

Ярослав Голобородько

НАЦІОНАЛЬНИЙ ГЕНІАЛІТЕТ (Курбас, Куліш, Крушельницький)

У кожному національному просторі існує свій пантеон постатей, які символізують його мистецькі й духовні верховини, стають своєрідними іменами-емблемами, що вирізняють його серед інших етнокультур, виконують місію світоглядних наставників для всього суспільства та суспільної ментальності. Цей пантеон відсвічує променями національного геніалітету і складається з образів діячів культури, науки, політики, без яких практично неможливо уявити інтелектуальний та духовний розвій нації.

З-поміж митців, які увійшли до пантеону-геніалітету, вплинули на розвиток і тенденції драматургії, театру та драматичної культури, своєю творчою спорідненістю виділяються Лесь Курбас, Микола Куліш та Мар'ян Крушельницький, кожен із яких став еталонним і канонічним явищем у своїй творчій сфері.

Долі цих видатних діячів культури надзвичайно тісно переплелися. 1925 року зустрілися Лесь Курбас, тоді вже славетний і досвідчений режисер, творець театрів і самобутньої сценічної школи, та Микола Куліш — драматург, перша п'єса якого, поставлена не так давно у Харкові, принесла йому всеукраїнську популярність. Юрій Смолич, котрий добре знав обох митців, рецензував як Кулішеві твори, так і Курбасові постановки, неодноразово мав нагоду спостерігати їх удвох, разом, у мемуарах “Розповідь про неспокій” залишив такий їхній порівняльний портрет:

“...По-людському Курбас і Куліш були навдивовижу різні, зовсім не подібні один до одного, я б навіть сказав — абсолютні антиподи: Курбас — витончений інтелігент, Куліш... — обрубкуватий сільський дядько. Чого було в одного надміру, того не тільки бракувало, а взагалі зовсім не було в другого.

Зовні Курбас — денді, чепурун за останньою модою; Куліш — зодягнутий абияк, навіть новісінький костюм першого ж дня висів на ньому, як зім'ятий, пожований старий мішок”¹.

Їхня виразна несхожість, зовнішня контрастність була цілком зрозумілою. Представники фактично однієї генерації, Лесь Курбас і Микола Куліш формувалися за різних регіональних, етносоціальних, загальнокультурних умов, мали різний життєвий досвід і йшли до мистецтва, театру різними шляхами. Курбас народжується в давно оцивілізованій, орієнтованій на західну стилістику, ментальність Галичині; Куліш — у степовій, до кінця не окультуреній Таврії.

Курбас розвивається в родині акторів, мандрує з батьками, живе їхніми сценічними турботами, секретами, акторським клопотом — Куліш росте в родині сільських бідняків, де панують злидні й конфлікти; зазнає принижень, побоїв, поневірян.

¹ *Смолич Ю.* Розповідь про неспокій: Дещо з книги про двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті. Ч. 1. — К., 1968. — С.73. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

Курбас здобуває освіту за європейськими мірками, студіюючи дисципліни у Львівському та Віденському університетах, — Куліш навчається в народній школі рідного села, після чого вирушає до провінційних Олешок, де його зараховують до міського училища.

Курбас розпочинає власний мистецький шлях і грає на сцені львівського театру “Руська бесіда”, засновує стаціонарний український театр “Тернопільські театральні вечори”, переїжджає до Києва грати у Театрі Миколи Садовського, одержавши запрошення від метра української сцени, — Куліша несподівано мобілізують з Олешок, направляють на короточасні курси прапорщиків, а згодом на фронті першої світової війни, де на нього “чекають” поранення й контузія.

Курбас створює Молодий театр і здійснює вистави за творами Софокла, В.Винниченка, О.Олеся, Лесі Українки, П.Тичини — Куліш тільки повертається з армії до Олешок, переймається політичними й адміністративними турботами, незабаром формує у Херсоні Дніпровський повстанський полк: для нього знову триває війна, тепер — національно-громадянська.

Курбас уже дістав в Україні визнання, утворив “Мистецьке об’єднання “Березіль” (МОБ), оригінально, на межі епатажності, експериментує з творами національної та світової літературної класики; про нього говорять як про одного з найталановитіших українських режисерів, сперечаються з приводу його конструктивістських театральних новацій, відзначають неабиякі організаторські здібності; його ім’я притягує до Києва багатьох акторів із досвідом і театрофілів-новачків, він формулює мистецькі ідеї та гасла, що стають провідними для української художньої свідомості на стадії її передренесансної доби.

А Куліш ще не визначився, ким бути: прозаїком чи драматургом; мешкаючи в Олешках, Одесі, Зинов’євську (нинішньому Кіровограді), розв’язуючи освітянські й редакторські проблеми, він працює над педагогічними статтями, оповіданнями, романом із часів національно-громадянських зіткнень і водночас по ночах пише драму “Голод” (вона ж “Незаможники”, “Мусій Копистка”, остання та загальновідома її назва — “97”); при цьому він розраховує тільки на те, що її буде розіграно в аматорських гуртках, підкреслюючи по завершенні роботи над драмою, що це не більше, ніж “рядок малюнків в сірених рямцях сільського життя, злиденного, вбогого, та й ще поруйнованого голодом і революцією”, і що написано її “для сільського театру, для тих хлопців та дівчат, що “роблять представлення” в половниках та клунях”². Куліш страждає від самонедооцінки своєї творчості й сором’язливо, ніяковіючи, ставить до своєї літературної діяльності, не вбачаючи в собі особливого драматургічного хисту.

Здавалося б, доля зробила все, щоб Лесь Курбас і Микола Куліш сформувалися особистостями протилежних устремлінь, цінностей, людьми несумісних мистецьких смаків, поглядів. Здавалося б, доля старанно вела кожного з них такими дорогами, щоб вони не зустрілися. Одного — елітарними й мистецькими, другого — випробувальними й провінційними. Проте не кожна елітарність — синонім творчості; водночас спостерігається протилежна закономірність, принаймні на терені українського художньо-естетичного розвою, — територіальна провінційність нерідко виступає ознакою духовної самобутності й неабиякої потенційності.

Та все ж не зустрілися М.Куліш і Л.Курбас не могли. А зустрівшись, не могли не зблизитися.

