

УДК 792.02.071 Л.Курбас

## ЛЕСЬ КУРБАС. “БЕРЕЗІЛЬСЬКИЙ” ЗАПОВІТ

**Марина ГРИНИШИНА**

*Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України,  
вул. Щорса, 18-А, 0113 Київ, Україна, тел. 8 044 529 20 51*

У статті узагальнено режисерські пошуки художнього керівника театру “Березіль” Леся Курбаса. Автор робить спробу означити його індивідуальний “великий” стиль, художня структура якого знайшла повноцінний вияв у останній виставі режисера – “Маклена Граса” за Миколою Кулішем.

*Ключові слова:* Лесь Курбас, “великий” стиль, художня система, “експресивний реалізм”, сценічний симфонізм, мистецька тріада.

Останню “березільську” виставу Леся Курбаса за “Макленою Грасою” Миколи Куліша багато дослідників творчості режисера назвали його “лебединою піснею” в українському театрі. Рідше про неї згадують як про своєрідний заповіт майстра національному сценічному мистецтву. Безперечно, обидва визначення є справедливими, лишається тільки уточнити, що тоді Л. Курбас, востаннє звернувшись до драматургії М. Куліша.

Зважаючи на тогочасні суспільні та культурно-мистецькі обставини й на долю декількох попередніх творів М. Куліша у репертуарних планах і на кону “Березоля”, цензурний дозвіл ставити “Маклену Грасу” дивує. Можливо, допомогла несподіваність визначення місця подій: вперше у драматургії М.Куліша вони відбувалися не в Україні, а в тогочасній Польщі. Отже, іронія, сум, гнів автора в цьому випадку, напевно, скеровувались проти капіталістичної системи. Сам сюжетний модуль для майбутньої п’єси драматург знайшов у польській газеті, де в розділі надзвичайних подій було опубліковано замітку про збанкрутілого маклера, який намовляв безробітного вбити його за грошову винагороду. Мотивація у такої хворобливої, чи навіть божевільної пропозиції була абсолютно “здоровою”: насильницька смерть маклера давала його родині можливість отримати страховку у сто тисяч злотих.

Відштовхнувшись від цього “чорного анекдоту”, М. Куліш вибудував об’ємну драматургічну конструкцію, стиль якої увібрав широкий спектр прийомів від гінйоллю, чорної комедії й соціального фарсу до мелодрами. Зміст Кулішевої історії про збанкрутілого маклера, який планує своє вбивство від руки неповнолітньої дівчинки задля отримання сім’єю по-смертної страховки, не мав викликати ідеологічних сумнівів у членів Реперткому. Валеріян Ревуцький з цього приводу зауважив таке: “Репертуарний комітет НКО легко дозволив до вистави “Маклену Грасу”. Йому, правдоподібно, прийшлося до смаку, що маклера забиває донька безробітного пролетарія” [7, с. 642]. Роман Черкашин – безпосередній учасник роботи над виставою у “Березолі”, попередньо призначений режисером на роль Стефана Граси, висловив схожу думку: “Актуальність п’єси, що відображала гостроту соціальних протиріч, класових конфліктів і пов’язаних з ними моральних проблем у сучасному капіталістичному світі, здавалося, була безспірною і не мала ставити ніяких перешкод до її постановки на сцені” [11, с. 55].

Проте події довкола вересневої прем'єри вистави і відповідні “оргвисновки” можливо-владців щодо її постановника змушують прислухатися до подальших міркувань В. Ревуцького: “Однак, не було помічено, що ідея ставилася значно ширше. Засуджувалися люди, що в своїх устремліннях до забезпечення влади грошей не гребували ніякими засобами, включно з жертвою власного життя. Зокрема натякалося на партійних українських бюрократів, що, виконуючи лише партійні доктрини з Москви, не хтували будь-якими засобами, включно з небезпечним для них самих винищенням української людськості голодом” [9, с. 673]. Ю. Шерех, примножуючи змістово-стильову багатозначність передостанньої Кулішевої п'єси, пропонував побачити в “Маклені Грасі” твір, у якому переважні мотиви його творчості досягли “останньої виразності”, й де можна почути, “як грудка землі падає на труну героя його творчості, єдиного героя її, що ним була людина” [13, с. 147]. Відтак, дослідник визначив превалюючу інтонацію п'єси як “елегію безнадійності”, що, зазвучавши голосно вперше в “Народному Малахії”, тепер лише бриніла звуками поминальної молитви над людством, яке мало за образ “гусей...”, що з'їли вишні з вишнівки, зробилися п'яні, попадали за мертво, були общипані, але прокинулися – і от – ...ідуть всі до порога, голодні з похмілля і голі... А над цими потворними в своїй сп'янілості й голизні людьми-гусьми вже нема і Бога, а є тільки чорт” [14, с. 335-336].

