

НАТАЛЯ КУЗЯКІНА

ДРАМАТУРГ ІВАН КОЧЕРГА

РАДЯНСЬКИЙ ПИСЬМЕННИК, КИЇВ, 1968

ВІД АВТОРА

Давня Пушкінова думка, що письменника слід судити за законами, ним самим над собою визнаними, — широко відома. Та запровадити її в життя не так легко, як це може видатись. Адже критик — теж людина, із цілком певними і часто досить усталеними естетичними поглядами. Ідеальний випадок, коли світовідчуття критика адекватне духовному світові художника, коли критик здатний повністю перевтілитись в письменника і подивитись на світ його очима, — швидше виняток, ніж правило. Найчастіше письменник і дослідник його творчості мають кілька важливих точок дотику, а в іншому можуть стояти на досить відмінних позиціях, мати різні смаки та уявлення. Це ускладнює роботу критика: ігноруючи своєрідність митця, він прагне представити його творчість у звичайних для себе формах, судить художника за законами свого власного естетичного мислення. Тим часом духовний світ письменника — це окрема, своєрідна країна. В ній панують свої закони, свій клімат, свої виміри явищ і фактів; вона знає роки розквіту і кризи, піднесення і спади. На кордонах цієї країни немає вартових та митниць, непотрібні будь-які довідки чи візи. Проте, щоб увійти в цю країну, необхідно теж виконати певну формальність: треба бути готовим подивитися на світ очима іншої людини, а саме — очима художника.

Це особливо істотно, коли йдеться про подорож у таку, для багатьох маловідому країну, як творчість Івана Кочерги. Нічого, що вона ніби вже віддалена в часі і просторі і на літературній карті нашіх днів її не відразу помітиш. Картини, змальовані Кочергою, його судження про життя і мистецтво, при всій їх суперечливості, становлять і зараз інтегрес. Сама їх суперечливість є своєрідним відбиттям конфліктів епохи, результатом співвідношення неповторного письменницького світу і течії суспільного життя.

Кращі твори Кочерги і насамперед його історичні п'єси ще довго зберігатимуть естетичну привабливість. Це, в свою чергу, пояснює увагу критика до його особи і, можливо, виправдає зусилля читача, який схотів би глибше пізнати українського драматурга Івана Антоновича Кочергу.

Кочергою, його судження про життя і мистецтво, при всій їх суперечливості, становлять і зараз інтерес. Сама їх суперечливість є своєрідним відбиттям конфліктів епохи, результатом співвідношення неповторного письменницького світу і течії суспільного життя.

Кращі твори Кочерги і насамперед його історичні п'єси ще довго зберігатимуть естетичну привабливість. Це, в свою чергу, пояснює увагу критика до його особи і, можливо, виправдає зусилля читача, який схотів би глибше пізнати українського драматурга Івана Антоновича Кочергу.

РОЗДІЛ I

I. А. КОЧЕРГІН - РОСІЙСЬКИЙ ДРАМАТУРГ І ТЕАТРАЛЬНИЙ КРИТИК

1906 рік. Втихомирений поразкою революції Чернігів. В один із будинків на тихій широкій Сіверянській вулиці запрошено фотографа. Мабуть, господар давно вже думав про це і заздалегідь вивірів композицію майбутнього знімка. Можливо, він навіть репетирував до прибуття фотографа. Дбайливо, вдумливо і спокійно розташовувалися речі, обмірковувалась поза, співвідношення вертикалей та горизонталей, гармонія і контраст в обсязі книжок, у фактурі тканини. Композиція майбутнього кадру готувалася так, як картина художника,— тільки необхідне, кожна деталь чітка й виразна, усі разом вони складають художнє ціле.

Фотограф прийшов, ретельно зробив свою справу, і ось на стіл господаря лягло фото. Для кого воно робилося? Для веселої компанії друзів — на згадку про химерні студентські мрії й невинні бешкети? Для далекої пре-красної коханої — як нагадування про вічність любові й смерті? Для режисера майбутньої аматорської вистави— як зразок романтичного героя та його звичного антуражу?

Ні. Іван Антонович Кочерга—двадцятип'ятирічний чиновник Чернігівської контрольної палати— вже три роки як закінчив Київський університет і в галасливих студентських вечірках участі майже не брав. Та й друзів у нього — навіть у добросердну щиру юнацьку пору—було не густо. І прекрасна кохана, здається, не тужила за ним у далекому місті, рік тому він одружився і був вже батьком, саме 1906 року народився старший його син Михайло. І в аматорських виставах чиновник Кочерга ніби не брав особистої участі, хоча безтямно любив театр і драму.

А фотографія, проте, залишає стійке враження зазда-легідь обміркованої вистави. І героєм цієї вистави, дія якої відбувалася усе життя, був сам Кочерга. І не лише героєм, а й автором, режисером і основним виконавцем. Попри всю свою природжену несміливість і скромність він вперто, без жодних сумнівів чекав успіху і овацій глядачів. Він стійко вірив у своє покликання та літературне безсмертя. І саме для майбутніх шанувальників залишав цю моментальну копію свого побуту, свідчення своїх сма-ків та симпатій. Так, це фото робилося з розрахунку на майбутню славу.

Ось воно... Кімната типового ировінціального будинку із досить низькою стелею. Мабуть, їдальня, бо біля за-дньої стіни стоїть невеликий дубовий буфет (чи шафа) з різьбою по дереву. На його дверцятах фотопортрет жін-ки і ще якісь портрети. На стіні також невеликі фото, зліва — чималий килим. На передньому плані — частина довгого столу, покритого килимом. У тонко розміркова-ному безладді лежать на столі книжки. На трьох великих фоліантах зверху книжки, кілька листків паперу і — най-вища точка композиції —пісочний годинник. Поруч з фо-ліантами на столі череп, знову книжки і велика троянда. І, нарешті, сам Кочерга. Він сидить біля столу, одягнений у блискучий шовковий халат. З красивого обличчя прямо на глядача дивляться очі — зосереджені, вперті. Їх твер-дість контрастує з м'якістю нижньої половини обличчя. «Ця людина має бути доброю, лагідною, майже безвіль-ною», — говорять уста, м'яке підборіддя. «Ця людина не зійде з обраного шляху; немає сил, що спроможні були б зруйнувати світ, який вона збудувала навколо себе»,— твердять холодно заглиблені очі.

Книжки, листки паперу, троянда, череп, пісочний годинник... Вибагливо підібрані, вони виступають і як улюблені речі, що постійно оточували Кочергу в побуті, і як символи його духовних інтересів. Свій символічний маніфест молодий тоді Кочерга мовчазно адресував сучасникам і нащадкам. Це було його кредо, символ віри. Дивлячись сьогодні на ці промовисті деталі фотографії, думаєш: так, тут усе вірно, все на місці і ніщо не забуто...

Троянда... Взірець гармонії і краси, що вийшов з майстерні геніального художника — природи. І разом із тим — символ прекрасного в житті, уособлення поезії кохання.

Череп... Символ обмеженості людських зусиль, трагедійне «memento mori»* супутник невідступних роздумів над долею людини.

* Пам'ятай про смерть (лат.).

Пісочний годинник... Ніщо так наочно не ілюструє швидкоплинність часу і життя, як тихий шерхіт дрібних піщинок. Ось нони тоненькою цівочкою просипались вниз,— і кілька хвилин життя зникли. Жодне чудо в світі не зможе відновити їх, повернути назад. Добре, що, заклопотана здобуттям хліба насущного, людина поглядає на годинник не довше секунди...

І, нарешті, книги... Книги, книги, книги. Друзі, що оточують Кочергу з дитинства, несуть йому радість пізнання, роблять обрії світу безмежними і прекрасними. Вороги, які шелестом сухих сторінок прагнуть заглушити голоси життя живого, великі й малі цеглинки, що піднімаються муром і беруть читача у мертве кільце свого вічного полону. Як і коли виростає цей мур між людиною і життям? Чому наші друзі книжки,— ріки, що напувають всесвіт живлющою водою знання,— несуть іноді отруту нарко-тичного забуття, в якому дійсність проглядає ніби крізь серпанок?.. Живе багатство людських характерів, різно-манітне й неповторне. У більшості людей вистачає тверезого глузду, побачивши блискучий фасад життя й захаращене сміттям подвір'я, сприйняти усе, як воно є. Життєво пристосовані натури, вони не дуже заглиблюються у безодні філософських та суспільних проблем і спокійно плывуть за течією життя.

Інші натури, зберігаючи рівновагу й тверезу реалістичність поглядів на життя, активно прагнуть пізнати його закони, вирвати таємниці. Вони сприймають життя, та повертають його по-своєму. Трапляється, проте, і так, що перше знайомство із нещадною жорстокістю навіки вражає людину. Найчастіше це буває в дитячі, юнацькі роки, коли ще не росли «мозолі на руках і душі», коли усе відкрите, беззахисне і довірливе. Раптове чи поступове пізнання низин життя викликає бажання — з інстинкту самозбереження — від-вернути очі від прикрих картин. В дитинстві це відбу-вається особливо природно, стихійна життєрадісність й невинний егоцентризм дитини, її палка відкритість казці й красі роблять своє діло. На допомогу поспішають дбайливі руки батьків, потім—чарівний світ книжок. Вже юнак на матеріалі цих книжок будує собі інший світ, кращий, ніж той, що його оточує. А потім... А потім починається подвійне життя дорослої людини, що ніби співіснує в двох світах різних вимірів, заміщаючи один другим: у навколишньому, реальному — і у вигаданому, фантастичному. Інколи це обертається трагедією, іноді — комедією, найчастіше —драмою. В особливому, але типовому випадку співіснування цих двох СВІТІВ людина стає митцем. Романтиком...

Бернард Шоу в 1897 році писав, відповідаючи на питання: «Що таке романтизм?» — «Не знаю, хоча в молоді роки знаходився під владою його чар. Можу сказати тільки одне: романтизм —це каприз людської фантазії, яка створила уявлюване минуле, уявлюваний героїзм, уявлювану поетичність; людям, що не знаходять в цьому смаку, він нагадує вітрину театрального костюмера... Романтика, я думаю,— завжди плід еппу*, спроба вислизнути з реального життя, яке здається порожнім, прозаїчним і нудним, іншими словами, плід аристократизму... Справді, в наш час романтика стає літературним ремеслом людей, обдарованих багатою уявою, та слабкодухих. У них нема ні енергії для того, щоб здобути необхідний життєвий досвід, ні проникливості, щоби вловити дух часу»**.

* Нудьга, апатія (франц.).

** Б. Шоу. О драме и театре. М., 1963, стор. 399.

Таким романтиком виростає в далекі передреволюційні роки Іван Кочерга. Єдина дитина люблячих батьків, Кочерга в дитинстві часто хворів, і це викликало певну відмежованість од пустотливого дитячого світу, замкненість. Переїзди батька —

чиновника залізничного контролю — з місця на місце не сприяли встановленню тих дитячих знайомств, що зберігаються потім на довгі роки. Та й в Чернігові, де родина оселилася на постійне життя, в будинку Антона Петровича Кочерги, мабуть, не часто лунали веселі пісні. Фотографії, які зберегли обличчя Антона Петровича, говорять про те, що він був швидше замкненою, ніж веселою й душевно відкритою натурою, а блискучі напружені очі привертають увагу своїм постійним горінням.

Походив Антон Петрович з персональних дворян Чернігівської губернії, ніяких маєтків ні у нього, ні у батьків його не було. Починав він свою службу канце-ляристом-писарчуком у ніжинському земському суді, потім перейшов на військову службу і дослужився до штабс-капітана, маючи бронзову медаль за придушення польського повстання 1863—1864 років. Був це чесний чинь ні до політичних міркувань, ні до будь-якого шахрайства, і за свою вперту чесність був звільнений од військової служби у 1873 році. На цивільній службі Антон Петрович дослужився до колезького радника і в 1891 році остаточно подав у відставку із посиленою пенсією 1200 крб. на рік. 24 вересня 1881 року за старим стилем, а 6 жовтня за новим, у нього народився єдиний син — Іван. Мати Кочерги — Параска Михайлівна Попова—також походила з дворян. Вона справляла враження лагідної і скромної людини, яка «мала дар імпровізувати цілі складні сюжети, дар, успадкований від свого батька, дрібного хуторянина з містечка Носівки, що під Ніжином, доморощеного поета»*. У подружньому житті Параска Михайлівна якось швидко зблідла і одягла чорне закрите плаття. Парадні фотографії тих років, коли фото ще не увійшло в інтимний побут людини, мали свої тверді шаблони: чоловік, голова сім'ї,— сидить, жінка — стоїть за ним. Тверда осанка, камінно застиглий вираз облич, жодної посмішки чи вільного руху. Ця схема, типова для чиновницько-міщанського середовища, представлена і на фотографії батьків Кочерги. На одній із них вони втрюх — батько, мати, що сидять на стільцях, а поміж ними стоїть син, хлопчик з великою головою і вдумливими очима.

* Ф. Бурлака, Творець ситуацій і характерів. — «Українська література», 1943, № 12, стор. 114.

Доля сина, безсумнівно, хвилювала батьків. Їхня кло-пітлива дбайливість відсувала од хлопця будь-які прозаїчні турботи, а тиха, спокійна натура сина полегшувала пю справу.

Іван Кочерга 1899 року закінчив Чернігівську гімназію, а в 1903 році — юридичний факультет Київського університету.

Роки ретельного вивчення юриспруденції потім позначились в його п'єсах і кумедними постатями стародавніх юристів, правників, писарів (Верходуй, Козеліус), і драматичною постаттю судді Дубровського, і численними латинськими термінами. Та сам він про цей час свого життя не залишив, здається, ніяких свідчень, крім двох рядків в автобіографії. Тому важко прослідкувати за процесом формування його смаків і симпатій — суспільних, естетичних, які виявились загалом дуже стійкими, а часто й просто не здатними до будь-яких змін.

Можна послатись тільки на загальні враження Кочерги від дитячих та юнацьких років: «...В уяві його не раз спливали жовті піски Мерва, Кизил-Арвата, екзотичні каравани верблюдів, що йдуть літнього вечора, меланхолійно похитуючись і подзенькуючи великими бубонцями, барвисті східні базари Самарканда й Тбілісі, урочисто-таємничий мавзолей Тімура, голубі мечеті, квадратні, схоплені гранітом водойми персидських садів... А на зміну їм — в своїй строгій і величавій північній красі — гігантський Петербург і чарівна «Спящая красавица» Чайковського на пишній сцені Марійського театру, і Гамлет у виконанні Россова. Це збудило всесильну лю-бов до театрального, романтичного... Та, проте, літературну роботу почав Іван Кочерга пізно, в двадцять дев'ять років. Не було у нього того періоду, який мають всі поети й прозаїки і навіть багато не поетів, не прозаїків і взагалі не літераторів — періоду дитячого віршування. Так склалося життя»*

* Ф. Бу р л а к а, Творець ситуацій і характерів.— «Українська література», 1943, № 12, стор. 114—115

У зв'язку із свідченням Ф. Бурлаки, що безпосередньо йде од І. Кочерги, слід поставитись критично до повідомлення Ю. Мартича, ніби І. Кочерга друкував на сторінках чернігівських газет вірші. Це твердження Ю. Мартича, як і ряд інших, висловлених ним у загалом інтересній повісті «Майстри часу живуть поруч» (зб. «Іван Карась шукає нащадків», К-, «Радянський письменник», 1965), не підтверджуються фактами.

У Чернігові з 1904 року Кочерга працює в контрольній палаті. Оскільки це була державна установа, канцелярський чиновник Іван Кочерга, як і усі службовці контрольної палати, змушений був дати підписку в непричетності до будь-яких таємних організацій.

Проте державну владу не заспокоїла навіть ця підписка; Кочерга приймає ще присягу в церкві, де клянеться бути вірним ідеям самодержавства та православ'я. І підписка, і присяга мали метою відмежувати державних службовців од будь-якої участі у політичному житті, що особливо вирувало напередодні революції 1905 року. І ось Іван Кочерга — повноправний службовець.

Дуже ввічлива, замкнена в собі молода людина веде спосіб життя, що ніби нічим не відрізняється від інших. Правда, з 1904 року, коли на шпальтах чернігівських газет почали з'являтися театральні рецензії, підписані прозорими ініціалами «И. А. К.», постать Кочерги виділилась з чиновницького загалу, що мріяв лише про чини і багаті вечірки. Та зовнішня течія його життя йшла в тих самих берегах: служба, одруження із дочкою музиканта Аделаїдою Соколовською, син, потім другий, відвідання театрів. З якою ж пристрастю треба було мріяти про інше життя, як непорушно слід було вірити у своє вище покликання, Щоб, не лякаючись кумедного в банальній ситуації, сфотографуватись серед оперного реквізиту романтичного Фауста! Двадцятисемирічний Максим Рильський пізніше зухвало висловить несприйняття життєвої прози в енергійних, ледь приправлених іронічною посмішкою рядках:

Покину нудні сигнатурки в аптеці,
Забуду дітей в пелюшках,—
І поїду ловить оселедці
У північних морях...

Під парусом біло-крилатим
Сам я стану як птах,
І, може, зроблюся піратом
У далеких морях.
(1922)

Кочерга, мабуть, ніколи не мріяв стати піратом, бо з дитинства боявся крові, боротьби, фізичних страждань і смерті. Та хаосу буденної життєвої прози він протиставляв вимріяний світ ще активніше й непримиренніше.

Чиновницька служба — від і до, побутовий дріб'язок родинного життя, програми політичних партій? Ні, ні і ще раз ні! Це не справжнє його існування, хоч йому віддано інтереси й нерви цілого дня і абсолютно відмежуватись од нього неможливо. Ось воно, справжнє,— троянда, череп, пісочний годинник, книги. Світ середньовічної романтичної легенди, казки, вигадки. Він носить його образи в собі завжди, та живе в ньому по-справжньому лише пізно увечері, коли вщухає гамір навколишнього життя і ніч відкриває двері в таємничу країну казки. Тоді зникає чиновник Кочерга, і замість нього з'являється маг, чаклун. Силою уяви він відроджує давно забуті казки й легенди, допомагає добру й карає кривдників, чує дивні мелодії й любить чарівних жінок. І всюди встановлює закони краси, і всюди шукає... Що? Щось більше за красу і добро, щось невловиме, що не має назви, але дає аромат життю...

Отже, два світи, два існування. Звичайно, вони не були відокремлені абсолютно,— навіть найпримхливіша фантазія бере фарби з навколишньої дійсності. Чимало реальних рис можна знайти і в романтичному світі І. Кочерги. За іноді химерними сполученнями та несподіванками його перших творів відчуваєш складну плутанину російського суспільного побуту передреволюційних часів...

Значне губернське місто, Чернігів залишався, з точки зору мешканця Петербурга, Москви, Харкова, Києва чи навіть Одеси, провінцією. Близькість Полісся позначалась перевагою дерев'яних сірих та пофарбованих у темний колір будинків,— це не біленькі хатки Полтавщини чи Київщини. Веселий влітку, увесь у садах, із золотими пляжами і безмежжям задеснянських луків, Чернігів був непривітним у похмуру пору року. Одноманітність панівного сірого кольору — кольору неба, будівель та землі — перебивалась хіба що численними церквами, пофарбованими у біле. Відсутність прямого залізничного сполучення з Києвом, подорож до якого ще у 1909 році часом забирала мало не три дні (150 км), розгрудлі дороги і незабудовані вулиці самого міста не сприяли інтенсивності культурного життя. Проте, як і кожне визначення, поняття провінції умовне і далеко не завжди співпадає із територіальною віддаленістю від столиці, щоразу змінюється у своїй конкретній суті.

На тій самій затишній Сіверянській вулиці, де жив з батьками Кочерга, у ті ж роки мешкав ще один письменник. Власне тільки він тоді і був відомий як митець. На одному з кінців довгої Сіверянської стояв типовий для Чернігова дерев'яний будинок в садку, мало не біля ганку — велика ялинка. З цього будинку щоранку, в призначений для службовців час, мабуть, одночасно з Кочергою, виходив немолодий чоловік, вибагливо одягнений, влітку — у білий костюм, взимку — у пальто із сірими смушками. Він працював в установі із вельми прозаїчною назвою: «Відділ поточної сільськогосподарської статистики оціночного бюро Чернігівського губернського земства» і провадив там роботу, далеку од будь-яких естетичних засад. А проте в очах багатьох він міг бути арбітром в галузі естетики, і не тільки естетики, його твори перекладались російською, шведською, чеською, польською, німецькою та іншими мовами, критики називали його художником «*rag excellence*»* (Переважно (франц.), а поліція багато років стежила за ним як за політично неблагонадійним. Культурний слов'янський світ вже знав ім'я і прізвище цієї людини—Михайло Коцюбинський. В його творах, можливо, і не знайдеться саме слово «провінція», та зашкарубл самовдоволеність, боягузливу полохливість некультурної думки й тваринне існування,— усе те, що відносимо до поняття «провінція»,— Коцюбинський ненавидів давно і незмінно. Очима героя новели «В дорозі» (1907) він бачив звичний кругообіг спокійного провінційного життя і оголошував йому анафему: «А хіба ж завтра не буде те саме — служба, телята, символізм і капуста? Припухлі очі і позіхання? Він мав доволі того «спокою», йому робилося душно од того повітря,— і, не стямившись навіть, він кинув нарешті:

«Як можете... ви... Свинство!» Це духовне свинство матеріалізувалося у своєрідний, винятково точний образ: «Побачив Івана й Марію. Вони пололи на грядці, зігнувшись. На зеленій низині, облитій вечірнім сонцем, серед капусти, виднілись тільки їх круглі зади, великий чорний і менший синій, що нерухомо тулились рядочком, як емблема спокою. І було в образі тому таке гідке щось, таке противне, що Кирило здригнувся». Хворе вразливе серце Коцюбинського, мабуть, не раз здригалося, бачивши, як людина грузне в багні провінційності. Сам він знаходив у собі духовні сили, щоб іти вперед і звати за собою сучасників.

Чернігів прогресивний був далекий од провінційності,— хоч і мусили його діячі, заради шматка хліба для родини, перебувати в стані чиновників та службовців. Мури колишньої земської управи сьогодні прикрашають меморіальні дошки, які нагадують, що саме у ті, Дореволюційні роки, тут працювали і В. Самійленко і Б. Грінченко. Тоді ж у Чернігові вчилися П. Тичина та В. Блакитний, М. Коцюбинський прагнув скерувати «Просвіту» на прогресивний шлях, а М. Вороний брав участь в аматорському драматичному гуртку, що давав вистави українських п'єс.

Основи ж духовної провінційності, хамського само-вдоволення, шовінізму активно насаджували в Чернігові ті, що здавалися собі вельми культурними людьми. Спливало усе це на поверхню, насамперед, на шпальтах газет. Довгі роки Чернігів, як і деякі інші губернські міста, мав, власне, одну газету — «Губернские ведомости» (офіційна частина).³ З січня 1905 року почала виходити неофіційна частина «Губернских ведомостей», проте вона існувала тільки до 1908 року і зникла, зметена навалюю реакції. Як ознака того, що офіційна преса не може вже взяти на себе керівництво духовним життям, з 1906 року у Чернігові почало виходити щоденне «Черниговское слово». У роки реакції це було море розгнужданого антисемітизму й лакейського підлабузництва до царизму, море смердюче, вбиваюче усе живе своїми отруйними випарами. «Черниговское слово» — політична, економічна та літературна газета — могло правити за своєрідний взірець чорносотенства й квасного патріотизму преси «нововременської» орієнтації. Це була настільки тупа реакційна газетка, що навіть кадети здавалися їй революційною партією. Хизуючись своєю неабиякою дотепністю, вона друкувала слово «кадетский» через дефіс — «ка-детский», запрошуючи читачів ьсело посміятися над дитячою недоумкуватістю кадетів. Революційні ж партії, про які газетка взагалі не поспішала згадувати, атестувалися як злочинці і грабіжники, що порушують громадський спокій. У такому ж плані трактувалися й усі інші суспільні проблеми тих часів. На першій сторінці газета квапилась повідомити читачів, наприклад, про одержання партії нових брошур — «Любишь ли ты своего Спасителя?», «Не противно ли воле Божьей обладание собственностью?», «Берегись, чтобы не упасть» (1909). На цій же сторінці — з номера в номер, з року в рік — незмінно друкувалися вірші і проза, присвячені рекламі коньяків Шустова. Порятунком од іпохондрії та нудьги, еліксир од усіх можливих хвороб, остання чарка, що має бути випитою на цьому світі, і перша — на тому. Шустовський коньяк не просто рекламувався, він оспівувався у десятках коротких і довгих віршів, у сотнях анекдотів і оповідань, які закінчувалися славою чарці. Віршики ці настирливо лізли в очі, грайливо чіплялися до думок, спокусливо шепотіли: «Пий шустовський коньяк — і усе буде добре!»

Улюбленою темою другої сторінки були засилля євреїв у російській культурі й громадському житті. Цій темі присвячувалися великі статті й малі дописи, розглядалася вона всебічно й патетично. Газета оплакувала долю російської культури, засміченої єврейством, і ридала від того, що книжки Л. Чехова видавав єврей Ф. Маркс. Тогочасні російські письменники обвинувачувалися у ганебній зневазі до національних традицій, в зраді православ'ю і народності. Стосовно всіх інших національних культур, зокрема, й української («малоруської», «южно-руської»), газета ставала в позу людини, яка ніяк не може зрозуміти, що їй белькочуть. Адже існує єдина велика загальноруська культура, як живе єдина Росія. Кому ж потрібні і для чого ці розмови про якісь особливі національні мови, культури, для чого роз'єднуватись і хто від цього виграє? Тільки вороги великої Росії.

Про це газета повідомляла без жодних еківоків, не гребуючи методами поліцейського доносу: «...нынешнее «украинство», несомненно, политическое явление, в основе которого лежит измена России» Те, що кожний свідомий українець — потенціальний державний зрадник, — не потребувало навіть доказів...

На четвертій сторінці «Черниговское слово» друкувало рецензії, суміш та об'яви. Театральне життя Чернігова не відзначалось ні інтенсивністю, ні значними художніми досягненнями.

* «Черниговское слово», 1909, № 726, 21.V.

Чернігів мав єдине, до того ж дуже старе, театральне приміщення, яким з жовтня і по квітень не користувались, бо воно не опалювалось. Взимку актори виступали в залах клубів — малих, не придатних до цього; гімназисти, що складали значну частину глядачів, ставали свідками клубного картярства та пияцтва. Кочерга писав з цього приводу:

«...Теперь поглядите на наших детей. Где они воспримут первые, самые драгоценные наслаждения свои прекрасным, чистые радости искусства. Вспомните эту низкую, прокопченную, потную клубную залу, эти неопрятные подмости... Прибавьте к этому поучительное зрелище буфета и картежного азарта. Если бы я был гласным, и притом обладал способностью к публичному красноречию, я бы всякую свою речь — все равно, о чем бы ни говорили,— о пожарной команде, дешевом мясе или оценочном сборе,—я бы всякую речь оканчивал катоновским примером: «ceterum сеітзео»*—впрочем я думаю, господа, что необходимо построить театр»**.

* А втім, вважаю (лат.).

** И. А. К., Театральные мысли,—«Черниговское слово», 1909, № 780, 26.VII.

Своєї постійної серйозної трупи місто не мало. Театр періодично віддавався гаслолерам, серед яких були і непогані російські трупи, і «русько-малоруські опереточні артисти», і випадкові зібрання акторів на межі оперетки й кафешантану. Грала і О. Островського, і Г. Гауптмана, і О. Дюма, і В. Ришкова, і В. Найдьонова, і В. Сарду, і Я. Гордіна, — на всі смаки. «Русько-малоруські опереточні артисти» показували «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Вихрест» («В чаду кохання») А. Козич-Уманської, «Смерть за честь» («З-під вінця в труну») В. Прохоровича, «Хмара» О. Суходольського та ін. Проте найбільше полюбляла чернігівська чиновна публіка салонні драми та пікантні фарси, приправлені доброю порцією еротики. «Пікантний фарс исключительно для взрослых «Ух!., и без задержки», «Веселый фарс, гомерический хохот, всюду большой успех «Чары любви» Л. Палимской», «Счастье только в мужчинах...». Цей репертуар рекламувався на першій сторінці, поруч із черговим віршиком про чудодійні властивості шустовського коньяку.

Проте реклама не допомагала. Присяжні рецензенти «Черниговского слова» скаржились на нетеатральність міста. Вихід із цього стану (відповідно до звичок газети — згладжувати, пом'якшувати, відводити від конфліктів сучасності) вбачався у постановці красивих казок та історичних легенд.

Серед криптонімів рецензентів «Черниговского слова» зустрічаємо і криптонім «И. А. К.», що легко розшифровується як Іван Антонович Кочерга. Сам Кочерга з приводу початку свого письменницького життя залишив в автобіографії тільки рядок про те, що писати він почав 1904 року в Чернігові, друкуючи статті в місцевих газетах. Прилюдно він про це, здається, ніколи не згадував.

Знайомство з «Черниговским словом» дає можливість зрозуміти, чому Кочерга не згадав про свою діяльність тих років: дуже вже непривабливо виглядає компанія, з якою Троянда, череп, годинник, книги, килими. Чиста атмосфера романтичного світу, відмежована од навколишнього життя... І водночас чорносотенна газетка, сповнена юдофобськими випадками й лакейськими листами на адресу Миколи II. Звідки це поєднання і завдяки чому воно стало можливим?

В особовому листку по обліку кадрів, заповненому 28 червня 1941 року, на традиційне питання тих часів — «Чи перебував в інших партіях?» — Кочерга відповів: «Ні, ніколи». Категоричність цього твердження не викликає сумнівів, любитель середньовічної романтики був справді далекий од практичної участі в будь-якій політичній партії. За особливостями натури він був схильний розв'язувати усі конфлікти мирним шляхом, — і суспільні також. Проте не своєрідність характеру Кочерги привела його на сторінки чорносотенного «Черниговского слова», а вплив міщанського провінційного середовища тих років.

«Жити в суспільстві і бути вільним від суспільства не можна», — ці слова В. І. Леніна згадуються особливо часто, коли думаєш над творчістю й особистою долею Кочерги. Так, бути вільним від суспільства не можна, навіть коли ти виставиш проти нього цілий мур книжок. Тисячами непримітних, незримих шляхів воно впливатиме на тебе в тому чи іншому напрямі.

Вплив середовища на Кочергу був цілком певним і дуже виразним, він намагався відмежуватись од нього, закрити перед ним вікна н двері, та флюїди провінційного мислення пролазили навіть в щілини й робили своє діло, а іншого повітря у нього не було.

Ясна річ, суспільна позиція чорносотенної редакції «Черниговского слова» й театрального рецензента Кочерги — поняття досить різні. Людина поміркованих поглядів і смаків, якій органічно чужі крайнощі будь-яких доктрин і почуттів, Кочерга стоїть осторонь лакейського блюдолизтва. Проте байдужість до ідей політичної та національної незалежності характерні для його рецензій.

Кочерга виступав у ролі театального критика багато років. У 1905 році він друкується на сторінках неофіційної частини «Черниговских губернских ведомостей», кілька років, найгострішої реакції, очевидно, мовчить, У 1909—1910 роках рецензії Кочерги постійні на сторінках «Черниговского слова». Потім відбувається якась подія, що примушує його знову замовкнути і відновити свою рецензентську діяльність тільки в січні 1912 року Увесь рік він активно працює, але 1913 року його криптонім знов зникає з сторінок «Черниговского слова». А в кінці року Кочерга* назавжди їде з Чернігова. На сторінках чернігівських газет було надруковано усього 92 рецензії Кочерги, хоча цифра ця не є остаточною.

* «Нет, не в качестве театального рецензента, чье кресло мне пришлось оставить по причинам, о которых здесь не интересно вспоминать»,— так починає И. А. К-а першу рецензію 1912 року. («Ро-берт Адельгейм в роли Гамлета».—«Черниговское слово», 1912, № 1467, 3.1).

У багатогранності рецензентських відгуків Кочерги відбито строкату барвистість репертуару російського та українського провінційного театру передреволюційного десятиліття. Він писав майже про всіх популярних драматургів того часу: Горького і Карпенка-Карого, Дюма і Андреева, Зудермана та Ришкова, Айзмана і Остров-ського. Він бачив видатних акторів — братів Адельгеймів та Д. Карамазова, М. Садовського та Л. Ліницьку. У судженнях Кочерги з приводу тієї чи іншої вистави, звичайно, були й свої випадкові думки, і певний елемент суб'єктивності. Проте в цілому думки, висловлені ним на протязі років і відмежовані в часі, мають досить сталий характер, вони свідчать про певну систему поглядів автора на завдання театального мистецтва, обов'язки драматургів та права глядачів.

Обов'язки драматурга, на думку Кочерги, полягали у створенні художніх, далеких од публіцистики, картин, висвітлених поезією та пом'якшених щирим співчуттям автора до його героїв — і добрих, і злих, і «правих», і «лівих».

Він вважав, що «все дело не в том, что написано, а в том, как написано. Недостаточно перенести на сцену грубые лохмотья жизни: там, за огнями рампы, все предметы должны получить и особую значительность, и красоту характера»*.

* И. А. К., «Комедия брака» С. Юшкевича. —«Черниговское слово», 1910, № 1015, 27.V.

(Шекспір), до легкої французької, добре збудованої п'єси (Е. Скриб, В. Сарду), ніж до малодійової драми початку XX ст. із перевагою слова над дією.

Сучасні йому російські драматурги (М. Горький, Л. Андреев, В. Ришков) були для нього майже однакові, їх твори Кочерга сприймає з великим застереженням або й цілком відкидає. Часом у міркуваннях Кочерги відчутні популярні серед реакційного естетства думки про публіцистичний гріх як негативну особливість російського мистецтва.

Значну частину рецензій Кочерги становлять його відгуки на гастролі в Чернігові українських («російсько-малоруських») труп, серед яких був і театр М. Садовського, і опереточна трупа Б. Бродерова, і слабенька трупа Ф. Рудикова, і інші. З вичерпною

ясністю ставлення Кочерги до українського театру відбилась у його статті «М. К. Заньковецька», де він, трактуючи український театр, як позбавлений будь-яких історичних перспектив, високо підносив талант Заньковецької: «...Для многих из нас ее имя звучит воспоминанием о первых, самых чистых радостях театра, а ее образ остается немеркнувшим критерием истинно прекрасного на подмостках. В наиболее полном выражении своей деятельности Заньковецкая представляет собою живой синтез и оправдание малорусского театра, которому многое простится ее молитвами на вы́соком алтаре искусства... Слабая женщина, она вдохнула живую душу в серую безталанность малорусской драмы, и ожили глиняные, грубо раскрашенные куклы. Она больше чем артистка — она то, чего недоставало этому бездарному театру, — живой дух творчества, воплотившаяся Мельпомена. В широком значении Заньковецкая выдающаяся артистка своего времени, достойная занять почетное место на скрижалях европейского театра...

Да, это она, и только она единственный и истинный автор вереницы кротких и страстных образов, которые она вызвала к жизни силою своего таланта, она, Заньковецкая, а не все эти Тобиловичи, Мирные и Старицкие. Увы—преходящее искусство актера и бесследно; уйдет она, и опускайте занавес; сложите в ящик пестро размалеванные куклы — бедные куклы, вы жили и страдали только этим неукротимым дыханием»*.

* И. А. К., М. К. Заньковецкая. — «Черниговское слово», 1909, № 846, 24.X.

Кочерга розглядав тоді український театр як явище тільки етнографічне, позбавлене ширших і природних мистецьких перспектив. У своїх рецензіях він наполегливо і послідовно рекомендував українським трупам грати «Наталку Полтавку», «Запорожця за Дунаєм» та інші музичні українські п'єси, випробувані часом. Нові тенденції української драматургії, зокрема, нові шляхи, що їх прокладали останні п'єси І. Карпенка-Карого («Сава Чалий», «Суєта»), викликають у Кочерги засудження, він бачить тут тільки втрати (нема пісень, танців, барвистої мальовничості) і не помічає жодних здобутків. З нових українських п'єс хіба що комедія Л. Яновської «Лісова квітка» заслуговує на певне прихильне ставлення Кочерги.

Загалом, Кочерга вважає, що «малорусская драма остановилась в своем развитии, существует несколько относительно хороших вещей, в которых несложный украинский быт и примитивные украинские страсти разработаны и исчерпаны»*.

* И. А. К., Летний театр Вольского—«Черниговские губернские ведомости», 1905, № 163, 28.VII.

Відкидаючи українську драматургію та українських драматургів (що вже там українські, коли М. Горькому нагадується про необхідність мати «чисті руки»!), Кочерга до талановитих акторів українського театру ставиться з повагою. Він ретельно відвідує гастролі театру М. Садовського, дає позитивну оцінку багатьом акторам і самому Садовському. Так, з приводу «Бондарівни» Кочерга писав: «Второй акт вообще был поставлен очень красиво. Не говоря уже об ансамбле, самый фон был удачно задуман. Садовский играл Тараса. Маститый артист был хорош, как всегда; благородная простота и спокойствие, мягкая выразительность, красота общего типа, удивительная грация и умеренность жестов — все это признаки настоящего художника»*.

* И. А. К., «Бондаривна», — «Черниговское слово», 1910, № 1012, 22.V.

Так само прихильно оцінює Кочерга і деякі акторські роботи Л. Ліницької, І. Замичковського, М. Вороного, що виступав тоді із чернігівськими аматорами.

Міркування Кочерги з приводу українського театрального мистецтва відбивали консерватизм мислення і «Черниговского слова», і самого критика. Реакційна газетка, для якої зміст суспільного життя зводився до про-голошення вірності царю та православ'ю, могла терпіти українське мистецтво як продукцію для селянського вжитку,

далеку од ширших проблем життя. Ця загальна тенденція, проте, впроваджувалась у життя по-різному, в залежності од особистих смаків та думок рецензентів. Рецензент «Черниговского слова», що вів театральний розділ у 1907 році, був настроєний до українського театру досить прихильно і підтримував його нові шукання. З приводу гастролей трупі Саксаганського він писав: «Что касается репертуара, то нам приходилось слышать недовольство публики, что труппа особенно пропагандирует пьесы Карпенко-Карого, в которых мало пения, музыки. Мы лично не можем поставить это труппе в упрек, а, напротив, вполне сочувствуем такому репертуару...

Например, «Суэта» и особенно «Житейское море». Последняя пьеса не имеет ничего специфически мало-русского, а одинаково применима ко всякой жизни. Нам кажется, что в этом большая заслуга Карпенко-Карого: он сумел внести на малорусскую сцену те идеи, те мысли, которые объединяют людей и разрушают замкнутость, обособленность»*.

* К спектаклям труппы Саксаганского.—«Черниговское слово», 907, № 272, 11.X.

Позиції Кочерги стосовно української драматургії та театру були консервативнішими, він різко негативно ставився до нових п'єс Карпенка-Карого. «Суэта» здавалась йому «фальшивой и узко тенденциозной», з приводу «Сави Чалого» він писав, що «благодарный сюжет выполнен автором бледно и нерешительно. Архитектонике не достаёт силы и энергичности в разработке мест; эпическая широта сюжета расплывается в неудачных деталях, тормозящих стремительность действия. Исторический колорит условен, а легенда плохо мотивирована» *

* И. А. К., «Савва Чалый»—«Черниговское слово», 1910, № 1014.

Дуже показовий сам характер заперечень, адресованих Кочергою українським драматургам, він визнавав за ними тільки деякі здібності до писання побутових сцен, але не більше...

У наступні роки ініціали Кочерги як театального рецензента поступово зникають із сторінок «Черниговского слова», та певні зв'язки, мабуть, не перериваються. Є де-які підстави думати, що в ці роки Кочерга пробує свої сили як перекладач і вміщує переклади в газеті. В «Черниговском слове» за 1909 рік (14 березня, № 1809) було надруковано оповідання Бл. Ібаньєса «Женщины» з під заголовком: «Перевод с испанского И. К.». В цій же газеті за 1913 рік (29 березня, № 1821) за підписом «И. К.» вміщено переклад з французької оповідання А. Барбюса «Кошмар». Зміст обох оповідань близький до кола можливого літературного читання Кочерги.

Театральні рецензії становили своєрідну школу практичної естетики, в якій навчався й самовдосконалювався Кочерга. Його погляди на завдання мистецтва і роль художника, на особливості драматургії формуються саме в ці роки. Майбутнє внесе в них свої, досить суттєві зміни. Та, проте, важко назвати письменника, естетика якого була б більш стійкою й малоприматною до змін, ніж естетика Кочерги.

В основі її лежало незмінне уявлення про специфічні особливості мистецтва і своєрідність його зв'язків із життям, його теорію можна було б символічно узагальнити в назві «Глинозем і рубін», яку взято із записів Кочерги періоду роботи над першою п'єсою «Песня в бокале».

Місце його романтичної драми із життя середньовічних ремісників в бурхливій сучасності, мабуть, внутрішньо непокоїло Кочергу. Шукаючи мотивувань, обґрунтовуючи свою практику, він записує: «Рубин — есть не что иное, как глинозем, который может быть выкристаллизован при высокой температуре.

Отсюда сравнение— подобно тому, как ученый приготавливает сверкающий драгоценный камень синтетическим пугем из простого глинозема, подвергая его кристаллизации при высокой температуре, так и поэт выделяет в хаотическом потоке

жизни наиболее существенное и, отбросив все случайное, синтетически создает прекрасное художественное обобщение, подвергнув сырой материал наблюдения плавлению в горниле своего духа»*.

* 1 Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, фонд 103, арх. 181. (Далі всі посилання на цей фонд позначаємо: фонд 103).

Отже, життя — глинозем, твори мистецтва — рубіни, а високотемпературна піч, в якій виплавляються коштовності,—інтенсивне духовне життя художника. В принципі ця думка справедлива, бо нема нічого шкідливішого за уявлення, ніби мистецтво є і має бути прямою, безпосередньою копією життя. Твори мистецтва не вимагають, щоб їх визнавали за реальність, щоб в них шукали дзеркального відображення подій вчорашнього дня.

Для Кочерги ця думка була аксіомою—і в теорії, і на практиці, хоча в наступні десятиліття йому доводилося неодноразово відходити від неї на шкоду собі й мистецтву. Проте ця слушна загальнофілософська теза ще не розв'язує головного питання естетики, не знімає проблеми співвідношення глинозему і рубіна, життя та мистецтва. Яким би своєрідним, автономним не був світ мистецтва, він існує для людини, для того, щоб вона пізнала життя і саму себе. Чим зв'язаний сяючий, святково урочистий рубін із білою масою глинозему? Що він може пояснити у властивостях глинозему? І, головне, як може впливати на нього?

Теоретичні міркування Кочерги не дають на це відповіді, проте її легко знайти в його практиці, у романтичній драмі «Песня в бокале».

Дату написання цього твору Кочерга позначав неоднаково: то 1910-м, то 1911 роком, задумано ж його, як свідчить Ф. Бурлака, набагато раніше. Виразно учнівський характер твору (при всій зовнішній його монументальності) підтверджує ці думки.

Отже, романтична драма, майже казка...

Німеччина XV століття, в поетичному ореолі середньовічних міських традицій, що здаються— на відстані століть— такими привабливими і значними. Молодий годинникар Норберт приходить у місто Ротштейн.

Тут, на площі перед ратушею, він чує уривки чарівної, ніжної пісні. Кінець же пісні, як розповідає давня легенда, записаний і зберігається в кришталевому келиху, келих — у свинцевій скриньці, скринька — в шкатулці, а та — вмурована десь в стіну ратуші.

Мелодія пісні переслідуює й вабить Норберта. Заради пошуків цієї пісні він ладен часом навіть відмовитись од радощів кохання, які дарує йому щедра доля в особі гордої Вероніки та веселої трактирниці Ерні. Честолюбна Вероніка обвинувачує ні в чому не повинного Норберта, ніби він шпигун князів Одерменнігів, колись власників і правителів Ротштейна, що їх багато років тому городяни вигнали з міста.

Норберта заарештовано й замкнено в ратуші. Вранці йому мають випекти очі, а вночі у своїй тюрмі він несподівано відкриває таємну схованку, знаходить шкатулку з коштовностями, келих і пергамент. Тільки на ньому не пісня, а викладення його, Норберта, сина вигнанця, прав на титул Одерменнігів. Норберт в розпачі: «Я нашел свою родину, но нет той силы, которая вернула бы мою благоуханную сказку, мою дорогую мечту, мою позабытую песню в бокале». Проте апатія швидко минає, в підземелля приходить ще одна красуня — ніжна Гортензія, яка рятує Норберта. їм допомагає дух, лицар бурі Карфункель, і все, звичайно, кінчається найкраще, як і повинно бути в добрих старих казках.

Норберт князем повертається в місто, обіцяючи городянам, одначе, зберегти всі їх привілеї. Честолюбство Вероніки заспокоєно — віднині вона одна буде зватися «дамою Ротштейна»; задоволені ремісники й бюргери, й усі разом славлять Норберта.

Бургомістр піднімає келих «за вечный мир и за нашего фогта, Норберта-часовщика, ко-торый снова стал мейстером часов нашей жизни»...

«Песня в бокале», насамперед, дає можливість скла-сти уявлення про літературні смаки і симпатії молодого Кочерги. І мимоволі виринають постаті німецьких роман-тиків: Г. Гейне, Л. Тіка, Новаліса, Е. Гофмана, французь-кого романтика А. Мюссе, неоромантика Е. Ростана.

У читанні казок та романтичних драм Кочерга засво-ював чимало ідей, що потім зазвучали в п'есах як його власні. Тут і образ долі, фатуму, який панує над людиною, і фантастичні, або просто дивні постаті, що уособлюють втручання потойбічних сил у людське життя. Нещастя людини — фатальне, визначене заздалегідь, щастя — тільки результат щасливих випадковостей. «Теорія ви-падковостей», якою романтики часто користувалися і в творах на сучасні теми, і особливо — в історичних, нада-вала виключного значення збігові сприятливих для ге-роя обставин, робила людину більше зброєю випадку, ніж творцем власної долі*.

* Див. про особливості романтизму в кн. В. Ван слова «Эсте-тика романтизма», М., 1966.

Кочерга сприймає у романтиків не тільки погляди на людину, але й на суспільну вагу мистецтва, явно переоці-нюючи його можливості у справі перевиховання людини.

Нарешті, як і для багатьох романтиків, мистецтво для Ко-черги стає місцем і засобом втечі од дійсності... Серед художньо близьких йому творців першим доведеться на-звати Е. Гофмана. Сам Кочерга у своїх рецензіях тих років згадує Гофмана.

- Близькість його до ідей та образів гофманівської про-зи не викликає сумнівів. Сама доля Гофмана, за освітою і посадою юриста, в чомусь, мабуть, нагадувала Кочерзі його власну, адже і він, юрист, надаремно мріяв про можливість звільнення од тягара щоденщини. Духовний світ і людський характер Гофмана також були близькі Кочерзі; він міг значною мірою повторити слова Гофма-на, що «природа, создавая его, испробовала новый рецепт и что опыт не удался, ибо к его чрезмерно чувствитель-ному характеру и фантазии, вспыхивающей разрушитель-ным пламенем, было примешано слишком мало флегмы и таким образом было нарушено равновесие, совершенно необходимое художнику, чтобы жить в свете и создавать для него такие произведения, в которых он, даже в выс-шем смысле этого слова, нуждается»*.

* Э.-Т.-А. Гофман, Избранные произведения в трех томах, т. I, М, 1962, стор. 9.

Посилене читання Гофмана та інших німецьких роман-тиків позначилось на «Песне в бокале» і середньовічною тематикою, і увагою до типових постатей того часу. Голов-ний принцип гофманівської прози — поєднання дійсності і казки, життєвих подій і фантастичних явищ —визначає і принципи стосунків героїв Кочерги. На рівних правах в його п'есі співіснують реальні люди та дух бурі Карфун-кель, фантастична істота. Окремі ситуації п'єси Кочерги нагадують численні трансформації сюжету про Фауста. До речі зазначити, що в архіві Кочерги зберігся, — чи не з тих часів, — малюнок кольоровими олівцями — зустріч Фауста і Мефістофеля в кабінеті Фауста. Стіл Фауста прикрашений вже знайомими нам атрибутами: череп, пісочний годинник, гусяче перо, розкрита велика книга.

Кочерга не залишив свідчень, звідки він узяв тему й сюжет «Песни в бокале». Мабуть, він йшов характерним для його творчості шляхом синтезу: брав якісь деталі з розповідей, легенд, казок і на основі їх силою фантазії створював нові образи. Життєвих прототипів він не потребував, історично зафіксованих характерів не любив.

Кочергу вабили образи і сюжети легендарні, накрес-лені тільки деякими рисами. Він наповнював їх власним змістом, підпорядковував своїм улюбленим ідеям. А ко-ло цих улюблених ідей, наявне вже в «Песне в бокале», продовжувало жити усі наступні 40

років його літера-турної діяльності. Дещо змінюючись, воно, проте, залишалось постійним, присутнім майже у кожній його п'єсі.

Отже, улюблені теми, ідеї, характери.

Насамперед, давнє середньовічне місто. Вивчення середньовічної історії та права, закоханість у таємничі легенди, яких так багато в книжках і розповідях тих часів. Неповторний колорит міського життя.

Казковий мотив шукання дівчини, пісні, краси, зв'язаний обов'язково із знайденням якихось речей.

Ідея швидкоплинного Часу, володаря всього сущого, у вимірах якого життя людини—момент хвилинного існування під ілюзорною веселкою щастя.

Антитеза жіночих характерів: ніжного, м'якого й водночас мужнього та пристрасного, грайливого і часом не-доброго.

Наявність одного або пари романтичних образів, з якими зв'язана проблематика п'єси...

Здавалося б, у «Песне в бокале», цій типовій середньовічній легенді, віддаленій од сучасності на добрих п'ять століть, Кочерга мав цілковиті підстави спокійно віддатися творенню коштовних рубінів, найменше згадуючи про глинозем. Покликаний до творчості жаданням краси, як Норберт, шукаючи в мистецтві невловимий мотив прекрасного, драматург міг вповні подолати те, що вважав органічною вадою російської драматургії, — відсутність певної, прозоро кристалізованої ідеї і насиченість випадковим зібранням злободенних тем, голою публіцистикою.

Та оголошувати анафему публіцистиці значно легше, ніж зректися її самому, а ясність ідеї твору—явище похідне од ясності світогляду, сили таланту та рівня майстерності митця.

У свій час, в рецензії на «Дачників» М. Горького, які Кочерзі здавалися не гідними навіть титулу «поганої п'єси», критик вважав, що для написання драматичного твору «нужно и особый талант, и большое искусство, и, прежде всего, выношенная и наболевшая мысль, идея, для которой и талант, и искусство служат только средствами воспроизведения»*.

* И. А. К., Театр и искусство. — «Черниговские губернские ведомости», 1905, № 149, 10.VII. (Підкреслення Кочерги).

Можна здогадуватись, що такою болючою думкою для Кочерги була ідея невідповідності мрії та дійсності, невловимості ідеалу і неможливості досягнути його втілення у житті. Проте ця філософська ідея твору розчинялася в химерно заплутаних, піднесено патетичних виразах, у цілковитій неясності образу духа бурі Карфункеля, в суперечності між песимізмом інтермедії, яку провадив Час, і загальним оптимістичним звучанням твору. П'єса закінчувалась схвильованими словами Норберта:

«Ах, как радостна любовь, как неукротима ненависть, как чудесно прекрасны разноцветные изломы жизни! Где же услышать тебя, моя песенка? Страсти так громки, а ты так тиха, как «спокойной ночи» ребенка, как жалоба люти, как шелест цветов, как далекий, далекий призыв...

(Закрывает глаза рукой).

Пауза.

Крики: «Да здравствует фогт Ротштейн и его супруга!.. Виват! Виват!»

Общие приветственные крики. Все теснятся к Норберту, приветствуя его с восторгом...

Шумная оглушительная музыка и фанфары».

Інтермедія ж до 4-го акту драми, що зображала в картинах плін людського життя, збуреного неясними надіями, закінчувалась похмурим висновком Часу: «Так вра-щається колесо жизни, и неподвижная радуга надежды тусклым призраком смотрит из живущих одно мгновение брызг».

Залишився невиразним і центральний символічний об-раз — образ пісні, він символізував усе і ніщо.

Ще складнішою виявилась справа із злободенними темами і голою публіцистикою. Вони нахабно влізли в се-редньовічну казку і досить зручно розташувались у ній, не шукаючи навіть фігових листків художності для при-криття своєї наготи. У тонке мереживо романтичних при-год несподівано вплелися грубі нитки, безпосередньо зв'язуючи поетичну казку із суворою дійсністю Росії.

Виявляється, в Ротштейні, німецькому місті XV сто-ліття, коли до нього підійшли війська Норберта Одер-менніга, спалахнуло повстання давно вже не вдоволе-них бургмістром ремісників. Бюргерів було позбавлено влади, а ремісники встановили своє правління — «Ради робітничих депутатів»*. Діячі цих «Рад робітничих депута-тів» — ремісники — зображені не з більшими симпатіями, ніж бюргери. І одні, і другі однаково вузьколюбі й обме-жені, позбавлені тверезого погляду на державні справи.

* Варто зазначити, що у первісному тексті «Песни в бокале» (Ле-нінградська театральна бібліотека ім. А. Луначарського, К-75) цього терміна нема, — там діє «Рада старійшин».

Серед ремісників-повстанців увесь час спалахують суперечки та бійки, самі вони визнають, що нема гірше, як слухатися свого брата, що у них є тільки руки, а го-лови — у бюргерів.

Проте Норберт Одерменніг виявляє високе благород-ство, він зберігає життя усім, хто склав зброю, й обіцяє дотримуватись хартії свободи, якщо ремісники жити-муть мирно. Кожен, хто підніме меч роздору, буде пока-раний смертю. Ремісники радо вітають це рішення й ра-зом з усіма гукають: «Хай живе фогт Ротштейна!»

Публіцистичні ідеї «Песни в бокале», що відбилися в засудженні спроб революційного перетворення суспільст-ва,—ідеї явно консервативні. Тим більш дивною здається позиція критиків, які говорять про «бунтарську романти-ку» «Песни в бокале»*, ніби п'єса «знаходилась фарва-тері революційної літератури»** і що «прогресивні віяння часу певною мірою зачепили молодого митця»***.

* Є. Старинкевич, Уважніше готувати відповідальні видан-ня.—«Вітчизна», 1957, № 7, стор. 198.

** К. Сторчак, Творчий шлях І. А. Кочерги.— І. Кочерга, Твори в трьох томах, т. 1, Держлітвидав України, 1956, стор. 12.

*** Н. Андріанова, Іван Кочерга, К., Держлітвидав України, 1963, стор. 10.

Революційні ідеї були далекі й чужі Кочерзі, прогресивні віяння часу проходили десь на паралельних шля-хах, поруч, але не перехрещувались: атмосфера зашка-рублої чиновницької провінції давала себе знати. А проте «Песня в бокале» приваблює читача. Чим? Може, насамперед,— наївністю. Дорослий чоловік не мо-же знову стати малим, та чи не хвилює його безпосеред-ність і наївність дитинства, довірлива віра його в добро-зичливість світу? Більшість людей з роками губить ці властивості, ховає їх під маскою вихованості, стриманості, недовіри, деякі —зберігають їх на все життя. Людина замкнена, ввічливість і стриманість якої були своєрідною формою захисту проти жорстокості життя, Кочерга в мистецтві залишався до наївності доброзичливим. «Песня в бокале» дихає лагідністю казки, в ній усе і для всіх завер-шується щасливо. Як і кожна казка, вона розповідає про справи «на повному серйозі», а цілковита переконаність автора у важливості того, що він написав, мимоволі роззброює. Монологи

і діалоги п'єси, щедро прикрашені фейерверками красивостей, спроможні були б викликати роздратування й нудоту. Та письменник так добросовісно хоче зробити шляхетними думки і почуття своїх героїв, так дбайливо прибирає їх квітами, піснями, красою, ко-роною,— усім, чим тільки можна прикрасити людину на землі і в казці, що розумієш, як бракувало йому краси в житті.

Як літературний твір «Песня в бокале» ординарна. Втеча в романтичні легенди була типовим явищем для багатьох митців, наляканих розмахом революції 1905 року та звірствами реакції. Історичні анекдоти, роман-тизовані легенди активно поширювались на російській провінційній сцені тих років. Як писав чернігівський ре-цензент, «Благо привратнику, хоть на один момент могу-щему, хотя бы в красивой сказке, приоткрыть завесу скрытой от глаз красоты!»

Сам Кочерга рецензував чимало таких вистав: «Син імператора» невідомого автора, «Орля» Е. Ростана, «Ген-ріх Наваррський» В. Девере, «Мучениця» Ж. Рішпена, «Золота Єва» Ф. Шентана, «Гетера Лаїса» В. Протопопо-ва та ін., що йшли на чернігівській сцені з більшим чи меншим успіхом.

У цій ситуації, здавалося б, красива казка Кочерги та-кож мала всі підстави розраховувати на театральне вті-лення й схвалення глядачів. Проте до Жовтневої револю-ції «Песня в бокале» на сцену не вийшла, хоча й була дозволена 1911 року до вистави*.

* У Ленінградській театральній бібліотеці ім. А. Луначарського зберігається примірник «Песни в бокале» (№ 51278), в якому черво-ним олівцем цензора з промов Вероніки викреслено кілька різних реплік на адресу феодалів.

На довгі роки казка залишилась в шухляді письмово-го столу, за яким драматург просиджував не одну вечір-ню годину, віддавшись свавільній вигадці, грі химерної фантазії. Надто далеко вона стояла од прогресивної лі-тератури і водночас була надміру поетичною, порядною для одверто ренегатського та бульварного читива. На її успіх у так званої широкої публіки, та ще в Чернігові, сподіватись, звичайно, не доводилось. А Кочерзі, як і кожній людині, потрібні були і успіх, і схвалення, і під-тримка в улюбленій справі. Літературна праця, хоч їй бу-ло віддано лише вечірні та нічні години, ставала для ньо-го головною в житті. Не випадково в одній з радянських анкет він напише про себе: «Письменник з 1911 р.» Пись-менник цей прагнув вийти до глядачів. Глядач, в свою чергу, ставив умови: ось це мене цікавить, це подобаєть-ся, цьому я сміятимусь, а це мені ні до чого. Який гля-дач? Так званий широкий, що стосовно Чернігова скла-дався, насамперед, із чиновництва, міщанства, дрібного поміщництва, що зимувало у місті,—людей, які, відпочив-ши після тих чи інших справ, могли увечері піти до театру. Це був глядач, який йшов на «Пикантный фарс исключи-тельно для взрослых «Ух!», и без задержки», який із захопленням читав і дивився в театрі інсценізацію сен-саційного роману А. Вербицької «Ключі щастя», який перетравлював усе і нічим не псував собі шлунка.

Писати для цього глядача? А чому б і ні? Хіба він — не людина? І хіба мистецтво не має влади і над такою людиною? І невже мистецтво не повинне вводити усіх і кожного в свою прекрасну країну? Правда, для того, щоб спуститись до цих людей, Мельпомені доведеться закаля-ти багном свій одяг. Та що ж, популярність вимагає жертв,— і Кочерга їх приносить.

Складній, майже небезпечній операції піддається таж сама «Песня в бокале». Кочерга намагається, зберіга-ючи зміст і форму романтичної драми-казки, наблизити її до глядача— зменшити за обсягом, спростити сюжет і надати йому більшої пікантності. Мабуть, ця робота при-падає десь на 1911 — 1912 роки, бо варіант нового твору, що зберігається в архіві письменника*, можна поставити поміж «Песней в бокале» 1910 року і «Девушкой с мыш-кой» 1913 року. У рукописі цей варіант не має назви, закреслену назву першої дії «Дамский доктор» критика помилково сприйняла за назву усього твору. Її, звичайно, можна залишити, але тільки умовно. Мабуть, письменник

вагався, як саме назвати твір, в тканині якого так химерно поєднувалися ознаки романтичної казки та гривуазної оперети...

* Фонд 103, арх. 10.

Можливо, в сюжетному повороті на цей раз певну роль відіграли твори Г. Гейне, зокрема його танцювальна поема «Доктор Фауст». Гейне побудував п'яту дію свого твору на розповіді про Фауста, який в образі мандрівного лікаря та чаклуна блукає містами Нідерландів. На площі в день свята він бачить дочку бургомістра, закохується в неї, просить бути його дружиною. Елементи цього сюжету використовує і Кочерга...

Отже, романтичний кістяк. Він зберігається цілком, розвивається послідовно, серйозно, в рамках романтичної драми. Німеччина, середньовіччя, замок барона фон Баумгартена. Молодий барон здобув у спадщину лиху здатність — він має «погане око» і може зурочити будь-яку людину. Під поглядом його очей солодке вино стає оцтом, вимуштрувані музиканти фальшивлять, келехи б'ються. Алхімік Фабриціус відкриває баронові засіб порятунку: він має знайти дівчину з родимкою у формі мишки. Від його поцілунку мишка зникне, і водночас згине зловорожа сила його очей, він знову буде щасливий. Барон дивиться на це скептично — де він в Німеччині шукатиме дівчину з родимкою і чи схоче вона показати йому цю родимку? Химера! Та Фабриціус наполягає: «А если и химера? Разве в самых поисках не представляется вам ничего заманчивого? Разве не химера все наши лучшие цели? В неудержимой погоне за счастьем, в пылком же-лании обладания, в неудержимом стремлении и безумном порыве то счастье, которое напрасно было бы искать вне...»

Барон у вигляді мага й алхіміка, що володіє чарівним мастилом для знищення родимих плямочок, мандрує Німеччиною. В одному з міст він помічає прекрасну дівчину із короною на голові. Це дочка бургомістра, королева краси Вероніка, що має відкрити ярмарок. Вражений її красою, барон відкидає химерну мрію про дівчину з мишкою й вирішує здобути любов Вероніки. Тим часом ремісники в місті піднімають повстання проти патрициїв і прагнуть захопити владу до своїх рук. Барон поспішає на допомогу патриціям. Вероніка дає йому меч та лати батька. Після перемоги барон говорить господареві заїзду та ремісникам: «Вы дрались за ваши права... Помните, что междоусобная война разрушает счастье городов, и не пытайтесь больше этим путем искать своего благо-получия». Патриціям також адресується застереження:

«Если господь и послал вам сегодня победу, не забывай-те все же о превратностях военной судьбы. Да и не этим путем должно быть обеспечено ваше спокойствие». Вероніка також приходить на площу, вона прагнула зупинити збройну сутичку, її ніжні руки в крові. Повертаючи до життя зомлілу дівчину, барон бачить у неї родимку у вигляді мишки, — пророкування алхіміка збулося, він знайшов химеру і з нею — щастя... У романтичну драму, проте, внесено тепер чималу дозу опереткової пікантності. Дівчата, що прийшли до барона знімати родимки, розстібають ліфи й піднімають спіднички, червоніючи од сорому і вигукуючи збентежено: «Ах!» Господиня заїзду Катерина обіцяє баронові показати родимку, яку бачив лише чоловік, тільки вночі, і в темній кімнаті.

Колись у рецензії на виставу «Золота Єва» Ф. Шента-на, що була написана за мотивами реалістичних оповідань Гофмана («Мейстер Мартин та його підмайстри»), Кочерга радив акторам додати картинам середньовічного побуту «...той безразличной, но пикантной красоты, которая так нравится широкой публике. Не так ли и по-ловинная примесь меди сообщает благородному металлу тот блеск, которого напрасно было бы искать у золота высокой пробы»*.

* И. А. К., «Золотая Ева». — «Черниговское слово», 1909, № 722, 14.V.

Тепер він сам брався виконувати свої ж поради і до-давати творові особливого блиску, «пікантної краси-вості». На жаль, справи склалися так, що неодноразові спроби Кочерги здійснити на практиці свої побажання закінчувалися фіаско.

П'єса, яка прагнула поєднати родимки, спіднички, ре-волюцію й романтичну мрію, була явно нежиттєздатною в принципі. Зрозумів це, мабуть, і Кочерга, в усякому разі, більше він ніколи не вдавався до таких поєднань, і суспільних проблем у наступних дожовтневих п'єсах пря-мо, відкрито не зачіпав. Той глядач, для якого підніма-лися спіднички, був цілком байдужий до нагадувань, що «коли господь й дарував вам перемогу, не забувайте усе ж і про мінливість воєнної долі», і міг тільки знизати плечи—ма на смішний заклик барона поступитися на користь тих, хто працює. Натомість він бажав, щоб спіднички підніма-лися якнайвище, декольте опускалися якнайнижче.

І Кочерга знову йде на поступки. Щоправда, лінії ро-мантичної п'єси-казки і образи романтичних героїв він будь-що зберігає. Він просто не може їх знищити, бо це значило б вбити самого себе, свою власну душу. Та по-волі романтична фабула стає тільки приводом для роз-гортання картин, що йдуть усе далі од романтики і мис-тецтва взагалі. Так народжується «Девушка с мышкой» 1913 року, сучасна комедія на чотири дії.

Молодий барон — власник старого замка в Німеччи-ні, любитель полювання й гарненьких дівчат — випи-сує з Парижа журнал «Les petites modeles*», який друкує для художників фото оголених жінок-натурщиць. В останньо-му номері журналу він бачить фото дівчини дивної кра-си, у якій під лівою груддю родимка у вигляді мишки. Разом із професором Карфункелем, що усе життя вивчав родимки, та приятелем Гуго барон негайно їде в Париж. Він має будь-що знайти дівчину з мишкою! Та справа виявляється складнішою навіть у двадцятий, такий опе-ративний вік. Мсьє Терамон, власник фотографічного ательє, сфотографував невідому дівчину цілком випадко-во, коли вона з подругою купалася в річці, і жодних слі-дів її знайти не зміг. Увесь Париж шукає дівчину з миш-кою, наполегливо розшукує її барон. Він навіть не при-пускає, що гарненька дівчина з його замка, хрещениця його батька Фрідоліна, яка вчиться в Паризькій консер-ваторії, і чарівна дівчина з мишкою — та ж сама особа. Зрештою, усе розплутується, дівчина, тіло якої випадко-во побачив увесь світ, виявляється чистою й незайманою, вона любить барона, а він — її. Взаємне щастя героїв вінчає фінал.

* Маленькі моделі (франц.).

В цю рамку—гонитви за казкою, химерою, красою — вставляється, проте, далеко не казковий матеріал. Тут уже не йдеться про піднімання спідничок чи опускання декольте. В ательє мсьє Терамона, де фотографують ого-лених кокеток, що зображають «Екстаз цнотливості», усе розглядається без жодних серпанків й усе називають своїми іменами. Драматург балансує на грані порногра-фії, і балансує інколи досить грайливо, хоча часто зрива-ється у bagno звичайної пошлості.

«Девушка с мышкой» мала неабиякий успіх. Це був сценічний дебют нового російського драматурга Івана Антоновича Кочергіна (так зрусіфікував своє прізвище Кочерга, мабуть, для театральної реклами). Театри «лег-кого жанру» в Петербурзі, Москві, Києві та інших містах підхопили слизьку комедію. 1914 року у Петербурзі в се-рії «Театральные новинки» видано літографським спосо-бом вже третє видання п'єси*. В 1915 році «Девушка с мышкой» гралася і в Житомирі, куди 1914 року переїхав Кочерга,— любителів цього жанру вистачало серед оби-вателів будь-якого міста...

* 1914 р. у Москві з'явився навіть фарс-пародія С. Алексіна «Де-вушка с мышкой». На жаль, пародії бракувало справжньої дотеп-ності.

Останнім часом були спроби відмежувати ім'я Кочер-ги від голосного успіху його п'єси. Є. Кудрицький писав, посилаючись на спогади Л. Скорульської, ніби «ота «по-пулярність» п'єси викликала велике обурення автора». Справа в тому, що якісь спритні люди, зберігши назву і сюжет комедії, переробили її на фарс. І тільки ненор-мальні умови воєнного часу (Житомир знаходився в близькому тилу), а потім революційні події перешкодили Івану Антоновичу притягти до відповідальності поруш-ників його прав*. Знайомство із текстом «Девушки с мышкой» дає підстави заперечити подібні спроби. Те,

що написав Кочерга, саме по собі, без будь-якого втручання — явище на межі мистецтва і порнографії, з явним ухилом в бік останньої. І тому цілком слушно дослідник історії російського театру С. Данилов відніс «Девушку с мышкой» до ходових фарсів, прийнятих порнографією**.

* Є. Кудрицький, Іван Кочерга в Житомирі. — «Вітчизна», 1963, № 7, стор. 157.

** С. Данилов, Очерки по истории русского драматического театра, М., 1948, стор. 493. (Цікаво, що у літографічному виданні, так само як і у виставах, певна кількість еротично слизьких місць викидалась).

«Девушка с мышкой» стояла на найнижчій сходинці мистецтва, далі спускатись було нікуди.

І Кочерга шукає інших шляхів. Скуштувавши отрути успіху, він не хоче відмовитись од нього. Він письменник, драматург, йому потрібна сцена, актори, оплески. Та відступати так ганебно він більше не буде, а коли романтичні казки не дуже цікавлять його глядачів, він прибере їх у форму реалістичної салонної драми, яка по руч із порнографічним фарсом була улюбленим видовищем дореволюційного обивателя. Так цікаво було побачити красиве життя аристократів та багатії інтелігенції, послухати витончені дотепи, роздивитися вишукані кос-тюми, покопатися в брудній білизні людей, що стоять вище за тебе. В центрі таких творів, звичайно, були або фатальні пристрасті (драма), або легкий флірт (комедія).

Драматург випробовує придатність конструкцій салонної драми і своє власне уміння користуватися ними, можливість поєднати романтичні постаті із реалістично виписаним оточенням. Так з'являється п'єса «Цитата из книги Сираха» («Цитата», 1914). Реалістичний одяг «Цитати» зроблено ретельно, з повним знанням справи. Особливо переконлива в цьому розумінні перша дія п'єси. Святкового вечора збирається невелике та веселе товариство — працівники редакції, юристи, чиновники. Ті, що звуться в газетах «нашою мислячою інтелігенцією». Як же розважається ця «мисляча інтелігенція»? Грає в карти і розпоповідає плітки про відсутніх і присутніх. Постаті працівника редакції Арелкіна, редактора Єжевікіна, хоча й не мали безпосередніх прототипів у чернігівському побуті, все ж відзначались колоритністю, бо змальовувались автором на основі багаторічного знайомства із діячами офіційної преси. І коли Матвеев говорив про Арелкіна, що той «отлично пишет — плбко только, что каждый день у него новое направление мыслей», то Кочерзі, мабуть, неодноразово доводилось дивуватись метаморфозам газетних напрямів. Духовна обмеженість цього середовища, нікчемність його життєвої програми в п'єсі Кочерги відтворена правдиво і реалістично переконливо.

Серед людей, яким весела компанія перемиває кістки, виявляється і Поліксена Петрівна Надольська, — молодша вдова професора, що вкоротив собі віку. Перед тим, як закінчити рахунки з життям, він написав записку з однім словом і двома цифрами: «Сирах, 25, 15». Цю записку знайшли, взяли із бібліотеки книгу й прочитали те, що було написано в книзі Сираха, на 25-й сторінці, у 15 рядку: «Можна перенести всякую злость, только не женскую злобу». Усі сприйняли це, звичайно, як засудження Поліксени Петрівни, і тінь цитати захмарила її життя, легенди про її підступність та лютість фабрикуються активно і буквально на очах глядача.

