Кожен актор знає: не існує того, що відбувається на сцені, та, однак, вірить, ніби все це з ним діється,— ось чому він може відгукнутися правдиво на вимисел. Він вірить.

Євген Вахтангов

СПРОБА ПЕРЕТВОРЕННЯ 1

МИКОЛА КУЛІШ.

Москва, грудень, рік 1931

1

Руки заклав у кишені пальта. Морозно, холодно: грудень. Підняв комір. Пальто благеньке. Взуття — збите, ніколи не вдавалося бути бездоганно одягненим. Байдуже.

Сніг порипує. Притрушені снігом чорні липи на Тверському бульварі заламалися тінями. Тіні погойдуються під ногами. Люди наступають на тіні. Афішні тумби. Вітер затято смикає ріжок обдертої афіші. На лавці, навпроти раковини для духового оркестру, двоє закоханих. Хто б інший сидів у мороз на лавці, якраз проти раковини для духового оркестру?

Пританцьовуючи, притупуючи, хукаючи в долоні, щоб не так давався взнаки мороз, перебігає між статечними перехожими хлопчак — продавець цигарок: "нигде кроме как в Моссельпроме". Бере у хлопчака цигарки, затуливши вогника долонями, прикурює. Відразу стає тепліше, хоча вітер усе так само, ніби з лихим наміром, смикає ріжок афіші. І поли пальта. Афіша: у Камерному театрі сьогодні прем'єра "Патетичної сонати", п'єса Миколи Куліша, постановка Олександра Таїрова.

В ролі Марини — Аліса Коонен, світової слави артистка. У ролі Зіньки — Фаїна Раневська, дебютантка, уперше запрошена Таїровим з провінції. Матрос Судьба — Михайло Жаров. Ілько Юга — Володимир Ганшин.

У касі сказали, що всі квитки продані, довгим пальцем з червоним манікюром вказали: над віконечком висить табличка, на ній написано, невже читати не вмієте.

Автор п'єси, не знайомий нікому з перехожих на вулиці, прогулюється уздовж Тверського бульвару. Від Страсної площі, де пам'ятник Пушкіну, до сквера, де пам'ятник Тімірязєву. І знову — назад. Безліч разів.

Зовні цей не знайомий нікому з перехожих автор п'єси подібний на селянина, котрий уже трохи об-викся, обжився у великому місті, однак зовсім не має наміру позбутися своїх звичних природних манер, він іде поволі, курить зі смаком, спокійно і розважливо, без хвацькості чи визивності, хоча це зовсім не означає, що він справді такий спокійний.

Звук фортепіано. Гуркіт машини. Зима. Тверський бульвар. Потріскування промерзлої гілочки на липі. Треба мати досконалий слух, щоб почути цей звук у гомоні вечірнього міста. Людські голоси. Вітер. Театр. Афішна тумба. Липи. Музика міста.

Знайти точне слово — знайти шлях до вивільнення: почуттів, духа, думок. Найголовніше іноді — знайти точне, міцне, єдине (або ж єдино потрібне) слово. Слово, рівне вчинкові. Воно вивільнить усе, замкнене в тобі, І поєднає із всесвітом.

Куліш завше мучився, шукаючи слово.

Котра година, Жане? Годинник мій спинився, хіба ж зараз ось тут, на Тверському, мало що не серед ночі, знайдеш майстра, щоб торкнувся стрілок мого годинника і зрушив з місця мій власний час, не чийсь інший, а таки мій власний. Я знаю: людина перебуває також — або ж і насамперед — у часові суспільному, історичному, якому належить і її покоління. Звідси й виникає поняття "сучасник". Але ж людина водночас (знову — час!) перебуває у минулому та прийдешньому — власному і вселюдському. Письменник може передбачити те, що діятиметься завтра, та чи має він право,вести силоміць у той завтрашній день своїх сучасників? Може, вони те завтра уявляють зовсім інакше і не повірять письменникові? От хіба що літературні герої ведуть за собою реальних людей — у свій час.

Микола Куліш іде вздовж бульвару, де в зимовій, пронизаній снігом темряві дерева виглядають нереальними, розпливчастими. Чітка, графічна лінія дерева в розсіяному світлі ліхтаря втрачає свої обриси. Дерева химерніші за власні тіні. Треба торкнутися кори рукою. Переконатися, яка насправді шорстка, волога й реальна ця кора. Рука упирається в стовбур. Упирається, а не проходить крізь дерево наскрізь, у ніщо, в нікуди.

Уздовж бульвару — липи. Поміж липами — один-однісінький старий дуб, йому десь близько двохсот літ. Куліш спиняється під деревом, спирається об нього плечем, немов шукає захистку; знову закурює, й червоний вогник позначає його рухи: ось змахнув рукою, в якій тримає цигарку, ось затягнувся, ось рушив надовкіл дерева. Обмацує глибокі, репанІ (наче напівзагоєні рани) тріщини в корі. Чує пальцями: у старому тілі дерева тоненько цівкає молодий сік. Від цього звуку поволеньки, у темряві, у найвищій і найсвятішій таїні й тиші, яку не дозволено навіть найделікатнішим звуком потривожити, розвивається брунька, щоб навесну явитися світу дрібним і чистим листочком. Так народжується і являється світу Слово.

Скартав самого себе за сентиментальність, таку недоречну в московському велелюдді. Посеред бульвару, за якусь годину до прем'єри "Патетичної сонати".

Скартав за перечуленість. За псевдопоетичнІсть.

Як він боявся колись, що в ньому помре поет!

Був час, коли в душі його жив безконечний, тупий і упертий, жорстокий біль. Він признавався у цьому болеві тільки ледь чутно, майже пошепки, але не признатись не міг, бо інакше — здавалося йому — біль затисне й знівечить, зовсім роз'ятрить до дна душу. І навіть природний, властивий йому гумор не порятує.

Може, якраз з того болю починала народжуватись "Патетична соната". Спершу — видиво, без назви, безіменне, але всеохоплююче, широке, як той час, котрий у своєму вирі ніс людські душі, людські долі, одним даруючи свою силу, іншим — одбираю-чи можливість зорієнтуватись у подіях, у правді й неправді, добрі й злі, можливість знайти своє місце у всенародному і вселюдському. Цей вир, нурт, широта, розмах — у яку форму було це укладати, як треба було фіксувати час в літературі? Слово не тільки чув, слово бачив, відчував на дотик, і фраза, здавалось, складаючись із важких, як оксамит, червоно-золотистих слів, мусила бути розлогою, вільною, їй вадили паузи, заповнені навіть стражданням і криком,— фраза мала бути, як суцільний потік, і вона не скорялася, задуманий твір мучив, знесилював, ніяк не міг народитись на світ — і водночас домагався свого права на буття.

Який розмах передбачався. Жане! Капіталізм і війна, революція, голод. Зелене кохання. Старе сивеньке життя. Міщанський побут. Двері в червоний ранок. Як велемовно,

правда? Горобець і галка,— додав би Остап Вишня,— усміхається змерзлими, пересохлими губами Микола Куліш; йому збирається на кашель, він викидає геть цигарку.

Сім літ тому, задумавши писати роман, вій хотів показати, як лірика кохання сплітається з блискавками та чадом війни. І, подолавши якихось сімдесят сторінок, сімдесят із задуманих семи сотень, він раптом спіткнувся: чи це роман? Може, поема? Чи чортзна-що таке? Він казав, що роман кусає, спати не дає, ні про що інше Куліш думати не міг, а от — брав олівця, і рука зависала.

Мають рацію ті, хто твердить: ми живемо в добу, яка не полишає можливості приглянутись, як люди їдять, одягаються, як закохуються і вмирають. Ми ніби одрікаємося від можливості пройти в думці по колу звичайного людського буття, хоча насправді — бажаємо того чи ні — проходимо це коло. Ми ж не завжди крилаті, Жане, хоча живемо в добу, коли все хочеться вимірювати космічними масштабами. І все ж іноді щось змушує зупинитись, бодай на мить зупинитись, щоб приглянутися, як же ми їмо, одягаємося, звіряємось у почуттях і як наші дрібні, однак неминучі діла й потреби співміряються із світовою революцією й рухом світил у Космосі. Музика космічних оркестрів — і мелодія людської душі. І не раз від зовнішніх явищ, від голосних подій я знову йду до людей, приглядаючись до їхніх наче дрібних справ, страждань, нехай навіть ті почуття й страждання егоїстичні — що ж, однак я прислухаюсь до музики людської душі.

Уздовж бульвару — липи.

Наприкінці позаминулого століття щойно вивершений бульвар обсадили березами. А березам тут щось не догодило, похнюпилися, не прижилися, всохли. Тоді насадили лип, кленів, в'язів. Липи на Тверському почувалися дуже добре. Французи,

увійшовши на час до Москви, зрубали щонайкращі дерева для опалення. Французам було холодно в місті, хоча й палахкотіла в ньому велика пожежа. На позоставлених деревах і на ліхтарнях повісили москвичів, звинувачених у підпалі міста.

За годину — прем'єра в Камерному театрі.

Ні, Жане, я не з тих, хто боїться униз летіти, або ж і починати усе спочатку. Тільки ж ніщо не починається спочатку, бо все є тільки продовженням чи наслідком і завершенням попереднього, як кожен подальший крок є продовженням попереднього і причиною, поштовхом до подальшого, як усе життя — продовження того, що було раніше, і день народжується з ночі, а ніч закінчується днем.

Колись у молодості я міряв нескінченність світу власними ногами. Йдеш пішки степом, торкаєшся землі ногами — йдеш і співаєш, і тоді всенький величезний, складний, загадковий світ стає враз простим і близьким, як батьківська хата. Небо — дах над головою, земля — долівка, хмари — рушники на стінах.

Отак ходив я світами,— кажу світами, бо світом може бути й чужа країна, і степ, і затоптана, зачов-гана тисячами ніг одеська чи харківська, київська чи московська вулиця,— ходив я світами й укладалися у моїй голові думки, слова, десь під серцем ворушилися живі й теплі, ще не народжені образи моїх героїв. Давня, ще з наших степових Олешок звичка — йти і думати, розмірковувати, "писати" в думці — а потім можна й на папір викладати виношені слова. У просторі й безмежності степу родяться у людей думки широкі, безконечні, самоза-глиблені; такі ж розлогі, вивільнені від необхідності остаточного, суворого логічного вивершення родяться у степу пісні, в котрих понад усім панує почуття. Хіба ж не стоптав я не так вулицю, як власні чоботи, ходячи довгими зимовими вечорами вздовж Пушкінської в Одесі — від бульвару до

вокзалу, від вокзалу до бульвару, щоб потім пізно вночі списувати на папір трагедію моїх дев'яноста семи незаможників, загиблих у степу від голоду.

Знаєш, усе життя здається мені, що я таки повістяр. Драма мучить мене, одбирає простір і свободу,— а от же наперекір собі самому — чи то пак цілому світові наперекір — усеньке життя пишу п'єси. Усеньке життя рвуся на частки між спрагою і ие-втоленням її, між нездійсненними "мені хочеться, я хочу" — і тим, що чиню насправді. І при тому запевняю тебе, Жане: я теж не маю ані зерна неправди за собою. Може, не раз я й помилявся — тяжко помилявся й часто,— та ніколи не брехав, не був дволиким, не пробував чужими руками жар загрібати.

Недокурену цигарку затискає у долоні. Усе ще стоїть плечем упритул до старого дуба. Так справді затишніше. Спина захищена. Ніби побратим поряд, плечем гріє.

Жан іноді дуже довго чекає від свого товариша листів і не здогадується, як часто звертається Куліш думками до нього, давнього свого й надійного побратима. Жан — то гімназійна, напівдитяча звичка до прізвиськ. Так само Куліш для Жана — Івана Дніпровського — Кляус або ж ще Август. Тим іменем підписує Куліш свої листи до друга. На ті імена озивається, коли чує Іванове звертання, вимовлене вголос при зустрічі.

Життя складається з космічних, незглибимих прагнень і з побуту, який не завше хочеться помічати, хоч який в'їдливий буває той побут і лізе просто в очі.

Мова складається із слів вогнистих, жорстоко-різких, як вибухи бомб і посвист куль. Куліш знає, що таке війна. Він був в окопах у першу світову і в громадянську.

Але в мові є також слова, які втішають слух, наче музика Шопена. То було ще напівдитяче, юнацьке, і Жанове обличчя, тепер різко вихудле, з відвертою зазначеністю вилиць і щелеп, вимучене безжальними сухотами,— яким же наївним і делікатним було це обличчя колись. Мій тонколиций, добрий Жане, і звідки в тебе оте чуття на правду, на жорстку точність слова, на рвучкість ритму? То ти ж мене й повчав: короткий, чіткий, як солдатський крок,— діалог. Хто, крім Жана, міг би так сказати:

А синє море реквієм, А в чорноброву далечінь Од кораблів Мечі, мечі...

Полотна білі місяць плів...

І ті, що вік не блідли — блідли...

Сьогодні у Камерному — прем'єра.

2

Маленька, тіснувата, до того ж заставлена уздовж стін різного розміру книжковими шафами московська квартира. В кутку кімнати, під книжковою шафою, стоїть старенька й наче винувато смутна валізка. Вона виглядає тут трохи недоречною. Усі меблі довкола давно, по-домашньому й зручно, припасовані одне до одного, й не потрапляє без потреби ніщо на очі й під руку господаря. Валізка, хоч яка скромна, усе ж набивається на увагу. Вона, без сумніву, чужа в цьому домі. Тут хтось гостює, ось у чому річ.

Господар квартири стоїть перед невеличким дзеркалом, поправляє білий комірець нової сорочки, Комірець цупкий, не піддається. Уперто стовбурчиться і не прилягає так, як цього

хочеться власникові сорочки. Він шарпає комірчик, горішній ґудзик обривається, і тоді Павло Болеславович Зенкевич — так зовуть цього знервованого чимось чоловіка — скидає нову сорочку й вбирає з полегшенням звичну, податливу, з м'яким комірцем.

Павло Болеславович збирається на прем'єру "Патетичної сонати" Миколи Куліша, до Камерного театру.

Даремно я відпустив його з дому,— думає Павло Болеславович,— тепер ніхто мені напевно не скаже, чи він таки прийде до театру, від нього чого завгодно можна сподіватись, — так думає Павло Болеславович, і думки ці стосуються якраз того гостя, чия валізка так сумно й винувато стоїть у кутку кімнати.

Відсутнього у даний момент гостя прем'єра в театрі стосується безпосередньо, оскільки це — Микола Гурович Куліш, автор п'єси. Павло Болеславович теж не просто приятель, запрошений автором на виставу, бо і його стосується ця справа: Зенкевич не тільки переклав "Патетичну сонату" російською мовою, але й також, як кажуть у театрі, "поклав її на стіл режисеру". Режисерові Камерного театру Олександру Яковичу Таїрову. Поклав саме Таїрову, як слід і з далекоглядною мудрістю й передбачливістю усе обміркувавши. У Мейерхольда чи, скажімо, у МХАТі Кулішевої п'єси не взяли б. Це був не їхній "матеріал". Таїрову п'єса не просто сподобалась, вона його захопила.

І от сьогодні автор приїхав із Харкова на прем'єру.

Зенкевич має усі підстави підозрівати, що Куліш не з'явиться до театру. Усім відома, наприклад, історія про те, як Гурович, здобувшись на відвагу, прибув з Одеси (він тоді жив

якраз в Одесі) — прибув з Одеси до Харкова аж на п'ятдесяту виставу своїх знаменитих "97". Ще трохи — і цю історію оповідатимуть, як театральний анекдот. Але Зенкевич зараз байдужий до анекдотів, він не хоче, щоб Куліш і "Патетичну" дивився колись іншим разом.

Правда, Гурович запевнив, наче має світлий намір трохи пройтися московськими вулицями, нехай Зенкевич не чекає й не гнівається, а йде сам до театру, він, Гурович, не збирається ані трамваями їхати, ані сідати у коляску, якщо така випадково потрапить на очі по дорозі, він має бажання подихати свіжим повітрям і пройтися вулицями Москви, Москва взимку дуже гарна,— нехай уже Павло Болеславович вибачить,— вони зустрінуться у театрі. І хіба ж, до всього, не набрид ще Гурович доброму й гостинному Зенкевичу, котрий не тільки перекладає незугарні — так, так, не заперечуйте,— просить Куліш,— незугарні п'єси; не тільки силою свого дивовижного, магічного дару переконувати змушує повірити всіх — Таїрова, московський репертком і нар-комос, що п'єса Куліша справді варта уваги й заслуговує на постановку в столиці,— ні, не тільки усе це робить Зенкевич, він ще також дає притулок у себе літераторам з України, варто тільки котромусь з'явитися у Москві — ніхто й гадки не має йти до готелю, кожен як до власного дому, де його нетерпляче дожидаються, разом із важкою валізкою чимчикує просто до "Укрнічліжки"; "Укрнічліжка" — найточніша назва квартири Зенкевича, цей дотепний угорець Мате Залка як припечатав назавжди: "Укрнічліжка"— та й годі. Зенкевичу до всього ще вистачає тонкої дипломатії робити так, щоб у нього ніколи не сутикалися люди, котрі самому Зенкевичу цікаві чи симпатичні, але не мають бажання спати під одним дахом, приміром, Іван Микитенко й Микола Куліш настільки часто й до хрипоти в голосі, з упертою й послідовною затятістю ведуть літературно-мистецькі дискусії у Харкові, що їм би не справило приємності продовжувати їх ще й у Москві, і Зенкевич не дає їм можливості

це зробити, хоча перекладає обох. Тож я й питаю,— сміється не знати з яких своїх думок Гурович, і його гострий ніс стає одразу неймовірно хитрий і лукавий, темна шорстка щіточка вусів наче лоскоче той гострий ніс,— то я ж і питаю: чи не набрид вам ще остаточно? — і так, сміючись, виходить геть, полишивши господаря сам на сам із його новою сорочкою. Правда, сміх Куліша аж ніяк не переконує Зенкевича, що гість його перебуває у безтурботно-райдужному настрої.

Зранку він ледве вмовив Куліша поснідати з дороги, бо Куліш уже з порога оголосив був, що тільки валізку залишить, ось тут, у кутку, як завжди, вона нікому не заважатиме, хіба ж не так,— треба звідти лиш витягти шматок сала, загорненого в білий льняний рушник,— сало придбане з немалими труднощами на харківському Благбазі, що в розшифрованому вигляді означає — Благовіщенський базар, а ще точніше — базар поблизу Благовіщенської церкви,— сало витягти, валізу замкнути, і він уже йде геть, увечері неодмінно зустрінуться в театрі; Зенкевич не випустив гостя все ж одразу, і за чаєм Гурович, трохи вгамувавши свої пристрасті ходака, розговорився, раптом поінформував, що з превеликою охотою узявся б ще дещо доробити у фіналі "Патетичної" — фінал драми його вже не задовольняє. Факт. Адже це просто неможливо — остаточно й одним помахом пера вирішити людську долю, він не бог, це бог давно втомився вишукувати варіанти початків і фіналів, одмахується від людей однозначним фіналом: ану катай у небуття! — до раю чи до пекла — суттєвої різниці нема. Він, Куліш, також і не суддя, котрий оперує законами юриспруденції задля власної чи ще чиєїсь там вигоди — боронь боже, він не суддя, щоб навіть безсторонньо карати й милувати, він лише письменник, і йому важко справді одним махом розрубувати всі вузли й визначати остаточність ситуації. Адже всяка ситуація може мати безліч розв'язок, якщо вона сама не є однозначною і не задумана апріорно, зумисне й

заздалегідь,— задля ось такого, а не іншого фіналу. Це ж очевидно.

— Але ж фінал може бути іноді справді тільки ось такий, а не інший, якщо персонажі підходять до нього логічно визначеним шляхом, — пробує заперечити Зенкевич, однак марно, — Куліш запевняє, що треба щось робити з фіналом його драми.

— Тільки ж не за годину до прем'єри,— жахається напівжартома, напівсерйозно Зенкевич, від Куліша можна й цього чекати: подасться до Таї-рова й буде наполягати на своєму — фінал треба міняти. Ясна річ, що б не говорив зараз Куліш, прем'єра піде так, як має йти, але ж досить собі тільки уявити — Гурович за кілька годин до початку вистави домагається зміни фіналу, бо він переписав текст!

— Якщо хочете знати, я уже й переробив дещо,— підтверджує припущення Зенкевича Куліш,— я уже зробив дещо, і вам, шановний мій перекладачу, доведеться попрацювати, — Куліш поволі присьорбує чай — справжнісінький окріп,— ніби зогріває ще досі замерзлі з вулиці губи — такі вони в нього і є, пересохлі й наче завше з морозу, аж важко всміхатись,— поволі сьорбає чай, помішує у склянці ложечкою і каже, що Зенкевичу взагалі ще не раз доведеться починати все спочатку, якщо вік не зрікається перекладати написане Кулішем. Бо він, Куліш, може одного чудового дня узятися переінакшувати все від першого до останнього слова.

Жарт дуже схожий на правду. Відколи було вирішено, що "Патетичну" ставлять у Камерному, Куліш продовжував працювати над драмою — і тривало це з добрий рік. Допрацює — і тут же скаржиться, що невдоволений зробленим. Допише — і повідомляє, що вважає п'єсу взагалі ще не готовою. Запевняє, ніби не має часу й сили сидіти над нею,— і через якийсь час

знову надсилає листа: протягом кількох годин, не розгинаючи спини, переписував уже третю редакцію, куди вніс невеличкі, зате важливі зміни, зокрема в ролі Марини і її батька Ступая.

— Якби не режисери,— каже Павло Болеславович,— якби не режисери, які врешті-решт втрачають терпіння, якби не нагальні потреби театру, Куліш усе життя, мабуть, охоче писав би одну-єдину п'єсу, з насолодою шліфуючи й удосконалюючи її.

— Еге ж,— погоджується Куліш, — аж поки не стала б прозора як кришталь. Або ж поки не зітерлася у порошок...

— Дослідники й так будуть мати літ через сто клопіт, який варіант вважати за найточніший і остаточний,— каже перекладач. Де ж то чувано — Куліш єдиний, здається, в історії театру драматург, який домагався у режисерів, щоб вони не ставили його п'єсу. Було таке з "Комуною в степах"?

Було — та минулося. А через сто безмірно довгих літ — чи й потрібне буде кому все зроблене ним у такі віддалені часи? А зараз, — по-хлоп'ячому дражнить він Зенкевича,— зараз піду до Таїрова, нехай міняє фінал, бо інакше не погоджусь на прем'єру. За годину до кінця битви можна змінити її план — і виграти.

— Або ж програти,— уже насправді гнівається Зенкевич, хоча розуміє, що Куліш жартує.

Куліш крає хліб — широким, вільним жестом відтинає грубу скибу, він навіть жує хліб, наче священнодіє, уперто й круто рухаючи жовнами, і тоді на темній смаглявості шкіри виднішими стають цяточки віспин. Він їсть смачно, так само, як говорить, як крає хліб, як пише. Істинний селянин,— думає Зенкевич, дивлячись на руки Куліша,— істинний поет,— думає він,— поет і

селянин, кожне слово в нього таке достигле, як зірваний саме впору плід, боязко торкатися скальпелем перекладача. Зенкевич залюбле-ний у соковиту, неповторну Кулішеву мову, у "Патетичній сонаті" вона особливо піднесена, витончена до простоти й проста до витонченості — спробуй збережи її ритм, музичність фрази, глибинність думки й настрою, спробуй дотримайся міри при точності перекладу. У Куліша абсолютний слух на мову. А в "Патетичній" — усе музика.