Отже, саме за “недоглядом” реперткомівських “сторожів” “Маклена Граса” отримала дозвіл на поставу в “Березолі”. Натхнений такою удачею, Л. Курбас навесні приступив до репетицій, продовживши їх у Межигір'ї (дачній місцевості під Києвом). Вже у вересні він був готовий дати прем'єру вистави. Однак, на завершальному етапі роботи, коли основні контури спектаклю чітко вимальовувались, прозвучав перший тривожний сигнал – сталася, за висловом М. Куліша, “історія, подібна до “Патетичної”... Щось неймовірно, несподіване, незрозуміле, – удар голоблею по голові...”. Йшлося про “закритий перегляд п'єси й якийсь вже остаточне вирішення” її долі новим складом Реперткому, який обіцяли провести до 16 вересня, тобто за вісім днів до офіційної прем'єри в “Березолі” [5, с. 434]. Повторний закритий перегляд для української партійної верхівки відбувся напередодні (23 вересня 1933 р.): в оточеному працівниками ОГПУ театрі виставу дивилися С. Косіор, П. Любченко, Д. Затонський, П. Постишев, В. Балицький. “Маклена Граса” витримала подвійну перевірку, і 24 вересня її грали для глядача. Антоніна Куліш пригадувала, що “п'єса мала великий успіх. На прем'єрі було багато людей. Це вже була звичка: коли йшла п'єса Куліша, то театр, як кажуть, тріщав від публіки” [3].

Твір М. Куліша, як і вистава Л. Курбаса за цим твором, були сповнені очевидними само-ремінісценціями, більш чи менш відчутно відлунювали іншими їхніми спільними роботами. Відтак, незаперечна цінність вистави “Маклена Граса” полягала не у з'явленні нових тематичних чи формотворчих комплексів, а у ствердженні їхнього принципового й системного характеру, в доведенні до граничної чіткості того принципу “симфонізму”, який визнаємо основоположним для стилю творчої тріади Куліш – Курбас – Меллер. Так само, як у стильових пошуках її автора “Маклена Граса” досягла ступеня “останньої виразності”, вистава “Маклена Граса” на творчому шляху Л. Курбаса стала виявом “експресивного до крайності реалізму” – стилю, що його як основу для творчості “Березоля” він прокламував з часу роботи над “Народним Малахієм”.

Щоправда, творчий симбіоз режисера та драматурга й цього разу аж ніяк не пере-креслював індивідуальності художника. Л. Курбас почав роботу над спектаклем з наочної переакцентації драматургічного твору, загостривши, до крайності довівши накреслений у автора трагічний мотив, стверджуючи його звучання впродовж дії й підсилюючи у фіналі, коли Маклена, перелазячи через височенний паркан, як фантом зникала в осінньому мороку,

ледь розрідженому першими, несміливими світанковими променями, замість того, щоб іти на яскраве вранішнє сонце, як пропонував у фінальній ремарці М. Куліш.

В. Меллер по-своєму підкреслював цю інтонацію, встановлюючи на тлі темних, з іржавим відблиском, сукон конструкцію, що увібрала частину пошарпаного двоповерхового будинку, підвал, подвір'я та частину вулиці. Дім фабриканта й власника Зарембського, бельетаж якого винаймає родина маклера Зброжека, а підвал – убога родина безробітного Граси, чітко окреслювався за соціальним розшаруванням. Фактична відстань між цими місцями дії була мізерною, образна – кричуще великою. Художник подбав не тільки про те, щоб протиставити претензійну обстановку помешкання Зброжеків повному зубожінню Грасів, а й прикрасити будинок легким мереживом горішнього балкону – образу-мрії про заможне життя, близьке й недосяжне водночас. Тому чи не прірвою здавався простір між будинком і великою собачою конурою, розміщеною в якомусь миршавому “натяку” на садочок, що дала притулок не тільки псу Кунду, а й учорашньому музиканту-тріумфатору й сьогоднішньому зубожілому філософові Ігнацію Падурові. За будинком, відділена від нього міцним залізним парканом, у непевному, тьмяному світлі ліхтарів проглядала вулиця. Щоправда, коли у графічно чітких, конструктивно виразних мізансценах Лесь Курбас знову змішуватиме просторові орієнтири, вибудовуючи разом з художником внутрішню, ментальну композицію дії, ці розбіжності сходитимуть нанівець, бо, за точним спостереженням Ю. Шереха, у творі М. Куліша і виставі Л. Курбаса “...це був один світ, це було людство в його другорядних розбіжностях і присутній єдності” [14, с. 336, 338].

Цю єдність також окреслювала якась одноманітність, утертість костюмів, що в них були одягнені персонажі. Невизначеність кольору вбрання на тлі настільки ж одноманітних суконних лаштунків навіювали смуток, створювали похмурий, пригнічений настрій. Його ще й посилювала меланхолійно-безнадійна музика Шопена, такти якої лунали з вікон квартири Зброжека у першій сцені. Потім вона супроводжуватиме вихід Маклени на “панель”, її награватиме на окарині Падур, і класична мелодія, виконувана на народному інструменті, озиватиметься тим самим дисонансом, що й фальшиві, гугняві звуки Малахієвої дудки.