Поліксена Петрівна — молода, прекрасна жінка, почуває себе глибоко нещасливою, бо навіть люди, що говорять їй про своє кохання, не вірять у її невинність і доброту. В день своїх іменин вонт кидає гостям рукавичку: усі з радістю вірять будь-якій гидоті, брехні, пошлості, яку вигадано на адресу жінки, і жоден не спроможний, як лицар давніх часів, стати в оборону жінки і захистити її честь. Гості — ті ж Арелкін, Єжевікін, Матвеев, Невзгладов — заспокоюють іменинницю, та рукавичку піднімає інший. Це домашній вчитель Чумаков, якого Поліксені Петрівні, розсердившись, якось назвала «впертим хохлом». Чумаков, що в побутовій розмові не може зв'язати двох слів і веде себе як несміливий канцелярист, любить Поліксену і хоче довести її непричетність до злочину. Він виступає палким захисником вічно жіночого в природі і мистецтві.

«Как прекрасна женщина в сказке, сколько в ней вер-ности, любви, остроумия, силы! Какая законченность в каждом ее движении, в каждом изгибе ее тела! Откуда красота Мадонны Рафаэля, откуда очарование Венеры Джорджоне, откуда Гретхен, откуда спокойная сила тур-геневских девушек — неужели все это только мужское? Ведь это лучшее, что создано в мире, а ведь все это сот-кано из женских, только женских качеств».

Палкий захист «вічно жіночого» викликає сміх присут-ніх, та Чумакова не можна зрушити з обраних позицій. Саме йому вдається правильно розшифрувати записку професора. Виявляється, цитату шукали не там. У ви-данні, яким користувався професор, стоїть зовсім інша: «Восходящему солнцу подобна прекрасная жена».

Образ Чумакова, на відміну од усіх інших, умовно ро-мантичний. Вчений, що друкує статті в наукових журна-лах з питань фольклору, живе в ролі домашнього вчите-ля у прекрасної жінки. Хто він, що він, звідки? — на ці питання жодної відповіді. Одягнений він недбало, роз-мовляє як канцелярист і взагалі не може висловитись ві-льно. Та це оболонка, а під нею — віддане, ніжне серце лицаря. З-за кордону цей новітній лицар, що став на за-хист вічно жіночого, повертається красивим, гарно одяг-неним, упевненим і таким же ніжним. Він веде казковий мотив п'єси — про принцесу, що чекає лицаря, який звіль-нить її з-під влади похмурого закляття. І водночас він сам змінюється, — як погане каченя в андерсенівській казці.

У «Цитаті» було знайдено шлях, яким дуже часто користуватиметься в майбутньому Кочерга. Це шлях романтичної легенди, казки, прибраної в одяг реалістич-ної драми та комедії. На перший погляд — звичайна реалістична, іноді аж побутова п'єса чи психологічна драма. Драматург ніколи не забуде написати, де стоїть стілець, якого кольору і з якої матерії плаття героїні. Реалії йо-го п'єс точні й найчастіше типові для оточення, про яке він розповідає. Назви модних духів, форма загальноприй-нятих краваток, прізвиська популярних філософів, тер-міни одчайдушних картярів, професіональна лексика героїв—усе це точне, художньо виправдане і зрозуміле. Та коли простягаєш руки до центральних героїв твору, одяг реалістичної драми спадає з них, як маскарадний ко-стюм. Під ним заховано романтичну, майже казкову душу п'єси, втілену в умовні характери і незвичайні ситуації.

Нетиповість характерів та обставин зовні маскується реалістичним вбранням і справжньою побутовою вираз-ністю другорядних героїв.

Душа романтичної казки ніби ховається у цю шкара-лупу, та вона жива, незмінна в своїх химерних мріях і поривах, у своєму жаданні чуда, у своїй наївній добрій вірі в перетворення і перемогу прекрасного... «Цитата» не вийшла на сцени театрів, і Кочерга знову відступає. «Охота на єдинорога» («Стойкий канцелярист») — так називається його комедія-фарс у 3-х діях, датована аз-тором 1915 роком*. Вульгарна еротика грубого фарса поєднується у цьому творі з атмосферою романтичної ле-генди та салонної драми. Дія твору відбувається в Петер-бурзі, у середовищі чиновних бюрократів та мистецької інтелігенції (художник, композитор). Герої п'єси зображе-ні драматургом як люди побутово цілком безпринципні, розпусні і вульгарні, хоча змальовані вони без сатирично-го загострення і навіть з доброзичливою нейтральністю.

* Текст зберігається у Ленінградській театральній бібліотеці ім. А Луначарського, К-75.

Атмосфера романтичної легенди зв'язана у п'єсі з об-разом прекрасної дівчини Марусі. Колись у середньовіч-чя вважали, що страшного казкового звіра єдинорога може приборкати тільки цнотлива дівчина. Драматург використовує цю легенду в сюжеті твору: вульгарні, роз-пусні жінки, не здатні на будь-яке сильне почуття, не за-слуговують навіть на повагу своїх коханців, у той час як чистота Марусі привертає до неї серце композитора Надольського.

«Охота на единорога» робила значні поступки фарсо-ві і, мабуть, саме завдяки цьому мала успіх на петербур-зській сцені. Романтичну ж лінію тут виражено найслаб-ше, і звучить вона різким дисонансом в атмосфері нікчем-них сварок мізерних людей.

Сильніше виражено романтичну лінію у п'єсі Кочерги, що записана ним у списку творів під назвою «Полчаса любви» (1916). Текст її до нас не дійшов, та в архіві Ко-черги серед рукописів є п'єса «Верни мои полчаса!», да-тована 16 червня 1924 року. Очевидно, 1924 року драма-тург переписав первісний текст, сподіваючись дати п'єсі хід. Думається, проте, що переробка (коли вона була) торкнулася окремих реплік, які різко контрастували із пожевтневою добою, та не зачепила жодної сюжетної лі-нії і не зруйнувала задуму твору. Ось чому є всі підстави прочитати комедію «Верни мои полчаса!»—як «Полчаса любви», написані 1916 року.

В основі комедії — конструкція салонної п'єси. Дія відбувається влітку, на дачі багатой поміщиці, молодой вродливої жінки, яка нещодавно розійшлася із чоловіком й насолоджується незалежністю в оточенні прихильників її краси. У день народження серед численних вітань Алев-тина несподівано одержує ще одне поздоровлення — лист від пожильця, що наймає у неї флігель, рибальць, ходить у довгому балахоні і має вигляд Робінзона. До речі, у нього є і свій П'ятниця—колишній актор Хламушка, яко-го він, Невзглядов, знайшов у Сибіру й зробив своїм по-мічником. Алевтина читає присутнім лист цього кумед-ного чоловіка, що освідчується їй в коханні. Товариство весело сміється й не помічає, що на веранді стоїть автор листа. Збентежена Алевтина виправдується, вона не хо-тіла такої сцени. «Но любовь—это царственный гость, и женщины ее уважают»,— зауважує Невзглядов. За не-повагу до своєї щирої любові «Робінзон» просить од Алев-тини півгодини кохання. Обурена Алевтина згоджується з умовою, що це буде тривати тільки півгодини і вона вправі використати їх як їй заманеться — поїхати на бал, в театр чи куди завгодно. Умову складено таким чином: о 23 годині 30 хвилин 31 грудня цього року Невзглядов має право володіти Алевтиною—коли, звичайно, йому по-щастить це здійснити.

Наступні події відбуваються в Петербурзі. В аристо-кратичному домі Косоклинової — тітки Алевтини — в ніч па Новий рік збираються гості на концерт. Хламушка, виконуючи доручення Невзглядова, розігнав усіх родичів і гостей. Алевтина духовно переможена, вона чекає Невзглядова із хвилюванням і надіями на щастя. Та він не прийшов, він вирішив покарати вперту жінку найсильні-шою карою — муками даремного чекання. Покірنا Алевтина сама приходить до Невзглядова, вони дарують одне одному провину і з'єднуються для щастя. В горнилі ви-пробувань легковажне, але щире серце Алевтини стало чистим і прекрасним. Хламушка — організатор чудесних перетворень — закриває завісу казки: принц, виконавши важке доручення химерної принцеси, виявив тверду волю, високе благородство характеру і цим завоював її серце. Алевтина та Невзглядов — образи романтичні. Таємничою романтичністю особливо прикрашена постать Невз-глядова: він вчений, дослідник надр і майже алхімік, бо навчився робити штучні ізумруди. Про це пишуть в газе-тах, ювеліри переслідують його, пропонуючи йому золото, та він не крамар. «Пусть это будет свет, зеленый свет фантазии, но только не мешок с золотом»,—відкидає він будь-які спроби перетворити красу на комерцію. Власне, у самій п'єсі «алхімія» не має суттєвої ваги, ізумруди Невзглядова потрібні авторові для того, щоб ввести в дію шаржовані постаті ювелірів, які переслідують героя.

Образ Алевтини має більше побутових ознак, але і це характер романтичний, виведений за межі психологічно-побутової достовірності. І вже цілком фантастичний, каз-ково умовний образ актора, клоуна, гіпнотизера, майстра чудес — Хламушки. Він щиро служить Невзглядову, бо бачить його сувору доброту і благородство.

А що, коли змінити риси їх характерів? Наприклад, зробити Невзглядова могутнім та неблагородним, а Хла-мушку — слабкою людиною, над якою сміються? Тоді бу-де інша п'єса? Звичайно. І Кочерга написав її. У списку закінчених п'єс, складеному Кочергою в дні Вітчизняної війни (до «Ярослава Мудрого»), який має точно 30 назв, після назви «Полчаса любви» 1916 року йде відразу «Из-гнанник Вагнер», датований 1919 роком. Чи письменник забув, що він працював ще над однією п'єсою, чи не вва-жав її за

остаточно вивершену і, отже, готову,— зараз сказати важко. Від цієї п'єси в архіві Кочерги залишилася четверта назви і дати. Розглядати їх слід як першу і другу чернетки, написані до Жовтневої революції. На початку 20-х років Кочерга взявся переписувати і цю п'єсу. З тих часів в архіві збереглися перші дві дії, без назви і дати. А в цілому, склавши докупи перші дві, третю і четверту, дії, дістаєш виразне уявлення ще про одну п'єсу Кочерги. Критики називали її умовно—«Доктор Мус» (за прізвиськом головного героя), проте сам Кочерга називав її «Женщина без лица». Про що ж писав, над чим думав Кочерга у жовтневі дні 1917 року?

Він писав ще одну казку. Правда, казка ця була не схожа на попередні. В усіх своїх попередніх п'єсах (а він їх написав вже п'ять) драматург виступав людиною наївного, але оптимістичного світогляду, доброзичливою до життя і людей. Щоправда, нагадування про те, що життя — сон, який не присниться вдруге, жаль за щастям, яке не можна зупинити,— ці ноти завжди звучали в мелодіях Кочерги. Він недаремно усе життя читав «Фауста» Гете і знав у ньому, мабуть, кожну кому. Фаустівська жадоба пізнання і щастя, неможливість здійснити девіз: «Хвилино, зупинись, ти так прекрасна!»— були близькі Кочерзі. Та ця глибоко людська песимістична думка залишалася десь на останньому плані його п'єс. Наперед же виходило щасливе розв'язання усіх конфліктів, благополуччя й любов закоханих. В його п'єсах герої не вмирали і не хворіли, вони були красиві й благородні. В жодній з п'яти п'єс драматург не створив образу одвертого негідника.

І це було не тільки виявом рис характеру Кочерги, своєрідного житейського оптимізму, але і його естетичним кредо. «Истинное искусство,— писав він,— всегда мажорно—такова різниця между мажорным тоном общечеловеческой скорби Гамлета и минорным тоном патологического нытья какого-нибудь неврастеника современной пьесы»*.

* И. А. К., «Праздник жизни», пьеса Г. Зудермана—«Черниговское слово», 1909, № 693, 5. IV.

«Женщина без лица»— перша казка Кочерги, виразно песимістично забарвлена, суворість життя входить в неї як повноправна тема, як самостійна мелодія. А там, куди увійшла жорстокість життя, залишається мало місця для казки, вона мусить піти геть. Та казка не хоче й не може відступити цілком. Адже обличчя життя як голова Медузи: якщо подивишся прямо їй в очі— скам'янієш од жаху. Швидше серпанок! І руки драматурга сплітають цей тонкий серпанок. Крізь нього проглядають холодні риси богині Мойри, та все-таки казка залишається жити, і краса не губить своїх теплокровних форм.

Казково-символічна душа «Женщины без лица» щедро прикрита одягом побутової, майже брутальної пошлости, який відновлює перед очима картини «Девушки с мышкой». Водночас у мотивацію вчинків героїв входить життєва вульгарна проза, яка, зрештою, спотворює поетичну душу казки, хоч і не може її заперечити.

Дія п'єси відбувається на півдні, десь біля моря. В Будинку людини фантастичного походження, сірійця доктора Муса, що, крім своєї лікарської практики, займається кіномистецтвом, збирається весела компанія акторів.

Присутні схвалюють рекламну фотографію кіноактриси Тамари, і тільки її коханець, художник Шеломенцев, різко висловлюється проти. Йому гидко згадувати, як тисячі очей роздивляються обличчя його коханої, вони ніби володіють нею. Та ось несподівано безжурний настрій розбиває драматична сцена — в кімнату вбігає з проханням порятунку молода, і, мабуть, прекрасна жінка, обличчя, якої закриває вуаль. Це Ірина — казка, мрія. Розкривається типова для чиновницького, дрібнобуржуазного світу ситуація: Ірина мала коханця, роздратована дружина якого поклялася, що знищить красу її обличчя сірчаною кислотою. Найманці лютої фурії переслідують Ірину, вона ходить, запнувши обличчя густим вуалем, пеїреїздить з міста в місто, та

пляшка із сірчаною кислотою ввижається їй всюди. На вулиці їй справді обливають ли́це, хоча шкоди не роблять.

Шеломенцева захоплює ніжна беззахисність тендітної жінки, він упевнений, що обличчя її, ще не бачене ним і ніби спотворене, — прекрасне. Гордість рятує Ірину від розпачу, до того ж захоплена увага Шеломенцева хвилює її, вона почуває, що любить художника й довіряє йому. Доктор Мус, пристрасно закоханий в Ірину, докладає усіх зусиль, щоб відштовхнути її від Шеломенцева. Він лякає її перетворенням романтичної мрії на фарс. Ірина хоче вирватись із зачарованого кола, в яке вона потрапила завдяки старанням чарівника, злого чаклуна Муса. «Я встречу и радость и горе с открытым лицом!» Після драматичних несподіванок Ірина все ж приходить на побачення до Шеломенцева, вони кохають одне одного. Стривожена Ірина передчуває неминучість розплати за щастя, і побоювання її здійснюються. Покинута Шеломенцевим кіноактриса Тамара, яка стежила за ними, засвічує світло в темній кімнаті в час їхньої зустрічі, вона хоче показати Шеломенцеву, що він забув її, красиву жінку, заради бридкого спотвореного обличчя Ірини. Та Ірина прекрасна, і, побачивши це, Тамара стріляє в неї. Грізні пророкування Муса, який обіцяв Шеломенцеву, що той відкриє обличчя Ірини надто пізно, збуваються: Ірина вмирає на його руках. Він був правий, відчуваючи за серпанком обличчя виняткової краси й ніжності, але не зміг зупинити важкої руки долі, що піднялась над Іриною. Чаклун, який направив цей удар долі, — доктор Мус — тяжко ридає над трупом...

Похмуре, майже філософськи символічне розв'язання «Женщины без лица» — прекрасна мрія, казка вмирає, коли людина хоче побачити її, відкрити її обличчя — не було випадковим, не було воно, мабуть, і несподіваним. Отрута життя поступово, та неухильно проникала в країну казки, яку збудував собі Кочерга. Він не переставав жити казкою й вірити в неї, — мав би вмерти, коли б відмовився від цього. Та стосунки казки й життя, співвідношення їх змінювалось. І якщо раніше Кочерга довіряв добрим пророкуванням і герої його щасливо знаходили свою казку, то тепер вони не довіряють більше ні життю, ні долі. Вони ведуть з долею складні розрахунки, й в хвилину, коли героєві здається, що він вирвав щастя у долі й розрахувався з нею, — він гине.

За мінорним настроєм «Женщины без лица» стояло чимало тенденцій і особистого життя Кочерги, і суспільного побуту країни. В характерах чарівників, алхіміків, дучів, чаклунів і вчених (Карфункель, Невзглядов, Мус) драматург відбив своє жадання чуда, яке б змінило його до краю одноманітне і мертве у своїй безперспективності чиновницьке життя. З роками він поволі підіймався східцями службової ієрархії, у 1913 році йому було надано шн колезького асесора та нагороджено орденом Станіслава 3-го ступеня, совісна й чесна робота забезпечувала йому повагу в чиновницькому середовищі. В серпні 1917 року Кочергу навіть виставляють кандидатом у члени міської думи від спілки службовців («Волынская речь», 1 серпня 1917 року). Ритму його життя це не змінює. Він не був створений для політичної кар'єри чи громадських зіткнень, та й самі суспільні битви, які палахкотіли в Росії 1917 року, ентузіазму у нього не викликали. Він боявся крові і, мабуть, вважав, що, раз пролита, вона волає про помсту і викликає ланцюгову реакцію вбивств. Він був твердо переконаний, що революція спроможна лише зруйнувати багатство і спокій держави. Він мислив благородно, похливно і наївно, — та інакше не міг.

Роки встановлення Радянської влади та громадянської війни на Україні мусили, здавалося б, тільки посилити антагонізм між Кочергою і життям, адже справджувались його уявлення про втрату державного багатства, руйнування й вбивства як наслідки громадянської війни. Можливо, так воно і було, до того ж саме становище Кочерги — колишнього чиновника — в провінційно малому Житомирі часом було досить прикрим.

І все-таки в списку творів Кочерги є п'єса, проти якої він поставив знаменну дату — 1919 рік. Це «Изгнанник Вагнер». Правда, в двох текстах, що зберігаються в архіві письменника, стоять інші дати: під рукописним текстом без назви — січень 1921 року, над машинописним можна побачити закреслений напис — «К истекающему 13 февраля 1923 г. сорокалетию со дня смерти Вагнера». Можливо, Кочерга поставив дату «1919»

в списку творів помилково, приблизно, та навіть коли відкинути її і сприйняти цілком незаперечну — «1921 рік», — справа не зміниться, йдеться ж бо не про конкретний відгук на якісь тогочасні події, а про ставлення драматурга до ре-волюційних ідей як таких. Високою ж була революційна хвиля, коли вона долинула до підніжжя фантастичних замків Кочерги й зрушила їх до фундаменту, до основи! І письменник, що раніше заперечував шлях революційно-го перетворення суспільства, відбувши чистилище найза-пеклішої громадянської війни, говорить ідеї революції «так!». Звичайно, це стверджувальне «так!» сказано у найзагальнішій, найабстрактнішій формі як вітання рево-люційних ідей, і навіть вужче—як проголошення револю-ційного оновлення театру, і ще вужче—як схвалення бун-тарської діяльності Ріхарда Вагнера в епоху революції 1848 року. Ріхард Вагнер і сприйняття Радянської вла-ди... Чи можна їх з'єднати якимсь чином? Дивлячись як для кого. Для Кочерги—можна, бо йшов він до розумін-ня нового життя не через заклики про восьмигодинний робочий день і переселення з льохів у палаци, а від розду-мів про роль мистецтва у новому суспільстві.

Колись, у роки реакції, «Черниговское слово» погро-жувало митцям, що в разі перемоги народної влади і здійснення усіх побажань лівих партій, вільні професії безслідно зникнуть: «-Конечно, при «исполнении желаний» ни от' науки, ни от художеств и литературы не останется и следа»*. Мабуть, неодноразово думав над цим і Кочер-га, він-бо вважав, що спокій та духовна рівновага — обов'язкові умови творчості, а де їх було шукати в роки громадянської війни?! І коли він звертався до постаті бунтаря Вагнера, то це свідчило, що можливість існуван-ня мистецтва в новому суспільстві принципово ним не заперечувалась.

* «Черниговское слово», 1907, № 91, 21.11.

Постать Вагнера виникла перед ним також закономір-но. Ідеї революційного перетворення мистецтва, вислов-лені Вагнером у книзі «Мистецтво і революція», його тво-ри як зразки нової опери, жадання оновлення й синтезу мистецтв, виявлені в усій діяльності композитора, привер-тали у ті роки посилену увагу. А. Луначарський пропагу-вав Бетховена й Вагнера як композиторів, найближчих до революційної доби, спроможних допомогти будівництву нового мистецтва. У далекому Житомирі Кочерга, мабуть, уважно читав російську пресу тих днів і не залишився байдужим до постаті німецького композитора. Коли зва-жити, що Кочерга постійно віддавав перевагу музиці тихій і гармонійній, звукам ніжним і спокійно мрійливим, та був переконаний, що краса промовляє до серця не га-ласом оркестру, а прозорою мелодією скрипки, сприйнят-тя ним постаті Вагнера набуває принципового значення. Ясна річ, що його він сприймає теж по-своєму, обираючи з Вагнерових творів найближчий собі за легендарною се-редньовічною романтикою та ідеями любові «Тангейзер».

Центром одноактівки Кочерги стає своєрідна мело-декламація Вагнера: відтворюючи провідні партії опери на роялі, композитор під музику переказує зміст «Тангейзера». Ця мелодекламація вставлена в рамку невеличкої драми, дія якої відбувається 19 травня 1849 року у місті Йєні. Дочка професора Ейслебена Вероніка має незаба-ром вийти заміж за радника юстиції Рамінгера, хоч лю-бить вона Ульріха Бішера, якого усі вважають бо він втік за кордон з Казенними грошима. З листом із Дрездена до професора приїздить інкогніто Ріхард Ваг-нер,— віддано наказ про його арешт, і композиторові тре-ба десь сховатись. Професор береться шукати коней, щоб відправити Вагнера в маєток свояка, де він буде в цілковитій безпеці.

Вагнер тим часом розповідає Вероніці про лицаря Тангейзера, якого перероджують відданість і вірність за-коханої дівчини. Розчулена Вероніка дає слово чекати коханого й відмовити радникові Рамінгеру. Аж ось і він сам приходить за останнім словом, приходить у ту хвили-ну, коли все вже готове до від'їзду Вагнера і наливо про-щальний келих на дорогу. Рамінгер пізнає Вагнера, хоче його затримати, та професор відправляє композитора у маєток, а Вероніка не випускає з кімнати Рамінгера. Обу-рений Веронікою, що вчинила ганебно для німецької дів-чини, радник Рамінгер відмовляється від неї, а роздрато-ваний професор виганяє Рамінгера з дому. І

вони за-лишаються вдвох, — старий, благородний професор і Вероніка, що не зрадить коханому.

Знову казка, до того ж всуміш із довжелезною деклама-цією? Так, проте на цей раз у казці звучать нові мелодії. Схвалення драматургом думок Вагнера про вільне мистецтво у вільній державі було ще, звичайно, цілком абстрактним, далеким од будь-якої спроби узагальнити, осмислити явища навколишньої дійсності. Між життям і духовним світом Кочерги по-старому стоїть незримий мур, що ніби говорить: «Ось поси моє, а ось поси твоє». З 1919 року, з часу встановлення Радянської влади, Кочерга, який був до того старшим ревизором Житомирської контрольної палати, переходить на «аналогічну службу» в місцевий відділ Робітничо-селянської інспекції (РСІ). Цей вираз «аналогічна служба», взятий з автобіографії Кочерги, дуже показовий. Він чесно служив суспільству до революції, він так само чесно служитиме після неї. Здавалося б, ніщо принципово і не змінилося у стосун-ках Кочерги з суспільством: як службовець, він вправно виконує свої обов'язки, і суспільство платить за це йому певну суму грошей, — на жаль, надто мало, щоби не ду-мати принаймні про завтрашній день. Та вдома письмен-ник вільний писати, як хоче, і жодних прав на його дум-ки суспільство не має, а він буде прислухатися до його потреб лише тоді, коли цього забажає.

Зовні усе йшло ніби по-старому: чиновник Кочерга, хоч тепер він звався службовцем Кочергою, так само ни-дів на службі, як і десять років тому. Революція буквально переорала землю, по якій він ходив, зрушила з місця де-сятки мільйонів людей, винесла одних на найвищий гребінь могутньої хвилі, а других затигла на дно. Які неймо-вірні, фантастичні біографії започаткувалися у ті дні, які вершини самозречення та низини егоїстичного зрадництва розкривались у вирі суспільної боротьби! І тільки будиночок Кочерги стояв непорушно, усі хвилі розбивалися перед його невисоким, провінційно банальним ґанком. У не-великих, заставлених прикрасами кімнатах жили ще образи минулих років—безтурботні бонівани, химерні бариньки, дотепно нудьгуюче інтелігентне товариство. І по-старому жили думки про дівчину-казку, дівчину-щас-тя, прекрасну і далеку, про почуття несподівані і сильні, як смерть, про нездійсненність мрій і недосяжність щастя, про чаклунів, що виконують веління долі.

Образи ці просилися під перо, фантазія митця продов-жувала працювати, і Кочерга, ніби починаючи усе спо-чатку, знову прагне встановити розірвані революцією зв'язки з глядачем.

Збережена в архіві Кочерги афіша, позначена 15 січ-ня 1922 року, закликала житомирців відвідати вечір ху-дожніх мініатюр у місцевому театрі. Вона обіцяла поз-найомити глядачів, поруч із «Рыцарем счастья» Гейера та арлекінадою Євреїнова «Веселая смерть», із п'єсою місцевого автора, ще ніде досі не виставленою, — «Зубная боль сатаны». Автором цієї одноактівки був названий І. А. Кочерга. Текст п'єси не дійшов до нас, та свідчення сучасників дають можливість з'ясувати, що це був матері-ал, який цілком склав першу дію майбутніх «Майстрів часу»: дореволюційний побут, чарівник Карфункель, зубний біль. В архіві Кочерги залишився, проте, твір 1923 року. Це сценарій для кінофільму «Четыре песни скрипки». Продовжуючи дорогу йому тему сильної, як смерть, любові, Кочерга, як і завжди, прибирає своїх ге-роїв у модні плаття свого часу. У сценарії «Чотири пісні скрипки» дія відбувається в розкішних палацах і номерах курортних фешенебельних готелів; князівська сваволя стає причиною загибелі прекрасної дівчини, а помста за неї — рушієм сюжету. Мелодраматичні сцени змінюють одна одну, сильна, як смерть, любов саможертвно гине.

Чернетка кіносценарію Кочерги свідчить, що він зали-шив працю над ним, мабуть, не покладаючи надій на його успіх.

Однак тему великої трагічної любові було розвинено в п'єсі, над якою Кочерга працював у той час і яку надру-ковано в 3-му томі його творів, — «Выкуп» («Свадебная поездка Маруси»), 1924 року. Обличчя заздрісної жорсто-кої долі, що вперше було визирнуло крізь серпанок «Жен-щины без лица», виразно проглядає у «Выкупе» — усі

злі передчуття й передбачення героїв збуваються, за спробу затримати у своїх руках прекрасну дівчину-щастя герої платять життям. Настрій похмурого фаталізму панує в цьому сучасному варіанті казки про Золушку, хоч і не можна відмовити цій казці ні в психологічних тонкощах, ні в поетичності.

Казкові мотиви у «Выкупе» подані мистецьки оброблено і широко психологічно; п'єса, власне, ніби й не має вже ні вигляду казки, ні безпосередніх зв'язків із нею. На перший погляд, це психологічна драма напівсалонного походження. Зроблена вона майстерно та ефектно, із знанням справи і вмінням використовувати засоби індивідуалізації образів. Правда, ця індивідуалізація пере-важно однолінійна, вона йде шляхом надання героєм цілком усталених рис характеру. Молодий радник Сухотін представлений виразом «ще рано», він його повторює в усіх ситуаціях і більших функцій, власне, не має. Художник Невструєв, навпаки, вважає, що однаково «вже пізно», і тому не варто нікуди поспішати. Доктор Шалюмо примирює обох своїм життєрадісним скепсисом. Член су-ду Боричевський наділений здатністю відчувати найтонші аромати, князь Кемський — розумінням фатальних віщу-вань долі, сенатор Галімський — тугою за померлою доч-кою. Усі троє старих, крім того, завзяті аматори музики, що збираються у сенатора на музичні вечори. Легковаж-на пані Шара Орехова, так само як і Ніна Кияшко, акт-риса кафешантанів, показані як жінки, захоплені провін-ціальним донжуаном Мальвановим, хоча Шара прощає йому усі зради, а Кияшко пророкує розплату за них.

У цьому середовищі людей, що не мають турбуватися про кусень хліба чи добробут родини, живуть герої каз-ки — Мальванов і Маруся.

Мальванов, цей, за свідченням нудного нареченого Марусі Любушина, «гнусний крысолов, уже немолодой и вдобавок больной», життя якого йде на «дикие кутежи, на интриги с женщинами, на всякие безумства», збирає-ть-ся їхати лікуватись до Єгипту. Весела компанія, що проводить Мальванова, говорить про жінок, долю й ща-стя. Мальванов хоче відібрати у долі усі борги, які вона йому не сплатила у важкі роки молодості. Він вірить у щастя і впевнений, що зуміє побачити його там, де інші пройдуть не озирнувшись.

Тут же, на вокзалі, Мальванов за кілька хвилин до від'їзду помічає Марусю Галімську, некрасиво одягнену дівчину, над якою усі сміються. «Це — щастя!» — вирішує він і, симулюючи сердечний приступ, залишається в місті.

Маруся здається усім і невихованою, і некрасивою. Батько її сумує за талановитою старшою дочкою, що не-сподівано померла, для нього Маруся — «глупый гусенок с красными лапками». Наречений Марусі Любушин, з яким вона давно товаришує, соромиться її ніжності, її безпо-середності, її некрасивого одягу, — на жаль, дівчина росла без матері і не здобула належного виховання. Міщан-ська бундючність, суєтність щоразу відштовхує Любуши-на од Марусі; він забороняє їй їхати на бал до Маль-ванова. І коли Маруся сидить в куточку темного залу, до неї приїздить Мальванов і просить химерну дівчи-ну — щастя — приїхати до нього. Він бачить її ніжною і вродливою. Він змінює некрасиву зачіску Марусі, зрізає з її плаття мотлох манірних прикрас — і вона бачить в дзеркалі іншу дівчину. Мальванов захоплений: «Вы види-те теперь, как обманывали вас те, кто уверял вас, что вы замарашка, что вы некрасивы, что вы глупый гусенок с красными лапками. Да, гусенок, который стал уже ле-бедем. Смотрите же, как прекрасны эти чудесные руки, как сияют эти глаза, как смеются милые губы. Идемте же,, идемте со мною туда, где сияют огни, где звенит упоительный вальс, где каждый увидит, что вы прекрасны, моя милая девочка — Счастье!»

Та дівчина-щастя має в собі, як каже князь Кемськищ щось фатальне, її очі віщують лихо, а з приводу подібних брів німці кажуть, що з них вилітає метелик і вбиває лю-дину...

Маруся, від якої відмовився обурений Любушин, стає дружиною Мальванова. Гіркий розпач охоплює її батька, сумують вільні кавалери Невструєв та Сухотін, — усі рап-том

побачили, яка прекрасна ця дівчина і як несправедливі вони були до неї. Гомінка компанія, що проводить у весільну подорож Марусю і Мальванова, бажає їм щастя. Та, крім щастя, є неминучість фатуму. Поїзд, в якому від'їхав Мальванов, вирвавши з рук долі дівчину-щастя, розбивається внаслідок аварії, і він гине. А Маруся повертається живою. Її викликали з дороги телеграмою, бо Любушин застрелився, збагнувши, кого втратив. Резюмуючи події, Сухотін каже: «Да, он бросился под колеса судьбы, чтобы спасти Марусю. Теперь, когда я припоминаю все происшедшее, я вижу, как судьба влекла ее к пропасти. Чтобы ее спасти, нужен был выкуп, и он его заплатил». Любушин заплатив життям за порятунок Марусі, й доля прийняла цей викуп, Мальванов вважав, що врятував у долі щастя, — і загинув...

«Выкуп», не дивлячись на одяг психологічної драми та побутову достовірність деталей, — казка. Казка про По-пелюшку, що стала принцесою, про гидке сіре каченя, яке перетворилося на білого лебедя. Щаслива, здавалося б, казка закінчується смертю обох лицарів, а принцеса залишається самотньою, схилившись перед невідомим їй присудом долі. Куди піде фатальна дівчина-щастя і чи буде хтось із нею справді щасливий?

«Выкуп» певним чином завершив великий період діяльності Кочерги. За 20 років, що минули від появи в чернігівських газетах перших рецензій Кочерги — і до «Выкупа», відбулися великі зміни і в суспільному побуті, і в мисленні Кочерги. Власне, двадцятиліття — 1904—1924 роки — слід розглядати як процес формування Кочерги-драматурга, як роки його нелегких і суперечливих шукань свого шляху в літературі.

Кочерга (Кочергін) шукав свого місця в російській літературі, культура, на якій він зростав, була російською культурою. Родинні зв'язки, гімназія та університет з російською мовою навчання, багаторічна служба в чиновницькому апараті, що був русифікований на всі 100 процентів, — усе робило для Кочерги єдиною можливою і природною російську мову, рідною — російську літературу. Будь-які національні проблеми, пов'язані із долею України, що дуже жваво обговорювались в тому ж Чернігові та, менше, в Житомирі, не зачіпали його як драматурга. Тільки в «Цитате» зустрічаємо згадку про національну приналежність героя: вчений атестується Поліксеною як «впертий хохол». Та ще в «Охоте на единорога» петербурзький бюрократ Кисляев, розчулений спогадами про «велике місто» Ніжин, в якому промайнула його молодість, згадував: «Еще недавно, лет тридцать назад, там был дом Дзюбы — ну конечно же, удивляюсь, как вы не помните! У этого Дзюбы было целых пять прехорошеньких дочек! Так их и звали: «Дзюбочки»! Только в Нежине и бы-вают такие Дзюбочки!.. А как она, разбойница, пела!.. Как это, да: «В чарах кохання, мое дивованье хочу», — а, чорт, разве теперь вспомнишь!..»

Наполегливе бажання Кочерги знайти собі місце в російській драматургії, вийти на сцени російських театрів було роковане на невдачу. Ось де важке слово «фатальний» саме проситься в рядок! І фатальність ця випливала з неповторного сплетіння обставин, що були сильніші за Кочергу й тримали його в полоні. Найміцнішою ланкою тут було, мабуть, аполітичне, обивательське, чиновницьке середовище, в якому Кочерга провів молоді і зрілі роки свого життя. Він розумів його нікчемність і протиставляв йому романтичних героїв, котрі неминуче опинялися знову-таки в світі обивателів, співіснували з ними і навіть заслуговували на їхню любов. Обивателі, духовне міщанство усіх часів завжди любило на сцені «красиве життя» і пікантні анекдоти. Кочерга прагнув вирватись за межі цих смаків і водночас — служив їм у своїх п'єсах. Успіх подібних вистав, навіть на тогочасній російській сцені, міг бути тільки сенсаційно випадковим, як це і було з «Девушкой с мышкой»: поетична порнографія виявилась новою на фоні примітивної розбещеності кафешантанів. Російський обиватель мав тоді чи-мало визнаних майстрів міщанського «драморобства» — В. Ришкова, А. Косоротова, І. Сургучова, Л. Урванцева та іже з ними. Конкурувати з цим легіоном енергійних, активних драмописців, що мали неабиякий нюх на моду і скандал, знали, що треба глядачеві сьогодні, а що — завтра, добре володіли технікою сценічних ефектів і неухильно пробивали собі шлях на сцену, Кочерга не міг.

Для настирливого просування п'єс на сцені театріз йому бракувало енергії і завзятої самовпевненості. Самі ж по собі його п'єси літературної цінності не мали. Од наївно-школярської «Песни в бокале» і до професійно міцного «Выкупа», звичайно, пройшло чимало років. За цей час Кочерга навчився незрівняно краще будувати сюжет, ущільнювати дію, використовувати засоби реалістичної драми. Та безсумнівний прогрес в опануванні технікою драматургії не поєднувався із помітним прогресом у суспільному мисленні Кочерги.

Й.-В. Гете, який був незмінним авторитетом і порадником для Кочерги, свого часу говорив: «Коли хочеш співати, то деякі звуки відразу звучать природно і легко, інші ж спочатку здаються надзвичайно важкими; та для того, щоб стати співцем, слід подолати ці труднощі й оволодіти усіма звуками. Так само мається справа і з поетом: доки він висловлює свої небагаті суб'єктивні відчуття, його ще не можна назвати поетом, коли ж він здатний оволодіти усім світом і знайти для нього вираз,— тоді він стає поетом. І тоді він невичерпний і може бути вічно новим, у той час як суб'єктивна натура швидко висловлює те небагате, що в неї закладено всередині, й гине, впадаючи в манірність»*.

* Эккерман, Разговоры с Гете в последние годы его жизни, М., «Academia», 1934, стор. 291.

Кочерга був з натури суб'єктивним письменником. У перших своїх п'єсах він висловив деякі досить усталені думки про життя і людину (людина — іграшка подій та випадковостей, над хаосом випадковостей панує доля і т. ін.). Романтично-сентиментальна манірність, відчутна вже у «Песне в бокале», спокушала його неодноразово. Загроза письменницької смерті без народження на протязі десятиліть стояла перед Кочергою як реальне сьогодні і завтра; його внутрішнє «я» збагачувалось дуже повільно.

Разом з тим, написані під безсумнівним впливом обивательської драматургії, п'єси Кочерги не вкладалися в її рамки. В них залишалися свої незмінні теми і образи, своя життєва філософія, що не зводилася до плоских іс-тин міщанського мислення і навіть була їм внутрішньо ворожа. Сам Кочерга силою своєї безмежної закоханості у світ краси і мистецтва стійко протидівав спробам затягнути його у твань міщанського побутування.

Для неполегливого відстоювання духовної незалежності на протязі років потрібні неабиякі сили психологічного опору і непорушна віра у своє покликання. Пересічна натура давно б розгубила зернятка обдарування у тому інертному оточенні, яке знав Кочерга. Незвична стійкість його, несхитність у якихось дуже істотних позиціях свідчили про значні потенції цього письменника, про його здатність до розвитку і збагачення.

Доброзичливе ставлення до людини, віра в її поетичну душу і благородне серце, заперечення меркантилізму й будь-яких розрахунків у сфері почуттів, гімн ніжній силі жінки й уславлення жіночого начала в житті,— ці постійні поетичні ідеї Кочерги були тим плідним ґрунтом, в якому жили зерна гуманізму великої російської літератури. З них треба було зняти оболонку обивательщини, щоб вони проросли і дали плоди. Сам Кочерга це зробити не міг. Йому мав прийти на допомогу час або друг. Друзів у Кочерги, по суті, майже не було, не трапилося в його житті і людини, що енергійно б розчистила намул побутових незгод і полохливих упереджень, в якому він жив. М. Горький витяг з Сибіру Вс. Іванова, А. Луначар-ський знайшов на Кавказі і викликав у Москву Б. Рома-шова. Кочерзі не пощастило, він нікого не зустрів у ті роки.

Роль старшого товариша, друга виконав у його житті саме час. Він чимало змінив навколо Кочерги, він скеру-вав на нові шляхи і його творчість.

РОЗДІЛ II

П'ЄСИ НА ІСТОРИЧНІ ТЕМИ „НАТУРА І КУЛЬТУРА”. „МАРКО В ПЕКЛІ”

Пісочний годинник — символ всевладного часу — по праву займав панівне місце в романтичній фо-токомпозиції Кочерги. Драматург визнавав всемогутню владу часу і схилявся перед нею, він бачив, як в течії ча-су змінювалось офарблення явищ і фактів, як людина даремно намагалась підпорядкувати собі час, хоч вияв-лялась рабою його законів.

Так, час — цей великий двигун життя — робив своє діло. В казанах алхіміка часу кипіла багатомільйонна Росія; під тиском нечуваних випробувань народжувався той сплав людяності і непримиренності, зухвалої актив-ності і самопожертви, вузької прямолінійності та широко-го інтернаціоналізму, що складатиме особливості психо-логії героя 20-х — початку 30-х років. Цей герой був не тільки багатограним, він був багатонаціональним і влад-но ніс із собою високий пафос національного пробуджен-ня колись уярмлених людей.

Зрушена з місця революцією, багатомільйонна маса народів колишньої Російської імперії бралася по-справж-ньому до будівництва нової національної культури. Крізь намул десятиліть і століть русифікації пробивалися па-ростки нового національного життя і побуту. Це були ще тільки паростки — і слабкі, і незагаріовані, в догляді їх були неминучі і помилки, і невірні кроки: надто вже складним бувало переплетіння обставин, химерне поєднан-ня старого — доброго і поганого, нового — доброго і по-ганого, нового у формі старого і старого під маскою нового. І все-таки лєнінська ідея національної рівноправ-ності і побудови радянського суспільства як спілки рів-них народів давала свої плоди.

Україна, якій століття послідовної і неухильної руси-фікації принесли непоправні, невідшкодовні втрати, зна-ходилась в особливо складному становищі. Життя україн-ців, росіян та євреїв переплелось тут такими складними, намертво зав'язаними вузлами, що розмежувати його час?го фізично неможливо. Демократична російська куль-тура, освячена кров'ю борців проти царизму, була світочем правди, російська мова для багатьох відкривала вік-но і в Європу. З другого боку, традиції російської реак-ційної обивательської культури, особливо в містах, залишались дуже міцними і впливали на навколишнє середовище виразно негативно, викликаючи тим недо-віру до зусиль Радянської влади і політики партії. Ве-ликодержавний шовінізм і антисемітизм становили ціл-ком реальну силу, яка щоденно виявляла себе в побуті, силу, в своїй сукупності іноді значнішу, ніж осередки нового інтернаціонального побуту.

Загальна хвиля національної культури України йшла на піднесення, даючи бій великодержавникам, антисемітам і націоналістам. І знову повторимо — великої ж сили бу-ла ця, піднята землетрусом революції, хвиля, коли вона зрушила з місця і понесла за собою навіть таку далеку од української культури людину, якою був раніше Ко-черга!

Показова типовість цього випадку особливо важлива. Кочерга ж бо, за своїм характером і уподобанням, був до революції людиною національно несвідомою, яка спри-ймала російську культуру як єдино можливу. Починаючи з 1914 року, Кочерга жив у такому своєрідному місті, як Житомир, де національна мішанина спроможна була ча-сом тільки роздратувати і викликати нехоть до подібних проблем. Особисте оточення Кочерги, здавалося, також не сприяло пробудженню національних інтересів. А тим часом вже з 1923 року він пробує писати українською мо-вою. Драматург сам ставить цю дату в автобіографії, і вона викликає довір'я, бо, скажімо, на одному з рукопис-них планів сценарію «Четыре песни скрипки», датованому жовтнем 1923 року, на звороті листка написано україн-ською мовою: «Дія перша. Велика кімната...» Отже, з 1923 року Кочерга або перекладав, або писав українською мо-вою. Рішення це, мабуть, було прийнято досить вільно і свідомо, без жодного прямого тиску постанов чи обста-вин.

Українізація апарату тільки-но починалась, абсолютна більшість газет на Україні ще видавалася російською мовою, і житомирську газету «Волинський пролетарий» зукраїнізовано тільки у серпні 1924 року, коли вона по-чала виходити під назвою «Радянська Волинь».

Новий час і його палка ненависть до обивательщини в усіх її формах, в тому числі і в формах політичної, ідейної нейтральності, зафіксованої у безсмертному виразі: «Моя хата скраю», поступово змінювали Кочергу. Вони пробуджували в ньому громадянина, а відчуття громадянської активності нерозривно зв'язане із національною свідомістю, з повагою до національної культури і мови рідного народу. Ясна річ, процес цей був повільний і поступовий, в ньому не було ні надмірної покvapливості, ні палкого ентузіазму. Якості ці лежали поза межами характеру Кочерги, — та й минав йому в 1923 році вже сорок другий рік. Духовно оновитись у такі роки тяжко, а для багатьох — просто неможливо. Кочерзі було, ма-буть, неймовірно важко, все усталилось в його житті і душі, усе ніби міцно прикипіло до свого місця, а відри-вати доводилось з кров'ю. Людині, яка раніше мала український театр за вузько етнографічний, а в його драматургії бачила найчастіше незугарні спроби, позначені примітивністю смаків некультурних людей, і визнавала тільки силу акторських талантів, — цій людині треба було багато читати і ще більше думати. Од скількох упереджень — свідомих і не свідомих — довелося відмовитись Кочерзі перше, ніж «без-дарний малоросійський театр» перетворився для нього в театр український, над долею якого варто думати і для якого варто писати!..

Життя поступово, а часом і жорстоко повертало його до себе.

Певну роль в цьому, мабуть, зіграла робота Кочерги в Робітничо-селянській інспекції (РСІ), що була покли-кана стояти на сторожі інтересів нового суспільства. Розгляд скарг та численні розслідування давали в руки Ко-черзі вдячний матеріал для пізнання життя, — матеріал тим цікавіший, що тут, як в суді, полуда окозамилування, наївної демагогії, крутійств та брехні відкидалася геть. Дослідження життя в його найменш привабливому вигляді не зробило Кочергу ні песимістом, ні тверезим реаліс-том, він залишився тим самим романтиком, яким і був. Проте можна висловити думку, що спостереження чесних і наполегливих зусиль РСІ підтримати демократичну за-конність, насадити її основи в масах, здеморалізованих роками беззаконня й військового свавілля, не могло не викликати у Кочерги поваги до Радянської влади.

Про одну із таких справ виразно комедійного офарб-лення розповів сам Кочерга у статті «Бувальщина» в Самчинцях», підписаній улюбленим псевдонімом «Карфункель»*. Історія ця, напіванекдотичного характеру й не без «ізіюминки», могла б стати за основу дотепного водевіля.

* Карфункель, «Бувальщина» в Самчинцях», — «Радянська Волинь», 1925, № 135, 18.VI.

«...Почалася ця історія від псаломщика. Одного вечо-ра трапилось так, що псаломщик кудись поїхав, і зараз же до псаломщиці з'явився шановний ієрей «отець» Недольський. Що там проміж них творилось, точно не відо-мо. Тільки на другий день добродійна псалмщиця подала до сільради письмову заяву, що святий отець хотів її згвалтувати й приступив уже до підготовки цього... але вона не злякалась та вигнала не в міру палкого попа за двері, замкнулась на гак і лягла спати. Але не задоволь-няючись цією тимчасовою перемогою, мудра псаломщиця просить сільраду «вжити заходів припинення» майбутніх змагань гарячого попа на її честь, тим більш, що вона є вагітною на 6-му місяці...»

Голова сільради вирішив вжити негайних заходів. Для цього, домовившись заздалегідь із цнотливою псаломщи-цею, голова сільради та секретар влаштували засідку і спіймали попа «на гарячому», заради чого псаломщиця не посоромилась оголитись. «Після цього голова й секретар постановили попові аж три ультиматуми (вимоги) на вибір: або 1) обрізати бороду і волосся, обмстити голову дьогтем та передати справу

до суду (виходить, і дьогтем, і до суду); або 2) вселюдно покаятись у церкві в своїх безсоромних при-годах; або, нарешті, 3) негайно уплатити ображеному псаломщику 50 крб., 5 пуд. жита та ще засіяти псалом-щикові озимину.

Перші два ультиматуми попу не вподобались, дьоготь і стрижку він відхилив, а на «компенсацію» псаломщика погодився, причому суворий голова (сам пише) дав «чес-не слово» не розглашати цієї okazji, після чого задоволе-ний піп післав, мабуть, не менш радого псаломщика за горілкою.

Далі історія набула такого характеру, про який Гоголь колись сказав: «Чепуха совершенная делается на свете». Піп заявив з амвона, що не він когось згвалтував, «справді ж його самого згвалтували голова й секретар сільради. Селяни зчинили страшенний галас, релігійна громада почала загрожувати голові, що він відповідатиме за перевищення влади, псаломщик повернув попові роз-писку на 50 крб.,— словом, заварилась каша і врешті справа дійшла до ГубРСІ, а мабуть, дійде до прокурора».

«Совершенная чепуха» просилася у побутову комедію-водевіль, і можна бути певними, що в голові Кочерги вже снувалися хитромудрі, на зразок гоголівських, сцени бурхливих пригод палкого попа та цнотливої псаломщиці. Так, але куди ж діти голову сільради та секретаря — представників Радянської влади на селі? Адже їх етичні мірила виявились не вищими за попівські, спосіб пока-рання злодія — на рівні XVIII ст., а уявлення про демо-кратію та її основи — біля нуля. Ні, водевіль з такими героями неможливий... Не поступаючись нічим з улюбле-них ідей, казкових лейтмотивів та романтичних образів, Кочерга шукає можливих точок дотику із потребами жит-тя. Він не стає кар'єристом, в пізнішому листі до В. Василька він слушно напише: «...я не приховую своїх думок і не пишу по-казанному, а тільки тоді берусь до сюжету, коли він мене захоплює»*

* Лист Кочерги до В. Василька від 13.IX 1928 р., фонди Державного музею театального, музичного та кіномистецтва УРСР, № 6470. (Далі позначаємо скорочено: фонди ДМТМК).

Кочерга хотів не пристосуватись до радянських ідей, а зрозуміти їх, прагнув знайти в них щось близьке своїм уявленням і симпатіям, йому треба було увійти в мислен-ня нового глядача, уявити, що може бути для нього ці-кавим. Адже він був з покликання драматургом, і не міг жити без театру і акторів, а для того, щоб мати, їх, треба було виконувати, як тоді казали, «соціальне замовлен-ня». Подана в Харків до реперткому п'єса «Выкуп» була відхилена, бо не відповідала соціальному замовленню ча-су. З приводу другої російської п'єси «Женщина без лица» колишній співробітник Кочерги В. Кандур повідомляв результати її читання членами реперткому: «...Относи-тельно «Женщины», то как будто эта пьеса слабее, чем две другие, считая, что в ней чрезмерно много мистики»*.

* Лист В. Кандура до Кочерги від 13.IV 1926 р., фонд ЮЗІ

Опанувати уявленнями і настроями глядача, естетич-но зрозуміти й перетворити в художніх формах віяння сучасності — це завдання стояло перед Кочергою як го-ловне. І він щасливо здійснює його у своїй першій українській п'єсі «Фея гіркого мигдалю», написаній 1925 і поставленій на початку 1926 року.

1925—1926 роки були зламними для Кочерги. Після довгого часу мовчання, розгубленості, руху навромацки і в зачарованому колі старих тем він нарешті знаходить шлях, який має вивести його на театральну сцену. Шлях цей—п'єса, казка на історичному матеріалі. Саме так він починав,— адже першою в списку його творів стоїть «Песня в бокале». Дожовтневий обиватель був далекий од серйозності казкових мотивів Кочерги. А з другого бо-ку — сам автор був неспроможний розв'язати ці мотиви з точки зору прогресивних віянь часу. Пройшло 15 років, змінився глядач та його вимоги, змінився і сам Кочерга. Новий театр і новий глядач спроможні були серйозніше сприймати романтичну мудрість казки. Кочерга ж, в свою чергу, приходив тепер у театр

з матеріалом, незрівнянно ближчим людям, що сиділи в залі. Не умовно романтична Німеччина XV століття, а Україна XIX століття. Не казкові духи, а психологічно ясні характери. Не фейерверки красивостей досить безбарвної в автора російської мови, а дотепна, розумно прикрашена місцевими полонізмами українська мова, якою розмовляло дрібне панство Ніжина на початку XIX століття. В цій мові часом бриніли русизми, та їх, зрештою, можна було виправдати і героям, і авторіві.

«Фея гіркого мигдалю» не сприймається як власне історична п'єса, хоч автор її називав себе в ці роки «історичним» драматургом. В ній нема історичних осіб, суспільно-важливі конфлікти епохи накреслено цілком по-верхово і розв'язано із тою мірою щасливої вичерпано-сті, яка робить їх несерйозними.

М. Горький писав в 20-і роки одному з драматургів: «Историческими» называются литературные произведения, в которых действуют люди, известные истории, ее активное начало. В пьесе Вашей действуют обыватели — балласт истории»*

* Лист М. Горького до А. Фролова від 20.VIII 1929 р.—«Театр», 1954, № 11, стор. 61.

У «Феї гіркого мигдалю» діяв той самий «балласт історії» — обиватель, хоч і змальований із доброзичливою усмішкою. Ось чому слід погодитись із критикою, яка вважає, що ні «Песню в бокале», ні «Фею гіркого мигдалю», не можна ще назвати історичними ні за добром матеріалу, ні за методом його освітлення». Чи не найглибше відчув специфіку історичної теми в п'єсах Кочерги С. Щупак, який, оперуючи вже досвідом «Феї гіркого мигдалю», і наступних — «Алмазного жорна» та «Свічкиного весілля», писав: «Не історичний процес і не історичні концепції загалом цікавлять цього драматурга. Історичний матеріал має для нього службовий характер: у ньому він шукає сюжет, через який можна було б символічно відтворити яку-небудь ідеальну думку, який-небудь ідеальний образ». Та, не будучи історичною п'єсою, «Фея гіркого мигдалю» несла в собі багато примет старанно вивченої й майстерно відтвореної старовини. Побут маленького міста Ніжина, дотепно, виразно схарактеризовані образи студента Цвіркуна, канцеляриста Крякви, старого козацького пксаря Дзюби, його пихатої дружини, Уродженої Брадолесової (це вимовлялось обов'язково в ніс!) та апетитних дочок Клавочки і Нюточки, — все це написано талановитою рукою, цікаво, оригінально, з вигадкою й відчуттям характеру в мові та вчинках. Майстерність в змалюванні «фону» — хоча який же це фон? — адже це просто картини життя, поза якими нічого нема, — моя майстерність, виявлена Кочергою ще в «Песні в бокалі» і удосконалена в наступних п'єсах, стала в «Феї гіркого мигдалю» особливо виразною. Саме цей живий, багатобарвний, кумедний світ становить в п'єсі найбільший інтерес, в зображенні його відчувається природна для Кочерги водевільна, опереткова легкість і грація, позбавлені, проте, пошлості та порнографічних натяків, характерних для часів «Девушки с мышкой». В ситуаціях напівкомедійних, але фарбах романтичних, показані головні герої п'єси — граф Бжостовський та вихованка писаря Дзюби — панночка Леся. В цій головній сюжетній лінії улюблений і постійний для Кочерги мотив гонитви за химерною дівчиною-щастям, зведений, відповідно до загального комедійного фону, до побутово вірогідної історії...

* М. К а л и н ч е н к о, Змалювання народу в історичних драмах. Кочерги. — Дніпропетровський державний університет, Наукові записки, т. 60, 1960, X., стор. 33.

** С. Щ у п а к, Іван Кочерга. — «Комуніст», 1935, № 242, 20.X.

Молодого, неодруженого і, звичайно, прекрасного графа Бжостовського переслідують пахощі і смак незвичайного печива, яке він колись їв в дитинстві на Україні, на землі своєї матері — українки. Граф дає слово одружитися з дівчиною, яка почастує його цим печивом, він впевнений, що вона буде прекрасною. Захоплений ніжною красою Лесі, яку він побачив у цукерні, граф допитується, чи вміє вона пекти солодке, печиво. Та дівчина, обурена зухвалістю графових друзів, категорично заперече — вона не вміє робити печиво, вона взагалі не любить солодкого й навіть каву п'є без цукру.

Поява чудернацького графа з його дивним бажанням викликає небувалу метушню в містечку. Усі панночки та їх батьки кинулися частувати графа десятками хитро-мудрих печив, тортів, марципанів, спеціально було роз-шукано рецепт славнозвісного печива «Дівочий поцілунок», — та все надаремно. Граф мріє про чудесну дівчину — фею гіркого мигдалю, якої, проте, ніде нема. І тільки тоді, коли граф вже зібрався від'їжджати, з'яв-ляється посланець феї — писар Дзюба, що передає графу коробку з гірким мигдалем. Збуджений граф поспішає до Лесі.

Зустріч ця потрібна Лесі для того, щоб врятувати крі-паків, яких управитель Бжостовського продає у неволю в Оренбурзькі степи. Нагодувавши графа селянськими булками, що, як виявляється, й були тим таємничим печи-вом, якого жадав граф, та гнівно вичитавши йому за про-даж кріпаків, Леся остаточно завойовує графське серце. Граф вдячний дівчині і за гірку правду, і за солодку надію — бути з нею завжди. Антитеза гіркою — правди, честі,—і солодкого—життєвих нерозбірливих радощів,— розкрита в русі сюжету, приводить до висновку: гіркі, але необхідні для честі й совісті вчинки перетворюють саму цю гіркоту в солодке, у приємне відчуття задоволеної справедливості... У «Феї гіркою мигдалю», якою Кочерга Еперше виходив на українську сцену й розкривався як драматург, виявились риси, сприйняті потім критикою як постійні для його таланту: схильність до постановки мо-рально-філософських проблем, хоча й неглибоких, та лю-дяних, поетичність мислення, наявність двох (і більше) пар закоханих, з яких одна —лірико-романтична, серйоз-на, друга — водевільно-побутова, майстерність характе-ристик другорядних осіб. В його п'єсах, як присмак в їжі, завжди залишається щось від казки, красивої вигадки. У «Выкупе» — це аромат андерсенівської казки про гидке каченя, у «Феї гіркою мигдалю» — недвозначний перегук із Попелюшкою.

Цікаво, що «Фея гіркою мигдалю» була задумана майже як казкова п'єса з прологом, в якому сім фей аро-матів (гвоздики, ваніліну, мигдалю та ін.) простягали ру-ки до графа Бжостовського, а він поривався до феї Пше-ниці, що тікала від нього.

Зрештою, дві стихії були природні й органічні для об-дарування Кочерги: стихія романтичної казки й веселого водевіля, вони то спліталися разом, то розходились. Спле-лися вони і в «Феї гіркою мигдалю» — романтичні граф та Леся й водевільні Цвіркун, Кряква, Клавочка, Нютч-ка та ін. Простота цього поєднання саме в «Феї гіркою мигдалю», ненав'язлива послідовність образного розкрит-тя моральної проблематики, відносна природність роз-в'язки,— все це становить актив п'єси. Відчуваєш наїв-ність дифірамбів Лесі на адресу селянського хліба, по-сміхаєшся гарячим промовам графа про його любов до України, та не можеш не піддатись чарам доброзичливої лагідності п'єси, барвистій дотепності її сцен.

Оцінюючи позитивно «Фею гіркою мигдалю», Ю. Смо-лич писав: «Якщо навіть приймати зміст п'єси за «чисту монету», то й тоді не позбавлений він глибоких соціаль-них ідей. Сама концепція задуму в легкому й оригіналь-ному сюжеті, в цікавій і веселій формі,—пересякнута вже їдкою соціальною сатирою. Побут графський, міщанське буття, майстерно опероване в п'єсі, і дають вони яскраве соціальне тло старих часів. Видержані, портретно зма-льовані типи й характери довершують загальну досконалість твору»*

* Ю. С м о л и ч, «Фея гіркою мигдалю», — «Культура і побут», 1926, № 40, З.Х.

Безсумнівну — на терезах гуманізму — вагу людяної доброти, доброзичливої лагідності та незлого усміху, якими сповнена п'єса, критика 20-х років майже безза-стережно відносила до пасиву п'єси. Критика мислила в категоріях класової боротьби, а з цієї точки зору добро-зичливість тону «Феї гіркою мигдалю» здавалася дивною. М. Христовий, визнаючи «серйозне» літературне значення твору, зазначав, що «ідеологічна вартість п'єси невелика».

Одеський рецензент писав, що «идеализация графа Бжостовского, кутилы и «сердцееда», духовно перерождающегося под влиянием прекрасной фен, то бишь

девуш-ки из народа, сироты Леси, отдаёт запоздалой романти-кой»*. Дніпропетровський критик зазначав, що «история с продажей крепостных крестьян, которых патетическим монологом спасает в последнем акте «Фея горького миндаля», совершенно не вяжется с общим легким и шутили-вым тоном пьесы. Если автор хотел этим финалом при-дать ей социальный характер, то и в этом отношении он не достиг цели, потому что такой конец звучит фальши-во»**. Патетика фіналу викликала заперечення і у київ-ського критика, що сприймав її як «ідеологічний» додаток до легкої комедії: «І хоч би якою глибокою ідео-логією були перейняті слова звичайної української дівчини Лесі,— ніхто не повірить, що вона 1809 року могла пророкувати революцію»***.

* А л ь ц е с т, «Фея горького миндаля» И. Кочерги. — «Вечерние известия», Одесса, 1926, № 1036, 20.X.

** М. Д-в. «Фея горького миндаля». — «Звезда», Днепропетровск, 1927, №8, 11.1.

*** Григорий К., 1-й український пересувний театр. — «Пролет-тарська правда», 1928, № 17, 20.1.

Усі критики одноголосно вважали, що найцікавіше в «Феї гіркого мигдалю» не соціальні ідеї та тенденції, що справляють враження сторонніх, неорганічних для твору, а дотепно змальований давній побут і комедійна плута-нина ситуацій.

Постановник п'єси в Одеській держдрамі М. Тінський розглядав її як «сміливу спробу» відтворення української пасторалі. Відповідно до цього художник Ю. Павлович та композитор Ю. Губарев всіляко посилювали елемент стилізації в оформленні вистави та костюмах героїв. Гля-дачеві відкривалася декорація, збудована у формі вели-кого годинника — курантів. Усі дійові особи були фігур-ками в нішах годинника. Звучала музика, фігурки руха-лись, танцювали менует. Після цього починалася дія. Закінчення вистави повторювало початок, під музику герої ставали на свої місця і застигали нерухомими фі-гурками. Йшла завіса.

У виставі було чимало музичних номерів (дует Дзюби та його дружини, Клавочки і Нюточки, соло Лесі та ін.), які наближали її до водевіля. Комедійні сцени вистави, в яких брали участь такі характерні актори, як Л. Маці-євська (дружина Дзюби) та І. Ковалевський (Дзюба), викликали схвалення жвавим темпом та природністю ха-рактерів. Лірична ж пара — Леся (К. Осмяловська) та Бжостовський (Ю. Шумський) була в гіршому станови-щі,— Ю. Шумський не міг повірити в свого героя. Під-креслена стилізація унаочнила зв'язки «Феї гіркого миг-далю» із давно відомими і ніби забутими вже п'єсами російського театру, про що одеський критик писав: «...п'єса Кочерги сильно напминает стилизованные под старину вещи Юрия Беляева и Ауслендера». Звичайно, твори Ю. Беляева та С. Ауслендера були добре відомі Кочерзі. З Ю. Беляєвим він особисто познайомився 1910 року, коли той, внаслідок автомобільної аварії, два Дні жив у Чернігові. Беляєв для Кочерги був «баловень успеха, утонченный лакомка театра». З приводу його по-пулярної тоді п'єси «Псиша» Кочерга писав:

«...Такова схема этой пьесы, в которой страсти и ха-рактеры так умышленно обесцвечены, а драматические узлы завязаны легко и приятно,— их не нужно рассекать мечом, — достаточно потянуть за веревочку... Да, в этой комедии сахарных куколок, в этой патетической пастора-ли чарует неподдельная поэзия театра, трогает нежная ласка, с которой поэт касается сложной «души актретки»*.

* И. А. К., «Псиша», пьеса в 4 д. Ю. Беляева.—«Черниговское слово», 1912, № 1570, 11.V.

І коли критика в зв'язку із «Феєю гіркого мигдалю» згадала Ю. Беляєва, то не тому, що п'єса Кочерги мала якісь суттєві збіги із творами його попередника (харак-терна подібність була тільки між постаттю поміщика, аматора кріпацького театру «Псиши» та образом тако-го ж аматора Дряквіна-Кублицького у Кочерги). Йшлося про інше—про подібність творчих принципів у зображен-ні давнини, про серпанок поетичної стилізації і свідому легкість розв'язання конфліктів, які характеризують і «Псишу», і «Фею гіркого

мигдалю». Драматичні вузли цих творів зав'язані так легко і приємно, що для розв'язання їх справді досить потягти за мотузок. У цьому обмеженість комедії Кочерги, та в цьому ж і значна доля її чарівної привабливості, секрет її грайливої театральності і наївної серйозності.

Глядачі бачили недоліки твору, та раді були можливості відпочити, посміятися, подихати доброзичливою атмосферою цієї безпретензійної комедії на грані водевіля. Проте ця стримана оцінка вже через кілька років змінюється мало не прямими політичними обвинуваченнями. І. Круті в статті, адресованій всесоюзному читачеві, писав, що «...граф — единственное положительное лицо в пьесе и от графской любви к «селянскому пирожку» отдает крепким настоем реакционного шовинизма»*

* И. Крути, Украинский театр сегодня.—«Известия», 1929, № 249, 27.X.

Обвинувачення в реакційному шовінізмі були цілком несправедливі, та відповідали смакам і настроям соціологічної критики кінця 20-х—початку 30-х років, яка багато значних творів радянської драматургії затаврувала за уявлювані політичні гріхи. У цій же статті І. Круті «Український театр сьогодні» стверджувалось, що завдання створення національної революційної драматургії на Україні ще не розв'язане, а твори І. Кочерги, Я. Мамонтова і особливо М. Куліша було, по суті, перекреслено. І хоча автор застерігав, що «...самокритика эта отнюдь не должна вызывать представления о каком-то сплошном уклоне на украинском театре», картину було змальовано саме таким чином.

Правда, в суцільних дрібнобуржуазних ухилах обвинувачувалась не тільки українська драматургія. 1930 року на сторінках тих же «Известий» В. Єрмилов закинув лівий дрібнобуржуазний ухил і В. Маяковському, і О. Безименському, і І. Сельвінському, поетів-драматургів звинувачувано в несприйнятті пролетарської ідеології, в ідейних зривах і т. ін.

«Фея гіркого мигдалю» була далекою од будь-якого шовінізму. Просто драматург намагався поетично заговорити про любов до рідної землі — України — та її народу, про незрозумілу владу цих почуттів, що не вкладаються у логічні викладки.

Наївна і водночас поетична щирість цієї теми належала вже не тільки літературному героєві Бжостовському, але й самому авторові. Це йому дихав в обличчя п'яний аромат української землі, на якій народилися його батько, дід і прадід, це в його устах чарівною мелодією звучала збережена поколіннями мова, од якої під тиском обставин одвернулися колись його предки. Несподівана радість пізнання батьківщини Кочергою, — радість, подарована Радянською владою, — ось що стояло за химерними пошуками пасторального графа Бжостовського.

Тема України, її живої національної гордості проти-ставлялась бундючності «змосковлених» панських звичаїв у сценах Дзюби та його дружини. Це смішно, це наївно, але водночас серйозніше, ніж могло здаватись. З цієї точки зору, самим зверненням до теми України, Кочерга виступав попередником М. Куліша в його п'єсах «Народний Малахій» (1927) та «Мина Мазайло» (1928). У житті відбувався глибинний, органічний, закономірний поворот, якщо такі цілком протилежні, далекі один від одного драматурги, як Кочерга і Куліш, прийшли до відчуття поетичності і глибини в постановці національної теми.

Цілковиту природність цього повороту, викликаного політикою Радянської влади на Україні, — повороту, який довгі роки пов'язувався критикою лише з буржуазними націоналістичними впливами та збоченнями, прекрасно ілюструє ще одна творча доля — доля Зінаїди Тулуб. Нащадок козацької старшини, що не володіла навіть мовою своїх предків, З. Тулуб у передреволюційні часи друкує в російських газетах та журналах не позбавлені спостережливості, але переважно епігонські, неоригінальні твори. Революцію вона сприймає як загибель світу мистецтва, в якому жила. І крізь роки болісної розгубленості і напружених шукань місця в житті З. Тулуб нарешті проривається до того, що стає справою її життя і робить з дилетанта письменницю: саме

1926 року вона починає працювати над великим історичним романом про долю України— «Людолови». Як і Кочерга, вона йде до розу-міння сучасного через історію, і типовість цього шляху безсумнівна.

Сценічна доля «Феї гіркою мигдалю», що сприймала-ся усіма як первісток нового драматурга, була загалом сприятливою для дальших спроб Кочерги. Того ж 1926 року на сцену українського театру виходить ще одна його п'єса—«Песня в бокале». Давня казка, що пролежала 15 років у письмовому столі драматурга, здобула при-хильну оцінку реперткому, її включив у літній репертуар Народний театр (Харків). Переклад на українську мову здійснено П. Тичиною, музику до вистави написав ГІ. Ко-зицький, який захопився драматургом: «У Вас є велика культурність, чуття до романтичних фарб... а головне творча... фантазія» *.

* Лист, П. Козицького до Кочерги від 17.VIII 1926 р., фонд 103, арх. 302.

Вистава «Легенди про пісню» (так було названо твір) в Народному театрі (режисер Д. Грудина) виявилась не-вдалою. Кочерга її не бачив і мав інформацію з газетних рецензій, в яких вилаяли і автора, і театр. На адресу са-мої п'єси було сказано багато різких, та здебільшого справедливих слів: «Легенда»... представляет наивный драматургический экзерсис, чрезвычайно громоздкий и туманный по мысли»*

* П. Ж а т к и н, «Легенда про пісню»,—«Вечернее радно», 1926, № 168, 26.VII.

Режисер Д. Грудина не спромігся хоч якоюсь мірою зменшити недоліки твору; навпаки, довжелезна вистава (прем'єра почалась близько 9 години вечора, а закінчи-лася о пів на третю ранку), в яку було введено балет і хор, загинула під тягарем декламації. Сумлінні спроби М. Дикової (Вероніка), І. Юхименка (Норберт), М. Пет-лішенка (бургомістр), І. Твердохліба (Верходуй) та ін-ших акторів врятувати виставу закінчилися повною поразкою.

«В театре говорили, что злосчастная «Легенда» была попыткой Народного театра прорвать фронт «национального быта», своего рода вылазкой в Европу. Да спасет нас хотя бы «Вий» от таких Европ»*,— резюмував рецензент.

Проникливий критик І. Туркельтауб повідомляв з при-воду вистави Кочерзі: «Я рассчитывал написать большую статью о «Бокале», но спектакль был так сумбурен, что я не рискнул писать, не ознакомившись с пьесой в под-линнике... Если «Бокал» и постигнет неудача в дальней-шем,— не смущайтесь, Вы не первый и не последний». В цьому ж листі, відкидаючи невдачу з «Легендою про пісню», І. Туркельтауб радив Кочерзі взятися за сучасні сюжети: «Вообще же, я думаю, что Вам надо заняться современной бытовой комедией и драмой. Вы — настоя-щий драматург, здесь уж я нисколько не сомневаюсь, и Вы должны взяться за обработку больших современных проблем»**.

* Н. Д. Украинский народный театр, «Легенда о песне»,—«Харь-ковский пролетарий», 1926, № 170, 28.VII.

** Лист І. Туркельтауба до Кочерги від 2.VIII 1926 р., фонд 103, арх. 411.

Підтримка І. Туркельтауба — тоді відомого критика — чимало важила для Кочерги і заклик приступити до обробки «великих сучасних проблем» звучав спокусливо. Та здійснити його було незрівняно складніше, ніж здава-лося. Безвиїзно живучи в Житомирі, Кочерга не мав можливості стежити за театральним процесом, знайомитись із новими формами драматургії та театру. Житомир-ський рецензент з приводу гастролей в місті театру імені Франка, зокрема, писав: «Житомир «центральных» (та-ких, що користуються успіхом в культурних центрах) труп звичайно не бачив. Про український театр і досі в Житомирі багато хто має уявлення по «Шельменку-ден-щику», «Ковбасі й чарці», «Лимерівні» і т. ін. Про новий український театр багато хто у нас і не чув»*.

