НАБРИНІЛІ БОЛЕМ АКОРДИ

З РЕЖИСЕРСЬКОГО ЩОДЕННИКА

Режисерський щоденник Леся Курбаса зберігся у проф. Михайла Верхацького, а уривки з нього були вперше опубліковані в київському журналі «Україна».

У передмові до уривків щоденника артистка Поліна Нятко пише:

«Із режисерського щоденника Леся Курбаса видно, як важко й сутужно доводилося йому виховувати глядача й актора, добирати репертуар, шукати засоби сценічної виразности. Із сторінок його зшитків перед нами постають у всій яскравості й складності проблеми культури акторської майстерности, наукові основи якої заклав Лесь Курбас.

Нотатки Леся Курбаса «Набринілі болем акорди» — це не просто «записи для пам'яті», це — щоденник шукань, сповідь Майстра перед своїм сумлінням, перед добою, перед прийдешніми поколіннями. Він мов би оживає в кожному слові — такий бентежний, розкрилено нестримний, безмежно відданий справі всього життя — театрові».

На жаль, ж. «Україна» уважав за потрібне пропустити із щоденника Л. Курбаса дуже багато важливих і принципових місць мистецького, побутового і політичного характеру. Тому, уривки опубліковані в журналі наносять великої шкоди історичній правді про життя і діяльність мистця.

До видавництва «Смолоскип» дійшли з України фоторепродукції уривків із щоденника Курбаса, якими, правдоподібно, користувалися М. Шудря і М. Лабінський, підготовляючи їх до друку.

Ми почувалися до обов'язку додати пропущені в ж. «Україна» місця і їх набрано курсивом.

Уривки із щоденника Леся Курбаса з нашими доповненнями вказують на потребу опублікувати повний текст щоденника Леся Курбаса, що напевно кинуло б інше світло на його життя і творчу діяльність.

Біла Церква, 26.VI-1920 р.

Те, що колись великі [актори] давали несвідомо, це ми мусимо дати в досконалішій формі і свідомо. В цьому розрішення театральної кризи поміж великим минулим, невідомим будучим і сірим сучасним.

Стилю п'єси немає. Це самообман. Стиль — це ми.

Чим більший художник будучого, тим більше у своїй п'єсі чи постановці буде звертати увагу свою на те, щоб усі удари значучого, дії, слідували по собі в такій ритмічності, послідовності, яка має викликати у глядача почуття аналогічного ритму й заставити серце глядача битися плавніше, чи жвавіше чи більш нервово.

Проблема темпу, сили, малярська ритміка.

Що таке «павзи» у важкі вирішальні моменти п'єси? Чи це не широке, розбите «grave» набринілих болем акордів, де ритміка ударів — композитор, темп — виконавець, або одне і друге — режисер.

Біла Церква, 27.VI-1920 р.

Все, що в мистецтві є в часі, те стреміти мусить до ідеалу і музики. Відділити театр від музики абсолютно здається неможливим, тому що музика — основна і типова для відчуття в часі.

Села Саливонки і Гребінки на Білоцерківщині, 5.VII-1920 р.

Цукроварня. 70 робітників. Інтеліґенція і напівінтеліґенція доволі численна. Сцена примітивна.

2.VII — п'ятниця (будень): половина збору повного 10,000 крб. керенками і гривнями — «Панна Мара» в чорних сукнях. Крайньо без настрою. Провал. Не подобалось.

«*Гріх*» [*Винниченка*] — *12,000 кер. = цукор. Чорні сукні. Настрій трохи кращий на сцені. Публіка слухала дуже уважно. Реаґувала чудесно. Селяни не все зрозуміли. Романтичний елемент зрозуміли.*

Як роблять провокаторів — не зрозуміли. Інтел[*іґенція*]*задоволена.*

Неділя, 4.VII. — «Пошились у дурні». Повна заля: 16,600 — керенки + гривні, 3,000 радянських, 36 царських, пуд цукру, пуд картоплі.

Постановка почищена. Русизми наполовину викинуто. Трошки облагороджено гру. Підйом і нерв на сцені. Публіка сміялась «до сліз»...

Висновки — не вільно брати на себе п'єс дохло-інтеліґентських. Напружені, наївно зацікавлені, добрі обличчя селян і робітників набувають виразу розчарування. Так

боляче за них. Селяни куди інтеліґентніша і культурніша публіка, аніж червоноармійці, або, взагалі, міська «сіра» публіка. Але реаґують перш за все на рух. Рух, рух і рух! Щира, драматична — ще більше! — трагічна інтонація заставляє залю завмирати цілком.