Чотири дні тому прем'єру грали в Ленінграді, у Великому драматичному театрі, Вишневський — Всеволод Вишневський — відгукнувся дуже прихильно, п'єса Вишневського "Оптимістична трагедія" — майбутня робота в Камерному, Таїров уже, здається, читав. Чи є щось спільне між цими двома п'єсами, якщо вони обидві зацікавили режисера,— думає Зенкевич,— однак уголос питає про інше: що чувати в Харкові, як справи у Курбаса, як поживають Буч-ма, Крушельницький? Одне слово — "Березіль". Запитання це водночас засвідчує зацікавленість Зенкевича оточенням Куліша і ще — звичайний людський такт.

Куліш мовчки їсть. Він темніє з лиця одразу від цього буденного ніби запитання, наче Зенкевич нагадав йому щось прикре, та врешті таки відповідає: Курбас? Що ж Курбас — у нього все, як завжди. Все — неприховано і все — загадка. Так, "Невідомі солдати" Первомайського ще йде. Знаю: у Камерному теж збираються ставити спектакль за цією п'єсою,— каже Куліш,— і чия ж це, як не Зенкевича, заслуга, перекладає українських авторів, ось і Первомайського — теж, мабуть, і його прихистити згодиться у себе в "Укрнічліжці", ще й нагодує з дороги. А в Курбаса — що ж, усе так, як і передбачалось, усе як має бути, збирається зайнятись режисерською розробкою "Тетнулду" Шалви Дадіані, привіз із Грузії, з літніх гастролей. Курбас взагалі знає, що робить, у нього завжди безліч ідей, ідей йому ніколи не бракує. Інша річ — як їх здійснити. Ухильна

відповідь Куліша не вдовольняє Зенкевича, та він не наполягає на дальшій розповіді.

Настрій у Куліша видимо змінився на гірше, не треба було звертати мову на березільські справи,— картає себе Павло Болеславович, — даремно я запитав про Курбаса, Курбас мав намір ставити "Патетичну", першу прем'єру мали б грати в "Березолі". Харківський репертком не дав дозволу на постановку, навіть після того, як у Москві прийняли

(московський репертком на десять голів вищий од нашого, — казав Куліш),— даремно я запитав про березільські справи. І, пробуючи перевести розмову на інші рейки, Зенкевич розповідає про найновіші театральні й літературні події в столиці. Не так давно вахтанговці відзначили своє десятиліття, на жаль, без Вахтангова, надто рано пішов з життя цей талановитий режисер (Курбас його дуже шанує,— каже Куліш); на ювілеї показали своєрідну виставу, взявши в основу вахтанговську "Принцесу Турандот", вмонтували ряд сцен з нових вистав, очевидно, хотіли показати, що вся діяльність театру йде і далі по лінії, визначеній Вахтаиговим. У Мейерхольда досить нині клопотів і проблем. У таїров-ців — не менше. Так, вони й далі ведуть затяту дискусію, що є істинною і правдивою дорогою у розвитку сучасного революційного театру,— і кожен, звичайно, вважає свою лінію правильною... Ви ж мене зовсім не слухаєте,— каже Зенкевич, і хоча Куліш заперечує: слухаю, слухаю,— і при тому як учень, котрого скартали за неуважність, повторює останню фразу співрозмовника: що є істинною і правдивою дорогою...— справді важко зорієнтуватись, чи він таки все почув, такий відсутній у нього погляд. — Мейерхольд у запалі суперечки називає Таїрова дилетантом і чує у відповідь звинувачення у необ'єк-тивності: мовляв, Мейерхольд висловлює критичні зауваження з приводу вистав, яких не бачив. "Треба бути чесним. Треба писати й говорити тільки те, що сам бачив, бачив і чув, доволі

замилювати очі",— ось чого вимагав Таїров, і тоді Мейерхольд починав іронізувати: Камерний нібито запозичує в нього чимало театральних прийомів, але йде в усьому лінією естетською: у вас за лаштунками суцільна вишуканість! — у вас же матросня — й нічого більше, — кепкує Таїров.

Кулішеві усе це дуже нагадує харківські театральні диспути, воістину словесні баталії, після яких часом почуваєшся покаменованим,— справедливо чи несправедливо — але таки покаменованим, не завжди суперники в тих дискусіях дотримуються правил доброго тону й за будь-яких обставин будь-якою ціною прагнуть довести саме свою рацію. Хтось колись кинув у світ думку, що істина народжується у суперечці, а можна б сказати й інакше: боротьба стає засобом утвердження істини, точніше — суб'єктивного бачення істини. Якби в суперечку Мейєр-

хольда й Таїрова втрутився Курбас, то на чиєму боці він би був? Кілька літ тому, всього кілька літ тому Курбас твердив, що Мейерхольд нічого не міг би його навчити, але при тому це єдиний театр у Союзі, про який варто й слід говорити, яким належить цікавитись, який належить вивчати. Курбас теж затятий у дискусіях, він захищає "Березіль", але ж уміє і визнати помилку. Важко йому це дається, але таки вміє.

Проблема номер один сьогодні — це драматургія у театрі. Почитайте будь-яку рецензію — усі критики волають: "Автора! Автора!" — й аргументовано запевняють, що режисери не можуть вибратися з тієї кризи, в якій перебувають тепер, якщо не з'явиться Автор.— Вистачить одного на всіх? — питає серйозно Куліш.— Я б радо запропонував тоді свої послуги.— Та ні,— уже по-справжньому заходився розмовою Зенкевич, — це справді проблема проблем, ви не читали часом статей Шкловського, він пише про театр і кіно, мені не дуже до вподоби його стиль, але він говорить розумні речі — він каже,

що Мейерхольд зруйнував світ драматургії, він заглушив слова автора, але серед того зруйнованого світу і в нього озиваються іноді шматки дивовижні; театр Мейерхольда прийшов до необхідності мати драматурга. Шкловський завше намагається говорити тільки афоризмами, це дратує і втомлює, але цей афоризм таки незаперечна істина, те ж говорить уся критика — Мейерхольд у матеріалі багатьох сучасних п'єс почувається як дорослий у дитячих штанцях. Так, Маяковський, у них з Мейерхольдом було серйозне співробітництво, але ж Маяковський трагічно замовк на півслові. Тепер надія на Вишнев-ського, Треньова.

— Атож,— погоджується Куліш, уважно дивлячись на шкоринку хліба, — атож... Авжеж, аякже. Курбас уже років зо п'ять намагається переконати мене в тому — та й не тільки мене,— переконати в тому, що тепер театрові потрібна нарешті драматургія. Спершу ламав кості всім п'єсам,— він запевняє, що того вимагав час і безсильні спроби драматургів зрозуміти чи осягнути Час. Тепер каже, що театрові вкрай потрібна драматургія, то чи не пішов би я до "Березоля" у штатні драматурги. А я, — уявіть собі,— готовий погодитись, "Березіль" — це вам не просто театр, це тонкий і чутливий орган, що діє засобами театру,— принаймні донедавна— к-ритична

думка запевняла мене в цьому,— от я й погоджуюсь бути драматургом для "Березоля", але ж суворі харків'яни дивляться на це спідлоба й не дозволяють мені й кроку ступити без свого благословення... А щодо Шкловського, то мені сподобався ще один його афоризм: колесо справді кругле, але якщо його випрямити, то нікуди не поїдеш. Що ви на це скажете?

3

Кожен будинок на Тверському бульварі має свою історію, Куліш іде тепер не алеєю, між липами, він ступає на хідник і поволі, крок за кроком, згадуючи то книги, то розказане москвичами, прочитує історію будинків на Тверському бульварі, ніби викликаючи до життя тіні людей, які ходили колись так само уздовж Тверського бульвару. Може, йому хочеться мати при собі мовчазних супутників.

Будинок номер одинадцять. Тут жила до кінця днів своїх велика артистка — Марія Миколаївна Єрмолова. Той, хто входив у її дім, міг бачити у звичайних, буденних обставинах цю маєстатичну, сповнену самоповаги й гордості жінку. Чи була вона справді така і в будній день? У день п'ятдесятирічного ювілею акторської діяльності Єрмолової тисячна юрба супроводила її від Тверського бульвару до Щепкінського дому — так називають москвичі Малий театр. А коли Марія Миколаївна вирішила була покинути театр, робітники сцени презентували їй на прощання особливий дарунок: вони вирізали зі сцени, на якій грали свого часу Щепкін і Мочалов, шмат підлоги й віддали його Єрмоловій.

Перед Новим роком молоді актори Камерного театру прикрашали крихітну ялиночку, запалювали на ній свічки — і так, із засвіченими вогниками, вносили до квартири Єрмолової. Ідея з ялинкою належала режисеру Олександрові Таїрову. Різниця у поглядах на театральне мистецтво не заважала йому шанувати великий талант. З цього ж дому Москва провела актрису на кладовище села Владики. Весь Камерний йшов за труною уздовж Тверського бульвару з палаючими смолоскипами. Вогні смолоскипів робили сніг червоним.

Холодний, ледь чутний звук фортепіано. Як дзенькіт розбитого льоду. Зима. Холодно. Вечір. Вогник цигарки перестав зігрівати. Як дуже віддалений спс

гад — перестав зігрівати. За десять днів — Новий рік. Встигне повернутись до Харкова.

...Дім число двадцять три. Камерний театр Таї-рова. Сьогодні тут, за якусь нецілу годину,— прем'єра "Патетичної сонати". Аліса Коонен з милим жіночим гумором оповідала, як Олександр Таїров, задумавши з групою молодих акторів створити свій власний, нехай невеличкий театр, шукав відповідного приміщення. Таїрову спало на думку влаштуватися в одному з симпатичних особняків на Тверському бульварі. Актори чекали на вулиці, а режисер заходив по черзі мало що не в кожен будинок, який здавався йому вартим уваги. Усі спроби кінчалися безрезультатно. Добре, що за божевільного не взяли — де ж таки, отак із порога пропонувати винайняти особняк під театр. Але врешті таки пощастило: знайшлися такі ж зайдиголови — господарі будинку номер двадцять три. Того вечора, уперше відчинивши великі, вигадливо різьблені з чорного дерева двері цього дому, Таїров міг би вже вважати себе творцем і керівником нового театру.

...Дім число двадцять п'ять. Тут народився Герцен. Якраз того ж таки року, коли французи рубали на Тверському липи й вішали на ліхтарнях непокірних москвичів. Тепер у Будинку Герцена збираються літератори, митці — тут їхнє місце зустрічей, нарад, дискусій — Олімп. Зовсім недавно в Будинку Герцена розгонисто й широко владарював бас Маяков-ського. Куліш бачився з Маяковським тут у лютому двадцять дев'ятого року, коли українські письменники вперше приїздили великою представницькою групою до Москви на тиждень літератури й мистецтва. Важко уявити собі Москву без Маяковського.

Знову вздовж бульвару.

Будинок число двадцять чотири. Взимку 1858 року сюди до свого друга увійшов Тарас Григорович Шевченко. Він записав у щоденнику: "Найрадісніший з радісних днів! Сьогодні я бачив людину, яку не сподівався побачити в теперішнє моє перебування у Москві. Людина ця — С. Т. Аксаков". Останні відвідини Москви для Шевченка. Після заслання. Жив тоді в Щепкіна. Прославлений актор водив свого дорогого гостя по місту, показував усе, що сам найбільше любив у столиці. Одного дня обидва були присутні на обіді, який дали московські літератори. Котрийсь із вечорів Шевченко провів з Бодянським. Той міг, без сумніву, оповідати Шевченкові, як,

2"

19

бувало, збиралися у доброго й гостинного Сергія Тимофійовича Аксакова троє "малоросів" — Гоголь, Максимович і він, Бодянський. Для них в Аксакових готували справжні українські вареники. Але, ясна річ, збиралися не тільки задля вареників — в Аксакова вони звичайно співали під супровід фортепіано народні українські пісні, які дуже пильно, зовсім не з принагідної дилетантської зацікавленості збирали ті троє "малоросів". Цілком може бути, що, йдучи до Аксакова, Тарас Григорович бачив цей ось самотній між липами дуб, торкався долонею його кори. Від пори Тарасових відвідин Москви дерево встигло вирости, мало на це вдосталь часу, і слід від дотику Тарасової долоні тепер десь там, угорі. Між нинішнім днем і днем Тарасової смерті — якихось сімдесят літ. Одне звичайне людське життя. Історія це — чи його, Кулішеве, су-часне? Іван Дніпровський не сміє підписувати власні твори справжнім прізвищем — так воно склалося, що народився Іван дев'ятого

березня, від батька — Данила Шевченка. Випадковий збіг обставин. Таке просте, поширене на Україні прізвище.

Дім число двадцять два... число вісімнадцять...

Таїров, без сумніву, чекає на Куліша. Куліш міг би вже й зайти до театру. За півгодини до початку прем'єри — це не так щоб і надто зарання.

Сам того не бажаючи, подумав: міг би чекати на початок "Патетичної" і в Харкові; чекати, походжаючи в невеликому сквері біля "Березоля". Від пам'ятника Гоголю до пам'ятника Пушкіну. Курбасо-ві ця драма теж здавалася вартою уваги, як і Таї-рову. Для "Березоля" драма була готова ще два роки тому, у двадцять дев'ятому.

4

Акторам Камерного театру Куліш читав свою роботу в січні тридцять першого року.

Таїровський кабінет: стелажі з книгами. Нескінченні, як здалося Кулішеві, стелажі з книгами в довгій кімнаті. Від цього вона здавалась ще вужчою й довшою. Рояль. Він перетинає простір, його м'яка, вигнута лінія додає обстановці щось настроєве, тонке.

Портрети Аліси Коонен. Таїров не приховує, що вона — перша актриса його театру. Для неї беруть п'єси, розраховують репертуар, з її смаками погоджуються. Це дає право критикам по-дружньому жартувати: єдина в країні артистка, яка має "свій" театр. Критики користуються правом висловлювати "свої власні думки. Звичайно, що у зв'язку з таким привілейованим становищем Коонен у театрі іноді виникають відповідного роду

конфлікти. Таїров годиться на ці конфліктні ситуації задля Аліси Коонен.

Кабінет — своєрідне продовження таїровської квартири. І кабінет, і квартира — місце роботи режисера. Олександр Якович і його дружина Аліса Коонен живуть при театрі. Таїров не любить полишати театр без особливої на те потреби. Алісі Георгіївні досить перейти через сходовий майданчик, щоб опинитися відразу у своїй акторській кімнаті. Може, якраз тому вона й не запізнюється ніколи. У Таїрова в Камерному залізна дисципліна. Він радше втратить найкращого актора, ніж дозволить йому бодай на хвилинку запізнитись на репетицію, адже звільнив він через крихітну затримку прекрасного актора Церетелі. А одного разу в гніві на Алі-су Георгіївну за те, що вона нібито перемовляється з кимось із партнерів під час репетиції за лаштунками, Таїров цілком серйозно запропонував їй писати заяву про звільнення. Актори й помічник режисера ледве тоді вгамували його.

Театр зовсім недавно повернувся з тріумфальної поїздки по Європі й Латинській Америці. Актори ще досі згадують небуденні гастролі. "Тут відчувається дух нової Росії,— писала західна преса про Камерний і його вистави,— дух, що шукає нових шляхів, котрі відображають нові ідеї".

Слухати п'єсу Таїров з'явився, як завжди, бадьорий, елегантний і з незмінною паличкою в руках. Розташувався у кріслі, готовий до роботи — так, наче передчуває щось незвичне й незвичайне, хоч насправді вже читав п'єсу і встиг не одне обдумати й не одне обговорити з автором. Актори переймають настрій режисера: вони теж сподіваються чогось незвичного.

Гарний, наче накреслений порухом швидкого пера, профіль Аліси Коонен. Просте й відкрите обличчя Михайла Жарова,

готового до жартів, на які всі одразу реагують, щасливого — принаймні так виглядає,— оптиміста (він уже пізнав смак слави, знімається в кіно і популярний). Хитрувата усмішка Ценіна. Куліш не міг тоді подумати, що якраз цей актор прекрасно зіграє батька Марини — старого

Ступая. Художник Вадим Риндін. Ще досить молодий, з м'яким зарисом підборіддя, з дитинною, ледь підтиснутою нижньою губою. Але дитинність тільки видима. Риндін здібний художник, він працював уже з Таїровим, і ось знову вони разом будуть робити "Патетичну".

Таїров вітається з усіма, хто заходить до кабінету на читку. Годі сказати, що в нього позаду нелегкий день. І в планах ще вечірня репетиція з акторами й нічна світлова з художниками. Таїров надає світлу на сцені дуже великої ваги. Куліш ще переконається в цьому. Він дивиться зараз на себе очима акторів: одяг аж надто скромний, комірець сорочки туго застебнутий, на останній ґудзик, галстука нема; манери простуваті, сам невисокий, сухуватий, стрижений коротко, жорсткуваті вуса, погляд теж жорсткуватий, як і потиск руки, яким він зустрічає тих, хто прийшов слухати його драму. Одне слово, степовий курай, звиклий до всього на світі. Що ж, він не має наміру загравати із столичними акторами, удавати з себе казна-кого, одягаючи, приміром, фрак чи вузенькі штани в смужечку. Надто дешево. Дядько — і нехай дядько, у цьому істинне його обличчя й абсолютна достовірність образу, — посмішковується з себе Куліш,— достовірність, яку він не гадає підмальовувати й фальшувати.

Читка для нього — завжди випробування. Він у такій ситуації почувається новобранцем, який виходить на свій перший бій. Але виходити повинен і хоче — треба перевірити через людське сприйняття самого себе. Присутні настроєні доброзичливо, Таїров готовий підтримати, зараз надійде

Зенкевич, він запізнюється, вони ще не бачилися, зараз надійде Зенкевич — і Куліш почне читати.

"Із спогадів мого романтичного нині покійного друга й поета Ілька Юги на Жовтневих роковинах у клубі ЛКСМУ про свій незавидний, як він сказав, проте повчальний революційний маршрут. Початок дії: я пишу. Напівгорище в будинку. Квадратове віконце запнуте зоряним небом. Світить гасова лампочка. В кутку кімнати мідяним удавом виблискує гелікон".

Так не починалася, здається, ще жодна п'єса,— думає Аліса Коонен. Цей простакуватий чоловік починає загадувати загадки. Незабаром вони заприятелюють, і вона майже дослівно, сама того не відаючи, повторить думку багатьох інших друзів Миколи

Куліша: за зовнішньою формою сільського простака, за скромністю — яка дивовижна натура, яка культура широкого масштабу, сили й знання — справжній самородок із селян.

Дочитавши першу дію, Куліш трохи перепочиває. Дивиться у вікно. За звичкою згадує Жана. Той довірливо признавався: я намагаюсь режисирувати, коли пишу. Вирізую фігурки й пересуваю їх по площині. Так мені легше уявити п'єсу втіленою в театрі.

Маріонетки Гордона Крега, котрого так шанує й визнає Курбас, і Крегів спосіб вирішувати вистави зовсім не схожий на те, що говорить Жан. Але принцип здається близьким.

Куліш не відокремлює себе від персонажів своїх п'єс. Вони існують неначе в його власному єстві. Не відбувається відмежування й тоді, коли він дивиться уже виставу, хоча живуть герої на сцені за новими, йому не підвладними

законами. Живуть за законами режисера. Леся Курбаса — насамперед.

5

Пригадуєш, Жане, як ми років зо два тому вибралися з тобою у степ? До твого Каланчака і до моєї Чаплинки.

Улітку степ пливе теплими хвилями, і гойдаються хутірці, як загублені, серед степу. Часом здавалося мені, що враз поночі (не так за дня, як поночі особливо) степовий вітер може підняти той хутірець угору й ніхто, окрім мене, малого, не помітить, що сталось. І не гойднеться ані рундук чи ятка на базарі, не шерехне солома, кинута на долівку в хаті, хіба що віл крутне здивовано головою і вода у криниці хитнеться. Острівець малий землі степової з маленьким хутором піднімається угору й летить, а люди й гадки не мають, що діється. Ніч. Сон. Сплять. Ніхто не знає, що вони в Космосі. Тільки сни сняться чудернацькі, самі тільки дивовижні сни, на які вранці люди спльовують через плече: тьху, і приверзеться ж отаке! А було все насправді. Просто вдосвіта покинув вітер той хутірець знову в степу — і ніхто не помітив ані льоту, ані того, що опинилися у зовсім іншій місцині. Не помітили, бо так само над головою стелиться синє небо, і довкола — сіро-зелений степ, усе той же безмежний степ і та ж дорога попри хутірець,

Якось у кінці серпня, степової чорної ночі, гойдався у легкій тихій хмарі круглий, як око криниці, місяць і, перекреслюючи той срібний круг, летів пташиний ключ. Просто на мене летів, а я стояв і дивився, дивився, Жане, й не було тому льотові кінця. Може, то мені наснилося? Я тоді був зовсім маленьким хлопчаком, а в дитинстві сон і ява нероздільні. Так само наяву ввижалося: сонце зачепилося за кінчик крутого рогу вола, і віл поволеньки, поволеньки поніс його над своєю головою, як корону, а я лежав на возі з сіном і міг торкнутися сонця рукою.

А водночас боявся, як би від близького сонячного жару не спалахнуло сіно на возі. Бо хіба ж раз загорявся степ серед тої спеки, і згоряло, чорніло колосся, чорнішим од землі ставав дрібненький його попілець і в'їдався у шкіру. Страшний степ у посуху. А розлюбити його не можу. Тільки в степу ось так і буває: елегія вивершується трагедією, і тому так страшно я писав про дев'яносто сім моїх незаможників і голод у степу.

Вітер роздирає над Тверським бульваром хмари. Місяць гойдається серед хмар. Зараз упаде на землю. Хіба що заплутається в холодному, закляклому від морозу гіллі дуба.

У чорні різьблені двері Камерного театру вже входять глядачі. Вони поминають автора п'єси, поняття не маючи, що якраз він, цей чоловік, схожий на селянина своєю зовнішністю, зібрав їх сьогодні всіх разом. Авторові до вподоби байдужість перехожих. Він не знає, як повинен поводитися популярний письменник, котрий роздає автографи недбало, навіть на вулиці, на ходу. Він не хоче роздавати автографи. Зрештою, "Патетична соната" ще не видрукувана окремою книжкою. Автографи міг би давати, хіба що підписуючи програмки вистави.

Жив, отже, колись хворий поет у його душі. Куліш так і казав: небезпечно хворий поет. Міг померти, загнаний у підвали свідомості. Врешті, він таки вивільнив, випустив обережно поета звідти, переніс у лабораторію, у робочий кабінет розуму — чи то навіть здорового глузду. Розум метався у тривозі й сум'ятті, не знаючи, як порятувати поета. Куліш признавався: поет у мені "на тонку пряде". Навіть не самому собі признавався, а дуже близькій людині, і от хіба що тільки знову природний гумор, як надійний і незрадливий друг, допомагав порятувати поета. Так, — кепкував Куліш,— бабуся Іронія радить свічечку копійчану купити й встромити її у захолонул і руки поета. А той усе те знає й бачить, бачить ще: як одлітають на південь весняні й літні

птахи, на крилах несучи геть мрії, а бабуся Іронія кривить тонкогубого рота, тримаючи напоготові брязкотливі мідяки, й шарудить холодним вінком із неживих квітів.