* С. Франківці в Житомирі. — «Радянська Волинь», 1926, № 150, 29.XII.

Кочерга, що завжди переглядав пресу, звичайно, чув багато,— та бачити на власні очі не міг. Про своє стано-вище в ті роки він пізніше згадував: «...В 1927—1928 ро-ках... я був ще зовсім «диким» драматургом, абсолютно одірваним від загальнописьменницького літературного життя. Жив я тоді в Житомирі і ніколи не бував ні в Хар-кові— тодішньому літературному центрі, ні в Києві, не бував навіть на прем'єрах своїх власних п'єс — «Феї гіркою мигдалю» і «Пісні в келисі»*. Це посилювало його обережне, стримане ставлення до сучасної теми на сцені і звертало до вже второваної стежки. У 1927 році Кочерга закінчує мелодраму «Алмазне жорно» й застосовує енер-гійні засоби до її сценічного втілення.

* Фонд 103, арх. 147.

«Алмазне жорно» засновано на принципі, що виправ-дав себе в «Феї гіркою мигдалю». У повідомленні про виставу «Алмазного жорна» в Житомирі він був сфор-мульований чи не самим Кочергою: «...для драми істо-ричні події правлять тільки за грізний фон, а вся фабула належить авторові»*. Цей принцип не допомагав створити історичну п'єсу в повному розумінні цього слова, та для Кочерги він був щасливо знайдений, бо відкривав най-ширший простір його фантазії і давав можливість зберег-ти улюблені лейтмотиви. Водночас у зіставленні з «Феєю гіркою мигдалю», де слова любові до України проголо-шував граф Бжостовський, «Алмазне жорно» було сміли-вішим, серйознішим за ставники повсталого народу. Здавалося, яка ж тут пот-рібна сміливість, коли про Це тільки й писали у 20-і роки всі, починаючи від значних письменників й кінчаючи ре-місниками-драморобами? Проте для Кочерги це було смі-ливо—він-бо робив крок вперед, назустріч сучасності та .її розумінню історії. Для цього драматургові довелося розрахуватися з багатьма із своїх наївних історичних уявлень, висловлених колись в «Песне в бокале», і тве-резіше глянути на минуле.

* Незабаром іде «Алмазне жорно». — «Робітник», 1929, № 267, 09 VI

Часи Коліївщини — повстання гайдамаків на Право-бережжі України в 1768—1769 роках — змальовано дра-матургом у похмурих фарбах. Розгромивши головні гай-дамацькі загони, польська шляхта почала чинити суд над винними й невинними. Для неї всі українці були гайда-маками, сам факт приналежності до українського селян-ства та козацтва ставав доказом провини й достатньою підставою для катування людини. Більшість схоплених гайдамаків й звинувачених у співчутті до них відправля-лись у містечко Кодню до польського регіментаря Стемп-ківського, який знав тільки одну кару—на горло. Один з епізодів, зв'язаних з Коднянською розпратю, і відбито в п'єсі. У детальному автокоментарі, який становлять листи Кочерги до В. Василька з приводу «Алмазного жорна», драматург так пояснював обрану тему: «...Я навмисне взяв не самий рух, змалювання якого не увіходило у моє завдання, а саме його епілог — розпратю Стемпківського і др. з гайдамаками. Рух своїм часом був дуже коротким, до початку п'єси його вже було придушено, але грізні тур-коти цього грому ще було де-не-де чути, і ось цей відда-лений гуркіт і поряд його хмура тінь Кодні, де вже щер-билися сокири на гайдамацьких шиях, повинні утворити хмурий та грізний фон для всієї драми... Я навіть хотів поставити підназву «Дорога в Кодню»*.

* Лист Кочерги до В. Василька від 7.V 1928 р., фонди ДМТМК, №8043/50930.

Сюжетний кістяк «Алмазного жорна» тісно зв'язаний із цим історичним фоном і заснований на вже відомому романтично-казковому мотиві пошуків, який дістає в п'єсі досить природне трагедійне розв'язання в історії алмазного жорна...

Гайдамаки в час нападу на замок княгині Вількомір-ської забрали, не уявляючи навіть, що це таке, величезний алмаз княгині, який за плескувату форму називали алмазним жорном.

Гайдамаці, що розшукає й поверне алмаз, княгиня обіцяє зберегти життя. Наречена гайдамаки Василя Хмарного, якого засуджено до смертної кари в Кодні, жадібно

хапається за цей єдиний засіб врятувати коханого й відправляється в далекі, небезпечні мандри за алмазним жорном. Пошуки загрожують Стесі смертю. Як знайти алмаз на перехрестях курних доріг України, коли навіть не знаєш, у кого він може бути? Хто захистить са-мотню дівчину від свавілля озброєної шляхти, яка швид-ка на розправу і бачить у кожній українці «гайдамачку»? Після довгих шукань і страждань Стесі, загибелі її дру-зів і помічників, алмаз, нарешті, потрапляє до її рук. В останній день, коли вже кінчався термін, визначений суддею Дубровським, Стеся приносить алмаз. Судді ще нема, і, користуючись цим, граф Ружинський, потайки замкнувши Стесю в підвалі, забирає у неї алмаз. Княгиня негайно відмовляється від свого слова, і Василя Хмар-ного відправляють в Кодню, а Стесю, яка прибігла в суд, божеволіє, побачивши, що всі її зусилля врятувати коханого виявились марними.

Босоніж, обшарпана й змучена, блукає Стеся Жито-миром та його околицями, все розпитуючи дороги в Код-ню, де помер її наречений. Вона не знає, що Хмарному пощастило втекти і він, переодягнений, шукає Стесю. У фіналі всі герої знову зустрічаються на житомирському майдані. Стеся помирає— їй здається, що тяжке жорно давить на серце, Ружинський презирливо радіє із смерті дівчини, яка нарешті знайшла своє «жорно», а Хмарний, піднявши надлюдським зусиллям важке млинове коло, вбиває Ружинського.

Переказ сюжету—не завжди обов'язкова, та в даному разі потрібна річ. Потрібна насамперед тому, що в сюже-ті п'єси позначилась оригінальність Кочерги. Багатство химерної вигадки, яке було помітне вже в перших йо-го п'єсах, відбилось тут особливо яскраво. І ця оригіналь-ність вимислу в якихось найважливіших центрах підійшла до правди епохи. Страждання українського народу, здир-ства, знуцання й вбивства з боку знахабнілої шляхти,— все це показане у багатобарвних, сповнених динаміки, па-фосу й героїчного жарту сценах, які складають важливу частину п'єси. Та реалістично зображена правда не стала центром всіх картин п'єси. Краса для Кочерги була часом дорожчою за правду, а романтична вигадка — за реалістичний опис.

Схильність до підкреслено красивих ситуацій вияви-лась і в «Алмазному жорні»,— в розповіді про романтич-ний порятунок гайдамакою Ільком графині Брагінської, у зображенні страждань її після того, як вона зреклася свого рятівника, і в такій же романтичній історії про вря-тування мудрим Цвікловіцом сліпої красуні Лії. У цих сюжетних лініях живуть елементи романтичної казки, балади, легенди. Романтичними фарбами змальовані й самі образи Дубровського й Цвікловіца. Суддя Дубров-ський воює з гайдамаками в ім'я вищої істини чесно й справедливо, не припускаючи й думки про можливість прямої помсти, знуцань, підтасовки обвинувачень і т. ін.

Кочерга вважав образ Дубровського найкращим в драмі. «Це дуже вдачлива роль для актора, і я гадаю, що широка об'єктивність цієї постаті не суперечить ні загаль-ній ідеї п'єси, ні її соціальному настановленню, бо, по-перше, і історичний Дубровський (хоча про нього відомо дуже мало) був все ж таки без порівняння вищим за сво-їх сучасників, ось як одвертий кат Стемпківський, а по-друге,—і в п'єсі ця досить складна і глибока постать ро-зумної та шляхетної людини і схильного до рефлексії судді ще більш підкреслює нікчемність та мерзенність тієї шля-хетної сволочі, що його оточує»*,—писав він В. Василькові.

* Лист Кочерги до В. Василька від 3.V 1928 р., фонди ДМТМК, № 8042/50929.

Характерно, що цю широку художню об'єктивність, яка велить бачити можливу шляхетність характеру і у ворога (зовсім не відкидаючи того, що він — ворог), кри-тика 30—50-х років не сприйняла.

З приводу розуміння постаті судді Дубровського у за-галом інтересній виставі Житомирського театру 1958 ро-ку (режисер Д. Бондаренко, худ. І. Шевченко) критик писав: «На посаді судді цей далекоглядний єзуїтський полі-тик починає вдавати з себе праведника, проявляє ніби деякий гуманізм у судочинстві, намагається додержува-тись букви закону. Але це йому потрібне тільки для того, щоб дошкулити своєму особистому

ворогові, підступному графові Ружинському. Артист В. Грищенко тонко відтворив цю двоїстість образу судді»*.

* К. Кізуб, «Алмазне жорно». — «Радянська Житомирщина», 1958, № 238, 3.XII.

Подібне трактування звузило до краю образ Дубровського, що перетворився з гонористої справедливої людини на підлого єзуїта.

Високошляхетною, проникливо тонкою людиною змальовано у п'єсі єврейського мудреця Цвікловіца, в якого гайдамаки вирізали всю родину. Він спроможний піднятися над особистим горем і, коли Стеся приходить до нього за алмазом,— віддає бідній дівчині камінь, на купівлю якого не вистачило б грошей й у самого польського короля.

За характери цих героїв критика дорікала письменникові, обвинувачуючи його в утвердженні надкласового гуманізму й всепрощення.

У зв'язку із цим слід відзначити, що критика і драматург взагалі по-різному розуміли етичний зміст твору. Для критиків пафос «Алмазного жорна» визначався як пафос ненависті до гнобителів, як пафос справедливої помсти, яку пророкує в п'єсі ватажок гайдамаків Василь Хмарний і яку було здійснено Жовтневою революцією. Це був звичний комплекс почуттів, навіяний численними книжками та кінофільмами про боротьбу народу за незалежність. Драматург же прагнув акцентувати інші думки і почуття. У відповідь на прохання В. Василька з'ясувати авторське розуміння ідеї твору Кочерга застерігав, що «багато теряє в своїй глибині ідея кожної п'єси, коли її висловити «своїми словами»— особливо коли це зробить сам автор». Зауваження надзвичайно слушне, бо ідея художнього твору живе в ньому, в його фарбах, настроях, почуттях. Спіймана на гачок логічних визначень, вона вмирає і губить живу привабливість. Авторам в цьому розумінні щастить завжди найменше: вони не бачать свого твору осторонь і не часто спроможні сформулювати те, що відтворили у сукупності поетичних образів.

Пам'ятаючи про це, послухаємо міркування Кочерги: «І ось головна — сценічна ідея — це протиставлення двох каменів: неоціненого, але цілком нікчемного панського алмазу — і звичайного жорна, що символізує собою і працю, і помсту поневоленого народу, представниками якого є Хмарний і Скряга... Другий мотив — це мотив помсти— формально він нібито панує, з нього починається і експозиція драми — образа Хмарного графом, але я вважаю, що його переважає більш людський мотив—мотив самопожертви, мотив визволення людини, що його репрезентує Стеся, якій я й віддаю головне... місце в розв'язковій драмі».

Стеся, Цвікловіц, Дубровський — три найшляхетніші образи драми—справді несли в собі принципово важливі і дорогі Кочерзі ідеї очищення людини від упереджено-стей і злих пристрастей епохи,* утвердження справедливості, милосердя і самопожертви як ознак людського благородства. Для Кочерги це були більш людські якості, ніж жадання здійснення помсти,— він по-старому був прихильником доброти. В образі Цвікловіца драматург показував мудрість милосердя, яке сильне саме собою, а не будь-якими теоретичними викладками.

* Лист Кочерги до В. Василька від 3.V 1928 р., фонди ДМТМК, № 8042/50929. (Підкреслення І. Кочерги).

Апеляція до почуттів, а не до розуму, загалом характерна для Кочерги у ті часи. Не можна твердити, що драматург не довіряв розумові людини, її тверезому «раціо». Ні, він ніколи не знеславлював розум людини і не ворогував проти нього. Своїх чарівників, відповідно до смаків XX століття, він робив вченими і ставився до них із цілковитою повагою. Його улюблені герої — мудреці, люди науки. Та драматург, мабуть, вважав тоді, що сам по собі розум людини не спроможний забезпечити щастя особи в суспільстві і потребує допомоги почуттів.

«Алмазне жорно» — п'єса цікава і талановита. Вона мала істотні позитивні якості, що відрізняли її як від драматургії «історичного анекдота», досить розповсюдженої в російському театрі тих років, так і від агітаційно-плакатних історичних схем, що виставлялись тоді на сценах.

Сповнені гордої дотепності образи троїстих музик— Ілька, Мусія Шенчика та Прокопа Скряги, нескорена сила і гідність Василя Хмарного, трагічний образ Стесі, майстерне зображення гоноровитої й боягузливої польської шляхти, театральність усіх форм п'єси,— усе це були достоїнства, що могли б привернути до «Алмазного жорна» пильну увагу театрів.

Та керівники театрів похлихо відверталися од п'єси і не виявляли бажання її ставити. Навіть В. Василько, що відчув своєрідність драматурга і серйозно обмірковував можливість постановки «Алмазного жорна», відмовився від неї. З листа-відповіді Кочерги стає зрозумілим, які заперечення та побажання були висловлені драматургові.

Насамперед п'єса, написана на історичному матеріалі, здавалась неактуальною, несучасною, далекою від живих потреб сьогодення, не спроможною схвилювати глядача. Захищаючи п'єсу, Кочерга відповідає: «...звичайно, що актуальність п'єси є основною умовою театрального успіху, — але, на мою думку, це зовсім не значить, що ця актуальність повинна висловлюватись лише в подіях сьогоденішнього дня... Суть не в близькості хронологічній, а в тому, щоб п'єса зачіплювала у глядача ті струни, викликала ті емоції або спогади, які в ньому сьогодні особливо відчутні»*

* Лист Кочерги до В. Василька від 29.XI 1927 р., фонди ДМТМК, № 8040/50927.

В 1925—1927 роках на театральних сценах Радянського Союзу з'явилося чимало історичних романтичних мелодрам і близьких до них трагедій, що користувались успіхом у глядачів,— особливо популярними були «Собор Паризької богоматері», «Змова Фієско в Генуї» та ін.

П. Марков, зауваживши тоді хвилю історико-романтичних вистав, писав 1926 року: «Пошуки романтизму, що захопили багато театрів, не можуть бути випадковими. Зміст цих шукань полягає не в романтичних ідеях, не в мріях про блакитний плащ на рожевій підкладці. Чи не свідчать вони про втому од зниження великих тем сучасності в багатьох п'єсах?.. Чи не є «романтичний» ухил реакцією проти вузько зрозумілого побутописання, проти зниження теми до рівня анекдота, зниження людини до епізоду? Не слід сприймати цей театральний «романтизм», слід роздивитися, чим викликана його несподівана поява серед закликів сучасності і побутописання»*.

* П. М а р к о в, Правда театра, М., 1965, стор. 425.

Кочерга теж стежив, коли не за виставами, яких не міг бачити в Житомирі, то за репертуаром театрів. І теж бачив, що на долю романтичних мелодрам Гюго випадає значний успіх. І міркував: «Коли я писав «Жорно», я та-ки грішним ділом згадував про «Собор» і зараз думаю, що коли він з його далекою середньовічною і чужоземною романтикою мав у глядача такий поспіх, то невже ж не дійде до глядача рідна афектація «Жорна»! Я вже не ка-жу про мальовничий бік подібних п'єс, що завжди забезпечує їм успіх»*.

* Лист Кочерги до В. Василька від 29.XI 1927 р., фонди ДМТМК, № 8040/50927.

Чи не вперше «Алмазне жорно» було показано у січні 1929 року театром ім. Заньковецької (Запоріжжя) у постановці Б. Романпцького. Безсумнівний інтерес становили вистави «Алмазного жорна», здійснені у Житомирі під наглядом автора колективом українських акторів під керівництвом Д. Гайдамаки 1929 року. Режисер ви-

стави Д. Гайдамака, художник Д. Власюк та диригент Дукач скеровували акторів на створення патетичного і мальовничого видовища. Психологічною переконливістю відзначались образи Цвікловіца (Д. Гайдамака), Хмарного (А. Верменич), Дубровського (Ратов). Дещо слабшою була Стеся (Ласка), надміру плаксива і криклива. Вистава в цілому, за свідченням рецензентів, залишала добре враження...

Із закидів у неактуальності «Алмазного жорна» логічно впливало побажання писати п'єси на сучасні теми. «Зараз я працюю над такою п'єсою», — відповідав Кочерга і пізніше повідомляв: «В січні я закінчив нову п'єсу «Натура і культура» — сучасна комедія»*. Отже, першим зверненням Кочерги до сучасної проблематики був не «Марко в пеклі», як довгий час вважали, а «Натура і культура». Помилка ця трапилася через те, що відхилена реперткомом «Натура і культура» залишалась тоді невідомою і першою до глядача вийшла феєрія «Марко в пеклі». Упорядник трьохтомника Кочерги 1956 року І. Сторчак помилково прийняв дату переробки п'єси «Натура і культура», поставлену в рукописі Кочергою — «серпень 1928—29 року», — за час написання її і цим та-кож висунув на перший план «Марка в пеклі». Тим часом переробка «Натури і культури» викликала не творчими пошуками, а тільки тим, що її не дозволяв репертком. В. Василько писав Кочерзі: «Щодо «Натури і культури», то її поки що заборонили. Кажуть з двох причин: 1) Мокрина виглядає куркулихою, а треба б зробити незаможничкою; 2) славословіє землі замість установки на індустріалізацію. Це так з підслуханих розмов...»**. Пере-робляючи в 1928—1929 роках п'єсу, Кочерга нічого прин-ципово не змінив у її концепції, — вона залишилась такою ж, якою лягла на його стіл в січні 1928 року. Ось чому є всі підстави розглядати «Натуру і культуру» як першу спробу Кочерги опанувати нову тематику.

* Лист Кочерги до В. Василька від 3.V 1928 р., фонди ДМТМК, № 8042/50929.

** Лист В. Василька до Кочерги від 7.IX 1928 р., фонд № 103, арх. 221.

Спроба ця виявилась невдалою з кількох різних, та однаково важливих причин, хоча наміри письменника були благородні, а думки — розумні. Дуже нерівноцінним був матеріал, що ним володів Кочерга. Друга дія п'єси, яку драматург називав «комедією», відбувалася у місті, в конторі міського комбінату. Тут працював на посаді тимчасового директора розжирілий Кучерявий, що поки-нув село і приїхав у місто за культурою. Культуру він і його поплічник Суспа розуміли своєрідно — «це така шту-ка, щоб інші тебе боялися, да самому всмак жити». Для того, щоб без жодних знань і праці посісти якусь посаду, Кучерявий і Суспа мають випробувані засоби: розмовля-ти з усіма «по-пролетарськи», на «ти», голосно й сміливо, додаючи побільше лайки і розмов про культуру. Усім іншим треба, звичайно, дорікати некультурністю, а особ-ливо стерегтися інтелігенції, бо «єсть такі мерзоти — шляпи — гнила інтелігенція», що через них можна загубити смачний пиріг, до якого тільки-но допхався.

У картинах діяльності Кучерявого-голози, в образах службовців контори, з яких одні — підлабузники — погод-жуються з головою (Бубнов, Анкетов), а другі воюють із знахабнілим хамом (Заноза, Макарон), було багато до-тепних деталей. Чого варті тільки написи, начеплені на стінах кабінету з наказу Кучерявого: «Голова», «Секре-тар», «Плювальниця», «Телефон 28-14», «Шануйте свій та ЧУЖИЙ час» (над годинником) і над ключиком — «Ключ від 00». Ключик від «00», куди без дозволу Кучерявого теж не можна ходити, стає причиною кількох дотепних сцен із бухгалтером Анкетовим, який нарешті за своє підлабузництво здобуває нагороду — персональний ключ.

Побут службовців, добре знаний Кочерзі, був тим ма-теріалом, в якому він почував себе вільно. Цілком можли-во, що і сам типовий сюжет про розтринькування громад-ських, державних коштів для того, щоб «самому всмак жити», взято Кочергою із справ, розглянутих. Перша ж і третя дії п'єси відбуваються на селі. Отут Кочерга звернувся до життя, яке ніколи раніше не стано-вило для нього самостійного естетичного інтересу, — до життя селянства.

На' противагу романтикам, у творчості яких місто найчастіше виступало ворогом людини, Кочерга був закоханий у місто і не уявляв собі життя без нього. Сільське буття залишалось йому далеким і сприймалося часом як благодатність до усіх ласкавої природи, а не як сфера найгострішого зіткнення соціальних інтересів. Було б наївним уявляти ніби він взагалі ніколи не бував на селі, не розмовляв із селянами і не мав уявлення, звідки беруться хліб і молоко. Як людина, що роками служила в контрольній палаті та РСІ, він розглядав, звичайно, і справи, зв'язані із тими чи іншими порушеннями еконо-міки на селі, і їздив туди не тільки як дачник. Людина совісна і сумлінна в роботі, він, мабуть, старанно вивчав пресу, прислухався до мови селян. Про це свідчать і приказки, обережно введені в текст п'єси, і мелодика живої селянської мови, подекуди схоплена чутливим вухом дра-матурга. Та загалом селянською розмовною мовою Ко-черга не володів — ні російською, ні українською, був він цілковито дитиною міської культури, не здатною до перевтілення в селянина. Ось чому щкра старанність драма-турга, його намагання індивідуалізувати мову селян не дали в «Натурі і культурі» позитивних результатів.

Село тут сприймається як українське село взагалі, во-но не має якихось певних етнографічно територіальних ознак. Нейтральна (а отже, безбарвна) у п'єсі українська мова селян. Особливо постраждав од цього головний об-раз п'єси — Мокрина, що виступає у творі і як образ реальної селянки, і як символ землі, натури. Як досить міцна хазяйка — на своїх п'яти десятинах, із биками, ко-ровами та поросятами,— Мокрина була всіляко ідеалізована. У своїх довгих та нудних монологів вона пропагу-вала методи культурного ведення господарства і особли-во молочарства. Як символ землі, що годує усіх і всім дає здоров'я, цей образ був надто невиразним. Ще слабшими виявились інші позитивні герої п'єси— Прищепи та Ски-ба, люди, які шанують землю і водночас їдуть в місто, бо там кується нова культура.

Пояснюючи В. Василькові складність завдання, що стояло перед ним, Кочерга писав: «...Ви цілком правиль-но відмічаєте, що найменш мені вдалися два образи — Прищепи і Скиби. Правда, але чому? Іменно тому, що це суть позитивні образи, а Ви ж добре знаєте, яка це труд-на, майже нездійснима річ позитивний образ в комедії»*.

* Лист Кочерги до В. Василька від 11.V 1928 р., фонди ДМТМК, № 8044/60931.

Міркування Кочерги були загалом справедливі, та во-ни не рятували п'єси, яку В. Василько радив ґрунтовно переробити. Зрештою, Кочерга мусив піти на поступки,— пін хотів бачити «Натуру і культуру» на сцені.

«...Для мене тепер ясно, що основа нашої незгоди не стільки принципова, скільки, так би мовити, тактична,— сучасний театр вимагає не колізій або розв'язання дисо-нансів («всепрощаючий» кінець з Кучерявим, що так Вам не подобається), а бадьорого запевнення, що все гаразд. Ви добре розумієте, що усунути з п'єси ці колізії і ці ди-сонанси мені дуже важко не тільки з технічних причин, але я згоджуюсь з необхідністю це зробити»*.

* Лист Кочерги до В. Василька від 22.V 1928 р., фонди ДМТМК, № 8045/50932.

Переробки не задовольнили В. Василька, і «Натура і культура» не вийшла до глядача. Кочерга був цим щиро засмучений, нічна праця, що вкладалася у п'єси, не давала жодної віддачі. Як висновок невеселих роздумів над своїм становищем драматурга, Кочерга писав:

«Та й чи дали ж мені, зрештою, висловитись перед публікою? Кра-їні мої п'єси «Натура», «Алмазне жорно» і «Выкуп» так і досі не бачили рамп...»*

* Лист Кочерги до В. Василька від 24.VI 1929 р., фонди ДМТМК, №8059/51109.

Перша художня зустріч із сучасністю в «Натурі і культурі», які б вади не мала ця п'єса, багато важила для Кочерги. У наступній п'єсі «Марко в пеклі» (1928) він ро-бить ще один крок вперед, прагне показати активного бу-дівника нового суспільства в його

діяльності, у нещадній боротьбі з ворогами. Складність цього завдання полягала в тому, що Кочерга обрав жанр феєрії — «того, що в німців зветься *Zauberposse**, а саме фантастики, веселості і гострої алегорії**.

* Чарівна витівка (нім.).

** Лист Кочерги до В. Василька від 2.IX 1928 р., фонди ДМТМК, № 8050/50937.

З'ясовуючи свій задум, Кочерга писав Василькові: «Насамперед, це спроба знайти легендарну красу в су-часній темі, подати стару легенду про «Марка в пеклі» в сучасному аспекті. Якщо тяжіння до такого осучаснен-ий легенди було й раніш («Вій»), то я, як Ви бачите, не задовольнився механічним «приспособленням» — ось як примусити легендарного Марка натрапляти в пеклі на сучасні постаті або мішати старий пафос з сучасними натяками, — ні, я поспробував знайти гострі співставлення і гротеск в органічній сучасній темі»

Феєричність «пекельних» сцен, суміш реального й фан-тастичного дали підстави деяким критикам вважати п'єсу «Марко в пеклі» подібною за жанром до п'єс В. Маяковського. Проте природним здається підкреслити наяв-ність іншого ґрунту, на якому виросла п'єса «Марко в пеклі», — ґрунту української комедії-переробки 20-х ро-ків. Кочерга сам згадує популярний «Вій» О. Вишні, який грали в театрі ім. Ів. Франка, сюди ж слід додати «За двома зайцями» В. Ярошенка — В. Василька.*

* Лист Кочерги до В. Василька від 2.IX 1928 р., фонди ДМТМК, № 8050/50937.

В зв'язку із цим слід назвати цілий напрям в україн-ському драматичному театрі 20-х років — напрям веселої комедійної вистави десь на межі оперети, ревю і сатиричного огляду. Напрямок цей, представлений на сцені «Бере-золя» («Шпана», «Алло на хвилі» та ін.) і продовжений в діяльності «Веселого пролетаря», у виставах Червоноза-водського театру, був, при всіх своїх окремих і немину-чих огріхах, життєздатним і прогресивним. Свого часу А. Луначарський, стримуючи надто гарячих прихильників дистильованої пролетарської культури, які вимагали роз-в'язувати в мистецтві тільки проблеми міжнародної революції, застерігав, що не можна заперечувати у радян-ських громадян потреби просто розважитись.

З приводу голосного успіху «Жирофле-Жирофля» у Камерному театрі він писав 1923 року:

«...Хорошо, что людям хочется посмеяться и отдохнуть на впечатлениях, далеких от того, что их тревожило, мучило и восхищало. Многие и многие из российских граждан имеют глубокое право на приятный, веселый час легкого беззаботного от-дыха... Вот почему не только не надо пуритански мор-щиться по поводу великолепного достижения в области блестящего и беззаветного смеха, которое выпало на до-лю Камерного театра, но всячески этот здоровый коми-ческий спектакль приветствовать»*.

* «Камерный театр», 1934, М.-. ГИХЛ, стор. 36.

Пошуком засобів поєднання красивого видовища, лег-кої веселої розваги і серйозних думок, сатиричних стріл в бік ворога і були українські феєрії та ревю.

Отже, фантастика «Марка в пеклі» народжувалась на досить підготовленому ґрунті і сприймалась, до речі, як вдалий крок вперед. Харківський критик після прем'єри п'єси писав Кочерзі: «...Надалі я порадив би Вам написа-ти текст музкомедії. Це справа корисна і потрібна. Ко-жен композитор візьметься написати музику» Музкомедії Кочерга в наступні роки не написав, та її природа була близькою до його шукань.

Фантастика «Марка в пеклі» поєднувалась із реаль-ністю завдяки своєрідно вигаданому і не позбавленому хитромудрої переконливості сюжету. Отут позитивно по-значилась давня захоплена наука у Е. Гофмана, вміння перевести реальні події у фантастичний план і навпаки з максимальною наївною безпосередністю і цілковитою до-вірою до

розумових здібностей читача та глядача. Дія в п'єсі відбувається в роки громадянської війни, десь, ма-буть, в 20-му році, хоч жодних конкретних вказівок на це в п'єсі нема, і, зрештою, з таким же успіхом першу дію і останню картину п'ятої дії можна віднести і до 1921-го, і до 1922 року. Зміст же інтермедій 3, 4 і 5 дій містить ціл-ком виразні нагадування про факти театрального життя 1926—1927 років (згадки про виставу «Березоля»— «Седі» та глузування з «реалізмів», проголошених теат-рами у 1927 р.). Переключення уваги глядача з 1920 у 1927 рік досягалося завдяки використанню психологічно обумовлених обставин. Червоний командир Марко, осо-боуповноважений армії, що розшукує вагони із військо-вим майном, вкрадені шахраями, приїздить на станцію Плутанина. Начальник станції Приятелів, його помічник Панаженко, телеграфіст Матрьошкін та фельдшер Сприн-цовка, організатори і виконавці неабияких крадіжок державного майна, налякані грізною постаттю Марка, його наганом та погрозами негайного розстрілу, які той щедро роздає теплій компанії. На лихо, Марко захворює на висипний тиф і стає полоненим шахраїв, що вже еле-гійно співають йому панахиду. У хворобливих мареннях Марко поривається шукати вагони і накладні на них, він ладен йти хоч до пекла. І ось картини пекла логічно з'яв-ляються як матеріалізовані марення, видіння хворого Марка. Фінал п'єси, звичайно, бадьорий: Марко одужав, актриса Маруся і безпритульний хлопчик Хламушка, які доглядали його, їдуть із ним разом. Червоноармійці спі-вають веселої пісні.

* Лист Б. Сіманцева до Кочерги від 29.XI 1928 р., фонд 103, арх. 397

У комедії «Марко в пеклі» Кочерга використав кілька досить відмінних засобів творення образів, що міцно з'єдналися завдяки поворотам сюжету.

Сцени першої дії, образи шахраїв, мішечників, буфет-ника,— усе це було подано на основі вивчення дореволю-ційних і звичних вже пореволюційних обивательських типів, в явно побутовому плані, із певним комедійним загостренням.

В це обивательське середовище потрапляє молодий командир Марко. Кочерга просив В. Василька звернути увагу на те, «як обережно, з якою теплотою і м'яким юмором змальовано «Марка»*. Справді, авторське співчуття до таких людей, як Марко, прозирає навіть крізь пишно-мовні рядки його монологів. Поза монологами ж Марко переважно обурюється й погрожує негайним розстрілом. У книзі «Сучасна українська комедія» Г. Здоровега з при-воду образу Марка писав, що «...І. Кочерга в своїй комедії вперше в українській радянській драматургії створює переконливий характер позитивного комедійного героя, розвиваючи цим самим традиції української народної комедії, в якій позитивні герої часто змальовуються в комедійному плані...»**. До цього твердження слід поставитись обережно, бо, власне, комедійність Марка — це великий знак питання. Ситуації, в які попадає Марко, не є комедійними в справжньому розумінні цього слова. Навпаки, вони серйозні і драматичні: командир, що спіймав злочинців, захворює і губить свідомість. Шахраї знущаються над ним, купують його, хворого, в крижаній воді, він на грані життя і смерті. В сценах пекла Марко також у комедійних ситуаціях участі не бере, він ставиться до усіх подій цілком серйозно, обурюється, вимагає, закликає.

* Лист Кочерги до В. Василька від 13.IX 1928 р., фонд 103, арх. 193.

** Г. Здоровега, Сучасна українська комедія, К., 1959, «Ра-дянський письменник», стор. 39.

Комедійність характеру Марка сприймається хіба як гарячкова, запальна різкість молодого людини,— що звик-ла погрожувати наганом і обіцянками негайно розстріля-ти. Маркові бракує і досвіду, і необхідної витримки і просто вміння придивитись, прислухатись до людини.

Ось він виходить на сцену: «Це рішучий на вигляд, ставний молодий чоловік, у військовій формі, в кожусі, з наганом і в папасі. На гнівному і владному його обличчі часом проступає вираз великої втоми, навіть хворості. Слідом за ним їдуть два

червоноармійці». Цей рішучий чоловік із гнівним і владним обличчям виголошує перед двома червоноармійцями довгого монолога, на зразок рекомендацій героїв в агітаційному театрі: «Я уповноважений Особого відділу другої армії — ось мій мандат (ви-ймає і показує великий мандат). Маю надзвичайні упов-новаження щодо розшуку загинулих вагонів з вантажем Червоної Армії...»

Тим часом на пероні з'являється фельдшер Спринцовка.

«Марко (зараз же накочується на нього). А! Ти хтої Зараз же взяти його.

Червоноармійці хапають Спринцовку.

Спринцовка (переляканий). Як! Що? Що таке? Дозвольте?

Марко. Мовчать! Ти хто? Агент для висилання ван-тажу?..

Червоноармійці приводять на смерть переляканого Матрьошкіна, що заховався у вбиральні.

Марко (грізно). А... Начальник станції?.. Через вашу станцію проходило 26 вагонів з приладдям і одягом Червоної Армії. Ми їх не одержали. Де вони? Не-гайно відповідай, а то зараз же всіх розстріляю. Де ваго-ни? Куди ви їх заподіли?..»

Коли ось так виписати репліки Марка, то стає зрозумілим, що він поданий на повному серйозі і драматург ставиться до його особи із цілковитою повагою, а спосіб змалювання цього героя не несе в собі власне гумори-стичних фарб.

У зв'язку із цим слід відзначити, що й сам образ Мар-ка далекий од реалістичної переконливості та характер-ності. Хто він? Що він? Відповісти на це важко, крім повідомлення самого Марка, що він особоуповноважений армії, текст твору не дає жодних натяків на його мину-ле. Мова Марка також не має в собі якихось вказівок на походження, вік, характер, смаки героя, вона то бун-дючно агітаційна, то сентиментальна; і ці особливості не з'єднуються в єдине ціле.¹ А якщо придивитися ще уважніше до твору, то є цілковиті підстави побачити в Маркові не комедійного, а романтичного героя у звичній для Кочерги ситуації гонитви за загубленим, втраченим, обіцямим. Відповідно до нових часів, він постав перед глядачем в образі рішучого і владного командира, уві-брав в себе стихію грубості, що оточувала його, і сам навчився говорити грубо, хоча, здавалося б, романтич-ний герой і грубість несумісні.

Третя, четверта і п'ята дії п'єси становили ланцюг пригод Марка, Марусі і Хламушки, що потрапили до пек-ла. Сцени напівгротескного, напівводевільного характеру були написані і легко, і водночас із достатньою серйозніс-тю. Розгортаючи похмурі картини на станції «Чортів тупик», звідки нема шляхів ні назад, ні вперед і де над аркою спалахує дантівська пересторога: «Laxiate ogni Speranza voi chen trate»*, драматург не сміявся безоглядно над тими, що залишилися за бортом життя. Серед типів ми-нулого він бачив тих, хто своєю розв'язністю і нахабним егоїзмом цілковито заслужив долю вигнання, політичну і фізичну смерть. Проте постать князя Воротинського, скажімо, подано цілком нейтрально і навіть із певним співчуттям: для нього все вмерло і надій на повернення в життя нема, та у жодному його слові не звучать ні гнів, ні мстива лютя.

* Залиш надію кожен, що сюди заходить (італ.).

Ще цікавіші постаті сліпого із сином, що теж опини-лися на станції, звідки нема вороття. Марко питає його: «Чого ж ти сидиш тут, старий, на цій станції, відкіля не-має шляхів? Чого ти не потрапив на поїзд? Хіба ти теж князь, хіба ви теж утекли з рідного краю?»

І старий відповідав: «Ні, чоловіче... Ні... довіку я пра-цював і ніколи нікуди не втівав від життя, але воно не прийняло ні мене, ні мого бідного сина... Один по одному відходили поїзди, що йдуть на станції праці, надії, життя... але нас відштовхували інші, в кого були дужчі лікті...» Тут чи не вперше у Кочерги виникає тема тих, у кого ніяких провин перед життям немає, але менше сил і пробивної енергії, і через це життя обходить їх. Над гуманістичним питанням, як захистити людину од надміру сильних ліктів та дужих кулаків сусіда, в ті роки напру-жено болісно думав Микола Куліш.

Кочерга тільки зачепив цю проблему, та, мабуть, думав неодноразово,— надто багато стояло за нею важливого і для нього особисто.

У пекельних сценах в дусі «Енеїди» Котляревського та народних анекдотів про покарання грішників намальовано образи п'яниці, хабарника, прогульника та ін.

Чимало у цих сценах і розмов про театр, натяків на театральну політику й окремі театри. З одчайдушною, як на його характер, сміливістю Кочерга висловлював своє ставлення до подій тогочасного театального життя, роздавав дотепи-потиличники і «Березолю», і загалові українських театрів.

Зачепив він також і своїх недоброзичливців з реперт-кому. Не без злої дотепності була сцена зустрічі двох бюрократів: старого дідка — цензора дореволюційних часів— та молодого новоспеченого чинуші у френчі. Френч дуже обурювався, поки старий дідок запихав назад у пекло козаків та гайдамаків. Та коли звідти почулися го-лоси: «Геть самовільство! Геть бюрократизм та тягани-ну!.. Геть цензорів!»—обидва відразу об'єдналися і по-чали швиденько відправляти грішників назад, у пекельну безодню: «Дійсно, це вже занадто!»

П'еса, подана до реперткому, в чий город було кину-то не один камінець, звичайно, великого ентузіазму там не викликала. Відповідаючи на повідомлення В. Василька про це, Кочерга з обуренням відкидав «натяки на її непевність, ледве чи не антирадянський напрямок (розу-міється, зі слів якихось критиканів, але я бачу, що й Вас це турбує). Ну посудіть самі, вельмишановний Василю Степановичу, за що на мене такі нападки? Мені просто прикро і гірко це чути. Як! В п'єсі, в якій подається так щиро й тепло, а подекуди і з пафосом, пригоди червоно-армійця, нічого не вбачають, крім пасквіля?.. Тепер про пасквіль на репертком. Треба ж було додуматись до та-кої штуки! В п'єсі чимало жовчі — це правда — проти театральної політики і відсутності ходу оригінальним українським п'есам. Але даю вам чесне слово, що всі заки-ди скеровано на адресу не РКП, а окремих театрів, і це ж видно з усієї п'єси... Гірко зустрічати таке ставлення...»*

* Лист Кочерги до В. Василька від 13.IX 1928 р., фонд 103, арх. 193.

Зажадавши певних змін і викреслення деяких дійових осіб (зокрема, Петлюри), а також рішучого вилучення таких брутальних слів, як «курва, сука, нужник» і т. ін., репертком дозволив п'єсу. В. Василько, що взяв її до ви-стави у Червонозаводському театрі, наполегливо закликав Кочергу поступитися гостротою тих чи інших сцен. «Але хіба краще, коли поховують і Вашу, і мою роботу, як по-ховали «Народного Малахія»?!»* Нагадування про долю блискучої вистави «Березоля» не потребувало розшифро-Г.ОК. Газети послідовно і наполегливо знищували п'єсу М. Куліша і роботу художнього керівника театру Леся Курбаса, вчепившись за гострі або двозначні вислови.

* Лист В. Василька до Кочерги від 7.IX 1928 р., фонд № 103, арх. 221.

М'який Кочерга знову йшов на поступки, хоч і нарі-кав на репертком, на те, що той «позбавляє мене прямо-го мого заробітку, що і без того в українського драматурга не дуже блискучий» і навіть подумував, «чи не перекинутись вже на російську «продукцію»*. «...Наївна, простенька інтрига, середньої якості сценіч-ний твір. А разом з тим, притягає увагу глядача. Пригоди Марка іноді захоплюють. Художній керівник театру режисер В. Василько зробив з п'єси чудову фантастичну феєрію»*,— писав рецензент. «З наївної, досить штучно зробленої п'єси постановщик В. Василько створив дійсно театральне, святкове видовисько. Найбільш вдало зро-блено пекло й апартаменти чортячої цариці. Сцени з докладом, а також інтермедія, подані гостро й вщипливо. Вони набирають справжнього сатиричного характеру й рятують п'єсу від нудоти»**,— зазначав критик «Вістей».

* Фонд 103, арх. 502.

** В. І в о л г і н, Відкриття сезону в Червонозаводському театрі. — «Вісті», 1928, № 260, 6.XI.

Далеко од Харкова, в Житомирі, Кочерга з нетерпінням проглядав столичні газети. Він бачив, що вистава мала успіх, та зміст і особливо форма деяких рецензій викликали в нього нарікання.

В цей же час В. Василько повідомляв Кочерзі, що в Харкові зацікавилися його особою, хоча і по-різному. Хтось пустив чутку, ніби новий драматург — це колишній віце-губернатор, і Кочерга не без підстав побачив «в цій безглуздій вигадці певний намір пошкодити моїй репутації яко письменника». Інші говорили про необхідність витягти талановиту людину з Житомира. Це по-справжньому схвилювало Кочергу, що працював тоді у житомирській газеті літературним редактором: «Про це я мріяв багато років, але кинув... Ось ви питаєте, що я пи-шу? Я приходжу після своєї газетної роботи такий стом-лений, ще не завжди можу взятись за листи. Та й після «Натури і культури» і «Выкупа» я вже боюсь і братись до п'єси, хоч і є деякі думки. Якби я жив і працював в Ки-єві, Харкові, я б міг раніш обговорити, може, яку тему, чи варто до неї братися»...*

* Лист Кочерги до В. Василька від 5.XII 1928 р., фонди ДМТМК, № 8052/51002.

Щоправда, слід відзначити, що житомирське оточення Кочерги у середині 20-х років не було вже таким безна-дійно далеким од його мистецьких інтересів, як раніше. Серед близьких йому людей знаходимо композиторів, що не тільки вгамовували його спраглу любов до музики своєю грою, але й поглиблювали розуміння ним укра-їнської музичної культури. Кочерга постійно відвідував концерти тріо, у складі якого був В. Косенко, що працював тоді в лісоуправлінні службовцем. В. Косенко напи-сав казково-ліричну музику до «Феї гіркокого мигдалю». Теплі стосунки були у Кочерги із М. Вериківським та М. Скорульським*.

* Див.: Ю. Мар тич, Іван Карась шукає нащадків, К. «Радян-ський письменник», 1965.

Оточення талановитих музик, проте, не могло ком-пенсувати відсутність літературно-театрального середо-вища, якого так потребував Кочерга.

Мрії про переїзд до великого міста в ті роки так і залишилися мріями: ні в Харкові, ні в Києві не знайшло-ся людини, що з любові до мистецтва потурбувалась би про драматурга, а сам він неспроможний був зрушити з місця, бо не довіряв життю і боявся непевності становища. Звичайно, легко було б обвинуватити сучасників Ко-черги у звичайній душевній черствості чи навіть заздрості до таланту, та не в цьому суть. Сучасники Кочерги надміру поринули у групові, політичні зіткнення 1927—1932 ро-ків. У боротьбі із противниками використовувались усі засоби, до політичних обвинувачень включно, і з кожним роком ці обвинувачення ставали серйознішими.

Рикошетом, між іншим, дісталось і виставі «Марко в пеклі». У 1929 році на театральному испуті Лесь Кур-бас обвинуватив Червонозаводський театр мало не в по-літичній неграмотності на тій підставі, що в інтермедії на балу у пекельної цариці Ліліт чумак Юрко об'єдну-вався з росіянкою Дунею за расовим, а не класовим принципом. Василько писав Кочерзі: «Прошу Вас трпхи переробити прозу Юрка в сцені Дуні, хай вона буде про-летаркою чи селянкою і з'єднаються вони за класовим принципом!! Мене це просто казить. З всякої дурниці мало не контрреволюцію роблять. І хто? Боляче і гид-ко!»*. Якщо зважити, що це був час, коли самого Курбаса, присікуючись до огріхів його роботи, також заки-дувано найсерйознішими політичними обвинуваченнями, то вигук Василька «Боляче і гидко!» стане зрозумілим. «Дикий» драматург Кочерга був явищем дивним, і вже через свою безпартійність і віддаленість од групових зіткнень—підозрілим. Якби він пристав до якоїсь літе-ратурної групи, колеги по літорганізації негайно ж його похвалили, противники — вилаяли. Виступи він один-дру-гий раз на якомусь диспуті, його б помітили. А там, ди-тись, і квартиру дали, і роботу знайшли б.

* Лист В. Василька до Кочерги від 3.IV 1929 р., фонд 103, арх. 228.

Та Кочерга, якому пощастило відвідати світ в його видатні хвилини, не був пристосований до бурхливої історичної круговерті цих хвилин, доля не дала йому темпераменту борця, будь-які зіткнення лякали. Репутація колишнього віце-губернатора, увесь вигляд «гнилого інтелігента», ненав'язливого і далекого од розуміння тонкощів літературної політики, а тим паче — політиканства, не сприяли пробудженню інтересу до нього. З другого боку — і сам Кочерга, хоч як йому хотілося переїхати до центру, нічого не робив для здійснення цього бажання — а під лежачий камінь, кажуть, і вода не тече. Нарешті, слід взяти до уваги, що і творчість Кочерги, його доля як українського драматурга ще були досить невизначені. Ніхто не міг заперечувати його обдарованість і культурність, та, зрештою, це ще було не все.

П'єси, відомі тоді глядачам, — «Пісня в келеху», «Фея гіркого мигдалю», «Марко в пеклі», стояли ще далеко од соціальних проблем сучасності, які найбільше цікавили і критику, і глядачів. Триумфальний похід по сценах України п'єс М. Куліша «97», та «Комуна в степах» у 1924 — 1925 роках, «Диктатури» і «Кадрів» І. Микитенка у 1929 — 1931 роках був визначений гостротою постановки і розв'язання проблем класової боротьби. Пряме зіткнення класово ворожих сил, непримиренна боротьба їх на винищення, що закінчується перемогою політики Радянської влади, — ось чим жили сучасники Кочерги. Драматурги виховували ці інтереси і йшли їм назустріч. Такі п'єси, як правило, не мали постаті ровідного героя, у центрі твору був колектив, група людей, об'єднаних спільністю ідейних жадань. Любовна лінія відігравала роль цілком незначну в організації сюжету і ще меншу — в загальному звучанні твору. Головну увагу привертала багатоголосі, експресивні масові сцени, яким належала кульмінаційна роль.

На фоні провідних естетичних тенденцій українського театру і драматургії 20-х років п'єси Кочерги виділялися своєрідною естетикою та етикою. Переважною частиною критиків особливості його п'єс сприймалися як «наївні», не випадково ж і термін «наївна п'єса» так часто повторювався в рецензіях тих років. Наївними здавалися й думки його про всепрощення і доброту як ознаки вищої мудрості, про лагідність і ніжність як окрасу жіночого характеру. Наївним видавалося серйозне використання казкових мотивів і романтичних любовних ліній, бо у виставах тих часів подібні мотиви існували хіба що як па-родійні. Дивувала закоханість драматурга у підкреслено красиве видовище, свідомо граціозність, часом манірність його п'єс.

Твори Кочерги несли в собі присмак певної старомодності. Це можна сказати не тільки про справді старомодну «Пісню в келеху» і стилізовану під старомодну «Фею гіркого мигдалю», але й про цілком сучасну за змістом феєрію «Марко в пеклі».

Оцінити по достоїнству старомодну наївність п'єс Кочерги, побачити в ній зерна справжньої поетичності, які мають право на життя і розвиток, — у той час було нелегко. Таким чином, Кочерга продовжував працювати у Житомирі, а його майбутнє українського драматурга в очах критики і глядачів залишалось проблематичним.

РОЗДІЛ III

„КООПЕРАТИВНІ" П'ЕСИ. „СВІТЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ" ШУКАННЯ НОВИХ ГЕРОЇВ І ХУДОЖНІХ ФОРМ

Соціальні взаємозв'язки митця завжди складні й багатогранні, абсолютно відмежуватись від суспільства ніколи не можна, жити над ним—також. І. Франко колись слушно писав, що поети «не можуть вискакувати поза ті рамки, як ніхто не може вискочити зі своєї власної шкіри» Та справа не тільки в неможливості «вискочити» за рамки суспільства, подивитися на нього з дистанції століть. Важко підняти хоча б трохи вище за середній рівень мислення сучасності, розібратися в її провідних тенденціях і засудити вади. Для цього потрібні і глибокий розум, і велика мужність, і проникливість, і неабиякий талант. Коли письменник думає так само, як його сучасники, і помиляється, як вони,— читачі дарують йому. Ніхто не кине в нього каміння, кожний скаже: «Ну що ж, усі тоді думали так». Сучасники ж в такому випадку гаряче беруть митця під захист, бо це виправдує і підносить їх самих: «Не тільки я так думав, он які люди теж так мислили!»*

* І. Франко, Твори в двадцяти томах, Держлітвидав Україн, К., т. 17, стор. 118.

Набагато гірше для письменника, якщо він не поділяє усіх захоплень та ілюзій сучасників, дивиться по-іншому і бачить те, чого вони не помічають, коли він стоїть ніби над читачем, попереду, і для того, щоб підійти ближче, читачеві треба докласти чимало зусиль. Пересічний чи-тач, що мислить в інших категоріях, активно виражає своє невдоволення. Бувають і ситуації, коли митець у своєму розумінні явищ не встигає за сучасністю, відстає, мислить вимірами вчорашнього дня, які перестали цікавити і захоплювати його читача. Тоді вихід книжки і прем'єра вистави обертаються для письменника конфу-зом, а в уявленні читача він приплюсовується до так зва-них «середніх» митців, од яких чекати сміливої думки не доводиться.

Ів. Кочерга належав до митців, які — в сфері соціального мислення — думають «як усі». Він легко сприймав розповсюджені панівні Ілюзії і забобони —до 1917 року, а відкривши двері перед новим життям, так само порів-няно легко сприйняв його провідний спосіб соціального мислення в усьому комплексі протиріч, з усіма його до-стоїнствами та вадами. Водночас, як людина творча, він прагне зрозуміти ідеї нового часу, а інколи — критично осмислити їхній конкретний зміст.

Усе це, зафіксоване в несподіваних поворотах твор-чості І. Кочерги 1928—1932 років, відбиває напружені зусилля драматурга вибратись з літературного провінціалізму і утвердити себе як митця в очах сучасників.

З 1928 року Кочерга працював літературним редакто-ром в житомирській газеті «Робітник», п з березня 1930 ро-ку, коли «Робітник» було закрито, — в газеті «Радянська Волинь». Важко точно сказати, чому Кочерга, зрештою, вирішив кинути свою ревізорську роботу і змінити її на досить нелегку працю в газеті. Та можна цілком вірогідно твердити, що бажання бути ближче до журналістів Жи-томира грало в цьому рішенні значну роль. А в Житомирі виходило тоді дві газети- «Робітник» — для міста—і «Ра-дянська Волинь»—для області. Ці видання змінювали свій формат, несподівано ставали то малими, то більшими, та все ж на їх сторінках можна було друкуватись. Навколо їхніх редакцій гуртувалися люди, що цікавились літературним життям і самі потроху писали. Існувала в місті і група журналістів, прихильних до ВУСППу, хоча діяльність їх була мало помітною. З кінця 1928 року було вирішено заснувати в Житомирі ширше літературне об'єд-нання. «Робітник» надрукував статтю «Літературне життя Волині», в якій повідомлялося: «Тепер має утворитися літературна спілка на

Волині з прихильників можливо різних літературно-формальних напрямків, але певного ідейного еквіваленту, який передбачала відома декларація ЦК ВКП(б) в галузі літератури. Орієнтовний склад т.т., що їх намічено привернути до організації, такий: художня проза—Ол. Лашкарьов, Бор. Полонський, О. Демчук, Ал. Рожнятовський, й. Чеховський і Мих. Ули-севич; поезія — А. Капіріна, Гр. Владимирський, М. Го-дованець і С. Хруленко; драмат. — Кочерга І.; критика — Штейман Є. і Арк. Волинський»

* Антитеза, Літературне життя Волині. — «Робітник», 1928, № 266, 16.XI.

Задум цей, здається, так і залишився в сфері ідей, хоч кілька разів в «Робітниківі» друкувалися літературні Сторінки. Загалом літературні сили Житомира, як свідчить і перелік прізвищ, були не дуже міцні. Кочерга, як єдиний драматург, залишався в цілковитій самотності. Якись певні свідчення його активної участі в літературному житті Житомира важко назвати, думається, що їх просто не існує. Кочерга, мабуть, вважав тоді, що найперше і єдине завдання письменника — сидіти за столом і писати, громадських виступів і бурхливих дискусій не любив. До того ж, чесно працюючи, він не квапився пишатися ім'ям пролетарського письменника, яким себе і не počував. Він тільки вчився думати в нових вимірах, продиктованих новою епохою, прагнув досягнути їх історичний зміст.

Еволюція естетичного мислення драматурга відбувалась поступово. Течія нового життя не могла знищити ту казкову країну Фантазії, в якій він жив як художник. В цій країні він був незалежним, в ній існував гурт улюблених героїв, тем, художніх образів,— те, з чим він прийшов у мистецтво і пішов з нього. Це була незрима скарбниця, яку він відкривав щоразу, коли сідав за стіл. Писав він насамперед для себе, тому, що не міг не писати, писав про те, що йому було цікаве. Поєднати ж улюблені думки та образи із панівними ідеями часу — ось що було для нього, як митця, найважчим і вимагало великих зусиль. Зробити інтересне для себе цікавим і для глядача, а сьогоднішні турботи людей сприйняти як свої, — для цього потрібен був час і велике бажання.

Кінець 20-х—початок 30-х років становлять дуже цікавий період в діяльності Кочерги. Він щиро прагне опанувати мову епохи, активно засвоїти її естетичні та етичні принципи. Робота в газеті часом відкривала перед Кочергою значні можливості. Він виступає на її шпальтах в ролі театрального критика і рецензента.

Театральне життя Житомира було не дуже багатим,— він явно не належав до так званих «театральних міст». Критика скаржилась, що «найбільший попит у житомирського обивателя на театральному фронті має оперета. Це, так би мовити, давня традиція. Скільки не повставала пролетарська громадськість Житомира проти цієї традиції, змісту театального довгий час не щастило змінити»*. Українські театри зустрічали у Житомирі досить стримано, особливо коли Це були колективи, Народжені революцією.

* Н. Кримський, Про театр. — «Робітник», 1928, № 302, 28.XII.

З приводу реакції житомирської публіки на вистави філії театру ім. І. Франка газета писала: «Нам не раз доводилось чути таке: «Що. за нісенітниця, як можна ставити європейський репертуар українською мовою! От якби вони поставили п'єсу «Запорожець за Дунаєм» або ще що українське — «ето ми понімаєм»! А такий репертуар нехай краще ставлять руською мовою». Ці за-уваження показують цілковиту некультурність, неосвіченість, невеликий розум і зашкарублість тих, хто їх ро-біть» Звичайно, була в Житомирі і публіка незрівняно розумніша, був і чималий загін робітників, та загалом напівкустарний обивательський Житомир підносив свою культуру повільно.

Не завжди і самі газети спроможні були цілком по-збутися обивательських звичок та впливів. Часом дрібна сварка редактора газети і директора театру, обивательська впертість, виявлена обома, позбавляла читачів можливості розвивати естетичні смаки, а кваліфікованих рецензентів — впливати на їх розвиток. Ось чому за 1927—1928 роки

можна назвати, мабуть, тільки одну рецензію Кочерги. Зате в 1929—1930 роках рецензії і по-відомлення Кочерги друкуються даже часто, спочатку в «Робітнику», а потім у «Радянській Волині».

Гастрольне життя тих років було досить інтенсивним. До Житомира приїзять співаки (В. Вікторів, О. Батурін), «Думка», Уманська зразкова капела кобзарів ім. Демущького, Ленінградський академічний драматичний театр, Друга державна Українська опера Правобережжя, український драматичний колектив під керівництвом Д. Гайдамаки і т. ін. Відповідно різноманітна тематика рецензій Кочерги представляла його читачеві кваліфікованим, вдумливим мистецтвознавцем в усіх галузях театру: опера, балет, драма, оперета.

Звичайно, йому допомагав ще дореволюційний досвід у галузі театральної критики. Та й на сторінках «Волинського пролетарія» десь з 1922 року друкував він іноді свої рецензії на театральні вистави. І все ж таки од багатьох звичних прийомів аналізу Кочерзі доводилось рішуче відмовлятися; він вже мислив по-іншому.

Цікаві як зразки критики того часу, рецензії Кочерги дають чимало для розуміння його власних смаків. В них помітні і постійні сталі ознаки його естетики, і нові риси, що їх Кочерга набував у той час, і скороминущі, тимчасові віяння в смаках кінця 20-х—початку 30-х років, прийняті драматургом. Загальнолюдські мотиви, розвинені переконливо і втілені у граціозну, барвисту форму,— ось те, що найбільше приваблює Кочергу в багатьох творах мистецтва. Вплив вульгарного соціологізму майже не зачепив Кочергу. Хіба що в його міркуваннях з приводу балету П. Чайковського «Лебедине озеро» звучить відгомін певної соціологічної прямолинійності в оцінці самої музики і змісту з точки зору радянського глядача. В інших рецензіях Кочерга загалом не оперує цим невиразним у своїй конкретній суті, ілюзорно монолітним терміном «радянський глядач». Тогочасна критика (та й рецензенти пізніших часів) полюбляла оперувати цим дзвінким терміном, щоразу виступаючи од імені «нашого радянського глядача». Тим часом поняття «радянський глядач» в кінці 20-х— на початку 30-х років по-требувало точного і глибокого аналізу, бо глядач цей був дуже неоднорідний і за соціальним походженням, і за естетичними смаками, і за ступенем елементарної культури. І самі рецензії Кочерги, зрештою, теж адресувалися не «глядачеві» взагалі, а досить певній категорії — людям культурно й естетично розвиненим, яким не треба пояснювати, що таке балет і чому в опері весь час співають. До цього духовно підготовленого глядача звертається Кочерга, зупиняючи його увагу на тих чи інших естетичних проблемах та особливостях вистав.

Надто цікава в цьому відношенні серія рецензій Кочерги на гастролі опери Правобережжя. Він послідовно характеризує найцікавіші вистави: «Тарас Бульба», «Червоний мак», «Севільський цирульник», «Русалка», «Фауст», «Кармен», «Аїда», «Лебедине озеро». Його рецензії відновлюють перед очима молодість українського оперного театру 20-х років, завзяту зухвалість його режисерів і художників, які сміливо бралися за негайне розв'язання найскладніших проблем оперної сцени — і навіть інколи розв'язували їх.

Кочергу, що до революції виступав суворим охоронцем класики, в якій не можна порушити «ані титли, ніже тії коми», захоплює повинь експериментів на оперній сцені. Він найбільше любив в мистецтві барвисту вигадку, гру буйної фантазії, в театрі захоплювався саме театром, мистецьки довершеною грою, і шукання опери 20-х років, що йдуть в цьому ж напрямі, викликають його схвалення. Навіть там, де вони і Кочерзі здаються надмірними, він найчастіше не засуджує їх різко чи гнівно, а приймає як можливий варіант сучасного прочитання твору.

Схвально оцінює Кочерга українізацію «Русалки» О. Даргомижського (режисер С. Карельський, художник О. Хвостов-Хвостенко), вбачаючи її доцільність у тому, що сама музика О. Даргомижського досить близька до української мелодики. Одверто ж формалістичне оформлення деяких сцен «Фауста» викликає його протест,— воно тільки заважає «своїми невдалими витівками сприймати чудову музику Гуно. Аж ніяк

не доходили до уяви глядача якісь зелені прапори, замість дерев, і не-подобні будинки»*.

* К-кель, «Фауст». — «Робітник», 1929, № 168, 27.VII.

Оперний репертуар тих років складали переважно опери давно відомі, старі. Ось чому особливу увагу при-вертало відновлення чи постановка давно написаних, але невідомих глядачам опер і народження нових балетіз. Кочерга високо оцінює «Тараса Бульбу» М. Лисенка як спробу створення монументальної української музики, хоча й бачить чималі вади опери. З приводу цієї опери він пише, що «Лисенкова опера «Тарас Бульба» може правити за найкращий приклад того, яка це важка, навіть надсильна була справа створювати національне мистецтво в країні, що не мала політичного самовизначення»*. Самий спосіб мислення тут для Кочерги новий: раніше він ніколи не з'єднав би мистецтво і політику таким чином, не шукав би пояснення особливостей музики в умовах суспільного життя країни.

* К-кель, «Тарас Бульба». — «Робітник», 1929, № 161, 19.VII.

Та найбільше захоплення Кочерги викликає «Червоний мак» — перший талановитий радянський балет, який він подивився. «Коротко кажучи, нічого подібного Жи-томир не бачив. Не бачив і не чув такого сполучення гос-трої, як перець, музики, чарівної пластики, вогневих фарб і головокрутних рухів. Всамперед музика, що її напи-сав Глієр. Пекуча, палка, часом солодка й ніжна, — але скрізь надзвичайно виразна й драматична, — просто гово-рить. Далі фарби. Тільки в гарячковому сні можна побачити такий буйний розквіт червоних, зелених, жовтого-рячих, блакитних дрібних плям. І це все крутиться, жев-ріє, вабить. Треба бути високим майстром, щоб підкорити всю цю безумну вакханалію фарб такий чудовій гармонії, як це робить Анатоль Петрицький... Але за все див-ніше, що до цієї феєричної гри фарб і рухів вкладено чималу соціальну ідею — саме вкладено, а не «пришито», як це буває часто-густо. Справжній революційний пафос звучить в цій барвистій виставі, переконує, кличе»*.

* К-кель, «Червоний мак». — «Робітник», 1929, № 162, 20.VII.

Міркування Кочерги про щасливе поєднання феєрич-ної гри фарб, рухів, гострої, як перець, музики і чималої соціальної ідеї показові. Адже саме до цього він і праг-нув у своїй феєрії «Марко в пеклі», де сатиричне зобра-ження побуту, феєрія пекельних сцен і романтична ге-роїчна лінія Марка мали з'єднатися у революційному пафосі. Можна твердити, що твір подібної жанрової бар-вистості був для Кочерги найцікавішим у ті роки, бо він давав можливість органічно поєднати фантазію і дійс-ність, знайти такі повороти сюжету, які б зберегли голов-не для митця — гру казки, романтичної вигадки, оперет-ково-балетної граціозності.

Та життя повертало драматурга в інший бік. «Марко в пеклі», хоч і користувався успіхом у виставах Червоно-заводського театру, широко не йшов. Частина критиків поставилася до п'єси різко негативно, інші — поблажливо схвально. На сцені «Березоля» у ревію «Алло на хвилі 477...» кепкували з автора «Марка в пеклі», — театр від-повідав на напад. В. Василько повідомляв Кочерзі про непевні розмови з приводу його соціального походження.

Кочерга писав: «Якби навіть у мене тепер були писані докази мого, як ви кажете, «соціального стану» — то, по-вірте, я б вважав нижче свого достоїнства оперувати цими доказами. Соціальний стан... коли згадаю свої вічні злидні, неможливість виїхати з проклятого Житомира, неможливість навіть взяти робітницю для хворої жінки, неможливість кинути службу — прикро стає на душі»*.

* Лист Кочерги до В. Василька від 17.1 1929 р., фонди ДМТМК, № 8054/51004.

Кочерга, який покладав на «Марка в пеклі» великі надії, явно губив рівновагу і орієнтири, він відчував, що має щось кардинально змінити в своєму житті, аби його

праця не роботу драматурга зайшло, здається, в тісний кут і вимагає рішучого розв'язання: або — або. Дев'ятигодинна праця в редакції висмоктує й ту невелику творчу енергію, що в мене є, і я з жахом бачу, що й нерви відмовляються служити»*.

* Лист Кочерги до В. Василька від 31.III 1929 р., фонди ДМТМК, № 8055/51005.

Рішуче розв'язання складних питань побуту вимагало насамперед грошей, матеріальної можливості не служити. В шуканнях таких засобів Кочерга приймає замовлення на написання агітаційної п'єси для кооперації. «Дійшло до того, що, наприклад, я мусив, після важких вагань, погодитися на таке тяжке для мене замовлення, як написати агітку для кооперації в найкоротший термін — що з цього вийде, не знаю»*.

* Лист Кочерги до В. Василька від 21.IV 1929 р., фонди ДМТМК, №8057/51107.

Так народжується серія «кооперативних» п'єс: «Навчила доля, де шлях до волі» («Манівцем до волі»), 1929 р., «Про що жито співає», 1929 р. та «Павук у колгоспі» («Павук у сметані»), 1930 р. (надрукована 1931 р.).

Першою з них була «Навчила доля, де шлях до волі» («Манівцем до волі»). Повідомляючи В. Василька про неї, Кочерга визначив її задум: «...я мав сполучити пафос колективізації з психологічною, особистою драмою на тлі класової боротьби на селі. Трактуював обидва мотиви я дуже просто, не плутуючи убійних інтриг, а тому, як бачите, п'єса вийшла набагато коротшою мого звичайного розміру»*.

* Лист Кочерги до В. Василька від 24.VI 1929 р., фонди ДМТМК, № 8059/51109.

Через кілька місяців Кочерга вже писав другу таку ж п'єсу: «...якраз цими ночами сидів над своєю новою (на жаль, знов-таки агітаційною) п'єсою на день врожаю, яку треба було закінчити до зелених свят. Тепер я її вже закінчив і переписую на машинці. Назва «Про що жито співає»... Правда, остання п'єса... подана трохи гостріше, хоч і зроблена так само на замовлення, і я навіть побоююся реперткому, бо центральна постать Козюпи-середня-ка вилазить за рамці примітиву своїм цільним характером»*. В іншому листі Кочерга застерігав, що ця п'єса «...не така примітивна як «Манівцем...»**. В. Василько, якого Кочерга познайомив з п'єсами, поставився до них критично: «...Читав і перечитував «Про що жито співає». Дуже просто, навіть місцями схематично. Навіть коли б не знав, сказав би, що це один з Ваших перших творів»***. Цей, відзначений Васильком, схематизм і закрив дорогу «кооперативним» п'єсам Кочерги на велику сцену. Проте вони користувались увагою з боку агітаційних театрів та самодіяльних гуртків, і, наприклад, театр Санкультури Донбасу вітав в телеграмі драматурга з нагоди п'ятдесятої вистави «Павука в сметані».

* Лист Кочерги до В. Василька від 24.VI 1929 р., фонди ДМТМК, № 8059/51109.

** Лист Кочерги до В. Василька від 25.VII 1929 р., фонди ДМТМК, №8060/51110.

*** Лист В. Василька до Кочерги від 3.IX 1929 р., фонд 103, арх. 228.

Більшість критиків зустріла «кооперативні» п'єси Кочерги неприхильно. В рецензії на твір «Про що жито співає» Я. Мамонтов писав: «Своїм драматичним методом ця п'єса повертається на кілька років назад, до театральних агіток 1920—1922 рр. Всіх персонажів поділено на дві групи: бездоганних незаможників і злочинних куркулів. Говорять ці персонажі авторовою мовою, досить далекою від живої мови сучасного села...» Закінчив Я. Мамонтов висновком, що «...п'єсу. І. Кочерги «Про що жито співає» навряд чи можна порекомендувати нашим театрам та клубам»*.

* «Сільський театр», 1930, № 1, стор. 37.

Оцінка, хоч яка й різка, виявилась справедливою. «Кооперативні» п'єси Кочерги були сповнені правдоподібних дрібниць, але в них не було ні правди життя, ні правди характерів.

«Кооперативні» п'єси слід оцінювати, беручи до уваги і їх «кооперативну», пропагандистську суть, і їх естетичні форми.

Як твори агітаційно-пропагандистські, вони наївні. Примітивні, наївні уявлення про комуну відбивали, на-самперед, досить випадкове й поверхове знайомство драматурга з тогочасним життям на селі.

З іншого ж боку, ця примітивність відбивала і об'єктивно існуючу нерозвиненість, наївність уявлень, властиву багатьом сучасникам Кочерги. Підтримуючи заклик до кооперації в сільському господарстві, до комуні, вони мали про саму комуну досить невиразні, схематичні уявлення, далекі од складної різноманітності сільського життя. Захоплені руйнуванням старих форм сільського побуту, майже всі газетярі забігали далеко наперед, не визнаючи ніяких проміжних ступенів у просуванні до комунізму. Азарт знищення явно переважував тве-резисть мислення — так можна було б схарактеризувати настрої чималої частини тих, хто без жодних вагань обіцяв селянам райське життя негайно ж після заснування артілі чи комуні. Один з кореспондентів «Радянської Волині»* з приводу якоїсь одноактівки, що гралася на селах, писав: «Одноактівка «В хвіст і в гри-ву» своїм соціальним настановленням шкідлива, бо при-щеплює не розкріпачення жінки від кухні, а ще й вима-гає, щоб долю тієї кухонної муки поділив чоловік. Це тоді, як іде боротьба за колективні кухні» Заради ідеалу колективної кухні, цілком недосяжного для абсо-лютної більшості селян, відкидались будь-які спроби полегшити становище жінки зараз, на сучасному етапі, а п'єса, що робила подібну спробу, оголошувалась соціально шкідливою.

* «Радянська Волинь», 1930, № 151, 15.XI.

«Кооперативні» п'єси Кочерги написані за принципом тієї ж безвідповідальної ідеалізації,— вона була для письменника основним і чи не єдиним агітаційним засобом. Іван («Навчила доля...») пояснює коханій дівчині: «А в комуні вся земля в одному місці біля самого житла. Не витрачається вже дурно ні кінської сили, ні людської праці — скрізь машини, гарна худоба, будівлі. Е, та що й казати! А жіноча доля? Вже не треба пора-тись цілісінкй день біля печі, ночовок, дітей, не буде вже жіночого кріпацтва, затурканих виснажених жінок».

Ганнуса («Павук у сметані») готує обід у колгоспній їдальні з таких страв: «борщ, суп курячий, молочна лапша, гречана каша з молоком, котлети, кисіль і варе-ники з сиром для всіх». Яким чином досягається ця блискавична зміна в становищі селян, в економіці села, драматург не показував. Тільки в останній п'єсі цього циклу — «Павук у колгоспі» — Кочерга зробив спробу показати безпосередньо шляхи поліпшення артільного побуту, певні дії, скеровані на одержання практичних результатів — заснування дитячих ясел та оздоровлення їдальні.

В тексті усіх трьох п'єс чимало агітаційних промов, які виголошують позитивні герої (лікар Коритко, агро-ном Колосій, Іван Степовий та ін.). Письменник намагається в них бути конкретним і наочним, та це не часто йому вдається,— дидактика, повчання виходять на пер-ший план.

Загалом пропагандистський, агітаційний результат «кооперативних» п'єс Кочерги був дуже скромним, а ідеалізація комуні відігравала роль негативну, бо вона робила надто відчутним розрив між тим, що показувало мистецтво, і тим, що бачив глядач довкола.

З естетичної точки зору «кооперативні» п'єси Кочер-ги являють спробу пристосувати старі драматургічні схеми до нового життєвого матеріалу. Особливо виразно це в першій п'єсі — «Навчила доля...», де, по суті, повто-рено якісь принципи мелодрам типу «Ой не ходи, Гри-цю...» М. Старицького. Схема давньої мелодрами пога-но в'язалася з новим матеріалом, хоч драматург і про-бував її оживити.