Більш ніж колинебудь вірю в успіх Шекспіра на селі. Про Мольєра нічого казати (Дещо, звичайно). «Тартюф» буде скучний. «Мізантроп» цілком «чужий». Але «Скапен» і т. д. — напевно.

Наша гастроль — влаштована місцевим воєнкомом Соболем, що на війні був у Старому Скалаті. Простий, добрий п'яниця. Своїми стараннями привіз і годував. Місцева українська інтеліґенція теж робила, що могла!

Спогади — великий парк, величезний фруктовий сад, завод, став між Саливонками і Гребінками. Все майже в довоєнному і дореволюційному вигляді.

Грілись на сонці. Човни, купання. Всі загоріли.

Дід Роман, 80[-ти] р[оків], пам'ятає панщину; його ще били. Багач. Тепер від часу революції збіднів, служить сторожем.

Біла Церква, 10.VII — 1920 р.

Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи... Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому.

Біла Церква, 14.VII — 1920 р.

Весь наш репертуар треба викинути.

Цей провал для мене — ще один урок, що я не смію заплющувати очей своїх на чужі помилки, а взятися до справи нашого театру зовсім інакше.

Контроль своїх постановок.

Біла Церква, 1.VIII — 1920 р.

Стиль — це означає: бути в згоді з матеріялом.

Старий театр «нутра» тим не мистецький, що почування, котре є стимулом усіх мистецтв, значить, і театру, зробив своїм засобом. Грецький актор зворушував у масці і на котурнах...

Умань, 31.VIII — 1920 р.

Були такі, що плакали за нами, були такі, що тільки наші вистави зробили їх свідомими українцями.

Політика залежить від державних мужів майже стільки ж, скільки погода від астрономів.

Можна сказати, що раціоналізм убив музикально-природне начало поезії.

Театр, як мистецтво чотирьох вимірів останеться постулятом, який мусить бути виповнений.

Умань, 23.I — 1921 р.

Шекспір-поет втратить і пропаде (ритміка вірша, вичерпно досконала ритміка дії і почувань), коли його грати як «театр», де слова вишиті на канві акторсько-режисерської ритміки дії і почувань.

Шекспір-театр втратить і пропаде, коли будувати постановку на досконалій в літературному відношенні ритміці його вірша, дії, образів, почувань. Це буде ложноклясичний «театр» літературних достоїнств. Згадую свій провал «Макбета», «Царя Едіпа», почасти «Горя брехунові». Віршована п'єса — це пережиток літературного театру чи театру «неподвижного». Тому з віршем не приходиться рахуватися, поскільки він не став у пригоді (іноді) виявленню театральної ритміки.

Тільки во ім'я цього треба з авторами тієї міри, що Шекспір, не рахуватися. Або театр — або література! Шекспір у літературному відношенні досконалий і недосяжний, а на театральну мову його допіру треба перекладати.

Деґа [...] малював коней і став малювати жінок. Сказали: «Деґа перемінив жанр». Деґа на те: «Я нічого не міняв; я завжди малював тільки лінії, а ніколи коней, театр чи жінок».

Свої переживання він хотів висловити в рухові. Засіб — лінія...

Пор[івняти]: моя теорія «лінії» в акторському мистецтві. Тим більше — в режисурі. «Поза», власне кажучи, — один подовжений звук; лінія така ж.

Умань, 29.III — 1921 р.

Потрібно для зрозуміння мистецтва комуністичного ладу встановити тільки це:

Сучасне мистецтво творили для себе ті, що не працювали, тобто творено було для тих, що не працювали, а саме важне: на котрих працювали. І ритми бралися з їхніх будуарів, сальонів, курортів, а потім — із міщанського, інтеліґентського буття, тем і проблем, що цікавили їх.

Будучий устрій, тобто лад суспільний: всі працюють — верхів немає. Вираз свій у мистецтві знайдуть ті ритми, що криються в новому соціялістичному побуті, який тільки буде. Основа його — праця; значить, ритми праці.

Це захоплює сучасного комуніста-інтеліґента. Він міняє, тобто хоче змінити, ритми в своєму мистецтві. Він думає, що, втягнувши зараз робітника в творчо-мистецьку сферу, знайшов розв'язку будучого мистецтва.