Може, "Патетична" й порятувала його? Він жалів поета в собі самому, водночас не втомлюючись кепкувати з нього: поет небезпечно хворий і такий смішний! Самоіронії йому не бракує. У такі моменти перестає писати, запевняючи: кожне написане слово, кожен рядок здаються йому гидкими, безкровними, анемічними.

Поетова душа луною озивається у "Патетичній сонаті".

"Патетична" — експериментальна робота, спроба сконденсованого драматичного образу, стислої сцени, стислого слова, це спроба запровадження у драматичний твір музики як органічної складової частини — як органічної складової частини. Я хотів органічно поєднати слово, ритм, рух, світло, музику, це боротьба, шукання — можливо, і невдале.

Боротьба, шукання, — можливо, й невдале, — повторює Куліш тихо, це ж треба: сільський дядько, як міський неврастенік, сам до себе говорить серед ночі на Тверському бульварі,— він повторює півго-лосом ці слова і раптом упізнає в них дуже знайому інтонацію, навіть ритм, ламаний, різкий,— ритм мови Леся Курбаса. Що ж, коли й невдале, то він готовий повторити вслід за Курбасом не одне, так, істина понад усе, але також і побратимство понад усе, коли засноване воно на спільності багатьох думок та ідей, на готовності разом їх відстоювати і разом шукати нового шляху в разі помилки,— Куліш готовий повторити навіть із Курбасовими інтонаціями: дозвольте мені бути революціонером, це моє право — боротися, страждати, бути навіть іноді незрозумілим, це моє право приймати удари, моє право змагатися щиро на своєму фронті

так, як я своїм мозком розумію, чесно й послідовно, для того, щоб на один-два дні наблизити нашу велику мету.

Я сам на сам із будь-ким — а також і з найвищої трибуни привселюдно готовий сказати, Жане, що вогнем би випалював пересічність і графоманство, ми ж маємо пролетарську філософію, пролетарську науку й естетику,— і це критерій для нашої літератури.

Мені колись здавалося, що не вистачить глини й фарби для нової роботи, а насправді зосталося так багато, бо життя прожите вже чималеньке, і відчуто й пізнано ще більше, ніж прожито, і шкода тільки одного: надто пізно прийшов мій час писати, надто пізно я взявся за перо. Ну скільки ж того часу, Жане? Я було колись нарахував: літ всього вісім-десять ще маю, — міркував я колись, літ вісім-десять дужих і мудрих, а потім же старість, неміч, прийде пора для молодших, що вже зможуть щось сказати,— і ось із тих десяти, котрі сам собі наворожив, як зозуля, хіба скільки ще зосталось? Чи б не додати яку дрібку, як ти гадаєш? Одурити долю й самого себе — додати, накинути ще кілька літ, бо є ж глина, й фарба, й кров, і досвід.

Пригадуєш, я казав тобі: війна і революція — тут потрібна гола правда й жорстокий реалізм. Ані вигадок, ані зайвих візерунків, ані крапельки фальші. Важка, як червоний оксамит, мова мала стати врешті простою й міцною, як криця, у моїй "Патетичній". Чи вдалося? Не знаю. Це моє право — помилятись, мислити й шукати. Хай, як казав пророк Сковорода, не мої сії мислі, і не я оні вимислив, і істина є безначальна, але люблю — тим і мої, і будуть твої. Сіє —г— то єсть істинно дружба, мислей одинство.

Не з тих я, друже, хто боїться униз летіти або ж починати все спочатку.

Він міг би ще сказати, що його нова драма — це спроба відвертої сповіді героя зі сцени, це "Я", винесене на вселюдський суд чи осуд, а також і на власний. Це спроба вирішити соціальні проблеми, яких досі в такому ракурсі ніхто не торкався.

Остап Вишня говорив колись про мої "97", на які ти, Жане, дозволив собі підняти критичний голос усупереч похвальному республіканському й навіть всесоюзному — відважний Жан! — Вишня говорив, що то таки справжня, житня, з макухою й кураєм революція, жива революція, як мати сира земля правдива. У "Патетичній сонаті" я спробував змалювати ще одне обличчя війни і революції. Вони ж не полишать мене, поки я не виллю їх на папір до кінця у живих словах і згустках крові.

Шукання — це, звичайно, не завжди перемога.-

Та чи не пора нарешті переступити нам поріг театру? Відчинимо з тобою, Жане, оці чорні, химерно різьблені двері й переступимо поріг театру. Бо я, гляди, ще чкурну звідсіля, як хлопчак. Ти ж знаєш, першу мою прем'єру грали без мене. І так само, як і тоді, мені бракує парадного костюма й самовпевненості.

Часом здаюся собі піаністом, який грає на фортепіано з нотного листа. Я не знаю, що там далі, й хочеться зазирнути наперед, довідатись: яку ж тему гратиму ще і скільки зосталося можливостей попереду. Поряд сидить хтось невидимий і перегортає сторінки. І я загадую наперед, а водночас не хочу знати, яким повинен бути фінал. Ти ж знаєш — фінальні сцени мені ніколи не вдавались, не йшли легко й просто. Жартую. Я хотів сказати: годі притримати руку, що перегортає сторінки, годі двічі заграти одну й ту ж мелодію, одну й ту ж ноту, не сфальшувавши. Треба бути дуже пильним.

Ти запевняєш, що я зробив добру роботу. Таїров теж так каже. І Курбас твердить, що драма вдалася. А я міркую: чи й справді? Адже задумував роман, а життя наче випробовує мої можливості, — і ось знову написана п'єса. Чи не помстилось на мені відступництво від первісного задуму?

Хочеться вірити вам, але ж і ви не безпомильні. З мене майстер писати окремі сцени, а загалом завше чогось бракує.

Знаєш, що мені спало на думку? Курбас, це Курбас мене щоразу підштовхує до писання для театру. Свідомо чи несвідомо — не знаю, але так воно є — може, якби не він, я б таки вперся на своєму і писав широкі й розлогі, як степ, прозові полотна, і не було б драматурга Куліша, хіба що тільки "97" зосталось би людям. Не було б і "Патетичної", бо хіба ж не Курбасові тут мислі разом з моїми — поєднати музику й слово нерозривно? Ні, то таки він винен у моєму безнадійному драмописанні. Це він штовхає мене до гріха. Треба з тим кінчати. Приїду до Харкова й клятвенно запевню його, що більше не писатиму п'єс. Хочу роман зробити. Що він на це, цікаво, скаже? А ти що? Не віриш? Та вже ж, ти чув од мене зовсім недавно, що я ношуся з новою п'єсою. То химера, не вір. Я вже закинув, од-рікся.

Двоє закоханих все ще сидять на лавці. Якраз проти раковини для духового оркестру. Боронь боже, геть замерзли? Оркестру нема. Тиша: зима й сніг. Його черевики залишають глибокі сліди у снігу. Аж тепер він помічає, що сніг уже густо сипле.

На естраді, де має бути оркестр, виникають темні чудернацькі тіні. Може, то прийшли сюди оркестранти, незважаючи на сніг ані на морозяний холод? Прийшли, щоб заграти для закоханих. Кожен свою партію. Що вони гратимуть?

"У кутку мідяним удавом виблискує гелікон". Химери. Горобець і галка, — сказав би Остап Вишня.

Ще один тільки раз — уздовж липової алеї. Липи цвітуть пахучим, чистим і білим снігом. Тільки раз — уздовж алеї.

А тепер — Тверський бульвар, число двадцять три. Ні, ще таки раз.

Пам'ятник Пушкіну. На плечі в Пушкіна білий сніг. Куліш мимоволі пересмикує плечем — сніг прилип до пальта.

Біжить хлопчак з цигарками. Мабуть, не розпізнав. Бо вдруге пропонує йому свій товар. Куліш купує ще пачку, ховає до кишені. На замерзлих, пошерхлих устах присмак викуреної ще раніше цигарки. І вологість од снігу. Хлопчик запитує, котра година. Куліш відгортає вологий рукав пальта, щоб глянути на годинник. Він забув, що годинник його спинився.

Чорні, химерно різьблені двері театру.

6

Аліса Коонен готова до виходу на сцену. На її голові корона густо сплетеної коси. Від цього пом'якшується, круглішає обличчя, зникають гострі кути, однак обличчя не позбувається ані витонченої гордовитості, ні аристократичної самовпевненості. Усмішка відкриває сліпучо-білі зуби і здається хижою. Нервові пальці актриси перебігають уздовж поверхні столика перед дзеркалом. Помножений і підсилений відбитком, рух дуже різкий. Саме такою — разюче різкою, хижою, владною — і повинна бути за режисерським задумом Марина.

Коонен записувала на репетиціях роздуми Таї-рова-режисера:

— Ми повинні поставити виставу, де б нова сценічна форма за своїм масштабом була адекватною незвичайно багатогранному змісту й високій патетиці громадянської війни. Драма Куліша дає для цього чудові можливості. Архітектоніка й фактура п'єси накреслюють нові шляхи радянської драматургії.

— Характери, які вимальовує автор, надзвичайно яскраво виражені. Кожен сценічний образ вимагає особливої, внутрішньої і зовнішньої опуклості.

— Революція. Мурашник розтривожено. Усілякі малі й темні людці вибиті з колії. Вони смикаються у звихреному світі, вони шукають — кожне, — куди б надійніше заховатися від бурі.

— Куліш великий художник. Які він робить зіставлення — подивіться! Ось умирає Оврам — і подумайте, як вмирає Марина. А візьміть сцену мітингу. Це ж дивовижно! Говорить Андре... А після цього репліка... Це геніально, блискуче зроблено: пафос усієї промови летить геть... А протиставлення — суд і суд? Ні, це дивовижно.

Коонен і Таїров удвох розмірковують над характером Марини, працюючи окремо від усіх, у тиші великого кабінету, заставленого книгами. Алісі Георгіївні звична присутність книг. Вони прислухаються до людей.

Таїров: У характері Марини зіштовхуються найсуперечливіші почуття. Марина — уперта фанатичка, готова на будь-яку жорстокість, на злочин.

Коонен: Але ж вона ніжно любить батька, пригляньcя: у стосунку до старого Ступая у неї так багато іронічної ніжності. Або коли вона говорить про музику — тут поетична настроєність душі.

Таїров: Це якраз і найголовніше — знайти міру. Відповідну міру, щоб показати це сплетіння тверезого розрахунку й романтичних рис характеру.

Коонен: Я розумію. Емоції завжди підпорядковані розумові, думка контролює кожен порух душі.

Таїров: Як ти гадаєш, Марина кохає Андре?

К о он е н: По-моєму, ні.

Таїров: Вона кохає Ілька?

Коонен: Теж ні. Але кого ж вона тоді любить?

Таїров: Вона любить — хату. Тобто свою власність. Я вважаю, що основне почуття Марини — не любов. Це страх перед революцією.

В Алісі Коонен поєднується незборима воля до життя й творчості. Вона уперто, по-акторському вперто бунтує проти всіх і проти всіляких перепон, заборон, які накладає на актора режисерський театр. Так твердять критики.

Театр Таїрова — режисерський. Водночас, бунтуючи, Коонен прислухається до всього, що пропонує у роботі Таїров. Вона вміє бути також і слухняною актрисою. Вона шукає засобів для відтворення складного характеру своєї героїні на сцені. Цільність характеру самої Коонен — і суперечливість рис героїні.

Цільність і суперечливість вступають у конфлікт. Треба постійно розмірковувати, якою ж має бути ця Марина з ворожою самій артистці життєвою позицією і світоглядом.

Фаїна Раневська ледве жива від хвилювання. Вона' думає: де вже мені виявляти власну індивідуальність, про бунт їй навіть не мариться. Але, як не дивно, саме вона у виставі має чи не найбільше право на виявлення власної індивідуальності, на імпровізацію. Таїров дав їй волю. Право на вияв фантазії, емоцій, палахкотливого темпераменту. Для Ра-невської сьогодні не тільки прем'єра, але й дебют у Камерному. Вона ще не зовсім певна своїх сил і не зовсім отямилась від того, що її таки справді взяв у свій театр Таїров. Вона ще не певна свого права називатися артисткою Камерного. Зовсім недавно приїздила до Москви з провінції, щоб подивитися у Камерному вистави — всі, починаючи з "Сакун-тали" Калідаси. За останні гроші готова була купити квитки на поїзд і на виставу в Таїрова. Вона й досі не може пояснити, як відважилася написати Таї-рову листа з проханням узяти її в трупу. Коли розривала конверт з відповіддю, в неї тремтіли руки. Звичайно, інакше й не сподівалась: їй повідомили, що нема місця. Та й навіщо Таїрову якесь там дурне дівчисько з провінції, котре уявило себе великою артисткою? Нащо йому провінційна посередність, коли й столичних не бракує,— злостиво думала вона й не могла погамувати сліз. У неї свій гонор, однак, є. Гонору їй не бракує. Буде працювати в провінції. І раптом знову лист. Таїров запрошує приїхати. Є чудова роль у досконалій п'єсі українського драматурга Миколи Куліша.

Куліша вона не знала. Але повірила Таїрову на слово, кумир не міг помилитись. Приїхала — ні, примчала до Москви. Роль Зіньки виявилась справді чудовою. Це була її роль. П'єса теж сподобалась. А ще до всього — вона працює у Таїрова! І поряд на сцені — сама Коонен, Аліса Коонен.

Майбутня дебютантка боїться всього: вимогливості режисера, присутності Коонен, фантастичних конструкцій Риидіна. Доводилося працювати під час репетицій на третьому поверсі конструкції, легкої і, здавалось, нетривкої. Майлсе під самими колосниками. А вона ж з дитинства не терпить висоти.

Обов'язково впаде — інакше бути не може, ступить крок — і впаде.

Камерний недавно повернувся з закордонних гастролей — Раневська боялась і цієї слави: що вона таке поряд з такими акторами? Боязлива, полохлива Зінька — це, однак, нонсенс. Як вона гратиме?

У процесі "застольних" репетицій все було не так уже й складно: принаймні не так боязко. Як звичайно: пошук основного стержня ролі, поведінка дійових осіб у кожній сцені. Як завжди, тільки у Таї-рова.

Потім знову почалася тривога: Таїров із більшістю акторів працює у своєму кабінеті, запрошуючи то одного, то другого, вони засиджуються там до півночі й далі, а потім йдуть дивитися, як Риндін на сцені розмальовує свої конструкції: живописної майстерні в театрі не було, бракувало місця, художники працювали на сцені поночі, після вистав.

Раневську Таїров на індивідуальні репетиції не запрошує — так, наче махнув на неї рукою. Покинув напризволяще. Не вірить у неї! Тільки її невгамовна фантазія і темперамент були порятунком від непевності в собі. Звідки їй знати, що Таїров саме на це й розраховував. З кожним актором він працює залежно від його індивідуальності. Отже, їй таки пощастило: якби ламали, зневолювали характер Ра-невської, хтозна, чи зробила б вона свою Зіньку. Режисер розумів це. Він дозволив

молодій актрисі імпровізувати, бути самою собою. І тільки тоді, коли помічав під час репетицій на сцені розгубленість дівчини, підходив до рампи і говорив прихильно: молодець, добре. їй усе було дозволено — навіть бунт, якби вона на таке зважилася й скористувалась такою вседозволеністю. Таїров не робив їй зауважень за порушення дисципліни. Хтось із акторів під час репетиції зауважив Коонен і Ганшину, який грав Ілька Югу: ви цей шматок ведете неправильно, тут треба зовсім інакше; Таїров розгнівано вигукнув: послухайте, таж ви в театрі, дію п'єси ділять на ситуації, на шматки можна краяти хіба що ковбасу в магазині Єлисєєва, а ви ж таки в театрі! — Раневська вперше дозволила собі голосно пирхнути: у магазині Єлисєєва! — усі чекали режисерського гніву, але він не впав на голову грішниці, яка голосно сміялася на репетиції.

Таїров мав добре око на талановитих людей. Вистачало одного погляду, щоб він розумів: ця людина підходить його театру. Так було і з художником Риндіним. Риндін розписував для якоїсь вистави вуличну шарманку. На стінці шарманки намалював крихітний народний театрик і три танцівниці — лялечки. Режисеру сподобалася ця деталь, відтоді він і зацікавився Риндіним.

Риндінські конструкції стоять на сцені.

Оркестр настроює інструменти.

Публіка чекає початку вистави. Заповідається аншлаг.

Таїров у своєму кабінеті чекає Куліша. Павло Зенкевич теж чекає на Куліша. Він мав би вже бути.

Дають перший дзвінок.

7

Куліш мав би вже бути. Дають другий дзвінок. Аншлаг. Серед публіки Павло Зенкевич бачить критиків. Красень з величезними сумно-зосередженими очима — Борис Алперс, приятель Всеволода Мейерхольда. Зовсім не схожий на суворого і безстороннього театрального критика. Радше поет; театр його цікавить не тільки як видовище, він займається також проблемами драматургії, для нього незаперечна думка, що справжньої драматургії театрові зараз бракує, без неї він не може існувати. Пише Алперс без злостивості, але досить-таки безжально й відверто. Іронічний Юзеф Юзовський примружено приглядається до всього навколо. Неначе вистава для нього вже почалася. Звідси — з фойє, з публіки. Вуса прикривають горішню його губу, він потирає їх, мне, посмикує — наче пробує, чи не приклеєні часом. Он там далі майнула постать Левіиа — критика, який пише для "Вечерней Москвы". Без сумніву, ця газета буде найоперативніша. Тут рецензія з'явиться днів за два.

Попри всю професійну об'єктивність критиків кожен із них має можливість і право особистого сприйняття. Має право на свій власний погляд щодо мистецтва, театру, літератури. Це предмети доступні для обговорення — публічного й професійного. Істина незаперечна, і саме своєю незаперечністю... своєю незаперечністю... Де ж все-таки Гурович?

Павло Болеславович розгортає газету. Газета позавчорашня. Михайло Зощенко у статті "Годі тулитися на задвірках" пише про суттєві проблеми ест-

ради, якій потрібна допомога: "Ми чекаємо цієї допомоги від письменників великої літератури і від авторів високої кваліфікації".

Нехай вибачить мені Зощенко, — думає Зенкевич,— але тепер я ніяк не можу пройнятися тривогами естради. До речі, що це таке: "письменники великої літератури" й "автори високої кваліфікації"? Термінологія у статті здавалася Зенкевичу смішною. Але навряд чи Зощенко мав намір викликати сміх читача.

Зенкевич стоїть так, щоб бачити чорні різьблені двері. Куліш напевно не з'явиться через службовий вхід. Куліша треба сподіватися тільки звідси. І ще хто знає, чи не придбав він собі квитка в касі. Правда, сьогодні це йому навряд чи вдалося б. Квитків нема. Зенкевич стоїть так, щоб йому було видно вхідні двері, і тримає у руках газету із статтею Зо-щенка. Ніби на знак, щоб Гурович упізнав його.

Краєм вуха ловить репліки, що виринають із приглушеного гомону у фойє. Публіка театральна, у справах мистецтва поінформована достатньо. У Камерному рідко бувають принагідні глядачі. Навіть із провінції приїздять уже "свої", зацікавлені, всезнаю-чі. Серед всезнаючих чимало снобів. Нічого не вдієш. Театр не може вибирати глядача. Хоча, правда, може іноді диктувати йому свої закони.

...постановочних стандартів є досить: "а 1а Камерний", "щось під Мейєрхольда", "а 1а імені..."

...як хочете, а мене втомлює наспівність інтонацій Коонен, тим більше — її епігонів, наслідувачів...

...ах, Ільїнський — душка! Геніально!

...усі теми вичерпані, нема про що писати... Звичайно, якщо заглибитись в історію... там щось знайдеться... але в сучасності... життя навдивовижу одноманітне...

...у Єлисєєва сьогодні давали першорядний швейцарський сир...

...ви були у філармонії на Шіллеровському вечорі? Звернули увагу на сукню Юр'євої?

..."Страх" Афіногенова... Перцов у ролі Бородіна...

...Бернард Шоу, коли був тут влітку... Як?! Ви не бачили Бернарда Шоу?

— Гурович! — вигукує імпульсивно, через усі голови й усі балачки Зенкевич.

Куліш струшує з пальта сніг. Зачепив когось? Вибачайте. На вусах у нього тануть сніжинки. Од

черевиків — мокрі сліди. Куліш пояснює: приніс з собою весь сніг з Тверської. Завірюху приніс до театру.

Щось говорить Зенкевич, але Куліш не усвідомлює, про що мова. Він бачить: публіка заходить до залу. Перед Кулішем нема облич — самі тільки спини. Десятки людських спин. Сотні людських спин бачить він. Кожна спина — відкриває для себе Куліш — має свій характер. Спини промовисті й можуть, виявляється, багато сказати про людину. Не менше, ніж очі чи руки. Гонористі, виструнчені, похнюплені, самовпевнені, смутні, зацікавлені, знахабнілі, знічені, байдужі, делікатні, іронічні, зміїні... Он спина того чоловка виказує в ньому не те що боягуза, ні, але видно зі спини, що він ніби чекає удару ззаду,

напружено чекає удару, а озирнутись не має відваги. А ось та жінка — вона відчуває, що на неї дивляться, витягнула хребет, витягнула — в струнку лінію, шия така гордовита. Мабуть, гарна жінка. Тисяча відтінків. Люди, ясна річ, поняття не мають, що все можна "прочитати" зі спини. Люди не вміють керувати "виразом" своєї спини — вони пильнують тільки свого обличчя, вони дбають тільки про своє обличчя і цим самим стають такі відкриті, беззахисні. Хоч бери та не повертайся ніколи ні до кого спиною,— усміхається Куліш. Зенкевич бере усміх на свій карб, киває головою, продовжує говорити: — ...справжній сюрприз, ось побачите! Ходімо до Таїрова, він чекає,— врешті чує Микола Гурович.

Сюрприз? Що таке, який сюрприз — окрім прем'єри? Кулішеві кортить поглянути на спину Зен-кевича, він ледве втримує у собі хлоп'яцтво.

Вони йдуть до кабінету Таїрова, вистава ось-ось почнеться. Олександр Якович, ще елегантніший, ніж звичайно, хоча це здається зовсім неможливим, — радо вітає Куліша, не виявляючи невдоволення — він давно чекає його приходу. Темні, зволожені від довгого перебування на сніговій завії Кулішеві очі поблискують начебто весело.

— Зараз почнеться диспут "Автор — Театр — Публіка",— каже Таїров.

— Я не боюсь диспутів,— запевняє Куліш.— Я загартований, як кулачний боєць.

. Режисер веде гостей у ложу, що з'єднана безпосередньо з кабінетом. Звідси Таїров може спостерігати за виставою зовсім непоміченим. Але це тільки

так йому здається, що актори не помічають його. Вони добре знають усі звички свого режисера й своєчасно кидають погляд у цю ложу, щоб переконатися у його присутності.

Сюди Таїров любить також запрошувати на прем'єру найближчих друзів і прихильників театру, своїх найшанованіших гостей. Цього вечора в ложі сидять Семен Михайлович Будьонний і відомий німецький драматург Фрідріх Вольф. Здивованого Куліша — отже, таки сюрприз, але краще ж було попередити! — представляють Будьонному. З Вольфом вони радісно обнімаються. Фрідріх, Кляус, яка приємна зустріч! — вони знайомі ще з літа, у попередній свій приїзд до Москви Вольф підписав договір, за яким надавав театрам Пролеткульту виняткове право постановки своєї голосної п'єси "Матроси з Катарро", Куліш подарував Вольфу примірник першого варіанту "Патетичної сонати", її переклад планується до видання в Німеччині, переклад уже готовий, Фрідріх Вольф має намір написати передмову. Німецький друг називає його Кляусом, це звучить дещо інакше, ніж в устах Жана, але Куліш не протестує. Йому приємно чути: Кляус.