Чи не єдиним інтонаційним протиставленням у виставі була дуетна сцена матері й дочки Зброжекових, в якій Анеля Зброжекова з екзальтованою радістю й захопленням здивуванням оповідала історію свого кохання до пана Зарембського і про вчорашнє освідчення фабриканта, яке він зробив у найкращих традиціях польського панства – на колінах і в пишних, розцвічених метафорами фразах. Для вкрай “романтичної” пані Анелі, якою її грала В. Чистякова, ця пропозиція руки і серця молодого, гарного й заможного Зарембського, що до нього, “мабуть, найвродливіші панянки горнулися” у самій Варшаві, – справдження найзаповітнішої мрії. Анеля-Чистякова, у білій довгій сорочці, що, однак, нагадувала вбрання нареченої, підхоплена снопом світла, з хрестом в руці, навколішках, наче сповідалась, наче умовляла небесні сили допомогти їй надіям стати реальністю. Натомість Мати К. Пилинської виставляла себе типовою обивателькою, для якої кожна новина приховує в собі обов'язкові негаразди, труднощі, а відтак радість від скорого доччиного заміжжя межувала з наріканнями на те, що у світі зник порядок і все тепер “таке зненацьке... ніби з-за рогу”. Сидячи у ліжку, в теплій сорочці й чепчику, закутана у товсту ковдру, вона відверто не хотіла полишати “тепле місце”, наче боялася вийти зі світлового кола у темряву, пройти навіть декілька кроків у чорному просторі, що лежав між нею і дочкою.

І немовби на підтвердження материнських передчуттів усього лишень через декілька сцен (наприкінці першої дії) Анельчині мрії Зарембський (Д. Мілютенко) безжально розтопче, довідавшись про намір її батька відкупити фабрику за борги. Ця сцена лишиться в пам'яті сучасників, зосібна Р. Черкашина, як приклад яскравого сценічного контрасту:

“подібний до фашиста Зарембський – у чорному блискучому плащі, його наречена Анеля – в білому вбранні; ліжко під білим балдахіном, схоже на катафалк, – і над нею суворий католицький хрест чорного дерева; чорна тінь Анелі на білому екрані стіни...” [11, с. 55].

Безперечно, найскладніший момент вистави – поява на сцені Маклени – дочки старого Граси, яку драматург і режисер зробили головною героїнею п’єси й спектаклю. На відміну від сюжету з газетної замітки, у п’єсі дочка безробітного, підслухавши розмову батька з маклером, пропонувала останньому свої “послуги” й була готова вбити його безкоштовно, з почуття ненависті до його облудної брехні й, можливо, класового інстинкту. За ідеологією вистави, Маклена ставала присутнім протиставленням чоловічому трикутнику Зарембський – Зброжек – Падур, кожний з яких уособлював інший вислів з тої самої “філософії кінця”. Натомість, образ Маклени мав встановлювати іншу площину конфлікту, її існування у спектаклі вибудовувало лінію його розв’язання.

У репетиціях брали участь дві актриси – Наталя Ужвій і Тамара Жевченко. Молода, невисока на зріст і досвідчена у виконанні травестійних ролей Жевченко, безперечно, як найкраще підходила для ролі підлітка. Однак, у ролі п’ятнадцятилітньої дівчинки (сценічна Маклена подорослішала на два роки) на кону з’явиться лише “доросла, досить презентабельна жінка” Наталя Ужвій, якій належало “перевтілитися у фізично незріле, по-дитячому незграбне, часом безпорадне й смішне створіння” [1, с. 248]. Першу появу Маклени, яка, щойно прокинувшись, вилазила з підвалу й вирушала у звичну подорож за недоїдками – єдиною їжею знедаланої родини, розмовляючи дорогою зі своїми мовчазними друзями: меншою сестричкою Христиною, собакою Кундом і гусьми, що готуються летіти у вирій, свідок прем’єрного показу Микола Бажан описав так: “Ось з’являється Маклена. Довгорука, трохи клишонога. Смішно хитається косичка. Піднімається по сходинах з партеру на кін. Незграбно нахиляється й по-дитячому щось кричить униз, у вікно підвалу, де ще спить її молодша сестра” [1, с. 248]. На додачу до старанно демонстрованої дитячої незграбності, Маклену одягнули у безформне плаття, підперезавши груди хусткою, наче у старої. Запали очі й зблідле обличчя накладали останні риси на портрет голодної, змарнілої істоти. У наступних сценах, коли глядач, уже усвідомивши вікову різницю між актрисою і дівчинкою, яку вона зображувала, мав повірити виконавиці, а внутрішній світ, переживання Маклени мали знайти у нього відгук і співчуття [1, с. 248], вона носитиме темне плаття з білими манжетами й білим фартухом, одночасно нагадуючи прибиральницю й школярку, що однаково додавало Маклені наївності, зворушливості.

