не Донбас, а Курбас.

— Хай буде Курбас. Також гарно. Бери мене в театр, я гратиму.

— Що ж ви можете грати?

— На гітарі, ще й співати буду.

— Звідки ви приїхали?

— З Муксульми. Острів Муксульма поруч із Соловками. Дві тисячі жінок там мучаться. Половина без справи, сидять тільки за чоловіків. І всі вони день і ніч плачуть. Зойк такий над островом, що навіть тюлені, хоч які вже спокійні звірі, а й ті подалися геть, до Анзеру. Не витримали жіночих сліз...

— А самі ви за що сидите?

— За якийсь то дурман і опіум для народу, кажуть. А повір мені, милий чоловіче, я ніколи не примішувала до цілющих трав жадного опіуму. У вічі його не бачила. Без вини статтю пришили.

— А як ви сюди потрапили?

— Сама не знаю. Перевели.

— Що ж ви співаєте?

— Співаю все, що співала Варя Паніна, Плевицька і Вяльцева, а ще й романси Булахова й Гурільова. Я за НЕП-и в барі співала.

При цих словах вона вийняла з-під хустки гітару.

— Ну, що ж, заспівайте щось, — сказав Курбас.

Циганка підійшла до килимця, глянула на портрет і запитала:

— Дружина?

— Дружина, — відповів Курбас.

Не зводячи погляду з портрета, циганка м'яко провела пальцями по струнах і заспівала низьким грудним голосом романс Булахова:

Я тебе з роками не забула,
Розлюбить з роками не могла.
Через тебе я життя своє загубила,
Сліз гірких багато пролила.

Огудою та мовою їдкою
Не раз в юрбі переді мною
Тебе ганьбили без вини,
І тільки я боліла над тобою.

Та боронити я тебе не зміла,
Боялась зрадити себе.
І блідла, голову хилила
Та сльози нищечком таїла...

Курбас рвучко обернувся до вікна. Я бачив, як у нього здригалися плечі. Циганка також побачила й вийшла з камери. Я пішов услід за нею. В коридорі вона обернулася до мене:

— Дивись, що тюрма робить з людиною. Він, мабуть, уперше за ґратами. Треба б на волі ставити в домах ґрати, щоб людина звикала до них змалку, як циганський кінь до підків. Тоді тюрма стане рідною хатою...

Увечорі на концерті, після виступу співака Привалова, в якого був дуже чіткий сильний баритон, і після віртуозної гри на фортепіані Вигодського, що виконав прелюдію Рахманінова, — Курбас випустив на сцену циганку. Під акомпаньямент гітари вона співала старовинні циганські романси, а нагородили її такими оплесками, які й не снилися ні Варі Паніній, ні Тамарі Церетеллі...

Дні в таборі пливли розмірено й монотонно, як звуки похоронного дзвона. Єдиною радістю для в'язнів були вистави в створеному Курбасом соловецькому театрі. За час свого перебування на острові Лесь Курбас поставив кілька п'єс. Блискуче пройшла "Інтервенція" Славіна і п'єса, яку я вже згадував — "Весілля Кречинського". З "Аристократами" трапилася несподіванка. Завжди ввічливий і стриманий, Курбас на пробах "Аристократів" хвилювався: говорив акторам про їхню неухважливість, нездатність розкрити образ, дорікав за неправильні інтонації, жести, ходу.

— Вийдіть у табір і погляньте, як ходять злодії й бандити, — казав Курбас акторові, що грав ролю Лимона. — А яка з вас Сонька? — докоряв режисер акторці, що виконувала ролю непогамовано. — Адже є в таборі дві-три проститутки. Придивіться до них, до їхньої поведінки. Пригляньтесь, як вони зазирають у вічі чоловікам, як закладають ногу на ногу, на лавці сидячи, як випускають дим із цигарки. Я мушу навчати цього на пробах, а у вас є саме тут, у таборі, така нагода, що не скористати з неї просто злочин.

Попрацювавши над "Аристократами" з півтора місяця, Курбас відкликав усі проби й без будь-яких пояснень поїхав несподівано на Анзер і Муксультму. За кілька днів він з'явився в театрі й познайомив акторів із злодієм-рецидивістом, якого він привіз із Анзеру, та з якоюсь напудреною дівкою з нахабним поглядом, привезеною з Муксультми.

— Ось ваші нові колеги, — сказав Курбас акторам. — Цей товариш ґратиме Лимона, а ця дама... пробачте, дівчина — Соньку.

Побачивши недовірливі погляди акторів, він додав:

— Вони виконають свої ролі прекрасно.

І справді, Сонька і Лимон грали в цій виставі так, як можуть ґрати тільки високообдаровані професійні артисти. Прем'єра пройшла з

надзвичайним успіхом. Яка ж велетенська сила таланту мусіла бути в Леся Курбаса, щоб майже без професійних акторів створити такий яскравий, правдивий, незабутній спектакль!

У 1937 році одного дня всім табірникам заборонили виходити з камер. Тільки божевільна Оксана — молода вродлива жінка з темними карими очима й багряними рум'янцями — безцільно блукала по дворі. Останками своєї нужденної пайки вона годувала приручених за монастирських часів мартинів і, колихаючи на грудях згорнуту домоткану хустину, наспівувала, як завжди, ту саму пісеньку:

Котику маленький,
котику сіренький,
тихо сиди в хаті,
дитя хоче спати.

Аж ось у цю тишу вдерся гураган. На пароплаві із смішною, на перший погляд, назвою "Слон" (це означало скорочено Соловецький лагерь особого призначення) прибули в пристань Благополучія "ежовці". Це були люди, породжені каламутним шумовинням часу, посіпаки переляканого на смерть диктатора! Вони смели й розчавили квітяні клоумби, вирубали в кремлівському дворі столітні сріблясті тополі й на ходу вистріляли з бравнінгів і наганів освоєних мартинів.

Одного такого дня я побачив Курбаса під його улюбленою сріблястою тополю, яка ще випадково вілліла. Високий та стрункий, з блідим обличчям і сивим довгим волоссям, він якось дивно сам подобав на ту сріблясту тополю, під якою він стояв і яка сьогодні-завтра неминуче повалиться під ударами сокири. У яснозелених очах Курбаса застигли сльози.

Ось до тополі підійшли з пилами й сокирами лісоруби, викликані з Анзеру. Вони поглянули на тополю, на Курбаса, що стояв з похиленою головою, і ніяково зам'ялися та пішли в барак.

На площі з'явився новий комендант. Він ставився до так званих "політичних" презирливо, до бандитів і злодіїв — прихильно. Комендант викликав з камери штрафників колишнього бандита, на прізвище Морж, у якого було разом 42 роки засудження. Біля дерева з'явилася мавпоподібна постать здорового вузьколобого бандита з рудою щетиною на щоках.

— Ріж під корінь! — наказав комендант і подав у величезні лапи бандита блискучу пилу. Той узяв пилу, підійшов до тополі й різнув сталевими зубами по корі дерева.

— Припиніть цю гидоту, — тихо сказав Курбас.

— Бач, який мудрагель знайшовся, — відповів комендант. — Ти там у театрі штучки показуй, а тут не смій перечити.

Курбас поблід, прикусив уста й похитнувся. Про що думав у цю хвилину Курбас — важко сказати. Може, він згадав про безглуздо розстріляних мартинів, про даремно втрачені зелені дерева, а чи про ніжні квіти, розтопані важкими чобітьми тюремників...

А бандит плавко водив пилою по стовбурі дерева, неначе професійний скрипаль смичком по струнах скрипки.

— Відступи від дерева, — наказав комендант.

Курбас не ворухнувся.

— Геть від дерева, кажу! — крикнув комендант. — А то придавить ненароком, а я відповідай за всяке дрантя.

Курбас мовчав. Здавалося, ще мить, і він не витримає та й повалиться на землю, як ця надпиляна срібляста тополя.

— Ану, Морже, — звернувся комендант до бандита. — Покажи контрі, як валянки качають.

Бандит зупинився, вийняв пилу з надрізаного пня і підійшов до Курбаса. Та, побачивши в його очах сльози, і зневагу, і ненависть, знечев'я підніс пилу високо над голову і раптовим ударом об коліно розбив її на цурпалки.

— В карцер! — заверещав надірваним фальцетом комендант і від люті затупотів ногами.

— Ти мене карцером не лякай, — сказав спокійно бандит. — Є така примовка: "Не лякай дитятка тіткою, бо воно в мами й не таке бачило", — і, ні на кого не дивлячися, він пішов у бік Головленківської башти, де був карцер. За ним пішов і Курбас. Я бачив, як творець "Березоля" зупинив бандита й потиснув йому руку...

■

Нарешті надійшов довгоочікуваний щасливий день! Курбас закреслив у своєму календарі останній, тисяча дев'ятсот двадцятий, день свого ув'язнення й пішов у комендантуру оформлювати документи про звільнення. Там його зустрів той самий комендант, що під тополею нацьковував на нього бандита.

— Назвіть своє справжнє ім'я, по батькові та прізвище, — сказав комендант.

— Олександр Степанович Янович.

— А Лесь це кличка чи прізвисько?

Курбас не відповів.

Комендант поклав на стіл аркуш паперу з надрукованим текстом і сказав:

— Підпишіть ось тут.

Курбас узяв ручку, замочив перо в чорнило, глянув на папір і відскочив:

— Що це таке?

— Вам додали ще п'ятирічний реченець покарання, — відповів спокійно комендант.

— За що? — зів'ялим голосом запитав Курбас.

— А цього ми не знаємо. Це Особое совещание вирішує. Воно знає, що кому належить. Треба ж розуміти!

КУРБАС

Іван Світличний

Ламали людям ми горби,
Щоб вирівнять хребти.

Микола Бажан

Курбас ліг у ту промерзлу землю.

Ліна Костенко

Я живу на костях мертвых, костях голодных,
в плену берцовости осин и берез.

Семен Глузман

1. ВІТЕР З УКРАЇНИ

І сонце таке мертвотне:
Само себе не зігріє,
Виткнеться ледь з-під обрію
На скрижаніле тло,
Повисить мерцем у зашморгу,
Здушено відсіріє
І западеться в безвість.
Було, а чи й не було?
Гіпербореї! Холод —
Державний, крутий, монарший.
Він — і суддя верховний,
Підсудок і прокурор.
Вам адвоката? Вибачте.
Вироки без оскаржень.
Трубить органний реквієм,
Виє погребний хор.
Мерзнуть бушлати сірі
У каламуті сірій.
Мерзнуть в бушлатах сірих
Згорблені кістяки,
Скручені сухожиллям
У власній дубленій шкірі,
У черепах проблимують —
Живчики чи свічки?
Вітер! Не вітер — буря!

Трощить, ламає з коренем...
Вітер! Рев! Свист! Кружіння!
("Нікого так я не люблю!")
Хто там ще вертухається?
Шобло колимське! Скоро вам...
Виправить вас могила.
Виправить! Люд — верблюд!
Мерзне маестро Курбас,
Зеров — професор — мерзне.
Вітер! Навала диких
Ордищ! Орда навал!
Кайлами веселіше,
Професори — маестри!
Будем — (могила братня?
Чи оборонний вал?)
Буде! Що треба — буде!
Чортове ви насіння!
Труд вас звільняє, падли!
Мать вашу перемать!
Люди чи звірі? Виє
Вітер із України:
Перемолоти! пере-
Рити! переламать!
Маестро заціплює зуби.
Руки судомлять корчі.
Вельмишановне стерво!
Нумо, дружніш довби!
Чуєте! Мозок нації!
Кров голуба! — регоче
Вітер із України:
— Любиш мене? Люби!..
Маестро заточується...
Не на коліна! Стоячи.
Падати — навзак! Падати?
Дзуськи! Він не впаде.
Вітре із України!
Де ж ті клярнети соняшні?
Де золотий твій гомін?
Арфи і флейти — де?
Вітре із України!
Дай мені, принеси мені
Призвук живого слова.
Вітре! Не маю сил.
Крапельку віри сущої —
Блудному, може, синові.

Крихту надії! Син я.
Хай непутящий — син!
Вітре із України!
Дай мені ширу правду:
Хто тебе, вітре, з'яловив?
Хто здичавив тебе?
Де твоя кров калинова?
Де твій євшанний прадух?
Слава твоя козацька?
Виструнений хребет?
Вітер із України!
Чортів, проклятий вітер!
Скільки перетрощив ти!
Скільки перекосив!
Хто 33-й вижив?
Хто 37-й витерп?
Вітре із України!
Що за чума еси?
Таже гули Космічні
Оркестри — і небо вторило!
Та ж потрясали гімни
Бані небесних сфер!
Де той Максим Тадейович?
Хто він — Павло Григорович?
Як Микола Платонович?
Хто ви і де тепер?
Що ви поглухли? вимерли?
Струни бандур ослабли?
Доля скрутила? Меч
Дамоклів? Чи Божий перст?
Трудний він і тернистий,
Шлях на Голгофу слави.
Нести ж — якби хоругви! —
Нести ж могильний хрест!
Страшно! Але скажіте
(Ви чесні! Святі! Відверті!):
Невже ви нас, побратимів —
Без жалю, гризот і мук —
Величності пані Вічності
Вшанованій пані Смерті —
Шлете, як листи в конверті
До їхніх кістлявих рук?
І вас не приходять мучити —
Не плоскі, тупі пророки ті,
Не Гамлети роздвоєнські,

Що в них і серця гноять, —
А ми, вами оптом продані,
А ми, вами смертно прокляті,
Розстріляні й перевішані,
Частки вашого Я?
Чи справді ви всі не ті вже,
Інакші всі, не вчорашні,
Що вже не в Курбаса й Зерова
(Хто то для вас тепер!),
А в себе, один у одного,
Ви, зі страху безстрашні,
Ви, не змигнувши серцем,
Розрядите револьвер?
Жерці Аполлона! Прокрустам
Творять девізи й стяги:
"Ламаємо людям горби,
Щоб вирівняти хребти!"
Вандейської одиссеї
Рапсоди — антропофаги!
Криваві вандали — Гомери
Червоної Воркути!
Альгебра і гармонія
Вимуштруваних Сальєрі!
Естет-садисти! Чорної
Магії професори!
Поети стріляють римами,
Чекісти — із револьверів!
У серце стріляють. Серце —
Мішень для куль і для рим.
Ну, перестріляли Фавстів,
Ну, Гамлетів перевішали,
Визбулись Достоевських...
Черга тепер чия?
Не ваша? І вам — вільніше?
Спокійніше і тепліше вам?
Це все, що для щастя треба?
Для справжності? Для... чи як?
Пощо ж ви, троглодити,
Вилізли із печери?
Це — ваша святощ-місія?
Зоряний час? О фарс!
Скіти ви! Азіяти!
О будьте прокляті ще раз!
Будьте... Я вас не знаю.
Знати не хочу вас.

2. LACRIMOSA

Маестро! Молю, Маестро!
Благаю: не треба, рідний!
Кому — в космічні оркестри! —
Такий дисонанс потрібний!
Маестро! Потерпіть трохи.
Не квапте, маестро, час.
Правда самої епохи
Реабілітує вас.
Всім, хто як Ви, — бандити
Будуть іще — тим самим! —
Ладанами кадити,
Виспівують осанни.
Вам, хто краї північні
Вгноїли, Вам, маестро,
Вшкварять пеани космічні
Випробувані оркестри.
Вам монумент поставлять,
Бронзовий, імпозантний,
І пом'януть, прославлять,
Висвятять — що казати!
Вам, хто в сніги-морози
Дохли, мов сонні мухи,
Зронять солоні сльози
Юди, тюхи-матюхи.
Скажуть: хіба ми знали?
Скажуть: *тепер* ви мудрі!
Скажуть: нам наказали!
Нас же пошили в дурні!
Будуть волосся дерти,
Голову — попелом (чом не...?)
Щастя (на жаль, посмертне)
Збурить в них заздрість чорну.
Ті, хто *тоді* горою
Вистояв за пілатів,
Вибившись у Герої,
Вас, не лавреатів,
Вставлять — самі! — в кіоти
В святці, в канон, в реєстри.

Правда, це буде потім,
Але... терпіть, Маестро!
Все буде добре. Вчасно

Реабілітують трупи.
Вам же майбутнє щастя,
Вибачте, не до дупи?

3. ГЕТЬМАН МЕЛЬПОМЕНИ

Не чує мене Маестро!
Слова мої запізнілі
Не годні і проти вітру.
Куди їм крізь простір-час!
Не чує мене Маестро!
(...А ті, хто ще теплі й цілі,
Хто має ще вуха й очі,
Ті чують і бачать нас?..)
Не чує мене Маестро!
Та й чим я Маестро втішу?
Стоїть він, мов древній витязь
За київський вал, стоїть
На вітрі, на хвищі, й губи
Мов клятву, мов найсвятішу
Молитву, шепочуть у безвість
Часів — поколінь — століть:
— Я — Курбас (казали: геній,
Улюбленець Мельпомени,
Творець — чародій Мазайлів,
В країні Малахія — маг).
Я, вас — на Олімпі слави —
Всіх знаючи поіменно,
Пройшовши вогонь і воду
І пекло тортур — Гулаг,
Я, виголоданий до мумії
В лабетах у костюмах,
Вітрами продутий наскрізь,
Засушений, мов кістяк,
Я, вільний від рабства слави
І вільний від рабства страху,
Гордую на ваш блазенський,
Відьомський шабаш — спектакль.
Злиденні пігмеї, внухи
Гвалтують шляхетну пристрасть!
Космічні оркестри шпарять
Для п'яного шобла марші!
Лінчую в собі митця я.

На мізер, на роль статиста,
Боввана глухонімого,
Не згоджуся. Я не ваш.
За підлі, за яничарські
Регалії і клейноди,
За оргії самогвалтів,
За кайфи саморозп'ять
Я чести свою твердиню,
Нескорений образ свободи,
Фортецю своєї гідности —
Душі — вам не здам і на п'ядь.
Ховатиму мерзлі кості
Під риб'ячий пух бушлату,
Жуватиму пайку тирси,
Хлептатиму баланду,
Нестиму — маестро кайла, —
Мов булаву, лопату,
А трупом — не на коліна, —
Як час мій проб'є, впаду.
Хай груди — іконостасом,
Хай килим під ноги стелять,
Я не ступлю й півкроку
У ваш мародерний рай.
Стою — ніби Дант у пеклі,
Стою — непорушна скеля.
А зрушить... не кругло в носі
І — баста. І — все. І — край.
Триклятий і сторозтерзаний
На мізер, на порох стертий,
Я понесу в могилу
Не виламані горби.
І, вами анатемований
Найпоследуший смертник,
Таврую вас, підлих: ниці!
Ганьблю вас тупих: раби!

Маестро — прекрасний. Профіль
Орла — як у Мікель-Анджельо.
Зіходить святе надхнення.
Він творить. Він сам не свій,
І помах руки всевладний,
І вітер басує вражено.
Органно. Звучить симфонія
Розбурханих ним стихій.
Космічний оркестр — могутній! —

У гетьмана Мельпомени
Життя — то вогниста музика,
А творчість — божиста гра,
І раптом — на вищій ноті —
Стріпнулась брова: по мене?
Ах, як не до речі!.. Власне,
Завжди готовий, пора?
Не захотів паяцом
При королеві голому?
Дуло чорніє в душу.
Клацнув мов крук, курок...
От вона — роль коронна.
Вище, маестро, голову!
... Курбас ступає. Твердо
У вічність останній крок.