Сюжетна схема «Про що жито співає» вільніша, в ній проглядають ближчі Кочерзі мотиви, зокрема ви-падкова зустріч закоханих на тому ж самому місці рівно через рік.

«Павук у колгоспі» знову відроджує постать старої баби, носія чуток та пліток,— Стоянихи. Проте «Павук у колгоспі» має і цікаві риси, зокрема спробу використати водевільні ситуації і куплети у поєднанні з санітарно-пропагандистською драматичною лінією п'єси.

* М. Станіславський, У світі образів Івана Кочерги. — «Радянська Житомирщина», 1965, № 138, 16.VII.

У театрі жанр «Павука у колгоспі» визначали, спи-раючись на водевільну основу його, як «комедійне гри-ще», що в ньому всіляко підкреслювались буфонадні сцени, і навіть декорації та бутафорія були зроблені у вигляді лубочних ярмаркових іграшок.

Характери в «кооперативних» п'єсах дано схематич-но, вони позбавлені тієї точності деталей,— психологіч-них, соціальних, етнографічних, мовних,— які роблять образи переконливими. Типові обставини схарактеризо-вано із тою мірою схематизації, загальнення, яка не зберігає в них нічого індивідуального, неповторного.

Сучасна критика, відзначаючи позитивні риси «кооперативних» п'єс Кочерги, говорить, що «всі ці твори написані прекрасною літературною мовою, чого не зна-йдеш у численних «злободенних» п'єсах того періоду»*.

* Кисельов, Перші заспівувачі, К., «Радянський письмен-ник», 1964, стор. 61.

Із цим твердженням можна було б погодитись, коли б прекрасна літературна мова існувала безвідносно до характерів твору. Та в драмі прекрасна літературна мова поза характерами не існує, а коли вона не допома-гає різьбленню неповторних характерів, губить свої властивості «прекрасної» і стає просто дистильованою. Негативні герої п'єс, щоправда, мають соковитішу мову, та соковитість ця інколи досягається за рахунок огруб-лення її лайкою та погрозами.

«Кооперативні» п'єси Кочерги були, зрештою, виму-шеною мандрівкою в країну маловідому і естетично далеку. Поруч із ними драматург працює над темами і сюжетами, ближчими його смакам, його шуканням в мистецтві. І повідомляючи В. Василька про початок ро-боти над першою агітаційною п'єсою, Кочерга водночас обговорює із ним сценарій нової п'єси під назвою «Ліза не лізе у воду». Відповіді тих, хто читав у Харкові про-спект п'єси, не збереглися, пропав і лист В. Василька. Можна зробити тільки загальний висновок, що сценарій нової п'єси Кочерги не викликав захоплення і схвалення. Лист-відповідь Кочерги на зауваження читачів, проте, зберігся, і він остільки важливий в своїх естетичних проблемах, що його варто широко процитувати. Драма-тург писав: «Але мені прикро, що й Ви, Василю Степано-вичу, що ставились до мене дружньо, не хочете визнати в цьому сценарії авторського лиця, тобто тієї амальгами різних протилежних елементів, що складають авторську індивідуальність поза всякими ярликами. Ви радите мені опрацювати сюжет або—або. Або як оперету, або як комедію-сатиру. І ніхто, навіть Ви, не хотів оцінити в цьому сценарії саме того, що становить його індивіду-альну гідність, а саме: мій намір сполучити побут і своє-рідну фантастику, навіть романтику з сатирою в одному гротескному, гострому плані. І все, що випадало зі зви-чайного тла комедії чи оперети,— мені закидають: мов-ляв, сюди не пасує — туди зайве, на kota довге — на собаку коротке. То хіба ж можна підходити до роман-тично сатиричної казки (так, казки — підкреслюю) з реальними вимогами? А це саме був такий мій намір — дати своєрідну опоетизацію сучасних суперечностей. Як-що вже рівняти до чого-небудь мій намір, то більш всього я орієнтувався на «Нос» Гоголя, якого я вважаю за найгеніальніший для того часу гротеск. Отак і мій Горчичка в напівбожевільному запалі ганяється за тінню своєї бабусі між всіх безглузвих потвор міщанського житлокоопу. Ви, як ніхто, закохані в суто театральне, яке з великою майстерністю висуваєте на перше місце в усіх Ваших творах. То чому ж Ви не хочете й мені дарувати цього театрального наміру? Хіба ж це не театральне красиво: сіра згорблена бабуся, як мишка, як китайська тінь шмигає по коритарах, з'являється то тут, то там, дурить, вабить і, коли її хапає безумець, — перетворює-ться в прекрасну жінку!..

Але що заважає, якщо і по інтризі, і за сатиричним наголосом твір вийде значнішим від звичайного без-глуздового опереткового штампу? Чи ми ж мусимо під нього підлаштовуватись? Та я навіть орієнтуюсь на опе-ретку, але не на віденську, а на стару, де була й сатира, й рбмантика, наприклад, в чудовій «Периколі». Отже, я — хоч тепер мене це все дуже розхолодить — хтів би написати в формі (якщо вже треба форм)... старої опе-ретки. Гротескно-романтичний водевіль з куплетами, арієтками, балетом. І ще одне зауваження. Коли ми, драматурги (хоча б і я, грішний), напишемо щось консер-вативне за формою, — нам зараз же закидають «правий» ухил. Тепер, коли я попробував дати щось, що вилазить за всі звичайні форми — знову закид, — те не реально, те не в'яжеться»*

* Лист Кочерги до В. Василька від 18.IV 1929 р., фонди ДМТМК, Ns 8056/51006.

Закиди читачів сценарію, зрештою, не зупинили Ко-черги. Він таки написав десь в 1929—1930 роках п'єсу «Ліза чекає погоди...» і видав її в лютому 1931 року. Ознайомлення із текстом твору дає можливість оцінити і виконання автора, і його задум, викладений у листі до В. Василька, співставити їх, з'ясувати вагу естетичних проблем, зачеплених Кочергою.

Насамперед сюжет, що завжди був для Кочерги найголовнішим елементом твору. В ньому він постійно і наполегливо розвивав улюблені казкові, романтичні мо-тиви, прибираючи їх щоразу в нові шати. Казковий мо-тив гонитви за невідомим організовує і калейдоскоп сцен «Ліза чекає погоди...» в якесть певне ціле. Невдаха — аптекар Горчичка, що придбав малу крамничку, в якій ніхто нічого не купує, опанований маніакальною ідеєю.

Він довідався, що брат його бабусі залишив їй в Америці спадщину у 12 000 доларів, і бабуся має їхати одержувати долари. Горчичка захоплений гарячковим бажанням не прогавити бабусю, коли та їхатиме в Амери-ку, і здобути й собі трохи доларів. Йому здається, що його родич, спекулянт Єфімов, ховає десь бабусю, щоб разом із нею тікати до Америки. Горчичка давно не бачив бабусі, але знає, що вона одягнена в сіре пальто і вирішує будь-що знайти сіру бабусю.

Випадково його шлях перетинає яскрава комета — кіноактриса Ліза Кияшко. Вередлива кінозірка тікає від режисера, бо їй за ходом сценарію належить стрибати у море, а вода холодна і Ліза не лізе у воду. Ліза пере-одягається у стару бабусю, Горчичка прагне її спіймати, та, зловивши, бачить прекрасну актрису, що за-чарувала його. Зрештою, Лізу привозять на зйомки і сюди ж, на берег моря, приходить Горчичка. Бабуся із спекулянтом таки виїхала до Америки, дружина пішла до шахрая Ковбасюка, Ліза його не любить. У розпачі Горчичка кидається в море, і Ліза, що перед тим категорично відмовлялася стрибати в холодну воду, рятує його. Дружина Горчички повертається до нього, вони прощають одне одному помилки і з'єднуються знову для спо-кійного життя.

В цю рамку вставлено чимало картин, які відбуваю-ться у житлокоопі «Вперед». Там живе спекулянт, там Горчичка шукає бабусю, і там ховається Ліза. Населен-ня житлокоопу різноманітне. Голова його, інвалід Мед-ведев приходить додому п'яний і б'є жінку. Продавець робкоопу Ковбасюк краде усе, що тільки можна, а стара дама Есачиха чекає кінця влади більшовиків. Поет За-лізко — єдина людина, Якій нічого соромитись у цьому житлокоопі. Він намагається вгамовувати брутальні сварки, що спалахують серед мешканців, і не від того," аби налякати їх привидом міліції, РСІ чи просто ревізії. Такий він, житлокооп «Вперед».

А тепер, коли зміст «Ліза чекає погоди...» бодай по-біжно окреслено, варто повернутися до листа Кочерги і послухати його міркування. Отже, драматург був при-кро вражений, що ніхто не оцінив в задумі саме того, що становить його індивідуальну специфіку,—прагнення сполучити «побут і своєрідну фантастику, навіть роман-тику з сатирою в одному гротескному, гострому плані».

Кочерга мав рацію і стосовно цієї п'єси, і щодо особливостей його творчості взагалі. Поєднання побуту, часто поданого комедійно, з романтикою, становило визначальну прикмету його творів — і деревольних, і по-деревольних. Починаючи з «Пісні в бокалі», в переважній більшості п'єс Кочерги незмінно була присутня романтична казка на фоні комедійно змальованого побуту. Комедійність ця мала різні ознаки, найчастіше вона виявлялась у деревольних ситуаціях, які знижували і відтіняли романтичну лінію. Іноді усе це об'єднувалось рамкою фантастики напівсатиричного гротеска. Такою була феєрія «Марко в пеклі» — попередниця «Лізи...» в мистецьких шуканнях Кочерги. Нова п'єса мала продовжити лінію «Марка в пеклі» і надати їй дещо інших рис, а саме: рис оперети. Адже в 1928—1929 роках і В. Василько, і театральні критики наполегливо радять Кочерзі писати оперету.

Справді, Кочерга як митець, здається, був просто створений для романтичної казки й легкого деревля. Поетичність мислення і водночас його легкість, яка включала і настирливий дидактизм, і похмуру, сувору трагедійність, майстерність добре збудованих сюжетів, вміння бачити побут в кумедних, але незмінно граціозних обрисах, гра речей, легкість і грація — становили постійні прикмети його таланту. Кочергу усе життя вабив деревль. І в першому варіанті «Дівушки с мыш-кой», і в «Феї гіркого мигдалю», і в «Марку в пеклі», і навіть в явно недеревльній темі «Павука в колгоспі» — всюди бачимо деревльні сцени, а часом і використання засобів буфонади та гротеска.

А втім, деревлю на українській сцені не дуже щастило, хоч він і мав такі прекрасні зразки, як «Москаль-чарівник», «По ревізії», «До мирового» та ін. Деревольний український деревль міцно тримався народного ґрунту, і в цьому джерело його реалістичної побутової соковитості, достеменною точності мови. Та в цьому ж були і риси, що з часом визначили певну обмеженість українського деревля: йому важко було вийти з кола селянського побуту та показати картини життя інших верств населення. Спроби С. Черкасенка та Л. Янов-ської в цьому напрямку не змогли піднятися над трудностями жанру, робота В. Самійленка потребувала підтримки.

Кочерга виявився чи не єдиним драматургом, що в принципі спроможний був оновити цей жанр, перенести традиції міського деревля на український ґрунт за всіма його правилами: куплети, деревльна плутанина, танці і щасливе закінчення усіх конфліктів. Та для того, щоб ця потенційна можливість перетворилася в дійсність, потрібне було поєднання сприятливих обставин, і насамперед схвальне ставлення глядача до деревля. Деревль же тоді вважали жанром нікчемним, кровно, назавжди зв'язаним із міщанською публікою та її естетичними смаками. Звідси—або презирливе мовчання на адресу легкої комедії, або несхвальні застереження. Не слід суворо обвинувачувати критику в цьому, вона в своїх присудах відбивала розповсюджені сталі погляди і керівних в мистецтві осіб, й досить значних робітництва, інтелігенції, для яких деревль не міг бути «вещью». Початок 30-х років на Україні був надто напруженим для того, щоб деревль дивилось не лише міщанство, яке справді завжди полюбляло цей пікантний жанр, але й інтелектуально серйозний, новий радянський глядач. Українська музкомедія в Харкові відкрилась у сезон 1929—1930 року і зустріла значні труднощі у розробленні репертуару. Підготовлений франківцями «Вечір українського деревля» було засуджено як політичну помилку театру. Час був явно не відповідний для писання деревлів! «Гротескно-романтичний деревль з куплетами, арієтками, балетом» не міг тоді розраховувати на теплий прийом.

А. Луначарський, який кілька років тому ще гаряче обстоював веселі вистави і закликав не забувати, що радянський глядач має право і на розвагу, під тиском часу висловлюється вже по-іншому. У 1930 році на драматургічній конференції в Ленінграді він говорить про те, що «...все развлекательное в искусстве кажется нам если не предосудительным, то во всяком случае подозрительным. Мы живем в суровое время, когда некогда праздновать и развлекаться, и мы требуем, чтобы искусство было помощником в нашей борьбе, в нашей работе»*

* «Рабочий и театр», Л., 1930, № 30, 31.V, стор. 2. (Підкреслення редакції).

З другого боку, і сам Кочерга (в творчості якого «Ліза чекає погоди...» — перший опублікований і витриманий до кінця водевіль на сучасну тему) допустив значні прорахунки в його будові і тим істотно зменшив художню вагу твору. Водевіль зображає приватне життя народу в кумедних побутових ситуаціях. Він потребує виразної точності, соковитих деталей в межах правдоподібності і загалом не сприймає сатиричного гротеска, сатиричної деформації явищ.

Доброзичливий, безжурний настрій водевіля нелегко^ поєднується із важким сарказмом сатири, хоча в межах сатиричної комедії можливе використання і водевільних прийомів. Як і кожний жанр, водевіль — це особливий світ; взаємопроникнення інших жанрів збагачує його тільки до якоїсь межі, за якою починається деформація жанру. Кочерга, мабуть, віддав забагато місця спробам сатиричної комедії в межах водевіля. Спроба ця вияви-лась невдалою, бо для сатири героїв житлокоопу «Впе-ред» було надто поверхово, доброзичливо висміяно, а для водевіля вони надміру вульгарні, побутово дурні і по-збавлені привабливих рис. З цієї точки зору тінь Гоголя було потурбовано даремно, і ні збіговисько монстрів жит-локоопу, ні маніакальна захопленість Горчички не стали образами сатиричного гротеска. Кочерга підійшов тут до межі, яку, внаслідок своєрідності обдаровання і харак-теру, йому не дано було перейти. Ювеналів бич не відпо-відав м'якій натурі драматурга, стримано доброзичливо-му ставленню його до життя, любові до романтичної каз-ки. Він не народжений був сатириком, не вмів бути злим і дошкульним, і кількаразові спроби його в цій галузі незмінно зупинялися на півдорозі.

І останнє питання, підняте в листі Кочергою,— про театральність і театральну красу. Драматург вважав, що «Ліза чекає погоди...»— твір театально барвистий, сцет нічно красивий і жвавий. Він бачив його красу в ефект-них сценах перетворення бабусі в прекрасну жінку, в ба-летному танці, в численних аріях і дуетах (їх позначено аж 26 номерів). Деякі арії справляють враження худож-ньо переконливих, зокрема арія Лізи («Ми всі—примари на екрані»), інші здаються художньо недовершеними. А загалом «Ліза...» не справляє враження красивого тво-ру, і коли вона здавалася таким драматургові, то це свід-чить не стільки про сліпу любов автора до свого дітища, скільки про своєрідність смаків Кочерги в цій галузі. Він розумів, що в основі наших уявлень про красу лежить відчуття гармонії, співвідносності частин, тонкої міри в їх поєднанні. Та для нього поняття гармонії і краси часто йшло від зовнішніх положень, — і тоді краса перетворювалася в красивість і на перший план виходила театраль-на ефектність ситуацій, безвідносно до провідної думки та настроїв твору, герої починали говорити красиві моно-логи, ставати в позу і робити вчинки, явно невідповідні їх характерам...

Таким чином, в суперечці із читачами сценарію «Ліза чекає погоди...» Кочерга, мабуть, був частіше неправий, та він цього не розумів. Байдужість до його шукань і задумів боляче вражала,— і водночас Кочерга ніколи не працював так багато, так гарячково напружено. Внут-рішнє відчуття того, що питання поставлене руба: або — або, що саме тепер він має вирвати собі у долі і глядачів схвалення, що йдеться про його існування як письменни-ка і саме українського письменника, мабуть, не покида-ло тоді Кочергу ні на хвилину. Своє місце і свою літера-турну славу він буквально відвойовував крок за кроком у нерівній боротьбі, де проти нього були і злободенні проблеми сучасності, і консерватизм театрів, і байдужість читача, і його власна обмеженість художника і людини.

Кочерга розумів замкненість свого естетичного світу. В «кооперативних» п'єсах він прагне її подолати, насту-паючи в буквальному розумінні на горло власній пісні. В «Ліза чекає погоди...» пробує знайти інший шлях до глядачів, намагаючись з'єднати естетику оперети з про-блемами сучасності. І серед цих одчайдушних спроб ви-битись на широкий шлях, вибратись із літературної са-мотності, в роздратованій атмосфері малих успіхів і значних невдач, з'являється перлина — «Свіччине весілля» (1930). Як кожна перлина, вона народжується з відчуття болю, і чим сильніші життєві болісні подразнення, тим могутніші захисні сили організму. Життєвим невдачам Кочерга завжди

міг протиставити чарівні картини, змальовані його фантазією, особливо красиві тоді, коли дійсність поверталася до нього найнепривабливішими рисами.

Драматична поема «Свіччине весілля» була для Ко-черги виходом з Міносового лабіринта, спогадом про те, що в світі існує краса,— і утвердженням її. В якому оточенні з'являється вона! Позаду і поруч — «кооперативні» п'єси і «Ліза...», в яких нема ні правди характерів, ні краси, де поглядів ні на чому відпочити, а душі нічим захопитись. Попереду—грубість «Ворога не сходах», безсила жорстокість вигадки «Коли сурми заграють», духовне сум'яття «Фаустіни». А в центрі — як благодатна оаза—«Свіччине весілля». Такі твори пишуть для себе і з'являються вони тому, що їх не можна не написати. Ці вільно і натхненно проспівані пісні виявляються часто і найкращими творами митців; гармонія думок і почуттів, довершена простота форм знаходять відгомін і викликають почуття подяки у читача.

У цьому, зрештою, і полягало найбільше досягнення Кочерги. Гармонійна природність у постановці проблем, художня довершеність, з якою їх було розв'язано в конфліктах твору, свідчили про те, що провідні позитивні ідеї епохи щиро сприймалися Кочергою і ставали способом його історичного мислення. Твір, в написанні якого Кочерга відпочивав од агітаційних п'єс, виявлявся водночас і найбільш громадським, ідейно значним і багатим.

Таким твором було «Свіччине весілля».

Драматична поема продовжувала найцікавішу лінію творчості драматурга, яка йшла від «Песни в бокале» через «Фею гіркої мигдалю» до «Алмазного жорна». У цій п'єсі Кочерга залишився вірним основному пафосові своєї творчості — шуканням краси. Романтичний світ образів «Песни в бокале», що народився з відчуття несумісності високої мрії й нікчемності міщанського середовища, в дальшій творчості Кочерги поступається місцем вірогіднішим картинам історії й сучасності. Та мотив шукань мрії-казки й гонити за красою, що уперше зазвучав у «Песні в бокале», залишається постійним в багатьох п'єсах Кочерги. Духовне збагачення драматурга в умовах радянської дійсності виявилось в тому, що в шуканнях краси й поезії він спромігся побачити вищу красу — красу народної боротьби й самопожертви для народу, красу подвигу. Таке розуміння краси людського серця зародилося вже в «Алмазному жорні», але з особливою силою пролунало воно саме в «Свіччиному весіллі», дійсно красивому й правдивому творі. Ось де вимисел і правда, краса мрії й дійсності гармонійно злилися, прикрасивши романтичну віршовану драму якимись особливими, неповторними рисами. «Свіччине весілля» справедливо вважають одним з найпоетичніших творів української радянської драматургії.

Ця поетичність — у самому задумі п'єси, у вдалому ви-користанні, здавалось би, незначних літописних свідчень. У передмові до п'єси драматург писав: «Коли я випадково натрапив на мотив «заборони світла», мотив, що й послужив темою для цієї драми, мене захопила в ньому можливість змалювати барвисту картину суто міського життя і соціальної боротьби в стародавньому місті, а на цьому мальовничому тлі створити узагальнений образ боротьби України за свою волю і самобутню культуру.

У двох грамотах литовських князів (1494, 1506), що володіли тоді Києвом, є коротенька звітка про те, як київські воєводи заборонили, немовби з протипожежних міркувань, засвічувати світло в «домех» київських городян і ремісників, стягаючи в разі непослуху чималі для того часу штрафи. Тяжка ця заборона тривала, очевидно, не менш як 15 років, бо в грамоті 1494 року вона згадується як факт, що вже існував, і минуло ще 12 років, як наразі 1506 року цю заборону остаточно скасував уже новий король Сигізмунд»*.

* І. Кочерга, Твори в трьох томах, т. 1, Держлітвидав Українни, 1956, стор. 433.

Життя середньовічного Києва Кочерга відтворив яскраво й по-справжньому талановито. Литовські князі прагнули не тільки якнайбільше зідрати із київських

ремісників, але й задушити у них будь-яке прагнення до вільного життя. Символом й водночас фактом діяльності феодалів є в п'єсі заборона світити світло в домах ремісників. У боротьбі за повернення народу світла розкриваються характери героїв твору, мужня відданість зброяря Івана Свічки, ніжна стійкість його нареченої Меланки, сміливість ремісників Чіпа, Передерія, Коляндри та ін. Боротьба закінчується народним повстанням, заклик Свічки запалити палац воєводи, піднятися на боротьбу за визволення.

Завершення п'єси картиною народного повстання було традиційним для багатьох п'єс і вистав радянського театру, починаючи з масових дійств років громадянської війни. Та для Кочерги, який «Песнею в бокале» ідеалізував постать князя і засуджував шлях

революційної боротьби, пафос «Свічкиного весілля» був принципово новим і важливим. Виступаючи в пресі з приводу радіопостановки «Свічкиного весілля», Кочерга спеціально підкреслював демократизм своїх сучасних шукань в історії: «Коли я дивлюсь на старий Подол і переводжу потім погляд на від-роги київських гір, на Андріївську церкву і зелені яри,— я не згадую ні Ярослава, ні Андрія Боголюбського, ні Менглі-Гірея. Я не згадую ні Мазепу, що будував тут па-лаці і собори, ні Петра Могилу, що насадив розкішний «вертоград» схоластичної «мудрості» і благочестія, розплодивши разом з тим незчисленні зграї чорних монахів.

Ні,— це не хвилює і не вабить... Це все не те. Я знаю, що було щось інше — таке знайоме і рідне, що так до бо-лю хочеться викликати з голубого серпанку віків. Адже там, в кривих і вузьких вуличках «Подолья», кипіло 450 років тому таке зрозуміле й близьке нам — міське робіт-ниче життя».*

* І. Кочерга, Про яку «свічку» розповідає моя «пісня»,— «Літературна газета», 1935, № 49, 29.X.

Народ — як об'єкт художнього зображення—визначив і якісь глибинні зрушення в принципах побудови твору, в змалюванні людини. Вперше у творчості Кочерги люди-на з іграшки долі, з порошоків у віхолах випадковостей— щасливих чи фатальних — міцно стає на ноги і виступає творцем своєї долі. Засвоєння демократизму радянського мистецтва 20-х років, гуманістичний пафос активної ді-яльної людини відбилися на виразності характерів, якою приваблює «Свічкине весілля», на її мажорному звучанні. Дія п'єси напружена, боротьба гостра й непримиренна, образ Свічки, центрального героя твору, хоча він й здається іноді надміру свідомим (не по століттю), змалюва- ний переконливо. Гордий зброяр шанує Воєводу, та не звик запобігати чиєїсь ласки, тримається незалежно й го-товий стати на захист своєї правди й правди народу. Свічка прагне відвести біду від дому своєї нареченої Меланки, але він не відмовляється і від збройної боротьби: «Свічки мирної не варта та країна, що засвітить її не зможе в боротьбі».

Таємницю постійної привабливості «Свічкиного весіл-ля» заховано у мальовничості її картин, у яскравих романтичних характерах, в уславленні глибоко людських, прекрасних почуттів. Кочерга був прихильником того, щоб глядач бачив на сцені видовище красиве і зворушли-ве. У «Свічкиному весіллі» він створив багато картин театральні ефектних, живописно виразних. Мальовничі куточки давнього Києва, економно відтворені драматургом, деталі середньовічного побуту, ретельно відібрані саме у своїй сценічній виразності, становлять барвисте тло, на якому чіткіше окреслюються постаті героїв. Вони виразно, не заховано романтичні і в цьому розумінні де-що однолінійні: м'яка, тендітна Меланка, непокірний Свічка, горда Гільда, палкий Ольшанський, похмурий Воєвода, легковажна Рузя та ін. Проте однобічність ро-мантичних героїв компенсується силою їх пристрастей, цілісністю натур, нездатних поступитися переконаннями чи почуттями.

Як досвідчений драматург, Кочерга будує свій твір на контрастному поєднанні драматичних та буфонадних сцен. Це дає необхідну емоційну розрядку глядачеві і вод-

ночас посилює художню виразність твору,— своєрідний принцип монтажу за контрастом діє тут безвідмовно.

Починається «Свіччине весілля» веселою сценою ки-ївських дівчат і кравця Коляндри, потім до них приєдну-ється ще й писар Козеліус,— і кравець, і писар прагнуть вирвати поцілунки у дівчат. На фоні цих жартів зворуш-ливо ніжно розгортається діалог Меланки та її коханого Свічки, і несподівано грізно звучить клятва князя Ольшанського, враженого красою Меланки: «Любов'ю, гвал-том, мертво чи живу, а я тебе здобуду і візьму!»

Друга дія, що відбувається у замку воєводи, поглиб-лює тему відданої любові у контрастних протиставленнях і на тлі постійно комедійних постатей коменданта Кезгайла, вїйта Шавули та писаря Козеліуса. Молода Кезгайлова дружина Рузя легко зраджує йому з гарним джурою; самотня Гільда тужливо згадує веселий рідний Кутногорськ — їй чужий Воєвода, лякає темний Київ, Ольшанський палає нечистою жагою. І тільки Свічка несе в собі почуття високої гідності, несхитної віри у свої сили і свою любов.

Третя дія широко, радісно і урочисто розгортає цере-моніал весілля Свічки і Меланки, в якому беруть участь усі цехи. І тут красу і силу почуттів молодих комедійно відтінено епізодами ремісників та їх коханих: Чіп любить Прісю, а вона вередує, Тетяна закохана у Коляндру, та він хизується цим і радий весело поглузувати з неї.

Четверта дія так само чергує сцени безжурних розваг лицарів і жорстокого засудження Свічки на смерть. Контраст веселих, яскравих метеликів-рабинь, яких купець залишив Воєводі у викуп, і мовчазної, у чорній киреї Меланки завершує дію: в осяйному замку лицарство продов-жує бенкетувати з дівчатами, а беззахисна Меланка із запаленою свічкою виходить у буряну ніч. Найбільшої по-слідовності цей прийом досягає у п'ятій дії. Появі Меланки, що крутоярами Києва несе ліхтар, в якому життя або смерть коханого, передує комедійна сцена двох ченців — Симеона та Фоки. Темної ночі, коли на дворі виє хвища, п'яненко ченці вперто шукають блудниці і ніяк не можуть до неї потрапити, бо забули, де вона живе — чи в куш-ніра, чи напроти. І після слів Фоки «Чи в кушніра, чи проти — все їдно, аби пустила під рядно»,— на спо-рожнілу вулицю виходить Меланка. Кирея і чудове ве-сільне вбрання її заляпані болотом, руки закривавлені. Крізь муки і розпач безнадійної туги Меланка усе-таки проносить вогник своєї свічки — життя коханого має бути врятованим. Та на Меланку вже чекає Ольшанський— живу чи мертво, згодою чи гвалтом, він вирішив добути її. І дівчина, яка пронесла незаплямовану свою любов, гине в полум'ї пожежі.

Образ Меланки належить до улюблених жіночих ха-рактерів драматурга, які сполучають в собі ніжність і стійкість. Безмежно жіночі, ласкаві й зворушливі, образи ці найпоетичніші. Є. Старинкевич мала рацію, коли від-значала, що жіночі образи Кочерги взагалі життєвіші, ніж чоловічі. Така справді цікава особливість творчості Кочерги, бо, як правило, подібне явище зустрічається в творах жінок-письменниць (Жорж Занд, Марко Вовчок, О. Кобилянська та ін.). Це пояснюється і рисами харак-теру самого драматурга, і гарячими симпатіями його до істинно жіночого, до того, що майже повністю ігнорува-лося і в житті, і в літературі 20-х — початку 30-х років. Починаючи з «Песни в бокале», Кочерга в кожній п'есі співав гімн ніжній стійкості, лагідному терпінню і беззахисній тендітності жінки. Та ці прекрасні якості — віч-но жіноче, трепетне, поетичне — раніше були замкнені в образах жінок обивательського середовища, духовно не завжди привабливих, обмежених колом вузьких егоїстич-них інтересів.

Вихід самого письменника на ширший простір, процес поступової демократизації його естетики, що відбуває-ться у 20-і роки, відповідно демократизує, оновлює його героїнь. І не в тому розумінні, що з панночок вони стають простими городяночками, хоча і це виразна риса. Найголовніше те, що із просто жінок, зайнятих лише власною долею*, вони перетворюються в учасниць народної бо-ротьби. Щоправда, їхня особиста участь у боротьбі більш пасивна, ніж активна, вони ще тільки захищаються, але і в захисті

виявляється їх неабияка духовна сила. Леся, Стеся, Меланка — в цих характерах виразнішими ставали і власне жіноча привабливість, і людська чесна відданість, і риси національного темпераменту. Лагідні жіночі образи Кочерги поетичні, і загибель їх завжди зворушує. Ласкавою свічкою, що осяває своїм чистим світлом життя всіх близьких, проходить Меланка через всю драматичну поему. В боротьбі за життя Свічки вона виявляє стійкість й самопожертву, проносячи темними ярами Києва в буряну ніч полум'я своєї свічки, полум'я кохання. Не подолавши своєю кротістю нечистої жаги князя Ольшанського, Меланка гине, думаючи не про себе, а про врятування життя коханого. Її чистий образ — один з найпривабливіших у нашій літературі. Водночас образ Меланки, як писав драматург в передмові, це поетичний символ України, що «з тьми віків та через стільки бур» пронесла незгасним живим вогником своєї волі й культури, вогник, що розгорівся потім таким чудесним полум'ям від огнів Жовтневої революції»*

* І. Кочерга, Твори в трьох томах, т. I, Держлітвидаз України, 1956, стор. 436.

В розкритті характерів Свічки, Меланки, в розвитку подій поступово все більшого значення набуває поетично-символічний образ п'єси — образ свічки, «з простої свічки зростаючи до значення повстання, полум'я, революції»*, як говорив О. Толстой, виступаючи із співдоповіддю про драматургів на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників.

* Первый Всесоюзный съезд советских писателей, М., 1934, стор. 418.

В п'єсах Кочерги, як правило, завжди є такий символічний образ, як основа сюжету: пісня в келеху, гіркий мигдаль, алмазне! ЖОРНО та ін. Не всюди він однаковою мірою вдалий, та саме в «Свіччиному весіллі» поетичне, образне рішення природно просте і багатогранне, легке і органічне.

Твір, що виявився кращим серед немалої спадщини Кочерги, був водночас і національно найвиразнішим, найближчим до традицій української культури. Ґрунтовне знайомство із українською літературою початку ХХ століття, про яку колись він мав поверхове уявлення, відкрило перед ним скарби поетичної драматургії Лесі Українки. У великій поетеси Кочерга вчиться шляхетній виразності образів, гнучкості драматичної мови і широкому використанню образів-символів.

Поетичний образ свічки посилив романтичні образи Свічки, Меланки, Гільди, Кмітича і зв'язав їх з сценами умовнообрядовими та буфонадними, в яких створено мальовничі картини цехового Подолу й виразні образи ремісників та монахів. Не збачуючи в етнографізм, драма-тург широко використав своєрідний народний звичай середньовіччя — «женити свічку» 1 вересня, а також урочистий церемоніал цехових свят. Написана фарбами добротної романтичної драми, сповнена щирої любові до народу України, драматична поема Кочерги і зараз лишається визначним його твором. Сам драматург вважав створення п'єси й образу Меланки «кращою справою свого літературного життя».

Кочерга покладав надії на сценічне втілення «Свіччиного весілля», яке 1930 року було дозволене до вистави і 1931 року надруковане. Та вихід в світ «Свіччиного весілля» спочатку пройшов непомітно. Критики не звернули увагу ні на п'єсу, ні на її автора, театри не квапились. М. Плеский писав Кочерзі з Харкова: «Те, кому я показав, заинтересовываются пьесой, но шарахаются от 1506 года! От них требуют 1930 г.! Требуются пьесы на современную тему — о колхозе, артели, рабочем движении, положении — вдруг времена догоняющие! Вот и пиши после этого художественные вещи!.. Очевидно, не настало еще время таким пьесам...» *

* Лист М. Плеского до Кочерги від 7.X. 1930 р., фонд 103, 'арх..375.

Примітивне, вульгарне розуміння сучасності, на якому легко спекулювати малообдарованим людям, було досить поширеним у той час. Сучасність художнього

твору часто розуміли як негайний відгук на події, мало не як телеграфно-нарисове повідомлення,— чим швидше, тим краще. Питання художньої глибини теми і осмислення, узагальнення подій вважалося при цьому майже неістотним. Тема ж історичної спадковості в революційній боротьбі, така популярна в 20-і роки, на межі 30-х років поступово зникає, губить свою важливість. Жоден театр так і не взявся тоді за постановку «Свіччиного весілля». Театри були захоплені злободенними проблемами, часто репертуар їх 1930—1933 років давав 100% п'єс радянських драматургів. Кочерзі довелося чекати п'ять років, поки, нарешті, драматична поема була вперше поставлена в театрі імені М. Заньковецької у жовтні 1935 року. Драматург, який приїхав на відкриття сезону, виявив задоволення виставою: «В цілому враження у мене якнайкраще... У виконанні заньківчан п'єса звучала саме в тих патетичних і романтичних тонах, в яких я її собі і уявляв»*

* Автор про виставу. Розмова з драматургом Кочергою, фонд 103, арх. 498.

Постановник В. Харченко наголошував на соціальних конфліктах твору, прагнучи максимально зменшити «сентиментальність тексту» і якнайширше розгорнути реалістичні картини життя ремісників. Загалом «Пісня про Свічку» у заньківчан йшла швидше в мажорі, ніж в мінорі, і, підсилена виразною музикою О. Радченка та вдалим виконанням провідних образів (В. Яременко — Свічка, Д. Дударев — Воєвода, В. Згуральська — Меланка, В. Любарт — Гільда та ін.), сприймалася як барвисте, патетичне видовище.

Після Запоріжжя «Пісня про Свічку» (так вона звалася у виставах) пішла в Дніпропетровському театрі імені Шевченка (1936). Режисер Л. Южанський замислював виставу в плані патетичної народної трагедії, близької емоційним ладом до театру Відродження і традицій Шекспіра. Заради підкреслення соціальної основи твору було внесено у його текст певні зміни: вистава починалась не з 1-ї картини (градівчат і розмова з Меланкою), а з 2-ї (зіткнення ремісників із Козеліусом та Шавулою), з'явилася цілком нова картина «Кімната Гільди», якої не було в авторському тексті, народились нові герої.— блазень Воєводи та духівник. І хоча ці зміни відбувалися з авторської згоди, вони не поліпшили вистави, навпаки, уповільнили дію. Герої вистави (Меланка — Н. Горна, Свічка — Л. Задніпровський) з великою виразністю несли тему ніжного кохання, яка в останніх сценах звучала драматично сильно. І в цій виставі авторіві сподобався широкий патетичний тон, рухливі масові сцени**.

** І. Кочерга, Хороший спектакль. — «Звезда», Днепропетровск, 1936, № 59, 13.111.

У Донецькому театрі (1936) постановник Д. Лазуренко теж ставив своїм завданням підняти твір до рівня патетичної народної трагедії романтичного плану. У цій виставі був дуже мужній Свічка — В. Добровольський, завдяки якому тема соціального протесту звучала найсильніше. На фоні виразних образів Воєводи (Г. Чайка), Ольшанського (М. Орловський), Гільди (Л. Гаккебуш) постать Меланки видавалася дещо блідою: молодій актрисі К. Доценко ще бракувало природного тону в драматичних сценах, і вона надуживала награванням. Масові сцени, у постановці яких діяльну участь брала режисер-педагог Л. Гаккебуш, виявились окрасою вистави і надавали їй особливої динаміки.

* Д. Лазуренко, Песня про свечку. — «Сталинский рабочий», 1936, № 226, 28.1X.

У 1935 році було здійснено радіопостановку «Пісні про Свічку» і почато підготовку до знімання кінофільму. Кінець 1935 року Кочерга віддав роботі над кіносценарієм та лібретто для опери, яку писав М. Вериківський*.

* 1948 р. композитор М. Скорульський закінчив оперу «Свіччине весілля».

Того ж 1935 року у Москві вийшов текст «Пісні про Свічку» російською мовою. На жаль, переклад Н. Манухі-ної та Г. Шенгелі виконано з певною тенденцією до осу-часнення, тонкі барви українського оригіналу загублено, лінії характерів спрощено...

В зв'язку із виставами п'єси критика другої половини 30-х років звернула пильнішу увагу на твір. Позитивну оцінку «Свіччиному весіллю» дав тоді С. Щупак, який писав про нього: «На шлях реалістичної простоти Кочерґа вперше став у п'єсі, що, як це не дивно, описує події, які відбувалися 400 років тому... Головне ж тут — у великому яскравому і життєвому матеріалі, в реальності і значності драматичних перипетій, у соковитості і характерності людських образів. І хоча в цій п'єсі... є великий романтичний і лірико-патетичний струм, але це справжня реалістична соціальна драма»^{*}.

^{*} С. Щупак, Іван Кочерґа. — «Комуніст», 1935, № 242, 20.Х.

Проте через кілька років прискіпливий максималізм і підозрілість, що усюди шукали насамперед помилок, по-значились і на судженнях критики про «Свіччине весілля». У ньому стали добачати значні порушення історичної правди. Якби зібрати до купи усі міркування рецензентів, то, мабуть, один тільки образ Меланки і залишився в їх судженнях без заперечень, усі інші не задовольняли. Де-які із цих зауважень слушні, та загалом письменник і критика розмовляли різними мовами, і діалог їх не мав під собою належного ґрунту. «Свіччине весілля» судили за законами історичної реалістичної драми, вимагаючи від автора цілковитої побутової вірогідності усіх мотивувань і широкої розробки характерів. Тим часом Кочерґа написав романтичну поему. А хіба ж можна підходити до неї «із реальними вимогами»?

На жаль, побутова заземленість заступила романтичну поезію і у виставі театру імені Франка, здійсненій Г. Юрою 1960 року, вже після смерті Кочерґи. Драматург майже чверть століття чекав цього, але так і не дочекав-ся. Вистава мала прекрасну Меланку — О. Кусенко, ви-разного Воеводу — Д. Мілютенка; чудова постать Чіпа — В. Добровольського — панувала в масових сценах. Проте текст поеми зазнав невинуватих скорочень (викреслено сцени з ченцями, купцем та ін.), а надмірне збільшен-ня етнографічних деталей і введення хору надали виставі рис оперного видовища, в яке не вкладалися образи Шавули (В. Дальський) та Козеліуса (М. Панасьєв),.. ство-рені у фарбах соціальної комедії.

«Свіччиному весіллю» на сцені театру імені Франка явно бракувало стильової єдності, і тільки фінальна сце-на, проведена О. Кусенко на дуже високому емоційному рівні і розв'язана режисером і художником (Ф. Нірод) в дещо умовному плані, підносила звучання вистави до рівня драматичної поеми...

..."«Свіччине весілля» не було історичною п'єсою, так би мовити, чистої води, але це був перший твір української радянської драматургії, в якому з такою гармонією, в довершеній, інколи аж вишуканій художній формі роз-крились картини минулого України. Кочерзі вдалося ося-гнути в ньому ту невловиму красу, за якою він тужив і яку марно шукав в багатьох попередніх п'єсах, ту гармо-нію, до якої він прагнув.

Знайди він тоді підтримку саме на цьому напрямі — українська драматургія була б зараз незрівняно багатша,— не історичними дослідженнями і навіть не історич-ними хроніками, а романтичними п'єсами, поемами, каз-ками на історичні теми. А хто може заперечити їх цінність? Як ніколи, на той час був потрібен Кочерзі друг і товариш з широким мистецьким світоглядом, що міг би— над галасом літературних чвар і метушнею нескінченних засідань — бачити сукупність великих і малих доріг літе-ратури і підтримати драматурга на його нелегкому шляху, що не обіцяв ні гучного успіху, ні слави, ні грошей, але був єдиним, на якому Кочерґа міг розкритися мак-симально. Та Кочерґа був самотній. Листи, які він одер-жував від людей, близьких до мистецтва і прихильних до нього, не підтримували в ньому сили і впертості духу, хоч і всіляко потішали. М. Плеський посилався на долю М. Куліша: «Труден путь драматурга, трудно проводить ему по театрам свои пьесы. Судьба М. Кулиша, всеми признанного

драматурга, тож не усеяна розами: несколько неразрешенных пьес, множество переделок в разрешенных пьесах, отрицательные рецензии в прессе и т. д. Ориентировка в положении трудна еще и потому, что существует множественное течение — так сказать подводное,— которое не уследишь»

* Лист М. Плескского до Кочерги від 7.IX. 1930 р., фонд 103, арх. 375.

Бідування усіма визнаного М. Куліша, ясна річ, не могли потішити Кочергу,— навпаки. Приклад впертого Куліша, що робив своє діло так, як він розумів, не дуже зважаючи на застереження критики або й всупереч їй, що захищав кожну свою п'єсу і з відкритим забралом боровся за своє розуміння ролі мистецтва в житті, міг тільки наполохати. Ні, становище Миколи Куліша не могло допомогти Кочерзі знайти вірний шлях. І він заглиблюється в інше — в оті самі підводні течії життя, яких нібито нема і які водночас є.

Пізніше М. Пришвін запише в щоденнику: «Есть в не-зримой среде, окружающей каждого, тон времени, и кто слышит его, как будто получает крылья и может лететь и лететь. Но это не все, что нужно человеку. Человеку нужно слышать тон времени и идти по своей тропе»*.

* «Наш современник», М., 1956, № I, стор. 91.

Осягнути тон, дух сучасності і водночас іти своїм шляхом — найскладніше. Чимало письменників обдарованих і навіть талановитих в гонитві за примітивно зрозумілою сучасністю гублять свій власний шлях, свій власний погляд на життя, і зникають з літератури, бо в ній живе тільки та сучасність, яка осмислена людиною оригінального, своєрідного погляду. Простувати ж своєю вузькою до-ріжкою, цілком ігноруючи думки і потреби сучасників,— значить приректи себе на трагедійне нерозуміння або й просто письменницьку смерть.

Кочерга прагне вловити дух суспільного буття, зрозуміти його вимоги і відповісти на них. Він наступає на горло власній пісні, відмовляється од якихось дуже важливих для нього естетичних та етичних засад—на догоду віянням сучасності, навіть злободенності. Та одна справа відмовитися од своїх поглядів, коли ти переконався в їх помилковості, коли ти переріс чи пережив їх, відмовитися спокійно і з гідністю, на користь розумніших думок. І зовсім інша — загнати їх в підпілля, придушити тому, що вони просто визнані несвоєчасними, відсталими і не можуть забезпечити успіху п'єсі. Запозичені механічно нові думки і вірування настирливо лізуть в очі своєю не-оковирною різкістю, бездушність їх — а в них не вкладе-но щирого захвату — не можуть прикрити ніякі хитро-мудрі фокуси сюжету.

У такій ситуації народжуються фальшиві, вимучені твори, скалічені в зародку, позбавлені правди і гармонії, щирості і краси. Духовне сум'яття Кочерги, який будь-що пробивав собі шлях в літературу, але не знав, де його можна пробити, і самотньо блукав в хаосі сучасності, від-бивається в його п'єсах 1931 —1932 років. Драматург в ці роки напружено вслухується в клетотіння суспільного життя. За своїми суспільними, етичними та естетичними симпатіями він був людиною поміркованих смаків, ідеал жіночої ніжності, гордої самопожертви світив йому завжди і прославлявся в усіх його творах.

Та що міг вдіяти драматург в епоху, коли це «вічно жіноче», власне жіноче, відкидалося, засуджувалося життям, та й самими жінками, які керували, будували, а треба — й стріляли, одягалися по-чоловічому і свідомо (а частіше — несвідомо) відкидали, нищили в собі це «вічно жіноче». Не жінка, а насамперед людина — такий був підтекст слів і вчинків багатьох героїнь 20-х, початку 30-х років. Ніжність і слабкість глузливо висміювались.

А Кочерга не вмів ненавидіти — органічно. Епоха ро-бить йому щеплення, вчить його словам ненависті, гніву, помсти. Як усяке сильне щеплення, і це викликає бурхли-ву

реакцію організму. Драматург тяжко хворіє. Мікроби ненависті і грубості заволодівають його серцем, фантазія малює картини жорстокі, майже натуралістично відворотні у своїх нікчемно побутових деталях. І Кочерга пише п'єси погані з усіх точок зору, фальшиві і негармонійні.

Найсумніше те, що з різноманітних суперечливих тенденцій мистецтва кінця 20-х — початку 30-х років Кочерга однобоко вибрав окремі, часом негативні риси епохи і сприйняв їх ало не як ідеали. Те ж, що було позитивним у суспільному бутті тих років — самовідданий, палкий ентузіазм на будівництві, уперта самопожертва і беззастережна віра в ідеї соціалізму,— відбивається у п'єсах Кочерги незрівняно слабше.

Байдужість сучасників до його справді художніх шу-кань примушує Кочергу знову відступити на не властиві йому позиції — він береться до агітаційних п'єс.

Невідомо, на чие замовлення писав драматург п'єсу «Ворог на сходах» (1930). Мабуть, це була якась проти-алкогольна кампанія, за оздоровлення робітничого побуту. Риси агітаційної п'єси помітно тут незброєним оком. Вони—у дидактичній наочності знищення пивниці і перетворення її на дитячий майданчик, у популяризації за допомогою дитячих пісень правил гігієни, у центральному позитивному образі робітниці Дуні — борця за новий побут.

В образі Дуні драматург відбивав нові риси жіночого характеру, сформованого епохою, характеру енергійного, сильного, загартованого у життєвій боротьбі. Сам Кочерга ніколи не симпатизував таким характерам, мабуть, він міг би повторити за Карлом Марксом, що найбільше цінує в жінці слабкість. Та він добросовісно ідеалізує Дуню, відповідно до смаків сучасності, і тільки намагається від-тінити її силу ніжністю в коханні, емоційністю пережи-вань. «Невсипуща енергія і впертість, що надають ос-новний вираз її обличчю, пом'якшені світлим і ясным, а часом мрійним поглядом чудових, по-дитячому вели-ких очей»,— так схарактеризовано Дуню в ремарці. Ця дівчина із світлим і ясным поглядом, якому невідомі жод-ні спокуси чи сумніви, керує боротьбою за перетворення побуту, прагне запалити усіх своїми ідеями.

Дуня наполегливо закликає переходити до комуні в побуті: знищити окремі кухні і замість них зробити фаб-рику-кухню, спільну їдальню, спільну пральню, відкрити дитячі ясла та майданчики. З суворою прямолінійністю юності Дуня воює не тільки проти справжніх ворогів своєї справи—спекулянта Нежурби та завідуючого будинками Пеньковського, які виявляються, звичайно ж, і ворогами Радянської влади, колишніми бандитами. Вона висту-пає і проти своєї подруги Ніни, і проти Пінчука—хлопця, якого любить. Чому? Тому, що Ніна хоче гарно одяг-нутись, Грицько танцювати, а це, на думку Дуні, розбе-щує людину, відволікає її од виконання класових завдань і на руку ворогам країни.

Події п'єси підтверджували цілковиту правоту Дуні, і Пінчук в кінці твору кається перед Дунею, яку він кохав і мало не втратив назавжди через свою легковажність. І все-таки веселий хлопець Гаррі Пінчук, роботящий електромонтер і чесна душа, викликає куди більше симпатій, ніж безпорочна Дуня, бо за ним — складна багато-гранність життя, а за нею шорстка бездушність прямолі-нійних уявлень, автоматизм мислення, що закриває очі на суперечності життя.

Дуня не була недотепною вигадкою Кочерги. У ті часи наївні симпатичні Дуні й справді іноді перетворювались у партійних тіточок на зразок парттьоті Моті і парттьоті Авдоті з «Пострілу» О. Безименського, що спроможні були вбити людину холодним автоматизмом свого мис-лення. Та у «Пострілі», написаному ще 1929 року, це було узагальнення явно негативних суспільних типів, Ко-черга ж беззастережно сприймає риси характеру Дуні як позитивні. Усе інше в п'єсі «Ворог на сходах» не стано-вить принципового інтересу. Знову, як і в «Ліза чекає погоди...», дія відбувається в житлокоопі, — правда, він тепер вже не називається «Вперед».

Атмосфера в цьому житлокоопі чистіша, проте і тут спекулянти мають кращі кімнати, і тому ж Нежурбі вдається відвоювати приміщення у новоорганізованого дитячого майданчика і відкрити знову пивницю. В фіналі справедливість перемагає, Нежурбу, що скинув Дуню із сходів, заарештовано, а пивницю остаточно буде закрито. Загалом усі герої твору рухаються в досить жорстоких рамках схеми, яка не дозволяє їм жити своїм життям. Свідома грубість, майже вульгарність плакатних засобів у поєднанні із найнеприроднішими алегоричними та натуралістичними сценами, обплутаними неймовірною «вигадкою, цілком скалічила і другу агітп'єсу Кочерги — «Коли сурми заграють» (1931). І проблематикою, і політичним розв'язанням цей твір йшов у руслі тих п'єс, що розповідали про діяльність шкідників, які потрапляють на радянську землю, про на-міри імперіалістів розпалити нову війну і готовність на-роду до відсічі, п'єс численних і різноманітних («На Заході бій» та «Останній рішучий» В. Вишневського, «Захід нервує» В. Білль-Білоцерківського, «Штурм» О. Корнійчука та ін.).

Ніяких принципово нових філософських чи суспільно-політичних ідей Кочерга у своїй драмі не висловив, залишившись на рівні плаката тих часів.

Власне п'єса Кочерги — це і є драматизований плакат, написаний із спеціальним агітаційним розрахунком: популяризувати засоби захисту од хімічних отруйних речовин в разі нападу ворога. З цієї точки зору Кочерга виконав своє завдання цілком задовільно. Саме по собі використання засобів плакату в драмі не може заперечуватись, важливо, щоб драматичний плакат мав своє ідейне і художнє виправдання, і в межах жанру — єдність і взаємозв'язок частин. Кочерзі засоби плакату здавались, мабуть, досить бідними і тому в п'єсі «Коли сурми заграють» він вирішив об'єднати плакат і детектив, побутову комедію і романтичну казку, алегорію і натуралістичні картини. Подібна суміш не дала художнього ефекту, навпаки, ефект тут тільки один — антихудожній.

Художня фальшивість, жорстокість натуралістичних сцен, в яких демонструють померлих од газу, не завадили цій п'єсі вийти на сцени театрів і навіть мати успіх, — більший, ніж серйозні, художньо значні твори Кочерги.

«Коли сурми заграють» було здійснено режисером М. Станіславським у Київському першому робітничому театрі (1931). Вистава зустріла певні перешкоди з боку реперткому, які було подолано в той спосіб, що «Коли сурми заграють» дозволили в обробці М. Станіславського. Режисер прагнув об'єднати на сцені «...елементи драми, балету, музики, кіно, естради і навіть цирку... У виставі досить широко застосовувались прийоми кінематографічних напливів з використанням документальних воєнних кадрів»*

* М. Станіславський, У світі образів Івана Кочерги. — «Радянська Житомирщина», 1965, № 138, 16.VII.

Цю ж виставу було у 1932 році повторено на сцені ЛУДу (Лівобережної української драми) в Полтаві. Глядачі сприймали п'єсу як заклик до бойової готовності, хоч і бачили у ній численні вади: «...в п'єсі майже зовсім не показано нашої воєнної техніки. За кордоном там — далекобійні гармати, гази, літаки й інше, а в нас — ентузіазм та протигаз. Протигаз не досить. Майже кожне слово з уст лікаря й комсомольців доходить до свідомості пролетарського глядача: до війни треба бути готовими»*.

* С. К о к о т ь, «Коли сурми заграють». — «Більшовик Полтавщини», 1932, № 24, 30.1 (Підкреслення газети).

Мабуть, саме ця антипацифістська, агітаційна скерованість твору привернула увагу і керівника Київського польського театру В. Вандурського, який збирався ставити його 1931 року. В. Вандурський приїхав у Радянський Союз 1929 року з Польщі, де відбував ув'язнення у тюрмі за антиурядову підпільну діяльність. На сцені театру імені Словацького в Кракові у 1925 році було зіграно п'єсу Вандурського «Смерть на груші», що заявляла собою антивоєнний, антиімперіалістичний твір, розв'язаний складним

поєднанням умовних, плакатно-алегоричних і трагедійно-гротескових фарб*. Якись лінії драми Кочерги, очевидно, були близькими умовним фарбам «Смерті на груші», тим більше, що з 1930 року В. Вандурського обвинувачують у націоналістичних збоченнях і дорікають ігноруванням радянської драматургії. «Коли сурми заграють» могла бути бажаною для В. Вандурського радянською п'єсою, і він розпочинає підготовку до вистави, запропонувавши Кочерзі зробити виправлення в тексті. Копія з листа В. Вандурського, що зберігається в архіві Кочерги, характеризує і складний час, і нервозне становище режисера, і безпорадний стан автора перед зливою явно несправедливих вимог і обвинувачень.

* Див.: S. Kowalewski, Wandurski na scenie.—"Teatr", W., 1966, № 15.

Режисер писав: «В таком виде, как сейчас, «Коли сурми заграють» ставить никак не возможно. Я, как режиссер и драматург-партиец, не могу допустить ряда извращений в передаче нашей действительности — главным образом советской...

1) Необходимо выпятить и показать руководящую роль партии в деле раскрытия козней интервентов, а так-же роль ВКП (б) и руководимых ею общественных организаций (Осоавиахим и др.) в деле подготовки населения к обороне...

Для этого в драматургическом плане можно:

- а) сделать из Мелешко партийца;
- б) из Любы сделать комсомолку, освободив ее от слезоточивости и дав несколько реплик партийного характера;
- в) Орда может быть в пьесе человеком, близкостоящим к партии или даже подавшим заявление в партию...»*

* Фонд 103, арх. 303.

Наївність прямолінійних засобів підсилення партійності твору Кочерги — очевидна. Можливо, В. Вандурський, дезорієнтований нападками критики, вважав, що саме це і вимагається од нього, може бути, що він просто таким чином хотів захистити себе і майбутню виставу, віддавши данину бюрократичним уявленням про співвідношення партії і народу: партієць керує — народ вико-нує, всі керівники — партійці або принаймні такі, що подали заяви до партії*.

* Того ж 1931 р. В. Вандурського було звільнено з посади керівника польського театру, і вистава «Коли сурми заграють» не відбулася. З подібними вимогами Кочерга ще буде зустрічатися, хоч, як правило, не часто виконуватиме їх. Сфера його суджень про людину загалом не ділилася за ознаками партійності чи безпартійності. Він бачив серед людей творців і споживачів життя, сильних і слабших, добрих і злих. Він бачив таких і серед комуністів, і серед безпартійних. Ось чому і в образах Мелешка та Орди він не підкреслював їх партійності — вони люблять Радянську країну і народ, вони розумні, роботящі люди, і цього до-сить, щоб вони у нього були позитивними героями.

Надання ж виразних переваг образам безпартійних «спеців», людям, більш зрозумілим самому Кочерзі, не означало його байдужості до діяльності власне комуністів. Ні, він приглядався до них уважно, співставляв, гналізував і робив певні висновки.

Вперше образи комуністів — саме як членів партії, людей, що перед усім світом взяли на себе обов'язок показати дорогу людству до кращого життя, з'являються в п'єсі «Сонячні пороги» (1932). Після поверхової ідеалізації життя в комуні, властивої «кооперативним» п'єсам, після безвідповідальних обіцянок негайного раю, в яко-му годують какао, курятиною й сметаною, «Сонячні по-роги» («Останні тіні») — несподівано серйозна, мисляча п'єса. Поруч із неврастенічним детективом «Коли сурми заграють» драма «Сонячні пороги» здається навіть надмі-ру спокійною. Та насправді в ній є своє напруження, яке досягається не за рахунок карколомного сюжету, а за рахунок важливості думок, висловлених в суперечках.

В побудові «Сонячних порогів» багато засобів вже усталених, типових для поетики Кочерги. Образ сонячно-го світла, сонця відіграє тут роль і сюжетного організатора, і символу, хоча штучність всечасного звернення до нього впадає в очі.

Дія п'єси відбувається в кімнатах житлокоопу «Паризька комуна». Це вже втретє на протязі кількох років Кочерга звертався до життя комунального будинку.

І от знову житлокооп під гучною назвою «Паризька комуна». Кімнати сонячного боку займають в ньому знов-таки «вибрані» особи. Це кіноактриса Аврора Лучезарна — прекрасна і бездушна лялька, що погоджується помінятися кімнатами із робітником за великий хабар, стара пані Курочка-Мясоїдова, в двох кімнатах якої живуть коти і гріються на сонці, й, нарешті, родина відпо-відального працівника Заволжського. Сам по собі — він добра і працювита людина, та дружина його, зажерлива міщанка, ладна загарбати увесь світ. Вона злісно напосідає на чоловіка, галасує, що вони помруть з го-лоду, а сама не знає, що б упхнути до рота розжирілому синовчу.

Також велику площу займає в будинку якесь інфор-маційне бюро. Керівник його Старець наказав забити диктом більшу частину широких вікон, щоб службовці не дивилися на вулицю. Тут же, на сонці, і квартира ке-рівника житлокоопу Кушнарєва. А в кімнатах північної сторони, де ніколи немає сонця, живуть люди рангом нижче. Талановитий скрипаль Чайка, відлюдник і прин-циповий індивідуаліст, який відмовляється грати не тільки в оркестрі, а навіть вдвох,— він грає соло. Лікар Лундишев, робітник Рибачок, бухгалтер Бурченко, службовець Шкаралупа,—ось мешканці північної сторони. П'єса починається тим, що жителі північної сторони і підва-лів повертаються з похорон,— вони поховали свою сусідку. У доктора Лундишева сусіди згадують про неї, а в кімнаті покійної чується якийсь шум і несподівано звідти виходить молода дівчина. Їй дали ордер на цю кімнату, нікого в сусідніх квартирах не було, вона втомилась і заснула. Так на північній стороні з'являється новий меш-канець— комуністка з Воронежа Ніна Алчевська.

І ось тут у змісті і формі «Сонячних порогів» проступають деякі нові риси або, швидше, оновлені. Дорево-люційним п'єсам Кочерги була властива тенденція роз-гортання подій як доведення або заперечення якоїсь те-зи. В «Цитате из книги Сираха» це було заперечення тези про злобність жіночної натури, в «Женщине без ли-ца»— здійснення пророкувань. В «Сонячних порогах» ця тенденція відновлюється, а засобом доведення або заперечення істини стає доля Леночки, хворої на кістковий туберкульоз дочки Бурченка. Дівчина тяжко хворіє, їй потрібні добра їжа й багато сонця. Та батько — рядовий бухгалтер — не має ні грошей, ні великих пайків, щоб добре годувати дочку. Даремно він просить принаймні по-міняти йому кімнату, дати на сонячний бік, ніхто не хоче поступитися своїм місцем під сонцем.

У цій ситуації вже з першої дії окреслюються проти-лежні точки зору, представлені доктором Лундишевим та Ніною. Доктор Лундишев — не захисник капіталізму чи царів, це чесний інтелігент. Особисто добрий і гуманний, він боляче сприймає прояви суперечностей часу. Людина культурна, він мислить досить широкими категоріями, хоч ідуть ці категорії не стільки од Леніна, скільки од Дарвіна.

Лундишев скептично дивиться на результати рево-люції. «Ви нічого не знищили. Ви тільки сколотили, пере-мішали залізною ложкою гладішку з людською масою. Але минув час, і сметана знову полізла наверх. Ви зни-щите старі класи, а на їх місці утворюються нові», — говорить він Ніні. Доктор вважає, що і в майбутньому, за со-ціалізму, ідеали революції не будуть здійснені: «Адже ж соціалізм не встановлює фактичної рівності. Ленін про це прямо сказав: «суперечності зостануться і при соціа-лізмі»... Значить, навіть за соціалізму залишаються класові пережитки, рештки класових нерівностей...»

В своїх міркуваннях доктор спирається на вчення Дарвіна про боротьбу за існування, в якій виживають сильніші, міцніші. На його думку, «...те, що ви вважаєте за «пережитки», за «відсталіх»— є просто нова підкласа нових хижаків, що помалу

висувають свої пазури та міцнішають коштом слабших... Ви можете знищити класи, але не знищите в певних людей вовчі зуби, або загребуші руки, що роблять їх міцнішими в боротьбі. Цих жоден комунізм не приборкає».

У першій половині п'єси події розвиваються ніби так, як провіщає Лундишев: старі і новітні хижакі вчепилися зубами в свої сонячні квартири і не погоджуються на новий перерозподіл кімнат. Бурченко ходить просити і до Аврори Лучезарної, і до Курочки-Мясоїдової, але вишкребки старого світу не виявляють бажання помінятися із ним. Просить Бурченко і голову житлокоопу Кушнар'єва, цей також відмовляється. Мовляв, коли дитина хвора, звертайся до лікарів чи у відділ соцзабезпечення,— а при чому ж тут житлокооп? Обурена Ніна зупиняє Кушнар'єва: «Та ти розумієш, що верзеш. Ти ж комуніст. Ти голова житлокоопу. Ти повинен боротися за правду і захищати слабших». Проте Кушнар'єв не чуває себе винним, навпаки, він тільки виконує те, що радять інші. «Ти мене не агітуй. Захищати слабших! Сталін сказав: «Слабих б'ють», — огризається він.

Лундишев, що чув цю розмову, питає у Ніни: «Ну, який, скажіть, соціалізм переробить отакого дурня та хижака? А між тим він робітник, значить, за класом ваш». Дурень і хижак з партійним квитком у кишені — страшна, небезпечна особа, що становить соціальну загрозу для суспільства. Саме тому що робітник, саме тому що свій, він спроможний викликати довіру до своїх слів та вчинків там, де це йому треба. Він же своєю поведінкою викликає неприхильність до комуністів з боку звичайного, рядового громадянина: надто вже різко проступають в ньому риси хижакі, що шматує здобич. А Кушнар'єв справді тільки-но всівся на панівне місце в суспільстві — і вже готовий знищити кожного, хто заважає йому. Ніна Алчевська, що прагне діяти за духом партійних норм, перетворюється негайно в особистого ворога Кушнар'єва. Йому навіть вдається на якийсь час прибрати її з дороги, обвинувативши в антипартійній поведінці. І лише втручання ЦК ВКП(б), куди було направлено справу, врятовує становище. Ніна перемогла, Кушнар'єв і Старець виключені з партії.

Продуманим, зваженим міркуванням Лундишева молоді дівчина протиставляє найчастіше свою беззастережну віру в ідеї соціалізму. «Слухайте, я вже вам казала. Не намагайтесь закрити від мене сонце. Я його добре бачу, і бачу мій шлях до нього, що вказала мені, моя партія, — сонячна партія комунізму. І не вам закрити це сонце — не вам, останні тіні, останні хмари минулого».

Подібні слова в устах молоді дівчини звучать пристрасно і щиро. Її активна людяність, її доброта і чесність приваблюють до себе, і коли запеклі її опоненти Лундишев і Чайка кінець кінцем здають свої позиції і пристають до житлокоопівського квартету, то це теж перемога Ніни. Це перемога її чесної молодості, її особистої доброти і привабливості — ну і, звичайно, автора п'єси, що розігнав хмари над головою Ніни. Та, на жаль, суспільна суть важливих ідейних проблем, зачеплених в лініях Ніна — Чайка, Ніна — Лундишев, була розв'язана драма-тургом лише сюжетно, але не ідеологічно. Дівчині з Воронежа, чесному комуністові Ніні Алчевській, ідеологічний диспут виявився не по силах. І хоча вона обіцяла Лундишеву, що таких, як Кушнар'єв, в майбутньому «приборкають самі трудящі, бо цих дармоїдів і хижаків лишиться мізерна купка і контроль над ними буде громадський, всенародний», звучало це надто загально для того, щоб бути переконливим.

Не був у цьому переконаний і сам Кочерга, — він бачив, якими вибоїстими шляхами простує життя, як ускладнюється воно особистими якостями людей і як багато від них залежить. А люди, що оточували його, були різні, і поняття «сильні» і «слабкі», «добрі» і «злі», хоч і відкидалися теоретично критикою, на практиці існували. Суспільне життя висувало на перший план постать сильної людини — фізично витривалої і міцної, духовно цілісної, спроможної задавити в собі усе заради мети. Цьому героєві стелилася до ніг удача і в житті, і в мистецтві. У боротьбі за торжество загального він осягав і здійснення своїх особистих мрій. Для нього перемога революції розв'язувала абсолютно всі проблеми суспільного життя. Принципову можливість для кожної людини бути щасливою він сприймав як практичну спроможність здійснити це негайно і в

повному обсязі. Коли ж людина усе таки нещаслива — сама винна, і жаліти її нічого: просто вона не використала відпущених на її долю можливостей.

У такому мажорному, активному світовідчутті було чимало привабливих рис. Саме завдяки цьому відчуттю народжувались у фантастично стислі терміни но-вобудови п'ятирічок, і масові подвиги втілювали казку, мрію в плоть. Та була в цьому світовідчутті і своя історична обмеженість, на ґрунті якої виникли в майбутньому численні викривлення в сфері суспільних та етичних уявлень. Принципові можливості радянського ладу, гуманізм ідей соціалізму, посилення на обов'язки державних установ, що мають допомагати кожній людині, ніби знімали з окремого громадянина його моральні обов'язки по відношенню до ближнього. Матеріальні нестатки? Про-си допомоги у профспілки. Хворі в хаті? Йди до соцзабезу. Переслідують на роботі? Значить, вороги і шкідники, по-дай заяву в НКВС. Переклавши на плечі держави зав-дання допомоги людині, — вона гуманна, вона соціалістична, — окремий громадянин діставав можливість бути негуманним гласно, так би мовити, за законом. Проте гуманізм державних законів і установ — в руках конкретних, живих людей. Там, де це були добрі, совісні, виховані в ленінському дусі люди, — принциповий гуманізм соціалізму втілювався в практичний захист справедливості у заплутаному хаосі людських стосунків. Там, де були натури грубі, нерозвинені, з явно хижацьким бажанням попанувати вволю, — розквітала холодна жорстокість, его-їстична байдужість до людини, теоретично здекларована як курс партії. Ніна Алчевська і Кушнар'єв — обидва комуністи — втілювали ці полярні тенденції сучасності, хоча в дійсності вони могли співіснувати і в свідомості однієї людини. І яким би приблизним не було сюжетне розв'язання п'єси, якими художньо недосконалими не були б самі образи Ніни і Кушнар'єва, сама постановка проблем гуманізму на повний голос виявилась знаменною для Кочерги. Він вчився мислити. І мислити не в межах одного життя, а в масштабах народу, нації, держави, — як громадянин. Вірніше, вимірювати досягнення держави єдиним незмінним еталоном — фактичною рівністю і незалежністю громадянина, кожної окремої людини.

Для письменника, що на протязі десятиліть мислив в інших вимірах, — вимірах, інколи обивательськи вузьких, — це було велике зрушення і, безсумнівно, велике досягнення. Природний гуманізм Кочерги, його доброзичливість і жадання щастя для людини знаходять тепер твердий ґрунт державного, громадянського мислення. І в цьому, крім усього іншого, не можна не бачити певного впливу і агітаційних п'єс, хоч які вони загалом не були неприємні Кочерзі. Вони-привчали його оперувати термінами епохи, говорити про її мрії, сподівання, активно пропагувати її ідеї. І драматург вже сам іде назустріч нерозв'язаним проблемам сучасності, думає над ними не як сторонній чужий спостерігач, а як людина, зацікавлена в пізнанні істини. Багатьох тенденцій сучасності він не розуміє, деяких — не сприймає. І все-таки його спостере-ження ведуть до цікавих висновків, бо в них, під своєрід-ним кутом зору, в формах незвичних узагальнень схоплено суперечності мислення людини ХХ століття.

Так народжується чи не найскладніша і найпарадоксальніша для Кочерги п'єса «Фаустіна», написана 1932 ро-ку. В архіві драматурга зберігається неповний україн-ський текст цієї п'ятиактної драми в середині якого бракує багатьох сторінок (зокрема, всієї другої дії), і російський текст у ще гіршому стані — без початку і кінця.

Наявність тексту двома мовами, можливо, є наслідком бажання Кочерги спробувати успіху на російській сце-ні — на українській йому тоді не дуже щастило. Явно ж чорновий характер обох рукописів, не передрукованих навіть на машинці, свідчить, що роботу над «Фаустіною» не було доведено до кінця, якісь важливі міркування чи непередбачені обставини примусили Кочергу покинути п'єсу на порозі її закінчення, чого він взагалі не любив.

Важко вгадати, що то були за обставини, та незалеж-но од зовнішніх причин, їх можна і слід пошукати в самій п'єсі. Складна символіка її, незвичність сюжету і проблематики могли бути достатньою причиною для того, щоб відчутти неможливість її сценічного втілення. Назва п'єси безпосередньо повертає увагу читача до «Фауста» Гете.

І. Кочерга не просто любив «Фауста», він був незмінним супутником його життя; дуже можливо, що любов драматурга до середньовічного міста і тяжіння до широко розвинених образів-алегорій були народжені саме юнацьким захопленням студіюванням геніальної поеми Гете. Примірник «Фауста» в перекладі Д. Загула зберігся у бібліотеці Кочерги, з нього він брав епіграф до «Сонячних порогів».

Декларуючи самою назвою п'єси якісь зв'язки із «Фаустом» Гете, Кочерга мав на увазі, очевидно, певний комплекс загальнолюдських ідей, розвинений ним у відповідності із духом нового часу. Отже, «Фаустіна». Не но-вітній Фауст, не сучасний Фауст,— а жінка, Фаустіна. Чому? Тому, мабуть, що ХХ століття широко розкрило дві-рі політичних, громадських, наукових установ перед жінкою і цим поклало на її тендентні плечі важкий тягар, бо ж від власне жіночих обов'язків її ніхто не звільняв і не може звільнити. Суспільно активна жінка, зрештою, ра-до сприйняла цей тягар і понесла його з гідністю. І хоча ХХ століття не висунуло жодної жінки — геніального фі-лософа, мислителя, і жінка далеко не завжди досягнула фактичне рівноправ'я в суспільному житті, Кочерга мав право зробити героєм твору Фаустіну як узагальнений образ діяльно жіночого, якому в суспільстві належала вже неабияка роль. Мало свою вагу і те, що Кочерзі завжди щастило із жіночими образами більше, ніж із чоловічими. Власне жіночі прекрасні якості, що їм колись Чумаков співав осанну («Цитата из книги Сираха»), були йому душевно ближчі, ніж загальносприйняті чоловічі.

