

85.334.3 (4УКР)6

К 93

TRD

Харківський державний
інститут культури



**Лесь Курбас
Мар'ян Крушельницький
«Березіль»**



Харків 1997

Харківський державний інститут культури

Лесь Курбас
Мар'ян Крушельницький
«Березіль»
Збірка статей

КОНТРОЛЬНИЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Бібліотека ХДІК

Інв. 427737-К

Харків 1997

Лесь Курбас, Мар'ян Крушельницький «Березіль»:
Зб. статей / Під ред. В.М.Айзенштата, С.І.Гордєєва/ -Х:ХДІК,
1997. - 76 с.

Лесь Курбас
Мар'ян Крушельницький
«Березіль»
Збірка статей

КОНТРОЛЬ
СХВАЧЕННЯ

ХДІК
1-11-97

@Харківський державний інститут культури

Від авторів.

Перші місяці 1997 року стали часом значних ювілейних дат, які пов'язані з історією вітчизняного театру взагалі та театру “Березіль” зокрема. Ці дати дали імпульс для проведення низки заходів, організаторами яких виступили Харківський інститут культури, Харківський інститут мистецтв ім. І. Котляревського, Спілка театральних діячів України та Гільдія українських режисерів театру.

Під час “Днів Леся Курбаса і Мар’яна Крушельницького у Харкові” / 14 квітня - 28 червня / проводились наукові конференції, “круглі столи”, виставки, педагогічні майстерні. В них брали участь теоретики і практики театру Харкова, Києва, мистецтвознавці та режисери, театральні педагоги і актори. Люди різні за віком, від навчених досвідом до тих, які роблять перші кроки в науці чи практиці сцени - всі вони об’єднані спільним прагненням краще пізнати минуле сценічного мистецтва, намітити шляхи його вдосконалення. Нас об’єднує надія на світле майбутнє української театральної культури. Статті та спогади учасників вищезазначених заходів увійшли до збірки, яку підготував Харківський інститут культури. Хай буде вона земним уклоном великим майстрам сцени, про яких розповідається в ній, нашим скромним внеском у популяризацію славних ювілейних дат:

110-річчя з дня народження Леся Курбаса;

100-річчя з дня народження Мар’яна Крушельницького;

75-річчя театру “Березіль” / театру ім. Т. Шевченка /.

Перші гастролі театру "Березіль" у Харкові (1923-1924 р.р.)

Останнім часом вітчизняним театрознавством багато зроблено для більш повного і, головне, об'єктивного висвітлення творчої діяльності театру "Березіль" і його мистецького керівника Леся Курбаса. Однак залишається ще чимало недосліджених сторінок, так званих "білих плям" і одна з них - гастролі цього колективу в Харкові у 1923-1924 роках. Навіть в спеціальних розвідках їм, в кращому випадку, відведено декілька рядків надто загального характеру. Між тим, якщо взяти до уваги, що Харків у той час був столицею України, де зосереджувалися найвидатніші літературно-мистецькі сили, керівні партійні та радянські установи, то стане зрозуміло, що гастролі ці не могли пройти безслідно як для самого "Березілю", так і для подальшого розвитку українського театрального мистецтва в Харкові, який в цьому відношенні мав стійку репутацію міста консервативного. Чи не найбільш категорично свого часу про це сказав відомий театрознавець П.Рулін: "Як за дореволюційних часів театральну погоду на Україні робив у Києві театр М.Садовського, так і за цих перших пореволюційних років усі нові слова в театральному житті лунали тільки з Києва; Харків, Одеса або зовсім не мали українських театрів, або задовольнялись таким "мастерством", що репрезентувало найгірші гатунки українського театру" [1]. Слід сказати, що певні підстави для таких висновків були. Трупі О.Суходольського та Л.Сабініна, які найчастіше працювали в нашому місті, були виключно етнографічно-побутового спрямування і не могли своїми художніми досягненнями рівнятися до Київського театру Миколи Садовського, що відзначався стабільністю трупи, міцним акторським ансамблем, новим підходом у формуванні репертуару.

Однак уже з перших пореволюційних років Харків перестав стояти осторонь тих процесів, що розпочалися в національному театрі. Тут також робляться спроби оновлення театральної естетики, розширення репертуару, створення творчих колективів на нових мистецьких засадах. Так, в січні 1920 р. І.Юхименко організовує українську театральну студію, що в своїй діяльності багато в чому орієнтується на творчість Київського Молодого театру, зокрема на його репертуар. Одночасно І.Юхименко намагається радикально оновити репертуар очолюваного ним Українського радянського театру ім.Т.Г.Шевченка за рахунок п'єс В.Винниченка ("Базар", "Брехня", "Панна Мара"), Лесі Українки ("Лісова пісня", "Одержима", "Камінний

господар"), Г.Гауптмана ("Затоплений дзвін", "Ткачі"), О.Мірбо ("Лихі пастухи") та ін. В 1922 р. в Харкові виникає напівпрофесійний колектив ім.Лесі Українки, якому, на думку Ю.Смолича, були притаманні "новітні тенденції", дещо пізніше - студії ГАРТу, Пролеткульту, Теробмол, що підкреслено орієнтуються на ліві течії в мистецтві. Крім цього початок 20-х років для Харкова був дуже багатий на гастролі творчих колективів найрізноманітніших спрямувань і мистецьких рівнів, як, наприклад, Київські театри ім.Т.Г.Шевченка і Г.Михайличенка, Московські - Перша Студія МХАТ і театр Вс.Мейерхольда, театри "Красный факел", "Кривое зеркало" та ін., що сприяло ознайомленню харківського глядача з досягненнями тогочасного театрального мистецтва.

Гастролі театральної майстерні "Березіль" №1 розпочалися 16 червня 1923 р. у приміщенні Державної опери виставою "Газ" за Г.Кайзером. Через декілька днів критик І.Уразов, якого Л.Курбас згодом назве "неглупим мальчиком", "людиною з мудріших російських провінціалів" [2], писав: "Вже перша постановка "Газ" показала величезні досягнення, які виправдовують приїзд майстерні з Києва, так як вона, без сумніву, має значення для всієї України. Режисерський задум виключно яскравий, з ним можна погоджуватись чи не погоджуватись, але він художньо виправданий. Це без перебільшення ювелірна робота, розрахована до найменших деталей" [3].

Професор І.Туркельтауб зовсім не сприйняв п'єси. "П'єса наповнена містичним туманом, - писав він, - властивим творам всіх німецьких експресіоністів. Студія цього туману також не розвіяла, навпаки, вона ще побільшила його. Характер же постановки ускладнив сприйняття п'єси настільки, що, безперечно, більшість глядачів не зрозуміла не тільки основної ідеї п'єси, взагалі невловимої, але й змісту драми" [4]. Разом з тим, критик не може не визнати, що "в тому плані, в якому п'єса виставлена, досягнення величезні. Керівник добився від студійців бездоганної пластичності та чисто акробатичної легкості. Масові сцени першого та четвертого актів просто прекрасні. На лице справжня сценічна організованість, доведена до максимальних меж" [5].

Саме в цій статті І.Туркельтауб висловлює думку, яка страшенно образила Л.Курбаса і викликала його різке заперечення. Йдеться про залежність творчості українського митця від московських режисерів Мейерхольда та Таїрова. Закиди ці, як відомо, висловлювала не тільки харківська, але й київська та одеська критика. Згодом Курбас у своїй доповіді на харківському диспуті "Про шляхи розвитку сучасного українського театру" різко заперечує це, стверджуючи, що потрапив до Москви тільки весною 1923 року, після прем'єри "Газу" і тоді лише вперше побачив вистави театру Мейерхольда і Камерного театру. "Яке ж було моє здивування, - говорив

режисер, - коли тут, у Харкові, рецензії на спектакль "Газ" обдарували мене, крім знищуючої погордливістю тону, ще й закидом у безперечному формальному плагіаті од Камерного театру, з додатком, що "биомеханики" в спектаклі "не менше, чем у ее изобретателя Мейерхольда". Оце був номер! Шановний критик, очевидно, не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх... Він не розуміє, що і Крег, і Рейнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японський театри. і прийоми середньовічного балагана доступні не тільки Мейерхольду в Москві, але й для нас - у Львові, в Харкові" [6].

Однак в столиці України знаходяться і палкі захисники Л.Курбаса, які категорично заперечують залежність творчості українського митця від московських театрів, більше того, їх навіть обурює подібна постановка питання. "Українські театральні критики, підходячи до оцінки того чи іншого явища сцени, обов'язково при відшуканні ідеологічної й формальної генези, здебільшого шукають її в культурі окремих європейських чи московських режисерів, - найчастіше - московських, - пише Яків Савченко. - На їхню думку... всякі нові театральні форми спочатку виникають в Москві (що й говорити - культура сильніша української), а звідси виливи позначаються на периферії, зокрема - на Україні" [7]. І далі Я.Савченко підкреслює, що "театр Курбаса і Мейерхольда - явища двох протилежних категорій. Вони різні по своїй ідеології... Театр Мейерхольда - теоретична схема революції і тільки. Ідеології там немає, немає ритміки, немає образу, немає сценічних мас. Аналіз і деструкція. Театр Курбаса - сама революція, діалектика пролетарської епохи, геніально передана в ритмічній композиції колективних напружень, колективної волі, катастроф і перемог... Мейерхольд - клоун, веселий буфонадний агітатор... Курбас - глибокий творець з трагічно-героїчною нюансировкою. Мейерхольд руйнує, Курбас будує. Отже, ні в ідеології, ні в характері майстерності нема нічого спільного між Курбасом і Мейерхольдом. Тим паче, навіть наївно говорити про якусь залежність Курбаса від Мейерхольда. Це два майстри двох природ і масштабів" [8].

На наш погляд, автор статті не зовсім об'єктивний в оцінці видатного російського режисера, творчість якого визнана в світі. Та й сам Л.Курбас неоднаразово з повагою відгукувався про колегу в своїх щоденникових записах, виступах. Мейерхольд відповідав йому взаємністю. Відомий випадок, коли він вивів Курбаса на сцену і сказав: "Товариші! На виставі присутній найкращий режисер Радянського Союзу - Лесь Курбас". Це зрозуміли і деякі харківські критики. Зокрема В.Коряк, що виступав під псевдонімом Avanti, писав: "Спроби Курбаса звивано "мейерхольдовщиною", що він рішуче заперечує. Зрештою це однаково, фактом лишається тільки те, що Курбас, як і Мейерхольд - кращі режисери Радянського Союзу" [9].

Не менш захоплені відгуки під час гастролей 1923 року були на вистави "Жовтень" та "Рур". Відзначаючи їх агітаційний характер, деяку поспішність підготовки, І.Туркельтауб визнає, що вони "захоплюють і хвилюють глядача надзвичайно. В постановках, особливо "Рура", стільки прекрасного, що легко пробачаєш всі недоліки та прорахунки. Від вистави віє такою животворящою, безмежно підбадьорливою свіжістю..., так щедро проглядає жива душа революції, що не хочеш ніякого іншого театру, ніяких інших вистав... Якщо і є в республіці театр, який так впритул підходить до революції, дихає нею і творить її вогнем, то це, безперечно, молодий театр, створений і очолюваний Курбасом", [10] - робить висновок критик.

Разом з тим захоплені відгуки не виключають серйозних зауважень зі сторони харківських рецензентів на адресу "Березілу". Вони стосувалися насамперед слабкості, схематизму драматургічного матеріалу, рівня акторської майстерності, техніки мовлення, відсутності яскравих акторських обдарувань. Драматург, член репертуарної ради Головополітосвіти Л.Красовський схильний пояснити недоліки вистав Л.Курбаса тим, що "вся його теперішня театральна робота є тільки шукання форм нового театру, але ні в якій мірі ще не досягнення. А шукання тим самим цінні, що митець вчиться в них на власних помилках" [11]. Цікаво, що майже аналогічний висновок харківська преса зробила, підсумовуючи гастролі театру Вс.Мейерхольда, що відбувалися в травні цього ж року. "Критикуючи театр Мейерхольда, - писав Р.Пельше, - ми зовсім не заперечуємо його значення й заслуги: його шукання мають величезну вагу для шляхів до революційного театру. На його хибках інші матимуть змогу вчитись. Але ж про здобутки постійного, тривалого характеру покищо нема чого говорити" [12].

Незважаючи на те, що попередньо планувалося показати в Харкові всього п'ять вистав, захоплений прийом глядачів, намагання познайомити зі своєю творчістю більш широку аудиторію спонукали "Березіль" продовжити свої виступи ще на тиждень. В основному вистави далі показувалися в робітничих районах, на околицях і в військових частинах. З великим успіхом пройшли вистави "Жовтень" та "Рур" в червоних таборах біля Чугуєва, де актори грали на стадіоні під відкритим небом перед аудиторією в 4000 червоноармійців, в Робітничому Домі, на канатному заводі в клубі "Шестопарк". Під враженням останньої вистави робітничий кореспондент написав: "Гастролі майстерні Курбаса - це проблиск в житті клубу, а для театру - особливий, надзвичайний день. Це свято... довго житиме в пам'яті тих, хто був в той день в театрі.... Дорогу майстерням Лесів Курбасів!" [13].

12 липня, ніби підсумовуючи гастролі, газета "Вісті" публікує статтю, в якій констатує, що "приїзд до Харкова студій Мейерхольда і Курбаса і та газетна кампанія, що проводилась навколо їх вистав, розбуркала трюхи

сплячку харківського театрального життя і що особливо приємно, дала поштовх до більш інтенсивної праці по різних клубах і гуртках в напрямку відшукування нових форм або, принаймні, зміни старих вже надокучивших на нові, які прийшлося бачити у Мейєрхольда і Курбаса.... Дорогу "Березілю" та його однодумцям!" - категорично вимагав автор статті, що сховався за псевдонімом "Культурник" [14].

Таким чином, можна стверджувати, що гастролі театральної майстерні "Березіль" №1 в 1923 році мали значний успіх і широкий резонанс, привернули увагу мистецької громадськості столиці до цього колективу, залишили в Харкові багато послідовників його творчості. Так, студія Пролеткульту втілила на своїй сцені "Газ" Кайзера, терміново переглядають свій репертуар інші робітничі театри, в середині серпня цього ж року відкривається Харківський Тербомол. Можна також припустити, що і виділення "Березілю" Раднаркомом асигнування в сумі 215 тисяч карбованців саме в червні місяці - не просто збіг обставин, а наслідок успішних гастролей.

Не пройшло і року, як "Березіль" вдруге приїздить до Харкова. Гастролі 4-ої майстерні проходять з 17 по 31 травня 1924 року спочатку в приміщенні Держдрами, а з 25 травня - в колишньому театрі "Муссури". В репертуарі - "Джیمмі Хігінс" за Сінклером, "Машиноборці" Е.Толлера, "Макбет" В.Шекспіра. "Гайдамаки", заявлені на афіші, показані не були.

Найбільше захоплення харків'ян викликала вистава "Джیمмі Хігінс", якою розпочалися гастролі. Критики І.Туркельтауб, І.Уразов і навіть Гнат Хоткевич одноставно вважають її найвищим досягненням українського театру. Газета "Комуніст", згадуючи минулорічні гастролі, писала: "Рік тому майстерня "Березіль" уже була в Харкові. Але яка відстань відділяє "Джиммі Хігінса" від прекрасно зробленого... "Газу", від приторно солоденького і технічно слабого "Жовтня". Цей немалий і нелегкий шлях від естетизму - велика перемога... "Джиммі Хігінс" - ледь не єдина з показаних у цьому році п'єс - безперечно витримана ідеологічно, безперечно соціальна, безперечно гідна театру революції" [15]. І.Туркельтауб також вважає, що "Джиммі Хігінс" свідчить про великий поступ майстерні "Березіль". Він пояснює це тим, що в цій виставі Курбас "мабуть непомітно для самого себе додержався правдивого напрямку. Він пішов шляхом сполучення околиць з емоційністю.... Утворив найзнаменитіше видовище" [16]. "Курбас, - робить висновок критик, - чудовий, високоталановитий режисер, один з найвидатніших режисерів Федерації" [17].

Набагато стриманіше зустріла критика вистави "Машиноборці" і "Макбет". Молодого режисера Фавста Лопатинського, постановника "Машиноборців", звинувачували в надмірній перевантаженості акробатикою,

метушнею, повторенні прийомів. "Від цієї акробатики, від невідповідних рухів "під стилізацію", від нічим не викликаної біганини по сцені у театрі увесь вечір ой як нудно та прикро, наприклад, за таких хороших акторів, як от Мар'яненко (Нед Луд) та Бучма (Джіммі Кобет), що їх уяви, на мою думку, силус режисер, - пише І.Туркельтауб. - Широкі їхні рухи та жести, що справді могли б бути майстерними, скуті "стилізацією". І вони, і всі інші раз-у-раз борсаються у її сітях..." [18]. Єдиний, хто нехтував "стилізацією", на думку критика, це Йосип Гірняк, якому вдалося створити дуже зворушливий образ жебрака, але при цьому він мимоволі вступав в протиріччя за манерою гри зі своїми партнерами. Доречно навести тут і спогади однієї з фундаторів Молодого театру Поліни Самійленко, яка практично не розходиться в оцінці вистав "Джіммі Хіггінс" і "Машиноборці" з харківською критикою: "Влітку 1924 року, коли "Березіль" приїхав на гастролі до Харкова, я відразу поспішила на виставу "Джіммі Хіггінс". У ній я побачила режисерську і акторську роботу, що ґрунтувалася на джерелах того реалізму, який є підвалиною всього великого в мистецтві... Наступного дня я дивилась "Машиноборці", поставлені Ф.Лопатинським, і з досади мало не плакала - стільки тут було накручено невиправданої, незрозумілої машинерії" [19].

Приїхавши до Харкова, Курбас дав інтерв'ю кореспонденту газети "Комуніст", в якому зазначив, що в "Макбеті" ми провели експеримент, що мав на меті з'ясувати, чи можна, не розходячись зі сприйняттям сьогоднішнього глядача, скористатися для цілей сучасності, - навіть політичних, - п'єсою старого театру. Взявши один з найбільш яскравих творів феодального устрою, ми отримали позитивну відповідь" [20]. Критик І.Уразов також вважає, що експеримент повністю вдався, що "в цій простоті, в шитах з визначенням місця дії, цікаво використаних, більше Шекспіра, ніж в спрабах по-рабськи відтворити його" [21].

Найбільш професійно до оцінки вистави підходить неодноразово згадуваний уже І.Туркельтауб. З захватом пише він про режисерську роботу, зокрема про сцени межидії, придумані і вставлені Л.Курбасом. "Я просто скажу, що всі ці місця - найкращі у виставі. Сцена, коли єзуїти скошорблені, у машкарах зненацька розтулюються і показуються дволикими Янусами, може впроїтись у голову тільки високоталановитого митця. Не буду боятись слів і заявлю: вона геніальна. Її слід умістити в підручники режисерської техніки, як перлину, що свідчить про безмежність мистецького уявлення" [22]. Одночасно І.Туркельтауб вважає, що надмірна стилізація заважає навіть таким талановитим акторам, як Л.Гаккебуш та І.Мар'яненко. "Мар'яненко утворює чудовий околишній образ Макбета. Часом зглибока захоплює трагедією безвольного, підвладного злочинця. Але це буває в нього щоразу, скоро він забуває, що йому треба стилізувати ролю... і грає просто,

натхненно, вживаючи експресію актора-трагіка. Але скоро артист згадус, що він у театрі Курбаса й починає "стильно декламувати", на театр налучас нудота. Загалом нудного у виставі більш, як живого, що могло б захопити глядача" [23].

Звісно, знайомлячись з такою оцінкою, ми повинні враховувати те, що І.Туркельтауб був прихильником традиційного психологічного театру і хоч намагався, але не завжди сприймав і розумів нові течії в мистецтві, що дало привід Л.Курбасові назвати його в 1925 р. (надто категорично, на наш погляд) "присяжним оборонцем всякої театральної цвілі" [24]. Ніби передчуваючи це і навіть виправдовуючись, критик пише: "Зважусь запевнити тов.Курбаса, що в мені протестує проти цієї нудоти зовсім не "академізм". Прикро дивитись, як силують талановитих акторів, а ще прикріше сидіти в театрі, коли сцена заміняє морфій" [25].

В Харкові було заплановано 12 вистав "Березоля", але показали менше у зв'язку з терміновим закриттям приміщення Держдрами на ремонт. Переведення колективу до колишнього театру "Муссурі", дуже незатишного приміщення, з поганою акустикою, негативно відбилося на настрої березильців, привело до зняття з показу вистави "Гайдамаки", дезорганізувало глядачів. Олесь Досвітній з обуренням пише: "Ні один з березильців не знав, де вони будуть сьогодні грати - бо це від них не залежало... Одним словом, березольцям не довелося показати себе Харкову. Їх не нянчили, як бережуть оперетку, в якій, до речі, публіки значно менше на виставах, як у березильців. Так от і з'являється питання: чому цьому одному з революційних театрів Союзу не довелося в Харкові, в центрі УРСР довести свої вистави до кінця? Чому його не вдержали, чому неохайно поставились до цього театру, немов би радий хтось був спекатись швидше" [26]. Звісно, сьогодні вже важко встановити істину, чи був хто зацікавлений у тому, щоб ускладнити гастролі "Березолю" переведенням до значно гіршого приміщення. Хочеться думати, що ні, однак заради об'єктивності скажемо, що ремонт приміщення Держдрами, в якому тоді працював театр ім.Франка, через відсутність коштів було розпочато лише в серпні місяці [27].

Та, не зважаючи на короткочасне перебування, несприятливі умови для творчості, гастролі пройшли успішно. Вистави березильців справили незабутнє враження на харків'ян. Справедливо писав О.Досвітній "Мало "Березиль" побув у Харкові, але багато наробив сполоху" [28].

Певну послугу гастролі ці зробили і самому театрові. Один з найвидатніших, найталановитіших акторів театру "Березиль" Йосип Гірняк вважав, що гастролі 1923 р. сприяли популярності самого Леся Курбаса і всього "Березолю", що після Харкова про них заговорили далеко за межами України [29]. Що стосується гастролей 1924 року, то він писав: "Гостинні

виступи "Березоля" в Харкові й Полтаві закінчились остаточним ствердженням домінуючої позиції Леся Курбаса на театральному фронті. Вистави "Гайдамаки", "Джіммі Хіггінс", "Макбет" засвідчили перед мистецьким світом усіх радянських республік появу великого творчого митця режисури" [30]. Думається, що саме після цих гастролей виникає думка про переведення "Березолю" до Харкова і перетворення його в Центральний театр Республіки.