Лесь Курбас понад усе поцінував неординарність людини, її індивідуальну й мистецьку яскравість. Один із провідних принципів його мистецько-театральної педагогіки полягав у тому, щоб словом, спеціальними заняттями, створенням необхідних умов формувати талановитих, “зоряних” майстрів сцени. Це в нього

² Куліш М. Листи // Куліш М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т.2. — С.494.

було від Йосипа Стадника, галицького актора й режисера, який, за словами В.Русанова, “шанував і по-батьківському плекав молоді таланти”, який “дав путівку у велике мистецтво Лесю Курбасові, Амвросію Бучмі” та іншим українським митцям³.

У театрі “Березіль” Курбас сприяв саморозкриттю таких постатей, як А.Бучма, В.Чистякова, Й.Гірняк, Л.Гаккебуш, О.Сердюк, Ф.Лопатинський, Н.Ужвій, Я.Бортник, В.Василько, Г.Бабіївна, С.Шагайда, П.Береза-Кудрицький та ін. Невипадково тодішня преса називала Курбаса “знавцем талантів”. Основоположник “Березоля” не лише розвивав природний потенціал особистостей, використовуючи багатий арсенал засобів театральної педагогіки, підіймаючи своїх вихованців до непересічного акторського й режисерського рівня, за що його називали “мистецьким поводитирем”, а й відчував потребу в такому митцеві-одномумцеві, який би стояв на одному художньо-інтелектуальному рівні з ним, став стимулом і для його, Курбасового, особистісного розвитку.

Особливу потребу Лесь Курбас відчував у непересічних сучасних драматургах. І хоча він поважливо ставився до світової драматичної класики, постійно виставляв її на березільській сцені, вона, однак, не могла замінити йому драматургію сучасності, оригінальні драматичні твори саме 20–30-х років ХХ ст., які б тонко відбивали специфіку національного буття, враховували не лише традиційні психологічні підвалини мистецтва, а й модернові формотворчі здобутки. Йому бракувало сучасної драматургії, що виходила з таких же, що й Курбас, уявлень про театральне мистецтво як про умовно-фантазмагорійне дійство, яке протистоїть натурально-побутовій школі та передбачає каскад феєричних трюків, умовностей, фантазійний політ режисерської думки й акторської імпровізації.

Л.Курбас почував себе незавершено, до кінця не реалізовано без такої національної драматургії, яка б органічно вписувалася у реформаторський пафос, програмну декларацію “Березоля”, що її було взято з вірша норвезького поета, прозаїка й драматурга, лауреата Нобелівської премії (1903) Б’єрнстєрне Б’єрнсона “Я вибираю березіль”:

Я вибираю березіль,
Тому що він буря,
Тому що він сила,
Тому що він переворот,
З якого сила родиться...

Л.Курбас шукав – свідомо чи підсвідомо – серед українських драматургів такого митця, який був би адекватним йому (а, може, й більшим) за масштабом таланту й самотності. Йому конче необхідний був сучасний письменник, драматург, твори якого б дали змогу втілити у сценічній формі його, Курбасові, найважливіші знахідки режисерської філософії та театральної системи.

Своєю чергою Микола Куліш, хоча й вирізнявся від природи якостями лідера, все одно потребував оточення, натхненників, які власними ідеями, оригінальними гаслами, критичними міркуваннями сприяли б його творчому розвитку. Він відчував потребу в могутній діяльній постаті, на яку міг би орієнтуватися у своїй творчості. Кулішеві бракувало режисера, який би підтримував і поглиблював його драматургічні пошуки, узагальнення, відкриття. Тому зустріч Л.Курбаса й М.Куліша стала значно більшою подією, ніж знайомством двох митців. Це була зустріч двох блискучих талантів, що переймалися проблемами сцени, художніх інновацій, динамічного мистецтва й репрезентували два полюси (драматург – режисер) єдиного мистецького цілого – феєричного театального дійства. Вона стала початком їхніх дружніх стосунків і творчих контактів, що тривали близько восьми років, сприяла піднесенню рівня українського театру, в якому на той час

³ Русанов В. Мар’ян Крушельницький: Біографічна повість. – К., 1985. – С.40.

домінувала агітаційно-плакатна тема й стилістика. Їхня зустріч виявилася однією з тих сил, що допомогла національній свідомості глибше пізнати, осмислити й відобразити себе.

Перша зустріч Курбаса й Куліша, як це часто буває, ще не зблизила їх настільки, щоб можна було говорити про утворення мистецького союзу. Це швидше була зустріч-представлення. Дружні стосунки почали формуватися між ними з 1926 р., коли Л.Курбас разом зі своїм театром наприкінці травня з Києва переїхав до Харкова (М.Куліш приїхав до тодішньої столиці України майже на рік раніше).

Слід зазначити, що формальні вихідні позиції в мистецтві у Курбаса й Куліша на момент їхнього знайомства 1925 року ще залишалися різними. Л.Курбас орієнтувався на модерновий тип мистецько-образного мислення, репрезентований таким різновидом, як синтез конструктивізму й фантазмагорійності. У своїй режисерській і театральній практиці він широко використовував ходи, прийоми, не тільки не властиві традиційному українському театру М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого, М.Старицького, М.Садовського, П.Саксаганського, а й не сумісні з ним. Курбас застосовував акробатичні вправи, циркову техніку, пантоміму, буфонодно-гротескну й пародійно-епатажну манеру гри, наполягаючи на експериментальному стилі поведінки й синтезуючих функціях актора на сцені.

М.Куліш періоду 1924–1925 рр. тримався усталених побутово-реалістичних художніх принципів, що знайшли своє вираження у перших редакціях п'єс “97”, “Комуна в степах” і “Отак загинув Гуска”. Навіть у наступних редакціях цих творів, уже маючи досвід написання підкреслено гротескної комедії “Хулій Хурина” й модерної, фантазмагорійної драми “Народний Малахій”, Куліш зберігає принцип реалістичної характерографії перших п'єс.

Для того, щоб швидко сприйняти реформаторські театральні ідеї Леся Курбаса, як це зробив М.Куліш, потрібно було мати таланти – таланти динамічного усвідомлення справжніх новацій. А про те, що багатьом митцям, акторам, навіть визначним, непросто було це зробити, свідчить, наприклад, характерний психологічний колапс, у який потрапила одна з найпомітніших постатей “Березоля” – Мар'ян Крушельницький, про якого інший березолець, О.Сердюк, сказав, що це був “геніальний, внутрішньо наповнений, правдивий, органічний актор, за яку б роль він не брався”⁴.