Назву «Фаустіна» продиктував і своєрідно збудований сюжет драми, в якому використано деталі «Фауста» Гете. Дія п'єси починається на околиці великого європейсь-кого міста, біля бараків і халупок безробітних. Серед юрби голодних, до краю роздратованих людей виділяються дві постаті: білява прекрасна дівчина з ніжним об-личчям Рафаелла — та чорнява, палкої і похмурої краси — Фаустіна. Ніжну Рафаеллу, яка охоче допомагає усім і ділиться останньою копійкою, безробітні грубо відштовхують. Грубу, різку Фаустіну, що кипить почуттям ненависті до буржуїв,— радо вітають.

Осторонь, на пагорбку, спостерігають життя безробітних вчених Тобіле Керекеріус та мільйонер Фогараші. Фогараші розчулений ніжною, лагідною Рафаеллою, у нього немає дочки, і він з охотою візьме дівчину до себе. Рафаелла зворушена щирістю старого Фогараші і радо погоджується—серед людей, які знущаються над нею, вона раптом зустріла любляче серце.

Професор Керекеріус захоплений полум'ям помсти і ненависті, яким палає Фаустіна. Після певних пригод (відсутня друга дія), дівчина згоджується на його умови: коли вона, Фаустіна, апостол ненависті, знайде у своїй душі любов і покохає когось, Керекеріус має право ви-різати її серце. Отже, для Фаустіни життя — ненависть, любов — смерть.

Звичайно, вона полюбила учня Керекеріуса, доктора Фальві, і з властивою їй палкістю згодна заплатити життям за любов. Та Фальві сам тікає од неї, його вабить тихий ангел любові — Рафаелла. Фаустіну хоче вбити безнадійно закоханий в неї граф Фаллада. В хаосі повстання, яке почалося під проводом Фаустіни, Керекеріус рятує її, тяжко поранену, приносить в лабораторію і виймає серце. Радість од того, що він здійснив небачену в світі операцію — вийняв у людини серце і зберіг їй жит-тя,— сповнює вченого, та він вмирає од випадкової кулі. Фаустіна ж справді залишилася живою. На прохання Рафаелли навчити її ненависті вона говорить про мар-ність усіх почуттів і про те, що для побудови нового сві-ту потрібні тільки розум і воля.

Таким чином, основна фаустівська лінія сюжету Ко-черги бере у Гете мотив умови з Мефістофелем, зміню-ючи, відповідно до уявлень ХХ століття, чорта на вченого. Проте Кочерга, мабуть, не став би турбувати тіні Гете і Фауста заради самого напівказкового сюжету. У «Фаус-тіні» він прагнув розв'язати філософські й етичні проблеми сучасності, досягнути ту міру узагальнення, яка зробила з «Фауста» Гете своєрідну енциклопедію

мишлення і знань і дала можливість відбити в образах-символах, в алегоричних картинах мало не всю історію цивілізації.

Для цілковитої ясності філософського та етичного змісту твору Кочерга різко виділяє символіку провідних образів, явно на шкоду їх елементарній індивідуалізації. До Рафаелли та Фаустіни не можна, звичайно, поставити будь-які вимоги реалістичної характерності, типовості, хоча драматург і виставляє певні опорні пункти в цьому напрямі. Це — образи-символи, протиставлені саме у своїй символічній суті. Рафаелла — символ любові, прапор її, піднятий ніжною тендітною рукою. «Без любові немає життя... Це вона єднає людей», — говорить Рафаелла. Любов Рафаелли абсолютна, вона не вміє ненавидіти, навіть тих, хто її ображає, вона жаліє. Так, вона жаліє безробітних, хоч вони знущуються над нею. Ставши дочкою мільйонера Фогараші, Рафаелла бере у нього гроші для допомоги бідним. Вона приймає немовлят, яких не можуть виховувати бідні жінки, вона ходить в робітничі квартали і розносить родинам безробітних їжу і одяг, у час найбільшої суспільної кризи вона згодна віддати ключі од усіх комор Фогараші, де стане добра для десятків тисяч чоловік.

Та кожний добрий вчинок Рафаелли обертається проти неї і тих, кому вона прагнула допомогти. Усякий, хто йде їй назустріч, хто захоплюється її ніжністю, кінець кінцем зрікається її. Безробітні проклинають Рафаеллу; Фальві, що був пішов за нею, в час повстання, коли поліція почала стріляти в робітників, кидає її; старий Фогараші, який знайшов дівчину мало не на смітнику, заплатив за це життям, — робітники його вбили. У фіналі покинуту усіма, змлілу Рафаеллу знайомий приносить в дім Керекеріуса. Вона зрікається любові, що не змогла примирити людей, і просить Фаустіну навчити її ненависті.

Чому ж так жорстоко запламовано любов, так зганьблено її чистий прапор активної допомоги людині в міру сил і можливостей кожного? Адже зовсім недавно, в «Свіччиному весіллі», було проспівано гімн жіночій ніжності і любові. Фаустіна, яка найбільше ненавидить Рафаеллу, говорить: «Вона як сонце — світить і добрим, і злим... І там, де наче грім, лунають грізні гасла — помста, боротьба, повстання — вона лепече тільки — «папа» і «мама», як усі ляльки на світі. Пробачте, вона знає ще одне слово. Це слово «любов», — але нам воно не зрозуміло, товариші».

Фаустіна — антипод Рафаелли, уособлення чистої, абсолютної ненависті. На заклик Рафаелли — любов єднає людей — Фаустіна обурено відповідає: «Вона їх роз'єднує! Тільки ненависть, чуєш — ненависть єднає людей. Тим-то й люблять мене ці люди, що нас єднає одна ненависть. Одна ненависть, до тих, що обплутали світ своєю облудою і своїм насильством, що викинули нас сюди, як сміття, а самі панують і заживають життям!». Фаустіна — фанатик повстання і кривавої помсти. Усюди, де вона пройде, виростає полум'я невдоволення й ненависті, яке шукає собі виходу.

Фаустіна — провідник повстання проти буржуїв, вона вірить, що старий світ насильства буде знищено ненавистю робітників. Дівчина ніби зрікається почуття любові, хоч відчуває до Фальві щось схоже на любов. Керекеріус її остерігає: «То не дури ж себе, що ти зможеш наситити своє серце самою тільки ненавистю. Воно роздвоїлось — воно прагне гармонії, як все, що розділяє природа у вічній суперечності свого руху».

Та серце Фаустіни надто палке, щоб досягнути гармонію почуттів. А найголовніше — серце взагалі непотрібне людині, яка має керуватись самими знаннями. Професор Тобіле Керекеріус урочисто стверджує: «Не любов, не ненависть — а тільки знання посуває світ наперед! І над помилками вашої любові, над пожарами вашої революції встану я — Тобіле Керекеріус, що визволю світ від проклятої влади серця! Так — я виріжу геть цей безглуздий шматочок м'язів, де гніздиться любов і зненависть, від яких гине світ! Я навчу людину жити без серця...»

Фаустіна залишається жити без серця. Та Рафаеллі шкода палких людських почуттів, грізної ненависті, якою палало серце Фаустіни. Останні слова п'єси — це слова

Рафаелли, що тримає в руках золотий келех із серцем Фаустіни і згадує про пристрасі, які вирували в ньому.

Чорна, як відьма, Фаустіна і білява, як ангел, Рафаелла протиставлені в п'єсі із абсолютною різкістю, невластивою будь-яким явищам життя. Даремним було б робити якісь спроби конкретизації цих образів, шукати за Фаустіною, скажімо, якусь певну політичну доктрину чи зображення діяльності якоїсь партії.

Як символічні образи, Рафаелла і Фаустіна уособлюють лише провідні етичні тенденції сучасності, в характеристичі і оцінці яких Кочерга не зумів звести кінці з кінцями.

У мисленні Кочерги відбуваються в цей час драматичні зіткнення, викликані жаданням пізнати, зрозуміти ідеї часу, йому не завжди щастило збагнути й правильно розчленувати соціальні чинники того чи іншого суспільного явища, побачити історичну перспективу крізь конкретні протиріччя часу.

Кочерга блукає в «Фаустіні» манівцями вульгаризаторських, догматичних уявлень про революційну етику. Йому здається, ніби справді жадання помсти і ненависті спроможні рухати суспільство вперед, і його прапор — прапор людяності і любові — заплямований навіки. Водночас він не може відмовитись од любові, бо це значить вбити самого себе. І тоді — як вихід з лабіринта — з'являється думка про науку, знання. Вони загнздають почуття, підпорядковують їх ідеям доцільності і наукового прогресу. Наука керуватиме суспільством, а вона не підлягає будь-яким почуттям, і звести її на манівці не можна.

Спокійна, бездушно холодна і врівноважена Фаустіна в кінці п'єси — втілення емоційно нейтральної, неспроможної на будь-які почуття людини майбутнього.

Рафаеллі шкода людських почуттів, жаль за ними бере й драматурга, та він воліє зректись емоцій, ніж сприйняти, як вічний закон людського буття, їх палку повинь, що знищує все на своєму шляху, — і саму людину насамперед.

Звичайно, це можливо було тільки в крайньому сум'ятті, в хаосі неперетравлених думок і почуттів, які володіли самим драматургом, що гаряче бажав зрозуміти сучасність, сприйняти її спосіб мислення — і не міг знайти істину у вирі суспільних тенденцій.

Філософська символічна лінія «Фаустіни» — найцікавіша, та не вичерпує змісту твору. Як і в багатьох попередніх п'єсах, драматург і в «Фаустіні» прагне з'єднати в нову єдність, нову якість філософську символіку, риси соціальної драми (безробітні, збори революційного комітету, повстання), фабулу романтичної казки (любов Фальві і Фаллади до Фаустіни) і опереткові картини (барони Торнай і Пронай, Секелі і Текелі, клуб «Золоті іриси»).

Нова якість не народжувалась, та Кочерга її вперто шукав. Шукав, починаючи з «Марка в пеклі». Шукав в жанрах незвичних і формах, не властивих, йому, в агітаційних і кооперативних п'єсах, в романтично-гротескному водевілі і побутовій комедії, — в усіх творах, написаних в період 1929—1932 років. Деякі із цих спроб були підтримані, інші зазнали поразки, частина не вийшла за межі рукописів. Том драм, запропонований Кочергою видавництву «ЛІМ» на початку 1933 року, був відхилений, як записано в протоколі засідання редакційної ради, «через неактуальність», а договір із драматургом анульований. І все-таки Кочерга продовжував працювати.

Потім він згадував про літо 1932 року, коли писалася «Фаустіна»: «Не пам'ятаю літа, коли я працював більше. За чотири місяці я написав тоді дві п'єси. Щоправда, жодна з них не побачила світла рампи, але пре одну варто згадати. Це була спроба подати фаустівські мотиви в сучасних обставинах. П'єса так і звалась — «Фаустіна». Не маючи нічого спільного ні з сюжетом, ні з темою Гете, п'єса намагалась довести, що основна рушійна сила, яка посуває світ вперед, — це воля до знання і що вона сильніша і любові, і ненависті. Як бачите, тема досить дискусійна, якщо не хибна. Але в цій п'єсі

характерний злам, що стався саме тоді в тематиці моїх п'єс,— перехід від історичної романтики, а часом і від гострої сюжетної гри, до проблемних філософських питань»*.

* І. Кочерга, У боротьбі за проблемну п'єсу. — «Літературна газета», 1935, № 18, 24. IV.

Романтиком Кочерга народився, та письменником він себе зробив. І крізь хаос етичних протиріч, жанрову не-визначену мішанину Кочерга вперто пробивається до ясніших, благородніших думок і чітких форм. Він завжди вірив у своє майбутнє письменника, гордо називав себе драматургом і віддав вивченню секретів драматургії не одне десятиліття. Сидячи вночі за столом над черговою п'єсою, він у байдужому спокої житомирських вулиць чув клекіт театральних залів і зливи оплесків. Він жадав їх — і він їх здобув.

РОЗДІЛ IV ПРОБЛЕМНА ДРАМА І КОМЕДІЯ

«Що книжки, як і люди, мають свою долю — це відомо давно і стало ходячим афоризмом»,— напише Кочерга через кілька років після «Майстрів часу», пригадуючи латинське прислів'я: «Habent sua fata libelli...»*

* Книжки мають свою долю (лат.).

Плиткий афоризм закріпив в образі долі складне поєднання закономірних і випадкових явищ, що в своїй сукупності визначає ставлення сучасників до твору мистецтва. В цій сфері найменше діють прямі закономірності, прямолінійна послідовність формальної логіки: твір талановитий — отже, він матиме успіх у глядача, твір бездарний — отже, він приречений на поразку. В ланцюгу століть, зрештою, діє ця закономірність, у круговерті ж сучасного мистецтва вона пробиває собі шлях із значними труднощами, і тут можливі різноманітні несподіванки.

Гучний успіх п'єси Кочерги «Майстри часу», написаної 1933 року і поданої на Всесоюзний конкурс на кращу п'єсу, оголошений 17 лютого 1933 року, був визначений химерним поєднанням закономірного і випадкового, тим збігом в етапах розвитку художника і мистецтва, яке трапляється не часто.

У квітні 1932 року було видано постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Постанова відзначала зростання радянської літератури і вузькість рамок літературно-художніх організацій, що існували на той час. В нових історичних умовах виникала небезпека «перетворення цих організацій з засобу найбільшої мобілізації радянських письменників і художників навколо завдань соціалістичного будівництва в засіб культивування гурткової замкнутості, відриву від політичних завдань сучасності і від значних груп письменників та художників, які співчують соціалістичному будівництву». Постанова ЦК ВКП(б) оголошувала ліквідацію літературно-художніх організацій і об'єднання «всіх письменників, що підтримують платформу Радянської влади і прагнуть брати участь в соціалістичному будівництві, в єдину спілку радянських письменників з комуністичною фракцією в ній»*. Постанова ЦК ВКП(б), яка несла із собою важливі зміни у стосунках держави і мистецтва, безпосередньо адресувалася і Кочерзі. Він, безсумнівно, належав до тих письменників, що, як писалося, «підтримують платформу Радянської влади і прагнуть брати участь в соціалістичному будівництві». Його особиста чесна робота в РСІ та в редакції свідчила за прихильність Кочерги-громадянина до Радянської влади і бажання допомогти їй у важкій перебудові суспільства. Активна робота Кочерги-драматурга у другій половині 20-х років була виявом його рішення зрозуміти етику та естетику нового суспільства, завоювати довір'я і підтримку своїми творами.

* «Культурне будівництво в Українській РСР», т. I, стор. 574.

Та Кочерга стояв поза літературними організаціями, не був ні пролетарським, ні селянським письменником. В становищі «дикого» драматурга він не міг здобути ні належної підтримки, ні активної допомоги, і його п'єси — не гірші за чимало інших — лежали без руху, а на нього дехто дивився як на «безпаспортну» людину, що ніби потайки хоче пролізти в літературу.

Постанова ЦК ВКП(б) для Кочерги і таких, як він, істотно змінювала становище, відкривала широкі можливості для активної діяльності і відчуття себе рівноправним громадянином в літературі. Не випадково Кочерга з великою енергією береться до праці після постанови ЦК, говорить про її важливе значення і свідчить, що не було літа, коли б він працював більше, ніж у знаменне літо 1932 року: «Сонячні пороги» і «Фаустіна»

залишилися в письмовому столі, та проблематикою і засобами художньої символіки вони підготували появу «Майстрів часу».

Зламні в розвитку мистецтва роки якоюсь мірою збіглися з періодом духовно напруженої праці самого Кочерги. Він зрозумів ще 1929 року: або він вирветься на ширший простір і завоює глядача, або він змушений буде на все життя залишитися в стані провінційного службовця. 1929—1932 роки — це роки одчайдушних спроб Кочерги написати п'єсу, відповідну потребам часу, втілити звичні мистецькі ідеї в нові образи і форми. Наполегливість цієї замкнутої, сухуватої людини, якій в 1931 році минуло вже 50, була винятковою. Не загубити оптимізму і не визнати себе переможеним обставинами можна було тільки за умов фанатичної віри в своє покликання митця. Зрештою, саме ця безоглядна віра і давала Кочерзі сили знову й знову сідати за стіл; вона, мабуть, була і найбільшим щастям з його життя, рятуючи від одноманітності служби і нещастя родинного життя. Він беззастережно вірив у свій талант і свою, хай невелику, оригінальність, він вперто хотів довести їх і переконати усіх у цьому. Повідомлення про Всесоюзний конкурс збіглося із спробами Кочерги знайти себе в жанрі проблемної п'єси — так пізніше він називатиме лінію творчості, почату невідомою тоді «Фаустіною» і засвідчену виразно «Майстрами часу». Свою увагу до жанру проблемної п'єси Кочерга пояснював потребою узагальнень, властивою його вікові. «Для мене настав вік, коли людина намагається глибше заглянути в життя, зрозуміти його закони. Це тяжіння до проблемної тематики призвело мене до такої цікавої задачі, як проблема часу. Незважаючи на попередні невдачі, я гаряче взявся до цієї теми, готуючи її до оголошеного саме тоді урядового конкурсу на кращу п'єсу» — писав він кількома роками пізніше.*

* І. Кочерга, В майстерні драматурга. — «Літературна газета», 1934, № 14, I.V.

Створені 1933 року, «Майстри часу» під назвою «Годинникар і курка» було надіслано звичним шляхом до Харкова на розгляд реперткому і заборонено ним. Кочерга, проте, не розгубився. Він перекладає п'єсу російською мовою, надсилає її знайомому у Ленінград, і звідти, з ленінградським штампом на конверті, п'єса поїхала на конкурс до Москви.

їхали на конкурс п'єси з усіх кінців Радянського Союзу. Всього їх було надіслано 1200, що свідчило про значну активність літературного життя країни. Та в міру того, як відсіювались явно слабкі претенденти, картина конкурсу ставала менш оптимістичною. Частина відомих на той час драматургів з тих чи інших причин участі в конкурсі не брала. Серед поданих на конкурс п'єс було багато схематичних, шаблонних творів, що повторювали вже відомі колізії. Приїхавши до Москви у березні 1934 року, коли підводилися підсумки конкурсу, Кочерга повідомляв: «...результаты, по-видимому, очень слабые, премируемых пьес слишком мало, никаких «самородков не отыскано»*.

* Лист І. Кочерги до А. Кочерги від 21.III 1934 р., фонд 103, арх. 195.

І все-таки результата конкурсу були цікаві насамперед тому, що дві премії з других і третіх (першої не одержав ніхто) було присуджено українським драматургам — О. Корнійчуку та І. Кочерзі. Конкурсна комісія тим самим показувала приклад оцінки творів незалежно од будь-яких колишніх літературно-групових інтересів. Правда, представник України в журі І. Кулик рішуче виступив проти присудження премії Кочерзі, про що він сам потім говорив драматургові, та журі виявилось стійким у своєму рішенні.

І хоча ні Корнійчук, ні Кочерга не були «самородками» і мали вже один менший, другий більший драматургічний досвід, проте для всесоюзного читача і глядача прізвиська їх були новими, досі невідомими, і в цьому розумінні конкурс відкрив нових драматургів. Так до Кочерги прийшла популярність, здобута ціною важкої праці багатьох років. П'єсу «Майстри часу» було прийнято до друку і до постановки в театрах. Оскільки попередні п'єси Кочерги залишалися то недрукованими, то не здійсненими в театрах, то просто непоміченими, для абсолютної більшості української критики своєрідність «Майстрів

часу» здавалась аж надто несподіваною, а між тим в п'єсі багато від попередніх пошуків драматурга.

Джерела сюжетної схеми «Майстрів часу» йдуть ще у дореволюційні роки, коли Кочерга в Чернігові записував можливі колізії, здатні лягти в основу водевіля чи фарса. Серед них були записані і такі: «Песочные часы. Сколько нужно времени самое меньшее для разных возможностей — любви, убийства, перехода от добра ко злу и обратно. Курица-примадонна (Фарс. Спутывает телеграмма — ожидали одновременно знаменитую артистку и премированную на выставке курицу)». На початку 20-х років обидві теми об'єдналися в одноактну п'єсу «Зубная боль Сатаны», поставлену в Житомирському театрі. Мабуть, після цього Кочерга на темі «Песочные часы» відзначив: «Написано» — і дописав ще два задуми — «Антитеза «Зубной боли» і «Параллель» — «На вокзале, цена времени, оно может идти очень быстро и очень медленно». Тема часу в його щоразу новому сприйманні в творчості Кочерги виникала неодноразово, зокрема, на ній збудовано і сюжетне напруження «Алмазного жорна», де пошуки Стесі були чітко окреслені дозволе-ним часом. Та в «Майстрах часу» ця проблема зайняла центральне місце.

Сам Кочерга про створення п'єси писав: «Працювати над п'єсою я почав ще кілька років тому, коли вперше зародилася в мені думка показати в живій сценічній формі, що таке час, які його закони і примхи, хто володіє і хто, навпаки, підпадає під його жорстоку владу... А почалося це так. Щоб показати драматично час—думав я собі — треба його взяти в дуже напружених, дуже загост-рених обставинах. Попробую поставити якусь людину в таку ситуацію, коли в її розпорядженні є лише півгодини...»*

* І. Кочерга, В майстерні драматурга.—«Літературна газета». 1934, № 14, I.V.

Вчитель провінційної гімназії Юркевич багато років збирався поїхати за кордон, і ось нарешті його мрія збувається,— він придбав квиток на Всесвітню виставку в Париж (1912) і завтра повинен бути в Москві, бо інакше екскурсія поїде, а його квиток пропаде. На вокзалі, в чеканні поїзда, доля зводить Юркевича з доктором ме-ханіки й годинником німцем Карфункелем, у якого болять зуби. Юркевич співчутливо розповідає Карфункелю про зубні краплі, які йому колись дуже допомогли, він навіть і зараз, хоча зуби у нього вже не болять, взяв їх із собою.

Наполегливі прохання Карфункеля дати йому хоч кілька крапель викликають, проте, рішуче заперечення Юркевича. Краплі в шкатулці на дні запакованого че-модана, для того, щоб тільки його розв'язати, потрібні півгодини, а до прибуття поїзда лишилося всього 24 хвилини.

Юркевич не знайомий із законами тісного часу («Хі-ба час може бути тісний? Це ж не черевик, щоб бути тісним або завеликим»), він звик жити й рухатися повільно, для нього 24 хвилини — це дуже мало. Карфун-кель розуміється на законах часу краще, він сам себе вважає майстром часу. Розгнівавшись, він доводить Юркевичу, що 24 хвилини — це дуже багато, за цей, час можна не тільки розв'язати й зав'язати чемодан, але й вбити людину, покохати на все життя й загубити кохану і ще багато дечого.

Наступні 24 тісних хвилини підтверджують правду слів Карфункеля: Юркевич потрапляє в круговерт несподіванок, що як сніг валяться йому на голову. Він несподівано зустрічає дівчину, в яку був закоханий, дізнається, що Ліда його теж любить, й просить її бути його дружиною, одержує 23 тисячі, щоб привезти з Парижа графу Лундишеву знамениту курку Буль-Буль ель Газар, вирішує отруїти графа, щоб залишити гроші собі, відмовляється й від цього, й від подорожі до Парижа, і, нарешті, втрачає Ліду. Московський поїзд відходить, і Юркевич залишається ні з чим. Чорторий подій покру-тив та й виплеснув його на мілину, на якій він знову віддався уповільненій течії часу, переконаний, ніби Карфункель справді має щось від чарівника часу.

Друга дія (1919) показує, як закони тісного часу знову оволодівають Юркевичем, вимагаючи від нього рішучих і швидких дій. Юркевич переконується в ілю-зорності

володіння часом, про яке з такою самовпевненістю говорив Карфункель, приходить до висновку, що справжні господарі часу — більшовики, які примушують час служити їм, а найвірніший годинник — годинник революції.

Третя дія твору відбувається в 1920 році, четверта — в 1929 році. Продовжуючи образну символіку перших двох дій, вони мають, на жаль, більш інформаційний, ніж активний характер. З них ми дізнаємося, що Ліда стала комісаром, романтика революційної боротьби кличе її вперед, і вона прощається з Юркевичем, а потім, так і залишившись самотньою, стає директором курячого рад-госпу, заснованого в колишньому маєтку графа Лунди-шева. Юркевич одружився з тією вульгарною дамою, яка з'являлася в першій дії, і став відомим письменником. Граф Лундишев помер, Карфункель, який все збирався в Німеччину, щоб збудувати там незвичайного годинника, в останню хвилину дізнається, що його компаньйон в цій справі залишив фабрику й поїхав до Радянського Союзу шукати роботи. Зрозумівши, що не він, а більшовики є справжніми майстрами часу, в нападі на-півбожевільної ненависті Карфункель лізе на ришто-вання, щоб зупинити великого вокзального годинника, падає й розбивається.*

* Слово автора. І. Кочерга. — «Комсомолец України», 1934, № 236, 15.X.

У 3-й і 4-й діях Юркевич вибував з числа активно дію-чих персонажів, для нього знову наступав період спокій-ного життя, в якому панують закони нормального, звичайного часу. Критика справедливо вбачала в цьому істотний недолік композиції п'єси, через який інтерес до подій спадає й дві останні дії дивляться й читаються без належного захвату.

Пояснюючи цю особливість своєї п'єси, Кочерга відповідав:

«...Майже всі рецензенти закидають мені, чому це після великого, а подекуди надзвичайного драматичного і сюжетного напруження трьох актів в четвертому помічається певне зниження і бурхливий водоспад дії неначе розливається в тихому озері. Причина цього полягає в самій побудові моєї п'єси, в якій (побудові) я хотів навмисне підкреслити різницю між реальною біографією героїв драматичного твору і тим сюжетним напруженням, в яке вони потрапляють волею драматурга та за законами сюжетної техніки»

В останній дії письменник намагався підкреслити, що для більшовиків час завжди тісний, завжди летить вперед, що не час керує людиною, а, навпаки, радянська людина підкоряє собі час. Та показати це в долях цент-ральних позитивних героїв — Черевка, Ліди, Таратути— він не зумів. Черевко в цій дії виступає в тій же ролі оратора, що й раніш, Ліда сумує, із задрістю цілуючи дочку Юркевича,— адже це могла бути її дочка, Тара-тута з натхненням згадує роки громадянської війни.

Проте справа, мабуть, не тільки в художній непереконливості зображення того, як більшовики загнуждали час і панують над ним. Ідеї панування над часом, прискорення його течії, підпорядкування часу потребам по-будови соціалізму,— ці ідеї носилися тоді, як кажуть, у повітрі, активно пропагувались на сторінках газет і жур-налів. Назва книги В. Катаєва «Время, вперед!» може бути своєрідним символом не тільки літературних, але і суспільно-політичних ідей тих років. Гаряче жадання сучасників вискочити із залізних рамок необхідного часу, перескочити якісь проміжні етапи і сходинки, щоб швидше вибитись із нестатків та некультурності, відбивалось у цій суворо наказовій формі звернення. Напруженою, самовідданою роботою на новобудовах п'ятирічок плин часу ніби справді прискорювався, те, що раніше вимагало років, зараз виконувалося за місяці.

У цій атмосфері, цілком природно, народжувались уявлення, ніби справді можна надміром зусиль загнужда-ти час і усі інші об'єктивні закономірності буття, а від таких наївних міркувань стелилася пряма доріжка до волюнтаризму і філософського ідеалізму. Як і в кожному складному суспільному явищі, тут були десятки рухомих мінливих граней. Комсомольці Магнітки та Дні-прогесу, що будували їх в нечувано стислі терміни

та у неймовірно складних умовах, відчували природну гордість переможців над часом і справді були ними. Проте ці ж, здобуті іноді буквально кривавими мозолями, перемоги залишали після себе небезпечні ілюзії про можливість негайного розв'язання усіх проблем соціального буття напруженням фізичних зусиль і взагалі тільки бажанням їх розв'язати. Об'єктивна вага часу, його незалежний од втручань людини зміст ніби забувався, відкидався. Людина прагнула прийти до панування над часом не шляхом його вивчення, а шляхом ігнорування його закономірностей. Ідеї такі жили і в глибині «Майстрів часу», в п'єсі багато йшлося про панування над часом і дуже мало — про пізнання часу.

Постановник п'єси в театрі імені Шевченка Я. Бортник, скажімо, так писав про завдання вистави: «На реалістичному показі боротьби й перемоги справжніх майстрів часу розкрити філософію часу, що його можна вимірювати тільки через призму соціалістичного ставлення до нього»*. Ще виразніше висловився один з критиків: «Время есть только то, что мы сами в него вложим. Через годы упорной гражданской войны, через преодоление хозяйственной разрухи — к победам первой пятилетки! Таково содержание символики пьесы»**.

* Я. Бортник, Філософська комедія. — «Зоря», Дніпропетровськ, 1934, № 270, 23.XI.

** А. Львов, Театр революції, «Мастера времени». — «Харьковський рабочий», 1934, № 231, 12.X.

Так п'єса, що виступала проти філософського ідеалізму та суб'єктивізму, відкривала двері для його можливого повернення. В цьому найвразливіше місце «Майстрів часу», хоча тоді на це не звертали уваги.

В автокоментарі до п'єси Кочерга говорив про те, що він прагнув поглибити філософську ідею твору шляхом надання його героям «ширшого значення узагальнених образів з певним філософським і соціальним навантаженням». Відповідно до цього драматург розглядав Карфункеля як виразника «буржуазної ідеалістичної філософії часу», неокантіанця з фашистським ухилом. Граф Лундишев символізував «загибель поміщицького ладу», Юркевич — нестійкість інтелігента, що вагається «між героїчними поривами і прагненнями маленького міщанського щастя». Драматург зазначав, що «Юркевич, Таратута і Ліду я майже цілком описав і синтезував з живих людей. Окремі риси для Карфункеля так само взято з реальної людини, але художня і філософська обробка цього образу і його гофманівське «остранение» — належить вже до галузі поетичної роботи над образом. Нарешті, образ машиніста Черевка взятий з життєвих спостережень і друкованих матеріалів про нашіх живих героїв-ударників»*.

* І. Кочерга, В майстерні драматурга. — «Літературна газета», 1934, № 14, I.V. 1 Фонд 103, арх. 504.

Численні авторські характеристики задуму «Майстрів часу» (а до цитованих можна ще додати висловлювання Кочерги в одному з номерів газети МХАТу 2-го, присвяченій прем'єрі «Майстрів часу» 2) дають можливість, в свою чергу, уявити типовий шлях написання п'єси Кочергою, побачити улюблені письменницькі прийоми.

Задум Кочерги завжди йшов од ситуації, од бажання повернути її незвичним шляхом, несподівано чи парадоксально розв'язати. Серед численних записів мотивів п'єс, починаючи з дореволюційного часу і до останніх днів життя, жодного разу не зустрічаються записи якихось окремих характерів чи будь-які життєві історії. Як правило, це безликий, безособовий мотив, можливість повороту подій, визначена примхливою випадковістю. Випадковість в естетиці Кочерги відіграє величезну роль, вона дає можливість йому підняти завісу над крайньою таємничих перетворень людських емоцій (байдужість — в любов, ненависті — в кохання).

Дослідження людських характерів як характерів соціальних, як типів, сформованих певним оточенням, ніколи не цікавило Кочергу — він не був реалістом з натури.

І навіть коли писав реалістично подібні твори, то користувався характерами часто цілком умовно, як одягом, тимчасово потрібним для героя. В п'єсах його цікавила свідомо гра людьми, речами, усім, що можна обіграти на сцені в слові, жесті, рухах. Ці особливості поетики Кочерги повною мірою відбилися і в «Майстрах часу».

У п'єсі панує стихія випадковості, герої її неспроможні впливати на течію подій і цілком залежать од зовнішніх несподіваних втручань. У «Свіччиному весіллі» багато важив той логічний, природний зв'язок випадкового і необхідного, який робив повстання ремісників явищем закономірним, природним у своїй соціальній типовості і неминучості.

Накопичення випадковостей у «Майстрах часу» істотно зменшувало типову символічність образів, про яку говорив Кочерга, закономірність перемоги більшовиків не впливала із внутрішньої логіки твору, а нав'язувалась авторською конструкцією сюжету.

З цієї точки зору «Майстри часу» в порівнянні із «Свіччиним весіллям» були явним кроком назад, відступом на старі позиції. Критика та глядачі, незнайомі з «Свіччиним весіллям», не могли цього знати. Проте виразне протиріччя між ланцюгом випадкових збігів, в коло яких потрапляють герої, та їх деклараціями про панування над часом викликали певну настороженість до п'єси і з боку театральних колективів, і з боку глядачів та критики.

Постановник «Майстрів часу» в МХАТі 2-му І. Берсенев писав: «Пьеса не может быть поставлена в натуралистических тонах. Своеобразная ее композиция, краткость эпизодов, лаконичность картин диктуют постановщикам ряд условных приемов... Экспериментальность пьесы... требует, чтобы мы подали этот спектакль в очень острой, очень театральной форме, но ни в коем случае не теряя глубины философской мысли, положенной в основу пьесы»*

* «Часовщик и курица» И. Кочерги. — «Литературная газета», 1934, № 41, 4.IV.

Вистава МХАТу 2-го була театральною гострою, оригінальною і неминуче умовною. Рецензуючи її, критика одноголосно говорила про своєрідність форми п'єси, про те, що її не можна судити з позицій реалістичної достовірності.

Ця незвичайність п'єси, при всіх достоїнствах вистави МХАТу 2-го, викликала деяку розгубленість глядачів, чимала частина яких ніби не знала, як сприймати те, що вони бачили на сцені,— як жарт чи як серйозну п'єсу. Підсумовуючи, рецензент писав: «Взагалі, спектакль дуже яскравий і вражаючий, але форма п'єси така незвичайна, що не кожен глядач в змозі одразу оцінити і п'єсу, і спектакль. Частина глядачів залишається ніби в непевності» Українські спектаклі цієї п'єси також були сприйняті глядачем досить стримано. Український театр не знав французьких водевілів, і, скажімо, Е. Скриб на його сцені ніколи не користувався успіхом. Український водевіль будувався на основі талановито схоплених характерів і типових ситуацій,— якими б комедійно заплутаними вони не були. Скрибівський принцип створення ефектних ситуацій, в яких людина грає роль ляльки, маріонетки, прагнення до добре збудованої п'єси, що захоплює і вражає дотепністю вигадки та легкістю діалога, не мали впливу на українську драматургію, на розвиток її сценічних традицій. Ось чому і «Майстри часу» Кочерги, написані з використанням традицій школи Скриба, були такі незвичні, і їх прагнули всіляко перевести в жанр серйозної проблемної комедії.

Вистава театру імені І. Франка розвивалась в напрямі реалістичної комедії: це робило її ближчою глядачеві та акторам. Найменш переконливим вийшов у франківців Карфункель, його найважче було зробити «типовим і природним». Виконавець цієї ролі О. Ватуля скаржився на труднощі опанування образом: «Мені було ясно, що Карфункель — фігура цілком реальна, що її талановитий драматург Іван Кочерга не вигадав. Але це знання було в мене більш теоретичне: в своєму емоційному і

мислительному досвіді я не знаходив будь-яких точок, що зв'язували б мене з психічним світом борця за ідеалістичне розуміння часу»*.

* Завтра починається сезон в драматичному столичному театрі ім. Франка. — «Комсомолец України», 1934, № 236, 15.X.

І. Кочерга схвалив виставу франківців та залишився явно невдоволений образом Карфункеля — надто далекий був той од постаті, яку бачив драматург у різних трансформаціях протягом десятиліть. Трохи кращим був образ Карфункеля у виконанні К. Кошевського — актор різко підкреслював у ньому риси самозакоханого маніяка. Г. Борисоглібська, з приводу гри якої Кочерга ще 1909 року писав, що вона «по-прежньому неподражаема в передаче бытовых и типических черт сварливых старух» була так само бездоганною і через чверть століття, коли грала у виставі спекулянтку Усачиху.* Власне комедійні образи вистави (М. Пилипенко — Таратута, Ф. Барвінська — Софія Петрівна, Є. Коханенко — Лундишев) ліпилися реалістичними засобами без сатиричного різкого загострення. Це викликало нарікання критиків, які вважали, що і образів Усачихи слід би додати більше сатиричних фарб, і Лундишев не повинен викликати в третій дії почуття жалю, адже він ворог. Образ Юркевича (І. Кононенко), поданий автором політично нейтрально, трактувався критикою як втілення рис «зовні безхребетного, а по суті мерзенного ворога пролетарської революції»**. Критика закликала сатирично розвінчати Юркевича.

* И. А. К. «Безталанна». — «Черниговское слово», 1909, № 749, 18.VI.

** Гр. Портнов, «Майстри часу». — «Комсомолец України», 1934, № 239, 18.X.

На сцені Харківського театру Революції (режисер І. Земгано) «Майстри часу» йшли як «оптимістична комедія, добрий філософський водевіль про час, якого поставили на службу революції»*. У м'якому виконанні Ю. Козачківського постать Карфункеля набувала життєво виразних рис, так само переконливо було зіграно Лундишева (О. Савельєв), хоча деякі образи не доведено до належної виразності (Юркевич — М. Донець, Ліда — Г. Янушевич та ін.). Одностайну позитивну оцінку здобуло оформлення В. Рифтіна. Художник вивів дію на перон станції і завдяки цьому дав виставі більше світла і повітря, а у зображенні дореволюційного вокзалу (суміш барокко та ампіру) поєднав реалістичну достовірність із ледь відчутним зміщенням пропорцій, що надало усій виставі підкреслено комедійного характеру. «Майстрів часу» в сезон 1934—1935 року широко грали на радянській сцені. П'єсу дивились глядачі Свердлов-ська, Саратов, Ярославля, Єревана, Тбілісі, Мінська та інших міст країни. Для деяких театрів вистави «Майстрів часу» мали значну вагу, підкреслена театральна умовність п'єси ставала для акторів школою удосконалення майстерності. Зокрема, це стосується вистави Третього Білоруського державного театру (реж. Є. Мирович), вона допомагала колективові шукати нових засобів художньої виразності**

* М. Р. «Майстри часу». — «Соціалістична Харківщина», 1934, № 231, 8.X.

** В. Нефед, Становление белорусского советского театра, Минск, 1965, стор. 260—263.

У журналі німецькою мовою «Das internationale Theater»* (М., 1934, № 3—4) зарубіжним читачам розповідають про творчий шлях драматурга. У книзі «Four soviet plays» («П'ять радянських п'єс», М., 1937) англійською мовою друкуються «Майстри часу».

* Див.: «Theater der Zeib, Berlin, 1967, № 1.

Знаходить собі п'єса прихильників і поза межами Радянської країни. 1937 року «Майстрів часу» грають в Чехословаччині (Брно), а 1945 року показують глядачам Софії (Болгарія). Значну увагу німецької преси привернули вистави «Майстрів часу» на сцені Берлінського театру імені М. Горького (1966) ...*

* В. Белинский, О драме и театре, М.—Л., «Искусство», 1948, стор. 240.

Привабливість «Майстрів часу» — це привабливість бенгальського вогню, фейерверку блискучих несподіванок. Та це теж краса, і це теж — мистецтво... Тріумф «Майстрів часу», здобуття премії на конкурсі, виступ автора на Першому з'їзді радянських письменників, де він виголосив промову, зацікавленість постаттю нового і такого незвичного драматурга — усе це був успіх, якого довгі роки добивався Кочерга. До нього приходить слава, в Москві його зустрічають як автора незвичайної п'єси. У Житомирі колеги по газеті друкують захоплено-го листа «Вітаємо товариша і друга», в якому пишуть: «Колектив редакції пишається тим, що пліч-о-пліч з ним працює Г. А. Кочерга... Колектив редакції газети «Радянська Волинь» щасливий висловити свою радість з цієї нагоди своєму другу і товаришеві, співробітникові редакції, талановитому І. А. Кочерзі»*

* «Радянська Волинь», 1934, № 77, 7. IV.

І нарешті для Кочерги настає те, про що він мріяв роками, — кінчається провінційне побутування в Житомирі і нелегка щоденна робота заради шматка хліба в редакції газети. Відомого драматурга запрошують до Києва, який став тоді вже столицею України.

У житті Кочерги це був, мабуть, найкращий час — час здобутої перемоги і утвердження себе як письменника. Мовчазний і замкнений, він в 1934—1935 роках часто виступає в пресі, дає інтерв'ю журналістам, анітрохи не дивуючись тому, що став об'єктом пильної уваги. Він вважав, що завойовані «Майстрами часу» позиції мають змінити ставлення до нього і з боку громадськості, і з боку письменників. В одній із статей 1935 року Кочерга писав: «І ось в останній день 1934 року я переїхав на-решті до Києва, в якому колись вчився та про який мріяв всі ці роки мого творчого шляху. Таким чином, початок нового, 1935 року збігається для мене з великою зміною в умовах моєї праці, яка відтепер мусить проходити вже не відірвано від колективу, а в щільному з ним єднанні, за найближчої допомоги товаришів-письменників»*.

* Кочерга, Новий зміст, нова якість. — «Літературна газета», 1935, №1,8.1.

Мабуть, Кочерга покладав чималі надії на встановлення безпосередніх зв'язків із письменницьким середовищем, бо кілька разів згадує про це у своїх виступах 1935 року. Та зв'язки із товаришами-письменниками встановлювались нелегко. Головною перешкодою тут був, звичайно, характер і спосіб життя самого Кочерги. Письменникові йшов шостий десяток, це вже вік, коли нові друзі не часто стукають у двері твого дому. Стримана, замкнена натура Кочерги поглиблювала відстань між ним і багатьма його колегами і сусідами по будинку письменників на вулиці Леніна, 68. Нарешті, слід відхилити завісу і над родинною трагедією Кочерги, яка в майбутні роки затруїла йому життя. Те, що одного разу в житті, історії відбувається як трагедія, вдруге набуває фарсових рис. Відокремленість, відмежованість Кочерги од життя була трагічною, романтичний антураж, який заступав йому життя — пісочний годинник, череп, троянди, Фауст,— залишався з ним завжди. Та Кочерзі, видно, було мало свого життя, він вирішив мистецтвом, казкою, красою відгородити од житейської прози і сина Романа. Фотографія, яка зберігається в архіві Кочерги, зафіксувала мізансцену, пам'ятну з його фото 1906 року,— син грав у тих самих декораціях, що і батько років 15 тому. В фокусі знімку—стіл, на ньому ста-туетка оголеної жінки, поруч—череп. Роман щось пише.

Та життя суворо, несправедливо жорстоко посміялося над Кочергою. Тендітна натура Романа, не загартована до зіткнень із життям, з висоти красивих казок звалилася в bagno — він виріс п'яницею з нападами божевілля і багато років тероризував батьків. Життя в квартирі з безумцем — пекло. Що ж тоді мав відчувати Кочерга, у якого це пекло було подвійним, бо і другий син Михайло став п'яницею і бешкетником? Сини поступово перетворювалися у ворогів, які з ненавистю стежили за кожним кроком батька і жадали грошей.

Змінити якимсь чином їх спосіб існування Кочерга не міг. Знайти пораду і підтримку друзів? Розповідати про таке — важко, просити порад — ще гірше. І Кочерга замикається в себе, шукаючи порятунку в гармонійності мистецтва.

Письменницьке середовище 30-х років теж переживало складні процеси. Йшла в історію безпосередність письменницьких зібрань, властива 20-м рокам, їх заступали офіційні збори і засідання. Загостреність групової ворожнечі було вже знято, проте залишки її довго відчувались. Горький в бесіді з письменниками 4 квітня 1935 року закликав їх до посилення дружніх стосунків:

«...Нужно как-то объединить, сплотить наши ряды, зажить такой дружной жизнью, которая бы позволила нам помогать друг другу в этой работе, друг с другом делиться, вместе работать, вместе критиковать друг друга по-товарищески, по-приятельски. Нужно как-то все это организовать»*

* «Исторический архив», 1961, № 5, стор. 136

Проте репресії 30-х років не сприяли створенню атмосфери дружньої підтримки. І. Кириленко на зборах письменників Києва говорив: «Досить було негативної оцінки твору письменника в «Літгазеті» або в журналі, як до цього письменника вже по-іншому ставились і в Спілці і поза Спілкою. Від нього намагались одсунутись подалі, бо хто зна, мовляв, може, це тільки початок, а далі він зовсім виявиться ворогом... Погана поінформованість рядових письменників, особливо безпартійних, інколи призводить до того, що ці товариші розгублюються, роблять неправильні «висновки»: краще ні з ким не знатись, від усіх цуратись, краще не довіряти нікому» *. Виправдовуючи і намагаючись логічно пояснити репресії як необхідну форму боротьби, І. Кириленко правдиво зафіксував стан цілковитої розгубленості письменників. Пройшло кілька місяців, і самого І. Кириленка теж було оголошено ворогом народу і вже інші промовці шукали виправдань та бадьорих пояснень...

* І. Кириленко, Розгорнути більшовицьку критику.—«Літе-ратурна газета», 1937, № 15, 29.111.

У ставленні до Кочерги письменницьке середовище розкривалося по-різному, захоплювали радощі безкорисливої підтримки, не бракувало і закулісних інтриг. Та оновитись у цьому середовищі, зняти із себе тягар самотності Кочерга не міг...

На гребені успіху «Майстрів часу» Кочерга починає писати нову п'єсу під назвою «Підеш — не вернешся», яку було закінчено 1935 року. В ній він безпосередньо продовжував пошуки форм проблемної п'єси, початі «Фаустіною» і закріплені «Майстрами часу». «Вероятно, этот жанр — проблемной пьесы — больше всех других отвечает моей творческой индивидуальности. «Часовщик» был даже премирован на всесоюзном конкурсе. Это утвердило меня на выбранном пути и, продолжая взятую мной линию, я заканчиваю теперь новую пьесу о пространстве, его победителях — большевиках»*,—говорив Кочерга.

* Кочерга, Готовиться к 20-летию Октября, фонд 103, арх. 504.

Перший варіант нової п'єси було написано російською мовою під назвою «Погоня за черепахой». Можливо, драматург, не довіряючи українському реперткомові, відразу думав подавати п'єсу прямо до Москви. Епіграф до п'єси вибрано з творів В. Луговського: «Старые сказки о том, что существует мир для себя, мировой уют для себя, а рядом с ним обязательный, правильный, но жесткий, не интимный мир коммунизма.

Коммунизм — это не узкий коридор, коммунизм — это все! Это мир бодрствующих, борющихся и радующихся. Страшный мир, мир трагедий гибнет. Герой не падает под ударами рока, герой летит на стальных крыльях спасать героев».

В тексті своєї п'єси Кочерга прагнув показати людей в їх складних взаємостосунках, зберігаючи загальний оптимізм звучання твору, його наступальну бадьорість. Саме в ці роки він багато думає над тим, в чому полягають особливості світовідчуження радянської людини і письменника.

Намагаючись з'ясувати це стосовно головних завдань радянської літератури і, зокрема, її оптимізму, Кочерга писав: «...В чому ж тоді різниця? І чи потрібні якісь особливі риси, які б були властиві саме радянському письменникові, а не кожному передовому письменникові Європи, Азії чи Америки? Так, потрібні, і ці риси випливають з самого характеру пролетарської творчості, пролетарського мистецтва і пролетарського гуманізму, таких несхожих з тими ж категоріями буржуазного світу. Вся справа в тому, що у відмінну від буржуазної літератури, яка сприймає світ як щось негативне, щось неминуче вороже людині, наша література, вперше в історії, стверджує світ і всі ідеали людства як позитивні і цілком реальні факти. І саме цей глибокий оптимізм, саме ця віра в життя й силу людського розуму, саме це непохитне переконання в реальності світу і перемозі над ним людей і становлять основні риси пролетарського радянського письменника»*.

* Кочерга, Письменник, що стверджує світ. — «Літературна газета», 1935, № 32, 18.VII.

Кочерга явно помилявся в характеристиці буржуазної літератури як літератури тільки песимістичної, бо чимало митців буржуазії були і є стопроцентними оптимістами, які змальовують світ як позитивний і цілком реальний факт. Та він був правий в підкресленні діяльного оптимізму радянської літератури, скерованого на служіння благородним ідеалам всіх людей. І сам він у «Свіччиному весіллі», що закінчується смертю героїні, дав чудовий зразок твору оптимістичного, сповненого віри в силу людського розуму і велич людського духу.

Парадоксальне ж полягає в тому, що для утвердження оптимізму радянської дійсності в «Підеш — не вернешся» Кочерга використав сюжетні деталі з найбільш песимістичної, з ідеями фаталізму, своєї п'єси «Выкуп», написаної ще 1924 року.

Спосіб перенесення ситуації і переведення героїв з однієї п'єси до другої був розповсюдженим у Кочерги і, з точки зору його поетики та умов творчості, — закономірним. Чимало п'єс лежало у нього в столі, надій на їх друкування не було ніяких, чому ж бо не використати їх деталей? І з точки зору поетики драми в цьому ніби не було нічого особливо поганого: важливі не часткові повторення, а суть п'єси як цілого. Проте частина і ціле — взаємо-зв'язані, взаємно визначають одне одного. Не врахувавши цього, Кочерга переніс з «Выкупа» в нову п'єсу образи Шалімова (Любушин), Любуші (Маруся), Мальванова, зав'язав між ними складний любовний вузол. Ситуації, інколи мало ймовірні з точки зору радянського побуту, позначились і на самих образах людей, зменшили їх вірогідність.

«Підеш — не вернешся» було замислено автором і оцінено критикою як проблемну, філософську п'єсу. Матеріал п'єси організовано навколо розв'язання проблем простору: що таке простір в буквальному і умовному розумінні, як фізична віддаль і як психологічна відстань. Цій темі підпорядковано розвиток сюжету, еволюцію характерів, діалоги героїв. З властивою Кочерзі надмірною послідовністю він прагнув буквально кожний діалог, кожну репліку скерувати до розв'язання проблем простору. Це позбавляло життя, зображене в п'єсі, природності, накладало на твір тавро штучності, навмисності. Найголовніше ж те, що із власне філософським задумом твору сталася така ж метаморфоза, як і в попередній п'єсі Майстри часу». «Підеш — не вернешся» як твір філософського плану скеровувався проти ідеалістичних теорій. У чернетках твору під рубрикою «Идеология пьесы» записано: «Борьба против идеалистического восприятия пространства», а під рубрикою «Основные идеологические установки» першим пунктом іде ось цей: «Пространство — это воля». Якщо простір — це не об'єктивна категорія дійсності, а тільки напруження волі, тоді зрозуміло, яким чином

Шалімов рятує Любушу від смерті, бо для цього справді досить лише напруження його волі.

Деякі критики відчували цю тенденцію п'єси, відки-даючи її як немарксистську: «Понятие пространства как объективной реальности кое-где в пьесе подменяется неверным, немарксистским представлением о пространстве, как о чисто относительной величине, целиком зависящей от социальных отношений и даже душевных переживаний людей» *

* Л. Гатов, Вл. Дроздов, М. Векслер, «Пойдешь — не вернешься». — «Социалистический Донбасе», 1936, № 33, 10.11.

Та загалом критиків і глядачів цікавили не власне філософські розмови п'єси, а філософія дії, розкрита у вчинках героїв.

Отже, філософія простору. Найрізкіше і найвиразніше її розкрито в протиставленні двох героїв тієї п'єси — Шалімова і Мальванова. Для Шалімова простір замкнений чотирма стінками його кімнати, і більшого він не потребує. Єдине бажання Шалімова — заховатися у тихий куточок од життя і панувати у своїй кімнаті над речами і коханою жінкою, він фізично боїться втручання дійсності в усталений ритм його життя, для нього найголовніше — спокій і тиша. Навіть любов він приймає тільки тоді, коли вона нічого не змінює в його житті, не вимагає од нього поступитися часом, спокоєм, простором його кімнати. Ось чому Шалімова задовольняє любов мовчазної красуні Ніни, — любов по суботах. І ось чому щире почуття молоденької дівчини Любуші, яка приїхала до нього з провінції, викликає у Шалімова збентежений переляк, а потім і злісне роздратування, — адже цій любові не можна

віддати кілька годин суботи, вона потребує усього життя. І тільки тоді, коли Любуша, яку Шалімов брутально відштовхнув од себе, стає дружиною Мальванова, егоїст раптом зрозумів, яке віддане серце він загубив. Бажаючи повернути минуле, Шалімов стріляється на вокзалі і, зрештою, помирає на руках у Любуші, яка любить його. В особі Шалімова драматург розвінчував і розстрілював егоїстичну обмеженість, вперте бажання людини не помічати краси живого світу, закрити двері перед силою почуттів.

Мальванов протистоїть Шалімову як людина життя-радісного, творчого характеру і такого ж ясного світогляду. Мальванова вабить рух, дія, підкорення обставин, простору і людей, енергії його вистачило б на десятьох. У кімнаті він тільки готується до нових експедицій, в яких розгортається його активна людяність. Мальванов вірить в можливість завоювати усі непрохідні пустелі, перейти через усі «барса-кельмеси», з яких раніше ніхто не повертався. І сам цей вираз: «Барса-Кельмес (Пі-деш — не вернешся)» — назва пустелі, з якої він повернувся переможцем.

Мальванов вірить, що його сучасники спроможні подолати і психологічні пустелі — відокремленість людини, замкненість її духовного світу, химерне плетиво суперечливих почуттів, з яких іноді вибратись так само важко, як з пустелі. При всіх «залізобетонних» промовах, які виголошує Мальванов — правильних, розумних, але су-хуватих, — він добра, гуманна людина. Він ставиться спокійно до особисто несимпатичного йому Шалімова, він простягає руку допомоги Любуші навіть тоді, коли знає, що у неї буде дитина Шалімова. Лікареві Вернидубу Мальванов говорить: «Але слухай, Сергійко, і запам'ятай те, про що не повинен забувати жоден комуніст. Якщо ти хочеш бути попереду, пам'ятай, що ідеш вперед не тільки ти, а й ті, кого ти хочеш вести». Ті, кого ти зби-раєшся вести за собою, повчати і виховувати, можуть іти вперед швидше, ніж ти сам. Для того, щоб мати моральне право говорити людям про високі ідеї комунізму, треба самому бути гідним цих ідей, треба в собі щоразу до-лати психологічну обмеженість і відсталість, зарозумілу зверхність і те, що Ленін називав з ненавистю «комчан-ством». Мальванов зрозумів це, коли Любуша відхили-ла простягнену ним із жалощів руку, — вона змужніла в гоці і відповіла його ж словами: «Якщо хочеш бути зі мною. — чекай мене там — попереду, коли я стану гідною тебе. Прощай».. І Мальванов

сприймає цей урок життя як вчасне нагадування про те, що його також чекають ще трудні маршрути «від старого до нового».

Активна людяність і доброта комуніста Мальванова — як риси характеру і як основи світогляду — вирішують, зрештою, філософські, етичні суперечки п'єси на його користь. Духовний світ, сама постать міщанина Шалімова були ближче знайомі Кочерзі, ніж світовідчуження Мальванова, до того ж за Шалімовим стояли підкреслено романтизовані ситуації і монологи «Выкупа». Ось чому Шалімов перед смертю висловлюється так незвично для обивателя, піднесено і «красиво». Мальванов патетичний тільки в сфері суспільних емоцій, там же, де йому треба висловити особисті почуття, він ніби губить своє красномовство. Та загалом постать його змальовано з мірою об'єктивної, реалістичної достовірності, невластивої по-переднім п'єсам Кочерги. При всіх принципах керівництва героєм-ідеєю, які діють і в цій п'єсі, Мальванов сприймається, як жива людина, і це безперечне достоїнство «Підеш — не вернешся».

У п'єсі багато розмовляють про простір, в межах кожної дії поняття простору — фізичного і психологічного — обігрується без кінця. Кочерзі, мабуть, здавалося, що саме це робить п'єсу філософською, і він на повному серйозі розглядав проблеми філософії, починаючи од їх громадських основ до побутово психологічного застосування. Іноді це буває цікаво, хоч ніяких нових істин драматург не відкриває, часом це набридає, та загалом не становить сильних рис п'єси. Основний тягар філософствувань випав у п'єсі на долю резонера, вченого Хламушки, що виконує в ній якоюсь мірою роль чарівника багатьох попередніх творів Кочерги.

Останнє слово в п'єсі драматург віддає, проте, не філософу Хламушці, що виступає в ролі мудрого спостерігача і порадирика, а діяльному, енергійному Мальванову — він робив життя, в його руках було майбутнє.

Драматично-водевільна пара Таня — Вернидуб і цілі ком водевільна пара Пушинка — Спичаковський (манера розмовляти якого дещо нагадує Альфреда Джингля із «Записок Пікквікського клубу» Ч. Діккенса) надавали п'єсі необхідної легкості та стрімкого ритму, а також урівноважували драматичну лінію Шалімов—Любуша — Мальванов.

«Підеш — не вернешся» була цікавою п'єсою Кочерги, в якій відбився щирий пафос активної діяльності, характерний для 30-х років, а природжений гуманізм драматурга втілювався в образі позитивного героя — комуніста Мальванова. Запозичена з «Выкупа» мелодраматична ситуація і настирливість філософствувань зменшували достоїнства п'єси, в ній відчувалась самоправна рука драматурга, що креслила стосунки героїв, ігноруючи багатство живого життя. І все-таки в «Підеш — не вернешся» було менше штучності, ніж в «Майстрах часу»; прикмети часу виражались вже в характерах, способі мислення героїв. Ось чому «Підеш — не вернешся» слід розглядати як дальший крок Кочерги в подоланні обмеженості власної поетики, в опануванні методом соціалістичного реалізму.

Прем'єра «Підеш — не вернешся» відбулася в Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка в листопаді 1935 року. Кочерга, що не був вже тепер зв'язаний службою і мав гроші, поїхав — чи не вперше за десятки років — на прем'єру. Вистава (режисер Я. Бортник, художник П. Єршов) користувалася значним успіхом, не дивлячись на явно невдале оформлення із залишками конструктивізму. Найбільше симпатій викликав Мальванов у виконанні Л. Задніпровського — ніжний і щирий, без будь-якої театральності в жестах. Постать Шалімова (М. Домашенко), що несла на собі родимі плями мелодраматичних тирад «Выкупа», залишилась у виставі неясною в її соціальних джерелах. Загальне звучання вистави було мажорним, бадьорим і цим захоплювало зал, що і засвідчив рецензент: «Очі глядачів були з'єднані зі сценою якимись невидимими, але натягненими струнами, зал клекотів оваціями, вигуками «біс». А на «театральних роз'їздах» можна було почути: «П'єса «Підеш — не вернешся» — це «Аероград» в театрі. Побільше б таких п'єс»*

* Дм. Нечипорук, Одним кругом вище. — «Літературна газета», 1935, № 56, 12.XII.

Постановник п'єси в Донецькому театрі В. Василько на початку роботи говорив: «Жанр пьесы мы определяем, как лирико-философскую комедию. Мы не склонны во всем слепо идти за автором. Некоторым сценам мы Предполагаем дать другое звучание, в частности мы считаем, что индивидуалист Шалимов мало дискредитирован, плохо раскрыт автором»*. В роботі над виставою визначення жанру змінилося на «лірично-філософську драму» — так було названо п'єсу на афішах. Робота В. Василька здобула прихильну оцінку критики та глядачів, образи Мальванова (Г. Чайка), Хламушки (Г. Ярошенко), Спичаковського (Ю. Захват) та ін. розкривалися з належною виразністю.

* В. Василько, Новая пьеса Кочерги «Пойдешь — не вернешься». — «Социалистический Донбасс», 1935, № 298, 26.XII.

Рішуче не пощастило виставі з Шалімовим (М. Котляревський) та Любушею (К. Доценко). Викриття індивідуалізму Шалімова театр здійснив примітивно, зробив його темпераментним злодієм — спокусником жінок і тим зменшив силу зіткнення героїв. Так само було звільгаризовано і образ Любуші, в якому відразу ж підкреслювались риси досвідченої, бувалої жінки і знищувався ореол чистоти і ніжності, яким оповито цей образ у п'єсі.

З успіхом було поставлено «Підеш — не вернешся» також в театрах Чернігова і Запоріжжя. Та потім ситуація змінилася. Одеський і Харківський театри Револуції відмовились од п'єси, не дивлячись на те, що, скажімо, в Харкові вистава була цілком готовою. Виставу «Підеш — не вернешся» в театрі імені І. Франка на перегляді знищили, особливо активно виступали проти неї Д. Грудина та О. Борщаговський. На другому перегляді вистави її так само різко розкритикував А. Хвиля. На скаргу І. Кочерги, подану до ЦК КП(б)У, було призначено третій перегляд, який відклали до виправлення п'єси. «Найбільш обурливим в цьому «зарізанні» п'єси є те, що воно було проведено *закритим способом, без глядача*» підводив Кочерга підсумки історії з «Підеш — не вернешся». Закритий перегляд вистав, на якому їх долю вирішувало два-три чоловіки, ставав тоді досить розповсюдженим явищем і популярним засобом перестраховки — краще було не випустити виставу, ніж наражатися на можливі неприємності. А п'єса Кочерги, при всій її щирості, мала і численні вади, і, головне, виявилась надто незвичною, не схожою на театральний стандарт.

* Фонд 103, арх. 468.

Неприємності з «Підеш — не вернешся» були прикрими, та вони не зменшували енергії Кочерги, що багато і наполегливо працює. Разом із М. Рильським він пише лібретто до опери Б. Лятошинського «Щорс», яку поставлено на сцені Київського оперного театру 1938 року*.

* «Щорс», музика опери композитора-орденоносця Б. М. Лятошинського, текст лібретто І. А. Кочерги і М. Т. Рильського К, 1938.

Чимале місце в його діяльності кінця 30-х років займають переклади. Типово і характерно, що найкращі серед них — переклади оперет. Давня любов Кочерги до оперети, вміння бути грайливим і граціозним позначились на перекладах «Солом'яного капелюша» Е. Лабіша та М. Мішеля, «Бідного студента» Міллекера (текст М. Ердмана та М. Улицького), українська мова їх звучить легко і невимушено.

Перекладає також Кочерга лібретто Барб'є до опери Гуно «Фауст» і «Синього птаха» М. Метерлінка.

Робота над «Синім птахом» була приємною і корисною. Режисер театру юного глядача І. Деева повідомляла: «Недавно Іван Антонович приніс нам свою переробку. Треба прямо сказати, що ми захоплені нею... Іван Антонович зробив майже самостійну п'єсу. Він обережно, як хороший хірург, зняв з неї містичну шкаралупу, ввів цікавий образ Філіна, який протягом всієї драми переслідує по п'ятах героїв, і словами тонкого ерудита дає наукове тлумачення фантастичності Метерлінка. П'єса значно скоротилась, що для нас також важливо. Замість 13 картин, що були раніш, тепер є лише 6, причому одну картину «Стезя дерзань» повністю написав Кочерга» Проте потім щось змінилося в ставленні до п'єси Кочерги, і «Синій птах» пішов у Київському театрі юного глядача в перекладі М. Рильського. Залишилася в архіві Кочерги і драматична казка за мотивами пушкінського твору «Цар Салтан». Зберігаючи пушкінську логіку подій, Кочерга, проте, намагається посилити моральне навантаження твору, зробити героїв добрішими, ніж вони є у Пушкіна. Виявляється, цар Салтан не забув про царицю — він весь час сумує за нею. А цариця, в свою чергу, думає про Салтана і прощає йому. Лебідь закінчує казку утвердженням краси і сили почуттів:

Будь же справді ти щасливий,
Ти знайшов найкраще диво,
Вище всіх блискучих див,
Вище всіх земних скарбів.
Це — любов, міцніша зради,
Це — любов без зла і вади,
Це міцний до смерті дух,
Це до смерті вірний друг.

* І. Д е є в а, «Синя птиця» для радянських дітей.—«Більшовик», К., 1936, № 15, 19.1.

З позицій цієї казки якою далекою здавалася «Фаустіна» з її запереченням любові, а між ними було лише кілька років! Письменник ніби закінчував проходити виток якоїсь спіралі, як Мальванов в «Підеш — не вернешся», він повертався до старого, але на сходинку вище. Знову він утверджував основу основ життя — любов, але зичив їй тепер вірних друзів і міцного до смерті духу, без них-бо і сама найніжніша любов мала б померти...

Друга цікава галузь діяльності Кочерги в 30-і роки— критичні виступи і статті. Мовчазний Кочерга виявляється в ці роки досить балакучим, він почував себе вправі говорити і од свого імені, і од імені драматургів України. Першою в його житті великою промовою був виступ 1934 року на з'їзді письменників в Москві. Основна думка промови — необхідність удосконалення художньої майстерності.

У наступні роки Кочерга неодноразово повертатиметься до питань драматургічної поетики і в статтях, і у виступах (недрукованих і друкованих). Зокрема, він знову виступатиме в ролі театрального рецензента, аналізуючи спектаклі МХАТу і театру ім. Руставелі, що приїздили на гастролі до Києва. Щирий захват викликають у нього В. Качалов — Іван Карено в драмі К. Гамсуна «У врат царства» та А. Хорава — Отелло. Саме з приводу роботи А. Хорави Кочерга з повагою скаже про те, «яким великим мистецтвом досягається ця простота».

Численні виступи в своїй сукупності дають можливість скласти досить повне уявлення про поетику Кочерги 30-х років; в 40-і роки, до речі, істотних змін вона не зазнала. «Театр — умовна річ. Не можна, щоб все було, як в житті»,— це положення він повторює як аксіому, як основу основ для будь-яких суджень

про театральне мистецтво. П'єса, призначена для театру, також неминуче умовна. Поставивши питання: «Що таке п'єса?»— драматург відповідає на нього словами Гете, який в пролозі до «Фауста» писав: «Маса строкатих неясних образів, багато невірних і де-не-де іскорки правди — ось матеріал, з якого виготовляється трунок, що освіжає і живить сили людей. І коли ваша п'єса збере навколо себе кращий цвіт молоді, коли буде зачеплено те чи те почуття, то кожен побачить те, що має в своєму серці»*

* Фонд 103, арх.. 144

Отже, п'єса — це строкаті образи, чимало невірних і де-не-де жаринки правди, заради яких люди ходять в театр. В чому мають бути ці жаринки правди? Насамперед в конфліктах. Кочерга різко негативно ставився до розповсюджених спроб заснувати конфлікти п'єс на боротьбі з виявами стихійного лиха — пожежа, повідь та ін. Він вважав, що «...ніколи не буде конфлікту, коли перешкоди до дії і до мети виникають з боку *природи, стихії*. Такі стихійні перешкоди і просто події — повідь, пожежа, буря і т. ін.— можуть бути дуже цікаві в п'єсі, і здібний драматург зуміє їх добре використати, але поводом конфлікту вони бути не можуть»

* Фонд 103, арх. 175. (Підкреслення І. Кочерги).

У 1939 році, коли писалися наведені рядки Кочерги, питання про конфлікт п'єс стояло дуже гостро, вже існували спроби всіляко зменшити можливе коло сутичок, характерних для п'єс з радянського життя, та звести їх до якихось типових зразків. Міркування Кочерги в цьому питанні цікаві; на його думку, частина конфліктів, типових для власницького світу, вже зникла, наприклад — конфлікт короля Ліра, Гарпагона або Скупого Рицаря. «Ці конфлікти відмерли вже сьогодні, інші — як, наприклад, лицемірство Тартюфа або ревності Отел-ло, одірнуть при дальшому прогресі людства, при переході до комунізму. Ми не знаємо, як буде переживати людина далекого майбутнього *ті трагічні конфлікти* — ось як страх смерті, безсилля розгадати загадки природи, нерозділену любов — ті конфлікти, що були трагічними для нас. Можливо, що для них ці конфлікти зникнуть, як зникнуть всі «прокляті питання людства». Отже, новий герой, нова людина мусить бути *виявлена і розкрита в усій її складності, але виявити її можна лише в конфлікті, в боротьбі, і, якщо хочете, в її стражданнях, бо навіть з Арістотелевої формули ми знаємо, що драма діє через спів страждання і страх*»*.

* Фонд 103, арх. 175. (Підкреслення І. Кочерги).

У судженнях Кочерги відбито типові уявлення 30— 40-х років, і водночас вони тверезіші за думки багатьох сучасників, бо драматург не закриває очі ні на наявність трагічних конфліктів, ні на людське страждання, яке має бути відбитим у драмі.

Найбільшу увагу Кочерги привертають питання сюжету. Насамперед, він відмежовує, і досить рішуче, сюжет від образів. На його думку, «праця над сюжетом і над образом — це дві різних речі. Треба це відрізнити. Композиція — це одна річ, а образи й матеріал ми завжди повинні брати з життя»Для того, щоб п'єса мала цікавий сюжет, Кочерга радить обов'язково поставити героїв у несприятливі умови, зовсім не схожі на їх звичайний спосіб життя. «Я зовсім не хочу відривати вашу творчість од життя, але кожен драматург повинен знати, що найкращі умови, які він мусить створити для розкриття характерів своїх героїв, далеко не типові і зовсім не схожі на ті умови, в яких найкраще розвиваються і діють живі люди, живі герої... Отож створення отаких тісних, а зовсім не типових обставин для героїв п'єси і є завдання сюжету драматичного твору»*.

Фонд 103, арх. 168.

*
Бесіда драматурга Кочерги з слухачами курсів молодих письменників.—
«Молодняк», 1935, № 8, стор. 47.

Підсумовуючи свої поради молодим письменникам, Кочерга закликав їх «вчитись сполучати майстерність композиції з високою ідейністю, з щирістю і, головне, з простотою. Бо писати просто і ясно — це найвища майстерність».

Міркування Кочерги, як і побажання кожного художника, відбивали і якісь об'єктивні закономірності мистецтва, і особливості індивідуальної поетики, не обов'язкові для інших. До числа особливостей поетики саме Кочерги слід віднести рішуче відмежування характерів і сюжету, явну перевагу події над людиною, ігнорування питань мовної майстерності.

З точки зору основ поетики реалістичної драми ці уявлення Кочерги були помилковими, адже ще В. Белінський говорив, що «людина є героєм драми, і не подія владарює в ній над людиною, але людина владарює над подією». Не забігаючи так далеко, до Белінського, можна згадати і послідовний захист основ реалістичної драматургії М. Горьким в його статті «Про п'єси», надрукованій 1933 року. Так, позиції Кочерги тут не співпадали з поглядами Горького, хоч саме в ці роки Кочерга багато читає Горького, і робить деякі виписки з його творів. Та визнати, що поетика Кочерги далеко не в усьому була подібною до реалістичної, не значить беззастережно відкинути чи цілком засудити її. Теоретичні узагальнення Кочерги виростили на основі його багаторічної практики письменника, що була, як завжди, незрівняно глибшою і ширшою за теорію. Письменник-романтик за художнім методом і принципами бачення світу, Кочерга в 30-і роки робить значний крок вперед, набагато ближче підходить до реалізму, до соціалістичного реалізму. І коли раніше провідними героями його творів були виразно романтичні, напівказкові пари, то тепер засоби реалізму проймають усю тканину твору. Правда, завжди обмежений абстрактно романтичною символікою, реалізм цей був дещо поверховий, як одяг на маріонетці, та інакше писати Кочерга не міг, і треба було або сприймати його з усіма його добрими і поганими особливостями, або не сприймати зовсім.

