

УДК 792.02.071 Л.Курбас “1928”

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ “НАРОДНОГО МАЛАХІЯ” М. КУЛІША – Л. КУРБАСА

Наталія ЄРМАКОВА

*Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України, відділ театрознавства
вул. М. Грушевського, 4, 01001 Київ, Україна, тел.: 8 044 278 34 54*

Стаття присвячена феноменологічним особливостям п'єси М. Куліша та вистави Л. Курбаса. Автор розглядає типологію сценічних моделей, до яких звертався режисер, встановлює специфіку контекстуальності спектаклю щодо широкого кола соціально-культурних, мистецьких процесів першої третини ХХ ст.

Ключові слова: авангард, містерія, трагіфарс, Л. Курбас, М. Куліш.

Курбасова постава “Народного Малахія” у 1928 р. починає відлік принципово нової доби “Березоля”, врешті, всього українського театру. Про п'єсу і виставу здавна існує велика література. Тій суспільній реакції, яку збудив твір М. Куліша – Курбаса, не може дорівняти жодна інша за всю новітню (а може, й не тільки новітню) історію національного сценічного мистецтва, звичайно, з “Березолем” включно. На той час якнайкраще про “Народного Малахія” висловився Ю. Смолич, розглядаючи підсумки попереднього сезону. “Ми говоримо – “Березіль”, розуміючи за цим творчий шлях режисерської роботи Леся Курбаса, бо “Березіль” це один з його етапів. Глянемо – і побачимо, що це так. Адже “Молодий театр” – це те з а Курбасового творчого портрету; перші основні роботи “Березоля” – “Макбет”, “Газ” і “Джیمмі Хіггінс” – а н т и т е з а; “Золоте черево” та “Народний Малахій” – с и н т е з а. Ось звідки такий широкий діапазон чинників у “Золотому череві” чи “Народному Малахаєві”, ось звідки узагальнена філософічність цих вистав, ось звідки повна палітра фарб і максимум ідейного охоплення теми. Перші три постанови цього сезону – “Яблуневий полон”, “Жовтневий огляд”, “Бронепоезд” – що ми про них говорили раніше, це була фіксація попередніх досягнень театру з великою, звичайно, дозою нових творчих прагнень, що поширювали і поглиблювали художню методику театру. Остання постановка цього сезону – “Народний Малахій” – великий акорд Курбасового майстерства і майстерства цілого театру” [18, с. 148 – 149].

Конкретний естетичний зміст цього визнаного (навіть принциповими недоброзичливцями) шедевр Курбаса був украй складним. Тут є всі підстави говорити про виняткове розмаїття образних фактур, багаторівневу систему чисельних підтекстів, сміливе поєднання різноманітних стильових шарів. Але попри це, у виставі не було ознак домінування форми над змістом. “Народний Малахій” – явище художньо органічне, його мистецька зрілість виявилася у переконливій єдності форми і змісту, речах саме тут насправді іманентних.

Про цю виставу написано чимало. І щоразу найбільшою проблемою для кожного дослідника ставало виняткове семантичне багатство і через те – труднощі у встановленні всіх (або

майже всіх) ліній зв'язку різноманітних чинників (образних, філософських, соціальних). Особливе місце належить проблемі головних ідейних мотивів вистави. Безконечні дебати з цього приводу не лише засвідчують діапазон критичних думок, але й складність (можливо, й суперечливість) авторської позиції, причому позиції не тільки самого драматурга, але й театру, що йому М. Куліш недаремно надав виняткове право сценічної реалізації. Пізніше, на театральному диспуті драматург називатиме причини такої прихильності до колективу березільців: “Скажу, що мені як драматургові багато дав і дає “Березіль”. (чи міг би дати це театр Франка?). Я вважаю, що для українського драматурга театр “Березіль” дає колосальний матеріал, колосальну зарядку, підносить драматурга, дає силу, примушує працювати і т. д.” [11, с. 467]. Безкінечні закиди ідеологічного порядку, що безупинно хвилями накочувалися на авторів “Народного Малахія”, викликала і сама п'єса і політичний контекст, у якому тандем режисера і драматурга виглядав дедалі дратівливішим. Нарешті, це коштувало їм життя.

Постава “Народного Малахія” пройшла крізь три редакції, присилувана до цього державними органами влади, і врешті була заборонена для показу як ідейно хибний твір. Авторам закидали викривлення картини будівництва соціалізму, нерозуміння процесів народження нової дійсності, ідейну плутанину, націоналістичну тенденційність. Боротьба за сценічне життя “Народного Малахія” була відчайдушною. З одного боку, це – численні переробки, а, з іншого – публічні виступи і заяви на підтримку вистави. Зрештою, політичні обставини кінця 20-х – початку 30-х років змушують драматурга виправдовуватися, пояснювати якісь цілком зрозумілі речі, врешті – каятися.

Історія створення і заборони “Народного Малахія” – одна із найдраматичніших у вітчизняній театральній культурі. Вона стає знаковою подією у долі “Березоля”, всього так званого лівого революційного театру, унаочнює реальні погляди більшовиків на програмність радянського мистецтва, нарешті, прямо називає роль, що її влада залишила театрові у новітній соціально-культурній диспозиції суспільства.

“Народний Малахій” – межа, яка розділяє попередній період ідеологічного єднання із владою та подальший період появи й поглиблення протиріч між ними в тій же ідеологічній сфері, розходжень у світоглядних, духовних позиціях. Констатація деструктивних явищ у соціальних процесах, зосередженість на глибокій кризі гуманістичних цінностей – поступово скеровує Театр Курбаса в особливому напрямі. Цей курс позначився не на всіх учнях Майстра однаковою мірою, характеризував не всю продукцію театру. Для самого керівника принциповим спонукальним моментом стала співпраця із М. Кулішем – найважливіший стимул для прокладання нових шляхів. Безперечно, і для драматурга робота із “Березолем” відіграє вирішальну роль у визначенні спрямування власного творчого поступу.

Із “Народного Малахія” починається історія утворення своєрідного варіанту “авторського” театру, що склався у театрі І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка і розвинувся у творчості корифеїв – театрах М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського та М. Садовського. Ідейна, мистецька, технологічна єдність усіх чинників такого типу театру формує певну мистецьку школу. Альянс М. Куліша із Л. Курбасом, В. Меллером, усім складом “Березоля” закладає основу аналогічної форми творчого єднання, яке дає підстави розглядати такий союз як новітній різновид властивого для української культури “авторського” типу театру.

Сама історія постанови “Народного Малахія” – це характерний для тієї доби прецедент, починаючи з того, що авторів довелося зробити три варіанти п'єси. З першим драматург познайомив труп 1927 р. в Одесі, під час літнього відпочинку колективу. Курбас (він тоді працював над забороненим згодом “Войцеком”) цілком поринає у роботу над твором М. Куліша і 3 березня 1928 р. представляє спектакль на громадський перегляд. Однак постава отримує

дозвіл лише через місяць. І до кінця сезону, у лічені тижні її показують майже 20 разів. До наступного сезону драматург і театр, на вимогу влади, працюють уже над другим варіантом “Народного Малахія”. Але “замовники” невдоволені результатами переробки (її визнали косметичною), і митці змушені вдатися до рішучіших змін. Вони беруться за третій варіант, який керівні ідеологи дозволяють показати киянам під час гастролей “Березоля” у травні 1929 р. Харків познайомився із новою редакцією тільки восени. У цьому вигляді “Народного Малахія” презентували по закінченню сезону у червні та липні 1930 р. на гастролях спочатку в Херсоні, а потім – у Дніпропетровську. Восени 1930 р., коли після відпустки театр відновлював роботу, багатотрагедальну виставу забороняють остаточно.

Доволі драматично виглядає і передісторія театральної ситуації – умови створення цієї непересічної драми (згодом, на театральному диспуті 1929 р., коли вистави за творами М. Куліша у “Березолі” і сам цей театр потрапляє під шквал критичних випадів, М. Хвильовий не обмежитья високою оцінкою набутку М. Куліша, він визначить місце його творів поруч із п’єсами Гоголя і Грибоедова: “Тільки епохальні п’єси викликають такі дискусії, яку викликали “Народний Малахій” і “Мина Мазайло”. Тільки обмежені люди не розуміють, що саме такі п’єси і роблять в театрі епоху” [20]. Коли М. Куліш писав “Народного Малахія”, особливо різко загострювалася ситуація навколо ВАПЛІТЕ, а за три місяці до першого показу вистави М.Хвильового разом із М. Яловим та О. Досвітнім за звинуваченням у націоналізмі виключають із цього ж літературного об’єднання, а М. Куліша – обирають на його місце. За три місяці перед громадським переглядом вистави ВАПЛІТЕ взагалі мусило самоліквідуватися після жорстокого політичного цькування.

Серед численних спроб окреслити головні ознаки “системи” ВАПЛІТЕ – М. Куліш – “Березіль” чільне місце належить спробі М. Петрова, яку він здійснив на початку 40-х років. “Досить з усіх ваплітян згадати тільки про одного, про Миколу Куліша, щоб з усією ясністю зрозуміти, що важила в українській літературі ця група і який великий удар наніс більшовизм українській літературі ліквідацією “Вапліте”. Куліш як драматург – це зоряний патос нового українського театру. П’єси Куліша (“97”, “Народний Малахій”, “Мина Мазайло”, “Патетична соната”) визначають вершковий досяг української драматургії за останні десятиліття. Чим був в галузі театру “Березіль”, створений Лесем Курбасом, тим у галузі драматургії був Микола Куліш. В особі Куліша “Березіль” знайшов с в о г о драматурга, і Куліш в “Березолі” с в і й театр. Курбас і Куліш сполучалися, щоб визначити шляхи модерного українського театрального мистецтва. М. Куліш ішов у рiчшшi того ж літературного творчого стилю, що й Микола Хвильовий. Хаотичний і неврiвноважений ліризм, патетика, сполучена з поривчастістю і сповнена одночасно якоїсь хоральної повноти звучання, спазма напруженого й урваного почуття, імпресіоністична розхристаність, абстрактна реалістичність символіки, глибоко суб’єктивної й разом з тим знесеної на ступінь проблеми й принципу, – ці риси складають особливість усіх п’єс Мик. Куліша, починаючи з “97”... За своїм змістом ідеологічно п’єси Куліша цілком йшли в рiчшшi хвильовiзму, були криком враженого почуття у к р а і н ц я проти більшовизму і виявом розгубленості перед жахом диктатури пролетаріату, що нищить село. Органи диктатури р о з ч а в и л и письменника, але лишився біль і лишилося мистецтво, що втілило біль і протест розчавленої людини” [16, с. 48].

До моменту остаточної заборони “Народного Малахія” М. Куліш та Л. Курбас доклали чималих зусиль, аби зберегти виставу, хоча інколи діяли, виходячи із різних позицій (при тому, що обоє весь час прекрасно усвідомлювати значення і роль спільного дітища для українського театру). Долі обох художників відтоді стали нерозривними.