Вихований у психологічній манері К.Станіславського і на зразках української драматичної класики XIX ст., М.Крушельницький мріяв грати на сцені “Березоля” й приїхав до Києва, у театр, на запросини Л.Курбаса. Проте перші враження від побаченого різко відрізнялися від інтуїтивно-романтичних мрій. Вони (ці перші враження) були шокуючими. В.Русанов так передав діапазон несподіваних, майже шокуючих емоцій актора: “З головним режисером зустрічі поки що не відбулося. Курбаса нема в Києві. Тим часом Крушельницький знайомиться з театральним життям “Березоля”, його репертуаром, творчими принципами, манерою гри. Коли побував на кількох репетиціях та на акробатичних тренажах, не тільки здивувався, а й розгубився. Такого театрального “дива” він не чекав. Актори тренуються на трапеціях, як циркові акробати, а режисери перелицьовують як кому заманеться українські класичні п'єси на естрадно-циркове дійство”⁵.

Тривалий час актор принципово, у досить різкій манері, не міг погодитись із експериментальною режисурою Курбаса.

Одержавши роль Кукси з п'єси Кропивницького “Пошилися у дурні”, яку було запропоновано зіграти у “невластивій йому буфонодно-цирковій манері” (В.Русанов), М.Крушельницький не витримав такої міри свободи в сценічній інтерпретації класичного

⁴ Русанов В. Мар'ян Крушельницький. – С.70.

⁵ Там само. – С.47.

тексту й прийняв радикальне рішення. Про це у збірці спогадів і статей “Мар’ян Крушельницький” детально розповіла його дружина, Є.Петрова-Крушельницька:

“Незадовго до прем’єри знову по театру пронеслася новина: актор Крушельницький втік! Бачили його вже на вокзалі з чемоданом... Причина втечі – принципове непогодження його з конструктивістсько-цирковим методом театру. Він не розуміє і не бачить сенсу у старих п’єсах, які грають на “новий” лад. Він поїде шукати театр реалістичний, де його мистецтво може принести більшу користь людям. Вмовляли, доводили, сперечались, але нізащо Крушельницький не хотів повертатись, а Курбас – відпустити актора, на якого покладав великі надії. І тільки натхненна промова Курбаса... примусила Мар’яна Михайловича повернутися до “Березоля”⁶.

У Куліша таких вагань не було. З досвіду одеського періоду він уже мав уявлення про модернові форми в літературі й мистецтві. Нема підстав стверджувати, що драматург одразу їх сприйняв, проте категорично він їх і не відкинув. Перші вияви його ставлення до тенденцій модернізму в українській художній культурі можна схарактеризувати, як стримані й помірковані. Прочитавши перше число альманаху “Гарт” (а М.Куліш тоді входив до числа одеських гартіванців), де було видруковано низку модернових творів М.Хвильового, І.Дніпровського, М.Йогансена, він у червні 1924-го зазначив, що приємне враження на нього справила новела “Я (Романтика)” й критично оцінив поезію Йогансена та Дніпровського. Критерії ставлення до авангардових віршів цих поетів відбито у таких Кулішевих рядках: “Я-то їх прочитав, прочитає ще з десяток людей, а маса... маса переступить через них або омине. Не для масового читача вони”. І вивершив свою позицію таким образним узагальненням: “Хоч і запашне вино, а попиту на його мало”⁷.

У серпні того ж року Микола Куліш уже більш категорично відгукнувся про поезію В.Поліщука “Пуанкаре-війна”. Назвавши цей вірш “чудакуватим”, драматург у листі до І.Дніпровського фактично повторив свою попередню думку: “Хай же знає Поліщук, що його “Пуанкаре-війна” читатимуть тільки бібліографи та ще, може, один, двоє таких, як я або ти. Твір для “немногих”, щоб і вони, прочитавши його, через півгодини забули”⁸. Зрозуміло, що М.Куліш виходив із цілком традиційного уявлення про мистецтво як про сферу, що існує для загальнонародного сприйняття. Проте буквально за кілька днів у черговому листі до Івана Дніпровського він зовсім по-іншому підійшов до оцінки модернового мистецтва. Йшлося про відвідини театру, заснованого на авангардових принципах. Куліш із притаманною йому образністю, легкою іронією, розмовною дотепністю писав:

“Саме тепер в Одесі гостює Московський камерний театр (Єврейський). Конструктивний, як його звать. Двічі вже був, дивився на це диво. Публіка розклалася на два табори і лається, аж слина летить. Одні кадять ладаном, другі – з багном мішають. Щодо себе, то я всерединці стою і не лаю, але і не захоплююсь. Бачу вперше – і не дивуюсь. Так воно і мусить бути. Думаю, що цей театр поки що шукає своїх певних шляхів. І той буде йоголопом, хто скаже, що він не повинен цього робити. Жаль, що не знаю єврейської мови. А живе слово і в конструктивному театрі велику вагу має”⁹.

Ці думки важливі для розуміння майбутніх змін у Кулішевій художній свідомості, де поєднуються вагома поліфункціональність слова, набутки психологізму й формотворчі пошуки у царині драми (“Народний Малахій”, “Патетична соната”, “Вічний бунт”, “Маклена Граса”). У цитованому висловлюванні вже звучить відверте зацікавлення художньо-образними струменями, можливостями

⁶ Мар’ян Крушельницький: Спогади. Статті. – К., 1969. – С.45–46.

⁷ Куліш М. Листи // Куліш М. Твори: У 2 т. – Т.2. – С.493–494.

⁸ Там само. – С.502.

⁹ Там само. – С.504.

модернових форм. Це, врешті, й зблизило Миколу Куліша з експериментаторською театральною стилістикою Леся Курбаса.

У зближенні драматурга та режисера важливу роль зіграв психологічний чинник – притаманність їм однорідних почуттєвих, моральних і духовних доміант. Процес духовного та концептуального споріднення між Курбасом і Кулішем відбувся напролюд стрімко й пластично. Ці дві особистості швидко утворили творчий тандем, що вирізнявся з-поміж інших мистецьких стосунків, союзів неабиякою плідністю, тривалістю й органічністю. Критика зазначала, що “вони зразу ж – як дві антагоністичні натури, що кожна з них доповнює другу, – міцно потоваришували, здружились”, що, “коли минув рік, вони на мистецтво дивилися вже... неначе однією парою очей”, і що “їхній відтоді спільний мистецький світогляд витворився із схрещення попередніх двох світоглядів – Курбасового та Кулішевого” (74).