Риси нетерпимості, властиві багатьом діячам тієї епохи, спричинились до того, що п'єси Кочерги в кінці 30-х років починають послідовно відкидати як надумані, фальшиві, мертвонароджені, в них не бачать жодних достоїнств чи привабливих рис.

Власне, це мало б початися із заборони «Майстрів часу». Та оскільки п'єса потім здобула всесоюзну премію, довелося її терпіти. Тому роки послідовного несприйняття п'єс Кочерги і наполегливої боротьби драматурга за кожную з них починаються з «Підеш — не вернешся», яку 1936 року було знято з репертуару.

У цей період Кочерга задумує третю п'єсу — як останню частину трилогії на тему: «Час — простір — рух». Над п'єсою він працював чимало, результат його роботи залишився в архіві під назвою «Кочерга Ів., Иванов В. «Предел». Твір цей написаний російською мовою і відтворював картини життя залізничників, особливо популярних на той час героїв. 1939 року на основі цієї п'єси Кочергою написано сценарій фільму «Здравствуй, Владивосток», який мав зніматися на Київській кіностудії. Сюжетна схема сценарію також викладена в одно-іменному оповіданні. Що ж стосується власне художньої цінності «Предела», то чогось принципово нового і позитивного в доробку Кочерги він не становить.

Наступна драма Кочерги «Сусанна» (1936) зовсім не вийшла до глядачів. В архіві драматурга зберігаються уривки з цієї п'єси російською мовою, з яких можна скласти загальне уявлення про весь твір. Це була комедія, написана в тому ж жанрі проблемної філософської п'єси, що і попередні твори Кочерги. У центрі її стояв розгляд проблеми шлюбу в радянському суспільстві. Дія п'єси відбувалася в редакції периферійної газети, герої її — працівники редакції,

міська інтелігенція. Героїня твору Поля Полин'ова висловлювала думки Леніна про пролетарський шлюб, посилаючись на них в усіх відповідних місцях, а події п'єси служили ніби ігровою ілюстрацією цих думок. В центрі твору розташовувалась романтична пара Сусанна — Невзглядов, усі інші змальовувались засобами побутової комедії, майже водевіля. За формою це була легка, побутово вірогідна комедія, що в заплутаних ситуаціях мала розкривати проблеми шлюбу.

«Сусанна» здається, відразу була написана для російського театру, та залишилася в рукописі без руху. Спроби Кочерги влаштувати якимсь чином «Сусанну» в Москві закінчилися поразкою. В кінці 1939 чи на початку 1940 року драматург домовлявся про видання п'єси з видавництвом «Искусство», що поставило вимоги ґрунтовної її переробки, які Кочерга не міг сприйняти.

Підсумовуючи даремні клопоти із «Сусанною», Кочерга писав: «Я прихожу к заключению, что писать сколь-нибудь содержательную пьесу и тем более комедию — неразумно. По-видимому, в этой «содержательности» и заключается главная причина неуспеха «Сусанны»: будь это просто комедия с тем же действием, но без «философии» — она бы пошла. Но это вовсе не значит, что меня устраивают странные, чтобы не сказать более, требования «Искусства». Я склонен считать их даже оскорбительными в части требования «убрать всю философию». Но дело в сущности даже не в этом. Можно поступиться многим и даже «философией», но *для театра...* Но какой смысл устранять «философию», т. е. мысли из пьесы *для печати*, чтобы потом первый рецензент облаял тебя...»*.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 24.IV 1940 р., фонд 103, арх. 647.

«Філософія» п'єс Кочерги, в яких справді часто обі-груються абстрактні поняття, не задовольняла багатьох. Та драматург, знайшовши в «Майстрах часу» щасливу манеру, яка принесла йому такий успіх, не міг од неї відмовитись. Саме ця ексцентрична манера давала можливість одягнути дещо умовних героїв в одяг сучасних людей і зберегти гру вигадки, хитромудре плетиво сюжету. «Прибрати» філософію — це значило показати героїв голими, нецікавими ні авторові, ні глядачеві. «...Неудача с «Сусанной» вообще меня очень дезориентировала — что тогда в самом деле писать, если уж это не пошло»¹, — ці слова Кочерги відбивали і його розгубленість, і нерозуміння причин невдачі, і невміння зробити з цього висновки.

У тому ж 1936 році Кочерга закінчує ще одну п'єсу — «Истина». Це була спроба переробити «Женщину без лица», пристосувати її колізії до нового побуту й скерувати їх в русло певної філософської ідеї. Красуня Ірина, і доктор Мус — іноземець, давній знайомий батька Ірини професора Пчелінцева, і коханець Ірини — професор Ку-мельський, дружина якого обливала обличчя Ірини сірчаною кислотою, — усе це йшло од давньої дореволюційної п'єси. Разом з тим в сюжеті «Истины» з'явилося чимало нових мотивувань, визначених сучасністю. Доктор Мус викрадав винахід покійного професора Пчелінцева, що його шукали радянські вчені — фізики Челін та Іванов. Ірина віддавала радянським вченим папери батька, а найважливішу коробку із знаком альфи, за якою полював Мус, кидала од нього в море. Вона помирала на руках закоханого в неї Челіна, який тільки в час смерті бачив її прекрасне обличчя.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 24.IV 1940 р., фонд 103, арх. 647.

«Истина» несла в собі чимало нових думок — роздумів Кочерги над сенсом життя. Устами фізика Челіна він ніби сам висловлював своє нове розуміння змісту життя і людських шукань: «Да, еще вчера я считал красоту и тихую гармонию единственным признаком Истины. И когда я заглянул на мгновение в ее лицо и увидел, что мир не похож на тихую пристань, а на бурный океан, где все кипит, все возникает и рушится, — я готов был прийти в отчаяние! Но

теперь я стыжусь моего страха. Не тихое лицо, но пламенный лик у того, что мы называем Истиной» *.

* Фонд 103, арх. 30.

Повністю текст «Истины» 1936 року в архіві Кочерги не зберігся, залишилися тільки уривки. Та зате зберігся авторський коментар до варіанта «Истины» під назвою «Омега», датований 1939 роком. Викладаючи зміст твору

Повністю текст «Истины» 1936 року в архіві Кочерги не зберігся, залишилися тільки уривки. Та зате зберігся авторський коментар до варіанта «Истины» під назвою «Омега», датований 1939 роком. Викладаючи зміст твору і філософську символіку його (Ірина—Істина), Кочерга писав: «Что же касается философского оправдания трагического ее конца, то оно заключается в том, что нельзя превращать истину в застывший символ, как это делают физики-математики, представителем которых в пьесе является Челин, чтобы подогнать потом под этот, взятый для удобства, символ реальные физические факты. Истина — борьба, деяние, жизнь. Нет вообще абстрактной Истины, и, как учил Ленин, — истина всегда конкретна. Абсолютная истина состоит из истин относительных, конкретных. Переведа это на язык образа, следует сказать, что лицо истины подвижно, изменчиво, что с него нельзя снять механического слепка. И если Ирина в какой-то мере символ Истины, она потому и умирает, что Челин искал немедленного и полного ответа на сложные, динамические и противоречивые загадки науки»*.

* Фонд 103, арх. 32

Думки Кочерги були і розумні, і цікаві. Висловлювались вони у той час, коли в науці, особливо в її гуманітарних, суспільних галузях — та й у самому суспільному житті,—усе сильнішими були тенденції протилежні. Утвердженням якоїсь одної грані істини як абсолютної і непорушної займалося немало вчених, що вважали себе марксистами. З цих позицій відкидалася генетика й заперечувався Д. Шостакович, знищувалась творчість В. Блакитного і руйнувався золотoverхий Михайлівський собор у Києві. Нетерпимість догматичного мислення оберталася величезними втратами в науці і культурному житті.

Захист Кочергою ленінських думок про діалектичність істини («Истина — е процес»,— записує В. Ленін у «Філософських зошитах»), про її рухливість і всечасні зміни свідчив, наскільки серйозно й глибоко осмислював драматург проблематику своїх філософських п'єс. В ці роки він читає багато філософської літератури і особливо творів В. Леніна. 1938 року в одному з виступів Кочерга згадував своє житомирське життя: «Підготовка моя була не дуже висока. Я бачив, що зрозуміти наше життя, охопити нові теми, які висуває наша епоха, знайти ключ до логіки революції, логіки нового життя неможливо без теорії. І от пам'ятаю, як я сам почав вивчати теорію, якої мені так бракувало. Особливо я захоплювався діалектичним матеріалізмом і вивчав (уже пізніше, правда, коли я писав свої п'єси) твір Леніна «Матеріалізм і емпіріокритицизм»

* Озброїтися революційною теорією. З промови тов. І. Кочерги.— «Літературна газета», 1938, №57, 11 .XII.

Вивчення матеріалістичної філософії було корисним для Кочерги, хоча стовідсотковим, стійким матеріалістом він не став, — надто міцними були ідеалістичні підвалини його мислення. Сприймаючи матеріалізм як ідеологію віку, драматург здатний був залишити якусь шпарку для ідеалістичних концепцій, тим більше, що і побутовий, життєвий «ідеалізм» штовхав його до цього.

Даремні спроби влаштувати «Истину» в Москві не зупиняють Кочергу на раз обраному шляху, і 1937 року він пише нову драму «Ім'я»*. Працюючи над нею, Кочерга намагався пояснити читачам і критикам, як і чому ущільнюється дія в його п'єсах і філософські проблеми обігруються з різних боків. В інтерв'ю він говорив: «Мені часто закидають... що в "моїх п'єсах я надто захоплююсь розкриттям тої чи тої абстрактної ідеї, підкоряючи їй матеріал, що дає життя. В цьому закиді, звичайно, є частка правди, але я не мислю собі, як можна змалювати життя, не натрапивши на одне з тих хвилюючих питань, які воно невпинно висуває. І досить спинитися думкою на такому питанні, як воно починає розкривати свою суть у десятках асоціацій і противенств, що мимоволі захоплюють своєю гостротою і пристрасстю, до яких щирій драматург не може поставитись байдуже. Вся справа в тому, що в житті всі ці асоціації і суперечності зустрічаються далеко одне від одного, їх розділяє простір і час, в п'єсі ж, де життя подається в дуже сконцентрованому вигляді, схожі й протилежні явища певної категорії неминуче зближуються, а це й утворює враження, ніби автор підібрав їх навмисно, примушуючи життя служити його «інтересам»**. Драматург спеціально застерігав, що він написав п'єсу «Ім'я» «вже в цілком реалістичному плані»***. «Ім'я» конденсувало в собі чимало рис, властивих мистецтву 30-х років. Проблеми слави, честі, імені людини тоді посилено обговорювались. «Слава» В. Гусева була популярною в 1937 році і з успіхом йшла на сцені. О. Афі-ногенов у п'єсі «Мати своїх дітей» устами героїні закликав: «Заставь за честное свое имя драться». Це були роки, коли за чесне ім'я багатьох людей, несправедливо звинувачених у шпигунстві, шкідництві та зрадництві, доводилось боротись. Боротьба ця закінчувалась перемогою не часто, сотні й тисячі імен — гордість нашої культури — були заплямовані й викреслені з історії. Для того, щоб теоретично виправдати і знешкодити наслідки великих втрат, було розповсюджено в ті роки теорію про те, що незамінимих людей нема, що кожна людина зокрема — тільки гвинтик у державній машині, непомітна порошок на колесі історії, яке рухають маси.

* П'єса «Ім'я» в другому томі «Творів» І. Кочерги друкується за трохи осучасненим в 1949 р. текстом, дія якого перенесена у повоєнні роки. В рукописі текст 1949 р. має назву «Клятва».

** Нова п'єса «Ім'я». Розмова з драматургом І. Кочергою, фонд 103, арх. 501.

*** І. Кочерга, Чим я хочу вшанувати велику річницю.—«Літературна газета», 1937, № 30, 29.VI,

Драма Кочерги в своєрідному химерному поєднанні відбила історично вірні і помилкові уявлення тих років, істина і омана з'єдналися в єдине ціле. Кочерга закликав вірити в чесність людей, які усе життя віддали науці, діяльності на користь людства, вірити навіть тоді, коли збіг обставин трагічно обертався проти них. Дочка вченого Гречухіна, який помер при загадкових обставинах, що нагадували самогубство, вперто вірить у чесність батька. Метою її життя стає повернення чесного батькового імені, забрудненого політичними підозрами. Разом з тим Жура посилено працює, щоб довести до належного рівня наукову роботу батька, який шукав засобів ефективної боротьби проти епілепсії. Вона досягає мети: випробування ліків дає разючий ефект. Водночас несподівано знаходиться справжній винуватець смерті Гречухіна — його вбивця, шпигун Липський. Чесне ім'я видатного вченого Гречухіна знову звучить як заклик працювати самовіддано і творчо на користь рідної країни.

В логіці цих подій за розмовами про ім'я встає оригінальна, розумна людина, суверенна особа, сказати б високим стилем, цікава саме своєю неповторною своєрідністю і цим дорога усім іншим. Та в міркуваннях і вчинках Жури існує ще й друга логіка, цілком протилежна першій. Згідно з цією логікою, окрема людина не повинна дбати про своє ім'я і вдячну пам'ять сучасників чи нащадків. Вона має розчинитися в колективній праці, в масі, не виділяючись нічим серед неї, особливо — в процесі роботи. Виходячи з того, що «в нас немає чужих імен

— ми всі рідні», людина має дбати про честь одного імені радянський народ, а своїм цікавиться найменше. В цій логіці людина — маленький гвинтик, радий зректися особистого імені, цілком байдужий до своєї слави і своїх особистих досягнень.

Діалектика взаємозв'язків та взаємопереходів особистого та громадського, суспільного — складна і рухома. Кочерга в драмі «Ім'я» відбив суперечливу складність цього процесу стосовно кінця 30-х років. Щирий гуманізм драматурга розкрився в утвердженні цінності людської особистості, в піднесенні гордого імені людини. «Ім'я — це не просто слава чи хвала. Ім'я це насамперед *поклик!*.. Коли суспільство називає нас по імені, і наше ім'я лунає по світу, це значить ми тебе кличемо, іди, працюй, працюй для нашого щастя!»

Розповсюджена теорія людини-гвинтика привела драматурга до схвальної оцінки міркувань Жури про непотрібність розгляду успіхів як своїх: «А чи я, чи друга — хіба не все одно? За себе я б тільки один раз порадувалася, а так — в тисячу разів більше». Правда, в кінці п'єси Жура ніби відмовлялась од своєї думки, та їй на зміну з ідеями зречення імені приходила поетеса Зоя Ла-гутіна, що вирішувала віддати своє життя чужому імені — навчитись літати так, як льотчиця Зоя Лабутіна.

Суперечливість п'єси позначилась і на її сюжеті, організуючу роль в якому відіграє історія про шпигуна Липського. В лекції з теорії і практики драматургії (1939) Кочерга писав: «З десятих п'єс про радянську дійсність, вісім напевно змальовують боротьбу з різними шкідниками й ворогами народу, з обов'язковою участю якогось винаходу, який ворог намагається украсти чи знищити. Це «засилля» ворогів набрало такого епідемічного характеру, що у Всесоюзному реперткомі просто стали благодіти — не пишуть п'єс з перевагою негативних героїв.

Той, хто читав мою п'єсу «Ім'я», може сказати, що в цій п'єсі так само є і ворог народу, шпигун, і навіть винахід, за який борються. Я би міг на це сказати просто, що як і всі драматурги, я теж не гарантований од помилок і поганих п'єс. Але справа не тільки в тому. В п'єсі, «Ім'я» і шпигун, і винахід використані в такий спосіб, що вони дійсно спричиняються до побудови гострого-драматичного конфлікту» *. Справді, коли в «Істині» шпигун Доктор Мус був постаттю цілком штучною, ТО Ї драмі «Ім'я» зрадника Липського введено природніше. Проте і тут — це відбиття «епідемії», а сам характер Липського залишається нез'ясованим і незрозумілим.

* Фонд 103, арх. 175

Кочерзі, мабуть, не доводилось за його життя бачити шпигунів, так би мовити, в натуральному вигляді, для нього Липський становив цілковиту абстракцію. Зате в постаті професора Єзерського відчувається і точність спостереження, і вірність розуміння типу, — таких обережно заздрісних демагогів часи культу особи продукували досить інтенсивно. За розмовами Єзерського про неприпустимі методи роботи Гречухіна, за його посиленнями на товаришів, колектив, інститут проглядає заздрісна душа нікчемного себелюбця, для якого успіх товариша — ніж в серце. В майбутньому Кочерга об'єднував Єзерського з Липським, шукаючи у характері негідника безпосередніх зв'язків із психологією шпигуна. Насправді це не обов'язково. В такому сюжетному повороті п'єси також відбивались розповсюджені уявлення 30-х років, за якими будь-які серйозні хиби в особистому житті чи на роботі автоматично мали вести до політичного шкідництва. Характерно, що постать Пиляєва в п'єсі Л. Леонова «Половчанські сади» (1939) була спочатку написана як образ просто заздрісного мерзотника, і тільки потім Пиляєв перетворився у диверсанта, а МХАТ, на сцені якого йшли «Половчанські сади», всіляко ще й підкреслив це.

Загалом філософствування в «Імені» мало не такий настирливий характер, як у попередніх п'єсах, водевільна лінія була приглушена до повного піано, а жанр реалістичної проблемної драми витриманий досить послідовно. Мелодраматична лінія Жура — Реджі Стоней, хоч і не викликала особливого довір'я своєю ускладненістю і необґрунтованістю, то все ж не псувала цілком п'єси. Кочерга мав підстави розраховувати на те, що «Ім'я» проб'є собі шлях на сцену. Та п'єса не вийшла на сцену ні з Києві, ні в Москві.

У переліку істотних подій свого творчого життя, складеному в роки війни, Кочерга записав: «1936... 5... Поездка в Москву... Напрасные попытки устроить «Сусанну». То же с изданием «Пойдешь — не вернешься»... 10. Поездка в Москву с «Истиной». Напрасные попытки ее устроить и др.

1937... 2. Напрасные попытки устроить «Имя» у Вер-шилова...

4. Поездка в Москву с «Именем». Напр. попытки и т. д.

5. Попытки устроить «Имя» у Юры...»*

* Фонд 103, арх. 183. Про свої невдачі Кочерга пише 1938 р. також листа В. Ставському. Див.: ЦГАЛИ, Москва, фонд 1712, оп. 1, од. зб. 366.

Сценічне народження «Імені» відбулося аж 1959 року, коли п'єсу було зіграно в Житомирському драматичному театрі (режисер М. Станіславський, художник І. Шевченко)...

Постійність невдач змушує Кочергу шукати інших форм, саме після «Імені» він береться за переклад-інсценізацію «Казки про царя Салтана» Пушкіна і пише оригінальний твір для лялькового театру — п'єсу «Чорний вальс» (1937).

«Чорний вальс» — дитяча оперета, чи не перша в українському театрі. Вона має в собі усі ознаки оперети як музичного твору: окремі монологи, супроводжувані музикою, дуети і тріо, арії з хором і костюмований балет. Як драматичний твір, «Чорний вальс» використовує серйозні суспільні проблеми і розв'язує їх людяно і переконливо для дитини. Далеко не кожен з письменників тоді взявся б за написання твору проти расових теорій фашизму: надто вже політично відповідальна і складна проблема, особисто невивчений побут, незнайомі характери. Думка ж про можливість написати на цьому матеріалі водевіль або оперету могла б здаватись тільки блюзнірством.

А ось Кочерга написав такий твір, та ще й для дітей! Труднощі незнайомого побуту і невивчених характерів, мабуть, не зупиняли його жодною мірою, бо саме питання про вірогідність не виникає при читанні «Чорного вальса». Говорячи словами рецензента «Майстрів часу», з реалістичної точки зору події оперети — чистісінька фантастика. Арієць папа Функе, фірма якого виробляє пряники та цукрові ляльки, і папа Фінке, фабрика якого продукує шоколадні фігурки. Ледача Ліза Функе і обдарований Амедей Фінке, що кохають одне одного на злість батькам-конкурентам. Вчителі музики Шмурр і Шмоль, які даремно намагаються прищепити Лізі уявлення про стаккато і легато. Поліцаї Хап і Храп. І, нарешті, сам Жи-Мі — талановитий негритянський хлопчик, який служить у німця Функе, не має можливості вчитись музиці і у фіналі збирається їхати разом з професором Лео Ерліхом до Радянської країни.

Спроби підійти до «Чорного вальса» із засобами аналізу реалістичних творів знищують його цілком і повністю. Як і більшість творів Кочерги, і цей заснований на інших принципах — на принципах повчання, прищеплення гуманних ідей і смаків не через пряме відбиття життя, а через гру умовними образами і ситуаціями. З цієї точки зору «Чорний вальс» — дотепний і благородний твір. Він грає в життя, як грає дитина, і в цій грі висловлює важливі думки, які легко входять в свідомість глядача.

З приводу «Чорного вальса» Кочерга не записав: «Даремні спроби влаштувати і т. ін.», хоч подібний твір, ясна річ, не міг сподіватись на увагу дорослих читачів. Та на сцені Київського лялькового театру «Чорний вальс» ко-

ристувався значним успіхом, його напівказкова природа була близькою світосприйманню дитини.

Майбутні роки підтвердили життєздатність «Чорного вальса». 1956 року його поставили у Києві на сцені республіканського ТЮГу (реж. О. Заброна), 1961 року — в Омському ляльковому театрі. Для самого Кочерги цей твір, зрештою, був явищем другорядним, хоч і зробленим із добросовісною увагою до специфіки дитячого мислення. Незрівнянно серйозніші проблеми хвилювали в той час і його, і дорослих глядачів.

Відбити їх драматург спробував у наступній п'єсі «Вибір» (1938). Коментуючи «Вибір», Кочерга писав: «Тема п'єси дуже проста—вибір між почуттям і обов'язком. Але ця проста тема дуже ускладнюється становищем, в яке потрапляє героїня драми Віра. Якби їй довелося вибирати в такій дилемі,— виказати владі свого чоловіка, що став ворогом народу, чи промовчати і, значить, зрадити Батьківщину (інакше кажучи, кого зрадити — чоловіка чи Батьківщину),— тоді б це питання було легким і навіть не було б теми для драми, бо чесна радянська жінка не мусить навіть вагатись в такому виборі»^{*}.

* Фонд 103, арх. 6

На думку Кочерги, його героїня перебувала в незрівнянно трагічнішому становищі, бо керувалася не доказами, а тільки підозрами, і в останню хвилину дізнавалася, що її чоловік — не ворог, а герой...

Простота розв'язання вибору — між почуттям і обов'язком— була характерною для багатьох тогочасних драм. В п'єсі Г. Мдівані «Честь» колгоспник Ягор вбивав свого сина Арчіла (він повернувся з-за кордону ворогом і вбив рідного брата Надіра), а потім і свого кунака-побратима Сардіона, який теж став ворогом. Драма Б. Ромашова «Рідний дім» розповідала про те, як зять хірурга Скворцова — директор комбінату Шатов — був викритий як ворог. Батько і дочка досить швидко і без жодних вагань викреслювали з пам'яті навіть ім'я цієї людини.

Справа, звичайно, не в самих ситуаціях п'єс, а в їх психологічній невинуватості, неприродності, бо сконструйована для повчання глядачів схема не наповнювалась життєво достовірним, переконливим змістом. Примітивна прямолінійність подібних п'єс була не тільки явищем антихудожнім. Написані в руслі найзлободенніших проблем, вони ставали антигромадськими, бо активно розчленовували суспільство і знищували те чуття товариської взаємодопомоги, ідейного довір'я і здатності поручитися за друга, сина, дочку, як за себе, яке було завойоване з кров'ю і належало до найзначніших здобутків нового суспільства.

Драма «Вибір»— чи не найпереконливіша реалістично з усіх п'єс Кочерги. Атмосфера 1937 року відтворена в ній точно й виразно. Різноманітні чутки про зраду й шпигунство, що плазують з квартири до квартири й не піддаються ніяким перевіркам. Розгубленість, незрозумілі й бездоказові обвинувачення. Почуття невпевненості, зневіри й підозри до всіх — ось те, можливо, найстрашніше, що народжував 1937 рік. Ця отрута недовір'я й відступництва захоплює і родину талановитого інженера та наївука Немилова. Захоплює в той час, коли його дружина, що покохала письменника Яворського, вирішує покинути чоловіка. В тяжкий день, коли Віра, нарешті, зібралася сказати чоловікові про все, він приїздить на дачу, схвилюваний до краю: «Сьогодні я довідався про одну... про одну річ. Людина якій я вірив, як самому собі, зробила підле діло... Я ще не маю певних доказів, але... Кому ж тоді вірити, кому?... І подумати, що я стільки років... Пробач мені, моя люба, я не можу цього сказати навіть тобі але ніколи ще я не був так боляче вражений... Немає гіршого горя, ніж зневірятись у тих, кому ще вчора вірив...» У Віри не вистачає

сміливості сказати чоловікові про своє рішення; як можна зараз сказати йому, що вона, якій він вірив беззастережно, теж зрадила?

Перед від'їздом Немилов залишає дружині конверт, в ньому наукова робота оборонного значення. Це єдиний примірник, і він просить дружину сховати його й зберегти за будь-яких умов. Віра дає слово. Легко його дати, а як важко додержати! Десять днів Немилова нема, невідомо, куди він поїхав, ні листів, ні телеграм.

І ось несподівано Яворський привозить новину — Немилова заарештовано. Вночі в їх міській квартирі був обшук, кабінет Нестора запломбовано. Для всіх це цілковита несподіванка. І Віра, яка півгодини тому остаточно вирішила їхати з Яворським, знову зупиняється. Якщо Нестор, з яким вона щасливо жила п'ять років, може виявитися ворогом, то кому ж тоді вірити і в чому?.. Ридання Віри перериваються першою звісткою від Немилова — стислою телеграмою: «Дорога Віро. Заспокойся. Крапка. Обшук непорозуміння. Крапка. Затримаюсь Ленінград ще два дні. Буду десятого. Крапка. Пам'ятай. Нестор».

Здавалося б, усе стало на своє місце й похмурі підозри повинні зникнути. Проте загальна манія захопила вже й Віру. Адже конверта, який доручив їй сховати чоловік, під час обшуку не було, — він тут, у неї на дачі, й пече руки. Вже чотирнадцять, а Немилова, який обіцяв повернутися десятого, ще нема. Вночі Віра розпечатує пакет і довго дивиться на папери, написані англійською мовою, а то й просто шифром. А що, коли ці папери — одинокий доказ провинності Нестора, і їй самій належить визначити їх долю? А тут ще й любов до Яворського, через яку вона, завжди така чиста й правдива, відчуває себе подвійною зрадницею. Що робити? Віднести таємничі папери в інститут? Чи терпляче чекати повернення чоловіка, виконавши обов'язок дружини — зберегти папери, як він просив? Обов'язки дружини чи громадянки? Що вибрати?

Пізніше Є. Старинкевич вважала, що ця колізія незвичайна, що тут «звичайна жінка» поставлена волею драматурга в незвичайні обставини»*.

* Є. Старинкевич, Драматургія Івана Кочерги, К, «Мистецтво», 1947, стор. 76.

Здається, проте, що тут якраз усе навпаки. Авторіві не довелося вигадувати ущільнених незвичайних ситуацій, вони були досить звичайні для 1937 року. Подібний конфлікт привертав тоді увагу драматургів. Не протиставляючи особисте і громадське, вони прагнули високо піднести благородство дружини, яка вірить чоловікові навіть тоді, коли вже не любить, і не кидає його в скрутну хвилину. У п'єсі О. Крона «Глибока розвідка» Марина не любить Гетьманова, та коли йому погано, вона — з ним. В драмі К. Треньова «Анна Лучиніна» героїня йде від чоловіка тільки тоді, коли його ім'я очищене од наклепу і доведено його громадянську чесність, — хоча він і зрадив їй.

Максимально загостривши конфлікт п'єси, Кочерга несподівано знімав його гостроту, він полегшував для Віри Немилової вибір, якого по суті і не було.

І справа не тільки в тому, що Яворський виявився повною нікчемою, викрив себе відразу й безтурботно, і взагалі ця лінія п'єси сама собою відпадала. Вона була явно другорядною, більш сценічно-сюжетною, ніж життєвою.

Проте залишалося друге — те, що в житті було найголовнішим і трагічним. Можливо, Немилов — ворог. Справжній чи обвинувачений через злісний наклеп? Що повинна робити вона — дружина людини, з якою прожила п'ять років і нічого таємничого не помітила? Беззастережно віддатися найлегшому — осудові? Чи повстати проти збігу обставин, захищаючи свою віру в людину-друга? Проклясти, зректися — чи вірити й чекати? Ось де були джерела величезної драматичної напруги! Драматург доторкнувся до них — будьмо справедливі й вдячні йому за це. Написати трагедію тоді було неможливо, та й сам Кочерга,

незмінно доброзичливий і м'який, вірив у кращі риси життя. Тому він знімає можливість трагедійного фіналу, і все розв'язується цілком добре.

Немилов не ворог, навпаки, він ловив справжнього ворога (свого багаторічного друга), нагороджений за це орденом і повертається додому ніби й без особливих душевних травм. Вдома його чекає звістка, що Віра зробила вибір — віднесла папери до інституту, а почувши по радіо про нагородження Немилова орденом, вирішила, що дороги назад їй нема. Вона помилилась, широко прагнучи дізнатися правди...

Вночі Віру, що потрапила в автомобільну катастрофу, привозять до знайомих, і ранком Немилов, який її любить, зрозумів і виправдав, гаряче обіймає дружину. Герої піднімають келехи, хоча в останню хвилину у Віри знову прохоплюється недовір'я: «Постривай, Несторе! А що ж... а що ж було в тому пакеті?» Нестор закликає дружину: «Віро, Віро! Повір мені хоч зараз!» І всі випивають «за вірне, гаряче серце, що в муках шукає правди!»

Драма «Вибір» була талановитою п'єсою, в якій правдиво відбилися істотні риси епохи. Разом із тим ця п'єса була тільки напівправдою, хоч і написаною з найкращих міркувань, у щирій вірі в добрі тенденції суспільного життя.

Полегшений спосіб мислення, в якому так химерно поєдналися вірні й морально хибні думки, виявлявся вже в автокоментарі Кочерги до п'єси. Драматург всерйоз запевняв, що «чесна радянська жінка не мусить навіть вагатись у виборі між чоловіком і Батьківщиною і що в такій ситуації немає навіть основи для драми». Стверджувати таке можна було, тільки ігноруючи багатство життєвих конфліктів і роль у розв'язанні їх художника-гуманіста. Адже саме йому належало розібратися в трагедійних глибинах подібних колізій. Конфлікт між почуттям і обов'язком, вибір між чоловіком, сином і Батьківщиною на протязі тисячоліть був основою най-трагічніших творів мистецтва, і чим глибше розв'язувалися протиріччя, тим величнішою ставала людина у своєму вільному виборі.

Моральна аберація Кочерги, при всій винятковій для нього ясності твору, позначилась і на фальшивих рисах образу Віри і особливо на протиставленні Віра — Ніна. Сестра Немилова Ніна, палко закохана в брата, обвинувачує Віру в тому, що та рада віддатись підозрам і течії подій, бо любить Яворського і тільки шукає морального виправдання для своєї зради. Сама Ніна вірить Немило-ву, як собі, вона не може припустити, що Немилов здатний стати ворогом, і ніколи цьому не повірить.

Цю впертість люблячого серця, що не припускає зради там, де для цього нема жодних підстав, Кочерга рішуче засуджував і намагався в п'єсі пояснити тим, що Ніна нервово невірноважена і просто хвора. В тому ж автокоментарі драматург писав: «Ніна теж чесна, як і Віра, дівчина. Але в неї пристрасть перемагає чесність. Вона закохана в Нестора, і для Неї нема нічого вищого цієї людини, нехай ворог, але вона його не зречеться, вірніше, вона не припускає, що той, кого вона кохає, може бути ворогом. До того ж вона просто хвора (про це говориться в п'єсі)...»¹

* Фонд 103, арх.. 6

Нервова експансивність Ніни справді підкреслюється в п'єсі, та навіть це не спроможне вбити симпатії читача до різкої, відвертої і чесної дівчини. Вона здатна любити і вірити, хоч здобути її довір'я і любов тяжко, бо для цього треба бути Людиною, а не обивателем. І коли Ніна довірила Людині, вона помре, але не зречеться ні віри, ні любові. Її відданість братові прекрасна. Саме тому, що в основі її лежала глибока душевна чесність, вона здобуває перемогу: брат

нагороджений як хороbra людина і патріот. Ні, пристрасть у Ніни не перемагає чесність, навпаки, її любов ґрунтується на ясному уявленні, хто такий Немилов.

Віра, наділена драматургом усіма чеснотами, не викликає особливих симпатій через те, що надто легко, дивно легко для жінки, яка п'ять років прожила з чоловіком, почала сумніватися у чесності Немилова і через десяток днів пішла з його паперами у партком, не маючи, зрештою, жодних доказів його можливої зради. Немилов їй прощає, легко дарує їй помилки і драматург, бо Віра помилилася, шукаючи правди. В цьому благополучному фіналі теж звучать якісь ледве відчутні фальшиві ноти,— у тодішньому житті усе було і складніше, і трагічніше.

Проте, навіть закінчена цілком щасливо, драма «Вибір» принесла авторові чимало прикрих переживань.

В одній з промов 1939 року він говорив: «...доля цієї п'єси, яка вже протягом восьми місяців перебуває в реперткомі і не одержує дозволу, переконала мене ще раз, як важко драматургові провести в театр свою п'єсу, коли він спробує розробити задуману тему далекими від «кузьми-крючковщини» методами. І справді, яку оцінку чи допомогу зустрів я в реперткомі під час восьмимісячного перебування там цієї п'єси? Перша рецензія, яку мені там показали, починалася буквально такими словами: «Порочність драматургії Ів. Кочерги полягає в тому...» і т. д.

Коли ж я спробував організувати читку своєї п'єси у нас в Спільці і запросив справжніх критиків,— ніхто не з'явився... В театрі дивляться на драматургів, як на про-сителів,— хай підождуть. Репертком дивиться на драматургів, як на прикрий клопіт. І, нарешті, драматурги дивляться на театр, як на фортецю, яку можна взяти лише довгою облогою»¹.

* На засіданні президії СРПУ з активом. — «Літературна газета», 1939, № 27, 23.V.

Для того, щоб скоротити час облоги, Кочерга вперто добивається підтримки Спільки письменників.

У червні 1939 року «Вибір» обговорювався на засіданні президії СРПУ, де виступали Є. Кротевич, М. Рильський, Я. Городської, Г. Шипов, Ю. Смолич, П. Панч. Газета повідомляла, що «всі промовці відзначили високі сценічні якості п'єси «Вибір», її філософський зміст, цікаву тематику, вдале розкриття образів дійових осіб.

«Новий твір І. Кочерги,— зазначив, зокрема, М. Рильський,— як і всі його п'єси, відзначається свіжою думкою. Цим він і характерний. За розгортанням дії стежиш з непослабною увагою. Характери у п'єсі намальовані чітко, рельєфно. Дійові особи показані живими людьми, з усіма властивими їм рисами. П'єса серйозне, хороше придбання для нашого українського театру»*. Дорогу на сцену «Вибір» пробивав важко. Прем'єра «Вибору» під назвою «Вера Немилова» відбулася в Москві тільки в грудні 1939 року**. Тоді ж її поставив і український драматичний театр у Кривому Розі, а 1940 року — Омський драматичний театр. Та досить швидко п'єсу було заборонено, і вже в листі від 28.XI 1940 року Кочерга писав: «О заперещени «Веры» я знаю уже давно»***.

* На засіданні президії СРПУ.—«Літературна газета», 1939, №31, 16.VI.

** Див.: Н. Архипов, «Вера Немилова». — «Московский большевик», 1940, № 15, 18.1.

*** Фонд 103, арх. 651.

П'єса «Вибір» в еволюції творчості Кочерги становила значний інтерес як зразок психологічно ясної драми, майже звільненої од раціоналістичної гри абстракціями і жорстких сюжетних конструкцій. Починаючи від «Майстрів часу», в кожній новій п'єсі Кочерга поступово звільнявся від надмірностей самодостатньої гри сюжетом. Риси психологічної реалістичної драми ставали усе виразнішими в його п'єсах, побутове мотивування — вірогіднішим. Не помітити цього не можна.

Справді, тогочасна критика відзначає певні зміни в п'єсах драматурга. Саме в 1938—1940 роках його твори стають предметом спеціальної уваги критиків. До 1934 року про Кочергу було написано лише кілька рецензій з приводу вистав окремих його п'єс, рецензій випадкових, що не цікавились ні долею драматурга, ні сукупністю його творів. В кінці 30-х років драматургія Кочерги стає предметом критичного розгляду вже як явище літературне, із своїми особливостями, достоїнствами і хибами. В журналах з'являється кілька великих статей про Кочергу, 1938 року виходить навіть маленька книжечка Є. Адельгейма «Два драматурги», що складається із статей про п'єси І. Кочерги та О. Корнійчука.

Критичні статті 1937—1940 років намагались розглядати драматургію Кочерги в певній еволюції, в змінах проблематики і художніх форм. Відомі твори Кочерги до 1933 року, до «Майстрів часу», за винятком «Свіччиного весілля», оцінювались загалом із знаком мінус. Цей знак мінуса визначався тяжінням Кочерги до умовного театру, до театральності, як такої, С. Щупак писав: «...він прагне до театральності, гострої напруженої інтриги, до комунізму будь-що. - Видовищність, театральність відіграють на ранньому його етапі превалюючу роль. Це не значить, що все в п'єсах з історичним сюжетом має нереалістичний характер. Ні, ми в них знайдемо правдиві побутові картини, окремі реалістичні образи соціальної дійсності, яскраві портрети, риси справжнього соціального драматизму і соціальної сатири, але превалює над цим у перших історичних п'єсах романтично-символічна або розважально-видовищна тенденція»

Л. Підгайний відносив «Фею гіркого мигдалю» та «Алмазне жорно» до п'єс романтичних за стилем, а «Свіччине весілля» називав справжньо історичною драмою, реалістично глибокою і переконливою*.

* Л. Підгайний, Драматургія Івана Кочерги. — «Радянська література», 1938, № 9, стор. 162.

Початком творчості Кочерги як відомого радянського письменника критики вважали «Майстрів часу», аналізуючи докладно і цю п'єсу, і наступні — «Підеш — не вернешся», «Ім'я», «Вибір». Саме на основі цих творів були висловлені загальні судження про особливості драматургії Кочерги. Найсуворіше мислив Ю. Іваненко у статті «Творчість драматурга І. А. Кочерги». Зіставляючи п'єси Кочерги до 1933 року і після нього, критик доходив висновку, що вони написані одним методом, який не змінюється в принципових засадах: «Уся розглянута нами творчість І. Кочерги перейнята навмисними положеннями, її запліднювало не вивчення дійсності, а можливість створити надзвичайну, не штамповану інтригу, виявити віртуозну техніку, показати річ як символ, річ, перетворену в нав'язливу ідею в різних якостях і ситуаціях, у цьому драматург досяг високої умілості, але у всіх цих п'єсах він не наблизився до змалювання самого життя»*.

* Ю. Іваненко, Творчість драматурга І. А. Кочерги.—«Театр», 1937, № 4(6), стор. 34.

Міркування Ю. Іваненка справедливі там, де він твердить, що Кочерга не був і не став стопроцентним реалістом за методом, що він не прагне до змалювання життя у його типових і природних формах. Та критик був неправий, коли відмовлявся бачити в творчому методі Кочерги будь-які зміни, коли вважав,

скажімо, що п'єса «Підеш — не вернешся» є цілковитим відходом на старі позиції, і не помічав у ній нових рис.

Л. Підгайний, визнаючи культуру мови, вправну драматургічну техніку і невимушений діалог важливими достоїнствами п'єс Кочерги, бачив у них і органічні вади. До цих природних хиб творчості Кочерги він відносив прийом паралельних мотивів, а також штучне вигадкування ситуацій, які заступали життєві спостереження драматурга. Л. Підгайний вважав, що головний ворог Кочерги — раціоналізм, який заважає переконливості реалістичного мистецтва і був, зокрема, причиною неуспіху п'єси «Ім'я»*. Водночас критик бачив певні зрушення в творчості Кочерги і приходив до висновку, що «жанр реалістичної драми з комедійними ситуаціями і різноманітними позитивними персонажами у Кочерги міцніє і поглиблюється, хоч у драматурга іноді трапляються невдачі»**.

- Л. Підгайний, П'єси Івана Кочерги. — «Літературна газета», 1939, № 36.

** Л. Підгайний, Драматургія Івана Кочерги. — «Радянська література», 1938, № 9, стор. 175,

Грунтовний аналіз п'єс Кочерги зробив Л. Пріцкер у статті «Іван Кочерга». Він висловив чимало думок, які були потім розвинуті критикою: про близькість «Марка в пеклі» до «Містерії-Буф» В. Маяковського, про значний вплив українського водевіля та французької комедії на «Фею гіркого мигдалю» та «Алмазне жорно». Критик з цілковитою ясністю відзначав, що Кочерга дав у своїй творчості зразок, на який сам мусив би орієнтуватись: «Свіччине весілля» — найяскравіша сторінка в творчості Івана Кочерги. Вона показує той шлях, по якому слід би йти драматургові, шлях драми великого соціального звучання, філософської в самій своїй основі, а не з внесеною, зарані виробленою філософською схемою» Заздалегідь вироблена схема, на думку критика, визначила невдачу «інтересно задуманої і талановито написаної п'єси «Підеш — не вернешся». «Ім'я» та «Вибір» здавалися критикові штучними творами, де події і образи приносились в жертву заздалегідь наміченому умовному планові за типом: «А що було б, якби...»

- * Л. Пріцкер, Іван Кочерга. «Літературна критика», 1940, № 11-12, стор. 125.

Зрештою, писав Л. Пріцкер, «та філософська схема, той комплекс питань етики і моралі, які обирає драматург, дуже часто виштовхуються з п'єси, як це видно на прикладі «Підеш—не вернешся», «Вибір», а особливо «Ім'я».

Таким чином, судження критиків, навіть найбільш прихильних до Кочерги, складалися досить несприятливо для нього. Майже одноголосно вони свідчили про неуспіх і невдачі п'єс Кочерги після «Майстрів часу», заперечували Жанр проблемної філософської п'єси, в якому працював драматург, і закликали відмовитись од штучних сюжетних схем і паралельних мотивів.

Відкидаючи «філософію» Кочерги, критики, проте, не брали на себе сміливість визначити той плідний шлях, на якому б він знайшов удачу. Тільки один Л. Пріцкер цілком недвозначно вказав на «Свіччине весілля» як на дороговказ для Кочерги, хоча драматург, мабуть, при бажанні міг би досить легко роззброїти критика. Кочерга теж вважав «Свіччине весілля» найкращим своїм твором, та українські театри ставили його дуже рідко, вперше воно було поставлене через п'ять років після написання і не принесло, зрештою, авторові ні великої слави, ні достатку. Шлях історичного драматурга, яким він вважав себе самого до «Майстрів часу», не був перспективним. Це Кочерга засвоїв аж надто добре.

Критичні статті, проте, Кочерга читав уважно, і особа критика викликала у нього частіше емоції негативні.

Герой його наступної п'єси, сміючись, казав поетові: «Ваша вселенська любов до людей і навіть тварин не поширюється, мабуть, на критиків». Любов Кочерги до людей теж, загалом, не поширювалась на критиків, вони його не часто розуміли, він їх — ще менше. Вигравши одного разу на філософії «Майстрів часу», драматург вперто ставив на той самий номер, хоч він так само вперто не вигравав. Це дивувало, бентежило, дратувало Кочергу. Він винував в усьому неприхильний до нього український репертком та інтриги в Спілці письменників, нападки критиків боляче ображали його самолюбство. Та справа була не тільки в самолюбстві. Критики, на думку Кочерги, принципово помилялись, закидаючи йому незнання життя і чимало інших гріхів. Насправді, вважав він, істина була саме на його боці, бо у своїй творчості він виходив з глибокої віри в духовну красу людини, віри, якої ніхто і ніщо не могли захитати.

Вступати у відкриту полеміку з критикою Кочерга, мабуть, не збирався, вважаючи це незручним для письменника. Тільки одного разу, в 1937 році, Кочерга виступив із публічним спростуванням, обравши для цього максимально стриману форму, йшлося про статтю Ю. Іваненка «Творчість драматурга І. А. Кочерги», в якій було закреслено усю діяльність К^{очерги} як Драматурга, а серед часткових закидів обвинувачувано його в перекрученні думок В. І. Леніна про простір («Підеш — не вернешся»). Можливість таких серйозних обвинувачень була дана російським текстом п'єси, де через друкарську помилку замість «оно» помилково стояло «они». Ображений Кочерга писав: «Невже т. Іваненко думає, що, беручись до такої теми, я не прочитав «Матеріалізм і емпіріокритицизм»? Чесний критик повинен вдуматись в розбираємий текст, а не ловити автора на друкарських помилках... Коли рецензент береться до розбору цілого творчого шляху письменника, він повинен розуміти, що це дуже відповідальна справа і що він не має права кидати цьому письменникові тяжких обвинувачень без достатніх для цього підстав»*. Нагадування про обов'язкову обґрунтованість тяжких обвинувачень як для 1937 року було доречним, і покvapливість критика могла стати мимовільною причиною трагедії митця.

* І. Кочерга, Лист до редакції. — «Літературна газета», 1937, № 33, 17.VII.

Більше Кочерга в суперечки із критикою не входив, проте, зброї не склав. Він створив п'єсу, і в ній розрахувався з критикою та критиками. Це був «Екзамен з анатомії», написаний 1940 року¹. Події комедії розгортаються як наочна ілюстрація суперечки між поетом Шелестом і критиком Рафальським.

* Текст «Екзамену з анатомії» був дещо осучаснений для першого видання у збірці «Три комедії», 1946 р. У другому томі «Творів» І. Кочерги друкується цей текст.

Немолодий вже поет Шелест через 20 років приїздить у місто своєї юності. У цьому місті є жінка, яку він колись любив дівчиною, тривожна пам'ять про неї зберігається і досі. В готелі він ніяк не може здобути номер, і тільки щасливе втручання в справу місцевого критика Рафальського розв'язує суперечку на користь Шелеста — номер за ним. Шелесту особа Рафальського несимпатична, адже той вчора в «Літературній газеті» надрукував про нього статтю, де називав поета романтиком, фальсифікатором, трохи не формалістом. Та все ж Рафальський допоміг йому здобути місце в готелі, і ввічливий Шелест замовляє пляшку шампанського та помаранчі. У розмові за келихом вина окреслюється протилежність творчих позицій, на яких стоять поет і критик. Рафальський вважає, що «поети завжди відстають від життя, навіть коли їм здається, що вони його випереджають». Шелест справляє на нього враження наївної людини, якій бракує почуття дійсності: «Ваших людей не взято з життя — вони створені вірою в прогрес. У вас дорослий син цілує руки матері. Де ви бачили таке щастячко?... Ваші доярки мріють і закохуються, як Татьяна... В моєму сміхові більше прогресу, ніж у вашому лакуванні дійсності».

На думку Рафальського, всередині кожної людини осів шар упереджень і уявлень старої моралі, який тільки зовні прикритий новими звичками, як золотава корка помаранча прикриває кислий плід. Мистецтво не має сили змінити людину, перевиховати її. Рафальський пропонує Шелестові парі: «Хочете, поб'ємось об заклад. Знайдіть і покажіть мені хоч би один подібний образ — жінку чи чоловіка, все одно. Любов, очищену від усяких примішок, користі, чванливості, ревностей, брехні. І тоді...

Шелест. Ну, що тоді?

Рафальський. Я прилюдно заявлю в газеті, що цитрини солодкі і що я даремно на вас нападав.

Шелест. Згода! Тільки як же знайти ці образи?

Рафальський. А це вже ваша справа. *(Сміється)*. Візьміться до анатомії серця».

Естетичні та етичні засади Шелеста протилежні. Він вважає, що новий суспільний лад народжує нову людину: «Хіба зараз, на порозі комунізму, не виправдуються мрії людства? Любов стала і глибшою, і чистішою, вільна від усіх домішок і примусу. Від влади батьків, від грошей, від страху дитини, нарешті... І звідки ви знаєте, що в кожному з нас — в ній, в нас, в мені — вже не визріли, не зріють нові, облагороджені почуття».

Шелест переконаний, що мистецтво силою благородних ідей та прекрасних образів здатне перевиховувати людину, очищати її душу. Минуле осіло зовні, як тверда оболонка солодкого плоду, а в серці людини — нові красиві почуття. «І якщо я дивлюсь глибше верхньої оболонки, я більше реаліст, ніж ви. Бо не те реальне, що здається міцним, але відмирає, а те, що виникає і розвивається. Почуття дійсності — це почуття прийдешнього», — відповідає Шелест Рафальському;

Поет не уявляє, яким чином він зможе анатомувати серця, та він переконаний у своїй правоті. Помаранчі — солодкі, люди — добрі, і він ще буде працювати і жити! Наступні події п'єси неодноразово ставлять під сумнів справедливість міркувань Шелеста і надають тимчасової переваги Рафальському.

Про давню мрію поета Ніну Тополю розповсюджуються погані чутки. Говорять, ніби закоханий в неї старий професор Товстоліс на її вимогу вигнав з хати власного сина із молодією дружиною, яка чекає дитину. Чарівна дівчина Тамара Медвинська, що так сподобалася Шелесту, сміється над почуттями кохання і не любить поезії. «Спаси мене бог від любові, міокардиту та інших сердечних недугів».

Симпатичний, інтелігентний хлопець Макс, обличчя якого захопило Шелеста, робить йому явно неввічливе зауваження. На розгублені скарги Шелеста: «Де ж тоді люди, в яких я вірив?» Рафальський відповідає: «Люди як люди. Вони не винуваті, що ви надто багато від них вимагаєте. Ви надто поспішаєте перейти на той берег».

Кінець кінцем, звичайно, вузли комедійної плутанини розв'язуються, підтверджуючи правоту Шелеста. Читання його віршів магічно діє на Тамару Медвинську, вона відчуває, що у неї також є серце. Макс виявляється прекрасним хлопцем, що врятував дитину під час пожежі. І, нарешті, Ніна Тополя цілком відповідає поетичним уявленням Шелеста — вона прекрасна, великодушна і розумна жінка, яка чекала Шелеста усі 20 років і любить його, як і раніш.

Таким чином, всевладною рукою драматурга Кочерга розв'язав суперечку на користь поета і поезії. Мистецтву дано владу міняти життя. Люди добрі, погані риси людських характерів — це жорстка оболонка, яка ховає солодкий плід.

Заперечувати подібні думки було б нерозумним, та все ж слід сказати, що драматург далекий від об'єктивності в анатомії сердець. Насамперед він зробив Рафальського перевертнем, дрібною, заздрісною і просто нечесною людиною, яка не зупиняється перед прямим наклепом і фабрикує непевні чутки. Нікчемність Рафальського, його самовдоволене нахабство зменшили і серйозність висловлених ним думок, підірвали їх авторитетність.

З другого боку, моральна перемога Шелеста підтверджувалась різкими, несподіваними й невмотивованими змінами в характерах. Сам образ Ніни Тополі виявлявся надто умовним для того, щоб бути переконливим. Що ж стосується власне теоретичних, естетичних міркувань Шелеста, то в них відбивалась явна плутанина в розумінні реалізму. Шелест намагався довести, що він реаліст -т-і навіть більший за інших. «Бо не те реальне, що здається міцним, але відмирає, а те, що виникає і розвивається». Міркування ці не були оригінальним відкриттям Кочерги, і не його слід винуватити за їх схоластичне протиставлення. Естетика 30—40-х років часто повторювала подібні софізми з цілковитою серйозністю і належним пафосом, хоч заглиблення в зміст доводить їх цілковиту порожнечу.

З філософської точки зору це абсурд, бо розвиток йде в боротьбі протиріч, в єдності протилежностей. І коли розглядати те, що народжується, і те, що відмирає, як Цю єдність протилежностей, то слід визнати існування обох тенденцій неминучими і реальними. Без одної не може існувати друга, і тільки їх взаємопроникнення рухає життя. Отже, цілком реальне і те, що відмирає, і те, що народжується.

З точки зору соціології подібна думка не тільки абсурдна, але й шкідлива. Добра була б справа, коли б марксист, посилаючись на те, що капіталістичний лад відмирає, вважали б його нереальним, таким, що його вже не варто й брати до уваги! Та й у межах Радянської країни існує чимало суспільних явищ, які мають у принципі тенденцію відмирання, проте становлять ще значну суспільну небезпеку. Оголосити їх нереальними — значить зміцнити їх позиції і продовжити їм життя.

Нарешті в естетиці подібні міркування викривлювали соціалістичний реалізм і штовхали письменників на шлях лакування дійсності, бо негативні явища життя оголошувались відмираючими, отже, нереальними, а про нереальне, неіснуюче, неістотне нема чого й писати.

Кочерга повторив розповсюджені думки, навряд чи й заглиблюючись у їх зміст, та він приєднувався до них і хотів довести, що вони — істина, йому, можливо, легше було це робити ніж іншим, бо він завжди тяжів до ідеалізації життя, незмінно прагнучи розв'язати на краще усі конфлікти п'єс і твердо вірив, що людина справді добра. І хоча драматург, як і Шелест, вважав себе, мабуть, реалістом більшим за інших, та залишався він все-таки митцем, який конструював потрібне йому життя в голові і тільки потім шукав життєво подібного одягу. Доказом цього був і сам «Екзамен з анатомії», написаний як аргумент у полеміці з критиками, переконливість якого визначалась не вивченням життя, а невинними сюжетними підтасовками автора. Кочерга залишався сам собою і бути іншим просто не міг...

Проблемні п'єси Кочерги писалися в роки, коли морально-етичні питання цікавили і хвилювали митців та глядачів. Вони шукали відповідей на головні питання: «Що таке радянська людина? Чи має вона риси принципово нові у зіставленні з людиною капіталістичного світу? Як новий суспільний устрій змінює психологію людини, в чому змінює, якими шляхами?»

Колись, на початку 20-х років, В. Блакитний з приводу подібних розмов писав: «Ми не знаємо, чи зникнуть при комунізмі емоції, чи психофізично людина так переродиться, що стане якоюсь самоосвітленою кулею, буде складатися лише з

одної голови, з одного мозку, чи буде якимось інакше, будуть якісь, може, нові, а може, трансформовані старі емоції... Та, правду сказати, навряд чи хто стане настоювати на актуальності Цього питання, особливо тепер, коли СРСР перебуває в буржуазному оточенні і веде жорстоку боротьбу з буржуазною стихією внутрі себе...»¹.

* В. Блакитний, Твори в двох томах, т. 2, К., Держлітвидав України, 1958, стор. 148.

Та часи змінилися, і в мистецтві 30-х років ці питання набули чималої актуальності. Особливо наполегливо звертається до них у російській драматургії О. Афіногенов.

Його п'єси «Чудак», «Страх», «Ложь», «Портрет» сповнені гострим бажанням побачити народження нової людини. Героїня «Страхи» говорила: «Наша политика переделывает людей: умирают чувства, которые считались врожденными... Исчезает зависть, ревность, злоба, страх...» Правда, пізніше драматург у щоденнику висловиться точніше, він запише, що нема нових почуттів, а слід писати про нове підґрунтя старих почуттів.

Так само точніше міркуватиме 1940 року і В. Вишневський, у щоденнику він занотує: «Новый человек! Ему дано еще так мало исторического времени. Разве он успел сложиться? Мы ведь только в процессе первичном. Мы можем лишь мечтать о своем идеале. Пока еще образ, тип нового человека, новых связей, нового общества в его развернутом виде, так сказать, мирном, чистом, лиричном, трудовом,— не создан»*.

* В. Вишневский, Собрание сочинений, т. 6, М., 1961, стор. 320.

Етична, проблематика стає провідною в творчості Кочерги. Вона розкривається в історіях морального самоу-досконалення, духовного оновлення людини. Драматург прагнув показати, як змінюються почуття під впливом нових суспільних умов («Ім'я»), як людина здатна долати в собі некрасиві поривання, оновлюючись у проміннях любові («Екзамен з анатомії»). Мабуть, письменник поспішав у своїй анатомії сердець, коли устами Шелеста сповіщав про народження нових почуттів, та для нього це було природним.

Звернення до етичних проблем викликало! відродження колись згнаних критикою форм психологічної родинної драми. Починаючи від «Платона Кречета» О. Корнійчука, що був одним з перших зразків такої драми в 30-і роки, жанр психологічної п'єси розвивається досить інтенсивно, набуваючи у кожного драматурга своїх рис.

Кочерга залюбки користується формою психологічної проблемної драми та комедії, досить майстерно зводячи кінці з кінцями. Як завжди у нього,— наголос на ситуаціях, проте і характери в кожній з його наступних п'єс стають усе виразнішими

З точки зору театральної естетики п'єси Кочерги стійко утверджували на українській сцені той тип психологічної драми, який було рішуче відкинуто у перші по-жовтневі часи. Та радянський театр, пройшовши повний виток спіралі, повертався до старого, але на сходінку вище: павільйони психологічних драм відновлювали на сцені, зберігаючи у кращих взірцях ту динаміку і умовну простоту, яка була властива театрові 20-х років...

«Екзамен з анатомії» писався у складний для Кочерги час. Драматург відчував певну розгубленість од того, що останні його п'єси не зустрічали схвального відгуку і часто не могли пробитися на сцену. Постійному адресатові, перекладачеві його п'єс на російську мову М. Архипову, драматург писав: «К тому же все эти неудачи с продвижением пьес начинают меня серьезно смущать

— верно, все-таки не то пишется, как надлежит, и то, что себе кажется хорошим, по-видимому не так уж хорошо. Вот и в новом сюжете много тоже будет спорным, кто его знает. Неудачи как-никак, а плохо отражаются и на «вдохновении», и на чутье... Теряешь доверие и к своим силам, и своей художественной индивидуальности. Грустно все это»¹.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 13.V 1940 р., фонд 103, арх. 648.

Вже написаний «Екзамен з анатомії» певний час лежав у Кочерги,— він боявся пускати його в люди. «Чтобы понять мое состояние или положение» (шутка Леси Украинки), надобно знати, що «Экзамен» моя последняя ставка на драматургию. Что в 40-м году погибли две мои пьесы «Выбор» и «Пойдешь—не вернешься». Что я буквально не знаю, что писать»*,— з розпачем скаржився Кочерга. Правда, вже 1941 року, за місяць до початку Вітчизняної війни, коли було оголошено результати Всесоюзного конкурсу на кращу п'єсу, Кочерга дізнався, що його «Екзамен з анатомії» відзначено заохочувальною нагородою, — поруч із «Гірським орлом» М. Бергера, «Легендою» К. Герасименка, «Джерелом правди» М. Ятка та «Хвалою життю» В. Суходольського. Ентузіазму у драматурга, здається, це не викликало.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 27.III 1941 р., фонд 103, арх. 654.

Своєрідне відчуття творчої кризи посилювалось крайнім загостренням родинних конфліктів. Кочерга скаржився на несприятливі умови для роботи: «Да и где работать? Уехать по многим причинам не могу, а дома не такая у меня обстановка»¹.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 13.V 1940 р., фонд 103, арх. 648.

Нестерпний стан творчої і родинної кризи було перервано цілком несподівано і жорстоко суворо—почалася Велика Вітчизняна війна. За рік до цього герой новорічного оповідання Кочерги «Правнуки», молодий артилерист, зустрічаючи новий, 1940 рік, говорив: «Ми не можемо, звичайно, знати, з якими зовнішніми несподіванками нам ще доведеться зустрінутись. Але більшовицька політика забезпечила нам такі могутні джерела внутрішніх сил, що нашої країні не страшні більше ніякі зовнішні лиха. Ну то які ж несподіванки можуть чекати нас в новому році, який би сороковий він не був?»**

* І. Кочерга, Правнуки, — «Вісті», 1940, 1.1.

Благородний оптимізм юнака виглядав дуже симпатично, та йому бракувало тверезості. Грізний 1941 рік ніс із собою страшні несподіванки. Для того, щоб витримати їх, треба було зібрати усі внутрішні сили народу і кожної людини зокрема.

РОЗДІЛ V

П'ЕСИ ЧАСІВ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ. „ЯРОСЛАВ МУДРИЙ»

Війна — школа мужності і страждання — застала Кочергу в тому віці, коли навчатися ніби вже й пізно. У 1941 році драматургові минуло 60 років. Він не був з роду полум'яних борців, не відзначався ні небичерпною енергією, ні витривалістю. Кочерга, здавалося, не вмів показувати боротьбу, смертельні зіткнення протилежних інтересів, в своїх п'єсах він частіше розповідав про ці епізоди, ніж аналізував їх. Сама мужність його була особливого роду, швидше жіноча стійкість, ніж чоловіча войовничість.

Сфера страждань — безмежна, і людина пізнає її грані незалежно од війни та миру. Кочерга в цій галузі знав чимало. Чим більше пізнавав, тим сильніше ненавидів страждання. Недаремно він вирізав з газети і зберіг уривок з листа М. Горького до М. Зощенка від 25 березня 1936 року, в якому той говорив про необхідність ненавидіти страждання, щоб знищити його. Заклик Горького: «Висміяти усіх, кого ідіотські дрібниці й незручності особистого життя настроюють вороже до світу», — міг знайти співрозуміння у Кочерги, бо він невдачі свого особистого життя не переносив на всесвіт. Він міг шукати винних у середовищі поганих заздрисних людей, в несприятливих обставинах, та до філософського песимізму в ті часи не доходив. Кочерга не любив і як митець змальовувати людське горе, його вабив світ грайливий і веселий, в якому страждання тимчасові, а радість — постійна. На його прапорі було написано — «любов», а не «ненависть». Війна несла із собою заклик до мужності, ідеї ненависті до ворогів і безмірні страждання. Власне фізичні страждання мало загрожували Кочерзі, та в його віці й прості побутові незручності могли перетворюватись у нерозв'язувані проблеми.

Зміни в усталеному побуті були йому неприємні, і, як особа, він більше бажав спокою, ніж руху, хоч про рух говорять не в одній його п'єсі. Отож евакуація і переїзд із Києва до Уфи, куди було перевезено і Спілку письменників України, і Академію наук, і деякі інші українські установи, були для Кочерги не просто вимушеним тимчасовим переїздом. Всенародна катастрофа війни відбивалася і в його особистому житті не меншою катастрофою.

Далека Уфа ділилася з евакуйованими, чим могла, тут усе було навпіл — і дрова, і хліб, і сіль. І Кочерга не скаржиться, бо за часів війни він влаштований не гірше, ніж інші: готель «Башкирія» маленька кімнатка, в якій вони втрьох — він, дружина, син.

Молодше покоління українських письменників пішло на фронт, і на плечі тих, що залишалися в тилу, лягло багато турбот; треба було збирати українські мистецькі сили, налагоджувати видання газет і книжок українською мовою. Уфа в перший час війни була центром, до якого тяглися листи-ниточки з усіх кінців неосяжної країни. Розшукували рідних, питали, повідомляли, надсилали нові вірші й фронтові кореспонденції. А з Уфи в бандеролях їхали перші видання бібліотеки «Фронт і тил», газети «Література та мистецтво», журналу «Українська література».

Призначений відповідальним редактором газети «Література та мистецтво», Кочерга разом із невеликим колективом — Л. Смілянський (відповідальний секретар), О. Кундзіч (літературний редактор), А. Тростянецький (видавничий) і Ольга Складенко (друкарка) — докладає чимало зусиль, щоб номери газети відбивали глибоку впевненість українських митців у неминучій перемозі над ворогом. Часом Кочерга сам писав редакційні статті, без підпису або і за псевдонімом, у кожній із статей він незмінно говорив про майбутню поразку фашизму і перемогу радянських військ. У статті «Неможливість філософії

фашизму» Кочерга доводив, що навіть ідеологи, на яких посилаються фашисти, зокрема О. Шпенглер та Ф. Ніцше, насправді були противниками того типу «бездушної і жорстокої «потвори-держави», закінчений вияв якої становить фашистська Німеччина»*.

* М. Шиманський, Неможливість філософії фашизму.—«Література і мистецтво», 1942, № 12, 15.VI. Приналежність статті перу Кочерги доводиться наявністю в його архіві рукописної чернетки (фонд 103, арх. 154).

Водночас як працівник Академії наук УРСР Кочерга веде наукову роботу і читає в 1942 році доповідь: «Основні лінії розвитку українського театру». Ця робота давала моральне, громадське задоволення і необхідні засоби для існування.

Кочерга докладає енергійних зусиль і в галузі власне творчій. У статті «Правда і творчість безсмертні», на якій олівцем помічена дата: «27. XI 1941 р.», драматург писав: «За цей час я написав дві одноактних п'єси на оборонну тему, одна з них—«Квартет»— була вже виставлена Театром мініатюр. Дві віршовані казки для дітей— теж на сучасну тематику, одна з них вже видана. Зараз я працюю над лібретто для опери на історичному матеріалі про участь башкирського народу в першій Вітчизняній війні 1812—1814 років. Є, звичайно, ще й інші творчі плани. Вже давно мене пориває написати історичну п'єсу про українського композитора Березовського, трагічна доля якого являє собою дуже вдячний матеріал для драми»*. В цей же час писалися статті в газету — як для кількох місяців, це був неабиякий доробок.

* Фонд 103, арх. 158.

У великій роботі «Тема патриотизма и борьба за свободу отечества в драматургии» (49 стор. машинопису), яка позначена датою: «6. X 1941 р.», Кочерга характеризував істотні особливості патріотичної російської та української драматургії. У висновках він писав: «Итак, приходится отметить сравнительную неизменность затрагиваемых драматургией тем—меняются, и притом коренным образом, только способы их разрешения, как меняются к лучшему и очищаются в процессе роста человечества его взгляды на государство, родину, труд, собственность, семью, долг и любовь,— эти главные категории, на противоречиях в оценке которых и построены все драматические столкновения всех времен и народов...»*.

* Фонд 103, арх. 171. Ця робота була надрукована у «Наукових записках», Вид-во АН УРСР. 1943, № 1, стор. 3—35.

Кочерга мав рацію, і не тільки взагалі, в принципі, але навіть стосовно такого малого за часом періоду, яким була Велика Вітчизняна війна. Почуття, які викликає і культивує війна, здавалося б, не сприяють очищенню людини, виясненню її поглядів на державу, батьківщину, обов'язок і любов. І разом з тим, саме в роки війни ці поняття з абстракції стають нестерпно ясною і дорогою реальністю. Заради захисту їх людина жертвує життям, і ніяка плата не здається їй зовеликою, коли йдеться про свободу і незалежність рідної країни. Серед руїн і крові людські душі розкриваються у своїй найвищій красі, в основах своєї людяності, і подвиги героїв Великої Вітчизняної війни завжди світитимуть незгасним світлом.

Кочерга не виїздив за межі Уфи і не бачив на власні очі ні обпалених полум'ям прифронтових селищ, ні розстріляних партизан. Та він дихав повітрям війни, і в його творах своєрідно відбилися ті зміни в мисленні, які несла із собою війна, нові грані в розумінні того, що таке держава, батьківщина, обов'язок, любов.

Для того, щоб художньо осмислити це, Кочерзі потрібен був певний час, тим більше, що драматургія не належить до оперативних жанрів — та й сам драматург, не вмів робити «як всі». «...Я не люблю писать, как все, и берегу свой маленький, но собственный «стакан», которого, увы, не хотят признавать»*, — писав він М. Архипову. Кочерга був переконаний, що з його власної «склянки» людина також може втамувати духовну спрагу, ця віра підтримувала його і виправдувала у важкі роки невдач. Чи можна у знайдений ним спосіб відображення життя ввести новий, суворий зміст воєнних років? — над цим Кочерзі належало подумати.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 29.VIII 1942 р., фонд 103, арх. 652. І. Кочерга перефразовує вираз А. Мюссе: «Моя склянка маленька, та я п'ю із своєї склянки».

Перші кроки Кочерги у цій галузі свідчать, що він не шукав принципово нових шляхів, нових художніх форм. Давні сюжетні схеми наповнювались новим змістом, тезисний принцип зображення людини зберігався цілком. Це стосується насамперед «Квартету» — одноактівки, написаної 1941 року і виданої у бібліотеці СРПУ - «Фронт и тыл» 1942 року російською мовою.

Дія п'єси відбувалася в білоруському містечку, яке захопили фашисти, в липні 1941 року. У старого чеха, вчителя музики Яна Поречки щосуботи збиралися раніше старі друзі грати квартети. Та оскільки до містечка підходять радянські війська, що мають вигнати фашистів, і на вулицях неспокійно, — старі не прийшли. Тим часом в домі Поречки з'являється німецький офіцер фон Грабенштейн і вимагає, щоб дочка старого чеха, красуня Ружина, через годину прийшла до нього, інакше він вб'є старого, а дочку віддасть у публічний дім.

За цю годину відбувається багато подій. У будинок Поречки приходять потайки два радянських офіцери.

Ружина одягає їх в старі сюртуки, швиденько збирає квартет — і усі починають грати. Повертається Грабенштейн, Ружина дає йому ляпаса, радянський офіцер Андрущенко вбиває німця. Герої кидають у німців гранати і кричать «ура!».

Події у білоруському містечку, захопленому фашистами, звичайно, вимальовувались перед Кочергою цілком невиразно. Тому він бере на допомогу усталені, випробувані прийоми: квартет із «Выкупа» і годину часу як засіб ущільнення подій. Герої в його руках — маріонетки, позбавлені якихось переконливих рис характеру, вони діють так, як того треба драматургові, і не мають власної логіки.

Проте написаний приблизно і нашвидкуруч, «Квартет» ніс в собі агітаційний заряд. Він закінчувався закликком йти вперед — і цим виконував свою громадську роль.

У тому ж 1941 році Кочерга починає працювати над п'ятиактною п'єсою «Чаша», присвяченою подіям сучасності. «За весну я написав нову п'єсу «Чаша» — на современном материале, сюжет — ностальгия киевлян по Киеву, связанные с этим приключения, в частности история золотой чаши Ярослава Мудрого, которую захватывают в Киеве фашисты и т. п. Из-за отсутствия русского текста я не посылал ее до сих пор и в репертком, да, по правде сказать, и побаивался, так как на сделанный как-то зимой запрос с кратким конспектом пьесы в ВКИ некто, кажется, Фальковский ответил, что, дескать, подобные мелодраматические сюжеты им, Фальковским, порицаются, но, впрочем, пришлите первый акт и т. п. Конечно, я не послал и не ответил» — повідомляв Кочерга перекладача М. Архипова.

Прилюдне читання «Чаші» відбулося у червні 1942 року на засіданні відділу художньої літератури Інституту суспільних наук АН УРСР. Текст читав сам Кочерга, в обговоренні взяли участь В. Сосюра, М. Рильський, П. Тичина.

Вперше «Чашу» надруковано в журналі «Українська література», в № 7—8 за 1942 рік. З технічних причин п'єсу опубліковано тоді без 5-ї дії, яка з'явилася друком в альманасі «Україна визволяється» (книга Ш, 1944, СРПУ). Цю обставину слід підкреслити, бо в трьохтомнику Кочерги «Чашу» подано без п'ятої дії з посиланням на те, що «вміщений в журналі текст драми є її літературним варіантом і друкувався без останньої дії — епі-лога твору»*. В даному разі міркування упорядника К. Сторчака суперечать словам драматурга, що 5-а дія не була надрукована разом з іншими «з технічних причин», а термінів «епілог», «літературний варіант» Кочерга взагалі, здається, не вживав.

* І. Кочерга, Твори в трьох томах, т. 2, Держлітвидав України, 1956, стор. 554.