Товариська розмова в них ще попереду. Обидва раді з нагоди поговорити, а зараз усього кілька слів: як справи? що чувати? Так ось ви який, ось як виглядає кавалерист, який почав писати п'єси,— прискіпливо й ревниво оглядає Куліша Будьонний, теж, видно, вдоволений із знайомства.

Перед ними на сцені конструкції Риндіна. Художник запевняє, що "Патетична соната" — одна з найулюбленіших вистав, які він поки що зробив, він хотів зробити якнайкращу виставу, так само, як і Олександр Якович.

Дія відбувається в будинку, даному в розтині. Таке вирішення оформлення закладене в самій п'єсі. Вертеп.

Герой п'єси й вистави Ілько Юга виносить на суд людей своє власне життя, свою трагедію — свої помилки.

У розтині не тільки будинок, де відбувається дія. У розтині душі й долі героїв.

Часом за будинком вихоплюються у світлі телеграфні дроти й дорога, що веде вдалину. Несподіваний цей світловий ефект Куліш оцінив відразу. Поза домом існує великий світ, у котрий хотіли вирушити Ілько, його друг — робітник Лука, і Настя, і її безно-

гий чоловік — солдат Оврам. Революція й війна творять їхні характери й долі.

Музика Бетховена одразу взяла на себе дію. Вона зазвучала з першої сцени, рояль виступив після грубуватої репліки гостя під дверима Зіньчиної квартири: ...то я піду до твоєї...

Таїров виводить у виставі на перший план масу. Це підносить "Патетичну" справді до героїчної висоти (маса — це не статисти, це музика вистави,— казав Курбас). Зате вистава позбавлена ліричності, не полишено місця Ільковому коханню, дещо змінено характер Ілька.

Куліш дивиться виставу. Прикра роздвоєність заважає йому сприймати побачене: Кулішеві усе заслоняє думка про Харків, Курбаса, "Березіль". Куліш дивиться виставу, оцінюючи роботу Таїрова, акторів, художника — і при тому розмірковує, як би

вирішили ту чи іншу сцену у "Березолі"? Хто грав би Ілька? Марину? Луку?

Заважає ще одне відчуття: це не актори, а він, Микола Куліш,— розшарпаний на частки, стоїть зараз на сцені, зовсім відкритий і безборонний, бо жодне слово, вимовлене його героями, не стає йому забо-ролом, ні, навпаки,— усе більше відслонює його перед залом, перед людськими очима, це він, сам на сам із залом, сам — один на сцені — грає "Патетичну" — свою й Бетховена.

Куліш відганяє від себе видиво тієї іншої, уявної вистави, нездійсненої в "Березолі" Курбасом, він відганяє від себе всілякі інші химери й спостерігає; спостерігає за тим, що відбувається на сцені Камерного.

Ось Марина, стрічаючись з Ільком, ніжно простягає до нього руки і в той же мент непомітно виймає з його кишені револьвер. Якась екзальтована жінка в партері голосно скрикує. Як же це підло! — кричить вона.

Ритм вистави, як і задумував Таїров, нервовий, він то круто злітає вгору, то завмирає у тиші тієї чи іншої кімнати.

Великодня ніч. Частина мешканців будинку з засвіченими свічками урочисто піднімається сходами вгору, лунає "Христос воскрес". І одночасно за будинком уздовж освітленої дороги марширує колона чер-' воноармійців з піснею "Эх, яблочко". Обидві мелодії немов ударилися одна об одну. Дисонанс, конфлікт. Зіткнення двох світоглядів, двох епох. Такої сцени в самого Куліша нема, це рішення режисера. Куліш аплодує разом із залом.

Марина, виселена до підвалу, походжає в убогій комірчині. Зненацька їй спадає щось на думку. Вона присуває табурет до прасувальної дошки, котра належала попередній господині цього житла — пралі Насті. Пальці Марини перебігають уздовж дошки. Наче це клавіші рояля. Лунають звуки "Патетичної сонати" Бетховена. Марина, прислухаючись, закидає голову. Музика поступово виходить за межі підвалу, і тоді грає оркестр.

Пізніше, після прем'єри, Аліса Коонен розкаже Кулішеві, як старанно вона вивчала з концертмейстером ті частини сонати Бетховена, які грає Марина і на бутафорському роялі в себе вдома, і на цій дошці в підвалі. Артистка хотіла будь-якою ціною досягти враження цілковитої достовірності, правди.

Допит генерала Пероцького. Зінька-Раневська викликана за свідка. Густим, низьким голосом з непере-вершеною простодушністю вона розповідає про те, що і татко Пероцький, і молодший його синочок були її постійними клієнтами, і татко зостався винен за останній візит — отож чи не можна якось би тепер розрахуватися, віддати борг.

Раневська, може, не зовсім схожа на Зіньку, якою уявляв її собі автор п'єси (хто б грав Зіньку в Курбаса?). Однак ця дещо інша Зінька, зухваліша й різка, з виразнішим усвідомленням своєї соціальної суті, здається Кулішеві цікавою.

Жаров — Матрос Судьба — одноокий (за ремаркою автора), але при тому всевидющий. Він раз по раз викликає аплодисменти. Знову ж таки за Кулі-шевим задумом Судьба повинен говорити хрипко, у нього знищений голос. Жаров говорить цілком звичайно, без хрипіння, хрипкий голос буде пізніше в Сиплого з "Оптимістичної трагедії" Вишневського. Втім, це не так уже й важливо, тим більше, що ось зараз Куліш не знає про Сиплого.

Зенкевич хотів би довідатись, що думають критики. Овації — це ще не остаточна оцінка вистави, однак він сам — хоча бачив уже й репетиції "Патетичної" — по-справжньому схвильований і радий. На його думку, вистава зацікавить Москву.

Будьонний, Вольф і Куліш йдуть до акторської кімнати Аліси Коонен. Вона ще не встигла розгримуватись. На обличчі у Фрідріха Вольфа слід од гриму: Фрідріх не втримався, ніжно поцілував Алісу, вона відповіла йому поцілунком; чарівна жінка, дивовижна актриса, я збережу знак вашої дружньої прихильності,—жартує Фрідріх, вказуючи на слід від гриму.

Куліш не вміє правити компліменти, йому бракує слів, він почувається втомленим, наче й насправді зіграв сам усю виставу,— вам, Алісочко, мабуть, більше хочеться відпочити, аніж слухати наші сумбурні вигуки захоплення,— оце й усе, що він годен сказати, усе, на що він здобувається, однак Аліса Георгіївна вже знає його характер, вона сприймає ці слова як визнання її роботи.

Будьонний дарує артистці величезний букет троянд. О, троянди, узимку,— це мої улюблені квіти,— радіє Коонен. Семен Михайлович щиро вражений виставою, грою акторів і автором п'єси: такий скромний, не приймає похвал на свою адресу. Будьонний хоче переконатись, чи справедливі всі оповідки про Куліша, котрі ходять серед акторів Камерного, начебто Куліш мало що не український Чапаев. Микола Гурович сміється: йому не хочеться розчаровувати Будьонного, але це зовсім не так. Ну, було, було, звичайно, було дещо, приміром, створений у Херсоні 1-й Дніпровський партизанський полк у червні дев'ятнадцятого року під командуванням Миколи Куліша здійснив вилазку на Олешки, під час якої у ворога захопили багато зброї,' військового майна і спорядження, але який же це подвиг? Звичайний собі воєнний будень, Куліш не вважає, що має право похвалятися особистим героїзмом. Так, так, правда й

те, що в голодні й холодні двадцяті роки працював у губ-соцвиху, діти потребували хліба й грамоти, так, це була його робота, обов'язок учителя і комуніста,— степ, зима, голод, холод, дорога в села, пішки й на підводах, але ж це пережив і переміг не він один, і, правду кажучи, набагато важче було складати букваря, слово честі, букваря складати неймовірно важко, а Куліш же склав аж два — український і російський — це було справді важко, майже так само, як написати резолюцію. Куліш сміється, сміються і його співрозмовники. Таїрова ще нема, він піднімається хиткими сходами під колосники, щоб привітати з прем'єрою і дебютом Фаїну Раневську. Дебютантка нізащо не хотіла спускатись із своєї високості на поклони, вона боїться висоти, вона смертельно, по-дитячому боїться висоти: ступить хоч крок — і неодмінно впаде, побачите, зараз упаде!

Микола Гурович вдячний Зенкевичу, Таїрову, акторам Камерного — він втішається з несподіваного знайомства з Будьопним і з зустрічі з Вольфом. Повернувшись до Харкова, із запалом скаже, що знову, як звичайно, перебування в Москві й спілкування з москвичами вознесло його духом чи не на цілий кілометр вгору.

— Пригадаєте мої слова,— звертається до Куліша Коонен,— уся музична Москва завдяки вашій п'єсі почне грати "Патетичну сонату" Бетховена.

— Радше завдяки вашому виконанню цієї сонати,— здобувається на жартівливий, хоча й не дуже зграбний комплімент драматург, і якраз тепер артистка й розповідає йому, як працювала з концертмейстером.

Будьонний уже попрощався й пішов, запросивши до себе назавтра автора п'єси. Куліш сидить зараз у Таїровській квартирі, його увагу привертають картини Пікасоо. З поїздки на

гастролі за кордон привезено чимало цікавого. Більша частина розмов довкола Куліша залишається ним не почутою. Куліш заглиблений в свої думки.

— Так, неодмінно звернуть увагу на це... Шукати, думається, будуть аналогій. "Патетична соната" — і "Дні Турбіних" Булгакова,— каже Таїров, це Куліш чує.— Може, не так аналогій, як протилежних поглядів обох авторів на деякі проблеми. Турбін — Перо-цький...

— Знаєте, я не прихильник подібних зіставлень. Куліш — Булгаков, МХАТ — Камерний...— каже Зенкевич.

— Мені сподобався Хмельов у мхатівській постановці Булгакова,— Аліса Георгіївна вже встигла приготувати легеньку вечерю, ставить на стіл чашки, ♦Ф<рідріх, як справжній джентльмен, допомагає їй. Він ще досі не стер слід од її поцілунку.

— Так, його Олексій Турбін близький до розчарування (В ідеях контрреволюції. З Пероцьким ніякої '.метаморфози не відбувається.

Микола Гурович думає про інше: якщо так станеться, що "Патетична соната" не матиме надто довгого життя на сцені, якщо не візьмуться ставити її ІІНЇШ театри, то чи потрібна вона буде? Може, бодай для літератури спотребиться? Так само, як, приміром, "Комуна в степах". Матеріалом своїм потрібна буде. Для пізнання часу, епохи, зіткнень між людьми. І мотузочка згодиться колись,— із селянською господарністю вирішує Гурович.

Фрідріх Вольф порівнює гру Коонен із грою німецької артистки Єлени Вайгель, дружини Бертоль-та Брехта. Власне,

це не порівняння, Фрідріх просто аналізує характер двох різних театрів, дві манери акторської гри.

І знову він, Куліш, втрачає нитку розмови, наче вийшов кудись, наче все тут відбувається уже без нього. Зенкевич намірився повернути його назад до товариства, говорить голосно, може, справді розраховує і очікує на реакцію Миколи Гуровича:

— Час, мені здається, показати, що Дон-Кіхот, князь Мишкін і вся решта іже з ними — з отими ясними очима й прекраснодушні — з погляду наших днів були не більше як дурнями. Нині це зовсім негативні типи.

Розрахунок Зенкевича, як завжди, точний: Куліш реагує на тираду.

— А чого це ви приписуєте нашим дням тільки свій власний погляд?

— Чим ви розгнівали нашого Гуровича? — допитується Аліса Георгіївна, знову з'являючись з тацею І чаєм.

— А ви послухайте, Алісочко, Зенкевич каже, що князь Мишкін і Дон-Кіхот — одного поля ягоди й обидва — дурні — з вашого погляду.

— З мого?

— Гурович, але ж це недозволений прийом!

— Але ж було вами, сказано: з погляду наших днів. Хто ж наважиться заявити, що Аліса Коонен не сучасна жінка? А коли серйозно, то я не бачу нічого негативного в донкіхотстві — це

ще одна, своєрідна форма вияву протесту проти підлості й невігластва.

Куліш знає таких Дон-Кіхотів, так, з ясними очима, але не прекраснодушних, як каже Зенкевич, а відважних і чесних.

— Донкіхотство? Надто своєрідний спосіб боротьби,— каже Таїров.

— Викликає у когось усмішку? Нехай. Таким чином змушує шукати активніших форм боротьби.

Вольф, здається, має намір підтримати Куліша:

— У характері Дон-Кіхота і в його вчинках є якась заворожуюча драматичність.

— Факт, Фрідріху, саме так — заворожуюча драматичність! Або й більше — трагічність: стільки енергії супроти вітряків, стільки любові надармо, стільки чесності — смішної, але прекрасної.

— Куліш готовий переробити на драми не тільки власні, але й чужі романи,— сміється Зенкевич. Йому сподобався власний дотеп, Кулішеві — не дуже, бо не сміється.

— Горобець і галка,— сказав би Вишня,— махає він рукою і знову замовкає.

У Фрідріха Вольфа чимало прикрих новин.

Ні, тоді ще не горів рейхстаг і навіть не вступив у дію підписаний президентом Гінденбургом і рейхсканцлером

Гітлером декрет про обмеження свободи особи й свободи висловлювання думок. Ще не був із нагоди дня народження Адольфа Гітлера написаний Гансом Постом шовіністичний текст, в якому прозвучала сумнозвісна фраза: "Коли я чую слово "культура", я спускаю запобіжник браунінга". Передчуття цих недалеких подій ще тільки нуртують у Німеччині. Цілком імовірно, що справжня німецька культура опиниться в еміграції. У сезоні 1931 —1932 року закрито чимало державних і приватних театрів, урядова субсидія або втята, або скасована взагалі.

— Мистецтво загнане в кут. У безвихідь, — каже Вольф.— Але безробітні актори об'єднуються у колективи, які ведуть політичну агітацію. Вони співають у "червоних кабаре". У нас є тепер навіть гімн безробітних. Такий своєрідний гімн безробітних,— Ернст Буш записав на платівку "Штемпельну пісеньку" Ганса Ейслера, ви б тільки послухали, скільки там іронії й трагічності водночас!

Фрідріх розповідає далі: у пивничках Берліна, де щойно ось скінчилися танці, мовчки сидять похмурі й смутні люди у старих шкірянках. Вони розташувались при столиках, п'ють пиво. На маленьку естраду виходять композитор Ганс Ейслер і співак Ернст Буш. Ейслер сідає до рояля, рояль розстроєний, але ніхто не звертає на це уваги. Лунають пісні, які потім ніхто не може забути. Люди вимагають пісень на слова Брехта і Вайнерта.

Поет Стефан Хермлін був свідком таких виступів; Фрідріх розповідає з його слів.

У "червоних кабаре" виконує свої знамениті "Чотири колискові пісні" Єлена Вайгель.

Через півтора року Фрідріх Вольф, рятуючись від переслідувань фашистів, перейде кордон на лижах, через Альпи. А нині, оскільки нікому не дано заглянути у власне майбутнє, Вольф говорить про те, що діється в Німеччині:

— Усього кілька літ тому в нас у Німеччині за* сновники театру "Трибуна" хотіли, щоб із протиприродного роздвоєння сцени й залу виник живий, єдиний художній організм. Нині така єдність існує там, де співають Буш і Ейслер.

Куліш може до цього додати: на Всесвітню конференцію письменників, що відбулася у Харкові минулого року, не прибули делегації західноукраїнських та західнобілоруських літераторів. Польський профашистський уряд не дозволив їм приїхати до СРСР. Так, справді: мистецтво загнане в кут. У безвихідь. .'Галичина ще з часів першої світової війни — та й до-інедавна теж — виривалася через кордон на Україну з (Єдиною думкою: творити нову, вільну пролетарську культуру. Розірваність народу, протиприродна його розмежованість болить кожного українця. Там, у них, мистецтво насправді загнане в кут,— повторює Куліш.— В кут — собачу буду.

— А ви захищаєте наївне донкіхотство,— зауважує Таїров.

— Не наївне — високе. Благородне,— без роздратування відповідає Куліш.

— "Ходить Фауст по Європі",— цитує Тичину Зенкевич.

— Еріх Вайнерт,— хоче якомога більше розповісти Вольф,— вивчає українську мову. Уже досить добре читає й перекладає. У нього феноменальні здібності до мов. Але це не заважає фашистам мати до нього свої претензії. Вони переслідують Еріха ще з двадцять сьомого року. Що, вам не смішно, Алісо? То

це я для вас — продовження:— Еріху заборонили виступати протягом семи місяців із концертами. І тоді вірші Еріха почала читати його дружина, а він сидів поряд з нею зовсім мовчки й непорушно на сцені. Чи може бути виразніший протест проти насильства?

Пізно. Пора розходитись. Вони вдягаються. Куліш шукає шарф у рукаві, раптом щось згадує: виймає .обережно з внутрішньої кишені пальта маленьку вер-'бову гілочку, привіз із Харкова; погладжує сірі пух-інасті кульочки на ній, дає Алісі Коонен: це вам.

Троє мужчин поволі йдуть уздовж Тверського 'бульвару. Куліш підставляє долоню, ловить сніжинки.

— Mein lieber Klaus,— каже Фрідріх.— А ти взагалі знаєш, що написав шедевр? Я б сказав, "Патетична соната" — найвизначніша за формою драматична поезія українська в контексті світової літератури... Чекай, не заважай мені, дай сказати, бо зіб'юся з думки. Я б порівняв твою драму хіба що тільки з такими творами, як "Фауст" чи "Пер Гюнт".

— Ходить Фауст по Європі... Ти перебільшуєш, Фрідріху, настільки перебільшуєш, що я не можу тобі й на дрібку повірити.

Зенкевич має намір втрутитися у розмову, але він раптом виявляє, що забув у Таїрова рукавиці, і це б не біда, та у нього є препогана дитяча ще, мабуть, звичка: закладати ключі в рукавиці, доведеться вернутись; інакше будуть усю ніч гуляти вздовж Тверського. Зенкевич вертається, Вольф, відхиляючи спробу Куліша заговорити знову, запитує:

— А хто у вас на Україні ставить "Патетичну"? Кому ти її довірив?

Нестерпно болить зуб. Враз відчутним стає холод. Морозяне повітря не здається прозорим. Звідкілясь наче викотився перекотиполем туман. Куліш перестає орієнтуватись — куди це вони потрапили? Так, наче колись уже все бачив, наче все уже відбувалося раніше. Все здається знайомим, але не має ні назви, ні наймення. І де той Зенкевич? Ми близько біля готелю, — каже Вольф,— почекаємо на Павла і, може, зайдемо на чашку кави? — Фрідріх,— каже Куліш,— я б радше зустрівся з тобою завтра, гаразд? Десь близько обіду. М-м, моє вічне прокляття — зуби. Розболілись.— Ти, мабуть, промерз, так, Кляусе? — Мабуть.

Куліш почувається й далі так, наче справді сам-один щойно відіграв усю "Патетичну сонату". За всіх. Вітер шарпає й далі ріжок афіші й поли його пальта. Тепер він бачить, що вони перейшли тільки шмат дороги уздовж Тверського бульвару. Зенкевич наздоганяє їх, приспішуючи крок.

Вольф не отримав відповіді на своє запитання, але був настільки тактовний, що не повторив його.

СПРОБА ПЕРЕТВОРЕННЯ 2

ЛЕСЬ КУРБАС Харків, грудень, рік 1931

1

Чашка міцної кави — ось що йому зараз не завадило б. Він так стомився, що перед очима плавали зелені кола. Так, наче занадто довго дивився на сонце. Навіть із заплющеними очима він бачив ці кола.

Доброї кави в Харкові не знайдеш. От хіба що в пані Ванди Курбасової. Але він не хотів докучати матері своєю втомою. Вона й так має досить синових проблем і клопотів.

Досить добра була в часи його студентської юності віденська кава, до віденської він не має жодних претензій. Львівська? При всьому його патріотизмі й любові до Львова мусить визнати, що львівська таки не дорівняла віденській. Правда, він пам'ятає одну затишну львівську цукерню, де смажили препишні пончики. Пан Марцін знав рецепт на ті пончики, але ні з ким не ділився. "Тісто треба випестити, як жінку, тоді воно буде добре, і то цілий секрет",— запевняв пан Марцін, йому ніхто не вірив, але цілком може статися, що іншого секрету й справді не було.

Неперевершеним майстром заварювати каву був старий грек у Києві, котрий тримав маленьку кав'ярню на Костянтинівській. Кав'ярня називалась "Капернаум". Грек, до всього, наливав каву в борг — і це додавало їй особливого смаку.

Але найліпша кава таки в Тифлісі. Чорна, а густа, як свіжа сметана. До неї подавали незмінну склянку свіжої джерельної води або такого пахучого, насиченого й холодного сливового соку, що чоловік почувався, як в гостях у господа бога.

Випивши без поспіху чашку тифліської кави, він за прикладом приятеля свого, Коте Марджанішвілі, перевертав чашку догори дном, рештки кави спливали по стінках її й засихали, Коте за утвореними лініями й фігурами бачив щось таємниче й виворо-жував долю на завтра собі й Курбасові — на завтра й на подальші часи, але Курбас не бачив нічого в тих лініях — може, йому бракувало фантазії.

Рік цей доходить свого кінця, і було в ньому більше такого, що й згадувати не хочеться; він, Курбас, пробував згадати, однак те добре, котре таки було: "Березіль" уперше виїхав на гастролі поза Україну, і то не куди-небудь, а в Грузію, до Тифліса.

До Тифліса у згадці — рукою подати. Хіба ж не вчора стояли вони з Коте Марджанішвілі на плато гори Давида й почувалися центром Всесвіту? Маленька пташка іволга, неначе кокетуючи, поблискувала перед ними то жовтим, то брунатно-золотим оперенням і співала свою веселу пісеньку.

— Ти розумієш її? — запитав Коте.— Але ж вона співає по-грузинському!

Іволга справді співала грузинську пісеньку, з якої він розумів лиш те, що була вона дуже мелодійна, а сама птаха почувала себе щасливою.

Курбас вигрібав з кишені рештки смаженого мигдалю, солонуватий мигдаль смачно хрупотів на зубах.

Пісенька іволги, смажений мигдаль, скажене сонце над літнім Тифлісом. Жовтуваті води ріки парували десь там унизу, у них під ногами.

Усе було, мов гарне слівце, яке не наважишся викинути з тексту, або наче дрібний рух, якого жаль позбутися у мізансцені. Бо все ж таки в центрі Всесвіту були вони обоє — Коте Марджанішвілі й він, Лесь Курбас.

Тут, на плато Давида, Коте мав намір поставити "Містерію-буф" Володимира Маяковського. Коте розвивав грандіозний план постановки.

Місто простягалось у них під ногами. Ні. Місто підняло їх над собою, щоб вони теж могли побачити грандіозне видовище — прадавнє й незбагненне місто у велетенській мушлі літнього дня. Тифліс підняв їх над верхами своїх церков, старих фортець, мечетей, над туманом, що легенько, майже невидимо снувався уздовж ложа Кури, попід мостами, і від цього здавалось, наче ріка дихає,— над загадковим, крутим плином своїх вуличок,— підняв, щоб вони зрозуміли: є світи ще дальші, вищі, але й ті спрагло чекають на завойовника.