Обидва вирізнялися надзвичайно високим рівнем чутливості – до болю, несправедливості, соціальних і духовних негараздів у суспільстві.

Обох супроводжували глибокі сумніви щодо правильності вибору власного мистецького шляху. Л.Курбас, уже маючи репутацію непересічного режисера й театральні досягнення “Березоля”, інколи майже впадав у відчай, вважаючи, що зроблено ним дуже мало, що йому не вдається реалізувати себе як митця і що він швидше митець-невдаха, ніж художник-тріумфатор. М.Куліш після карколомного успіху п’єси “97” був переконаний у випадковості свого звернення до драматургії, мав намір більше не звертатися до написання п’єс й усі свої надії в літературі покладав на великі прозові форми.

Обидва відчували поклик, покликання до створення такого мистецтва, що було б відкриттям для українського суспільства, для часу, для доби, – з гротеском і побутовістю, іронією і щирістю, фантазмагорією і прозорістю, ритмомелодійністю і сюжетністю, філософічністю і натуралістичністю.

Обидва творчо мислили у спільному напрямку – вираження глибини художньо-образного змісту за рахунок відкриття нових, безмежних потенцій мистецької форми.

М.Куліш активно вводив до структури п’єс символічні та алегоричні образи, динамічну та містку дію, збагачував твори пластикою світла й тіні, мелодійних малюнків, суперечливою душевною динамікою дійових осіб, що давало можливість акторам використовувати широку палітру пантоміміки, сценічних рухів. Л.Курбас теж, за словами одного з його вихованців В.Василька, ставив за мету “розширити звичні засоби подачі слова, ритму, інтонування, мелодики мови, сили динамічного напруження, емоційного забарвлення, взаємозв’язку слова і руху (жесту, міміки) тощо...”¹⁰

Обоє належали до натур складних, яскравих у своїх суперечливих виявах і мистецькій поведінці, зі значним потенціалом несподіваності як стилем мислення й атрибутом творчості. Обидва за природою натури, душевних поривань, характером підсвідомості належали до нонконформістів і протестантів. Для них сутність творчості полягала в сукупності мотивів утвердження власних моральних та художніх імперативів і протесту проти стереотипності й псевдокультури.

Обоє, пересвідчившись у своєму покликанні й осягнувши свій хист, були переконані в тому, що їхня місія у мистецтві – це беззастережна сміливість і послідовність самобутності, наполегливість пошуку і подолання шаблонності. Обидва розуміли мистецьке значення одне одного і своє значення одне для одного.

Микола Куліш уважав Леся Курбаса видатним режисером і мислителем, одним із центрів національної духовності 20–30-х років ХХ ст. Його вражала сфера Курбасових мистецьких виявів. В.Русанов, характеризуючи розмаїтість

¹⁰ Русанов В. Мар’ян Крушельницький. – С.80.

особистісних амплуа Л.Курбаса, відзначав: “Важко навіть перелічити коло його творчих захоплень: ставить кінофільми, спектаклі, читає лекції, викладає акторську майстерність в інституті, виступає в пресі, керує театром, перекладає п’єси, пише сценарії...”¹¹.

М.Куліш поцінував Л.Курбаса як аналітика мистецтва й літератури, як людину енциклопедичних знань, як теоретика української художньої культури. Л.Курбас для М.Куліша був не просто митцем, котрий давав сценічне життя його творам (п’єси Миколи Куліша ставили й інші режисери), а органічним режисером, який робив це надзвичайно талановито й своєрідно. Куліш розумів, що Курбас не прагнув “підігнати” його п’єси під свої режисерські смаки, погляди, а суголосно своїм концепціям неперевершено розкриває в них те, що намагався сказати він, драматург.

Ті п’єси, режисерським осмисленням і розробкою яких переймався Л.Курбас, ставали подією року. Його інтерпретації “Народного Малахія”, “Мини Мазайла”, “Маклени Граси” викликали широкий глядацький інтерес, пристрасну полеміку, активне обговорення у пресі, театральній критиці. Рівень режисера був суголосний рівню драматурга. Спектаклі за п’єсами М.Куліша, поставлені іншими режисерами “Березоля”, не мали значного сценічного успіху й не сприяли розкриттю самотності його драматургії.

У театрі Курбаса збиралися дати сценічне життя й іншим Кулішевим творам – комедіям “Отак загинув Гуска”, “Хулій Хурина”, драмам “Зона”, “Закут”, “Вічний бунт”, “Патетична соната”. Окремо треба виділити історію зі саркастичною п’єсою “Хулій Хурина”. У цьому шедеврї класично втілюються різноманітність слова, репліки, викінченість “чорного гумору” й художня самоцінність численних діалогів, стислих і лаконічних сцен. Комедію не тільки було заявлено до постановки в “Березолі”, а й розпочато роботу над створенням спектаклю. Лесь Танюк записав зі слів Мар’яна Крушельницького, якому у виставі відводилася центральна роль – номенклатурного працівника Хоми Божого, згадку про емоційний ефект, що його викликали репетиції “Хулія Хурина”: “На проби збігалися всі цехи, регіт стояв такий, що й не пройти; акторів, не зайнятих у виставі, ми не пускали, вистава мала стати для них сюрпризом. Декорацій майже не було, ліпили з якихось кубів, що на них рясніли тогочасні “ліворучійні” гасла”¹².

Кулішева комедія “Хулій Хурина” являла собою вдячний образний та сценічний матеріал для театральної трупі “Березоля”, орієнтованої на розкутість, антишаблонність у сценічному вирішенні сюжетних колізій і гротескно-епатажних мізансцен. У п’єсі відкривався простір для режисерської фантазії та акторської імпровізації. Посилаючись на сучасників цієї постановки, Л.Танюк зазначав, що, “крім власне Курбаса, до режисури долучалися Я.Бортник та Б.Балабан (режисери Курбасової школи. – Я.Г.)”. Спектакль, як і сам комедійний текст, вирізнялися соціальною гостротою в гоголівському дусі. Березільську виставу “було показано на закритому перегляді харківським режисерам, а потім заборонено”¹³.