Напевно, з тих само міркувань режисер максимально спростив психологічний малюнок ролі Маклени, склавши його з декількох чи не елементарних виявів. Маклена-Ужвій – лагідна й турботлива з сестричкою Христинкою, співчутлива до батька, горда за Окрая, який не зрадив страйкарів, гнівлива зі Зброжеком, зніяковіла й боязка у “вуличній картині” і т. д. Утім, попри режисерські пристосування, Н. Ужвій не почувала себе впевнено в “одежі” підлітка, тому в частині сцен навіть не грала, а удавала дівчинку, підкреслюючи ходу й жести, говорячи “дитячими” інтонаціями. Найменше у психологічному малюнку ролі, заданому автором п’єси й розробленому режисером, актрисі вдавалися острахи дівчинки, її вагання та розгубленість. Тому найменш успішними були її діалоги з Падуром, а найяскравіше актриса зіграла сцену вбивства Зброжека, у якій всі вагання лишалися позаду, і Маклена наважувалася виконати задумане. Глядач бачив Маклену, яка йшла вулицею, абсолютно відсторонена від навколишнього життя. Відчувалося, що її гнітять думки, що вона налаштовується на жахливий вчинок, який вирішила здійснити. Все, що назбиралося в душі, Маклена оповідала Падурові, оповідала зовсім у незвичних інтонаціях, беземоційно, часто зупиняючи хід думок, роблячи великі паузи. Тема розмови була дорослою, серйозною, а

тому Маклені-Ужвій було важко віднайти відповідні слова. Актриса переконливо доводила, що нелегке життя змусило дівчинку подорослішати в одну мить, змінити своє ставлення до людей і подій. Раптово обірвавши себе, Маклена цмокала музиканта у шоку й втікала. У наступному епізоді їй було зовсім не впізнати. “Тут – іронія, зневага, лють, твердість у всіх жестах, міміці, ході. Бере гроші, лічить, відчитує Зброжека за недостачу грошей. Рве їх на клапті, жбурляє на землю. Як заворожена хапає пістолет, цілиться у зляканого Зброжека, стріляє в нього і вбиває. На мить застигла, начебто в нерішучості, а почувши свисток, яким скликають поліцейських, побігла до воріт, на ходу наказала Падуру, щоб про все розповів батьку, і, рішуче перебравшись через стіну, впевнено крикнула музиканту: “Передайте, що я повернусь, обов’язково!” [3]. За спогадами сучасників, в цьому епізоді Н. Ужвій піднімалася до вершин символічного узагальнення. Відтак, виправданим ставав фінал, що красномовно засвідчував силу вчинку дівчинки: слідом за зниклою за парканом Макленою до нього, спочатку несміливо озираючись, а потім усе рішучіше, прямував Падур.

Повертаючись ще раз до вражень від прем’єри М. Бажана, зачитуємо його оцінку гри Н. Ужвій: “...Напевно, повне перевтілення тут було неможливим, але цілісність образу вражала” [1, с. 248]. Щоправда, відповідного місця в загальній змістовій конфігурації вистави героїня Н. Ужвій не посіла.

Вражаюче цілісними були й головні чоловічі образи вистави. Їх концентрована художність немовби справджувала афористичний вислів О. Вайльда: “Маска завжди скаже нам більше, аніж обличчя”. У першій сцені Д. Мілютенко встигав повноцінно окреслити Зарембського, розкрити сутність цієї вкрай честолюбної, егоїстичної, нищої істоти. У початковому епізоді, при зустрічі з Анелею, Зарембський, насправді розлючений діями страйкарів, що зупинили роботу фабрики, й обурений підступністю потенційного тестя, ще намагався стримати емоції, вдаючи з себе “шляхтича” перед панночкою й “демократа” перед жебраками. Однак, стійкості вистачало ненадовго, і от уже Зарембський, несамовитий від люті, кричить на прохачів, його обличчя перекошується від жорстокості, руки з ніби судомою покрученими пальцями тягнуться вгору, чи то відмахуючись від жебраків, чи то хапаючи щось. (А за ним на стіні його збільшена тінь, нагадуючи якусь потворну величезну комаху, нависала на жебраками, чий тіні, також примножені світлом, справляли враження незчисленної юрби злидарів, що простягають руки за милостинею). Але ось до нього підходив Падур – ще один жебрак, “на вигляд інтелігент”, пропонуючи послухати його гру на саморобній дудці. М. Крушельницький виймав свою окарину жестом фокусника, показуючи їй не тільки фабрикантові, а й публіці. Потім, звертаючись більше до глядачів, він з сумною іронією називав себе першим, хто придумав зробити з жебрацтва певний жанр мистецтва, і на доказ віртуозно й пристрасно виконував полонез Шопена. Мелодія збуджувала в Зарембському хвилю почуттів; скинувши рукавички, він щедро аплодував музикантові, вигукуючи: “А непогано! Навіть браво!” – і за мить вибухав потоком слів, де чулися вигуки про нові завоювання, про Польщу від Києва на сході до Данцига на заході.