ПРИМІТКИ:

1. Рулін П. На шляхах революційного театру. - К., 1972. - С.54.
2. Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників. Документи. - Балтимор - Торонто, 1989. - С.170.
3. Уразов І. "Газ" Георга Кайзера. // Комуніст. - 1923. - 19 червня. - №135.
4. Туркельтауб І. Гастролі студії Л.Курбаса. // Пролетарій. - 1923. - 19 червня. - №135.
5. Там же.
6. Лесь Курбас. "Березіль". - К., 1988. - С.274.
7. Савченко Я. Театр Леся Курбаса. // Вісті. - 1923. - 10 липня. - №150.
8. Там же.
9. Avantі. Від Молодого театру до "Березіля". // Вісті. - 1924. - 16 травня. - №109.
10. Туркельтауб І. "Жовтень" і "Рур". // Пролетарій. - 1923. - 21 червня. - №137.
11. Красовський Л. Театр Леся Курбаса. // Вісті. - 1923. - 4 липня. - №145.
12. Пельше Р. Вистави В.Мейєрхольда. // Вісті. - 1923. - 6 червня. - №121.
13. Клягін К. Гастроль майстерні Леся Курбаса. // Вісті. - 1923. - 3 липня. - №144.
14. Культурник. Дорогу "Березолю" та його однодумцям. // Вісті. - 1923. - 12 липня. - №152.
15. Уразов І. Гастролі майстерні "Березіль". "Джіммі Хіггінс". // Комуніст. - 1924. - 20 травня. - №114.
16. Література. Наука. Мистецтво. - 1924. - 1 червня. - №21.
17. Туркельтауб І. Гастролі "Березіль". "Джіммі Хіггінс". // Вісті. - 1924. - 20 травня. - №112.
18. Туркельтауб І. "Машиноборці". // Вісті. - 1924. - 22 травня. - №114.

19. Самійленко П. Незабутні дні горінь. - К., 1970. - С.67-68.
20. Дим-ров. Шляхи та підсумки "Березіля". // Комуніст. - 1924. - 24 травня. - №118.
21. Уразов І. Гастролі майстерні "Березіль". "Макбет". // Комуніст. - 1924. - 30 травня. - №123.
22. Туркельтауб І. Гастролі м."Березіль". "Леді Макбет". // Вісті. - 1924. - 30 травня. - №121.
23. Там же.
24. Лесь Курбас. "Березіль". - К., 1988. - С.240.
25. Вісті. - 1924. - 30 травня. - №121.
26. Досвітній О. "Березіль" у Харкові. // Література. Наука. Мистецтво. - 1924. - 8 червня. - №22.
27. Комуніст. - 1924. - 3 серпня. - №177.
28. Література. Наука. Мистецтво. - 1924. - 8 червня. - №22.
29. Гірняк Й. Спомини. - Нью-Йорк, 1982. - С.170.
- 30 Там же. - С.203.

**“Народний Малахій” Курбаса-Куліша.
Семантика і поетика сакрального і
квазісакрального. Фрагмент.**

Як відомо, головного персонажа п'єси Миколи Куліша, створеної вже в лабораторії театру “Березіль” і під значним впливом його поетики, - звать Малахій. Нагадаю, що Малахія / з євр. “вісник мій” / - “малий пророк, останній з пророків Старозавітних ... Він викриває народ за недостатню старанність в жертвах, священників - за ухил від віри, погрожує їм судом Божим за різні пороки і богохульство; одночасно він провидить славу другого храму і ... передбачає пришествя Мессії, з'явлення Предтечі і грядучий суд Божий. В часи Христа його пророцтва не лише повторювались апостолами, але відомі були книжникам і народу” / Енци. словник Брокгауза і Ефрона. Т. ХУІІІ, с. 464 / ...

В цей час театр Курбаса відчуває все більшу схильність до контекстів, віддалених від таких, що впритул наближені до реальності - практично до теургічного права автора вистави говорити не на замовлення безпосередньої реальності / хоч на дворі - 1927-й / . Автор - у нашому випадку це триумвірат Курбас-Куліш-Меллер - все більше стають творцями реальності художньої, яка не стільки віддзеркалює актуальні для самого автора проблеми, скільки елементи метафізичних зв'язків автора з тим, що лежить за межами вгадуваного / тенденція радянської драми цього періоду прямо протилежна, за винятком двох-трьох вистав /.

Курбас і Куліш стають безпосередніми сталкерами нового діалогу з суспільством, політикою, людиною. Митцю належить можливість і право упорядкування довкілля - і він користується ним. Театр-парламент трансформується в театр-дослідник. Залишаючись експериментальним, “Березіль” входить в лабораторію соціального аналізу цілком з іншого боку. Частково поділивши на якомусь етапі ілюзії і утопії “комунального” соціалізму, з його експлуатацією християнських гасел, Курбас-Куліш повертаються по суті до теми культурно-національної і національно-суспільної ідентичності в час, коли соціалізм, прямуючи до моделі тоталітарного типу, вже не приховував своїх претензій на людину.

Курбас і Куліш зупиняються біля цієї міфологеми.

“Внутрішній” час Малахія розпочинається з комірчини - замкненого простору, з фобії, з канону, що не включав у себе “зовнішній” час безпосередньої реальності. На цьому непокінченні двох часів будуються не лише мінливі, хисткі мікросюжети самої вистави, а й багато що з упереджувальних підтекстів, з мотивів-оман, мотивів-ошукань, мотивів-попереджень. Розгортається метафора-перетворення, що конструює два типи символічного простору - так би мовити, істинний і пародійно-сакральний.

Свої концептуальні наміри щодо тексту режисер і драматург виявляють одночасно на кількох симультанних рівнях. На рівні: 1) мови персонажу, творення / “від імені персонажу”, від імені авторів вистави; 2) структури вистави-тексту, в якому вирішальну роль грає семантика “зсувів” на рівні жанру і на рівні мотивації.

“Трагедійний” дискурс / “трагедійне” у Куліша / існує у виставі під прикриттям трагикомедійного. За недосказане в “трагедії” промовляє трагікомедія - цей свідомий “зсув” дискурсу є принциповий / нагадаю - тоді можливою була виключно “трагедія оптимістична” - нонсенс, мутант /. Горизонтальні, суто сюжетні контексти / сцени на Сабуровій дачі, в салоні мадам Аполлінарії, на заводі, вдома, в подорожі / ніколи не лишаються лінійно розгорнутими, вони живуть за законами спіралі, що тримається вертикальних сходжень.

Божевілля, з її фобіями і маніями, саморозкривається за законами не лише конкретної фабули чи сюжету / коли кожний хворий втілює свою конкретну хворобу, а вона є метафора-оцінка фрагменту дійсності /, а згідно епічної метафори поховання Розуму, утворення мета-тексту, де вкрай зближені: портрет світу що перетворився на божевільню - і “внутрішній” світ, який втрачає самоцінність, всмоктується “зовнішніми” фабулами і сюжетами. Вводиться і апологетика резонування з Головним Персонажем / в очах Малахія / - “Олімпом пролетарської мудрості” / Олімпом богів /. Ім'я персонаж з релігійного, точніше - язичницького, тезаурусу Малахія трансформується всіма контекстами і свідомим кодом іронічної пародійності в системі експресивно іншого контексту, мова і сфера якого несподіванно починають відповідати романтичному коду. Малахій, залишаючись в межах стратифікації “міщанина”, трансформується у “Гамлета з вулиці Міщанської” чи в Дон-Кіхота, як його зовсім не випадково окреслила тогочасна критика.

Стилеутворююча експресія утримує кілька поверхів, кожний з яких - варіація на ту чи ту тему Євангелія або текстів, насичених гострою символічною аксиоматикою. Лірична стихія почуттів самого Малахія, активно підсилена як романтичним кодом, так і специфікою здібностей Мар'яна Крушельницького, надає мотиваціям мікросюжетів додаткової переконливості. Мінливі контрасти настроїв віддзеркалюють хисткість самої

шкали оцінок явища чи, точніше, феномена Малахія і малах'янства. Поразка Малахія стане поразкою не лише його інфальтильної "філософії". Одночасно це є поразка того в ньому, що відповідає символиці драми Дон-Кіхота.

Лексика вистави [1], з одного боку, відверто виводить самосвідомість на символічні рівні, з іншого, - витончено насичує пародійно-міфологічними і квазірелігійними рефлексіями, буквально пронизує ними всю виставу.

Відповідаючи часові, що втрачає особистість як суб'єкта історії, Курбас-Куліш ніби "зупиняють мить". Але, не маючи можливості опертися на жанр "чистої" трагедії, Курбас розгортає в певному сенсі езотеричні смисли символічного простору, який завжди залишається у нього прозорий для іронії, самоіронії і пародії.

Народний Малахій - загадковий сфінкс української ментальності. Саме тому він - і "міщанський Гамлет", і Дон-Кіхот, і Маркс із комірчини, і біблійний Малахія-навиворіт, і пародійно означена цитата з Сквородинських мандрів, які стали життєм.

Засоби семантичних "зсувів" з'являють те, що з іншого приводу / з приводу "Доктора Живаго" / сказав Г.Д. Гачев, коли підкреслив тезу про "взаємопідсилюючий діалог Бога і Історії"[2], тільки повторюся, ключ контексту - у "зсуві" вбік від серйозного. Мова тексту розпадається на різні жанрові шкали. Аксиологічні струмені сегментуються, втрачають жорстку ієрархію - саме тому критика і глядач розгублено "плавають" по шкалі оцінок: від повного і незворотного прийняття Малахія як свого посланника, справжнього месію з народу - і не сприймають "комедійного" колориту в його постаті / те, чого найбільше злякалась полохлива влада "від народу" / - до надання йому прізвиська, як мало б принизити - божевільного реформатора, виправити якого доручено робітничому класові, заводу, партії.

Вистава робить і ще одне символічне сходження. Малахій проходить крізь к о л а П е к л а - і тут між собою рівні будинок розпусти, божевільня і завод; останній подано через плакат-абсурд, що однозначно репрезентує коло Пекла. Замість Данта чи Вергілія, провідника, поводиря, у Малахія - і д е я . Це об'єктивна семантика і антропологія. Мотивації ідеї не просто належать вищому ряду, вони так само, як і суспільство, в якому перебуває Малахій, апелюють до мета-тексту - християнських заповідей про справедливість, братерство, любов, чутливість, до "не убий" / пам'ятає - навіть "словом" ? / .

Ми знаходимо у виставі ситуації задзеркала реальності. Реальність побутових сюжетів Малахій Курбаса-Крушельницького надбудовує мрією, утопією, уявним суспільством щастя. Малахій від імені всіх - від "народу" самостверджується в праві на перетворення в пророка. І ця ілюзорна реальність стає для нього вищою / пост Кальдеронова цитата на тему життя є сон / - чи не геніальний це нагад, чи згадування, чи попередження про будь-

яких реформаторів, які привласнюють собі право самостверджуватись за рахунок "знання" про щастя для всіх? Міфопоетичне і сакральне - опора трагедійного героя - тут трансформована у здогад про тотожність опозицій: високе/низьке, пророк/антипророк, Гамлет/Гамлет "низу", Олімп богів/"Олімп пролетарської мудрості" як дохристиянство, поводитир, пародійний керманіч, божевільня, юродиві / від "вільний з Божого благословіння", Божого захисту // вільні за "відсутності вибору".

Ходіння Малахія у Пекло - умова прозорості погляду, хай навіть зрадлива і оманлива. Соціосфера вистави структурно вибудована як міфопоетичний і сакральний сюжет "мандрів" пустелями / парафраз Моїсеїв? / міражів - міраж тут не лише приналежність пустелі / пустки духу / піску / Час крізь пісок /, а й будь-якого відриву у ідеальне в короткоплинності того, що зветься життям людини. Вистава у всіх своїх провідних символічних кодах проінтерпретувала євангельські сюжети, саме тому надавши всьому, що відбувалось на іронічно-фабульному рівні потужного трагедійного підтексту.

Пародійний пророк, Маркс із комірчини, Дон-Кіхот від соціалізму засвідчили передусім не характеристики персонажа - це як раз і було верхівкою айсберга. Семантичні додатки "комірчини", "Мішанської вулиці", "реформатора ілюзій", язичницького Олімпу, закладали символічний код трагедії, що попереджала всіма найенергетичнішими "знаками" - "знаками" Біблії, синтезованими з фольклорними "знаками". Те, що тогочасні критики беззаперечно відчули як смертельну небезпеку системі, попри іронічний, самовикривальний жанр вистави, насправді було майбутнім сюжетом, який справдився, як у біблійного Малахії. Він відкрив питання другого Храму.

Семантика у виставі Курбаса була зашифрована віртуозно - шедевр не випадково був означений саме як шедевр.

Подвійна закодованість - жанрова і на рівні знак/референт - довела неминучість саме такого розвитку подій, коли на просто людину / інакше - народ / за найменшого її відхилення від "канонів" "соціалістичної" поведінки / розгерметизації поведінки комірчини / чекали кола пекла, а Вергілія / варіант - Данта, пророка Малахії тощо / вже було перетворено з провідника по Пеклу на його в'язня.

Виставою "Народний Малахій" Лесь Курбас закладає в художній культурі нішу метаісторичної прогностики незалежної, автономної і самоцінності будь-якого, без винятку, "я"; нішу нового ставлення до поняття життя як гуманістичного феномену. Згадка про Середньовічні теорії гуманістів виникають тут як втрачаюча енергію парабола. Можливо, все малахіанство - т р а в е с т у в а н н я ідеї моральності як уваги до кожного із "створінь". Цьому слугує й порушення упорядкованості соціально-кастової у

виставі - режисер змішує карти - в божевільнях чи будинках розпусти касти і суспільні стани відмінено.

В центрі Курбас встановлює ліричного утопіста з натовпу, самородка. Поштар, зв'язківець "між" тут теж не випадковий - згадаймо "вісник мій" - тут значиме і "вісник", і "мій" - інтимний, що належить кожному. За певного кута зору до Малахія можна поставитись і як до фольклорного персонажа / не випадково його вписано в контекст з сильнофольклорною атрибутикою /. Зсувом жанрів і контекстів Курбас розколює код відносної ізоморфності вгадуваних реалій та їх "знаків".

Я ладна інтерпретувати цю виставу як містичну і метафізичну і перекодований жанр - лише блискуча містифікація. Вистава надавала можливості прочитувати її і як притчу, і як трагікомедію, і як "плач", "жалобне голосіння" за мріями та ілюзіями, і як смерть-самогубство Любові / адже Бог є любов /, і як провіденціальне попередження. А це як відомо, різні смислові концепції в театральній антропології.

Оманливий акцент на деяких іронічностях, введення лубочного коду / попри всі інші / - традиційного, архетипного, патріархального / вулиця - як народна площа; Кум і родичи - родинні канони поведінки, табу, сценарій зі своїми "солістами" і Хором; курка, глечик, канарка - символи стабільності побуту тощо / мав на увазі найширший спектр сприйняття.

Імпліцитна присутність у тексті-виставі потоку фольклорної символіки / "ціпочок і сурма, для українців - бриль і на великі свята - корона з соняшника в руці" та інше /, ритуалу в його сміховому, бахтинському ключі надавала очевидності тому факту, що перед нами під машкарою філософської іронії досі небачений універсум народної трагедії. І фабула тут виступає агентом соціопсихологічного простору, коли докільля історичне і художня реальність вистави вступають в особливі стосунки смислотворення: досліджуючи психо-етичні начала ідеалізму, вистава діагнозує і добудовує передусім саме трагедію народну.

Курбас будував майбутнє. Час докільля продовжував втрачати орієнтири.

Бібліотека ХДІК

Інв. №

427737

ПРИМІТКИ:

[1] Порівняймо її з загальним театральним контекстом радянського театру того часу і не забуваймо, що саме зараз відзначається ювілей 10-річчя “Великої жовтневої соціалістичної революції”, коли позаособове, часто помпезне перемагає і не залишає простору для “окремого”, “особливого”. Інтелект і інтелігенція вже під суворим наглядом “власстьпредержажих”. Нагадаю ще й факт про те, що кількасот найяскравіших інтелектуалів ХХ ст., які склали славу Європи і світу вже вислано / у 1922 / пароплавом за межі Радянського Союзу.

[2] Маркович В.М. Романи Лермонтова і Пастернака. // Автор и текст

Лесь Курбас і українське поетично-філософське середовище 20-30-х років (з історії спілкування з Михайлом Семенком, Павлом Тичиною і Петром Демчуком).

Коли я співставляю і аналізую свої враження від зустрічей з Олександром Степановичем Курбасом, я уявляю образ мислителя, людини постійної творчої напруги, незмірної інтелектуальної наснаги і моральної стійкості. Для уявлення про те, наскільки ЦІЛІСНОЮ людиною був Курбас (в усякому разі в моєму баченні) - звернуся до того, яким я його сприймав поза театром, головним чином у спілкуванні з моїми тодішніми вчителями з літературного і філософського середовища - Михайлом Семенком, Павлом Тичиною і відомим філософом Петром Демчуком. Сам я був того часу починаючим поетом, членом футуристичного угруповання «Нова генерація», але вже тоді вагався в остаточному виборі між поезією і філософією.

Ще до того, як я особисто познайомився з Курбасом, не знаючи, який він з обличчя, я був вражений, зустрічаючи поблизу «Березіля» чи десь на лаві міського саду, чи в садку «Ділового клубу» якусь незвичайну людину - людину-красеня, завжди одного, з надзвичайно одухотвореним, заглибленим у свої думки, зосередженим цілковито на них, обличчям - обличчям, від якого важко було відвести очі і котре зразу ж врізалось в пам'ять. Лише коли ця людина піднялася на одній із прем'єр підчас овацій на сцену «Березіля», я зрозумів, що це був Курбас. Його обличчя справляло неповторне враження не тільки своєю якоюсь майже магнетично-завойовуючою ласкавою привабливістю, але водночас створювало образ отієї постійної проясненої творчої напруги, про яку я уже казав. Пам'ятаю, якось ми з М.В. Семенком вийшли з його квартири у 2-му під'їзді будинку «Слово» подихати свіжим повітрям у полісад, де під кількома рідко посадженими деревами стояло кілька лав - ми їх жартома називали «лави натхнення». Побачивши Курбаса, який сидів на улюбленій лаві. Семенка, Михайль Васильович сказав: «Ходімо далі, Лесь працює, не будемо йому заважати». І він пояснив мені, що Курбас отак завжди і працює, працює майже безперервно, і що самий відпочинок він розуміє як постійну зміну форм творчої діяльності. І дійсно, коли б я не спостерігав Курбаса - чи одного, чи в оточенні багатьох людей, - замкненого, майже герметично заглибленого у свої думки - відчувалося, що він завжди живе інтенсивним внутрішнім життям, здатним, однак тут же, щомиті

перетворитись на повну розімкненість, на шедру інтелектуальну віддачу, Цю особливість Курбаса свого часу дуже точно передав Семенко у присвяченій Олександрю Степановичу поезії:

Прив'язаний до стовпа волею Леся Курбаса,
Натхненням напруженням таємничих зусиль,
Зойкають в вітрах божевільні сурми на нас
В змаганнях зростаючої сили.
Одійдіть набік, зламавши пиху
ласкою людини визволеної,
Гладить вітром щоку шовковий дух
Дитина смілива павзи сумної.
Заломіть пальці щирим жестом
І простягніть непокірливу руку,
Одійдіть, одійдіть, виснажені до щенту,
Зараз розітнеться підземний грюк. [1].

Ота «воля Курбаса», котра, за словами Семенка, прив'язувала - і актора і глядача - «до стовпа», викликала підземний грюк емоційної реакції, була слідством педагогічної системи Курбаса. Про це ми чимало знаємо зі спогадів акторів. Але ж Курбас, з потребами свого колосального інтелекту, не міг на цьому замкнутися, цим обмежитись, не міг варитися у власному сокові театру. Він потребував спілкування ще й з людьми іншого типу (я кажу НЕ про акторів, хоча б таких, як Бучма) - потребував спілкування з рівними собі (за рівнем інтелекту) творчими особистостями, у стосунках з якими він виступав би вже НЕ ЯК ПЕДАГОГ, і спілкування з котрими постійно шукав. Саме такими особистостями - такого рівня і впливу - і були Михайль Семенко, Павло Тичина, Микола Куліш, Петро Демчук і Микола Хвильовий.

Стосовно взаємовідносин між Курбасом і Семенком існує багато спекуляцій і упереджень. Коли викладають творчу еволюцію Курбаса - від європеїзму до деструкції, конструкції, експресіонізму і динамічного реалізму - то не те що забувають, а тепер вже скорше відпочатково не знають, що навіть сама ця термінологія, включаючи динамічний реалізм, була свого часу вироблена Михайлем Семенком, погляди котрого довго поділяв і відстоював Курбас. У Семенка, щоправда, між деструкцією і конструкцією була екструкція, але це вже деталі. Дехто з супротивників Семенка твердить, що між ним і Курбасом взагалі не було нічого спільного, оскільки Семенко за 10-х років був кверофутуристом, а Курбас європеїстом, а за 20-х - Семенко панфутуристом, а Курбас експресіоністом. Але ж кверофутуризм Семенка якраз і був виразом його європеїзму, для нього це були неподільні поняття, а

панфутуризм означав не щось відмінне від експресіонізму, а просто більш емке, широкє визначення, яким Семенко хотів зблизити всі напрями тодішнього Авангарду: І власне футуризм, І експресіонізм (не забуваймо, наприклад, що експресіоніста Хвильового Семенко теж не раз називав панфутуристом), І сюрреалізм, І абстракціонізм - ось для чого Семенкові потрібна була ота чудернацька частинка «пан». А саме таку настанову і розумів, і поділяв Курбас.