Майже все, що з 1926 р. М.Куліш писав, він створював для театральної трупі “Березоля”. Через різні обставини (часто – через заборону реперткому) ці наміри повністю не вдалося втілити на березільській сцені. Характерне й те, що після того, як Лесь Курбас восени 1933 р. змушений був залишити “Березіль” і виїхати з України, у його театрі перестали виставляти Кулішеві п’єси.

Про те, якої ваги Л.Курбас надавав творам М.Куліша, свідчить той факт, що до їхньої постановки було залучено провідних і найобдарованіших акторів “Березоля” – М.Крушельницького, В.Чистякову, А.Бучму, Й.Гірняка, Н.Ужвій, О.Сердюка, Г.Бабіївну. Найчастіше з усіх акторів “Березоля” виконання ролей у виставах за

¹¹ Там само. – С.61.

¹² Куліш М. Твори: У 2 т. – Т.1. – С.496.

¹³ Там само.

п'єсами М.Куліша доручалося М.Крушельницькому. Він грав у всіх спектаклях, що ставилися Лесем Курбасом або під його орудою режисерами-лаборантами.

У “Комуні в степах” Крушельницький виконував роль Чухала (персонажа з першої редакції драми), у “Народному Малахієві” – центральну партію, Малахія Стаканчика, у “97” – роль Гирі, у “Мині Мазайлі” зіграв дядька Тараса й у “Маклені Грасі” – роль музиканта-інтелектуала Падура. Доречно нагадати, що в останній зі своїх п'єс, поставлений у “Березолі”, М.Куліш випишував образ Падура з розрахунком на те, що роль Ігнація Падура передбачається саме для М.Крушельницького. Це був образ, що створювався під конкретного виконавця та його акторський потенціал.

Під час постановки Кулішевих п'єс Лесь Курбас не міг обійтися без М.Крушельницького, якому були підвладні всі сценічні ампула. Незамінною в манері його гри була культура володіння контрастними, протилежними акторськими іпостасями. Ю.Завадський зазначав, що “Крушельницький умів бути глибоко комедійним і глибоко трагедійним актором”. С.Федорцева, підкреслюючи, що кожну роль він грав на рівні граничної глибини, говорила: “...На відміну від багатьох наших березільців Крушельницький, як ніхто інший, мав здатність передавати життя людського духу”¹⁴.

М.Крушельницький ставав співтворцем мистецької діяльності та творчих успіхів режисера-модерніста й драматурга-універсала. У процесі підготовки до вистав, під час репетицій, на сцені він мислив тими художньо-естетичними категоріями, що й М.Куліш та Л.Курбас. Актор органічно вписувався в ансамбль двох митців, ставав органічною частиною цього союзу.

Остап Вишня залишив спогад про стиль гри Мар'яна Крушельницького, що дає змогу говорити про майстерність утілення актором провідних засад театру Куліша й Курбаса. Він із притаманним йому тонким гумором писав: “Коли Крушельницький на сцені і коли на нього направляють прожектори, то я ніяк зрозуміти не можу, хто кого освітлює: чи прожектор Крушельницького, чи Крушельницький прожектора”. І далі: “Стикаються два снопи з проміння й утворюють на кону... бунт із світла, із слів, із рухів, із найтонших світляно-мовно-рухово-мімічних нюансів...”¹⁵. Утворювався, власне, ефект синтезу, єднання драматургічної думки, режисерської творчості, акторської майстерності, якого в художньому тексті й сценічно-театральному дійстві так прагнули разом Микола Куліш і Лесь Курбас.

Це дало підстави театральній, мистецтвознавчій критиці відзначати наявність “талановитого тріумвірату” М.Куліша, Л.Курбаса й М.Крушельницького (В.Русанов). Організаційне лідерство й функції натхненника у ньому беззаперечно належало фундатору “Березоля”.

Аналізуючи стосунки М.Куліша й Л.Курбаса, варто відзначити, що вони склалися не зовсім просто. Враження Л.Курбаса від першої п'єси М.Куліша було не дуже добрим. Значною мірою тому, що прем'єрну постановку в харківському театрі ім. Івана Франка здійснив Гнат Юра, побутово-реалістичні принципи якого Лесь Курбас не поділяв, з яким і на сцені, і у теоретичних виступах наполегливо полемізував. Як стверджує Н.Кузякіна у монографії “П'єси Миколи Куліша”, наприкінці березня 1925 р. Курбас різко й однозначно розмірковував, розставляючи такі акценти: “97” – це театр побутовий, дореволюційний, як і “сама техніка гри, трактовка типів, з тою поправкою, що це театр довоєнний епігонського типу”. Постановку Г.Юрою драми “97” Л.Курбас у тому ж виступі протиставив рівню національного класичного театру, підкресливши: “Театр Саксаганського, Кропивницького – це театр типів рум'яних, з кров'ю і м'ясом, тому що вони тих людей бачили, а це такий епігонський театр,

¹⁴ Русанов В. Мар'ян Крушельницький. – С.66, 79.

¹⁵ Вишня Остап. Твори: У 7 т. – К., 1964. – Т.4. – С.175.

де любовник грає як любовник, дядько як дядько...”¹⁶. Власне, ставлення до франківської вистави Л.Курбас вивершив безапеляційною формулою: “Звичайно, нам таке непотрібно”.

Ця досить різка характеристика стосувалася не лише режисерської інтерпретації, акторської роботи та малярської концепції, а й самої п’єси, написаної з урахуванням традицій української побутової драми, хоча творець “Березоля” й відзначив помітну роль слова у Кулішовому творі, яке тримає в напрузі глядачів (Н.Кузякіна). Курбасові – митцеві з модерновим естетичним світоглядом, європеїсту, вишуканому естету, розкутому інтелектуалу – подібна художня форма, подібне театральне мислення у середині 20-х років ХХ ст., коли в Європі домінував авангардизм у різних своїх мистецьких модифікаціях, здавалися незрозумілими, морально застарілими.