У другому епізоді – в підвалі – він з однаковим презирством і гонором, майже не повертаючись у бік співрозмовника, а то й зовсім відвернувшись від нього, розмовляв з Грасою і зі Зброжеком. Урвавши пояснення Граси, Зарембський-Мілютенко піднімався східцями, кидаючи старому через плече: “Для сплати вам дається три дні!”, а потім, спиною “вислухавши” мотивації Зброжека, продовжував ступати вгору, безбарвним голосом виголошував новий наказ: “На десяту годину ранку сюди прийдуть квартиранти”.

Падур М. Крушельницького був у виставі виразною антитезою Зарембському Д. Мілютенка. Якщо зважити на гіпотезу Л. Танюка, що прообразом Падура послужив Ігнаці

Ян Падеревський – польський піаніст і композитор, який 1919 р. був прем’єр-міністром та міністром іноземних справ Польщі й звільнився зі своїх постів за політичними переконаннями [8, с. 828], то протиставлення войовничого фабриканта з його “великопольськими мріями” вкрай маргінальному, в усіх сенсах “колишньому” музикантові мало відчутний політичний підтекст. Квінтесенцією його вочевидь ставала вищезгадана сцена, під кінець якої Падур-Крушельницький, зачувши оплески Зарембського, кланявся перебільшено низько, а потім, підвівшись і глянувши на нього з сумною іронією, виконував той самий полонез у мінорі й, раптово обірвавши гру, знову згинався й кудись у підлогу промовляв: “...На Вавель, через усю Польщу. І буде вся Польща цвинтарем, а Вавель – надмогильним пам’ятником їй... Кінець! Кінець навіть пахне в повітрі – зима”.

Однак, завдяки відповідним зусиллям режисера й блискучому виконанню М. Крушельницького образ Падура набував і власного значного звучання. З багатой акторської палітри тут було використано найрізноманітніші фарби: від гострих фарсових до м’яких акварельних. По суті, сцени Падура творив Крушельницький як добре пророблені моновистави. При першій зустрічі з Макленою, коли на її розпачливі риторичні запитання, звернені до пса Кунда, з буди чулися хрипи й звідти вилазив маленький чоловічок з величезною головою, голим високим лобом і стирчачими пасмами волосся над потилицею, він на просте питання: “Хто там?” – раптово починав філософську бесіду про “я” як “єдність самосвідомості”. Здавалося, він бачить у дівчинці ймовірного “глядача”, якому можна викласти свої “теорії”, заходитьсь говорити, мішаючи сарказм з пафосом, скепсис із самовпевненістю інтелектуала. Та “театр удавання” миттєво закінчувався, перерваний “наївно простим, але вбивчим запитанням” дівчинки, що опускало Падура з його захмелілих “небес”, і у свої права вступає “театр переживання”: перед глядачем поступово з’являється битий життям, зубожілий ідеаліст, що лишив мрії й надії в минулому, а тепер грає на окарині “елегію безнадійності” [14, с. 338].

Найвиразнішим образом спектаклю Н. Кузякіна вважала маклера Зброжека у виконанні Й. Гірняка. На її думку, що виникала з міркувань багатьох інших рецензентів, “...актор створив трагікомічний, гротесковий тип, у поведінці якого саме типове було найвище окреслено. І в той же час Гірняк не загубив індивідуально-неповторних деталей, не перетворив героя на плакатну схему” [5, с. 434]. Від самого актора маємо спомин про його перший вихід у ролі Зброжека: “Герой, якого я грав, починав п’єсу. І ось я з’являюся на балконі мешкання Зброжека. Після кількох слів до дружини я стрілою збігаю по східцях на середину сцени і по вузькому помості, перекинутому через оркестру, виходжу майже понад голови глядачів у перших рядах і там починаю свій динамічний монолог...” [2]. За спогадами свідків прем’єри “Маклени Граси”, ця мить була тріумфом маклера. Адже “...загальна господарська криза йде йому на користь. Весело шерхотить щітка по капелюху в руках Гірняка, ритм легковажно-жадібного серця чується в його тупоті з балкону і на балкон. Пристрасть грає ним, скерцо летить, дріботить угору до найвищої ноти...” [11, с. 55]. Однак, тріумфальний настрій Зброжека миттєво уривався, коли зненацька він довідувався, що банк, в якому він тримав усі свої заощадження, прогорів. “...Приголомшений, він закидає шнур на балкон і сам лізе в петлю. Але тут в останню хвилину скерцо знову випручується, і під завісу Гірняк ставить рвучку крапку. Самогубство? Без усякої для нього вигоди? Ні! Грач! Ні, хижак нічого не віддасть дарма...” [11, с. 55]. Далі гротескова виразність гри актора доходила крещендо, й “...він остаточно завойовує для Зброжека сцену і глядача для того, щоб показати, що суб’єктивна трагедія Зброжеків об’єктивно трагі- або й просто комічна” [11, с. 55].