Про взаємозумовленість їхньої творчості існує чимало суджень. Насамперед цей феномен зауважили у самому театрі – власне із моменту читання автором п’єси. “Після

прослухання “Народного Малахія” всім нам березільцям стало ясно, що поява цього драматурга приневолить український театр, особливо театр Леся Курбаса, переглянути багато чого пройденого і переакцентувати чимало критеріїв на новий лад. Самому мистецькому керівникові довелося признати, що примат режисера роздвоївся: рядом з ним став драматург. Пальму першенства, як видно, доведеться розділити на обидвох” [2, с. 284]. Майбутнє цілком підтвердило цю тезу, в якій, зокрема, констатується не лише зміна “статусу” драматурга в “Березолі”, але й визнання у цьому театрі іншого змісту поняття “авторства” – змісту, раніше просто не можливого.

Менш акцентованою, хоча теж досить виразною стала думка про зворотний вплив: Курбаса на Куліша. “Справжній Куліш почався зустрічами з Курбасом і “Народним Малахієм”, – стверджував Ю. Шерех [27, с.338]. Пізніше, не перекреслюючи цієї думки, висловленої у середині 60 – х років, Ю. Шерех пропонує оригінальну гіпотезу про сенс творчих стосунків обох митців, підкресливши, насамперед, характер впливу вже й самого драматурга на Курбаса. “Думаю, що на кілька років Куліш визначив творчу діяльність Курбаса самим фактом свого існування, наявності своїх творів. Курбас побачив геніального драматурга, відмінного від себе. (Тут ядро гіпотези). Щоб виплекати новий таланти, треба було не голомшити його своїми смаками, своєю, як тоді казали, творчою метою. Курбас загнуждав себе, щоб знайти театральне розв’язання для нового голосу в світовій драматургії. Першочерговим завданням стало театральню адекватно довести голоси образів, самі образи Куліша”. До зустрічі із М. Кулішем, твердить автор, мистецтвом Курбаса був “експресіоністичний раціоналізм (або, якщо перевернути, – раціоналізований експресіонізм). Тут лежала неповторність Курбаса серед його сучасників... Це не була суть творчої методи Куліша. Він ішов від побутопису... до мольєрівського феєрверку умовної театральності” [28, с. 50 – 51].

Думка Ю. Шереха про істотну естетичну “несумісність” обох митців і подальше додання Курбасом методологічних бар’єрів задля максимального інтегрування із Театром Куліша є дуже слушною. Принаймні, про це і прямо, і опосередковано свідчить творчий шлях “Березоля”. Це – з одного боку, а з іншого – характер і масштаб тих процесів навряд чи визначався лише тими обставинами, що їх зауважив Ю. Шерех. Генеза, мабуть, залежала й від закономірностей власного творчого поступу Курбаса, інспірована різноманітними чинниками, посталими у більш давні часи. Це, звичайно, не заперечує справедливості поглядів Ю. Шереха на стимулюючу роль драматургії М. Куліша у тогочасних березільських пошуках.

Цікавим свідченням “прилаштування” “Березоля” до естетики М. Куліша є вказівка Курбаса на стилістичний зміст майбутнього спектаклю, яка з’явилася ще на стадії перших репетицій. Тут наголошено конкретні творчі завдання у досить широкому спектрі образних змістів – так, неначе постановник майже “навпомацки” добирає найвірніші фактури й реєстри. “Не мисліть ви своїх інтонацій, своїх вчинків реалістично, психологічно; рефлексології тут немає... Ви свою роль мімуєте по лінії реалістичної фігури тоді, коли п’єса вже ставиться не в реалістичному плані, а, так би мовити, символічно... ми щось лишаємо від реальності в кожного персонажа, як от ця баба, її побутове забарвлення... Трагі-гротеск – бо тут є всі елементи гротеску... Тут ще є момент романтики” [12].

Ускладнення стильових фактур, до чого й прагнув постановник, безумовно, мало програмний характер. За цим стоїть намагання Курбаса впритул наблизитися до автора із якнайширшим арсеналом образних засобів. Питання цілісності за таких умов набувало рис окремої проблеми. Пошуку значно сприяв попередній досвід театру. Художня “відстань” між “Березолем” і М. Кулішем насправді не була надто великою, як це декому здавалося. Але особливості авторської мови драматурга вимагали від театру серйозних зусиль. (Згодом

з’ясується, що одночасно відбувалося закладання наріжного каменя під особливу мистецьку модель, якою став “авторський” Театр М. Куліша – “Березоля”).

Чималий успіх театру у царині його “порозуміння” із драматургом помітила й поцінувала критика як, насамперед, режисерський здобуток, ознаку віртуозності й вільного володіння матеріалом. Себто, у спектаклі дописувачі розгледіли ознаки цілком очевидної спільної художньої позиції двох митців. І навіть більше, уважний критичний погляд виокремлює внутрішній “діалог” режисера й драматурга, уможливлений саме творчим порозумінням. “Глядач стрибає за вправною режисерською рукою з м’якого гротескного пляну в ламаний гострий шарж. Інтересно те, що таке режисерське зміщення плянів зовсім не залежить від еkleктичних зламів п’єси і навпаки, раз-у-раз суперечить їм; воно зовсім іншого походження. Воно виразно вмисне – режисер тут повершує драматурга. Під твердим індексом трактовки п’єси він жонглює різними плянами й досягає цим виключно ефектних результатів, відтінюючи подачу матеріалу” [19]. Попри відмінну мотивацію, підходи, висновки, схожий погляд знаходимо у іншого рецензента, який вказує на поєднання різних стильових чинників: вишуканої ритмічної будови із “тяжким експресіоністичним нагнітом,.. звичайний психологічний реалізм розмовного театру. Передостання картина (кубло) дається м’якими імпресіоністичними “бліками” [24]. Проте, врешті, увага критика зосереджується на відсутності “того “цементу”, що зв’язував, приміром, різні плани в “Джиммі Хігінзі”, бо нема того цементу і в самій п’єсі” [24]. Критик, сказати б, приміряється із звичною (для характеристики “Березоля”) системою оцінок, і, не знайшовши їй підтвердження, “підозрює” театр (і драматурга із ним укупі) у втраті цілісності – головної ознаки вивершеності твору. Очікуваний “цемент”, єдність, якої бракувало критикові, зростала на дещо іншому, аніж стильовий, рівні, – це з одного боку, а з другого – жанрово-стильова складність “Народного Малахія” (вочевидь передбачувана письменником) на кону “Березоля” сама вже зазнала розвитку і ще більше ускладнилася.

У співпраці письменника й театру кристалізувалася нова якість, украй важлива для національної сценічної культури, значно вільнішої, розкутішої у засобах висловлювання. У найглибшому, на думку П. Руліна, критичному осмисленні вистави – статті Ю. Смолича – спеціально наголошується на принципово нових підходах Курбаса. Порівнюючи “Березіль” із іншими трупамі, автор має підстави “констатувати, оглядаючись на все наше театральне сьогодення, в якому панує безоглядне стабілізаторство і відсвіження старих традицій, коли кожний театр чомусь обирає для себе якусь одну формальну структуру і намагається заплхати в неї найрізноманітніші ідеологічні концепції”, поступ колективу Курбаса “свідчить за величезну життєвість, гнучкість і потентність “Березоля” як мистецького організму, за його “сьогоднішність” та великий культурний діапазон” [19].

“Народний Малахій” насправді був визначним культурним явищем. Це не означає, що у нього відсутній мистецький “родовід”, навпаки, – його образна “фактура” рефлексувала у різних, часто несподіваних естетичних діапазонах. Крім того, слід дослухатися до закидів Й. Шевченка з приводу різностильності вистави, але подивитися на ці кпини з іншого кута зору. І п’єса, і сценічний твір дійсно “вигравали” численними гранями, що, за звичкою, могло сприйматися як вияв недостатньої стильової послідовності. Насправді позиція цього критика відображала радше певну кризу в оцінці діяльності “Березоля” часу його активного оновлення.

“Народний Малахій” – переломний момент, фокус у програмі театру, зсув сильної тектонічної сили, що викликав до життя величезну припливну хвилю. Осмислення природи цього сценічного феномену утруднюється тим, що численні тогочасні свідчення, як правило, звертаються переважно до п’єси. Сама вистава, вразивши несподіваністю сюжету,

загадковістю пафосу, інтелектуального змісту, – змушувала більшість рецензентів кружляти довкола цих мотивів, обмежуючись визнанням високого мистецького рівня спектаклю. Виголошувалися, як правило, переважно локальні й схожі одна на одну позитивні оцінки роботи режисера, сценографа, акторів. Винятків украй мало. В один голос усі наголошували формально-змістове багатство 1-ї дії. Вона справді приголомшувала яскравістю барв, блиском майстерності, влучністю і дотепністю “використання” моделей традиційного театру, відтворених у майже пародійному вигляді. Побутовий шар, навіть гротесково витлумачений, тишив глядачів знайомими рисами і обертонами. Герої видавалися добре зрозумілими, впізнаваними, а сюжет (особливо на перший погляд) – таким, що не потребував серйозних інтелектуальних зусиль для розуміння.

У 1-й дії панувала комедійна стихія, створена ретельно дібраними побутовими подробицями виразного фольклорного забарвлення. Ця стихія ніби зростала на межі, що відокремлює народне мистецтво від масового (сучасною мовою – кітчу). У виставі вона випромінювала пародійну енергію такої образної насиченості, яка змушувала говорити про відомі зразки базарно-олеографічної продукції, правда, трансформованої художником В.Меллером на витончену театральну “матерію”.

Перше візуальне враження, сказати б, радувало око майстерністю чіткої графіки чорно-білих площин, ліній, які своїм ритмом організовували майже геометрично правильну перспективу, ще й посилену системою білих куліс. Щоби ця “геометрія” не виглядала нарочитою, деякі з цих площин трохи зсувалися убік або вгору. Композицію, складену із прямокутників, доповнювали елементи у формі кола – великий диск сонця в zenіті та його зменшені копії – соняхи. У цій системі чільне місце належало годиннику – такому собі “спрошеному” варіанту сонця й соняхів, оскільки циферблат скидався на них, як рентгенівський знімок на портрет. У найвіддаленішу точку цієї графічної перспективи, в самий її центр (подібно до того, як це було у “Золотому череві”) художник вмщує веселий лубочний український пейзаж із центральним об’єктом – вітряком (теж, до речі, присутнім на задньому плані “Золотого черева”). Присутність вітряка небезпідставно разом із іншими істотними нюансами навіювала деяким критикам згадки про образ героя безсмертного роману Сервантеса. (Недаремно ототожнення Малахія з Дон Кіхотом так часто траплялося у відгуках на виставу). Ближче до авансцени В. Меллер розташовує виразний, але скупий інтер’єрний простір, який для декого надто скидався на звичайну театральну вигородку. Стіл із самоваром, клітка з канаркою, стільці, ікона – от і все. Картину домальовує вікно, запнуте білою фіранкою.