Але повертаюсь до своєї головної думки: на протязі довгого часу Курбас і Семенко були ОДНОДУМЦЯМИ. У мене в руках - видана 1922 року у Києві газета панфутуристів - деструкторів «Катафалк мистецтва» (відповідальний редактор - Михайль Семенко). Свого часу ця газета наробила чимало шуму. На її 4-й сторінці вміщено публікацію «Театральний огляд». Підпису автора нема. Але, як розповідав мені колись Семенко, автором цього огляду був Курбас. Поруч з оглядом Курбаса - в добірці «Хроніка» вміщено інформацію про роботу Курбаса над постановкою п'єси Кайзера «Газ». А поміж тим навіть зі спогадів Юрія Смолича можна зрозуміти так, що Курбас на протязі всіх 20-х рр. був НЕ одностумцем Семенка, не ПОДІЛЯВ його поглядів, а навіть ще ДО свого зближення з «Вапліте» і Миколою Кулішем (отже ще до 1927 - 1928 рр.), хоч і не ворогував з Семенком, але тримався відносно нього як мінімум відсторонено. Ось що він пише: «що ж до Михайля Семенка з його панфутуризмом... то Курбас - на різних етапах українського футуризму ставлючися до нього то схвально, то критично, не раз під гостру балачку в'їдливо його висміював. Одначе в серйозній розмові старався віддати йому «належне». Але - навіть таке, відносно прихильне стосовно Семенка визначення не дає правильного уявлення про дійсний характер відносин між обома митцями. В дійсності це були, при всій їх складності, відносини близької особистої і творчої дружби НА ПРОТЯЗІ 1917-1933 РР., дружби, хоча і ускладненої, дещо навіть послабленої з 1927-1928 рр. (зі зближенням Курбаса з Кулішем), але не розірваної впритул до кінця їх життя на волі. Наскільки близькими були позиції і стосунки Курбаса і Семенка за 20-х років можна бачити вже хоча б з поезій Семенка, з того, як часто там мигтить прізвище Курбаса. Ось що ми читаємо, наприклад, в рефутпоемі «Тов. Сонце», написаній ще 1919 р.

Сховавсь під ворота,
повертаючись з «Молодого театру»,
як би спастись від кулі -
Це не я
я затримався з Лесем Курбасом,
потім нас догнав Марко

і стукали кулаками,
дивились афішу
МАНІФЕСТАЦІЯ
а покищо:
як би дістатись додому...[2].

Втім, це свідчення не Курбаса, а Семенка. Свідчення суб'єктивні. А ось що розповідає про характер їхньої творчої дружби свідок, в рівній мірі близький як Семенкові, так і Курбасові. В моєму власному архіві зберегається текст неопублікованої стенограми виступу поета Андрія Чужого на ювілейному вечорі у московському Літературному музеї, присвяченому 80-літтю від дня народження Семенка (тоді у Києві вечір провадити було фактично заборонено). Це було 1973 р. У цьому виступі Чужий згадував: «Пам'ятаю, як 17 липня 1920 р. я з зошитом гуляв в Умані у Софіївському парку і читав вірші своїй приятельці Наталі Черняхівській. У моїх віршах згадувалося ім'я Семенка. Непомітно до нас підійшло двоє чоловіків. Одного я пізнав - це був Лесь Курбас, а другим виявився сам Семенко... (Далі я викладаю скорочено - В.Г.) - А тепер дозвольте запропонувати Вашій увазі нашого дуэта, - сказав Лесь Курбас і почав обирати собі зручне місце, а Семенко - настроювати скрипку, яку тримав в руках, Курбас декламував з «Гайдамаків» Шевченка, а Семенко йому акомпанував на скрипці». Це - з тексту стенограми. А ось іще один маловідомий документ - автобіографічна поема Андрія Чужого «Давно нема ні Леся, ні Михайля, а голоси їх Софіївка береже і досі», в якій, як розповідав мені колись Андрій Антонович Чужий, він намагався з ДОКУМЕНТАЛЬНОЮ ТОЧНІСТЮ закарбувати своє враження від згаданого дуету:

Настроїв... заграв,
а слідом за ним Лесь Курбас почав промовляти:
Все йде, все минає - і краю немає...

(Доречі: Чужий говорив мені, що він включив у свою поему тільки ті рядки з Шевченкових «Гайдамаків», котрі у виконанні Курбаса справляли ОСОБЛИВО СИЛЬНЕ враження):

Куди воно ділось? Відкіля взялось?
І дурень, і мудрий нічого не знає.
Живе... Умирає... Одно зацвіло,
а друге зав'яло, навіки зав'яло...»
І від музики й живих слів Леся-Тараса

війнуло такою спресованою тугою,
що вирвалася з розхристаних грудей
Й могутньою хвилею полинула в небо, -
Що на початку НЕ ВИСТАЧИЛО грудей,
щоб дихати в одному ритмі з виконавцями,
та ми одразу перейшли на «повне дихання»
Й з музикою в мріях полинули в небо.
А Лесь продовжував:
... і ти, білолиций,
по синьому небу вийдеш погулять,
вийдеш подивитися в жолобок криниці
і в море безкрає...
Ти вічний без краю... люблю розмовлять,
як з братом, сестрою, розмовлять з тобою,
співать тобі думу, що ти ж нашептав...»
Останні три рядки Лесь промовляв
з посиленою теплою, і, слухаючи Леся,
місяць дивився на нас, як далекий,
але рідний брат, - теплими очима...
І лились дві музики - Михайля й Леся-Тараса
в братерському єднанні,
давно вже вийшовши за межі Софіївки...
Такої висоти виконання ні Софіївка,
ні ми не чули більше ніколи». [3].

Самі Курбас і Семенко про цей дует ніколи не забували і не раз то жартома, то всерйоз домовлялися його поновити. І от як це сталося. Не пам'ятаю точно, коли це було, але достеменно, що в тяжкий для Семенка період (чи після надрукованого 1930 р. в «Пролітфронті» спрямованого проти Семенка політичного доносу Костя Буревія «Фашизм і футуризм», коли Семенко міг чекати арешту, чи 1931 р., після саморозпуску «Нової генерації» коли Семенко полишився один) - перед днем народження Семенка Курбас переказав зарані через Н.М. Ужвій, що він обов'язково до них прийде і просив не йти до ресторану, а бути дома. І от, коли застолля було вже в самому розпалі, Олександр Степанович раптом згадав про їх дует у Софіївці і попросив Семенка взяти скрипку і заакомпанувати йому. Семенко гадав що Курбас знов буде читати «Гайдамаків», заартачився, але під тиском присутніх усеж погодився. І раптом Курбас, підказавши Михайлю Васильовичу, що грати, і ритм і тональність для імпровізації, став читати програмну

філософську поезію Семенка - «Мій рейд у вічність». У Семенка на очах виступили сльози.

Про те, що не тільки особисто-дружнє, але й глибоке загально-інтелектуальне спілкування між Курбасом і Семенком не уривалося навіть підчас найбільшого загострення їх власних творчих розходжень і посилення міжгрупової боротьби між «Новою генерацією» і «Пролітфронтом», свідчить і такий факт. 1929 р. Семенко побував у Німеччині і привіз звідти тільки новий твір філософа-екзистенціаліста Мартіна Гайдеггера «Буття і час». Цей твір справив на нього колосальне враження. Він зразу ж розповів про це Курбасу і дав книгу йому. На Курбаса вона теж справила велике враження. Він називав книгу геніальною. Під час зустрічей вони кілька раз обмінювалися думками сприводу її змісту, особливо с приводу пронизуючої цей твір ідеї існування в абсурдному світі. Вплив Гайдеггера і передусім цієї ідеї позначився як на поглядах Семенка 30-х рр., зокрема його поемі «Німеччина», так і на останніх постановках Курбаса - «Диктатурі» і «Маклені Граса». Але про це трохи далі.

А зараз кілька спостережень стосовно спілкування Курбаса з П.Г.Тичиною. Як відомо, особисте зближення між ними почалося ще за 10-х рр., коли вони разом працювали в театрі М.Садовського, і потім - у Першому Держдрамтеатрі УРСР ім. Т.Шевченка. З яким глибоким розумінням і любов'ю ставився Олександр Степанович до поезії Тичини - відомо з літератури, і повторюватися я не буду. Значно менше відомо про ставлення до Курбаса з боку Тичини. Крім загальних місць високого поцінування майже нічого не втримала і моя пам'ять. Більш-менш чітко пригадую тільки напіввизнання Тичини, яке сильне враження справляє на нього спілкування з Курбасом. Наведу два приклади. Але й тут, гадаю, те саме, коли тримаєш у руках уламки розбитої дорогоцінної парцелянової чашки, і розумієш, що її вже не склеїти, і все дно боїшся випустити ці уламки з рук. Ось один з таких уламків. Якось я був у Тичини, коли раптом до нього прийшов Курбас. Тичина, вибачившись переді мною, дістав з бібліотечної полиці Корана - певно вони про це домовлялись раніше - і вони почали шукати, тут же перекладати з арабської (яку обидва трохи знали) і розбирати смисл однієї з сур. Тут же зав'язалась спірка про богословсько-філософський смисл цієї сури і її сумісний аналіз. Врешті Тичина, котрий дуже добре знав мусульманське богослов'я і пишався цим, зі сміхом визнав себе переможеним. Коли Курбас вже пішов, Павло Григорович довго не міг заспокоїтись і казав, що ніколи не думав, що Курбас так глибоко розуміє Корана.

Іншим разом я натрапив на їх таку ж піднесено-запальну, захоплено-пристрасну спірку сприводу філософії Сковороди в контексті європейської

філософії 18 століття. Тут спірка вже йшла на рівних. Верх брали то Курбас, то Тичина. І відчувалося, що вони обидва від цієї спірки одержують насолоду, щось на штиб того, що буває підчас гри у шахи. Що дало привід спірці я не знав, пам'ятаю тільки, що на столі лежав рукопис, котрого Тичина сховав, як тільки розмова вшухла. Я одразу ж подумав, що Павло Григорович читав Курбасу «Сковороду». За однією з наступних зустрічей з ним я насмілюся і при нагоді спитав, чи правильно я зрозумів, і чи не буде Курбас ставити «Сковороду», Тичина відповів, що Курбас просить його про це давно, покvapлює з завершенням, але про конкретні плани відповів ухильно, кажучи тільки, що в нього твір лише НАПІВДраматургічний, складається головним чином з монологів, а дії мало. Курбас дещо підказує, але роботи ще дуже багато. Це було десь 1932 року, тобто ще до опублікування найбільш драматичних і динамічних фрагментів «Сковороди», таких як «Диспут», прочитавши котрого (по його надрукуванні 1934 р.) я відразу ж пригадав оте «Курбас дещо підказує». Але це я вже переходжу до своїх припущень. До того ж це було уже тоді, коли Курбас нічого не міг підказати.

І на закінчення - кілька спостережень щодо спілкування Курбаса з високоталановитим, напівзабутим тепер українським філософом Петром Демчуком, побратимом Курбаса по трагічній долі, з яким Олександр Степанович особливо зблизився і у якого консультувався підчас роботи над двома останніми постановками. Вже тоді, як я казав, вагаючись у виборі між поезією і філософією, я шукав спілкування з Петром Івановичем, був у захопленні від його філософської ерудиції, його неординарної книги «Розклад сучасної буржуазної філософії», часто брав у нього книжки і за цих обставин став свідком його інтенсивного спілкування з Курбасом. Доречі, познайомився я з Демчуком у Василя Бобинського, котрий теж був у тісних стосунках із Курбасом. Всі троє галичане, вони знали один одного ще у Львові, мали там спільних друзів, всі майже в один час вчилися у Відні, Курбас і Демчук навіть на одному - філософському - факультеті Віденського університету, слухали лекції одних і тих же професорів (щоправда Демчук, як молодший, дещо пізніше). Бувши марксистом, він, однак, далеко не являв собою марксистського доктринера, лишаючись людиною широкого кругозору. Він був особисто знайомий з членами Віденського неопозитивістського гуртка Шлікком, Вітгенштейнном, Карнапом, високо їх цінував, спілкувався з Фрейдом, дружив з представниками Франкфуртської школи Хоркхаймером і Фромом, поділяв їх анти тоталітаристські настанови. Потрапивши до СРСР, революційний романтик, він досить швидко став позбавлятися своїх романтичних ілюзій. Я не можу через брак часу заглиблюватися далі у що тему. Хочу тільки сказати, що, як на мене, саме зближення з Петром Івановичем Демчуком і вплив книги Гайдегера «Буття і

час», про що вже йшла мова, в помітній мірі позначилися на філософській концепції двох останніх постанов Курбаса - «Диктатури» і «Маклени Граса». Ось що я маю на увазі.

В постановці «Диктатури» 1930-го року не можна не відчуті певної амбівалентності режисерського задуму Курбаса: крізь грандіозний художній задум створення «нової опери» у Курбаса де-не-де наявно проглядало гротескне сприйняття абсурдності радянської дійсності і перш за все теми диктатури пролетаріату. Це чудово відчув автор тексту Іван Микитенко, Не забуваймо, до того ж, що постава «Диктатури» Курбасові була «підказана» згори, а він таких речей не полюбляв. Але особливо наявною була ця амбівалентність в постановці «Маклени Граса». Куліш, як відомо, написав п'єсу 1932 року, тобто що ДО голодомору і самогубства Хвильового. А Курбас завершив свою працю над постановкою вистави вже в розпалі голодомору, після смерті Хвильового і розпочатку масових розправ над українською інтелігенцією - у вересні 1933 р. Тепер, за трагічної ситуації цього року, образи Кулішевого тексту сприймалися вже не так, як 1932 року, безпосередньо з ТЕКСТУ Куліша. Я не знаю, чи доробляли Курбас і Куліш текста ПІДЧАС постанови. Пам'ятаю тільки, яке сильне враження справила вистава на мене і на моїх найближчих друзів - тодішнього актора харківського ТЮГу, пізніше народного артиста УРСР Ростислава Гаврилка, поетів Юрія Палійчука, Миколу Скубу, Андрія Михайлюка. Особливо це стосувалося образів, створених Ужвій і Крушельницьким (Маклени і Падура), які сприймалися по різному, контрастно, більш того - саме амбівалентно. П'єса, як відомо, написана на сюжет тодішньої польської дійсності - дійсності часів світової економічної кризи. Образ Маклени був підкреслено вимальований Ужвій саме в цьому плані. А от образ, створений Крушельницьким, справляв на вдумливого глядача ПРОТИЛЕЖНЕ враження, оскільки він за тих років не міг не призводити до порівняння польської дійсності з тодішньою дійсністю радянської України - реаліями голодомору, самогубств, масових розстрілів ОДПУ тощо.

Особливо це стосувалося 3-ої картини 2-ої дії. Нагадаю скорочено один епізод: «МУЗИКАНТ. Воював за світовий гуманізм, за вільну Польщу et cetera. Але на естраду зійшли якісь нові музиканти... Не музиканти, а нездарні ремісники. Вони грають на казенних струнах улесливі симфонії диктаторові і за це їм надано диригентські пости в мистецтві...

МАКЛЕНА ... Та як вам не соромно таке казати?.. Але коли б я зараз була сама... я б зараз же майнула через цей мур і пішла б у революціонери! Побігла б! Ох, як би я билася за соціалізм!

МУЗИКАНТ. Це, та fille, мої юнацькі фантазії та мрії. А ти їх сьогодні повторюєш. Сьогодні, коли я вже виріс із них і знаю, що соціалізм - це буде лише друга після християнства світова ілюзія... Те, що не можна здійснити.

МАКЛЕНА. Та як же не можна здійснити... Та коли б ви лишень бачили, як сьогодні вели до тюрми товарища Окрая!.. А знаєте, скільки їх було розстріляно і повішано за рік? Дев'яносто тисяч п'ятсот. Ви лише порухайте! Це виходить, щогодини - десять чоловік. Кожні шість хвилин - одного... Я іноді як прислухаюся отак - чую постріли... А ви кажете, соціалізм - це нездійснима річ? Та вона вже здійснюється! Он там, у радянських краях. Я, коли вийду вночі за канави у поле і позирну в той бік... придивлюся отак, то бачу - далеко-далеко, он там, уже сяє соціалізм.

МУЗИКАНТ. Дев'яносто тисяч п'ятсот... Це значить - дев'яносто тисяч п'ятсот гробів? Коли їх виставити в ряд, це приблизно на сорок п'ять кілометрів... минуть ще роки, десять років - і цими гробами можна буде оперзати всю землю...» [4].

Звичайно, в моїх мріях, - як і в будь-чийх - спогадах присутній елемент суб'єктивного сприйняття. Тільки, гадаю, не в даному разі. Напочатку 80-х рр. в мене з цього приводу була розмова з Василем Олександровичем Мисиком, який теж 1933 р. був на прем'єрі цієї постановки Курбаса. Він сказав мені, що сприйняв тоді цей епізод так само, як і я та мої друзі. Мисик вважав, що це була ВІДПОВІДЬ Курбаса на постріл Хвильового, вищий вираз його постійної інтелектуальної напруги, такий же мужній акт, як і той постріл. Так гадаю і я.

ПРИМІТКИ:

1. Михайль Семенко. Поезії. - К., 1985, С. 252.
2. Там само, С. 193.
3. Андрій Чужий. Поезії. - К., 1980, С. 71-72.
4. Микола Кулішю Твори. - К., 1968, С. 290-292.

Творчість В. Чистякової у контексті режисерсько- педагогічних пошуків Л. Курбаса та М. Крушельницького.

В сучасному українському театрі сьогодні відродився новий пильний інтерес до ідей та творчих пошуків народної артистки України Валентини Чистякової / 1900-1984 р.р. / - однієї з найбільш яскравих представниць курбасівської школи. Її мистецтво, яке сформувалося у 1920-1930 роки в умовах великої кількості театральних систем, багатогранності художніх пошуків і естетичних напрямків, було відзначено оновленням і зміцненням синтезу як основи драматичного акторського мистецтва.

Дочка російських оперних акторів, Валентина Чистякова прийшла в український театр вихованою на російській театральній культурі початку ХХ сторіччя. Безумовно, сама атмосфера життя сім'ї Чистякових, де все дихало театром, сприяла виробленню її індивідуальних здібностей, поглядів, смаків. Вона з дитинства вчилася співати, танцювати, малювати, грати на фортепіано. В роки юності жила в Москві, брала участь в гімназичних виставах. В 1918 році переїхала разом з батьками у Київ, де вступила в балетну студію М. Мордкіна, а потім в 1919 - брала уроки хореографії та пластики у балетній студії Б. Ніжинської. Сценічну діяльність почала в Київському Молодому театрі / 1918-1919 / під керівництвом Леся Курбаса, зустріч з яким визначила особисту / вона стала його дружиною / і творчу долю актриси.

В. Чистякова прийшла в Молодий театр з певними поглядами на сценічне мистецтво, що знайшли пряме відлуння в естетичній платформі цього театру. Леся Курбас і його сподвижники "мріяли ставити на своїй сцені твори класиків світової драматургії, а також п'єси сучасних українських авторів, які ще не побачили світла рампи. Театр намагався досягнути передову театральну культуру"[1].

Дебютувала В. Чистякова у "Царі Едіпі" Софокла в ролі однієї з учасниць Хору. Вже в цій програмній для Л. Курбаса виставі розкрилися характерні особливості її обдарованості: романтичне сприйняття життя, тяжіння до експерименту, пошуку нових форм сценічної виразності. Причетність до творчого кола Молодого театру, занурення в атмосферу його студійних пошуків зіграли вирішальну роль в визначенні істинного покликання В. Чистякової - таланту драматичної актриси.

В 1919-1920 роках В. Чистякова працює в Першому державному драматичному театрі ім. Т. Шевченка, де зустрічається з видатними майстрами сцени О. Загаровим, І. Мар'яненком, І. Замичковським, у творчості яких знайшли розвиток реалістичні й романтичні традиції російського та українського театрів. Коротка зустріч з мхатівською режисурою Олександра Загарова, у виставах якого вона грає Мар'яну / "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра /, Франціску, Емму / "Візник Геншель", "Ткачі" Г. Гауптмана /, виявила, безумовно, благотворний вплив на В. Чистякову. Проникнення у глибини внутрішнього світу, психологію персонажу, допомогало їй освоювати стильове багатство драматургії, знаходити точну пластичну форму сценічного образу. У цей період Лесь Курбас уважно стежить за розвитком творчості В. Чистякової. Робота над роллю Марії в його новій виставі по п'єсі Т. Потешера "Свобода" стає в якійсь мірі своєрідним підступом до майбутніх її акторських вершин, до ролей, які актриса пізніше зможе назвати творчими "віхами". Вона вперше грає головну роль "молодої героїні". "Це була перша "проба пера" на серйозний драматичний образ,- згадувала В. Чистякова,- Від молодесеньких "дівчаток" - одразу доросла жінка ! Невже я буду грати в майбутньому героїнь ? - думалось мені"[2]. А в майбутньому... Праця з Лесем Курбасом, сповнена сміливих пошуків, безкінечних експериментів стане для В. Чистякової справжньою школою, де проходитеме гранування її неповторного таланту. "Школа Курбаса" стане тим найбагатшим "кладезем", з якого все своє творче життя актриса черпатиме "метод асоціативних пристосувань" у ролях найрізноманітніших за стилем, у найнесхожіших один на одного спектаклях. І першим таким спектаклем стане для неї, як, втім, і для багатьох українських акторів, спектакль, якому судилося увійти в історію національного театру, - "Гайдамаки" Т. Шевченка / інсценівка поеми, 1920 рік /. У листі, адресованому В. Чистяковій у день її 80-річчя, народна артистка СРСР Н. Ужвій пише: "Коли згадую про той час, то першу, як актрису цього театру, бачу тебе в образі Оксани з незабутнього сценічного твору "Гайдамаки", що так органічно, так художньо вивірено було неповторним, великим художником-режисером Лесем Курбасом"[3]. Першокласний професіоналізм, висока культура слова, тонке відчуття партнера, ансамблю, стилю - ось що відрізняло цей спектакль од багатьох інших, що йшли в ті роки на українській сцені. Виконавиця ролі Оксани вважає спектакль надзвичайно щасливою подією, а свою роль - "провідною зіркою" творчого натхнення і, звичайно, "школою акторської майстерності". Те, що пропонував акторам Лесь Курбас в період праці над спектаклем, було захоплюючим і співзвучним усім. Актриса згадує: "Він вимагав од нас скрупульозної фіксації мізансцен, темпоритмів, жесту, інтонації. Я багато

зрозуміла, багато чому навчилася, і - найголовніше - мені стало ясным, що в мистецтві нема канонів, щоразу відкриття, але водночас необхідне абсолютне знання свого людського матеріалу, тобто можливостей свого психофізичного апарату, абсолютне володіння і управління цим матеріалом"[4]. Про молоду актрису заговорили... "Особливо прекрасною була Оксана-Чистякова. Вона була втіленням самої поезії",- залишив пам'ятку в своїх погадах про цей спектакль народний артист СРСР І. Мар'яненко[5]. Образ шевченківської героїні, втілений В. Чистяковою, став її найвищим творчим досягненням раннього періоду, що позначив мистецьке спрямування актриси до ролей лірико-драматичного плану.