При цьому дослідник не береться визначати, якими саме “засобами пощастило Гірнякові кризь пекло кричущого Зброжекового відчаю кинути веселий гумористичний промінь”. Од-

нак, констатує, що “сміх у залі над деякими найдраматичнішими переживаннями Зброжека був точно осягненим результатом творчої стихії і лабораторії Гірняка” [11, с. 55].

Здається, можна відповісти на це майже риторичне запитання, назвати, за допомогою якого прийому акторові вдалося досягти вельми неоднозначного ставлення глядача до свого персонажа, з’явити ту діалектичну діаду, яку Л. Курбас визначив за основоположний принцип трагікомедійного конфлікту: йому (героєві) трагедія – нам (театрові і глядачеві) – комедія: Л. Курбас та Й. Гірняк тут знову послідовно застосовували улюблений також і М. Кулішем прийом саморозкриття персонажа через своєрідну “гру в гру”. Зброжек зрепетирує власне вбивство, детально розробляючи його мізансцену, розподіляючи ролі, дбаючи, щоб усе виглядало якнайприродніше. Упродовж сцени він наперемінно підраховував можливий прибуток від втілення своєї ідеї й мудрував, як вкрасти у Маклени декілька злотих з “гонорару”, вив з відчаю та страху, встигав похвалитися своїм умом та винахідливістю, а на додаток, сплітаючи патетику з самоіронією, виголосити: “Яка драматургія!”

Деталізованою проробленістю, дивовижною винахідливістю у використанні сценічних засобів відзначались у виставі її багатофігурні сцени: вищезгаданий епізод з жебраками й епізод виходу Маклени на “вулицю”. Ці епізоди Л. Курбас збудував як проекцію психофізичних станів героїв, забарвив їх емоціями, навантажив внутрішніми переживаннями. Для них він розробив складну світлову, музичну й пластичну партитуру. Безпорадна, безнадійна Маклена–Ужвій виходила на сіру, туманну осінню вулицю, так само оповиту безнадійним, похмурим дощем. Вона пропонувала себе перехожим, щоб отримати хоч якісь гроші для сплати за оренду підвалу, і весь світ для неї зосереджувався у вервечці безликих фігур, що квапилися у своїх справах, не звертаючи на дівчинку уваги, зайняті дивною грою зі своїми однаковими парасольками. Відчайдушні спроби дівчинки відривали їх від справи буквально на мить, але тільки задля того, щоб нагородити Маклену зневагою, гидливістю чи лякливою хтивістю. Цим обличчям, здавалося, немає краю, як не було кінця дощу, разом з яким спливали останні крихітні надії дівчинки на порятунок. У геть виснаженої Маклени паморочилося в голові, і цілий світ разом з нею хитався (світлова проекція “зміщувала” пейзаж).

Мабуть, жодна з попередніх “сценічних симфоній” Л. Курбаса не мала в своїй партитурі стільки тужливих, безнадійних, песимістичних нот, скільки їх звучало в “Маклені Грасі”. “Іржаві” сукна куліс, розмите, невірне світло, “дощ”, що немовби постійно лив з похмурого неба без проблиску сонця, сум та відчай як переважні емоції всіх персонажів вистави, нарешті – елегійна, сповнена туги за недосяжним музика Шопена. Те, “що пізніше філософи-екзистенціалісти назвуть закиненістю людини у світ”, у “заповіті українському театрові” [14, с. 338] звучало голосно й беззастережно. І наскільки ж ці ноти, ця філософія життя дисонували з бадьорими більшовицькими закличками й гаслами, що лунали зі сторінок радянських авторів та вистав за цими сторінками!

Післяпрем’єрні події покажуть, що і цього разу ставлення М. Куліша та Л. Курбаса до дійсності, задекларована відосібненість у творчій роботі від офіційно покладених на культуру “завдань” не zostалися не поміченими можновладцями: 29 вересня з’явилася перша рецензія на виставу “Маклена Граса” у “Вістях ВУЦВК” [3], що її зміст М. Куліш визначив так: “тріумф актора, майстерність режисера, фіаско автора!” [7, с. 642]. Це “фіаско” М. Куліша всі як один рецензенти вбачатимуть у “фальшуванні” ним революційної ідеї, у відмові визнати пролетарську революцію єдиним виходом із соціальних протиріч. Щодо вистави “Березоля”, то критика поцінувала блискучу гру акторів, але закидала їм відсутність “чіткої класової позиції” у трактуванні персонажів, розцінила вбивство Макленою Зброжека як “проповідь індивідуального терору”, питала в автора та режисера “керівної ролі партії” та активної діяльності “підпільних комуністичних груп” на території Польщі.