4. POSTFINALE

Шевченко, скінчивши "Гайдамак",
Екскурс в минуле, казав однак,
Не забувати власне,
Яке там не є, сучасне.
Згодні?
Ну, коли згодні, слухайте про сьогодні.
Час — як вода. Спливали роки
І страхолюдище! — Соловки
Із пекла суцього стали раєм.
Сонце зійшло над полярним краєм!
Ні порівняти, ні передати!
Познімали дроти, загорожі, ґрати.
Де був концентрак, там тепер музей.
Ідуть в музей, як в Колізей,
Як до піраміди Хеопса... Історії
Кам'яний літопис!.. Ідуть прочани,
П'яні віршами. Второвано. Гарантовано.
Тут кожен вигин і кожен скрут
Пронумеровано. Бо маршрут!
Але, буває, безпутній зайда
З маршруту збочить куди — і знайде
Череп (а для аматорів
Їх тут ще достоматері),
Візьме з понтом історика,
Крутить, як Гамлет Йорика,
Тішиться, радий знайденим.

А там, де очні впадини,
Ще одна дірка зяє.
Кругла. Просто на лобі.
Що воно?.. Хто ж те знає!
Може, тубільне гоббі,
А може, чужі заброди
Вводили власні моди
А може... т-с-с... Діло злецьке...
Ну ж, і язик!... Язик!
А концентрак Соловецький
Перебрався на материк
Через Норильськ (малою кров'ю)
Через Іркутський централ
Добувся в Мордовію
І на Урал.
Тут — замість Курбасів,
Замість Зерових —
Рекрутували свіжі резерви.
Охочекомонні, волонтери
Поезії (а також і Прози):
Мельничуки, Мешенери,
Калинці, Морози,
Глузмани, Марченки,
Осадчі, Захарченки,
Стасєви, Шумуки,
Різникови, Сверстюки,
Шабатури, Стуси...
Так воно бути мусить!
Бо Соловки зужиті —
— І молодшими й старшими —
Можна життя прожити і
Не втяти путньої рими,
А для Уралів та для Мордовій
Тьма-тьменна рим в українській мові.
Що факт — то факт:
Поетам — лафа.
Кожен дерзає, кожен шукає...
...А хто там мене гукає?
Не дадуть докінчити, хай їм грець!
Так і є: Глузман і Калинець
Видлубали звідкись череп —
І — уявляєте? — з діркою в лобі...
Не інакше — циклоп із печери.
А може — чиєсь гоббі?

ЗУСТРІЧ З «БЕРЕЗОЛЕМ»: ЕДІНБУРГ, 1979

Ю. Ш.

У Тбілісі я був один раз, десь 1931 року. Але це було в розпалі гарячого грузинського літа і сталінської війни з селянством. Театри не грали. Лишалось бачити маснобурий плин скаженої Кури, могилу Грібоедова на горі Давида, чудо осяяних фресок мцхетських церков і вервечки селян, зрушених з їхніх сакль і гонених під наглядом військ ГПУ в при- чи заполяр'я.

Проте уявлення про тогочасний грузинський театр я мав. У квітні 1930 року до Харкова приїжджав Другий державний національний театр Грузії під проводом Коте Марджанішвілі (я бачив "Гопля, живемо" Е. Толлера), культурний, але мало оригінальний. Марджанішвілі давніше був причетний до московського Художнього театру (тоді він був Марджанов), і його театр був тільки варіантом театру Станіславського. А в липні того ж року до Харкова заїхав — він у всьому змагався з театром Марджанішвілі — Перший державний національний театр Грузії ім. Руставелі, чиїм мистецьким керівником був Сандро Ахметелі. І це було враження, що лишилося незабутнім на все моє дальше життя.

Коли я дивлюся сьогодні на театр усього Радянського Союзу тих років — двадцятих до 1933, — думаю, не помилюся, якщо скажу, що пейзаж театрального життя тоді визначали п'ять новаторських театрів і п'ять режисерів: "Березіль" Леся Курбаса на Україні, руставелівці Ахметелі в Грузії, Єврейський театр Олександра Грановського в Москві (цей театр намагався був дати притулок Курбасові після вигнання останнього з "Березоля" і України) і два російські театри — Вс. Меєрхольда і Камерний Олександра Таїрова, обидва в Москві. Інші театри були консервативні або еkleктичні, були серед них висококультурні і примітивні, але нові шляхи прокладали, кожний по-своєму, ті п'ять театрів. Цей п'ятивершинний пейзаж був зруйнований Сталінін. Курбас, Ахметелі, Грановський, Меєрхольд зникли в проваллі тюрем і таборів, Таїров — дещо пізніше — втратив свій театр. Пейзаж став пласким, як того бажав Сталін.

У руставелівців я бачив дві вистави. "Ламара" Г. Робакідзе забулася. Другою був "Бронепоезд 14-69" Вс. Іванова, не перекладений, а перенесений в обставини Кавказу (в оригіналі дія відбувалася в Сибірі), С. Шаншіяшвілі. Грузинський варіант звався "Анзор". Рік чи два пізніше прогрімала вистава "Розбійників"

Шіллера, зроблена теж Ахметелі, але її я вже не бачив. "Анзор" чарував, заворожував і захоплював — до самозабуття, до екстази, до стану загипнотизованості організацією масового руху на сцені. На нерівній сцені (Кавказ! Рух по вертикалі!) в нескінченній динаміці перебігали, перестрибували, мало не злітали актори-партизани. Голоси й музика рухалися в гармонії з просторовими переміщеннями. Цій динаміці не можна було опертися, вона поривала глядача, дарма що той лишався в своєму фотелі. Нерозуміння мови не було жадною перешкодою. У тій синтезі, що зветься театр, література не конче грає провідну роль. Подібні експерименти з масовим рухом на сцені робив, на п'ять років давніше, Курбас у виставі Кайзерового "Газу". Але Курбас групував акторів у кетяги і далі оперував цими кетягами. В Ахметелі кожний рухався сам, кожний по-своєму, а все це зливалось в єдність.

Що сталося з театром ім. Руставелі після знищення Ахметелі, наскільки він був згляйхшальтований ("Березіль", перетворений на безособовий Театр ім. Т. Шевченка, втратив усяку індивідуальність і обличчя), я не знаю. Але мої дві харківські зустрічі з руставелівцями не були останніми. Цього року, в серпні, руставелівці приїхали з двома виставами до шотландського сірого, чорного й сірочорного Едінбургу. З привезених ними двох вистав я бачив "Кавказьке крейдяне коло" Берта Брехта.

Вистава стала сенсацією театральної Великобританії. "Дейлі телеграф" назвав її "чистою насолодою, показом живого, комічного й незміренно людського", а виконавця ролі п'янички-волоцюги, несподівано висуненого на посаду верховного судді Аджака — актора Рамасса Чхіквадзе проголосив "одним з великих акторів світу". В оцінці "Фінаншіел таймз-у" це була "без порівняння найкраща вистава п'єси Брехта, що [рецензент] будь-коли бачив", а театр — "справжній театр народу". "Гардіен" писав про "виставу найвищого калібру", а Чхіквадзе порівняв з Лоренсом Олів'є. (Всі цитати з чисел газет з 22 серпня). Напівпорожній на відкритті театр виповнився по самі вінця на дальших виставах.

Інша справа, що рецензенти не зрозуміли багато чого, може навіть головного. Насамперед, — горбатого могила виправить — "Дейлі телеграф" написав свої похвали на адресу "this big Russian (!!!) company" (цієї великої російської трупи). Важливіше інше. Слушно відзначено промовисті деталі режисерської роботи, слушно підкреслено, що театр відполітизував Брехта, викинувши його політичні проповіді, що він підніс загальнолюдське й людяне. Але в пляні перегляду Брехта і сенсаційно для радянського мистецтва — театр впровадив і підніс релігійні асоціації, зовсім не помічені британськими критиками. Героїня твору Груша Вачнадзе, що ціною незчисленних жертв і під загрозою для власного життя проносить рятуючи крізь безглузді жорстокості

безглуздої революції не-свою дитину-немовля, — це ж якоюсь мірою Діва Марія в її втечі до Єгипту. І її-не-її син Михайл, уже підліток, поставлений у крейдяне коло, з якого його намагаються перетягти з одного боку Груша, а з другого його фізична мати, що його так себелюбно занедбала була, — це не тільки алюзія до суду Соломонового, але також і образ юного Христа, осяяного світлом небесним, у довгій білій сорочці, як його малюють у сцені зустрічі з мудрецами храмовими.

Театр підкреслив ці асоціації, поставивши на передньому пляні сцени невелику репродукцію італійського образу (Рафаель? Чіма да Конельяно?) Богоматері з Дитиною, — деталь, якого ми б даремно шукали в Брехтовому тексті. Звідси теж іде універсалізація п'єси. В костюмах змішані всі епохи, еспанський жупан часів Філіпа Другого у комбінації з казанком на голові, виразно лондонсько-вікторіяньського гатунку, елементи кавказького вбрання в суміші з західнім, сучасного з історичним. Це техніка Шевченка в "Марії", тільки засобами театру, а не поетичного слова. До цієї ж таки техніки належить сміливість у застосуванні найбрутальніших, найтілесніших, нейбрудніших деталей земного нашого існування, включно з дуже сміливою еротикою, мало не порнографією, наприклад, у сцені (уявного? в думці й намірі тільки?) згвалтування Груші стражником — без доторку хоч би пальцем до неї, — якого спасно й талановито-брудно грає Р. Мікаберідзе — річ революційна в пісно-вилушеному радянському театрі.

Та повна аналіза вистави не належить до завдань цієї статті. У контексті цього журналу найцікавішим для автора і, припускаю, для читачів буде не тільки те, що вистава зовсім, категорично, доглибно вільна від приписів "соцреалізму" і шаблонів провінційного своєю істотою сталінського і післясталінського радянського театру, що це вистава новаторська, відважна, революційна і в цьому сенсі перекидає місток до осягів театрів різних націй, утримуваних у межах Радянського Союзу, театрів двадцятих років. Найцікавішим буде те, що, ідучи в річищі шукань двадцятих і початку тридцятих років, не імітуючи їх, а творчо їх продовжуючи, вистава дивним дивом стоїть ближче не до традицій Ахметелі, а до традицій Курбаса.

Як мені зичливо подає Йосип Йосипович Гірняк, Курбас і Ахметелі добре знали один одного. Це "Березіль" гостив руставелівців у Харкові. Ахметелі і Марджанішвілі випереджали один одного в гостинності, коли "Березіль", 1931 року, приїхав до Грузії, де він тріюмфально показував "Гайдамаки" Шевченка, "Мину Мазайла" Миколи Куліша, "Диктатуру" й "Кадри" Микитенка та "Мікадо" В. Гілберта й А. Саллівана. (Курбас ніколи не погоджувався на подорож "Березоля" до Москви!). Чи були

впливи Курбаса в працях Ахметелі і навпаки, — це виявить хіба майбутній дослідник. Так само мені невідомо, якою мірою теперішній мистецький керівник руставелівців і режисер "Крейдяного кола" Роберт Стура обізнаний на історії стосунків двох геніальних режисерів і на системі й стилі Курбаса. Риси величезної подібності, що виглядає як пряма переємність, незаперечні одначе в його інтерпретації Брехта. Гротескові три няньки малого Михайла наче зійшли з кону "Народнього Малахія", де вони були трьома дочками Малахія Стаканчика, тільки тепер до їхніх умовних, ніби танцівних рухів додалися ще іронічні балетні туфельки. Грушин брат із дружиною, втілення розледачілої млости, в рамці з грубо розмальованих фруктів і квітів, наче на дешевій фотографії вуличного фотографа, — іронічна квінтесенція сільської псевдоідилії, подібне до чого ми бачили і в "Малахії" і в "Диктатурі" (Параня і Гусак). Використання масок для негативних персонажів нагадує "Жовтневий огляд" та інші березільські ревії.

Список таких збігів можна б продовжувати. Але важливіше інше: надзвичайна близькість творчої методи. Як у Курбаса, театр не намагається відтворювати життя. Його інтонації й жести умовні. Настанова не на те, щоб виглядало знайомо, а щоб розсадити нашу інерцію сприймання, на те, щоб театр не фотографував звичне, а виривав його з контексту, щоб він не ілюстрував літературний твір, а говорив своєю мовою, мовою театру як такого. Щоб зміст вистави був створений саме такими засобами. Тому жести й пози застигають, на кілька секунд кам'яніють, вони живуть не кожний у собі, а в співгрі з жестами інших акторів на сцені. Тому не разять маски. І публіка тут виступає співтворцем, дарма що лишається на своїх місцях. Цей театр не відкидає слова, але мова його самого така виразна, що цими виставами можна насолоджуватися й не розуміючи мови п'єси.

Може найвиразніше ця умовна, суто театральна мова виявляється в тому, що я назвав би розірваними мізансценами. Візьмім теоретичний приклад. Ромео і Джульєта довго не бачилися. Вони зустрічаються. Що тут робиться в традиційному театрі? Вони біжать одне до одного, вони вже в обіймах, вони цілуються. Не конче так у театрі типу Курбасового або Стура. Вони біжать кожний вперед, у напрямі до публіки, одне з правого боку сцени, друге з лівого. Вони розкривають обидва обійми, не підходячи один до одного, на залю. Глядач бачить два образи захоплення й пристрасти, його творче завдання — поєднати їх в один, і це зробити легко, бо з обох боків сцени знайдено сутність людини в радісно-пристрасній зустрічі. Так потрактовано в "Крейдяному колі" зустріч Груші з її коханим Симоном Чачавою.

Принцип розірваних мізансцен широко використав Курбас у "Диктатурі", підкреслюючи тим ідею незплутованости — кожний-сам-за-себе — традиційного ("одноосібного") селянства.

Традиційний театр ілюструє. Театр Курбаса-Стуруа інтерпретує. Кому який театр більше подобається, це справа смаку. Не хочу сказати, що ілюстративний театр мусить бути знищений. Особисто мені одначе промовляє до серця театр інтерпретативний.

Сталося так, що кілька днів після "Крейдяного кола" я втрапив, у канадському Стратфорді, на виставу "Марних зусиль любови" Шекспіра. Не могло б бути більшого контрасту. Шекспір, як відомо, писав, сказати б, абстрактний діалог, ледве зазначаючи місце дії й зовсім не зазначаючи дій і вчинків своїх героїв. Можна було б будувати на цьому суто театральний абстрактний, умовний діалог на кону. Це пробував зробити Курбас у своєму "Макбеті". У стратфордців уся енергія, дрібничково наполеглива, пішла на те, щоб абстрактний діалог вставити в рамки звичних, побутових учинків. Герої одягаються, голяться, грають у різні гри, щоб приховати абстрактність авторського тексту. Багато вигадки вкладено в це, але в межах ілюстративности вона не збагатила тексту, не захопила глядача, лишаючи його в стані, близькому до того, що Хвильовий називав роздериротазівотністю.

Бувши театром ілюстративним, стратфордці просто не розуміють того, що таке театральний експеримент. До двох сцен, на яких вони грають, вони додали третю, — мовляв, експериментальну. Цього року об'єктом експерименту стала "Єрма" Гарсія де Льорки. Але експеримент полягав у тому, що актори відмовилися від млосно-напруженого тексту еспанського поета, тексту про спраглу знемогу жінок, яким обставини й триб життя перегородили шлях до здійснення себе в зв'язках із чоловіком. Актори замінили цей стиль штампами щоденної мови канадської провінції (дію перенесено до Лондону в Онтаріо), тему розмінано на газетчину про "визволення" жінки, вчинки взято з шаблонів щоденного побуту: героїні засмагають на сонці, мастяться відповідними мастилами, чешуть волосся, вбивають надокучливих томарів, варять страви, *клінують* (прости, Господи, за слово) хату коша. Техніку новітньої драми, звичайно, застосовано, — тут і перескоки з дійсности до свідомости, тут і зміщення хронологічних плянів, — але тепер уже й немовлята, здається, вміють це робити. Своєму експериментові впорядники тексту дали назву "Безплідна". Воістину влучнішої назви не можна було придумати. Хоч одна дотепна річ за весь прогайнований вечір!

Стратфордський театр тут тільки ілюстрація. На яловому тлі пустопорожнього американсько-канадського театру, де актори так чудово витренувані, але на штампи, де квітнуть ділки типу

різних Маммів, що мають першорядний нюх, щоб вгадати, на що публіка клюне, а поза тим доглибно некультурні і в кращому випадку напівосвічені, стратфордці — один з кращих театрів. Принаймні вони прекрасно треновані, особливо в дикції (що має велике значення в творах Шекспіра), вони не складаються з наспіх збитих збиранин, сколочених ad hoc на одну виставу, вони творять ансамбль, вони мають сенс стилю. Але ні одна жінка не може дати більше, ніж вона може, і годі сподіватися *театральних* експериментів від них, як і взагалі від театрів ілюстративного типу. Не вважати ж за експеримент те, що час від часу якунебудь п'єсу Шекспіра вдягають у строї іншої доби! Інтерпретативний театр з своєї природи націлений на експерименти. Це театр суцільного об'явлення. Ілюстративний театр — традиційний, і традиція легко перетворюється на штамп.

Повернімося до грузинських мистців. Театр їхній революційний, бо він відважно експериментує. Він подвійно революційний в умовах Радянського Союзу, де й досі не відкинено задушливої доктрини соцреалізму, себто суцільної ілюстративності, — ілюстрування постанов партії засобами імітації життя і засобів імітації життя постановами партії. Mutatis mutandis тбіліська революція в театральних методах — прояв того самого духу, що політичне дисидентство. Психологічно вони глибоко споріднені. В обох випадках — це вияв дії духа, що тіло рве до бою. В обох випадках, це передвісники початку кінця панівної тепер системи, хоч може багато політичних дисидентів цього не усвідомлює, а ще менше, мабуть, є тих, що це усвідомлюють серед діячів мистецтва. Спільним є відчуття того, що далі так жити не можна.

Роберт Стурау, звісно, не повторення Леся Курбаса. Поодинокі збіги й подібності можуть бути випадкові. У сімдесяті роки не можна бути тотожним з двадцятими. Відповідно до духу наших днів Стурау йде геть далі в "знекрасивленні" мистецтва. Свого часу мистецтва називалися красними (французьке beaux arts, німецьке schöne Künste, англійське fine arts, російське изящные искусства). Уже Чижевський, говорячи про мистецтво нашої доби назвав його дотепно nicht-so-schöne Künste. Рух проти краси, за допущення потворного, брудного, дисгармонійного почався ще на початку нашого сторіччя. Наш Архипенко сьогодні виглядає старомоднішим від таких своїх сучасників, як Пікассо або Руо, саме тим, що він не спромігся порвати з ідеалом краси. У "Крейдяному колі" сцену оформлено брудними дошками, протертою до дірок мапою Європи — Кавказу, переверненим догори дном фортепіаном. Стурау йде далі в технізації сцени. Його Провідний говорить у мікрофон, — Лящ і Свинка з ревій березільських не могли ще цього робити. Але і для

цих речей початок був закладений у Курбаса. Згадаймо оголеність сцени в його "Макбетові". Він експериментував з включенням елементів цирку й кіна. Молоде тоді ще радіо знайшло свій відбиток в назві навіть однієї з ревій "Алло на хвилі 477". Якби Курбас, якби "Березіль" були живі сьогодні, вони б напевне користалися з тих засобів, що їх уживає Стурау.

Автор цих рядків — не молода людина. За своє життя я відвідав, напевне, не одну тисячу театральних вистав. Колись я радо їх оплескував, надто коли це було проти більшості (скажимо, "Маклена Граса" Кулішева). Тепер я звичайно не беру участі в оплесках. Не збирався й тут. Але заля не вщухала після вистави, актори виходили й виходили. Нехотячи, я приєднався. І коли стомлені актори відповіли на оплески оплесками (звичай цей запровадив Сталін, коли не мав що робити, під час затяжних овацій), — це була оргія оплесків. Це був тріумф театру і — в тих обставинах — тріумф вільного мистецтва, творчого духу, тріумф, який може однаково переживали публіка і театр.