Це, одначе, з двох боків фальшиво — зараз може бути тільки мистецтво революції, бо робітники пишуть поезії «під Пушкіна». Після покоління, вихованого в соціялістичному дусі, в комуністичній державі праця не буде єдиним, чим живе людина, як не була і не буде ніколи. Праця — для чого? Дух іде вперед, дух людства. А праця є праця, а не забава.

Маньківка, 7.IV — 1921 р.

Слово — не типографське поняття, а явище слухове. Жива мова.

Висновки про музику як основу всіх мистецтв і поезії. Вся первісна поезія — явище музикальне, слухове. Можна сказати, що раціоналізм (зміст говореного) і типографія (писання поезій) убили музикально-природне начало поезії.

Вивчати вірш, досліджувати його — вслухатися в нього. Слово — не те, що пишеться вкупі і стоїть у словнику. Воно визначається єдністю поняття у свідомості, а у слуховому сприйнятті — єдністю удару [наголосу].

Маньківка, 9.IV — 1921 р.

Іти купинами (серед болотяної трясовини) тим легше, чим їх більше. І ще: чим вони правильніше розташовані, тим рівніший крок. І от уся сутність вірша.

Голос відпочиває, вимовляючи ненаголошені склади; голос витрачає силу, вимовляючи наголошений склад. У перепочинку між словами голос набирає сили.

Тим легше сказати, чим рівномірніше розділені по словах (ненаголошені) склади.

[Віршована] мова різниться від прози тим, що в ній слова розміщені в умовах найбільшої рівномірности, найбільшої легкости, і кожне окреме слово розраховане на те, щоб полегшити і урівноважити інші сусідні слова.

Фонофорія — умови переходу від одного слова до другого у відношенні голосоведення.

Умань, 10.V — 1921 р.

Коли Каратигін за[горнув] голову тоґою, то ввесь театр занімів і сльози виступили на очах у всіх, щоб зараз же [вибухнути] оплесками.

Коли діло в процесі творчости, то єдиним цікавим

моментом будуть імпровізатори як такі, а ніколи ті, кого вони представляють. Що за пошлість виходить? А коли імпровізатор захопив не процесом, а формою виконання — то дозвольте! Краще тоді дайте йому попрацювати над формою.

Чому? От чому.

Чи нам не все одно було б чути з другої кімнати, як імпровізує Бетговен, чи чути, як він виконує свій готовий твір?

Театр, як мистецтво чотирьох вимірів, зостається постулятом, який мусить бути виповнений.

Тростянець — Смородине Харк[івської] губ[ернії],
10.V — 1921 р. (в лісі).

Уривки думок за дорогу:

Краса там, де є яскравий ритм. В різні часи і в різних обставинах ми приймаємо різні ритми.

Краса є там, де є близькість до органічної цілости в пов'язанні груповому — тіл (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі); де є контрасти у взаємній залежності (тони в картині).

Нехай не кажуть, що мистецтво — це фізіологія.

Ми є МІ-КРО-КОС-МОС...

...Людство — в мужеському віці. Воно знає своє минуле і свідомо думає про майбутнє. Наївність дитячих літ минула.

Глупо думати, що до слідуючого потопу, людська культура зможе бути колесом, що само собою крутиться.

Людство, як стара панна, молодиться в пропаґаторах наївного і безпосереднього мистецтва.

Хто пропаґує наївність творчости і наївне мистецтво, — ошукує себе і інших: він хоче грати ролю наївного, роздумуючи на підставі естетик і історій мистецтва, що це вірно.

Ґоґен утікав від категорій аж на Таїті і вліз у підкатегорію декоративного мистецтва.

Мистецтво пролетарське буде мистецтвом нації, яка вся пройшла семиклясову школу. Справді, Терещенка і його російських ковдохновителів слід поставити в куток або засадити за книжку азбучних істин.

О, коли б можна було забутися цілком і сказати: темне людство тягне за собою своє знання, як кайдани.

Чув фразу на адресу наших вигонів: [«Актори» завжди були лакеями і зараз лакеями поробилися].

Стало дуже соромно.

Харків, 14.V — 1921 р.

Мистецтво — це та площа, на котрій вершиться об'єднання всіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше «я», безвипадковість і різнорідність індивідуальностей життєвих.

Тростянець — Смородине Харк[івської] губ[ернії], 6.VII — 1921 р.