Третього жовтня Ф. Таран у “Комуністі” висловить вже можновладну думку, не тільки підтвердивши негативні оцінки твору, виставлені критикою, а й додавши до них звинувачення режисерові: “... На сцені не живі представники класів, що схопилися в смертельній схватці, а манекени, що точать нудні діалоги, філософствування загумінкових речників класу капіталістів і просто собі затурканої бідноти. Ані в якому разі промислового пролетаріату” [12]. Цей виступ стане остаточним присудом виставі та її авторам: 5 жовтня на засіданні колеції НКО, куди Леся Курбаса було викликано разом з групою акторів “Березоля”, вчорашні вуспівські заспівувачі (І. Микитенко, С. Щупак, Л. Первомайський) “Маклену Грасу” піддали нищівній критиці, від режисера вкотре вимагали каяття в ідейних гріхах, відмови “блокуватися” з М. Кулішем, “переорієнтації” керованого ним театру. Спроби заступництва І. Мар’яненка, Б. Балабана, Р. Черкашина і пояснення самого Л. Курбаса, звісно, не могли вплинути ні на долю вистави, ні на вочевидь завчасно прийняте рішення звільнити його з посади художнього керівника театру. “Маклена Граса” вже без постановника, який 9 жовтня переїздить до Москви, пройшла ще декілька разів, й наприкінці місяця остаточно була знята з репертуару. Вона стала не тільки останньою українською виставою Л. Курбаса, а й “лебединою піснею” драматурга М. Куліша: жодну зі своїх нових п’єс він не подавав до Реперткому й театрів. Його надії побачити “Маклену Грасу” у МХТ-2 та Одеській держдрамі не справдились.

Здається, цього разу М. Куліш та Л. Курбас перевищили міру терпіння влади своїм критичним ставленням до неї. І елементи “езопового стилю”, до якого вдався автор “Маклени Граси”, і притчова складність його драми виявились надто прозорими, щоби прикрити похмуру, песимістичну тональність вистави, в якій одночасно зазнають краху всі надії, й особисті, й соціальні, і котрі, до того ж, обертаються “задушливою хворобою” для людини. Тільки наївна дівчинка Маклена, та й та, напевно, з відчаю та невичерпного оптимізму дитини, могла рватися у “вільну далечінь”. Але “старий цинік Ігнатій Падур, що знає ціну всьому навколишньому, купує тинь своєї незалежності тільки тим, що живе, як пес, у собачій буді і звідти вибльовує свою блюзнірську хулу на все, що існує”, остаточно розуміючи, що “соціалізм – це буде лише друга, після християнства, світова ілюзія” [14, с. 335]. Якщо й раніше влада не вірила, що М. Куліш та Л. Курбас вдовольняться дозволом “висвітлювати національне питання” чи “розв’язувати проблему міщанства”, то тепер митці дали можновладцям мотив для остаточного вироку.

Тим більше, що розправа над виставою та її творцями не була поодиноким явищем, а вплилася у вихлюпнуту 1933 р. в Україні широку хвилю чергових сталінських репресій, тепер скерованих насамперед проти активних комуністів.

Призначений у січні 1933 р. на керівну партійну посаду в Україні П. Постишев особистий посланець Сталіна мав за головне завдання – завершити колективізацію, що навіть під тиском репресій надзвичайної хлібозаготівельної комісії Молотова та пов’язаного з ними голодомору йшла вкрай незадовільними темпами при відвертому опорі українського селянства. Цей опір, природно, визначається як націоналістичний, а селянство називають класовою базою українського націоналізму.

До того ж “центр” занепокоїла відсутність у значної частини свідомих українських партійців ревної підтримки сталінського плану знищення селянства, ба, навіть, помічено спроби заперечити методи влади у господарюванні на селі. Вже 1932 р. в московській пресі з’являються “передовиці”, в яких українську партійну верхівку звинувачували в м’якотілості, попусканні куркулям та недостатній пильності в проведенні хлібозаготівель.

“Команді” П. Постишева, до якої входить новий голова ОДПУ В. Балицький та десятки російських партчиновників і чекістів, доручено провести партійну “чистку” та придушити

залишкові прояви політики “українізації”. Нашвидкуруч інкримінують “націоналістичний ухил” М. Скрипникові, і звинувачений голова НКО 7 липня накладає на себе руки. Штат керованого ним наркомату буквально “перебираються по кісточках”, і вже у листопаді на черговому пленумі ЦК КП(б)У П. Постишев доповідав про “очищення” цієї установи від двох тисяч підозрілих осіб та про звільнення “структури української соціалістичної культури” від “усіх націоналістичних елементів”. “Українізація” тепер іменувалася не інакше як “культурна контрреволюція”, що призводила до “розпалювання національної ворожнечі в пролетаріаті” та до “відриву українських робітників від благотворного впливу російської культури” [9, с. 673].