Особисто для мене це були ще оплески Курбасові, — англо-шотландська публіка цього не знала. Шляхи долі несповідимі й несподівані. Я розпрощався з Курбасом у Харкові 1933 року, — думалося навіки. Курбас загинув на Соловках, і могила його ніколи не знайдеться. Але я зустрівся з ним поновно і проти всяких сподівань у сірочорному Едінбургу, далеко від Харкова, далеко від Тбілісі, далеко від мого теперішнього міста проживання. Зустріч відбулася проти ймовірностей географії, проти, здавалося б, ймовірностей історії. Але у згоді з закономірностями творчого духу. Можна було знищити Курбаса особу. Показалося, що не можна було знищити того, чим він запліднив мистецтво. В обставинах лютого політичного пригнічення зерна творчих процесів виявили дивовижну, неймовірну здатність зберігатися під мерзлотою земної поверхні, щоб прорости через багато років (Може краще, ніж в умовах політичної свободи, але диктатури розрахунку, що, правда, не нищить творців, але вбиває перспективи мистецтва).

Театр Грузії — живий і творчий. Ім'я Стурау належить до історії світового театру в її сьгоднішньому становленні. Тим самим невмируще і Курбасове ім'я.

(Чи є паралельні процеси в театрі сучасної України? Я про них нічого не чув. Але — може? А як не сьогодні, то завтра? Грузія не відокремлена від України мурами й кордонами. У житті завжди діє закон сполучених посудин. Якщо стиль і метода Курбаса ще не повернулися на Україну, вони повернуться).

ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО

ПОЕЗІЇ

Богдан Рубчак

П'ЯТНИЦЯ САМ

Оцей наговорив багато хитрих слів,
оставив тьму дарів, що їх я не просив,
на погляд мій відвертий маску він надів,
як хутра на ебен тілесної краси.

Заразу жаху зацепив у кров мені,
гріха гарячку та хандри липкий намул —
не миготять уже боги в моїм вогні,
я мушлю роздушив, бездушну вже й німу.

Громаджу купи дум і сумнівів-жалів,
як ягоди сухі, що нагромадив він:
лякають день і ніч руїни кораблів,
корони королів, птахи чужих провін.

Відплив, як бог. А я на звідному піску
злим хвилям прокричу його пісню мораль,
та й полечу зі скелі в їхню хлань жаску —
хай зацілюють біль макреля і кораль.

І хай йому тоді, в ту божевільну мить,
в таверні, де торги, і ель, і ром, і шум,
папугою знаття свободи зверещить
і випалить уцент проклятий, гордий ум.

КАЗКА ПРО ДЕНЬ

Було у дня дванадцять годин,
дванадцять князівен, білих лебідок.
Старий не знав, як їм догодити,
годував сонечком на обід.

Та все їм чомусь було не до ладу,
оцим князівнам, лебідкам білим:
одні заподіяли батькові зраду,
а другі ще більший, біліший біль.

Ця повіялась десь за море,
та за срібло віддячила міддю;
найстарша лякала людей марою,
найменша спалила батькові дім.

Коли князь у костистій печері гас,
то grimнув прокляттям на блідолицих:
в печерах кошмарів чуємо часом,
як чорні до зір ячать лебедиці.

БЛИСК І ВІДБЛИСК

Осиковий гай у січні:
у смерти скорченім струнні
затерпли звуки безлунні —
торішні листки калічні.

Не вчує його білокорий
потік, що німує нині
у зціпенілім спині, —
плинно його не повторить,

йому, про зелені свята,
не випере сине хустя.
З них двох уже не нап'юються
слів боязкі звірята.

Мара гіллястого лося
в закостенілій ристі
в люстрі зачахне імлістім
дочасности двоголоссям.

ДЕКАДАНС

1

Осінь, наче в'юнка кокетка
з далеких днів,
що в протертім портреті предка,
на чарки дні

бачить очі палкі, протлілі,
і чує жаль,
і колише в заляклім тілі
свій перший вальс.

2

Осінь, наче крихкий вельможа
в бруднім бістро,
що покійним покоям, льомам
підносить тост;
щось помітне в тендітних рухах,
як осад свят,
і, як морок, бреде по бруках
його віват.

ПОВІСТЬ ПРО ХАРКІВ

Леонід Лиман

Розділ третій*

1

Життя підказує: усе летить шкереберть, усе затруєне, значить повість не може бути закінченою.

... Пересікаючи проспект Сталіна, навскіс вулиці Свободи геометрично летять німецькі літаки. Прошиваючи низькі хмари, летять, як невблаганна істина, без заперечення і порушення наперед визначеного рейду. Над соціалістичним Донбасом стоїть монументальна осінь. Здебільшого хмарні дні, над високими заводськими димарями без початку і кінця пропливають цинкові хмари. В ясні дні над Краматорським високо-високо з'являється німецький літак. Він, як метелик, виблискує на дистильованій блакиті неба. Наші зенітки починають обстріл ворожого літака. Навколо нього з'являються побільшуючись клубки диму. Люди задирають голови, хтось каже: "Фотографує місцевість". Такий настрої, що ось-ось буде кинутий заклик: спасайтеся, хто як може.

Наша армія далі "заманює" німців вглиб країни. Борис побачив перших евакуйованих. Прийшла на думку Марія. Марія тепер не має сталого місця. Кожного разу пише, що в наступному листі повідомить, в яке місто вони будуть евакуюватися. Темп війни не дає змоги зорієнтуватись. Щодня нові несподіванки і ускладнення. Нарешті, зв'язок між Борисом і Марією обривається. На площі перед репродуктором зібрався натовп, диктор повідомляє, що на московському напрямку становище значно погіршало, ворог підтягнув великі підкріплення і здобув деякі успіхи. Коли диктори переходять до переліку "бойових епізодів", понурі люди розходяться. На вітринах і на мурах Краматорська з'явилися нові строкаті агітплекати. "Товариш, запомни — в отрядах есэс убийца, грабитель и головорез". "Наші на Прут напруть і німців відіпруть". На рогах вулиць останній розпродаж морозива. Крамниці спорожніли зовсім. Залишилися ресторани і їдальні.

Сьогодні має повернутися до Краматорська Валентин. Неодмінно прийти до якогось рішення, навіть ризикованого і

*Початок див. "Сучасність", 1979, чч. 9 і 10.

небезпечного. Треба буде прийти до якогось рішення, як поставитись до неминучої мобілізації. Покищо Борис багато часу просиджував у ресторані "Донбас". Але довго тут не всидітись. Борис поступово вивчає всі дороги, які ведуть з міста у всі кінці. Рівне донбаське плято простягається в вічність. На заміських дорогах багато люду. Вигляд зашарпаний і очманілий, але за зовнішньою меланхолійністю ховається сприт, особиста хитрість. Рибка виприсає з велетенського неводу, який тягне усе і всіх на схід.

Німецькі літаки знову летять в залізобетонне серце Донбасу. Їхній грохот навіває страх. Міське населення зриває качани колгоспної кукурудзи і на плечах у лантухах транспортує їх додому. Військовим автам тяжко рухатися чорноземом щосейних доріг.

Стає гірко, коли на якийсь час стихає рев моторів німецьких літаків і стає чути як гримить на Балаклію можливо останній потяг. Це осінь споминів, утрат, небезпек і надій. Ворожка колись говорила Борисові, що коли не загине в двадцять два роки, то житиме дуже довго. А тепер саме йде двадцять другий рік. Плякат: Охорона батьківщини — священний обов'язок кожного громадянина. Пригадалося, як старі люди очікували кінця світу, намагалися розгадати, коли той кінець прийде. Один сектант колись Борисові сказав: "В последние времена появлятиметься много быстроумных людей, но они будут коротковременные".

... Уже другий день Борис і Валентин радяться, що робити, куди подітись. Страшить мобілізація. Хочеться чогось нового. Головне перебувати в русі, ніде не засиджуватися, бути непомітним, неіснуючим.

Борис і Валентин знову йдуть у центр міста і відразу губляться в цьому людському намулі, накипі, який утворився від гарячих днів війни. Знову ресторан "Донбас" і ті ж самі високі "коммерческие цены". В ресторані засіли і залягли живі герої з кінофільму "Ленин в Октябре". Їхні погляди говорять за те, що вони затурбовані відчуттям своєї провини.

Зовнішня метушня прикриває неминуче завмирання країни. Їзда залізницями майже заборонена. "Всё военизировано". Їхати можна лише за спеціальною перепусткою, у вагонах переважно командировочні. Це найбільше турбує. Але і це неправда: люди їздять, ще й як! Батьківщина в небезпеці, і немає часу виловлювати порушників революційної законности. Випадковий сусід по ресторанському столикові вже двічі змотався в Харків: туди й назад. Він знає всі ходи й виходи, радить зайцем пробиратися скоріше до Харкова, бо тут під час фронту можна загинути.

Прощай, Краматорськ! Прощай, ресторане "Донбас"! Ідемо "додому", в Харків! Валентин забіг чомусь в іще відчинений магазин. а Борис залишився на тротуарі. З вікна магазину Валентин побачив, як "цепь" міліціонерів затримувала і кудись відводила чоловіків. В цю

гушу потрапив і Борис. Мороз пройшов по Валентиновому тілі. Коли хвиля покотилася далі, Валентин вийшов з магазину і, гнаний переляком, подався до вокзалу. Через руїни, спричинені німецьким бомбардуванням, пробрався на перон. Був лише один вихід: їхати до Харкова і чекати там на Бориса, якщо йому пощастить виприснути.

В різних кінцях станції видно було сліди бомбардування. Видно, що почалася справжня робітничо-селянська влада. Кожний робить, що хоче, кожний лізе, куди йому хочеться, нікого не питаючи. Залізничники брешуть, але дехто вже розвідав, що пихкаючий потяг з трьома вагонами вирушить на Слов'янськ. Кругом шпана, босячня, Петька, Ванька, Жорик. Жалюгідно малий ешельон облипає людом, ніхто не гнівається на тісноту. Серед "пасажирів" переважають жінки й дівчата, вони повертаються з копання окопів. Коли фронт наближається, витворюється хаос, починає діяти гасло: "Спасайтесь, кто как может!" Жінки і не військовозобов'язані розбігаються на всі боки. Коло Валентина примостився молодий парень. Не знаходячи в своїх кишенях недокурків, лається. Щоб потоваришувати з сусідом, розстебнув верхню частину сорочки, щоб показати витатуйовану картину: "він" вхопив "її" і, схиливши на ліву руку, правою вганяє в серце кинджал. Внизу підпис: "За зраду — смерть". Потім новий номер. Витягає заховані в глибині подертого піджака якісь папірці. "Видал? Немецкие листовки". "Бей жида-политрука, морда просит кирпича!". Мовчати вміють лише виховані люди, але комуністична партія навчила мовчати всіх без винятку. Стає тяжче розбиратися, де дійсність, а де безпідставні чутки. Куди завезе цих людей потяг? Що принесе ця війна? Валентинові пригадалися клапті поезії Брюсова: "... На площадях водиться будут змеи, в дворцовых залах поселятся львы... Уйдут остатки жалких поколений к теплу и солнцу на далекий юг..."

Добре, що не зупиняється поїзд. Валентин думав про Бориса: що може з ним статися?

2

Валентин щасливо добрався до Харкова. Він не був у ньому більше року. Ритм міста змінився. Відчувається близькість фронту: вдень, коли чути далекі гарматні постріли, вночі, коли на східньому небосхилі виднілися заграви пожеж. Харків у розпачі. Починається безладдя. Піднімає голову шпана.

Валентин робив усе так, як зарані був домовився з Борисом. За один день повідшукував занотовані адреси. Побічним шляхом, через випадкову розмову, довідався про Марію, що вона тепер у Харкові, і при першій зустрічі розповів їй, що трапилось.

Марія стояла на фоні венеціанського вікна, тримаючися за кінець прозорого голубого кольору занавіси. "Ви, Валентине, любите сутінки чи світло? А тому я запитала, що надмір світла, як мені здається, склянить повітря, людину, все навколо і цим навіває почуття штучності та офіційності. Так, так, це, можливо, хвилива уява. І от, Валентине, тепер мені в голову приходять такі думки, що я настирливо хочу, щоб він жив. Я давно відчувала, що ми не зійдемося... Що? Не будьте хоч тепер пропагандистом! Я з родиною, звичайно, поїду десь далі з Харкова на схід, але що з того? Тепер усе так переплуталося, що відшукати якийсь лад — безнадійна справа. До того ж я сподіваюся, що Борис не буде відступати. Між вами певно є якась змова. Ви, товаришу Валентине, чогось недоговорюєте".

Тяжкий усміх Валентина від несподіванки такого зауваження надав ще більшої впевненості Марії в її передчуттях.

Валентин сказав, що наступ німців відбувається хвилями, витворюються павзи, застої. Харків ще не скоро має впасти або взагалі може наступити перелом. Якраз тепер на фронтах затишшя. Вулиця загромадилася танками і червоноармійцями. Танки своїми гусеницями немилосердно шкребуть камінь доріг. "Як ви гадаєте, Валентине, це наступ чи відступ? А які вони замурані..." Війна — найтяжча праця. Якийсь чоловік розклеює на стінах будинків нові агітплекати. Крім прямого військового обов'язку, тепер червоноармійцям добавлено обов'язок більше співати. Пісню поставлено на службу оборони загроженої батьківщини: пісня підтримує бойовий дух. Наближається час, коли висаджуватимуть і підпалюватимуть військові і громадські споруди Харкова, щоб ніщо не дісталось ворогові. Висаджуватимуть бетоновані мости через Лопань. При нормальних умовах Валентин не говорив би Марії непереконливих аргументів для заспокоювання, але грізні обставини, які стають з кожним разом грізнішими, заставляють робити з себе фальшивого оптиміста, ставати в неприродну позу.

Евакуюючися, днів два тому Марія заскочила до Харкова, щоб доглянути за квартирою. У цьому рідному і тепер проклятому місті грандіозніше відчувається темп війни. Тривога великого міста приголомшує, але одночасно настроює на героїчний характер і лад. "Ми, здається, товаришу Валентине, познайомилися під час зустрічі десятикласників-випускників Харкова із студентами нашого інституту. Правда? То була для мене чудова і невимушена зустріч, я тоді, пригадую, була наговорила всім багато всяких дурниць, без потреби сміялася, але для такого настрою була тоді якраз відповідна атмосфера. Не те, що тепер. Тоді нам усім до всього було байдуже. А тепер дивіться, якими ми орудуємо страшними словами: 'вороги народу', 'вороги людства', 'зрадники батьківщини'. Невже наша країна має так багато зрадників?" Війна витворює свою моду,

життєву моду, а особливо політичну моду зі своєю загрозливо-революційною термінологією. Через дорогу в вікні аптеки висить велетенський годинник, на якому замість чисел викарбувано літери "Владимир Илич". Люди переконані, що коли б Ленін жив тепер, то все було б значно краще. Марія дивиться в вікно: "Борис може загинути. Я весь час перебувала в прифронтовій смузі і знаю, що з такими людьми роблять. Що? 'К стенке'. Та я розумію, що ви не бажаєте мені гіршого, але ваші, Валентине, запевнення не заспокоюють". Валентин сказав: щоб уникати небезпек, Борис дотримувався тієї засади, що треба постійно перебувати в русі і перебувати в найнебезпечніших місцях, до того ж він має багато грошей.

"Сідайте, Валентине, ось тут поряд мене. Бачите, який комфорт у нашому мешканні, але він стає зайвим. Я тепер усього боюся і не знаю, як урятуватись. Скоро мені доведеться вирушати далі в напрямку невідомого сходу. А ви, Валентине, значить, залишаєтесь в Харкові? Якщо пощастить, то передавайте привіт Борисові". Нові вибухи перервали розмову. Ніби над самими дахами пролетіли чиїсь літаки. Десь далеко показався стовп густого диму. "Валентине, ви читали німецькі летючки? Коли ви вчора, Валентине, пішли від мене, я довго плакала, то був якийсь мимовільний плач. І тепер коли б ви запитали, чого я плакала, я не змогла б нічого путнього відповісти. Коли наближається час покидати насиджене місце, стає гірко і боляче. Майже все моє життя пов'язане з Харковом, це багато значить. Ми з Борисом виходили на прогулянку вулицями Харкова, але пізно, здебільшого тоді, коли квартали ставали малолюдними і затихали. В таку пору дійсно було цікавіше і легше на душі. Моя мати партійна, може тому вона часто чіплялася до Бориса, намагалася його переінакшити. І коли нам треба було їхати в Західню Україну, Борис хоч і дунив мене, водив за носа, але вважав, що це найкраща нагода відчепитися від нашої комуністичної родини. Ні, ні, це лише моє передчуття, в яке я вірила. Останні тижні проходили в недовір'ї, тумані, але все ж таки не було холоду. Коли ми опинилися в Західній Україні, зв'язок між нами не переривався. Борис і моя мати — це дві протилежності, і коли ми з Борисом не мали достатньої мужности, щоб розійтись, то нехай хоч війна нас розсортує".

... Валентин навідувався до Марії кілька разів на день. Виходив у місто сам. Тепер вулиця — найкращий інформатор і барометр. Він прямо не признавався Марії, що не збирається евакуюватись далі на схід. Валентинові прийшла думка запропонувати Марії залишитись у Харкові, і на це він мав багато аргументів, але все не відважувався цього сказати, думаючи, що Марія і в голову не брала такої можливості. Хтось за рогом прокричав: "Кошмар, кошмар, какой кошмар!" Не чутка, а дійсність: студентів-випускників звільнено від армії, тому для Валентина значно поменшилася небезпека бути

спійманим як дезертир. Валентин сказав, що Марія повинна якнайшвидше залишити місто: кінчається "планова евакуація цивільного населення". Загальний страх бути обвинуваченим у намаганні увильнути від евакуації. Марія сказала: "Сьогодні вже пізно". Валентина обпекли ці слова. Він у душі сам себе почав винуватити за те, що раніше не випровадив з Харкова цієї дівчини.

Що б не сказав — усе звучить трагічно. Найбільша в житті втрата — це втрата характеру.

Ще далеко до вечора, але густі хмари, що зупинилися над містом, творять ілюзію вечора. У вікні панорама Харкова, як стара, притрушена пилом фотографія. Марія сама залишилася дома. Усівшись на дивані, вона закриває малими долонями обличчя: так легше поринути в спогади. Вони — як суцільні помилки: сварка з Борисом — помилка, надмірне втручання матері в її особисте життя — помилка, також жорстока суворість партії і уряду до людей — помилка, і напевно помилкою є те, що вона ось тепер так безвільно, як дореволюційна міщанка, сидить, чекаючи з моря погоди. Самовідчуття безпомічності гнітить людину. Цікаво, що буде далі? Радянська влада вже ніколи не зможе повернутися назад, їй буде соромно повертатися, бо відступаючи Червона армія палила скирти хліба, руйнувала заводи, висаджувала мости, ловила і розстрілювала дезертирів. Марія сама чула, як поранені червоноармійці матюками обзивали радянську владу, в мирний час ніхто б не відважився так говорити. Везуть на схід ешельони поранених, десь залишаються забиті. Всі люди здаються майбутніми трупами. Гасло війни: "За родину, за Сталіна!". Ніхто не вірить у героїзм радянської людини. Немає людини нового соціалістичного типу, як і раніше, є лише людина без жадного прикметника. Ленін учив, що при найтяжчих умовах боротьби головне завдання — зберегти партійні кадри, і Марііна мати використовує це вчення вождя світового пролетаріату. Але це не чесно: всі однаково хочуть жити.