Отже: харківська спроба працювати в теперішній час бадьорости і сподіванок — тепер вертаємося голодними, розбитими на провінцію. Одначе вертаюся на ділі сильнішим, чим був колинебудь у житті. Відходжу з широкої арени — але не назавжди. Коли не можна колективом, то можна працювати з учнями, незалежними в існуванні.

Побачимо, як піде справа в Білій Церкві.

Біла Церква, 28.XI — 1921 р.

Цей період свого життя я мушу закінчити різкою і основною переміною своїх відносин і тактики. Стати віч-на-віч перед трагедією — треба вміти розрубати вузол. Але міщанська і артистична боязнь скандалу — мій Боже! — зовсім як пані Гедда.

Одно тягне друге, друге — третє; виростає неможлива атмосфера. А мистецтво ревниве — воно зради не прощає так легко...

...З часу, як упав «Молодий театр» — я дав тільки «Гайдамаків», коли не рахувати розсудочного «Макбета», який був гіршим провалом за всі... За 2,5 роки — тільки «Гайдамаки»!

І «військо» розпорошилося... Самі найменші не вірять мені, хоч, може, і прикидаються, що вірять.

З Лопатинським я грунтовно розійшовся — він же орієнтується завжди тільки на практичне. А яка практична мета може бути зв'язана зі мною, коли я поранений і звестись не можу.

Біла Церква, 16.III — 1922, No. 1-3.

Конспекти чужих статтей. Журнал «Вестник искусств» 1922.

Стаття Тихоновича. Толково, розумно і созвучно моєму світоглядові у переважному і істотному.

Біла Церква, 16. VIII — 1922 р.

Форма — це те нове, організаційне, що внесено мист-

цем у матеріял у згоді з прикметами матеріялу, з законами творчости і сприймання для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, які стоять перед мистцем.

Зміст — [це] *ті елементи свідомости, які мистець зорганізувавши у себе, дальше через зорганізований матеріял організує у сприймаючих.*

Мистецтво без форми — труп; без змісту воно — технічна організація речей...

Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може бути; без сюжету — так (музика, архітектура і т.д.).

Біла Церква, 17.VIII — 1922 р.

Іноді мені здається, що я готовий іти не тільки в самотність (її я люблю), а і в Лету (Лету я теж люблю).

[Сутінки] — тіні по кутках — завмираюче небо.

Сьогодні самотність дихнула мені назустріч. Холод тільки зовнішній.

Біла Церква, 19.VIII — 1922 р.

По Бергсону — душевні явища проникають один-другий [*один за одним*]. *У Розума — вони непроникаємі.*

Ассоціянізм — розсудочна теорія, бачить у нашому «я» совокупність психічних станів, з яких елемент сильний найбільше впливає і веде за собою інші.

С[ело] Насташка Білоцерківського повіту, 20.VIII — 1922 р.

Мистецтво — це: засобами розміру, ритму і т.д. добитися у іншого активности в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті — *в космічному, якою вона* [*є*] *у нас.*

Магія мистецьких прийомів — тільки засіб, тільки перша частина, а не мета.

Київ, 10.IX — 1922 р.

Думаю: всі клясичні твори — не механізми, а організми. Різниця в живлящій струї... Це — надхнення, що просвічує крізь твір.

Механізм — завжди механізм.

Режисер, з-поза сцени організуючий глядачів, — спритний маг.

Режисер сам у сцені — переважно актор, «нутро».

Режисер у публіці — з її очима.

Ідеальний — все разом.

Київ, 25.IX — 1922 р.

Вчора [ходив] на Ґлаґоліна — «Собака садівника» Лопе де Вега... Пил. Курява емоцій. Преінтересні ритми. Власне,

не почуваєш їхньої інтересности. Грає «нутро» і форма всуміш. *Слова майже не чуються: мимрять їх недбало. Експресіонізм чистої води.*

На істину ніхто патенту не має.

Київ, 4.IV — 1923 р.

Експресіонізм — єдине мистецтво нашого віку. Тільки той, у кого не зосталось [місця] для переживань, тобто релятивіст, відірваний і від життя, і від космосу назавжди, може скрізь вбачати тільки форму і вражатися її повтореннями...

Конструктивізм, оскільки він чисто інтелектуального порядку і походження — остання непотрібна фаза учености в мистецтві.

Мистецтво — це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю.

Київ, 7.IV — 1923 р.

Все глупо. Безконечно глупо і непотрібно.