У 1920-1921 роках група акторів Першого державного драматичного театру ім. Т. Шевченка, яка раніш належала до Молодого театру, виїздить з Києва до провінції і створює новий театральний колектив на чолі з Л. Курбасом - Київський драматичний театр / "Кийдрамте" /. Працюючи в цьому театрі, В. Чистякова поряд з образами героїчного репертуару / Нора - "Ляльковий дім" Г. Ібсена, Ярина - "Невольник" М. Кропивницького / з успіхом починає грати комедійні та гострохарактерні ролі / Мирандоліна - "Господарка готелю" К. Гольдоні, Оришка - "Пошились у дурні" М. Кропивницького, Перша відьма - "Макбет" В. Шекспіра та ін. /. За короткий строк існування "Кийдрамте" В. Чистякова зіграла п'ятнадцять ролей, що дозволили Л. Курбасу по достоїнству оцінити її яскраву артистичну індивідуальність, а їй самій - усвідомити міру важкої праці, необхідної для досягнення та підтримки успіху в мистецтві. Творчі здобутки актриси в її мистецьких пошуках даного періоду стали тим благодатним ґрунтом, на якому так щедро зростала майстерність. В. Чистякова виявилась поряд з провідними актрисами цього театру - Р. Нещадименко і Л. Гаккебуш - своєрідною та перспективною фігурою в трупі. Л. Курбас зрозумів, що В. Чистякова - це його однодумець у створенні театру нового типу: театру активної соціальної спрямованості; що вона здатна на значні творчі досягнення в героїчних ролях сучасного та класичного репертуару. Але щоб переконливо зіграти образи такого плану потрібна міцна професійна школа, необхідно стати майстром, який створює сценічний характер, апелюючи насамперед до свідомості глядача.

Дійсного розквіту акторська обдарованість В. Чистякової досягає в театрі "Березіль" / з 1935 року - Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка /, провідною актрисою якого вона була на протязі кількох десятирічч / 1922-1959 /. Його створенням Л. Курбас завершив етап багаторічних новаторських пошуків, що втілили в собі ідею оновлення українського театру, сміливий крок в утвердженні експериментальної основи сценічного мистецтва, у тому числі, й акторського. Провідним творчим

принципом “Березіля” став синтез новаторської режисури, принципово нових вимог до роботи актора, синтез стилів та жанрів, прогресивних методів сценографічного та музичного оформлення вистави.

Граючи в спектаклях Л. Курбаса, В. Чистякова попадала у складну систему художніх зв'язків, специфіка яких у кожному окремому випадку визначалася способом режисерського мислення. Визнання К. Станіславським того, що з усіх мистецтв, об'єднаних у театрі, найважливіше - акторське - “ є найвідсталішим, що немає міцних відпрацьованих засад”[6], характеризувало об'єктивно ситуацію, що склалася на українській сцені, котру й намагався змінити Л. Курбас у своїй творчій практиці. Закладаючи основи акторської школи “Березіля”, він разом з учнями і соратниками стверджував у своїх виставах принципово нові підходи до драматургічного матеріалу, своєрідність постановчих структур, новаторські методи акторської гри. Спектаклі Л. Курбаса містили багато матеріалу для роздумів про майбутнє акторського мистецтва, дарували пові творчі ідеї практикам театру, теретикам, критикам.

Разом із системою К. Станіславського, В. Мейерхольда, Є. Вахтангова в театрі 1920-1930 років поступово стверджувалася і система Л. Курбаса, яку умовно можна охарактеризувати як систему виховання “синтетичного актора”, здатного освоїти не тільки стилістику драматургії, а й виразні засоби таких видовищних мистецтв як оперного, балетного, естрадного, циркового, кінематографа, котрі стали органічною особливістю багатьох експериментальних вистав режисера в “Березілі”. І це не випадково. Роздумами про значення синтезу в творчості актора, режисера, художника сповнені численні виступи Л. Курбаса перед учнями, з якими він у процесі пошуків і експериментів розробляв техніку роботи актора над собою, надаючи великого значення синтезові слова й пластики - головних виразних засобів актора.

В. Чистякова була серед тих, хто послідовно втілював творчі ідеї свого учителя як в сценічній практиці, так і в акторській лабораторії театру “Березіль”. За роки роботи з Л. Курбасом / 1922-1933 / у “березільський період” вона зіграла більше двадцяти ролей. Еволюцію поглядів режисера і його учнів на проблему актора в новому театрі вона відчувала в процесі створення кожної нової вистави. Серед її найцікавіших робіт цього періоду - Оксана / “Гайдамаки” Т. Шевченка /, Меліна / “Золоте черево” Ф. Кроммелінка /, Лі-Ті-Фу / “Мікадо” А. Саллівана та У. Джільберта /, Ізабелла / “Жакерія” П. Меріме /, Ярославна / “Яблуневий полон” І. Дніпровського /, Любина / “Народний Малахій” М. Куліша /. Ці ролі були такі різні, але, як виявиться, такі потрібні для творчого самовизначення молодій актриси. У кожній з цих робіт відчувався “почерк” майбутнього майстра. В. Чистякова

майстерно розробляла найдосконаліші партитури своїх образів за всіма правилами акторської школи Л. Курбаса, його театральньо-естетичної програми, яка здобула назву "метод образних перетворень". "В праці актора й взагалі у театрі, я насамперед шукаю граничного лаконізму, образності, а не буквального відображення дійсності, - пише В. Чистякова у статті "Актор-режисер своєї ролі". - Мені здається, дуже точно слово знайшов для визначення цього поняття Лесь Курбас - "перетворення". Але метафора у театрі не повинна бути зайве зашифрованою. Вистава не книга, не можна повернутись до прочитанного листка, щоб ще раз порозмислити над ним"[7].

Період творчої зрілості Валентини Чистякової, її творчого злету - 30-50-ті роки. Вони позначені новим етапом у мистецькому житті актриси: багаторічною співпрацею з Крушельницьким-режисером. Зусилля В. Чистякової у цей період спрямовані на рішення проблеми глибокого психологічного проникнення в роль, повного перевтілення у процесі створення сценічного образу. "Так вже склалося, що всі мої зрілі, визначні роботи були зроблені після Курбаса, - підкреслює В. Чистякова, розповідаючи про свою творчість. - Але успіх їх пояснюється, перш за все, тією "закваскою", яку я отримала виховуючись під його керівництвом. Ми, березильці, завдяки курбасівським "штудіюванням", мали добре поставлені голоси, еластичні м'язи тіла та емоційно-сприятливі серця. Завдяки його школі ми стали добрим матеріалом у втіленні творчих задумів цього великого майстра, але головне ми були однодумцями"[8].

Як закономірність сприймається сьогодні творча та педагогічна програма М. Крушельницького, який був серед тих, хто оберігав традиції свого вчителя Лєся Курбаса, хто віддав свій талант шевченківському колективу, сприяв його художньому зростанню, наполягав на вихованні актора високої пластичної культури, що вільно володіє основами ритму, ритмо-пластики, актора з широким світоглядом, глибокою ерудицією. В режисурі - продовжував невпинно розвивати властиві Л. Курбасу риси: новаторський підхід до розв'язання кожного спектаклю, шукання глибокої образної осмисленості, вірного почуття епохи, вирізблених і доведених до скульптурної рельєфності характерів. І при цьому будував свій театр, де головним у синтезу виражальних засобів вистави був актор. У підборі репертуару М. Крушельницький звертається до різноманітних театральних, поетичних, музикальних жанрів, що дають змогу акторам розвинути стилістичну рухомість, яскравість, самобутність, прагнення для власного пошуку. Валентина Чистякова була у числі тих майстрів шевченківської сцени, в сценічній практиці якої постійно відбувався процес кристалізації курбасівської театральної системи та естетичних поглядів М. Крушельницького. Її творча палітра збагачувалася дедалі новими барвами та

нюансами. В кожному характері - людське життя, його радощі, болі, роздуми, в кожній ролі - сміливі починання, проникнення в стиль і жанр драматургії, в режисерський задум, у постановчу концепцію.

Синтезуючи у своїй творчості досвід та акторські традиції березільців, В. Чистякова стає одним з найяскравіших провісників ідейно-естетичної програми та виконавських принципів рідного їй театру, визначає якісно новий етап у розвитку його акторської школи. Саме в 30-50-х роках Харківський театр ім. Т.Шевченка сягає своїх творчих вершин: його називали "філософсько-поетичним театром романтичної героїки". Величезна галерея характерів, створених В. Чистяковою в цей період, переконливо засвідчила широчінь і шедру багатогранність її артистичного діапазону. Серед сценічних шедеврів актриси - Катерина - в блискучій постановці шевченківцями "Грози" О. Островського, Ліда - в "Платоні Кречеті" О. Корнійчука, Євгенія - у виставі "Євгенія Гранде" за О. Бальзаком, Марія Лучицька - в "Талані" М. Старицького, Цезарина - в "Дружині Клода" О. Дюма-сина та ін. Про Валентину Чистякову написано багато статей критиками та істориками театру, які бачили її у виставах в період розквіту таланту. Рецензенти в один голос відзначали не лише природну виняткову здібність, інтелігентність, поетичність, а й виняткову майстерність актриси, підкреслюючи при цьому, що романтично-емоціональне начало поєднувалось в її творчості з тонким філософським осмисленням життя, психологічно насиченим драматизмом, умінням знайти якусь щемливу ліричну тональність, що розкривала душевний біль її героїнь, умінням користуватися метафорою.

Образи, створені В. Чистяковою були дуже різні, проте в кожному чітко виявлялися стиль, манера, почерк актриси. Однією з вражаючих її рис було вміння знаходити для всіх своїх героїнь неповторне втілення. В. Чистякова ніколи не дублювала себе. Але малюнок ролі був продиктований не гонитвою за оригінальністю. Він народжувався цілком органічно, як природна необхідність, єдино можлива форма втілення змісту образу.

Щоденники, листи, записи бесід актриси багато дають для пізнання її творчої лабораторії. "Я завжди прагнула до того, щоб бути у кожній виставі не о в о ю людиною, - відмічає В. Чистякова в одному із своїх творчих щоденників, - В цьому є животворна сила театру та всеосяжна суть акторської професії"[9]. В роботі над образом актриса намагалася до злиття свого "я" з драматургічним матеріалом ролі. Цей процес був надзвичайно важким і відповідальним, так як не завжди душевні якості сценічних героїнь були співзвучні їй як виконавиці. В таких випадках допомагав досвід роботи з Л. Курбасом, який, звертаючись до акторів під час студійних занять, підкреслював: "Якщо у роботі над роллю заважає матеріал, даний вам від природи, або, навпаки, не достає якихось якостей матеріалу, тоді тільки за

допомогою режисера ви зможете підійти до метафоричного втілення своєї ролі”[10]. І такий шлях В. Чистякової до перевтілення задовольняв не тільки художнього керівника театру ім.Т. Шевченка, але й тих режисерів, яким поталанило працювати з актрисою, тому, що результат співтворчості завжди служив реалізації концепції постановки.

При цьому необхідно підкреслити, що в кращих своїх акторських роботах “періоду Крушельницького” В. Чистякова виявилася провідником того небувалого спрямування у бік психологічного прикнення в сценічний образ, яким відзначена в українському театрі середина 30-50-х років. Саме прагнення до метафоричності, у поєднанні з психологічною розробкою характерів, з емоціональністю, й було особливою відзнакою творчості актриси. Так, наприклад, у п’єси “Дружина Клода”, яку поставив 1937 року в театрі ім. Т. Шевченка Л. Дубовик, В. Чистякова грала Цезарину - дружину військового інженера - винахідника Клода. Починаючи працювати над цією роллю, Валентина Чистякова була в досить песимістичному настрої. “Прочитала п’єсу, і стало мені сумно, - згадує вона - занадто вже неприваблива ця жінка. Жорстока егоїстка з властивими такому типові людей душевними якостями”. Не побачила актриса на перших порах в цій ролі чогось нового, що захопило б її ... “Образ Цезарини здавався мерзеним у своїй відвертості, хоча разом з тим він якийсь завуальований”, - робить для себе несподіване відкриття В. Чистякова. “Адже полюбив її головний герой п’єси Клод - людина великого розуму й серця. Значить, було щось у цій жінці привабливе, якась своєрідна “мімікрія”, що захищала її від “дешифровки”. Які ж це “вуалі”, і чи є вони в ролі? Адже Цезарина - це по суті “хамелеон”, тварина, здатна змінювати свій колір залежно від обставин”, - остаточно вирішує вона.

Виходячи з такого розуміння “зерна” ролі, актриса грає Цезарину, не розкриваючи усіх її

душевних якостей одразу, примушує глядача разом з нею знімати з образу одну по одній маски, поступово викриваючи суть характеру.

Актриса вирішує “обманути” глядача так саме, як був обманутий Клод. Вона починає шукати пристосування-метафори, які могли б розкрити внутрішнє ество цієї жінки.

Перша її поява - це феєрверк жіттерадісності, молодості, чарівності. Чого тільки не має в арсеналі її акторських барв! Тут і м’яка жіночність, і напівдитяча ніжність, і дівочі пустощі, і потяг до розиграшу. Легкий сріблястий сміх: - “Це я!” - і в руки служниці Едме летить парасолька. - Це я! - чути знову, і Едме ледве встигає схопити коробку з капелюхом. Скинувши з голови капелюшок, вона надягає його на служницю. Легкою ходою виходить на авансцену. - А де мсьє?

Цезарина починає переодягатися. Едме допомагає. Вона спритно знімає з неї предмети дорожнього туалету, замінюючи їх домашніми, і при цьому грайливо запитує: “А що мадам робила в Парижі так довго?” Мадам жартома дає Едме легенького шиглика по носі і замість відповіді починає тихенько наспівувати шансонетку. Увесь процес переодягання проходить під цю пісеньку. Актриса співала її французькою мовою, але фривольний зміст куплетів відчувався, бо Едме заходила від реготу і тому сцена йшла весело, як легковажна увертюра, що не передвіщала ніякої драматичної події в житті цього дому. В п’єсі цієї сцени не було, Валентина Чистякова винайшла її сама. Далі вона відкривала обличчя своєї героїні трохи більше, і знову через дійову метафору в сцені з собачкою, що була контрастом до попереднього епізоду.

Коли переодягання закінчувалось, в будуарі з’являлося маленьке щеня. Цезарина схоплювалася і, притискаючи його до обличчя, легко погойдувала, немов колихала дитину, при цьому звучала вже знайома глядачам шансонетка, тільки в ритмі коліскової. “Відкривалася ніби ще одна грань її ества - вона буде ніжною матір’ю”, - пояснює свій задум Валентина Чистякова. Але тут народжувалось нове пристосування. Щеня мовби випадково кусало хозяйку за вухо. Цезарина з зойком кидало його на диван - материнської ніжності як не бувало.

Так за принципом полярно протилежних пристосувань будувала Чистякова образ своєї героїні, усе ество якої було настільки двоїтим, що глядачам важко було збагнути, що ж це за людина?

Не менш цікаве пристосування-метафору знайшла актриса і в другій дії, в діалозі з Кантаньяком, представником злочинного світу, в руках якого Цезарина була слухняною зброєю / його грав М. Крушельницький /. Кантаньяк опонував викрасти рукопис надзвичайно важливої праці її чоловіка і передати його політичним ворогам.

З початку Цезарина тримається з гідністю, вільно сидячи в м’якому кріслі, з гумором відбиваючись від пропозицій Кантаньяка. Але поступово, на очах у глядача, розгортається процес її падіння. Горда красуня, яка звикла наказувати, перетворюється на переляканого, загнаного шура. Вона згодна піти на що завгодно, аби тільки врятуватися. У Цезарини-Чистякової змінювалося все: зникла її чарівність, грація, мінявся голос і навіть зачіска починала розпадатися, бо у відчаї вона, не помічаючи цього, куйовдила на собі волосся. Нарешті, розуміючи своє безвихідне становище, вона скорялась, падаючи перед Кантаньяком на коліна. Ця сцена в процесі роботи мала назву “пастка”, а Цезарина в ній - “шур у пасці”.

Своєрідно вирішує актриса дві останні сцени: спокушання Антуана і фінал. Цезарині треба обов'язково звабити Антуана, молодого учня Клода - у нього всі рукописи її чоловіка.

Актриса вводить у сцену спокушання Антуана "музичний номер". У цій сцені вона виконувала на роялі "Мрії кохання" Ліста, грала пристрасно, з підтекстом - я так кохаю тебе! І це була вже музикально-дійова метафора. Стихає музика - Антуан скорений. Він віддає Цезарині ключи від сейфа, де зберігалася робота Клода.

І ось фінал. Цезарина-Чистякова вихоплює з сейфа рукопис, щоб передати його Кантаньяку, але у цей час входить чоловік. Вона біжить по сходах на другий поверх і вже на останній сходинці її настигає постріл Клода. На мить вона зупиняється, і вже падаючи, рвучко підносить догори руки. Білі аркуші паперу падають.

Так Валентина Чистякова збагачувала власними знахідками-метафорами кожен роль у спектаклях театру ім. Т. Шевченка.

Аналіз методу роботи В. Чистякової над образом Катерини в "Грозі" О. Островського / 1938 р. / дає змогу простежити шлях актриси до перевтілення, побачити як вона вирішувала проблему "розчинення себе в ролі". На цей раз душевні якості героїні були співзвучні їй як виконавиці. Записи у її щоденнику свідчать, що процес знайомства з роллю починався з накопичення бачення ролі в емоційному, зоровому, музичному відчуттях, з народження образних асоціацій, які переростали в період сценічних репетицій в акторську метафору. В. Чистяковій вже з самого початку роботи необхідно було знайти образні "знаки", котрі могли замінити побутову реальність життя ролі. Це не тільки пробуджувало фантазію / наприклад, так були знайдені "руки-крила" до образу Катерини і відчуття її польоту /, але й створювало основу, на якій будувалась "музично-дійова" партитура ролі. Вважаючи, що побутова мова персонажа на сцені має підкріплюватись певною емоційно-художньою барвою, що не завжди збігається із звичними життєвими уявленнями, актриса шукала у кожній своїй сцені глибокої образної осмисленості інтонаційного малюнку образу Катерини. Вся суттєвість актриси в період підготовки ролі насичувалась ніби музичною чутністю образу. Її засіб створення партитури образу можна порівняти з побудовою оперної партії, яка витворюється композитором на основі музично-ритмічних "інвенцій". Вже з початку роботи в "Грозі" В. Чистяковій виявилась близькою музика О. Скрябіна з її романтичною схвольованістю. Вона переповнювала актрису своїм трагізмом і загадковістю, що перекликалося з її баченням внутрішнього стану героїні. До того ж, музичне відчуття образу давало можливість знаходити під час репетицій з партнерами несподівані - і від цього дуже виразні - інтонаційні, пластичні засоби, які приводили до нової інтерпретації ролі, що мала стати

сценічні традиції. Безумовно, О. Скрябін і О. Островський - полярно протилежні художні індивідуальності, але в данному випадку такий "союз" для В. Чистякової з'явився співзвучним, допоміг відчутти головне в образі - його трагедійну основу. Актриса стає не тільки першою виконавицею Катерини на українській сцені, але грає цю роль з великим успіхом.

О. Островський визначив свою п'єсу як драму, але Валентина Миколаївна, немов розсуваючи рамки жанру, пішла далі й по суті зробила образ Катерини, звичайно, у згоді з режисером-постановником вистави М. Крушельницьким, трагедійним. Таке рішення було вмотивоване, воно надавало виставі надзвичайної виразності.

З першої появи на сцені образ Катерини, створений актрисою, вражає. Скільки стриманої сили в її постаті, розуму в очах, яка чарівність у відкритому російському обличчі !.. Одрозумівши ж відчувається, що в цій клітці - домі Кабанових - їй не вижити, тісно їй тут.

"Чому люди не літають ?.. Чому люди не літають, як птахи ?" - в устах Катерини-Чистякової це не лише красива фраза, а крик душі людини, народженої для польоту. І ось у руках актриси метнулася біла шаль, немов крила простерлися за її плечима.

Так досягала вона ефекту "окриленості". Хустка в її руках була ніби жива, і це "перетворення" надавало образу особливої поетичності.

У роботі В. Чистякової ніколи не було нічого другорядного. Усе в її руках ставало предметом мистецтва. Так монолог Катерини з ключем звучав як діалог, і партнером її був ключ від хвіртки. Він спокушав і лякав, зігрівав і ранив серце, притягував і відштовхував, п'янив сподіванням щастя і погрожував божою карою. Перемога "ключа" над героїнею була кульмінацією цієї боротьби.

Валентина Чистякова не ставила перед собою завдання показати Катерину насамперед жінкою з народу. Інтелігентність актриси сповнювала образ гамою найтонших душевних нюансів. І саме цим вона сягала глибин справжньої народної поетичності. Її Катерина повставала проти "темного царства", захищаючи свою духовність, боролася за право мріяти, кохати, бути вільною.

Протест - форма цієї боротьби. Саме протест приводить Катерину до Бориса. Що їй Борис ? Він не набагато кращий від інших. На думку Добролюбова, він такий же, як і Тихін, тільки "освічений". Для Катерини-Чистякової Борис навіть не коханець, а скоріше мрія. Вона прагне відчутти себе поряд з ним вільною людиною, птахом. Тому не він іде до неї, а вона до нього.

Та ось суть Бориса стає для Катерини ясною. І тоді вона зриває з себе ту білу шаль. Це вже не легкі крила, а важкий тягар, який вона ледве волочить за собою.