Це перший раз без родинного догляду Марія пішла вбхід цим бурхливим життям. До цього часу батьки підносили їй все готовим, і не було потреби ламати голову над вирішенням чергового життєвого завдання, а тепер її повна незалежність від родини може стати фатальною, бо ніяк не можна передбачити, звідки насувається небезпека. Думки молодих людей здебільшого хаотичні, а особливо хаотизуються тепер. Десь далеко її партійна мати гнівається і кається, що відпустила Марію саму до Харкова. Думки далі хаотично напливають: Борис безумовно в небезпеці або загинув, він ніколи вже не повернеться, можливо вже й не бажає повертатися, ми вже не підемо пізнім вечером у парк імени Шевченка. Марія дивиться на власну руку, заломлену в формі прямого трикутника. Вона була якраз пропорційно меншою на зріст від Бориса так, як і мусіло б бути. Особливо гірко стає, коли

здається, що близька людина цілком тебе не зрозуміла до кінця, і тепер немає можливості цього штучного непорозуміння усунути. До безсоромності тепер хочеться бути щирим. Але з ким? Археологи, відкопуючи засипану Помпею, знаходили людей в ліжках. Так несподівано приходив до них кінець. Взагалі кінці приходять здебільшого несподівано, коли життя таке розбурхане. Тут будуть жити інші люди, вони так само будуть сміятися і так само "під руку" прогулюватимуться вечорами по вулицях Харкова.

... На розі вулиці отаборилася жінка з двома маленькими дітьми. Біля неї кілька незграбних клунків. Діти пригорщами жадібно пхають в рот цукор, який висипано просто купою на тротуар. Жінка гнівно оповідає щось прохожим, які поспішають і не звертають на неї уваги. Певно, знищено будинок, в якому вона жила, і жінці ніде подітись. Може забрати до себе? Але Марії страшно виходити на вулицю. Два підлітки покотили якусь бочку. Далі багато людей почали котити бочки. Хтось ніс велетенський клунок, його зупинив натовп, клунок скинули з плечей, розв'язали і почали розтягати десь нагробоване барахло. Жінка понесла частину нікельованого ліжка.

Марія думає: якби наші люди не були комуністами, якби наша влада не була більшовицькою, тоді б на нас ніхто не нападав би. Селяни й тепер уважають слово "комуніст" соромливим і непочесним.

Борис просто безсовісна людина, коли може покинути напризволяще в такий небезпечний час безпорадну дівчину. Марія знову поправляє зачіску, рівними лініями виклала пасма світлого волосся: невимушеність і природність, головне природність, цілком удосконалена природність. Хай хто як хоче, але для нас головне — не втратити характеру. Марія ледве всміхається, але й цей усміх обривається. Обставини, особливо такі, як тепер, впливають на поведінку. Ми б і тепер відчинили вікно і, сидячи разом, байдуже вдивлялися б, як вдалині жевріє харківська ніч.

... Вибухи повторюються періодично і глухо. Не можна не думати і не мріяти, не сподіватися. До речі: Валентин. Що це за парень? Чи можна на нього покладатися? Вже те, що він товариш Бориса, не дозволить йому на якусь підлість. Валентина не можна винити за те, що Марія до цього часу не вибралася з Харкова. Він, правда, чомусь радить не поспішати, і невідомо, чим може закінчитись це чекання. Віряться в гарні і цілком неймовірні речі. Віряться в ілюзії. Багато чого можна добитися, коли є характер і сила волі. Навіть такий ніжний і, здається, буржуазний композитор, як Йоган Штраус, нарешті, пробився своїми вальсами в нашу країну, в країну металу, цементу, військових маршів, комунізму.

Прийшов Валентин. Став у дверях якось винувато. "Яка ви, Валентине, як виявляється, невідповідальна і легковажна людина! Невже ви не маєте ніякого життєвого досвіду? Що? Чому дорікаю? А

тому, що ви граєтесь моїм життям". Марію здивувало, що Валентин не зареагував на її переконливий докір: "Звідки у вас стільки спокою?" Валентин перемовчав, без потреби переставив в інше місце стілець, ударив пальцями, як по клявішах, по власному коліні. "Не стійте, Маріє, так близько біля вікна, не дивіться на вулицю. Так, так ми тепер однаково реагуємо на дійсність. А я спокійний тому, що в Харкові почуваю себе безпечно, як дома. Маріє, слухайте. Білгородським шосе без кінця їдуть якісь незрозумілі напіввійськові валки. Червоноармійці стомлені, зачухані, брудні, але сміються: 'Едем на отдых'. Я розпитував їх про можливість вибратися з Харкова. Важливо опинитися кілометрів на тридцять за містом, а там, я думаю, вже далі курсуватимуть потяги. Маріє, ви згодні, щоб я вас випровадив завтра? Добре. Але лише завтра. Це останній термін. Так, вихід є лише один, вам небезпечно залишатись".

Потужні прожектори нишпорять по небу за німецькими літаками, перехрещуючи свої світлові стріли. Радянська авіація майже бездіяльна. Спалахи, вибухи, постріли відвертають увагу від кімнатної атмосфери. Валентин допомагає Марії упакувати в дорогу найпотрібніші речі. "Розповідайте щось, Валентине". "Ви, Маріє, говорите, що я не маю життєвого досвіду. Так... Я розповім про один досвід, але лише з тією умовою, що ми завтра розійдемося. Я як студент змушений був 'добровільцем' виїхати на фінський фронт. Маленька батьківщина комуніста Тойво Антікайнена стала нам ворогом. Нас спочатку готували до бою, і я перебував покищо в складі ар'єргардної частини. Одного разу ми ввалилися в перше прифронтове фінське село. В ньому ми не натрапили на жадну живу людину. Політрук пояснив, що на час воєнних дій люди поховалися в лісі і ось-ось повернуться в село. Ми чекаємо їх день, два, три, але ніхто не повертається. Ми ходимо по порожніх кімнатах, розглядаючи чудове умеблювання, ілюстровані журнали, люстра, вази. Все було так зі смаком устатковане і чисте, що командир навіть уголос обурився: 'Здесь даже негде плюнуть'. Після кількох днів нашого постюю, коли господарі все таки не повернулися, політрук сказав, що тут жили лише капіталісти та поміщики, тому вони повтікали. Ми просувалися далі, але скрізь жили лише капіталісти, бо будівлі були порожні. В одній хаті ми натрапили на стару жінку. Вона блискавично і несподівано для нас забила фінкою командира. Ми побачили, що ми зайві й небажані люди в країні Суомі, в країні комуніста Тойво Антікайнена..."

Марія слухала уважно, але їй хотілося показати фотографії. "Ось бачите, ми з Борисом на фоні готелю 'Інтернаціонал', після дощу. Ми любили фотографуватися після дощу. Блиск, утворений краплями дощу, надає життю елегантности".

Від споглядання фотографій Валентин спохватився: "Я так засмикався, що забув сказати про найважливішу річ. Борис мусить

бути в Харкові. Ось яку я мав пригоду: іду, коли чую: 'Ей, дружок!' Я обернувся і побачив на вантажному авті знайоме обличчя. Лише потім я пригадав, що то був студент нашого інституту, якого я знав лише з обличчя. Це обличчя встигло мені лише крикнути, що він тут бачив Бориса і Борис розпитував про мене. Все це сталося протягом одного мигу. Я біг за автом, але шофер матюками відгризався, і авто зникло за рогом”.

”Таке можливе лише в книжках та кінофільмах”, — заперечила Марія, традиційно махнувши рукою.

Валентин сказав, що треба вірити в щасливий хаос, витворений війною. Марія десь чула, що німці кинули гасло: ”Російський хаос забезпечить нам перемогу”. Було тихо, тепер тиша зрадлива і тривожна. ”Валентине, чого ви мовчите, розповідайте далі про Фінляндію”. Знову тихо. ”Валентине, ви ніколи б не змогли бути лікарем. Чому? Я точно не знаю чому... Навіщо ви мені говорите про Бориса, коли добре знаєте, що я завтра поїду геть у невідому 'глубь страны', евакуююсь”.

Невимушеним рухом Марія показала, щоб Валентин продовжував розповідати про Фінляндію. ”То були дивні і незабутні враження. Вони міцніше формували людську свідомість, ніж сто «Коротких курсів історії ВКП(б)», взятих разом. Більш-менш культурна людина, воюючи у Фінляндії, не могла себе почувати інакше, як обпльованою з ніг до голови. Почуття меншеартісности на мене подіяло смертельно”.

Марія теж дещо чула про фінську кампанію, і злагіднювати зауваження Валентина в неї не було охоти. Вона лише сказала: ”Було б добре це розповісти моїй матері”.

Марія почала розповідати про Західню Україну. Там багато наївних людей. Вони думали, що коли ми прийдемо до них, то будемо зовсім не такими, якими себе показали. Вони хотіли нас переінакшити. У місцевого населення завжди на умі одне: українець, українець, українець. Ти українка — запитують. Кажу так. Але вони сміються: і яка з тебе українка. Коли грянула війна, вони стріляли нам услід. Мабуть, нас цілий світ не любить, це, мабуть, тому, що в нас неінтелігентна влада, в нашій державі все виходить якось тесано...”

Часто думається про Бориса. Можливо, але не віриться, що Борис десь може бути тут недалеко. Йому і в голову не може прийти думка, що Марія в Харкові.

Передостанні розділи епопеї. Місто поволі здавлює якийсь невидимий удав. Воно починає нагадувати опустілий базар. Харків — це просто перевернута гардероба. Червоноармійці, які відбилися

від своїх частин, бродять вулицями і прохають їсти: хліба або сухарів. "Ох, и дает немец жизни!" Чоловіки поховалися, хто тільки де міг: кажуть, що буде облава, мобілізація, вигонитимуть усіх чоловіків із міста. Хтось невдоволено зауважив: "Аби Сталін знав, що таке тут діється, то він наказав би всіх винних розстріляти".

На мурах з'явилися нові агітки: "Презрение и смерть предателям и трусам", "Харків був, є і буде радянським!" Відчувається, що німці недалеко, це видно з усього. На вулицях ще вештаються лише очайдушні жінки та хлопці-підлітки, надіючися на здобич. Розтягають усе, що можна. "Кошмар, кошмар". Вже ніде не видно портретів і бюстів товариша Сталіна. Зникло все, що могло б говорити про прихильність людини до радянської влади. Вільно розгулює харківська шпана, для якої авторитетом у Радянському Союзі були лише Ігор Ільїнський і Леонід Утьосов. Ракли ходять з великими молотками, щоб ними розбивати замки ще нерозгромлених магазинів. В місті орудують саперні частини. Сапери погрожують, що будуть стріляти на тих, хто розтягає соціалістичну власність. Але знаходиться досить відчайдушів, які ігнорують погрози. Хтось несе на плечах у драному мішку муку, залишаючи за собою білий слід. Кожний кудись поспішає, щось таскає, когось намовляє, інформує. Плякат: "Презрение и смерть предателям и трусам". Німецькі літаки знову скинули над Харковом лютючки: "Берите хворостину и гоните жидов в Палестину".

Ранок приносить найбільше новин. Одного ранку не обізвалася міська радіотрансляційна мережа, другого ранку вже не відкрилися їдальні, на третій ранок були вже порозграбовані майже всі гастрономи, міськторги, на четвертий ранок прийшла черга на різного роду склади. Лише в лікарнях панував попередній лад і спокій. Коли почалася війна, між людьми ходила чутка, що на випадок війни Радянський Союз має на десять років харчових запасів. Останніми допродувались у Харкові найдорожчі цукерки, потім фісташки і консервовані краби.

4

Коли саме Борис допомагав Лідії Ізмаїлівні відтаскувати кудись на Іванівку коштовності, його повідомив знайомий студент про присутність у місті Валентина. Але де його шукати? І про яку дівчину йшла мова? Невже це не сон? Тепер у місті Борис знав лише професора Іванова. Всі знали, що в побутових справах професор Іванов безпорадний, як мала дитина. Борис зробився його опікуном. Анархія, що панувала в місті, ставила під загрозу життя професора, і Борис робив усе можливе, щоб забезпечити його харчами на переходовий період. От до чого доводить запаморочення: Борис і не підозрівав, що в Харкові можуть бути його знайомі. Війна пожирає

всіх і все. Одних примусово евакуйовано, інших мобілізовано. Польовими шляхами женуть на схід отари колгоспно-радгоспної худоби...

Марія, Борис, Валентин. Але не може бути, щоб Марія була тепер у Харкові, це просто непорозуміння. Вона не мусить і не може вже тепер тут бути. Харків уже майже не комуністичний, і він уже таким ніколи не буде.

Інтуїція підказувала Борисові, що прийшов час ховатися, але тепер де там! Він кинувся на розшуки Валентина.

Пороблені з мішків, насипаних піском, фортеці-барикади на рогах вулиць своїми очима-дірами для кулеметних дул навівають жах, вони пророкують жорстокі вуличні бої. Околиці міста пориті окопами, роги вулиць у стратегічних пунктах забарикадовано. В подвір'ї кондиторської фабрики "Октябрь" люди виточують з цистерни патоку. Вона така густа, що дехто наточує в мішки. Патока тече подвір'ям і витікає на вулицю. Вона така липка, що в ній загрузають собаки і з неї не може вибратися військове авто. Вулиці несуть Бориса, як бистрі річні потоки. Скрізь цікаво. Цікаво бачити останні дні соціалістичного Харкова. На мурах міста санітарки наклеюють якісь нові плякати. Це вже не для нас. Радянська пропаганда зупинилася для нас на погрозі: "Презрение и смерть предателям и трусам". Агітплякати вже звернені до німців: зображено заметеного снігом солдата із свастикою і підписано німецькою мовою: "Німецькі солдати! Зима принесе вам смерть. Російська зима заморозить вас на смерть".

Борис іде далі, але міст через Лопань уже висаджено. Другий міст за "Спартаком" теж висаджено, по руїнах ще можна перебраться, хоч хаотично нагромаджені брили залізобетону можуть сохвилини обвалитися. Квартали огорнуті полум'ям. На площі Рози Люксембург з вікна другого поверху палаючого будинку кричить невеликий хлопчик. З побитих вікон випітають клубки чорного диму. Гурт жінок, що зібрався біля будинку, благає про допомогу. Крик. Жінки плачуть, вони зупиняють гурт червоноармійців: "Рятуйте дитину!" Пожежа застукала в будинку якогось чолові'ягу, але він, навіть не поспішаючи, меланхолійно зііз по ринві, обтрусився і пішов собі. Сапери врятували хлопчика, він стоїть уже на бруку, паралізований пережитим. "Помни, хто тебе спас!" — кричать до нього червоноармійці. Вітер б'є в обличчя розпеченим повітрям. Навколо шумить вогонь, погойдуючись і вигинаючись своїми довжелезними язиками. Потік вогню, впавши на брук, може захлиснути людину, як морський прибій. Стає очевидним, що далі пробиратися на Сумську майже неможливо, але якась нечиста сила пхає Бориса вперед. Центральні вулиці зовсім спорожніли, немає жадних ознак життя. Якась стара жінка, що тягла клунок, радить завернути на проспект Сталіна, а звідти боковими вулицями

пробиратися на Сумську. Проспектом Сталіна відступають останні ар'єргардні частини, останні оборонці Харкова. Кожний червоноармієць на власний розсуд може застрелити, як зрадника, Бориса, але ховатись і тікати вже нікуди. Ніхто не стріляє. Ні, це не Червона армія, це поспішно мобілізовані селяни, їхні обличчя говорять про збайдужіння і доброту. Вози ліниво порипують і, здається, хочуть зупинитися.

Площа Тевелева порожня і забруднена. Під дверима валяються п'яні червоноармійці, що вирішили тут закінчити свій бойовий похід. Вони щось мурличуть, матюкаються, когось кличуть, після всього пережитого на фронтах їм тепер нічого не страшно. По площі вільно розгулює вороння. В просвіті вулиць видно, як горить будинок проєктів. Обіймає невимовний жаль за кожним палаючим будинком. Неушкоджений, здіймаючись сірими брилами, стоїть Палац піонерів. Вдаліні твориться ілюзія, що білий будинок військовогосподарської академії, як пароплав, гойдається на вогненних хвилях. Багато вогню. В бокові вулиці впливається розпечене повітря. Процес горіння утворює пекельну симфонію звуків. Капає на брук розтоплене скло великих вікон. Біля Бориса несподівано з'явився міцний чоловік. Вказуючи в бік палаючого будинку проєктів, почав емоційно розповідати, як то він колись будував мережу будинків Держпрому. Робітник був у розпачі від того, що його працю і до деякої міри його власність, власність міста пожирає вогонь. Саперні частини пляново підпалювали найважливіші споруди. Люди героїчно гасили пожежу, червоноармійці стріляли на них. Будинку проєктів не пощастило врятувати: вогонь переміг. Чоловік жив на Холодній Горі, він знав дорогу додому простіше, і Борис відважився іти з ним Бурсацьким спуском. Знову на будинку нової школи чорними літерами виведено: "Презрение и смерть предателям и трусам!" Нижче виднівся старий невеликий напис: "Валя Міщенко плюс Коля Гордійчук любов". Біля зруйнованого моста червоноармійці тягли в авто п'яного командира, він пручався і, вказуючи на зруйнований міст, промовляв: "А як я тепер на Благбаз ходитиму?"

5

У підвалі по вулиці Свердлова двадцять дев'ять зібралися мешканці двору. Тут треба було перебути період безвладдя. Порядкували в підвалі жінки, встановивши свою диктатуру. Можливість небезпечних інцидентів змушує їх пильно реагувати на кожний рух чи розмову необережних і зухвалих чоловіків. У підвалі зібралися переважно байдужі до всього і старші чоловіки. Хитріші і обережніші поховалися краще і певніше. Ходили чутки, що в останню хвилину місто буде прочесане: виловлюватимуть чоловіків, здатних носити зброю.

Всі намагалися не порушувати тиші. Серед цієї тиші проскакав на коні вершник в напрямку Холодної Гори. Через деякий час повернувся. То був останній радянський розвідувач. Залунало кілька пострілів. Залопотіли червоноармійські чоботи, хтось несамовито затрахкав у замкнені двері брам. Чути наказ: "Не відступать!" Потім все завмирає. Мертва тиша, чути кожний шелест. Тишина витворила демаркаційну лінію між двома світами. Кожний думав щось про своє. Борис турбувався долею професора Іванова.

Тиша кінчилася. Як обвал гори, загриміла вулиця. В трагічну тишу очікування невідомого врзалися колеса військової машини. Люди в підвалі ще дужче насторожилися. Особливо раннім ранком у вистояному повітрі стають дуже чутними кроки перших пішоходців. Так само врзалися в голову з подвоєним брязкотом кроки перших німецьких солдатів на вулиці Свердлова. Чоловіки намагаються заглянути в щілину підвального вікна, але жінки забороняють. Вулиця реве, скреготить, ірже, клекоче. Здається, що вулиця жолобится від ваги військової навали. З вулиці пробілилися уривки української мови. Старушка христилася й шепотіла: "Господи, помилуй... Господи, помилуй..." Хтось у темному кутку сказав: "Тепер і нам можна йти зустрічати німців". Коло брам уже купчилися харків'яни і, не знаючи, як себе вести — боятися чи ні, незрозумілими очима розглядали німецьких солдатів. Одні солдати бігли вперед, у напрямі центру міста, інші вже поверталися. Ті, що поверталися, вхопили Бориса за руку і, давши йому якусь важку скриньку, щоб ніс, жєстами вказали, щоб ішов із солдатами. Завернули й пішли Дмитріївською вулицею. Дійшли до моста. Це перша лінія бою, хоч ніякою бою немає. На мосту лежали два трупи немилосердно розтрощених червоноармійців. З людського погляду це трагічна сцена, але німці не звертають уваги. За мостом, збоку, на тротуарі, лежала рука жінки, лише одна рука, на руці годинник. Солдати стали в ряди, взяли скриньку і махнули рукою, щоб Борис ішов геть.