Події – втеча хазяїна дому, відчайдушні спроби затримати його – вичерпують сюжет першої дії. Форми, у яких відбувається боротьба сторін, творять із цим середовищем не тільки стилістичну, але й філософську цілісність, підтриману й розвинену дією, її акцентами й багатоскладовим шаром умисно спровокованих асоціацій. Ситуації 1 дії розгортаються ледь не у водевільному плані – добре вкоріненому в українській сценічній традиції, а крім цього, асоціюються із деякими мольєрівськими сюжетами. (Окрім того, полишення Малахієм свого “королівства”, спроби молодшої дочки його повернути, її загибель, багато у чому зумовлену батьківською бездушністю, божевілля героя у суцільному “буревію” суспільного життя, деякі інші авторські “підказки” дозволяють асоціювати “Народного Малахія” із іронічно трансформованим “Королем Ліром” Шекспіра.) Тінь смутку і жалю 1 дії оповиває лише Малахія (М. Крушельницький), злегка позначається на постаті Любини (В. Чистякова). Страждання мадам Стаканчихи (Л. Криницька) межують із пародією, оскільки свій ритуальний плач-лемент вона “перебиває” цілком банальними вказівками знижено-побутового плану.

На початку вистави Тарасівна важко розпливлася по стільцю, утворюючи довкола себе композицію з решти персонажів як іронічно-умисний візуальний акцент першого епізоду вистави. Всі переміщення, перебудови фронтальних мізансцен 1-ї дії мусили “враховувати” позицію Стаканчихи й “обтікати” її – досить дебелу дружину Малахія. Пересування дочок героя – похлоливо-хаотичне – не порушувало принципово всієї диспозиції. Сусіди, хористи – коментатори й вболівальники – додавали, на зразок античного хору, барв до цієї, на думку деяких критиків, фрескової композиції. Якщо тут і був присутній елемент самопародії на молодотеатрівського “Царя Едіпа”, то він цілком можливий і щодо Десяти слів поета у “Гайдамаках”. Принаймні, “хоровий” коментар свідків головних подій, вчинків центральних персонажів цілком відповідав функціям “Слів”, але він здійснювався тут уже в радикально іншому жанрі. Роль Першого Слова у “Гайдамаках” тут “перебирає” на себе Кум.

Динамічним центром 1-ї дії стала лінія взаємин Малахія і Кума (Й. Гірняк). Вона склалася одразу. Й. Гірняк згадував: “Уперше зустрівшись з партнером, мені пощастило заімпровізувати характеристичні Кумові тони звучання, що їх досі не вдавалося відчутти в час індивідуальної підготовки ролі, без фізичного контакту з Малахієм. Ось уперше глянувши Малахієві в очі, Кум переконливо “запитаннями” притискав співбесідника до стінки... Ми обидва забули, що дискусія наша відбувалася на пробі, – ми мов коні, яким віжки попали під хвіст, понеслися у запальному змаганні, вірячи в незаперечну правоту своїх аргументів” [2, с. 291]. Знайдений тон діалогу визначив також і ритмічну основу стосунків персонажів, унаочнивши їхню взаємозалежність.

Так складався один із центральних феноменів цього філософського сценічного твору. Обоє вони – діалектична пара, чії принципові ознаки існували поза межами, власне, самої вистави. Так само, як і пара Кум – Агапія, що її В. Хмурий змалював гранично коротко, відверто і страшно: “С двоє слів в українській мові, про національне походження яких можна бути цілком певними. – Ярмо й Гальмо. Перше безперечно можна поставити епітетом до Агапії, хоча я б його поставив до всього “Народного Малахія”. На друге має всі права й привілеї Гірняків Кум” [22, с. 31]. Критик, роздумуючи над сценічною роботою Й. Гірняка, робить висновок, що “Гірняків Кум безперечно особа з усіма ознаками національного масштабу”, оскільки “щось таке проглядає крізь його урочистий тон, поведінку, рухи. Вони сигналізують небуденну подію на міщанській вулиці” [22, с. 31]. Це всеукраїнське Гальмо мало в особі Малахія Стаканчика неабиякого опонента. Гальмо зіткнулося із екзальтованою Мрією.

Довгоочікувана постать головного героя підготована цілою виставою, в умілій режисурі Кума-Гірняка, своєю появою викликала глузливий сміх. Зовнішність вкрай пересічна – бриль, ціпок, старі білі штани й така ж стара виляляла тужурка. Штани видавалися помітно заширокими, тужурка – замалою. Давно знецінена в усіх сенсах, уніформа ніби тиснула на блаженське тіло Малахія, а зом’яті безформні штани зовсім не пасували до верхньої частини одягу. Проте силует, сам характер пропорцій викликав асоціації із “костюмом – маскою” Чарлі Чапліна, також розвиненої із традиційного клоунського вбрання.

Малахій в усіх сенсах був персонажем неприкметним: маленький, із трохи схиленою набік сивою головою, коліна зігнуті, крок якийсь непевний. “В усій постаті жалюгідна покірливість, м’якість людини, що звикла уступати дорогу, а в запалених очах впертість маніяка, рішучість ентузіаста” [4, с. 14-15]. Така суперечливість зовнішності й поведінки була наріжним каменем у структурі характеру цього героя. Від перших сцен усі вчинки Малахія М. Крушельницького мали непередбачуваний характер, що зовсім не означало непослідовності вчинків і поведінки героя, але послідовність та здавалася якоюсь маніакальною. Він ніби поставав у двох іпостасях: побутово-вірогідній, а водночас вкрай патетичній і напруженій. Іпостасі

ці, здавалося, не хотіли миритися, “розриваючи” героя М. Крушельницького навпіл. Врешті таке роздвоєння надійно затягало його в цупкі обійми божевілля.

Перша картина, яку реконструював Л. Танюк зі слів самого М. Крушельницького, добре відтворює оцю непевність поведінки Малахія. Різкість емоційних переходів накопичує вибухонебезпечну психічну енергію, яку живлять “патогенні” ідеї героя. Вже перші сцени “сповіщали” про цей процес досить явно. (Далі він розгортатиметься, дужчатиме, аж поки не знищить самого Малахія, не понівечить усього, до чого він торкався). Ось герой М. Крушельницького з’являється у хаті: якийсь осяяний, нетутешній: “Якби ви знали – немов музику чую і справді бачу голубую даль. Який восторг! Іду!” і одразу буденно й без переходу: “Між іншим, погасіть лампадки!” [11, с.19]. Або в наступному епізоді він із пафосом розводиться про свої проекти, і в тому ж високому стилі, який у нього, здається, в’ївся, вимагає: “Дайте мені в дорогу сорочку і підштаники!... Сорочку і підштаники!” [11, с.20]. Реакції Малахія актор робив гранично відвертими. Він вибудовував лінію його поведінки так, ніби герой не помічав, що стоїть на сцені не сам, а в колі цілого гурту, до того ж, лише на нім зосереджених людей.

Актор тонко відтворює “публічну самотність” Малахія, який “розпізнає” рідних для себе істот зовсім не серед членів власної родини. Недаремно коротка сцена із канаркою стає ефектною тричастинною мелодрамою, коли М. Крушельницький спочатку ніжно припадає до клітки, підносить її до вікна і нарешті, зриваючись, майже несамовито кричить: “Отак і я сидів, отак у клітці життя свого найкращі роки”; повертається і хрипло шепоче: “Прощайте!” [11, с.23]. При тому герой нічого не удає, його страждання цілком щире. Але воно не виснажливе, оскільки якоюсь часткою свого “я” Малахій тут уже не присутній. Від минулого життя він зберіг тільки здатність зачаровуватися музикою, яка ще здатна зачепити струни його душі. Із звуками “Милості миру...” він важко сідає, охопивши голову руками, завмирає. Хвилинка слабкості “розрішається” пристрасною промовою, у якій неможливо не розчутити інтонації Одкровення Іоанна Богослова. “Бо дивіться – підходить до старенького бога хтось в червоному, лиця не видно і кида гранату. Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських... Кришиться, дивіться, пада розбитеє небо, он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять... І сузір’я Рака й Козерога в пух і прах... (Заспівав щосили). “Чуєш, сурми заграли...”. Сурми революції чую. Бачу даль голубого соціалізму. Іду!” [11, с. 25].

У цій сцені вперше виникає симбіоз революційного та релігійного пафосу, винятково важливого для програми вистави. Тоді ж уперше з’являється образ сурми, який трансформується в руках Малахія у примітивну дудку; розвиток цього тропу відбувається послідовно до останньої сцени спектаклю. Сурма Ангола, що скликає до Страшного Суду, і сурми революції “грають” для Малахія одну мелодію.

Це ключовий для всього сценічного твору Куліша – Курбаса – Меллера момент. Бо автори не обмежуються фіксацією цієї чи якихось інших деталей, що апелюють безпосередньо до релігійних тематичних верств твору, – вони вдаються до ґрунтовніших засобів їхнього розвитку та утвердження.

Першим, як принципово важливу, висунув проблему релігійного плану “Народного Малахія” Ю.Шерех у 1964 р. “Спочатку тема Малахія Стаканчика виринула на контрасті з темою п а т р і а р х а л ь н о г о життя, поцвілого й затхлого, але не позбавленого своєїрідної поезії. Потім вона зазвучала рвучким і диким дисонансом у стику з гнітючою і водночас агресивною мертвотністю життя модерного міста, модерного т е х н і ч н о г о світу. І нарешті вона спалахнула р е л і г і й н и м пафосом і – завмерла, зустрівшись з повною ворожнечею” [27, с. 328]. Дослідник, як бачимо, звертається саме до п’єси М. Куліша і не екстраполює

цієї теми, власне, на виставу. Подібно чинить пізніше Ю. Бобошко, коли стверджує у монографії про режисуру Курбаса: “Справді, у “Народному Малахіїві” за новітнього часу немов би оживає євангельський міф про Ісуса та фарисеїв, природно, трансформований, переосмислений, а все ж таки міф. І п’єса – це не панорама тогочасного життя. А притча про нього” [2, с. 135].

Насправді ж вистава “Березоля”, особливо її I дія, не тільки свідчила на користь особливої уваги до цього аспекту наявністю ікони, “Милості миру”, ладану, церковного співу і згадок про церкву. Структура і сама концепція сценічних подій була інспірована особливим жанром, що має тисячолітню історію. Йдеться про містерію.

Сюжет ісходу, ходіння по муках, страждання заради утвердження у житті віровчення разом із темою месіанства, духовного мучеництва, ідеєю боротьби за навернення неправедних – усе це досконало окреслює “житіє” колишнього листоноші Малахія Стаканчика. Спочатку “неофіт”, що прирік себе на дворічне життя у “катакомбах” власної комірочки – він “повертається у світ” озброєний вченням, яке мусить стверджувати у житті. Така висхідна позиція мала у виставі цілком конкретне розв’язання, зафіксоване у кількох принципових для містерії позиціях.

Однією з перших позицій є ритуальність всієї дії. Недаремно вистава починається із ритуального плачу Стаканчихи. Обрядовим по суті є випускання на волю птаха (образ Духа Святого?) та жертвоприношення жовтявої курки. Рисами ритуальності позначено безліч деталей, до найдрібніших включно, як, приміром, розбита перед довгими мандрами миска з останнього епізоду I дії, що в народних віруваннях вважалося вкрай лихим знаком. Ритуальним актом є спів церковних хористів – “Милость миру жертву хваленія”. До радикальних “засобів впливу” на Малахія від початку дії залучається лампадка, ладан, божниця, крашанки, розповідь Любуні про моління у церкві. Згадка самого Малахія про дитячі щасливі марення – це “видіння” Бога – дідуса у білій одежі, який кадить “на жито, на квіти, на всю Україну”. Вся I дія перенасичена згадками про церковні (і не лише) ритуали, їхню відправу, релігійні почуття й переживання.