У роботі над роллю В. Чистякова широко використовувала найтонші можливості своєї багатой акторської палітри. Українська мова її Катерини була настільки інтонаційно завершеною, що у своїй ритмічній мелодії мимоволі сприймалася як російська, навіть приволзька.

Трагедійних висот досягала актриса у фіналі вистави. Ніякого мелодраматизму. Тільки непохитне рішення вирватись з “темного царства” Кабанових. Куди? З кручі у Волгу. Останній раз здіймалися білі крила над урвищем...

Падала завіса... Спалахували овації. В них було визнання, любов, співчуття, подяка... Потім з’явилися рецензії.

“Катерина в “Грозі” - одне з найкращих досягнень актриси...”, - писав український журнал “Театр” 1940 року[11]. “В. Чистякова - найталановитіша виконавиця ролі Катерини, яка створила незабутній образ великої трагедійної сили”, - стверджувала газета “Литература и искусство” в ці ж роки[12], “Талант - це основа всього. Але поряд з талантом і крім таланту у Чистякової чудова, багата школа”, - визнавав театральний критик на сторінках газети “Правда України”[13]. І, нарешті, ще відгук, як визнання її громадянського й творчого подвигу: “В рідкісному мистецтві В. Чистякової, мистецтві психологічного плану, глядачеві виразно відчувається вічне дихання Дузе, Комісаржевської, великого, незабутнього мистецтва, - писав театрознавець Д. Тальніков про актрису, вважаючи її кращою Катериною на радянській сцені. - Ми вже давно не бачили на сцені митця такої виключної одухотвореності, що володіє разом такою майстерністю форми”[14].

Великий і плідний шлях В. Чистякової, яка створили близько ста сценічних образів, аналіз її методу роботи над роллю, дає всі підстави стверджувати, що різноманітні грані мистецької спадщини Л. Курбаса проступали в творчості його учениці, що традиції, естетичні принципи М. Крушельницького іскрами спалахували в її художніх здобутках, в її видатних роботах, які значно поширили стильові рамки акторського мистецтва, стали складовою частиною української сценічної культури.

Безумовно, вивчення творчих відкриттів Валентини Чистякової, її внеску в розвиток українського акторського мистецтва є актуальним для теорії та практики сучасного театру; досвід, накопичений поряд з Лесем Курбасом і Мар’яном Крушельницьким, спрямований на реалізацію сміливих театральних ідей, однією з яких було вирішення проблем синтезу як основи формування сценічного образу, потрібен і сучасній театральній школі

ПРИМІТКИ:

- [1] Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Шевченка.-К., 1979.-С. 9.
- [2] Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка.-Фонд народної артистки України В. Чистякової; од. зб. 34 / Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом /.
- [3] Там же; од. зб. 35 / Лист Н. Ужвій до В. Чистякової від 16 квітня 1980 р. /.
- [4] Там же; од. сб. 34 / Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом /.
- [5] Мар'яненко І. Сцена. Актори. Ролі.-К., 1964.-С. 291.
- [6] Станіславський К. Зібрання творів у 8-ми тт.-Т. 4-М., 1957.-С. 450.
- [7] Чистякова В. Актор - режисер своєї ролі // Культура і життя.-1977.- 6 берез.
- [8] Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка.-Фонд народної артистки України В. Чистякової; од. зб. 34 / Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом /.
- [9] Там же; од. зб. 36 / Рукописні спогади В. Чистякової про роботу над образом Катерини в "Грозі" О. Островського /.
- [10] Там же; од. сб. 34 / Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом /.
- [11] Морской В. Шлях актриси // Театр. - 1940.- № 12.
- [12] Тальников Д. Театральные записки // Литература и искусство.- 1944.- 8 июля.
- [13] Серпилин В Валентина Николаевна Чистякова // Правда Украины.- 1944.- 25 апр.
- [14] Тальников Д. Отрадная встреча // Советское искусство.- 1945.- 24 авг.

Початок режисерської діяльності М.М.Крушельницького у Харківському українському драматичному театрі ім.Т.Г.Шевченка

"...кто должен остаться, тот должен работать, перестроившись так, как этого требует великая историческая воля, которой мы отдались... Если в "Березиль" не будут допущены Микитенко и Грудина, а придет человек серьезный, Советская власть будет иметь много пользы от театра "Березиль" (можете назвать его по-другому)" [1]. Як це не парадоксально, до деяких думок, що були висловлені Курбасом в заключному слові на драматичному засіданні Наркомпросу України у жовтні 1933-го, влада "уважно прислухалась". "Березиль" було переіменовано на Харківський драматичний театр ім.Т.Г.Шевченка. Очолив колектив Мар'ян Михайлович Крушельницький, надзвичайну серйозність та внутрішню стриманість якого помічали всі, хто знав його у 30-ті роки. І час показав, що талановиті шевченківці дійсно виявилися здатними принести Радянській владі "много пользы". От тільки новому художньому керівникові театру далеко не одразу вдалося "перестроїтися так, як цього требовала великая историческая воля".

Як відомо, призначення Крушельницького в апокаліптичному для України 1933-му співпало з початком другого десятиріччя сталінського царювання. Ще не розпочав свою роботу "історичний" І з'їзд радянських письменників, але вже ставало досить очевидним, що епоха призначає мистецтву бути лише зліпком верховних поглядів, інструментом жорстокої ідеологічної обробки мас. "Крок ліворуч, крок праворуч" від канонічних естетичних норм віднині дорівнювався до втечі з ідеології - з відповідними наслідками. Трагічний фінал Курбаса зі всією очевидністю продемонстрував, що боротьба художньої та міфологічної свідомостей от-от закінчиться повним фізичним знищенням переконаних прихильників першої. На "священному терені" однієї шостої частини земної кулі, за влучним зауваженням Ю.Богомолова, "миф вырвался из берегов подсознания и затопил сознание, а с ним и бытие" [2].

Ми не знаємо і, здається, ніколи не узнаємо, яка драма розігрувалася в душі колишнього барабанщика військового оркестру Українських Січових Стрільців, геніального виконавця ролей Малахія і Падура, галичанина

Крушельницького, коли відходили до небуття Хвильовий, Курбас, Куліш та інші видатні його сучасники: "Але із впевненістю можна сказати, що притаманне цій людині почуття історичної відповідальності диктувало настійливу необхідність урятувати театр, а значить - вписати його до контексту мистецтва тоталітарної епохи, "змійним розумом приноровитися до обставин" [3].

Як же проходила асиміляція художнього керівника чудового творчого колективу березильців у реальності, що стала міфом?

Свій перший спектакль Крушельницький випустив весною 1935 року, і цей факт є очевидним свідченням тієї внутрішньої розгубленості, в якій перебував майстер протягом півтора років після арешту Курбаса. А втім, було від чого розгубитися. За цей період творчий колектив зазнав жорстоких репресій - заарештовано директора-розпорядника М. Дацкова, зав. постановною частиною В. Цицишина, акторів Й. Гірняка, Ф. Гладкова, О. Подорожного. В афіші вдалося зберегти лише 2-3 назви з репертуару "Березоля". І, нарешті, в силу різних обставин театр залишили майже всі вихованці курбасівського режлабу: одні - Б. Балабан, М. Верхацький - одразу після розправи над вчителем, інші - Б. Тягно, В. Склярєнко - після випуску дуже важливих у долі колективу, що повернули його до нормального, робочого стану, вистав "Загибель ескадри", "Мартин Боруля", "Платон Кречет".

Для свого режисерського дебюту, пам'ятаючи, мабуть, про адресовані Курбасу докори в бажанні "ізолювати театр от искусства братской нам РСФСР" [4], Крушельницький обрав п'єсу О. Афіногенова "Портрет". За переконанням її автора "драма "Портрет" - это не "отклик" или выполнение заказа. Это органическая потребность выразить в художественных образах впечатление, оставшееся после длительного посещения Балтийско-Беломорского канала и после размышления о судьбах тысяч людей, подвергшихся новым, еще нигде не виданным методам трудового перевоспитания - "перековки" людей трудом" [5].

Дослідники радянського мистецтва 30-50-х років давно вже помітили, що його міфи є нічим іншим як секуляризованими біблейськими легендами. Ідею соціалістичних рівності та братерства, що змінила в народних умах ідею раю як єдино визначеного варіанта майбутнього, витиснув у 30-х міф про немовби вже утверджений в країні щасливий багатий вік, земний парадиз. У п'єсі Афіногенова вигнані з раю грішники (карні злочинці), що пройшли через чистилище (вибір драматургом каналу не випадковий - вода традиційно асоціюється з початковим станом всього існуючого, материнським черевом), повертаються "поновленими" у поцейбичний едем. "Чекісти... вони нас піймали, вони допитували - і вони ж нас громадянами в життя повернули..., а

могли б і без нас обійтися" [6]. Фінальне ідилічне звучання п'єси навіть підсилене: скинутим долею на метафізичне дно героям надається можливість зробити ще один символічний крок "вгору" - їх включають до бригади, яка виготовляє тканини для стратостату. "Людам, що вийшли з болотяної низини - довіряють будувати надхмарний корабель... Це наше життя так підносить людей" [7].

Крушельницький готував прем'єру дуже старанно. І тому, що розумів важливість моменту для власної кар'єри художнього керівника. І тому, що вже озвучені були з високої трибуни І з'їзду радянських письменників директивні настанови про "єдино вірний" творчий метод відображення дійсності, котрому вистава повинна була відповідати.

Досвід, отриманий театром кількома місяцями раніш, в роботі з Б.Тягном над "Платоном Кречетом", здавалося б, деякою мірою спрощував його завдання. Тоді березільці вперше зіткнулися з необхідністю оволодіння зовсім новою для себе естетикою життєподібного відтворення дійсності. Роман Черкашин - учасник вистави - згадував згодом: "Репетиції йшли із натугою... На одній з проб Б.Тягно раптово звернувся до акторів: "Говоріть ваші тексти зовсім тихо, упівголоса". У "Березолі" такого не було, голоси завжди звучали у повну міць. Однак експеримент провели, заговорили камерно, по-кімнатному. На диво справа тут же пішла краще" [8]. І у тому ж спектаклі, на звичній до конструкцій березільській сцені в перший раз було випробувано таку улюблену театром тоталітарної епохи декорацію - імітацію наповнених сонячним сяйвом розкішних апартаментів, у величезні вікна яких зазирали квітучі яблуні - метафору глобального колективного проекту "квітуча країна соціалізму".

Але, незважаючи на цей, добре відомий Крушельницькому, досвід роботи над сучасною драматургією, незважаючи на участь у виставі кращих акторських сил (Н.Ужвій, В.Чистякової, Н.Титаренко, А.Бучми, Л.Сердюка, Ф.Радчука) та доброзичливу пресу, "Портрет" ненадовго затримався у репертуарі театру. І думається, що справа тут була не тільки в драматургічних похибках Афіногенова і постановчих - Крушельницького (подальша режисерська діяльність показала, що камерні побутові псевдопсихологічні драми не його стихія). Приблизно у цей самий час надрукована книга "Канал имени Сталина" (1934), хоч і славилася табірщину, вийшла надто страшною і пізніше вилучалася з бібліотек. Як і в "Портреті", в ній була присутня одна з найважливіших ознак міфологічного світу - відсутність чіткої межі між буттям і небуттям, а це не могло не викликати інстинктивного жаху навіть у людей, що звикли вірити газетним передовицям, а не власним очам.

Наступною за часом спробою "примиритися з сучасністю" стала для Крушельницького робота над п'єсою М.Светлова "Глибока провінція" (1936).

Драматургічний твір відомого поета, на перший погляд, мало чим тематично відрізнявся від "колгоспних" п'єс тих часів: долаючи труднощі, робітники МТС днюють і ночують у полі, борючись за врожай. Девіз віку - "Життя стало краще, товарищи, життя стало веселее!" - немовби майорить над банальним щасливим фіналом - святом багатства, породжуючи нову свою варіацію: "На веселой планеті замечательно жить!" [9].

Але те, як поет "лакує дійсність" вводить п'єсу в нечисленний і показний культурний ряд. Є в атмосфері цього "радянського казку" дещо, поріднююче його з атмосферою творів великих "примітивістів", сучасників Светлова - письменника А.Платонова і кінорежисера О.Медведкіна: поетичність, гострий ліризм, двозначна суміш іронії та оспівування, дивовижне сполучення смішного і зворушливого, відторгаюче пафосні абстракції. В п'єсі живе й ще одна важлива складова внутрішнього стану світу згаданих митців, яку краще за все відбиває улюблене слово Платонова - "томление". У той час як "основними качествами большинства - десятков миллионов - стали оптимистичность, здоровье, энтузиазм, динамичность" [10], лірично розслаблені герої Светлова нудяться від самотності, нерозділеного кохання та нездійснених мрій.

Крушельницький бачив "Глибоку провінцію" у Москві; в постановці О. Дикого. Це видовище йому дуже сподобалось. І не дивно - як згадувала через багато років М.Кнебель: "Оглядываясь на свой полувековой зрительский опыт, я мало могу назвать спектаклей столь музыкальных по внутренней сущности, по слаженности всех частей, по полноте согласия между автором, режиссером, художником и композитором" [11]. Саме ця музичність, поетичність, "ясная, какая-то лучистая атмосфера" [12], очевидно, і підкупили Крушельницького. Він із захопленням розповідав Черкашину, залученому до розробки задуму майбутньої вистави, про сміливість Дикого, що вирішив поставити "колгоспну" п'єсу "у цілком умовному концертному плані" [13].

На жаль, свого оригінального підходу до светловського твору Крушельницький і Черкашин не знайшли. Спектакль, який спочатку уявлявся як "лірико-епічна пісня" [14], поступово трансформувался у більш звичну "лірико-психологічну драму" [15]. І причиною тут могли стати не стільки існуючі канони натуралістичного зображення колгоспного життя чи недосвідченість режисерів, скільки особливості їх художніх індивідуальностей або скоріше навіть світосприйняття. Бешкетництва, іронічності, котрі дозволили Дикому розгорнути "боротьбу за врожай" на концертній естраді з двома роялями та ще й вивести на блискучий паркет живого коня, ні у характері режисерського хисту Крушельницького, ні у характері Черкашина на той час не було. Саме ця обставина і могла трагічним чином відбитися на їх сценічній версії "Глибокої провінції".

А втім, можливе й інше пояснення цієї творчої невдачі театру. Мистецтво середини 30-х вже вміло взяти з дійсності, як диктував метод соцреалізму, "паростки майбутнього", по-мічуринськи перетворити їх на розлогу клюкву і, "стерши випадкові риси", повернути дійсності її псевдообличчя. Як правило, цей художньо-пропагандистський засіб діяв безвідмовно. Але у даному випадку "радісна вистава про героїв, які в важких умовах закладають перші підвалини щасливого колгоспного життя" [16], могла вже якось надто відчутно почати дисонувати у процесі свого створення з недавньою реальністю жахливого голоду, мільйонів загиблих українських селян і масових випадків людоїдства.

Зрозумівши, що "вписатися до епохи" на обраному російському матеріалі проблематично, у наступній своїй режисерській роботі Крушельницький звернувся до національної драматургії. Зараз важко сказати, що визначило вибір добре забутої к середині 30-х років п'єси М.Кропивницького "Дай серцю волю, заведе в неволю": чи геніальна інтуїція Мар'яна Михайловича, чи його бажання після двох невдач "переломити долю" (адже саме з участі у "Дай серцю..." почалась колись його блискуча акторська кар'єра на тернопільській професійній сцені). Очевидно лише, що цією виставою Крушельницькому вдалося нарешті заявити про себе як про видатного режисера, здатного свідомо творити в межах нормативної поетики сталінського мистецтва.

Поступова канонізація національної історії, а разом з нею і історії культури, тривала протягом майже всього довоєнного десятиліття, але лише напочатку 40-х поняття класики у Радянському Союзі стало синонімом довершеності і недоторканості. У 1936 році у шевченківців ще були "розв'язані руки" і вони повною мірою використали цю свободу. Зміни, що були внесені у драматургічний твір, дуже показові. По-перше, головним у виставі став не мелодраматичний конфлікт, а соціальний. Протистояння між багатієм Микитою і бідняком Семеном було максимально підкреслене. По-друге, замість замаху лише на життя Семена ревнивець Микита підпалював тепер хату, в якій відбувалося одруження його щасливого суперника. По-третє, був повністю відкинута останній, п'ятий акт п'єси, де Семен прощав свого ворога, котрий покався. І, нарешті, у дію були введені масові сцени народних обрядів. В результаті постановка, що з'явилася на сцені театру ім.Шевченка, стала блискучим взірцем "національного за формою та соціалістичного за змістом мистецтва". Усі його основні риси - і романтичний реалізм, і монументалізм, і класицизм (у розумінні його як гармонійної досконалості, впорядкованості цілого), і народність, і героїзм - були в наявності у виставі.

Закономірно, що подвиг - святу святих похмурої міфології епохи, замішаної на самозреченні та жертвовності, - здійснював у фіналі бідніший з бідних, наймит Іван: як відомо, він йшов у солдати замість друга, одруженого Семена. Зауважимо побіжно, що саме в характері Івана Крушельницький вгадав те парадоксальне сполучення винятковості та ординарності, котрі бажала бачити в своїх героях радянська естетична думка 30-х років. А багатій Микита завдяки волі постановників став рідним братом куркулів, що зовсім недавно ховали хліб і запалювали хати колгоспників. Таким чином і міф про шкідників також знайшов своє відображення у виставі шевченківців. І звичайно ж ні про яке християнське прощення класового ворогу на театральному кону тих років не могло бути й мови. Введення у дію масових сцен, розроблених з гідною учня Курбаса майстерністю, також носило невиняковий характер. Тоталітарна ідеологія апелювала не до окремої особистості. Вона апелювала до маси, до народу, до нації, і, завдяки соціально-політичному міфотворенню влади, "ми" в середині 30-х ствердило свою остаточну перемогу над "я".

Режим високо оцінив внесок режисера у створення "великого стилю" епохи. Правиця держави посвідчувала доблесть митця, закріплюючи його здійснення званнями: у 1936 році Крушельницький став заслуженим артистом УРСР. Що ж до успіху вистави у глядачів, то, як свідчать рецензії тих років, він був величезним. Не в останню чергу тому, що разом з жорсткою ідеологічною структурою, в "Дай серцю..." панувала могутня лірична стихія. І якщо перше було обов'язковою даниною сталінській міфократії, то друге - свідченням неявного і, мабуть, не до кінця усвідомленого опору бездушній тоталітарній машині.

Як відомо, Крушельницький здійснив на шевченківській сцені ще біля 20 постановок. Назви одних залишаться тільки у пам'яті театрознавців, подробиці інших назавжди зачарують сучасників і увійдуть до всіх підручників з історії українського театру. Але все це буде пізніше, і все це стане реальністю лише тому, що влітку 1936-го у виставі "Дай серцю волю, заведе в неволю" Крушельницькому вдасться врешті-решт нащупати методологію пристосування до обставин життя у штучній резервації сталінського міфоміру і "примирити з сучасністю" спадщину опального курбасівського "Березоля".

ПРИМІТКИ:

1. Лесь Курбас: "...Я принял это молча..." // Театр. - 1989. - №4. - С.138.
2. Богомолов Ю. По мотивам истории советского кино // Искусство кино. - 1989. - №8. - С.66.

3. Гірняк Й. Спомини. - Нью-Йорк: Сучасність, 1982. - С.363.
4. Лесь Курбас: "...Я принял это молча..." // Театр. - 1989. - №4. - С.141.
5. Афиногенов А. Дневники и записные книжки. - М.: Советский писатель, 1960. - С.525.
6. Афиногенов О. Портрет: [Копія оригіналу] - Зберігається в музеї Харківського академічного українського драматичного театру ім.Т.Г.Шевченка.
7. Там же.
8. Черкашин Р. Ми - березільці: [Рукопис]. - Зберігається в архіві Р.Черкашина. - С.119.
9. Светлов М. Пьесы. - М.:Советский писатель, 1970. - С.274.
10. Бескин О. О "незаинтересованности эстетического суждения" // Искусство. - 1938. - №6. - С.68-69.
11. Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. - М.: Искусство, 1971. - С.347.
12. Там же. - С.349.
13. Черкашин Р. Ми - березільці: [Рукопис]. - Зберігається в архіві Р.Черкашина. - С.127.
14. Крушельницький М. Глибока провінція // Соц. Харківщина. - 1936. - 10 лют.
15. Черкашин Р. Ми - березільці: [Рукопис]. - Зберігається в архіві Р.Черкашина. - С.127.
16. Крушельницький М. Глибока провінція // Соц. Харківщина. - 1936. - 10 лют.

Феномен Мар'яна Крушельницького

“Коли Крушельницький на сцені і на нього направляють прожектора, то я ніяк зрозуміти не можу, хто кого освітлює: чи прожектор Крушельницького, чи Крушельницький прожектора. Стикаються два снопи з проміння й утворюють на кону такий бунт із світла, із слів, із рухів, із найтонших світляно-мовно-рухово-мімічних нюансів, що сидиш і думаєш: Багатюща ж яка наша батьківщина ! Отож десь у Глещаві, в Теробовельському повіті, проткнув хлопця якийсь “ультрафіолетовий промінь”, а він, бач, що на театрі виробляє !!! А вже ж і “виробляє” !

Остап ВИШНЯ. “Мар’ян Крушельницький”.
Нарис 1928 року з серії “Мистецькі силуети”.

Ось уже й Крушельницькому сто - Мар'янові Михайловичу, Мар'яну, Мар'янчику, незабутньому нашому Крушу !.. А було ж ніби вчора - заходив до нас у 7-му аудиторію на Хрещатику на заняття, на проби й дискусії, дивився наші роботи, дотепно їх коментував, показував сам / о, ці незабутні покази Крушельницького !/, проповідував; в особах і мізансценах розповідав про шалені двадцяті й понівечені тридцяті, про Леся Курбаса, Йосипа Гірняка, Миколу Куліша, коли раз у разі звучали “заборонені” у той час слова - “Мина Мазайло”, “Народний Малахій”, “Микола Хвильовий”, “театр Блавацького”, “театр січових стрільців”; про Гордона Крега й Мейерхольда, Рейнгардта і Таїрова, про теософські художні пошуки Михайла Чехова, зокрема, за Рудольфом Штайнером, про йогів, про театр “Кабукі” та “Но” і про багато іншої дивовижі...