На другий день окупації Харкова, коли вже багато людей без особливого переляку почали з'являтися на вулицях, Борис вирішив добиратися до професора Іванова. Вулиці були заповнені німецькими солдатами. Солдати зупиняють здорових перехожих чоловіків і примушують замітати тротуари, потім зупиняють інших і передають їм мітли, відпускаючи попередньо затриманих. Деяких людей зупиняють і лізуть до них у кишені, в портфелі, дещо забирають собі. Одна жінка розкричалася на всю вулицю: в неї німці, що отаборились поруч, забрали патефон, обіцяли повернути, але не повернули. Кожна людина щось хоче почути, довідатися про новий лад, і тому біля перших оголошень і балакучих людей відразу скупчуються зацікавлені. Солдати вказують руками в бік скверу. Люди йдуть туди і бачать повішену на похилій деревині людину з незграбно написаною табличкою: "Цей чоловік убив німецького

солдата”. Люди дивляться закам’янілими очима, нічого не говорять і мовчки йдуть далі.

Перші дні окупації принесли глибоке розчарування. В уяві багатьох культурна Європа виявилася інакшою. Це загальне враження, і його легко відчуті. Раптова зміна настрою від очікуваної надії до цілковитого розчарування пригнобила Бориса, болюча тривога обпекла душу.

... Ідуть і йдуть незнайомі люди. Це все народ, маса, безборонна маса, без голови, крихкий потік людських істот, яких двадцять років одурманювано. Як блискавка, під враженням баченого й чутого у свідомості Бориса зроджується думка: поки не пізно пробратися на той бік фронту, там хоч прилюдно не вішають. Не йти вже більше до професора Іванова, не розшукувати Валентина і не ходити в районі Сумської, де можна легко наткнутися на знайомих, де також тепер мусить крутитися Валентин, а можливо і Марія. Німці розташовуються в кращих помешканнях і, певно, всі підїзди будинку, в якому жила Марія, тепер займаються німцями. Німці брутально викидають мешканців з облюбованих ними будинків. Червоноармійці з розкритими черепами і в закривавлених кошлатих шинелях, жіноча рука з годинником, повішений чоловік стояли перед Борисом, як страшні привиди. Якийсь підліток заліз у склад відібраних у населення ще радянською владою на час війни радіоапаратів; німці зловили його і збиралися також повісити, але нагодилася жінка, що говорила німецькою мовою. Вона благала, щоб не робили такого, бо то все вина радянського виховання.

Борис вбирав і аналізував враження. Вперше зродилося відчуття, що це нищить не кляса клясу, не фашисти комуністів, а один народ нищить інший народ, точніше: людина однієї нації нищить людину іншої нації. Націю від її загибелі може охоронити не якась його кляса, а лише ціла нація. Не можна створити окрему державу пролетаріату, окрему державу капіталістів і окрему поміщиків. Нація мусить говорити з нацією нерозчленовано, як одиниця з одиницею.

Йти до професора Іванова чи не йти? Раптом нова несподіванка: на вулиці Борис наткнувся на доцента Інституту Т., вони насторожилися і обидва почервоніли, засоромившись один одного, бо почуття зради соціалістичної батьківщини ще не вивітрилося з голови. “Так і ви тут, ви також залишились, яким чином” — зненацька вирвалося запитання в доцента. Здавалося, що, дивлячись на Бориса, доцент Т. думав: може його більшовики залишили в Харкові з особливим дорученням. Потім доцент Т. сказав, що перед самим відступом більшовики заарештували за буржуазний націоналізм доцента української літератури Б., улюбленця студентів. Знову удар! Нас уже б’ють з обох боків. “Ми, здається, ідемо в одне місце?” — запитав доцент Т. Нічого не відповідаючи, Борис поплентався за

ним. Доцент Т. сказав, що в університеті збираються наукові сили і студенти. Розпочинається загальна реєстрація.

В університетському приміщенні Борис наткнувся на Валентина. Обидва були пригнічені і налякані, тому зустріч не була емоційною. Борис розповідав: "Нас, як баранів, погнали 'в глибоку країну', завели в стайню серед поля, коли наступила чорна ніч і хлюпотів дощ. Ми пробили дірку, але знайшовся донощик, конвоїри нам услід стріляли, чулися крики, зойки". Валентин сказав, що Марія в Харкові, вона залишилася тут. Точніше, не змогла втекти з міста. Спочатку плакала, боячися покарання, але потім заспокоїлася. Валентин сказав, що Борис тепер повинен перебратися від нього опіку над Марією в ці небезпечні і відповідальні дні. Такий обов'язок лякав Бориса. Він почав кричати на Валентина і дорікати за те, що той своєчасно не випровадив Марії з Харкова. Де тепер вона подінеться без батьків? Борис думав: раніше мене обвинувачували за зв'язки з непролетарськими елементами, за соціальний стан, а тепер обвинувачуватимуть за зв'язки з комуністами. Валентин виправдувався: "А хіба я знав, що вона з комуністичної родини? І що з того, що її батьки партійні? Для дівчини це може легко обійтися..."

6

Самопливом мешкання, в якому жила Марія, перетворилося на місце зустрічей героїв нашої повісті.

... Професор Іванов філософував. Він заспокоював юнацтво, вражене жорстокістю війни. Людські втрати не мають особливого значення. Люди завжди гинули. Головне — це загальний напрям життя, напрям історії. Виростуть нові люди, тисячі, мільйони, мільярди.

Марія почала неприродно кричати: "Це лицемірство, професоре! Ви санкціонуєте вбивства! І що це таке?"

Борис сказав, що то не її розуму діло.

Валентин залишався непохитним оптимістом. Треба лише пережити перехідний період, а тоді буде все гаразд. Він десь чув, що німецьким солдатам на прифронтовій лінії дозволено реквізувати потрібні речі лише кілька днів. Німеччина — це Європа. Європа не може бути гіршою від радянської влади.

Борис убачав лихо в тому, що радянська влада залишила людей напризволяще, незабезпеченими. Майже всі жили від получки до получки, а ось уже кілька днів немає ніякого забезпечення. Порушено навіть водопостачання. Люди приносять воду відрами.

Люди були підготовані до того, що нова влада каратиме причетних до радянської влади. Комуністи, звичайно, повтікали, але все ж таки хтось повинен відповідати за радянську владу.

... Коли Марія і Борис залишилися наодинці, Борис почав запитувати і розповідати. Він уперше признався, чому не став допризовником. Під час однієї комісії у военкоматі сталося таке. Коли лейтенант на хвилинку відлучився, Борис підняв палітурку своєї справи. На першому листку навскіс великими літерами було написано: "До армії не допустити". Почуття облеженія пройшло по всьому тілі. Борис вхопився за цю фразу, як за талісман. Треба було удавати, що він нічого не знає. Борис допильновував того, щоб його допризовна справа ніде не загубилася і мандрувала від военкомату до военкомату слідом за ним. Коли б допризовна справа десь загубилася, то Борис повинен був би зареєструватися в военкоматі за місцем проживання, і тоді б його забрали до армії. Якщо приходила чергова повістка з'явитися у военкомат, то все кінчалось тим, що Борисові говорили: "Можете йти додому".

Марія дивилася на Бориса допитливими і здивованими очима. Це було цілком нове і загадкове. Коли Борис крутився в Краматорську, в нього виникла підозра, що його допризовна справа десь загубилася в хаосі війни і, коли буде наказ всім чоловікам з'явитися у военкомат, то його вже на цей час підхопить військова хвиля. Одного разу Борис розговорився з працівником медичної комісії военкомату. З обличчя це була типова єврейка, років на два старша від Бориса. Виявилось, що вона студентка останнього курсу одного з харківських медичних інститутів. "Земляки!" Борис набрався сміливості. Єврейка виявляла співчутливе ставлення. З розмов виявилось, що вона рветься на схід. Як тільки її відпустять, вона відразу чкурне "в глуть країни". Було очевидним, що все тоне в хаосі, ні від кого ніякої відповідальності вже ніхто не вимагатиме. Кожний робить, що здумається, всі тремтять за власну шкіру.

Прийшов час, коли і Борис потрапив на мобілізаційний конвеєр военкомату. Допризовників приймали вже групами, а не поодиноці, як раніше. Медичний огляд. Наказують всім роздягтися догола. Група майбутніх бійців, цілком голих, зайшла в медичний кабінет. Їх зустріла харківська єврейка. Вона неприродно дивилася вгору, так, щоб бачити лише обличчя допризовників. Почуття ніяковості і сорому палило Бориса. Єврейка в білому халаті робила заспокійливі жести: мовляв, нічого страшного, в житті все буває. Балетним жестом руки Марія зупинила Бориса:

"То все цікаво... Але я тебе переб'ю... Я подумала про страшне і непотрібне опростачення. Навіщо це? Що це все значить? Результат нових обставин, грубості? Чому ти, Борисе, розповідаєш про це з захопленням?"

Борис відповів:

"Гострий момент життя... Нелегко боротися з опростаченням... Знаєш, запам'яталось, образно вкарбувалось в пам'ять: 'землячка' в

білому халаті, чорне волосся і чорні очі, нічого зайвого. Можливо тому, що в такій безглуздій ситуації вона повелася гідно і тактовно... А знаєш, Маріє, скільки я наслухався розповідей і нарікань на те, як у воєнкоматах військові насміхалися з жіночої і дівчачої соромливості. Як ти знаєш, війна викликала великий приплив дівчат до армії. У воєнкоматах не лише перед медичними комісіями, але і перед військовими дівчата повинні були з'являтися цілком голими. І от в умовах хаосу і безвідповідальності, використовуючи ситуацію, військові не піднімали голів, а обсипали дівчат грубими репліками і 'компліментами', навмисне їх затримували довше..."

Марія ніяковіла і червоніла, десь на дні її душі наростало обурення.

7

Люди ходять по вулицях Харкова цілими зграями, гуртами, як раніше ходили культпоходом у кіно, театр, музей. В гурті не так страшно. Після безпляного блукання містом Борис знову навідався до Марії.

За великими вікнами типова осіння мжичка. Погасає день, зникають контури міського пейзажу, лише зрідка блимають невеликі вогні.

Хто багатий на спогади, той неспокійно і активно жив. Марія в іншій кімнаті займається своїми справами. Спогади і підсумки немилосердно забили в груди. Вони воскресають один за другим і, наче опале листя, підхоплене вітром, злітають угору. Борисові лише двадцять два роки, але він уже має спереду пасмо сивого волосся. Наша країна має далеко більше законів, які забороняють, від тих, які дозволяють. Можна стати нецікавим, як у шостий раз бачений кінофільм "Чапаєв". Шевченко і російська література. "Ми вас виховали, ми на вас не шкодували державних коштів". Невже Софія була донором? "Вперед, народе, йди, бери гармати, революційно співай, завзято. Червоні лави переможуть всіх, червоні лави переможуть всіх. Нехай живе комуни і свободи стяг". Ми не зупинимося ні при яких умовах до того часу, поки не визволимо світового пролетаріату з капіталістичних лабетів. Тепер ми всі кар'єристи. Кожна війна приносить соляну кризу. Місяць зупинився над готелем "Спартак". "Ох и дает немец жизни!" То все було неправда: немає ніякої соціалістичної батьківщини, якщо все так швидко розсипалося. Перед війною було гасло: "Битимемо ворога на його ж території". В залізобетонне серце Донбасу летять і летять німецькі літаки. Колись Борисові ворожка говорила, що коли він не загине в двадцять два роки, то житиме дуже довго, а йому якраз тепер двадцять два роки. Під нами не земля, а катафалък. Головне гасло війни: "За Родину, за Сталина!" Уривок з вірша Леоніда

Первомайського: "Вона і він, вона і він — приспів таких балад..."

8

На мешканні Марії було призначене чергове зібрання, щоб разом іти в центр міста. Головні герої повісти прийшли зі своїми знайомими, так що склалося більше товариство.

... Харків огорнувся в темносірий колір осені. Чорніють стовбури дерев, далечінь вулиць затягається туманним вуалем. Складається враження, що всі головні події відбуваються на Сумській вулиці, вона стає майже непрохідною, на ній тісно, як у церкві. Коло будинку міської управи і напроти, коло довідкового бюро, постійно товпляться люди. Ще носиться в повітрі запах згарі, вдалині ще підіймається дим догораючих руїн. Біля спалених саперами Червоної армії будинків зупиняються мовчазні люди. На вулиці з'явилося авто з гучномовцем: грала музика, але хотілося плакати. Після музики передавалися нові розпорядження. "Призываем население города Харькова к полному спокойствию". В парку, недалеко від ветеринарного інституту, лежить труп забитого чоловіка. "Город Харьков находится прочно в германских руках... Городским головою назначен профессор Крамаренко... Следите за новыми распоряжениями". В парку Шевченка підлітки ганяються за жирафами, які вибралися з покинутого напризволяще сусіднього зоопарку. Кажуть, що якась жінка вдарила в обличчя німецького солдата. Розпорядження з гучномовця: "Все жидаы, начиная от четырнадцатилетнего возраста, должны носить на правой руке белую повязку с Давыдовой звездой синего цвета". Знову музика. Ніхто не знає, що таке Давидова зірка. Поминули пам'ятник Шевченкові. Професор Іванов попереджає, що треба йти обережно, бо авто літають без усякого закону вуличного руху. Гучномовець оповіщає, що той, хто вкаже, де більшовики заховали цінні частини з міської електростанції, отримає високу нагороду.

Більшість людей іде на площу Дзержинського. Близиться час, коли передаватимуть нові розпорядження. Їхало авто і забило чоловіка. Велетенська площа, як маком, укрита людьми. На балконі другого поверху будинку Харківського обкому партії ревів гучномовець. Джазова музика затихла, і німецькі жандарми вивели на балкон покритого білою матерією чоловіка. Вся площа завмерла від жаху, коли люди побачили, що жандарми прив'язують до поруччя балкону вірвовку з петлею. Професор Іванов стояв, як закам'янілий. Марія інстинктивно ще дужче стиснула руку Бориса. Майже всі люди відвернулися, щоб не бачити моторошного видовища, коли кати почали спихати з поруччя балкону свою жертву. Професор Іванов дивився вперед. Чоловік встигнув лише вигукнути: "Не виноват, спасите!"

РАДЯНСЬКИЙ БЮРОКРАТИЧНИЙ МОДЕЛЬ ПАНУВАННЯ*

Борис Левицький

5. Парти́йне керівництво у практиці

У партійній літературі й різних журналах, передусім у журналі "Парти́йная жизнь", а також у теоретичних органах компартій союзних республік систематично публікується інструктивний матеріал про реалізацію партійного керівництва в різних ділянках. Там подаються також точні описи діяльності партійних організацій у міністерствах, інститутах, на підприємствах, у колгоспах, профсоюзних організаціях, в армії і т. д. На підставі цих матеріалів можна детально показати, як функціонує партійне керівництво на різних відтинках. Щораз частіше появляються також книжки про партійне керівництво в соціалістичних країнах. Фахівець і взагалі кожний зацікавлений у тому, щоб пізнати радянську бюрократичну систему, не має жадної причини скаржитися, що, мовляв, бракує достатнього емпіричного матеріалу.

У цій статті ми обмежуємося лише кількома прикладами з різних ділянок. Насамперед, опишемо партійне керівництво *державними органами*. У західній літературі, присвяченій описові і функціонуванню державного апарату, є найбільше помилок, перекручень і неясности, головне тому, що вона трактує державну систему в ізоляції від політичної. Тим часом для панівної бюрократії обов'язковою є теза: чим політично важливіший і складніший відтинок, тим більше треба зміцнювати там партійне керівництво. З усіх частин політичної системи держава є найважливішою. Вона охоплює величезну кількість субструктур, організацій, інституцій з великою різноманітністю конкретних завдань та специфічних компетенцій, головне в сфері управління економікою.

Партійне керівництво державним апаратом концентрується

*Початок статті — див. "Сучасність", 1979, ч. 10.

передусім на керівництві найвищими органами влади: Верховна Рада СРСР та Верховні Ради союзних і автономних республік. Верховна Рада СРСР є найвищим законодавчим органом. Він обирає Президію Верховної Ради СРСР, формує уряд (Раду Міністрів), обирає Верховний Суд т. ін.

Основні напрямні діяльності Верховної Ради СРСР зформульовані в постановах з'їздів, пленумів ЦК КПРС, а також в інших партійних документах. У партійній літературі підкреслюється, що в тих документах ясно визначена суть нормотворчої діяльності найвищих державних апаратів. Основою радянських законів є вказівки та принципи, зформульовані в партійних постановах. У партійній літературі стверджується: цілий ряд законів Верховна Рада СРСР лише *затверджує*, вони перед тим опрацьовані в партійних апаратах і затверджені ЦК КПРС; на чолі всіх комісій Верховної Ради СРСР, які підготовують закони, стоять досвідчені партійні діячі; партійний апарат має право на цензуру всіх проєктів законів, він контролює кожний проєкт, висловлює свої побажання, робить відповідні поправки; депутати обох палат Верховної Ради СРСР — члени партії належать до "партійної групи депутатів Верховної Ради СРСР", яка підлягає безпосередньо ЦК. Одним з найважливіших завдань групи є персональна політика, за принципом "рекомендацій". Партійний апарат, перед засіданням новообраної Верховної Ради, виготовляє список рекомендованих осіб на всі керівні посади в апараті Верховної Ради, а також Ради Міністрів Радянського Союзу та інших керівних державних органів або інституцій. На першій сесії Верховної Ради СРСР "обирають" усіх тих рекомендованих кандидатів одногослосно.

Таким самим способом відбуваються "вибори" найвищих керівників державного апарату в союзних та автономних республіках. Партійний апарат діє, контролює і керує всією діяльністю найвищих державних органів через "партійні групи депутатів", позиція яких постійно скріплюється, особливо в республіках.

Наймасовішими є місцеві ради народних депутатів. 1974 року обрано понад 2 млн. депутатів. У Верховній Раді СРСР частка депутатів — членів партії становить 72,2%, а в місцевих лише 43,8%. Партійний апарат застосовує тут уже описану систему "формування" рад народних депутатів, до них входять також безпартійні, але лише такі, до яких партія має повне довір'я. У радах народних депутатів організуються, за наявності найменше трьох комуністів, партійні групи, які відповідають за партійне керівництво даної ради. Постійні комісії рад є найважливішими органами рад, і партійному апаратові вдалося вже багато років тому завести такий порядок, що головою постійної комісії може бу-

ти лише член партії. Партійні групи вимагають від працівників рад звітів, так само вищий партійний апарат, приміром, райком, має право вимагати від керівників рад звітів за їхню працю або влаштовувати спільні засідання для обговорення актуальних справ.

Коротко про керівництво такого вищого апарату державної влади як міністерство. Тут також існують первинні партійні організації з широкими компетенціями. Вони діють у рамках даного апарату, а в відділах, відомствах і т. п. існують первинні організації, якими керує партійний апарат даного райкому або міськкому. Партійна організація міністерства відповідальна за партійне керівництво в рамках своїх компетенцій. Її найважливіші завдання — дбати за поліпшення праці апарату міністерства, передусім, за дисципліну і "почуття відповідальности" за доручену справу в працівників; усі хиби парткомітет мусить негайно повідомляти вищий партапарат; первинна організація за допомогою семінарів, курсів і т. д. підвищує фахові кваліфікації працівників; вона має право вимагати і від міністра, щоб він звітував на засіданнях парткомітету або парторганізації за виконання плянів, постанов партії й уряду тощо. Персональні справи в міністерствах, державних комітетах належать до компетенції вищого апарату ЦК КПРС або ЦК союзних республік. Партійні комітети міністерств можуть лише посередньо впливати на такі рішення.

У всій позапартійній сфері обов'язковий принцип: організаційна структура партійної організації завжди допасована до організаційної структури даної організації, інституції, міністерства, заводу і т. д. Це мотивується тим, що партія мусить стежити за діяльністю на всіх відтинках, ніщо не може відбуватися без відома партії. Партійний апарат намагається здійснювати цей принцип дуже точно передусім у наукових інститутах та вищих школах, на заводах, у колгоспах та різних господарських установах.