Треба кудись [їхати] в закуток великого міста. *Життя, котре перегнало мене і переганяє туди, куди я не можу і не хочу* [*йти*]. Життя завтрашнє і навіть сьогоднішнє будувати можуть тільки інші, зовсім інакші люди — люди розуму і інтелекту. Практики вигадки, тверезости, порядку, спорту. Моє майбутнє мусить пройти в бібліотеці — *філософській, релігійній,* у перекладах, в писанні, може, п'єс, статей. Може, у педагогіці. Навіщо?

Сил немає більше боротися. І навіщо?

«Газ» [за Кайзером] — мій «екзамен», заповідає виразний провал. З провалом буде і кінець кар'єри, тобто кінець права на роботу. *Затонському, Михайлик, Вольському і* [*..?*] *показувано, правда, незакінчену роботу. Виразно не подобалось. І не подобається нікому і на виставі. Вузька п'єса для мене. Добра для інтелектуаліста. Моя робота тут теж більше інтелектуальна в «майстерстве» і взагалі. Свого внесено мало. Постановщик не творець — виконувач, інтерпретатор.*

Хочу швидше збути — і вирішити тим самим своє майбутнє. Коротке і незаманливе майбутнє чергової моєї індивідуальности — Леся Курбаса.

Київ, 11.VI — 1926 р.

Суть майстерности — задовольнити в завданні життьовому розбіжні і суперечливі одна одній вимоги, тобто

знайти ту середню, що була б не поміж, а одночасно в двох і трьох і т.д. речах. Розвинути.

Кисловодськ, 29.VI — 1926 р.

Можна, нарешті, сказати в житті раз слово, позбавлене ілюзій: я — невдаха, типовий. *І не невдаха, як Терещенко, а невдаха — дурень. Невдаха,* що не вміє прикласти і використати своїх здібностей у житті як слід — щоб досягти мети. Через те — ніколи не досягав мети в великому. В малому — іноді.

«Березіль» прогорів на ґастролях: матеріяльно (голодуємо) і морально (провал). Наслідок того, що в організації ґастролей я не брав участи, та що ще важніше — я за два роки дійсно нічого не поставив.

Соромно і боляче читати листа Надійки [*Титаренко*], *вирізки з газет. Звичайно і Дацків і Бортник — діти і я це знав.*

І тільки лінь — якась нездатність поворушити язиком, підняти руку, написати: котись, мовляв, як хочеш, а я поїду марити-марити... Чи, може, те, що занадто я все приймаю нервами, і нерви не можуть винести всього обсягу справ, — і майбутнього сезону, що стільки коштує мені... Не знаю. Запевне, хвороба волі, знецінення в моїх очах усякої мети з виїмком вічних категорій — так починається склероза.

Сезон, як він плянувався, — не відбудеться. Буде щось компромісове, або нічого не буде. Не виключена можливість, що прийдеться мені їхати в Москву й поставити, нарешті, на карту все, маючи перспективу: або програти, тобто провалитися і шукати нового фаху поза режисурою, або виграти — і повернутися на Україну з правом на роботу, *якої ніякий Христовий не зможе заперечити.*

Коли б сьогодні мене не стало, цього, може, не дуже завважили б. Два-три офіційно реклямні некрологи — і [крапка]. От що значить — два роки нічого не дати. Наче нічого й не було зроблено!

Власне, це врешті і не важно. Цілком щиро — не важно, хоч обурює, коли тобі працювати не дають.

Навіть в калюжі вона [*ступінь остання*] *до нас повернеться, на неї ми будемо сліпо і напомацки* [*чекати?*].

Зараз сидимо без грошей і в боргах у Кисловодську і не знаємо з жінкою, як виїдемо.

Інкіжинов і Меллер готові кожної хвилини зірвати умову. Такої катастрофи у нас не було з того часу, як

Гадзинський у Харкові розбив нас. Безпросвітність перспектив і непевність завтрішнього дня. І це в той час, коли російським спецам платять колосальні суми за халтуру українською мовою. О, проклята доба Христовщини. Обивательщина провінціяльних хахлів і дурість — дурість безпросвіття.

Завжди з любов'ю і впертою захопленістю виявляти реальності так, як їх бачу.

Кисловодськ, 30.VI — 1926 р.