Від нашого вчителя ми вперше почули прізвище Валер'яна Ревуцького, це він радив нам дістати тексти Чижевського та Юрія Шереха, просив знайти йому “якось через знайомих” п'єси Ігоря Костецького. Це з ним я відновлював утрачений український текст “Маклени Граси”, це він підтримав ідею наших семінарів у Клубі Творчої молоді, де ми читали реферати про Зерова, Плужника й навіть Годосю Осьмачку. Це він прищепив нам інтерес до української класики, “якої ви не знаєте, - запевняв Круш, - так її уже обрізали, так усікли, що й самим нашим класикам ті нинішні

тлумачення здалися б чортзна-чим”!.. І прищепив не просто словом - а через прискіпливий аналіз: ми брали уривок з відомої п’єси й аналізували його мало не на молекулярному рівні, вступаючи в діалоги з “Фаустом”, Шекспіром, Мольєром, Сартром.

Благословений час сподівань, час відлиги й відкриттів ! Життя збігає з неймовірною швидкістю, - я не міг тоді й подумати, що писатиму колись оці нотатки до сторіччя свого Вчителя - геніального актора, філософа й скептика, людину великої самоіронії і такої ж високої романтичної душі / мріяв грати Гамлета - зі своїми даними ! Мріяв, уже раз проваливши роль романтичного Овода, в яку був абсолютно ненормально закоханий /; - писатиму у новій Україні, з тризубом і жовто-блакитним прапором. Свого часу його теж звинувачували в націоналізмі, одного разу - за “Ярослава Мудрого” Кочерги, до прем’єри якого виготовлено було “жовто-блакитну” афішу - на тлі блакитного неба старозавітною кирилицею - жовтим кольором ! - літери / не пригадую, може й навпаки, блакитним по жовтому ? /. Він розповідав про це з гумором / “Зазначено було, що це проповідь національної виїмковості” /, проте виставу київські монстри справді мало не заборонили. Війна пішла виставі на користь - хтось комусь підказав, що Ярослав Мудрий - образ во славу великого вождя, - і постановку шевченківців було через Москву вмиль відзначено - всупереч Києву ! - Сталінською премією: “із грязі в князі” - несповідимі шляхи Твої, Господи !..

Отак воно й тривало - то холодний душ, то гарячий, а чоловік робив собі свою справу, і робив міцно, як господар хату, - не так для себе, як для нащадків. Життя збігає разом із суєтою нагород і звань, професорських титулів і почесних президій; лишається мистецтво. Лишається Крушельницький - один із гнізда Леся Курбаса, чоловік, який сотворив по слідах його школи своє театральне евангеліє “від Мар’яна” і заповів його нам. Залишився театр Крушельницького, його учні, виховані ним актори й режисери; він пророчив занепад деяких форм радянської театральної антрепризи - так воно нині й сталося; він проповідував широкий студійний рух як єдиний потужний чинник оновлення зашкарублених театральних форм і норм - і маємо нині цей рух... може це не зовсім український, як того хотілося Крушельницькому, але рух постійний, вируючий, з перспективою. Він багато в чому виявився передбачливий, - то був мудрий народний розум трударя, який мислив державно - у національному масштабі. Він говорив про Україну гіркі слова, але то була правда, - в тому числі самокритична...

“Дон Кіхоти української культури спочивають на Байковому цвинтарі, і струмки часу несуть їхні ймення не в Лету, - у вічність.

Народ, який перестане шанувати світочів своєї культури, загине”.

Отак, - може, трохи високомовно, - писав я наспогад свого Вчителя Мар'яна Крушельницького тридцять років тому. Українська цензура боязко замінила "Дон Кіхотів" на випрямлених "лицарів" / бо з якими це вітряними млинами мали змагатися національні Дон Кіхоти ? На чий млин лете воду ? - так тоді ставилося питання /, вилучивши чимало іншого й перевівши полеміку в елегію. Але й за те я був вдячний хлопцям з тодішньої "Вітчизни", що надрукували, бо потім їх і за що сміливість було покарано. Не відставала від української і ліберальніша / саме так ! / московська цензура. У 1974 році я випустив у Москві монографію про Крушельницького / вона пролежала там "у роботі" 6 років ! /, яка по тих часах вважалася в Україні "крамолою". Бо в ній, крім принципово нової оцінки діяльності Курбаса й театру доби Розстріляного Відродження, згадувалося двоє людей, на імення й творчість яких було накладено залізне табу: злочинно вбита у 1970 року художниця Алла Горська і нескорений березілець Йосип Гірняк, котрий жив у Нью-Йорку й обстрілював звідти дошкульними листами й статтями український театральний орденоносний офіціоз, "правнуків поганих", які забули про "прадів великих". Згадувалося після арештів 1972 року, коли в Україні запанувала політична темрява. "Насиплють вам жару в матню !" - застерігав мене всезнаючий Юрій Смолич і не помилився: були з України і циркуляри, і погрози, і доноси; надійде колись час і для їх публікації.

Але я не про те; мене цікавить проблема образу Крушельницького, який був дозволений у тому часі. Сідаючи до цих нотаток про Крушельницького, я нарешті порівняв друкований у Москві текст із першоправописом, що зберігся в моїх архівах / як кажуть в Одесі, "вы будете смеяться", але мені справді ніколи було того зробити раніше ! / Леле-леле, які промовисті й вправні редакційні "уточнення" й "скорочення" побачив я ! Яке наполегливе бажання "облагодолучити" портрет Крушельницького, уникнути "конфліктності", зняти контрастні кольори ! "Коли Крушельницькому ставало погано, він ішов до молоді. З року в рік він приходив до нас частіше ", - писав я. Натомість у Російському тексті: "Устремленный вперед, он шел к молодежи. От года к году он приходил к нам все чаще".

Були вилучені рядки про кризу франківців і шевченківців, про утиски, що їх узнав Круш у Харкові й Києві, зникло з Курбасових текстів усе, що торкалося недружньої оцінки російського "фактора", - ет цетера, ет цетера... Для майбутніх дослідників - цікава тема: порівняльний аналіз авторських рукописів із друкowanими текстами; саме так складався міф про взаємини й про "дружбу народів", міф про "єдину культуру СРСР".

Після кожного нового українського "покоосу" виникало враження програмованої згори непам'яті, а в кращому випадку - відписочного канцеляризму; друк виключно для звіту, для "галочки" - коли йшлося саме

про нетрадиційні вершини української культури й письменства, про жертви ГУЛАГу. Реабілітувавши їх, влада дозволяла хіба дорівняти в окремих випадках до діячів “порфіроносних”, аби вони, не дай Боже, не зіпсували затвердженого згори табелю про ранги. “Ми реабілітували людей, а не їхні ідеї !” - виразно пояснював партійний ідеолог Андрій Скаба / пригадує Ліну Костенко - “Мистецтво, замкнуте на Скабу” ? /. То було не гасло, - програма: все, що не вкладалося в запропоноване пркрустове ложе, мусило зникнути. Ідеї Миколи Куліша чи Леся Курбаса за цією “програмою” підлягали забуттю; а через те й виступи на їхній захист Крушельницького, Петрицького, Рильського, Мар’яненка, Антоненка-Давидовича, не кажучи вже про Гірняка, називалися “хворобливими”, “ідейно збоченими” й неодмінно підлягали “випрямленню”.

Проте відомо: якщо колесо випростати, воно перестає котитися. І я щасливий з того, що саме Крушельницький навернув нашу театральну генерацію на нові для нас імена й мистецькі цінності; народ наш тому й не загинув, що безчестя забуття сприйняв саме як безчестя. Пошанування світочів української культури і ширше - українського духу ! - було цільовою настановою шістдесятників й усіх наступних генерацій. Та й зміни дев’яностих почалися, прямо скажемо, з духовності та культури.

Більш за те: переконаний - Україна тому й не може вийти з кризи, що ставку нині зроблено / за європейськими та іншими меркантильними, прагматичними стандартами ! / на економіку, на монетарну політику, на промисловиків та аграріїв, на бюрократію - і занедбано культуру й націю як головний інструментарій перетворення суспільства, занедбано етику й мораль, занехано традиційну ментальність української людини - людини серця...

МАР’ЯН Крушельницький, як і Лесь Курбас, не був мітинговим речником: він промовляв тілом, духом, словом, жестом, творенням таких моделей людських відносин, які виховували нову людину - на ґрунті власне українства, на ґрунті старої традиції, помноженої на височинь сучасного знання. Крушельницький - не просто одна окремо взята людина; він - цілий театр. Юрисдикція Крушельницького починалася там, де кінчалася влада урядовців, де вже не діяли закони світські, де виникала дія законів театральної сугестії. Вихований у Курбасовій школі образного перетворення, Крушельницький мислив на сцені метафорично, щоразу вибудовуючи певну сценічну ідею, а не просто ілюструючи життя. Звідси і його тези про “три площини”, у яких перевіряється кожний мистецький акт на театрі, тлумачення ритму й метру, нахил до алегоричної оповіді, ставка на мову не лише як на текст, а і як на звучання / музику /. Показові були передовсім його акторські пошуки.

Наведу один приклад. Я бачив Крушельницького у цій ролі ще зовсім хлопчаком, у піонерському віці, проте пам'ятаю як зараз. У виставі за пропагандистською п'єсою Мдивані "Люди доброї волі", ідеєю якої були "холодна війна" й антиамериканізм. У бідняка-селянина з якоїсь нейтральної держави кляті американці з військ ООН забирають землю під аеродром. Зроблено це, звичайно, "за його проханням" і "на його користь". Окупанти жирують і знущаються з нього і з його родини, але він має бути радий: він і його народ повинні бути вдячні зайдам за "допомогу". У порепані руки потерпілого хтось вкладає чужого прапора й наказує повісити на видноті на знак подяки й шани славетній армії братів-визволителів.

На сцені вбога хата й клуня - геть чисто як десь на Тернопільщині чи у нас на Волині. Тичеться по двору селянин, не знючи, куди того окупаційного прапора прилаштувати. Нарешті, погляд його падає на приставлену до стіни клуні драбину. Затиснувши в руці ненависне древко і не приховуючи свого ставлення до цього чужинського символу, селянин поволі здирається вгору. Щабель за щаблем. Ось і гак. Але на ньому сохне кінська збруя. Селянин здіймає хомута, тепер у нього зайняті обидві руки. Гак вільний, але не кидати ж добро на землю? І селянин, якусь хвилину подумавши, вішає того хомута собі на шию і звільненими руками чіпляє вгорі прапор окупанта.

Майорить у горі чужий прапор. Згори, криво всміхаючись, спускається селянин з хомутом на шиї. У залі зриваються оплески.

Його сталінський кадровик Полудін з "Персональної справи" Штейна з фанатично захопленими очима повторює: "Мріяти треба, мріяти, мріяти!" - а руки Полудіна хижно хапали повітря. "Створіть нам умови, і ми теж зорі з неба знімимо!" - заявляв він категорично, а його промовисті руки погладжували одна одну, ніби солодко передчуваючи найближче знайомство з цими "зірками", які скоро опиняться тут, у пітних полудінських долонях.

Трагічного Шекспірівського Ліра він услід за Міхоелсом грає трагікомедійно / скажімо, Бажан його короля Ліра заперечував цілковито, а Рильський оцінював високо: полярно поділилися й театральні кола /. У ролі божевільного реформатора Малахія Стаканчика Він подає відверту й гірку пародію на ідею "реформи людини, в першу чергу українського роду, бо скоро у стані перекладачів і дядьків зайців будемо пасти". Малахій з одного боку - мрійник і жертва революційного "здвигу", з іншого - як не впізнати в ньому тих "вождів", які наколотили "Маркса з Біблією" і завдали людям стільки лиха, поставивши людське, родинне - у залежність од "ідейного", "реформаторського"!

Прозірливим виявився Крушельницький і в невеличкій ролі дядька Тараса, який не довіряв "радянським порядком" і вважав, що "їхня українізація є спосіб виявити нас усіх, українців, і знищити, щоб і духу

нашого не було !" Звичайно, Курбас і Крушельницький подавали ці театральні "тези" в завуальованому вигляді, розмішуючи автопародією, але Гірняк і Крушельницький, виконавці "Мини Мазайла", належали до тих майстрів, які з найпародійнішого матеріалу витягали "страдницьке нутро", тобто виступали не прокурорами своїх персонажів, а їх адвокатами. У такому сенсі чи не найвагоміша роль Крушельницького доби Леся Курбаса - музикант і філософ Падур у "Маклені Грасі" М. Куліша, який запевне знає, що за часів диктатури місце мистецтва - у собачій буді, на смітнику. І тільки в тому разі, коли він заспіває диктаторові фальшивих пісень, його упривілеюють: Крушельницький грав гірко, зло, навіть - зловісно...

Не переповідаю про Крушельницького в класиці - тут він увесь як на долоні - від Омелька до Івана Непокритого з його "Так слухайте ж, ви, горшки і кочерги... От чортові очі, самі почали плакати..." Не забуде Крушельницький й музичний український театр, в історії якого йому відведено найцікавіші сторінки, як в опері, так і в опереті. Ба й навіть український цирк, при початках якого він стояв і на світанку створення якого був навіть одним з перших його клоунів-ексцентриків.. Ціла епоха - режисерські роботи Крушельницького в драмі: і хоч він підкреслював, що не вважає себе режисером, кращі його роботи стали шедеврами української режисури.

"Я не режисер, я актор, - наполягав він, - але як актор, я вчитиму вас режисурі, бо переконаний: сьогодні безрежисерський театр неможливий, як неможливий автомобіль без водія. і мене, актора, над усе непокоїть сьогодні в театрі диктатура актора".

- Деякі актори, - сказав він якомсь, - ладні бачити ідеальний театр там, де вони самі керують театром: самі пишуть п'єси, самі їх ставлять і самі грають...

- Це ж добре ! - заперечив я.

- Добре ? Добре було б лише тоді, якби вони самі їх дивились. Але, пльвірте мені, дійде і до того. І тоді театри, в яких так піде, почнуть вимирати.

Так і сталося. Маємо вдосталь театрів, за якими лишилася хіба назва. Починаючи з того ж таки Київського Молодіжного, де вже далі нікуди: режисери й директори змінюються як рукавички, трупа намагається сама запрягати й сама везти, але віз стоїть, і на глибині давно вже немає творчого життя. Людям талановитим у таких театрах важко. Щось таке пережили свого часу і Василько, і Юра, і Сердюк, і Крушельницький, і Оглоблін; ще одне свідчення того, що наша театральна система застаріла й безнадійно нетворча. А при тому державному безгрошів'ї, коли взагалі уряд користується щодо культури старим радянським залишковим принципом фінансування, ця заскорузлість системи - її трагедія і гріх.

Заслуга Крушельницького в тому, що він чи не першим і єдиним у ті заброньовані часи явив нам, молодим, Курбаса. Не скажу, що був він дуже сміливий у критиці режиму / хоча казенщина й бюрократія виводили його з себе, і тут він не стримувався, через що мав багато ворогів /, але то був своєрідний курс історії українського театру, поданий нам “від Крушельницького”, курс опозиційний до того, що традиційно давалося в театральному інституті. Боячись, що воскресле може безслідно зникнути / я знову ж таки про його геніальні покази ! /, ми намагалися “зупинити мить”: так з’явилися магнітофонні записи його бесід, стенограми, фонограми, фотографії, кіноплівка. Так ми побачили Крушельницького у ролях, зіграних ним у ті роки, коли багатьох з нас іще не було на світі. Так ми закохалися у “Березіль”, у Курбаса й Куліша, познайомилися з молодим Амвросієм Бучмою, Йосипом Гірняком, Володимиром Блавацьким, Валентиною Чистяковою та іншими березільцями. Іноді поруч з Крушельницьким ніби живі поставали його перші вчителі по галицькій сцені - Василь Юрчак, Микола Бенцаль, Іван Рубчак...

Але частіш за все здавалося нам - ми це відчували фізично, - в аудиторію заходив Лесь Курбас. Ніби боячись завадити нашим вправам, він сівав у кутку і вдивлявся у нас і в нашого вчителя. Крушельницький на початку втрачав нитку розмови, збивався з теми й замовкав. Курбас посміхався й зникав, щоб незабаром з’явитися знову. І якщо на першому курсі такі появи можна було порохувати на пальцях, далі вони ставали триваліші, і ми непомітно звикли до того, що у нас ніби два викладачі, з трохи різними думками. На третьому й четвертому курсах Курбас уже “читав” нам цілі лекції, а Крушельницький чемно сидів у кутку й коментував Курбаса прикладами з власної практики. Тому все, що можна умовно визначити як театр Крушельницького, було для нас не що інше, як його інтерпретація школи Курбаса. Таке розуміння творчості Крушельницького не зменшує його значення: у театрі Курбаса Крушельницький стає на той п’єдестал, в якому його самобутній талант має рельєфніший вигляд, набуває завершеності.

В одній лекції з режисури 1960 року Крушельницький продиктує нам пам’ятні слова про Курбаса, які ніби підсумовують еволюцію його ставлення до свого вчителя / бо, чого гріха таїти, його й призначили після Курбаса керівником “Березіля” з однією метою - протиставити Курбасові когось “із своїх”; на догоду часові і він іноді повторював про Курбаса те заявлене, що належало говорити про “ворога народу” / . Ось ці слова:

- То була воістину геніальна людина, без якої наш театр став би біднішим. Людина, свідомо свого призначення, він проклав шляхи упертим і цікавим пошуком і попри всі свої помилки, про які ви ще так багато чуєте й читаєте, створив український інтелектуальний театр. Майбутнє за ним, за

театром поетичного інтелекту... І якщо сьогодні в українському театрі ще немає остаточної перемоги над "театром гопака та чарки", то лише тому, що свого часу було перекреслено спроби театру "Березіль" і всю систему Курбаса піддано анафемі. Історія відсіє помилки Курбаса й доведе, що здобутків у нього було більше. Йому ми зобов'язані плеканням великих акторських талантів, народженням цілої акторської школи, початком науки про театр...

Я працював, з багатьма цікавими російськими режисерами й акторами. Кожен з них високо оцінював Крушельницького - Кнебель, Товстоногов, Охлопков, Равенських, Плятт, Марецька, Коонен, Раневська, Толубєєв. У мене склалося враження, що його любили всі, - якоюсь лагідною любов'ю-визнанням; ось як зараз викликають загальні симпатії Богдан Бенюк або депутат Іван Засць, наприклад. Ні, я не порівнюю - однак природа індивідуальності Крушельницького мала в собі щось приязне, усмінене, незлобиве...

"Для мене кожна зустріч з Крушельницьким була схожа на побачення з учителем, який збагачував мене як мислитель. Колись Міхоелс, розповідаючи про творчість Гоголя, зумів геніально розкрити всю його національну поетику, філософію через аналіз самої лише його "Шинелі". Так своєрідність українського поетичного театру, мені здається, можна пізнати через творчість чудового художника Крушельницького". Це сказав Юрій Завадський, принц Калаф російської сцени, з одного боку - "зразковий комуніст" і Герой Соціалістичної Праці, з іншого, як виявилось після його смерті - підпільний теософ і глибоко віруюча людина. Від Завадського я дізнався й про те, що Крушельницький і Міхоелс приятелювали. І сьогодні, коли я дивлюся Богдана Ступку в "Тев'є Тевель", подумки уявляю собі в цих ролях його попередників - Міхоелса і Крушельницького. Так нитка від Курбаса тягнеться - / через Крушельницького й Бучму - до Ступки, через Тев'є і Задорожного /; ніщо не зникає й не пропадає, "навіть в калюжі воно до нас повернеться", - писав у щоденнику Курбас...

Якщо говорити до кінця правдиво, Крушельницький так само став "шістдесятником", як стали ними Максим Рильський і пані Орися Стешенко, як стали ними Борис Антоненко-Давидович та сультпор Іван Гончар. Він був серед тих, хто відразу "розкусив" перспективу й необхідність Клубу Творчої Молоді; і вмить націлив нас на організацію в ньому театральної секції, а через неї - на створення Другого Українського Театру. Крушельницький доводив, що "театр у марксівському тупичку" / так він іменував Театр ім. Франка на вулиці Карла Маркса / занепаде, якщо в Києві не виникне йому молодой конкуренції. І розглядав наші дипломні вистави "Маклена Граса" М. Куліша /

режисер Лесь Танюк / і “Тартюф” Мольєра / режисер Володимир Загоруйко / як авансові до цього майбутнього театру.

Студія справді виникла, туди увійшли не лише молоді актори і студенти інституту, а й дехто зі старших - Ніна Гаврилівна Лихо, Михайло Покотило, вдова Остапа Вишні Варвара Маслюченко, Дмитро Франько. Мар'ян Михайлович розписав наступний “розподіл обов'язків”: мистецький керівник - Мар'ян Крушельницький, головний режисер і організатор - Лесь Танюк, головний художник - Алла Горська, балетмейстр - Надія Шуварська. Серед акторів були Юрій Крітенко, Алек Парра, Ігор Безгін, Тетяна Авдієнко, - крім тих, що вчилися на нашому акторському курсі.

Основні репетиції тривали в Жовтневому палаці культури, і нам багато допомагав його директор Авдюшко; не лише прикривав нас “згори” від наполегливих візитерів і контролерів, а й навіть давав своїх майстрів для виготовлення декорацій. У роботі було одночасно кілька вистав, серед них “Ніж у сонці” / моя інсценізація поеми І. Драча /, “Матінка Кураж та її діти” Б. Брехта, “Патетична соната” й “Отак загинув Гуска” М. Куліша. Жодна з них не стала завершеним витвором, хоча проби відбувалися іноді за досить великої маси глядачів із студентського кола і тому самі вже були до певної міри виставами; після того, як було студію розігнано, фрагменти з “Гуски” подивився Сергій Сміян, який і запросив нас із Аллою Горською перенести що постановку до Львова.

Важливо усвідомити, що хворий і переобтяжений клопотами Крушельницький знаходив час ходити на акції Клубу Творчої Молоді, цікавитися нашими планами і сприяти їм. Пам'ятаю його зачудованим слухачем однієї з перших програм джазу, який саме тоді починався під крилом КТМ: треба було бачити, з яким знанням справи він сприймав той джаз, як йому кортіло самому взяти участь у тих імпровізаціях / він добре грав на скрипці й на духових, зокрема, на флейті; у “Маклені Грасі” вивчився на окарині й виконував на сцені сі бемоль мажорний полонез Шопена, а у січових стрільцях був колись за барабанщика ! / . Ні, то був насправду таки азартний чоловік, який любив усе живе й нове !