На прикладі діяльності партійної організації в Комунарському гірничо-металургійному інституті (Україна) може бути показана практика "партійного керівництва" у вищих школах. Партійна організація цього інституту об'єднує 600 членів і кандидатів партії, частка партійних професорів і викладачів становить 46%, а серед завідувачів кафедр 74%. Найважливіше завдання партії — це персональна політика, добір кадрів. Такі питання вирішуються на засіданнях парткому первинної організації інституту. У статті секретаря парткому читаємо:

"Партком вивчав склад працівників інституту, розглянув резерв на заміщення посад, на посади рекомендовано чимало товаришів з резерву". Інше "вузлове питання" діяльності парткому

— це ідейно-політичне загартування кадрів: викладачі мусять проходити в міськкомі партії курси марксизму-ленінізму. Для керівного складу інституту створено "теоретичний семінар". Партійна організація чи партійний комітет вважає, що контроль — це не перевірка час від часу, "але повсякденна, продумана система аналізу результатів праці колективу". Вона реалізується такими формами: участь представників парторганізації у засіданнях ректорату, ради інституту та рад факультетів, нарад деканів і завідувачів катедр і т. д.; "обговорення в партійних органах (партком, партбюро) кандидатур на заміщення виборних і призначуваних посад науково-педагогічного та господарського персоналу"; на парткомі звітують про свою діяльність ректор, проректор, професори та інші відповідальні керівники; у парторганізації інституту обрано три комісії контролю: навчально-методичної роботи, науково-дослідної роботи та господарської діяльності.

Секретар парткому запевняє:

"Партійний контроль не означає применшення, ущемлення прав ректорату. Навпаки, він дав можливість посилити керівництво вузом, адже тепер воно міцно спирається на колективний досвід, авторитет та підтримку партійної організації. Велика і копітка робота партійної організації у здійсненні права контролю діяльності адміністрації позитивно впливає на поліпшення успішності студентів, активізацію виховного процесу" (за Є. К. Олійник, "Здійснювати право контролю" в "Комуніст України", 1976, ч. 5, ст. 77 і далі).

Одним з найважливіших завдань "партійного керівництва" є виховувати професорів та викладачів у дусі залежності від партійного апарату. Не раз робляться зміни на посадах навчального персоналу, дуже часто йдеться про чистки високих шкіл від таких педагогів, які для апарату стали невиконними, головне тому, що з тих чи тих причин не виконують партійних доручень. Для прикладу можна назвати таку чистку 1975 року в московських вищих школах. У вищій технічній школі ім. Баумана, Інженерно-технічному інституті геодезії, аерофотознімання та картографії не продовжено на вимогу парткомітетів договорів на працю різним викладачам, і мотивовано це тим, що ці викладачі "занедбували виховну працю серед студентів" ("Политическое самообразование", 1975, ч. 10, ст 96).

Існують конкретні інформації про масові маніпуляції системою "номенклятури" в наукових інститутах. Наприклад, у Москві номенклятура охоплює посади заступників директорів, керівників наукових підвідділів, старших наукових співробітників (див. статтю В. Ягодкіна в "Коммунист", ч. 11, червень 1972). Так само "атестація" трактується партійним апаратом як спеціально

важливий інструмент "добору кадрів" у наукових інститутах та вищих школах.

Якщо ж ідеться про економіку, то "партія", точніше партійна бюрократія, приписує собі найвищу відповідальність не лише за планування і взагалі розвиток економіки, але також і за хід щоденної практичної діяльності. Тут обов'язковий принцип: постійно удосконалювати партійне керівництво. Невдачі в господарських ділянках постають лише там, — кажуть нам, — де послаблюється партійне керівництво — це, так би мовити, "ідеологічне" пояснення численних провалів і щоденних хиб в економічному секторі. Партійна бюрократія не допускає таким способом дискусії на тему властивих системі причин таких невдач, а водночас робить за них відповідальними партійних діячів на місцях. Тут одна з найважливіших причин, чому на господарському відтинку партійне керівництво найменше ефективно і чому саме тут партія змушена толерувати різні форми відступу або, точніше, порушення формально обов'язкових принципів і норм партійного керівництва, про що буде ще мова. Обмежуємося тут короткою характеристикою партійного керівництва на заводах:

- партійна організація достосовується до організаційної структури заводу, щоб тримати під контролем усі відтинки адміністрації та продукції;

- партія підтримує "єдиноначальність" директорів чи генеральних директорів, керівників відділів і головних майстрів: вони мають право давати накази, які без дискусії мусять бути виконані. Але партійна бюрократія розуміє єдиноначальність "діалектично": керівники мусять бути зацікавлені в тому, щоб їхні рішення не йшли врозріз з партійними рішеннями і бажаннями, чим більше "спираються" вони на партію, тим краще можуть проявити свою єдиноначальність. (Цю "філософію" застосовують також при інтерпретації єдиноначальности командирів у радянській армії!!!);

- всі персональні питання можуть бути вирішені лише в порозумінні з парткомітетом. На заводах є чимало "номенклатурних" посад, призначення на інші керівні посади реалізуються через "рекомендації", які оформлює переважно відділ кадрів при адміністрації заводу;

- партійна організація реалізує своє право на контроль та перевірку в формі контрольних комісій, які можуть бути постійні або тимчасові;

- партійна організація несе відповідальність за керівництво заводською організацією, профспілки, комсомолом та іншими громадськими організаціями. Вона спрямовує, узгіднює всю контрольну діяльність комсомолу (його контрольна організація —

"комсомольський прожектор");

— партійна організація керує соціалістичним змаганням та діяльністю інших організацій, що діють на терені заводу, партія має здійснити скрізь свою роль "авангарду".

Часто можна натрапити на питання, чи в випадках, коли заходиться на конфлікт між партійною організацією і якимсь дуже знаним директором великого комбінату, який виявив себе не лише як фахівець, але користується підтримкою партійної верхівки, — чи в таких випадках партійний апарат має шанси вийти переможцем. Передусім, треба пригадати, що партія намагається конфліктні ситуації полагоджувати "профілактично". Директори заводів, як і всі вищі урядовці в міністерствах або професори й учені й взагалі всі кадри, "виховані" так, що вони наперед знають: конфлікт з парткомітетом, а тим більше з вищим партійним органом може означати лише одне — кінець їхньої кар'єри. Це стосується і до директорів великих концернів, навіть тоді, коли вони суб'єктивно переконані в слушності своїх позицій у даній справі і шукають мирних розв'язань. Доля директора Ростсельмашу, одного з найбільших підприємств сільсько-господарського машинобудування, яке продукує дві третини всіх радянських зернових комбайнів, що був визнаний не лише як висококваліфікований фахівець, але й мав політичний авторитет (він був делегатом XXIV з'їзду КПРС) — не є якимсь надзвичайним винятком. Коли він зайшов у конфлікт з партійним комітетом заводу і не хотів (напевно з слушних мотивів) робити поступки, партійний апарат домігся відкликання його з його важливої посади, і за одну ніч він став не-особою. Так кінчається кожен конфлікт із партійним апаратом, бо йдеться про оборону певних основних структур панівної системи, і партійна бюрократія діє в таких випадках безоглядно. Між такими урядовцями, як колишній цей славний директор Тимошенко і колишній голова Президії Верховної Ради СРСР та член Політбюро Микола Підгорний, який пробував проти волі апарату здати свою позицію згідно з законами і в його власному інтересі не відразу, а на найближчій сесії Верховної Ради СРСР, — нема різниці. Історія цієї системи показує і "вчить" радянські кадри, що чинити опір волі панівного бюрократичного апарату нікому, дослівно нікому, не виплачується.

Останній приклад партійного керівництва — в одній з найважливіших громадських організацій — *профспілках*. Як відомо, це організація, до якої де факто, мусять належати всі трудящі. У цій масовій організації члени партії становлять дуже маленьку частку. Відповідальними за партійне керівництво і тут є партійні групи, а одним з найважливіших їхніх завдань і тут є дбати за добір та розміщення кадрів. Партія обсаджує важливіші керівні

посади за системою рекомендацій людьми партійного апарату, передусім членами партії. Уже 1967 року серед працівників ЦК профспілкових організацій, частка комуністів становила 97,2%, серед голів та секретарів навіть 100%. Серед працівників профспілкових рад членів партії було 73,2%, а серед їхніх голів та секретарів знову ж 100%. Серед голів профспілкових комітетів республік, країв та областей їх було 98,4%. 1970 року обрано до керівних органів профспілок на різних ступенях 1,5 мільйона комуністів (Число членів профспілок було тоді трохи менше від 90 мільйонів).

Основне завдання профспілок — боротьба за виконання і перевиконання плянів, поліпшення дисципліни праці, організація соціалістичного змагання і т. д. Партійні групи відповідають за здійснення всіх постанов партії та уряду. Звичайно, частина завдань профспілок лежить в інтересах трудящих, — наприклад, охорона праці, допомога в різних соціальних ділянках. Але партійний апарат розглядає також профспілки інструментально, бачить у них не партнерів, а лише засіб для досягнення своїх завдань. 95% голів заводських профспілкових комітетів і всіх відділів профспілкових комітетів працюють без винагороди. Така чисельна організація, як профспілки, з мільйоновими прибутками, має лише 5% оплачуваних голів своїх організацій, які можуть повнотою присвятитися профспілковим справам. Економічні мотиви тут другорядні. Організація, керівники якої змушені для неї працювати після важкої щоденної заробіткової праці, автоматично позбавлена можливостей рішуче боротися за свої інтереси, а її сила домогтися своїх прав у працедавця-держави через це послаблена. Все це пов'язане з дуже складною проблемою соціального статусу трудящих у системі, яка пропагує фактично "рівність усіх громадян перед бюрократією".

У цій статті нема можливості точніше описати внутрішньо-консолідаційні пов'язання та інтереси панівного апарату — союзу виборного та призначеного партійного апарату і його вірних спільників поза партією. Ані робітники, ані службовці й колгоспні селяни не можуть у цих умовах мати своє легальне представництво, яке обороняло б їхні соціальні інтереси. Найважливіші форми боротьби за свої інтереси заборонені. Страйки та інші конфронтації трактуються як антирадянська діяльність. Згідно з приповідкою "Собаки найбільше кусають останнього" — найбільше на цьому терпить робітництво. Це не випадок, що саме воно розвинуло цілу низку "форм відхилення" від офіційних і напівофіційних партійних норм поведінки на місцях праці. Воно змушене через недозволену практику здобувати для себе "посвоєму" певні користі.

6. Підсумки. Суперечності системи

Радянську бюрократичну систему панування, з огляду на її відмінні риси, не можна порівнювати з подібними системами в минулому й сучасному. Вона відрізняється від політичних систем соціалістичних країн, хоча за останні роки помітні інтенсивні зусилля Москви в напрямі прискореного наближення політичних структур усіх соціалістичних країн до радянської.

Завданням статті було показати, принаймні в загальних рисах, хто є репрезентантом і носієм цієї системи і за допомогою яких інструментів панівна бюрократія намагається здійснювати тотальне керівництво суспільством. Повторімо ще раз: основою цієї системи є дві колони бюрократії.

Партійна бюрократія складається з виборного керівного апарату та призначуваного партійного апарату. Обидва ці апарати доповнюють один одного, при чому призначений апарат виконує дві важливі функції: він відповідає за партійне керівництво організаціями та інституціями (заводами, інститутами тощо), які підлягають йому безпосередньо, і, подруге, він відіграє вирішальну роль в готуванні ухвал ЦК. У цьому апараті концентруються найважливіші інформації про становище на місцях. Крім того, призначуваний апарат виконує функцію партійного "толкача", він алярмує вищі партійні органи, коли загрожує невиконання плянів або постають інші труднощі, щоб через втручання "згори" своєчасно допомогти перебороти кризу в загрозованих місцях.

Коли йдеться про найвищі керівні органи партії, то найважливішу роль відіграє фактично *Політбюро*, яке за станом на середину 1979 року нараховує 13 членів (з правом голосу) і 13 кандидатів. За статутом, найвищим партійним керівним органом між партійними з'їздами є Центральний Комітет. Його визначають як орган політичного керівництва, теоретичний та ідеологічний центр партії. Його діяльність можна схарактеризувати, між іншим, тим, що між XXIV (березень-квітень 1971) та XXV (лютий 1976) з'їздами КПРС відбулося 11 пленумів ЦК. Але практично вся влада концентрується в Політбюрі, яке відповідає за всю поточну політику партії, і це його рішення лежать в основі її поточної політики. Поміж обома останніми партійними з'їздами відбулося 215 засідань Політбюра. Керівним органом для поточної роботи партії є *секретаріят* (за станом в середині 1979 р. генеральний секретар Брежнев та 9 секретарів). Між останніми з'їздами відбулося 205 засідань секретаріату. За останні роки роль секретаріату в системі вищих органів змінилася в тому сенсі, що в процесі підготовки рішень Політбюра ЦК величезну роль відіграє секретаріят, який керує призначуваним апаратом ЦК (відділи ЦК);

тому взаємні пов'язання між органами, що вирішують, і тими, що готують рішення та відповідають за їхню реалізацію, є щораз більші і тривкіші. Серед 13 членів Політб'юра є, крім генерального секретаря, три секретарі ЦК. Між дев'ятьма кандидатами є секретар ЦК і водночас керівник міжнародного відділу ЦК. Симптоматичним для збільшення ролі партійних апаратів у системі партійного керівництва є кар'єра колишнього керівника загального відділу ЦК КПРС Костянтина Черненка, який від 27 листопада 1978 року є членом Політб'юра і буде, правдоподібно, наступником Брежнєва.

Серед 9 секретарів (без генерального), є, крім уже згаданих трьох керівників відділів ЦК, керівник відділу організаційно-партійної роботи, керівник відділу зв'язків з комуністичними та робітничими партіями соціалістичних країн. 5 керівників відділів ЦК належать, отже, до Політб'юра або секретаріату, решта 16 відділів мають своїх власних керівників, але підлягають безпосередньо відповідним секретарям ЦК. Донедавна вважалось, що найвище керівництво партії репрезентують Політб'юро та секретаріат; за останні роки можна зауважити зміцнення позиції відділів ЦК. Причина була вже названа: їхня роль в процесі підготовки та реалізації партійних рішень, їхня роль в партійному керівництві партійною базою та всією радянською політичною системою.

Дотепер ми свідомо уникали широких критичних зауважень про ефективність цієї системи панування і не звертали уваги на різні труднощі, з якими вона у власному суспільстві конфронтується. Тут обмежимося на тезах. Така форма, правда, утруднює глибшу аналізу, але водночас дозволяє доволі ясно сформулювати найкритичніші зауваження та звернути увагу на основні суперечності, соціо-політичні наслідки цієї системи панування та на її шанси.

1. Радянська бюрократична система панування спирається, як уже сказано, на дві колони бюрократії — партійний апарат і залежних від нього комуністів на керівних посадах у всій позапартійній сфері. Передумовою функціонування цієї системи логічно мусить бути стан, за якого комуністи на місцях праці є здисципліновані, згуртовані і готові без застережень виконувати свою зведену до виконавчих функцій роллю. Щоб такий стан здійснити і втримати, партійна бюрократія мусить витратити величезні матеріальні і людські засоби на те, щоб постійно контролювати й ідеологічно вишколювати масу членства. Партійна бюрократія знає, що передумовою існування і функціонування цієї системи, яка якщо мова про політичні рішення і владу, від членства не залежить, є послух комуністів супроти керівних органів та готовість виконувати доручення, тоді як партійна

бюрократія не має якихось суспільно-політичних зобов'язань супроти членів партії, бо все суспільство і партія так виховувані, що лише керівні кадри мають монополію на "науку про панування", лише вони знають, що треба здійснити, щоб досягнути коротко- чи довгохвильову мету. Партійна бюрократія свідомо того, що її незалежність від партійної маси може стати умовною, якщо буде послаблене керівництво партії, постійний контроль і політичне виховання членів партії — коштвна і не зовсім певна для бюрократії ситуація.

2. Механізми панування бюрократії не легалізовані законодавством, тут діє не офіційна, "не формальна" практика, яка, як досвід цього суспільства показує, дотепер ним визнається. Вона є основою панування, але й, хоч як гостро проти цього твердження радянські ідеологи протестують, й відходом від норм. Найважливіша функція такого "відходу" виявляється в ситуаціях, коли пляни, директиви, партійні доручення не можуть бути виконані і треба шукати "розв'язань з конечности", щоб вийти з біди. Такі "вимушені розв'язання" практикуються не тільки на низах. Панівна бюрократія теж мусить жити в згоді з такими "вимушеними розв'язаннями", бо їх диктує дійсність, і часами вони приносять навіть великі користі. Таким "вимушеним розв'язанням" є, приміром, толерування приватного сектора в сільському господарстві, і ось чому: 1,5% всієї сільськогосподарської площі, що належить до приватних присадибних господарств, продукує в Радянському Союзі 31% усіх м'ясних та молочних продуктів, 34% горюдини, 39% яєць і 59% картоплі! Різні форми "відходу" масово практикуються на підприємствах, у колгоспах й інститутах.

3. "Вимушені" дійсністю "розв'язання" стали в усьому господарському житті конечністю. Директори заводів приховують від держави свої резерви машин, інструментів та матеріалів (і робочу силу). Таке "вимушене розв'язання" забезпечує директорам (вони ж переважно номенклятурні працівники!) виконання плянів, хоча це завдає з погляду інтересів економіки як цілості великої шкоди. У більшості випадків славне "окозамилування" не є кримінальним злочином для особистої наживи директорів чи адміністрації, а власне таким "вимушеним розв'язанням", дуже часто в інтересі трудящих. Таку саму функцію виконують по сьгодні масово практиковані "приписки". Керівні особи на підприємстві, найчастіше майстри підприємств або бригадири в колгоспах і радгоспах намагаються такою метою роздобути засоби, щоб збільшити зарплату трудящих. У фахових західніх журналах були інформації, що "приписки" тепер сильно зменшилися, але це не так. Навіть орган Міністерства юстиції СРСР потверджував недавно, що становище на цьому відтинку не покращало. Знаходимо там опис суду над керівником однієї монтажної групи

в одному тресті в Менську. За допомогою "приписок" виплачено робітникам 3 500 карбованців (уся сума приписок становила 18 тисяч карб. Див. "Социалистическая законность", 1977, ч. 6, ст. 13). Російський оборонець прав людини Валерій Чалідзе, що живе тепер у США, описує солідарність між майстрами та робітниками; лише спільними їхніми зусиллями за допомогою "вимушених розв'язань" можна не тільки виконати різні продукційні завдання, але й дещо поправити зарплату працівників.

4. Ще важливішим для зрозуміння ефективності радянської бюрократичної системи панування є масове практикування "вимушених розв'язань" всередині партійної бюрократії, в її апараті. На першому місці треба поставити "формалізацію" всього партійного керівництва. Якщо ухвалено виконати якесь завдання, то на базі, на місцях праці, місцеві керівні органи, починаючи від міськкому й райкому, організують всякі комісії, підкомісії, комітети тощо під гаслом "швидко здійснити постанову". Угору висилаються звідомлення про число таких органів, число засідань, кількість присутніх, пропозиції різних товаришів, як дану постанову краще виконати, що треба негайно зробити, і т. д. і т. д. Ця метушня визнається як "мобілізація трудящих" для виконання даної постанови, вона задовольняє й середні та вищі ланки партійного апарату, бож є про що "конкретно" звітувати.

5. Треба спеціально звернути увагу на ще одну функцію хворобливого тяжіння творити нові й нові організації, інституції. Партійний апарат зацікавлений у тому, щоб шукати нових і нових союзників. Тут з'являються "ініціативні" комуністи, їм втокмачують, що вони належать до партійного активу, вони стають важливими особистостями в партійній і позапартійній системі. Цього потребує апарат, який таким чином поширюється і скріплює свою базу.