Марджанішвілі не міг говорити ні про що інше, тільки про театр.

Як вулиці плутаниною своєю творять саме місто, як лінії на долоні людській визначають (так кажуть) людську долю,— так і спогади в сукупності відтворюють життя.

Життя — театр. Театр — життя. Збаналізована й стара — не від того збаналізована, що стара (антична трагедія досі зостається дивом, як і стародавній міф) — не від того, що стара як сам театр, просто від постійного вжитку затрачена істина.

Коте не міг говорити ні про що інше, тільки про театр.

— І там, на фронті, під час першої світової, у брудній смердючій халупі, де мене заїдали воші, я мріяв про театр, про мій театр, я до рук брав перо, щоб плюнути в обличчя вульгарним людям, які примостилися до мистецтва — і сам, уявляєш, сам потрапив був у гущавину тієї вульгарності — у петроградську оперетку, в "Палас Рояль". Ти, Лесю, один лиш не питаєш, в якому стилі працює мій театр. Та ніхто не може остаточно сказати, який у нас стиль. Ми сьогодні одні, а завтра будемо інші. І ось у надії, що будемо іншими, не зрікаємося, не спиняємось, не приколюємо жодного ярлика. Ми шукаємо —

ось що найголовніше. Той, хто запевняє, ніби всього вже досяг, — той пропаща людина, правда, Лесю?

Втрутитися в його мову було просто неможливо, він запитував тільки для того, щоб переконатися у присутності Курбаса, він наче наперед був певен, що Курбас погодиться з ним.

— Не про смерть я думав, бо я не хочу смерті на м'якій перині, у затишному куточку... ні, не вмер у мені й тепер бунтар, тільки часом у душі — затає-ність, тиша, як перед грозою, й вона повинна прийти, і я повинен зробити стрибок, я завжди це передчуваю — стрибок — але куди? Не знаю — і чекаю.

Котрий з них так казав? Може, обидва?

Вони мали про що говорити, і нічого дивного не було в тому, що мова торкалася театру, бо що інше було їхнім життям?

Зовсім так, само виглядала минулорічна зустріч у Харкові, коли Кутаїський театр, керований Марджа-нішвілі, приїхав туди на гастролі. То були ніби щедрі дарунки долі — ті зустрічі — торік у Харкові, коли ще потім, майже слід у слід за Марджанішвілі, прибув до Харкова також і Сандро Ахметелі з руставе-лівцями. Коте вирушив з України далі, на гастролі в Москву; Сандро ж повертався з Москви, з Першої олімпіади театрів. Із Ахметелі в них відбулося дуже гарне знайомство, а з Коте зустрілися, як давні друзі,— як давні друзі по довгій розлуці. Вони мали що згадувати — Київ і Київ, тривожне й збурене місто вісімнадцятого й дев'ятнадцятого років, коли Лесь Курбас тільки закладав перший камінь у підмурівок свого майбутнього театру, а Коте Марджанішвілі на посаді комісара всіх київських театрів із шаленою енергією кинувся заперечувати самого себе — колишнього, без жалю закриваючи

геть усі кабаре, оперети, цирк,— навіть цирк,— щоб створити натомість "Театр трагедії і класичної комедії"; вони, як пароль, говорили тепер, через десять чи й більше літ: а пам'ятаєш? "Фуенте Овехуна" Лопе де Вега... "Гайдамаки" Шевченка... "Молодий театр". Київська грузинська колонія...

— Нічого кращого понад "Фуенте Овехуна" я, здається, не зробив за життя,— каже Коте, може, він перебільшує, а може, це й правда, бо це таки справді була легендарна, славна, дивовижна — які ще слова промовляв тоді Київ? — вистава з Юренєвою у ролі Лаурансії,— а сам Київ для обох був, напевно, одним із тих випадків, які рідко трапляються: ритм життя народу співпадав до секунди з ритмом внутрішнього існування Марджанішвілі й Курбаса.

"Гайдамаки" ж — це було те єдине, що Курбас — режисер і громадянин — узяв із собою з тих перших літ шукань, узяв беззастережно й свідомо, з любов'ю, як беруть у життєву дорогу найулюбленішу, матір'ю з дитинства наспівану пісню.

— Ти добре зробив, що привіз "Гайдамаків" до Тифліса, Лесю.

І так само, врешті скінчивши нескінченні, здавалось, мандри в пошуках землі обітованої для свого театру, Марджанішвілі, повернувшись до Грузії (а де ще міг творити він свій театр?), поставив у тифлі-ському театрі імені Руставелі "Фуенте Овехуна". Саме так — "Фуенте Овехуна".

А пам'ятаєш?

Ні, їм не вдавалося торік, у Харкові, вирівняти спогади в одну ниточку, зв'язати докупи все і всіх, створити із своїх згадок цілісну картину, кожна подія мала інше забарвлення в

інтерпретації Коте й Леся, бо на кожну падав відблиск їх власної індивідуальності, одна й та ж подія в їхніх уявленнях могла мати різний характер, могла відбуватися у різний час, це викликало затяті суперечки, в яких обидва ніяк не могли дійти згоди, спогади й світобачення не накладалися одне на одне, але в цьому була й певна зваба: існували ніби два світи, що рухалися по дотичній, відштовхувалися й знову зближувалися, і мали ті світи наймення: Лесь Курбас і Коте Марджанішвілі.

Вони шукали точок, де ті світи єднались, а тим часом нинішній день так чи інакше, але обов'язково стикався з минулим.

Тихенька, ще досить чиста Лопань по-весняному радісно текла вздовж набережної, вечірній спокій панував на Холодній Горі, звідти видно було старі харківські передмістя — Основу, Рубанівку, Павлівку, Лису гору, довгу й строкату вулицю Свердлова, що тягнулася вниз до ріки з підніжжя Холодної Гори, ніби намагалася зіштовхнути геть у річку кривулясто притулені між собою або ж геть розрізнені будиночки й будинки, то обшарпані, то старанно забілені чи підчервонені, з квадратами вікон і низьких дверей, у під'їздах; пожежна вежа, Південний вокзал, понад яким тяглася вулиця; майдани, широченні, як херсонські степи в розповідях Миколи Куліша; і раптом — сучасний, чіткий, як найідеальніше вибудувана й зафіксована людська думка — новий будинок Держпро-му. Він розтинає простір різко, віднімаючи для себе право бути господарем цього простору, виявом нинішнього дня. Майже на початку вулиці Карла Ліб-кнехта, куди місто збігає, як річка в долину,— "Березіль" і Театральний. сквер; пізно ввечері у сквері навпроти театру показують світлову газету: бере-зільці знають одразу всю інформацію, хтось із молодих режисерів пропонував використати "газету" для вистав театру, тільки ще не знайшов способу це зробити.

На Благбазі закутана по вуха в якесь лахміття жінка чарує над маленькою розпеченою пічечкою з заліза, на сковороді смажиться шматок ковбаси. "Смажена! Смаже-ена!" — заклично й хрипко виспівує голос із лахміття, люди підходять, купують, тут же споживають харч.

На критому ринку Лесь Курбас любить годинами оглядати плетені кошики, бутлі, балцанки, придивлятися до людей,— але найбільше втіхи на ринках дістає таки Мар'ян Крушельницький, він вишукує дивовижні типи людей, і потім його герої на сцені поводяться так, що глядачі гарячково пригадують: де я такого чоловіка бачив?

Харків із натхненням будує свого промислового велетня — тракторний завод, березільці в контакті з будівельниками; виходячи за театр, на Римарську, Бронек Бучма оповідає гостям, що тут якраз було первісне місто, і вся вулиця зрита підземними льохами; під будинком, де була колись крамниця Щеклє-єва, зберігся ще лабіринт великих підземних споруд. Бронек запевняє, що ходив тим лабіринтом, внизу чутно, як гуркочуть машини, вози, брязкають об бруківку копита підкованих важковозів і легких коней, впряжених у коляски та екіпажі, їх чимало ще є у Харкові. Лесь Курбас надає перевагу кінному транспорту перед автомобілем, і коли приїде влітку до Харкова Сандро Ахметелі, вони обоє з радістю виявлять, що це їхнє спільне найбільше захоплення — коні, фіакри, можливість відчути рух у такий спосіб.

Бронек Бучма далі розповідає про підземні ходи — в одному з підвалів він натрапив на цілий склад етикеток до винних пляшок і потім до вечора шукав у лабіринтах під землею бодай однієї пляшки з вином — але дарма, мусив вдовольнитися огляданням етикеток.

Марджанішвілі і його друг — молодий ще зовсім критик Бесо Жгенті, який писатиме потім, у Тифлісі, статті про виступи "Березоля" в Грузії, — приїхали до Харкова трохи раніше, ніж уся трупа, вони хотіли підготувати все до зустрічі акторів, але поза клопотами залишалося ще чимало часу, і вони могли витрачати його за власним розсудом.

Коте невтримно розмахував руками, його густе сиве волосся звихрювалося, насправді звихрювалося, засукані рукави білої сорочки ніби засвідчували, що кожної миті він ладен узятися до будь-якої, навіть найважчої, роботи, і було зовсім не помітно, що Коте— невисокого зросту. Затиснувши в кулак правицю, він ніби відмірював ритм свого власного й довколишнього буття, ритм існування, роботи й суперечок. Лівою долонею Коте часом намагався поправити врешті свою бурхливу чуприну або ж не дивлячись, наосліп, відшукував на столику в якійсь харківській кав'ярні недокурену цигарку і, не знайшовши, запалював нову, щоб, так само не докуривши, розчавити й ту в попільниці.

Він знищить вам у Харкові весь запас цигарок,— похмуро пророкував, приїхавши з трупою, один із найкращих акторів театру марджанівців — Ушан-гі Чхеїдзе, улюбленець усієї грузинської публіки. Буквально з перших же вистав він викликав таке ж захоплення і в харківських глядачів.

Однак найбільше слави все ж зажила Веріко Ан-джапарідзе. На "Уріеля Акосту" з Юдітою-Анджа-парідзе Харків ходив, як на прощу. Коли Веріко запевняли, перепиняючи навіть на вулиці: ви — геніальна артистка! — вона згідливо кивала головою й всміхалася вдячно, мовляв, ви маєте рацію, — бо що інакше могла робити? Було в тому так багато тонкої іронії, суто жіночої іронії, жоден мужчина — казав Курбас — не був би в такій ситуації сповнений більшої гідності, віри в свої сили, а водночас розуміння чужих і власних слабкостей,— таки ж

чоловіки марнославніші від жінок,— признавався Курбас. Веріко й тут не сперечалась, її колеги дивувались — така покірна Веріко, світ не бачив нічого по-

дібного: покірна Веріко,— цей красень, цей витончений галичанин, який ще досі не позбувся свого галицького акценту, що так несподівано проривається в його мові, цей вельми делікатний і елегантний Лесь Курбас геть зачарував Веріко,— вона і з тим погоджувалась, не сперечалась і з неповторним жіночим лукавством казала: чоловіки до того ж довірливі аж надто, коли їм лестять.

Курбасу було приємно, коли вона сказала вже аж тепер, у Тифлісі, що хоч бачила за своє життя достатньо вистав, аби її ніщо не здивувало — ніяка новація, ніяка несподіванка (певно — що може здивувати після вистав Марджанішвілі, — пожартував Курбас) — звичайно, що може здивувати після вистав Марджанішвілі, окрім вистав Леся Курбаса в "Березолі", — відказала Веріко.— Я тепер вірю, що людським можливостям немає меж.— Мила моя Веріко, якщо це не жіночі лестощі, яким я маю повірити, або ж звичайнісінька люб'язність на ваш, грузинський, кшталт, то скажу лише одне: ти безумовно будеш щаслива, коли через п'ятдесят літ зможеш знову повторити ці слова — людським можливостям немає меж.— Не заглиблюючись надто у смисл Ле-севих слів (або ж зумисне переводячи їх на жарт), артистка відповіла саме так, як мала б відповісти справжня жінка: через п'ятдесят літ? Мій боже, Лесю, це ж якою я буду? Та мене навіть рідна мати не впізнає!

Упертий, набридливий, аж влізливий фотооб'єктив, присутній при кожній події під час харківських гастролей Кутаїського театру, упіймав їх якраз у момент цієї розмови.

Критика захмеліло вигукувала: ах, Веріко Анджа-парідзе! Прекрасна, ніжна, тендітна; міміка, жест, пластика, уміння носити костюм, прекрасна мова! — Не вір їм,— радив Мар'ян Крушельницький,—критики наші розуміються на грузинській мові не більше, аніж на справжньому театрі, он Лесь цілий рік учив два рядки тексту, щоб привітати вас по-грузинському, а він же — геній,— то що казати про критиків, не вір їм.— Я й не вірю, — запевняла Веріко,— не вірю ані їм, ані тобі.

Критика не вгавала: переможне, тріумфальне утвердження театру, його права на життя — ось що таке Веріко Анджапарідзе. Вона тішилася: українцям не бракує уміння висловлювати свої емоції,— їм не бракує також і самих емоцій, — сказав тоді

Курбас.— Та якщо врахувати твою тендітність, яку так старанно описують газетярі, то як ти даси собі раду з цим тягарем слави? Як довезе і до Грузії? — Взагалі не повезу,— безтурботно пообіцяла артистка,— ми ж їдемо до Москви, щоб там продовжити гастролі,— я й залишу цей такий неприємний тобі багаж десь посеред дороги, щоб лаври не обтяжували ані рук, ані сумління.

Дотепник Амвросій Бучма скрізь ходив за Валентиною Чистяковою і бубонів зловтішно: твій дорогоцінний Лесь хоче заангажувати Веріко до "Березоля", вона вже вчить українську, можеш бути певна, що таки вчить і вивчить, ти ж задля свого Леся навчилася української мови, і не кажи, що то задля високого мистецтва, уся причина тільки в тому чародієві, сама знаєш, дорогенька моя,— і так ти за одним заходом позбудешся взагалі всього найдорожчого: кохання чоловіка й

найкращих ролей в театрі. Валентина нарешті знайшла спосіб вгамувати Буч-му: цього не буде ніколи (тому що цього не може бути ніколи),— підказав Бронек,— але ж ні, цього не буде, бо Веріко" навіть задля Леся не відмовиться від двох речей: від Грузії й від чорної кави,— о жінко,— визнав поразку Бронек,— тебе напоумив змій,— у Харкові справді нема доброї чорної кави, навіть у тій новій "віденській" цукерні.

Збираючись до Москви, прощаючись із березіль-цями, уже після усіх розмов у письменницькому будинку імені Василя Еллана-Блакитного, де збирався весь мистецький Харків, де грузини влаштовували виставку своїх художників — Харків уже знав на той час картини Ніко Піросманашвілі, які також виставляли в будинку Блакитного при доброму сприянні його директора,— прощаючись із березільцями, Марджанішвілі казав: ця наша зустріч — не просто знайомство, не звичайний спосіб показати самих себе,— ми хотіли довести, що робимо спільну роботу, творячи новий соціалістичний театр. Хочемо подивитись, що роблять у Москві, як там будують сьогодні театр. Але не думайте, що ми вічні учні, як там латиною, Лесю? Так, не semper tiro, і якщо ми зможемо додати до загальної справи щось своє, то будемо дуже раді.

Із властивим йому виявом настрою Коте встиг ще перед від'їздом сумно поскаржитися Курбасу: я не маю що ставити, я — голий король, не дивися на мене так докірливо своїми прекрасними очима, Валю, я справді голий, хоча й король; майже все, що мені про-

понують ставити в Грузії, має таку екзотичну позлітку, таке ще далеке від нинішнього дня за формою і змістом! Дайте мені драматурга — і я переверну театр! Так говорили древні?

Вони сиділи в останній вечір у тій-таки віденській цукерні, яка була віденською не більше, ніж паризькою, і пили харківську каву. Валя Чистякова була справді дуже мила, і Коте говорив їй компліменти дуже щиро, але між іншим, видко, що його справді тривожило тільки те, про що вів мову.

— Драматурга я тобі не дам, Коте, він мені самому потрібен, щоб перевернути... ні, щоб поставити театр на ноги. Он він сидить — бачиш, дивиться на нас, але зовсім не бачить. Кави він не п'є, він надає перевагу іншим напоям; сидить, мовчить, нас не помічає. Як ти думаєш, чого б так?—Може, закоханий? — трохи здивовано спитав Коте, він не розумів, до чого веде Лесь. — Певно, що так. Він завжди закоханий — у якусь нову свою роботу, він так і пише — у думці, на ходу, уві сні,— без пера і без паперу... Без керма і без вітрил... Та я жартую. Хоч він дійсно сідає.за писання без плану — і катає, а потім дивується, що воно таке вийшло... Ні, Коте, драматурга я тобі не віддам, але одну його п'єсу можу порекомендувати. Візьми "Комуну в степах", побачиш— добра річ. Там є гостра революційна, сучасна думка й національна основа. Така м'яка комбінація фарб, такий тонкий погідний рисунок, як український пейзаж... Але не думай, що легко ставити! Мій Куліш, мій Гурович — то така нова поява, що розв'язати не так-то легко. Але спробуй.

Марджанішвілі забрав з собою до Тифліса "Комуну в степах" Миколи Куліша і "Кадри" Івана Мики-тенка.

У "Березолі" вже мали тоді нову готову п'єсу Миколи Куліша — "Патетичну сонату".

Рік тридцять перший кінчається. Куліш день тому поїхав до Москви. "Патетичну сонату" поставив Таїров, у Камерному театрі. Нині грають прем'єру. То хай би все було гаразд,— хоч у Камерному, якщо вже не зуміли тут, у Харкові, отримати дозвіл ре-перткому. Товариші з реперткому часом читають п'єсу так, що бачаться їм там дивовижні речі, які самому авторові й на гадку не спадали. Котра то вже зараз година? Вистава в Камерному скоро почнеться. Ні, він таки справді втомився, безнадійно втомився, бо якби хто його запитав — де говорилося те чи інше, де шалений Бронек Бучма пробував посеред ночі купатись— у Лопані чи в Курі, де програв йому Сандро Ахметелі давнє видання "Витязя в тигровій шкурі" після того, як він, Курбас, прочитав напам'ять рядок з цієї поеми грузинською мовою — нічого того він би не пригадав. Може, тому, що були то, як спів пташки іволги, як солонуватий смажений мигдаль,— тільки окремі деталі, котрих жаль позбуватися, котрі стають, однак, лише ниточками між головнішим. І всі їхні зустрічі зав'язались в єдиний вузол.

— Не знаю чому, Лесю, але мені завжди стає соромно, як сторонні люди з пустої цікавості просять розповісти про театр. Я думаю, що це той же цнотливий сором, який переживає юнак, коли йому раптом пропонують публічно розповісти про достоїнства його коханої; і справді, як визначити, що я люблю театр? Ось я уже сивий, стою на порозі старості, і театр — моя єдина кохана, в стосунку якої я був однолюбом, яку я жодного разу в житті не зрадив. Ти розумієш мене, Лесю?

— Як мав би не розуміти?

Мій "Березіль" — хай буде так дозволено мені сказати,— мій театр, бо я таки його вимріяв, виносив, виплекав, збирав по крихті, єднаючи до спілки однодумців, зрікаючись задля нього життєвих вигод, втрачаючи друзів і множачи запеклих супротивників, вириваючись у верховіття надій і зриваючись у

безодні зневіри,— м і й "Березіль", котрому я дав саме таке, а не інше ім'я, перед котрим, може, стократ завинив, не завше знаючи тверду дорогу, щоб не вести його манівцями,— а втім, скажіть мені, хто знає певну і єдину, неомильну путь у мистецтві, котра б назавтра не здалася глухою стежкою? — Коли є хто такий, вкажіть мені на нього,— мій "Березіль", перед котрим ані разу не був безчесним чи нікчемним — мій "Березіль" живе,— то хіба того замало, щоб сказати, що й Лесь Курбас також жив?

Пронизлива тиша самотності на Мтацмінді, священній горі, огорнула його. Безмір величі і безмір самотності.

Від тифліського дому Сандро Ахметелі, повз платани — угору, вгору, безлюдними, ще прохолодними вуличками, тихими, без запахів дня й людини, тільки самотній екіпаж минає Курбаса, до священної гори Мтацмінди, до Пантеону, куди не треба брати із собою супутників, щоб належним чином уклонитися славі чужої землі, котра поволі перестає бути чужою.

За напіврозчиненими воротами, у місті, так несподівано-маленьке біле ягня. Прив'язане до дерева, тихо скубе траву.

Стара висока грузинка в чорному несе тонкий, свіжий, аж ніби прозорий лаваш, у котрий можна загорнути всю зелень і всю пахучу смаженину в світі, чарівний лаваш, котрим можна нагодувати світ.

Стара висока грузинка в чорному.:. По кому носить вона жалобу? По всіх померлих у Грузії? Кажуть, за прадавнім звичаєм, навіть вийшовши заміж удруге, вдова не скидає жалоби, щоб засвідчити пам'ять про минуле. "В грузинськім домі свічку не гаси". Руставелі.

Той незграба, короткозорий, в окулярах, котрому ще в Умані заманулося було стати актором, і він приліпився до "Кийдрамте" — все молоде й здібне й спрагле чогось нового зваблював тоді у своїх голодних, нелегких мандрах на початку двадцятих років театр Леся Курбаса — той незграба, котрий, здається, на щастя власне й людське, став не актором, а поетом,— той Микола Бажан надумав узятись за переклад "Витязя в тигровій шкурі". Хай би робив це скорше.

Гортанна вимова грузинських слів давалася Кур-басу нелегко. Його галицький акцент, який цілковито зникав на сцені і за який його все ж трохи піддражнювали харків'яни (але ж скільки то поміж них є нині галичан!), чомусь справді домішувався до грузинського "гамарджоба".

Маленький винний погрібець — марані — де продають червоне вино і є гарячі хачапурі,— він може посидіти тут сам, хоча, здається, весь Тифліс відтепер знайомий з ним. Грузини так легко й щедро, без найменшого роздуму, дарують свою дружбу Курбасу й "Березолю". Шалене, аж вогнисте, грузинське "ваша!" — браво! — він уперше почув ще в Києві, коли на репетиції й вистави "Молодого театру" приходили грузини-драмгуртківці. Тепер це слово увійшло в лексикон березільців, так вони звикли до нього в Тифлісі.

У марані затишно. Коте казав, що ось у такому винному підвальчику в своєму рідному місті він влаштував свій найперший театр. Ще хлопчаком.

Цей чоловік, що наливає йому вино, цей чоловік дуже схожий на київського грека, котрий давав їм каву в борг.

Прийнявши для себе за зброю у боротьбі за нове ЖИТТЯ театр, мистецтво й літературу, вони складали плани участі в утвердженні нового. Чи завше мали рацію?

"Студія" — лише хлоп'яча забава? Гра в символи? Що вони говорили тоді? "Символи — це взагалі дуже важка мистецька форма... Розуміється, що ясний, зрозумілий символ стає старим, конвенціональним — перестає вражати й бути вже не може символом". Як сиромудро! Вони шукали тільки того, що вражає, б'є одразу, як куля. Або таке: "Груба матеріальність є тільки натяк на справжню дійсність, що одкривається очам поетів і філософів, дійсність тогобічну і прекрасну".

Чи відривали їх ті міркування від "грубої" матеріальності? Мабуть, для багатьох ті мудрування зоставалися самі собою, а життя — самим собою.