Але як проникливий режисер незабаром він переглянув деякі свої негативні оцінки й висловив нові думки щодо драми “97” та прихильно поставився до її автора. 22 липня того ж року на засіданні режисерського штабу “Березоля” Лесь Курбас відзначає, що “97” – це “нова п’єса по композиції, по характеру”, що автор у ній “органічний до самого кінця”, і що Куліш є “надзвичайним митцем”, який, “малюючи людей, певен шматок дійсності, ... надзвичайно тонко це робить”¹⁷. Курбас наголошує на непересічних якостях твору, виокремлюючи майстерність його автора: “У деякому відношенні це совершенна п’єса, надзвичайна п’єса”, оскільки в ній “дуже гарно зроблене виявлення позитивних типів сучасності” й подано з “високою художньою майстерністю світла і тіні”. Головною у виступі Л.Курбаса стала думка: М.Куліш – непересічний митець, із творами якого потрібно поводитися поважливо й обачливо, не змінювати його тексти й концепції.

Із п’яти Кулішових п’єс, що виставлялися на сцені “Березоля”, Лесь Курбас, як уже відзначалося, поставив три. Особливе значення для режисера, для мистецького об’єднання “Березиль” мав спектакль “Народний Малахій”. Це була перша для Л.Курбаса п’єса сучасного українського драматурга, постановку якої він сам здійснив у своєму знаменитому театрі. Сталося це на шостому році існування “Березоля”.

Нотатки, спостереження, враження сучасників дозволяють зробити висновок: спектакль “Народний Малахій” – одне з найвищих досягнень театру й творчого методу Л.Курбаса. Класичність режисерської роботи, відточеність акторських партій, неповторність сценічного оформлення, оригінальність художнього тексту, філософічність в інтерпретації універсальної для всіх епох проблеми месіанства, метафоричність текстових і сценічних образів, експресивність сюжетних поворотів, реплік, мізансцен, виразність музичного оформлення – усе це складало грані успіху Курбасового театру в постановці фантазмагорійної п’єси, на яку так чекали в Європі та яка з’явилася в Україні. Приголомшені театрознавці, критики, навіть із тих, хто упереджено ставилися до мистецьких експериментів Л.Курбаса й не сприймали психологічних заглиблень М.Куліша, висловлювали думку, що “Народний Малахій” є апогеєм творчої динаміки Л.Курбаса, М.Куліша, М.Крушельницького, “Березоля” й узагалі українського театру 20-х років. Ю.Смолич, який досить критично поставився до тексту “Народного Малахія” й писав про “трагедію самого автора, Миколи Куліша” в цьому творі, зазначав:

“Спектакль “Народний Малахій” у “Березолі” – це був рівень “Джінні Хігінса” та “Жакерії”. Шедевр акторський – у виконанні ролей Малахія (Крушельницький), кума (Гірняк), Любини (Чистякова): сорок років минуло, а в моїй пам’яті стоїть кожний рух, кожний жест, кожна інтонація цієї мистецької трійці. Шедевр – режисерський: це був драматичний спектакль, який можна було співати, нота до ноти, і в акторських інтонаціях, і в рухливості масовок, і в кожному

¹⁶ Кузякіна Н. П’єси Миколи Куліша: Літ. і сценіч. історія. – К., 1970. – С.56–57.

¹⁷ Там само. – С.59.

індивідуальному жесті виконавців. Особливо – першу дію. Перша дія спектаклю “Народний Малахій” – вершина всієї режисерської діяльності Курбаса, всієї творчої історії театру “Березіль”. Який жаль, що його не зафільмовано і не записано на магнітофонну плівку!” (64).

Одна з березільських акторок, С.Федорцева, згадувала, що вистава приголомшила не тільки освічену громадськість, а й мистецьку еліту. Вона писала, що “Олександр Довженко, він тоді починав працювати в кіно, після прем’єри (“Народного Малахія”. – Я.Г.) прийшов до нас за лаштунки і настільки був схвилюваний, збуджений, що не міг спокійно говорити”¹⁸.

Феномен вистави був зумовлений художніми особливостями самого твору. Це розумів Лесь Курбас, який надзвичайно поцінував “Народного Малахія” й зараховував п’єсу до найвизначніших творів сучасної світової літератури. Наталя Кузякіна, яка одна з перших серед науковців здійснила глибоку естетичну інтерпретацію фантасмадрами “Народний Малахій”, висунула не позбавлену сенсу версію стосовно неабиякого значення цього твору для Л.Курбаса. На її погляд, тип Малахія–Дон-Кіхота був органічно близьким Лесю Курбасу, оскільки режисерові були властиві “донкіхотство” й “малахіанство” як стиль життєдіяльності та спосіб мислення. Розвиваючи такий підхід, доречно додати, що й у характері, особливостях світолюбства Миколи Куліша також неважко знайти риси Дон-Кіхота Ламанцького й Малахія Стаканчика. Характери митців і специфіка знаменитих образів перехрещувалися. Як і в п’єсі “Народний Малахій”, у реальному житті грані між умовним і реальним стиралися.

Зв’язок “драматург – режисер” був двостороннім.

Твори М.Куліша сприяли еволюції сценічної естетики Л.Курбаса, збагаченню його фундаментальних режисерських принципів, виявленню того арсеналу художньо-композиційних, образно-інтонаційних можливостей, що ними володів тодішній динамічний театр. Кулішеві п’єси до певної міри позначилися й на принципових змінах, концептуальних поворотах, які відбулися у режисерській свідомості Курбаса й мистецько-сценічних засадах “Березоля”.

Одним із творчих пріоритетів Курбасового театру, як підкреслює Н.Кузякіна, було абсолютно довільне “ставлення до тексту п’єси, до драматурга”. Розвиваючи цю свою тезу, досліднича, характеризуючи вистави “Рур”, “Машиноборці”, “Газ”, “Жакерія”, “Джіммі Хіггінс”, здійснені на початку 20-х років, відзначає: “Власне драматурга як такого у перші роки свого життя “Березіль” взагалі не знав. Вистави його були “за Сінклером”, “за Скоттом”, “за Кропивницьким” і т. ін., режисери і актори поводитись із текстами інсценізацій в залежності від своїх уподобань, цілком нехтуючи особою письменника”¹⁹.