Зрозуміло, що першими жертвами нової хвилі більшовицького терору серед мистецької інтелігенції ставали ті, кого вже встигли звинуватити у націоналізмі та націонал-фашизмі. 12 травня 1933 р. був заарештований М. Яловий, наступного дня застрелився М. Хвильовий.

Вищезазначені події творили тло роботи Л. Курбаса над “Макленою Грасою” й істотно впливали на долю вистави та її авторів. Зафіксовані виступи керівника “Березоля” свідчать, що він добре усвідомлював те особливе місце, яке, у зв’язку з політичними обставинами, зайняла ця постава. За два дні до прем’єри він назвав “Маклену Грасу” “остаточним іспитом”, попереджаючи колектив театру, що вистава може стати “останньою нашою спільною працею”, і завчасно вибачився перед колегами за можливі негативні наслідки [10, с. 812-813]. Ні готовність Леся Курбаса визнати конкретні недоліки спектаклю, зокрема, що прем’єра “досягає іншого ефекту”, що “театр не зумів довести до глядача те, що він хотів”, а отже внести “низку змін”, ні його обіцянки в жовтні новому керівництву НКО зміцнити репертуар та “перебудувати театр” вочевидь не здатні були змінити долю того, кого звинувачують у “проведенні підпільної роботи” й сповідуванні ідеології фашизму.

Утім, попри надто коротке “життя”, остання “березільська” вистава Л. Курбаса не тільки лишилася в пам’яті сучасників завдяки своїй художній довершеності, в такий спосіб дійшовши до наступних поколінь знавців історії українського театру, а й стала підсумком майже двадцяти років естетичних пошуків її постановника. Вона ж стала одним з останніх маніфестів “покоління повноцінних людей на Україні”, проводирями якого Ю. Шерех назвав, окрім М. Куліша та Л. Курбаса, ще В. Підмогильного, Ю. Яновського, М. Хвильового, з сумом констатувавши, що “всі діла й дні цього покоління були перерізані й спалені” [15, с. 226-227]. Проте, реабілітаційна хвиля, яка повернула на сцену “Маклену Грасу” М. Куліша на початку 1960-х (версії Р. Степаненко, Л. Танюка, С. Данченка, згодом С. Пасічника, Ф. Стригуна) довели: стиль “експресивного реалізму” і його ідеологія суспільної прогностики, в художній системі якого була створена давня вистава театру “Березіль”, виявилися історично продуктивними, а, отже, гідними не тільки дбайливого вивчення, а й повноцінного використання.

1. *Бажан М.* Под знаком Леся Курбаса // *Леся Курбас. Статті и воспоминания о Лесе Курбасе.* – М., 1988.

2. *Гірняк Й.* З хроніки останніх днів “Березоля” // *Сучасність.* – 1979. – № 11.

3. *Євгенєв М.* Маски “Маклени Граси” (Розмова після прем’єри) // *Вісті.* – 1933. – 29 вересня.

4. *Кисельов Й.* Поетеса української сцени. – К., 1978.

5. *Кузякіна Н.* П’єси Миколи Куліша. – К., 1970. *Куліш А.* Спогади про Миколу Куліша // *Куліш М.* Твори: У 2-х т. – Т.2. – К., 1987.

6. *Куліш М.* Лист до О.К. Корнеєвої-Маслової від 8 вересня 1933 р. // Вказ. праця. – Т.2.
7. *Куліш М.* Твори: В 2-х т. – Т.2.
8. Культурне будівництво в Українській РСР. – Т.1. –К., 1971.
9. *Курбас Лесь.* Філософія театру. – К., 2001.
10. *Ревуцький В.* Нескорені березільці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. – Нью-Йорк, 1985.
11. *Таран Ф.* “Маклена Граса” в театрі “Березіль” // Комуніст. – 1933. – 3 жовтня.
12. *Черкашин Р.* Лесь Курбас в Харькове // Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. – М., 1987.
13. *Шерех Ю.* Шоста симфонія Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори: В 2-х т. – Т.2.
14. *Шевельов (Шерех) Ю.* Я – мене – мені... (і довкруги) // Харків – Нью-Йорк, 2001.

## LESJ KURBAS. “BEREZILSKIJ” TESTAMENT

**Maryna GRYNYSHYNA**

*Institute of modern art problems of the Academy of Art in Ukraine  
18-A Shchorsa St, 0113 Kiev, Ukraine, phone: 8 044 529 20 51*

Lesj Kurbas was the art manager of the theatre “Berezil” and the article sums up his producer’s researches. A try to define his individual “big” style, whose artistic structure was widely shown at the last play of the producer – “Maklen Grasa” by Mykola Kulish, was also made in this article.

*Key words:* Lesj Kurbas, “big” style, artistic structure, “expressive realism”, scenic symphonism, art triad.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2007  
Прийнята до друку 03.09.2007