Друга позиція – присутність у I дії справжнього містеріального церемоніймейстера, який творить цілу виставу, що у ній, відповідно до відомої традиції влаштування містерій, цей розпорядник-режисер сам бере участь, організувавши всю дію, і окрім того, звичайно, не полишає виконання спеціальної функції – показувати всім учасникам, що і коли їм належить робити. Такою персоною на березільському кону стає Кум Й. Гірняка. Недаремно В. Хмурий називає його поведінку “урочисто-серйозною”. О. Вишня пише про “монументальну постань іконного крамаря”. (О. Довженко на обговоренні вистави додає до характеристики обох березільських кумів визначення “геніально”).

“Режисура” Кума у виставі вирізнялася широтою та розмаїттям прийомів, а те, як герой Й. Гірняка виконував місію, засвідчувало продуманість і непогане знання психології “об’єкта” впливу. Сценічна поведінка Й. Гірняка будувалася на уявленні про надзвичайне почуття відповідальності героя щодо власного кума, і щодо “правильного” порядку речей. Глибина переконань Кума така ж вражаюча, як і в Малахія. Вона рухає ним хоч і без ознак маніакальності, але також із “титанічною” силою. Кум Й. Гірняка – по-своєму ідейна фігура. Саме таким (обізнаним, посвяченим, досвідченим і релігійно “грамотним”) мусив бути містеріальний церемоніймейстер. Недаремно всі його вимоги до учасників подій беззаперечно виконуються.

Важливе місце у I дії посідає епізод “диспуту” Кума і Малахія. Він відбувається за відомим канонам теологічних диспутів – діалогів про порядок речей чи іншу якусь принципову проблему світобудови. Такі диспути – одна із найпоширеніших ранніх форм театралізації

релігійних відправ. Перші українські драми, як правило, створювалися саме у вигляді таких діалогів. Відповідні ознаки у виставі “Березоля” теж свідчать про вплив релігійного театру на естетику “Народного Малахія” – і не лише на неї. Адже за змістом “ідейна суперечка” Кума й Малахія вкрай профанізована. Герої ставлять один одному питання “різної змістової ваги”. Шкала цінностей у них відсутня. Світ у такий спосіб ніби втрачає будь-які координати, він нічим не “внормований”. Це – шлях до остаточної втрати критеріїв, шлях до загального хаосу. У цьому диспуті очевидною ставала відсутність “порядку” не лише у голові Малахія М. Крушельницького. Варто вказати на виняткову сценічну органіку цього “ідейного” поєдинку, характерного для всього “обширу” надзвичайно складного твору.

Витворена у процесі репетицій органіка, на думку Й. Гірняка, мала своїм джерелом авторське читання п’єси і багато в чому трималася специфічною “музикою” виголошеного тексту. “Читання “Народного Малахія” не було читанням. Микола Гурович виголошував, виспівував, вимельодовував на всіх своїх милозвучних голосових струнах – багатотемну симфонію всеукраїнської трагедії. З перших звуків похоронного голосіння Стаканчихи Тарасівни, яким починалася ця надзвичайна музика української мови, якою автор-читач причаровував слух і увагу березільців, ми не в стані були визволитися з полону того майстра слова, інтонації, мислі, драматичної колізії та дії” [2, с. 284].

Ритм озвучених автором змісту й форми, його характерна інтонаційно-стилістична “транскрипція” утворили своєрідний образний простір, що мав незвичайний вплив на акторів і режисуру. Й. Гірняк називає цей феномен авторською музикою. Але музикою особливо – здатною майже буквально, фізично “організувати” сценічну дію. Нічого подібного раніше у практиці “Березоля” не існувало. Й. Гірняк прямо казав: “Моїм завданням було скоріш усього засвоїти інтонаційну партію слова і мови Кума, яка не сміла випадати з ритму й мелодії звукового дійства. Найменше відхилення від музичного звучання руйнувало б і дисонувало б симфонічну партитуру дії. Фізичне тривання в образі і дії (жест і рух) повинно було зароджувати або продовжувати музичну інтонацію слова у ключі всієї мелодії картини. Кожен персонаж мусив звучати наче окремий інструмент симфонічної оркестри. Його слово, вся мова, інтонація, жест, рух – утворювали слухову і зорову гармонію, яка руйнувалася найменшим відхиленням від режисерської партитури. Завдання актора було перебороти й достроїти свої зовнішні та внутрішні дані до музики всієї вистави... Приглядаючись на протязі цілого тижня до режисерської інтерпретації “Народного Малахія” і слухаючи мову персонажів, я пригадував точно інтонацію і мелодію Кулішевого читання того виняткового твору. На основі Кулішевого слова, його ж інтонації та ескізу звукового образу, режисер (на цей раз і композитор) відтворював неповторну симфонію мови, звуки слова і духу української людини. Все це було органічно пов’язано з рухом, жестом і внутрішнім та зовнішнім станом кожного персонажа” [2, с. 289].

Переконливість естетичної багаторівневої картини спектаклю утворювалася лише завдяки глибокому внутрішньому зв’язку зі словом драматурга. Змістові нашарування, стилістичні, жанрові апеляції, до яких вдавався театр, визначалися п’єсою, її феноменологією. Літургійність, яку так сміливо актуалізував “Березіль”, безпосередньо походила зі змісту п’єси, а не поставала в результаті модернізацій, що було характерним для попередньої практики театру.

Містерія резонувала у “Народному Малахіїві” не лише пафосно-екстатичною, але й профанною формою. Сусіди, хористи, майже вся родина Стаканчика відповідали характеристикам саме профанних героїв, були уособленням міщанського світу з усіма його “чеснотами”. Водночас ці постаті цілком сполучалися із персонажами іншого типу літургійного театру – вертепу. (Наступні дії “Народного Малахія” додадуть до цього гурту цілий “оберемок”

цілком “інтермедійних” героїв). Але і в самій містерії лишалося місце для “інтермедії”, мета якої – поглибити прірву між сакральним і профанним.

Зоровий ряд “Народного Малахія” в I дії часто характеризували як “наївний”, зумисно “примітивізований”; його площинність, олеографічність декорацій, фрескові принципи фронтального мізансценування не тільки не виключали можливості існування у цій середовищі “містеріальної дії”, навпаки – створювали для неї цілком адекватне “тло”. Містерія I дії у своєму візуальному виразі, без сумніву, “визривала” саме із профанної стихії, сакральне ж виявлялося поступово, спочатку концентрувалося в окремих ритуальних ознаках, потроху накопичувалося, конденсувалося у драматизмі психологічного стану героя М. Крушельницького.

Взаємовплив середовища і центрального персонажа вистави серед перших помітив і концептуально сформулював на початку 30-х років Д. Чурін, університетський однокашник і приятель Ю. Шереха, розглядаючи цей зв’язок як головний сценографічний принцип спектаклю: “Провідною думкою “Народного Малахія” є стик психології цього повітового кандидата, мрійника з реальністю. Перша дія присвячена виявленню його світоглядних позицій. Оточення показано як зречевлений спосіб Малахія Стаканчика дивитися навколо себе. В. Меллер старанно зібрав і опрацював паралелі до Малахіянінства у образотворчому мистецтві” [24]. Цю думку поділяв П. Рулін, розвивав Ю. Смолич (правда, головно, у зв’язку з іншим епізодом вистави – “У божевільні”). У наш час цю тезу повторила Н. Корнієнко: “Меллер конструював для Малахія напівреальний – напівфантастичний світ – світ, що був відображений його свідомістю” [6, с. 344]. Така позиція зовсім не виключає можливості моделювання у подібно організованому середовищі містеріальної по суті дії, але, безумовно, “містерія” березільської вистави візуально визначалася й обмежувалася діапазоном внутрішнього зору головного героя вистави.

Проголошені Малахієм на самому початку проекти реформування людини “зреалізуються” у III дії. Власне, персонаж М. Крушельницького не тільки мріє про диво, але й “вчиняє” його у божевільні. Так до містеріальних “мотивів” I дії додається, за всіма ознаками, міраклі. Поведінкою героя М. Крушельницького керує жага дива – мотиваційна основа міраклі, а із розвитком подій вона набуватиме нових форм, трансформуватиметься далі.

Однією із найвразливіших форм здійснення чуда у виставі Л. Курбаса стала знаменита сцена із фантастичною машиною для “переробки” персонажів на вимірних Малахієм ангело-подібних істот. Ця гігантська споруда (три метри заввишки і чотири – завширшки) складалася із колішат, якихось механізмів, їхніх фрагментів, вслякого залізниччя, що гуло, клацало, шипіло, пропускаючи крізь свої “конструктивістичні нутрощі” героїв, щоби “на виході” вони випурхували буквально і фігурально окриленими і “поремформованими”. Важко було не розгледіти у грубесному механічному чудовиську такий собі конструктивістський Фавор, вірніше, те, у що “вироджуються” його донедавна актуальні й беззаперечно ясні, логічні форми. Хаотичним нагромодженням уламків колишніх конструкцій височів механічний монстр, витворюючи за велінням безумця таку саму безумну “продукцію”. Звертаючись до цього епізоду, Ю. Смолич визначає роботу художника насамперед як оригінальну й дотепну. “Трунтуючись на наукових даних – при чому душевнохворих і маніяків якраз такого ж типу, як і Малахій, – В. Меллер з елементів образотворчої фантастики маніяків – параноїків організував виключно ефектне оформлення для цієї картини” [19]. Разом із тим, у знаменитій машині була й інша роль – стати таким собі гротескним пам’ятником конструктивізму, або, радше, певній ідеалістично – футуристичній програмності напрямку, пов’язаний із образами “нової радянської соціалістичної дійсності”.

Відомо, що реальна дійсність виявилася зовсім не такою, якою її змальовували численні адепти цього напрямку. Дійсність просто “не витримала” логіки і ясності запропонованого

конструктивістичного образу. Чудо “нової людини” так і не здійснилося. Фантастична машина епізоду “Сон Малахія”, схоже, констатувала цей крах у вигляді і саркастичному, і скорботному водночас. Сам агрегат, втративши свій “ідейний сенс”, був приречений на невідворотну “технологічну” деструкцію, розлад механізмів, виштовхування із власних “надр” лише покручів. І якраз у цей момент із уст героя М. Крушельницького лунав заклик, у якому особливу увагу привертало слово, що було насправді самоназвою одного із найбільших мрійників епохи – Хлебнікова – “Будимір”. Словом, місце останньої зупинки мрії виявилось у “Березолі” надміру промовистим, літературно-знаково детермінованим.

Те, що останній акт конструктивістичного міраклю розігрувався у виставі Курбаса у “домі скорботи”, самим фактом невідворотного спотворення і міраклю і конструктивізму виявляло духовну неспроможність Героя та його Часу. До цього можна було б додати, що конструктивізм зазнавав “поразки”, втрачав свою переможну логіку й структурну цілісність в останній дії, у сцені в борделі, остаточно “гинучи”, приречений хтивою хижістю запон, завіс, скатертин, які заповняли весь простір.