У середині 20-х років Л.Курбас доходить висновку про доцільність суттєвого посилення ролі й значення автора, письменника в процесі театральної роботи над його твором, про збільшення ваги й місця оригінального, авторського тексту у виставі. Унаслідок іманентного естетичного розвитку, а також під впливом п’єс М.Куліша “97” та “Комуна в степах” улітку 1925 року Курбас формулює нові для себе й “Березоля” підходи: “І взагалі я мушу сказати, що поскільки ми весь час працювали на такому твердому ґрунті колосальної самостійності режисера, такої обов’язкової для режисера переробки п’єси, постільки це у нас починає вироджуватися у неможливі речі... Було б добре, коли б ми умовились, що тим більше досягнення режисера, чим менше дописано... Присутність автора сучасного відбивається все-таки на театрі, на олітературненні театру”²⁰.

Вплив Леся Курбаса на Миколу Куліша був не менш суттєвим і ефективним як для драматурга, так і для національного драматичного розвою. Глибоке розуміння Курбасом законів сцени, драматургії, аналітичне сприйняття художніх творів відбивалися

¹⁸ Русанов В. Мар’ян Крушельницький. – С.79.

¹⁹ Кузякіна Н. П’єси Миколи Куліша. – С.55.

²⁰ Там само. – С.59–60.

й на Кулішеві. Драматург вносив уточнення до своїх п'єс, що бралися до постановки "Березолем", шліфував їх, творчо інтерпретував, розвивав Курбасові ідеї щодо композиції, сюжетики й ритмомелодійної специфіки сучасного драматичного твору.

Куліш ділився з Курбасом своїми задумами, творчими ідеями, мистецькими прийомами, що їх Курбас із зацікавленістю сприймав, вислуховував, брав участь у їхньому обговоренні, гіпотетичному розвитку, подальшому моделюванні. Очевидці згадували, що, коли М.Куліш викладав Курбасові зміст задуманої ним музичної комедії під робочими назвами "Чорномор" або "Під вагоном – територія", то "Курбас, аж перериваючися від сміху, раз у раз докидав і своє слівце, додавав своєї вигадки, підказував повороти та прийоми" (68). Курбас був духовним співтворцем багатьох Кулішевих творчих, мистецьких знахідок. Лесь Курбас і Микола Куліш перебували у невпинному тандемному мистецько-інтелектуальному русі.

Значною мірою творча гармонія М.Куліша й Л.Курбаса стала можливою завдяки особливостям вдачі творця "Березоля". Він був тією людиною, що вміла згуртовувати навколо себе однодумців й опонентів, надихати їх на співтворчість, захоплювати ідеями, образами, намірами.

Курбас був наділений беззаперечним художнім смаком і ораторським талантом. Він умів переконувати, впливати, доводити. Саме непересічна аура Курбаса посприяла тому, що М.Крушельницький залишився у театрі. Завдячуючи Курбасовій театральній концепції, "наприкінці двадцятих років... його (актора. – Я.Г.) ім'я не сходить зі сторінок газет, мистецьких журналів, драматурги пишуть п'єси для Крушельницького, у головній ролі, його запрошують на комедійні ролі в кіно, на циркову арену, на естраду"²¹. Власною постаттю, оцінками, діяльністю Лесь Курбас впливав і на письменників, і на літературний процес, і на весь культурно-мистецький час.

Найпроникливіші із сучасників добре усвідомлювали непересічність творчого союзу Куліша й Курбаса, його самобутність і значення для художнього й національного руху. Цей тандем ставав об'єктом жартів, образних афоризмів, патетичних захоплень. Він був у центрі уваги, емоцій, словесних формул. Сучасники зафіксували, що, наприклад, "Майк Йогансен, невмолимий дотепник, про них казав:

– КУ-ліш – КУ-рбас – одне "ку-ку", тільки ж кожний з них – зозуля в гнізді другого" (74).

А за спогадами Володимира Куліша, сина драматурга, коли обох митців – Леся Курбаса й Миколу Куліша – "викликали на сцену й підносили квіти, стриманий звичайно Хвильовий стояв і щосили бив браво, весь час гукаючи:

– Браво, Гуровичу! Браво, Курбасе! Хай живе Березіль!"

"Куліш – Курбас – Крушельницькій – "Березіль" – це один із найзнаменитіших, найплідніших квартетів в історії української культури.

Спільність радощів – спільність болю.

Співтворчість М.Куліша й Л.Курбаса не тільки поглиблювала їхні особистості, сприяла піднесенню українського мистецтва, відкривала обрії перед майбутнім євроамериканським "театром абсурду", а й виявилася підставою майбутньої трагедії митців.

В умовах соціально-духовних тенденцій кінця 20 – поч. 30-х років, спрямованих на офіціалізацію й нівелювання художнього процесу, мистецької особистості, написання й постановки фантазмагорійно-абсурдистської п'єси "Народний Малахій", національної комедії "Мина Мазайло", психологічної алюзії "Маклена Граса" стали приводом для різноманітних звинувачень і переслідувань режисера й драматурга. Миколі Кулішеві закидали, що він скептично тлумачить сучасність, зводить наклеп на радянську дійсність, настійно підкреслювали, що в його п'єсах містяться значні ідеологічні вади, які зумовлювали "творчу поразку" драматурга,

²¹ Русанов В. Мар'ян Крушельницький. – С.70.

що він схибив з “дороги пролетарської літератури” на ворожі стежки й манівці. Навіть дослідники й письменники, які інколи високо оцінювали драматичний талант Куліша як трагедійного художника й комедіографа, почали ушаблонено критикувати його за те, що він “мінє талановите перо гартованця-драматурга на опозиційний пензль троцькізму” (І.Микитенко).

Леся Курбаса звинувачували у тому, що “Березіль” удався до “правого ухилу”, що він пропагує “ідейно хибні” твори у той час, як загострюється “боротьба з ворогом”, що його постановки здійснені в антиреалістичному дусі й суперечать принципам соціалістичного мистецтва. Йому приписували свідоме здійснення “антипартійної лінії” шляхом вистави крамольних, “ідеологічно не витриманих” п’єс. Тиск був занадто сильним, і обидва митці почали визнавати свою провину. Провину, котрої не було.