Михайль Семенко, Олекса Слісаренко, Анатоль Петрицький, Марко Терещенко і він, Лесь Курбас. Це й була їхня "Студія", життя котрої тривало не довше, аніж політ метелика літнього дня: "груба матеріальність" прикликала їх до себе суворим і владним голосом.

А все ж чогось вони приходили, щось вони починали — нехай і в такий спосіб, і їм було добре грітися у грека, поки в Києві панував спокій — владу утримували червоноармійці.

М'який, ніжноголосий Тичина, для котрого "грубою матеріальністю" видавалося надто різко мовлене слово або ж розчавлена мурашка — а таки саме він здобувся на матеріальний, всемогутній "Вітер з України".

Худий, хиткий на вітрі Анатоль Петрицький, у черевиках, котрі здавались завеликими на нього (або й справді були

завеликі, бо не міг він знайти відповідних, до ноги), у вузьких коротеньких штанах,— таки ті черевики були завеликі на Анатоля, бо ставив він ноги якось так криво, носками досередини, і зголоднілий вираз обличчя (а в кого він тоді був не зголоднілий?) — зате під комірцем артистичний кра-ват.

Якось показували публіці "Сонячні кларнети" Тичини. Курбас зробив інсценівку, Анатоль — декорацію: усередині великої квітки з білими пелюстками в золотавім осередді сиділа молоденька артистка й читала Павлові вірші.

Опустивши низько чорну, густу, як щітка, чуприну, Михайль Семенко писав тут же, в кав'ярні грека: "У грека зачинено кафе, Вітрину засунуто дошками..."

Після уперше зіграних "Гайдамаків" Михайль урочисто й поважно, з почуттям власної неперевершеності й геніальності — як олімпійський Зевес — читав Курбасові вірша:

Прив'язаний до стовпа волею Леся Курбаса, Натхненним напруженням таємних зусиль, Зойкають в вітрах божевільні сурми на нас В змаганнях зростаючої сили.

Була там також "дитина смілива павзи сумної" — мабуть, як спроба перенесення театрального терміну в поетичний вираз. Навіть той, хто не зовсім усе це розумів, мусив-таки розуміти. Бо як би інакше виглядав, за кого б мали?

А водночас — "груба матеріальність" рвала всі покрови з вигадок і фантазій: денікінцями розстріляному Василеві Чумаку присвячував вірші Михайло Семенко.

Марані тихий і затишний у цю ранню пору, Курбас сидить сам-один, старий грузин не докучає йому, він лиш налив вина

щедрим рухом, як це робив колись грек у "Капернаумі", наливаючи каву в борг — не був улесливим ані приниженим сам, і гостя свого не принижував благодійництвом. Правда, хтось із боржників міг не розрахуватись, але не з власної вини: хіба ж рахувались з такими дрібницями тиф, голод, куля,— з такими дрібницями, як не відданий старому грекові борг.

Хіба не рятували "Березіль" червоноармійці з 45-ї дивізії, вділивши голодним акторам дещицю із своїх запасів? То був, мабуть, єдиний випадок в усій історії мистецтва, коли театр, зрощений зі студій, був ви-плеканий воїнами. Був порятований бійцями. Історія театру "Березіль" — то таки дійсно історія взаємин його зі славною Червонопрапорною дивізією.

У Тифлісі він бачив дивний сон: нібито з батьком разом грає одну й ту ж роль на сцені, це було "Украдене щастя" Івана Франка, вони справді грали в цій виставі Михайла Гурмана, ясна річ, у різний час, не могли ж вони грати його обидва разом, водночас, але саме так йому снилося, а мама дивилася на них і плакала чомусь. Була вбрана, як грузинка, у все чорне.

Тепер же, удома, коли він від утоми ніяк не може заснути і, щоб не заважати Валі, виходить до кабінету й довго читає або пише рядок-другий, а потім склеплює втомлені повіки, йому ввижаються чудернацькі обриси якогось острова, чи то, може, й не острів, а якийсь віддалений від світу закуток, де дерева виглядають у верховітті шпилями храмів, а шпилі храмів схожі на крони дерев, може, то згадка про той острів, куди він у дитинстві вибрався потай із громадою малих дітлахів, таких, як і він, акторських дітей, котрі вірили йому, ніби там зможуть зробити — чи закласти — свій власний театр, цілком відмінний від усіх знаних досі. Спорядили свого човна, зібрали такий-сякий реквізит, "позичивши" його, ясна річ, у театрі дорослих людей, на яких вони не хотіли бути схожими, і подалися на острів робити свій, ні на що не схожий театр із чужим, не їм

належним реквізитом; і добре, що хтось побачив, куди вони скеровувались, бо потім човен одв'язався й поплив за течією, а вони, бавлячись, і не зауважили того. Відтоді Курбас знає, що можна робити свій театр, аби лиш хтось повірив, повірив у ту шалену ідею, ніби його справді можна зробити.

Ті візії — то все ностальгія. Завше, коли хтось свіжий прибуває з Галичини, його охоплює така туга, що нема ради.

Там, в Галичині, бути не можна було. "Березіль" міг народитися тільки тут, тут його майбутнє,— там мистецтво загнане в кут.

Колись Кропивницький виніс страшне враження про галицький театр: костюми убогі, декорації — невідповідні, оркестр із шістьох музик, хор із чотирьох дівчат і п'ятьох хлопців, перегородять половину стайні, начеплять декорації, посиплять пісочком. З одного боку за перегородкою коні іржуть, а з другого артисти співають.

Моторошно. Самі себе такими не бачили. Тепер не ліпше, хіба що й гірше. Але ж опиралися усьому, співали, таки ж співали. І на тому убогому грунті виростали люди, значна частина котрих працює нині тут, на Україні, між іншим, і в "Березолі".

Шопенгауер писав: я ширше розхилив завісу істини, аніж хто-будь із смертних до мене, але я хотів би бачити когось, хто може похвалитися більш нікчемними сучасниками, ніж ті, серед яких я жив. Ні більше, ні менше.

Пихатий. Безумець. Курбас думає: я теж певен, що відхилив завісу істини ширше, ніж будь-хто із смертних до мене, бо тому і живе людина, аби осягати істину далі, ніж це робили до неї. Але

він, Лесь Курбас, має чудових сучасників і починав свій театр разом із часом, який називає своїм. Коте казав: революція і новий дух, яким вона убрала всесвіт, повернули театр до його справжніх шляхів.

Втомлювала його не так робота (він за цей рік поставив тільки один спектакль — "Народження велетня") — втомлювала не робота, а дрібними, й більшими, й меншими, і харківськими, і всеукраїнськими суперечками нав'язана необхідність говорити, вести розмови з приводу своєї роботи. Постійна, вимушена необхідність переконувати всіх у власній правоті, у праві на саме такий, а не інший театр; приватні розмови, велелюдні дискусії, виступи в пресі — Лесь Курбас, Лесь Курбас, Лесь Курбас... Скільки можна бути в центрі жорстоких, упертих баталій, скільки можна говорити про роботу, коли сама вона мала б говорити за себе: вистави, актори, режисери, художники, об'єднані однією метою, однією волею — ні, не тільки його режисерською волею, а спільною волею колективу, ім'я якому — "Березіль". Звичайно, у дискусіях народжувалося визнання, прийняття, визначався напрямок, творилась слава, розголос, та тільки такий розголос шарпав нерви не самому лише Курбасу, а й усім березільцям, кожному з них.

Колись, закладаючи свій "Молодий театр", він ладен був не тільки написати, а й проголосити, вийшовши на вулицю, на площу,— прийміть нас, зрозумійте нас, підтримайте! Кожна епоха, кожен народ має той театр, на який заслуговує. Ваш театр—у ваших руках! — Хіба ж не міг він повторити це й сьогодні: ваш театр — у ваших руках.

Не завше йому щастило бути красномовним, логічна стрункість і точність вислову думки, обірвана враз емоційним спалахом, могла загубитись у шкаралупках слова, або ж уперто міг випинати свою незвичність давній, з дитинства знаний галицизм, якому тут було не місце,— але зате, перемігши

хвилеве замішання, він міг повернути дискусію таким чином, що вона переходила на нові тори, міг піднести її з рівня звичайної театральної суперечки на рівень справді інтелектуальний, міг враз, сам ніби осяяний несподіваним відкриттям, обдарувати ним співрозмовника.

Курбас казав своїм однодумцям, своєму "Березолю": і нині, і завтра, і на всі часи — як би ми не називались, де б ми не були, ми мусимо мати свої традиції, мусимо доховувати цих традицій, поглиблювати їх, доходити до такого рівня майстерності, яке поставило б наш колектив на рівень із найкращими досягненнями всесвітнього театру.

Опоненти розмахували руками: так он куди заміряється "Березіль"! Кращі досягнення світового масштабу? І що ж, Лесь Курбас, який прославився саме тим, що ламав і заперечував традиції, відрікався від усього, що зроблене до нього, висміюючи навіть досягнення своїх попередників,— раптом заговорив про традиції?

Лесь Курбас доводив, однак, що був послідовним — послідовним навіть у власній непослідовності: якби хтось — нехай тепер чи пізніше — а я вірю, що пізніше також будуть говорити про нас,— сказав, ніби "Березіль" вродився, виник як витвір моєї власної фантазії, моїх власних бажань і прагнень — себелюбних чи славолюбних — вродився і став саме таким, як він є, то мусив би я сам і кожен із вас, березіль-ців, гаряче заперечити: "Березіль" є витвором свого часу, свого великого революційного часу, і має у собі коренів може більше, ніж я сам те нині можу виявити. Чи не є він згустком усіх поривань, усієї енергії, згустком пошуків і навіть розчарувань кількох поколінь попередніх? І якщо хтось наважиться вишукувати подібність (запевняю всіх, що то буде невдячний труд) між Курбасом і Рейнгардтом, Піскатором чи Крегом,— між Курбасом і Садовським чи Кропивни-цьким, між Курбасом і Мейєрхольдом

чи Вахтанго-вим, скажімо,— то нехай той хтось стратить ще трохи часу й попробує також вирахувати, скільки подібного має "Березіль" із "Молодим театром", з "Руською бесідою" і "Тернопільськими театральними вечорами", але насамперед — скільки в "Березолі" від самого себе і від кожного березільця.

Так, правда, ми не хапалися давніх традицій, як дитина маминої спідниці, не трималися їх, як сліпці палиці, ми їх ламали, мусили ламати, бо вони б у тому застиглому, незрушному вигляді, в якому дехто мав намір їх притримати, тільки б вадили нам, були б ланцюгом чи путами. Але ж то треба мати за собою традиції, щоб їх ламати! Нам треба було за кілька літ перейти, передумати й зробити стільки, скільки інші театри — скажімо, російський, німецький чи європейський в цілому — перейшли через століття. Ми ні за ким і нічого не хотіли повторювати, але ж доводилося вчитись усього того, що знали інші,— вчитись, щоб врешті стати самими собою. Так, правда: ми часом відрікались від уже досягнутого, зробленого і починали все спочатку — щоб залишитись самими собою. Я думаю — краще десять, двадцять разів падати й підводитись, спинаючись на Говерлу, аніж упродовж усього життя ходити в коротеньких антрепренерських штанцях. Ось така моя позиція. Можна сказати, життєве кредо.

І якщо сьогодні хтось скаже, що "Березіль" є на свій кшталт основоположником нового, революційного, сучасного українського театру, оскільки в найко-ротший час прагне дати зразки найрізноманітніших жанрів, накреслити всі можливості, закріпити всі форми,— то такий чоловік має рацію, і він є нашим однодумцем, і ми можемо йому лиш подякувати за підтримку. Бо справедливо й те, що "Березіль" і кожна його вистава — не один театр, а кілька напрямків, що навіть борються між собою, і можна вірити в правдивість припущення, що колись пізніше "Березіль" почесно й благородно,— як нам кажуть,— розпадеться, народивши таким чином нові типи майбутнього

українського театру, і, працюючи зосібна, вони продовжать його справу.

Нехай би так було: у "Березолі" — зародок, початок, зерна майбутнього. Він, Курбас, мав замір, аж ніяк поки що не допускаючи розпаду "Березоля", творити різні типи театрів, організувавши свої майстерні в різних містах, доручивши керівництво ними своїм учням — молодим режисерам. Однак, може, до такого не були ще готові ані самі учні, ані колективи, що творили майстерні — може, було це заскоро, хоча публіка, глядач чекав і потребував такої форми роботи; він готовий допустити, що була певна логіка в тому, що "Березіль" сам-один мав сконцентрувати в собі всі форми та ідеї малих театральних колективів, він погодився на ліквідацію майстерень, мусив піти на це; "Березіль" прибув до Харкова, куди перенесено було столицю України, і в тому була потреба часу й потреба мистецького процесу, щоб сам "Березіль" працював у столиці, але якщо в майбутньому його "Березіль", мов посаджений у землю паросток, розростеться навсібіч,— то чи не стане це найвищим здійсненням усіх його, Курбасових, мрій? Адже цього він сподівався й хотів, створюючи майстерні, дбаючи про театр не тільки в столиці — на всій Україні.

Зал, який вміщав сотні людей, дихав жаром думок, ідей, дзенькотом шабель озивалися зіткнення цілком протилежних суджень, диспут міг тривати кілька днів, люди не полишали розмов, розпочатих о восьмій ранку, до півночі й далі, ніхто не виходив, ніхто не дбав про своєчасний обід, про зручні крісла й приємного сусіда; запах цигарок і одягу, втома, буденні вчорашні справи, клопоти, хвороби — усе це маліло супроти дійства, яке відбувалося під час театральних дискусій. Театр викликав всезагальне зацікавлення. Ніхто не резигнував з можливості виступити й виповісти свою думку, ніхто не приховував своїх емоцій, ані свого погляду на речі — як ті, що проголошували її публічно, так і ті, котрі сиділи в залі й слухали,

вибухаючи то овацією, то западаючи в холодну мовчанку. Стояли під стінами, забуваючи спертися до крісла, пробивалися до передніх рядів, прагнучи все почути.

Іноді це нагадувало Курбасові вибудувані ним і відважно використані на сцені раніше нікому не знані мізансцени: він їх назвав стереометричними. У театрі він творив фантастичну ілюзію присутності великої юрби, натовпу, проектуючи людей на спеціальний екран. Народжувалася перспектива — безконечна, глибока; промені прожекторів, гіперболізуючи, побільшували в нескінченність людські силуети. Здавалося, він змушував до руху різні площини, котрі ніби перехрещувались у просторі. Прожектор тут, у залі, змушений до буття його власною уявою, ніби акомпанував голосові залу.

Гнат Юра: Пролетарський театр у своєму становленні й зростанні художньо-тематичному щодо жанрів мусить витворювати такі основні три жанрові типи: театр соціальної героїки, соціальної побутової драми і соціальної побутової комедії.

Лесь Курбас: Але ж ви розумієте: якщо весь український театр, весь пролетарський український театр піде під один ухил, без принципу, шляхом Гната Юри, і буде плентатись у хвості глядача, то треба щось робити, треба кричати "рятуйте", треба викинути антитезу, яка скерує процес театральний, скерує куди слід.

Петро Р у л і н: Чи не годі вже говорити про репертуарну кризу? І не тому, що її нема, а тому, що вона надто глибока, бо не рятують справи оригінальні Кулішеві твори... ні говорінням, ні скиглінням лихові тут не зарадити, треба братися до діла.

Микола Куліш: Наша драматургія обмежилась і зійшла на вузенькі, розраховані тільки на сьогоднішній день теми, ми продукуємо літературні твори в масштабі одного дня. Це найболючіше питання, я боюся, щоб ми не скотилися до таких компромісів, що матимемо замість культури балалайку з насінням. Треба підводити масу до рівня великої культури...

Іван Микитенко: Кожному ясно, що наша драматургія е не що інше, як дуже поважна, хоч і відстала ділянка нашої соціалістичної дійсності, і що написати п'єсу, відповідну до завдань нашої дійсності, без знання цієї дійсності, неможливо. Отже, й говорити про драматургію поза нашою дійсністю, відірвано від радісного й багатогранного буяння нашої дійсності, так само неможливо...

Лесь Курбас: Поки ми домоглися визнання, минуло три роки, ви ходили в халтурні театри, мистецька вартість яких була рівна пляшці пива, а про наш театр казали: що це за конструкції? що за рухи? А тепер ви кажете: що за психологія, що за зухвалі думки?

Так, він знову ладен звертатися до громадськості: ваш театр — у ваших руках!

З Холодної Гори — униз, до Лопані, через міст над рікою, вгору — уздовж Римарської, до "Березоля"; йому здається, що кроки тут озиваються особливо лунко, і ступив би різкіше — розбудив би все місто. Під Римарською — усе це з оповідок Бронека Буч-ми — звиваються (Курбас відчуває, як вони звиваються під землею) лабіринти давніх підземних ходів, котрими, очевидно, користувалися харків'яни в часи неспокійні й войовничі, коли на Слобожанщину доривались татари. Давні підземні лабіринти, викладені каменем, як тьмяний спогад із минулого.

Он самотній візник, без надії дочекатися бодай якогось пасажира, смутно куняє, не випускаючи віжок з рук, і кінь так само втомлено похнюпився, і разом із своїм екіпажем, нужденним і древнім, скидаються вони на вирізану з чорного картону велику, нікому не потрібну іграшку.

Туман плутався низом, попід ногами, неподалік стояло дерево, обвішане чорними, як неживими, клубками омели й нашорошеними воронами, туман перетинав дерево навпіл, не було видно за туманом тієї лінії, де високий пагорб перекреслював площину неба, і здавалося, наче хлопчик і пес на пагорбі не йдуть по землі, а ступають, високо піднімаючи ноги, у повітрі, пливуть у тих сіруватих, м'яких ряднах туману.

Трохи попідсихали вулиці, та й Харків нині не той, давній, коли й бруківки не було, коли й головні вулиці були непролазні, це ж так виглядало, як на якомусь благословенному херсонському хуторі, про які так зворушливо розповідає Микола Куліш,— тванюка ж, мабуть, стояла на чверть аршина завглибшки. Він уявив собі: ось Лесь Курбас, від краватки до кінчиків черевиків неперевершений інтелігент (хіба що художник і друг — Вадим Меллер — у чомусь може його перевершити) — інтелігент і відомий режисер — власною персоною стоїть на одній нозі, як чорногуз, у тому болоті, та балансує, щоб не впасти: новісінького черевика втопив у болоті, і який же є тепер спосіб, щоб вибратися геть і визволити черевик? Курбас засміявся, уявивши таку картину, і подумав, що не надто багато було моментів у його житті, коли сміявся зовсім безжурно.

Не так давно перегортав старі газети — були там харківські, з інформаціями та статтями, яких колись не запримітив, не прочитав, а нині вони виявились цікавими саме ретроспективно, — навіть оголошення про розпродаж книг чи якогось побутового товару могли мати сенс, могли бути використані —

він не мав часу робити будь-що з пустої цікавості, все мало бути використане.

"Неписьменних і малописьменних по місту зареєстровано до 58 тисяч осіб, охоплено навчанням — 13 690 осіб неписьменних і малописьменних — 37 060 осіб... За грубим підрахунком, Харків споживає за рік 50 тисяч тонн печеного хліба... Збільшені до 8 мільйонів карбованців витрати на водогін забезпечили влаштування трьох нових водосховищ і двох гребель, щоб забезпечити технічною водою ХТЗ, Турбобуд і ТЕЦ..."

І поміж тим — несподівано: "Крадіжка в Гер-хардта Гауптмана. Злодії вдерлися до кабінету драматурга, поламали письмовий стіл і забрали в нього рукописи — працю Гауптмана за десять років. Гроші, золото та різні коштовні речі злодії не зачепили".

Він реготав так голосно, що дружина зайшла й запитала, що трапилось. Він подав їй замітку: хіба ж не смішно? Подібна пригода сталася також і з ними, коли ще жили в гуртожитку. їхню кімнату геть обібрали, проте не зачепили жодної книжки, жодного аркуша паперу. Курбас позбувся зимового пальта, але це його мало хвилювало: книги залишилися на місці. Злодії теж мають різні зацікавлення. Одні надають перевагу теплим зимовим речам, інших спокутують рукописи видатних людей. Кому, справді, потрібні якісь там записки якогось там Леся Курбаса; що за них можна вторгувати на Благбазі? Якщо чоловік живе в тісній кімнаті гуртожитку, де майже всі двері відкриті навстіж і куди може увійти всякий, кому заманеться, й переночувати (часом таке траплялось — актори, повертаючись далеко за північ з роботи, заставали на своїх непишних постелях непроханих гостей, що могли спати навіть не роззувшись),— якщо чоловік живе в такому гуртожитку, то навряд чи його записки щось вартують для злодія,— кепкував із

себе Курбас,— добре, якщо колись ті записки знадобляться комусь...

А з зимовим пальтом усе обійшлося добре: бере-зільці склалися й купили Лесеві Степановичу кожуха.

Тоді Курбас теж сміявся — без гіркоти. Модний німецький капелюх, штиблети й кудлатий кожух. Це було дуже по-березільському.

Так само, як інформація про крадіжку в Гер-хардта Гауптмана, привернула його увагу одна історійка про збанкрутілого маклера, описана в одному номері старого галицького видання. Маклер вирішив нажитися на власній смерті: попросив якогось бідака вбити його, заплативши за вбивство певну суму грошей. А за маклерову смерть родина мала б отримати страхове відшкодування. Робітник (чи жебрак, мабуть), до якого маклер звернувся з таким неймовірним проханням, розказав привселюдно й уголос про дивовижу, що з ним приключилася. Напідпитку, мабуть. Маклера заарештували... Курбасові сподобалася історійка, він переповідав її кілька разів друзям — і Кулішеві теж — просто так, тому що здалася забавною. Забавною і страшною. Анекдот чи притча? Чи трагедія? І чия — однієї людини, а чи суспільства? Г за кожним разом вона набувала все нових відтінків. Маклера, здається, він міг навіть уявити собі. Так, ніби десь уже бачив такого.

Весняний льодохід рушив уздовж ріки. Лопань текла покірно, з готовністю несучи величезні крижини. Були вони голубуваті, грубі, непрозорі — хто вигадав, що лід прозорий; сунули навально, з гуркотом, і гуркіт той чутно було здалеку, особливо коли крижини ламалися й наштовхувалися одна на одну.

Річка Харків круто завертала там, де якраз починалася Старомосковська. На повороті лід затримувався, крижини громадилися, спинялися, закривали високою стіною дорогу всьому ходові льоду, здавалось, ніби це величезні грубі плоти самі, без плотогонів, пробивали собі шлях І лютували, позбавлені можливості рушити далі, натикаючись на стіну. Вода поволі піднімалась, вивільняючись з-під криги, крижана гребля виштовхувала воду на вулицю, до будинків. Місто з острахом спостерігало за тим, що відбувається.

І комусь прийшла до голови спасенна думка: підірвати.