Взагалі “Моління про чудо” у виставі “Березоля” зовсім не було прерогативою Малахія. (Інша річ, що він єдиний спробував сам це чудо “творити”). Пошуками свого шляху до чуда – дороги до Єрусалиму – була одержима й Агапія. Г. Бабіївна зображувала її маніакальну впертість, рішучість та наполегливість, які нічим не поступалися Малахійським. Їх багато що єднало, марно у мареннях кожного обов’язково поставала гора Фавор. Але героїня Г. Бабіївни, на відміну від Малахія М. Крушельницького, прагнула дороги тільки до власного щастя, яке в її мареннях асоціювалося із смертю: “Вакулиха вмерла, то хочу й я так. Тож не повірите, товариші, аж сниться вже. Іду, немов пливу в повітрі повз море тепле, і стежечка в червоних квітах, а десь за морем сяйво до неба, як ото зоря улітку бува” [11, с. 77].

Фанатично віддана ідеї “прекрасної смерті”, Агапія (Добра) “замикала” виставу насамперед у її ритуальній частині. “Сцена поринає у темряву. Тільки у глибині видніється скорботна жіноча постать. Це стара Агапія, бормочучи заупокійні молитви, схилилася над тілом Любини” [23]. Голосіння Стаканчихи – Л. Криницької та заупокійна молитва Агапії – Г. Бабіївни надто багатозначно облямовували виставу Курбаса. Важку, вгодовану Стаканчиху 1-ї сцени у сцені останній “заміняла” суха, почорніла від горя і злиднів, у чорне вдягнена Агапія – стара, одержима мрією про смерть і полишена авторами при смерті молодій Любині, котра вкоротила собі життя. Свічка переходила з рук героїні Г. Бабіївни до рук Любини – В. Чистякової – старша “супроводжувала” молодшу у прекрасний світ своєї мрії, оскільки мрія молодій не здійснилася: чуда повернення батька додому не сталося. Свого “міраклю” Любина не дочекалася. Для авторів спектаклю вкрай важливо було констатувати сирітство дочок Малахія – Віри, Надії, Любові, чий імена водночас належали чи не найпопулярнішим персонажам мораліте. Сам цей момент тлумачився як один із особливо важливих змістових висновків березільської постави.

Серед непрямих свідчень особливої уваги Л. Курбаса до літургійного театру привертає висновок митця про враження від подорожі до Німеччини, зроблений саме у переддень роботи над “Народним Малахієм”: “Із всіх театрів найбільше на мене враження залишили кілька постановок: “Міраклі” (“Чудо”) – п’єса Фальмелера і Гофманстала в постановці Рейнгардта. Власне це є середньовічний міраклі, стилізований по-сучасному” [13]. Те, що керівника “Березоля” найбільше вразив жанр, м’яко кажучи, не сучасний, такий, що висуває перед театром завдання мало “співзвучні” із радянською кон’юнктурою, те, що у найближчій роботі він у різноманітний спосіб апелював до цього жанру – свідчило про ґрунтовність змін у мотиваціях майстра. Попри очевидну трансформацію містерії, міраклі, мораліте, Курбас спирався у “Народному Малахії” саме на формоутворюючі особливості цих жанрів, тим більше, що М. Куліш заклав для цього необхідні підвалини.

Сподівання на чудо було лейтмотивом і теми Олі (Н. Доценко), наскрізної лінії її стосунків із Малахієм. Персонажі у драматурга вперше зустрічаються у II дії, коли неприємну Олю виводили із церкви (!), але центральним епізодом стають сцени III дії – у божевільні, коли, врешті, і сама тема божевілья Малахія сягала свого “апогею”.

Обставинам перебування головного героя у “домі скорботи” постановники надавали особливої ваги. Епізоду із Олею передувала поява “машини – щастя”. У місці, що його окреслив П. Рулін як “пізній казенний ампір”, екстатизм марення героя вигравав по-особливому гротесково: грати, стіни “разом із “заумними” деревами створюють таку гаму вражень, що промовляє сама за себе й грає разом з акторами”, – писав критик [18]. Вкрай “ощадливе” кольорове вирішення сцени – жодних барв крім білого та чорного – ніби полишало персонажів на межі безальтернативного існування. Підкреслена геометричність всіх архітектурних деталей із сирітським ліжком попід парканом створювала “кращий образ пастки для людини та її думки” [8, с. 236]. Химерні дерева із покрученими дротами крон тут теж опинялися і теж залишалися у пастці – єдині дерева на всі чотири урбаністичні дії – з II до V включно – вони, у порівнянні із пишним зеленим буянням дерев олеографічної картинки I дії, теж здавалися жертвами грандіозної патогенної катастрофи.

Й. Шевченко першим зазначив, що після двох перших дій, побудованих на неглибоких симетричних мізансценах, третя – у божевільні – розробляється принципово інакше. Мізансцени створюють враження хаосу, значною мірою, через ускладнення ритмічного малюнка. “Відокремлено стоїть III дія (лікарня) з її неспокійними перебіганнями хворих – порваність, розпливчатість їх думок – з добре розробленою казочкою Малахія Олі, з надзвичайно тонкою ритмічною будовою всіх сцен, сполученою з тяжким експресіоністичним нагнітом” [25, с. 129]. Цікаво, що відчутної фрескової лінійності, яку зауважили деякі критики, після божевільні у виставі вже не буде. Хаос поширюватиметься далі і спричинить найрізноманітніші деформації.

Те, що критик називає “казочкою”, – одна із найкращих сцен вистави. Обидва виконавці грали тут на межі свої можливостей, виявляючи граничний рівень майстерності, набутий кожним на той момент. За Ю. Смоличем, усі персонажі “Народного Малахія” тяжіли до одного із двох полюсів – гротескового чи реалістичного. І характер такого тяжіння визначався, насамперед, соціальним статусом героя. Так “гротесковість” вважалася ознакою негативних осіб, а “реалістичність” – позитивних. І Оля у цій системі посідала місце “найбільш реалістичного” персонажа. Її партнер – Малахій М. Крушельницького – не належав жодній групі. Він існував поза будь-якою системою чи визначеністю, що вкрай ускладнювало роботу його партнерки – молодій актриси. Проте вона спромоглася гідно співпрацювати із визнаним і досвідченим майстром. “Вірно й чуло зроблено ролі Олі. Доценкову вперше доводиться бачити в такій відповідальній і складній ролі. І її можна тільки привітати. Що найголовніше – акторка грає впевнено і щиро” [19]. Актриса долала творчу відстань, головним чином, за рахунок органіки й безпосередності.

Що стосується М. Крушельницького, то, на думку П. Руліна, актор досягав у сцені із Олею кульмінації всієї ролі. Можна говорити, що у III дії були дві найвищі точки. Перша – “Сон Малахія” – сцена, в якій “пальма першості”, безперечно, належала режисерові й художнику. Другою стає “казочка”, що в ній М. Крушельницький, під вмілим керівництвом режисера, суто психологічними прийомами досягав справжніх мистецьких вершин. У розробці теми божевілья героя III дія стає вирішальною. “Від першої появи Малахія в першій дії, де надзвичайно тонко і влучно режисер підготовлює вмотивування дальших божевільних вчинків Малахія, аж до кінця фабули яскраво видно це підкреслення: перед глядачами проходить детально розроблений і майстерно перетворений процес заглиблення і прогресування

божевілля. Треба бути спеціалістом психіатрії, щоби справедливо оцінити колосальну і виключно тонку режисерську роботу в цій частині – мистецтво критики цього зробити не може. Воно може лише відзначити блискучі наслідки цієї роботи – божевілля Малахія, божевільність його ідей подано логічно і переконально, “лінію” божевілля витримано тонко і рельєфно. Розробка ж окремих ситуацій (“Малахій у божевільні” – особливо) безперечно стоїть вище за всі відомі нам у мистецтві театру й літератури спроби відтворити стан божевілля” [19].

У цій дії досягав кульмінації, в окресленні Л. Танюка, особливий прийом побудови ролі Малахія. (Дослідник мав нагоду дізнатися про це від самого актора). “Крушельницький використовує прийом, який ми умовно назвемо перевтіленням у партнера. Його Малахій уміє знаходити до кожного індивідуальний підхід. Перед тим як заговорити з кимсь. Крушельницький – Малахій спочатку уважно вдивлявся у партнера, потім намагався підроблятися під його мову, жести, нарешті ставав дуже схожим на того” [20, с. 90-91]. Дописувач стверджував, що саме у сцені із Олею цей прийом набував рідкісної виразності. Привертає увагу і той факт, що Остап Вишня у літературному портреті М. Крушельницького також виділяє із цілої вистави епізод із Олею, аби окреслити головні ознаки таланту актора. “Який актор Крушельницький? Технічний чи “нутряний”?

Технічний!

Ну, добре! А як же, приміром, ви технікою передасте оту картину для Олі, коли:

А в степу гуде. А коні: цок – цок! Цок – цок!

А Оля виходить і говорить:

Драстуй, драстуй, милий мій,

Пожалуй у хату.

Намалюєте ви це все самою технікою? Щоб без “серця”, щоб без “душі”?

Спробуйте!” [16, с. 95].

У цій сцені М. Крушельницький, стоячи за спиною дівчини, оповідав їй цілком фольклорну історію, поступово ніби входячи разом із нею у транс. Розташовані фронтально до лінії рампи, актори на очах у публіки “потрапляли у резонанс” із сюжетом, лексикою, емоційним регістром “казочки”. І, коли Малахій із величезною духовною силою навіював Олі поетичні картини (Н.Кузякіна зауважила, що Оля їх бачила наче на кіноекрані), то, заворожуючи її, з не меншою силою впливав на глядачів, спонукаючи їх “згадувати” образи чекання коханого із походу, колисання дитини, щасливі миттєвості повернення додому судженого у завірюху. Вся ця тропіка належить українському фольклору, у солодкі хвили якого персонажі (і не лише вони) із насолодою занурювалися. Особливого щему надавали оповіді звукові резонанси, що їх додавала зачарована Оля. Вона підхоплювала цю оповідь, “підказуючи” Малахієві окремі слова, приблизно так, як підспівує солісту “втора”, – численні “наївні” і короткі немов, схлипування, всі ці: гуп – гуп, гу – гу, хлип – хлип, рип – рип, тупу – тупу.

Пісенно-поетичний “дуєт” героїв М. Крушельницького та Н. Доценко видавався, крім усього, своєрідною противагою машині – монстрові, що асоціювалася із руйнацією та божевіллям. “Казочка” – момент, коли Малахій востаннє переживає єднання із життєтворчими початками дійсності. Правда, ця дійсність була поетичною дійсністю, а герой на сцені складав із образів, що генетично належали українському народу, справжнісінький “міф”. Прощання із “реальним світом” виконавець здійснював у категоріях не соціальних і не політичних, а духовних. Саме тому акт “прощання” Малахія у М. Крушельницького виглядав таким пронизливим і трагедійним.