Перед від'їздом до Львова ми з Горською зателефонували до нього, і він кинув у трубку своє незворушно-лапідарне: “Чекаю. Зараз !”, - хоч було доволі пізно. Ми позбирали ескізи й рушили до Мар'яна Михайловича. Жив він поблизу театру ім. Франка, за його жартом - у марксівському тупичку, звідки вгору ходу нікуди, крім ЦК партії... Зараз на цьому будинку висить меморіальна дошка з іменем Крушельницького, як на мене, невдала. Внизу біля під'їзду походжав похмурий Борис Головатюк, мій колега студент-режисер нашого курсу: він написав нові вірші, йому кортіло їх прочитати, але увійти один Борис не наважувався.

Крушельницький зустрів нас у передпокої, сторожко кинув оком на Горську - ніяк не міг звикнути до її високого зросту, білого волосся та синіх штанів - і запросив до крихітного кабінетика. Підібраний, життєрадісний, веселий, він справляв враження людини цілком здорової і бадьорої. Тим часом він уже був смертельно хворий, швидко втомлювався, старанно приховуючи від усіх, а надто від дружини, що пагано бачить. Євгенія Олексіївна сердечно нас привітала й за чверть години, пославшись на втому, пішла до себе, - година, повторюю, була пізня. У кабінеті для ескізів не вистачило місця, ми перейшли до просторої вітальні, засвітили всі люстри, порозкладали ескізи / доволі великі розміром / на підлозі, на кріслах, на столі, підвіконнях, - яскраві малюнки з кольоровими аплікаціями у стилі раннього Петрицького чи Хвостова-Хвостенка, перетворили вітальню на дивовижний фантастико-театральний світ, по підлозі якого повзав на колінах Крушельницький, котрий довго ворожив над кожним шкіцем, розпитуючи й дотепно їх коментуючи :”А звідки ви знаєте, панове, що джентльмени воліють блондинок ?” Або : “Толька-жучка удалая спересердя послав би вас до ... до Меллера !” / “Толька-жучка” був Анатоль Петрицький, це прилипло до нього після однієї пісеньки з “Міни Мазайла...” /. Ми з Головатюком просувалися за ним. Над нами височіла незламна Алла Горська, безбожно смалячи одну цигарку за одною.

Коли в кімнаті вже можна було повісити сокиру, наш малий і дуже задоволений Круш підвівся, струсив порох з колін і вийшов. Повернувся він з відкоркованою пляшкою і, змовницьки притуливши пальця до вуст, кивнув на спальню:

- Тільки тихіше. Бо Женя спить.

Звідтам стало чути, як захлопнулась книжка, клацнув вимикач, і Євгенія Олексіївна заспокоїла чоловіка:

- Сплю, Мар'янчику, сплю...

І по паузі додала:

- А келишки візьми зелені. У серванті.

Ми випили за її здоров'я, потім Крушельницький запропонував - за майбутню виставу, а потім ще один - за новий український театр у Києві. Той самий, в якому Крушельницький був нашим “щитом і захистом”, хоч і повторював постійно, що лише здійснює “общее руководство”. Круш був в ударі, жартував, іронізував, сміявся й смішив. Горська зробила кілька шкіців, але їй так і не пощастило вхопити того головного, чим був цікавий Мар'ян Михайлович - його молодості. І такий юнацький запал прозвучав у ньому, коли він прочитав строфу з Лесі Українки, що мені раптом теж стало відчайдушно весело. Алла зігнала свої екзерсизи, а відлюдкуватий Головатюк

засоромився й надовго замовк. Після цього шеф без будь-якого переходу чомусь накинувся на мене й почав шпетити за те, що я легковажна людина:

- У вас така світла голова, а ви досі нічого не зробили! "Березіля" не створили, "Лиха з розуму" не написали, навіть ще не одружились! Марнотратство! Вам скільки років?

- Двадцять п'ять.

- Чого ж ви радієте? Вам лишилось якихось бідолашних тридцять! Ви ж нічого не встигните! Скандал! Котра година?

- За чверть північ.

- Ось! Замість того щоб спати, йдіть і придумайте до ранку ще одну виставу. І... вирішіть її! Тоді, може, й встигнете щось у житті зробити!..

Він говорив це завзято, але, звичайно, з гумором. Та коли ми вже вирішили йти, не відпустив нас і примусив знову детально переповісти весь задум. Здається, ескізи "Гуски" справили на нього враження, та на похвали Круш був скупий і можливості наші оцінював тверезо: принаймні, майбутнє малював він нам того вечора відтак не у рожевих тонах.

- Тільки спробуйте всього цього не реалізувати! Придумати - що! Втілити - ось де складність! Придумати - це як закохатися, а втілити - це вже родинне життя почнеться, любий мій, тут особливий талант потрібен...

Після того раптом надумав проваджати нас. Ми йшли засніженим Хрещатиком, м'яко ковзали самотні авто, скрипів під ногами сніг, згасали вікна в будинках, і випадкові перехожі здивовано озирали незвичайну групу людей, які вибрали такий незручний час і місце для жвавої розмови про природу гумору у Сухово-Кобиліна й у Рабле, про акимовську постановку "Гамлета" і, нарешті, про те, як дивовижно й гарно грав принца Датського Михайло Чехов, "який, до речі, дуже чимось схожий манерою на Гірнячка". / З Гірнячком у нього були свої рахунки. Вони були конкуренти й усе життя один одного під'юджували. Але то була своєрідна форма любові /.

Потім ми в свою чергу проваджали Мар'яна Михайловича. Підійшли до його дому. Вгорі ледь угадувався силует театру імені Франка.

Ми помовчали. Хотіли прощатися. Раптом Крушельницький взяв мене під лікоть.

- Я вам не розповідав, як умер мій батько?

- Ні.

- Знаєте, він, як звір, відчував її наближення. Лежав розкритий, а в кімнаті нікого не було. Ковдра сповзла на підлогу. За народним звичаєм не можна вмерти не прикритим. Це було б недобре. У нього вистачило сили спуститися з ліжка; батько ліг на підлогу, натягнув на себе ковдру, склав руки на грудях і лише після цього заспокоївся...

Ми боялися порушити тишу, вона була дзвінка й сповнена прихованого змісту, зрозумілого всім.

Згори, ковзаючи і штовпаючись, наближався якийсь запізнілий п'яний. Круш хустко сунув Аллі руку.

- Ну, я побіг. Бо він неодмінно до мене вчепиться. Знаєте, всі п'яні й божевільні мене просто обожнюють. Хоч би цілий полк тут стояв, він неодмінно вибере мене. Кошмар ! І все своє життя мені переповість ! А найголовніше, - я все це слухатиму !

- Навіщо ?

- Хіба я знаю ?

Він обійняв Бориса і сказав йому:

- Головатюк, ви все-таки на чомусь одному зостановіться. Або вірші, або режисура. Зараз не Відродження, Леонардо да Вінчі з вас не вийде. Вистачить одного Вінграновського.

Вінграновський приятелював з Головатюком, Круш це знав. І взагалі цікавився поезією молодих, любив їх.

Потім потиснув руку мені:

- Приїду на прем'єру. Отже, будьте ласкаві зробити все - як намалювали !

І повернувся до Горської:

- А ви, Алло, свою ідею з "солдатським портретом" облиште ! Нічого путнього не вийде. Ви б мене років тридцять тому написали. А зараз... Та забіліли сніги...

Махнув рукою і зник у під'їзді.

Було це в січні 1963 року. Більше ми з Аллою його не бачили. Він умер через два місяці - після складної операції в Інституті нейрохірургії.

Перед смертю його мучило видіння Страшного Суду, - розповідала Є. Петрова. Йому вважалося, що зійшлися судді у білих чалмах / в інституті після операції на мозку всі хворі - із забинтованими головами / й пеняють йому, що зрадив Галичину й подався "до Росії" / тобто на Східну Україну /. Ось які думки мучили його наприкінці життя. Звичайно, про це ми дізналися потім. А тоді...

Ми з Борисом мешкали в одному гуртожитку. Йшли крізь німе місто мовчки. І лишень наприкінці шляху він у звичній для нього трохи експансивній манері сказав:

- Знаєш, Лесь, якби знайшлась в Україні добра душа й заснувала почесний орден Дон Кіхотів українського театру, одним з перших історія висвятила б Крушельницького. Це така глиба !

Коли Галина Кальченко робила на Байковій горі скульптурний надгробок, їй позував Борис Головатюк. Вони були з Крушельницьким трохи схожі.

Борис ненадовго пережив свого учителя. Працюючи у Тернополі режисером, не витримав усього, що звалилося на його голову, й одного дня несподівано для всіх покінчив життя самогубством. Пішов до озера й не повернувся. Попередньо роздавши всім борги...

Ось звідки оті рядки про Дон Кіхотів, якими я почав ці спогади. І про те, що чекатиме народ, якщо він забуде своїх Дон Кіхотів. Він просто зникне, перестане існувати.

Тому я вірю, що ми ніколи не забудемо їх - тих, що загинули за Бога й Україну, за її майбутнє. Не забудемо Леся Курбаса, Йосипа Гірняка, Миколу Куліша; не забудемо Василя Стуса, Аллу Горську, Івана Світличного, Бориса Головатюка, Євгена Гуцала, Михайла Грицюка, Миколу Лукаша, Григорія Кочура. Не забудемо Мар'яна Крушельницького. Від дня народження якого минуло сто років.

Це лише перші сто років. Далі - вічність.

Режиссерский шедевр М.М.Крушельницкого "Евгения Гранде"

Работа Крушельницкого с актером - объект интересного исследования. То, что он увидел и раскрыл в украинском актере, безгранично обогатило сценическую практику украинского театра, в частности, театра им.Шевченко. И это наиболее ярко выразилось в спектакле, поставленном Крушельницким по инсценировке романа Бальзака "Евгения Гранде", ставшем классикой в репертуаре театра им.Шевченко. Когда М.М.Крушельницкий задумал поставить "Евгению Гранде", он поделился замыслом с И.А.Марьяненко. Для Марьяненко он и хотел ставить этот спектакль. И.А.Марьяненко рассказывал мне об этом: "Крушельницкий был режиссером, который никогда ничего не ставил ради кассы или успеха. И только когда этот замысел созрел, материализовался в его сознании, т.е. он начинал видеть спектакль в мизансценах, в действии, в красках, в свете, когда он видел все, что должно определять художественную силу будущего спектакля, он приступал, как любил говорить, к шлифовке материала" (Запись беседы с И.А.Марьяненко, 12 апреля 1959 г.).

Крушельницкий хорошо знал инсценировку романа "Евгения Гранде", сделанную для парижского театра "Амбассадор" французским литературным критиком Аленом Даби. Она не устраивала Крушельницкого. Так же не удовлетворял его перевод на русский язык пьесы для Малого театра в Москве. Он привлекает к работе над текстом романа и переводом на украинский язык известного писателя Юрия Смолича. Крушельницкий был весьма придирчив к каждой фразе, отдельному слову, добивался высокой точности.

На первой же репетиции Крушельницкий обратился к исполнителям с небольшой речью, суть которой со слов И.А.Марьяненко сводилась к следующему: "Вы будете играть Бальзака. Это не Шекспир и не Шиллер. Подавите в себе всякое стремление пуститься в галоп. Бальзак - поэт другого толка. Он не поэтизирует человеческие чувства. Он поэтизирует самое непоэтическое, что есть в жизни - деньги. А уже через деньги и благодаря им раскрывает тайники человеческой души, изуродованной этими деньгами и страдающей от собственного уродства. Больше всматривайтесь в души своих героев" (Запись беседы с И.А.Марьяненко, 6 мая 1959 г.)

Крушельницкий знал, что в Московском Малом театре уже поставлена "Евгения Гранде" и идет с огромным успехом. Роль Евгения играет

замечательная актриса, кстати бывшая харьковчанка, Дарья Зеркалова. В 1940 году театр им. Шевченко выезжает на гастроли в Москву. Крушельницкий не побоялся повезти спектакль "Евгения Гранде" в Москву. Московский зритель и московская критика приняли украинскую "Евгению Гранде" восторженно. Известный критик Д. Тальников написал тогда несколько статей, именно статей, а не рецензий. Это были статьи о В.Н. Чистяковой, которую Тальников называл "великой актрисой", а режиссуру Крушельницкого - "большим искусством".

Уже в 50-е годы, когда я начала работать в Харьковском театральном институте, мне посчастливилось неоднократно беседовать с М.М. Крушельницким о спектакле. Все, что говорил он, я старалась записывать дословно. Помню, что беседа началась с моего вопроса: "Как Вы добились такой гармонии спектакля, силы его воздействия на зрителей, почти совершенства?". Марьян Михайлович рассказал: "Мне легко было делать этот спектакль. Актеры оказались очень восприимчивыми в первую очередь к Бальзаку. Культура, взращенная в них "Березилем", не прошла даром. Они безукоризненно работали на паузах, на подтексте. Я добивался определенной атмосферы, определенного ритма спектакля - замедленного, внешне однотонного - короче ритма, каким жила удаленная от больших городов провинция и в звучании добивался негромкости. И это после открытых, приподнятых на котурны, спектаклей Курбаса. Актеры-то ведь были те же. Мне пришлось идти поэтапно: 1 этап - прочтение книги Бальзака. Цель - ответственность перед автором за адекватность восприятия идей автора. Затем познать эпоху, отображенную Бальзаком. И эпоху, в которой жил сам Бальзак. 2 этап - ответственность перед моими современниками, т.е. перед зрителями. В первую очередь моя ответственность как режиссера. Отсюда цель - что я хочу выявить в каждой роли и в спектакле в целом. 3 этап - постоянный анализ романа применительно к спектаклю. Анализ бывает разный, так называемый "атомный". Об этом пишет психолог Выготский, когда психику героя можно расчленить на отдельные состояния. Это плохой принцип, ибо разрушается целое. Я шел путем "индуктивного" анализа. Это тоже по Выготскому, т.е. отдельные соединял в целое. И здесь важны детали. Их надо выявить и создавать из них целое. Режиссер не должен игнорировать детали, они красноречивы. Через детали идти к тому, как рождается поступок. Например, Шарль Гранде завтракает. С ним за столом Евгения и ее отец. Со светским изяществом Шарль рассказывает, как варить кофе по методу маркизы де Шанталь и что он любит яйца с маслом. Евгения светится восторгом и просит служанку Наннету принести масло. Она подвигает Шарлю сухарики, принесенное масло и сахарницу. Мгновенный взгляд на отца: "Делайте со мной за это что хотите!" Папаша Гранде сжал кулаки и

смотрит на дочь, как удав. Шарль ничего этого не замечает, продолжает оживленно говорить и почти машинально протягивает руку к сахарнице. Здесь папаша Гранде не выдерживает. Он выхватывает у Шарля из руки сахарницу и, буквально, впивается в нее, прижимает к себе. Шарль оторопел. Чуть расплескал кофе. Это недопустимо, это моветон. Евгения сконфужена. Шарль, стремясь сгладить столь неприятный момент, делает вид, будто ничего не произошло. Эпизод без слов. Но глаза актеров, взгляды, бросающиеся друг другу, красноречиво свидетельствовали о смятении их душ. Крушельницкий говорил актерам: "необходимо поймать сущность личности и почему так, а не иначе персонаж ведет себя. Надо видеть мотивы, конкретные цели поступков. Почему, например, часто Евгения стоит у окна, которое так высоко, почему тянется к нему? Дом Гранде мрачен, холоден, в нем всегда полумрак и лишь в небольшое оконце врывается солнечный луч и слегка освещает все вокруг. Евгения тянется к этому лучу, к свету. Все становится глубоким, убедительным, если знаешь мотивы поведения. Это важно. Спектаклю "Евгения Гранде" нужен был не внешний, а внутренний кураж. Сильный психологический толчок у каждого персонажа. Этого я добивался".

В спектакле действующим лицом была и французская провинция со всеми своими особенностями. И это не только в выразительном оформлении художника В.Греченко, но, главным образом, в ритме, замедленном, как сама жизнь провинциального городка Сомюра. Достигалось это и достоверностью переживаний и наполненными паузами, ясно доносимым вторым планом. Вот бьют старинные часы. На протяжении спектакля это повторяется неоднократно. Кукушка отсчитывает время в большом и мрачном доме богача Гранде. Евгения задержалась у часов, слушает кукушку. Вокруг тишина. Умолкла и кукушка, скрылась в створках часов. Евгения задумалась о чем-то. В глазах - тоска. Крушельницкий говорил В.Н.Чистяковой: "Пиши Евгению не маслом, а пастелью, она должна быть грациозна и сдержана, добавь поэзии" (Из беседы с В.Н.Чистяковой, январь 1959 г.)

В последнем акте режиссер создает настроение гнетущей жизни, сгущая его придушенными звуками испорченной шарманки. На протяжении всего акта шарманка будет напоминать о себе тусклыми и тоскливыми звуками. Шарманка - этот жуткий флюберовский символ - органично вплеталась в 4-ый акт. Начинался он большой паузой. На сцене в контрасте с мраком предыдущих трех актов - солнечный полдень, на столе яркие фрукты и гусь с белым длинным до земли крылом. Все полно радостного ожидания. Но за окном хрипло звучит шарманка. Евгения открывает окно и слушает шарманку, бросает шарманщику монету. Тот уходит, но Евгения остается у окна. Действие не движется, оно застыло в нежном задумчивом мечтании женской души на пороге долгожданного счастья.

Этот замедленный ритм взрывается сильной эмоциональной игрой актеров. Старик Гранде неистовствует, требуя от Евгении признания в тяжком преступлении - отдала деньги, которые отец ей дарил, этому "проходимцу" Шарлю. Или когда Евгения страстно отстаивает залог любви Шарля - его медальон, который он ей оставил. Внешне Чистякова была сдержана. Переживания своей героини актриса перенесла вглубь души. Тем самым режиссер углубил образ и одновременно усложнил его.

В сценах, о которых сказано выше, Чистякова-Евгения стояла прямо. Она молчала, стиснув зубы, закрыв глаза. Но действие набирало силу. До предела напрягалась душа героини. Ее молчание было сильнее любого крика. Это было мощное и непреодолимое сопротивление души всему, что говорил и делал отец.

Умирает мать - единственный близкий и понимающий ее человек. Евгения окаменела. Глаза ее широко раскрыты, ужас застыл в них. И вновь молчание. Затем актриса медленно начинает сгибаться и резко падает под непосильным грузом первого в своей жизни огромного горя. Она рыдает, вздрагивая всем своим существом, рыдает горько, отчаянно, но негромко. В последнем акте она тоже будет рыдать. Рыдать от одиночества, от душевной боли, обиды, которую нанес ей Шарль. Но все это по-прежнему неслышно, в себе.

Это была бальзаковская Евгения и не совсем бальзаковская. Там, где у Бальзака один классический план, Крушельницкий вместе с Чистяковой создает, как он сам говорил, "двойной усложненный план мысли и переживания". Такой принцип в целом присущ режиссуре Крушельницкого.

Нельзя поэтому не вспомнить одну из сложных, но блестяще решенных режиссером сцен 2 акта, когда Евгения хочет увидеть спящего наверху Шарля. Впервые в жизни Евгения хочет войти в комнату молодого человека. Вот она медленно нерешительно поднимается по деревянной, ведущей наверх лестнице. В ее руке свеча, лицо взволнованно. Она дошла почти до дверей комнаты Шарля, готова уже открыть дверь, но вдруг резко отпрянула назад: "Нет, нет, нельзя входить - это стыдно".

Чистякова-Евгения опускала голову, поворачивалась спиной к заветной двери и медленно шла вниз.... Дойдя до середины лестницы, она резко изменила движение и вновь пошла вверх, но шла она спиной к двери, ее глаза были закрыты, как будто она шла против собственного желания. В ней боролись разные состояния - любовь и страх, любопытство и решимость.

В.Н.Чистякова рассказывала, что, когда Крушельницкий репетировал этот эпизод, "он затемнял сцену, гасил фонари и требовал только свечей. Две свечи - одна в руке Евгении, другая внизу, в гостиной на столе. Я должна была играть еще одно состояние - ужас, что отец увидит две горящие свечи,

на которых, как и на всем, он патологически экономил, и взорвется гневом.... Тогда Евгения не увидит Шарля.... Все это было невероятно трудно. Крушельницкий не позволял ни единого лишнего жеста.... Он говорил: "Валя, пойми, сейчас живет лишь твоя душа. Тело двигается скорее по инерции. Все, все внутри тебя". Я спросила: "Вот я вошла в комнату нравящегося мне мужчины, слегка коснулась его волос и вдруг увидела на столике около кровати письмо да еще к какой-то парижанке..... Чужие письма читать нельзя. Но рука Евгении помимо ее воли потянулась к письму.... Я начинаю жадно, с любопытством читать и радуюсь, что речь идет о разрыве, но ведь тогда я становлюсь просто любопытной особой, да еще и ревнующей.... Я не знаю как быть: чтение письма снижает образ". Крушельницкий объяснил: "страшнее всего, если ты, действительно, будешь читать это письмо, как читают порой из пошлого любопытства чужие письма. Читай так, чтобы зритель тебя не осудил, а понял". И Чистякова читала, как читают любимые стихи с упоением, чистым волнением. Читала целомудренно и восторженно.

И поэтому совершенно логично воспринимался поэтический порыв - объяснение с Шарлем, когда она в восторге счастья опускалась перед ним на колени, и он отвечал ей тем же. Они стояли на коленях лицом к лицу. Она отдала ему все свое золото, и глаза его блестели при виде денег. Евгения этого не замечала. Как легкий шелест ветерка лишь повторяла она : "Шарль! Шарль!"

Невозможно не говорить об исполнении роли папаши Гранде И.А.Марьяненко. "В своей работе над ролью папаши Гранде, - говорил мне Марьяненко, - я отталкивался от основной характеристики этого образа, данной Бальзаком, т.е. от абсолютного желания Гранде казаться внешне очень милым простачком, добродушным человеком, а иногда даже глуповатым". Поэтому Гранде у Марьяненко чуть заикался, когда это выгодно было ему, лицо его, опять, когда надо, кривила усмешка, а за внешней суетливостью он прятал свою настоящую суть. О деньгах говорил всегда, как о живом существе и интонации его при этом были певуче-сладостные.