Курбас стояв і дивився, як підривники закладають вибухівку у скупчення льоду. Стояв у юрбі цікавих, серед яких переважали хлопчаки, стояв такий відсторонений, витончено-вродливий, і контрастом до галасливості юрби був його сумно-гіркий погляд з-під чорних брів. Він був без шапки, густе сиве волосся мало свободу, шарф, грубий і теплий, обмотаний довкола шиї, рятував од холоду. Курбас стояв і спостерігав, як підривники кладуть вибухівку в гострозубе, холодне, голубувато-рожеве (або й зелене) скупчення льоду. Вони підпалювали грубий гніт, що в'юнко звивався, плазував чорною гадюкою на тому голубувато-рожевому, зеленому, білому,—гніт спалахував, бігло червоне по білому, з підривників один лиш відходив спокійно, без тривоги, без метушні, байдуже,— решта (їх було троє) тікали щодуху, притьмом, і дивно було, що тільки цей один був спокійний, наче не дбав про життя або ж не вірив зовсім, що воно може отак безглуздо скінчитись. Вибухівка рвала лід раптово, гучно: угору здіймався височенний, темно-зелений, аж чорний, стовп води, навсібіч летіли уламки льоду, хлопчаки кидалися врозтіч, спинялися од-далік; великі льодові брили, що, здавалось, навічно застрягли на повороті ріки Харків, поволі рушали з місця. Ясна річ, одного вибуху було замало, усе починалося спочатку. Скидалося на те, що тут знімають фільм, і режисер просить повторити, щоб зробити

дубль. Спокійний підривник відходив поволі, байдуже, двоє інших тікали, як хлопчаки. Курбас стояв і дивився: я вибираю березіль — він ламає усе старе, пробиває новому місце, він зчиняє силу шуму, він стремить... я вибираю березіль, тому що він буря, тому що в ньому сила, тому що він переворот, з якого літо родиться.

Вони вибирали тоді, давно, ще в Києві, назву для свого театру. Колектив народився з ядра попередніх — "Молодого театру", "Кийдрамте", імені Шевченка,— до нього прийшли люди, які, здавалось, і не могли б прийти — старші, навіть із своїми усталеними поняттями про театр, а таки прийшли. Так мало бути, мусили прийти. Він цього сподівався.

Вони вибирали назву для театру. Для Курбаса назва мала якесь особливе, сказав би, магічне значення. Як ворожба. Ніби від назви залежав і характер, і доля театру залежала. В назві мусив жити дух театру. Усе відбувалося легко, просто й весело, ніби жартома. Може, Лесь не хотів признатися, що йому аж так залежить на назві, тому все ніби обертав на веселий жарт. На гру. Розігрували пляшку не знати як і де роздобутої малаги, дуже доброї старої малаги за найкращу назву для театру. Пропозицій виникло аж забагато. Тичина запропонував "Студію акторів драми". Скорочено — САД.

САД. Студія? Щось подібне вже мали. Була "Студія" ще давніше. Життя її було коротеньке. Він прагнув для свого театру довгого й бурхливого життя, їхня "Студія" випустила "Літературно-критичний альманах", де з десяток сторінок займав Курбасів "Театральний лист". Він пізніше міркував: чи не пишу я й далі, чи не продовжую писати свій театральний лист, закреслюючи й змінюючи, дописуючи й виправляючи й адресуючи його не тільки сучасникам, а й тим, хто прийде пізніше?

САД. Щось від Сковороди? Чому САД? — сміявся Курбас.— Це ж як: ми маємо бути артисти-садисти? Делікатний Тичина образився і вибрав йому властивий делікатний спосіб помсти: коли вже було вирішено — "Березіль", Тичина запевнив, що це безнадійно неграмотно, мало би бути "Березозоль", тобто зелена береза, або ж таки "березель", що в старослов'янській мові означає "березень". Але все це не годилось. Мало бути тільки так — "Березіль". Пляшку малаги випили всі разом. Вистачило рівно по наперстку кожному. Курбас від своєї порції відмовився — пив тільки біле вино із смаженим мигдалем.

Він переклав вірші Бйорнсона: Я вибираю березіль... Правда, в оригіналі було "квітень", але це зовсім не вадило: весна чи так, чи інакше,— а весна. І — березіль.

Курбас стояв і дивився, як ламають лід на ріці. Він ішов до театру завчасно, мав зустрітися з Кулі-шем—у Куліша вчора була читка в Будинку Блакитного — Куліш хотів-таки, щоб послухали його "Патетичну сонату". Курбас уже знав, що п'єсу не прийняли, нічого не вийшло із спроби Куліша знайти спільну мову бодай із харківськими літераторами; але хотів-таки почути про все докладніше.

Безплідний рік — ось що найбільше втомило його. Він ще раніше мав намір ставити "Патетичну сонату", проте харківський репертком уперто не давав згоди на постановку — навіть після того, як у Москві дозволили; усі Кулішеві намагання знайти підтримку в Харкові, усі посилання на згоду Таїрова ставити "Патетичну" в Камерному, цитування позитивних відгуків— усе намарне, ніщо не справляло враження на репертком, усе розбивалось об залізну стіну неприйняття. Куліш казав, що "Патетична соната" — це для нього боротьба, шукання (можливо, навіть і невдале) нового в драматургії. Наворожив собі, а тим більше — Курбасу. Дякувати Таїрову — він узявся ставити, але Курбас не мав на те можливості. Тільки

й того, що заповів у репертуарі. Публіка даремно сподівалась появи Кулішевої п'єси на сцені "Березоля".

У "Березолі" вже була здійснена вистава, де музика виявилася таким же невід'ємним чинником, як і слово, жест, саме перетворення. Музика народжувала це перетворення, і незвичайне, незвичне, несподіване оформлення Вадима Меллера теж стало невід'ємним чинником вистави. Це була "Диктатура". Автор п'єси Іван Микитенко розгнівано заявляв, що Курбас зіпсував його "Диктатуру", знищив першооснову, поламав найголовніше. Микитенко був ладен навіть зовсім відректися від вистави — і ніякі дискусії, ніякі аргументи, ніякі контраргументи не змусили ані режисера, ані автора змінити свою позицію. А вистава викликала в місті таку бурхливу реакцію, якої тут давно не пам'ятали, хоча вже звикли до дискусій з приводу "Березоля".

Нехай,— думав Курбас,— нехай як в античній трагедії, коли приходить бог і одразу все ставить на місця, складає докупи розвалений людськими чварами світ — нехай і тут, у цій неписаній людській драмі мистецьких пристрастей, фінал допише прийдешній час. Прийде, скаже своє слово і поставить усе на місце. І скаже, хто мав рацію.

Курбас уявляв собі: ось зараз прийде до театру Гурович, їжакуватий, невдоволений, із глухим бухиканням, з неодмінною цигаркою, холодну, почервонілу руку подасть — і захочеться притримати його руку, щоб зігріти її,— ні, Куліш не викликає ані жалю, ані безглуздого сентиментального співчуття, але чомусь хочеться притримати його долоню, чіпку й сильну,— може, таки загріти її, а може, самому зачерпнути в дотику сили.

Весь літературно-мистецький Харків знав їх — вони майже завжди ходили разом: Курбас, Куліш і

Меллер — головний художник "Березоля". Курбас і Меллер — це було зрозуміло, вони навіть чимось схожими здавались між собою, у своїх манерах, у способі вдягатись, розмовляти з людьми, подібні в своїй абсолютній інтелігентності, галантності в поводженні з жінками, у тому, що обидва враз могли вибухнути гнівом, у своїй незаперечній артистичності, в європейській освіті й освіченості — і в обох усе це було природним, вродженим, не з першого коліна, і без удавання й фальшивої гри. "Ти, Меллере, радше голлі-вудський актор, аніж харків'янин",— казали художнику, і він уже звик до того. Куліш зовні був цілковитою їх протилежністю: Анти-Меллер і Анти-Курбас водночас, заперечення європейської артистичності й утвердження щедрої, прямої, неприхованої, соковитої народності. І все ж були вони утрьох — режисер, художник, драматург — утрьох чимось нероздільно-єдиним,— чи не тому, що їх в'язав "Березіль"?

Годі, годі,— умовляючи самого себе, казав Курбас,— годі; час режисерських експериментів минув. Коли є Ільїнський або Бучма, спектакль виграє, дуже виграє. Коли є тільки режисер — це все недовговічне,— вони сиділи з Меллером у квадратній, не надто великій кімнаті, колишній .Бучминій кімнаті, Бучма жив тут, при театрі, поки їм не дали всім нові квартири; товариські зібрання у Бучми варті того, щоб про них згадували, але тепер не до згадок; ця кімната вже обладнана як службова, і все одно є щось в ній від недавнього, може, гостинність і неофіційність,— Курбас і Меллер чекають на Куліша.

Розумієш,— каже Курбас,— колись раніше Куліш свою роботу робив, не знаючи законів театру, не знаючи законів драматургії, законів побудови спектаклю, і все одно був органічний до кінця. А тепер, коли він пізнав театр,— шукають хтозна-чого в його роботі, і я не знаю, чи не моя в тім вина — може, я ставлю в своїх постановках усе з ніг на голову, перевертаю навіть Кулішеві п'єси, я бачу їх по-своєму, і тепер

шукають уже в "Патетичній сонаті" одразу й Курба-са, не тільки Куліша, але що в тому злого, у тій дво-єдиності?

Якщо вони не приймуть справді й остаточно "Патетичної",— каже Меллер,— то ось я що можу сказати: ці харківські товариші не бачать далі свого носа, розуміння перспективи культурного, мистецького будівництва їм і не снилось,— так, вони захищають ретроспективний реалізм, у них лише життєві форми

на сцені, а не життя в сценічних формах, так, реалізм — це таки життя в сценічних формах, інакше для чого ж потрібне мистецтво,— спалахує Курбас,— але ж я тобі не заперечую,— сміється іронічний Вадим Георгійович,— якраз у цій справі я з тобою згоден.

Сьогодні вони не будуть з'ясовувати, у чому ж полягає їх незгода і чи існує вона от зараз взагалі, вони тепер знають одне — Куліш даремно домагався читки в Будинку Блакитного, усе скінчилося програшем, "Патетична соната" не йтиме на сцені "Березоля".— І як же все відбувалось,— питають вони Куліша, коли той врешті приходить,— дайте бодай роздягнутись,— каже Куліш, але так і сідає у крісло, не скинувши пальта, тільки шапка в руках, він не знає, здається, куди може покласти її, так і тримає в руках,— звичайнісінько, по-харківському відбувалось, — говорить Куліш,— визнали назагал, що п'єса товариша Куліша в сучасній драматичній літературі явище оригінальне й досить-таки цікаве і вносить чимало нових елементів, але, мовляв, із самого читання важко подати докладний аналіз, п'єсу, кажуть, треба ще студіювати,— і що ж далі, доки студіювати? — допитується Меллер.— Я не записував,— скрушно відповідає Гурович, наче й Меллер належить до тих, хто мав категоричні претензії до драми, або ж просто він врешті хоче вивільнитись від пригніченого настрою, злою реплікою порятуватись від почуття програшу, поразки — тепер таки вже

остаточної,— "Патетичну сонату" в "Березолі" не будуть ставити,— Меллер розуміє його, але Курбас не визнає такого способу рятувати власний настрій, збувати біль у такий спосіб, — одначе я б хотів знати докладніше, як усе було.— Я не записував,— уже спокійніше каже Куліш. Він і справді не записував, але поволі починає розкручувати нитку оповіді, навіть трохи розмерзається, коментує виступи й іронічно передражнює мову того чи іншого критика: товариш Мамонтов інкримінує "імпресіоністичний метод". Товариш Мамонтов вважає, що імпресіонізм для наших театрів не підходить, він особисто — послухайте тільки,— він особисто проти такого методу в радянській літературі. Мамонтов проти методу, отже, проти п'єси, він каже, що Куліш робить збочення своїм ліризмом туди, куди не треба. А товариш Грудина вболіває, що весь "персонаж" п'єси "нещасний", і настроєвий план п'єси не знайде собі театру, а шановний товариш Микитенко запізнився і не чув початку драми, тому зробив тільки декілька загальних зауважень щодо творчого методу, він у деяких картинах бачить цілком діалектичне пов'язання, а в деяких — тільки полярності, і лірика як така (як така, чуєте, як така, а не як інакша, не як гротеск, скажімо, а як така!) у деяких місцях п'єси також монтується не діалектично, і все ж написано п'єсу з формального боку добре,— визнав Микитен-ко,— що ж, і на тому спасибі треба було сказати,— я й сказав,— підтвердив Куліш,— ну, Качанюк зумів догодити й нашим, і вашим, Вишня сперечався з Грудиною — більшовики в п'єсі зовсім не виглядають нещасними, а Жан— той як завше переборщив, обстоюючи дружка Кляуса, можете бути певні, що саме так і говоритимуть — дружка Кляуса; Жан запевнив, що моя "Патетична" своєю оригінальністю і силою просто подавляє, а я цього не мав на увазі, нікого я не хотів подавляти, але Жан також сказав, що треба подумати над питанням рушійних сил революції в п'єсі, і якщо Жан так каже, то я справді подумаю, і єдине, що я сам напевно знаю,—я хотів,показати осіб патетичних, і я це, здається, таки зробив,— добре,— каже

Курбас,— усе добре, як би там не було — Таїров ставить твою драму; як би там не 0уло, моє все одно зверху буде, я тут маю один такий собі задум, якщо він тебе зацікавить,— облиш мене, — категорично вигукує Куліш,— це була моя остання п'єса, я більше не візьму пера до рук, і дай мені спокій, чи як там кажуть твої галичани,— я маю того досить, бо яка там у тебе отак раптом могла з'явитись ідея, яка б зацікавила мене, хотів би я послухати, що можна сказати в такій ситуації, і чого ж ти мовчиш, чи, може, ти вже геть забув, що то була за ідея,— визнай,— сміється Курбас, що ти безнадійно непослідовний,— безнадійно,— підтверджує Меллер і питає, чи та ідея стосується і його, — безпосередньо, — потішає Курбас Меллера, — безпосередньо, я тільки ще дещо перед тим скажу Гу-ровичу: дорогенький мій, будь уважний і слухай, як належить, адже ти сам не годен вигадати жодного сюжету, тобі треба все помацати рукою й побачити иа власні очі,— або принаймні врешті почути,— нетерпеливиться уже Куліш, йому не допікають кепкування Курбаса, він на них не зважає, Курбас каже: — роздягнись, тут дуже душно,— і Куліш нарешті роздягається, Курбас нагадує йому й Меллеру, обом їм нагадує оту історійку з галицької газети — з галицької чи з польської газетки — історійку про того маклера, котрий хотів купити для себе вбивцю, але ж так, ота сама історія, чи не думають вони, що з цієї історії можна щось видобути,— можна при бажанні дуже багато видобути, і якщо Куліш видобуде, то "Березіль" знову матиме для себе щось Кулішеве, бо він, Курбас, просто ради собі не може дати сам-один без Куліша: річ у тім, що він переконаний — і це елементарна театральна грамота,— він переконаний, що без боротьби режисера з автором немає діалектичної єдності, немає результату, тобто театру.— І ти маєш намір з Кулішем боротись? — цікавиться Меллер.— Так,— я маю намір з цим чоловіком боротись, це для мене єдиний достойний суперник,— сміється Курбас,— але все одно моє зверху буде! І що в тебе така квасна міна — якщо не хочеш, то й не пиши, я сам давно збирався написати п'єсу, це буде моя

лебедина пісня, я напишу про того збанкрутілого і, може, трохи збожеволілого маклера, і ще мав би там бути такий собі артист, котрий мало що не звироднів у тому божевільному світі, де він мусить...— може ти думаєш, що я ось так відразу, не гаючись, почну записувати за тобою кожну твою думку? — гнівається Куліш.— То ти можеш комусь іншому диктувати свої діалоги й монологи, а в мене вистачить бодай дрібки розуму, щоб самому склеїти докупи кілька слів і кілька думок,, я й сам ще на щось здатний,— здається, тобі треба відкласти кудись надалі твою лебедину пісню,— каже Меллер до Курбаса,— почекай ще з тим лебединим співом, Гурович уже готов до роботи.— Хто тобі таке сказав? — заперечує Гурович.— Я ж вам ще не все оповів про балачки в Будинку Блакитного,— сміється: Гурович, пригадавши врешті щось бодай трохи смішне,— уявляєте, по всьому, по всіх тих дискусіях підходить до мене один наш спільний знайомий і каже: ось ти, Миколо, мене знаєш, я ж прекрасний письменник, а вони,— показує він на видавців із "Гарту",— не беруть у мене нічого, слухай, Миколо, потверди,. що я другий на Україні поет,— і що,— запитав Меллер, що ти зробив, Гуровичу? — я потвердив,— скрушно признався Гурович,— він, негідник, знав, коли вчепитись, вибрав слушний момент.— Цікаво, а хто ж" на його думку, у нас перший поет? — запитав Курбас.

Він був безнадійно втомлений. Зелені кола не вступалися з-перед очей.

Він згадував, як підривали кригу на річці. Коли, потепліє, візьме човна. Валя сяде навпроти, її ноги, ще не засмаглі, гарні ноги гарної жінки, котраколись мала намір танцювати в балеті, по коліна будуть прикриті сукнею. З весла бризне прозора крапля води їй на коліна, вона засміється, ворухнуться тонкі брови, засвітиться все обличчя — так світиться зачерпнута в чисту долоню вода навпроти сонця: прозоро,— у човні в них

буде, може, хліб, трохи сиру, тараня,— якщо вже настане літо, то й жменя черешень. Я вибираю "Березіль". Я вибираю тебе.

Як злякалися його "вояки", коли він раптом, зрадивши свою звичку, почав запізнюватись на репетиції— через Валентину. Його "військо" тоді вирішило, що Лесь Курбас ставить на карту їхнє існування. Хто знає, чи не змусить Курбаса ця пещена донечка соліста московської опери, ця вісімнадцятирічна дівчинка з стрункими ногами й легкими, тонкими руками, — чи не змусить вона покинути театр, забути свої зобов'язання, відмовитися від них — хто знає? Усе скінчилося так, як мало бути: в театрі "Березіль" працює талановита артистка Валентина Чистякова, дружина Леся Курбаса.

Тичина жартував: Кирилові Стеценку твоя дружина вельми і вельми!.. З такою лукавою захопленістю нібито питав Стеценко: Валентина Чистякова? Се та, що з ліцезренієм паки і паки? — і всі в один голос ствердили: вона, вона, така з ліцезренієм паки і паки... Курбас не заперечував: до того ж актриса — так само "паки і паки". Розмова Сте-ценка й Тичини — як же давно це було. Дуже й дуже замолоду.

Ностальгія — від неї теж з'являлася втома. Ностальгія за тим, що було й не повернеться, а також і за тим, чого не було й не буде ніколи.

Не мав надто багато часу на те, щоб писати листи, однак уривав іноді мить, і тоді відкривалося для себе самого навіть на щодень приховане, і поміж спокійними діловими рядками вчувався болючий, стримуваний по-чоловічому — крик? стогін?

Давненько (теж "паки і паки") писав своєму приятелеві з гімназійних та студентських літ — Хомі Водяному в Галичину: борюся з примарою старості, що хоч і не дає ще себе відчувати

фізично — тридцять дев'ять років ще не вік, але є певна духовна втома, бажання спочити на якійсь "мудрості життєвій" після купи доволі болючих розчарувань іноді дошкуляє... Роблю культуру на дуже плодовитому грунті. Робота мене захоплює цілого, відпочивати не дуже-то й часу мається. Тепер я на чолі державного театру "Березіль" у Києві, а з осені переводять мене до столиці у Харків, де наш театр стане центральним національним театром. Маю стосунок і до кінопродукції. Багато творчої праці, ще більше театральної педагогіки і пребагато організаційних дріб'язків. Взагалі ж не святі горшки ліплять. Наслідки наче є. А це найважливіше... Тужу за Галичиною. За галицьким пейзажем (уже десять років, як я не бачив Галичини), за мережаними свитками, запахом кожухів у церкві на Великдень. За смерековим лісом (тут тільки сосни та листва). А пам'ятаєш вакації у Карпатах?.. Безперечно, це глупо й сентиментально... Але це я тільки розумію, а почуваю усе-таки отак — глупо й сентиментально. Хіба ми тому винні і хіба до тебе, Хомо, пишучи, не можна забувати своє "соціальне" Я?

А що ж — сорок чотири — чи то вже вік? Старість? Чи то підстава спочити на якійсь "мудрості життєвій"? Так мало зроблено за цей рік, так мало — якщо порівняти з тим, що було колись. То що ж — є підстава забажати спокою?

Обриси острова, котрий ввижався йому як спогад із дитинства, з тою першою спробою десятирічного хлопчака сотворити свій театр,— обриси острова ставали виразнішими, він був округлий, оточений звідусіль темною водою. Курбас дивився на нього наче згори і бачив якісь крихітні забудови, усе звіддалік здавалося ляльковим, як у вертепній виставі, тільки одна, дві верхівки дерев випиналися виразно понад тим нереальним світом, тоненька, наче ниточка, смужка мосту з'єднувала острівець із рештою світу, якби хтось надумав ту ниточку розрізати, острівець поплив би, напевно, наче великий несправжній пліт, удаль, не знати куди — удаль. В тому

напівреальному мареві бачилось йому також, що сам він стає, як канатоходець, на ту ниточку і, балансуючи, щоб не полетіти в прірву сторч головою, поволі, поволі йде. Куди? Сам не знає.

Податися на той острів? Самому? А "Березіль"?

Тужив за Галичиною. Десять — ні, вже п'ятнадцять років не бачив Галичини. Глупо й сентиментально. Він робить культуру на благодатному грунті, тут його місце, тут місце кожного з його друзів і однодумців, котрі прибули з Галичини — різними шляхами, через рогатки й кордони, через життєві злигодні й жандармські переслідування — з вірою в свою тут потрібність й необхідність, з вірою в те, що здійснять, зреалізують найвищі помисли, і будуть визнані й оцінені як воістину митці й жерці свого народу. В Галичині мистецтво загнане в кут. Ностальгія. Тривога за тим, що там позосталося й не розвинеться, загине. Той напівбожевільний маклер не виходив з голови, хоча ніби не мав жодного відношення до справ високого мистецтва.

Якби йому зараз подали чашку кави, навіть поганої,— він би не відмовився її випити.

Хтось виконує на роялі Скрябіна. В цілковитій тиші оголеного від людської присутності театру, в темряві засвітилися барвами — барвами, які Курбас не міг би так відразу назвати — засвітилися звуки Дев'ятої сонати Скрябіна.

Музика — крик двадцятого століття. Спосіб оповістити світові про себе.

Хто ж то грав Скрябіна? Ця музика єднала в Курбасові роботу думки й душі. Скрябін, здавалось, намагався переступити через себе самого. Хіба Курбас не прагнув того ж? Піднятися — не над людьми й не над світом. Над собою.

У цьому не було ніякої зумисності,— думав Курбас не про себе — про Скрябіна,— це був вияв його індивідуальності, його таланту. Оточенню важко сприймати таку людину, адже вона ніби заперечує саму себе, решта ще не встигли звикнути до однієї її іпостасі, а вже виникає, народжується, витворюється нова. Дехто говорив, що Скрябін ставить перед собою надлюдські завдання, але хіба не так має бути в істинного митця? Скрябін каже, що стати оптимістом у справжньому значенні цього слова можна тільки пізнавши відчай і перемігши, здолавши його. Ця ж думка, виражена не словесно, а засобами музики, здається Курбасу ще переконливішою Він любить Скрябіна.

Микола Куліш називає себе "веселим, життєрадісним скептиком", хіба це не та ж скрябінська думка, тільки висловлена в інший спосіб, наче від супротивного? Підтвердження її в Куліша, як і в Скрябіна, є його творчість.