Те, що сподівання Олі на чудо у цій сцені набуває фольклорного виразу, не просто надавало епізодові поетичності й романтизму. Дівчина під впливом Малахія “ототожнювала”

себе із героїнею балади, що підштовхувало її до розриву з реальністю. Поетичне “чудо” народної балади не могло її “врятувати”, пісня не здатна прагматично корегувати дійсність; натомість, високий ліризм оповіді лише поглиблював прірву між реальністю і мрією. Поетичний світ народу потрапляв тут у специфічний, трагедійно обарвлений, філософський за своєю природою резонанс. Цей потужно ліричний і виразно фольклорний мотив, розвинений в епізоді дуету М. Крушельницького та Н. Доценко, єдиний у розробці ще однієї принципової теми – національної.

Ю. Шерех з цього приводу висловився на початку 60-х вкрай радикально: “Національне питання не грає жодної ролі в “Народному Малахіїві!” [27, с. 338]. Із цим твердженням важко погодитися. Спроби звернення до спектаклю, прямі й опосередковані свідчення рецензентів, нарешті, п’єса, яку Курбас розглядав із позиції абсолютної віри в автора і погодженості зі змістом і пафосом твору, переконують у протилежному.

Національне відіграло неабияку роль у виставі “Березоля”. Подібно до “містеріально-го” аспекту, національний мав безліч обертонів, виявлявся у різних регістрах, часто умисно дисонантних. Особливе значення надавалося фольклорному плану, але сценою із Олею він не вичерпувався, хоча й виділявся на загальному тлі своєю поетичністю і високим, наївним романтизмом. Найближчим до нього була оповідь Малахія у I акті, де поставав “образ” Бога у характерному для національної традиції вигляді старого лагідного діда: “Такий собі дідок сивенький у білій одежі, а очі сумні” [11, с. 24]. Обидва ці приклади вирізнялися відвертим міфологічним характером. Схожого стибу був по суті народний образ раю у витлумаченні Агапії, до речі, також висловлений як певне марення: “Іду, немов пливу в повітрі повз море тепле, і стежечка в червоних квітах, а десь за морем сяйво до неба, як ото зоря улітку бува” [11, с. 77]. Національне народне світобачення відбивало апокаліптичне пророкування Малахія: “Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських... Кришиться, дивіться, пада розбитеє небо, он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліписис раком летять...” [11, с. 25]. Подібною інтонацією обарвлені всі промови-пророкування головного героя. Їхня мовностилістична природа недвозначно вказує на певний, суто український ментальний тип, так само як “ознаки” запропонованої героєм реформи людини.

Рівень провокативної загостреності національної проблеми у виставі “Березоля” був для свого часу винятковим. Сучасники хоча й визнавали присутність “малахіанства” у соціальному доквіллі, рішуче його засуджували і, ясна річ, відмовлялися прийняти на себе звинувачення у цій крामолі. Вже у наш час цю особливість твору Куліша – Курбаса першою зауважила і оригінально дешифрувала Н. Кузякіна: “Безсмертний народний Малахій в образі сивого Скрипника стояв за кафедрою й доводив, що усіх вже перевиховано й затримка за малим, за загальною реформою людини! Творці “Народного Малахія” вважали “малахіанство” національною хворобою” [9, с. 9]. Але дослідниця на цім не зупинялася, припускаючи у знаменитій виставі ще й вираз самоіронії авторів: “У “Народному Малахіїві” давні ілюзії Курбаса було жорстко осміяно і Кулішем і самим Курбасом” [10, с. 58]. Вона припускає, що ще Й. Шевченко “перший (чи не зі слів Л. Курбаса) заговорив про національні джерела малахіанства” [8, с. 197]. Від себе – додає чітке й категоричне визначення місця й ролі національної проблеми для долі цього сценічного шедевр: “Дві теми “Народного Малахія” звучали у виставі як одверто політичні, вагомі і дражливі для кожного сучасника – тема України і проблема людяності за соціалізму. Режисер тут був однодумцем драматурга, і разом вони піднімали громадя п’єси на найбільшу суспільну височінь” [8, с. 201]. Важко із цим не погодитися.

Що стосується національної проблеми, то її було представлено саме у такій ієрархічній послідовності. Вона виразно резонувала в усій барвистій матерії спектаклю, позначаючи

явище і вічне і актуальне. Контрапунктно й конструктивно вистава фіксувала проблему гранично послідовно, сюжетно “закільцьовувала” першою та останньою діями, про що йтиметься далі.

Значно локальнішим, але від того не менш яскравим і багаторівневим виглядає лубочно-профаний вираз національної природи березільського “Народного Малахія”. Саме такою є вся перша дія з її візуально-олеографічними акцентами й цілим оберемком героїв – рідних братів і сестер комедійних вертепних персонажів. Їхнє коло у двох перших варіантах вистави зростало через уїдливо-виразних перехожих на харківських вулицях. До цього гурту додалися в останній дії, у мадам Аполінари (Н. Титаренко, Н. Пилипенко), кілька характерних постатей “клієнтів”, хоча сама хазяйка “заведення” разом із Матильдою (І. Стешенко) з’явилася вже у II акті. Національна визначеність гротескних фігур, наближених до інтермедійних персонажів національного театру, насамперед вертепу, сказати б, втрачалася у спектаклі Курбаса тільки в епізодах на заводі і притлумлювалася у божевільні.

Натхненна робота “Березоля” була зразком сміливого синтезу національних образів позачасово-міфологічних із локально-лубковими. Сама сценічна “матерія” “Малахія” могла при цьому набирати ознак і піднесено-сакральних і умовно-фантастичних і психологічно-побутових, зрештою – яких завгодно. Феноменом спектаклю стає фінальний момент у “розв’язанні національного питання”, який припадав на останню дію. Сцену у борделі в різних сенсах розглядали як противагу деяким іншим шарам образної будови вистави.

Візуально вона була “опозиційною” до урбаністичного конструктивізму попередніх дій. Навіть більше – м’які кубельця борделю (“кілька затулених завісками кабінок, немов стійла для тварин, жалюгідний стільчик з найдками і напоями – уламок “шикарного життя” [1, с. 137]) виглядали таким собі просторовим “ляпасом” його (конструктивізму) самовпевненій брехливій оптимістичності. Далі поставало невідворотне “пригадування” приватної оселі Стаканчиків I дії. Очевидним було не так їхнє зіставлення, як протиставлення. Причина полягала якраз у національній проблемі. Попри те, що обидва простори мали виявити міщанську природу і середовища і енергій, що там вирують, – епізод провінційного життя на Міщанській вулиці, № 37 аж “кричав” барвами національної палітри, нехай пародійно осмисленої, але незаперечно людяної.

Крім усього, промовистий, але зовсім неоригінальний, навіть пересічний хатній інтер’єр оселі Стаканчиків ніби “підносився” бароковою щедрістю живописного тла української народної картинки, складав із нею органічне ціле, яке не було вишуканим, однак було чистим і світлим. Більше того, умовність олеографії та умовність авангардно-схематизованих сонця й соняхів змістом і характером дії чудесним чином єдналися, стаючи явищами взаємозалежними і взаємозпідпорядкованими. Це все була Україна. У “веселому” ж домі панувала підкреслена зденаціоналізованість. Головним чином тому, що тут зникав навіть натяк на візуальну перспективу, тут уже не було жодних зорових “проривів” у світ за стінами приміщення, а тим більш у світ веселий, чистий та наївний.

Характеристичною особливістю останнього притулку центральних героїв стала прямо протилежна ознака: запнуті портьєрами “стойла” зупиняли всякий рух. Погляд глядача, що у I дії вільно й радісно линув у вибудовану художником даль, цей погляд в останній дії ніби спотикався об жалюгідні кабіни для “парування”, “заплутувався” у прибитих пилот портьєрах, згасав. Здавалося, що і виаскравленому “сонячними” та “електричними” світловими фільмами простору I дії судилася загибель у вигляді запнутої ганчір’ям пастки.

На початку останнього епізоду автори пропонували публіці деякі сценічні ситуації, що мали нагадувати перебіг подій початку вистави. Тут теж глядачі насамперед зустрічалися із галасливою веремією різномастого люду, але голос цього люду у фіналі вже був позбав-

лений найменших прикмет національної стихії, щедро представленої у І дії. Ця стихія у борделі остаточно “вироджується”, її витісняють два мотиви, що скеровували увагу публіки у передбачувану перспективу вирішення “національного питання”.

Перший мотив – щедро цитований одним із клієнтів “заведення” вірш С. Єсеніна “Не жалею, не зову, не плачу”, що раз по разу переривався репліками “гастрономічно-галантерейного” гатунку, які обертали твір на пародію. (Один із прикладів парадоксального паралелізму із монологом М. Крушельницького І дії, коли свою патетичну промову герой сам переривав репліками про сорочку та підштанки. Але тоді комедійний пафос якщо і не підносили героя, то хоча б виділяв із оточення. У борделі ці переривання поетичного тексту всіх рівняли і принижували). Потрапивши до системи: дівчата, клієнти, напої та найдки – вірш губив свій поетичний зміст і ставав часткою образного виразу знецінено-міщанського безнаціонального і безособового життя. Автори посилювали цю лінію, додаючи до “спотвореного” С. Єсеніна “жалісну” пісню повії “Потеряла я колечко”, де мова – зразок суржику. Ця друга тема, на відміну від першої – швидше саркастичної, – звучала трагедійно попри мовну спотвореність, а можливо, і завдяки їй. Трагісатиричний струмінь фокусував у суржику мотив національного самоприниження, був виразом духовного занепаду, відвертою характеристикою реального стану речей у соціальній дійсності.

Національна стихія на березільським кону немов би вироджувалася у безнаціональну спустошеність. Зв’язок цього епізоду із І дією тримався на “вольтовій дузі” протиставлення не лише перших реплік п’єси – ритуального плачу Стаканчихи і шепоту-бурмотінню Агапії над вмерлою Любиною, але й журливому “Колечку”. Саме “Колечко” музично передувало останнім звукам вистави, згідно із М. Кулішем, – гунявому дисонансному звучанню дудки. У Курбаса голуба симфонія оновлення людини, нації розв’язувалася не лише цією дудкою, але й “Колечком”.

Крім зауваження з приводу національної проблеми, Ю. Шерех подав виставі “Березоля” рахунок, який складається із кількох принципових моментів. Безпосередній свідок мистецького життя вистави, він залишив свої зауваги, датовані серединою 60-х та 80-х років. Часова відстань дещо корегує характер відгуку, але аж ніяк не знецінює його. Ю.Шерех висловлює закид щодо стилістичної непослідовності, в якій ніби відбився “перехідний” стан Театру Курбаса. “Було надзвичайно важким завданням зберегти цілість у цій зміні кіл пекла, що зветься сучасним світом. І я думаю, що цього завдання Курбас не розв’язав. Перша дія, село-містечко, була в усьому, від оформлення Меллера до останнього жесту Крушельницького в ролі Малахія, Гірняка в ролі Кума, Чистякової в ролі голубої Беатріче приреченого українського села-містечка, була суцільною стилізацією, а в пляні Курбасового розвитку – ніби продовженням “Золотого черева”. Але в міських сценах він не знайшов стилізації, і вони вагалися між натуралізмом і деклямативністю, не знаходячи ні єдиного стилю в собі, ні справжньої контрастивності супроти першої дії. Це була поразка режисера на шляху від театру масової динаміки до театру акторських образів. Поразка велетня, але все-таки поразка” [26, с. 150]. Саме у такий спосіб визначивши причини “поразки” Курбаса, Ю. Шерех називає ще одне її джерело, яке полягає у “нерозпізнанні” режисером дуже важливої, на думку дослідника, ознаки самої п’єси. “Аспекти критики радянського режиму мене мало цікавили. Зрештою, і в п’єсі вони були тільки побічні до центральної теми несправедливості всякого суспільства... Якщо, отже, в “Малахії” були елементи критики радянського суспільства. Вони були там тільки тому, що це було суспільство, а не тому, що воно було радянське” [26, с. 149–150].