Настрій [однаковий?] рівно при всяких перспективах. Напр., сьогодні прийшли заспокоюючі телеграми від Дацківа і навіть від Христового. І ніякого вибуху. Це велика перемога мудрости в мені. А втім — запис: перемога важлива тільки для майбутнього мого, внутрішнього розвалу як факт, що перемогти можна в хвилини найбільшого і перемогти при дуже несприятливих обставинах.

Треба тільки уперто культивувати в свідомості певний імператив [моральна вимога], зосередити на певний фокус усі свої сили і поступки — найнеможливіше буде осягнене. Тому, що мисль — сила найбільша в світі.

Кисловодськ, 7.VII — 1926 р.

А взагалі за два роки, працюючи над іншими, я розтринькав весь свій моральний капітал — і зараз я для всіх якийсь мітичний нуль і неінтересний знак запитання. Тому мені зараз так трудно у всьому.

Для здоров'я потрібна подорож з яскравими враженнями, Кавказ, море. Для праці — село, у відреченості від усіх справ. Для сезону — Київ і Харків, де пригнічена трупа жде мене.

Кисловодськ, 11.IX — 1926 р.

Думаю, що криза волі і віри минула... Треба назад повернутися до постійного і упертого завоювання внутрішніх позицій; благо, що лікування і відповідальність осени навіть щодо примітивницького інстинкту самозбереження складають сприятливі обставини — примусу.

Перемогти себе на якійнебудь ділянці разів десять-двадцять підряд. Наче згубив кермо із рук і не можу його піймати.

Невже воно так — що весь досвід життєвий кінчається в індиферентності відношення до всього? Так — нікчемність всього як факт, що до нього ми органічно доходимо — тим швидше з'являється, очевидно, чим більше ми гострі.

Власне, все моє життя — підйоми світлого стремління, віри і сили, в чергу з ніччю безвілля, коли чернь моєї душі бере верх і править державою Леся Курбаса і після тридцяти вирішальних змагань, коли темне перемагало, — я все таки вірю, що останнє слово скаже та моя частина, що вміє бути свідомістю моря, хмар, гір, нації, людини взагалі. Сказано десь: досягнена на підйомі ступінь осяяння не пропаде. Вона навіки наша власність...

Всі сили, всі мислі, кожен атом звертається на нове опанування анархічною республікою моєї індивідуальности, під одним кріпким гаслом: дійти до того самого високого, на яке здатен я. В першу чергу — дійти до тривання на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя — і морального, і творчо-мистецького характеру.

Скільки можливо — і скільки треба, щоб [здобути] вищу ступінь свідомости і осягти вищий її вияв.

Цього хочу і цеглину за цеглиною складатиму знову на будівлю себе, як тарана в житті, як клітину вищої свідомости.

Москва, 27.I — 1927 р.

Вчора бачив «Ревізора» в театрі Мейєрхольда, а після вистави хотілося сісти посеред вулиці і плакати. Він мене нічому навчити не може. За виїмком своєї індивідуальности, що мені не потрібна. *Він не може дати чогось глибшого, аніж я. І проте* його театр — дійсно єдиний зараз у Союзі, про який варто і слід говорити, цікавитись ним і вивчати.

Ми змушені тільки спішити та халтурити. Взагалі ж спектакль подобався.

Завтра йду перевіряти враження ще раз.

Позавтра в камерному [театрі] — «Любовь под вязами» О'Нейля — Таїрова.

Може, вперше так сильно я почув погорду — величезну і гостру — до глядача. Дешевого (чимнебудь його купити), пошленького, сучасного глядача. В Москві він все ж таки той, що і в Харкові. Всі столиці союзні — це зараз така мішанина без усталеного зв'язку з традицією культурного русла, обличчя. Люди з усіх-усюд. Базар. Ярмарок конкуренції, ділової ініціятиви для себе, насолода довоєнними «качествами».

Але спектакль апробований і вихвалений офіційною критикою. Дещо в хвалебі — від педагогічних міркувань щодо Таїрова — алеж в основі вистава — тріскуча, де-

шева, мелодраматична [суцільна?] рідина. Бліда грамотність на провінціяльно грубому фоні крику і нерва.

Харків, 1.II — 1927 р.

«Ревізор»: коли дивився вдруге, більшість сцен здалася безмежно нудною. Така прозора техніка всього. Елементарно просто. А метода — «все навпаки», вражає своїм несмаком. У великій мірі «рассудительный» той Мейєрхольд. Тим самим дешевий, хоч все з величезним почуттям міри і музики. *Деякі мізансцени (напр., перебіг дівчат під час взяток) — шедевр стилізації. Деякі сцени (напр., сцена брехання Хлестакова) — зрілий плід великої культури й майстерности кладуть тавро на ввесь спектакль.* Фінал — паноптикум — геніяльне перетворення.