6. За останні роки відбулося оновлення партійних керівних кадрів. Давній тип примітивного, але "вольового" апаратника зник уже майже зовсім з політичної сцени. В апаратах працюють фахівці, дуже часто вчені, партійний апарат кокетує з здібними й освіченими комуністами. Але, з другого боку, передумовою діяльності тих кваліфікованих нових працівників є достосування до обов'язкових норм і законів поведінки й діяльності бюрократичного апарату. Це стосується й до тих учених, які працюють у партійному апараті. Вони мають дещо відмінну позицію від їх колеґ по інститутах, вищих школах. Їхнє завдання є допомагати в процесі підготовки різних рішень, але і вони мусять орієнтуватися на таку норму поведінки, як "партійність", себто така поведінка, яка не переходить меж, толерованих радянською бюрократичною системою. А якщо говорити про ставлення

партійної бюрократії до вчених взагалі, то воно не раз сформульоване офіційно: їхнє завдання — відповідати на питання, як треба краще, ефективніше застосувати у практиці різні постанови партії, а не на питання, що треба робити, бо це справа партійного керівництва. Виняткову позицію мають лише дві групи вчених та експертів. Поперше, частина спеціалістів з міжнародної політики, що в різних спеціальних інститутах готують для ЦК безпосередньо або через державний апарат різні експертизи та інші опрацювання, брані до уваги при підготові рішень. Ще важливішу роль відіграють військові експерти, бо революція в військовій техніці та доктрині створила таку ситуацію, що керівництво мусить в інтересах безпеки держави, прислухатися до їхнього голосу.

7. Панівна бюрократія в Радянському Союзі своїм складом багатонаціональна, хоча на керівних посадах переважають росіяни. До них провід має більше довір'я і тому протегує їх зовсім явно. Панівна бюрократія, а зокрема центр партійної влади, партійний апарат, керує і національними стосунками. Про це пишеться в партійній літературі зовсім одверто, ці стосунки розвиваються не спонтанно, а під впливом постійного втручання партії й держави. Партійний апарат — це той центр, який вирішує питання про усунення національних мов з високих шкіл, зокрема фахових шкіл. Він сприяє відповідному "регулюванню" міграційних процесів, щоб, навіть усупереч економічним інтересам, "інтернаціоналізувати" союзні республіки. Цей апарат дбає за те, щоб ніколи не ставлено на обговорення питання боротьби з російським "буржуазним націоналізмом" або питання про критерії, на які має спиратися співпраця між підрадянськими народами. З цинізмом покликається бюрократія на Леніна, вибираючи з різних, часто суперечливих цитат те, що їй вигідно, і промовчує ті місця, які звучать сьогодні як критика сучасного бюрократичного моделю панування (див. хоч би зауваження Леніна до першої радянської конституції). Але, як ми бачили, не зважаючи на всі свої "клясові" інтереси, панівна бюрократія не є і не може бути гомогенною. Як осередок політичної системи вона зацікавлена в солідарності, в консенсі, і тому зорієнтована на, в міру можливості, безконфліктні ситуації в партійному апараті при керівництві суспільством. Але історія, також і останніх років, показує, що бажана безконфліктність є утопією. Конфлікти не можуть не бути для цієї системи перманентним супровідним явищем. Незалежність панівної бюрократії від суспільства, брак демократичних механізмів порозуміння й обміну думок поміж панями та народами не перешкоджають тому, що різні представники бюрократії, не зважаючи на "обов'язкові засади гри", шукають на відтинках, за які вони відповідальні, "вимушених розв'язань", у даному випадку, щоб зм'якшити шовіністичну

політику в національному питанні. Справи Шелеста, Мжаванадзе та багато менше або зовсім не відомих конфліктів показують, що і в партійному апараті існують непорозуміння в таких питаннях, як русифікаторство і свідомо плянова ставка бюрократії на русифікацію, на ренегатів.

Що такі конфлікти існують, potwierджують також події, зв'язані з новою конституцією. Під час (довголітньої) дискусії над проектом конституції* одна група обороняла права республік, висувачи тезу, що сталий розвиток республік має характеризувати етап переходу до комунізму; інша, набагато численніша, була за ліквідацію республік і potwierдження в новій конституції теперішнього стану, а саме, що радянська держава — унітарна; більшість обороняла "федеративний" характер держави, при чому серед цієї групи були ще різні "підгрупи".

У своїй промові під час проголошення нової конституції Брежнев звернув увагу на групу "товаришів", які письмово вимагали "ввести до конституції єдину радянську націю, ліквідувати союзні, автономні республіки або різко обмежити суверенність союзних республік, позбавивши їх права виходу з СРСР, права на зовнішні зносини. У тому ж напрямі йдуть пропозиції ліквідувати Раду Національностей і створити 'однопалатну Верховну Раду' " ("Радянська Україна" від 5 жовтня 1977). Брежнев став у позу оборонця тих прав, хоча і громадяни СРСР і всі поза Радянським Союзом добре знають, як ті права в дійсності виглядають. Вся забриханість вождя радянської бюрократії проявляється в тому, що тих, які хочуть зробити вжиток з цих прав у союзних республіках, саджають до тюрем і психушок, а тих, що пропонують ліквідацію "союзної" держави і знищення цих ще на папері наявних "здобутків" соціалізму, називає товаришами, які лише роблять помилки. Конфлікт у цій справі існує всередині бюрократії вже віддавна. Його провокує з успіхом російська шовіністична бюрократія, яка на всіх відтинках партійного апарату — упривілейована.

8. Кінцеве зауваження важливе тим, що воно пояснює причини дуже важливої і характеристичної прикмети радянської бюрократичної системи панування: її щільний союз з репресивними органами. Джерела цього союзу впливають уже з самої доктрини партійного керівництва всією системою, всім суспільством. У кожному суспільстві, як і в СРСР, є не лише одиниці, але і цілі групи, які з соціальних, національних, релігійних або інших причин заперечують партійне керівництво. Є й групи, які більше або менше явно засуджують систему. Якщо застосувати тут останніми

*Дискусія відбувалася в вузьких колах фахівців, і вплив її на остаточне рішення був мінімальний.

часами в Радянському Союзі улюблений системний підхід, то можна сказати, що в Радянському Союзі тут маємо справу з середовищами й цілими групами, які не можуть бути об'єктом партійного керівництва. Що ж тоді діється з вимогою бюрократії на тотальне керівництво? Це питання важливе ще й тому, що 40% партійних організацій КПРС нараховують менше як 15 членів! Статистика соромиться назвати число організацій, членство яких відповідає статутівому мінімумові — трьом особам. Це означає, що є цілі відтинки суспільства, які не можуть бути охоплені партійним керівництвом просто тому, що партії тут бракує персоналу.

Саме тут лежить причина, чому цей бюрократичний модель панування не може існувати без сильно розбудованих органів репресій, які виконують у Радянському Союзі важливішу роль, ніж лише охорона держави від ворогів, шпигунів і т. д. Партія просто "делегує" своє дещо змодифіковане "партійне керівництво" органам безпеки стосовно тієї частини суспільства, яка або не може бути охоплена "партійним керівництвом", або не хоче його визнати. Це не означає, що КГБ має сьогодні в Радянському Союзі таку владу, як перед 1953 роком, що він контролює партійну бюрократію. Такі твердження походять головне від тих, хто не вміє аналізувати факти сучасності, чия "метода" — проєкція минулого в сучасне (їхній антипод — це ті, що сучасне проєктують у минувшину, типова й обов'язкова метода для радянських партійних "істориків", а також для деяких наших емігрантських).

Але одне є певне: формально діє 20 відділів ЦК, які відповідають за "партійне керівництво" суспільством, фактично — будьмо трошки цинічні — є ще один двадцять перший "відділ ЦК", на чолі з Андроповим та його "хлопцями" — КГБ; без нього "партійне керівництво" суспільством було б не "тотальне" і дуже проблематичне. Лише так спроможна триматися разом одна система, розпад якої може фактично прийти з кінцем монополії бюрократії на партійне керівництво. Відмовляємося від прогноз на цьому місці. Цю коротеньку аналіз закінчимо песимістичною діагнозою Рудольфа Баро:

Радянський Союз має догматично заскорузулу, непоінформовану бюрократію, більшість членів якої не має жадної дистанції до їхньої ролі і в подивугідній наївності свою ментальність достосування до вимог кар'єри підносить до рівня філософії. Неусвідомлені елементи, зв'язані з традиціями періоду Сталіна, переважають ще сьогодні у верхівці. Якщо не дійде до глибоких суспільних зрушень, багато людей їхньої школи буде їхніми наступниками, так що загальний процес поступу буде просуватися лише розпачливо помалу. Кращі елементи радянського суспільства будуть скуті, позбавлені ініціативи, озлоблені.

Увага, півживі! Вийшла книжка про півмертвих

Богдан Струмінський

Книжка М. К. Адлера "Велзька та інші мови на вимерті в Європі"* відштовхує читача вже першими уступами, в яких автор називає пруську мову слов'янською, про полабську і поморську каже, що вони згинули під натиском німецької в XIX ст. (хоч перша вимерла в XVIII в., а друга животіє собі затишно як кашубська говірка польської мови), ставить відмертя латини на рівні з відходом у минуле давньої форми теперішньої греки, каже, що польська, чеська і словацька мови були заборонені під Австрією і Угорщиною (коли, пробі?) і т. п. Невже ж і німецька наука, яка вела перед до 1914 р. Grundriss-ами на всякі теми, зійшла нині, після версальського упадку, гітлеризму і десятиріч американізації до рівня охлократичної популяризації? Але тема книжки все таки приваблює дочитати її до кінця, особливо читача, який пам'ятає слова О. Павловського з 1818 р. про "исчезающее наречие" (малоросійське) або "ни живой, ни мертвый язык", чи слова А. Метлинського з 1839 р. про те, що "южнорусский язык со дня на день забывается и молкнет" і що "уже наша мова конає". Можна ствердити з приємністю, що українська мова досі не сконала, хоч і не можна назвати її повнофункційно живою. Тому й Адлерові смертні засуди, винесені в його книжці всім кельтським мовам, баскській, ретороманській, фріюльській, фрізькій, провансальській, лужицьким (з яких робить він одну), їддші і лопарській (ляпляндській), не конче здійсняться.

Але що таке смерть мови? На жаль, автор цього, як і багато іншого, не пояснює. Латина мертва і пруська мова мертва, так? Але чому ж тоді тисячі філологів і духівників таки латиною ще говорять і пишуть, а пруської ніхто вже не вживає? Чому корнську пробують відродити, а полабської ні? Отже, є мови більш і менш мертві, воскресимо і невоскресимо. Коли воскресимо? Мабуть, коли є з чого воскресати (є численні записи, розвинена слівня, добре знана структура), є кому (є нація або професійна група, зацікавлена в воскресенні), є для чого (для створення національної мови воскреслої нації, як в Ізраїлі, або для міжнародного спілкування вчених чи церковників). Проте досі вдалося воскресити з успіхом тільки одну мову, і то там, де вже, раз, згідно з Писанням, сталося чудо Воскресіння. В інших країнах такі чуда не траплялися. Українська земля, приміром, є достеменним кладовищем

*Max K. Adler. Welsh and the Other Dying Languages in Europe. A Sociolinguistic Study. Гамбург, 1977.

різних іранських, тюркських і східногерманських мов, з яких ні одна не воскресла, бо вже нема кому і з чого воскресити їх. Про українську можемо сказати: з чого було б, бо написано вже цілу зливу книжок нею і про неї, але чи було б кому і для чого? Тому краще не експериментувати з гібернізацією мови, як це нині робить населення Києва, Харкова і інших міст.

Від смерті треба відрізяти деградацію до наріччя. Може це статися навіть з великими мовами з великим минулим, як провансальська (10 мільйонів мовців за Адлером). Це, мабуть, реальніша загроза для української мови, ніж звичайне відмертя.

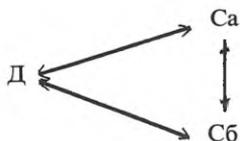
А чому мови відмирають або деградує? Адлер відповідає: "Мова виживає доти, доки її носії цього хочуть, все одно, чи держава їй сприяє, чи супротивиться" (ст. 50). Того, наприклад, що в Києві українська мова майже мертва, а у Львові жива, не можна пояснити ставленням держави, бо воно однакове в обох містах; причиною є тільки брак волі українців її вдержувати в Києві і наявність такої волі у Львові.

Багато дає наздогад приклад Ірландії (що цікавить українців щонайменше від часів "Чудацьких думок про українську національну справу" Драгоманова, 1891 р.). Мова там загине, не зважаючи на відродження державності і допомогу уряду в її рятунні. На жаль, Адлер не дає задовільної відповіді, чому так діється. Особливо бракує доброї статистики. (Напр., який відсоток знав мову в 1921 р.? Адлер дає тільки теперішній стан). Чи не дивно, що з усіх націй і мов найслабкіші кельтські? Тільки одній кельтській нації вдалося відродити свою державність, а жадній не вдалося відродити мови. Чи кельти не вичерпали себе в експансії між VIII і III ст. перед Хр., так що вже не лишилося в них снаги? Якщо існує біоритм окремої людини (дні припливу і відпливу енергії), чи нема його в житті цілих етнічних груп або рас, при чому дням і тижням відповідають віки і тисячоліття?

Адлер багато говорить про двомовність (рівнорядність двох рідних мов), яка є ознакою смертельної хвороби однієї з мов двомовника. Багато психотехнічних дослідів виявляє зменшену мовну спроможність двомовних. Справа очевидна. Замість простого лінійного відношення:

Десигнат (Д) $\leftarrow - \rightarrow$ Слово (С)

двомовний мусить думати й говорити в трикутнику (де Са — слово однієї мови, Сб — другої, рівнорядної):



Мало хто витримує безкарно таке обтяження. Постають звичайно мовні каліки, неспроможні на багатий, соковитий і тонкий вислів

жадною з двох мов. Єдиним здоровим станом людини є основна одномовність, тобто додавання чужих мов (знаних поверхово — С2, С3, С4...) до однієї, рідної (С1), і то тільки тоді, коли С1 вже достатньо сильна:

$$\begin{array}{l} \leftarrow - \rightarrow C2 \\ D \leftarrow - \rightarrow C1 \quad \leftarrow - \rightarrow C3 \\ \leftarrow - \rightarrow C4 \text{ і т. д.} \end{array}$$

У такій ситуації рідна мова є єдиним посередником між зовнішньою дійсністю та чужими мовами. Наперед обмірковуємо блискавично справу по-своєму, а потім перекладаємо, наскільки вміємо, чужими мовами. Або читаємо по-чужому, перекладаємо в думці на своє — і розуміємо, тобто відносимо до Д. Безпосередній перехід

$$D \leftarrow - \rightarrow C2$$

у людей, що довго живуть за кордоном, неминуче веде до занедбування і спотворювання цього основного, власного С1, яке забезпечує людині повноту думки і вислову.

Можливо, що часте відрікання від менш практичної, шанованої або виробленої з двох рідних мов є природною обороною організму від хворобливого стану двомовности. Українська нація перебуває в такому стані від Х ст. (коли Володимир Святославич перейняв болгарську мову літургії, канцелярії і літератури), але ніколи цей хворобливий стан не був такий масовий, як тепер. Наслідки не можуть бути благодатні.

Оскільки статистика Адлера мене не задовольняє, постараюся її доповнити. Колись я дійшов висновку на східноєвропейському матеріалі, що чим менше нормально розвинена мова (отже, виключаючи українську), тим більше вона щорічно потребує назв нових книжок на мільйон мовлян: 290-370 для 15-32 млн. мовців, 440-540 для 7-10,5 млн., 600-700 для 1-4 млн.* Коли тепер звернемося до дуже добре розвиненої, але дуже малої ісландської мови (218 тис. мовців у 1975 р.), побачимо, що в 1974 р. видано нею 533 назви книжок, а в 1975 р. аж 753. Всі видавані в Ісландії книжки виходять виключно по-ісландськи. Пересічно це 643 книжки. У перерахунку на уявний мільйон ісландців це було б 2.855 (643: 0,218 млн.), себто на 100 тисяч мовців 285,5, на 10 тис. — 28,5 книжки.** Таким чином ми одержали прилад міряти стан

*Б. Струмінський. Соціолінгвістична позиція українщини (а не "українства", як "виправив" редактор) в слов'янській групі мов, "Українська книга" (Філадельфія), 1977, ч. 4, ст. 87.

**Пор. Ю. Ш. Життя в Рейк'явіку (або незалежність — і що завтра?), "Сучасність", липень-серпень 1979, ст. 173: (Рейк'явік) "хвалиться найбільшою в світі кількістю... виданих книжок у відношенні до кількості населення".

здоров'я дуже малих мов з кількістю мовців нижче 1 млн. Зробім порівняння:

<i>Здорова мова</i>	Кількість мовців у тисячах	Кількість назв книжок у 1976 р. (пересічна 1974-75 рр.)	Кількість книжок на 10 тис. мовців
Ісландська	218	643	28,5
<i>Нездорові мови</i>			
Ретороманська	50	29	5,8
Баскська в Іспанії	250	116	4,6
Ірландська	700	48	0,6

Як видно, мала ретороманська мова (яка кількісно навіть збільшилась з 47 тис. мовців у 1941 р. до 50 тис. у наш час), ще розмірно найменше хвора, завдяки піклуванню швейцарської держави і твердості мовців (верховинці взагалі твердіші від долинян, пор. "Хроніку опору" В. Мороза). Але ця менша хворість все таки далека від ісландського здоров'я.

Варто ще показати динаміку книжок деякими мовами, описаними Адлером (за статистичними річниками ЮНЕСКО). При ірландській мові подаю в дужках книжки, видавані в Ірландії по-англійськи.

<i>Мова</i>	<i>Кількість мовців</i>	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976
Ірландська	700 тис.	42 (181)	64 (278)	41 (425)	50 (565)	61 (485)	43 (512)				51 (293)	48 (585)
Баскська в Іспанії	250 тис		50	56	58	73	70	69			95	116
Рето-романська	50 тис.	31	38	29	17	25	17	28	30	53	20	29
Фрізька в Голляндії	320 тис.					41						
Лопарська в Фінляндії	2,5 тис.									1	1	

Видно тут усе більший занепад ірландської мови на тлі прогресу англійської в їхній країні, зате зріст мови басків (її коефіцієнт здоров'я, міряний книжками, подвоївся з 2,3 у 1970 до 4,6 у 1976 р.). Можна погодитися з Адлером, який дає баскській мові шанси довшого життя, ніж більшості інших у своїй книжці. Баски також здебільша верховинці, як ретороманці.

Чи не перенести б столицю України до Космача?

НОВЕ ЗАТУШКОВУВАННЯ «БЕРЕЗОЛЯ»

Попова Л. Г. *Олександр Сердюк*. Київ (в-во "Мистецтво"), 1979, 128 ст.

Темою книжки мала б бути розповідь про творчість визначного українського актора Олександра Сердюка. Але його творчого портрета ця книжка не дає, а, насамперед, "піднімає", як можна вище, Харківський театр ім. Шевченка, діяльність М. Крушельницького в ньому та "знижує" діяльність "Березоля", в якому Сердюк зформувався як актор. Уже вступне слово Юрія Станішевського не згадує жадним словом Леся Курбаса, але зазначає про "героїчно-романтичний напрям, що став вирішальною стильовою ознакою акторського мистецтва Харківського театру ім. Шевченка" (ст. 4).