Л.Курбас на першому засіданні партчистки 1931 р. говорить, що постановки “Народного Малахія” й “Мини Мазайла” “на сьогодні ми розцінюємо як неприпустимі”, хоча й намагається відстоювати право свого театрального колективу на ці твори. М.Куліш двічі перероблює “Народного Малахія”, на межі 20–30-х років пише нові редакції драм “97” і “Комуни в степах”. У грудні 1933 р. в листі до Івана Дніпровського він стверджує, що останні сім років, коли створювалися “Народний Малахій”, “Мина Мазайло”, “Патетична соната”, він “перебував на антипартійних позиціях і ходив шляхами місцевого націоналізму”²².

І Куліш, і Курбас ще не знали, що їхня трагедія тільки розпочинається, що для них уже пишеться сценарій страти. Вони ще не знали, що будуть заарештовані протягом одного року: Курбас на початку 1934-го, у січні, а Куліш наприкінці, у грудні. Не знали, що Курбаса, мужнього Леся Курбаса примусять давати свідчення проти свого друга й однодумця Миколи Куліша, що й Куліш не витримає й підпише те, що від нього вимагали під час слідства — зізнання про участь у діяльності контрреволюційної організації. Вони ще не знали, що доля їх зведе знову, на цей раз на Соловках, зведе назавжди, навечно; що й страчені вони будуть не тільки в один рік, а й в один день, у одній партії в’язнів — 3 листопада 1937 р.; що й після смерті вони будуть разом — Куліш і Курбас, Курбас і Куліш. Тоді вони ще не знали, що їхні імена, ідеї, твори важко повертатимуться на рідну землю.

З мистецького триумвірату, що помітно впливав на якість і розвиток української художньої культури другої половини 20 — поч. 30-х років ХХ ст., залишився тільки Мар’ян Крушельницький. Тих мистецьких вершин, що в Курбасовому “Березолі” та Кулішевих п’єсах, він уже не досяг, хоча митця старанно відзначали різноманітними державними відзнаками, званнями. До певної міри це був інший Крушельницький, який виконував ролі у творах світової класики (“Тев’є-молочник” Шолом-Алейхема, “Єгор Буличов та інші” Горького, “Король Лір” Шекспіра) і п’єсах О.Корнійчука (“Правда”, “Фронт”, “Над Дніпром”).

Пам’ять про М.Куліша, Л.Курбаса й “Березіль” актор і режисер М.Крушельницький наполегливо зберігав. На початку 60-х років він здійснював художнє керівництво київським Театром-студією, що взяв до постановки раніше маловідомі або заборонені п’єси Куліша. У цьому театрі вперше на українській сцені було поставлено комедію М.Куліша “Отак загинув Гуска” (реж. Л.Танюк).

М.Крушельницький кілька десятиліть переховував у себе примірник п’єси “Зона”, про яку навіть ретельно обізнана Н.Кузякіна у монографії 1970 року писала, що “текст “Зони” не зберігся, а зміст твору відновити зараз можна тільки за викладом його критикою”²³. Проте ще 1962 р., незадовго до смерті, примірник цієї психологічної драми Крушельницький передав у спадок режисерові свого Театру-студії Л.Танюку, який зміг видрукувати повний текст “Зони” лише 1988 р. У своєму архіві актор зберігав і один із примірників ліричної драми “Патетична

²² Куліш М. Листи // Куліш М. Твори: У 2 т. – Т.2. – С.561.

²³ Кузякіна Н. П’єси Миколи Куліша. – С.164–165.

соната”, твору зі складною текстовою та сценічною долею. Саме за цим збереженим примірником протягом 1961 – 1963 рр. у київському Театрі-студії під концептуальною орудою Крушельницького йшла робота над опальною Кулішевою п’єсою. Своїми мистецькими діями, духовними вчинками М.Крушельницький сприяв реставрації образу Леся Курбаса та Миколи Куліша.

“Їх взаємна любов – Куліша і Курбаса – була ніжна і пристрасна: так люблять закохані навічно; так люблять друга, коли вірять, що йому готовано на майбутнє вчинити щось видатне.

Думаю, що це була любов двох талантів, що знайшлися: Куліш був талант для Курбаса, Курбас – талант для Куліша”, – писав про них на схилі літ Юрій Смолич (73).

Якщо цей вислів Ю.Смолича розглянути ширше, то “знайшлися” у процесі розвою української художньої культури один для одного три таланти – Режисера, внутрішньо “зарядженого” на мистецькі експерименти, трансформації, реформіновації, Драматурга, від природи схильного до практично безмежних жанрово-концептуальних та художньо-формальних шукань, і Актора, з майстерністю універсала спроможного взяти будь-яку рольову ноту, зіграти будь-яку складну, несподівану та унікальну своєю суперечливістю партію. “Знайшлися” й утворили мистецько-духовну єдність, аналогів якій, можливо, в історії європейського та світового мистецтва знайдеться зовсім небагато.

м.Херсон

Наші презентації



КРИТИКА. – 2005. – Число 11.

З нагоди річниці революційних подій та виходу в Польщі книжки “Помаранчева поезія” Вадим Дивнич порівнює досвід Майдану та власні спогади про вірменське національне пробудження наприкінці 1980-х. Андре Глюксман констатує, що західні “панівні еліти... змагаються, хто більше підлижеться до Владіміра Путіна”, тоді як “образ Росії, яка твердо ступила на правильний шлях, навіть наближено не відповідає дійсності”. Лев Гудков аналізує антидемократичні тенденції в пострадянській Росії, де панує бюрократія й зберігається ментальність “совєтської людини”. Михайло Мінаков з’ясує вплив ситуації посткомунізму й посттоталітаризму “на усвідомлення і здійснення вимог національної ідеології та модерної моральності” в сучасній Україні. Барнаба Джонс друкє лекцію про люстрацію. Павло Швед аналізує рецепцію постмодернізму українськими інтелектуалами (передусім літературознавцями). Тетяна Дзядевич рецензує книжку Д.Матіяш “Реквієм для листопаду”, Олена Любенко – збірку п’єс В.Діброви “Довкола столу”, Соломія Бук – роман Ю.Винничука “Весняні ігри в осінніх садах”, Елеонора Соловей – епіграми українських літераторів. Максим Стріха, дбаючи про власну дослідницьку репутацію, передруковує вже відомий читачам “СіЧ” і (2005. – №12.) лист сумлінного науковця. Василь Балушок обороняє книжку З.Васіної “Український літопис вбрання”. Ярина Боренько реагує на статтю О.Андрійчука “Яка Україна потрібна Європейській Унії?”.