Сам драматург про п'яту дію «Чаші» писав: «Ця остання дія моєї драми відбувається в визволеному від німецького ярма Києві. Отже, радісно згадати, що вже тоді, в перший і найтяжчий рік війни, українські письменники непохитно вірили в визволення рідного Києва, який був тоді відрізаний від нас океаном вогню і крові і здавався недосяжним, як мрія. І я відчуваю законну гордість, що поділяв у ті гіркі часи цю святу віру українського народу і доніс нерозхлюпаною золоту Чашу нашої любові і віри до радісних днів визволення» *.

* «Україна визволяється», книга III, 1944, СРПУ, стор. 104.

Велика п'ятиактна драма, «Чаша» складалася з дуже нерівноцінних частин. Найцікавішими в ній були картини життя евакуйованих в Уфі, овіяні спогадами про мирне Життя в далекому тепер Києві. З цієї ностальгії киян, власне, і народжувалась п'єса. Сама ностальгія мала, звичайно, різні форми в залежності од характеру та інтелекту, починаючи од спогадів про смачні булочки і кінчаючи розпачливою тугою за знівеченим містом.

У спогадах киян велике місце займали різні речі,— книжки, яхта, віолончель. Для поетичного мислення Кочерги це характерне. Він любив хатній затишок, який створювали красиві улюблені речі. Для нього вони були супутниками життя, друзями, інколи дорожчими за людей, бо люди могли зрадити, книжки — ніколи. В. Суходольський згадує, що на письмовому столі Кочерги в Києві, «спираючись на спеціальну підставку, лежав «Фауст» в прекрасному старовинному виданні великого формату з ілюстраціями. Він незмінно всі роки прикрашав письмовий стіл Івана Антоновича. Коли ми повернулися з евакуації, «Фауст» знову, як і до війни, лежав на столі. Так само незмінно залишалась етажерка, з старанно підібраними збірками казок різних народів. Іван Антонович ретельно відшукував видання казок...»*

* В. Суходольський, Талановитий майстер драми. — «Вітчизна», 1956, № 10, стор. 127.

В «Чаші» герої згадують і видання Бальзака, і «Фауста»; поет Сухарик зітхає ніби навіть з полегшенням,— добре, коли людина звільняється од влади речей. «А розкішні видання! Ви обливаєтесь потом, коли який-небудь невіглас мусолить брудними пальцями вашого «Фауста», за якого ви заплатили чотириста карбованців, та до якого самі ледве наважуєтесь доторкнутися. А сказати ніяково, образиться. Ні, вже бог з ними, з книгами»,— говорить Сухарик. Його підтримує Чорнуха: «А який в мене був «Фауст»! (зітхає). Ін фолію, весь у сап'яні і золоті, гравюри Крелінга, гранати і аметисти на оправі. Мрія...». Софія Григорівна додає: «А які в нас були меблі!» І в унісон їй Гіта: «А рояль... А моя яхта...» Дружина Чорнухи згадує собаку — Бобку, який жив у них сім років. Професор Горич говорить про рукописи, які у нього пропали, хоч

їх ніхто не оцінив, і віолончель, яку він не схотів брати, бо навіщо оплакувати невдале життя?

Журливі спогади героїв про квартири, книжки, яhti і віолончелі і зрозумілі по-людськи, і характерні. Загублене стає стократ дорожчим, цілковита неясність майбутнього і невлаштованість побуту робили особливо цінним те, що вчора сприймалося як належне. Ковтаючи пайку сухого хліба, згадували про марципани й тістечка, у тісних маленьких кімнатах із вузькими ліжками мріяли про комфорт довоєнних квартир і спокій мирного життя. Ці спогади навіть допомагали жити і воювати, бо вони всечасно нагадували про загублене і тим викликали бажання якнайшвидше повернути його.

Драматург намагався піднести розмови героїв на вищий рівень спогадами про Київ. Вони любили Київ і тому, що жили в ньому і це було їхнє місто, і тому, що воно справді прекрасне. В цих розмовах звучить чимало особистого, вистражданого. Колись Кочерга зазначав, що «...кожен драматург, кожен щирий письменник, коли він пише твір, ріже на кілька частин свою індивідуальність і віддає потроху власної крові кожному з своїх героїв, навіть негативним»*. Свої болючі спогади драматург роздавав тепер героям п'єси «Чаша». І коли Горич казав з гіркотою про Київ: «Жодна моя праця там не вдалася. В академію мене не обрано. Товаришів і друзів теж не знайшов», то в його словах чувся голос Кочерги,— драматург у ту хвилину оглядався назад і бачив невдачі і поразки. І коли Гіта згадувала: «Та хіба в кожному місті є такі каштани, такі сонячні вулиці, такий Дніпро?»—то і тут знову звучав голос драматурга. Охоплений тугою за Києвом, Кочерга бачив здалеку особливо чарівними і його вулиці, і Дніпро, і тополі, й усе, що прикрашає місто. Третя дія п'єси починалася з розмови двох громадян, які з повними окропу чайниками проходили холлом готелю «Уфа», де жили тепер кияни.

* Бесіда драматурга Ів. Кочерги з слухачами курсів молодих письменників. — «Молодняк», 1935, № 8, стор. 52.

«П е р ш и й. Чого це в кубовій всі плачуть? Що не громадянка, то сльози в окріп так і капають.

Д р у г и й. Київляни... Адже ж Київ віддали нещодавно...»

І знову в словах Горича відбивалися думки драматурга: «Так, я любив це місто, Гіто... Я його вистраждав і заслужив — і що ж? Радість і успіх дісталася іншим, а мені самі втрати. Київ не дається тим, хто його любить. Гоголь все життя мріяв про Київ, а жив у ньому Аскочен-ський».

Сум за Києвом у цій дії якось олюднює образи героїв. Вони вже подолали, перемогли тимчасову розгубленість і поступово знаходять своє місце в течії життя: Горич їде до Москви працювати над проблемами міцності сталі, адже зберегли і його рукописи, і бібліотеку. До пораненого поета Сухарика приїздить його дружина, він її боїться, та все ж любить. Дружина Чорнухи повертається живою з лікарні. Всі вірять у те, що Київ буде звільнено, усі згодні віддати для цього свої сили.

У 2-й та 3-й діях «Чаші» багато правдивих настроїв і деталей з життя евакуйованих. Правда, до краю звужений спосіб мислення і замкнений побут героїв не викликає до них особливої симпатії. Вони люди, і їх розумієш, вони часом обивателі, і їх жаль, але полюбити їх ні за що.

Водночас драматург показував героя, який мав викликати захоплення своєю відданістю Радянській Батьківщині, науці та коханій дівчині Ользі. Це був також киянин, професор археології Арсен Павлович Куниця. Навколо постаті Куниці драматург своїм звичаєм закручував складне плетиво найхімерніших подій. 22

червня 1941 року професор Куниця і його наречена Ольга зустрічали в Самарканді, куди вони приїхали на відкриття гробниці Тімура. Сюди ж приїздив під виглядом професора Янчи-ча фашистський вчений барон Ортенберг із дочкою Інгою. Куниця кидався навздогін за шпигуном і в ситуації, коли справу вирішували секунди, губив Ольгу, бо вона їхала на фронт. Закохані домовлялися зустрітися в Києві. Четверта дія п'єси переносила героїв у зайнятий німцями Київ. Барон Ортенберг спіймав Куницю і вимагав од нього публічного визнання теорії норманського походження Київської Русі та підтримки фальшивого заповіту Ярослава Мудрого, за яким Русь віддавалась у спадщину варягам. Куниця сміявся над жалюгідними спробами фанатика повернути історію назад і мусив би вмерти, та професора врятовувала Ольга — вона дістала од партизан завдання висадити в повітря будинок, в якому отаборився Ортенберг.

У п'ятій дії усі герої зустрічалися у звільненому Києві. Серед руїн та уламків знаходилась і золота чаша XI століття — чаша Ярослава, про яку мріяли закохані і яку весь час доля відводила од їх уст.

Розгорнена символіка образу чаші мала своїм джерелом, можливо, драматичну поему А. Мюссе «Уста і чаша», епіграфом якій було давнє прислів'я: «Поміж устами і чашею завжди знайдеться місце для нещастя». На протигагу песимістичному підтвердженню прислів'я у Мюссе Кочерга у фіналі з'єднав закоханих, і золота чаша Ярослава ставала їх весільною чашею. Щасливо і радісно святкують усі повернення професора Куниці з фронту, а він знову збирається в дорогу, — разом з Ольгою, тепер його дружиною, він поїде за кордон.

Лінія Куниці — Ольги — Ортенберга — Інги — найменш цікава і вірогідна в п'єсі. Карколомні пригоди героїв, чудодійні порятунки од смерті і фатальні зустрічі у найвідповідальніші хвилини справляють враження штучних конструкцій, фейєрверків холодної вигадки.

«Чаша» явно не вдалася драматургові. Через кілька років він сам розглядатиме її як своєрідний ескіз до більшої роботи — «Ярослава Мудрого».

Шлях од «Чаші» до «Ярослава Мудрого» був важким, — коли не в часі, то в зусиллях. На ньому виникають ще дві п'єси, написані одна за одною, — «Нічна тривога» (1942) та «Китайський флакон» (1943).

Як і перед тим «Чашу», драматург читав «Нічну тривогу» на засіданні відділу літератури Інституту АН УРСР 6 березня 1943 року, в обговоренні п'єси брали участь М. Рильський, Ю. Яновський, К. Трохименко та ін.

На драму «Нічна тривога» драматург покладав великі надії. В листі до М. Архипова він писав: «Эта пьеса стоила мне много труда, я над ней работал все лето и осень, добиваясь не только драматической силы, но еще и *стройности*, а также раскрытия характеров. Материальное же мое положение таково, что крайне необходимо, наконец, добиться перелома и крупного шага, чтобы как-то дожить до лучших дней. Если в Киеве речь шла об удовлетворении несправедливо обиженного самолюбия, то сейчас, кроме этого, еще и о сколько-нибудь человеческом существовании» І в іншому листі Кочерга підкреслював серйозність свого ставлення до драми: «Ни одной пьесы я не писал и не обдумывал так долго — с марта 1942 г. Я написал на нее два подробных конспекта и 3 раза писал текст! Это самая стройная моя пьеса. Уже то, что в ней всего 60 стр. и 8 д. лиц, указывает на огромную работу. Сложный сюжет замкнут в одну ночь — представляете, чего это стоит!»².

* Лист Кочерги до М. Архипова від 16.1 1943 р., фонд 103, арх. 656.

** Лист Кочерги до М. Архипова від 10.11 1943 р., фонд 103, арх. 657.

Ускладнений до неможливості сюжет «Нічної тривоги» справді свідчить про значну роботу. Не викликає сумнівів і щире бажання драматурга прислужитися своєю п'єсою загальній справі розгрому ворогів і наближення перемоги. На закид М. Архипова: «Да, п'єса благородна, умна, но она не служит интересам войны и победы»,— Кочерга обурено відповідав: «Какая ошибка! Драма, посвященная воспитанию героя, борьбе благородного женского сердца за эту святую обязанность, драма, создающая образ пламенной патриотки... такая драма должна вызвать горячие симпатии и патриотические чувства зрителя, гораздо более прочные и глубокие, чем любая батальная п'єса»^{*}.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 16.11 1943 р., фонд 103, арх. 658.

Драматург широко, але глибоко помилявся. «Нічна тривога» не викликає ні гарячих симпатій, ні піднесення патріотичних почуттів. Навпаки, п'єса справляє враження твору фальшивого і духовно неблагородного, і в причинах цієї фальші варто розібратися.

На початку війни Кочерга писав, що час по-новому розв'язує вічні проблеми драматургії—патріотизму, обов'язку, любові. Вітчизняна війна надала їм гострої актуальності, ідеї захисту Батьківщини підпорядковували собі із суворою необхідністю усі інші. Особа, людина заради збереження фізичного існування народу і Батьківщини жертвувала усім. Інтереси людини і держави зливалися в єдине ціле так, як це буває тільки в катастрофічній, кризовій для народу роки.

Кочерга відчував це, сприймав беззастережний примат держави в усьому як єдино нормальне становище на той час. Проте висновки, які він робив з цього, виявлялися жорстокішими, ніж цього вимагала сама дійсність. Піднесення антигуманних явищ сучасності як позитивних, спроможних викликати патріотичний захват, свідчило про духовне сум'яття й певну моральну розгубленість Кочерги. У «Нічній тривозі» драматург поетизував суху, безжальну грубість, підтриману авторитетом держави, як ідеал патріотичного виховання.

У центрі твору три образи — Євгенії Пряхіної, Любо-вицької та Ореста. Любо-вицька була першою дружиною героя-льотчика Пряхіна, а ОREST — їх сином. Коли Оресту минуло 5 років, подружжя розійшлося. Пряхін одружився з Євгенією і забрав собі Ореста. Любо-вицька 10 років судилася, вимагаючи повернути їй сина, та суд відмовляв, бо батько наполягав на своїх правах. Потім Пряхін загинув, Орест залишився з Євгенією, а Любо-вицька поїхала з чоловіком за кордон. І ось влітку 1942 року, вночі, жінки, що не бачилися стільки років, зустрілися і зіткнулися у двобої за душу Ореста. Орест, якому вже 24-й рік і який воює на фронті, був впевнений, що Євгенія — його рідна мати. Лист Любо-вицької, що написала йому правду, вражає його, збуджує давні спомини про якийсь інший, красивий і радісний дім, в якому він жив зовсім малим. Орест приїздить в місто, щоб з'ясувати справу.

Євгенія, що до неї він їде з аеродрому, грубо відштовхує його, і, по суті, виганяє з дому. Любо-вицька, в дім якої приносять пораненого Ореста, не пізнавши його, також виганяє, їй не потрібні хворі, у неї слабкі нерви.

Орест, якого вигнали обидві матері, знаходить притулок у готелі. В серці його живе любов до Євгенії, він прощає її. Євгенія, переконавшись в тому, що Орест — герой, вмирає,— хворе серце її не витримує хвилювань бурхливої ночі...

В суперечці Любо-вицької та Євгенії драматург беззастережно захищав останню. Викладаючи своє розуміння образу, він писав: «...Евгения, знаменитая героиня, взявшая из глубоко патриотических побуждений ребенка у

недостойной матери, женщина, которой сам Вождь поручил воспитание героя, именно и есть та мать и та героиня, которой с первых же строк драмы отданы все наши симпатии. А драма или даже трагедия этой замечательной женщины заключается в том, что она чувствует всю огромную ответственность за взятую на себя обязанность воспитать героя, сына знаменитого летчика, и мучительно боится вмешательства «законной» матери. А когда это вмешательство действительно происходит, Евгения начинает сомневаться и в Оресте, а вдруг чарующие воспоминания детства возьмут верх, опасение тем более серьезное, что сама Евгения, суровая как боец и целомудренная в своем глубоком чувстве к Оресту, не дала ему, не могла дать материнской ласки»^{*}.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 10.11 1943 р. фонд 103, арх. 657.

Саму постановку проблеми про героїзм і шляхи виховання героя в цій п'єсі навряд чи можна визнати вдалою. Виховання — це рівняння з багатьма невідомими, і в жодному задачнику не знайдеш цілком правильної відповіді. Син героя — сам герой, і син негідника — негідник. Припустивши хоча б на хвилину універсальність цієї закономірності, суспільство мусило б прийти до теорії про обрані натури, родини і касты, з яких треба культивувати справжніх героїв, і недостойні родини, яким не можна довірити виховання героїв. Звідси — прямий крок до оддирання дітей у неповноцінних матерів і передачі цих дітей обраним натурам. Кочерга, мабуть, не поділяв подібних поглядів, та подібна логіка просвічує в жорстких контурах сюжету його п'єси. Справді, у матері — Любомицької — чоловік забирає сина. Вона розповідає: «10 років я даремно судилася з нею по всіх інстанціях— але ця жінка зуміла міцно обплутати Пряхіна. Він був проти—де ж мені було тягатися з такими великими людьми. Звичайно, суд був на їхньому боці...» Ці слова Любомицької ніхто не спростовує, в них звучить правда, особливо коли взяти до уваги, що «сам Вождь» побачив у хлопчикові майбутнього героя і доручив Євгенії його виховання.

Драматург і Євгенія мотивують жорстокий вчинок тим, що Любомицька — недостойна мати. Так, звичайно, обивателька Любомицька захоплення не викликає. Це гарна, експансивна жінка, яка поміняла, мабуть, кількох чоловіків, розбещена і вередлива. Драматург всіляко підкреслює її нерівний характер, претензії на культурність та європейський лоск, егоїстичну обмеженість уявлень. Та ця жінка виявляється не такою вже й поганою матір'ю, бо вона виховала гарну дочку Віру, студентку медінституту, дівчину палкого і широкого серця, яку дратують обивательські міркування матері. Віра не гірша за Ореста і сестра йому не тільки по крові, але й по духу. Отже, виявляється, у недостойної матері може вирости дочка, не гірша, ніж виріс син у достойної Євгенії. Так, ніби випадково, драматург заперечував сам собі і своїм ідеям, і так відпадало те єдине мотивування, яке можна було взяти до уваги на користь Євгенії.

А що ж сама Євгенія? Герої п'єси багато говорять про її мужність, про те, що вона, знаменита льотчиця, воювала в Іспанії і була там поранена, захоплюються її подвигами. Орест згадує, що хоча батько його любив музику, в домі у них не було рояля і взагалі будь-яких музичних інструментів. В їх суворому домі у великих лунких кімнатах лежала тільки зброя та географічні карти, а говорили лише про бої та перельоти. Та ось приходить і Євгенія, вона побачила Ореста, який приїхав з фронту.

«Євгенія. Орест! Звідки? Чого ти приїхав?

Орест (*іде назустріч*). Здрастуй, мамо! Невже це все, що ти можеш мені сказати?

Євгенія (*наполегливо*). Для чого ти приїхав? Чому ти тут, а не на фронті?

Орест. Та що це ти, мамо! Хіба ж можна отак одразу? Ми ж не самі... Згодом скажу і про це.

Євгенія. Не згодом, а зараз! Відповідай, чого ти приїхав?

Орест. Мені дали двотижневу відпустку,— є одна справа, яку я повинен з'ясувати, перш як повернутись туди.

Євгенія. Відпустку? Тепер, в таку хвилину! І ти погодився? Більш того— просив!

Орест (*стримуючись*). Я ж кажу тобі, що є одна справа, яка...

Євгенія (*в гніві*). Зараз є тільки єдина справа — війна! І кожен, хто залишає фронт в цей грізний час, боягуз, зрадник Вітчизни!

Орест. Мамо!

Лена. Євгенія Йосипівна! Заспокойтесь!

Євгенія. Мільйони людей забувають зараз про все, що прив'язує їх до життя,— батьків, дружин, дітей! Мільйони людей злили свої сили, думки, почуття, щоб відкинути, розчавити ворога! А ти, син Пряхіна, ганьбиш його ім'я і залишаєш своє місце в бою, коли вирішується доля Вітчизни!

Орест. Мамо!

Євгенія. Залиш мене! Я не можу тебе бачити... (*Падає безсило в крісло*).

Орест мовчки іде до дверей і, взявши з підлоги свій чемодан, виходить».

Якщо вважати, що для Євгенії приїзд Ореста — цілковита несподіванка, реакція її — безглузда і жорстока. Вигнати сина з дому як боягуза і зрадника, не давши йому навіть рота розкрити, для цього справді треба бути чужою, егоїстично холодною істотою, для якої фанатичний гіпноз славетного імені Пряхіна дорожчий за живу людину. Коли ж Євгенія вже знала про приїзд Любовицької і, побачивши Ореста, відразу ж догадалася, що він прилетів для побачення з тією (а через хвилину після уходу Ореста Євгенія говорить: «Любовицька... Значить, це правда... вона тут...»), тоді уся ця сцена ніщо інше як фальшива демагогія. Гучними словами про Вітчизну, ім'я Пряхіна і фронт Євгенія прикриває свою боягузливу ненависть до Любовицької, своє небажання сказати Оресту-ві правду.

І в тому, і в іншому випадку знаменита героїня Євгенія — жорстока, самовдоволена людина, яка не може привернути симпатії читача. Сюжетне свавілля, до якого вдавався драматург у фіналі, помиливши Ореста з мачухою перед самою її смертю, становища не змінювало. Євгенія помирала, з радістю почувши повідомлення радіо, що Орест — справжній герой. Ну, а якби він був простою людиною, про яку не повідомляють в газетах і по радіо?

Спроба драматурга розповісти про жінок, що виховують орлів, виявилась невдалою, він не знав, як це робиться, йому здавалося, ніби для цього потрібні інкубатори суворості й жорстокого аскетизму, в той час як насправді людина мужніє тільки тоді, коли бачить життя у всій чудесній і страшній багатогранності його...

Кочерга був переконаний, що «Нічна тривога»— «настоящая драма, в которой помимо сильных, подлинно театральных сцен много поэзии и метких афоризмов». В зв'язку з цим мимоволі згадуються міркування самого ж Кочерги, висловлені ним 1939 року, в лекції для письменників-початківців про те, що «від драматурга, більш як від іншого митця, *техніка побудови заслонує почуття актуальності теми*. Драматург часто-густо витрачає силу-силенну праці, винахідливості, таланту, щоб врешті-решт переконатись, що *все побудовано на піску*»^{*}.

^{*} І. Кочерга, Із творчої спадщини. — «Радянське літературознавство», 1957, № 19, стор. 45. (Підкреслення І. Кочерги).

Кочерга узагальнював це як особливість роботи драматурга взагалі, насправді ж це була небезпека, що найбільше стояла перед ним самим.

Занепокоєний точністю креслень п'єси в усіх розрізах, він не часто турбувався фундаментом своєї майбутньої будови і не прагнув закласти його найглибше. Між тим, людинознавчий фундамент «Фауста», в якого все життя вчився Кочерга, триматиме твір Гете вічно, як би не застаріла його архітектура!

Драматург часто будував на піску, та помічав це рідко. Не бачив він і штучності «Нічної тривоги», і вперто пробивав дорогу їй на сцену.

Сценічне життя «Нічна тривога» здобула тільки 1958 року у виставі Дубнівського пересувного театру (режисер І. Бровченко, художник О. Вдовитченко). Режисер виправив перекоси п'єси у той спосіб, що зробив Люболицьку нахабно розв'язною, дурною міщанкою, а Євгенію всіляко прикрасив і тим спрямував симпатії глядача у належному напрямі...*

* Див.: Б. Даценко, Перша сценічна редакція. — «Радянська культура», 1958, № 93, 20.XI.

Становище драматурга було складним, але не писати він не міг, і, незважаючи на розчарування, в 1944 році закінчує нову п'єсу-комедію «Китайський флакон», яка за задумом та виконанням нагадувала «Екзамен з анатомії», безпосередньо продовжувала його проблематику. В чернетках драматург визначив ідею нового твору: «Проверка советских людей. Стали ли они лучшими и чему научились за время войны. Подход—с первого взгляда и по экспозиции все сплошь негодяи, воры, нарушители любви и дружбы — затем, постепенно в ходе комедии открываются хорошие качества этих людей»*.

* Фонд 103, арх.41

На відміну від «Екзамену з анатомії» «Китайський флакон» був не стільки проблемною комедією, скільки проблемно-казковим водевілем. Як справжній водевіль, «Китайський флакон» відтворював кумедні риси і плутанину взаємостосунків у побуті воєнних часів. Мешканці квартири, в якій відбувалася дія (тьотя Сіма, Тоня, Тарталюк, Очерет та ін.), виявились у ній тільки тимчасовими пожильцями, яких вселили сюди після зруйнування їхнього будинку. Повернення із Ташкента справжньої хазяйки Кривцової давало можливість створити ряд дотепних сцен, зв'язаних із розшуком речей і допомогою двірника Степана в їх транспортуванні. Кривцова переконана, що більшу частину її речей розтягнуто. І хоча усе залишалося на місці, очевидна крадіжка її китайського флакона, який вона раптом побачила в комісійному магазині, зміцнила підозри Кривцової. Її власницькі пристрасті активно роздмухує спекулянт Тарталюк. Він хоче шантажем і погрозами примусити художницю Сусанну, на яку падає підозра, полюбити його. За флаконом в інтересах науки також полюють два лікарі — Маков і Воробйов.

Як і з багатьох творах Кочерги, події закручуються спіраллю навколо якоїсь речі, в даному разі — китайського флакона. І тут в тканину побутових чвар і химерної плутанини дрібних подій вплітається романтична казка. Виявляється, китайський флакон, що стояв в родині Кривцової 30 років навіть не відкритий (не можна було викрутити пробку), становить неабиякий інтерес. У ньому зберігається ароматний порошок, від якого людина негайно засинає. В час цього короткотривалого сну душа людини, її думки і почуття звільняються од намулу щоденності. Людина прозирає справжню суть подій і явищ, в ній самій розквітають чисті, сильні почуття.

Прокидається людина доброю, лагідною, справедливою. В «Екзамені з анатомії» таку магічну, чарівну владу було віддано поезії, вона, на думку митця, володіє здатністю перетворювати, оновлювати людину. В «Китайському флаконі» цю думку також повторено. Проте письменник вже, мабуть, не зважувався надати одній поезії властивостей доброго чародія і покликав на допомогу просто казку, одягнувши її в наукоподібне вбрання. Поет Очерет говорив Сусанні: «В цьому

чудесному флаконі живе така сама сила, як та, що чарує нас в поезії. І він, як і вона, прояснює думки, перевіряє, зважає почуття. Зникає все випадкове, марне, а все правдиве виникає з новою силою. І тоді я зрозумів, як міцно я тебе покохав і які нікчемні та дурні були всі мої вагання і ревності».

Герої «Китайського флакона», понюхавши його, змінюються. Очерет відкидає геть усі сумніви й говорить Сусанні про любов. Кривцова, яка розшукувала в місті і на дачі свої речі, віддає частину їх родині, що загубила на війні батька. Доктори Маков і Воробйов визнають наукові гідності один одного і припиняють ворогування.

В останній сцені, понюхавши порошку, засинає і спекулянт Тарталюк. Та письменник, здається, не уявляв собі, як цю чорну душу можна оновити. Сонного Тарта-люка виносять, і питання про його очищення залишається відкритим.

Казкові, легендарні мотиви, що їх вводить в роки війни Кочерга в тканину реалістичноподібних творів, вели себе в них по-різному. У таких випадках в дію часто вступав закон несумісності, між явищами життя і казкою виникав бар'єр, який не можна було подолати, і тоді вигадка і життя існували окремо або життя приносилося в жертву казці. Інколи ж казкові мотиви входили в сюжет твору майже органічно, побутово і правдоподібно, як той же китайський флакон. «Китайський флакон» — дотепна казка-водевіль, казка доброзичлива й весела. Сам письменник, на останній сторінці п'єси, цілком в дусі водевільних кінцівок, писав:

«Сусанна:
За казку строкату ви нас не судіть,
Крізь вигадку правда в ній часом бринить,
Фантазія ж вам не пошкодить;
Хто в серці добро береже як закон,
Того не злякає китайський флакон,
Ні в казці, ні в справжній пригоді».

«Закони добра в серці», — можливо, це було і надто абстрактно, та по-своєму цінно в роки, коли в серцях часто жили біль і гнів, жадання помсти й роздратування од нестатків. Закони людяності мають зберігатися завжди, а у вирі війни — особливо, бо ніколи так просто й безкарно не можна порушити їх, бо ніколи не буває такою тонкою лінія, що відокремлює змушену, виправдану обставинами жорстокість од зайвої, непотрібної.

У тиловому нелегкому, голодному побуті ця лінія теж була тоншою, ніж за часів миру, і нагадування про закони добра, гостинності і милосердя виявлялось доречним.

Умовну, казково-водевільну природу «Китайського флакона» особливо підкреслено в російському тексті твору, який у лютому 1944 року дістав дозвіл на сцену. Для російського тексту Кочерга приготував більше десятка віршів, розрахованих на музичний супровід: речитатив Очерета, аріозо Сусанин, куплети Тарталюка, дуєт Данильченка і Очерета. Відомостей про вистави «Китайського флакона» на російській сцені нема; здається, вперше його поставив 1944 року Ворошиловградський обласний український драматичний театр.

Того ж 1944 року здійснюється нарешті те, про що мріяв Кочерга усі роки війни, — письменник повертається до звільненого Києва. Життєві турботи, яких він дуже не любив і боявся, забирають у нього чимало нервів і часу, аж поки знову не був поставлений на своє місце «Фауст» і життя почало входити у звичні береги.

Кочерга любив Київ несподіваною для нього сильною любов'ю. Любив його і як місто, і як символ Русі-України, символ величчя слов'янства. Повернення до Києва посилює почуття закоханості і прискорює роботу Кочерги над твором, в якому один з героїв — столиця східних слов'ян. Це була драматична поема «Ярослав Мудрий», де вдруге, після «Свічного весілля», Кочерга звернувся до історії Києва. Похмурий, темний у «Свічному весіллі», ясний, ошатний в «Ярославі Мудрому» — Київ живе для героїв твору і письменника, як близька людина, забути чи розлюбити яку неможливо. «Хто вип'є раз дніпрової води, тому ніколи Київ не забути, хоч би в яку забрався далечінь», — це слова палкої любові і самого Кочерги, це його радісний привіт місту, народу, життю.

Щастя повернення до рідного дому позначилося на «Ярославі Мудрому» особливою чистотою фарб, ясністю й природністю характеристики образів. В архіві Кочерги не залишилось свідчень, як він працював над п'єсою. Та, думається, що, як більшість щасливих творів, «Ярослав Мудрий» писався швидко й захоплено, з особливим натхненням. Знову, як у «Свічному весіллі», драматург легко долав перешкоди і труднощі, які, здавалося, були йому не під силу. І, як у «Свічному весіллі», досягав простоти і гармонії, що є ознаками справді талановитого твору.

«Ярослав Мудрий» (надрукований вперше в журналі «Українська література», № 12, 1944, потім дещо перероблений і остаточно позначений 1946 роком) у своїх глибинних основах народжений епохою Великої Вітчизняної війни, тим загостреним відчуттям величчя національних історичних традицій, яке властиве мисленню й літературі тих часів. Та й у самого Кочерги, мабуть, патріотизм і національне почуття стали осмисленішими, вагомішими в творчому житті. Передвоєнні твори його були в ньому відношенні дещо безбарвні, національно нейтральні, невідомо навіть, де відбувається дія, скажімо, в п'єсах «Вибір» або «Ім'я», — на Україні чи в Росії. Гостре відчуття небезпеки, що загрожувала країні, примусило письменника по-новому осмислити і свою єдність з усім радянським народом, і свою приналежність до того багатого вільнолюбного слов'янського світу, якому коричнева чума фашизму несла поневолення і загибель.

Глибоко переконаний в тому, що «...історична п'єса є завжди і сучасна за своїми настановами і так само вимагає від автора глибокої любові до великих людей нашої епохи, до справ нашого народу»*, І. Кочерга втілює цю любов до рідного народу в поетичних образах «Ярослава Мудрого». І далека епоха ХІ століття виявилась дуже близькою сучасності, її політичним зіткненням та збройній боротьбі.

* І. Кочерга, Промова на ІІ з'їзді СРПУ. — «Літературна газета», 1948, № 54, 18.XI І.

Збираючись у похід «nach Osten», ідеологи фашизму думали й про те, як підвести певну історичну, філософську базу під свої агресивні лозунги. І якщо галас навколо «життєвого простору» був, так би мовити, продукцією нижчого гатунку, призначеною для морально невимогливого міщанина, то виготовлялася в Третньому райху ще й продукція вищого сорту, тонша в методах історичної фальсифікації та моральної софістики.

Для обґрунтування «історичних» прав Німеччини на слов'янські землі і, зокрема, на Україну було видобуто з архівів притрушену порохом «теорію» про норманське походження Київської Русі, про те, що державний лад на Русь принесли норманські рицарі варяги. Вони підкорили собі Русь, вони утвердили в ній основи цивілізації, вони — початок історії Київської держави. І їх нащадки — сучасні німці, представники нордичної раси, — знову повинні повторити шлях

своїх предків, завоювати здавна приналежну їм Русь й заснувати на ній «новий порядок».

Ця «історична» версія, підсилена безліччю інших міркувань на тему про імпотентність слов'янських народів, про відсутність у них історичної державної енергії, про незрозумілу руську душу, яку можна пізнати лише в творах Достоевського, про релігійність і терплячість як основні риси росіян,— увесь цей комплекс ідей був покликаний відіграти важливу роль, виправдати перед людством німецький фашизм, ще раз довести необхідність війни з Радянським Союзом.

У тимчасово окупованих містах і селах України ці ідеї підхоплювались і розвивались на сторінках фашистських видань. Фашистська газетка «Нове українське слово», що видавалася у Києві, в лютому 1942 року друкувала навіть довжелезну поему під назвою «Ми дякуємо тобі, Німеччино!», де початки «життєдайного» німецького впливу («Не згасала народу зоря провідна. Нам Німеччина ясно світила») вбачалися саме в Київській Русі часів Ярослава Мудрого.

Захищаючи країну від фашистської навали, радянські письменники високо піднесли вільнолюбні традиції слов'янських народів, показали оригінальність самобутньої слов'янської культури, її історичну життєздатність та світове значення.

І. Кочерга розповів про це, звернувшись до життя Києва XI століття. Драматург хотів показати, що норвезькі рицарі варяги були найчастіше наймитами у заможніших феодалів, а ті з них, хто дійсно мав значний вплив на історичне життя Київської Русі, прилучилися до слов'янської культури, зв'язали себе з нею десятками зв'язків (родинних, побутових та ін.) і, таким чином, органічно злилися свої долі з долею Русі.

Такий висновок логічно випливає із комплексу думок п'єси, проте він не підтверджений розвитком сюжету.

Навпаки, в сюжеті твору боротьбі із засиллям варягів віддано надміру уваги, і це наголошує на варязькій лінії більше ніж треба.

Історична точність зображення подій та їх мотивувань відразу після появи п'єси не викликала істотних заперечень. Та з часом дослідники почали пред'являти творові усе більше претензій. Б. Ромашов ще в 1953 році, позитивно оцінюючи п'єсу, зазначав, що «историческая концепция, положенная в основу этого произведения, заслуживает серьезной научной критики, так как она во многом не соответствует новейшим историческим исследованиям»*.

* Б. Ромашов, Драматург и театр, 1953, М., стор. 191.

З погляду нових історичних концепцій було розглянуто «Ярослав Мудрий» в роботі В. Пашуто «Средневековая Русь в советской художественной литературе». Історик трактує драматичну поему І. Кочерги як твір історичний і бачить у ній чимало помилок. «В пьесе проводится мысль, что Русь XI в. прочно объединена, что все в ней — от княжеской семьи и до рядовых труженников — поддерживали единство. Но ведь впереди-то феодальная раздробленность. Общая политическая картина едва ли верна: и тишины не было, и Новгород шел не к единству, а к обособлению. Другая линия пьесы—борьба Ярослава с варягами. Если верить автору, то при дворе Ярослава, да и в городе Киеве, было засилье варягов, а из туманных воспоминаний княгини Ингигерды можно заключить, что в дни молодости Ярослава варяги и вовсе правили на Руси... Между тем, из источников известно, что опору княжеской власти составляли не отряды пришельцев, а «вой» земель и городов, позволявшие держать иностранные дружины в рамках, определяемых князем. Чувствуя, видимо,

неладное в трактовке роли варягов, автор в предисловии ссылается на саги и подчеркивает, что его Ярослав, в отличие от Ингигерды, ясно сознает закат «Ярлов без земли». Но предисловия зрителям не читают, а в пьесе переоценка роли варягов налицо»*.

* В. Пашуто, Средневековая Русь в советской художественной литературе. — «История СССР», 1963, № 1, стор. 93—94.

Читати романтичну поему прискіпливим оком історика — дуже відповідальна і зовсім непроста справа, бо у вимірах поета і вченого по-різному сприймаються категорії часу. Історик визначає діяльність Ярослава Мудрого з відстані кількох десятиліть, яка дає можливість бачити, що спроби Ярослава утвердити єдність Русі дали історично обмежені наслідки. Феодальна роздрібленість та князівські чвари, в яких ретельну участь брав часом і сам Ярослав, у майбутньому стають причиною багатьох і прикрих, і вагомо значних явищ нашої історії. Поет же розглядає епоху Ярослава Мудрого з відстані століть. Він бачить значні здобутки у культурному розвитку Київської Русі саме за часів Ярослава і всіляко підносить культур-іне, а отже, і гуманістичне збагачення Києва. І в цьому ірозумінні думка Кочерги про сильну монархічну владу, за якої можливий розвиток мистецтва, стосовно середньовіччя справедлива.

Отож, визнаючи рацію окремим закидам історика, слід розуміти їх абстрактно-приблизний характер, відмінність позицій вченого і митця. Що Кочерга і не прагнув до історичних відкриттів чи перегляду усталених тоді історичних концепцій, свідчать і його власні міркування з приводу, скажімо, новгородської лінії п'єси. Вони показові для принципів історичного мислення Кочерги: «...я хочу зупинитися на одному закиді, який я вже чув, публікуючи драму: чому я не подав у ній самого Коснятина, а замінив цю сильну постать вигаданим його сином Микитою... Причин тому дві. По-перше, постать Коснятина одна з найбільш темних в історії Ярослава, і такими ж темними залишаються справжні спонукання, що змусили Ярослава спочатку лишити волі, а потім і вбити цього новгородського посадника, який зробив йому стільки послуг. Друга причина ще важливіша. Було б просто нетактовно у драмі про створення перших і найбільш стародавніх основ єдиної Русі показувати не єдність півночі і півдня, як воно і було в дійсності, коли Новгород п'ять разів приходив на допомогу Києву, а навряд чи характерний для того часу мотив ворогування обох міст через випадкову честолюбну постать сепаратно настроєного посадника Коснятина, якому, при зіставленні його з великим об'єднувачем Русі Ярославом, обов'язково довелось би надати якихось республіканських рис, взагалі характерних для стародавнього Новгорода. І легко собі уявити, наскільки така концепція пошкодила б побудуванню драми, не кажучи вже про самого Коснятина, якого не можна показати ані позитивним (що значить заперечувати Ярослава), ані одіозним»*.

* Жива спадщина. Іван Кочерга. Кілька попередніх зауважень. — «Літературна газета», 1961, № 79, 6.X.

Логіка мислення Кочерги в наведених міркуваннях загалом досить зрозуміла: драматург обрав провідну ідею і твору — піднесення діяльності Ярослава, енергія якого скеровувалась на зміцнення і збереження єдності Русі. Діалектично об'єднувати протиріччя і розвивати їх в зіткненнях подій та характерів драматург не прагнув. Цілком природно, що він пішов шляхом автоматичного усунення всього, що могло ускладнити твір чи поставити під сумнів державні якості Ярослава. Ось чому і яскраву постать «республіканця» Коснятина було замінено образом його сина Микити, який приїхав мстити за батька, та визнає державну правду Ярослава.

В історичній белетристиці та драматургії часів Вітчизняної війни і перших повоєнних років проблема стосунків царя і народу, держави і особи розв'язувалася переважно однобоко. Особа, народ виступали найчастіше як

слухняні помічники князя, царя, який їх захищає од біди і якому вони мусять безумовно довіряти в усьому. Діалектична складність цієї проблеми, геніально продемонстрована ще О. Пушкіним і в «Мідному вершникові», і в «Борисі Годунові», залишалася поза межами таких творів. Аналізуючи історико-патріотичні п'єси часів Великої Вітчизняної війни, А. Панкратова писала: «Так усі видатні російські полководці від Олександра Невського до Брусилова— зображаються як народні трибуни, справжні патріоти й виразники найглибших і найтаємніших чаянь та почуттів народу»*.

* А. Панкратова, Историко-патриотическая пьеса, сб. «Театр», М., 1944, № 2, стор. 9.

Гріх ідеалізації царів і героїв був характерний для багатьох творів. У центрі історичної драми Сандро Шан-шіашвілі «Герої Крцанісі» (1943) стояв образ царя-патріота Іраклія II, під керівництвом якого було відбито навалу іранського шаха на Грузію в 1795 році. В кінці п'єси цар говорив:

Седло мне было троном; меч, как скипетр,
В години бед вздымал я, царь и воин,
Вся жизнь моя прошла в трудах и битвах...*

* А. Февральский, Театр им. Ш. Руставели, М., «Искусство», 1959, стор. 275.

Возвеличування царів, князів та полководців, характерне для мистецтва тих часів, було породжене культом особи і підтримувало цей культ. Асоціації між постаття ІМІ мудрих правителів, яким треба вірно служити, і возвеличуванням образом Сталіна були аж надто прозорі і не потребували розтлумачування. Звідси і прагнення підтягти образ Ярослава до образу генія, звідси й ретельне підмальовування.

Цей гріх ідеалізації виразно відчутний і в першому друкованому тексті п'єси Кочерги, хоч там Ярослав визнавав геній народу:

Завжди мене мій рятував народ,
Якому я по совісті служив.
мудрістю якого тільки жив.
Ніхто не мудрий власним лиш умом.
Один народ нехибним йде шляхом.

Підкреслених рядків в остаточному тексті нема, що свідчить про свідому підчистку поеми у певному напрямі.

Образ Ярослава Мудрого мислився Кочерзі як виразно трагедійний.

Визначаючи зерно свого задуму, він писав: «Щодо самого Ярослава, центрального образу драматичної поеми, то в змалюванні його треба було прагнути не тільки історичної та художньої правди, але й якогось філософського узагальнення, якогось свіжого розкриття цього надзвичайно суперечливого характеру. І справді, образ історичного Ярослава складається з таких несхожих рис, як честолобство, нерозбірливість в засобах його згдоволення і щира любов до культури й освіти, великодушність і лукавство; рицарська одвага і поряд з цим малодушна лякливність у вирішальну мить... щедрість і скупість, невдячність за зроблені йому послуги тощо. В цілому — це риси монументальної трагічної постаті, однаково величної і в своїх чеснотах, і в своїх пороках, характер надзвичайно активний і палкий»

* І. Кочерга, Твори в трьох томах, т. 3, Держлітвидав України, 1956, стор. 8-9.

У пошуках свіжості, оригінальності розкриття образу Кочерга наголосив на протиріччях між двома напрямками енергії Ярослава — бойовим та миротворним, між його прагненням мудрості й поразками в шуканнях, ^«береться мудрість не із заповітів, а із шукань і помилок гірких».

Деякі критики вважали це історично невірним. А. Го-зенпуд писав: «Що ж до роздвоєності свідомості Ярослава, то ця «фаустівська стихія» знаходиться в різкому протиріччі з історією і справжнім образом Ярослава...

Надміру «драматизоване» і, зрештою, штучне протиріччя «душі Давида» і «душі Саула», яке нібито мучить князя, здається нам зовсім не характерним для історичного образу Ярослава»*. Знову ж таки можна визнати слушність і цих зауважень критики, та необхідно пам'ятати, що «Ярослав Мудрий» — драматична поема романтичного плану, а не історична реалістична драма чи трагедія.

* А. Гозенпуд, «Ярослав Мудрий». — «Літературна газета», 1945, № 3, 19.IV.

Сконцентрувавши дію і для цього використавши своє право художника на зміщення в часі (неминучі для художнього твору), драматург поставив Ярослава в центрі напружених конфліктів. Досвід драматурга вказав на необхідність концентрації дії, і в той же час ця концентрація сприймається читачем не як запаморочлива вигадка митця, як це було навіть в «Майстрах часу», а як цілком можливе переплетіння обставин. Вигадка виявилась тут не просто бурхливою грою легкої фантазії, а своєрідним засобом проникнення в суть особливостей епохи.

У діяльності Ярослава чимало суперечностей. Все життя він, закоханий в книжки й мирну працю, повинен воювати, мечем утверджувати мир на землі. «Раніш закон, а потім благодать»,—неодноразово повторює він собі та іншим афоризм попа із Берестова, «гораздо мудра мужа». «Закон» — це порядок, підкорення князівському слову, усім тим основам суспільного життя, які він проголосив в своїй «Правді». І тільки після того, як будуть виконуватись закони, як буде стверджено непорушний мир, лише тоді на землі може ствердитись благодать:

...Мудрий лад
Не насадити кроткими руками,
Немов троянд і лілій тихий сад.
Як дикий ліс мотиками, роками
Державне поле треба корчувать,
Щоб виросла на ньому благодать.

А корчувати Ярославу доводиться багато й часто з величезними труднощами, відриваючи шкідливі пагони буквально з кров'ю. Навіть у своїй родині Ярослав воює, всечасно сподіваючись нових лукавств та злого умислу з боку дружини. Горда й властолюбна скандінавська принцеса, Інгигерда тримає руку варягів. Для неї Русь — все ще земля, на яку вона прийшла владарювати, на яку приїздять рицарі, мріючи про здобич та пригоди.

Для неї Ладога — це все ще Альдейгюборг, місто її шлюбного віна, а Новгород — Гольмгард, в якому править варяг Ульф. Обурений Ярослав з гнівом відповідає:

Гольмгарда я не відаю, жона! Є Новгород — і час би пам'ятати
Княгині руській славні імена!

Потрібні були роки й горе, щоб зігнути честолюбну Інтигерду, перетворивши її в монастирі в ласкаву Ірину, щоб навчити її цінувати «любов і мир родинного житла». Але для того, щоб уникнути нової навали варягів, нових

кровопролитних війн, Ярослав змушений відправити Інги-герду в монастир і дати згоду на одруження дочки Єлизавети з норвезьким королем Гаральдом. Найбільше він любив цю ніжну дитину з глибокою й мудрою душею. Саме Єлизавета шукає в книгах й оповіданнях мандрівників відповіді на питання: «Чи не знав якийсь мудрець такого заповіту, щоб утворився спокій на землі і люди мудро, як в раю, жили?..» Її поетичну душу й Гаральд завоював не тим, що підкорив півсвіту й став королем норвезьким, а тим, що привіз терновий вінець з могили Іоанна Дамаскина і сам в поетичних піснях, як скальд, розповів про своє кохання.

Цю улюблену дочку Ярослав повинен навіки втратити, відпустити її в Норвегію, бо боїться зміцнення варягів і нових чвар. Єлизавета помирає від ностальгії, згадуючи сонячний, світлий Київ. І з розпачем й гнівом Ярослав каже дружині, що зібралася його потішити розмовами про плату за щасливі дні:

Яка брехня! Я сам віддав цю плату.
Дочку любиму в дальню сторону,
Щоб одігнати привиди прокляті,
Які на Русь хотіла ти вернуть.
Мовчи вже краще! Не життя, а ти
Взяли у мене викуп цей безбожний
За те, що стяг Гаральда переможний
Тобі на втіху я не допустив.

Справді, складне плетиво життєвих протиріч змусило Ярослава відпустити дочку в Норвегію, відправити дружину в монастир... Так само примхливо й несподівано сплітаються протиріччя в другому конфлікті п'єси, пов'язаному з образом сина новгородського посадника Косня-тина — Микити. В минулому новгородські посадники підтримали Ярослава в лиху годину, коли той, зазнавши поразки в боротьбі з братами за київський стол, вирішив тікати за море. Новгородці порубали його човни, зібрали гроші, зброю, примусили боротися і допомогли здобути перемогу. За це Ярослав обіцяв шанувати волю Новгорода, але його правитель порушує князівське слово, і новгородці бунтують. Ярослав, в свою чергу, будь-що прагнучи врятувати Русь від міжусобиць, кидає Коснятина у в'язницю, і ось син посадника в одязі монаха з'являється в палаці Ярослава, щоб помститися за невдячність. Похмуро дивиться він на Ярослава, зло відповідає йому, обвинувачує князя в жорстокості й невдячності, в байдужому ставленні до людей.

...Перед тілом сим
Признай хоч раз, що ти лукав єсн,
Що кривдою і смертю завжди
Платив ти всім за службу і труди,
І всі тебе покинуть в час біди,
Як каменщик, якого засудив,
Як цей Гаральд, якого ти прогнав,
Як Ульф Рагнвальдич, воїн чужоземний,
Якого ти ожесточив даремно.
І я піду од тебе, Ярослав!
І будеш ти самотній в час лихий,
Як в лісі вовк або лукавий змії!

Проте в години випробувань Ярослав усе-таки не залишається самотнім. І сам Микита навіть тоді, коли дізнався, що за наказом Ярослава його батька, старого Коснятина, вбито,— навіть тоді не зважається помсти-тись. І справа не тільки в тому, що палка любов до ніжної Єлизавети стримує ніж месника і що таємною помстою Микита не хоче ганьбити честі Новгорода. Найголовніше те, що Новгород зростає разом з Києвом, що Русь зміцнюється під твердою рукою Ярослава. І в ім'я цього зміцнення єдності Русі Микита відмовляється од свого

наміру: «Тебе господь за мене поразить». Микита загинув у бою з печенігами, захищаючи Київ. «Мій чесний ворог і таємний друг», — скаже Ярослав, схилившись над ним. За допомогу князь обіцяє новгородцям навіки звільнити місто від данини і не зазіхати на їхні давні права.

Третій важливий конфлікт п'єси зв'язаний з образом муляра Журейка, що виступає в п'єсі як представник народу. Зіткнення Журейка з Ярославом несподіване й драматичне; варяг Турвальд хотів збезчестити наречену Журейка Милушу, брат її став на захист, і був убитий. Обурена юрба будівників храму приходить до княжого подвір'я, жадаючи кари й вигнання усіх варягів з Руської землі. Журейко вимагає справедливого суду, адже Милуша— його лада, і він повинен стати на захист її честі.

Ярослав, який збирався відрубати варягові голову, на прохання Інгігерди та Єлизавети заміняє смертну кару грошовим викупом — вирую. Звільнений варяг вирішує, що грошима він таки купив дівчину, але в ту хвилину, коли він хапає Милушу, Журейко вбиває його й тікає. Ярослав обурений— каменщик схопився за ніж в той час, коли він, князь, вершив свій суд. І князь обіцяє покарати Журейка, як тільки того буде знайдено.

Друга зустріч князя й каменщика так само драматична. Журейко, який приїхав потайки за Милушею, дізнається про змову Інгігерди й Ульфа проти Ярослава. Він хоче розповісти про це князеві, але його хапають варяги Ульфа, Милуша кличе на допомогу — і Ульф її вбиває. Князь прощає каменщика, він вдячний йому й пропонує залишитися в Києві. Та Журейко відмовляється: «Все мертве без Милуші». Він знову їде в Тьмутаракань, пообіцявши князеві допомогти в разі потреби.

В останній дії Журейко справді виступає рятівником. Коли орда печенігів тільки-но рушила до Києва, Журейко сам поспішив до Новгорода, показав там князівський перстень — дар Ярослава, зібрав полки й привів їх до Києва, забезпечивши розгром ворогів.

Ці три сюжетні лінії, в яких розкривається характер Ярослава, становлять основу твору, його кістяк. Будуючи твір за класичним зразком, в п'яти актах, драматург дає кожній дії свою поетичну назву. Так, перша дія має назву «Сокіл» — в ній йдеться про сокола для полювання, який привів Гаральда до Єлизавети. Ця сюжетна деталь щільно пов'язана із зав'язкою основної, «варязької» сюжетної лінії; до Києва приїздить Гаральд, він просить віддати за нього Єлизавету, Ярослав обіцяє це, коли той з бездомного пірата стане королем.

Друга дія «Закон і благодать» — у своїй назві безпосередньо концентрує соціально-політичну проблематику твору. В розмові із Микитою, у сутичці з Журейком і варягами князь неухильно веде свою лінію: «раніш закон, а потім благодать». Третя дія — «Квітневий сніг» — сповнена всіляких несподіванок: повернення Гаральда, поява Журейка, смерть Милуші. Образ квітневого несподіваного, незвичайного снігу здається тут вдалим. «Отак-то і звалився в квітні сніг на голову і нам... і Ярославу...» — каже батько Милуші Людомир. У четвертій дії — «Каменщик і князь» — Журейко виступає рятівником князя від варязької змови. Назва останнього акту—«Гуслі і меч» — підкреслює життєві протиріччя, які примушують Ярослава, відклавши набік улюблені книжки, братися за меч воїна. Образне, поетичне розв'язання кожної дії сприймається в драматичній поемі як природне, органічно пов'язане з її провідними конфліктами.

Цікаво задуманий образ Ярослава обіцяв дати п'єсу-трагедію, адже про це писав і сам Кочерга в передмові, віддаючи явну перевагу жанрові трагедії перед драматичною хронікою.

Проте Ярослав, схарактеризований автором як натура багатогранна, сильна і в пороках, і в чеснотах, палка, пристрасна і жорстока, справедлива і невдячна,— зображений у п'єсі дещо однолінійно, переважно як мудрий державний діяч. Читач, по суті, не бачить тих помилок, вад характеру Ярослава, які б були дійсно трагічними і для князя, і для Русі. До того ж, як слушно відзначала критика, образ Ярослава блідне через прагнення автора викласти всі свої сентенції його устами*.

* Див.: А. Михайлович, Из тьмы веков.—«Театр», 1947, № 10, стор. 5.

Самий зміст сентенцій Ярослава, до яких цілком прихильно ставиться драматург, часом викликає внутрішній протест. Насамперед це стосується твердого переконання Ярослава: «Як дикий ліс мотиками, роками державне поле треба корчувать, щоб виросла на ньому благодать». Звичайно, у думках князя є значна доля правди, та не вся. Державна влада не може триматися однією жорстокістю і безкомпромісною, безжальною суворістю. Заклик корчувати державне поле — меч двосічний, який може вбити і захисника, і нападника. Історія знала чимало любителів корчування, що винищували носіїв протилежних думок з ретельністю і ентузіазмом, гідним кращого застосування. Внаслідок цього корчування державного поля воно ставало рівним, як площа перед казармою в ранок параду,— ні порошинки, ні травинки. Щастя людства хіба в тому, що корчувателі смертні, як усі люди, і ніколи не спроможні були довести свою справу до абсолютного кінця.

Шекспір, якого Кочерга непогано знав, міг би щодо цього дати промовистий урок: він блискуче відтворював жорстокість боротьби за владу, але устами Порції у «Венеціанському купці» підніс милосерддя як необхідний додаток до закону, без якого і сам закон стає ворогом людини. Порція на суді нагадувала Шейлоку:

Земная власть тогда подобна божьей,
Когда с законом милость сочетается.
Жид, за тебя закон; но вспомни только,
Что если б был без милости закон,
Никто б из нас не спасся.

Драматург ніби заперечував милосердя, — спроба Єлизавети стати на його захист закінчувалася поразкою князівни і проголошенням вже цитованих слів Ярослава про «державне поле» і «мотику». Та знову слід нагадати, що драматична поема писалася в дні війни, і суворість тих років позначилась на ній. Кочерга в ім'я єдності та державної могутності Русі визнавав правоту Ярослава в усьому і виправдував його.

Прагнучи підкреслити незмінну підтримку Ярослава і киянами (Журейко), й Новгородом (Микита), й навіть Іриною,, драматург надто легко завершив ці конфлікти, знявши тим самим можливість їх трагедійного розв'язання. Є в середовищі художників такий вираз—замалювати (зарисувати), яким визначається надмірно ретельне виписування, вимальовування кожної деталі, при якому порушується якась невловима грань, що відмежовує добре написану картину від перемальованої, в якій все «на місці», але зникло те «трошки», що надавало їй життєвої природності й чарівності. В «Ярославі Мудрому» (в меншій мірі, ніж в інших п'єсах) також відчувається оцей надмір гиписування всіх, навіть дріггорядних ліній.

«Ярослав Мудрий» не піднявся до трагедії, але залишився талановитою драматичною поемою й може бути, якоюсь мірою, зразком цього жанру в радянській драматургії. В поемі все гармонійно злагоджено; і в парах характерів (гарячий, рішучий Журейко — і ніжна Милуша, ласкава Єлизавета — й мужній Гаральд), і в чергуванні веселого й драматичного. Чудові тут гумористичні образи Свічкогаса та купця Парфенія. Критика писала про романтичну умовність образів Микити та Гаральда, про те, що вони нагадують оперних коханців. Думається, що слід говорити про інше: весь твір має виразний романтичний характер, і якщо «Свіччине весілля» — романтична поема, то це ж можна сказати і про «Ярослава Мудрого».

По-справжньому гарний (хоч інколи аж надто зарит-мізований) вірш «Ярослава Мудрого» — класичний п'ятистопний ямб, достатньо виразний і в драматичних, і в ліричних діалогах.

Відтворити мозу руських людей XI віку в драматичній поемі, та ще й романтичній — завдання, звичайно, безнадійне. Не прагнучи до цього, Кочерга, зумів, проте, надати поемі історичного колориту: він широко ввів у сучасну українську літературну мову численні архаїзми, спільні для трьох братніх мов і зрозумілі сучасному читачеві. Літературні достоїнства поеми — незаперечні. М. Рильський говорив про неї: «Коли я думаю про «Ярослава Мудрого», я згадую найвищі зразки *поетичної* драматургії — Пушкіна, Шекспіра, Олексія Толстого, Шіллера, Лесі Українки...»*.

* Митці столиці України про постановку драматичної поеми І. Кочерги «Ярослав Мудрий». — «Радянське мистецтво», 1947, № 33, 13.VII1.

«Ярослав Мудрий» з'явився дуже своєчасно. Кінчалася Велика Вітчизняна війна, радянську землю було звільнено од ворогів, наближався День перемоги. І поему Кочерги, яка прекрасно включалася в настрої близького свята і сама закінчувалася патріотичним апофеозом, сприйняли прихильно і критика, і читачі. Драматург писав М. Архипову: «В Киеве пьеса встречена хорошо... Все киевские композиторы просят ее для оперы, но я отказался. Разумеется, я, главным образом, рассчитываю на печать, а не театр, т. к. пьеса в стихах»*. «Пьеса прочитана здесь и одобрена не только в обычных, но и многих высоких инстанциях, по совету которых я кое-где добавил несколько новых сцен, строк не более 100»**.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 23.1 1945 р., фонд 103, арх. 659.

** Лист Кочерги до М. Архипова від 14.11 1945 р., фонд 103, арх. 660.

У грудні 1946 року відбулася прем'єра «Ярослава Мудрого» у Харківському театрі імені Т. Шевченка. Постановник її М. Крушельницький та актори-виконавці трактували виставу як історичну хроніку, як монументально-патетичне видовище. Завуальовані й згладжені драматургом протиріччя згладжувались у виставі ще рішучіше. Щодо цього цікаві думки висловив О. Сердюк — виконавець ролі Микити. Якщо сам Кочерга, говорячи про батька Микити — Коснятина, посилався на неясність причин його вбивства з наказу Ярослава та на незручність, невідгідність протиставляти князеві людину республіканської орієнтації, яка може забрати на себе симпатії глядачів, то О. Сердюк міркував просто: «його батько—новгородський посадник Коснятин — підняв руку проти Ярослава і загинув, впадши жертвою свого зрадництва» Микита трактувався на сцені як носій саме родової помсти, що звужувало межі конфлікту, хоча виконання О. Сердюком ролі Микити належить до найкращих здобутків шевченківців.

* Бути гідним нашого часу. — «Радянське мистецтво», 1947, № 34, 20.VIII.

За свідченням І. Мар'яненка, в театрі, «визначаючи жанр твору, ішли не строго за авторським визначенням— драматична поема... а трактували як *історичну хроніку*, це давало можливість зробити виставу більш епічною»*. Сам М. Крушельницький вважав, що виставою «Ярослава Мудрого» «театр намагається продовжити свою основну творчу лінію роботи над монументальними полотнами, які зображають героїчну боротьбу нашої Вітчизни за свою державність і культуру»*.

* І. Мар'яненко, Сцена, актори, ролі. К-, «Мистецтво», 1964, стор. 254.

Задумана як гімн рідному народові, пройнята ідеєю служіння державі, вистава пішла шляхом монументального, патетичного видовища з певним елементом стилізації. Московська критика під час декади 1951 року, високо оцінюючи акторські роботи (І. Мар'яненко, Д. Антонович, О. Сердюк, Є. Бондаренко, П. Куманченко), закидала режисерові ухил у монументальну красивість, статуарність, холодну декламаційність. Найсуворіше висловився Б. Захава: «Мне кажется, что этот спектакль по своему иремени относится не к периоду Станиславского, а к периоду дощепкинскому. Представляется, что, вероятно, в каратыгинских мизансценах, в интерпретации трагедий Озерова можно было увидеть на сцене ту форму спектакля, которую мы созерцали»*.

* Стенограмма обсуждения гастрольных спектаклей театра им. Т. Шевченко (Харьков) 22 июня 1951 г., Москва. Див. також «Советское искусство», 1951, № 52, 30.VI.

Не можна не погодитись із окремими міркуваннями Б. Захави (декламаційність, зовнішня красивість, статуарність). Та слід визнати, що у з'ясуванні основної помилки режисера він сам припускався помилок. Він вважав, що завданням театру було зіграти виставу «в образах реалістичних і поетичних», тимчасом як її було задумано у відповідності із текстом в образах «романтичних і поетичних». Можна було сперечатися про якість цієї романтики, про засоби її сценічного втілення, та не можна було відкидати її тільки тому, що вона — не реалізм.

В цьому розумінні «Ярослава Мудрого» спіткала доля інших нечисленних спроб романтичної вистави — спектакль аксіоматично оцінювали як реалістичний (іншого просто не може бути), а потім критикували за відхилення від реалізму. Тим часом в радянському театрі можливе існування вистав (і навіть театрів) романтичних, важливо тільки, щоб вони іншими засобами досягали той пізнавально-виховний та естетичний ефект, до якого прагне усякий театр.

Вистава «Ярослав Мудрий» була значним явищем театрального життя тих років. Вона являла зразок послідовності у втіленні задуму, в реалізації його крізь кожную мизансцену. Оформлення Б. Косарева було витримане у м'яких, прив'ялих тонах і дещо стилізоване під фрески київської Софії. Художникові пощастило поєднати архітектурні форми давньої Русі й живописний мальований задник. Костюми В. Греченка, яскравіших кольорів, ніж оформлення, рельєфно виділялись в колориті.

Фронтальна будова мизансцен надавала усій виставі урочистого, розміреного ритму, який підкреслювався ще й ритмом вірша, такого ж розміреного, хоч і холоднуватого. Манера виконання виключала побутову дріб'язковість і метушливість у рухах: фіксувались широкий плавний жест, стримана статуарність поз, підкреслена симетрія г.рівноважених мизансцен. Спочатку на сцені стояв хор дівчат, що співом ніби коментував події. М. Крушельницький, мабуть, бажав поглибити епічні тенденції вистави хором за зразком античної трагедії. Та перебування хору на сцені не виправдувалось змістом вистави, і його прибрали за куліси, зменшивши кількість пісень.

Найбільш виразним і переконливим у манері, типовій для вистави, був І. Мар'яненко — Ярослав. Працюючи над образом, він відчував небезпеку зайвої патетики. Ось чому актор вважав, що, «розкриваючи образ, треба йти не від зовнішньої дії, а, як учив Станіславський, від глибокого внутрішнього переживання. Кожна фраза мала бути вагомою, кожна пауза — насиченою, значимою». У виконанні І. Мар'яненка навіть найпатетичніші і досить довгі монологи Ярослава звучали як психологічно виправдані, офарблені зміною, рухом почуттів. В Ярославі актор підкреслював духовне здоров'я і мужню силу, врівноваженість активної натури. Його герой ставав епічним, майже легендарним. Другий виконавець Ярослава — Д. Антонович — глибше розкривав людські слабості Ярослава, трагедійні ноти звучали у нього виразніше. Порівнюючи двох виконавців, критик писав: «Певна річ, свої роздуми й сумніви були і в Ярослава — І. Мар'яненка, але вони були дещо іншими якісно. Той Ярослав, наділений до краю мужністю міцного чоловіка-воїна, розв'язував, розрубував свої сумніви мов мечем, і від цього, мабуть, діставав задоволення, ніби йому ставало легше.

* І. М а р' я н е н к о, Сцена, актори, ролі. К., «Мистецтво», 1964, стор. 254.

Цей Ярослав (Д. Антонович. — Н. К.) — нервовіший, більш змучений всім тим, що раніше накладало відбиток на його психологію; він кладе край сумнівам, тому що іншого шляху немає, він змушений діяти рішуче, але це не приносить йому справжнього внутрішнього задоволення, не полегшує, бо він знає, гірко знає з досвіду минулого: нема кінця ускладненням, триває боротьба в ім'я закону...»*. В традиціях романтичної драми було написано драматургом і зіграно О. Сердюком образ Микити — один із кращих у виставі. Загальне захоплення викликав Є. Бондаренко — Свічкогас, в несподіваній якості ніжної, мрійливої князівни Єлизавети розкрилася П. Куманчен-ко, вона чимось нагадувала принцесу Мрію Е. Ростана.

* В. В л а д к о, Другий Ярослав (Д. Антонович). — «Радянське мистецтво», 1950, № 29, 19.VII.

З усіма своїми достоїнствами і вадами робота шевченківців «Ярослав Мудрий» була чи не кращою з усіх вистав п'єс Кочерги. Драматургові дуже хотілося бачити «Ярослава Мудрого» і на сцені театру імені І. Франка в Києві, тим більше, що сам театр прийняв ще 1944 року цю п'єсу з радістю. Та після «Майстрів часу» театр Франка так і не показав глядачам за життя Кочерги жодної його п'єси, як він не скаржився і як не обурювався.

Загалом міркування Кочерги про те, що розраховувати на значний театральний успіх не доводиться, бо п'єса у віршах, були справедливі. «Ярослав Мудрий» на протязі років йшов у Харкові, його з успіхом поставили російською мовою в Липецьку, та явищем широко розповсюдженим у театрі він не став.

Не довелося «Ярославові Мудрому» народитися заново і в кіно, хоча Кочерга до цього дуже багато зусиль. На вимогу Київської кіностудії він кілька разів переробляв поданий сценарій. В архіві Кочерги збереглися матеріали цієї переробки та доробки, кадри майбутнього сценарію було розписано на маленькі картини, перенумеровано їх і, мабуть, неодноразово тасовано, щоб досягти внутрішньої єдності дії. Знайти спільну мову із сценарним відділом студії драматургові, проте, не пощастило, міра ідеалізації Ярослава здавалася малою, й од письменника вимагали збільшення рожевих барв. Сценарний відділ у 1948 році наполягав «на переработке существующих и введении новых сцен и эпизодов, которые должны показать Ярослава Мудрого как государственного деятеля, передового человека своего времени, законодателя, полководца, объединителя русских земель, градостроителя и защитника народа от засилья чужеземцев-варягов»*. Кочерзі пропонувалося також «подготовить наряду со стихотворными диалогами художественно эквивалентную выразительную

прозу». Завдання це було, звичайно, цілком нездійсненим, і кінофільм «Ярослав Мудрий» так і не народився.

* Фонд 103, арх. 120.

Цікаво, що редактори видавництва «Искусство» в Москві, де «Ярослав Мудрий» друкувався російською мовою, приблизно в цей же час ставили перед Кочергою завдання цілком протилежне. На їх погляд, п'єса потребувала серйозних виправлень «по линии некоторого сокращения излишней идеализации образа Ярослава и членов княжеского рода» *. От і спробуй в такій ситуації порозумітися з одними і другими!

* Фонд 103, арх. 390.

РОЗДІЛ VI

ОСТАННІ РОКИ ЖИТТЯ. „ПРОРОК”

У похмурій інтермедії до «Песни в бокале», що так несподівано контрастувала з барвистим, казковим світом самої драми, Кочерга протиставив впертість людської душі і страшну могутність часу. Лицар наполегливо шукав свою казку і ясного, сонячного ранку, і тоді, коли розквіт життєвих сил вабив до насолод зрілості, і тоді, як день його почав сутеніти. Годинник бив дев'ять разів, лицар сідав біля колони й сумно дивився поперед себе: «Все прошле.. Часы бегут неустанно... Где ты, моя юность? Где светлая радость утра? Искристая чаша желаний?» Час нагадував: «Посмотри, серебро в твоей бороде... Да, все ушло. Где твоя любовь, которая была на твоей дороге? Тебе стоило протянуть руку, а ты... С песнями обогнал тебя и праздник жатвы, и праздник винограда... И вот стоишь ты на пыльной дороге с разинутым ртом, глотая золотую пыль... Как печален этот закат, эта свежесть могилы...»

Та лицар не вважав себе переможеним. Казка-мрія, як і раніше, була попереду: «А! Если я не уклонился с моего пуги ни для сладкого отдыха, ни для шумной утехи, то разве не прекрасна далекая звезда, к которой я иду? Пусть она недостижима, но иначе она не была бы звездой. У меня еще есть моя Сказка».

У 1910 році, коли писалися ці рядки, Кочерга не міг навіть уявити собі, які віхоли пронесе час над країною і над його головою, яким суворим може бути ранок нового життя і яким безжально палючим — полудень.

Рух часу, його грізне «memento mori» фіксувалися Кочергою з підкресленою наочністю. З кінця 30-х років нечисленні його фотографії замкнені у вузькі рамки постійної композиції: драматург сидить у кабінеті біля столу, за ним етажерка з книжками, на етажерці — годинник. На знімку 1949 року на столі з'являється ще й другий годинник — пісочний. Кочерга не тільки своїх героїв примушував увесь час позирати на годинника, він, може, частіше, ніж треба, поглядав на нього сам, майже фізично відчуючи плин часу.

Та впертість людини, фанатично відданої своїм мріям, жила в ньому. Через десятки років, на схилі віку, оточений тінями надвечір'я, він міг би сказати і справді говорив своєю творчістю: «У мене ще є моя Казка».

Цією казкою для Кочерги був радісний світ мистецтва, в якому він жив не менш реально, ніж у звичному побуті. Він захоплено будував у своїх п'єсах конструкції, трохи кращі, ніж навколо, і закликав життя наслідувати їх. Поег і письменник «малого світу», побуту звичайних людей, драматург у своїх судженнях про життя і мистецтво останніх років відбивав суттєву суперечливість естетичного осмислення становища так званої «середньої» людини.

У роздумах над темами п'єс у перші повоєнні роки Кочерга записує: «Идея пьесы. Коммунизм есть гуманизм. Общество, идущее к коммунизму, должно освободить благородные человеческие чувства и добродетель от тех примесей, которые накопились в нас в результате многовекового культивирования их буржуазией. Иногда эти примеси заставляют нас неосновательно отбрасывать всю добродетель или чувство, думая, что это порок, принимая лигатуру за все ее содержание. Так, нельзя отвергать целиком и некоторые блага, ошибочно заклеянные названием мещанских: уют, порядок, вежливость, домовитость, строгость к детям и требование послушания, чувство долга в браке, бережливость...»

Ряд «добродетелей» якобы коммунистических, на самом деле мещанских: ригоризм, пуризм, боязнь, как бы чего не вышло, ханжество.

Герой, мечтающий о мещанском счастье или о чем-то похожем. Другой — доказывающий ему, что ничего порочного в этом нет — потому, во-первых, основа такого счастья общечеловеческая, а во-вторых, потому, что порочным мещанство было до революции, когда оно было убежищем от борьбы и искания правды. Теперь же... стремление к уюту и развитию семейных добродетелей находят вполне естественным»*

* Фонд 103, арх. 185

У цих міркуваннях драматурга своєрідно сплелися вірні і хибні думки, його власні уподобання і важливі тенденції епохи.