Скрябін хотів вийти за межі можливостей музики, об'єднавши музику із словом, людською мовою, танцем, кольором. Це мало бути синтетичне мистецтво. У Куліша з його незвичайним чуттям музики — хіба не лежить в основі також ідея синтетичного мистецтва, коли слово й найголовніша ідея єднаються з музикою? Від музичності в слові, фразі — до використання музики як складової частини драматичного твору — до цього йшов Куліш. Такий спосіб перетворення дійсності робить мистецтво незаперечною часткою цієї дійсності. Музика, слово, рух, колір — єдність їх у театральному видовищі — до цього прагнув Курбас.

Куліш, як і Скрябін, мислить як філософ, формулюючи думки й ідеї і в слові, і в музиці. Тільки таким чином можна досягти космічності в мистецтві.

Здається, справді, — про що б він не розмірковував, що б не чинив — пише все свій "театральний лист". Невідомим і незчисленним адресатам. Незчисленним? Та чи не надто самовпевнений він, вірячи в їх незчисленність? Він мріяв колись у молодості про відродження театру, початок якому дадуть актори й режисери, які, відкинувши літературщину, іншим мистецтвам віддавши в театрі допоміжне місце, вільно творитимуть оновлення театру з його лише власних засобів і його тільки психології.

Уявляв собі — Розумний Арлекін з'явиться. Настільки ж освічений, на думку Курбаса, що й інші художники, він вільно існуватиме в тій сфері відносного почування й мислення, з якої народиться мистецтво XX століття. Він піде шукати себе — на гори високі піде він змагатися з вихорами бездонних проваль, слухати їх гомін і велич, упиватися клекотом розірваних хмар, що іскрами громів згоряють у нього в ногах. Він буде — Розумний Арлекін — виховувати свою оголену фантазію, сприйнятливість, свій творчий потенціал.

Досвід і час змусять Курбаса зректися наївності й категоричності. Умоглядний, ірреальний Арлекін стане живим Актором. І все ж, тоді, давно народившись, він зостанеться жити — Розумний Арлекін. Він мінятиме не обличчя, тим більше не маски, він не зрадить своєї мети — Театру, він тільки шукатиме щораз то нових доріг до її досягнення.

Розумний Арлекін — як ідея, як сутність. Розумний Арлекін — чи не кожний з них?

Курбас завжди жалкував, що не міг послухати гри Скрябіна — за рік до того, як Курбас прибув до Києва з Галичини, Скрябін грав тут, а також у Харкові. Вони розминулися, на жаль.

Зате він зустрівся в Києві з Юліушем Остер-вою. Якщо говорити про великих польських акторів, він би назвав Камінського, а потім — Юліуша

Остерву. Остерва був у Києві ще від початку війни: у Москві інтернували польських акторів як австрійських підданих. Енергійний і всевміючий театральний діяч Францішек Рихловський якимось дивом дістав дозвіл од властей у Москві й запросив до театру Польського в Києві кількох акторів, а серед них Юліуша Остерву і Стефана Ярача.

З Остервою вічно траплялись якісь фантастичні історії. То він прибув до Києва в теплушці, аж на четвертий день після того, як його сподівались, бо хтось там учинив якісь махінації з квитками на поїзд, то Юліуш, запрошений до іншого міста, запізнювався на виставу, бо щось там діялося з поїздом, губив по дорозі свої валізи з одягом і вбігав на сцену, зовсім не знаючи жодного з партнерів, і починав грати без єдиної репетиції. Зрештою, може, то сам Рихловський вигадував про Юліуша всі ці історії, бо мав непересічний талант до вигадок. Найбільшої популярності набув його анекдот про те, як Казимир Камінський, на ту пору бідний ще, нікому не відомий початкуючий актор, розмовляв із знаменитим Алоїзом Жолтовським. Жолтовський мав легендарну славу і досить-таки похилий вік. Камінський побачив свого кумира якось увечері, при світлі ліхтаря. Старий ішов собі поволі, прогулюючись по притихлій Варшаві, не дбаючи про цілий світ і, може, забувши навіть про власну популярність. Камінський одним глибоким видихом гукнув: пане Жолтовський! — зараз, зараз, зараз він почує голос кумира, звернений до нього, Казимира, як благословення,— і він почув. Пан Алоїз спинився, сперся на паличку, подивився на зухвалого — ба, навіть нахабного незнайомця, котрий посмів порушити його задуму (а в того зухвальця серце завмерло десь у горлі), — і сказав: так, коханий мій, єстем Жолтовський. І поцілуй мене в... — та й, не

дбаючи про те, чи набридливий молодик кинеться тут же виконувати таку незвичайну місію, чи відкладе до іншого випадку, старий актор пішов собі далі. Рихловський запевняв, що саме так розповідав усю ту історію сам Камінський і саме такими словами. Єдине, що додавав від себе Рихловський,— це те, що знаменитим людям ніколи не треба нагадувати про їхню славу, особливо посеред ночі, під ліхтарнею, бо іноді вони тої слави мають досить і можуть зреагувати досить дивним, несподіваним чином.

З Юліушем, якого Лесь знав ще до Києва, вони прийшли якось до однієї цікавої ідеї, котру Курбас так чи інакше, у різних формах, пробував таки здійснити. І хто знає, чи не вона була початком "Березоля" для Курбаса і для театру "Редута", створеного Остервою після повернення на батьківщину.

Грек давав їм притулок у прохолодні вечори й каву. Пара вповзала в кав'ярню крізь напівпрочи-нені двері й сунула горою, понад головами. Вони з Юліушем обговорювали свій план, який їм самим здавався цілком реальним. Вони хотіли винайняти-під Києвом якийсь забутий, нікому не потрібний маєток, чи старий замок, чи навіть — якщо з тим усім не вдасться справа — спорожнілу, покинуту корчму — винайняти і зібрати там однодумців, молодих акторів, щоб жити й працювати разом, то мали бути аскетизм і чистота стосунків, побуту й роботи, вони збиралися обробляти землю, самі приймати її плоди і працювати, працювати, вистави вони грали б там же, просто неба, — треба знищити стіни, котрі замикають простір, — казав Юліуш; він потім всевладно пануватиме у своїй "Редуті", за ним підуть не тільки молоді, підтримають і відомі вже актори, режисери. Юліуша прозивали "малим дідьком" за його скажену упертість й нетерпимість, і той малий дідько, чортеня, мав зовнішність серафима, а мудрість справді дідьчу або чи й не сатанинську, він підкоряв усіх своєю інтелігентністю, товариською звабою і тим розумом і талантом.

І парадоксальним було те, що такий красень, такий "дідько" домагається якоїсь майже містичної спільності перших апостолів у стосунках між акторами, своєрідного відлюдництва, усамітнення в роботі, обмеженого наче монастирським статутом співжиття й творчості. У ньому поєднувався лицедій і Франциск з Ассізу, і хоча дехто потім кепкував з того, його "Редута", як група відважних, готових на все жовнірів, несла мистецтво нового театру. Цей театр щойно зароджувався. Вони його поки що ви-фантазовували: кожен — свій.

Грек давав їм у борг каву, бо вони вже не мали в кишені ані копійки і тому мусили просити в борг,— хай впадуть стіни, що обмежують простір,— проголошував Остерва, — і хай у стосунках панує взаємодовіра, істинне братерство, хай панує тільки одна пристрасть — мистецтво, такими наївними були вони тоді з тими гаслами, вони задумали також з усім непишним акторським скарбом рушати в мандри, жити вільно, чесно, чисто, з рівними для всіх можливостями, з одним для усіх правом — любити й шанувати мистецтво.

Пізніше майже кожного літа, коли це тільки вдавалось, Курбас виїздив з "Березолем" кудись із міста, щоб разом відпочивати й робити нову виставу, з якої розпочинали здебільшого осінній сезон.

Вони з Юліушем знайшли уже були прекрасну, кращу навіть, аніж райська, місцину; вони мало що не придбали клаптик землі біля Межигірського Спаса.

Курбас подумав: до Межигір'я. Треба буде поїхати туди. Під Київ, до Межигір'я. їм тоді, здається, уже навіть коня й плуг продали були. Чи повірили в борг? За що ж то вони могли купити собі коня й плуг? Може, він зараз уже вигадує: нічого того не було — ані коня, ані плуга, ані Межигірського Спаса?

Про все, що стосується театру, говорять, зустрівшись у Тифлісі, Коте Марджанішвілі й Лесь Курбас, вони обминають тільки одну тему, тільки одне ім'я: Сандро Ахметелі. Курбас не має відваги запитати, як сталося так, що Коте мусив піти з театру Руставелі й мусив почати все від першого кроку в Кутаїському, — пішов, полишивши в Тифлісі театр, публіку, яка мало що не обожнювала його,— нехай і на улюбленого, найкращого учня Сандро Ахметелі полишив, але не з власної доброї волі, не з власного бажання й охоти, не з легкою душею, а одірвавши од себе, й після нелегкого конфлікту, після бунту власного ж улюбленого учня, після непорозумінь і суперечок,— так говорили принаймні, такі ходили чутки,— і після непорозумінь і суперечок частина трупи подалася за Марджанішвілі до Кутаїсі, решта зосталася із Сандро Ахметелі. Курбас не мав права, не почував за собою такого права — втручатися в стосунки двох режисерів, один з котрих був Учителем, другий — Учнем. Курбасові було важко заглибитися в їхні стосунки, але гіркота від їх розриву далася взнаки і йому; він не мав права торкатися й словом цієї справи, але не міг також вибирати між ними, між обома цими режисерами й талановитими, непростими людьми; він не хотів, якщо говорити правду, втрачати для себе жодного з них.

Хіба ж не знав він сам гіркоти таких розривів у стосунках, трагічності найстрашнішої втрати — втрати живого за життя?

Він міг би сказати Коте,— і Сандро також, їм обом міг би він це сказати, — що є один безжальний, але неминучий момент у мистецькому процесі: відхід старого й народження нового, цей процес може відбуватися внутрі самого митця, і тоді в ньому йде жорстока, нелегка боротьба, бо треба відмовитись від чогось одного, аби натомість звільнити поле життя чомусь іншому. Але цей процес є також виявом суспільним, і тоді виходить на арену справа Учителя й Учня. Учитель гадає — з гірким гнівом,— що Учень пориває з ним безболісно й легко, а

Учень думає, ніби Учитель у той момент тільки завада на його шляху. Але то тільки в мент болючого відокремлення — у мент народження. Потім приходить глибокий розмисел над усім, що відбулося, і ти вклоняєшся доземно людині, що дала тобі ключі од твого майбутнього, і кажеш: ось мій Учитель,— як Курбас скаже про Садовського,— ось мій Учитель,— і нехай ганьба впаде на голову того, хто одречеться од Учителя, хто не признається до його науки, з якої взяв із собою й для себе, може, більше, аніж поклав потім на кін сам. Чи ж не він, Курбас, одрікаючись од того, що вадило йому на шляху до свого театру, чи ж не він казав: Занько-вецької ніхто не може замінити, ми не можемо грати драми долі — "Безталанну" чи "Наймичку", коли поряд з нами ще живе й працює Заньковецька, котра найкраще грала в цих виставах.

Чи не він, Курбас, вибачав, як міг, Саксагансь-кому те в'їдливе, іронічне, ущипливе слівце, котрим він називав усю Лесеву роботу — курбалесівщина, курбалесити? В'їдливий старий, він нічого не прийняв з того, що приніс у театр Курбас із своїми молодими однодумцями, він нічого не втямив навіть у "Гайдамаках", категорично не прийняв цієї найкращої на той час Курбасової роботи, йому, бач, диким здалося, що можна на сцені грати "козачка", коли відбувається найтрагічніше: Гонта прощається з убитими ним же синами. А в цьому був уже крок до неназваного ще Курбасом, але вже передбаченого, усвідомленого визначення його театрального відкриття: ПЕРЕТВОРЕННЯ.

Тепер він сформулював: коли ми беремо якийсь факт з життя і, замість того щоб його подавати натуралістично, перетворюємо на певний еквівалент, цілковито інший, винятково театральний за формою — це й буде перетворення. Дія? Дія потрібна, щоб освіжити здатність сприйняття. Але хіба грецька трагедія була вибудувана на дії?

Ані Марджанішвілі, ані Ахметелі не говорив він про те, що таки дуже тривожило його: про їхній розрив,— і все ж чи не мало це свого грунту, чи не мусило насправді так статися? Тепер Грузія мала два театри: театр Марджанішвілі в Кутаїсі й театр Ахметелі в Тифлісі, театр, що носив ім'я Руставелі. Поки що це боліло, як рана, боліло на місці зламу. Ціна за це була заплачена дуже висока, але, може, так мало статися? І чому він весь час думає про це? Ніби шукає пояснення власним вчинкам — через чужі. Ніби хоче в чомусь виправдатись.

Курбас скаже про Садовського: ось мій Учитель. Так, він скаже: ось мій Учитель, але Садовського тоді вже не буде.

Не маючи сина, він хоче мати Учня, який бодай по смерті його скаже: ось мій Учитель. То чи пізнає він при житті того, хто по смерті його не відречеться, хто скаже: ось мій Учитель?

Думку цю міг собі сформулювати тільки тут, на священній горі Мтацмінді, над спокоєм і величчю минулого, у тиші Пантеону.

Сандро і Курбас спинили харківського візника, кінь дзенькнув копитом і стих; вони сіли в екіпаж, вони обидва любили коней і старі фаетони, старі фіакри, у цьому вони були "ретроградами" й анітрохи не соромилися цього; проїхали через місто. Літо душно парувало над Лопанню й над Харковом, хоча день тихо дотлівав, сонячний жар світився ще на бані Благовіщенського собору. Сандро оглянув сковородинські місця у Харкові; і тепер вони були з Курбасом поблизу холодногірського кладовища, і Сандро попросив: ходімо, вклонимося тим, хто був до нас, Курбас міг провести його до могили Соле-ника,— ось це наш Пантеон, уяви собі — Пантеон, це могила видатного актора, котрому шану віддавав сам Щепкін, ось же... що ти кажеш? ти питаєш, звідки я знаю, що тут могила Соленика? Так кажуть, колись тут стояв хрест...

На старому міському цвинтарі, на головній стежці, що веде до церкви, вони могли побачити пам'ятник із бюстом — Марко Лукич Кропивницький. Хтось збив з пам'ятника емблеми праці й творінь Кропивницького... Так, Сандро, це основоположник українського побутово-реалістичного театру. Іншого ми на ту пору не могли мати. А ось склеп — напів-

розвалений, засмічений — склеп Гулака-Артемовсь-кого, — ні, Курбас сказав: ні, ми не підемо з тобою на кладовище, Сандро, на цвинтар, де загубились також могили давніх українських поетів, імена котрих, може, колись — чи й незабаром — будуть вишукувати, слідів котрих будуть допитуватись, — а хтось ще колись казав, мабуть: це мій Учитель. Не виходь з екіпажа, Сандро, ми поїдемо далі, до того урочища, глянь, на листі — відблиски сонця, я розповім тобі якусь байку, якусь побрехеньку з театрального життя чи якусь історійку про старий Харків абощо... Ось мій Учитель.

У Тифлісі Курбас почув легенду про Веріко Ан-джапарідзе, Веріко сміялася тим же теплим і щедрим сміхом, що й у Харкові: усе вигадка, я нічого такого не пригадую; зате народ пам'ятає, — запевнив Коте.

Отож було ніби так: навесні 1900 року в Саго-рійському лісі під Кутаїсі зібралися письменники, актори, громадські діячі — зібралися великою громадою, щоб усім разом відсвяткувати початок нового століття. Серед зібраних був геть уже немолодий тоді Акакій Церетелі.

Поміж квітів на галявині, як метелик, безтурботно бавилася маленька дівчинка з величезними, як і належить грузиночці, чорними очима — дівча виявляло байдужість як до поважного зібрання, так і до урочистості моменту. Акакій підняв дитя на руки й проголосив дівчинку доброю феєю XX століття,— ти

повинна прославити свою батьківщину в новому столітті,— сказав дівчинці Акакій.

Ось такими словами переказували легенду. Веріко клянеться, що нічого подібного не пам'ятає, але всі довкола запевняють, що тією маленькою дівчинкою була якраз вона.— Не покладайте на мої слабкі жіночі плечі обов'язок прославляти Грузію,— поважно благає Веріко, — це належить передовсім робити чоловікам, хіба в нас їх раптом забракло?

Що є історія, а що — нинішній день? Акакій знав Шевченка, Акакій благословив Веріко. Життя людства — єдиний, неперервний день.

Так,— каже Веріко,— часом граєш такі важкі ролі, що не відаєш, чи повернешся зі сцени живою.

Ось,— кажуть йому, — знайомся: Пабло Яшвілі, Ната Вачнадзе, Ніколо Шенгелая, Шалва Дадіані, Валеріан Гунія, Константіне Гамсахурдія,— поети, режисери, художники,— він раптом поринає у мелодію

грузинської мови,. перекласти всього не встигають, але це не має ніякого значення; "Березіль" завтра грає "Гайдамаків": Декада української культури в Грузії; Шевченко, Кропивницький, Леся Українка, Сурамі, Заньковецька, Гурамішвілі, Садов-ський, Франко, Руставелі — "ваша!" — браво! — уперше звернене до акторів "Молодого театру" в Києві на репетиції — хіба він тепер пригадає, що то була за вистава — "ваша" розростається тепер, шириться, спалахує, Тифліс

вклонявся Заньковець-кій; Церетелі — на вечорі пам'яті Шевченка в Києві; старий критик Валеріан Гунія розповідає: у 1890 році я познайомився з Кропивницьким, його трупа була чудова, не знаю, кому з акторів можна було віддати перевагу, Кропивницький воістину батько українського театру; Гунія старий, те, що він говорить — де йому початок? Марко Лукич залишив грузинському другові на згадку свій портрет, якого Гунія — критик, актор, режисер — сорок літ беріг, як найдорожчу реліквію, як згадку про батька Марка.

Курбас відчуває, як йому перехоплює горло. Геть неможливо розплакатися зараз, сентиментально й по-дитячому, він це, як завжди в подібних випадках, усвідомлює розумом, кепкує з себе, але відчуває тільки так: сентиментально й по-дитячому. Як сам колись признавався й допитувався у приятеля права на смішну сентиментальність.

На портреті рукою Кропивницького написано: "Дай боже ще зустрітись і щиро привітатись..." — от ми й зустрілись,— каже старий грузин, обнявши Леся Курбаса,— зустрілись і щиро привітались,— каже він,— і нехай цей портрет повернеться разом з вами на Україну,— каже Гунія Курбасові, і Лесь Курбас цілує портрет Кропивницького, як ікону, і старого грузина цілує, старого Гунію.

Шалва Дадіані — ось з ким йому належить як слід і ближче познайомитись. І Сандро, й Коте радили — не змовляючись, ясна річ,— вони радили Курбасу: якщо хочеш по-справжньому розповісти своїм землякам про Грузію — постав у себе в Харкові грузинську п'єсу. Візьми, наприклад, "Тетнулд" Шалви Дадіані. Очі в Шалви теплі, лагідні, сміх — ввічливо-поважний, добродушний і артистичний водночас. Він не любить (що здається Курбасові зовсім не властивим грузинам, він звик до нескінченних розмов з Сандро й Коте) — Шалва не любить дов-

гих, втомлюючих бесід, його біла черкеска світиться, наче сніг у горах, він сидить поряд із Курбасом при столі — стіл здається довгий, як русло Кури в Тбілісі, стіл накритий для прощального бенкету у Верійському парку — Шалва дивиться добрими очима на Валентину Чистякову й каже: доки на світі не переведуться вродливі жінки, доти не переведуться краса й насолода... А якщо до цього додатком стане добре вино, то веселощам не буде кінця... І скажи мені, Лесю, дорогий, чи не подарувала тобі доля усього, що тільки може забажати людина — вродливу жінку, добре вино за цим столом, добрих друзів і добру славу на добрій землі? То чого ж ти невеселий, Лесю, чого тобі бракує? Хочеш, прочитаю стару сванську баладу?

Довго мене тіснили

В скелях,— сказав льодовик,—

Годі! Зірвав окови,

До Моря тепер іду.

Стинаю подоли Саджара,

Обертаю між пальцями

Брили льоду важкі...

Бронек Бучма з кимось із грузинських акторів сидять на плоту, що прибився до берега ріки, й співають не дуже злагоджено1 — українською й грузинською одразу — "Серце красуні до зрад охоче..." Потім їм спадає на думку скупатися в Курі, й нема ради на них та на їхні забаганки, про котрі потім оповідатимуть напівправдиві театральні легенди.

Восени Курбас поїде в Сванетію. Восени разом з Вадимом Меллером, березільцем Михайлом Верха-цьким і грузинськими колегами він вирушить у Сванетію, щоб краще придивитись до того, про що йде мова в п'єсі Дадіані. Вони виберуться на конях, Шалва проведе їх у дорогу. Меллер буде згадувати свій давній рисунок: дорога в Сванетії. Це буде восени, а зараз Сандро Ахметелі підходить до Леся й каже: алаверди!

Марджанішвілі вітав їх на порозі Тифліса, коли вони тільки приїхали: прибуває "Березіль", прибуває Лесь Курбас — мозок, театру... Прибувають наші побратими, які дали нерушиме слово старатися скоріше викувати новий театр, радянський театр, театр нової думки, нової форми, нового змісту,— так говорив Коте.

Лесь Курбас встає. Йому дано слово. Лесь Курбас забирає слово.

5*

І тоді йому враз здається, що поза ним — легкі, гнучкі постаті жінок, убраних в непишні свитки, підперезані простими крайками, це зійшли з театрального помосту Десять слів поета — наче відбувається зворотнє їх перетворення; народжені його режисерською волею і уявою, Десять слів поета, як античний хор, супроводили всю дію "Гайдамаків" Шевченка, виставу березільці щойно грали в Тифлісі. Ось вони простягають руки, щоб захистити свій народ, ось страждають, знічені горем, ось кличуть — будь мужнім; хиткі, тонкі, як лоза, вони враз стають дужими, або ж ніжними, або ж сумними,— так, як очерет на вітрі, так хитаються вони, й стіною непробивною стають вони,— народжені уявою Курбаса, вони зараз стоять при ньому, Десять

слів поета, кожне слово поета — легкі, гнучкі постаті жінок у непишних, скромних свитках, босі й задумливі.

Я на сторожі коло їх поставлю слово... Я на сторожі коло них.

Рік кінчається — усе, що вмістилося в ньому, тепер може укластися в одну мить спогаду, швидкого, як блискавка, як людський погляд.

У Камерному театрі, в Таїрова, грають "Патетичну сонату" Куліша.

Курбас знову сідає до роботи: він працює над режисерською розробкою "Тетнулда" Шалви Да-діані.

Довго мене тіснили

В скелях,— сказав льодовик,—

Годі! Зірвав окови,

До Моря тепер іду.

Старий грузин у Тифлісі замикає марані.

Грек у Києві зачиняє маленьку кав'ярню.

Сван у горах дивиться на далекі верхів'я: яка завтра буде погода?

У кімнату Курбаса тихо, босоніж заходять думки. Щоб не завадити — босоніж. Заходять, щоб перетворитись на Слово.

І в тому найдивовижніша властивість спогаду: все це може відбуватись водночас.

Влітку він неодмінно поїде до Міжгір'я.

Не може бути, щоб Гурович не написав щось нове, щоб він не видобув щось із тієї історії про маклера та його убивцю. І цього разу знову мусить відбутися Перетворення. Куліш відчуває значення цього слова.

У Камерному театрі грають "Патетичну сонату".