У середині книжки слово з цього приводу надано самому Сердюкові, що, солідаризуючися з Станішевським, підкреслює: "Розцвіт Харківського театру ім. Шевченка в період, коли ним керував Крушельницький, безумовно, найяскравіший" (ст. 58). І, нарешті, підсумовує (в стилі стереотипу) автор книжки: "Справжній творчий колектив ніколи не відриває себе від народу, від історії його звершень, від життя. Це твердження характерне і для Харківського театру ім. Шевченка". І кілька фраз пізніше: "Шевченківці завжди шукали сценічний еквівалент часу в емоційній насиченості вистав, в їх філософській силі" (ст. 104).

Найбільшу частину книжки складають враження Л. Попової про численні ролі Сердюка в драмах радянських авторів повоєнного часу, досить говориться про самі часи війни (де, наприклад, російські генерали Ватутін, Румянцев, Шукін та Ларюшин ведуть наступ на Київ, а "сердюцький" загін акторів потішає їх по частинах... "Шельменкденщиком" Г. Квітки-Основ'яненка, ст. 78) та про доберезільський період життя актора. Самому "Березолеві" мав би бути призначений розділ "У театрі, народженому на весні". Тільки 11 сторінок! Та й то тут говориться про дружбу "Березоля" з 45-ою Волинською червонопрапорною дивізією, дуже загально про створення мистецького об'єднання Березіль (МОБ), про нагородження "Березоля" золотою медалею на міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі 1925 р., про Харків 1926 р., про першу декаду... грузинського мистецтва й літератури в цьому місті, але про виконання Сердюком ролей у "Березолі" майже нічого. Лише в двох фразах згадано про його ролі Романа Кошарного й Мусія Копистки в п'єсах М. Куліша "Комуна в степах" та "97" (ст. 52) та про "завзятого хлопця з зіркими очима" — Васьки Огорока (ст. 53) в п'єсі "Бронепоезд 14-69" Вс. Іванова.

Метеорично також згадано його роллю Гайдая в "Загибелі ескадри" О. Корнійчука, хоч прем'єра цієї п'єси відбулася вже тоді, коли надхненного ініціатора "Березоля" Курбаса увільнено від праці мистецького керівника.

Нема жадної аналізи ролей Сердюка в "Березолі", за винятком уже пізніше поданого короткого порівняння його двох ролей Сави Чалого в драмі І. Карпенка-Карого (в "Березолі" 1927 р. та в Театрі ім. Шевченка 1958 р.). Чи ж можна говорити про героїчну романтику образів Сердюка в "Березолі", не аналізуючи в деталях (крім щойно згаданого Сави Чалого) його Ярему з "Гайдамаків" в інсценізації Курбаса, Тома Кітлінга ("Секретар профспілки" за Л. Скоттом), графа Д'Апремона ("Жакерія" за П. Меріме) чи Фієско ("Змова Фієско в Генуї" Ф. Шіллера) та ін. Ці ролі надто багато важили в акторському доробкові Сердюка і в мистецтві всього "Березоля" взагалі.

Натомість у цьому розділі про цей театр сказано, що він... "чимало збочував на стежку формалістичного трюкацтва. Підводила недостатня політична й художня зрілість" (ст. 48). Що це? Про Курбаса сказано, що в нього недостатня художня зрілість! Чи часом автор книжки не наслідусь "театрознавців" того періоду, коли ім'я Курбаса згадувалося лише для того, щоб оганьбити великого реформатора нового українського театру? На жаль, це говорить не тільки автор. На цій же сторінці наведено слова Сердюка про те, що Курбас витрачав багато часу на непотрібні шукання в утворенні пустої беззмислової форми. І нижче, що він намагався продовжувати репертуарну лінію Садовського. Про нові революційні прямування Курбаса в театрі й не згадано. Ця революція, вже за словами Попової, розпочинається тільки з вистави "Загибелі ескадри" Корнійчука, де "творці спектаклю відкидали конструктивізм, формалізм та ускладненість умовного реалізму" (ст. 54). І якби не коротка згадка Сердюка про Курбаса-режисера, що вимагав від творчого складу "Березоля" т. зв. "акторського приносу" на пробу і стислої фрази авторки, що Курбас надавав акторові всі можливості самостійної праці, весь розділ книжки "У театрі, народженому на весні" був би майже непотрібним....

Головну увагу Попова приділяє ролям Сердюка в позаберезільському періоді. За кількома винятками, це його численні соціалістичні позитивні герої. Якщо авторка не могла бачити березільських ролей Сердюка і мала б спиратися на джерела, то тут уже її перший обов'язок детально аналізувати сценічні образи актора... Як же їх характеризується? Кілька прикладів. Про Богуна ("Богдан Хмельницький" Корнійчука) зазначається, що він стоїть... "у гордому звороті голови на міцній шиї" (ст. 63); Микита ("Дай серцеві волю" М. Кропивницького) бачиться... "у владному звороті постаті (ст. 66); Демчинов ("Перед грозою" П. Маляревського) — "могутня постать з гордою головою" (ст. 67); Павленко ("Перший гріх" О. Коломійця) — "задумливий і кременний" (ст. 68); Гроза ("Сторінка щоденника" Корнійчука) — "рудий

велетень” (ст. 79); Шульга (“Молода гвардія” за О. Фадєєвим) — “могутня постать” (ст. 82); Байков (“Дарую тобі життя” Д. Валєєва) — “він стоїть кремензний, розпрямивши плечі” (ст. 92); Кругляк (“Макар Діброва” Корнійчука) — “велетень-красень” (ст. 93); Вермішев (“Своєю дорогою” Р. Ібрагімбекова) — “людина міцно збудована” (ст. 95); Чумаченко (“Місія містера Перкінса у країну більшовиків” Корнійчука) — “кремензний” (ст. 99) і нарешті, Каравай (“Таблетку під язик” А. Макайонка) представлений аж тричі, як “кремензний, енергійний” (ст. 100), як “кремензний, великий” (ст. 103) і як “міцно-скроєний” (ст. 103)... Колись бачилося сорокарічного Сердюка як Богуна в “Богдані Хмельницькому”. Так, кремензна постать! Але чи не ліпше було відразу сказати про зовнішні дані Сердюка і знайти потім щось відмінне в його кожній ролі, ніж безліч разів удаватися до нудних повторень з тими самими епітетами?..

Книжка Попової, оминаючи ознайомити читача з майстерністю творчого процесу Сердюка (дуже мало сказано і про методу праці його як педагога з майстерности актора в Харківському інституті мистецтв), проте не забуває сказати про його обов’язки як члена Радянського комітету захисту миру, як заступника голови Харківського обласного комітету захисту миру, як члена Комітету шевченківських премій першого скликання, як заступника голови правління, а згодом — голови правління Харківського міжобласного відділу Українського театрального товариства, як голови зональних комісій республіканських оглядів на крашу виставу, як члена художньої ради Міністерства культури СРСР і як делегата XII, XVII, XVIII, XIX і XXII з’їздів Комуністичної партії України.

Книжка має чимало помилок, що показують поверхову обізнаність автора на українському театрі. П. Сакаганський ніколи не входив до складу Театру Садовського (ст. 24); 1931 р. Харківського театру ім. Шевченка не існувало, а був театр “Березіль” (ст. 87); п’єса “Напередодні” написана не російським театрознавцем і літературознавцем Адріаном Піотровським, а письменником Олександром Поповським (ст. 112; цю ж помилку повторено в репертуарному списку ролей Сердюка в “Березолі”, ст. 124); ім’я актора Петлішенка (брата І. Мар’яненка) було Марко (ст. 116); вистава “Секретар профспілки” в “Березолі” була створена не за Е. Сінклером (ст. 124), а за романом його сучасника Лєроя Скотта (Leroy Scott) “The Walking Delegate”; “Енеїда” й “Мартин Боруля” ніколи не йшли в “Березолі” (тут знову є тенденція звести діяльність “Березоля” до етнографічно-побутового явища). Не згадано зовсім у списку ролей Сердюка в “Березолі” чоловічої його ролі романтичного Мокія (“Мина Мазайло” М. Куліша); не Курбас ліквідував МОБ, а його змусили урядові чинники звести діяльність до одного театру і студії при ньому... (ст. 47).

У книзі взагалі сила недоречностей. Лише один приклад (ст. 38). Авторка цитує слова Сердюка, що на Байковому цвинтарі в Києві на

могилі професора вокалу Олени Муравйової поставила надгробок її учениця, меццо-сопрано Лариса Руденко, солістка Київської опери. Нащо авторка ввела цей факт? Про кого пише Попова, про Муравйову, Руденко чи про Сердюка?..

Хоч Станішевський у вступі (ст. 4) привінює виконавські традиції Сердюка до М. Садовського й І. Мар'яненка, хоч сам актор признавався, що він "реалістичний актор" і що його улюбленим педагогом був Олександр Загаров (ст. 36), проте, романтику і героїку ("наймогутніші чари театру" за висловом самого Сердюка ст. 55) він *найбільше* розвинув саме за Курбаса в "Березолі". Цього він не мав мужности сказати. Не сказала цього й Попова, а воліла (йдучи за Сердюком та партійними бюрократами) "затемнити" якомога більше діяльність Курбаса для наступних поколінь і "висвітлити" як можна більше діяльність Крушельницького й Харківського театру ім. Шевченка...

Валеріян Ревуцький.

Збірник статей про творчість Яра Славутича

ТВОРЧИСТЬ ЯРА СЛАВУТИЧА. Статті й рецензії. Упорядкував Володимир Жила. Видання Ювілейного комітету. Едмонтон, 1978, 432 ст.

У збірнику вміщено 30 статей про літературну творчість Яра Славутича, 82 рецензії та 19 статей різного змісту.

Статті й рецензії, надруковані в цьому збірнику, не тільки дають багатий матеріал для дослідження поетичної творчости Яра Славутича, а й, як слушно відзначає упорядник збірника Володимир Жила, "віддзеркалюють сучасний стан літературної критики поза Україною".

Перший розділ збірника відкривається статтею Жили "Правдоносець". Автор звертає головну увагу на те, що Славутич у своїй поезії та в своїх статтях виступає як "вірний літописець трагічних подій, свідок нищення української новітньої літератури". М. Щербак у своїй статті "Полум'яне слово" дає загальний огляд поетичної творчости Яра Славутича. В. Державин у статті "Поезія Яра Славутича", аналізуючи перші чотири збірки поезій Славутича, особливу увагу звертає на збірку "Спрага", вважаючи, що вона "свідчить про послідовне наближення до інтегрального клясицизму". Натомість П. Маляр у статті "Емоція та рація", проаналізувавши поезії Славутича, включаючи збірку "Маєстат", заперечує приналежність Славутича до

"неокласицизму" і вважає, що поетові "притаманна барокова національна своєрідність". Е. Райс ("Поезія духового подвигу") твердить, що поезія Славутича "живиться враженнями від архитворів літератури й мистецтва може більше, ніж від дійсного життя". Райс уважає, що в особі Славутича "український неокласицизм містить ті обидві, у виконанні яких стала на заваді Зерову та його групі їхня трагічна загибель". Б. Рубчак ("Людина дії — людина чину — поет"), даючи найвищу оцінку збірці "Спрага", заперечує твердження Державина, що ця збірка є вияв українського неокласицизму, і називає її "вицвітом першорядного експресіонізму". Юрій Бойко ("Нотатки на берегах поезій Я. Славутича"), визначаючи потяг поета до неокласиків, все таки вважає, що в ґрунті "наш поет є реаліст". У збірнику вміщено дві статті Богдана Романенчука. У першій ("Поетична творчість Яра Славутича") критик, аналізуючи поезії з історичною тематикою, твердить, що Славутич є "сучасний романтик героїчного, романтик героїзму, але героїзму спокійного й холодного". Цю думку Романенчук докладніше формулює в другій своїй статті ("Клясицист чи романтик?").

Питанням поетичної мови Славутича присвячені статті Дмитра Кислиці ("Славутичева мова") і кілька статей Д. Б. Чопика ("Неологізми Яра Славутича" та ін.). Чопик безпідставно зарахував до неологізмів Славутича понад 60 слів, що широко вживаються в мові українських письменників і зафіксовані в численних словниках української мови. Ось деякі приклади тих слів, які Чопик вважає неологізмами Славутича: 1. Ласій (Словник Грінченка, 1908, т. 2 та інші словники), 2. Оболонь (Грінченко, т. 3 і інші словники), 3. Жур (у Коцюбинського та в словниках), 4. Плав (П. Мирний, Вирган, словники), 5. Пуття (Глібов, Тобілевич, Косинка, Рильський, словники), 6. Сніговія (М. Терещенко, словники) та ін.

У розділі "Рецензії" Гр. Шевчук, аналізуючи збірку "Гомін віків", підкреслює, що "поезія Яра Славутича — передусім поезія малюнка, поезія лінії та барви... Словник Яра Славутича... багатий і свіжий". В. Чапленко, розглядаючи збірку "Правдоносці", відзначає "конкретність та реалістичність образів, вихоплених із живої дійсності". Автори інших рецензій: М. Мандрика, Г. Діброва, Д. Чуб, Ю. Клиновий, В. Жила, Л. Полтава, Р. Рахманний, А. Юриняк, В. Ворскло, І. Костецький, В. Барка, В. Державин, Б. Бойчук, Оксана Ашер та багато ін.

Окреме місце серед рецензій мають п'ять рецензій на книгу Славутича "The Muse in Prison". Чотири рецензії опубліковано англійською, а одну німецькою мовою.

Третій розділ збірника "Матеріали до життєпису та інше" містить три статті Славутича ("До історії слова 'Славутич'", "Михайло Жученко — співзасновник НТШ — та його рід", "Як я написав пісню 'Карпатські січовики'"), статтю Романа Вереса "З бібліографічної діяльності Яра Славутича" та дописи про його літературні вечори.

Для історії української літератури поза межами України такі збірники мали б велике значення у руках майбутніх дослідників.

Варто було б зміст таких збірників поширити: включити сюди автобіографію письменника та список друкованих праць.

Петро Одарченко

На пресовий фонд "Сучасности" зложили в 1979 році:

Австралія: Л. Джіс, Р. Павлишин — по 10.- д.,

Англія: Український клуб у Ноттінггамі — 50.- ф., Український клуб "Радлі" в Манчестері — 100.- ф., М. Мазепа — 6.-ф.

Канада: С. Гамула — 10.- к. д.

Німеччина: о. І. Томашівський — 20.- н. м.

США: Юрій О. Кравчук — 125. д., Юрій О. Кравчук — 100.-д., Ю. Л. — 20.- д., Іван Марченко — 2.50 д., Вікторія Новотна 12.- д., В. Сорочак — 5.- д., І. Улянець — 5.- д.

Франція: П. Плевако — 42.75 н. м.

Усім жертводавцям щире спасибі!

Зміст

ТЕАТР І МУЗИКА

- 3 Справа Леся Курбаса й театру "Березіль".
52 *Йосип Гірняк*: З хроніки останніх днів "Березоля".
60 *Р. Галаєв*: Спогади про Леся Курбаса.
67 *Іван Світличний*: Курбас.
76 *Ю. Ш.*: Зустріч з "Березолем": Единбург, 1979.

ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО

- 83 *Богдан Рубчак*: Поезії.
86 *Леонід Лиман*: Повість про Харків (ІІІ).

ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

- 104 *Борис Левицький*: Радянський бюрократичний модель панування (ІІ).

ДИСКУСІЯ, РОЗМОВИ

- 118 *Богдан Струмінський*: Увага, півживі! Вийшла книжка про півмертвих.

РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

- 122 *Валеріян Ревуцький*: Нове затушковування "Березоля".
125 *Петро Одарченко*: Збірник статей про творчість Яра Славутича.
127 Подяка жертводавцям.

Адреси наших представників

- Австралія:* Library & Book Supply
16 a Prospect Street
Glenroy, Vic. — 3046
- Аргентина:* Dr. M. Wasylyk
Cooperativa de Credito
"Renacimiento"
Maza 144
Buenos Aires
- Велико-британія:* Mr. S. Wasylo
4, The Hollows
Silverdale, Wilford
Nottingham
- Ізраїль:* G. Shakhnovich
Harav Maymon St. 2, Apt. 31
Bat — Yam
- Канада:* Nina Illytzkyj
254 West 31st St. 15th Floor
New York, N. Y. 10001
- США:* G. Lopatynski
254 West 31st St. 15th Floor
New York, N. Y. 10001
- Швейцарія:* Dr. Roman Prokop
alte Landstrasse 22
8803 Rüschnikon
- Швеція:* Kurylo Harbar
Box 1062
141 22 Huddinge 1

**УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ
місячника "СУЧАСНІСТЬ"**

на 1979 рік

одно число: річно:

Австралія	2.75	25.—	дол.
Австрія	37.—	370.—	шил.
Англія	1.10	11.—	фун.
Аргентина	1500.—	15000.—	пез.
Бельгія	100.—	1000.—	б. фр.
Бразилія	10.—	100.—	н. круз.
Венесуеля	3.25	30.—	ам. дол.
Голляндія	5.60	56.—	гул.
Ізраїль	8.—	80.—	із. ф.
Канада	3.25	30.—	ам.дол.
Німеччина	5.—	50.—	н. м.
США	3.25	30.—	ам. дол.
Франція	12.—	120.—	ф.фр.
Швайцарія	4.60	46.—	ш. фр.
Швеція	12.—	120.—	ш. к.

Додаткові кошти пересилання нашого журналу летунською поштою до Канади і США становлять 12. ам. дол. річно.

ВІД АДМІНІСТРАЦІЇ

Просимо всіх наших вельмишановних передплатників і кольпортерів виставляти чеки на прізвище представників даної країни.

Передплати з країн, де немає представництва, просимо надсилати безпосередньо на адресу адміністрації в Мюнхені і виготовляти чеки на Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.

Адреси для влат: Ukrainische Gesellschaft
für Auslandsstudien e. V.
Karlsplatz 8/III, 8000 München 2

Bankkonto: Deutsche Bank A. G.
Promenadeplatz, 8000 München 2
Kto Nr. 22/20457

Postscheckkonto PSChA München
Kto Nr. 22278-809

У ближчих числах "Сучасности" заплановано вмістити серед іншого такі матеріяли:

- нові поезії Олександра Смотрича і Марти Калитовської,
- "Брегель з Манітоби", кіносценарій Леоніда і Лариси Олексійчуків,
- "Кілька думок про катарсис" Ігоря Померанцева,
- "Париж - Лондон - Монтевідео" Валентини Федоренко,
- "Коротка розмова телефоном" Богдана Бойчука,
- поетичні переклади Ігоря Качуровського і Марти Тарнавської,
- спогади Юрія Лавріненка про зустрічі з Тичиною,
- статтю Вс. Ісаєва "Міграція до міст, суспільні зміни і рух опору на Україні",
- статтю Б. Певного "Поворот Джорджа Сігала на землю",
- "Спектр російської політичної думки в національному питанні", — статті та інтерв'ю О. Янова, Ол. Гінзбурга, С. Солдатова,
- "Життя в Ріо-де-Жанейро" Віри Вовк,
- посмішка Г. Гвинта та ін.

Готується спеціальне число "Сучасности", присвячене проблемам українського робітництва в минулому й тепер.

ИВАН МАЙСТРЕНКО

НАЦИОНАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА КПСС В ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

Мюнхен, 1978. 223 стор. Обкладинка Христини Кишакевич. Праця І. Майстренка — це студія національної політики КПРС від Другого з'їзду Російської Соціал-демократичної робітничої партії в 1903 році до наших днів.

Автор аналізує ідеологічні твори керівників партії, введення рішень і декларацій у практичне життя та реакцію українців на зміни напрямних у національній політиці КПРС.

Ціна: 9 дол.

Замовлення на всі видання "Сучасности" висилати на адреси В-ва:

В Європі:

Sučasnist'
Karlsplatz 8/III
8000 München 2
Federal Republic of Germany

У США і Канаді:

Nina Ilnytskyj
254 West 31st St. 15th Floor
New York, N.Y. 10001
USA