Як я її бачу, цю річ — річ потрібна і правильна.

«Музикальний реалізм», поскільки він позначився в «Ревізорі» — ніщо інше як імпресіоністичні спроби, відомі з робіт хоч би Павліковського. Далі організованої життєвої ілюзорности в «Ревізорі» не йде.

«Ерік XIV-й» (МХАТ 2-й) з Чеховим. Робота Вахтангова. Це режисер куди глибший, значніший Мейєрхольда, хоч від постановки рештки залишилися. Актори постаріли. Рухи змазані. Одначе єсть справжня театральність у сполуці з великою глибиною чуттєвого й інтелектуального (масова сцена останньої дії)... І як багато при цьому підході спільного з моїм до-«газівським» періодом!

Просторово-рухове як гостра ритмічна послідовність і одночасність у цілому виразних акцентів. *Те, що огрублено в Держеті, те, що Терещенко звів до банального (плоского в основі своїй) — яке це тут доцільне, майтерне і зовсім не формалістично-абстрактне.* Чехов — як він ходить, як падає, спотикається, рухається, фразує! Велика робота великого актора.

Є інтелектуальна верхушка, з якою можна говорити. Єсть пролетаріят і селянство, що може безпосередньо сприймати. Решта — гальмо розвитку і стягування вниз, у болото. У нас на Україні — це перш за все критика.

Жовтня в театрі фактично не бувало. Це те, [що] після Жовтневої революції [у]війшло нового в театр, порядку ефемерного і [не] має в собі тих постійних елементів, т. є — епохальних установок, що їх приніс Жовтень політичний. Соціяльна і політична тема — тільки дань моментові і природний відгук сонного мистця, що прийняли інтереси давно існуючої кляси за свої. Революція

перетягла на бік пролетаріяту певну кількість мистців, зн. в більшому маштабі вчинила те, що в поодиноких випадках траплялося і до революції. А форми й принципи роботи зісталися на етапах своєї формальної еволюції, у попутників, з поправками від пролетаріяту. Те ж саме на Заході — без революції.

«Березіль» — єдиний театр, колектив щирої революційної установки до кінця весь СРСР.

Харків, 1927 (?)

Між 5-7 год. в московських кафе непмани сидять за кавярняними столиками. Дуже повільно рухаються. Непорушно сидять. Без перерви балакають. Задоволені. Завжди змовкають, коли хтось підходить чужий. Остерігають очима один одного, а то й прямо. З рад. влади знущаються. Чують свій день. Це вперше помітив.

Харків, 3.II — 1927 р.

Вчора передгенеральна репетиція «Сави Чалого». Лопатинський врешті-решт показав себе бездарністю, вузьким «рахівником». Перш за все неграмотно. Рампа, оркестра перед завісою, а за завісою умовне неоформлене «оформлення» (радіюс, на фоні якого стилізовані деталі й фрагменти пейзажу).

П'єсу тримає на голій динаміці. Ніякої рівноваги над образом і динамікою. «Студійно». Вкрай неоригінально. Вічно збивається на аґітку то соціяльного, то національного порядку. Фігури не охарактеризовані, бліді. Жест безсистемний, безпринципний. Взагалі з трагедії зроблено мелодраму. Плоско й нецікаво, одноплощинно, плякатно. Змальовуваної реальности немає. Єсть факти, що діються не людьми, а з людьми, пов'язані сяк-так, ефектно, динамікою мізансцен, чергуванням сцен, виходів, пейзажами. По суті — кінодрама. Виключно виросли й показали свій ріст у п'єсі — Сердюк і Титаренко. Перший — герой-любовник і драматичний герой, а друга вперше блиснула справжнім ліризмом. Останнє все — шабльон і пустота. Найгірша вистава сезону — хоч успіх може мати у націоналістів, міщан і т. п., а може, і ні. Чорт його зна.

Харків, 6.II — 1927 р.

Як мисль сказано гарно:

Виростити нове мистецтво на гіллі тисячолітньої культури і на гнилих листках опадаючої сучасности.

«Україна», ч. 3, К., 1986, січень, стор. 16-18. Публікацію підготували Микола Шудря та Микола Лабінський.