Остання позиція виглядає досить слушною у тому сенсі, що зміст п’єси М. Куліша дійсно виходив поза межі звичайної критики “режиму”, і що він мав ширші, вселюдські виміри.

Недаремно дослідник тут згадує тему і образ Дон-Кіхота. Звичайно, духовний обшир твору М. Куліша ширший за кпини, адресовані радвладі. Навіть більше – гуманістичний пафос, мабуть, найбільше драгував цю владу. І Ю. Шерех небезпідставно зауважив, що саме це: оборона права людини на самовияв, оборона від політичного, ідеологічного, духовного диктату визначала мотивацію М. Куліша: “Єдино значущий був Куліш без політики. І тому радянський режим його знищив” [26, с. 339]. Однак цілком погодитись із думкою Ю. Шереха навряд чи можливо. Критика стану суспільства зовсім не означала нехтування реальним фактором “керівної ролі Радвлади” у цьому процесі.

Точку зору Ю. Шереха “підтвердив” відвертий противник цього театру С. Єфремов, який забарвив свою думку виразно саркастичною інтонацією: “Вся препрославлена і велико рекламована п’єса просто дурниця з претензіями. Дехто бачить у ній сатиру на радянський устрій, але це наклеп на автора. Зробивши свого героя божевільним, він тим самим підкопав під ним усякий сатиричний ґрунт: мало чого не ввижається божевільному” [3, с. 768]. Характер такого відгуку не знімає питання про мотивацію і політичні позиції авторів. Закид С. Єфремова датований 1929 р., коли звинувачення, спрямовані проти театру і драматурга ясно свідчили про серйозну роздратованість “верхів”. А те, що автори давали для цього серйозні підстави, годі заперечити. Їхню налаштованість спектакль виразно “демаскував”. Вони відверто засвідчили “Малахієм” моральну й соціальну протрацію суспільства, не забувши визнати свою “провину” хоча б через зображення фантастичної машини.

Це дало Н. Кузякіній підставу вважати позицію Курбаса спробою творчо попроситися із проявами власного “малахіанства”. Все подальше життя майстра робить припущення дослідниці неспростовним фактом. Щодо єдності ідейних позицій драматурга і режисера, то не лише “Народний Малахій”, – вся їхня спільна праця, – свідчить про цілковиту єдність всіх моральних, ідейних, творчих принципів, підтверджується і життям і смертю їх обох.

Що ж до твердження Ю. Шереха про перебування “Березоля” на той час “на шляху від театру масової динаміки до театру акторських образів”, – хотілося б згадати численні виступи самого Курбаса із цього приводу у відповідний період. Він прекрасно розумів необхідність естетичного переозброєння, про що неодноразово говорив у своїм театрі, особливо після зустрічі із драматургією М. Куліша.

На період роботи над “Народним Малахієм” припадає широко відомий виступ Курбаса у “Новому мистецтві”, де декларуються посталі орієнтири “Березоля”, сформульовані як “експресивний реалізм”. З двох термінів у цьому симбіозі перший визначав характеристики естетичного досвіду попередньої доби. Щодо “реалізму” – Курбас наголошував: “це принцип в основі діаметрально протилежний тому, що у нас розуміють під “реалізмом” (побутово натуралістична й психологічна форма). Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність, цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встояти проти стабілізаторських тенденцій нашого мистецтва” [14]. Пізніше він закидатиме Я. Мамонтову нерозуміння того, що “стилістична ситуація на сьогодні остільки ж романтична, оскільки реалістична, настільки пронизана методами конструктивізму, як і методами експресіонізму, що заварилося велике діло, із якого невідомо, яка утвориться форма” [15]. Очевидно, Курбас усвідомлював, – а в другій половині 20-х років і поготів: відбуваються надто значні зрушення, щоби звичними схоластичними засобами “поіменувати” ці процеси. Він о тій порі полишав поза часом можливість розставити необхідні акценти.

Звертає на себе увагу, що саме у праці над “Войцеком” і “Народним Малахієм” Курбас виділяє естетичними домінантами експресіонізм та реалізм. Він утворює їхню “комбінацію”, термінологічно досить приблизну, хоча чіткої загально-мистецької спрямованості. У цих процесах поява “Народного Малахія” ніби унаочнює, матеріалізує очікуваний синтез, про-

ступаючи у режисерському, сценографічному і музичному вирішенні, акторських роботах. Жанрова, стилістична природа вистави в усіх цих складових набуває повноцінного вияву. Творчий поступ Курбаса і “Березоля” п’єси М. Куліша корегує і прискорює.

Спектакль перепплавляв різні енергії, щоби врешті утворити “соціально-психологічний гротеск, який спирався на побутову достовірність й логічне підтвердження, але при цьому всьому зовсім ігнорував “натуралістичну” форму зображення побуту. Побутове перетворювалося на соціально й філософсько узагальнене, ставало символічним за своєю багатозначністю. На сцені виникали неперевершені у своїй барвистості соціальні типи, наближені до найвищих досягнень українського класичного театру, але у формах театральної заострених. Мистецтво переживання, яке у попередні роки часом відкидалося режисером як непотрібне чи, в усякому випадку, теоретично недозволене, у гротесковій повноті образів демонструвало свою незнищенну цінність. Спектакль дивував і лякав багатогранністю, неможливістю знайти заспокійливі, зрозумілі визначення” [10, с. 61].

Що стосується проблеми кризи людяності у тодішньому суспільстві, то пафос березільської вистави нею, власне, й визначався. Природа “трагедійного”, як окреслив драматург жанр твору, концентрувалася саме довкола проблеми людяності і відлунювала в кожному моменті вистави. Слушним у цьому сенсі було б питання про трагічну провину героїв. Гуманістичний зміст людського існування у тодішньому соціумі “Народний Малахій” на кону театру поставив під сумнів. Трагедійною визнавалася відтворювана дійсність у тій перспективі, що її породжували різноманітні сили, “причетні” до появи Малахія та “малахіанства”. Поставлена у центр твору фігура головного героя виблискувала гранями широкого змістового діапазону, вражала парадоксальною і, разом із тим, послідовною у втіленні закладеною автором і постановниками програми.

За цієї ситуації проблема трагічної провини героя мусила б посісти першорядне місце у будь-яких критичних відгуках, але в ті часи її фактично заступила проблема “соціальної” провини Малахія. Його постать потрапила під шквальну критику, що закидала героєві соціально-політичну ворожість. Позицію всіх тодішніх дописувачів можна розділити тільки за однією ознакою: чи є Малахій alter ego авторів п’єси і вистави – чи вони позиції “малахольного критикана радянської дійсності” не поділяють. Ситуація цілком “слухна” для ідеологічної атмосфери зазначеного періоду. Малахій, дійсно, пророкував “соціальну програму” абсолютно неприйнятну і для влади, і для радянського суспільства. Інша річ – мотивація авторів вистави, їхнє бачення причин і наслідків “малахіанства”. Драматург у своїх виступах після сценічного оприлюднення твору у різний спосіб визначав сенс центрального образу. У 1929 р. заявляє, що хотів “намалювати Малахія як людину, котра сприймає у революції не суть, а форму. Н е г а й н і с т ь реформи людини – ось найперша ознака малахіанства” [11, с. 457]. Наголосивши на цій думці у Києві, після вистави, М. Куліш на театральному диспуті у Харкові того самого року конкретизує цю ідею твердженням про необхідність “відгородитися нам від малахіанства, бо малахіанство є наша національна хвороба” [11, с. 466].

По-справжньому питання трагічної провини Малахія постає у критичній літературі значно пізніше, у працях Н. Кузякіної, Ю. Шереха, Н. Корнієнко, хоча “серпанок” аналогій із Дон-Кіхотом і Гамлетом помічали і наприкінці 20-х років. Навіть на початку 30-х про гамлетизм писав, приміром, М. Качанюк для “Інтернаціонального театра” (1933, № 4). Нарешті, слід згадати про очевидну апеляцію автора п’єси до “Короля Ліра” Шекспіра, про іронічне “упослідження” сюжетних ліній, диспозицій основних героїв один до одного, особливо – паралелей Лір – Корнелія та Малахій – Любина.

Головною тезою досить широкою шкали визначень, які запропонувала Н. Кузякіна, була теза про розрив героєм зв’язків із реальною дійсністю. Крах цього “ідеаліста і фанатика ідей

негайного соціалізму” обертається руйнацією людяності у світі довкола нього: “Трагедія Малахія і людей, що повірили йому, – це поразка фанатизму. Від того, що цей фанатизм прикривається волонтаристською вірою в “постанови” й закличками до голубої далі “негайного соціалізму”, він не стає більш людяним” [8, с. 215]. Н. Кузятиній належить оригінальна ідея жанрової трансформації твору М. Куліша у виставі Курбаса, через подолання останнім украй специфічної ілюзії: “І коли у 1927 р. дух часу, “дух індустріалізму, раціоналізму, колективізму” сприймався Курбасом тільки лише із знаком плюс, то саркастичні сцени “Народного Малахія” у його постановці оголили реальні неспівпадіння між ідеями індустріалізму і людяності. Звідси і поворот вистави: якщо для Куліша п’єса – “трагедійне”, то для Курбаса – “комічна трагедія” [10, с. 59].

Ю. Шерех з цього приводу висловлювався двічі. У 1947 р. він висновував свою думку узагальненого розуміння наскрізного змісту твору: “Свою трагедійну п’єсу Куліш написав про виродження революції” [29, с. 426]. Тому питання трагічного героя закономірно поставало відбитком відповідного сприйняття драми: “У п’єсі Куліша немає активного трагічного героя, нема д і я ч а. Є тільки приречені. Малахій, хоч і спровоковує своєю поведінкою трагічний фінал, у суті справи теж тільки приречений балакун. Ця п’єса глибокої розпуки, трагічного розпачу (і додаймо: на прикладі цієї п’єси особливо видно, що песимізм у мистецтві може бути творчим побудником!), п’єса нездійснених надій на революцію і на становлення нової, справжньої нової України через революцію. І тому це не трагедія, а “трагічне”. Бо трагедія має активного героя і боротьбу. А “Народний Малахій” – соната про приречених” [29, с. 431-432]. Пізніше Ю. Шерех, так само відмовляючи Малахієві в ознаках трагічного героя, натомість знаходив їх у іншого персонажа: “мотив Малахія Стаканчика – трагедійний. А ця трагедія не вислід його активної діяльності. Вона відома наперед, Малахій іде їй назустріч тільки тому, що він фантаст і обмежена людина. Тому його тема – не трагедія, а тільки “трагедійне”... Малахій трагікомічний, бо він не знає, що робить. Любуня має свою трагічну провину... Трагічна провина Любуні в тому, що вона покинула світ, що її виховав, дав їй змогу знайти себе. Шлях її на Голгофу – добровільний і усвідомлений” [27, с. 329 – 330].