"Ну, ну, давай сюда пташек на волю (высыпает деньги на стол). Пресвятая Богородица, голубчики мои золотые. Это жизнь и смерть. Деньги надо беречь, как душу", - поучал он дочь. И вдруг толчок, доброго настроения как не бывало, хищник выпустил свои когти, елейная улыбка стерлась с лица, глаза горят гневом, голос срывается, становится каким-то отрывистым, резким - вот теперь он совсем такой, каким создала его природа, этот хитрый и алчный папаша Гранде. "Что это такое? - кричит он. - Кто позволил жечь свечи, когда еще совсем не темно? - Гнев страшным потоком выплескивается из него. - Вы все взбесились! Даром расходуете деньги и добро!"

Марьяненко вспоминал: "Крушельницкий требовал, чтобы я очень скупно раскрывал истинный облик Гранде и только тогда, когда дело касалось "защиты" денег. Мы вместе искали богатую гамму психологических оттенков и переходов от отвратительного сюсюканья к настоящей трагедии". Последнее наиболее сильно раскрывалось в сцене, где он узнавал, что Евгения отдала деньги Шарлю. "Гадина!" - издавал он страшный звериный рев и бросался на дочь. Его огромные руки потянулись к горлу Евгении, а она стояла недвижима, и тогда Гранде, видя, что ее не сломать, сползал на пол и судорожно ощупывал карманы платья Евгении, умолая: "Спаси меня, скажи, что это неправда, что золото у тебя!" Он стонал и плакал и обнимал колени дочери. Крушельницкий требовал от актера в этой сцене огромных страстей, чтобы, как он говорил: "казалось, что ничто в мире не сможет их укротить". Они должны были набирать предельную высоту до момента смерти мадам Гранде. И когда она, вступившись за Евгению, падала мертвой, папашу Гранде обуял страх. Он резко замолчал, а затем почти шепотом уговаривал жену встать. Не помогало. Тогда он быстро бежит вверх, приносит мешочки с золотом и, что-то шепча себе под нос, осыпает пригорюшнями луидоров мертвую жену. Но и золото не может поднять ее. И тогда он опускался перед лежащим на полу телом жены и, раскачиваясь, стонал: "Жена, не умирай!" И.А.Марьяненко рассказывал, что роль Гранде требовала от него "огромных физических сил. Тут было двойное чувство: с одной стороны - радость играть такую роль, и с другой - страшная усталость, потому что никакой актер не может быть спокойным, играя такую роль. Вот почему Крушельницкий все время говорил мне, чтобы я берег силы, берег себя эмоционально и в голосовом отношении. Но этого я достигал техникой".

И еще одна особенность работы Крушельницкого над этим спектаклем - речь актеров, ее ритм и интонации. Участники спектакля, и особенно Чистякова, украинской речью воспроизводили ритм и мелодику французской речи. Над этим работал специально приглашенный Крушельницким знаток французского языка. Уроженец Франции, преподаватель института иностранных языков.

Этапной стала роль Шарля для Л.И.Сердюка. Творческой манере Сердюка была присуща романтическая приподнятость, патетика. Крушельницкий поручил ему роль салонного льва, парижанина, легкого и изящного. Режиссер много работал с ним. Р.А.Черкашин вспоминал, что однажды, прервав репетиции на пару дней, Крушельницкий повез Сердюка в Ленинград и познакомил с праправнучкой князя Волконского. Она преподавала манеры в Ленинградском театральном институте. Результаты работы режиссера с Сердюком оказались весьма положительными. Он

добился того, что Сердюк-Шарль соответствовал его замыслу. Кроме того, роль Шарля раскрыла новую грань таланта и самого актера.

Образы других персонажей, жителей провинциального Сомюра, решались Крушельницким в плане гротеска. Гротеск, как известно, элемент художественного метода романтиков и в спектаклях театра им.Шевченко со времен Курбаса использовался довольно часто. По этому поводу можно спорить, ссылаясь на то, что сюжетом романа, как и спектакля, является провинциальная история, что роман глубоко реалистичен. Все это так, но реализм Бальзака сам по себе далек от быта, ибо писатель через жизненные и даже повседневные и прозаические события рисует схватку жизни и желаний. А это всегда огромно и ярко. И эта яркость и мощь роднит роман Бальзака с творческим методом, утверждаемым театром им.Шевченко.

Режиссура Крушельницкого, как она определилась в "Евгении Гранде", усилила звучание и самого романа Бальзака и, конечно же, в первую очередь образы папаши Гранде, Евгении и, что немаловажно, даже ставшего очень заметным в спектакле образа - служанки Наннетты, которую блестяще сыграла Нина Лыхо.

Остается лишь пожалеть о том, что Крушельницкий не осуществил на сцене театра им.Шевченко еще одного бальзаковского творения - романа "Отец Горио", к инсценизации которого он приступил и наметил исполнителей. Об этом мне он сказал при одной из последних встреч с ним, когда уже реальностью стал его отъезд в Киев.

Марьян Михайлович

... Поздняя осень 1943 года. Тихо падают на землю золотые и пурпурные листья деревьев. Заполненная народом Сумская возле памятника Кобзарю, с еще свежими следами осколков на постаменте, зияющая черными глазницами окон пустая и полуразрушенная коробка бывшего обкома. Идет митинг, посвященный освобождению города. И вот у микрофона появляется невысокий, с лучистыми глазами и доброй улыбкой человек. Это Марьян Михайлович Крушельницкий, художественный руководитель еще находящегося в Узбекистане театра им. Шевченко. Крепко стиснув руками края трибуны, сдерживая волнение, он говорит: "Я приветствую вас, друзья мои! Я принес этот привет от актеров нашего театра. Они просили меня поцеловать тебя, родная земля, и поклониться тебе низко-низко".

Вскоре в город возвратился коллектив шевченковцев и с января 44-го началась регулярная работа. Вот с тех пор на долгие годы я стал благодарным зрителем этого театра, не пропускал ни одной премьеры, а любимые спектакли смотрел по многу раз.

Когда я сегодня рассказываю своим студентам, какой в первое послевоенное десятилетие это был великолепный театр, я обычно замечаю в их глазах тень недоверия и сомнения. Но не боюсь категорически утверждать (а в ту пору я очень неплохо знал лучшие спектакли театров Москвы, Ленинграда, Киева, многих других городов), что театр им. Т.Г. Шевченко в 40-х - начале 50-х гг. входил если не в тройку, то бесспорно в первую пятерку лучших театров тогда еще огромной страны. Для нас, для нашего поколения это был не просто театр, а нечто неизмеримо большее. Это был и Храм высокого творчества, и школа духовного возмужания. Это был театр-друг, наставник, верный проводник по непростым житейским коллизиям времени. В нем сияли актерские звезды первой величины - И.А. Марьяненко, Д.И. Антонович, Л.И. Сердюк, В.Н. Чистякова, С.В. Федорцева, Е.В. Бондаренко, М.Ф. Покотило, П.В. Куманченко, это был театр звезд и театр-звезда. А душой его и мозгом был, конечно, Марьян Михайлович Крушельницкий, возглавивший коллектив после расправы властей над его основателем Лесем Курбасом и сумевший достойно продолжить дело своего гениального учителя.

Во внешнем облике М.М. не было ничего специфически актерского. Небольшого роста, приземистый, с простецким, отнюдь не вдохновенно поэтическим лицом, негромким ровным голосом, он, наверняка, людям

далеким от театра казался рядовым совслужащим. А это был актер Божьей милостью. Он легко ломал привычные рамки ампула, купался в самой сложной стихии трагикомического, на сцене ему, казалось, было подвластно все без исключения: от трагического Тевье-молочника до фарсового гротескного Апполона Мурзавецкого ("Волки и овцы" А.Островского), от глубоко драматического Егора Булычова до невообразимо комичного Галушки ("В степях Украины" А.Корнейчука).

От него невозможно было отвести взгляд не только в больших центральных ролях. Многие его эпизодические роли, "роли без ниточек", как говорили в старину актеры, становились сценическими шедеврами, врезались навсегда в память. Разве забудешь его боцмана Бухту в "Гибели эскадры" А.Корнейчука, молча и яростно драившего палубу перед потопленным крейсера, ставшего родным для него домом? Или дьяка Гаврилу в "Богдане Хмельником", пьяницу и жизнелюба, с чаркой в одной руке и саблей в другой вершащего обряд приема в Запорожское войско?

Приходилось ли ему ставить слабые пьесы, играть плохие роли? Да, конечно, иначе и быть не могло в тех "предлагаемых обстоятельствах" времени. Но, скажем, спектакль "Далеко от Сталинграда" (1946 г.), поставленный по пьесе ныне безвозвратно забытого литературного подонка и погромщика А.Сурова, по моему глубокому убеждению, относится к числу лучших сценических достижений 40-х гг., он глубоко волновал искренней раздумчивой интонацией, органическим сочетанием эпического размаха происходящего и проникновением в микрокосмос человеческих характеров и отношений. Кстати, последнее, сочетание эпоса и лирики, было присуще многим постановочным решениям М.М.

Само присутствие Крушельницкого на сцене было источником эстетического наслаждения. Хорошо помню атмосферу назревающего скандала, то и дело вспыхивающие в зрительном зале негодующие эмоции на премьере "Овода" по Э.Войнич (1949 г.). Да, разумеется, весь физический облик Крушельницкого, которому к тому же было уже за пятьдесят, никак не вязался с представлением о юном романтическом Артуре, которого он играл. Негодование усугублялось еще и тем, что не менее юную и не менее романтическую подругу Артура играла жена художественного руководителя театра Е.Петрова, также никак не соответствовавшая по своим внешним и возрастным данным облику героини Э.Войнич. А тем не менее смотреть на М.М.было необычайно интересно. Он гениально показывал как надо играть Овода и делал это столь мастерски и органично, что заставлял думать о легендарных режиссерских показах Вс.Мейерхольда, доставлявших не меньшую радость присутствовавшим на его репетициях, чем готовые спектакли Мастера.

Глубоко в основе актерской и режиссерской работы Крушельницкого лежало то самое "перетворення", которое было ключевым понятием для Леся Курбаса, то есть преобразование факта жизни в факт искусства, метафоричность мышления, образный ход. Это давало постоянно себя знать и в композиции целого, спектакля или роли, построении мизансцен, отдельных деталей.

В очень плохой и конъюнктурной пьесе Г.Мдивани "Люди доброй воли", обличавшей американский империализм, заполненной плакатными фигурами, М.М. играл корейского крестьянина, которому было велено прикрутить звездно-полосатый флаг США на крыше своей хижины. Он взбирался на крышу, на краю которой на какой-то палке или железяке сушился лошадиный хомут. М.М. снимал его, чтобы освободить руки, вешал его себе на шею, а затем прикреплял на освободившееся место флаг. Наверное, в моем пересказе, все это звучит сегодня достаточно наивно и плоско, но - уверяю вас! - М.М. проделывал все эти манипуляции с такой покоряющей естественностью и юмором, что в зрительном зале неизменно вспыхивали аплодисменты, а из всего большого спектакля в памяти осталась только эта крохотная сценка.

Театральную практику мы, будущие театроведы, проходили в театре им.Т.Шевченко, присутствуя от читки до премьеры на репетициях пьесы Л.Дмитерко "Генерал Ватутин" (1947 г.). Ставил спектакль Лесь Федорович Дубовик, читавший нам лекции по режиссуре, а заглавную роль играл М.М.Крушельницкий.

И вот на одной из репетиций мы стали свидетелями удивительного по образности, метафорической силе решения, родившегося у режиссера и актера. Чтобы стала понятной причина моего восторга, следует кое-что пояснить. Дело в том, что в спектаклях о событиях Великой Отечественной войны часто было крайне важно ввести зрителя в курс планирующейся операции. Но как это сделать? Наиболее простым (и наиболее часто применяемым) решением было развесить на заднике громадную карту и с ее помощью пояснить зрителю замыслы командующих. Но при этом маршалы и генералы должны были волей-неволей повернуться спиной к публике и их вдохновенные лица, их реакции становились невидимыми зрителю.

Московский Художественный театр в спектакле "Победители" Б.Чирскова (о Сталинградской битве) решил это противоречие очень изящно: карта района Сталинграда была сделана аппликацией на тюле и спускалась вместо занавеса по переднему плану сцены. Командующий фронтом и его штаб стояли за тюлем, их лица были хорошо видны. Как всегда был неповторим и оригинален Н.П.Охлопков. В спектакле "Великие дни" (также о Сталинградской битве) каждая картина начиналась картой - занавесом,

выполненным светящимися красками, с фанерным кругом в центре и двумя большими стрелами, обозначающими положение немецких войск на момент действия данной картины. Двумя кинопроекторами одновременно демонстрировались документальные кадры: на круг, обозначающий Сталинград, - из нашей кинохроники, на стрелы - из немецкой. Было это весьма зрелищно, эффектно, эмоционально, но по сути достаточно иллюстративно.

И вот репетиция "Ватутина". Военная ситуация, в которую надо было посвящать зрителя в этой сцене такова: после освобождения Киева наши войска быстро продвигались на Запад, но линия фронта растянулась, ослабла, чем и воспользовались немцы. Танковая армия Манштейна прорвала линию фронта и по прямому как стрела житомирскому шоссе быстро двигалась к Киеву. План Ватутина заключался (во всяком случае в пьесе Л.Дмитерко) в том, чтобы не давать фронтального сражения, не останавливать грудью танковую армаду, а перерезать шоссе на нескольких участках, изолировать отдельные группы немцев и по частям уничтожить.

И вот, объясняя этот план своим генералам, Ватутин - Крушельницкий словно случайно брал в руки со штабного стола обыкновенную линейку. Очень скоро эта линейка в его руках превращалась в образный знак такого же прямого и ровного житомирского шоссе. Держа вертикально линейку в руке, Ватутин говорил одному из генералов: "Ты должен перебить шоссе здесь!". Затем другому: "А ты здесь!". Генералы хватили руками линейку, нижний конец которой был у командующего. "А теперь навались разом!" - командовал Ватутин. Генералы "наваливались", линейка, естественно, трещала, ломалась и ее обломки падали на пол. "Вот что должно остаться от армии Манштейна", - подводил итог Ватутин. На лице его в этот момент появлялась улыбка и, думаю, это была не только улыбка гордости командующего за точно найденное стратегическое решение, но и гордости актера-режиссера за счастливо найденный образно-метафорический ход.

В том же 1947 году М.Крушельницкий поставил "Молодую гвардию". Увлечение инсценировкой фадеевского романа в ту пору словно эпидемия охватила театры страны. Не было города, где бы не ставили "Молодую гвардию", в Москве она шла одновременно на трех театральных сценах. Мне довелось видеть не менее десятка сценических воплощений романа. И вот, удивительное дело, внешне многие спектакли были весьма непохожи друг на друга - от вполне бытовых спектаклей у вахтанговцев и франковцев до условной, зрелищной, патетической постановки Н.П.Охлопкова, с забываемым, заполнявшим всю сцену красным полотнищем.

Однако при всей разительной внешней непохожести внутренне все постановочные решения были очень близки друг другу. Все они были о

бессмертия подвига молодогвардейцев, все они, закрепляя эту сверхзадачу, завершались или застывшим барельефом или памятником героям. И только у Крушельницкого спектакль был о другом, о преемственности поколений, об эстафете подвига во имя Родины. Поэтому завершался спектакль не памятником, а новой, второй клятвой (первую давали молодогвардейцы после гибели старших товарищей - Шульги и Валько, и это была кульминация абсолютно всех спектаклей). После гибели молодогвардейцев в финале спектакля Крушельницкого на авансцену, прямо к публике, выходил оставшийся в живых совсем юный Радик Юркин (его великолепно играла Полина Куманченко) и от имени уже сегодняшнего молодого поколения давал клятву продолжить дело старших братьев.

Спектаклем, где необычайно мощно сплелись актерское и режиссерское мастерство Крушельницкого, был спектакль "Дай сердцу волю, заведет в неволю". И по сей день он остается для меня эталоном подлинно народного, подлинно национального искусства.

Постановщик не только заглушил мелодраматические ноты пьесы М.Л.Кропивницкого, он глубоко переосмыслил содержание ее, создав спектакль не об укрощении разрушительных людских страстей, а о красоте народной души. Этому, главному, были властно и точно подчинены все выразительные средства, песни, танцы, обрядовые сцены, которые, наконец, перестали быть традиционными концертными вставками. Эту главную тему нес каждый исполнитель и прежде всего Крушельницкий - Иван Непокрытый. Именно он, сельский бедняк и сирота, стал осью спектакля, выражал его основной пафос. И кульминацией действия становилась сцена, когда Иван идет за своего побратима Семена на долгую царскую солдатчину. "Так слушайте вы, горшки и кочерги! Назначили Семена в рекруты, а я как услышал об этом, так и говорю себе: у него жена молодая, а у меня ни жены, ни хаты. Пусть же Семен знает, что есть у него искренний и верный побратим Иван: пойду я за него в москали!"

Невозможно забыть эти слова, эту сцену, и на глаза невольно набегают слезы, а в душе звучит радость, что ты был свидетелем этого великого искусства, этого торжества правды, поэзии и мастерства.

Не могу не сказать об отношении Марьяна Михайловича к театральной критике. Он вовсе не походил на тех режиссеров, которые малейшие замечания встречали в штыки и бегали с жалобами в обком партии. М.М.Крушельницкий относился к критике уважительно, и это ощущали даже мы, молодые, только-только начинающие в этой поистине опасной профессии.

Приведу один пример. В 1946 г. в театре им.Т.Шевченко вышел спектакль "Ярослав Мудрый". Историческую драму Ивана Кочерги Марьян

Михайлович поставил с эпическим размахом, в монументальных декорациях Бориса Косарева, с патетической музыкой Константина Данькевича. Здесь мощно играли И.Марьяненко и Л.Сердюк, а главная мысль о единстве славянских народов, недавно проверенная на полях войны, о приоритете закона в жизни государства по-настоящему волновала зрителей. Вокруг спектакля царил атмосфера всеобщего восхваления, он был одобрен в самых-самых верхах, выдвинут на соискание Сталинской премии 1-ой степени (и получил ее), да и принимался массовой аудиторией тепло и заинтересованно.

В этой обстановке появление в областной газете "Красное знамя" весьма критической рецензии молодого критика Л.Жаданова (Льва Яковлевича Лившица) произвело эффект мины, взорвавшейся в тихом переулке. При всем преклонении перед искусством М.Крушельницкого и И.Марьяненко, вопреки уже сложившемуся партийно-государственному мнению, рецензент, не без весомых оснований, упрекал спектакль в оперности, излишествах театральной мишуры, входивших в противоречие с его человеческой и исторической правдой.

Разумеется, Марьяна Михайловича такая статья отнюдь не обрадовала, последнее было бы вообще противоестественно. Но и обиды на автора он не затаил, со многими его замечаниями, видимо, внутренне согласился. Во всяком случае, когда вскоре началась усиленная подготовка к 25-летию театра, была разработана обширная юбилейная издательская программа, то по прямому указанию М.Крушельницкого к ее осуществлению (притом на ключевых участках) был привлечен Л.Жаданов.

В жизни М.М. был человеком сдержанным, немногословным. И тем более меня вот уже полвека (страшно сказать!) поражает один эпизод. Дело было в конце октября 1949 года. М.М.Крушельницкий возвращался из Москвы, где праздновалось 125-летие Малого театра. И так получилось, что мы оказались в одном вагоне. Пассажиры, напившись чаю, улеглись спать, а мы долго стояли у окна в пустом коридоре купейного вагона, и Марьян Михайлович рассказывал мне о Курбасе, о попытке А.Бучмы свидеться с ним в лагере. Подумайте только! Октябрь 49-го. В разгаре гнусная кампания по уничтожению "космополитов", талантливейших людей изгоняют с работы, бросают в тюрьмы, топчут ногами. Имя Курбаса, "буржуазного националиста", вслух не произносится, не произносится даже в его семье. И этот доверительный, откровенный разговор со вчерашним студентом, потенциальным "космополитом" по паспортным данным.

В 1952 г. Крушельницкий переехал в Киев. Он возобновил ряд прежних своих спектаклей и поставил ряд новых в театре им.И.Франко, сыграл ряд старых и новых ролей, из которых выделялся шекспировский

король Лир. Продолжил педагогическую деятельность, начатую в нашем городе. И все же лучшее, наиболее значительное для отечественной художественной культуры было создано им на родной березильской сцене. Он умер в 1963 г. после сложнейшей операции на головном мозге, умер в том же месяце апреле, в котором и родился.

...Роятся, кружатся перед глазами кадры прошлых событий, назойливо звучат и звучат в сознании мудрые поэтические строки:

Не говори с тоской: их нет,
Но с благодарностью: были.

ЗМІСТ

1. Від авторів. 3
2. Галина Ботунова
Перші гастролі театру "Березіль" у Харкові (1923-1924 р.р.) 4
3. Неллі Корнієнко
"Народний Малахій" Курбаса-Куліша. Семантика і поетика сакрального і квазісакрального. Фрагмент. 13
4. Володимир Гаряєв
Леся Курбас і українське поетично-філософське середовище 20-30-х років (з історії спілкування з Михайлом Семенком, Павлом Тичиною і Петром Демчуком). 19
5. Сергій Гордєєв
Творчість В. Чистякової у контексті режисерсько- педагогічних пошуків Курбаса та М. Крушельницького. 28
6. Юлія Сисоєва
Початок режисерської діяльності М.М.Крушельницького у Харківському українському драматичному театрі ім.Т.Г.Шевченка 40
7. Леся Танюк
Феномен Мар'яна Крушельницького 47
8. Нина Логвинова
Режисерський шедевр М.М.Крушельницького "Евгенія Гранде" 60
9. Валерій Айзенштадт
Мар'ян Михайлович 67

**Лесь Курбас, Мар'ян Крушельницький
«Березіль».
Збірка статей**

Підп. до друку 18.06.97

**Формат 60X84 1/16. Папір для мн.ап. Друк офсетний. Облік.-
друк.арк 3,5. Тираж 100 прим.**

ХДІК, 310003, Харків-3, Бурсацький спуск, 4

ei 12/16

1-00

cuo

28