Для Кочерги хатній затишок постійно залишався дорогим і священним. Було тут чимало від роками устале ного міщанського, обивательського побуту, що десятиліттями оточував Кочергу. Йому часто цілком вистачало життєвого простору, освітленого лампою на столі, — тільки щоб була тиша і ніхто не заважав. Дбайлива хазяйновитість, ощадність, суворість до дітей та вимоги слухняності і т. ін.,—у подібних засадах родинного щастя, що проповідувались ще «Домостроем», міцно жив дух егоїстичної замкненої цупкості, властивий обивателю.

Та вилаяти обивателя й викрити його суспільну реакційність — це ще півсправи.

Обиватель — людина, і, як така, відбиває в своїх уявленнях якісь справді людські, незмінні і в цьому розумінні вічні потреби та інстинкти. Наприклад, інстинкт власного житла — печери, кімнати, будинку, квартири, потреби теплого затишку, в якому можна загоїти духовні і фізичні рани, здобуті в суворій боротьбі за існування; необхідність розраховувати на милосердя і підтримку молодих, коли доводиться вже тільки чекати смерті.

Усе це, звичайно, загальнолюдські риси, без елементарного задоволення їх неможливе ні щастя окремої особи, ні тривка міцність суспільства. Визначити межу, за якою ці загальнолюдські потреби вироджуються й стають обивательськими, мізерними пристрастями,— ось що завжди найскладніше.

Велика Жовтнева революція перетрусила обивательські закапелки царської Росії. Здавалося, не знайти куточка, з якого б залізною мітлою не вимітали міщанські кубла. Саме слово «міщанин», яке до революції визначало певний суспільний прошарок, сприймалося тепер як лайка, адресована обивателям, байдуже якого соціального походження. Деталі побуту й моральні поняття, зв'язані із міщанським існуванням, рішуче заперечувались. Людина перших пореволюційних років на якийсь час ніби очистилась од влади традицій, речей і звичок, в її аскетичному побуті була своєрідна привабливість і людяне благородство.

«Всеросійський обиватель» виявився, проте, живучим,— як, зрештою, і кожен обиватель. «Мурло міщанина» усе виразніше проглядало крізь твань повсюдності. Міщанин активно сунув в усі радянські установи. Він приймав Радянську владу, він сприймав форми її мислення і навіть форми її побуту. Молода радянська література, спостерігаючи маневри обивательського хамелеонства і мімікрії, воювала з ними дуже енергійно, варто назвати тільки сатиричні комедії М. Куліша «Отак загинув Гуска» і «Хулій Хурина», В. Маяковського «Клоп» та «Баня», щоб уявити собі напруження й гостроту цієї боротьби. В середині 30-х років ця боротьба ніби ослабла, а потім — майже зникла зовсім. Слово «обиватель» почало вживатися з певним політичним наголосом як

визначення політично непевної, підозрілої людини. А де ж дівся справжній обиватель? Він розчинився в масі.

Кочерга помилково вважав, що міщанство було небезпечним тільки до революції, коли воно ховалося од боротьби та пошуків правди. Насправді міщанин ворожий прогресові завжди. Помиляючись в одному, Кочерга був правий в іншому: багато уявлень і звичаїв, що раніше гостро, категорично засуджувались як міщанські, в радянському суспільстві 40-х років знаходять собі розвиток і підтримку. В цьому було і якесь нормальне відновлення несправедливо відкинутих загальнолюдських достоїнств і чеснот, схарактеризованих раніше міщанськими,— ввічливість, відчуття і дотримання порядку та ін. Були в цьому й певні рецидиви міщанської ідеології (окреме навчання хлопців та дівчат, нововведення в галузі шлюбу та ін.), які впливали на значну частину суспільства.

На фоні цих суперечливих процесів Кочерга думає про нові п'єси і записує для себе — як орієнтири — тези «Проти чого боротися і за що»:

«за точність в деле, времени, верности слову,
за вежливость,
за доброжелательность к собеседнику,
за готовность помочь.

Против грубости, хамства (в обращении с чужими и своими, в лавке, учреждении),

против нарушения слова, неточности в назначении свидания, встречи, прихода,

против равнодушного отношения к...»*

* Фонд 103, арх. 41

Цей перелік чеснот і пороків було складено, звичайно, і приблизно, і нашвидкуруч. І все-так важливо зазначити, що в ньому нема нічого власне міщанського, навіть такого близького до міщанського, як затишок і т. п. По суті, драматург закликав боротися за культуру поведінки, за 3 точки зору основ гуманізму Кочерга захищає необхідність родинної теми, теми любові в драматургії. На II з'їзді письменників України він протестує проти того, що з драматургії «останнім часом зовсім витіснена була й така важлива тема, як тема любові, тема сім'ї»*. Кочерга, мабуть, просто не міг собі уявити п'єсу без теми кохання, без любовної лінії, бо в тому «малому» світі, з якого йшов драматург, без неї не можна обійтися, без неї «не розкривається» і сама людина. Захист родинної теми ґрунтувався на повазі до людини, до її складного і водночас звичайного життя та побуту. Звідси зрозуміла увага Кочерги саме до відтворення химерних несподіванок хатнього побуту, що відбилась, приміром, у водевілі «Китайський флакон».

* I. Кочерга, 3 промови на II з'їзді СРПУ. — «Літературна газета», 1948, № 54, 1&XII.

Від «Китайського флакона» тягнуться нитки і до групи одноактних п'єс, написаних драматургом у 1946 році. Сам Кочерга про них писав: «Переглядаючи свої записні книжки, я помітив, що там набралось принаймні два десятки тем, завдань чи сюжетних мотивів, які чекали розробки. Покласти одну з цих тем в основу великої п'єси було важко — кожній чогось бракувало: або думка не була досить глибокою для повнометражної п'єси, або сюжетні можливості здавалися не досить вдячними... І ось ці свої сюжетні «запаси» я вирішив використати для одноактних п'єс. Робота пішла досить швидко — за 3—4 місяці в мене були вже готові три одноактних п'єси і стільки ж докладних конспектів інших одноактівок»*. Цікаво, Що спочатку Кочерга мав намір обробити дрібні теми у вигляді новел і видати їх книжкою, як про це він повідомляв читачів 1945 року. Та, мабуть, письменник і не приступав до реалізації цього задуму. Два довоєнні оповідання Кочерги («Правнуки» та «Здравствуй, Владивосток») дають усі підстави твердити, що проза була поза межами його обдаровання. Цілком

імовірно, що Кочерга сам це зрозумів і звернувся до випробуваних художніх форм, в яких почував себе вільно, як в добре ушитому платті

* І. Кочерга, Велике мистецтво малих форм. — «Літературна газета», 1946, № 33, 15.VIII.

До числа написаних тоді п'єс слід віднести: «Досить простягнути руку» («Спіле яблучко»), комедію «Скреб ниця», драму «Хай буде світло!», гротеск «Хай живе шум!» та музкомедію «Три пари туфель». У згадуваній статті «Велике мистецтво малих форм» Кочерга писав з приводу малих форм драматургії, що «жанр «серйозної» одноактної п'єси не мав у світовій, а разом з тим і в російській театральній практиці повного права громадянства і пробивав дорогу на сцену тільки в тому випадку, коли пристосовувався під «законні» театральні форми, здебільшого — водевіля». Але й творча продукція Кочерги з цього погляду також майже не становить винятку: його одноактівки — переважно водевілі або комедії, близькі до цього жанру.

У зображенні побуту людини водевіль — незамінна річ. В. Белінський писав про нього: «Я слишком далек от того, чтобы думать и верить, что «водевиль есть вещь, а прочее все гиль», но вместе с тем не думаю, чтобы водевиль был сущий вздор, дело от безделия, незаконное чад поэзии. О нет! И он может быть художественным произведением, когда верно изображает *характер домашней жизни* того или иного народа со всеми его мелочами и странностями»*.

* В. Белинский о драме и театре, М.—Л., «Искусство», 1948, стор. 148.

В одноактівках Кочерги відбито деталі хатнього побуту важких повоєнних років. Найбільше тоді дошкуляла житлова криза—наслідок руйнувань і спустошень, причина і трагедій, і драм, і комедій. Кочерга вибирає її комедійні варіанти. Так народжуються цікавий гротеск «Хай живе шум!» і комедія «Досить простягнути руку».

Герой гротеска поет Євген Тихий страждає од галасу, що стоїть цілий день у великій комунальній квартирі. Один сусіда грає на скрипці, другий приходить додому п'яний і починає сваритися, у жінки за стінкою цілий день плаче немовля, а в іншій кімнаті роблять ремонт й нещадно стукають з самісінького ранку. Роздратований жіночий голос кричить в коридорі: «Та чи буде ж цьому край! Другий тиждень покою нема — стукають, стружать, немов надворі. Щойно дитина заснула...» Чоловічий йому відповідає: «А що ж нам, без вікон сидіти? Добре, що у Вас ціла квартира, то не заважайте людям будувати!» Підпилий сусіда-шофер на скарги скрипаля кричить: «Гуркіт йому не подобається! А ти на фронті був? Ти б раніш там послухав, який буває гуркіт на війні!»

Трудність і грубість повоєнного побуту створюють в п'єсі галасливий комедійний фон. Хворий поет змушений сидіти вдома і просто не може зосередитись на якійсь думці. В сонному маренні до нього приходить доктор Протишумський з маленьким приладом, який виключає будь-які шуми,— людина їх не чує. Здавалося б, поет має бути задоволеним — нарешті навколо нього повна тиша. Та саме тому, що вона повна,— вона мертва і страшна. З радістю вириваючись з обіймів неприродної тиші у клекіт життя, Тихий благословляє шум — без нього нема ні праці, ні любові.

Нехай живе веселий шум На звільненій землі! —

проголошують усі герої п'єси, ушавлюючи життя.

На комедійній плутанині, зв'язаній із квартирними труднощами, засновано і комедію «Досить простягнути руку». Герой її — демобілізований лікар Мелешко — повертався з фронту і приїздив до молодої дружини Тані, з якою до війни

устиг прожити усього кілька місяців. Тим часом його метка дружина, зловживаючи тим, що чоловік до війни співав в театрі, здобула для них квартиру в будинку оперних працівників. Бажання Мелешка цілком віддати себе медицині несе для них катастрофу—вони змушені будуть звільнити квартиру, на яку, до речі, чекає багато претендентів. Драматична ситуація розв'язується по-водевільному щасливо: оперний лікар Аспірінов якраз переїздить до Ленінграда, Мелешко займе його посаду і залишиться вже по праву в оперному будинку. П'єса закінчується куплетами, що їх співають герої, піднявши келехи з вином:

Хай будуть повні наші чари, Вино шумує в кришталі, Хай
згинуть темні всі примари, Вагання, сумніви, жалі!

П'єсу «Досить простягнути руку» Кочерга намагався надрукувати й побачити на сцені. Проте спроби ці виявились марними. П'єсі було закинуто зображення випадкових явищ як типових. Кочерзі пропонували: «Убрать разговоры о трудностях с квартирами и трудовым устройством демобилизованных. Убрать все разговоры об «яблочке на ветке», они звучат несколько иронически и могут создать неверное представление о нашей действительности»*. Крім того, драматургові радили зняти Дво-плановість характеристики образів (Таня і чоловік її — в реалістичному плані, а усі інші — в гротескній формі), бо «в конечном счете, ведь и все остальные персонажи — советские люди, неплохо относящиеся к Тане».

* Фонд 103, арх. 373.

У музкомедії «Три пари туфель» використано сюжетний мотив, оброблений. Кочергою ще в роки війни у віршах для дітей «Три пары туфелек» і потім введений у «Китайський флакон». У новій комедії він поданий в умовно м'якому водевільному трактуванні. Троє жінок, яким, за старою східною традицією, йдучи на фронт, Ор-ленко подарував по парі туфель, приходять до нього додому, запевняючи його, що вони люблять і чекають його. Але одна зносила даровані туфлі на танцях, друга — жодного разу не одягала, милуючись ними з дивана, третя пропала їх, коли гасила бомби. Мораль, як кажуть, зрозуміла,— саме цій простій милій дівчині Насті віддано любов героя.

А ось інша п'єска — «Хай буде світло!», жанр якої визначений як «драма на І дію». Дівчина Ірина, рятуючи танкістів з палаючого танка, сама обпалилася і, як повідомили в госпіталі людині, яку вона любила,—стала потворною. Анатолій Кумельський, що колись присягався в любові до Ірини, приїздить в гості до її приятельки — Жури й освідчується тій в коханні. Він не знає, що Ірина — в сусідній кімнаті й прекрасно чує його покvapливі любовні визнання. Та ось на хвилину погасло світло, і на стільці замість Жури — Ірина. Вона сподівається, що в душі Анатолія лишилася хоч крапля любові до неї, вона пристрасно тягнеться до нього, вірячи,—як тільки він її поцілує, вона знову стане прекрасною: «Ти поцілуєш мене, спалахне світло, і я знову стану гарною, як раніш... Ти, ти повернеш мені життя, і щастя, і красу своєю любов'ю».

Та Кумельський блискавично тікає. А в цей час в кімнату Жури приходять з проханням позичити свічку незнайомий чоловік, який, виявляється, безнадійно закоханий в Ірину й розшукує її по всьому Радянському Союзові. Він говорить Ірині про свою любов. Вона спочатку грубо його відштовхує, адже всі чоловіки люблять не глибше шкіри, жоден з них не спроможний кохати спотворену жінку. Та незнайомий чоловік запевняє в протилежному, й Ірина кидається йому на шию. До того ж, коли спалахнуло світло, виявилось, що Ірина зовсім не спотворена, на її обличчі тільки невеликі рубці, які не заважають йому бути навіть красивим.

«Скребниця», що зберігається в архіві Кочерги, належить до одноактних комедій з напівказковою основою і подібна до гротеска «Хай живе шум!».

Зустріч давніх фронтових знайомих на веранді кафе—композитора Юрченка та гіпнотизера Шипшини— стає зав'язкою. Юрченко обурюється хамством якогось чинуші Щетинюка, що розжирів на чужих пайках і навіть не відповів йому на привітання. Шипшина охоче береться допомогти Юрченкові покарати зарозумілого хама з однією, однак, умовою: Юрченко за це передасть сьогодні ж подарунок Шипшини одній дамі. Композитор радо згоджується, Щетинюк покараний майстерністю гіпнотизера. Та коли Юрченко з радістю прощається з Шипшиною, той нагадує про їх умову — треба терміново віднести пакунок. Юрченко, що поспішав за красунею актрисою, відмовляється,— і тоді гіпнотизер залишає пакунок йому. В ньому — скребниця, якою треба драїти не тільки Щетинюка, а й самого Юрченка, бо він не дотримав слова. Так Кочерга виконував свою програму — боротись за культуру поведінки, проти невихованості і хамства.

Кочерга писав одноактівки із відчуттям відповідальності перед самодіяльним театром, для якого вони призначалися,— він вважав, що «на кожній сцені, великій чи малій, театр повинен залишатись літературним і мистецьким явищем» *

* І. Кочерга, Допоможемо гурткам художньої самодіяльності. — «Київська правда», 1946, № 144, 19.VII.

Одноактівки Кочерги різні за своїми достоїнствами і вадами. Є серед них дотепні і майже природні («Три пари туфель», «Хай живе шум!»), є штучні («Хай буде світло!», «Скребниця»). Зрештою, вони не становлять значного інтересу, та, безсумнівно, важливі для відповіді на питання: як бачить, як показує людину Кочерга.

За життя Кочерги одноактівки 1946 року не друкувалися, і, отже, драматург не мав можливості перевірити себе на читачах. У 1946 році, проте, було надруковано передвоєнну комедію Кочерги «Весільна скринька», на рукопису якого стоїть дата: «5. V 41 р.» Символічно-казкова комедія розкривалась як розповідь про сон, який приснився молодій Павловій дружині Галі в річницю весілля. Чоловік приніс їй у подарунок скриньку із набором найрізноманітніших речей: од маленьких дитячих сорочок до срібного келеха. Як у казці, і тут діє своя умова: речі із скриньки слід приймати раз і назавжди, повертати назад або міняти не можна. У цих подарунках, які переплуталися в скриньці, перед Галею розкривається прийдешнє: кофточка для майбутньої дитини, фотографія якоїсь Люсі, що любить Павла в 1949 році, срібний келех, який чоловік подарує Галі на день 20-річчя їх шлюбу, куля, що чекає Павла, і фото білого будинку на березі моря, в якому подружжя відпочиватиме. На запитання Галі: «Коли ж буде цей білий будинок біля моря?»— Павло відповідає: «Ну, цього я не можу тобі сказати. Адже ти перемішала всі речі — і яка раніш, яка пізніш — невідомо. Але напевне це буде при комунізмі. Тоді у всіх будуть такі будиночки і всі будуть молоді». Павло вважав, що для цього треба тільки трохи зачекати, ну кілька років, 25, наприклад.

Прихід чоловіка, що приніс Галі в подарунок браслет і радіоприймач, повертав жінку з казкової країни сну до реальності. Та за цей час вона ніби змужніла і, тверезо дивлячись в майбутнє, сприймала в ньому все: і труднощі подружнього життя, і радощі материнства, і кров, пролиту Павлом на захист Батьківщини.

«Весільна скринька» під назвою «Счастливая шкатулка» поїхала на конкурс до Москви. Рецензент радив авторові подати переконливіше символіку подарунків і на закінчення писав: «Короче — мы хотели бы просить Вас продумать «систему» подарков, заключенных в Вашей «Счастливой шкатулке», и хотели бы, чтобы изображение того большого счастья, которое ожидает Вашу молодую чету, не сводилось бы только к предвкушению уюта, обеспеченного

через 25 лет— при коммунизме. Думается,— эра коммунизма должна найти свое выражение не только в «беленьком домике»*.

* Фонд 103, арх. 301

Реакція української критики була ще різкішою; тут вже просто закреслювався увесь твір як ідейно порочний: «П'єса настільки відірвана від життя, надумана, що ми не знаємо абсолютно нічого про дійових осіб — хто вони, які в них професії, навіть про час, коли відбувається дія, нам майже нічого невідомо... Галя — вередлива міщанка, Павло — безвольна людина, яка в усьому потурає примхам своєї дружини. У обох обмежений світогляд, їхній ідеал — міщанський затишок, безтурботне життя. Головний стрижень п'єси — фальшива, штучна витівка Павла... В цій комедії спотвореними виглядають і радянська дійсність, і моральне обличчя нашої молоді»*.

* З. Біленко, О. Бродський, Невдалий початок. — «Літературна газета», 1946, № 40, 4.Х.

Можна не сумніватися, що подібна зустріч чекала б і інші одноактівки в разі їх виходу в світ.

З численних одноактівок Кочерги тільки «Три пари туфель» було зіграно 1946 року на сцені Київського театру мініатюр. І хоча замість легкого поетичного водевіля глядачі побачили важкувату побутову комедію, вистава «Три пари туфель» засвідчила принципову життєвість одноактівок Кочерги. Сам Кочерга, до речі, не покладав на них надій, вважаючи, що «реализация» этого жанра мало рентабельна, в особенности при своеобразии моей манеры»*. Та справа взагалі в іншому. І це інше полягає в тому, що Кочерга часто показував людину, або ізолюючи її в побуті цілком, або встановлюючи зв'язки побуту із ширшим світом тільки інформативно, ілюзорно. Це призводило до того, що герої його, звичайні, рядові громадяни, виявлялись часом душевно маленькими людьми. Міщанське ество їх розкривалося не тільки під обстрілом, зрештою, цілком несправедливих рецензентів, як це було з «Весільною скринькою», а в нормальному читанні і сприйманні. В цьому і полягали справжні труднощі для Кочерги, в цьому закладено і труднощі для його читача та дослідника.

* Лист Кочерги до М. Архипова від 5.IV 1946 р., фонд 103, арх. 663,

Захист — з точки зору ідей гуманізму — маленької людини, людини-неборця, якій не дано природою ні особливих талантів, ні сил,— цей захист потрібний. Розгляд людини в побуті — обов'язковий для літератури. Та зображення людини в кумедних чи драматичних обставинах побуту не знімає необхідності оцінити цей побут — і людину в ньому, — особливо тоді, коли вона показана тільки в сфері хатнього життя. Кочерга залишався нейтральним у своїх оцінках, в кращому разі, він запрошував доброзичливо посміятися над рисами міщанської обивательської моралі своїх героїв, в гіршому — ставився до них нормально, як до звичайних людських рис. І тоді звичайна людина ставала тотожною обивателю, а обиватель дорівнював творчій людині, яка має право говорити про високі матерії. Найскладніше, що і в цьому була велика доля істини, бо усталеність побуту обплутує людину тисячами дрібних і часом низьких умовностей, які навіть творчо активну натуру спроможні засмоктати в багно обивательщини, не кажучи вже про так звану середню людину. З радістю сприймаючи відродження колись затаврованих міщанськими родинних чеснот, Кочерга бачив в них тільки нормальне людське і не помічав міщанського, духовно нікчемного, вузько обмеженого.

З цієї точки зору цікаві міркування критики з приводу його збірки «Три комедії» (1946), де вперше було надруковано «Екзамен з анатомії» та «Китайський флакон». Можливо, для Кочерги було б краще, коли б вихід «Трьох

комедій» пройшов цілком непримітно, бо атмосфера літературного життя на Україні 1946—1947 років була досить напруженою. Та книгу усе-таки помітили і відрецензували на сторінках журналу «Вітчизна». Рецензент сприймав «Китайський флакон» і «Екзамен з анатомії» як післявоєнні п'єси, з яких «Китайський флакон» написаний раніше, а «Екзамен з анатомії» — пізніше. Підставою для цього був осучаснений текст «Екзамену з анатомії», в якому вказано, що дія відбувається після війни.

З приводу «Китайського флакона» рецензент писав: «При всій цікавості сюжету і майстерності його побудови, при привабливості деяких позитивних образів (Тоня, майор Дальниченко, Очерет) і вдалому зображенні негативних персонажів (Тарталюк, Кривцова до переродження), при всьому бажанні автора показати торжество добрих і благородних начал у людині п'єса викликає сумнів щодо віри драматурга в красу душі радянських людей». На думку критика, переродження героїв Кочерги — і'гадка або чудо, поверхово вмотивовані містичними властивостями китайського флакона.

«Екзамен з анатомії» здобув ще різкішу характеристику: «Проголошуючи вустами Шелеста внутрішню красу людей, драматург показав більшість з них блідими, невиразними, духовно вбогими і нецікавими. Раптовість і невмотивованість їх перебудови не тільки наївна, але і порочна, бо відкидає і заперечує виховну силу більшо вицької партії, Радянської держави, соціалістичного суспільства». Категорично було відкинуто і сам образ поета Шелеста, і його ідеї: «Вважаючи поезію єдиним засобом робити людей людьми, скидати з рахівниці вплив праці, суспільства, колективу, як це зроблено в п'єсі Ів. Кочерги,— це ідеалізм»*.

* І. Радовська, Сучасна тема в творчості Ів. Кочерги. — «Вітчизна», 1947, № 4, стор. 187, 189, 190.

Розмови про «ідейну порочність» були способом мислення багатьох критиків того часу стосовно творів, які не вкладалися в ясно зрозуміле «так», у беззастережно сприйнятий знак плюс. Даниною часові була і бездоказова різкість обвинувачень в ідеалізмі. Досить згадати такий хрестоматійний приклад, як нарис Г. Успенського «Выпрямила», в якому чудо мистецтва, Венера Мілоська, духовно відроджує затурканого російського інтелігента Тяпушкіна, щоб зрозуміти складну багатогранність питання про стосунки мистецтва і життя, можливість різноманітних варіантів у цьому.

Цілком серйозно, проте, звучить головне обвинувачення критика: Кочерга не вірить у красу душі радянських людей, в їхні особливі позитивні якості, не довіряє реальним силам життя і тому шукає чуда, хапається за зброю фантастики або хоча б краси; «...сучасну дійсність Ів. Кочерга знає замало і поверхово. Він недостатньо знає наших людей і підходить до них з застарілими еталонами».

Міркування критика, коли їх розглядати саме як роздуми над творами драматурга, мали в собі чимало слушного. Кочергу ніколи не цікавило вивчення або дослідження життя, бо він сам створював його силою своєї уяви і не квапився звиряти вигадку з дійсністю. «Wahrheit und Dichtung»* існували в його уявленні, мабуть, у вигляді двох суверенних держав, які можуть підтримувати дружні стосунки і мати постійне дипломатичне представництво, та живуть за своїми законами. Кочерга був духовним громадянином держави Вигадки, Фантазії, і це його задовольняло.

* Дійсність і поезія (нім.).

Історична обмеженість цієї позиції наочно виявлялась тоді, коли Кочерга намагався з'єднати вигадку і дійсність у судженнях про сучасність. Тоді ставала

ясною приблизністю уявлень Кочерги про країну Дійсність і тих, що живуть в ній. Люди, про яких він писав, справді жили в ній, він їх бачив поруч і напроти, вони не видавалися йому новою породою, вирощеною в соціальному інкубаторі,— це були звичайні люди, кращі або гірші, добрі і злі, чесні і підлі.

Тих же людей соціалістичного суспільства, душі яких справді оновлені і загартовані полум'ям великих ідей, які були і залишаться вічно зразками людської краси, мужності і самовідданості,— Кочерга або не бачив, або не розумів. Консервативність його погляду, що сприймав у житті тільки знайоме, звичне і відштовхувався од незвичного, незрозумілого, штовхала Кочергу на шлях нескінченних самоповторень і закривала перед ним ту справжню красу героїчної людини нашого часу, яка варта всілякого захоплення і поетизації.

Слушні міркування критики були, проте, виражені як присуд і категоричне заперечення творів в цілому з політичними обвинуваченнями в ідейній порочності. Насправді свідчення Кочерги про життя, таке, яким він його бачив, мало свою об'єктивну пізнавальну і естетичну цінність, відкинути яку не можна. Не всі сучасники Кочерги розуміли це. Коли нарешті, після півторарічного чекання, відбулася в Харкові прем'єра «Ярослава Мудрого» (1946), котра пізніше була оцінена Державною, премією, Кочерга, здавалося б, узяв реванш за довгі роки мовчазної праці та поразок.

Правда, і тут не обійшлося без болючого удару: Державною премією відзначили режисера і акторів, а драматург не здобув жодної відзнаки, ніби він був цілком сторонньою людиною, не причетною до «Ярослава Мудрого».

Спробою підтримати Кочергу і дати об'єктивний аналіз його творчості стала в ті роки книга Є. Старинкевич «Драматургія Івана Кочерги» (1947). Після виходу книги знищили всебічно, категорично і одноставно. Автора обвинувачували в формалізмі, естетстві та усіх інших модних тоді «ізмах». Істина вимагає сказати, що певна формально-логічна сухуватість аналізу Старинкевич відбивала формальні особливості творчості самого Кочерги. Є. Старинкевич, яка *знала* більшість п'єс драматурга, була права, а критика, що перекреслювала її книгу, *не знаючи* багатьох творів Кочерги, глибоко помилялася. Та з'ясування істини не входило в завдання критиків.

На гребені успіху «Ярослава Мудрого» Кочерзі диха лося, жилося легше. І все-таки роки, хвороби, затьожна родинна трагедія давали себе знати. «В общем, трудно жить и работать, когда за спиной шесть с половиной десятков лет»,— писав Кочерга М. Архипову¹. Постійний перекладач п'єс Кочерги на російську мову А. Архипов помер 1946 року. Для письменника це було велике горе: він втратив і дружньо настроєну до нього цікаву людину, з якою багато про що можна було поговорити, і помічника у влаштуванні літературних справ, яким той «отдавался с горячим увлечением и темпераментом — качествами, которых, к сожалению, никогда не хватало мне самому»². Саме з приводу смерті Архипова Кочерга написав гіркі слова про те, як тяжко втрачати друзів, яких у нього майже не було.

¹ Лист Кочерги до М. Архипова від 5.IV 1946 р., фонд 103, арх. 663.

² Лист Кочерги до А. Архипової від 17.XI 1946 р., фонд 103, арх. 666.

Становище вдома залишалось нестерпним. Стійка глуха ворожнеча чується в недбало начерканих записках, які сини передавали з лікарень. Вони зверталися до батька, як до чужої неприємної людини, не називаючи його ніяк — ні на ім'я, ні «тату» чи «батьку». Просто — присилай передачу, гроші і книжки. Ні здрастуй, ні до побачення.

Кочерга теж усе частіше хворів і, мабуть, фізично відчував, як сутінки закрадаються в його кімнату. Пра-цювалося важко, нові задуми не приходили або були нецікаві.

Колись Кочерга згадував: «В своїй «посвяті» до «Фауста» постарілий Гете писав, що йому «страшні навіть співчуття і хвала незнайомої юрби», тобто людей нового часу, наступ якого він зустрічав з почуттям гіркості, страху»³.

³ І. Кочерга, Невтомний художник, — «Літературна газета». 1938. М 37, 12.VIII.

Сам Кочерга, можливо, і не боявся нових явищ життя, та зрозуміти їх, ввести в свою країну також не міг. І тільки незмінні друзі — книжки — і, насамперед, «Фауст», були завжди поруч — розумні і терплячі співбесідники, які пройшли разом усе життя. В колі цих товаришів Кочерга переглядає старі задуми і записи, шукаючи серед них живої теми, і знаходить її в давній «Истине».

Образ жінки із закритим обличчям, яке ніхто не бачить, виник у творчій уяві Кочерги давно. Ще у дореволюційній п'єсі «Женщина без лица» цю тему було розроблено з невластивим тоді Кочерзі песимістичним фіналом. Прекрасна жінка із закритим обличчям — мрія, казка. Вона чудова, поки ми тільки наближаємося до неї, бачимо невиразно попереду. Та коли стаємо поруч і знімаємо серпанок з обличчя казки, вона вмирає, бо життя і казка поєднатися не можуть. Думка Кочерги відбивала діалектично існуюче протиріччя між мрією і дійсністю, вічне невдоволення людини тим, що є, й таке ж вічне поривання до невідомості. В той час подолати це протиріччя, вийти з нього і піднятися до нового синтезу Кочерга не міг. І коли в «Песне в бокале» трагедійна неузгодженість мрії та дійсності викликала в фіналі тільки зітхання Норберта і легкий жаль за незнайденою тихою Пісенською, то в драмі «Женщина без лица» панувала безнадійність, мрія вмирала, а з нею — і надії на щастя.

У 1936—1939 роках мрія, казка перетворилася в істину, — двадцять років не проминули для Кочерги безслідно. Юнацьке жадання здійснення казки відходило, на зміну йому йшло зріле прагнення пізнати сенс життя, зрозуміти, що є істина. В «Истине» ніжної краси жінка Ірина також вмирала в хвилину, коли закоханий в неї Че-лін бачив її чисте обличчя. Істина — це вічний рух життя, думок, понять. Як не можна зупинити життя і бажання людини пізнати його, так не можна знайти остаточної, абсолютної, однолінійної істини, що відразу б розв'язала усі проблеми буття. Істина — жива, наші поняття саме тому, що усталені, — мертві. У той момент, коли нам здається, що у своєму формулюванні, понятті ми схопили істину, відбили риси її обличчя, — вона вмерла.

У розв'язанні цього найголовнішого протиріччя людського мислення в драмі «Истина» Кочерга намагався спиратися на думки Леніна. Наскільки це йому вдавалося тоді, сказати важко, бо повного тексту 1936—1939 років не збереглося. Текст п'єси «Истина» (1947), мабуть, принципово не відрізняється од тексту 30-х років. Філософська проблематика твору, поєднана із майже детективним сюжетом, дуже ускладнює «Истину». І все-таки до міркувань письменника варто прислухатись...

На дверях лабораторії професора Пчелінцева написано грецьку букву — омега, фізик Іванов пояснює молодій дівчині Лізі, яка хоче пізнати наукові таємниці, значення цієї літери: «Быть может, он нашел какие-нибудь новые лучи, — их ведь называют греческими буквами. А может быть, просто тут его последние выводы, — ведь омега — это символ конца». Не варто, звичайно, перебільшувати символіки цих слів. У зверненні Кочерги до «Истины» було і природне бажання використати текст давно написаної п'єси, пробити йому шлях на сцену. Та не можна не бачити і глибшого звучання слів Іванова. А може, й справді в «Истине» зібрано якісь важливі остаточні міркування самого Кочерги? «А может быть, просто тут его последние выводы, — ведь омега — это символ конца»?

Коли це справді так, то слід визнати, що перед обличчям неминучого, в підсумковій порі, Кочерга не відчував ні філософського самозаспокоєння, ні покірного схиляння перед несправедливою долею. Пафос пізнання істини був у цій п'єсі гірким, трагічним, сповненим болісних страждань через безмежність світу і обмеженість людини.

Колись, у 1937 році, викладаючи основний задум «Истины», Кочерга писав: «Цей основний мотив переплітається з мотивом про вікову брехню, якою отруювали людську свідомість теоретики-ідеалісти, нібито всесвіт є споконвічний хаос і що страждання є неминучий супутник людства як в житті, так і в шуканні істини»¹. «Вікова брехня» виявлялась, проте, стійкішою, ніж це можна було уявити тоді з бадьорих запевнень драматурга, — герої його творів «Ім'я», «Вибір» страждали, шукаючи істину і справедливість, і навіть благополучна розв'язка п'єс не знімала цих страждань. Потім, в «Ярославі Мудрому», Кочерга висловить інші думки і сформулює їх досить точно: «Береться мудрість не із заповітів, а із шукань і помилок гірких». Страждання героїв «Ярослава Мудрого», що йшли різними шляхами в пошуках істини, утверджували «вікову

брехню» як реальність. Від цієї реальності нікуди було сховатись. І кінець кінцем Кочерга набрався сміливості заглянути їй у вічі. Математик Челін, що вивчав останні висновки професора Пчелінцева, спадщину якого він разом із фізиком Івановим приїхав прийняти після смерті вченого, блукав у хаосі суперечливих думок небіжчика. «Если бы ты знал, как трудно читать эти тетради... Словно впотьмах, с дрожащей свечой в фонаре пробираешься по бесконечным коридорам и лестницам. На одно мгновение мелькает ослепительный свет,— и снова еще больший мрак и бездонные провалы под ногами. И не знаешь, что в конце — черный хаос или закрытое лицо Истины», — скаржився він Іванову.

* І. Кочерга, Чим я хочу вшанувати велику річницю.—«Літературна, газета», 1937, № 30, 29.VI,

Матеріаліст Челін глибоко переконаний в тому, що людина здатна пізнати істину, пізнавати і відкривати її щодень заново, бо істина завжди в русі, її не можна звести до остаточного, застиглому виразу. Якби навіть знайшовся якийсь божевільний, що схотів би зупинити пізнання світу остаточною істиною, закрити світ її печаткою,— матеріалісти зірвуть цю печатку новими пошуками. Нема межі людським знанням, людському розвитку

Заглиблення в зошити Пчелінцева, у хаос миротворен-ня, який панує в них, справляє на Челіна сильне враження. Як вчений, він не може не визнати логіки іншого, як людина — він жахається тієї безодні, яка розкрилася перед очима небіжчика в його останніх наукових висновках. На заклик Іванова: «Не забывай, что ты большевик и советский ученый» — Челін відповідає: «Но что же мне делать, если почва проваливается под ногами? Ты не читал этих проклятых тетрадей и не знаешь, какие пропасти открываются там на каждом шагу. Мир иррационален — вот единственный вывод, который может примирить противоречия этих кошмарных теорий». В сум'ятті напружених шукань думки про істину асоціюються в мисленні Челіна з думками про долю дочки професора Пчелінцева — Віри. Дівчина в роки Вітчизняної війни обгоріла, рятуючи танкістів з палаючого танка. їй загрожує цілковита сліпота й страшне спотворення. Доктор Ліпський, що приїхав з Лондона як родич і друг Пчелінцева з бажанням викрасти його важливі відкриття, береться лікувати Віру. Таємний засіб лікування, яким володіє тільки він, робить Віру рабинею в руках злочинця, бо, коли Ліпський поїде, Віра загине. Челін, який не бачив обличчя Віри, захоплений її ніжністю і жіночою лагідністю; з жалю до ображеної долею незнаної дівчини росте почуття любові, про яке він говорить їй. Істина і Віра зливаються водне. Іванову, який впевнений, що «Истина не стоит на месте, ее лицо беспрестанно меняется, как каждое живое лицо», Челін говорить: «Живое лицо... А что, если не лицо, а хаос? Что, если истина так же ужасна, как сожженное лицо этой несчастной Веры?»

До четвертої дії ідеологічні зіткнення п'єси ідуть на повному серйозі, — надто важливі питання зачеплено, щоб можна було обійти їх. Та створюється враження, ніби сам Кочерга перелякався їх серйозності, — разом із Челіним він заглянув у прірву ірраціональності, разом із ним вжахнувся: «А що, коли справді світ нерозумний, позбавлений змісту та мети і не може бути остаточною пізнаний смертною людиною?»

З четвертої дії починається гра у піддавки. Виявляється, що із зошитів Пчелінцева випала найважливіша їх частина, відсутність якої і створювала враження хаосу, її заховав Ліпський, який думав втекти за кордон. Поставлені на місце, ці сторінки у сукупності з усім матеріалом розвіють хаос і наведуть лад. Віра обіцяє принести Челіну ще важливіші папери — про енергію зірок. Дівчина ззорошена словами Челіна про любов, вони пробуджують її віру в життя.

Четверта дія закінчується словами Челіна: «Какое полное счастье! Теперь я могу сказать вместе с Фаустом: «Мгновенье, стой, прекрасно ты!»»

Та щастя новітнього Фауста виявляється таким же скороминущим, як у давнього. Челін, який приходить на перше побачення з Вірою, встигає сказати їй кілька розпачливо ніжних слів. Ліпський, що хотів одібрати у Віри коробочку з паперами про енергію зірок, вбиває її. Дівчина вмирає на руках Челіна. «Зачем, зачем я увидел твое прекрасное лицо, твою чудесную улыбку, чтобы в ту же минуту потерять тебя навеки... Проклятье смерти! Проклятье жизни, которая бессильна удержать истину на земле!» •— вигукує він.

П'єса закінчується словами старої комуністки Алма-зян: «Вы не смеее так говорить, Челин. И жизнь, и Истину мы должны завоевывать каждый день».

Слова Алмазян, звичайно, вірні,— та сам образ цієї жінки, що мала бути з породи орлиць, не викликає довір'я. Різка, істерично-неврівноважена, суха і, зрештою, нерозумна, вона мало допомагає утвердженню позитивних ідей п'єси.

Гіркий людський біль, що виплеснувся в останніх вигуках Челіна: «Прокляття смерти! Прокляття життю, яке неспроможне затримати істину на землі!»— звучить сильніше, зворушує глибше і викликає активну роботу думки. Істина вмирає, її треба шукати і знаходити заново. Не кожному ця думка по плечу, не кожен спроможний підняти її і понести із собою, бо людський розум — в межах свого нетривалого існування — прагне до остаточних, непорушних істин і за інерцією мислення продукує їх в геометричній прогресії.

Далеко не завжди була ця думка по силах і самому Кочерзі, що він і засвідчив своєю «Истиной».

Похмурий колорит «Истины» відбився також в роздумах Кочерги над п'єсою «Долина», яка писалася одночасно. Задум «Долини» виник ще до війни. У переліку подій 1941 року за четвертий місяць записано: «Заказ на «Долину». Тоді, мабуть, було вже обдумано і сюжет, і моральну проблематику п'єси,— усе це несе на собі ознаки мистецтва кінця 30-х років. В 1948 році, шукаючи опори в старих задумах, Кочерга починає працювати над «Долиною». Він пише для Комітету в справах мистецтв розгорнуту тематичну заявку, в якій викладає зміст і проблематику твору. Оскільки самий твір залишився незавершеним, варто процитувати заявку,— ніхто краще за автора не визначить задуму твору.

Кочерга писав: «Ідейна настанова п'єси має своєю метою показати в системі художніх образів невіддільність особистої правди кожної радянської людини від загальної великої правди цілого народу. Друга думка п'єси, яка підпорядкована цій основній, полягає в тому, що в творчому житті, яке є невинний рух вперед, не може бути заспокоєння на досягнутому, бо кожен, хто не йде далі і вгору, неминуче спускається вниз і, подібно тому, як в бою не буває «третьох осіб», так і в творчому житті заперечується можливість тихої «Долини», як самоцілі, навіть як перепочинку.

Ця ідея доводиться в п'єсі показом переживань головної її героїні Ольги Смирнової, яка, зазнавши тяжкої особистої втрати, а разом з тим несправедливого обвинувачення, впадає в розпач і, замість боротись за свою правоту і продовжувати любиму роботу, шукає перепочинку і заспокоєння в тихому периферійному місті.

Тут вона працює, але, перебуваючи під впливом душевної травми і гостро відчуючи заподіяну їй несправедливість, Ольга уважно приглядається до людей, що її оточують, і завдається метою допомогти всім тим, хто здається їй так само скривдженими долею і людьми. Вона береться до свого, як Бона гадає, «подвигу» з великою пристрасстю і захопленням, яке ускладнюється в одному

випадку особистим почуттям до одного з таких «знедолених», якому вона дійсно допомагає добутись перемоги над життям. Але згодом Ольга переконується, що всі її спроби рятування «маленької правди» окремих людей приречені на невдачу, бо навіть насправді хорошим людям її «подвиг» завдає шкоди, а дехто, врятований нею, потім відплачує їй чорною невдячністю.

Тепер вона розуміє, що «Долина» і шукання окремої правди порочні самі по собі, і не гине тільки тому, що її рятує її давній друг і соратник, Серафима Луганська, яка уважно весь час стежила за її втечею і не припиняла доводити Ользі хибність її поведінки.

Тим часом вжите Серафимою енергійне розслідування та інші заходи повнотою довели всю безпідставність недобросовісних обвинувачень проти Ольги, і тепер вона переконується, що «велика правда» народу, від якої вона малодушно тікала, містить в собі і всі «маленькі правди» окремих людей.

15. VI 48 р.»*

* Фонд 103, арх. 11

Заявка Кочерги свідчила, що він збирався поставити в «Долині» важливі проблеми. Роботу було покинуто незавершеною, в архіві лишилася тільки закінчена I дія, початок II дії та кілька окремих записів до п'єси. Цей матеріал дає можливість скласти тільки найзагальніше уявлення про задуманий твір і не може бути підставою для будь-якого аналізу, тим більше, що між задумом і виконанням часом пролягає значна відстань.

Отже, говорити можна про сам задум, про ідеї, що хвилювали Кочергу. Насамперед про головну ідею — «велика правда» народу містить у собі всі «маленькі правди» окремих людей. Сам по собі прийом протиставлення «великої» і «малої» правди, зловживання термінами «правда часу», «правда віку», «правда епохи», «правда народу» і т. ін. був типовий для мислення 40-х і 50-х років. Народжений він був часом, коли у діалектичній взаємозалежності «людина — держава» єдність інтересів було порушено з явною перевагою в бік захисту держави і відчутним порушенням прав і потреб особистості. Ідеологія часів культу особи, розвінчана і засуджена на XX з'їзді КПРС, зневажливо трактувала людину як маленького гвинтика в державній машині, що не має самостійної цінності, бо незамінимих людей нема. Конфлікт «особа — держава» оголошували неіснуючим, а проти окремої особи, що виступала в цьому конфлікті, висували важку артилерію численних великих правд, яка мала задавити маленьку особисту правду людини.

Кочерга поділяв чимало помилок та ілюзій своїх сучасників. В «Ярославі Мудрому» він вперше показав конфлікт особи і державної влади в образі князя на широкому історичному тлі. Драматичні лінії Ярослав — Микита, Ярослав — Журейко могли б надати творові більшої виразності, коли б драматург сміливо заглибився в них. Та він відмовився од цього, і даремним було б винуватити митця. У роки війни він закликав усіх забути образи, відкинути усе особисте і пам'ятати, що йдеться про життя або смерть держави, Батьківщини. Заради порятунку рідкої землі він кликав до одностайної підтримки керівника, вождя. У п'єсах такого типу на довгі роки утвердився єдиний принцип розв'язання конфлікту особа — князь (держава): беззастережне відхилення будь-яких претензій та апеляцій особи, уславлення керівника (держави). Чи не останньою за часом спробою подібного плану була трагедія В. Соловйова «Великий государ» (1945), в якій зіткнення Івана Грозного і ченця закінчувалося виправданням жорстокості царя в ім'я зміцнення держави.

У «Долині» Кочерга також звертався до конфлікту особи і держави. Він примушував особу беззастережно схилитися перед авторитетом вождя

(держави), хоча війни — тобто виключних обставин — вже не було і слід було уважніше прислухатись до голосу окремої людини. Цілковита, абсолютна тотожність для Кочерги понять вождь — держава — народ також типова риса мислення тих часів. Драматург погоджувався з нею і водночас відчував якусь фальш, і мучився, і примушував себе вірити в її правду. Тим часом жодна людина не може претендувати на цілковиту безпомилковість своїх суджень та вчинків, бо інакше довелося б апіорі виправдувати усі зловживання владою або й прямі злочини тиранів, а самих їх визнати хіба що за богів. Довірені особи народу — керівники його — заслуговують схвалення, поваги і навіть захоплення, коли це люди талановиті, та не може бути абсолютної єдності між народом і окремою людиною, бо подібна єдність завжди відносна. Кочерга сприймав її за абсолют, а протест зневаженої людини відхиляв як помилковий.

Закінчена I дія «Долини» свідчить, що в самій тканині твору Кочерга мислив тонше, цікавіше. І коли Ольга говорила: «Я нічого не винна ні вам, ні суспільству... Свою маленьку правду я знайду тут — іншої мені не треба», то мова йшла не про якусь іншу правду (нічого такого Ольга не говорить), а про право людини, не сприймаючи помилок держави проти неї, жити в гущі народу і робити цьому народові добро. Саму Ольгу показано в першій дії в оточенні звичайних мешканців малого міста. Журналіст Реут ставиться до них скептично, він бачить у них «малий світ». Між Реутом та типовою обивателькою Зінаїдою Львівною відбувається розмова, в якій висловлюються протилежні погляди:

Реут. Так — життя стає одноманітним як розклад поїздів... Звичайно, хатне життя, малий світ. Чому така різниця? Там і тут... Там — літають навколо світу. Змінюють лице землі. Тут — сваряться за квартиру, ненавидять в трамваях і чергах. Там — герої, тут — обивателі...

Зінаїда Львівна (*серйозно*). Ні, справді,—чому ви не припускаєте, що і в цьому «малому світі» є щось глибше, ніж сварки в трамваях чи на кухні? Хіба й тут люди не люблять, страждають, роблять геройські вчинки?

Реут (*з запалом*). Та хіба в цьому справа? Ну добре, службовець фінвідділу кине́ться в річку і витягне хлопчика, що тонує. Герой він чи ні?

Зінаїда Львівна (*нерішуче*). Звичайно, хоча...

Реут. Ага — «хоча»!...)*

* Фонд 103, арх. 11

Важко сказати, як би далі розвивалася дискусія, та початок її йшов за законами формально-логічного протиставлення: герой—обиватель. Насправді ці якості найчастіше існують не в чистому абсолютному протиставленні, а у співіснуванні, і навіть інколи — поєднанні в межах одного характеру. Саме тому такої ваги набуває підтримка кожної окремої людини, саме тому так потрібно вчасно зміцнити в ній людяне й засудити обивательське, негідне.

Подвиг Ольги, скерований на підтримку не абстрактної, а цілком конкретної людини—співробітника, сусіди, рішуче засуджувався Кочергою. Ніби воскрешаючи заперечення будь-якої особистої допомоги людині в біді, яким дихала в свій час «Фаустіна», Кочерга писав в нотатках: «И самое главное — «кустарная» в данном случае работа Ольги по поднятию духовному человека является вообще вредной как всякая индивидуальная филантропия»*. Джерела цих думок йшли від вульгарного соціологізму і наївних уявлень про те, що в новому суспільстві обов'язки гуманіста взяла на себе держава, а окрема особа має тільки чекати її милостей. Вірна думка про те, що будь-які спроби людини поліпшити життя своїх ближніх зазнають поразки, коли причина бідують — соціальні умови та закони, завершувалась цілком хибним висновком: усякі намагання особи зробити добро ближнім — шкідливі. Здається парадоксальним, що подібні антигуманістичні уявлення міцно жили в свідомості саме Кочерги — людини м'якої і не злостивої з натури, та це було, мабуть, одне з протиріч, властивих йому. Заснована на розвитку помилкових або суперечливих думок, «Долина» не вийшла із стадії чернеток. Це була остання спроба Кочерги художньо опанувати сучасністю. Інтереси його скеровуються в цей час несподівано в інший бік...

* Фонд 103, арх. 17

1947 року від імені Харківського театру імені Т.Шевченка режисер Р. Черкашин звернувся до Кочерги з листом. Розповідаючи про обговорення керівником театру М. Крушельницьким плану на 1948 рік, Черкашин писав: «Мар'ян Михайлович натрапив на щасливу ідею і звертається до Вас з надзвичайно важливою пропозицією. Йдеться про створення нової великої п'єси для нашого театру про Тараса Григоровича Шевченка...

Нам думається, що останній період життя Шевченка, а може, і його смерть можна відтворити у хвилюючій монументальній історичній драмі з надзвичайно змістовним і важливим історичним тлом. Тема поета революціонера-демократа, його зв'язків з російською демократичною культурою складала б актуальне ідейно-політичне спрямування твору. Але можливо, що, крім широкої теми показу духовної величчя російської революційної культури, на чолі з Чернишевським, і Шевченка попліч, в одному духовному ряді (а проти них дворянсько-самодержавний Петербург), можливо, що, крім цієї теми, варто замислитись над іншою.

Чи не дав би змогу образ і тема Шевченка показати у великому типізованому полотні змістовну картину України XIX сторіччя?.. Театр мріє про тему Шевченка і про творчий масштаб цієї теми»*

* Лист Р. Черкашина до Кочерги від 22.9 1947 р., фонд 103, арх. 426.

Пропозиція шевченківців поставила Кочергу перед темою, до якої він сам, можливо, і не приступив би ніколи,—надто складною і відповідальною вона була. Образ Шевченка давно приваблював українських письменників, і в драматургії про нього теж було написано чимало. Театри свого часу грали «Тарасову юність» В. Суходольського, «Поетову долю» С. Голованівського, інсценізовану повість О. Ільченка «Петербурзька осінь», п'єсу Ю. Костюка «Тарас Шевченко», «Петербурзькі ночі» В. Малакова та Д. Шкневського та ін., не рахуючи одноактів для дитячого театру. На сцені вже навіть виробився певний штамп у способі розкриття характеру Шевченка: обов'язково показувалась любов поета до якоїсь кріпачки, дівчини з народу, і трагізм розлуки. У Голованівського це була історія любові, сватання й гіркої розлуки Шевченка з кріпачкою Ольгою Кучеренко, у О. Ільченка—історії любові Шевченка до Марини, яка позує йому для картини і якій він благородно допомагає з'єднатися із коханим.

Драматурги відчували, наскільки виграшна для п'єси обов'язкова історія трагічної любові Шевченка, як вона наближає до нас образ самотнього Шевченка в його звичайних людських рисах. Та любов висувала на перший план Т. Шевченка — людину і залишала на другому — найскладнішу постать Шевченка — мислителя і художника.

Деякі драматичні твори створили привабливий образ Шевченка, хоча не розв'язали, та і не могли розв'язати багатьох проблем, пов'язаних з образом великого поета і з самим жанром трагедії. Характер Шевченка — могутній, пристрасний, залізно непохитний, смертельно непримиренний і водночас проникливо ніжний — до сентиментальності, його різкі переходи від розпачу до мстивих пророкувань,— все це справді проситься в трагедію. И доля Шевченка — вчорашнього кріпака, піднятого на верхів'я цивілізації та мистецтва, а потім знову скинутого в безодню безправ'я, де він жив, зневажений «каждым невеждой», також є благодатним матеріалом для трагедії. Кочерга розумів це. «Життя Шевченка було високою і справжньою трагедією»¹,—писав він. У картинах життя поета останніх років (1858—1861) драматург намагався розкрити глибоку трагедійність внутрішнього світу Шевченка, жадання звичайних людських радощів, до яких так прагнула його змучена душа (свій клептик землі

над Дніпром, своя хата, дружина, діти), жадання того, в чому йому було відмовлено злою долею.

* І. К о ч е р г а, Твори в трьох томах, т. 3, Держлітвидав України, 1956, стор. 120.

«Трагічність свідомо обраного тернистого шляху борця за правду і народ, шляху, який в умовах того часу був неминуче зв'язаний з відмовленням від особистого щастя,— є основною темою нової п'єси І. Кочерги»²,— повідомляла газета.

* Нова п'єса Кочерги,— «Літературна газета», 1948, № 49, 2.ХІ.

Шукання подруги життя в останні роки для Шевченка набули особливого значення. Відчуваючи, як тануть сили, підірвані десятирічною солдатчиною, він квапився влаштувати собі власний куток. Сприйнята з молоком матері ненависть до панів, постійне чуття відмежованості від панського легкого життя, — усе це штовхало Шевченка до простих дівчат — покоївок, швачок, селянок. Саме в їх середовищі сподівався він знайти ласкаве, щире слово, природність простих звичок, вірність. Та знайти цього він не зміг ні в Хариті, ні в Ликері Полусмаковій,— і не тільки тому, що вони були нерозумні, розбещені легким життям панських прислужниць.

Справа полягала в іншому — в тому, чого, мабуть, і сам Шевченко не міг з'ясувати. Проста дівчина з народу, селянка, яка змогла б його зрозуміти й полюбити,— для цього потрібна була щаслива випадковість, особливе душевне багатство тонких почуттів. Середня ж, ординарна дівчина, яка зустрічалася Шевченкові, стояла надто далеко від рівня його думок і почуттів. І ця, також трагічна, колізія відбилася в багатьох останніх віршах Шевченка гірким болем.

Кочерга зупинив увагу на мріях Шевченка про свою хату і звичайне людське щастя, вірно показав це як трагедійне протиріччя. Хворий, самотній, змучений безплідним сподіванням волі для кріпаків, даремно чекаючи виїзду на Україну, куди його не пускають і де не хочуть продавати йому землю, Шевченко борсається в своїй чернечій келії і відчуває, як темрява й петербурзька мряка вбивають його...

Драматична поема Кочерги «Пророк» писалася, коли сам Кочерга вже стояв на порозі безжальної старості з її хворобами та самотністю. Становище вмираючого Шевченка, який шукає дружньої руки і залишається самотнім, емоційно відповідало невеселим роздумам самого драматурга. Ось чому в поемі панує елегійний, присмерковий настрій, вона сумна, хоч і не трагедійна.

Кочерга задумував «Пророка» як трагедію, та жанр трагедії був далекий від сфери можливостей драматурга. Спроба дати трагедію в «Ярославі Мудрому» не вдалася, бо для трагедії Ярослав був надто впевнений у правоті своїх вчинків, а його противники надміру швидко відступали. Трагедійність «Пророка» мусила визначатись образом Шевченка. Кочерга накреслює трагедійний конфлікт твору, вбачає його у неможливості для Шевченка — пророка, борця — досягнути міру щастя простої людини. У кульмінаційній третій дії (характерна її назва — «Чаша сія») Кочерга показував великого поета в хвилину розпачливої туги, коли він оскаржував несправедливість рішень долі:

Чого ж мені заказаний цей дар,
Чудовий дар любові і життя?
Чому мені немає вороття
На шлях звичайний радостей людських,
Хай надвечірніх, але чистих втіх...
Чому тепер, коли життєву путь
Пройшов я чесно й сміло по тернах,

Замкну себе в похмурих цих стінах,
Куди боїться сонце зазирнуть...
Та чи не сам я відштовхнув від себе
І радість, і безхмарне, синє небо...

Цікаво задуманий конфлікт розв'язувався, проте, надто просто: саме в ту хвилину, коли Шевченко на мить хитнувся і «став просить свою судьбу», щоб гірка чаша самотніх страждань минула його, на допомогу йому приходив Чернишевський. Він заспокоював Шевченка і доводив, що вони не повинні чекати на щастя:

Ми з вами лиш для бою,
А не для щастя послані в народ.

Підтримка Чернишевського давала Шевченкові сили для нової боротьби з проклятим панством: «Спасибі вам, мене ви воскресили». Зображення Шевченка в страшну мить хитань було незвичним і викликало у перших читачів сумніви. Рецензент поеми в рукописі П. Тичина писав: «Про те, як Шевченко розуміє свій подвиг пророка. Ось на ст. 62-й він каже: «Невже все подвиг, каторга, Сибір... Все для других... а що собі... собі?» *Невірно тут сказано і нецікаво сказано.* Цілком правильно поправляє Шевченка Чернишевський: «Ми послані для бою, а не для щастя послані в народ» (стор. 72). Але хіба не можна б було раніше це в п'єсі показати? А то виходить, що пророк дуже пізно прозрів»*

* Фонд 103, арх.

Кочерга відповідав на цей закид: «Але ж коли б Шевченко був показаний в п'єсі всезнаючим і без усякого вагання, то не було б і драми, яка ... мусить бути побудована на боротьбі, яка точиться в душі героя»². Кочерга мав рацію, захищаючи право драматурга показувати героя в боротьбі протилежних думок і почуттів, у хвилини вагань. Настрої Шевченка останніх років життя, його вперте бажання вирвати у долі й собі щастя подружнього життя роблять змальовані драматургом колізії цілком можливими.

Інтимну лінію драми можна сприйняти, хоча у п'єсі забагато закоханих у Шевченка жінок та сентиментального обцілювання його рук. Що ж стосується власне суспільного фону п'єси і громадського пафосу теми пророцтва, то вони не звучали з належною силою.

Сама назва твору — «Пророк» — і тема Шевченка як пророка селянської революції не розкриті в творі, а єдина народна сцена — зустріч Шевченка на хуторі Максимовича із селянами — показувала стосунки поета і народу в солодкуватих, сентиментально-пафосних тонах. Ставлення Шевченка до героїв твору не завжди відповідало історичним фактам.

Так, перша дія п'єси має назву «Минулому чи прийде забуття?» і відбувається у вітальні графа Ф. Толстого. На противагу закликові старого декабриста Анненкова: «Минулому — навіки забуття, теперішньому — згода і любов!» — Шевченко нагадує про страждання своїх рідних — кріпаків. Він не сприймає того заклику: «Так, девіз чудовий. Шкода лише, що не для мене він». Тим часом сам Шевченко в щоденнику за 14 квітня 1858 року записує: «Семен познакомил меня с весьма приличным юношей, с В. П. Энгельгардтом. Много и многое пошевелилось в душе моей при встрече с сыном моего бывшего помещика. Забвение прошедшему. Мир и любовь настоящему» Таким чином, саме Шевченко проголошує девіз, який в п'єсі приписується Анненкову і проти якого поет так палко протестує.

* Т. Шевченко, Повна збірка творів в трьох томах, т. III, К-, Держлітвидав України, 1949, стор. 262.

Постать Чернишевського, яка мала поглибити суспільний фон твору, виявилась найневдалішою — настільки вона бліда, схематична і позбавлена живих рис. Образ П. Куліша в поемі Кочерги змальовувався незрівняно тоншими фарбами, ніж, скажімо, в «Поетовій долі» Голованівського, де той виступав просто негідником. У Кочерги Пантелеймон Куліш — щира, художня натура, та самовпевнена і гаряча, прихильна до царя й одверто ворожа до табору Чернишевського.

Загалом соціальна проблематика твору явно відійшла на другий план порівняно з інтимною, що стала головною і надала усьому творові рис камерної п'єси. Те, на що сподівався театр імені Шевченка, замовляючи Кочерзі п'єсу (широкі картини суспільного побуту України і Петербурга, табір революціонерів-демократів на чолі з Чернишевським та Шевченком, боротьба проти реакційного самодержавства) накреслено у творі ескізно, як загальні контури картини, як фон. Кочерга написав іншу п'єсу: про жадання Шевченком особистого щастя, присмеркову любов до бідної міщаночки Анюти, про активну людяність поета і про його останні дні.

Працюючи над образом Шевченка, драматург істотно переглянув арсенал своїх улюблених прийомів і звичних засобів побудови твору. Щодо цього, то три драматичні поеми, написані Кочергою, досить відмінні од його прозових драм та комедій і мають свою власну поетику. За напруженістю, насиченістю дії вони не відрізняються од його п'єс, та форми вияву цієї напруженості інші. У драматичних поемах Кочерга уникає надмірної ущільненості дії, карколомних збігів подій, хаосу випадковостей (хоча в деяких місцях «Ярослава Мудрого» він вдається до цього). В його п'єсах подія владарює над людиною, в драматичних поемах особа автономна і тримається вільніше. Не інтерес до події, а зацікавленість своєрідністю людського життя і характеру — ось те, чим приваблюють читача поеми.

Сама форма, хай і драматичної, а все-таки поеми, ставила перед Кочергою завдання рельєфнішого змалювання духовного життя героїв, поетичного його розкриття. Значну роль мала відігравати в цьому гнучкість авторської мови, динаміка та ритміка вірша. Вірш Кочерги у драматичних поемах звучить непогано. Він трохи важкуватий, надміру заритмізований і мало гнучкий, та в поемах на історичну тему важка архаїка вірша сприймається як нормальна поетична урочиста форма. В драматичній поемі «Пророк» ритмічна врівноваженість вірша часом стає недоліком, бо палкий темперамент поезії Шевченка важко вкладається у розмірений ямб. Так само бракує «Пророкові» й художніх образів в роздумах, висловах Шевченка, які б піднімалися до рівня його поезії.

І все-таки на блідому тлі драматургії кінця 40-х років поема «Пророк» виявилась значним явищем. Людське в постаті Шевченка показано сильно і побачене оком своєрідного драматурга. Саме цей людський біль, що звучав у рядках поеми, мусив би привернути увагу театрів до «Пророка», хоча він і має чималі похибки в театральній конденсації сюжету.

Театри не схотіли взяти на себе відповідальність за сценічне розв'язання цього нелегкого твору. На обговоренні п'єси в театрі імені І. Франка в листопаді 1948 року, висловлюючи позитивну оцінку «Пророкові», актори говорили про надмірність закоханих жінок і про те, що в образі Шевченка, в змалюванні його долі бринять ноти приреченості*. Загальні вимоги зводилися до необхідності численних доробок, а по суті — переробки поеми, від чого драматург, очевидно, відмовився.

* Фонд 103, арх. 508

Закінчилися нічим і спроби Кочерги надрукувати «Пророка», рецензенти давали творові позитивну оцінку, але також вимагали доробок і переробок, на які драматург не погоджувався. Переробляти написаний твір, не будучи впевненим в доцільності подібних переробок, — важка і невдячна справа. Особливо важка, коли сил меншає, а сумнівів більшає, коли поле життєвих спостережень звужується, а друзів і помічників не прибавляється...

На сцені театрів «Пророк» вийшов у дні Шевченківського ювілею 1961 року. Режисери досить активним втручанням у текст твору, введенням прологів та епілогів намагались посилити соціальне звучання твору. Грали «Пророка» в театрі імені Франка (режисер Г. Юра), і в Закарпатському театрі (Ужгород, режисер Г. Ігнато-вич). На жаль, жодному з театрів поки що не пощастило, бо виставам бракувало основного — образу Шевченка. Ні Д. Мілютенко в театрі імені Франка, ні В. Сергієнко в Закарпатському театрі не змогли надати образу Шевченка рис людяної теплоти та ширості...

Останні роки життя Кочерги були нелегкими. На сцені, за винятком «Ярослава Мудрого» у шевченківців, його п'єси не йшли. «Пророк» лежав ненадрукований. Так само лежала в столі дуже делікатно осучаснена у 1949 році п'єса «Клятва» (довоєнне «Ім'я»). Нові задуми не приходили.

У цих умовах Кочерга віддається перекладам. В 30-і роки він також чимало перекладав, і з найбільшим успіхом — оперети. Близький переклад «Солом'яного капелюшка» і зараз захоплює легкістю, грайливістю діалога. Загалом переклади текстів оперет та віршованих казок і драм давалися Кочерзі набагато легше, ніж прозових творів. Він не володів природно і досконало течією народної побутової мови — ні української, ні російської. Ось чому його переклади прозових п'єс — «Полководець Суворов» І. Бехтерева та А. Разумовського, «Сім'я» І. Попова — справляють враження громіздких і ніби трохи безбарвних. Останньою закінченою роботою Кочерги був переклад комедії Шекспіра «Приборкання непокірної»*. Кочерга не володів англійською мовою, і переклад здійснювався за російським підрядником. Це надзвичайно утруднювало роботу, звільнитися од російського способу мислення і виразу думок було часом тяжко. Проте кращі сторінки «Приборкання непокірної» досить точно відтворюють вогнистий темперамент Петруччо та Катаріни, блискавичну дотепність їхніх словесних дуелей.

* І. К о ч е р г а, Тема патріотизму.—«Україна», 1951, № 6, стор. 7.

В роботі над «Приборканням непокірної» пройшов 1951 рік, а там почався і 1952-й. Смерть сина і хвороби зістарили Кочергу, він стояв на порозі неминучого, і ніщо вже не могло затримати його прихід. Напередодні новорічного свята, 29 грудня 1952 року, годинник життя Кочерги пробив дванадцять разів і зупинився. Він завжди оминав у своїх творах неестетичність страждань і смерті. Отож опустимо завісу і скажемо тільки: добре було б, коли б смерть приходила до людини у вигляді прекрасної жінки, якою її колись побачив лицар давньої «Песни в бокалі»!

* * *

Митці не вмирають. Думка ця задовольняє почуття вищої справедливості, які раніш відносили до сфери божественних, а зараз — до власне людських почуттів. Безсмертні титани думки, генії пензля, різця і пера; сподівання і муки людського життя, сконденсовані в художніх образах, живуть вічно і несуть в собі полум'я, яким палали їх творці.

Та не кожний митець, художник спроможний нести в собі це високе полум'я мистецтва, згорати в ньому і щоразу відроджуватись з попелу, як Фенікс. З вічного багаття мистецтва один бере пригорщами, другому попадає до рук одна-

однісінька жарина, а декому — самий попіл. Найголовніше ж — зберегти усі жаринки, пронести їх незгасними крізь життєві незгоди, захистити од віхоли, роздмухати і в останню хвилину життя віддати нащадкам — несіть далі!

Доля подарувала Кочерзі з вогнища мистецтва, здавалося б, небагато. Найбільшим її дарунком була фантазія, чарівна сила уяви, спроможна створювати з натяків, нюансів, деталей картини життя людського. Поєднана із стійкою вірою у своє покликання і відданістю зосередженій, тихій праці, фантазія Кочерги допомагала йому долати обмеженість власного досвіду і проникати у таємниці думок і вчинків героїв.

Письменницька доля Кочерги не належала до щасливих і легких. Основним винуватцем тут був сам драматург, а точніше — своєрідність його характеру і духовна обмеженість оточення, серед якого він прожив половину свого життя, найважливіші молоді роки. Нова, радянська епоха, яку він зустрів зрілою людиною, ставила до митця суворі вимоги, далекі од тих уявлень, в полоні яких перебував Кочерга. Ідейна і творча перебудова Кочерги була процесом болісним і складним, нове часом сприймалося формально, догматично, рецидиви старого давали себе щоразу знати. Нова епоха оберталася до Кочерги і фасом, і профілем, і тилом. Її здобутки, гіркі помилки і наївні ілюзії позначались на його творах, складність її щоденного суспільного побуту часом дошкуляла йому сильно і боляче.

І все-таки, коли Кочерга писав, що «...всі твори, якими я здобув собі право увійти в українську радянську літературу, задумано і написано виключно в нашу, радянську добу... І я безмежно радію з того, що кращі тридцять років мого життя пройшли разом з тридцятьма буремними роками боротьби і розквіту моєї Радянської України, якій я завдячую і правом на творчість, і кращими хвилинами натхнення, і роками плідної праці»¹, то це були не просто трафаретні ювілейні слова. Це була правда.

* І. Кочерга. Оглядаючи пройдений шлях.—«Літературна газета», 1948, № 3, 15.1.

Постачальник гривуазних п'єсок Кочергін, з яким після «Девушки с мышкой» не вітались навіть деякі добре знайомі люди, був приречений силою обставин на літературне животіння. Відомим і гідним пошани письменником Кочергою його зробило нове суспільство. Воно не завжди розуміло Кочергу. Незмінний гуманістичний захист драматургом характерів м'яких і ніжних, морального права людини на повноту людського щастя у сфері не тільки великих, але й малих явищ зустрічали інколи і різке заперечення, і холодне ігнорування. Досить послідовно критика минулих десятиліть відкидала в його творчості те, що слід було б підтримати, зокрема,— опереткову, казкову граціозність і театральність.

Проте саме під могутнім впливом ідей радянського часу народилися усі ті твори Кочерги, які читають і зараз, які гратимуть і через десятиліття,— «Фея гіркого мигдалю», «Алмазне жорно», «Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий», «Пророк». Написані на історичні теми або сюжети, твори ці були водночас і сучасними, бо йшли в руслі провідних тенденцій часу.

Щирість сприйняття кращих ідей сучасності позначилась на проблемних драмах і комедіях Кочерги 30-х років. Глибина думки, поєднана із поетичністю образів і незмінним прагненням до збереження граціозної театральності, визначила високий художній рівень його творів, обумовила незвичну для Кочерги масштабність «Свіччиного весілля» та «Ярослава Мудрого».

В українській літературі Іван Кочерга — постать своєрідна. Здається, більше, ніж будь-хто, він вірив у незвичайні здатності мистецтва. Краса творів мистецтва, на думку Кочерги, спроможна збудити душевні сили людини, очистити її від зла. Ось чому в його п'єсах так багато говорять про мистецтво;

ось чому з поняттям краси — людської, мистецької — у нього асоціюється уявлення про добрість і ласкавість, мистецтво ж бо «завжди підносить душу нашу, краси й добра нехибний заповіт».

З цієї точки зору, хоча це на перший погляд і видається несподіваним, думки Кочерги наближалися до ідей Довженка, який в красі життя і мистецтва бачив могутній стимул духовного оновлення людини. Для Кочерги, як і для Довженка, краса творів мистецтва і краса життя були не похідним від чогось, не другорядним елементом, а самою суттю явищ.

Жадання-краси і любов до підкреслено красивих картин Кочерга приніс із собою на українську сцену. Там, де це знаходило ґрунт у самих подіях і характерах, драматург осягав мету, а глядач мав задоволення од ефектної, виразно підкресленої театральності його творів.

Там же, де письменник ішов стежкою зовнішньої, поверхової театральності, його незмінно чекала поразка. І все-таки пошуки засобів театральної виразності у творчості Кочерги—явище позитивне. За ними відчувалось ґрунтовне знання шедеврів світової драматургії, багаторічне вивчення секретів сценічної виразності. У роки, коли театр ставав часто трибуною, агітзібранням і мітингом, коли власне театральна специфіка відкидалася багатьма молодими драматургами, — у ці роки постійні спроби Кочерги показати в театрі — театр, зберегти неповторні риси граціозної, поетичної видовищності багато важили і продовжують важити й досі.

Спадщина Кочерги — жива частина сучасної української культури. Ніщо творче не зникає безслідно, і кращі п'єси драматурга, як цеглинки, покладені ним у стіни храму українського мистецтва, спроможні витримати значний тиск часу і обставин. Митці не вмирають.

З М І С Т

Від автора

Розділ I. А. Кочергін — російський драматург і театральний критик

Розділ II. П'єси на історичні теми. «Натура і культура». «Марко в пеклі»

Розділ III. «Кооперативні» п'єси. «Свіччине весілля». Шукання нових героїв і художніх форм

Розділ IV. Проблемна драма і комедія

Розділ V. П'єси часів Вітчизняної війни. «Ярослав Мудрий»

Розділ VI. Останні роки життя. «Пророк»