Н. Корнієнко з цього приводу зауважила, що зв’язок обох постатей, про який говорить Ю. Шерех, наприкінці твору М. Куліша підкреслений через Малахієве заперечення обставин смерті дочки. Словам про те, що Любуня завислася, він протиставляє своє “бачення”: “вона не завислася, а потонула в морі... Більш точно – голубому морі...” [11, с. 83]. Дослідниця слушно вважає, що “вбивцею любові стало саме голубе море, про яке так мріяв Малахій” [7, с. 303].

До цього міркування додамо лише таке міркування: репліка Малахія означає водночас і факт визнання власної провини перед дочкою. І не просто факт визнання, але й усвідомлення природи своєї провини, визначальної “барви” цієї провини. У лічених останніх репліках головного персонажа ще раз спливе образ моря, цього разу “скривдженого” місяцем, “бо він мочиться у море” [11, с. 83]. Наруга над “святиною”, яка для Малахія була знаком-замінником його ідеї, констатація “приниження” того, що він проповідував усупереч усьому, – при тім констатація на останній межі, над краєм безодні безумства, – означала для авторів вистави принциповий “момент істини”. Перед тим як “розтанути” у безумстві, герой М. Крушельницького не тільки опосередковано визнавав свою провину, але й називав її.

У такий спосіб проблема трагічної провини Малахія у “Березолі”, опосередковано, однак, була визнана і поставала текстуально, сценічно зафіксованою, наголошеною, виділеною у “сакральний простір” передостанніх слів героя. П’ять останніх фраз і “дикий дисонанс гунявого гудіння” дудочки завершували остаточний розрив Малахія із життям саме після

самозвинувачення; а за мить самотня постать нещасного “пророка” остаточно розчинялася у мороку провалля сцени, залита чорнотою пустки.

Звертає на себе увагу такий істотний момент. Авторський образ ночі і місяця, що постають на останній сторінці п’єси, творять виразну й промовисту систему із декорацією І дії, власне із таким її важливим елементом як сонце, що, на додачу, “віддзеркалено” у фронтально розміщених соняхах і годиннику. Власне, сонце у І дії вистави “Березоля” не просто візуально домінує, але й “множитья”, перетворено живе у різних об’єктах довкілля, розсипаючись по всьому Божому світу. Його форми і знакову природу постановники підсилено акцентують. У такий спосіб художник і режисер, відштовхуючись від останніх реплік героя, “добудовують” літературний образ образом візуальним ще одну вкрай важливу систему – космогонічну.

За Ю. Шерехом, надзвичайно плідною для філософії твору була стихія народного світобачення, невід’ємною частиною якої позиціював себе драматург і яка здобула у виставі Курбаса безпосередній вияв. Йдеться про виняткової сили образ гармонічної світобудови, який єднав авторів “Народного Малахія” із Сковородою, Шевченком, Тичиною, відлунюючи у сценічних формах вистави Курбаса. “Це те царство солодкої і людяної рівноваги, якому відспівав відхідну Микола Куліш у “Народному Малахіїві”, втіливши його в геніальний образ світу, де сам Бог на царині ходить, де, отже, щоденне і ніби дріб’язкове в своїй обов’язковій ритуальності ще не відірвалося від високого і божеського, де святе ще не знялося на небо, а тут же перебуває, варт тільки ступити кілька кроків за межі хати й подвір’я” [30, с. 290]. Цей шар визначав пафос твору, пафос, яким поза сумнівом, переймався Курбас у пошуках природи позитивного у світовідчуванні автора драми. Театральними засобами змістові плани п’єси не лише “розпізнавалися”, але й резонували у численних тематичних аспектах – містеріальному, міфологічному, релігійному, філософському.

“Народний Малахій” став для “Березоля” не лише першим прикладом розгрому за ідейно-політичними мотивами, прикладом відчайдушних спроб театру зберегти виставу, але й прикладом феноменального успіху у публіки (недаремно її обговорювали у найширших глядацьких колах). Правда, у своїх щоденниках С. Єфремов, який, нагадаємо ще раз, у край негативно ставився до Курбаса та “Березоля”, стверджує протилежне: “Це не п’єса, а щось довге, тягуче без краю і досидіти до кінця – це просто подвиг, якого я й доказав блискуче... В театрі стрів кількох харківців. Не розуміють, чому в Києві “Березіль” і спеціально п’єса Куліша не мають успіху. “У нас в Харкові аж театр тріщить, а тут у вас порожньо і холодно... Чи не перейшов до Харкова вже й розумовий центр України?” – “А може навпаки, – делікатненько одповів я, – Київ більш розбирається в таких речах, і оцінює їх, як вони варті” [3, с. 768-769]. Це спостереження обарвлене індивідуальним ставленням, але відкидати його навряд чи варто. Брак широкого кола свідчень на користь такої думки полишає питання відкритим, тим більше, що протилежні оцінки кількісно переважають.

Зазнавши розгромної критики, “Народний Малахій” отримував і цілком позитивні відгуки. Роботу навіть визнавали геніальною, зокрема Б. Сіманцев у статті на шпальтах “Глобусу”, чи О. Довженко на обговоренні вистави у Києві, висловившись з приводу робіт М. Крушельницького та Й. Гірняка (саму виставу він засудив як надмірно похмуру). Аналогічною була думка В. Хмурого, зафіксована в етюді про Й. Гірняка на початку 30-х років. Найзапекліші супротивники, як, приміром, А. Хвиля, теж визнавали високі мистецькі кондиції твору. Але вже наставали часи граничного ідеологічного диктату, під дію якого потрапляв і “найреволюційніший” театр доби – “Березіль”. Так, на диспуті про виставу у Києві Курбас рішуче протестував проти нав’язування театру якоїсь програмності окрім тієї, що свідомо обрав сам театр. Однак його думка потонула у галасливо висловленій вимозі,

сформульованій у звіті про цей диспут на сторінках “Літератури і мистецтва”. Характеризуючи зміст і пафос виступів, автор допису підносив їх значення саме через те, що “за останній час тут саме чи не найяскравіше й найпоєднаніше було поставлене питання про порядок у в а н н я театру нашої доби й його роботи мистецьким завданням цієї доби та інтересам диктатури пролетаріату. Одноставно авдиторія диспуту поставила питання про гегемонію пролетарського глядача в нашій театральній справі” [5].

Дискусії навколо “Народного Малахія” триватимуть, цькування тільки посилюватиметься. “Березіль” зазнає і слави і переслідувань (аж до спроб знищення), але за життя Леся Курбаса лишатиметься вірним напрямом, започаткованому співпрацею із Миколою Кулішем.

1. *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас. – К., 1987. – 199 с.
2. *Гірняк Й.* Спомини. – Нью – Йорк. – 1982. – 487 с.
3. *Єфремов С.* Щоденники (1923 – 1929). – К., 1997. – 832 с.
4. *Іволгін В.* “Народний Малахій” // Всесвіт. – 1928. – №16.
5. *К.М.* Робітничий глядач про театр “Березіль”. Дискусія навколо “Народного Малахія” // Лесь Курбас. – Балтимор – Торонто. – 1989. – 1026 с.
6. *Корниєнко Н.* Лесь Курбас и художники // Советские художники театра и кино. – №5. – М., 1983.
7. *Корниєнко Н.* Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К., 1998. – 469 с.
8. *Кузякіна Н.* П’єси Миколи Куліша. – К., 1970. – 455 с.
9. *Кузякіна Н.* Щедре літо Миколи Куліша // Український театр. – 1992. – №6.
10. *Кузякіна Н.* Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х г.г.). – Л., 1984. – 79 с.
11. *Куліш М.* Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т.2. – 877 с.
12. *Курбас Л.* Нотатки до постановки п’єси Миколи Куліша “Народний Малахій”. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, відділ рукописних фондів, ф. 42, од. зб. 49.
13. *Курбас Л.* Про закордонне театральне життя // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 8 червня.
14. *Курбас Л.* Наш сезон 1927 – 1928 // Нове мистецтво. – №18. – С. 6.
15. *Курбас Л.* Треба переіменити окуляри // Радянський театр. – 1929. – №2–3. – С. 14.
16. *Остан Вишня.* Мар’ян Крушельницькій. Твори у 5-ти томах. – К., 1975. – Т. 3. – 367 с.
17. *Петров В.* Діячі української культури (1920 – 1940 рр.) жертви більшовицького терору. – К., 1992. – 79 с.
18. *Рулін П.* “Березіль” у Києві // Життя й революція. – 1929. – Ч.7–8.
19. *Смолич Ю.* Українські драматичні театри в сезоні 1927 – 1928 року // Життя й революція. – 1928. – Кн. ІХ.
20. *Танюк Л.* Мар’ян Крушельницькій. – М., 1974. – 221 с.
21. *Хвильовий М.* Виступ на театральному диспуті у Харкові // Радянський театр. – 1929. – №2–3.
22. *Хмурий В.* Театр на його раменах // Український театр. – 1992. – №2.
23. *Черкашин Р.* Ми – березільці. (Рукопис. Зберігається у М.Р. Черкашиної-Губаренко).
24. *Чукін Д.* Художники у “Березолі”. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, відділ рукописних фондів, ф. 42, од. зб. 15.
25. *Шевченко Й.* До підсумків театального сезону в Харкові // Критика. – 1928. – №5.
26. *Шевельов Ю. (Юрій Шерех).* Я – мене – мені... (і доокруги). – Том 1. В Україні. – Харків – Нью – Йорк. – 2001. – 429 с.

27. *Шерех Ю.* Шоста симфонія Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори: В 2-х т. – К., 1990. – Т. 2.
28. *Шерех Ю.* Леся Курбас у Харкові // Сучасність. – 1993. – № 12.
29. *Шерех Ю.* Друге народження “Народного Малахія” // Юрій Шерех. Пороги і Запоріжжя. Три томи. Т.1. – Харків. – 1998.
30. *Шерех Ю.* Поезія ясно вишневого вечора // Юрій Шерех. Пороги і Запоріжжя. Три томи. Т. 1. – Харків. – 1998.

PHENOMENOLOGY OF “NARODNYJ MALAHIJ” M.KULISH – L.KURBAS

Natalia ERMAKOVA

*M. T. Rylskiyi Study of Folklore and Eethnology Institute National Academy
of Science of Ukraine Department of Theater Study
M. Hrushevskiyi St, 4, 01001 Kyiv, Ukraine, phone: 8 044 418 00 86*

The article is dedicated to phenomenological peculiarities of the play by M. Kulish and the performance by L. Kurbas. The author is examining the typology of scenic models, setting up the specificity of the play regarding the wide circle of socially-cultural and art processes of the first third of the XXth century.

Key words: vanguard, mystery, tragicomedy, L. Kurbas, M. Kulish.

Стаття надійшла до редколегії 14.03.2007
Прийнята до друку 03.09.2007